HAL
open science

La technique de la danse de bal vers 1660 : nouvelles perspectives

Hubert Hazebroucq

To cite this version:

Hubert Hazebroucq. La technique de la danse de bal vers 1660 : nouvelles perspectives. Musique, musicologie et arts de la scène. 2013. dumas-00994362

HAL Id: dumas-00994362

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00994362

Submitted on 21 May 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Hubert HAZEBROUCQ

LA TECHNIQUE DE LA DANSE DE BAL VERS 1660

NOUVELLES PERSPECTIVES

Mémoire de Master 2

Sous la direction de Monsieur Bertrand POROT

Université de Reims – Champagne-Ardennes

UFR de Lettres et Sciences Humaines /Musique et musicologie

Année universitaire 2012-2013

Hubert HAZEBROUCQ

LA TECHNIQUE DE LA DANSE DE BAL VERS 1660

NOUVELLES PERSPECTIVES

Mémoire de Master 2

Sous la direction de Monsieur Bertrand POROT

Université de Reims – Champagne-Ardennes

UFR de Lettres et Sciences Humaines

Musique et musicologie

Année universitaire 2012-2013

Tous mes remerciements

En premier lieu à Bertrand Porot, pour avoir accepté de diriger ce mémoire, pour ses suggestions et ses questions toujours éclairantes, et pour son soutien sans faille qui m'ont permis de présenter cette recherche ;

A Jean-Noël Laurenti, pour avoir consenti à être membre de mon jury, mais plus encore pour m'avoir entraîné dans la recherche en danse historique, par la rencontre des « Traités allemands », et pour m'avoir depuis tant guidé et encouragé dans mes explorations ;

A Marie-Thérèse Mouret, dont les travaux et les indications, particulièrement sur le contexte historique et culturel, m'ont été précieuses et indispensables pour aborder l'œuvre de Johann Georg Pasch ;

A Irène Feste et à Patrick Blanc qui m'ont apporté leur savoir d'artistes et leur talent pour questionner et tenter de mettre en pratique les danses de Pasch et quelques « vieilles danses » ;

A Gerrit Berenike Heiter et Gudrun Skamletz qui m'ont permis d'affronter certaines difficultés irréductibles dans la lecture de l'allemand du XVIIe siècle ;

A Christine Bayle, dont l'enseignement et la danse, m'ont conforté dans la conviction que dans l'art comme dans la recherche, « la Pratique & la Theorie doivent estre deux accidens inseparables », selon le mot de François de Lauze ;

Aux membres de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles (ACRAS), pour leur générosité dans un partage toujours stimulant ;

A Laurent Barré, du Centre National de la Danse, qui m'a permis de réaliser le volet pratique de cette recherche, grâce au dispositif d'Aide à la Recherche et au Patrimoine en Danse ;

A Markus Lehner et Uwe Schlottermüller, qui m'ont permis de présenter au Colloque de Rothenfels en 2012 une première communication sur Pasch,

et à Jean Duron, Matthieu Da Vinha et Jean-Noël Laurenti, qui m'ont invité à exposer mes premières avancées sur Pasch et les « vieilles danses » au Colloque sur *La danse Française et son rayonnement (1600-1800)* à Versailles ;

A celui enfin qui a côtoyé aussi bien les joies des découvertes que les doutes et les questions parfois insolubles, et m'a donné la force d'en faire un cheminement.

Et avec une pensée particulière pour Barbara Sparti, qui m'a beaucoup appris, et toujours encouragé, et qui se réjouissait tant du nouvel intérêt pour la danse du XVIIe siècle.

Abréviations

Les titres des danses décrites par l'*Instruction* / ²*Anleitung* de Pasch (1659) seront cités en mentionnant l'initiale du type de danse suivi du numéro d'ordre de la danse attribué par la source.

Ainsi, la pièce intitulé « *1. Sarabanda* » sera abrégée en S1, et la pièce « *6. Curant* » devient C6.

« *Lectio* » sera abrégée en « L », suivi de son numéro, auquel pourra être ajouté, après un point, le numéro de l'énoncé.

L'énoncé n°6 de la *Lectio* 1 dans la danse intitulée *4. Sarabanda* deviendra, ainsi abrégé : « S4, L1.6 ».

L'image de couverture est le détail d'un tableau de Hieronymus Janssens : *Charles II dancing at a Ball at Court* (Londres, Royal Collection Trust), daté approximativement de 1660 :
http://www.royalcollection.org.uk/collection/400525/charles-ii-1630-1686-dancing-at-a-ball-at-court

Introduction : enjeux et corpus

Que sait-on de la technique de la danse de bal au milieu du XVIIe siècle en France ? De quels éléments disposons-nous pour comprendre l'évolution des pratiques et du style, la création de nouveaux répertoires de danses sociales, qui aboutiront à la Belle Danse en usage au début du XVIIIe siècle, telle que nous la connaissons par les nombreuses sources qui en ont permis la reconstruction ? Au-delà des contextes sociaux ou artistiques sur le bal et les danses sociales aristocratiques, il n'y a pas à ma connaissance d'études qui se soient penchées sur ce que la technique chorégraphique *spécifique* de cette époque.

On entend couramment dire que la Belle Danse est le style de danse de l'époque de Louis XIV. En réalité, la documentation employée pour l'étudier permet plutôt de reconstruire une partie du répertoire des dernières années de ce règne, longtemps après la mort de Molière, de Lully, et après le relatif retrait de Beauchamp en 1687.

Le milieu du XVIIe siècle est en fait une période pour laquelle les études sur les sources techniques font cruellement défaut. En effet, la dernière source véritablement étudiée pour la première moitié du XVIIe siècle remonte à 1623, avec *l'Apologie de la Danse* de François de Lauze[1]. Ce texte fournit une description relativement détaillée de quelques danses et de leur exécution, mais n'a pas encore donné lieu à des recherches techniques concordantes[2], même s'il a déjà fait l'objet de reconstructions. Celles-ci permettent au moins de repérer chez lui des éléments « en germe » qui se perpétueront, en particulier l'en-dehors, ou qui se radicaliseront, sans toutefois exposer clairement certaines règles et certains traits qui constitueront les caractéristiques majeures du style postérieur, tels l'usage systématique du plié, et bien sûr la variété des pas composés. De surcroît, le traité de de Lauze ne concerne qu'une portion congrue du répertoire pratiqué à son époque, laissant donc inconnues les premières formes de danse promises à une grande popularité autant qu'à une longue évolution, telle la sarabande.

---

[1] LAUZE (Francois de), *Apologie de la danse et la parfaicte méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames, s. l., s. n.*, 1623.

[2] Voir à ce sujet : DUFOUR (Mône), « Contribution à l'étude de l'Apologie de la danse… », *La Recherche en danse* 4 (1988) p. 13-17, et l'article de NOWACZEK (Jadwiga) : « Die Courante zwischen pesle-mesle und distinguierter Noblesse. Studien zum Übergang vom Renaissance- zum Barocktanz anhand der Courante von de Lauze », *Morgenröte des Barock : Tanz im 17. Jahrhundert*, édité par Uwe Schlottermüller & Maria Richter, Freiburg, Fa-gisis, 2004, p.117-153. Christine Bayle mène également des recherches sur cette source en relation avec les sources chorégraphiques de la fin de la Renaissance.

Il convient également de citer, comme source proche de l'*Apologie de la danse*, pour les premières décennies du XVIIe siècle, la notation anglaise décrivant deux courantes dans un manuscrit de la Bodleian Library d'Oxford[3]. Une piste d'interprétation de ce bref document allusif est de lui supposer un lien avec le style français, mais le déchiffrage de ces quelques lignes et tracés énigmatiques n'a pas permis à ce jour d'études concluantes.

Notre information technique pour la fin du XVIIe siècle, et *a fiortiori* pour les premières décennies du XVIIIe siècle est beaucoup plus riche, avec en particulier la *Chorégraphie* (1700) de Raoul-Auger Feuillet[4] ; et comme conséquence, les nombreuses partitions de danses pour le bal, publiées dans des recueils ou dans des parutions annuelles. Ces notations chorégraphiques sont complétées par des traités décrivant ou expliquant plus ou moins clairement et précisément les pas, ainsi que les bras devant les accompagner, en particulier les traités allemands de Louis Bonin[5] et de Gottfried Taubert[6], et le traité *Le Maître à danser* de Pierre Rameau[7] publié en 1725, sans omettre celui de Kellom Tomlinson[8], écrit en 1724, quoique publié seulement en 1735. Pour cette période, la technique et le répertoire de la danse en usage au bal, mais également pour la scène et le ballet, a donné lieu à de nombreuses études et reconstructions, à la suite notamment des travaux de Jean-Michel Guilcher[9], de Francine Lancelot[10] et d'Eugénia Roucher[11]. La recherche sur la technique à cette époque est cependant loin d'être achevée, et se poursuit actuellement entre autres par l'étude de traités moins connus, telles les sources allemandes qui font l'objet du programme de recherche « La technique de la danse française à la lumière des traités allemands (1700-1720) » mené par l'Association

---

[3] Il s'agit d'un « First corantt » et d'une « Coranto Dance » qui sont insérées avec des papiers d'origines diverses, dans le Manuscrit Rawlinson D. 864. Nous le désignerons désormais comme « Manuscrit Rawlinson ».

Voir à son sujet, et pour une transcription : FRANK Priska, « A Coranto with a diagram », *Historical Dance*, Dolmetsch Historical Dance Society, Volume 2, n° 3, 1983, p. 3-5. La notation serait ultérieure à 1630. (WILSON D. R., « A coranto withe a diagram : A note on the text », *Historical Dance*, Dolmetsch Historical Dance society, Volume 2, n° 4, 1984/5, p. 4.

[4] FEUILLET (Raoul-Auger), *Chorégraphie, ou L'art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs ...*, Paris, chez l'Auteur, et chez Michel Brunet, 1700.

[5] BONIN (Louis), *Die neueste Art zur galanten und theatralischen Tanz-Kunst*, Frankfurt, J.C. Lochner, 1712.

[6] TAUBERT (Gottfried), *Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösichen Tantz-Kunst*, Friedrich Lanckischen Erben, Leipzig, 1717.

[7] RAMEAU (Pierre), *Le Maître à danser*, Paris, Jean Villette, 1725.

[8] TOMLINSON (Kellom), *The Art of Dancing, explained by reading and figures*, Londres, chez l'Auteur, 1735, réédition par Jean-Noël Laurenti, Béziers, Société de Musicologie de Languedoc, 1989.

[9] GUILCHER (Jean-Michel), *La Contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris/La Haye : Mouton, 1969. Réédition sous le titre *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelles. - [Pantin], Éd. Complexe. - Centre National de la danse 2003.

[10] LANCELOT (Francine), *La Belle Dance*, Paris, Van Dieren, 1996.

[11] KOUGIOUMTZOGLOU-ROUCHER (Eugenia), *Aux origines de la Danse Classique, le Vocabulaire de la Belle Dance, 1661-1701*, Thèse, Université de Paris-Nord, 1991.

pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVIIe et XVIIIe siècles (ACRAS).

Concernant la fin du XVIIe siècle, cette riche documentation doit être complétée par trois documents techniques et pratiques liés à des répertoires spécifiques, à la portée circonscrite. Il s'agit en premier lieu de la notation, selon le système inventé par Jean Favier, du *Mariage de la Grosse Cathos*, de 1688, très précisément étudié par Rebecca Harris-Warrick et Carol Marsh[12]. S'agissant d'une mascarade, les danses notées relèvent de la danse théâtrale, mais qui transpose pour la scène un bal de mariage, et peut donc donner au moins des pistes pour certaines pratiques.

Par ailleurs, à cette même époque, les deux manuscrits sur la *contredanse* d'André Lorin [13] documentent l'apparition à la cour de France d'une nouvelle forme chorégraphique. Etudiés entre autres par Jean-Michel Guilcher puis par Naïk Raviart, ces sources témoignent de pratiques et de répertoires nouveaux, qui seront amenés à se développer et à devenir une des composantes essentielles de la pratique au bal au XVIIIe siècle. Mais par leur projet d'acclimatation d'une forme étrangère en France, nécessitant une adaptation à certains critères techniques ou stylistiques nationaux, ces deux documents peuvent fournir de façon éparse des éléments sur les pas en usage au bal vers 1680-1690.

En réalité, il semble que c'est un peu plus tôt, vers 1650-1660, en particulier sous l'impulsion de jeunes chorégraphes[14] dont le plus connu est Pierre Beauchamp, que se développe et se définit en France une technique et un « nouveau » style, qui seront développés et mis en œuvre dans les pièces notées au début du XVIIIe siècle. Il n'est d'ailleurs pas anodin que cette période corresponde à la création de l'Académie Royale de Danse (1661), et les nouvelles pratiques concernent aussi la danse pour la scène, avec des expérimentations importantes, issues entre autres de la collaboration entre Molière, Lully et Beauchamp, qui donnent naissance à ce qui s'appellera bientôt la comédie-ballet (*Les Fâcheux* sont créés en 1661), dont certains éléments se retrouveront également dans la tragédie en musique, cependant que le ballet de cour reste florissant.

---

[12] HARRIS-WARRICK (Rebecca), MARSH (Carol G.), *Musical Theatre at the Court of Louis XIV : 'Le mariage de la Grosse Cathos'*, Cambridge University Press, 1994.

[13] LORIN (André), *Livre de contredance présenté au Roy*, BNF, Ms. fr. 1697, s. l. n. d., vers 1685, et *Livre de la contredançe du Roy présenté à sa Majesté*, BNF, ms. fr. 1698, s. l., 1688.

[14] Le célèbre maître à danser de la génération précédente, Bocan, est mort en 1653, et cette date peut marquer symboliquement une nouvelle ère.

Les traces des mutations pour la danse de bal sont ténues, car les évolutions dans les pratiques sociales de la danse sont rarement marquées par des événements, et ne produisent donc pas de sources. Elles se font progressivement, et de plus, l'apparition et l'implantation de nouveaux répertoires ne font pas disparaître les pratiques en cours, du moins jusqu'à ce qu'elles se démodent au point d'être oubliées. Cependant, quelques témoignages se font l'écho de changements, voire de ruptures dans les répertoires et les pratique, en particulier dans les années 1660. Le texte le plus significatif est bien sûr *Le Mariage de la Musique et de la Danse*, écrit par Guillaume Dumanoir[15] en 1664, qui pourfend la « jeune école » des membres de la nouvelle Académie Royale de Danse. Si son propos n'est pas spécifiquement technique, certaines allusions constituent des indices importants sur les nouveautés techniques, en relation particulièrement avec la musique. Ces nouveautés sont aussi pointées par un bref mais piquant passage de l'ouvrage *Idée des Spectacles Anciens et Nouveaux* de l'Abbé de Pure[16]. Certes, les conclusions que l'on peut tirer de ces jugements au parti-pris conservateur doivent être contextualisées et relativisées quant à leur objet. Ainsi, un autre texte du milieu du XVIIe siècle, *La Belle Danse* de Paul Scarron[17], se lamente sur la fin prochaine de ce style, alors qu'en fait ce texte ne témoigne que de l'apparition ou de la diffusion d'autres répertoires concomitants dans la pratique (*Les Tricotets*, branles, etc.).

L'opportunité de mieux connaître cette période de mutation d'un point de vue technique a été donnée par la découverte et la republication en 2000 en Allemagne d'une brève source qui fournit un exposé sommaire mais vraiment technique de plusieurs danses de bal, et dont nous verrons la relation avec le style français. Il s'agit de l'*Anleitung sich bei grossen HERRN Höfen und andern beliebt zu machen*, dont le titre peut se traduire par « Instruction pour se faire apprécier des grands, des cours et des autres » attribuée à Johann Georg Pasch[18], et publiée en 1659 à Osnabrück[19]. Cette « *Instruction* » réunit un

---

[15] DUMANOIR (Guillaume), Le Mariage de la Musique avec la danse, Patis, Guillaume de Luyne, 1664.

[16] DE PURE (Michel, Abbé de) : *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, M. Brunet, 1668. Réédition Genève, Minkoff, 1972.

[17] SCARRON (Paul) : *Recueil des œuvres burlesques*, Paris, chez Toussaint Quinet, 1648, Première partie. p. 74. Voir le texte reproduit dans l'Annexe II.

[18] Johann Georg Pasch ne doit pas être confondu avec Johann PASCH, auteur d'un traité plus tardif sur la danse intitulé *Beschreibung wahrer Tantz-Kunst*, Francfort, Wolffgang Michaelles und Johann Adolph, 1707. Si un lien de parenté est une hypothèse plausible, rien n'a encore pu être prouvé à ce sujet, sinon qu'il ne s'agit pas de son fils.

[19] Il s'agit d'une section dans un plus gros ouvrage intitulé *Kurtze doch Gründliche Unterrichtung Der Pique, deß Trillens in der Pique…*, Oßnabrück, Johann Georg Schwander, 1659.

bref « traité » rédigé, et six danses décrites sous formes de listes d'actions. Sa transcription et publication chez Fa-Gisis par Uwe Schlottermüller[20], qui l'accompagne d'une riche introduction portant principalement sur l'auteur et l'édition, n'a curieusement pas été suivie de recherches techniques. Outre des mentions de cette source qui n'en explorent pas le volet technique, le seul article consacré à la danse selon Johann Georg Pasch est en effet un article de Klaus Abromeit[21] qui prétend établir une relation entre le texte rédigé sur l'art de plaire dans les cours, et des extraits des danses décrites, projetant donc une « signification » sur ces chorégraphies, sans expliciter ses choix de reconstruction.

Cette quasi absence d'études sur ce témoignage unique sur un répertoire et son exécution, pour une période par ailleurs méconnue, surprend tant qu'on ne s'est pas confronté à la complexité des questions soulevées par les indications techniques de Pasch. Outre l'absence totale d'explications, le fait justement que ce document soit le seul « représentant » pour la technique de cette époque, induisant donc la rareté des indices permettant de définir les termes, ou de comparer les formes, constitue un obstacle durable à son étude.

Ce travail de recherche est donc une première tentative de compenser ce manque de curiosité à l'égard de ce qui constitue un précieux maillon du « chaînon manquant » entre de Lauze et Feuillet, en tentant justement de l'articuler au répertoire qu'il précède.

Comprendre cette source étrangère complexe exige, avant un traitement des données techniques, de constituer des outils d'interprétation en s'appuyant sur son origine et son contexte.

Une première partie procèdera donc à une étude générale de ce document, de son environnement, de son auteur et de son histoire, d'autant que des éléments nouveaux à ce sujet sont apparus depuis sa republication en 2000. Cela permettra de mettre cette *Anleitung* en relation avec d'autres productions de Pasch, mais également avec le style français. C'est sur ces bases que sera menée l'étude systématique de la terminologie employée, pour laquelle il a fallu recourir à des sources parfois hétérogènes, et dont les dates « cernent » plus 1659 qu'elles ne lui correspondent. Ces « échos » divers

[20] PASCH (Johann Georg), *Anleitung sich bei grossen HERRN Höfen und andern beliebt zu machen,* édition et introduction par Uwe Schlottermüller, traduction des pas par Barbara Ravelhofer et Véronique Daniels, Freiburg, Fa-Gisis, 2000.

[21] ABROMEIT (Klaus), « Aber Johann Georg hat gesagt .... Eine kommentierte Tanzstunde nach Johann Georg Pasch », *Morgenröte des Barock : Tanz im 17. Jahrhundert,* Actes du 1er Rothenfelser Tanzsymposion, édités par Uwe Schlottermüller et Maria Richter, Freiburg, Fa-Gisis, 2004, p. 9 – 14.

permettront des hypothèses pouvant être plurielles quant à la signification des énoncés, et ambitionnant avant tout d'ouvrir un débat.

Une deuxième partie portera plus généralement sur l'usage de ce vocabulaire, en premier lieu à travers les questions relatives à son emploi dans la pratique. Cela conduira plus particulièrement à questionner les relations entre les danses décrites et la musique, et à analyser systématiquement la structure des séquences chorégraphiques, en tentant de trouver la logique qui préside à leur composition, à la combinatoire des mouvements autant qu'à la construction générale de la danse. Le statut de ces pièces, et donc l'objet même de cette *Instruction*, seront examinés à la lumière de ces résultats.

Enfin, une troisième partie proposera d'explorer les similarités de formes entre les descriptions de Pasch et des pièces du répertoire ultérieurement notées pour tenter de repérer la place de cette source par rapport à l'évolution de la technique et des formes de danse. Cela conduira à nous intéresser plus particulièrement à un corpus restreint de chorégraphies notées dans le système Beauchamp-Feuillet, dont certains traits caractéristiques ou inusuels semblent montrer qu'elles documentent rétrospectivement des danses ou des éléments de danses déjà en usage quelques décennies avant leur notation. L'étude de ces chorégraphies tentera de dégager dans quelle mesure elles enrichissent notre connaissance, ou nos hypothèses sur la technique et la pratique caractérisant le style qui a eu cours vers 1660, ou qui en est directement issu.

I - L'*Instruction* de Pasch : contexte et vocabulaire

A - Présentation générale de la source, l'auteur et son contexte

1 – Au détour d'un livre d'exercices militaires…

Il arrive souvent que l'on consigne par écrit à l'étranger des éléments constitutifs d'une pratique qui dans son pays d'origine ne sont pas notés ou publiés, car ils y sont déjà suffisamment évidents, connus, ou directement transmis de vive voix. Ainsi, le seul document connu à ce jour qui fournisse des indications techniques et pratiques détaillées sur des danses de bal vers le milieu du XVIIe siècle est en fait une source allemande, retrouvée à la Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart par Uwe Schlottermüller, qui l'a publiée, comme on l'a vu, sous le titre ***Anleitung sich bey grossen Herrn, Hofen und andern sich beliebt zu machen***.

Ces quelques dizaines de pages se trouvent à la fin d'un gros recueil (de plus de 470 pages), qui réunit plusieurs traités d'exercices, et publié en 1659 à Osnabrück, sous le titre général :

> *Kurtze doch Gründliche Unterrichtung der Pique, dess Trillens in der Pique, der Fahne, dess Jägerstocks, Trincieren, Fechtens auf den Stoss und auf den Hieb, Voltesierens auf den Pferd und auf den Tisch, dess Ringens, Tantzens, sampt einer einer Anleitung sich bey grosen Herren und jedermann beliebt zumachen, mit dennen dazu nötig gehörigen Kupfferstücken aufgesetzt durch I. G. P.*
>
> « Enseignement court mais fondamental de la Pique, de l'entraînement pour la pique, du drapeau, du bâton à deux bouts, de l'art de trancher, de l'escrime d'estoc et de taille, de la voltige sur le cheval et sur la table, de la lutte, de la danse, incluant une Instruction pour se faire apprécier des grands seigneurs et de tous, présenté avec les gravures qui correspondent nécessairement, par I. G. P. »

L'acronyme pour l'auteur de ce livre, « I. G. P », désigne certainement Johann Georg Pasch (1628-1678), connu pour plusieurs traités similaires.

Dans ce recueil rassemblant des « enseignements » pour différentes techniques martiales ou cérémonielles, « *Anleitung* … » est plus précisément le titre d'un bref traité de 48 pages concernant les usages et la civilité, qui inclut des descriptions pour six « danses », *ou* qui est suivi de ces descriptions, qui occupent 38 pages supplémentaires. Dans le long titre général de l'*Unterrichtung*…, que l'on vient de citer, la danse apparaît en fait au même titre que les autres exercices, et est donc séparée de l'*Anleitung*, qui est annoncée dans le titre complet de l'ouvrage (sous un intitulé légèrement différent[22]). C'est un des arguments qui pousserait à dissocier l'exposé technique des danses du texte rédigé qui les précède, d'autant que ce dernier ne traite de la danse que très brièvement, à sa toute fin[23]. Cependant, le fait que la gravure représentant un couple en train de danser[24] soit située avant l'*Anleitung*, qu'elle est donc censée illustrer (selon l'explication de l'éditeur concernant les gravures) plutôt qu'avant la description technique des danses, serait un argument pour subordonner cette dernière partie au texte sur l'art « de plaire aux grands seigneurs et à tous ».

On ne peut pas vraiment qualifier de « traité » l'exposé technique des danses, du fait de l'absence d'informations à portée générale, et l'on préfèrera donc s'y référer par le terme « *Instruction*[25] », qui traduit *Anleitung*.

Les six danses décrites dans cet ouvrage sont les suivantes :

1. Sarabanda
2. Curant
3. Prandel
4. Sarabanda

---

[22] Dans le long titre de la publication, il s'agit seulement d'une *Anleitung sich bey grosen Herren und jedermann beliebt zumachen*, alors que l'intitulé de la section à l'intérieur du livre développe les « grands seigneurs et tout le monde », qui deviennent les « grands seigneurs, les Cours et les autres ».

[23] Pour une traduction résumée de ces quelques indications, voir p. 96 de l'édition Fa-Gisis, 2000. Pour les usages de civilité relatifs au bal à la même époque en France, on pourra se reporter au chapitre qui y est consacré dans : Antoine de COURTIN : *Traité de la Civilité qui se pratique en France*, Bruxelles, Philippe Veuglart, 1671 – Annexe II-F.

[24] En fait, que cette image repésente une danse n'est que la supposition la plus probable : curieusement le cavalier donne la main gauche à la dame, alors que la gravure n'est pas inversée, comme le prouve la lettre qu'elle comporte. L'image est reproduite à la fin de notre deuxième partie.

[25] Sauf mention contraire, ce terme renverra donc toujours à l'*Anleitung* de Pasch. On précisera « *Instruction pour danser*… », lorsqu'il s'agira du manuscrit antérieur (vers 1612) trouvé à la bibliothèque de Darmstadt, et republié récemment : *Instruction pour Danser*, édition et introduction par A. Feves, A. L. Langston, U. Schlottermüller, et E. Roucher. Freiburg, Fa-Gisis, 2000.

5. Sarabande

6. Curant

Pour chacune de ces danses est fournie une description constituée d'une partition musicale (avec dessus et basse), suivie d'une suite de plusieurs *lectiones* numérotées. Une *lectio* est ici une courte liste comportant entre six et onze « pas » ou indications d'actions des pieds, employant des formulations variées et que l'on désignera en général par le terme « énoncé ». Chacune de ces « actions » est également numérotée.

Ainsi, par exemple, la cinquième *lectio* du *Prandel*, ou « branle », se présente ainsi :

5. Lection.

1. einen Pass mit den R. Fuss

2. einen Pass mit den Lincken Fuss

3. einen Pass mit den R. Fuss

4. einen Pass mit den L. Fuss

5. eine Cupe mit den R. Fuss

6. eine Cupe mit den L. Fuss

Une telle présentation, qui n'est comparable à aucune autre forme de traité ou de notation chorégraphique, est en fait, nous le verrons, étroitement conditionnée par son environnement et son contexte culturel, mais également par la personnalité et le parcours de J. G. Pasch, qui est beaucoup plus connu dans le milieu des arts martiaux anciens, grâce à ses nombreux ouvrages traitant des exercices militaires, ou *exercitia*, et il convient donc, pour aborder cette source, de commencer par présenter son auteur.

2 - A propos du *Hofmeister* Johann Georg Pasch

Des précisions importantes concernant Johann Georg Pasch ont pu être apportées par son oraison funèbre ou *Leichenpredigt*, source jusqu'à présent inconnue des chercheurs en danse.

Johann Georg Pasch est né en 1628 à Dresde. Il en part, jeune, pour faire des études, à Berlin d'abord, puis à Stettin, où il enseigne la danse auprès des enfants d'un officier irlandais, au service des Suédois durant la fin de la Guerre de Trente Ans. Il

occupe cet emploi avant 1649, ce qui laisse supposer qu'il a déjà été formé à la danse dès son enfance ou sa prime jeunesse, sans doute à la cour de Dresde. Cela pose bien sûr la question de la datation du style qu'il transmet encore en 1659, qui pourrait donc être un peu plus archaïque que celui à la mode au moment de la publication. Toujours avant 1649, Pasch va ensuite à Rostock, où il apprend le luth et surtout ce qui sera sa spécialité : les *exercitia*, les exercices du corps. Après son passage à l'Université de Wittenberg, où il publie, en 1655, une dissertation en Droit, il est nommé en 1657 *Archivarius* à la cour de Halle par le duc August de Saxe-Weissenfels (branche cadette de Saxe). Le duc, connu pour sa culture, sera le dernier à présider la *Fruchtbringende Gesellschaft*, première académie littéraire allemande, et, sur le plan de l'enseignement, sera le fondateur du *Gymnasium* de Weissenfels.

Pasch publie en 1657, un livre sur les exercices ou « *exercitia corporis* », qui sera le premier d'une longue série d'ouvrages du même type, aux nombreuses rééditions qui se poursuivent même après sa mort (jusqu'en 1687). Ces exercices incluent aussi bien le maniement de l'épée, du mousquet, du drapeau, de la pique, de la pertuisane, du bâton à deux bouts (*Jägerstock*), que la lutte (à mains nues), la « voltige » sur le cheval ou sur une table et l'art de couper la viande (*trincieren*). Pasch écrit également des ouvrages sur les fortifications et l'art de charger dans une bataille. Tous ces exercices font l'objet d'enseignements techniques et pratiques très détaillés, variés et relativement complexes, et constituent un cadre et un contexte prégnants dans lesquels s'inscrivent les pratiques du corps masculin de l'époque.

Pasch, qui apparemment a déjà enseigné ces exercices aux « princes » de la cour ducale dès 1657, est nommé en 1662, *Pagen Hofmeister*, c'est-à-dire, selon la traduction dans une publication de 1673, « Gouverneur des Pages », fonction équivalente à celle d'un Ecuyer, et qui correspondrait aujourd'hui à celle d'un « entraîneur sportif et militaire », doublé d'un maître ès bonnes manières. Il meurt en 1678, à l'âge de 50 ans, semble-t-il des suites d'un coup reçu à l'entraînement.

Nous renvoyons pour les détails à l'annexe I qui présentent sous forme chronologique les principaux repères biographiques, et reproduit un long extrait de son oraison funèbre en allemand. On trouvera dans la bibliographie la liste de la plupart des ouvrages publiés par Johann Georg Pasch, qui montre le succès éditorial de ses livres, peut-être en partie lié à leur riche illustration iconographique. La consultation de certains ouvrages montre d'ailleurs que ces gravures n'étaient pas forcément réemployées, mais plutôt renouvelées pour les nouvelles éditions.

Un autre trait frappant est l'apparition dans certains titres du fait qu'il s'agit des techniques les plus actuelles. Est-ce un indicateur que Johann Georg Pasch transmet plutôt ce qui est « à la dernière mode », ou au contraire consigne des pratiques déjà bien connues et installées (son premier livre de fortification s'appuie sur « les meilleurs auteurs »[26]), tout en apportant de nouveaux éléments ?

3 - Une forte présence de la culture française

L'autre point qui nous intéresse est la forte présence de la culture française dans ses traités militaires, même si sa technique d'escrime semble plutôt dériver de l'école italienne. C'est particulièrement évident avec sa *Courte Instruction pour le bâton à deux bouts* de 1660[27], dans l'introduction duquel il indique que ces exercices ne sont pas encore bien connus en Allemagne, mais sont pratiqués en France[28].

Pasch fait d'autre part publier plusieurs ouvrages bilingues français-allemand, où les deux textes sont face à face sur deux colonnes parallèles, comme c'est le cas pour la *Deutliche Beschreibung unterschiedener Fahnen-Lectionen … // Description distincte des diverses Leçons au drappeau* (sic)…[29]. Si son français est parfois très maladroit, il dénote un usage assez courant de la langue et une assez bonne maîtrise de son vocabulaire. Pasch évoque d'ailleurs, dans le texte *Anleitung…* qui précède les danses, la nécessité pour un homme de cour de connaître « au moins le français et l'italien, qui sont désormais les plus en usage en toute l'Europe[30] ». Cela prouve surtout l'importance et le prestige, auprès de son public en partie aristocratique, de cette langue pour l'enseignement des techniques martiales[31], et plus généralement de l'influence culturelle française. De fait, ses traités

---

[26] PASCH (Johann Georg), *Florilegium Fortificatorium Tripartitum. Oder Kurtze/ leichte/ jedoch gründliche und richtige Anweisung zu der jetzigen Zeit üblichen Krieges-Bau-Kunst/ und was derselben anhängig : in dreyen Theilen/ … / Alles aus den besten und bewehrtesten Autoren …*, Halle / Leipzig, Christoph Mylius / Christian Michael, 1662.

[27] PASCH (Johann Georg), *Kurtze Anleitung des Jäger Stocks/oder halbe Pique*, Halle, Melchior Oelschlegel, 1660.

[28] "...weiln aber dieses Exercitium noch zur Zeit in Teutschland nicht sonderlich bekand / sondern in Frankreich nur bräuchlich."

[29] PASCH (Johann Georg), *Deutliche Beschreibung unterschiedener Fahnen-Lectionen, in Acht Spiel eingetheilet/ nebst dem Piquen-Speil/ Pertuisan und halben Piquen/ oder Jägerstock … // Description distincte des diverses Leçons au drappeau* (sic)*, divisées en huit jeux, ensuite de jeu de la pique, de la Pertuisane et demy pique ou de baston à deux bouts…*, Halle, Melchior Ölschlegel, 1673. Son nom est « traduit » dans le frontispiece en français en « Jean George Pasche ».

[30] *Anleitung*, p. 36 de l'édition Fa-Gisis, 2000.

[31] De telles éditions bilingues français-allemand ont des précédents dans les arts martiaux ou les exercices. C'est le cas par exemple de GIGANTI (Nicoletto), *Escrime nouvelle, ou théatre auquel sont*

sont remplis de termes techniques français plus ou moins reconnaissables tels *Glissade*, *Angard* (“*Attirela* Pique *Angard”*!), *Rande Batalie*, *Lareferr*,[32] *glissiren*, et *marchiren*…

Cette familiarité de Johann Georg Pasch avec la culture française est un premier indice que les danses qu’il décrit dès 1659 doivent être rattachées au style français. De plus, comme me l’a communiqué Marie-Thérèse Mourey, Pasch prend encore part à un ballet de cour en 1669, aux côtés entre autres d’un maître à danser français[33]. Mais l’on peut aussi supposer que ce qu’il a transmis, vers 1648, aux enfants du colonel de l’Armée suédoise, étaient déjà des danses de style français – l’influence culturelle française étant majeure à cette époque en Suède : que l’on pense par exemple au ballet en français *La naissance de la Paix* dansé à Stockholm en 1649, attribué à Descartes et chorégraphié par un maître à danser français[34]. De surcroît, on peut faire l’hypothèse que Pasch a enseigné ce qu’il avait lui-même appris à Dresde, peut-être à la cour, où son père avait un office, et là encore le style français y était prédominant (au moins pour la danse)[35]. Ces divers indices permettent donc de présumer que l’unique production de Pasch sur la Danse, cette *Anleitung*, est bien une instruction de danse française.

4 - Courante, sarabande et branle : trois danses représentatives du style français au bal

Cette hypothèse est renforcée par le type des danses que Pasch a choisi de traiter.

---

représentées diverses manières de parer…, traduit en langue françoise par Jacques de Zeter, Frankfurt, 1619.

[32] Voir en particulier, PASCH (Johann Georg), *Kurtze Unterrichtung*, Hamburg / Wittenberg, Christian Guth, M. Oelschlegel Wittenberg, 1659.

[33] Il s’agit du Ballet *Eintracht stärckt Heyrath : oder / BALLET*..., Halle, Christoph Salfeld, 1669, auquel prend par un certain « Mr. la Marche ». Pasch y apparaît au moins clairement dans une Entrée de la Nuit, sous le nom de « Hoffmeister Pascha », au côté d’un Johann Pascha qui incarne le Jour, et qui pourrait bien être l’auteur du traité paru en 1707 à Francfort sous le titre *Beschreibung wahrer Tantz-Kunst*.

[34] Il s’agit d’Antoine de Beaulieu. Cf : RODIS-LEWIS (Geneviève), *Le développement de la pensée de Descartes*, Paris, Vrin, 1997, p. 212.

[35] Cf. MOUREY (Marie-Thérèse), « Danser à la cour de Wolfenbüttel », dans SCHROEDTER (Stephanie), MOUREY (Marie-Thérèse), BENNETT (Giles), *Barocktanz im Zeichen französisch-deutschen Kulturtransfers: Quellen zur Tanzkultur um 1700 / La danse baroque et les transferts culturels entre France et Allemagne ... / Baroque Dance and the transfer of culture between France and Germany...*, Hildesheim and New York, Georg Olms Verlag, 2008, p. 308.

De toute évidence, la courante[36] représente durant tout le XVIIe siècle la danse de bal française par excellence, et c'est d'ailleurs cette danse que F. de Lauze décrit le plus précisément en 1623 dans son *Apologie de la Danse*. En 1636, l'*Harmonie Universelle* de Marin Mersenne indique que « la courante est la plus fréquente de toutes les dances pratiquées en France, & se dance seulement par deux personnes à la fois[37] ». En 1669, l'avant-propos des *Lettres patentes pour l'établissement d'Académies d'Opéra* [38] cite la courante au rang des danses « particulières » à la France, et bien plus tard encore, Pierre Rameau, en 1725, rappelle l'importance (passée) de cette danse qui, sous Louis XIV, était la première du bal après les branles. Notons toutefois que le caractère de la courante a probablement beaucoup évolué tout au long du XVIIe siècle, avant de devenir une danse grave. F. de Lauze préconise en effet en 1623 de la « commencer gayement en observant une mesure un peu viste » (p. 31)[39].

Les branles sont pareillement une danse typiquement française, depuis la Renaissance, même s'ils sont plutôt associés par leurs noms à des villes ou à des provinces. On trouve ainsi au XVIIe siècle la mention de branles de Poitou, de Bourges, de Metz, de Normandie, de Basques[40]…. Leur principale caractéristique est d'être dansés en chaîne ou en rond. Le branle fait apparemment partie des signes de culture française à l'étranger. En 1634, on danse à la cour du Prince de Danemark, lors d'un mariage, « un branle à la française comme pour couronner tout (sic) l'œuvre. Car la galanterie de France est le modèle de toutes leurs ambitions »[41]. En 1671, un traité allemand[42] cite également le Branle parmi les danses françaises habituelles.

---

[36] Pour une étude générale sur l'évolution de la *courante*, voir l'article de NOWACZEK (Jadwiga), "Die *Courante* zwischen "pesle-mesle" und distinguierter Noblesse...", dans *Morgenröte des Barock…*, Fa-Gisis, 2004.

[37] MERSENNE (Marin), *L'Harmonie universelle*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636, II, p. 165. Voir les *Propositions XXIII, XXIV* et *XXV* en ANNEXE II- A.

[38] Cité par Eugénia ROUCHER dans le « Glossaire, Pièce annexe n°1 » de sa thèse *Aux origines de la Danse Classique, le Vocabulaire de la « Belle Dance », 1661-1701*, p. 73.

[39] En 1676, Thomas Mace précise à propos des *corantoes* qu'elles sont « full of Sprightfulness, and Vigour, Lively, Brisk, and Cheerful. MACE (Thomas), *Musick's Monument, or, A remembrancer of the best practical musick, both divine, and civil, that has ever been known, to have been in the world*, Londres, T. Ratcliffe, N. Thompson, John Carr, 1676.

[40] MERSENNE. *Harmonie Universelle*, II, p. 168, mentionne également parmi ceux-ci les *passepieds*. Les *Lettres patentes* de 1669 évoquent le *Branle de Basque* et *les Branles de Normandie ou Gavotte legeres*..

[41] *Mercure de France*, année 1634, le 10 octobre, tome XX, p. 561. Cité par Eugénia ROUCHER dans « Entre le *bel estre* et le *paroistre* : la danse au temps de Louis XIII », *Regards sur la musique… au temps de Louis XIII*, Paris, Mardaga, 2007, (pp.79-113), p. 101.

[42] MERCURIUS, *Der von dem Mercurius neu-gebaute Schau-Platz der Dantzenden*, Nuremberg, Joh. Hoffmann, 1671, p. 10.

Cela est probablement dû au fait que le bal en France commence avec une suite fixe de branles (*simple*, *gai*, *à mener* (ou de Poitou), *double de Poitou*, *de Montirandé*, *gavotte*). Cette suite, mentionnée avec une relative concordance dans le manuscrit *Instruction pour danser*, l'*Apologie de la Danse* de 1623, et l'*Harmonie Universelle* de Marin Mersenne[43] évoluera en se réduisant - l'Abbé de Pure ne cite plus en 1668 que trois branles et les *gavottes*[44] - avant la disparition de ce type de danse à l'ouverture du bal[45].

Cela laisse en suspens la question de savoir quels sont les types de branle en usage vers 1659, auxquels Pasch puisse faire référence, d'autant qu'il n'a pas été possible d'associer la description du branle (*Prandel*) de Pasch à des formes connues par ailleurs. Cependant, musicalement, la première phrase de ce *Prandel* binaire n'est pas sans rappeler les *branles simples*, en particulier, d'après le musicien Patrick Blanc, celui que l'on trouve dans la *X*^e^ *suite* du « Manuscrit de Kassel[46] ».

Concernant la sarabande[47], on met souvent en avant son origine ou son caractère espagnol, associé à l'emploi des castagnettes. Il importe cependant de rappeler que tout au long du XVIIe siècle on distingue une manière de la danser *à l'espagnole* et *à la française*. Ainsi, Héroard rapporte dans son journal pour le 28 septembre 1605, que le Dauphin (futur Louis XIII) critique la manière de danser une sarabande « à la mode d'Espagne »[48].

Ménestrier[49] reprend en 1682 cette distinction entre les deux manières d'exécuter la sarabande « Il y a des pas de Courante, de Gavote, de Menüet, & de Sarabande, sans aucune expression, sinon que la Sarabande peut se danser à l'Espagnole ». De fait, l'on a quelques indices sur la différence d'exécution avec un récit de voyage de la fin du XVIIe

---

[43] L. II, p. 168.

[44] *Idée de Spectacles*.., p. 279.

[45] Pour plus de précisions, voir : SEMMENS (Richard T.), « Branles, Gavottes and Contredanses in the Later Seventeenth and Early Eighteenth Centuries », *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research : Papers from the Dance to Honour Kings Conference*, XV/2 (Winter 1997), p. 35-62.

[46] ÉCORCHEVILLE (Jules), éditeur : *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français / Publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel et précédées d'une étude historique.*" Berlin, L. Liepmannssohn - Paris, L.-M. Fortin, 1906.

[47] Les différences d'othographe d'intitulés chez Pasch (Sarabanda / Sarabande) n'ont pas paru renvoyer à des différences significatives dans le traitement musical ou chorégraphique. Témoignent-elles de références à des titres de sources musicales spécifiques pour ces pièces ?

[48] « Il danse la sarabande et la danse qu'il appelle le combat. La fille de Mme de Soisy dansoit la sarabande à la mode d'Espagne, il dit : Elle danse pas bien ». *Journal de Jean Héroard sur la jeunesse et l'enfance de Louis XIII*, édit. Par E Soulié et E. de Barthélémy, Paris, Firmin Didot, 1868.T. 1, p. 152.

[49] MENESTRIER (Claude-François), *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682, p. 159.

siècle qui compare les deux manières [50] (je n'aborderai pas ici les témoignages chorégraphiques concernant les *Jacaras*, que certains assimilent à la Sarabande espagnole).

La mention la plus intéressante à ce sujet est plus proche de 1659 : il s'agit des *Lettres patentes pour l'établissement d'Académies d'Opéra* [51] de 1669. On y trouve en effet distinguées d'un point de vue musical la *Sarabande grave* qui « imite l'Espagnol » d'avec « les bohémiennes ou sarabandes legeres, et les Sarabandes Françoises qui tiennent le milieu entre l'Espagnole et la Bohémienne ». On peut supposer que ces distinctions avaient leur correspondance d'un point de vue chorégraphique.

Qu'au moins un type de sarabande soit caractéristique du style français est corroboré par la présence importante de ce mouvement de danse dans les ballets de cour, dès le début du XVIIe siècle[52], en particulier pour les « grands ballets » qui les concluent. On en a encore un exemple tardif à la fin du *Ballet de la Loterie* en 1658.

La sarabande est une danse fréquemment associée au ballet ou au solo (comme le montre la *Description d'une sarabande dansée* qui se trouve à la fin du *Dictionnaire Royal* du Père Pomey de 1671[53], mais aussi un poème publié en 1649 qui décrit une sarabande dansée par une femme[54]).

Toutefois la sarabande est aussi pratiquée communément au bal, même si l'on n'en a moins de traces. Dans les années 1630, Mersenne la traite avec la courante, comme une danse qui ne se danse qu'à deux, et ne la décrit pas dans la proposition qui traite des ballets (mais il met dans cette catégorie également les danses figurées, comme *la Bocanne*)[55]: Il précise par ailleurs que « les François & les Espagnols ne la dancent qu'à deux ». Vers la même époque, un passage du *Roman comique de Francion*[56] montre qu'il s'agit là d'une danse appréciée et dansée en société, la mettant au rang des danses

---

[50] AULNOY (Marie-Catherine d'), *Relation du voyage d'Espagne...*, Tome 1, Paris, C. Barbin, 1691. Voir en Annexe II - F

[51] Cité par Eugénia ROUCHER dans le « Glossaire, Pièce annexe n°1 » de sa thèse *Aux origines de la Danse Classique, le Vocabulaire de la « Belle Dance », 1661-1701*, p. 73.

[52] Voir DEVOTO (Daniel), « De la zarabanda à la sarabande », *Recherches sur la Musique française classique* n°6, 1966, p. 27–72 et David Joseph BUCH, « The Influence of the "Ballet de cour" in the Genesis of the French Baroque Suite », *Acta Musicologica*, International Musicological Society, Vol. 57, Fasc. 1, Janvier - Juin 1985, pp. 94-109.

[53] POMEY (François), *Le dictionnaire Royal augmenté*, Lyon, Antoine Molin, 1671.

[54] Voir Annexe II-D : SCUDERY (Georges de) : *Philis dance la Sarabande*, dans *Poésies diverses ... par Mr de Scudéry*,...Paris, A. Courbé, 1649, p. 20.

[55] *Harmonie Universelle*, LII, p. 165.

[56] SOREL (Charles), *Histoire comique de Francion*, réimprimée sur l'exemplaire unique de l'édition originale (1623) et sur les éditions de 1626 et 1633 par Émile Roy, Paris, Hachette, 1928, vol. III, « Septiesme Livre ».

communes avec la courante et la volte (pour cette dernière danse, c'est une occurrence tardive) :

> « Il entra des viollons dans la salle, qui jouërent de toutes sortes de danses. Toutes les plus belles femmes des villes et des villages de là alentour, se trouverent a ceste heure dans le chasteau, avec quelques filles remplies de toutes perfections, et quelques hommes qui sçavoient bien danser. Les cadences, les pas, et les mouvements des courantes, des sarabandes et des voltes, eschauffaient les lascifs appetits d'un chacun » (t III , p. 21).

Une autre citation extraite du même ouvrage confirme le caractère enlevé de cette danse que « la plupart » savent danser :

> « Une douce furie s'estant emparée des ames, l'on fit joüer des sarabandes, que la pluspart danserent, en s'entremeslant confusément avec des postures toutes gentilles et toutes paillardes » (t. III, p. 27).

Ces citations permettent de rappeler que le caractère de la sarabande a considérablement évolué, avant de devenir la danse lente du début du XVIIIe siècle[57]. Le dictionnaire de Furetière lui attribue encore en 1690 un « mouvement gay & amoureux ».

Les trois types de danses que traite Pasch sont par ailleurs très répandus dans les sources musicales de cette période, et plus particulièrement pour l'association de la courante et de la sarabande. On sait que la « suite » de danses qui se fixe avec Froberger est constituée d'une allemande (non chorégraphique) et de trois mouvements de danse : courantes, sarabandes, et gigue. Les branles par contre se trouvent principalement dans les sources liées à la danse. On en trouve ainsi dix-sept dans les suites orchestrales du Manuscrit de Kassel[58], mais de nombreuses autres publications en contiennent en Allemagne.

La diffusion de ces types de danse française est perceptible également en Angleterre. Ainsi, à l'époque de Pasch, l'édition du *Dancing master* de Playford[59], à

---

[57] D'après le *Dictionnaire de la musique contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus usitez dans la musique* de Sébastien de BROSSARD, Paris, C. Ballard, 1703 : « La sarabande, n'étant à bien prendre qu'un menuet, dont le mouvement est grave, lent, sérieux &c. »

[58] ÉCORCHEVILLE (Jules), *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français*, 1906, p. 29.

[59] PLAYFORD (John), *The Dancing Master: or, plain and easie Rules for the Dancing of Country-Dances, with the Tunes to each Dance. To which is added the Tunes of the most usual French Dances*…London, printed by W.G., 1665. London: J. Playford, 1665.

laquelle sont ajoutés « les airs des danses françaises les plus en usage[60] », voit l'apparition de quatre nouvelles sarabandes, au côté d'une vingtaine de *corants* (sic), et d'un branle de Champaigne...

Le musicien Patrick Blanc m'a indiqué que les musiques de Pasch sont proches dans l'écriture de ce que l'on peut trouver dans d'autres sources du Nord de l'Europe pour la musique française. Il a par ailleurs relevé une similarité entre l'air de la quatrième pièce (*4. Sarabanda*) de Pasch et la *Sarabande du XIe mode* de l'*Harmonie Universelle* de Mersenne[61]. A défaut de supposer une filiation, on peut au moins repérer une parenté, et donc une empreinte du style français dans les musiques de Pasch.

L'association des trois types de danses décrits par Pasch est d'autant plus frappante qu'elle se retrouve littéralement en 1668 sous la plume de l'Abbé de Pure, lorsqu'il évoque la Belle Danse, convenable aux dames : « Qu'il n'est rien qui soit de meilleure grace pour une belle dame, & qu'elle doit infailliblement reüssir dans les Courantes & dans les Sarabandes. Le Branle veut plus de gayeté, & semble estre plus propre pour les hõmes que pour les femmes[62] ». Et cette association est identique dans l'exemple que donne Furetière, pour la définition du mot *danser* : « On danse des ballets, des courantes, des sarabandes, des Bransles, &c. ».

Tous ces éléments permettent donc de rattacher l'*Instruction* de Pasch à une pratique très commune de la danse à la française, et à sa diffusion à l'étranger. Mais la longévité des trois types de danses présentées durant tout le XVIIe siècle ne permet guère de définir si son style est un peu archaïque, en rapport avec celui appris durant sa jeunesse à Dresde, ou vers 1648 dans le Nord de l'Allemagne, ou si au contraire il expose le style le plus récent, qu'il aurait pu rencontrer grâce à des étudiants de Wittenberg durant ses études achevées deux ans plus tôt.

---

[60] « To which is added the Tunes of the most usual French Dances ». A la différence des contredanses publiées par Playford, qui donnent des explications sur la chorégraphie à effectuer, il ne s'agit pour ces danses françaises que de partitions musicales (dessus).

[61] Voir les partitions en Annexe IV.

[62] Abbé de PURE : *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, 1668, p. 279.

B –Etude du vocabulaire de l'*Anleitung*

1 - Des énoncés issus de champs lexicaux divers

La première énigme posée par cette source est assurément sa terminologie. On doit en effet noter le faible nombre de termes techniques de danse, à la différence des autres traités d'exercices de Johann Georg Pasch qui regorgent de termes techniques, pour beaucoup français. Pour la danse, on est frappé de la brièveté des formules et la pauvreté du vocabulaire pour décrire les mouvements, et surtout par le manque d'explications concernant leur exécution, rendant très difficile la compréhension de cette *Instruction*.

Une traduction en français a été proposée par Véronique Daniels, et en anglais par Barbara Ravelhofer, dans le cadre de l'édition par Uwe Schlottermüller pour Fa-Gisis en 2000. La traduction française reste très prudente et a laissé en suspens la signification de la plupart des termes techniques ou problématiques, comme *abgestossen*, *Pass* ou *Schleiffe*, voire de mots plus communs comme *Tritt*, alors que la version anglaise a opéré des choix plus tranchés : *Tritt* devient *step*, *Schleiffe* est traduit par *loop* (boucle), mais *Pass* y est considéré comme un terme technique et rendu par *pas*.

Plutôt qu'une traduction, il a paru ici nécessaire de constituer un lexique qui discute les diverses possibilités de compréhension ou d'interprétation des expressions et des termes principaux employés pour décrire les pas ou les mouvements. Cette tentative d'élucidation est également le résultat d'une expérimentation pratique, qui a cherché une « cohérence » dans la réalisation physique, entre autres en ce qui concerne les changements d'appui, pour distinguer les sens probables des interprétations impossibles. Ces explications sont par ailleurs tributaires des résultats concernant la relation à la musique, la structure des danses et la combinatoire des *lectiones*, qui seront examinées plus tard.

Un premier travail a donc consisté à faire le relevé systématique et exhaustif des locutions dans leurs différentes formes, pour avoir la liste des « énoncés ». L'objectif était d'établir un lexique de Pasch concernant la danse, mais aussi de repérer les types et associations des termes, verbes, substantifs, adverbes, adjectifs… Il s'est agi ensuite de déterminer à quels champs lexicaux appartenaient les différents termes employés par Pasch. On a ainsi pu les classer en trois catégories :

1. La majeure partie des énoncés est composée de termes d'actions et d'expressions plus ou moins descriptives, dans des formulations très variées, tel que, par

exemple, *Halb Lincks herum*, « demi-tour à gauche », ou *Ziehe deinen R Fuss an deinen L.Fuss* (S5, L4.1), « tire ton pied droit contre ton pied gauche ».

Il ne s'agit pas là de formulations ou d'énoncés fixes, mais bien des **prescriptions d'actions** qui peuvent indifféremment employer un substantif ou un verbe : on verra que l'on trouve aussi bien *Mit den L. einen Tritt zurück* (S5, L5.1), « avec le gauche, un poser/marcher en arrière », et *einen Tritt zurück mit den L.Fuss* (P3, L6.1), « un poser/marcher en arrière du pied gauche », ou encore *zurück getretten mit den L. Fuss* (P3, L8.7), « poser/marcher le pied gauche en arrière ». Cette plasticité des expressions montre d'ailleurs qu'il ne s'agit pas là d'un enseignement académique, et que ces danses sont avant tout conçues comme des séquences « d'unités d'actions ».

2. Par contre, on trouve peu de termes purement techniques relevant du vocabulaire chorégraphique : *Pass*, *Cupe* (Coupé), *Piritet* (pirouette) et *Reverentz*, et leur exécution n'est pas autrement définie. Notons que tous ces termes ont un usage technique attesté dans la danse française à l'époque, même si étymologiquement, l'usage chorégraphique du mot « pirouette », vient probablement de l'italien (*pirlotto*).

3. Enfin, et surtout, Pasch utilise quelques termes apparemment techniques, mais qui ne sont pas autrement connus dans le champ chorégraphique : *eine Schleiffe*, *eine Rose*, *eine Strappatte*, *einen Schlangen Tritt*…

2 - Un vocabulaire lié à celui des *exercices*

Les traités d'exercices, en particulier l'ouvrage bilingue de Pasch *Description distincte* / *Deutliche Beschreibung*, publié en 1673, ont permis de mieux connaître sa terminologie, d'établir des concordances ou des analogies avec certains énoncés pour la danse et se sont finalement avérés constituer une véritable « Pierre de Rosette » pour cette *Anleitung* (même si l'écart de date entre les deux publications oblige à rester prudent, du fait d'une possible évolution de son vocabulaire, que l'on suppose marginale). Cela concerne en particulier l'expression *Schlangen Tritt*, en lien avec des exercices de Drapeau, et le verbe *ab-stossen* que l'on retrouve dans des *lectiones* de maniements de Pique. Ceci nous a conduits à chercher des correspondances dans les techniques ou arts militaires, même hors des œuvres de Pasch, pour des mots tels que *Strapatte* et *Schleiffe*.

Il s'est ainsi avéré que la parenté terminologique entre les danses et les traités d'exercices concerne la quasi-totalité des énoncés de cette *Instruction*. Ainsi, *Piritet*

« Pirouette » existe dans l'escrime française, *schlagen* a un sens technique dans les jeux de la Pique, et même la *Reverentz* relève des exercices, qui ne sont pas employés seulement comme entraînement au combat, mais aussi pour les parades militaires.

Le fait qu'il y ait un vocabulaire commun aux techniques militaires et à la danse n'est pas une découverte[63]. On en connaît de nombreux autres exemples (« cabrioles », « terre à terre », etc.). Toutefois, il est remarquable que cela concerne quasiment *tous* les énoncés (même *einen Pass*), et que des termes techniques ou expressions spécifiques aux exercices d'armes migrent dans un traité de danse. Sauf erreur, on n'en connaît qu'un seul autre exemple aussi explicite, mais où ce transfert reste très circonscrit au vocabulaire spatial, dans le traité d'Esquivel Navarro de 1642[64].

Pour transmettre ces danses françaises, il semble donc que Pasch ait usé d'une double traduction, non seulement en langue allemande, mais aussi dans le langage des exercices d'armes. On peut imaginer qu'il s'agissait de faciliter la compréhension et l'apprentissage des danses en employant des références simples et en faisant écho à une pratique dont les pages ou les serviteurs de la cour étaient familiers. La finalité était sans doute de mettre en avant les analogies entre les deux champs, et donc de conférer aux traités militaires un statut « d'interprétant ». L'appropriation de la danse française se serait faite ici en gommant ce qui la constitue comme un champ technique à part, avec son vocabulaire propre, et de façon à l'intégrer aux autres exercices, alors même que ceux-ci sont décrits avec une profusion de mots français, sans doute parce que cette terminologie militaire a déjà un enracinement plus important.

3 - Indications pour l'espace, la durée et la vitesse

Les énoncés, même s'ils privilégient le noyau qu'est l'action (indiquée par un verbe ou un substantif) peuvent être plus ou moins complexes dans leur formulation, et intègrent la plupart du temps d'importantes informations relatives à la mise en pratique.

Le point le plus frappant est la latéralisation omniprésente, avec la mention du pied qui agit ou qui supporte. Le vocabulaire spatial semble également assez précis : *hinter* (« derrière »), *zurück* (« en arrière », « en reculant »), *vor* (« devant »), *über*

[63] ROUCHER (Eugénia), *Aux origines de la danse classique*…, 1991, p. 557 et 567.

[64] ESQUIVEL NAVARRO (Juan de), *Discursos sobre el Arte del Danzado*, Séville, Juan Gomez de Blas, 1642. Sur ce sujet, voir BROOKS (Lynn Matluck), *The art of dancing in seventeenth-century Spain, Juan de Esquivel Navarro and his world*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2003, p. 95-96.

(« dessus », « par-dessus »), *an* (« contre »), *auff die Seitte* (« vers le côté »), *auff[gehoben]* (« [élevé] vers le haut »), *inwendig* ([tournant] « en dedans »), *ausswarts* (« vers l'extérieur »). La mention de l'espace peut concerner l'ensemble d'une séquence : « un demi tour à gauche, que le pied vienne derrière et que tu te tiennes au même endroit que celui où tu as commencé[65] », voire indiquer, *a posteriori*, que les séquences précédentes obéissent à un schéma spatial particulier, dans le cas où une *lectio* est répétée dans plusieurs orientations[66] : « et ces quatre *lectiones* sont exécutées dans les quatre angles » - les quatre *lectiones* étant ici des séquences identiques.

Mais ces notations d'espace ne concernent quasiment pas le déplacement global dans l'espace. Seule la courte suite de *lectiones* similaires de la Sarabande 5, dont la troisième se termine « au même endroit que celui où tu as commencé », semble décrire explicitement une véritable figure spatiale, sans qu'il soit possible de savoir si cette précision concerne uniquement la *lectio* qu'il conclut, ou si c'est l'aboutissement des trois *lectiones* S5, L1 (?) - L2 - L3.

A l'opposé, la durée ou la vitesse ne sont guère présentes. Pasch, pour combiner deux actions dans un même énoncé, use de trois moyens : les relier par *dann* (« puis ») ou *und* (« et »), les associer par *zugleich* ou *und zugleich* (« en même temps »), mais plus encore, les coordonner par une consécutive : *Einen Seitten Tritt, dass der L. Fuss hinter kommt* (« un pas de côté si bien que le pied gauche vienne derrière »), ce qui ne donne pas la relation temporelle exacte entre les deux actions. On trouve enfin un énoncé (S4, L1 ou L3 ou L5) pour lequel la simultanéité et la durée sont indiquées, avec *in dem der R. Fuss allezeit fortgesetzet wird*, associé à *zugleich*, « de façon à ce que durant tout ce temps le pied droit continue (?) » (on verra plus loin les problèmes que pose le sens de cette locution).... Seul *geschwind*e (« rapide ») témoigne d'une variété rythmique dans l'exécution d'un pas (mais aucune mention de la lenteur). Et comme indication de la qualité du mouvement ou la manière de l'exécuter, on ne trouve guère que l'expression *starck niedergesetzet* (« posé à bas avec force »).

Apparemment, ces éléments concernant la vitesse et le style de l'exécution sont déjà connus par les destinataires de l'ouvrage, ou paraissent moins fondamentaux dans la transmission. Surtout, l'absence d'indications rythmiques dans ces descriptions de danses paraît un indice important pour supposer que la dynamique du mouvement et la durée des

---

[65] « Halb Lincks herum / dass der R. Fuss hintenkompt / und du an selbigen Ort stehest allwo du angefangen » (S5, L3).

[66] « … und diese vier lectiones werden in alle vier Winckel gemachet » (S4, L6, 7, 8, 9).

actions sont signifiées par un autre moyen, qui serait la numérotation des énoncés, permettant l'hypothèse, que nous aborderons dans la deuxième partie à propos des carrures, que cette numérotation renvoie à des unités rythmiques (mesures), ce qui expliquerait par ailleurs que certaines actions nécessitent plusieurs « numéros » pour s'accomplir.

4 - Etude lexicale des principaux termes dans l'*Anleitung* de Pasch

On trouvera donc ci-dessous, pour chaque terme technique ou descriptif, substantif ou verbe, les différents énoncés le contenant, avec la mention de la première occurrence dans l'*Instruction*, suivi des éclaircissements permettant de suggérer une reconstruction pratique. On a également proposé pour certains mouvements une notation selon le système Beauchamp-Feuillet, pour permettre de visualiser certains éléments de motricité (élevé, plié…), sans que cela constitue une indication stylistique (coordination, dynamique, accentuation et amplitude du mouvement…).

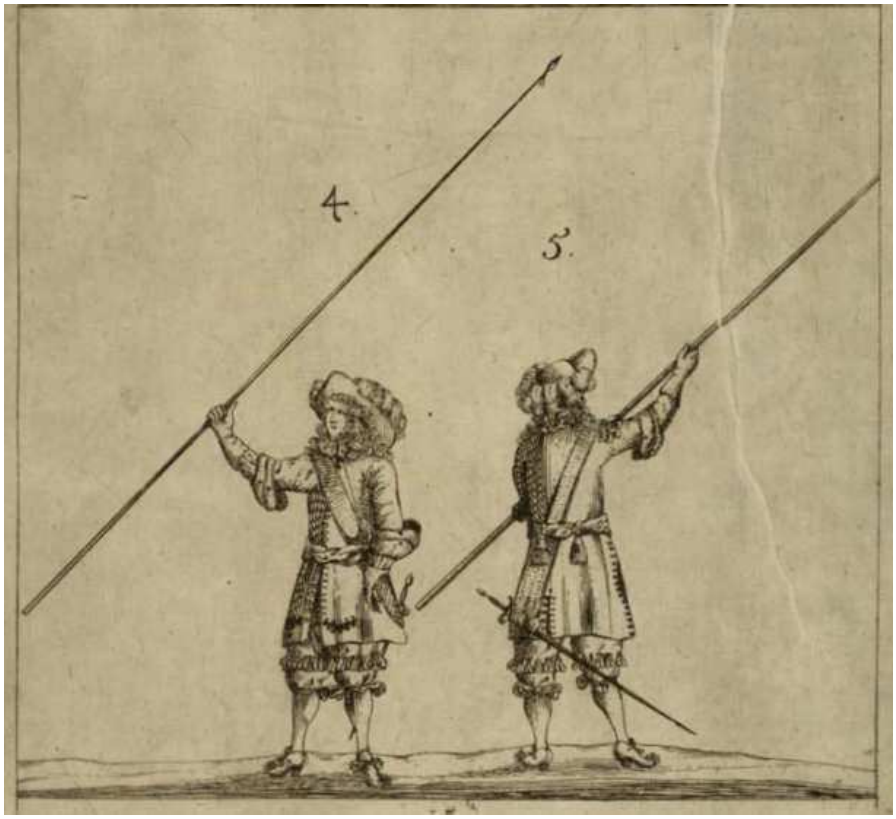
a - **Abgestossen** mit den … Fuss

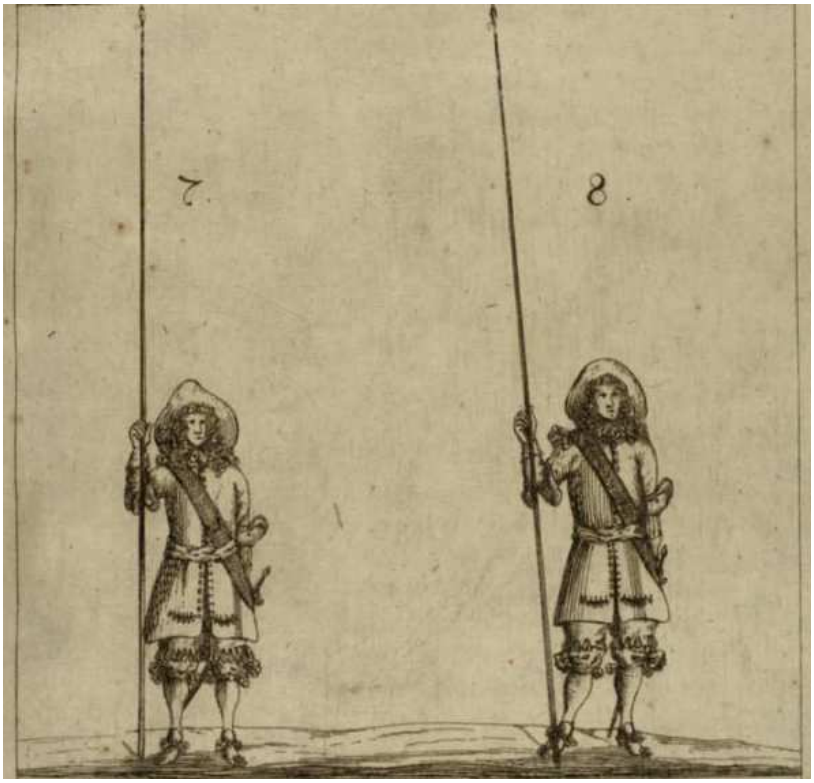
Abgestossen mit den R. Fuss (S1, L1)
Mit den L. abgestossen (S4, L1)

On peut traduire cet énoncé par « repoussé avec le pied » ou « éloigné par une poussée avec le pied ». Ce mouvement induit que le pas suivant s'effectue en reprenant le pied qui a fait l'action (ex : *Pass mit L. - Abgestossen mit R - übergestrichen mit R.*, S1, L2)[67], ce qui implique ou l'absence de changement d'appui, ou au contraire deux (voire quatre) changements d'appuis.

Le terme *abgestossen* a pu être éclairé par une occurrence de ce mot dans un autre contexte un peu plus tardif. Il apparaît pour le *Jeu de la Pique* dans un traité d'exercices de Pasch, la publication bilingue *Deutliche Beschreibung / Description distincte*… Halle,

[67] S4, L1.6 (*mit den L. abgetsossen*, suivi de *auff den L. dreymahl herumb getrehet*) est plus incertain, et l'on peut imaginer un double appui pour être sur le pied gauche sans devoir le poser avant de tourner.





Deutliche Beschreibung / Description distincte… Halle, 1673,
Das Lust-Spiel in der Pique – das erste Spiel auf der Erden /
Les Jevx de la Piqve. Jeu I à terre.

1673, dans le chapitre *Das Lust-Spiel in der Pique – das erste Spiel auf der Erden* / *Les Jevx de la Piqve. Jeu I à terre*. En voici d'abord la *Lectio* 5, en allemand, et dans la traduction donnée par Pasch :

> *« 5. Mach mit der Pique einen halben Circkel von den rechten Fusse biss an den lincken / wie num.10 zeigt / und einen gantzen wiederum zurück / in dem du dich halb rechts herumb drehest / und setzte die Pique ausserhalb dess rechten Fusses nieder / wie Num. 7 geschehen.* ***Stosse*** *sie mit rechten Fusse* ***ab*** */ wie Num. 8 geschehen / halte die Pique vor und zurück / lege die Pique auff die Schulter / marchire vier Schritte… »*
>
> « 5. Faitez un demy cercle avec la Pique du pied droit jusques au gauche, comme N. 10 montre, & un entier derechef en arriere, pendant que vous tournez à demy droit, et mettez la Pique en dehors du pied droit en bas, comme N. 7 est fait, **poussez en** avec le pied droit, comme N.8 est fait. Tenez la Pique en avant & en arriere, mettez la Pique sur l'épaule, marchez quatre pas… »

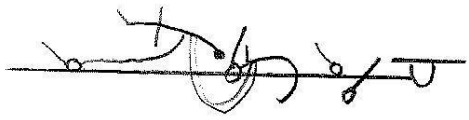
Comme on le voit, la traduction de Pasch n'est pas très précise… Ce sont les gravures qui permettent en fait de comprendre que la pique étant posée à l'extérieur du pied, elle est poussée vers l'intérieur, par l'intérieur du pied, ce qui lui donne l'élan pour que la pique aille en avant et en arrière. Dans le même ouvrage, dans la leçon précédente, est aussi employé ce verbe, *stossen*, mais sans la particule *ab*, et avec un complément de lieu, *von dir*, qui est traduit par « devant vous » :

> *« 4. Marchire vier Schritte rechts ümb die pique / stosse die pique mit der breite des rechten Fusses von dir / wie N.8 zu ersehen / halte die pique vor und zurück / wie Num. 4. und 5. zeiget / lege die pique auff die Achsel… »*
>
> « 4. marchez quatre pas à droit à l'entour de la Pique, poussez la pique avec le flanc du pied droit de devant vous, comme N. 8. à voir. tenez la pique en avant & en arrière, comme N. 4. & 5. montre. Mettez la Pique sur l'épaule… »

Le fait que la même gravure soit utilisée pour les deux occurrences permet de supposer que la deuxième mention (en L. 5) s'appuie sur la *lectio* précédente, plus précise quant à l'emploi du pied (« avec le flanc du pied droit »), mais avec peut-être une autre direction du mouvement.

On peut en tout cas comprendre que dans ces exercices la pique qui est au sol est « poussée » en l'air par le pied, et ceci permet une transposition pour le mouvement dansé, où le pied désigné comme agent repousse en l'air, ou « chasse » l'autre pied, qui est posé au sol. Cependant, on a vu que l'énoncé « mit den … Fuss abgestossen » implique de retrouver son appui de départ, et il faut donc supposer que le pied qui a été chassé est ensuite reposé. L'exercice de pique semble aussi permettre l'hypothèse que le mouvement serait plutôt latéral. On peut donc imaginer que l'on a ici affaire à une sorte d'équivalent au « chassé posé » latéral. Mais ni la qualité, ni la dynamique du mouvement – sauté ? élevé ? – ne peuvent être précisées.

Dans la danse française, le terme « chassé » est déjà employé par F. de Lauze, qui semble indiquer que le chassé puisse comprendre deux changements d'appuis. Mais l'on trouve aussi ce mot en Allemagne, en 1650, dans un texte satyrique contre les danses[68]. Si tant est qu'*abgestossen* soit ici correctement interprété, il faut alors supposer que Pasch a ici évité l'usage du terme technique chorégraphique « chassé », relevant d'une une terminologie étrangère, au profit d'un simple énoncé descriptif, plus facilement compréhensible pour des non-spécialistes.



Abgestossen mit den R. Fuss

[68] BOLDRIAN (Sixt) : *Pum bi bi bi di, pum pum pum, Trarara, trarara, trarara, ra ra: was newes? was trommeln? was blasen? Allerhand seltzame Würme, grewlicher als Hasel- und Lindwürme, Boxtehut, Walckmühlen (?),* 1650, p. 30.

b - Den … Fuss **auffgehoben** und starck nieder gesetzt, und den … [anderen] hinten auffgehoben (S5, L5)

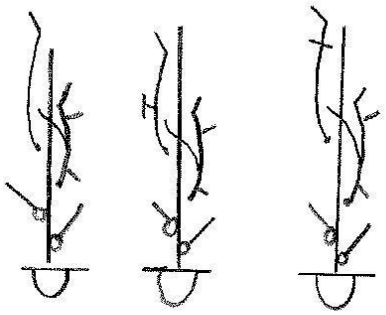
Cet énoncé indiquant « un pied soulevé et posé fortement vers le bas, et l'autre soulevé derrière » évoque un « tombé », entraînant l'élévation de l'autre pied. Où se pose le premier pied ? Le fait que l'énoncé soit employé dans une *lectio* qui recule continûment donne à penser qu'il ne s'abat pas devant en quatrième, mais qu'il peut « chasser » le pied arrière. On notera également la seule occurrence de l'adverbe *starck*, « fortement ».

Den R. Fuss auffgehoben
und starck nieder gesetzet /
und den L. hinten auffgehoben.

c - Eine **Cupe** mit den … Fuss

Eine Cupe mit den R. Fuss (S1, L1)
Eine Cupe mit den R. Fuss auff die L. Seitten (S5, L1)
Eine Cupe mit dem L. Fusse / vollend rund herumb
(après deux *Pässe « etwas rund herumb »*) (S5, L2)

Le *Coupé* est l'un des rares termes techniques français employés par Pasch, et il renvoie à un pas très souvent mentionné au XVIIe siècle, et typique du vocabulaire chorégraphique français. Il apparaît déjà comme terme technique dans le manuscrit anonyme *Instruction pour danser* (vers 1612) et dans l'*Apologie de la Danse* de F. de Lauze, même si sa définition ne peut être éclaircie avec certitude. Les principales indications techniques décrivent des mouvements qui induisent des changements de « hauteurs » pour le corps, donc d'élévation ou de plié : le traité *Schauplatz der Dantzenden* (1671) de Mercurius évoque ainsi de façon très imagée, parmi les actions de



Eine Cupe
mit den R. Fuss

danseurs, le fait de « boiter, lequel pas est nommé en français Couper par les danseurs savants[69] ».

Le *Dictionnaire* de Richelet, en 1680, définit le *Coupé* comme le « mouvement de celui qui dançant, se jette sur un pié, & passe l'autre devant, ou derrière ». Pour le *Dictionnaire* de Furetière de 1690, un « pas coupé est lorsqu'après avoir fait un pas avec mouvement, il en suit un autre plus lent, de quelque nature qu'il soit » et « en termes de Danse, on appelle *coupper* un pas, quand on fait un petit saut en pliant le pied gauche, tandis qu'on passe legerement le droit par-dessus[70] ».

Il en résulte que le coupé implique un pas avec un élevé – voire un léger saut, en se « jetant » sur un pied – suivi d'une action de l'autre jambe, ou un « pas », qui ne se terminerait pas forcément par un transfert d'appui. Cette dernière possibilité est démontrée par l'existence d'un « Coupé en l'air », distinct du « Coupé ordinaire », dans les tables de pas que l'on trouve dans *Le Livre de contredance présenté au Roy* de Lorin, et bien sûr par l'existence de *coupés* avec un seul changement d'appui dans les tables de pas de la *Chorégraphie* de Feuillet (p. 54 *sq*.)

Les *coupés* employés chez Pasch pourraient sans difficulté correspondre à ces définitions : à quelques exceptions près, la grande majorité des coupés vaut deux appuis, mais, particulièrement dans le *Prandel*, le coupé peut n'impliquer qu'un seul changement d'appui. Faut-il dès lors supposer que l'autre pied reste « pointé », ou au contraire se termine en l'air ?

Du point de vu de l'exécution, il paraît intéressant par ailleurs de mettre en valeur l'indication par Furetière de la durée du deuxième pas, en insistant sur la vivacité du premier appui, et la progressivité du déplacement du second.

---

[69] MERCURIUS, *Der von dem Mercurius neu-gebaute Schau-Platz der Dantzenden*, Nuremberg, Johann Hoffmann, 1671, p 161.

[70] Richelet en 1680 reprend pour le verbe *couper* les éléments de sa définition du substantif : « se jetter sur un pié, & passer l'autre devant, ou derriere ».

d - **Fahren** : Mit den R. Fuss … gefahren

Einen Seitten Tritt auff die L. Seitten, und zugleich mit den R. Fuss vor/hinter/ und wieder vorgefahren (P3, L7)

Auff den L. Dreymahl herum getrehet / in dem der R. Fuss allezeit fortgesetzet wird / und zugleich mit den R. Fuss vor / hinter und wieder vorgefahren. (S4, L1)

L'énoncé du Prandel, en P3, L7, qui emploie l'expression comportant le verbe *fahren* indiquant un passage du même pied alternativement devant et derrière, l'associe avec déplacement latéral (« un *Tritt* de côté vers la gauche, et en même temps, le pied droit conduit devant, derrière et de nouveau devant ») alors que l'énoncé de S4, L3 combine ce mouvement avec un tour complexe : « Tourner trois fois sur le gauche, de sorte que tout le temps le pied droit soit posé (*fortgesetzet*), et en même temps conduit avec le pied droit devant, derrière et de nouveau devant ». Mais dans les *lectiones* de la Sarabande S4, cet énoncé à lui seul est associé à quatre numéros : S4, L1.5 à S4, L1.8), et vaut donc quatre énoncés, alors qu'il ne compte que pour un numéro dans le *Prandel* (ce qui a d'ailleurs permis de supposer une erreur, comme on le verra à propos des carrures musicales et chorégraphiques).

Le point difficile dans l'énoncé de S4, L3 reste l'interprétation du tour, en particulier avec l'expression *allezeit fortgesetzet*, où le sens actuel de *fortsetzen* (« continuer ») paraît inadapté. Véronique Daniels traduit par « en s'aidant tout le temps du pied droit ». Faudrait-il voir dans ce *fortgesetzet* le fait que le pied droit revienne constamment au sol ? Le verbe *fahren* ne serait donc là que pour indiquer la direction du mouvement, et n'induirait pas que le pied se pose, ce que l'énoncé du *Prandel* ne permet pas de trancher.

e - **Halb** Lincks/Rechts **herum**

Halb Lincks herum (S1, L1)

Halb Lincks herum / dass der R. Fuss hintenkompt / und du an selbigen Ort stehest allwo du angefangen. (S5, L3)

Le « demi-tour » apparaît très fréquemment associé à *Piritet*. La question principale est de savoir s'il s'agit seulement d'une giration ou si une autre action lui est associée. Le fait que cette expression apparaisse toujours dans un énoncé séparé et reçoive un numéro nous a conduit à pencher pour la seconde hypothèse.

On constate de plus que ce demi-tour, pour préparer la pirouette, semble souvent nécessiter d'effectuer un changement d'appui, comme le serait par exemple un pas en enveloppant fini en double appui pour permettre une pirouette. L'énoncé S5, L3.8 *« halb lincks herum, dass der R. Fuss hinten kommt* » qui suit un *coupé* du pied gauche vers la droite, en serait un contre-exemple, précisément explicité car inhabituel, à moins qu'il ne s'agisse d'un « enveloppé » du pied droit qui laisse repasser le pied devant dans la rotation, ce qui ne serait pas le cas en règle générale.

On peut aussi établir un parallèle avec la description des *corantoes* dans le *Manuscrit Rawlinson*, où le terme *a wind* pourrait pareillement signifier une action ou un pas, en plus de la rotation. Mais l'absence de pirouette dans cette dernière source ne permet pas de savoir si le terme n'est pas simplement une indication pour ce type de pas

f - Einen **Pass** mit den … Fuss

Einen Pass mit den R. Fuss (S1, L1)

Einen Pass mit den R. Fuss auff die L. Seitten / (S5, L1) // *Einen Pass mit den R. Fuss auff die R. Seitten* (S5, L1)

Einen Pass mit den L. Fuss auff die R. Seitten / und etwas rund herumb (S5, L2) // *Einen Pass mit den R. Fuss auff die R. Seitten / und etwas rund herumb* (S5, L2)

Einen Pass mit den R. Fuss auff die L. Seitten wieder zurück (S5, L3)

Mit den L. Fuss einen Pass (C6, L1)

Einen Pass mit den Lincken vor (C6, L2)

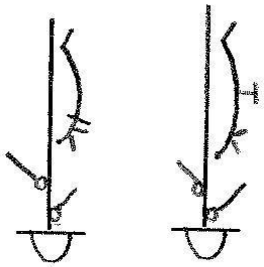
Mit den R. Fuss einen Pass vor (C6, L3)

Mit den L. einen Pass vor (C6, L5)

Einen Pass mit den L. Fuss vor (C6, L2)

Le terme *Pass* apparaît dans au moins une autre source de Pasch, *Kurtze Unterrichtung* de 1659[71], pour le *Premier Jeu* du *Fahnschwingen* (« brandissement du Drapeau »), et paraît servir à désigner non pas un transfert d'appui, mais une séquence de pas ; ainsi, dès la *Lectio 2* a-t-on « Die Pässe mit der Rechten hand » ou la *Lectio 3* stipule : « Die Pässe mit der Linken Hand ». Mais il n'y a pas ici plus d'explicitation du terme. On retrouve également ce mot dans les *Fahnen Lectiones*, de 1661[72], où *Pass* semble résumer un *Tritt* avec une certaine action du drapeau.

Dans un contexte chorégraphique, l'origine française du terme *Pass* nous convie à ne pas le traiter comme une simple enjambée, mais bien comme un *pas de danse*. On peut étayer cette proposition par une analogie avec l'*Apologie de la Danse* de 1623, dans laquelle la description qui demande de faire « trois pas » sous-entend que ce sont des « pas de courantes ». Il est dans ce cas précisé pour l'exécution qu'il faut « pliant un peu les genoux se relever sur la pointe du pied qui se trouvera à terre » (p. 65) tout en indiquant par ailleurs « sans traîner à terre » (p.32). En 1636, Mersenne décrit le pas de courante de façon similaire : « Or le pas a trois mouvements, à savoir le plier le lever et le poser ». Ceci donnerait donc la possibilité d'interpréter le mot *Pass*, au moins dans les courantes de Pasch, comme une sorte de *temps de courante*, avec un plié et un élevé avant de poser, donc avant de marcher. Comme on peut supposer une relative homogénéité de la signification de tous les termes dans l'ensemble de l'*Anleitung* de Pasch, on peut imaginer que le « pas de courante » soit une sorte de « modèle » pour tous les *Pässe*, quel que soit le type de danse.



Einen Pass
mit den R. Fuss

Concernant l'exécution, faut-il ne pas le glisser, en suivant la prescription de de Lauze, antérieure de près de quarante ans, ou au contraire déjà appliquer le « glissé » qui sera affecté au « temps de courante » quarante ans plus tard, en 1700 chez Feuillet ?

---

[71] PASCH (Johann Georg), *Kurtze Unterrichtung Belangend Die Pique/ die Fahne/ den Jägerstock/ das Voltesiren/ das Ringen/ das Fechten auff den Stoß und Hieb/ und endlich das Trinciren / verfertigts Johannes Georgius Pascha LL. Studiosus*, Hamburg : Christian Guth / Wittenberg, M. Oelschlegel, 1659.

[72] PASCH (Johann Georg), *Vier und achtzig Fahnen-Lectiones : Wie selbige zierlich geschwungen/ nebst denen Tritten/ wieviel derselben zu jedweder Lection gemacht werden müssen ; Nach itziger Manier mit Fleiß beschrieben/ und mit vielen nothwendigen Kupffern gezieret / [J. G. P.],* [S.l.] : Gerlach ; Beckenstein / Halle, Oelschlegel, 1661, p. 2.

g - Eine **Piritet** Lincks / Rechts

Eine Piritet Lincks (S1, L2)

Mit den R. uber den L. geschlagen und zugleich eine Pieritet (sic) *Lincks* (P3, L6)

Il paraît peu douteux que *Piritet* soit une forme mal orthographiée de « pirouette ». Cette intuition est confirmée par la très fréquente association du mot avec *halb L/R herum* (« demi-tour G/D »). On sait par de Lauze, Furetière et plus tard encore Pierre Rameau que la pirouette va d'un quart de tour à plusieurs tours. Par ailleurs, elle peut être faite sur deux pieds (« demie-pirouette » de Rameau, assez proche d'un détourné classique) mais également sur un seul pied.

Pasch semble toutefois associer à la *Piritet* un mouvement spécifique, car il propose d'autres énoncés pour d'autres types de tours, en particulier *halb L/R herum*, et surtout le verbe *trehen*, « tourner », qu'il emploie toujours en indiquant précisément sur quel pied l'on tourne.

Le terme « pirouette » apparaît aussi dans le vocabulaire de l'escrime, où son mouvement s'effectue sur la pointe des deux pieds, comme le montre par exemple en 1686, l'expression « pirouëttant sur la pointe des pieds, pour faire une demy-volte »[73] ». Mais Pasch, pour une fois, décrivant le fait de tourner sur la pointe des pieds, dans un exercice de Drapeau, ne le nomme pas pirouette : « mettez le pied gauche en avant, tournez vous sur les doigts à droit à l'entour[74] ».

Le fait de pirouetter sur la pointe des pieds est également attesté dans le domaine de la danse dès 1611, dans le dictionnaire de Cotgrave[75] qui définit la pirouette, pour un danseur, comme un tour sur les orteils : « a dauncer's turning on the toe ». Il semble donc bien qu'il s'agisse d'une des caractéristiques de ce pas.

Une proposition de reconstruction serait donc de privilégier la pirouette par « détourné », sur la pointe des pieds, sans pouvoir déterminer si elle est préparée par un plié, et surtout sans décider de la quantité de tours qui en résulte.

---

[73] LIANCOUR (André WERNESSON, Sieur de), *Le Maistre d'armes ou l'exercice de l'Epée seule dans sa perfection*, chez l'auteur, Paris, 1686, p. 34.

[74] « Tritt mit dem lincken Fuss vor / drehe dich auff den Zehen rechts herum », *Deutliche beschreibung / Description distincte…*, 1673, « Fahnenspiel », *Lectio* 119.

[75] COTGRAVE (Randle), *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, Adam Islip, 1611.

Sieur de LIANCOUR :

Le Maistre d'armes ou l'exercice de l'Epée seule dans sa perfection, Paris, 1686, p. 34.

« Vous laisserez tomber la pointe de Quarte dessous la ligne du bras droit de vostre ennemy, pour luy porter, comme vous voyez, en tournant le corps à demy, & pirouëttant sur la pointe des pieds, pour faire une demy-volte, sans pourtant démarrer d'une même place. (…) Puis en repirouëttant, vous vous retrouverez en vostre garde ordinaire… »

h - Einen **Reverentz**

- *Noch einen seitten Tritt auf die R. Seitte / und mit den L. Fuss eine Rose inwendig / und dann den Reverentz* (S5, L8)

- *Mit den L. Fuss zurück getretten und einen Reverentz* (C6, L1)

- *Mit den R. Fuss zurück getretten und einen Reverentz zugleich* (C6, L2)

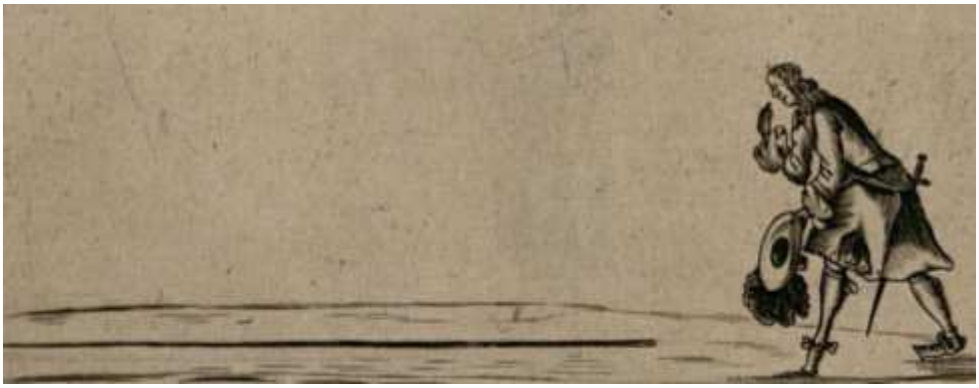
- *Den L. Fuss zurück und einen Reverentz* (C6, L8)

Il semble bien que la Révérence se fasse toujours du pied droit en arrière. En C6 L2, la révérence est d'ailleurs simultanée (*zugleich*) avec le fait de reculer le pied droit (*Mit den R. Fuss zurück getretten*…)[76]. Plusieurs images de révérences dans les traités d'exercices confirment l'emploi de la jambe droite en arrière avec parfois le talon décollé du sol. Les images montrent les jambes tendues, le corps penché, et parfois la main droite

[76] En C6 L1 et L8, par contre, le reculer du pied gauche n'est pas indiqué comme simultané avec la révérence, qui serait donc un mouvement supplémentaire.

qui s'approche de la bouche (ce que l'on peut mettre en relation avec les pratiques du début du XVIIe siècle en Italie). Concernant la révérence avant de danser, rappelons que Pasch indique dans la partie en prose de l'*Anleitung*[77] la possibilité de faire une profonde révérence en baisant la main de la demoiselle.

PASCH Johann Georg, *Kurtze Anleidung Wie der Baston A Deux Bous Das ist Jaegerstock/ Halbe Pique oder Springe-Stock Eigentlich zu gebrauchen und was vor Lectiones darauff seyn.*… Leipzig, Arnst, 1670.



PASCH Johann Georg, *Kurtze iedoch deutliche Beschreibung des Pique-Spielens*… Leipzig / Halle, Fuhrmann / Oelschlegel, [ca. 1660].

[77] p. 51 de la réédition Fa-Gisis, 2000.

i - Eine **Rose**

- *Eine Rose mit den R Fuss* (S1, L1)

- *Eine Rose inwendig mit den L Fuss* (S1, L4)

- *Noch einen seitten Tritt auf die L. Seitte und mit den rechten Fuss eine Rose inwendig* (S5, L8)

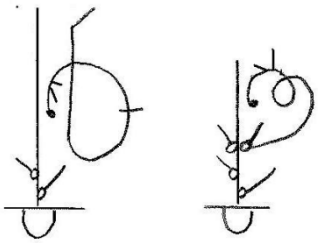
- *Eine Rose mit den R. Fuss ausswarts* (C6, L2)

Aucun terme comparable n'a pour l'instant été trouvé dans les traités d'exercices pour expliciter cette « Rose ».

Si *das Rosenbrechen* (cueillir la rose) apparaît dans certaines *lectiones* de Jeu de Drapeau (par exemple dans *Kurtze Unterrichtung*, 1657, « Fahnschwingen », L12) il est manifeste que c'est dans ce cas surtout l'action de cueillir qui est alors en cause, et non le substantif.

Deux pistes principales paraissent par ailleurs plausibles. En premier lieu, « Rose » signifie en français, selon Furetière, « des nœuds de jarretières ou de souliers ». La *Rose* pourrait donc désigner une action engageant le dessus du pied où ce nœud peut se situer (un battu sur le cou-de-pied, par exemple).

Mais le mot *rose* est aussi associé à ce qui est circulaire, entre autre la « rose » du luth. Cette analogie permet donc de faire l'hypothèse que la *Rose* renvoie à un mouvement circulaire, ce qui est corroboré par l'association avec les adverbes « *inwendig* » (en tournant vers l'intérieur) ou « *ausswarts* » (vers l'extérieur / en dehors).

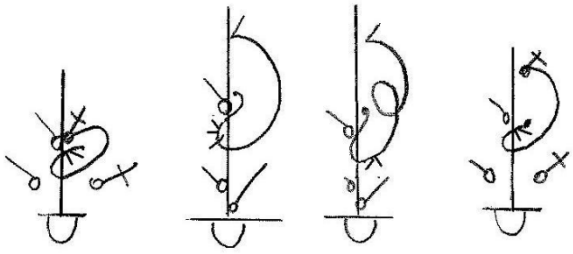


eine Rose mit den R. Fuss (auswarts)

Pour la reconstruction, un « rond de jambe » en l'air / « tour de jambe » a paru possible. L'existence de tels mouvements dans la danse de bal est déjà attestée par le « temps en rond » dans la *courante réglée* décrite par l'*Apologie de la danse* de F. de Lauze, et il est précisé qu'il s'effectue avec un plié et un relevé sur la pointe du pied (p. 32).

Par contre il ne semble pas possible de décider si ce « pas » implique un changement d'appui, ou si le pied reste en l'air.

Dans S1, L1, S1, L3 et S1, L4, ainsi que dans P3, L4 et C6, L2, il faut poser le pied qui effectue la *Rose*, pour changer d'appui, sans que l'on sache si c'est devant, derrière, de côté, voire joint à l'autre pied. Dans le cas de C6, L2.1, la *Rose ausswarts* est même apparemment l'équivalent du *Pass* en C6, L1.1.



Mit den R. Fuss eine Rose inwendig

Mais dans l'occurrence de S4, L6 *sq.*, et surtout lorsque la *Rose inwendig* est associée à un *seitten Tritt* (S5, L8), le pied reste apparemment en l'air.

j - **Schlagen**

- *Mit den R. uber den L. geschlagen und zugleich eine Pieritet Lincks* (P3, L6)

Le mot signifiant « battre » n'apparaît qu'une seule fois dans l'*Instruction* de Pasch, alors que le terme en français fait déjà partie du vocabulaire de la danse : on le trouve dans le manuscrit *Instruction pour danser*, mais non dans *l'Apologie de la Danse*.

Le terme descriptif *schlagen*, « battre », a un sens technique dans les *Jeux de la Pique*, où Pasch le traduit curieusement par « pousser » alors qu'il emploie parfois, dans d'autres contextes, le terme *battiren*.

Dans son contexte, dans le *Prandel*, le terme « battu » ne pose pas de problème de compréhension particulière : l'énoncé précédent consistait à reculer sur la jambe gauche. Le battu consiste donc à ramener la jambe droite sur la gauche (sans que l'on puisse savoir s'il faut « croiser » ou non), pour la reposer devant, permettant une pirouette par détourné.

k - Einen **Schlangen Tritt** zurück mit den …Fuss

- *Einen Schlangen Tritt zurück mit den R. Fuss* (S1, L1)
- *Einen Schlangen Tritt mit den R Fuss zurücke* (S1, L6)

Pour le sens de *Tritt*, nous renvoyons à ce mot. On constate en premier lieu que que les *Schlangen Tritt*e sont toujours associé à « zurück », le fait de reculer.

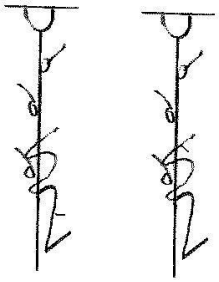
Schlangen signifie « serpents », mais le verbe *schlingen* signifie également « nouer », ou « entrelacer ». Nous avons retrouvé plusieurs occurrences d'une S*chlangen Lectio* qui est développée et traduite par « Leçon des serpents » dans la *Deutliche Beschreibung*… de 1673, pour le *Jeu du Drapeau / Fahnen Spiel*, Lectio 77 :

Pasch, *Deutliche Beschreibung* 1673.
« la leçon des serpens de haut en bas » - Lectio 77. Illustration n° 33 (lectio 98)

77. Die Schlangen-Lection mit rechter Hand / Als / hebe die Fahnen-Spitze hoch in die höhe / und lasse sie Schlangenweise / wie Num. 33 zeiget / bis an die Erde lauffen.

« 77. La Leçon des serpens avec la main droite. à scavoir : Levez la pointe de drappeau bien haut en l'air, & faitez qu'en façon du serpent elle aille jusques prés de la terre comme N. 33. »

Cela nous a conduits à proposer une analogie entre le mouvement des pieds et les vagues dessinées par le drapeau lorsqu'il s'abaisse. Cette idée de « serpenter » est également attestée dans un autre champ militaire, l'équitation : on trouve en effet chez Pluvinel, l'expression « en serpens [78]».



einen Schlangen Tritt
mit den R. Fuss zurücke

S'agissant d'un pas qui recule toujours, ceci se traduirait en battant autour de la cheville, sur le cou de pied et derrière le talon, au passage du pied. Qu'en est-il alors de la place de l'élevé qui paraît devoir accompagner le « Tritt » et

[78] PLUVINEL (Antoine de), *L'instruction du roy en l'exercice de monter à cheval*, Amsterdam, J. Schipper, 1666, p. 77.

le battu ? Faut-il battre et élever ensuite, ce qui serait cohérent avec notre hypothèse pour le « Tritt », qui induit un *élevé* au moment du transfert de poids ?

l - Eine **Schleiffe**

- *Eine Schleiffe auf die R. Seite* (S4, L2),

- *Eine Schleiffe auf die R. Seite / und zugleich mit den R. Fuss zurück* (S4, L2)

- *Eine Schleiffe auf die R. Seitten und zugleich eine Strapatte den L. Fuss hinter* (S4, L4)

Les *Schleiffe* n'apparaissent que dans la sarabande S4. Deux interprétations de ce terme sont envisageables. « *Eine Schleife* » signifie en premier lieu « une boucle » (ou un « lacet », dans la terminologie de la chasse), ce qui permettrait d'imaginer un rond de jambe (ce que la *Rose* ne serait pas, dans ce cas). Toutefois, en S4 L2, les *Schleiffe* sont enchaînées quatre fois du côté droit, puis quatre fois encore à gauche, et l'on voit difficilement comment concilier cela avec le sens de « boucle ». Les autres occurrences les font suivre dans le même énoncé d'un *Strapatte* de l'autre pied en arrière. Enfin, et surtout, ce pas est toujours sur le côté : « auf die … Seitte ». Ceci incline à proposer une autre interprétation de ce terme, comme substantivation du verbe *schleiffen*, dans son sens de « tirer en glissant », « traîner ». L'action de « glisser » apparaît aussi dans l'*Anleitung* de Pasch avec le verbe *streichen*, mais ce dernier verbe n'est pas employé pour des déplacements latéraux. Pasch emploie les termes *glissieren* ou *glissade* dans certains traités d'exercices, et non *schleiffen*. Toutefois ce mot est employé pour le maniement de la Pique par un auteur plus tardif[79].

Identifier la « *Schleiffe* » et la « glissade » serait cependant exagéré, surtout si l'on considère là encore que le nombre d'appuis n'est pas assuré. Si les énoncés associant une *Schleiffe* latérale avec une *Strapatte* en arrière, tels « *eine Schleiffe auf die R. Seitten und zugleich eine Strapatte mit den L. Fuss hinter* » (S4, L4.2), peuvent orienter vers une interprétation n'impliquant qu'un transfert d'appui, il est aussi possible que dans le cas de deux pas de côté, celui qui rejoint l'autre ne reçoive pas forcément tout le poids (sans préjuger par ailleurs de sa situation, devant, derrière ou joint en « première position »

[79] TRICHTERN (Valentin), *Curiöses Reit- Fecht- Jagd- Tantz oder Ritter exercitien Lexikon*, Leipzig, J. F. Gleditsch, 1742, article « Pique ».

académique). L'énoncé « *eine Schleiffe auf die R. Seite / und zugleich mit den R. Fuss zurück* » (S4, L2) n'exclut pas véritablement le deuxième segment de la *Schleiffe*.

Doit-on par ailleurs faire un rapprochement avec le fait que l'on emploie en Angleterre, vers 1670, des « French slydes » dans la description d'une danse[80] ?

Rappelons enfin qu'un *Schleifer*, en musique, est un ornement nommé en français « coulé ».

m - **Setzen**

- *Auff den L. Dreymahl herum getrehet / in dem der R. Fuss allezeit fortgesetzet wird / und zugleich mit den R. Fuss vor / hinter und wieder vorgefahren.* (S4, L1)

- *Den L. Fuss auffgehoben und starck nieder gesetzet / und den R. Hinten auffgehoben* (S5, L4)

- *Setze ihn wiederumb von dir* (après : *Ziehe deinen R. Fuss an deinen L. Fuss*) (S5, L4)

- *Den R. Fuss hinten niedergesezet* (S5, L5)

- *Den L. Fuss über den R. gesetzet* (S5, L6)

- *Den L. Fuss wiederumb zurück gesetzet* (S5, L6)

- *Den Rechten Fuss gantz zurück gesetzet* (C6, L3)

- *Setze den L. Fuss (noch einst / noch einmal) zurück und trehe dich auff den R. etwas herumb* (C6, L7)

Setzen semble indiquer, à la différence de *Pass* ou de *Tritt* un simple poser du pied sans ornementation particulière, ce que confirmerait le fait que le terme soit toujours accompagné par un complément ou un adverbe, en particulier dans les expressions *starck niedergesetzt*, « posé à bas avec force », ou *gantz zurück gesetzt*, « poser entièrement en arrière », que l'on serait même tenté de traduire par « posé à plat en arrière ». Par contre, il importe de souligner que le mot n'implique pas toujours un transfert d'appui, comme on le voit en S5, L6, où le pied se pose alternativement devant et derrière, avant de servir d'appui pour la pirouette qui suit :

[80] Ils apparaissent dans *Black Almain*, notée dans un manuscrit avec d'autres « Old measures ». Voir : WILSON (Daniel R.), « Dancing in the Inns of courts », *Historical Dance*, Dolmetsch Historical Dance Society, vol. 2, N° 5, 1986/7, p. 3-16.

1. Den L. Fuss über den R. gesetzet (le gauche posé sur le droit)

2. Den L. Fuss wiederumb zurück gesetzet (le gauche de nouveau posé en arrière)

3. Eine Piritet Lincks (une pirouette à gauche).

n - Eine **Strapatte**

- *Mit den R. Fuss ein Strapatte zurücke* (P3, L4)

- *Einen Seitten Tritt auff die L. Seitten, und zugleich mit den R. eine Strapatte auff die Seitte(n)* (P3, L7)

- *Eine Schleiffe auf die R. Seitten und zugleich eine Strapatte mit den L. Fuss hinter* (S4, L4)

On ne peut écarter l'hypothèse que le mot vienne de l'italien *strappare*, « arracher », mais il a lui-même engendré le vocable français « estrapade », qui désigne entre autre un supplice (une chute brutalement arrêtée), ainsi qu'une sorte de ruade, en équitation[81]. Une définition précise pour l'art équestre, donnée par le *Dictionnaire du Gentilhomme* de Guillet, est la suivante :

> « deffense d'un cheval qui ne veut pas obeïr, et qui pour se defaire du cavalier leve extremement le devant : en sorte qu'ayant le devant encore en l'air, il destache des ruades avec furie, porte la crouppe plus haut qu'il n'avait la teste, & pendant ce contretemps recule plustost que d'avancer »[82]

On peut donc tenter une reconstruction des *Strappate* employant une analogie avec la ruade, ou le fait que la jambe se lève vers l'arrière.

Ce mouvement peut avancer, être latéral ou encore entraîner le pied derrière l'autre. Mais le problème concerne surtout le nombre d'appuis. En P3, L4.10, il est probable qu'il n'y ait pas de changement d'appui, de même qu'en S4, L4 et S4, L5, où la *Strapatte* est associée à une *Schleiffe*. Par contre, en P3, L7, où il apparaît lié à un *seitten Tritt*, il doit nécessairement amener un changement d'appui. Une hypothèse est également

[81] L'usage de ce mot en lien avec l'équitation est attesté en Allemagne déjà dans une traduction de Gargantua de la fin du XVIe siècle.Cf :
http://www.zeno.org/Literatur/M/Fischart,+Johann/Roman/Geschichtklitterung/Das+17.+Capitel
(consulté le 25/02/2013).

[82] *Les arts de l'homme d'épée, ou Le dictionnaire du gentilhomme, par le Sr Guillet*, G. Clouzier Paris, 1678, p. 107.

qu'une *Strapatte* induise un double appui. Dans ce cas, le *déchiré* induit par le sens du mot en italien, par exemple sous forme d'un « écarté » ou « saillie », constituerait une piste, qui reste cependant difficilement compatible avec un mouvement latéral, comme requis en P3, L7.

o - **Streichen**

ÜBERSTREICHEN : *Übergestrichen mit den R. Fuss* (S1, L2)
VOR STREICHEN :- *Mit den R. Fuss vor gestrichen* (S4, L6)

Le verbe *streichen* renvoie au fait de glisser, en frottant ou en effleurant. L'emploi de ce mot induit un changement d'appui mais faut-il glisser avant de poser, ou le transfert est-il en continuité avec le glissé ? « Glisser par-dessus » semble bien signifier « en ramenant une jambe sur l'autre » (permettant une pirouette par *détourné*). On a vu avec le terme *Schleiffe* que l'action de glisser était peut-être déjà présente dans cette instruction. Il semble que *Streichen* amène une nuance dans la qualité (plus effleurée? du bout du pied ?)[83].

p - **Trehen**

- *Auff den L. Dreymahl herum getrehet / in dem der R. Fuss allezeit fortgesetzet wird / und zugleich mit den R. Fuss vor / hinter und wieder vorgefahren.* (S4, L1)
- *Rechts gantz herum getrehet* (C6, L3)
- *Setze den L. Fuss (noch einst / noch einmal) zurück und trehe dich auff den R. etwas herumb* (C6, L7)
- *Setze den L. Fuss zum viertenmahl zurück zurück / und trehe dich auff den R. etwas herumb, dass du also in viermahlen gantz herum kommest* (C6, L7)

Le mot est évidemment une forme du mot *drehen*, « tourner ». On a vu que les tours apparaissent souvent au moyen d'énoncés du type « halb lincks herum », ou « eine

[83] Je remercie Gudrun SKAMLETZ pour ces suggestions d'interprétation.

Piritet Lincks ». Il semble que *trehen* renvoie plus précisément à un tour sur un seul pied, sans changement d'appui.

q - Einen **Tritt** / **Tretten**

ZURÜCK

- *Mit dem L. einen Tritt zurück* (C2, L7)
- *Mit den R. Fuss einen Tritt zurück* (C2, L7)
- *Mit den R. Fuss zurück getretten* (P3, L8)
- *Mit den L. Fuss zurück getretten und eine Reverentz* (C6, L1)
- *Mit den R. Fuss zurück getretten und eine Reverentz zugleich* (C6, L2)
- *Zurück getretten mit den L. Fuss* (P3, L8)
- *Einen Tritt zurück mit den R. Fuss* (S4, L6)

GESCHWINDE ZURÜCK GETRETTEN

- *Mit den R. und L. Fuss geschwinde zurück getretten* (S1, L4)
- *Mit den L. und R. Fuss geschwinde zurück* (C2, L8)
- *Mit den L. und R. Fuss geschwinde Tritt zurück* (S5, L5)
- *Mit den L., R. und Lincken Fuss geschwinde zurück getretten* (C2, L1)
- Mit den R., L. und R. Fuss geschwind zurück (C2, L5)

ÜBER EINEN FUSS TRETTEN

- *Mit den R. Fuss über den L. getretten* (S4, L1)

Pour SCHLANGEN TRITT : cf SCHLANGEN

- *Einen Schlangen Tritt zurück mit den R. Fuss* (S1, L1)
- *Einen Schlangen Tritt mit den R Fuss zurücke* (S1, L6)

SEITTEN TRITT

- *Einen seitten Tritt auff die R. Seitte, dass der L Fuss hinter (hinten) kombt* (S1, L5)
- *Einen seitten Tritt auff die L. Seitte, dass der R Fuss vorkombt* (C2, L2)
- *Einen seitten Tritt auff die L Seitte, dass der L Fuss vorkombt* : (S1, L5) – NB : erreur ?
- *Auff die Lincke Seite einen seitte tritt / dass der R. Fuss vorkompt* (S5, L8)

- *Einen Seitten Tritt auff die L. Seitten, und zugleich mit den R. eine Strapatte auff die Seitte(n)* (P3, L7)

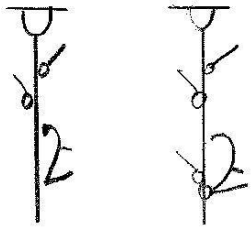
- *Noch einen seitten Tritt auf die L. Seitte und mit den Rechten Fuss eine Rose inwendig* (S5, L8)

- *Einen Seitten Tritt auff die L. Seitten, und zugleich mit den R. Fuss vor/hinter/ und wieder vorgefahren* (P3, L7)

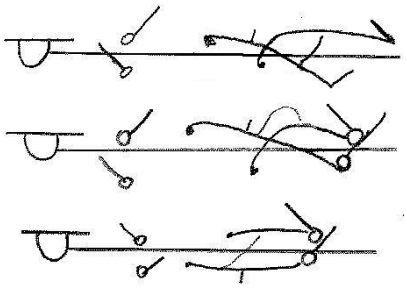
Le nom *Tritt*, et le verbe *tretten*, sont de loin les énoncés les plus fréquents dans l'*Instruction* de Pasch[84], mais sont systématiquement latéraux ou en arrière, alors que le mot peut signifier « marcher », « poser le pied », voire « donner un coup de pied »… De fait, les énoncés qui l'emploient impliquent en général un transfert d'appui. La question principale reste surtout l'exécution « dansée » de ces « marches » (qui ne sont pas seulement des enjambées, ou « pas », qui pourraient être signifiés par le mot *Schritt*).

On a vu que pour signifier un pas simplement posé, Pasch emploie aussi « *den …. Fuss setzen* ». Cela pourrait indiquer que « tretten » implique autre chose qu'un simple posé du pied.

Le fait que *tretten* puisse avoir une dynamique assez énergique nous pousse à envisager qu'il est lié à un élevé, ou au moins à une extension de la jambe. A défaut de pouvoir se fonder sur la trace d'une articulation précise et très poussée, on peut au moins supposer que les *Tritte* en allant vers le côté, mais plus encore vers l'arrière, font transférer le poids en arrivant d'abord par la pointe, la jambe tendue (cela correspond simplement à la logique des mouvements consécutifs lorsque l'on recule).



Einen Tritt zurück mit den R. Fuss



einen Seitten Tritt auff die R. Seitten / dass der L. Fuss vorkombt

Concernant les séries de *Seitten Tritt* qui font alterner une fermeture par l'autre pied derrière et devant, et donc « dessous et dessus », il est difficile de ne pas penser à ce qui s'appellera plus tard des *glissades* (ce qui montrerait que le contenu moteur d'une *Schleiffe* doit s'en distinguer). Cette dernière

[84] Le terme est aussi extrêmement fréquent dans les autres descriptions d'*exercitia* chez Pasch. Apparemment, il n'implique pas toujours un transfert du poids.

hypothèse évidemment pousserait à accentuer l'élevé lors du *Tritt*.

r - **Ziehen**

- *Ziehe deinen R. Fuss an deinen L. Fuss* (S5, L4)

« Tire ton pied droit contre ton pied gauche ». Le verbe n'apparaît que dans la *lectio* S5, L4, alterné avec « Sezte ihn wiederum von dir » (repose le de nouveau loin de / devant (?) toi ». Peut-être faut-il simplement voir ici une leçon sur ce que l'on appellera l'*assemblé*. Le fait qu'il ne s'agisse pas simplement de *setzten*, « poser » contre l'autre pied, permet d'imaginer que *ziehen* renvoie à une modalité particulière d'action. Une hypothèse a été de faire l'assemblé en s'élevant, ce qui attire le pied libre vers l'autre.

5 - Données chiffrées

La relative variété des énoncés est à relativiser par leur fréquence dans l'*Anleitung*, qui diffère considérablement selon les types d'actions (on a vu que *schlagen* n'apparaît qu'une seule fois !), et qui indique une grande disparité de répartition selon les diverses *lectiones*. Ces fréquences ont donc fait l'objet d'un recensement, dont voici les résultats :

L'*Anleitung* de Pasch est composée de 47 *lectiones*, qui comportent 392 énoncés numérotés :

69 = Seitten Tritt = 64 X « Seitten Tritt » + 5 X « Tritt auf die Seitte » ;
63 = Pass = environ 16 %, moins de 1/6 ;
39 = Cupe = 10% ;
34 = Piritet ;
26 = Tritt zurück ;
23 = geschwinde zurücke getretten ;
21 = Halb R/L herum = environ 5 % ;

20 = Schleiffe (en 3 *lectiones* de S4 : 8+ 8 + 4) ;

22 = den Fuss setzen = 9 gesetzet + 1 niedergesetzet + 12 setze (répartis dans deux *lectiones* : 8+ 4) ;

13 = trehen = 8 « trehe dich + 3 « dreimal herum getrehet » + 2 « ganz herum getrehet » ;

13 = Rose ;

12 = abgestossen ;

11 = Schlangen Tritt ;

10 = Strapatte (dont 6 à la suite en S4) ;

4 = vor gestrichen (dans la même *lectio* de S4) ;

4 = Ziehe den Fuss (dans la même *lectio* de S5) ;

4 = Reverentz ;

4 = aufgehoben (même *lectio*) ;

3 = über den Fuss getretten (tous dans la même *lectio*) ;

3 = übergetrichen ;

1 = geschlagen.

132 = Tritt / tretten = 69 +26 + 23 + 11 +3 = 33,6 % soit 1/3.

302 = Tritt /tretten + Pass + Cupe + Piritet + halb R/L herum +trehen = 77%, soit plus des ¾.

Ces quelques données chiffrées sont à interpréter avec précaution. La structure des *lectiones*, le caractère répétitif de certaines d'entre elles induit un compte surévalué pour certain pas, alors même qu'ils sont faiblement combinés dans des situations variées, à l'inverse de pas peu nombreux (ayant un nombre d'occurrences de l'ordre de 10 ou 13) mais employés dans plusieurs types de danses ou de combinaisons. Ces chiffres confirment surtout très nettement l'importance des *Tritt / getretten*, des *Pässe* et encore des *coupés*, ausquels s'ajoutent les tours divers. L'enjeu principal pour ces danses serait donc la marche, ou plutôt sans doute une « marche ornée ». Cela souligne par ailleurs l'importance de la combinatoire dans la composition, et donc la nécessité d'interroger la structure des danses. Ces deux aspects seront l'objet de notre prochaine partie.

Frontispice

de la *Kurtze doch Gründliche Unterrichtung*

Der Pique, deß Trillens in der Pique, der Fahne, … de Johann Georg PASCH

Oßnabrück, Johann Georg Schwander, 1659

II – Danser les *lectiones* de Pasch : questions sur le style et la composition

A - Eléments pour l'exécution : le style et la cadence

1. Implicites stylistiques des énoncés

La préface de l'ouvrage *Kurtze doch Gündliche Unterrichtung* de 1659, qui inclut l'*Anleitung*, précise qu'il a surtout valeur d'aide-mémoire, ce qui implique que le style d'exécution est connu. Or une *pirouette* en escrime, en équitation ou en danse n'ont en commun que le fait de tourner et la similitude terminologique n'indique pas complètement la modalité d'exécution, en relation avec le champ d'application du terme. L'exécution chorégraphique se distingue nécessairement de celle des exercices militaires, tout d'abord parce que chaque pas doit être exécuté avec grâce ou délicatesse, comme nous le rappelle le traité de Mercurius *Schauplatz der Dantzenden*, paru en 1671[85].

L'une des premières caractéristiques de l'exécution pour laquelle il n'y a guère de doute est constituée par l'emploi de l'en-dehors[86], déjà très explicite dans le style français depuis l'*Apologie de la Danse* de F. de Lauze. L'en-dehors est indirectement confirmé pour l'Allemagne, en 1650, dans un traité contre les danses[87], et un peu plus tard dans le traité de Mercurius (p. 161).

On a par ailleurs pointé, dans les études lexicales, que se pose la question de la présence de pliés ou « d'élevés », que ce soit sur la pointe des pieds, ou simplement par extension de la jambe dans les pas que décrit Pasch. L'indice principal en est bien sûr le terme « coupé », mais l'on a vu aussi que les pirouettes se font très probablement sur « les orteils », ou sur la pointe des pieds.

---

[85] MERCURIUS, *Schauplatz der Dantzenden*, Nüremberg, 1671, p.160. Cf. MOUREY (Marie-Thérèse), *Mercurius' „Schauplatz der Dantzenden“ (1671) oder von der Zivilisierung der Sitten durch die französische"belle danse"*, dans *Morgenröte des Barock : Tanz im 17. Jahrhundert*, édité par Uwe Schlottermüller & Maria Richter, Freiburg, Fa-Gisis, 2004.

[86] Cet emploi de l'en-dehors semble être aussi de rigueur dans les exercices militaires, si l'on en croit les gravures qui accompagnent les traités de Pasch !

[87] BOLDRIAN Sixt, *Pum bi bi bi di, pum pum pum, Trarara, trarara, trarara, ra ra : was newes? was trommeln? was blasen? Allerhand seltzame Würme, grewlicher als Hasel- und Lindwürme*... Boxtehut, 1650, p. 29.

De toute façon, on ne peut imaginer qu'entre la danse, en dehors et sur le mouvement des pieds décrite par l'*Apologie de la danse* en 1623, et les notations de Favier, en 1688, qui impliquent aussi des pliés et élevés pour les pas non sautés, il y ait eu une « régression » vers une exécution tout à plat, pour de nouveau revenir à l'usage de la demi-pointe… La question reste plutôt de savoir jusqu'où généraliser et dans quelle mesure il faut radicaliser le plier et l'élever.

Un autre problème d'exécution est posé par le probable emploi de ports de bras : on a l'attestation que des mouvements spécifiques des bras accompagnent les pas de courante et les pas de gaillarde chez F. de Lauze. Sa description concernant la courante est la suivante :

> « Et parce que la grace d'une Courante consiste en partie en l'action des bras, il faut par apres apprendre à marquer les cadences par le mouvement d'iceux, les prenant donc à leur naturel, faut en pliant le genoüil porter également les deux mains vers le busque du pourpoint, sans plier le poignet, & en se relevant pour former le premier pas, ouvrir un peu les bras, dont les mouvements soient doux & sans force, & ainsi accompagnant de ceste action tous les pas, sans se laisser vaincre à l'impatience, il se faut bien exercer là-dessus » (p. 34).

Ces bras de la courante[88] semblent avoir une parenté avec les « ports de bras bas » décrits plus tard chez Taubert[89], tant par la circulation que par la hauteur des membres. Ce type de bras peut aussi sembler assez proche de celui requis par le court traité allemand *I.-H.-P. Maître de danse* de 1705[90], qui les applique, sous des formes multiples (action des bras simultanée ou alternée) aux danses qu'il décrit. Parmi celles-ci, *La Bourgogne* comporte une courante, une bourrée, une sarabande et un passepied, et cela corrobore l'indication par Taubert en 1717 que les « bras bas » étaient employés pour la courante (coordination pour laquelle on constate donc une remarquable permanence malgré

[88] Pour la *gaillarde* décrite par de Lauze, la coordination est beaucoup moins claire, et plus complexe, car l'on a deux fois le même port de bras associé à deux actions différentes (p. 45-46) :

« Apres qu'on pourra faire facilement ces cinq pas, il faudra apprendre (et non plustost) de quelle sorte le mouvement des bras doit accompagner l'action des pieds, c'est qu'en sautant le premier pas il faut ouvrir les bras esgalement chacun de son costé, & en mesme temps qu'on fera glisser le troisiesme pas derriere, faut les rapporter negligemment, jusqu'à ce que les mains sans plier le poignet viennent quasi à se joindre, lors sans s'arrester sur ceste action il faudra descendre, à fin d'observer au quatriesme et cinquiesme les mesmes mouvemens, et ainsi les cadences se trouveront bien marquees ».

[89] *Rechtschaffener Tantzmeister*, p. 549, sq.

[90] Voir ce traité, et la notation chorégraphique de *La Bourgogne*, reproduits dans : SCHROEDTER (Stephanie), MOUREY (Marie-Thérèse), BENNETT (Giles), *Barocktanz im Zeichen französisch-deutschen Kulturtransfers / La danse baroque et les transferts culturels entre France et Allemagne / Baroque Dance and the Transfer of Culture between France and Germany*, 2008.

l'évolution du caractère voire de la forme de cette danse), mais aussi pour la bourrée ou pour le passepied. I. H. P. est surtout le seul à montrer que les « bras bas » pouvaient de surcroît s'appliquer à la sarabande. Cela permettrait ainsi de faire l'hypothèse qu'antérieurement les sarabandes de Pasch ont pu être accompagnées de ce type de ports de bras, sans préjuger de la coordination exacte appliquée en fonction du type de pas.

Une autre trace de la tenue générale du corps et des bras au bal dans le Nord de l'Europe nous est donnée par une très riche iconographie, avec notamment les nombreux tableaux de Hieronymus Janssens. Certes, ces images peuvent être biaisées par des enjeux picturaux, mais il est intéressant de constater la constance avec laquelle cette iconographie donne à voir des cavaliers ayant les bras « tenus » mais bas. A défaut de décrire techniquement ou précisément le geste, ces images montrent au moins qu'il n'y a quasiment pas de ports de bras d'un autre type à cette époque au bal[91].

Enfin se pose la question de la figure et du trajet dans l'espace, voire des directions, qui ne sont pas explicités, à de rares exceptions près. La pirouette, avec sa valeur de giration sans doute non fixée, qui va du quart de tour à plusieurs tours entiers, a d'ailleurs paru constituer l'une des variables d'ajustement des changements d'orientations dans l'espace[92]. Une autre question non résolue concerne la place de la partenaire, alors que la courante est toujours dansée en couple, de même que la sarabande dansée au bal, selon toute vraisemblance.

2 - Une relation problématique entre danse et musique

Un point encore plus crucial pour la compréhension et l'exécution des danses de l'*Anleitung* de Pasch concerne la relation des énoncés à la musique. On sait que Pasch a lui-même appris à jouer du luth, et il en conseille également la pratique dans la partie rédigée d'*Anleitung*. On peut donc lui supposer des connaissances musicales au moins passables. Mais s'il a fait précéder chacune de ses danses d'une partition musicale, il ne donne malheureusement aucune indication sur la provenance des musiques qu'il utilise,

[91] Un tableau de ce peintre récemment vendu semble toutefois montrer une exception, avec un cavalier qui fait une « opposition » haute. Il serait de ce fait intéressant de dater plus précisément ce tableau (Janssens meurt en 1693). Pour plus d'informations :
http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/old-master-british-paintings-day-sale-l12037/lot.148.html

[92] La valeur de « demi-tour » dans l'expression « halb L/R herum » est-elle par ailleurs exacte, ou renvoie-t-elle seulement à une action de tourner moins d'un tour ?

laissant ouverte la possibilité qu'il les ait lui-même composées. La cour de Halle est cependant un foyer musical suffisamment actif pour que Pasch ait pu collaborer avec un musicien[93].

Dans le cadre de cette étude technique, notre question principale concernait la relation la plus probable entre les danses et les musiques. La mise en rapport des deux notations s'est cependant trouvée confrontée à trois problèmes principaux.

En premier lieu, il s'agissait de savoir si le texte était fiable, en particulier d'un point de vue rythmique. Ce n'était pas le cas au moins pour le *Prandel*, pour lequel la basse et le dessus n'ont pas le même nombre de temps (!), et il a donc fallu procéder à une reconstruction, à laquelle le compositeur Patrick Blanc a bien voulu travailler.

Deuxièmement, les musiques sont très courtes, toutes composées de deux phrases musicales, qui doivent en général être reprises au moins une fois (sauf pour le A du *Prandel* ou la répétition est déjà écrite, avec une variante sur la fin de la phrase), mais il semble peu probable que cela suffise à exécuter les nombreuses *lectiones* qui s'ensuivent. Toutefois, les séquences de *lectiones* n'obéissent pas dans leur structure chorégaphique à un schéma AABB, hormis apparemment le *Prandel*. Se pose donc la question du nombre de reprises nécessaires pour la durée de la danse, et de la relation des phrases musicales avec les *lectiones*.

En troisième lieu, le nombre d'énoncés par *lectio* ne correspond pas toujours aux nombres de mesures des diverses phrases musicales. Or l'une des hypothèses la plus plausible pour la relation entre la danse et la musique était qu'il y ait une adéquation entre le pas et la mesure, celle-ci étant effective en France dans les années 1680[94], mais ayant déjà ses prémices dans la phrase de Mersenne indiquant deux pas par mesure de courante.

Il a finalement semblé que la plupart des écarts entre carrures musicales et carrures chorégraphiques pouvaient être résolus par des corrections mineures, d'autant que le texte des *lectiones* est parfois également fautif. On trouvera ci-dessous une étude au cas par cas de ces correspondances de « cadences ».

---

[93] Samuel Scheidt est *Kapellmeister* à Halle, jusqu'en 1654, suivi par Philipp Stolle qui l'est encore à l'époque de la parution de l'*Unterrichtung* de Pasch, avant l'arrivée en 1660 de David Pohle.

[94] Comme l'attestent les notations de Lorin et Favier.

3 - Etude des correspondances entre carrures musicales et nombres d'énoncés dans les *lectiones*

a - *1. Sarabanda* – S1

AA BB = 32 mesures - 48 énoncés.

lectio	1	2	3	4	5	6
Nbre mesures musicales	A8	A8	B8	B8 ou A8	A8 ou B8	A8 ou B8
Nbre d'énoncés	8	8	8	8	8	8

Pas de problème particulier de cadence : les *lectiones* comportent huit énoncés, et les phrases musicales huit mesures.

Une forme AA B AA B pourrait constituer une forme possible pour la musique, si les *lectiones* sont toutes enchaînées.

b - *2. Curant* – C2

AA BB = 34 mesures - 64 énoncés.

lectio	1	2	3	4	5	6	7	8
Nbre mesures musicales	**A9**	**A9**	B8	B8	**A9**	**A9**	B8	B8
Nbre d'énoncés	8 (7-8)	8	8	8	8 (7-8)	8 (7-8)	8 (7-8)	8

NB : (7-8) signifie que les deux derniers numéros dans la *lectio* sont associés à un seul énoncé, mais cela n'implique pas forcément que l'on a affaire à des pas en hémiole, car la musique ne l'est pas pour les mesures correspondantes.

Si une forme AA BB AA BB paraît probable, la concordance entre nombre d'énoncés et nombre de mesures n'est claire que pour les *lectiones* 3, 4, 7 et 8 (qui correspondraient au B musical), alors que les *lectiones* 1, 2, 5 et 6, qui correspondraient au A musical, comportent toutes neuf mesures. On s'en étonne d'autant plus que les énoncés semblent fonctionner par paire (mais la *lectio* 2 est clairement fautive, comme le montre son énoncé n°5). Faut il sinon soupçonner le A musical d'être fautif ? Dans la pratique, une possibilité (certes peu satisfaisante pour une stricte cohérence) serait de ne pas utiliser la dernière mesure (qui n'est que la répétition de l'avant-dernière, mais la

formule de redoublement est suffisamment fréquente dans les courantes pour supposer une erreur à cet endroit).

c - *3. Prandel* – P3

A BB = 28 / 32 ? mesures - 63 énoncés.

lectio	1 et 2	3	4	5 et 6	7	8
Nbre mesures musicales	A12	**B10 ?**	**B10 ?**	A12	**B10 ?**	**B 10 ?**
Nbre d'énoncés	6 et 6	10	10	6 et 6	**8**	**11**

Le A peut se diviser en deux phrases de six mesures, et la forme A BB A BB paraît probable. Il y a correspondance entre le A musical de douze mesures et les *lectiones* de six énoncés L1 et L2, puis L5 et L6. Pour les B, une proposition plausible de correction rythmique a été proposée par Patrick Blanc, permettant un B de dix mesures, correspondant aux l*ectiones* 3 et 4. La *lectio* 7 pourrait être ramenée à 10 mesures. En effet, son dernier énoncé est très proche, à l'exception de la giration, de l'énoncé qui conclut les *lectiones* L1, L3 et L5 de S4, où quatre numéros sont attribués à un seul énoncé (voir l'analyse de « fahren »). Le dernier énoncé de L7 pourrait donc être compté comme trois énoncés (et valoir trois mesures).

Pour la *lectio* 8, faut-il supposer une erreur (en pratique, suppression du n°7 ou du n°11) ?

d - *4. Sarabanda* – S4

AABB = 32 mesures - 74 énoncés.

lectio	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Nbre mesures musicales	A8	A8	B8	B8	8	8	8	8	8
Nbre d'énoncés	**10 (7.8.9.10)**	8	8 (5.6.7.8)	8	8 (5.6.7.8)	8	8	8	8

NB : (5.6.7.8) signifie que quatre numéros sont indiqués pour un seul énoncé.

Une forme AA BB répétée ne convient pas au fait que l'on a neuf *lectiones*, dont les quatre dernières constituent un ensemble (elles sont identiques, mais orientées vers les quatre coins - cf. à ce sujet l'analyse de la structure des danses).

Une hypothèse pour les reprises serait donc de faire une forme AAA BB suivie de AA BB. L'on peut aussi envisager une forme 3X (AA B), sans rapport avec la structure chorégraphique.

La *lectio* 1, seule *lectio*, dans toutes les sarabandes, qui ne comporte pas 8 énoncés (en relation avec les phrases musicales de quatre ou huit mesures), mais dix énoncés, est peut-être fautive : les énoncés 1 à 6 consistent en trois fois la même séquence en alternant le pied (*abgestossen* suivi de *über einen Fuss getretten*), il y a peut-être une répétition de trop. Une solution pour l'exécution serait donc de supprimer les énoncés 1 et 2.

e - *5. Sarabande* – S5

AABB = 16 mesures - 64 énoncés.

lectio	1	2	3	4	5	6	7	8
Nbre mesures musicales	A4+A4	B4+B4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4	4+4
Nbre d'énoncés	8	8	8	8	8	8	8	8+R

Forme possible : 4X (AA BB).

La révérence finale (L8-8) est-elle comprise dans la musique (cf C6, L1, L2 et L8, où la révérence semble au contraire incluse) ?

f - *6. Curant* – C6

AABB = 46 mesures - 79 énoncés.

lectio	1	2	3	4	5	6	7	8
Nbre de mesures musicales	A11	A11	**B12 ?**	**B12 ?**	**A11**	**A11**	**B12**	B12
Nbre d'énoncés	10+*R*	10+*R*	**10**	**10**	**10 (9.10)**	**10 (9.10)**	**8**	11+*R*

R = Révérence.

Doit-on ici faire l'hypothèse d'une forme : AA BB AA BB ?

Si l'on suppose que la révérence dure trois noires, les trois *lectiones* que cette action conclut correspondent en durée aux phrases musicales (L1, L2, L8).

Aucune solution satisfaisante pour faire cadrer la musique avec les *lectiones* 3 et 4 n'a encore été trouvée. Doit-on supposer, comme on le voit dans la courante *La Bocanne* où un temps de courante peut valoir 6 noires, en fin de phrase musicale (A), qu'un *Pass* ou un *coupé* puissent voir leur valeur dédoublée en fin de phrase ? Une autre possibilité serait de reprendre, en place des énoncés 9 et 10 (*Pass* + *Cupe*, celui-ci devant finir sans deuxième transfert d'appui) la formule qui ouvre la *lectio* 1, et en partie la L2 (*Pass* + *Pass* + *Cupe* + *Cupe*), facilitant d'ailleurs l'enchaînement des *lectiones*, en permettant d'avoir le bon pied libre.

Faut-il pour les *lectiones* 5 et 6 reprendre la solution proposée pour C2 (L1, L5, L6), en laissant durer le dernier pas en arrière ?

Pour finir, la *lectio* 7 n'est que la répétition quatre fois d'une même paire d'énoncés (avec pieds alternés), ayant typiquement la forme d'un exercice. Manque-t-il deux répétitions ?

Il faut ici reconnaître que cette *Curant* C6 pose des problèmes insolubles, qui feraient douter même de la relation entre énoncé et mesure, n'étaient les exemples des autres danses. Avec la *lectio* 7 pointe véritablement la possibilité d'une absence totale de relation entre phrase musicale et *lectio*, entre le support musical et l'exercice, chacun obéissant à sa logique propre, lorsque la « danse » n'est plus qu'une série de séquences pédagogiques à peine coordonnées, voire autonomes. Seul le début du *Prandel* montre une concordance indéniable entre phrases chorégraphiques et musicales. Mais pour les sarabandes autant que pour les courantes, ne peut-on imaginer que les musiques aient été associées seulement à titre d'exemples, de supports, pouvant être remplacées par d'autres airs, selon le répertoire connu ou pratiqué au bal, sans considération particulière pour leur conformité exacte avec les danses décrites, et sans forme binaire clairement définie ? Les *lectiones* ou les danses seraient alors à considérer comme des séquences pouvant être réutilisées dans des contextes musicaux variés, et donc susceptibles d'adaptation. Les titres donnés par Pasch aux « danses » ne les spécifient de fait pas comme des compositions singulières ou figurées, et constituant une totalité unique, mais les présentent d'abord comme des types musicaux d'« airs de danses ». Il importe ici de vérifier que ces pistes peuvent être prolongées d'un point de vue chorégraphique, par une analyse qui porte sur la structure des séquences d'énoncés dans l'*Anleitung*.

B - La structure des danses chez Pasch : entre *lectiones* et exercices

1. Etude de la structure des danses

Une étude de la combinatoire des pas, et plus globalement de l'agencement des *lectiones* montrera, on le verra, que la forme qui préside à la composition des six pièces proposées par Pasch n'est pas homogène ou unique, et que leur construction semble indiquer des usages ou des fonctions différentes.

Cela conduit à considérer plus précisément la place de cette instruction au sein des autres enseignements d'exercices, et à questionner le sens du mot *lectio* qui est commun à la plupart des ouvrages de Pasch. Car *lectio* signifie bien sûr « leçon » ou « exercice ». Mais dans quelle mesure, pour ce qui concerne cette *Instruction* de danse, a-t-on affaire à un matériau pédagogique ? S'agit-il ici d'apprendre des danses, ou d'apprendre à danser ?

L'analyse de la construction et de la structure de chaque « danse, » que l'on trouvera plus bas, montre qu'en fait les trois dernières pièces décrites (les sarabandes S4 et S5 et la courante C6) ne sont probablement pas des « danses » au sens strict de composition chorégraphique achevée, mais bien des suites de leçons, c'est-à-dire littéralement d'exercices de danse, souvent répétitifs, pas forcément liés entre eux, mais qui pour certains montrent un vrai souci pédagogique de progression : il s'agit d'apprendre des pas nouveaux, de s'entraîner à les faire, de les utiliser dans de courtes combinaisons, ou même de savoir les varier ou les « orner ». A ce titre, cette *Anleitung / Instruction* présenterait l'intérêt, pour l'histoire de la danse, d'être l'une des toutes premières traces d'une pédagogie de la danse exposée *en pratique*, donnant des exemples de successions même d'exercices.

Par contre, la structure des trois premières danses permet plus difficilement de trancher sur l'objet de la transmission – on le verra particulièrement pour le *Prandel*, qui montre apparemment des séquences d'une danse composée, et d'autres éléments qui peuvent être aussi bien des variations que les parties d'une composition. On peut malgré tout avancer l'hypothèse que les premières descriptions de la sarabande et de la courante assurent le lien entre l'enseignement et la pratique au bal : elles présentent, non pas des leçons au sens d'exercices d'entraînement, mais bien des enchaînements longs, composés de pas simples et peu nombreux, et répétés dans des situations musicales différentes,

permettant d'envisager que l'ensemble de ces enchaînement sont des sections ou des parties de danses déjà importantes, voire la totalité d'une chorégraphie. C'est particulièrement manifeste avec la sarabande S1, où contre toute attente les séquences fixes peuvent dépasser le cadre des *lectiones* de huit numéros d'énoncés.

a - *1. Sarabanda* – S1

Cette première sarabande du recueil montre à première vue une combinatoire riche de pas, sans règle de composition manifeste. On constate également que l'on ne peut pas associer les énoncés par paires, comme c'est le cas avec la courante C2, alors que le rythme musical UUU-U indiqué par Mersenne pour ce type de danse requiert deux mesures.

Il semble que la composition de cette sarabande repose sur la reprise d'enchaînements fixes, en en variant les situations musicales et probalement spatiales, sans égard même pour la répartition des énoncés en *lectiones* de 8 unités. On relève ainsi un premier enchaînement [L1.3 > L2.4], qui est repris en [L2.8 > L4.1], donc enjambant 3 *lectiones* ! Ce long enchaînement contient une courte séquence **[L1.4 > L1.6]** qui sera reprise ensuite en L4, de même que **[L5.1 > L5.6]** reprend une séquence précédemment abordée en L2 (où elle n'était pas en début de *lectio*). On note aussi la reprise, pied inversé, du début de **L3** au début de L5. Ces différents effets de structure inclinent à diviser cette sarabande en deux parties égales de trois *lectiones*, en dépit de l'enjambement en L4.1. Enfin, on relève que cette pièce, comme C2 et C6 (voire P3) se termine par une giration suivie de pas reculés, ce qui semble donc constituer une conclusion topique.

A titre d'expérience, nous avons tenté de « recréer » cette sarabande sous la forme d'une chorégraphie pour un couple, avec une mise en espace s'appuyant sur la structure de sa composition, les séquences identiques devant donc se retrouver dans des configurations spatiales similaires. Une contrainte supplémentaire pour cette composition a été d'éviter le plus possible que le cavalier tourne le dos à la dame, comme le recommande Pasch dans la partie rédigée de son *Anleitung*.

Nous proposons après le tableau analytique une notation en système Beauchamp-Feuillet de cette version expérimentale. Afin de rende visibles les effets de structure, cette notation est suivie d'une version réduite reprenant les couleurs des séquences dans le tableau analytique.

L1.1 Pass mit R
L1.2 Pass mit L
L1.3 Cupe mit R
L1.4 Abgestossen mit R
L1.5 Schlangen Tritt zurück mit R
L1.6 Schlangen Tritt zurück mit L
L1.7 Rose mit R
L1.8 Pass mit L

L2.1 Halb Lincks herum
L2.2 Piritet lincks
L2.3 Pass mit R
L2.4 Pass mit L
L2.5 Abgestossen mit R
L2.6 Übergestrichen mit R
L2.7 Piritet lincks
L2.8 Cupe mit R

L3.1 Abgestossen mit R
L3.2 Schlangen tritt zurück mit R
L3.3 Schlangen tritt zurück mit L
L3.4 Rose mit R
L3.5 Pass mit L
L3.6 Halb lincks herum
L3.7 Piritet lincks
L3.8 Pass mit R

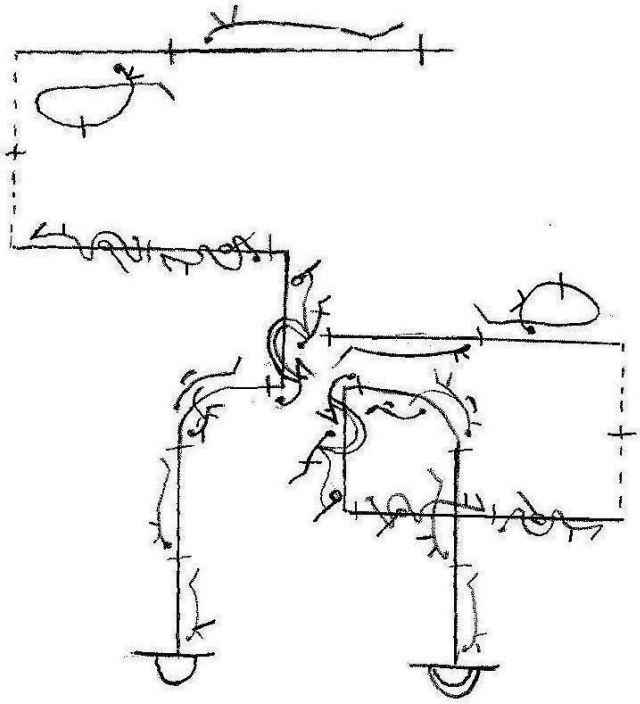
L4.1 Pass mit L
L4.2 Cupe mit R
L4.3 Pass mit R
L4.4 Rose inwendig mit L
L4.5 Abgestossen mit R
L4.6 Schlangen Tritt zurück mit R
L4.7 Schlangen Tritt zurück mit L
L4.8 Geschwinde zurück getretten Mit R und L

L5.1 Piritet lincks
L5.2 Pass mit R
L5.3 Pass mit L
L5.4 Abgestossen mit R
L5.5 Übergestrichen mit R
L5.6 Piritet lincks
L5.7 Seitten Tritt auf R Seitte dass der L hinter kommt
L5.8 Seitten Tritt auf L Seitte dass der L vor kommt

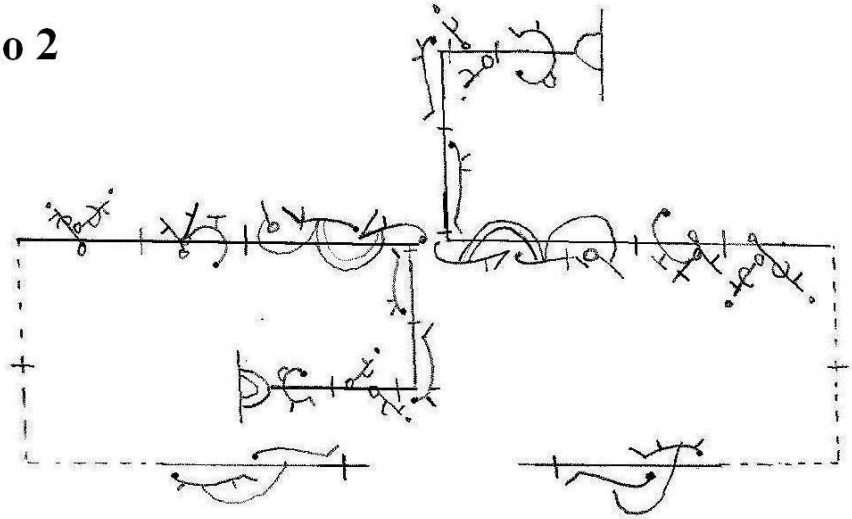
L6.1 Pass mit R
L6.2 Cupe mit L
L6.3 Pass mit L
L6.4 Halb lincks herum
L6.5 Piritet lincks
L6.6 Halb lincks herum
L6.7 Geschwinde zurück getretten mit R&L
L6.8 Schlangen Tritt zurück mit R

1.Sarabanda
Proposition de mise en espace.

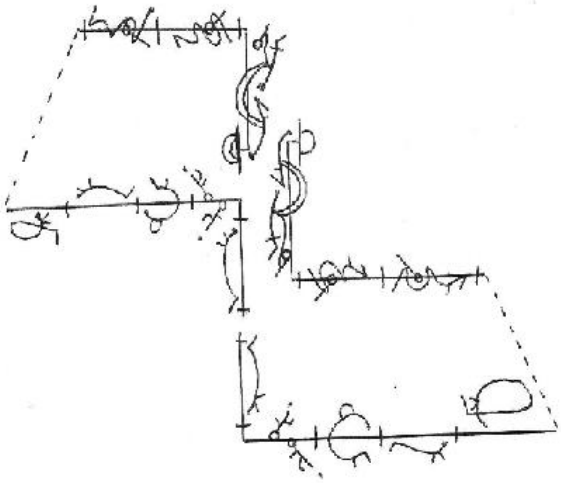
Lectio 1



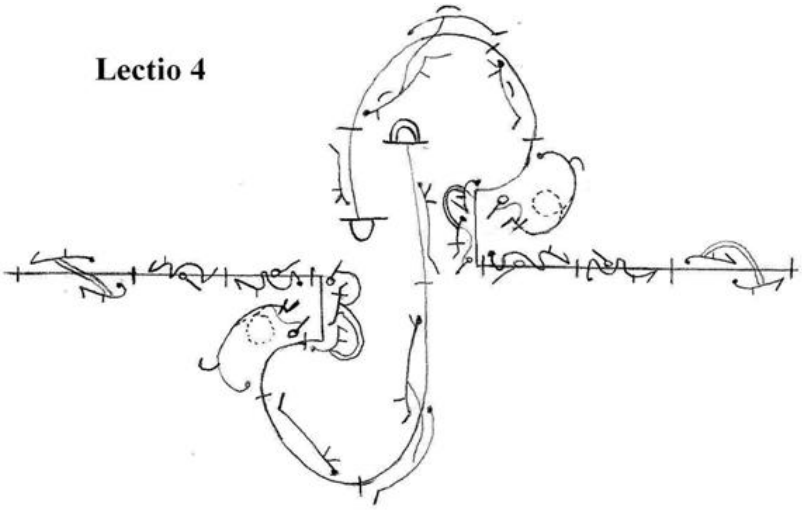
Lectio 2



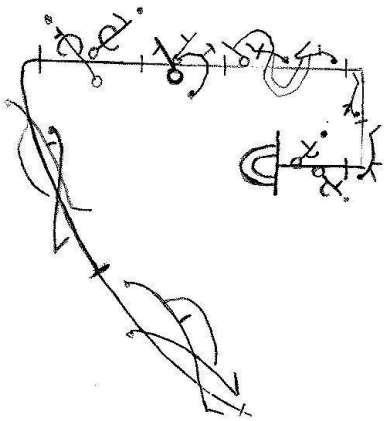
Lectio 3

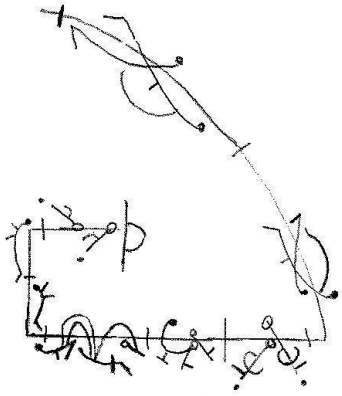


Lectio 4

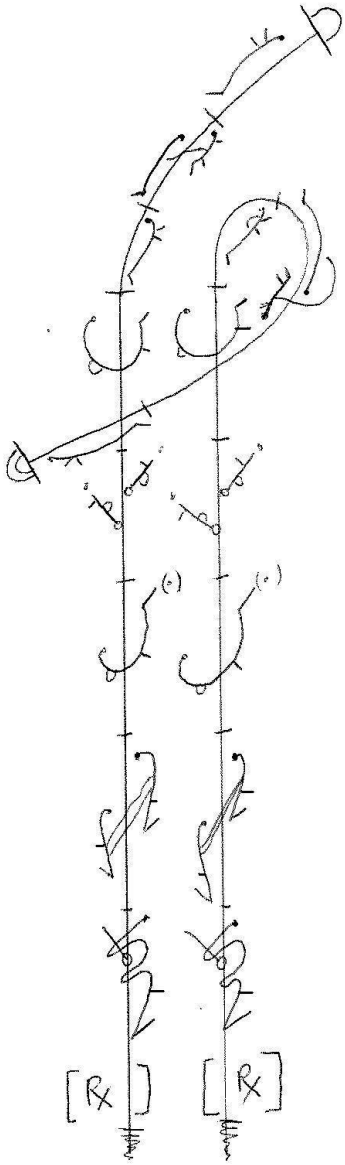


Lectio 5



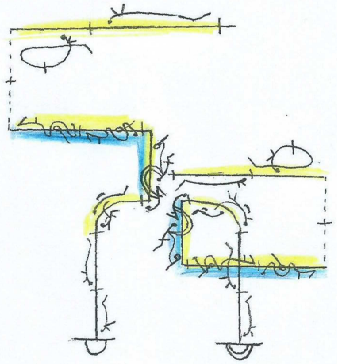


Lectio 6

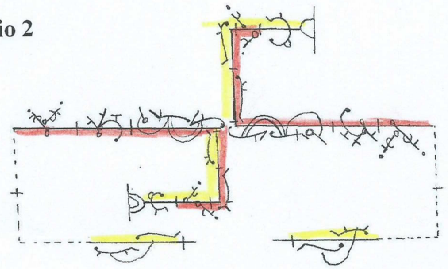


1.Sarabanda
Proposition de mise en espace.

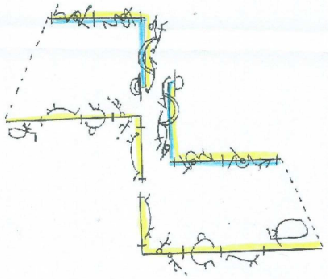
Lectio 1



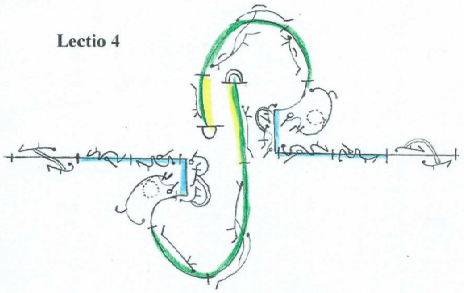
Lectio 2



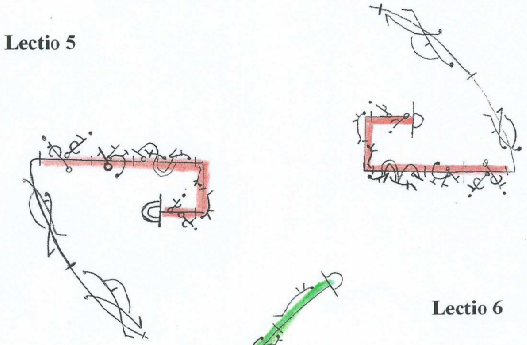
Lectio 3



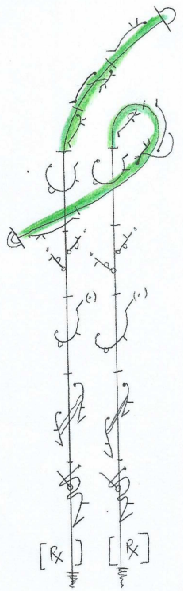
Lectio 4



Lectio 5



Lectio 6



b - *2. Curant* – C2

Une structure se dégage difficilement de cette courante, aucune séquence longue ne paraissant revenir. On notera par contre combien le fait de considérer les énoncés par paires permet d'élucider la construction de chaque *lectio* (en particulier les déplacements latéraux dans la *lectio 2*).

Un trait saillant est également l'alternance stricte entre *lectiones* avec et sans déplacements latéraux : toutes les *lectiones* numérotées paires (L2, L4, L6, L8) comportent des *Seitten Tritte*, à l'opposé des *lectiones* impaires (L1, L3, L5, L7). Cela donnerait un indice pour un parallélisme entre des séquences composées de deux *lectiones* enchaînées, et au moins entre *lectiones* par exemple impaires : ainsi l'on relève le même début pour L1 et L3, voire pour L5 qui substitue un *übergestrichen* à un *pass*, et prend des éléments à L1 et L3. De même, pour les *lectiones* paires, L8 mêle des éléments de L2 et L6. Une piste d'investigation serait donc une structure binaire des phrases dans la courante, qui se répèteraient en se variant.

L1.1 Pass mit R
L1.2 Pass mit L

L1.3 Cupe mit R
L1.4 Pass mit R

L1.5 Cupe mit L
L1.6 Pass mit L

L1.7,8 Geschwinde zurück getretten mit L,R&L

L2.1 Seitten Tritt auf L Seitte, dass der R vor kommt
L2.2 Piritet lincks

L2.3 Seitten Tritt auf R seitte, dass der L hinter kommt
L2.4 Seitten Tritt auf L Seitte, dass der R hinter kommt

L2.5 Seitten Tritt auf L Seitte, dass der L hinter kommt
L2.6 Piritet rechts

L2.7 Halb rechts herum
L2.8 Schlangen Tritt zurück mit L

L3.1 Pass mit L
L3.2 Pass mit R

L3.3 Cupe mit L
L3.4 Pass mit L

L3.5 Halb lincks herum
L3.6 Piritet lincks

L3.7 Halb lincks herum
L3.8 Schlangen Tritt zurück mit R

L4.1 Pass mit R
L4.2 Pass mit L

L4.3 Seitten Tritt auf R Seitte, dass der L hinter kommt
L4.4 Seitten Tritt auf L Seitte, dass der R hinter kommt

L4.5 Pass mit R
L4.6 Pass mit L

L4.7 Halb lincks herum
L4.8 Schlangen tritt zurück mit R

L5.1 Pass mit R
L5.2 Pass mit L

L5.3 Cupe mit R
L5.4 Übergestrichen mit R

L5.5 Piritet lincks
L5.6 Halb lincks herum

L5.7,8 Geschwinde zurück getretten mit R,L&R

L6.1 Seitten Tritt auf R Seitte, dass der L hinter kommt
L6.2 Seitten Tritt auf R Seitte dass der L vor kommt

L6.3 Seitten Tritt auf R Seitte, dass der L hinter kommt
L6.4 Seitten Tritt auf R Seitte, dass der L vor kommt

L6.5 Piritet rechts
L6.6 Halb rechts herum

L6.7,8 Geschwinde zurück getretten mit L,R&L

L7.1 Cupe mit L
L7.2 Pass mit L

L7.3 Pass mit R
L7.4 Cupe mit L

L7.5 Tritt zurück mit R
L7.6 Tritt zurück mit L

L7.7,8 geschwinde zurück mit R,L&R

L8.1 Seitten Tritt auf R Seitte, dass der L vor kommt
L8.2 Seitten tritt auf R Seitte, dass der L hinter kommt

L8.3 Seitten Tritt auf R Seitte, dass der L vor kommt
L8.4 Piritet rechts

L8.5 Halb rechts herum
L8.6 Piritet rechts

L8.7 Halb rechts herum
L8.8 Geschwinde zurück mit L&R

c - *3. Prandel* – P3

L1 et L2 sont strictement identiques, et L3 reprend le même motif latéral mais d'un autre pied. Ces trois *lectiones* composent donc une séquence homogène, mais de forme chorégraphique AA B, alors que les trois *lectiones* suivantes (qui correspondent musicalement aux parties BAA) font alterner des systèmes qui avancent et qui reculent. La *lectio* 7 est une séquence latérale vers la gauche, avec une « ornementation » appliquée aux *Seitten Tritte*. La *lectio* 8 enfin ne reprend qu'en apparence le motif latéral de L1 et L2, L8.4 et L8.5 allant vers la gauche. On note enfin le retour en L8 du système de *Tritte zurück* pratiqués en L4 et L6.

Une piste pour comprendre ce *Prandel* serait d'envisager les directions du mouvement.

Si la pirouette fait un demi-tour, L1 et L2 vont toujours vers la gauche, et L3 toujours vers la droite.

L4 va globalement toujours dans une même direction (les reculés étant précédés d'un demi-tour), alors que la L5 opère un retour. L6 propose une forme de brefs aller-retour. On retrouve un déplacement exclusivement vers la gauche en L7, voire jusqu'à L8.2.

L8.4 et L8.5 reviennent vers la droite (vers la gauche, mais de dos), avant un recul.

Un détail peut-être fortuit est également le fait que le sens des tours à partir de L4 est toujours vers la gauche.

On ne peut finalement guère conclure, en l'absence d'un autre *Prandel* permettant une comparaison. S'agit-il ici d'une composition complète, ou certaines *lectiones* valent–elles comme variantes et exercices à partir de formes de base (L7 offrirait ainsi un exemple de déplacement latéral orné de *Strapatte*, allant cependant vers la gauche, alors que sa *lectio* « symétrique » L3 va vers la droite).

La forme usuelle des branles en chaîne ouverte ou dansés en rond nous incline à voir dans les trois premières *lectiones* une formule de base, mais l'existence attestée plus tard de branles parfois en cortège de couples, voire chorégraphiés, nous oblige à ne prudemment pas conclure…

L1.1 Seitten Tritt auf L Seitte,
dass der R hinter kommt
L1.2 Seitten Tritt auf L Seitte,
dass der R vor kommt
L1.3 piritet lincks
L1.4 Seitten Tritt auf R Seitte,
dass der Lhinter kommt
L1.5 Seitten tritt auf R Seitte,
dass der L vor kommt
L1.6 Piritet rechts

L2.1 Seitten tritt auf L Seitte,
dass der R hinter kommt
L2.2 Seitten tritt auf L Seitte,
dass der R vor kommt
L2.3 piritet lincks
L2.4 seitten tritt auf R Seitte,
dass der L hinter kommt
L2.5 seitten tritt auf R Seitte,
dass der L vor kommt
L2.6 piritet rechts

L3.1 seitten tritt auf R Seitte,
dass der L hinter kommt
L3.2 seitten tritt auf R Seitte,
dass der L vor kommt
L3.3 piritet rechts

L3.4 seitten tritt auf L Seitte,
dass der R hinter kommt
L3 .5 seitten tritt auf L Seitte,
dass der R vor kommt
L3 .6 piritet lincks

L3.7 seitten tritt auf R Seitte,
dass der L hinter kommt
L3.8 seitten tritt auf R Seitte,
dass der L vor kommt
L3.9 piritet rechts
L3.10 halb rechts herum

L4.1 pass mit R
L4.2 cupe mit L
L4.3 geschwinde zurück getretten mit R&L
L4.4 rose mit R
L4.5 cupe mit L
L4.6 halb Lincks herum
L4.7 tritt zurück mit R
L4.8 tritt zurück mit L
L4.9 geschwinde zurück getretten mit R&L
L4.10 strapatte zurück mit R

L5.1 pass mit R
L5.2 pass mit L
L5.3 pass mit R
L5.4 pass mit L
L5.5 cupe mit R
L5.6 cupe mit L

L6.1 tritt zurück mit L
L6.2 tritt zurück mit R
L6.3 tritt zurück mit L
L6.4 geschlagen mit R über den L
und zugleich piritet L
L6.5 geschwinde zurück mit L&R
L6.6 schlangen tritt zurück mit L

L7.1 seitten tritt auf L seitte,
dass der R hinter kommt
L7.2 seitten tritt auf L Seitte und zugleich
mit R Strapatte auf die Seitten
L7.3 seitten tritt auf L Seitte
dass der R hinter kommt
L7.4 seitten tritt auf L Seitte und zugleich
mit R Strapatte auf die Seitten
L7.5 seitten tritt auf L Seitte,
dass der R hinter kommt
L7.6 seitten tritt auf L Seitte und zugleich
mit Rstrapatte auf die Seitten
L7.7 seitten tritt auf L Seitte,
dass der R hinter kommt
L7.8 seitten tritt auf L Seitte und zugleich
mit R vor hinter und wieder
vorgefahren

L8.1 seitten tritt auf L Seitte,
dass der R hinter kommt
L8.2 seitten tritt auf L Seitte,
dass der R vor kommt
L8.3 piritet lincks
L8.4 seitten tritt auf L Seitte
dass der R hinter kommt
L8.5 seitten tritt auf L seitten,
dass der R vor kommt
L8.6 piritet lincks
L8.7 tritt zurück mit L
L8.8 tritt zurück mit R
L8.9 tritt zurück mit L
L8.10 tritt zurück mit R
L8.11 geschwinde zurück getretten mit L&R

d - *4. Sarabanda* – S4

La suite des cinq premières *lectiones* paraît relever d‘une progression pédagogique :

- L1 permet d’aborder des tours complexes qui comptent pour quatre énoncés, après un système répétitif de pas fondé sur *abgestossen*.
- L2 n’est qu’une suite de *Schleiffe*.
- L3 propose une nouvelle introduction (qui avance puis recule) aux tours complexes.
- L4 combine les *Schleiffe* avec des *Strapatte* (= reprise ornementée de L2).
- L5 combine L4 avec les tours complexes travaillés en L1 et L3.

Les quatre dernières *lectiones*, L6, L7, L8, L9 constituent un ensemble autonome, sans doute un exercice, consistant en la stricte répétition dans quatre directions différentes de la même séquence, sans relation particulière avec les cinq *lectiones* précédentes.

~~L1.1 Über den L getretten mit R~~[95]
~~L1.2 Abgestossen mit L~~
L1.3 Über den R getretten mit L
L1.4 Abgestossen mit R
L1.5 Über den L getretten mit R
L1.6 Abgestossen mit L
L1.7,8,9,10 Auf den L dreimal herum Getrehet, in dem der R allezeit fortgesetzet wird und zugleich mit R. F. vor hinter & wieder vorgefahren.

L2.1 Schleiffe auf R Seitte
L2.2 Schleiffe auf R Seitte
L2.3 Schleiffe auf R Seitte
L2.4 Schleiffe auf R Seitte
L2.5 Schleiffe auf L Seitte
L2.6 Schleiffe auf L Seitte
L2.7 Schleiffe auf L Seitte
L2.8 Schleiffe auf L Seitte
und zugleich mit R zurück

L3.1 Cupe mit R
L3.2 Pass mit R
L3.3,4 Geschwinde zurück getretten mit R,L,R
L3.5,6,7,8 Auf den L dreimal herum getrehet, in dem der R allezeit fortgesetzet wird, und zugleich mit R vor hinter & wieder vorgefahren / wie am Ende der ersten lection geschehen

L4.1 Schleiffe auf R Seitte
L4.2 Schleiffe auf R Seitte
& zugleich strapatte mit L hinter
L4.3 Schleiffe auf L Seitte
L4.4 Schleiffe auf L Seitte
& zugleich strapatte mit R hinter
L4.5 Schleiffe auf R Seitte
L4.6 Schleiffe auf R Seitte
& zugleich strapatte mit L hinter
L4.7 schleiffe auf L Seitte
L4.8 schleiffe auf L Seitte
& zugleich strapatte mit R hinter

L5.1 Schleiffe auf R Seitte
L5.2 Schleiffe auf R Seitte
& zugleich strapatte mit L hinter
L5.3 Schleiffe auf L Seitte
L5.4 Schleiffe auf L Seitte
& zugleich strapatte mit R hinter
L5.5,6,7,8 Auf den L dreimal herum getrehet, in dem der R allezeit fortgesetzet wird und zugleich mit R vor hinter & wieder vorgefahren, xie am Ende der 1sten & 3ten Lection…

L.6, 7, 8, 9 = 4 X (diese vier lectiones werden in alle vier Winckel gemachet) :
(« et ces quatre *lectiones* sont faites dans tous les quatre coins ») :

m1 Cupe mit R
m2 Pas mit R
m3 Rose mit R
m4 Vor gestrichen mit R
m5 Cupe mit L
m6 Halb rechts herum
m7 Tritt zurück mit R
m8 Geschwinde zurück mit L,R

[95] Concernant cette probable erreur qui aboutit à une *lectio* de dix énoncés, voir l'étude des carrures p.56.

e - *5. Sarabande* – S5

Cette troisième et dernière occurrence de la Sarabande montre une succession d'exercices autonomes, sans relation claire les unissant, et pour la plupart fondés sur la reprise de courtes séquences d'un pied puis de l'autre, comme le met en évidence notre mise en page sur deux colonnes.

Les trois premières *lectiones*, basées sur des groupes de quatre énoncés repris de l'autre pied, utilisent toutes trois un schéma similaire, mais en variant l'espace (ou la giration).

S'agit-il de trois enchaînements séparés, ou la succession des trois premières *lectiones*, voire seulement des *lectiones* L2-L3 constitue-t-elle une unité ?

L4, en rupture avec ce qui précède, présente une suite de pas qui n'a pas de lien avec d'autres *lectiones*. La possibilité que cette *lectio* avance continûment doit-elle être mise en rapport avec la *lectio* suivante, **L5**, qui ne fait que reculer ?

Notons que cette *lectio* 5 obéit encore à la forme alternée : quatre premiers pas répétés de **l'autre pied**. Il semble qu'il s'agisse ici d'un exercice pour pratiquer un pas spécifique, celui énoncé en L5.4 et L5.8.

L6 et L7 sont identiques, et de nouveau font alterner la même séquence du pied gauche, puis du droit.

L8 propose une séquence uniquement latérale, sans lien avec ce qui précède, dont l'intérêt est apparemment de faire pratiquer des *Rose* avec des *Seitten Tritt*, alternativement à gauche et à droite.

L1.1 Pass auf L Seitten mit R	L1.5 Pass auf R seitten mit L
L1.2 Pass auf L Seitten mit L	L1.6 Pass auf R seitten mit R
L1.3 Cupe auf L Seitten mit R	L1.7 Cupe auf R seitten mit L
L1.4 Piritet rechts	L1.8 Piritet lincks

L2.1 pass auf L seitten mit R	L2.5 pass auf R seitten, mit L und etwas rund herum
L2.2 pass auf L seitten mit L	L2.6 pass auf R seitten mit R und etwas rund herum
L2.3 cupe auf L seitten mit R	L2.7 cupe auf R seitten mit L vollend rund herum
L2.4 piritet rechts	L2.8 piritet rechts

L3.1 pass auf L seitten mit R **wieder zurück**	L3.5 pass auf R seitten mit L
L3.2 pass auf L seitten mit L	L3.6 pass auf R seitten mit R
L3.3 cupe auf L seitten mit R	L3.7 cupe auf R seitten mit L
L3.4 piritet rechts	L3.8 **halb lincks herum** dass der R. Fuss hintenkommt //dass du an selbgen ort stehest als wo du angefangen

L4.1 ziehe R an L
L4.2 setze ihn wiederum von dir
L4.3 ziehe L an R
L4.4 setze ihn wiederum von dir
L4.5 ziehe R an L
L4.6 setze ihn wiederum von dir
L4.7 ziehe L an R
L4.8 setze ihn wiederum von dir

L5.1 tritt zurück mit L	**L5.5 R hinten niedergesetzet**
L5.2 tritt zurück mit R	**L5.6 tritt zurück mit L**
L5.3 geschwinde zurück getretten mit L,R	**L5.7 geschwinde zurück getretten mit R,L**
L5.4 L aufgehoben & starck niedergesetzet / und den R hinten aufgehoben	**L5.8 R. aufgehoben & starck niedergesetzet/ und den L hinten aufgehoben**

L6.1	L über den R gesetzet	L6.5	R über den L gesetzet
L6.2	L wiederum zurück gesetzet	L6.6	R wiederum zurück gesetzet
L6.3	piritet lincks	L6.7	piritet rechts
L6.4	cupe mit R	L6.8	cupe.mit L
L7.1	L über den R gesetzet	L7.5	R über den L gesetzet
L7.2	L wiederum zurück gesetzet	L7.6	R wiederum zurück gesetzet
L7.3	piritet lincks	L7.7	piritet rechts
L7.4	cupe mit R	L7.8	cupe.mit L

L8.1	seitten tritt auf L seitte dass der R vor kommt
L8.2	seitten tritt auf L seitte und mit R rose inwendig
L8.3	seitten tritt auf R seitte dass der L vor kommt
L8.4	seitten tritt auf R seitte und mit L rose inwendig
L8.5	seitten tritt auf L seitte dass der R vor kommt
L8.6	seitten tritt auf L seitte und mit R rose inwendig
L8.7	seitten tritt auf R seitte dass der L vor kommt
L8.8	seitten tritt auf R seitte und mit L rose inwendig und Reverentz

f - *6. Curant* – C6

Il convient ici, comme pour la courante C2, de considérer les énoncés par paires, pour dégager les éléments constitutifs des *lectiones*.

Dans cette courante, il est manifeste que les premières *lectiones* vont par deux, L1 avec L2, L3 avec L4, et L5 avec L6.

L1 et L2 sont quasiment symétriques, et donnent à penser que un *Pass* ou une *Rose* peuvent être équivalents pour la structure. Il semble par ailleurs que la Révérence est « zugleich » en L2 parce que l'on a déjà le pied droit en arrière.

De même, L3 est quasiment identique à L4, hormis que l'on change de pied à partir de l'énoncé 5 de L4.

Il semble que L1/L2 et L3/L4 soient deux variantes autour de séquences latérales, L3/L4 ajoutant, en introduction, un élément plus technique, à savoir un tour **entier**.

L6 est strictement la *lectio* symétrique, donc de l'autre pied, de L5. Notons qu'il est ici plus difficile de mettre les énoncés par paire, sauf à toujours laisser *abgestossen* isolé.

L7 est composée de la répétition d'un exercice (?) à gauche puis à droite, sans transition entre les deux sections. Le nombre d'énoncés ne correspond pas à celui des autres *lectiones* de cette courante, et les mouvements proposés n'apparaissent dans aucune autre *lectio* de l'*Instruction*.

Enfin, la *lectio* 8 reprend des séquences latérales (mais inversées par rapport à celles de L1, L2 L3 ou L4, en ce que les *Seitten Tritt* sont désormais fermés « devant » puis « derrière »), et se conclut, comme C2, par une série de tours et un recul.

L1.1 pass mit L L1.2 pass mit R L1.3 cupe mit L L1.4 cupe mit L L1.5 seitten tritt auf L seitte dass der R hinter kommt L1.6 seitten tritt auf L seitte dass der R vor kommt L1.7 seitten tritt auf L seitte dass der R hinter kommt L1.8 seitten tritt auf L seitte dass der R vor kommt L1.9 tritt zurück mit R L1.10 tritt zurück mit L und Reverentz	L2.1 ***rose auswärt***s mit R L2.2 pass vor mit L L2.3 cupe mit R L2.4 cupe mit R L2.5 seitten tritt auf R seitte dass der L hinter kommt L2.6 seitten tritt auf R seitte dass der L vor kommt L2.7 seitten tritt auf R seitte dass der L hinter kommt L2.8 seitten tritt auf R seitte dass der L vor kommt L2.9 tritt zurück mit L L2.10 tritt zurück mit R und Reverentz zugleich

L3.1 R ganz zurück gesetzet **L3.2 rechts ganz herum getrehet** L3.3 seitten tritt auf L seitte, dass der R hinter kommt L3.4 seitten tritt auf L seitte, dass der R vor kommt L3.5 seitten tritt auf L seitte, dass der R hinter kommt L3.6 seitten tritt auf L seitte dass der R vor kommt L3.7-8 geschwind zurück mit R,L,R L3.9 pass vor mit R L3.10 cupe mit L	**L4.1 R ganz zurück gesetzet** **L4.2 rechts ganz herum getrehet** L4.3 seitten tritt auf L seitte dass der R hinter kommt L4.4 seitten tritt auf L seitte dass der R vor kommt L4.5 seitten tritt auf R seitte dass der L hinter kommt L4.6 seitten tritt auf R seitte dass der L vor kommt L4.7-8 geschwind zurück mit L,R,L L4.9 pass vor mit L L4.10 cupe mit R

L5.1 pass vor mit L L5.2 pass vor mit R L5.3 abgestossen mit L L5.4 tritt zurück mit L L5.5 tritt zurück mit R L5.6 pass vor mit R L5.7 pass vor mit L L5.8 abgestossen mit R L5.9-10 geschwind zurück mit R,L,R	L6.1 pass vor mit R L6.2 pass vor mit L L6.3 abgestossen mit R L6.4 tritt zurück mit R L6.5 tritt zurück mit L L6.6 pass vor mit L L6.7 pass vor mit R L6.8 abgestossen mit L L6.9-10 geschwind zurück mit L,R,L

L7.1 setze L zurück und trehe dich auf den R etwas herum
L7.2 setze L zurück und trehe dich auf den R etwas herum
L7.3 setze L zurück und trehe dich auf den R etwas herum
L7.4 setze L zurückund trehe dich auf den R etwas herum,
dass du also in viermalen ganz herum kommst
L7.5 setze R zurück und trehe dich auf den L etwas herum
L7.6 setze R zurück und trehe dich auf den L etwas herum
L7.7 setze R zurück und trehe dich auf den L etwas herum
L7.8 setze R zurück und trehe dich auf den L etwas herum,
dass du also in viermalen ganz herum kommst

L8.1 tritt auf R seitte dass der L vor kommt
L8.2 tritt auf R seitte dass der L hinter kommt

L8.3 tritt auf R seitte dass der L vor kommt
L8.4 tritt auf R seitte dass der L hinter kommt

L8.5 tritt auf R seitte dass der L vor kommt

L8.6 piritet rechts
L8.7 halb rechts herum

L8.8 piritet rechts
L8.9 halb rechts herum

L8.10 geschwind zurück mit L,R
L8.11 zurück mit L und Reverentz

2 - « Leçons » pour la danse : de la variation à la composition

La présence manifeste d'exercices, la diversité de leurs formes, allant d'une séquence longue à de simples répétitions de mouvements, évoque un sens spécifique de *lectio*, dans l'enseignement humaniste, celui de passage à imiter, de modèle[96], qui vient du sens de « *lectio* » comme lecture de texte d'autorité dans l'enseignement scolastique. Dans le champ chorégraphique, la *lectio* renverrait donc à des « phrases » ou des variations chorégraphiques qui servent de modèle ou d'exemples. Cette signification est attestée plus tard, dans un contexte chorégraphique, par la préface de Feuillet pour les chorégraphies de Pécour publiées en 1704[97], et dans la préface de Gaudrau pour son recueil édité vers 1713[98], qui désigne les pièces non seulement comme des danses, mais comme des leçons.

On repère également le terme *lectio*, pour la danse, dans une source allemande plus tardive, dans le *Rechtschaffener Tantzmeister* de Gottfried Taubert[99], mais avec un sens légèrement différent : il l'emploie parfois dans le sens de séquence de mouvements, et par extension de pas ornés qui produisent de nouvelles figures, et donc de composition qui ont été apprises à l'avance (durant l'entraînement), pour être réutilisées dans le contexte du bal. Taubert associe par ailleurs ces *lectiones* au terme français « passages »[100]. Or, le terme « passage » se retrouve dans des sources chorégraphiques françaises dès le XVIIe siècle. Si un premier sens semble plutôt concerner des variations dont l'ordre fixe constituent une danse (la *Pavane*, dans *Instruction pour danser*[101], a « sept passages »), François de Lauze, dans l'*Apologie de la Danse*, emploie ce terme pour évoquer des variations ou des ornementations dans l'exécution d'une danse : à propos de la gaillarde, il recommande d'employer les cinq pas qu'il vient de décrire, plutôt « qu'un tas de passages qu'on scauroit faire, qui sentent par trop son baladin » (p. 46), et plus loin, il se donne pour objet la gravité et la modestie « qu'on ne doit point rechercher dans la curiosité et meslange des passages, qui n'ont bonne grâce que

---

[96] Je remercie J.-N. Laurenti de m'avoir orienté vers cette interprétation.

[97] FEUILLET (Raoul Auger), *Recueil de Dances contenant un très grand nombres, des meilleures Entrées de Ballet de Mr. Pécour*, Paris, l'auteur, 1704 : « Toutes les dances qui sont contenuës dans ce recüeil sont rangées d'une manière à pouvoir s'en servir comme autant de leçons. »

[98] GAUDRAU (Michel), *Novuau* (sic) *Recüeil de dance de Bal et celle de Ballet contenant un très grand nombres des meillieures* (sic) *entrées de ballet de la composition de Mr. Pecour*, Paris (1713 ?) : « ce sont des danses de la composition de Monsieur Pecour que je leur présente c'est-à-dire des Leçons Excellentes capables de former des personnes qui s'attachent a la dance et de les rendre parfaites ».

[99] TAUBERT (Gottfried), *Rechtschaffener Tantzmeister*, Leipzig, 1717, p. 664 et 668. Pour d'autres significations de *lectio*, voir RUSSEL (Tilden), *Theory and Practice in Taubert, four readings*, Israel Studies in Musicology online. http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/10/Russell.pdf

[100] Le mot est en français. G. TAUBERT, *Rechtschaffener Tantzmeister*, p. 617.

[101] *Instruction pour danser : an anonymous manuscript*, Fa-Gisis, 2000.

sous les pieds d'un baladin » (p. 68). Ces brèves mentions paraissent montrer que les variations ou les passages étaient en fait assemblés de façon plus ou moins libre, selon le « caprice » de chaque danseur, et cela implique une part d'improvisation dans la danse de bal. Une pratique similaire semble attestée encore un siècle après – mais pour une autre danse, le menuet -, avec les variations que décrit longuement Taubert. On peut donc supposer qu'une part de l'enseignement de la danse consistait à transmettre ou à constituer un répertoire de variations, de « passages », et ces « leçons », ces compositions répétées à l'avance pouvaient ensuite être insérées dans la danse par le danseur, afin de montrer sa maîtrise, son agilité, son inventivité, sa virtuosité, donc son art de danser, au gré de son inspiration, tout en respectant les règles d'exécution de chaque type de danse.

Le fait que la courante ait été composée de « passages », qui faisaient l'objet d'un travail de mémorisation est en tout cas attesté par une phrase de *La Vraye Histoire comique de Francion,* qui raconte à propos d'un buveur :

> « [cette privauté] lui fit boire encore trois coups : de sorte qu'il chancelloit à chaque moment : l'on lui demanda s'il apprenoit à danser, et s'il répétoit les passages de [quelque][102] courante[103] ».

Il est donc plausible que plusieurs *lectiones* de l'*Instruction* de Pasch puissent être l'équivalent de ces passages, et qu'il soient les témoins de cette pratique de la composition des danses de bal par « séquences », nous donnant donc à lire des fragments ou des extraits de danses plutôt que des danses entières. Il reste difficile d'évaluer la part qui relevait de l'improvisation dans l'exécution et dans la composition, et la part de ce qui était absolument fixe, d'autant que Pasch ne nous donne pas les règles qui présideraient à la combinatoire des *lectiones*, et n'explicite pas leur rapport à la figure générale des danses.

Ces zones d'ombres et ces interrogations importantes quant à la compréhension pratique de l'*Anleitung* nous convient donc à explorer les sources qui expliciteraient plus généralement les caractéristiques des danses de bal citées par Pasch, et plus généralement à chercher à tisser des analogies avec les répertoires les plus proches.

---

[102] « Quelque » se trouve dans la deuxième édition de 1626. Faut-il comprendre que les courantes se différenciaient par les passages qui les composaient (« les passages de *quelque* courante ») ?

[103] SOREL (Charles), *Histoire comique de Francion*, réimprimée sur l'exemplaire unique de l'édition originale (1623) et sur les éditions de 1626 et 1633, et précédée d'une introduction, par Émile Roy..., Paris, Hachette, 1926, vol. 2, « Quatriesme Livre, p. 25.

Gravure précédent la section
« Anleitung sich bey grossen Herrn, Höfen und andern beliebt zu machen »
Johann Georg PASCH, *Kurtze doch Gründliche Unterrichtung*
Der Pique, deß Trillens in der Pique…, Oßnabrück, Johann Georg Schwander, 1659.

III - Comparaisons avec les sources chorégraphiques ultérieures : A la recherche de « vieilles danses »

L'étude de l'*Anleitung* de Pasch amène à se demander dans quelle mesure Pasch peut être relié à ce que l'on connaît par ailleurs de la danse française. Ceci permettrait d'évaluer l'importance de Pasch comme source technique pour la danse française, et surtout de lui assigner une place dans l'évolution de la technique, des pratiques et du style. Il s'agira donc de mettre à jour et de mieux comprendre les possibles relations que cette *Instruction* de Pasch pourrait entretenir avec les formes de danses apparentées que l'on connaît par des sources ultérieures, et donc de repérer ce qui a pu perdurer et se maintenir, sous une forme plus ou moins apparente, dans les pratiques chorégraphiques qui ont suivi.

L'on verra que les pièces, notées en Feuillet, qui ont été utilisées pour ces comparaisons, ont pu constituer un point de départ pour définir un corpus spécifique et cohérent de danses, que l'on peut qualifier de « vieilles », et qui sont riches d'indices pour la technique employée antérieurement à leur notation après 1700.

A – Comparaisons selon les types de danses

1 - Indices sur la sarabande

La danse la plus décrite par Pasch reste la sarabande, avec ses multiples variations plus ou moins techniques et difficiles. La première question, qui reste encore sans réponse, est de savoir si certaines de ses *lectiones* sont plutôt destinées à être dansées en solo, ou au bal.

Une autre question non résolue reste celle de l'existence d'un « pas de sarabande » spécifique à l'époque de Pasch, du fait de plusieurs mentions, la première par Ménétrier[104] en 1682, mais aussi par Furetière en 1690, et plus tard encore dans une relation de voyage[105]. Faut-il supposer qu'il s'agit là d'un « pas » / *Pass* similaire à celui employé dans les courantes ? Mais en 1636 Mersenne indique que les pas employés dans la sarabande sont « composez de tirades, ou de glissades »[106]. Notons que les *Schleiffe* chez Pasch sont des pas utilisés uniquement dans les sarabandes (S4 L2, L4, L5) et que S5, L4 propose comme exercice répété : « *ziehe deinen R. Fuss an deinen L. Fuss* » (« *tire* ton pied droit contre ton pied gauche »).

Peut-on par ailleurs comparer les descriptions de Pasch avec des sarabandes notées ultérieurement en notation Feuillet ? Le répertoire français de bal du début du XVIIe siècle ne présente que peu d'occurrences de ce type de danse : les deux pièces clairement désignées comme telles sont en effet la troisième section de *La Bourgogne* de Pécour publiée en 1700[107], et la première partie de *La Royale* du recueil de Gaudrau vers 1713[108].

Francine Lancelot assimile également la deuxième section chorégraphique de *La Duchesse*, chorégraphie non datée présente entre autres dans le mansucrit Descan[109], à un « mouvement de sarabande ». Or l'on est frappé par la similarité des pas de *La Duchesse* et de *La Bourgogne*, en particulier pour l'enchaînement de *pas graves* et de *coupés*. Ainsi la deuxième phrase de *La Duchesse* enchaîne deux *coupés* (dont un latéral), deux *pas graves*, un *coupé assemblé*, un *demi-coupé*…, quand l'on trouve dans *La Bourgogne* une séquence composée exclusivement de *pas graves* et de *coupés* rigoureusement alternés.

Ceci nous renvoie bien aux descriptions de Pasch, et permet de faire l'hypothèse d'une sarabande de bal avant 1700 qui s'appuie sur une combinatoire de ces types de pas.

---

[104] MENESTRIER (Claude-François), *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, 1682, p. 159.

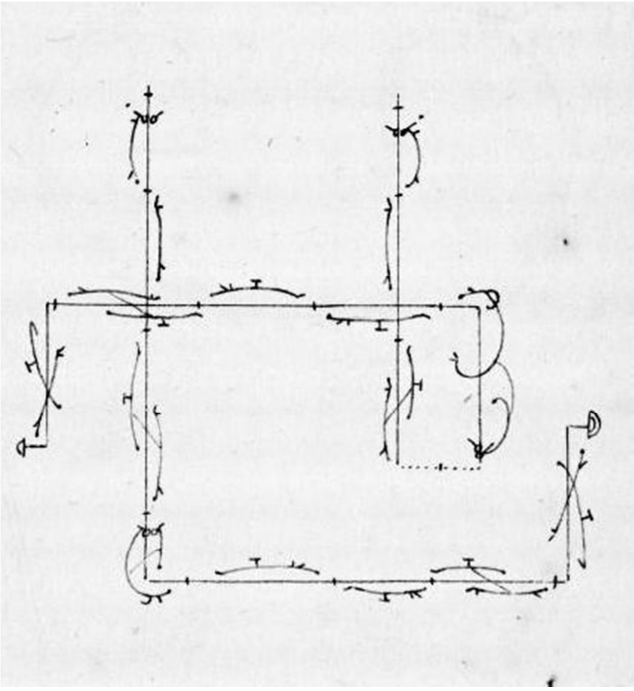
[105] Dumont (Jean), *Voyage de Mr Du Mont en Italie, en Allemagne*…, La Haye, E. Foulque, 1699, p. 6. Voir l'annexe II – J.

[106] *Harmonie Universelle*, II, p. 165.

[107] FEUILLET (Raoul-Auger), *Recueil de dances , composées par M. Pécour,... et mises sur le papier par M. Feuillet*, Paris, chez l'auteur, Et chez Michel Brunet, 1700, p. 43-53.

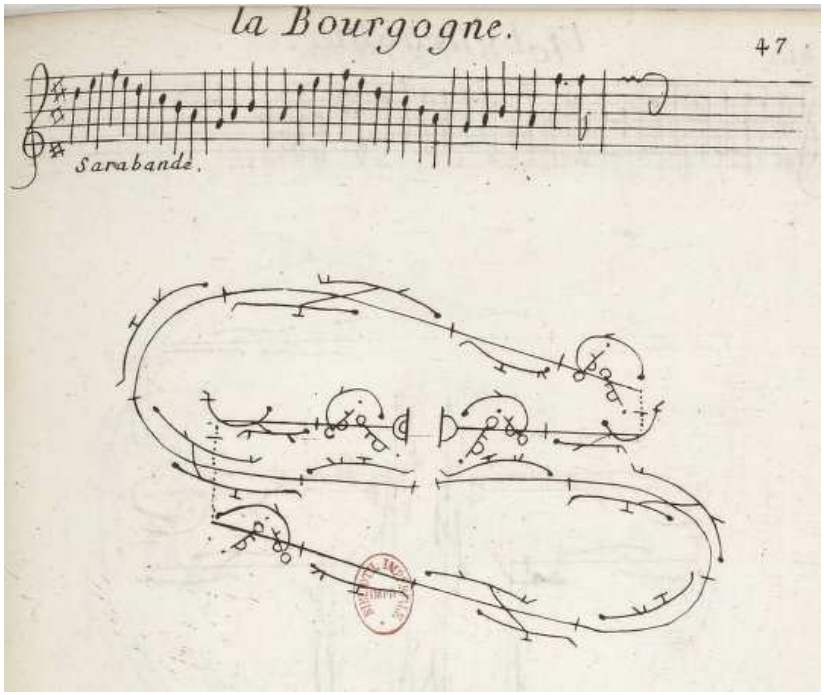
[108] GAUDRAU (Michel), *Novuau* (sic) *Recüeil de dance de Bal et celle de Ballet*, P. Ribou, Paris, [1713], p. 1.

[109] BNF, Ms. Fr. 14884 (dit *Descan* ou *Deslan)*, p. 174. On citera désormais ce manuscrit sous son « nom » : « Descan ».



Cette similarité nous a surtout permis de faire l'hypothèse que *La Duchesse* pourrait être un témoin pour retrouver des éléments du chaînon manquant entre Pasch et les danses de Pécour, et cette hypothèse a pu être étayée par la comparaison de la courante qui ouvre cette même danse, avec les courantes de Pasch.

La Duchesse, Ms Descan, p. 177.



La Bourgogne,
Feuillet, *Recueil de dances , composées par M. Pécour,*
p. 47.

2 - A propos des pas et de la structure de la courante

On sait par plusieurs sources qu'au début du XVIIIe siècle, le pas de courante requiert une mesure de 3/2 (selon la *Chorégraphie* de Feuillet en 1700) ou une mesure de 6/4 (selon Taubert, en 1717). Concernant les courantes de Pasch, on a soutenu l'hypothèse que chaque énoncé y auraient la valeur d'une mesure de ¾, mais, comme on l'a vu en analysant la

structure de ces danses, presque tous les énoncés peuvent, voire doivent, être regroupés par paires pour la compréhension de leur séquence, ce qui aboutit donc à une sorte de courante en 3/4 + 3/4, et donc en 6/4, avec, comme combinaison de base les deux binômes [*Pass* + *Pass*], ou [*Cupe* + *Pass*], et beaucoup de variantes. Si l'appariement des pas dans la courante antérieure décrit par F. de Lauze est tout sauf évident, on peut par contre le mettre en relation avec la mention par Mersenne, en 1636, que la courante est composée de « deux pas en une mesure »[110]. Il paraît de plus assez nettement perceptible dans les deux danses *corantoes*, postérieures à 1630, du manuscrit Rawlinson, selon nos plus récentes tentatives de reconstruction de ces danses. Surtout, il évoque la structure ultérieure des pas de courantes, longs et courts, composés de deux éléments (selon Taubert, un demi-jeté (demi-coupé) ou un pas tendu, suivi respectivement d'un coupé ou d'un pas grave). Si d'après Feuillet, ces deux composants sont de valeur rythmique inégale dans une mesure à 3/2, le traité de Taubert semble, lui, proposer une répartition rythmique selon une mesure en 6/4, chaque constituant du pas valant donc 3 noires[111].

On peut donc s'interroger sur une possible évolution au cours du XVIIe siècle, qui aurait permis le passage d'une courante « ternaire », avec une unité chorégraphique de base valant 3 noires, à une forme où la cadence chorégraphique principale est en 6/4, voire en 3/2 (sans oublier d'un possible mélange des deux…).

L'autre point notable concernant la courante chez Pasch est la relative variété des pas, qui peut être mise en regard avec celle que l'on trouve dans les rares notations de courantes chorégraphiées. Notre corpus de courantes du début du XVIIIe siècle est en effet assez faible, avec *La Courante* que l'on trouve dans le manuscrit dit Descan[112], *La Bocanne*, et les courantes notées par Taubert[113]. Les autres courantes sont en fait des sections ouvrant des danses multipartites. Il s'agit des débuts de *La Duchesse*, de *La Bourgogne*[114], et de *La Dombe*[115], et, pour le domaine anglais, du *Brawl of Audenarde* de 1709 composé par M. Siris,

---

[110] Mais est-on bien sûr de ce que Mersenne entend par là ?

[111] TAUBERT, *Rechtschaffener Tantzmeister*, p. 589 sq.

[112] Ms. Fr. 14884 (dit *Descan* ou *Deslan),* p. 167 – on en trouve également une version dans le manuscrit de la Bibliothèque de l'Opéra Rés. 1163, p. 97.

[113] TAUBERT, *Rechtschaffener Tantzmeister* : « Courante Simple an der Hand », p. 599-600, « Courante simple von der Hand », p. 605-606, et « Courante figurée von der Hand », p. 613-614.

[114] FEUILLET (Raoul-Auger), *Recueil de dances, composées par M. Pécour... et mises sur le papier par M. Feuillet*, Paris, chez l'auteur, Et chez Michel Brunet, 1700, p. 43-53.

[115] DEZAIS (Jacques), « La Dombe, par Mr Ballon », *Xe recueil de danses pour l'année 1712*, Paris, chez Dezais, 1712.

maître à danser qui se réclame de l'enseignement de Beauchamp[116], donc du style français. Si l'on suit C. Marsh et M. E. Little[117], il faut y ajouter les trois premiers couplets de *The Northumberland* d'Isaac, parus vers 1711[118]. Ces sources anglaises, quoique un peu tardives, présentent l'intérêt de montrer une plus grande complexité dans la composition, et une plus grande invention dans les pas. Mais la parenté de certaines « variations » françaises et anglaises, tel les « fleurets avec jeté » que l'on trouve aussi bien dans *La Bocanne* que dans *The Brawl of Audenarde* ou *The Northumberland*, nous incline à ne pas opposer les répertoires français et anglais pour cette danse. Cela devrait surtout nous inciter à dépasser une vision triviale de la courante composée uniquement de pas longs et de pas courts… Ces « fleurets + jeté » ne sont d'ailleurs peut-être pas sans rapport avec le « fleuret » évoqué dans la courante décrite dans les *Fâcheux* de Molière (1661)[119]).

The Brawl of Audenarde, p. 1.

La Bocanne, Descan, p. 173.

Il importe surtout de souligner que la richesse du vocabulaire de pas dans les courantes notées nous paraît faire écho à celle que l'on a pu repérer dans celles de Pasch, et l'on trouvera ci-après quelques relations ou parallèles qui nous paraissaient plausibles.

Ainsi, l'on a chez Pasch deux *coupés* qui s'enchaînent (en C6, L2), que l'on peut comparer avec ceux que l'on trouve dans *The Brawl of Audenarde*. Et là encore on pense à la courante des *Fâcheux* de Molière, qui contient des *coupés* « courant après la belle ».

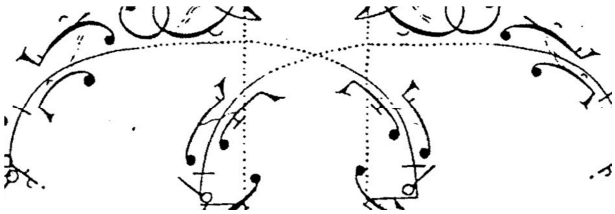
---

[116] THORP (Jennifer), « P. Siris: An Early Eighteenth-Century Dancing-Master », *Dance Research*, Edinburgh University Press, octobre 1992, Volume 10, p. 71-92.

[117] LITTLE (Meredith Ellis) et MARSH (Carol G.), *La Danse Noble, An Inventory of Dances and Sources*, New York, Broude Brothers Ltd, 1992.

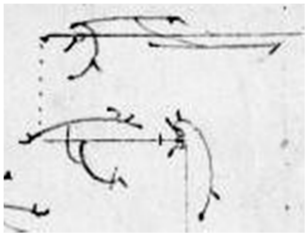
[118] Mr ISAAC, *The Northumberland : Mr. Isaac's new dance made for Her Majestys birth day*, London, Printed for I. Walsh & I. Hare, s. d.

[119] MOLIERE, Les Fâcheux, Paris, G. de Luyne, 1662, Acte 1, scène 3. Voir ANNEXE II – E.

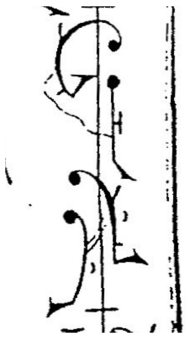


The Brawl of Audenarde, p. 1

Quelques coupés latéraux évoquent plutôt les *Seitten Tritt* de Pasch, en particulier dans *La Duchesse* ou de nouveau dans *The Brawl of Audenarde.*



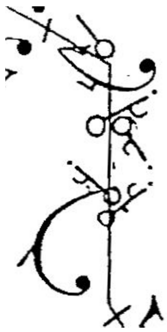
La Duchesse, Descan, p. 174



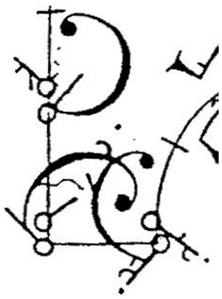
The Brawl of Audenarde, p. 1

La *piritet* ou *pirouette* est présente clairement dans *La Duchesse* (toujours suivie d'un pas dégagé), mais également dans *The Northumberland*, et *The Brawl of Audenarde* qui propose même un quart de tour enveloppé suivi d'une pirouette en dehors. L'emploi de la pirouette est par ailleurs mentionné par Taubert comme une possibilité dans sa description de la courante (p. 577).

La Duchesse, Descan, p. 174



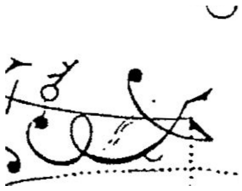
The Brawl of Audenarde, p. 1



Ibid.

On trouve également des « ronds de jambe » dans certaines courantes notées. On a vu que chez Pasch une *Rose* en-dehors, que l'on rapproche du tour de jambe, peut se substituer à un *Pass* (ou temps de courante ?), et l'on retrouve ce genre de substitution dans la *Courante figurée von der Hand* de Taubert, ou chez Siris, qui utilise également le « tour de jambe » comme ornementation à l'intérieur d'un pas.

The Brawl of Audenarde, p. 1

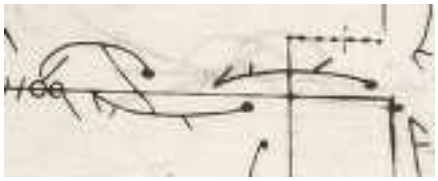


Ibid.

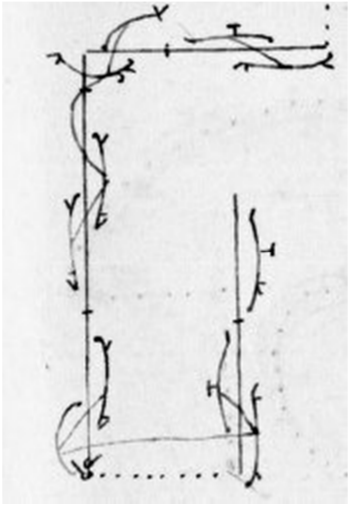
Taubert

Courante figurée von der Hand, p. 614

Les *Tritte zurück* de Pasch peuvent-ils se rapprocher des pas reculés, sous forme de combinaisons de coupés emboîtés ou de demi-coupés, qui semblent aussi typiques de courantes françaises ? On trouve en effet ce type de motif dans *La Bocanne* mais aussi dans *La Bourgogne*, même si leur construction musicale diffère :



La Bourgogne, Feuillet 1700, p. 43



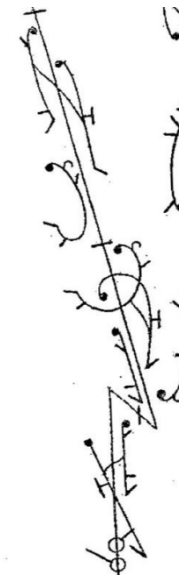
La Bocanne, Descan, p. 169

Enfin, les courantes chez Pasch se concluent par une succession de tours vers la droite, et l'on est tenté de faire un parallèle avec la fin de plusieurs courantes notées se terminant, du moins du côté de l'homme, par un système de giration vers la droite. Cette

formule est attestée aussi bien dans *La Courante* du Manuscrit Descan, que comme conclusion pour chacune des trois courantes notées par Taubert (simples ou figurées).

Fin de *La Courante*, Descan, p. 168

Fin de la *Courante Simple von der Hand*, Taubert, p. 606



Concernant l'usage de l'espace, ces courantes permettent l'hypothèse qu'il existe plusieurs types de courantes, qui reprennent partiellement la disctinction entre courante simple et courante figurée, que l'on trouve en particulier chez Taubert. On peut évidemment classer dans les courantes figurées, celles qui sont principalement composées selon des figures combinant les symétries axiales et centrales, telles *La Bocanne* et les deux courantes les plus tardives (*La Dombe* et *The Northumberland*). On a à l'opposé la courante simple « à la main » (pour reprendre le « an der Hand » de Taubert), que l'on peut aussi illustrer par *La courante* de Descan, où le couple revient à son point de départ après deux cercles (c'est « l'ovale longue » dont parle Rameau, p. 112). Mais l'on peut repérer une troisième forme, figurée, dont on pourra qualifier la structure « d'aller et revenir », en renvoyant à Mersenne, qui présente ce motif comme une trait caractéristique pour cette danse, car, dit-il, celle-ci « n'est qu'une course sautelante d'allée et de venuës »[120]. Or plusieurs chorégraphies semblent relever de ce type : ces danses se caractérisent alors par des symétries axiales dans le plan sagittal, qui font aller vers le « haut de la salle », pour revenir, et recommencer (avec de rares croisements entre partenaires)… C'est particulièrement frappant pour les deux courantes « von der Hand » de Taubert, mais cela vaut aussi pour *The Brawl of Audenarde*.

[120] *Harmonie Universelle*, Livre II, p. 165.

Pour *la Duchesse*, le premier croisement induit une figure irrégulière (et dissymétrique), mais le reste de la danse obéit à ce principe (sans retour au fond, afin de pouvoir enchaîner avec la sarabande). On peut donc proposer l'hypothèse que ce motif d'aller et venue, pour lequel on a déjà des indices dans le manuscrit Rawlinson, constitue un des traits caractéristiques de la figure de la courante, ayant même traversé tout le XVIIe siècle[121], et il conviendrait d'en rechercher d'autres attestations[122]. Ce type de figure peut-il enfin constituer une piste pour tenter de reconstruire l'espace de la courante chez Pasch ? Ce n'est que dans les expérimentations pratiques à venir que l'on peut espérer une réponse.

B - Sur la piste de « vieilles danses »

1 - Définition d'un corpus

Les liens que l'on a pu établir entre l'*Instruction* de Pasch et la sarabande de *La Duchesse*, voire celle de *La Bourgogne*, et les traits communs que l'on a pu repérer dans la composition des courantes, permettent de supposer que certaines danses notées au début du XVIIIe siècle constituent une trace plus ou moins fidèle de compositions plus anciennes, au moins dans leur style, que celles de Pécour ou de Feuillet. L'enjeu est donc de retrouver, au moins à l'état de fragments, des éléments de répertoire ou des traits stylistiques qui ont pu exister dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, entre la fondation de l'Académie Royale de Danse et la fin des années 1680[123].

Les titres de certaines chorégraphies se sont avérés être des indices précieux par leur correspondances avec des mentions datées de danses ayant le même nom. Ainsi *La Duchesse* est citée par plusieurs sources ou textes littéraires, à des dates très diverses, et cette popularité constante permet de s'assurer que son contenu n'a pas pu trop évoluer. Plus généralement, la

---

[121] Voir l'article déjà évoqué de Jadwiga NOWACZEK « Die Courante zwischen pesle-mesle und distinguierter Noblesse… ».

[122] Si l'on suit Taubert (p. 578), même la courante dansée en rond est associée au fait d'aller successivement vers le haut et le bas de la salle. La *Courante an der Hand* pourrait donc être assimilée à une forme d'allée et venue.

[123] Ce point a constitué le sujet principal de la communication « L'*Instruction* de Johann Georg Pasch, nouvelle source allemande pour la danse française » que j'ai présentée au colloque *La danse Française et son rayonnement, 1600-1800, Nouvelles sources, nouvelles perspectives*, ACRAS / CMBV, 17-19 décembre 2012.

dernière décennie du XVIIe siècle voit la parution de nombreux documents ou textes qui nomment des danses de bal, voire évoquent leur exécution, permettant d'avoir une idée plus ou moins précise des répertoires communément pratiqués à cette époque, et donc déjà existants. Si les dictionnaires de Richelet et de Furetière sont à ce titre de précieux informateurs, malgré de nombreuses réserves sur la qualité et la fiabilité de leur contenu technique, un témoignage littéraire comme la scène du maître à danser dans *Le Grondeur* de Brueys de 1693[124] constitue aussi un bon indicateur de la culture chorégraphique commune à cette époque, et donc du répertoire suffisamment ancien et commun pour valoir comme référence connue de tous les spectateurs.

Une objection serait qu'un titre ou une musique ne garantissent assurément pas que le contenu chorégraphique soit resté constant. On le verra avec *le Traquenar* qui serait un solo en 1680, d'après Richelet, alors que la pièce conservée est un duo. Mais l'on a dans ce cas d'autres traces de l'ancienneté de cette danse évoquée parmi des danses de bal, et il est toujours possible qu'un même air ou un même titre ait valu pour divers effectifs.

Un autre témoignage sur ces répertoires ancien nous est apporté par des mentions ultérieures de leur déshérence au bal. En effet, quelques sources indiquent qu'une nouvelle mutation dans les pratiques au bal a lieu dans les toutes dernières années du XVIIe siècle, ce qui est cohérent avec ce que l'on sait par ailleurs du développement de la contredanse, du nouveau rapport au répertoire induit par sa notation, et plus généralement de l'évolution des pratiques au bal, à la ville comme à la cour. On peut par exemple évoquer ici l'abandon des *branles à mener* dans la première décennie du XVIIIe siècle[125]. On citera à ce sujet surtout Bonnet, qui dans son *Histoire générale de la danse* parue en 1723, fait remonter au mariage du Duc de Bourgogne, en 1697, la disparition progressives des danses « nobles et sérieuses », liées à la « vieille cour », telles *la Bocanne, les Canaries, le Passepied, la Duchesse*[126]… En 1725, Rameau constate à propos de la courante que le répertoire des bals de l'époque où Louis XIV dansait encore ne sont plus en usage, et cite à ce propos *La Dauphine*, *La Bocanne* et *La Duchesse*, précisant qu'elles ont été notées selon le système de « la Chorégraphie »[127].

---

[124] BRUEYS (David-Augustin de) et PALAPRAT (Jean de), *Le Grondeur*, Comédie, Paris, Thomas Guilain, 1693, Acte II scène 17. Voir l'Annexe II-I.

[125] Voir au sujet de la disparition des branles : SEMMENS (Richard T.), « Branles, Gavottes and Contredanses in the Later Seventeenth and Early Eighteenth Centuries », *Dance Research*, XV/2 (Winter 1997), p. 35-62.

[126] BONNET (Jacques), *Histoire générale de la danse sacrée et profane*, Paris, d'Houry fils, 1723, p. 134.

[127] RAMEAU, *Le Maître à danser*, p. 113.

Un autre type d'indices importants pour tenter de déterminer l'ancienneté d'une pièce a été la date de publication lorsqu'elle est connue, ainsi que la date de la musique, même si ce type de renseignement doit être considéré avec prudence, le réemploi d'un air étant une pratique très courante : la sarabande de *La Royale*, sans doute chorégraphiée et publiée vers 1713, est tirée du *Ballet de la Naissance de Vénus* de 1665… Mais l'ancienneté de la musique peut déjà servir d'indice pour effectuer un tri entre danses susceptibles d'être anciennes, et danses créées après 1690. En particulier, *La Duchesse* fait partie des rares danses notées en Feuillet, composées sur des musiques antérieures à 1670, au même titre que *La Bocanne*, *La Vieille Gaillarde*, ou *Le vieux Canarie* dont Patrick Blanc a tout récemment trouvé la source dans un ballet de 1654. Cette recherche sur les sources musicales « anciennes », et sur les dates d'apparition de certains airs ou de certaines formes dans les recueils de musique pour le bal mériterait évidemment d'être poussée plus avant. Nous nous en sommes tenus ici uniquement aux pièces chorégraphiées, et ce pourra être l'enjeu d'une nouvelle recherche de mieux définir leur contexte musical.

Le fait qu'elles aient été notées selon le système Beauchamp-Feuillet pose bien sûr le problème d'une probable adaptation de la danse au goût du jour, et le notateur a sans doute altéré certains caractères qui ont pu paraître archaïques. A titre de comparaison, on a plusieurs exemples de l'évolution de la notation pour une même pièce dans le courant du XVIIIe siècle, comme le remplacement pour certains menuets du pas à trois mouvements par le pas en fleuret, et il est raisonnable de transposer ces « aménagements » aux « vieilles danses ». Mais ces changements sont en général minimes, surtout pour une danse bien connue, ne serait-ce que parce que de trop grandes modifications rendent impossible son exécution à deux, donc d'un commun accord, dans le cadre du bal, où le « répertoire partagé » prime sur la création personnelle.

Malgré toutes les réserves liées à la part de conjecture, ces critères ont été le point de départ pour établir un corpus singulier et cohérent, comprenant un petit nombre de chorégraphies, que l'on a pu réunir sous le terme de « vieilles danses » (par allusion à la « vieille cour » dont parle Bonnet), et qui, à ma connaissance, n'ont jamais été réunies pour être étudiées selon cet angle. Il s'agit donc maintenant de déterminer par quelles caractéristiques et dans quelle mesure leurs compositions, leurs pas, leurs formes peuvent nous renseigner sur une pratique et sur une technique antérieures à ce qui deviendra commun avec le répertoire publié à partir de 1700.

2 - Eléments communs aux « vieilles » chorégraphies

Nous commencerons par dégager les principaux éléments communs à ces chorégraphies, pour tenter de défnir les caractéristiques générales de ce corpus.

Aucune de ces danses n'a fait l'objet d'une publication, mais elles nous ont été transmises par des compilations manuscrites, celles des manuscrits Rés. 934 (Bibliothèque de l'Opéra) et Ms. Fr. 14884 (Bibliothèque Nationale, manuscrit dit *Descan* ou *Deslan*), qui sont de la même main, ainsi que le manuscrit. Rés. 1163, à l'Opéra, qui nous transmet *La Vieille Bourrée*. Le manuscrit Descan est par ailleurs le seul à nous transmettre une chorégraphie pour le bal du maître à danser Beauchamp (mort en 1705), et dont on peut imaginer qu'il ne s'agit pas d'une danse à la dernière mode, et c'est un indice intéressant de la multiplicité de ses sources, et de la variété des styles qu'il consigne.

On pourra ajouter à ce corpus deux pièces publiées, le *Menuet d'Anjou*, connu uniquement par une description allemande de 1705, dont on précisera plus loin le probable contexte de composition, ainsi que les *Tricotets* ou *Petites Danses*, dont plusieurs notations manuscrites ou publiées s'échelonnent dans le courant du XVIIIe siècle, et témoignent de la popularité d'un répertoire qui s'enracine au milieu du XVIIe siècle pour durer au moins un siècle, sous une forme plus ou moins stable…

Beaucoup de ces danses sont déjà qualifiées de « vieilles » par leur source. Cependant l'adjectif « vieux » / « vieille » n'est pas un critère suffisant, voire peut se révéler être un indice trompeur. Ainsi, *La vieille pavane* dans le manuscrit Descan, p. 392, sur une musique tirée d'une tragédie en musique (*Enée et Lavinie* de Colasse) de 1690, est nommée ainsi car elle constitue le pendant dans ce recueil d'une pavane plus récente, qui est en fait *la Pavane des saisons* parue en 1700. On a le même cas avec *Le vieux Rigaudon*, Descan p. 457, sur une musique tirée *d'Acis et Galatée* de Lully (1686), qui est immédiatement suivi, toujours dans Descan, d'un « *Nouveaux (sic) Rigaudon* », p. 465, dont la musique, anonyme, paraît dès 1700 chez Pointel. De même, la *Vieille Gaillarde* et le *Vieux Canarie* sont respectivement associés à une nouvelle gaillarde et à un nouveau canarie. Mais le *Nouveau Canarie* reprend la chorégraphie de Feuillet pour deux hommes parue en 1700, en la transformant en duo homme-femme. Quant à la *Nouvelle gaillarde*, il s'agit d'une danse de bal créée en 1709 par Pécour.

Dans certains cas, on connaît même la date de la première publication des danses qualifiées de vieilles par Descan ou le Ms. Rés. 934, même si l'on ne peut guère préciser leur date de composition, qui peut largement différer de leur publication. C'est le cas par exemple du *Vieux Passepied* ou de *la vieille Mariée*, parus dans le recueil de 1700 de Pécour, où ne leur est pas attribué de qualificatif d'ancienneté. C'est un peu plus tard que ces pièces prennent ce titre, avec la parution du *Passepied Nouveau* ou de *La Nouvelle Mariée*, dans la foulée du recueil de 1700, puisque ces pièces sont publiées la même année[128] : le succès de certaines danses de bal a en effet rapidement entraîné la publication de nouvelles compositions avec un nom « générique » identique, ce qui a ensuite nécessité de les différencier plus clairement – sans forcément signifier un réel écart temporel avec les danses référentes, voire la perception de leur appartenance à un répertoire plus ancien.

D'un point de vue technique, on peut déjà pointer quelques traits récurrents dans les danses qui nous ont paru réunir des critères d'ancienneté :

- La plupart de ces « vieilles » pièces montrent l'emploi des systèmes spatiaux en *courbe suivie de contre courbe* en « épingle à cheveux », parfois entrelacées. Ce système n'est pas exclusif – on le retrouve encore à la fin de *L'Allemande* de Pécour (1702). Il apparaît également de façon nette dans le *Rigaudon de Mr Beauchamp*. Il évoque évidement aussi le S employé dans le menuet, supplanté par le rectiligne Z, dont l'invention est attribuée à Pécour. Le S est une figure que l'on trouve déjà nommée ainsi en Italie (au moins dans le traité *Nobilta di Dame* de Caroso en 1600[129]). Mais un vers de *l'Orphée Grotesque* paru en 1649[130] semble montrer également l'emploi de cette lettre dans le langage chorégraphique français : « Desja ce trouppeau s'entre-cogne, / Parmy ses SS et pas d'yvrone ».

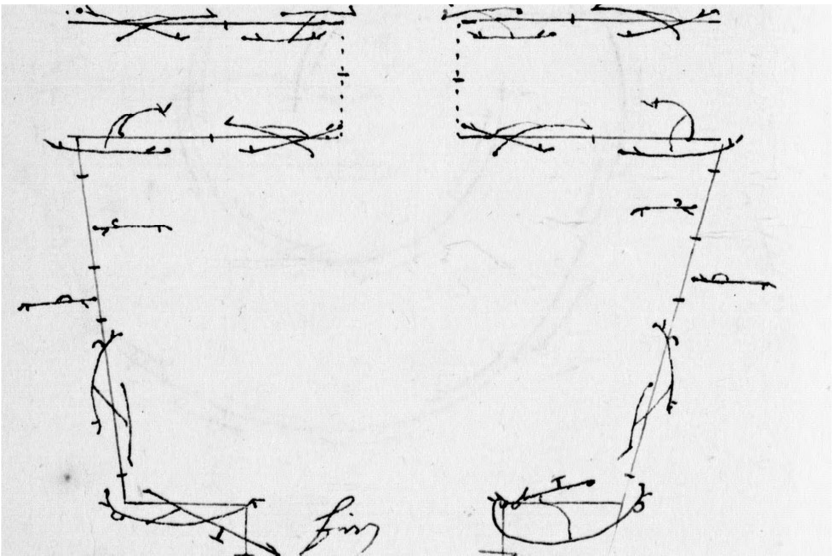
- Un système conclusif particulier apparaît dans plusieurs d'entre elles. Il s'agit d'un balancé suivi d'un bref retournement vers l'extérieur du couple avant de retourner au bas de la

[128] D'après le catalogue de Francine LANCELOT, Le *Passepied nouveau*, est sur une musique non identifiée. Quant à la *Nouvelle Mariée*, sa parution est annoncée par le *Mercure Galant*, mais la chorégraphie ne nous est connue que par Descan et le Ms. F-Po / Rés. 934.

[129] CAROSO DA SERMONETA (Fabritio), *Nobiltà di Dame, Libro, altra volta, chiamato Il Ballarino*, Venise, Presso Il Muschio, 1600.

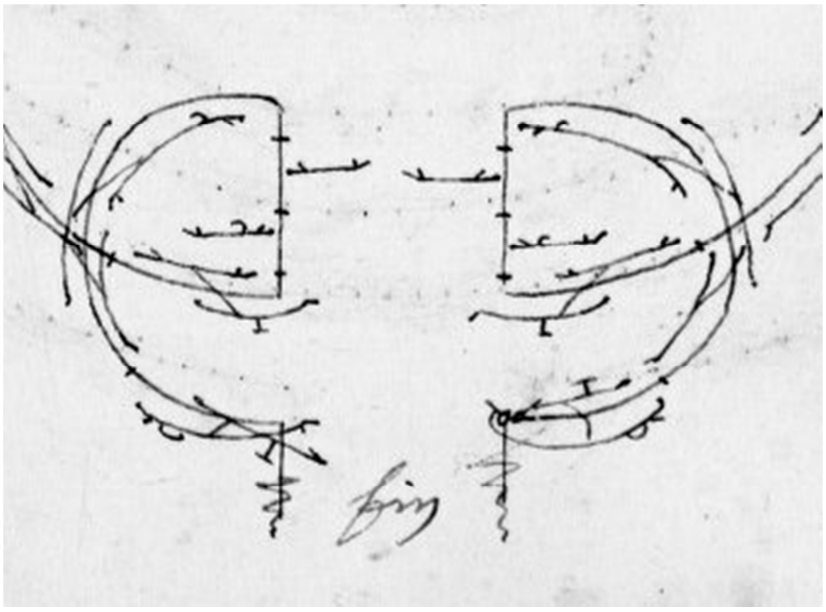
[130] *L'Orphée grotesque avec le bal rustique, en vers burlesques*, Première partie. Paris, Chez Sébastien Martin, 1649. Voir Annexe II –B.

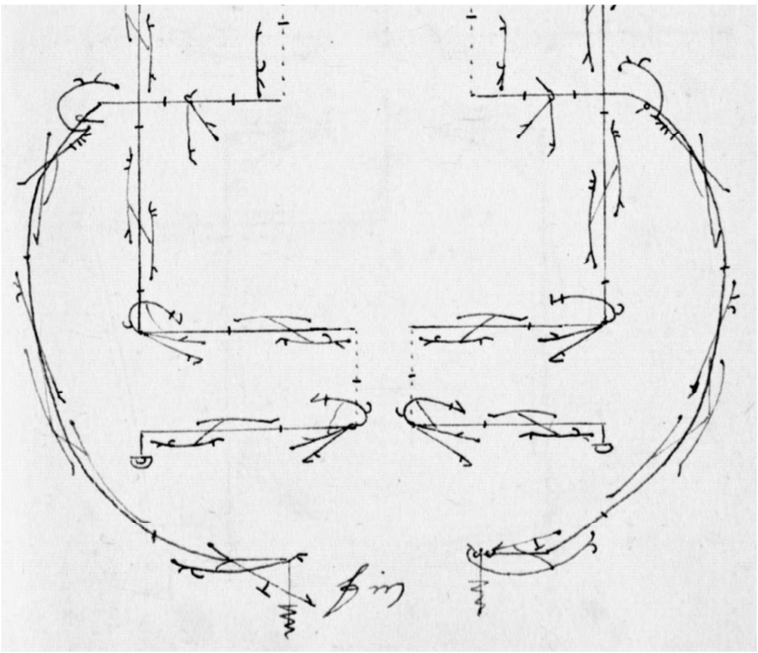
salle se retrouver pour la révérence. On le trouve à la fin de *La Duchesse* (bourrée) et du *Vieux Canarie*, mais aussi, un peu différemment, à la fin de la *Vieille Gaillarde*. On le trouve également dans des pièces peut-être moins « vieilles », quoique probablement antérieures à 1700, le *vieux Rigaudon*, ou encore *le Rigaudon de Beauchamp*. Cette relation aux pièces binaires rapides est confirmée par la réapparition plus tardive de ce motif dans le binaire final (bourrée ou rigaudon ?) du *Charmant Vainqueur* de Feuillet en 1709.



Fin de *La Duchesse*,
Descan, p. 179

fin du *Vieux Canarye*,
Descan, p 164





Fin du *Rigaudon de Beauchamp*, Descan, p. 189.

- On note aussi une quasi absence de pas sautés dans la plupart de ces danses (à l'exception bien sûr du ludique *Traquenard* et des *Tricotets* qui ne relèvent pas à proprement parler de la Belle Danse, ou encore pour des pas spécifiques liées à un type de danse, le « temps de gaillarde » et le contretemps de menuet). Mais il est frappant que ni bourrées, ni courantes, ni sarabandes, ni canaries ne comportent de sauts, alors qu'ultérieurement ces derniers apparaissent dans toutes ces sortes de danses, à l'exception des courantes. On peut déjà ici faire une analogie avec les danses décrites par Pasch, ou seules les *Strapatte* semblent sautées, et ces pas n'apparaissent que dans le *Prandel*, et comme une « ornementation » dans la sarabande.

- Un pas ou un type de pas est associé de façon prédominante à un type de danse : ainsi, *La Vieille Gaillarde* emploie majoritairement un pas de base proche du *pas de gaillarde* décrit par de Lauze, comme on le verra. Les bourrées ne sont quasiment composées que de *pas de bourrée*, justement, à peine mélangés à de rares *balancés* ou à des *pas graves*, ce qui est un trait que l'on ne retrouve plus par la suite. A l'opposé, il est notable que la courante et la sarabande de *la Duchesse*, ainsi que *le Vieux Canarie*, ne comportent aucun *pas de bourrée*, alors que ce pas sera omniprésent dans tous les types de danses du début du XVIIIe siècle. Pasch ne semble pas non plus employer

dans ses danses de pas équivalent au *pas de bourrée*. Par contre, on ne peut pas repérer chez lui de pas de base particulièrement affecté à un type de danses.

- *Le Vieux Canarie* est d'autre part un exemple extrême d'une combinatoire de seulement deux types de pas et de leurs variantes, n'étant composé que de *coupés* et *demi-coupés*. Mais on a déjà vu que la sarabande de *La Duchesse* n'inclut aussi que des *coupés*, des *demi-coupés* et des *pas graves* ! Ces pas, très faiblement composés (un ou deux changements d'appuis tout au plus) nous renvoient directement au vocabulaire des pas chez Pasch, pour lesquels les statistiques ont mis en lumière une écrasante majorité de *Tritte*, et la fréquence notable des *Pässe*, des *coupés* et des *pirouettes* ou *demi-tours*. Cette absence de complexité apparente du vocabulaire chorégraphique, qui insiste sur la marche, montre une remarquable conformité avec la simplicité décrite par Furetière en 1690, énonçant qu'« Il faut couler deux pas et un couppé, et faire une pirouette » (article *Pirouette*), ou encore que : « La danse consiste a savoir bien couler, couper et pirouetter » (article *Couler*).

- Enfin et plus généralement, la combinaison d'un vocabulaire de pas très restreint et homogène constitue souvent le matériau de séquences chorégraphiques simples, et cette structure par « phrases chorégraphiques » peut parfois suivre strictement l'enchaînement et la structure des phrases musicales, avec seulement des variations d'espace. Si ce genre de construction se retrouvera plus tard, par exemple chez Feuillet, une comparaison plus fine serait à mener pour confirmer l'impression d'un vocabulaire plus restreint reproduisant de façon littérale les effets rythmiques, ou avec une mise en exergue de la variation. On peut se demander dans quelle mesure il est possible de faire un parallèle avec les formules fixes que sont les *lectiones* de Pasch, parfois répétées, ou qui sont susceptibles de reprises à l'identique, symétriques ou variées.

3 - Présentation des chorégraphies des « vieilles danses »

Pour approfondir ces divers traits caractéristiques, ainsi que les critères « d'ancienneté », on trouvera ci-après une présentation de chacune de ces pièces chorégraphiques notées en Feuillet.

a - *La Bocanne* (ou *Bocane*)

Descan = FL/Ms17.1/29.
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057458f/f114.image.r=chor%C3%A9graphie.langFR
et Rés. 934 = FL/Ms18.1/16
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52501083b/f118.image.r=Feuillet.langDE

Cette danse et/ou sa musique dérivent évidemment du nom du maître à danser Bocan, mort en 1653, comme le rappelle le dictionnaire de Furetière, qui lui consacre une entrée, mais seulement à partir de la réédition augmentée de 1701 (La Haye et Rotterdam, Chez Arnoud et Reinier Leers, 1701) :

> « Bocane : s. f. Sorte de dance grave & figurée. Elle fut appelée Bocane, parce qu'elle avoit été inventée par Bocan ; & elle fut long-temps dancée parce que Bocan étoit maître de dance de la reine Anne d'Autriche. Ce fut en mil six cens quarante cinq qu'on commença à dancer la bocane. »

On s'étonne ici de la précision de la datation de cette danse, d'autant que Mersenne atteste l'existence de sa musique sous ce titre dès 1636, et la qualifie déjà de « courante figurée, qui a ses pas mesurés et ses figures particulières ». Il est probable que Basnage de Beauval (le continuateur de Furetière) s'est appuyé sur une source qu'il nous reste à découvrir.

L'air apparaît aussi dans l'édition du *Dancing Master* de Playford en 1657 (*Corant la Bucan*), montrant la popularité de cette danse française. Par contre cette danse subit la même désaffection que la courante en général au début du XVIIIe siècle, et dès 1694, la nouvelle

édition du *Dictionnaire Français* de P. Richelet[131], indique que *la Bocanne* était une « danse grave et figurée qu'imagina Bocan, & qui fut long-temps dansée, parce que Bocan étoit maitre de danse de la Reine Anne d'Autriche. La bocane n'a plus de cours, & l'on danse [, à ce que disent les jeunes maitres à danser,] de plus jolies danses que celles du fameux Bocan »[132]. Cette nostalgie conservatrice concernant cette danse se retrouve comme on l'a vu chez Rameau (p. 113) et chez Bonnet. *La Bocanne* est enfin citée dans *Le Grondeur* (1691) de Brueys comme « danse grave et sérieuse » au même titre que la courante et la sarabande.

La chorégraphie montre une courante figurée, qui joue dès le deuxième A sur les symétries centrales. L'intérêt principal de cette danse dans le cadre de cette étude est l'imprécision de la notation rythmique, qui laisse la possibilité de compter certaines mesures chorégraphiques selon un 6/4 et non un 3/2, alors que la musique elle-même oscille entre les deux possibilités. Du point de vue du vocabulaire, on a déjà signalé les demi-coupés qui reculent et les « fleuret+ jeté ». On notera aussi la présence de mesures où le coupé est en deuxième position, par exemple après un coupé fini par un rond de jambe en l'air.

b - *La Duchesse*

Descan = FL/Ms17.1/30
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057458f/f117.image.r=chor%C3%A9graphie.langFR
et FL/Ms18.1/17.
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52501083b/f123.image.r=Feuillet.langDE

La musique de la Duchesse apparaît avec la mention « courante figurée », suivie de sa bourrée, dans le Manuscrit de Kassel[133].

---

[131] Publié à Genève, chez Jean-Jacques Dentand.

[132] L'incise « à ce que disent les jeunes maîtres à danser » apparaît à partir de l'édition de 1706, *La Réédition du Dictionnaire françois, contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux et plusieurs remarques sur la langue françoise,...* par Pierre Richelet... Amsterdam, J. Elzevir, 1706, mais n'est pas dans la réédition de 1694 *: Nouveau dictionnaire françois, contenant généralement tous les mots, les matières…* , Cologne, Jean François Gaillard, 1694. Cette prétention des « jeunes maîtres » est d'ailleurs persiflée dans l'édition de 1732 Amsterdam, au dépens de la Compagnie, avec une note à la suite de l'article : « il faut dire, de très-ridicules, où le port & l'oreille sont inutiles ; aussi les appelle-t-on des contredanses ».

[133] ECORCHEVILLE, *XX suites d'orchestre du XVIIe siècle francais*, 1906.

Cependant, dans la source chorégraphique, le B de la courante (en 3/2) a été transformé en « sarabande » (ou du moins en 3).

On trouve également *La Duschesse* (sic) dans l'édition de 1665 du *Dancing Master* de Playford (la *Corant la Dutchess* de 1657 est une autre pièce, nommée *Corant old la Dutchess* en 1665). Cela atteste au moins de l'ancienneté de la musique et de son emploi pour une danse spécifique, autour des années 1660, en Angleterre. D'ailleurs Samuel Pepys la mentionne (en français !) dans son journal[134] à la date du 16 mai 1663, ainsi que le 6 août 1663, où il ne parvient pas à la danser jusqu'au bout…

D'un point de vue chorégraphique, on peut souligner, entre autres, pour la courante par laquelle la pièce commence, le fait que le cavalier et la dame partent du même pied - ce qui, sauf erreur, n'est jamais la cas pour les danses de couple notées en Feuillet, sinon dans les figures qui commencent en rond – et ce pourrait bien être une marque « d'archaïsme ». Cette courante est également remarquable par la relative richesse des pas, avec quelques battus dans les pliés, et l'emploi de pirouettes d'un quart de tour systématiquement suivies d'un pas posé (un « dégagé »). La figure spatiale du début montre que le cavalier tourne le dos à la dame qui le contourne, ce qui n'est pas en conformité avec ce que préconise par exemple Pasch dans la partie rédigée de son *Anleitung*[135]. Surtout, cela fait écho à la courante « défectueuse » composée par Desairs que fustige Dumanoir dans *le Mariage de la Musique et de la Danse* en 1664 (p. 31) :

> « N'auez-vous pas formé des monstre, quand vous auez entrepris de faire des Courantes ? (…) A l'égard des figures, n'est-il pas visible tout aussi, que vous en auez introduit d'extravagantes, & et d'inusitées ? puisque vous faites que l'homme montre indécemment le derrière à la femme en passant deuant elle : Et puis, on appelleroit cela sçavoir l'Art de la Dance, on appelleroit cela dancer de bel air, dancer de la fine maniere. »

La première figure de la courante montre un aller-retour doublé d'un croisement. Le début de la deuxième figure reprend au début les même pas que la première (pas grave, demi-coupé, puis coupé et demi-coupé fini assemblé) : pour le cavalier, on retrouve également le

[134] Voir l'édition commentée en ligne : http://www.pepysdiary.com/
[135] P. 51 de l'édtion Fa-Gisis.

demi-coupé qui suit, et induit soit un coupé précédé d'un battu derrière, soit une pirouette suivie du dégagé.

A l'inverse de la courante où prédominent les situations de dos ou de face par rapport à l'axe de la danse (« haut » et « bas » de la salle), la sarabande qui suit semble privilégier les figures où le couple se fait face, de profil à cet axe[136]. La « sarabande » frappe également par la simplicité de ses pas (aucun pas composé de plus de deux transferts d'appui), où prédominent les *pas graves* (1/4) et les *coupés*, et par l'absence complète de pas sautés.

Enfin, la bourrée est caractérisée par l'emploi presque constant de pas de bourrée (19/28 mesures), avec un seul *coupé* et quelques *balancés* ou *demi-coupés*, dont une remarquable séquences de ce pas répété trois fois en reculant (comment ne pas penser ici aux *Tritte zurück* de Pasch ?). Le système de courbes et contrecourbes prédomine dans les déplacements, de façon très resserrée dans le B, avec un entrelacement caractéristique. Enfin, on a cité plus haut la formule conclusive « topique » de cette bourrée, avec un balancé face au haut de la salle, qui reprend en fait le début de cette bourrée, sur la petite reprise.

c - *La Petite Bourrée* / *La Vieille Bourrée*

Descan = FL/Ms17.1/38 : sous le titre *La petite Bourrée* :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057458f/f139.image.r=chor%C3%A9graphie.langFR

Rés 934 = FL/Ms18.1/13 = *La vielle bourrée* :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52501083b/f102.image.r=Feuillet.langDE

F-Po. Rés. 1163 = FL/Ms14.1/03, sous le titre *La vieille Bourée*.

[136] Un indice ténu qui permette de supposer que la forme commune de la sarabande ait pu *dans ses débuts* (?) être un duo, face à face, en se tenant les mains, est donné par une citation que rapporte Daniel Dévoto (p.42), et qu'il date d'avant 1670 : un commentaire d'une traduction de la *Géographie* de Strabon (parue ultérieurement en 1707, à Amsterdam) propose un lien entre la description par Strabon d'une danse, où l'homme et la femme seraient de face, se tenant mutuellement les mains, et la danse que les Espagnols appellent *Sarabande* (et que l'auteur relie à la *gaie antiquaille* (en référence sans doute à la mention de cette danse dans *Ad suos compagnones estudiantes* d'Arena sans doute). Il ajoute : « In ea enim mulieres cum viris ἀντιπςόσωπος multa manuum et brachiorum gesticulatione moventur ». Il est possible que ce type de duo ne concerne que la sarabande espagnole. Toutefois, Dévoto cite aussi (p. 33) une source française qui très tôt semble insister sur la relation de duo dans cette danse (et là encore ce serait un indice sur une forme de base, qui a bien sûr pu évoluer) : dans une relation de voyage (écrite apparemment entre 1604 et 1626), qui établit des parallèle entre les danses des îles grecques et des danses en rond françaises : « la danse étant en rond, l'homme se sépare avec sa compagne pour dencer ensemble au milieu du cercle, de quelque gentille manière ou façon de gavotte ou serabante ».

Cette danse ne doit pas être confondue avec *La petite Bourrée* par Pécour, de 1709 (FL/1709.2/02), désignée dans Descan et dans Rés.934 comme « *petite bourrée nouvelle* ».

Les indices sur l'antériorité de cette pièce sont faibles. Elle apparaît, ici, plutôt au titre de sa parenté de composition avec la bourrée de *La Duchesse* : emploi quasi exclusif de pas de bourrée (34 pour 40 mesures), mêlés à des pas graves. Dans la première page, alors que la dame avance avec un *temps de courante*, le cavalier, pour reculer, fait en contrepartie un demi-coupé avec la jambe en l'air en arrière. Les trajets spatiaux utilisent abondamment la courbe enchaînée avec sa contrecourbe, avec des amplitudes parfois très resserrées (Descan, pp. 220, 221, 223).

Musicalement, la source citée par Francine Lancelot est le Ms. Philidor (*Suites de danses… qui se jouent ordinairement à tous les bals chez le Roy*), ce qui ne préjuge pas de la possibilité que cette pièce soit issue d'une œuvre antérieure. La source musicale indique « bourrée de Basques ». Notons que le pas de fleuret est associé par Furetière à la bourrée des Basques. Ce lien entre « vieille bourrée » et « bourrée de basque » trouve un écho dans une remarque de Stéphanie Schroedter[137], qui a souligné à ce sujet que les sources allemandes du début du XVIIIe siècle attribuent toutes l'origine de la Bourrée à la Biscaye, alors même que les sources françaises dès le XVIIe siècle la font venir d'Auvergne (entre autres les *Grands Jours d'Auvergne* de Fléchier et des lettres de la Marquise de Sévigné[138]).

Il semble d'ailleurs que la bourrée qui se répand au bal après les années 1650 est une nouvelle forme de danse[139]. Son succès est aussi perceptible par la mention de cette danse dans des sources étrangères, entre autre l'édition de Playford de 1665[140] qui voit l'apparition de six bourrées (dont une *Old Bore*), et par la mention de la bourrée parmi les danses françaises communes en Allemagne, dans le *Schauplatz der Dantzenden* de Mercurius de

---

[137] SCHROEDTER (Stephanie), MOUREY (Marie-Thérèse), BENNETT (Giles), *Barocktanz im Zeichen französisch-deutschen Kulturtransfers: Quellen zur Tanzkultur um 1700*…, 2008, p. 253.

[138] Voir E. ROUCHER, *Aux Origines de la danse classique*, t. 1, p.95.

[139] Il convient de rappeler l'existence d'une Bourrée dès le début du XVIIe siècle (et le petit Louis XIII danse selon Héroard la « vieille bourrée » (!) en 1605 - *Journal de Jean Héroard sur la jeunesse et l'enfance de Louis XIII*, édition par E Soulié et E. de Barthélémy, Paris, Firmin Didot, 1868.T. 1, 16/02/1605, p. 117), qui correspond à un type d'air particulier, qui n'a pas de rapport avec la bourrée de l'époque de Lully. Une chorégraphie nous est donnée par le manuscrit *Instruction pour danser*, présentant des séquences de plusieurs fleurets enchaînés, sans qu'il soit possible, à ce stade de la recherche, d'établir d'autre corrélation entre cette danse et les bourrées que l'on connaît pour la deuxième moitié du XVIIe siècle.

[140] *The Dancing Master: or, plain and easie Rules for the Dancing of Country-Dances, with the Tunes to each Dance. To which is added the Tunes of the most usual French Dances…*, Londres, 1665.

1671[141]. Ce n'est sans doute pas un hasard si la danse que doit apprendre M. Grichard dans *Le Grondeur* de Brueys est justement une bourrée[142]…

Taubert (p. 732) classera encore en 1717 la bourrée parmi les danses fondamentales, à égalité avec la courante et le menuet. S'il ne la décrit guère, il semble bien qu'il évoque une danse « basse », qui dans sa forme simple (non figurée) est composée uniquement de pas de bourrée. On peut supposer que ce qu'il évoque ici n'est pas très loin de cette *Vieille bourrée*, ou de celle incluse dans *La Duchesse* : ces deux danses, quoique figurées, paraissent être au plus près d'une forme primaire, majoritairement fondée sur le pas issu du nom de la danse, et jouant avec sa caractéristique majeure (en l'occurrence, le déplacement).

d – *Le Vieux Canarye*

Descan = FL/Ms17.1/26
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057458f/f109.image.r=chor%C3%A9graphie.langFR
et Rés. 934 = FL/Ms18.1/19
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52501083b/f135.image.r=Feuillet.langDE

La source musicale, inconnue selon le catalogue de F. Lancelot, a été retrouvée par P. Blanc dans le manuscrit Véron (*Recueil d'airs de ballet et d'Opéra*, BNF, Vm^6 5), pour le Ballet Royal de 1654. La convergence de cette date avec l'adjectif qui qualifie cette canarie est un indice important pour l'ancienneté de cette danse.

Il est difficile d'établir un lien entre cette pièce et la canarie décrite par Mersenne au rang des « ballets » (p. 170) ; en effet, il insiste sur l'emploi de plusieurs pas virtuoses, qui évoqueraient plutôt les *canarios* riches en cabrioles de l'Italie, à l'exemple de ceux qu'expose le manuscrit d'Ercole Santucci[143]. Par contre on sait que les canaries font partie des danses communément pratiquées autour de 1690 par la mention dans *le Grondeur*. Mais Furetière en

[141] Dans le « Manuscrit de Kassel » édité par Ecorcheville, la présence de seulement huit bourrées contre « 54 courantes, 32 sarabandes, 17 branles » pourrait signifier que c'est une forme qui est seulement en train d'apparaître. Voir Eugénia ROUCHER, *Aux Origines de la danse classique*, p. 15.

[142] Voir annexe II.

[143] SANTUCCI Ercole, *Mastro da Ballo*, 1614, préface de Bengt Häger. Introduction de Barbara Sparti. Carina Ari Library Publications, no. I. Zürich, Hildesheim - New York, Georg Olms Verlag, 2004.

1690 ne semble pas connaître d'autres canaries que celles de Thoinot Arbeau[144], dont il paraphrase la description, alors que Richelet en 1680 définit cette danse ainsi : « dance où l'on remuë fort-vite les piez ».

Chorégraphiquement, l'on est frappé par l'écart entre cette pièce et toutes les autres canaries connues, voire avec le répertoire de bal en général, du fait de l'usage exclusif de pas n'employant jamais plus de deux transferts d'appui, avec un prédominance marquée pour les demi-coupés et les coupés de toute sorte, combinés avec des assemblés en troisième, des pointés, des pirouettes, permettant surtout un jeu rythmique varié, fondé sur des mélanges d'accents tous les trois temps, ou au contraire sur les temps 1-3-4 (la pièce est écrite en 3, mais peut être pensée en 6/4) dans une dynamique probablement très rapide… De plus la composition joue sur le redoublement de cellules, mais aussi sur la reprise, légèrement transformée, de formules, comme celle du début de la première page (p. 160 de Descan), qui revient dans la troisième page (p. 162 de Descan). L'on retrouve enfin les courbes et contrecourbes typiques des vieilles pièces dans cette troisième page de la notation.

e - *Le Traquenar par mr De Beaufort*

Descan = FL/Ms17.1/71
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057458f/f270.image.r=chor%C3%A9graphie.langFR
et Rés. 934 = FL/Ms18.1/18
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52501083b/f129.image.r=Feuillet.langDE

Un témoignage sur l'ancienneté d'une danse nommée « Traquenard » nous est apporté par Rudolf Samuel Behr, en Allemagne, qui le cite en 1703 : « Le traquenard est apparu avec le Pas de Bretagne il y a quelque quarante ans, le rigaudon est encore plus nouveau »[145].

Richelet atteste aussi de l'existence de cette danse en 1680, assez populaire donc pour avoir droit à un article : « c'est une sorte de danse gaie qu'on danse seul ». Furetière, en 1690,

[144] ARBEAU (Thoinot), Orchésographie, et Traicté en forme de dialogue…, Langres, Jehan Despreys, 1589, f°95 v°.

[145] BEHR (Rudolf Samuel), *Anleitung zu einer wohlgegründeten Tantz-kunst*, Leipzig, Heydler, 1703. Cité in SCHROEDTER (Stephanie), *Vom „Affekt" zur „Action", Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*, Würzburg, Königshausen et Neumann, 2004, p.318. « Pas de Bretagne » est sans doute à entendre ici comme une autre danse (le *passepied de Bretagne* ?). Behr, en 1709, qualifie le Traquenard de « alter Tanz ».

ne précise pas si c'est un solo ou non, mais indique que « c'est une espèce de danse qui a des mouvements particuliers du corps. ». Le Dictionnaire de T. Corneille, paru en 1694[146], opère une synthèse entre ces deux articles. Le maître à danser du *Grondeur* de Brueys cite aussi un « tracanas » qui semble bien être le *Traquenard*.

Musicalement, on trouve une chanson satirique « sur l'air du Traquenard » dès 1669 (*L'attelage du Soleil*[147]). Mais ce nom est aussi devenu un terme pour désigner une forme musicale, qui se retrouve entre autres chez Philipp Heinrich Erlebach, Johann Caspar Ferdinand Fischer, Johann Sigismond Kusser (qui a étudié en France) et Georg Muffat[148].

La danse qui nous est parvenue, attribuée à « Mr de Beaufort », est un duo de forme AA BB AA BB, qui offre un bel exemple de composition variée, utilisant un vocabulaire restreint dans une construction fondée sur des reprises identifiables mais toujours légèrement différentes. Les phrases musicales A sont réservées à des déplacements circulaires, avec des pas latéraux, la première fois comme dans un branle, la séquence AA se terminant par deux fois par une contre-courbe. Les B font alterner des pas qui font parcourir un chemin (avec trois fois le motif d'une courbe et de sa contrecourbe) avec des pas sautés : pour le premier B ces sauts sont des pas de sissonne, pour le second B ce sont des jetés, pour le troisième des « demi-contretemps » croisés devant et derrière ainsi que des sissonnes, et pour le quatrième uniquement les « demi-contretemps » déjà employés. On observe donc un jeu très rigoureux de variation spatiale et motrice en relation avec les phrases musicales. L'autre élément caractéristique de cette pièce est la relation à la cadence, chaque pas étant écrit « à cheval » sur la mesure, ce qui est trop systématique pour être une erreur, et invite à décaler le premier temps chorégraphique sur la levée musicale (une blanche d'avance, voire une croche pour les A, et une blanche pour les B ?). Ce jeu sur la levée serait peut-être la particularité musicale et chorégraphique qui fait du *Traquenard* une « sorte de danse » particulière. Le nom de la

---

[146] *Le dictionnaire des arts et des sciences*. Tome 2 / par M. D. C..., Paris, Vve J. B. Coignard, 1694

[147] BARBIER (Pierre), VERNILLAT (France), *Histoire de France par les chansons*, Paris, Gallimard, 1956, II, p. 79.

[148] L'ouvrage de Johann Sigismond KUSSER (Cousser), *Composition de musique suivant la méthode françoise contenant six ouvertures de théâtre accompagnées de plusieurs airs...*, Stuttgart, P. Treu et publié en 1682 se termine par un *Traquenar*.

Chez Philipp Heinrich ERLEBACH, il y a un « Air Traquenard » dans l'*Ouverture IV* publiée en 1693 dans *VI OUVERTURES / Begleitet / mit ihren dazu schicklichen / AIRS / nach / Französischer Art / und / Manier*, Nürnberg, J.J. Felseckern, 1693.

On trouve chez Georg MUFFAT un « Traquenard pour de jeunes Romains », dans son *Florilegium Secundum*, 1698, Fasciculus VII.

Enfin chez J.-C.-F. FISCHER, le *Traquenard* est une des pièces de *l'Ouverture V* du *Journal de Printemps*, Augsburg, L. Kroninger, G. G. Erben, 1695.

danse reprend un terme de l'équitation qui signifie « entrepas, qui est un train ou amble rompu » selon Furetière, ce qui pourrait aussi évoquer le décalage rythmique. Ou bien faut-il relier ce terme *Traquenard* à l'usage dans la danse de « mouvements particuliers » ? Seraient-ce alors les demi-coupés qui vont de côté en croisant, dans les A, ou encore les demi-contretemps qui battent devant puis derrière ?

f - *La Vieille Gaillarde*

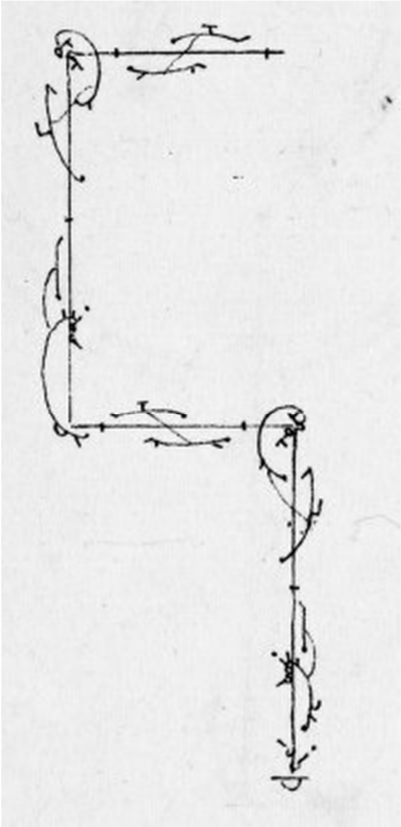
Descan = FL/Ms17/59
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057458f/f222.image
Rés 934 = FL/Ms18/44
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52501083b/f323

La musique de cette pièce se trouve dans le *Manuscrit de Kassel*, sous le titre *Gagliarde du Sr. Artus*. Si l'on ne peut pas déterminer avec certitude quel musicien est désigné par ce nom[149], aucun des Artus connus pour l'instant n'est actif au-delà de 1684, et la présence de cette pièce dans le manuscrit de Kassel corrobore la relative ancienneté de cette musique, concordante avec la qualification de la danse comme « vieille ».

L'un des intérêts de cette pièce est son utilisation récurrente d'une séquence de trois mesures (8 fois, ce qui représente la moitié du nombre de mesures), constituée d'un « temps de gaillarde » mais sauté, qui tourne systématiquement en dedans, d'un tombé suivi d'un assemblé en troisième en élevé, et d'un coupé (en avant), ce qui n'est pas sans évoquer la description du pas de gaillarde par de Lauze en 1623, qui est la suivante :

> « après avoir un peu plié les genoüils, faut en se levant sauter sur la pointe du pied gauche, les jambes fort tenduës, & incontinent porter (en tournant demy tour seulement) le pied droict à costé sur le talon, à fin de l'assoir tout à l'instant plat à terre, et non sur la pointe du pied, comme quelques uns font pratiquer, quoique l'action en soit ridicule, puis faire couler le gauche sur le mouvement

[149] Sur la possible attribution de cette pièce à Jean Artus le Borgne, voir : ROBERTSON (Michael), *The Courtly Consort Suite in German-Speaking Europe, 1650–1706*, Surrey, Ashgate Publishing Ltd, 2009, pp.74-75.



d'iceluy, jusqu'à ce qu'il parvienne au talon de l'autre pour chasser, mais faut observer qu'en ce chassé le pied droict qui se trouve devant doit lever aussitôt que le gauche, & en mesme temps qu'il sera en l'air, il faut en s'eslevant hors terre changer de pied, relevant le gauche, duquel par apres sera coupé en le portant devant, pour desgager doucement le droict qui se trouve derriere, le tout sans plier pour se reprendre, à fin de recommencer de l'autre pied les mesmes pas jusqu'au bout de la salle » (p. 44-45).

On peut spéculer sur le rapport de ce pas de gaillarde avec des descriptions tirées de traités de la Renaissance[150]. En tous cas, ce « pas de gaillarde » induit une alternance du pied de départ, et se déroule sur une unité rythmique de trois mesures de deux blanches, ce qui confirmerait son statut d'unité de base chorégraphique pour la gaillarde. Mais les gaillardes qui seront chorégraphiées au XVIIIe siècle substitueront par exemple un fleuret au coupé concluant le pas, voire ne garderont que le « temps de gaillarde », parfois suivi d'un tombé-jeté.

Tout semble indiquer que l'on a avec cette vieille gaillarde des traces d'un état encore ancien de ce type de danse. On notera aussi que cette chorégraphie présente également plusieurs « variations », et qu'elle se termine sur la formule conclusive annoncée par un balancé – ici, de dos puis face à face.

A titre de comparaison, Il convient d'ajouter à ces « vieilles danses » des manuscrits Descan et Rés. 934 quelques pièces qui paraissent avoir des liens plus ou moins consistants avec la pratique au bal avant 1690.

[150] Cela impliquerait de mettre en relation la posture précédée de « saut majeur » ou cadence conclusive du cinq pas avec le coupé. C'est un autre propos que de développer cette analogie, mais l'on peut brièvement évoquer que certaines sources plus tardives semblent indiquer justement que le coupé peut servir de conclusion, de « cadence », lorsqu'il est cabriolé, au même titre que les cadences pouvaient l'être à la Renaissance. Il reste à montrer qu'une telle piste n'est pas qu'un rapprochement.

g - Rigaudons : *Le rigaudon de Mr Bauchand* et *Le Vieux Rigaudon*

Le rigaudon de Mr Bauchand

Descan = FL/Ms17.1/31

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057458f/f120.image.

Le vieux rigaudon

Descan = FL/Ms17.1/68/

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9057458f/f258

Rés 934 = FL/Ms18/9

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52501083b/f67

On peut supposer que l'unique danse de bal qui nous soit parvenue du grand chorégraphe de la première moitié du règne de Louis XIV, Beauchamp, témoigne d'un style qui a pu prédominer avant l'ascension de Pécour dans les années 1690. La musique, non identifiée, ne permet aucune datation précise. La question se pose de son antériorité par rapport au *Vieux Rigaudon*. Naïk Raviart (échange privé) estime pour sa part que tout désigne *Le Vieux rigaudon* - sur une suite de deux airs dans *Acis et Galatée* de Lully (1686), les premiers à apparaître dans quelque tragédie en musique que ce soit - comme initiant le genre et étant donc antérieur à celui de Beauchamp. Sa recherche rejoint en cela celle de J.-M. Guilcher[151]. Outre la primauté objective de ces rigaudons dans le registre de l'opéra, ces deux chercheurs mettent en avant le fait que la carrure de ces airs (carrure chorégraphique : A8 A8 B12 B12 + A4 A4 B8 B8) semble constituer le modèle dont s'inspirent les rigaudons suivants avec une fidélité plus ou moins grande. On peut aussi faire l'hypothèse, *a contrario*, que l'originalité de la carrure de celui de Beauchamp (A8 A8 B12 B12 A8 A8 B13 (= 8 +5) B13) est un trait « archaïque », ou marquant une forme en évolution, avant une « standardisation » du genre liée à sa popularité et à la multiplication de ses occurrences. J.-M. Guilcher souligne de plus que les rigaudons se multiplient sur la scène dans les années 1690, mais ne sont pas encore présents dans les *Suites des danses* publiées par Philidor en 1699, indiquant que cette danse s'implante lentement à la cour. On peut donc supposer que *Le vieux Rigaudon* et celui de Beauchamp ont été composés vers la fin des années 1680 ou au début des années 1690, et

[151] GUILCHER (Jean-Michel), « Le domaine du rigodon : une province originale de la danse », *Le monde alpin et rhodanien*. Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'Ethnologie, 1984, n° 1-2, p. 7-71.

représentent encore des termes de comparaison intéressants, quoique déjà tardifs, pour définir des traits de « vieux style ».

Le Rigaudon de Beauchamp, en particulier, montre un goût marqué pour des trajets en courbes et en contrecourbes, « en épingle à cheveux », (p. 180, 184, 187), ce qui le rapproche des autres « vieilles danses » employant ce type de déplacement.

Par ailleurs, on a déjà évoqué pour le *Rigaudon de Beauchamp* tout comme pour *Le Vieux Rigaudon*, la formule conclusive proche de celles de *La Duchesse*, du *Vieux Canarie* et de *La vieille gaillarde (balancés*, suivis de pas qui se retournent vers l'extérieur du couple pour aller à la révérence).

h - ***Les Tricotets***

Version de Papillon (« Maître de danse ») à Versailles, vers 1745 : FL/ Ms16.101
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b520010812.r=+tricotets.langFR

Autre versions imprimées : FL/1781.6 et FL/1784.1/4

Version récemment découverte dans le recueil *Chorégraphie* [par le maître de danse La Vigne ?], Badisches Landesbibliothek, Karlsruhe :
http://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/content/pageview/58024

Les Tricotets, dont on ne connaît la chorégraphie que par des sources très tardives et plus ou moins concordantes, sont en fait une suite de danses en chaîne, appelées parfois *Les Petites Danses*. La séquence en la suivante : *La Sissonne*, *Les Tricotets* (qui ont donc donné leur nom à l'ensemble), *Le Branle de Bourges*, *La Cassandre.*

La présence de ces titres vers le milieu du XVIIe siècle, et les mentions faisant état de leur popularité rendent nécessaire de les citer, au moins au titre du répertoire couramment pratiqué au bal à cette époque[152]. Loret en 1655[153] met *Les Tricotets* « qui ravissent *omnes*

[152] Que l'on pense à l'anecdote du laquais, qui demande à danser les tricotets avant d'être supplicié, rapportée par La Rochefoucauld, dans une lettre à la Marquise de Sablé (1663), citée dans LA ROCHEFOUCAULD (François de), Oeuvres. [Mémoires]. Tome 3 / Partie 1 / nouv. éd. revue "…. par MM. D. L. Gilbert et J. Gourdault, Éditeur, Paris, Hachette (Paris) : 1874-1923, p. 147.

gentes » et *La Cassandre* au même rang que *les Marionettes* et les *Boivinettes*, comme danses en vogue, par opposition aux danses de sa jeunesse (mais il est né vers 1600 !) telles la *Pavane*, les *Cinq Pas*, ou les *Branles de Metz*. Il convient toutefois de distinguer ces *Petites Danses* du répertoire « savant » ou « figuré » qui se constitue sous l'impulsion des maîtres à danser. Scarron[154] l'indique assez en opposant *les Tricotets* et *la Cassandre*, au rang des danses « où le cul du pied on se bat » d'avec la « Belle Danse » de Bocan, de Boivin ou Balon (un ancêtre ou parent du célèbre danseur ?). Richelet, en 1680, qualifie plus sobrement *Les Tricotets* de « sorte de danse élévée & en rond », ce qui souligne le caractère majoritairement sauté de la chorégraphie, confirmé par les notations chorégraphiques ultérieures, et qui distingue encore ce répertoire de celui de la Belle Danse.

Ce n'est pas le lieu ici de mener une étude approfondie de ces pièces, et de leurs multiples versions, ce qui exigerait de sortir de notre sujet. Mais leur permanence offre l'occasion de rappeler l'hétérogénéité des pratiques dans le bal à cette époque, qui perdurera d'ailleurs au XVIIIe siècle.

La comparaison avec le *Prandel* de Pasch ne s'est pour l'instant pas révélée concluante : même le tour dans les séquences simples telle l'ouverture du *branle de Bourges*, effectué sur le *pas de sissonne*, après les deux *demi-contretemps* du début, est dans le sens opposé à la *pirouette* à gauche qui suit les *Seitten Tritt* de Pasch.

L'un des autres aspects intéressants des Tricotets est peut-être de nous fournir un élément concernant l'évolution la technique du répertoire de bal, avec l'apparition du *Pas de Sissonne*, ou du moins de sa dénomination, qui a dérivé de la danse de ce nom, et dont c'est un constituant caractéristique. Nikoline Winkler[155] a en effet repéré chez Ménage[156] l'étymologie du titre de la danse, qui attribuerait ce pas au Comte de Sissonne, en l'occurrence Louis de Roucy (qui est présenté comme le père de Madame de Lamet, Henriette de Roucy), qui reçoit ce titre à partir de 1649, et accueille à Sissonne Louis XIV en

---

[153] LORET (Jean), *La Muze historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, Tome 2 (1655-1658)/ Paris, J-P. Jannet, P. Daffis, H. Champion, 1857-1891. Janvier, 1655, Livre VI, Lettre IV.

[154] Voir Annexe II-B, SCARRON (Paul) : *La Belle Dance*, dans *Recueil des œuvres burlesques*, 1648.

[155] WINKLER (Nikoline), « Die « Régence » und ihre « bals publics », Pariser Contredanses in ihrem kulturellen Umfeld », *"All'ungaresca - al espãnol" : die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420 – 1820*, Actes du 3e Rothenfelser Tanzsymposion, édition par Uwe Schlottermüller, Freiburg, Fa-gisis, 2012, p. 191-225.

[156] MENAGE (Gilles), *Dictionnaire étymologique de la langue françoise, nouvele édition revuë et augmentée par l'auteur,avec les Origines Françoises de M. de Caseneuve, …*, Paris, Jean Anisson, 1694.

1654 et 1657. Son fils lui succède en 1681[157]. Ces quelques dates permettent au moins des hypothèses sur la période d'apparition de cette danse.

i - Menuets et Passepieds

Il convient d'ajouter à ces études sur les « vieilles danses » de bal un excursus sur deux danses parmi les plus citées dans la deuxième moitié du XVIIe siècle : le menuet et le passepied. Ces deux types de danses seront liés au XVIIIe siècle par leur emploi des mêmes pas. Si le menuet est alors abondamment décrit, aucune indication ne permet de déterminer le caractère propre du passepied[158]. Il semble toutefois que dans ses pratiques antérieures, il existait des différences de formes claires pour les contemporains. Sans résoudre complètement ce point, nous tenterons de signaler quelques pistes de recherches à ce sujet.

On sait que le menuet devient la danse de bal à la mode au cours des années 1660. Comme le fait remarquer Eugénia Roucher[159], il est significatif qu'en 1661 apparaisse une courante dans une scène des *Fâcheux* de Molière, mais qu'en 1670, le *Bourgeois Gentilhomme* apprenne le menuet.

Le menuet reste cependant encore perçu comme une relative nouveauté. L'Abbé de Pure en 1668 le classe parmi les « nouvelles inventions » avec la bourrée[160]. Le *Mercure Galant* (janvier 1679, p.316) indique que les menuets « sont fort à la mode cet Hiver »[161], et l'on peut entendre dans cette mention que c'est la première fois que c'est autant manifeste. Si l'exécution technique de cette danse est très richement documentée au XVIIIe siècle, ce n'est hélas pas le cas auparavant. Toutefois, deux documents permettent quelques hypothèses.

En premier lieu, il s'agit de la chorégraphie du *Menuet d'Anjou*, publiée en 1705 (donc tardivement) en Allemagne, dans une notation simplifiée, par *I. H. P. Maître de danse*,

---

[157] Voir pour plus de détails :
http://books.google.fr/books?id=sNlEAAAAcAAJ&pg=PA538&lpg=PA538&dq=Fran%C3%A7ois+C%C3%A9sar+de+Roucy-Sissonne&source=bl&ots=DvoEhp5gpp&sig=L0fxWCyGjqoYdRsR1CvTSUAGp0s&hl=fr&sa=X&ei=wbSKUdaRHMSh0QXOk4D4CQ&ved=0CEcQ6AEwBQ#v=onepage&q=Fran%C3%A7ois%20C%C3%A9sar%20de%20Roucy-Sissonne&f=false
Ainsi que ce site qui reprend des monographies historiques sur Sissonne :
http://ville-sissonne.fr/histoire_monographie.php

[158] Si certains théoriciens attribuent une levée au passepied, des exemples aussi connus que le menuet de *La Bourrée d'Achille* montre que ce critère ne peut pas être systématiquement retenu.

[159] ROUCHER, *Aux origines de la danse classique*, p. 15.

[160] M. de PURE, *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, p. 279.

[161] Cité par Eugénia ROUCHER, *Aux origines de la danse classique*, Pièce Annexe 1, p110.

oder Tantz-Meister[162], réédité dans l'ouvrage *Barocktanz*[163], et dont nous donnons une version en notation Beauchamp-Feuillet dans l'Annexe III.

Cette pièce chorégraphique, pour laquelle on ne possède que cette source, connaît pourtant une remarquable longévité puisque, outre Taubert en 1717, Noverre la cite encore en 1760, et qu'on trouve ce titre dans un traité de danse anglais paru en 1786…

Dans l'attente d'en trouver une mention antérieure à la publication de 1705 (qui ne le présente pas comme une danse nouvelle), on a pu faire l'hypothèse que cette chorégraphie a été composée plusieurs années avant sa publication à l'étranger. On s'est fondé pour cela sur le nom de la pièce, qui pourrait être relié avec la célébration de la naissance du fils du Dauphin, Philippe, titré Duc d'Anjou en 1683. Le titre de Duc d'Anjou avait auparavant été attribué à deux fils de Louis XIV : Philippe Charles (1668-1671) et Louis François (1672-1672). Lorsque le petit fils de Louis XIV, Philippe d'Anjou, devient Philippe V d'Espagne, son apanage n'est pas attribué avant la naissance de Louis, futur Louis XV, en 1710. Or on a vu que la source du *Menuet d'Anjou* date de 1705, donc ne pourrait être reliée qu'au futur roi d'Espagne - s'il s'agit d'un hommage à une personnalité. Notons que l'on a pour les années 1680 un autre exemple de menuet nommé d'après les événements de l'actualité, avec le fameux *Menuet de Strasbourg* gravé sur *l'Almanach Royal pour l'année MDCXXXII* représentant un *Bal à la Française*, et qui célèbre la « capitulation de Strasbourg » de 1681.

D'un point de vue chorégraphique, la pièce se distingue par un usage quasi exclusif de courbes, hormis quelques aller-retour latéraux et des reculer face à face. La première figure est particulièrement intéressante, en ce qu'elle « enjambe » les deux premiers A en réunissant une courbe et sa contrecourbe. La conclusion de la danse est également remarquable : la résolution de la figure irrégulière du tour de la main gauche en symétrie axiale se faisant par un pas de menuet en tournant, un tour pour la dame et un demi-tour pour le cavalier, figure redoublée après un contretemps de menuet par un pas tournant un tour entier pour les deux. L'orthogonalité est ici évitée, et c'est le jeu des courbes qui manipule l'espace.

La notation d'I. H. P ne décrit pas le pas de menuet qu'il convient d'utiliser. Une transcription manuscrite de *La Bourgogne* en notation Feuillet, contenue dans l'exemplaire de

---

[162] *I. H. P. Maître de danse, oder Tantz-Meister…*, Glückstadt et Leipzig, Gotthilf Lehmann / Johann Friederich Schwendimann, 1705

[163] SCHROEDTER, MOUREY, BENNETT, *Barocktanz im Zeichen französisch-deutschen Kulturtransfers: Quellen zur Tanzkultur um 1700 / La danse baroque et les transferts culturels entre France et Allemagne ... / Baroque Dance and the transfer of culture between France and Germany...*, p. 65.

la Bibliothèque Derra de Moroda de Salzbourg, emploie pour le passepied un pas de menuet « en fleuret » (demi-coupé suivi de fleuret), avec toutefois la particularité d'une double liaison entre les deux derniers pas. Outre que l'on ne sait pas de quelle origine est cette transcription, l'absence d'indication pour le pas par I. H. P. tend à indiquer qu'il s'agissait de se conformer à l'usage courant.

Un indice sur le pas de menuet ou de passepied pratiqué en France dans les années 1680 nous est par ailleurs donné par la notation de Favier du *Mariage de la Grosse Cathos* de 1688, qui contient une chorégraphie de menuet (*Entrée des deux graçons et des deux filles de la Noce*) et un *Passepied.*

Il s'agit certes d'un ballet, mais il est évident que ces danses imitent – ou parodient – un bal pour une noce. Si l'on fait abstraction des figures, il est notable que les pas de menuet, dans ces deux pièces, sont à peu d'exceptions près uniformes, ou principalement mêlés avec des « contretemps de menuet », ce qui témoigne d'une grande conformité avec ce que l'on connaît comme répertoire de bal ultérieur. Le pas de base est le même dans le menuet et dans le passepied.

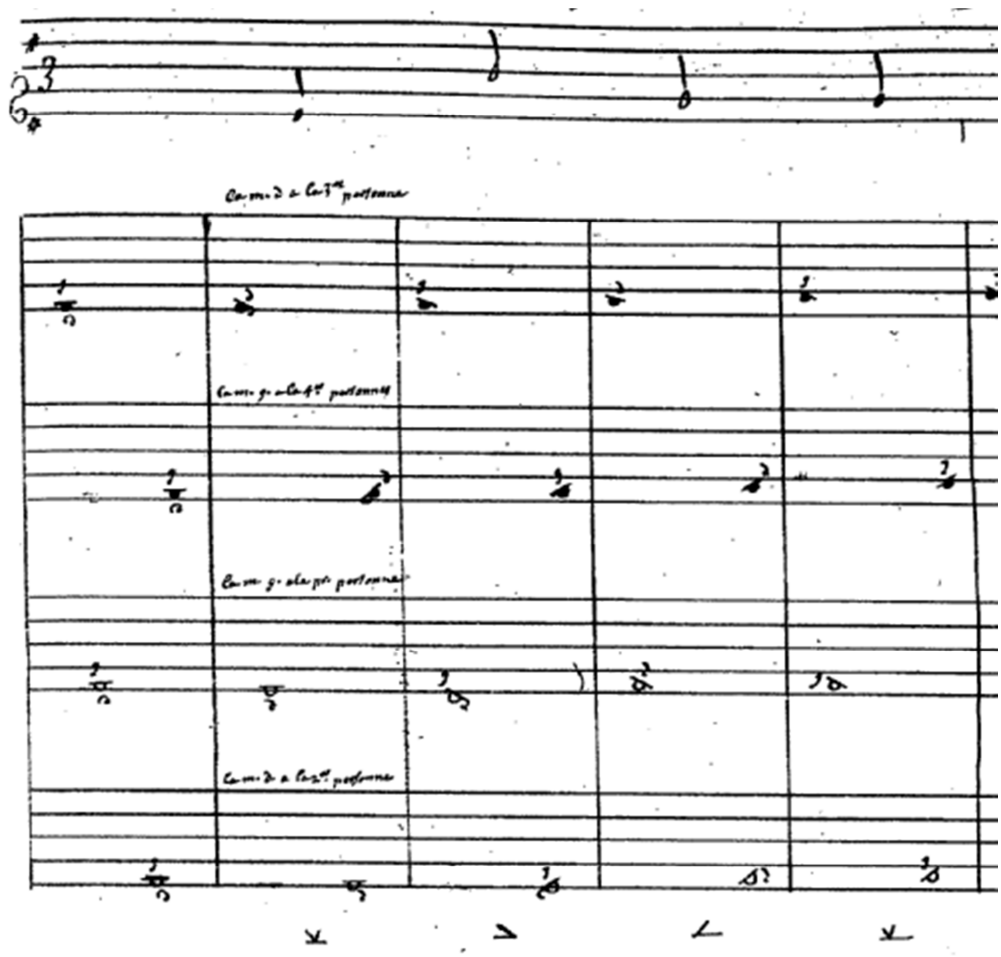
Le pas de menuet est ainsi noté au tout début du Menuet, p. 69 :

1 = noire : Pied droit – plié et élevé

2 = blanche : pied gauche - plié

4 = blanche : pied droit - élevé

6 = noire : pied gauche - plié et élevé



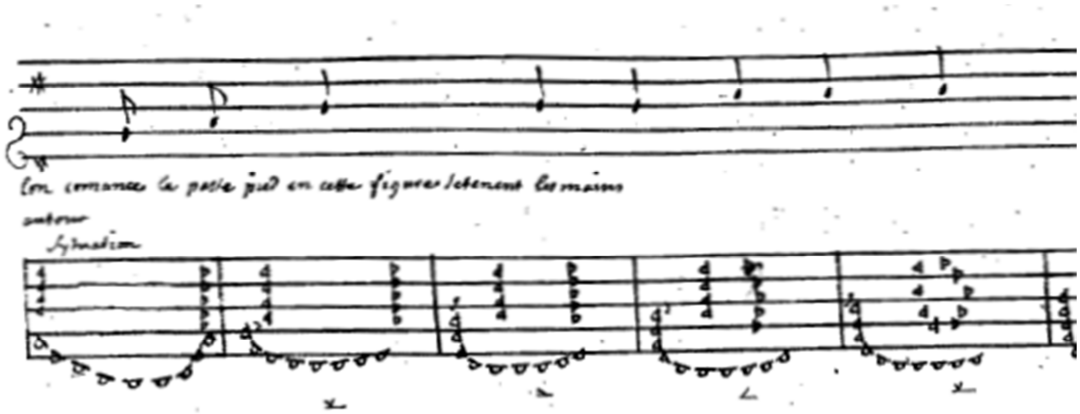
Le passepied utilise le même pas, indiqué au début de la danse, p.89 :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103682c/f91.image.

1e noire : Pied droit - plié et élevé (donc probablement le plié sur l'anacrouse).

2e noire : Pied gauche - plié

4e noire : Pied droit – élevé

6e noire : Pied gauche - plié et élevé



Ce pas diffère de tous les pas de menuet que l'on connaît à partir de 1700. Mais il semble correspondre précisément à la séquence donnée par Furetière en 1690 : « il est composé d'un couppé, d'un pas relevé, et d'un balancement » (cette description est encore présente dans l'édition de 1701).

Pour revenir au *Mariage de la Grosse Cathos*, il n'est peut-être pas indifférent que le menuet et le passepied, quoiqu'employant le même pas de base, aient des figures très différentes. En particulier, le passepied se présente comme une chaîne dans laquelle l'on se tient par les mains. Ceci fait écho à de nombreuses citations qui dans la deuxième moitié du XVIIe siècle associent le passepied aux branles, ou à la danse en chaîne[164], tout en soulignant l'origine bretonne de cette danse[165].

Il existe certes aussi des passepieds figurés, et celui chorégraphié par Pécour et publié en 1700 va apparemment supplanter et faire oublier la forme première. Mais celle-ci laissera sans doute quelques traces dans les pièces chorégraphiées par la suite : on a ainsi l'impression, à confirmer, d'une fréquence plus importante de tours à deux mains dans les passepieds ; et ne peut-on pas lire une transposition du branle dans la pièce de Pécour intitulée justement *La Bretagne*, qui s'ouvre par un passepied – danse bretonne par excellence - dont les premières figures sont une sorte de rond mené par l'homme puis la femme ?

Cet exemple, pour ténu qu'il soit, montre l'intérêt de questionner les vestiges de pratiques antérieures pour mieux cerner les jeux référentiels, les citations formelles, voire les contraintes de compositions implicites, acceptées, détournées, ou dépassées, qui président à la composition des pièces chorégraphiques de Pécour et de ses épigones.

---

[164] Voir entre autre en Annexe II, Jean Dumont, *Voyages de Mr Du Mont en France, en Italie, en Allemagne, à Malthe et en Turquie*, La Haye, É. Foulque, 1699, p. 6. Les *passepieds* de Bretagne font partie des « Dances à la ronde » d'après DU ROSIER, « Quelle est l'origine de la Dance », *Extraordinaire du Mercure Galant*, tome XI, Quartier de Juillet 1680, Lyon, Thomas Amaulry, 1680, p. 18.

[165] Le *Triory de Bretagne* – que F. de Lauze assimile au *Passepied* (p. 9) - est déjà décrit par Arbeau comme un branle. Une description en est également donnée dans *Instruction pour Danser*.

CONCLUSION

Au terme de ces analyses techniques, et avant de considérer de façon plus générale les traits qui pourraient être spécifiques au style français de la danse de bal dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, il importe d'abord de souligner les limites de cette étude. Le fait que notre source principale, l'*Anleitung* de Johann Georg Pasch, soit « unique », et ne puisse pas être confrontée à des sources similaires par leur date, leur contexte ou leur objet, rend très fragile son interprétation. On a vu que celle-ci n'a été possible qu'en s'appuyant sur des sources hétérogènes, en référence au style français. Cela a exigé entre autre de supposer une certaine homogénéité de ce style (« en-dehors », « élevé », « ports de bras »…), par-delà les spécificités locales. Nous avons aussi dû postuler une certaine continuité dans les pratiques, ainsi que l'existence de formes globalement similaires pour chacune des trois danses décrites par Pasch, la courante, le branle et la sarabande. Cette lecture s'est donc principalement appuyée sur notre connaissance du style français, au risque de gommer les spécificités allemandes, voire une possible (mais improbable) singularité chorégraphique de cette source, qui serait liée à son auteur ou à un usage particulier.

Cette analyse s'est également appuyée sur une expérimentation pratique, et des tentatives de reconstruction, qui seules pouvaient valider, infirmer ou laisser en question certaines suppositions. Ce travail pratique n'en est cependant qu'à ses débuts : l'on sait combien le travail de « reconstruction » exige d'être mûri longtemps, et partagé par plusieurs praticiens, pour pouvoir commencer à porter ses fruits. Il convient donc de considérer ces premiers résultats comme des bases de travail, de réflexion et de discussion, et ce travail comme une première étape dans la compréhension de cette source.

En dépit de ces réserves, l'*Anleitung* de Johann Georg Pasch s'avère être un document précieux par les éléments nouveaux qu'il apporte. Il constitue l'exemple le plus significatif de la relation entre arts militaires et danses, mais également d'un type de pédagogie en usage au XVIIe siècle pour la danse, et la diversité même des exercices ou du vocabulaire montrent

autant sa complexité que l'existence de « stratégies » pour la transmettre. D'un point de vue chorégraphique, le vocabulaire employé constitue un précieux témoignage du développement d'une stylisation et d'une ornementation de la marche, où les fréquentes girations et les directions variées de déplacements annoncent le développement d'une écriture fondée sur les parcours les plus divers et l'usage subtil mais crucial des jeux d'orientation du corps dans la composition chorégraphique. Certes, Pasch ne nous renseigne pas sur les figures, et cet aspect, pour le XVIIe siècle, devra constituer un objet spécifique de recherche, d'autant que cela concerne aussi bien le bal que le ballet. Les énoncés et les combinaisons cités par Pasch donnent par ailleurs à penser que prédominent des pas relativement simples employés dans la plupart des danses, et l'essentiel de la composition chorégraphique consiste à les orner, les agencer en « passages » plus ou moins complexes, les mettre en échos par les variations, et à combiner les séquences ainsi obtenues en phrases plus longues. La simplicité du vocabulaire et la richesse de sa composition nous ont permis de tenter un parallèle avec un certain nombre de « vieilles danses » notées en écriture Beauchamp-Feuillet, en particulier *La Duchesse*, et *Le Vieux Canarie*. Nous avons ainsi pu mettre à l'épreuve l'hypothèse d'un répertoire de bal noté mais antérieur à celui produit sous l'influence de Pécour, ou lié à Feuillet.

L'enjeu de la constitution d'un tel corpus était, d'un point de vue général, de faire ressortir la diversité du répertoire de bal noté en Feuillet, et de trancher avec une lecture qui unifierait ces pièces d'origines et de dates diverses. Il s'agissait aussi de tenter de montrer que ce répertoire a constamment évolué, et que ces évolutions obligent à des interprétations ou des reconstructions différenciées. L'étude des vieilles pièces et le repérage de traits récurrents, dont certains disparaîtront ou se raréfieront ensuite, a ainsi permis de tracer les premiers délinéaments d'un style chorégraphique distinct, à l'esthétique propre, en usage probablement à l'époque de Beauchamp - et plus particulièrement dans son entourage. On soulignera en particulier la conformité entre musique et danse, particulièrement apparente dans l'emploi de pas spécifiques, et la faible complexité de ce vocabulaire, la « littéralité » (liée au parallélisme de construction) et la simplicité des « phrases » chorégraphiques, le jeu sur les variations, la grande diversité des figures, déjà principalement fondées sur les symétries, tout en privilégiant nettement des trajets courbes. Ces caractéristiques témoignent d'une esthétique chorégraphique qui évite les effets, usant d'un espace très fluide, beaucoup moins « articulé » que par la suite, et qui manipule avec raffinement une combinatoire réduite, usant donc d'une élégante économie de moyens. Cette élégance et cet art de la

mesure se reflètent d'ailleurs dans la faible représentation des danses sautées – au moins dans le petit corpus qui nous est parvenu.

Les pièces notées en Feuillet révèlent selon toute probabilité un état du style et de la technique déjà postérieur à la pratique que décrit Pasch. Mais l'on peut sans doute aussi les considérer comme des témoins *a posteriori* d'un moment où se fixe un répertoire qui se fondera entre autres sur la constitution d'un vocabulaire fixe de pas, à partir de mouvements tirés de danses spécifiques : on pense ici aux pas de rigaudon, de sissonne, de bourrée, de gavotte… Il est d'ailleurs très possible, et même probable, que ces pas, et les danses qui leur sont liées en propre, étaient pour certains déjà répandus avant la date de la publication de l'*Anleitung* de Pasch, qui nous paraît finalement être conforme au répertoire le plus commun, donc le moins innovant.

On peut aussi proposer l'hypothèse que ces types de danses qui apparaissent et se répandent dans la deuxième moitié du XVIIe siècle influencent et modifient en profondeur la forme des danses qui existent déjà. Cela pourrait constituer une piste pour mieux comprendre la « mutation » ou la réapparition de certaines danses dans le répertoire du bal, comme par exemple la bourrée. L'un des éléments de cette modification dans le traitement des danses nous paraît d'ailleurs relever de l'évolution de la relation entre la composition chorégraphique et la musique, ou de la conception de la correspondance entre une forme musicale, et les pas ou les figures qu'elle est censée induire. Cette relation aurait cessé d'être « contrainte », hormis pour quelques rares formes (tel le menuet), permettant de varier à l'infini le vocabulaire et les figures.

Ce serait là le pendant artistique de la dissociation institutionnelle entre musique et danse que signe la création de l'Académie Royale de Danse, et c'est cela même que vise l'une des rares indications de Dumanoir dans *Le Mariage de la Musique et de la Danse* à propos des défauts concernant la composition, et donc la pratique même de la danse, selon la « jeune école » :

> « Mais de plus encor, & pour comble entier de grossiers deffaux ; n'est-il point constant à l'égard des pas, que vous en avez appliqué de menuets sur un air de Sarabande, ou de Iaconne ? sous pretexte que le signe est dénoté par une mesme marque, au lieu que les nottes d'un menüet doivent estre autrement coupées que celle d'une Sarabande ; & n'est-il point constant aussi, que avez adapté des pas de Bourée

> sur un air en mouvement de Gauotte ? au lieu qu'encor que le signe de Musique soit marqué de la mesme façon, il y a neantmoins grande difference entre les nottes d'une Gavotte, et les nottes d'une Bourée » (p.32).

C'est sur ces bases que Pécour et ses contemporains pourront élaborer un style, dont la perfection formelle et sa mise en représentation conduiront à une spectacularisation qui le détachera peu à peu du bal. Les quelques éléments qui nous permettent de mieux connaître le style qui l'a précédé nous montrent encore une hésitation entre, d'une part, une pratique fondée sur une familiarité avec plusieurs formes de danse et acquise par l'apprentissage, mais aboutissant à un répertoire communément partagé et engendrant le plaisir de jouer au sein même de cette forme, et, d'autre part, une danse de plus en plus complexe, inventive, mais aussi réglée, savante et finalement consciente de devenir un art.

ANNEXE I
Johann Georg Pasch (1628-1678)
Eléments biographiques

A – Biographie

09/09/1628 Naissance en Saxe, à Dresde.

Son père, Johann PASCH, fils de pasteur, sert à la cour de Saxe. Johann Georg reçoit une bonne éducation, mais souhaitant poursuivre ses études malgré l'avis de ses parents, part d'abord à Zittau, puis Berlin, et va finalement étudier au Gymnasium de Stettin. Pour payer ses études, il enseigne la danse aux enfants du Colonel d'origine irlandaise Hugh HAMILTON (HAMMELDON), qui est au service des Suédois occupant la ville. Il part ensuite à Gryphswalde (Greifswald, Poméranie), puis à Rostock, où il apprend à jouer du luth, et surtout se forme dans les principaux « Exercices ».

1649 Retour en Saxe.

1650 Etudiant à l'Université de Wittenberg.

1655 Dissertation en droit à l'Université de Wittenberg : *Dissertatio De Plagio Kaufungiano Anno MCCCCLV*. Röhner, 1655[166].

1656 Nomination comme *archivarius*, puis comme secrétaire à la cour de Halle par le duc August (1614-1680) de Saxe-Weissenfels, de la branche cadette de Saxe. Le duc est administrateur de l'Archevêché de Magdebourg, et connu, entre autre, pour avoir été le dernier à présider, de 1667 à sa mort, la première Académie allemande, la *Fruchtbringende Gesellschaft*. Dans le domaine de l'éducation, le duc August fondera en 1664 le *Gymnasium*

[166] http://dfg-viewer.de/v2/?set[mets]=http%3A//digitale.bibliothek.uni-halle.de%2Foai%2F%3Fverb%3DGetRecord%26metadataPrefix%3Dmets%26identifier%3D96465

Illustre Augusteum à Weissenfels, pour préparer de jeunes nobles à entrer à son service. Musicalement, Philipp STOLLE a succédé en 1654 à Samuel SCHEIDT comme *Kapellmeister* de la cour de Halle. En 1661 ce sera David POHLE (1624-1695) qui occupera ce poste.

Pasch publie un poème d'adieu, pour son départ de Wittenberg : *A Dieu…* [*Abschiedsgedicht auf Johann Georg Pascha, Administrator d. Primats u. Erzstifts zu Magdeburg, bei seiner Abreise aus Wittenberg*][167].

16/11/1657 Mariage avec Anna Margaretha SIEGLER (1634-1678). Publication à cette occasion d'une brochure[168]. De ce mariage naîtront deux fils, August, mort en bas âge, et Ehrenfried Christian, ainsi que deux filles, Anna Margaretha et Anna Catharina.

1657 Première publication connue d'un livre d'Exercices (« *exercitia corporis* ») :

Kurtze Unterrichtung Belangend Die Pique/ die Fahne/ den Jägerstock/ das Voltegiren/ das Ringen/ das Fechten auff den Stoß und Hieb/ und endlich das Trinciren / verfertigts Johannes Georgius Pascha LL. Studiosus, Wittenberg, Oelschlegel, 1657.

L'ouvrage sera republié en 1659, en conservant le nom de l'auteur, et la mention *LL. Studiosus*, alors que Pasch n'est plus étudiant, et qu'une autre publication, pour cette même année 1659, ne donne que son acronyme.

Il est probable que dans cette période, bien que ce ne soit pas sa fonction, Pasch enseigne déjà les exercices à la cour de Halle.

1659 Parution de *Kurtze doch Gründliche Unterrichtung Der Pique, deß Trillens in der Pique, der Fahne, deß Jägerstocks, Trincierens, Fechtens auf den Stoß und auf den Hieb, Voltesirens auf den Pferd und auf den Tisch, deß Ringens, Tantzens, sampt einer Anleitung bey grosen Herren und iedermann beliebt zu machen / mit denen dazu nötig gehörigen Kupfferstücken, aufgesetzt durch I. G. P.* Oßnabrück, Johann Georg Schwander, 1659. [169]

---

[167] Wittenberg, Röhner, [ca. 1660 ?], 2 p. Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, cote. O 2 : 85 (probablement perdu dans l'incendie de 2004).

[168] *Festivitati Nuptiali Viri Clarissimi et Consultissimi Dni. Johannis Georgii Paschen, Serenissimi, Principis Magdeb. Secretarii Digniss. Sponsi Cum Virgine Anna Margarita Sieglerin/ bonis omnibus prosequuntur Fautores Et Amici Wittebergernses*, Wittenberg, Hake, 1657. http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/pon/search/quick?query=paschen

[169] Un exemplaire en est conservé à Stuttgart, à la Württembergische Landesbibliothek, sous la cote : Sport.oct.357. Le document est désormais accessible en ligne : http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz371927072

C'est, à ce jour, le seul ouvrage connu de Pasch qui traite de danse. Il précise dans son adresse au lecteur que les *Exercices* ne sont pas sa profession (ce qui justifierait qu'il ne signe pas l'ouvrage, sinon de ses initiales I. G. P. ?).

A partir du début des années 1660, se multiplient les parutions d'ouvrages, dont certains ne portent que sur un type d'exercice et d'autres sont des compilations. Ils concernent, par exemple, l'art des fortifications, le maniement du drapeau, l'art de trancher la viande, l'escrime, le maniement de la pique, la voltige à cheval ou sur une table, mais également le bâton à deux bouts (*Jägerstock*), le mousquet, la pertuisane, etc.[170].

1662 Pasch est nommé *Pagen-Hofmeister*.

1669 Pasch prend part au ballet *Eintracht stärckt Heyrath*, en l'honneur de Magdalene Sybille, la fille du duc August et épouse du duc Friedrich Wilhelm de Saxe-Altenburg[171].

Pasch y danse le rôle de la Nuit, juste après un certain Johann PASCHA, qui danse le Jour, et qui pourrait être celui qui publiera en 1707 à Frankfurt le traité *Beschreibung Wahrer Tantz-Kunst.*

1673 Publication de l'ouvrage bilingue *Deutliche Beschreibung Unterschiedener Fahnen-Lectionen : In Acht Spiel eingetheilet/ Nebst dem Piquen-Spiel/ Pertuisan und halben Piquen/ oder Jägerstock ... / von Johann Georg Pascha, Fürstl. Magdeb. Pagen Hoff-Meister… // Description distincte du jeu du drapeau de la pique*, Halle, Oelschlegel, [1673], qui contient un portrait de l'auteur, avec le titre de *Pagen-Hofmeister* traduit par « Gouverneur des Pages »[172].

---

[170] Voir la bibliographie ci-dessous.

[171] *Eintracht stärckt Heyrath: Oder/ Ballet Der Wolgerathenen Ehe : Gewiedmet Dem HochFürstl. Beylager Des Durchlauchtigsten Printzen und Herrn/ Herrn Friedrichs/ Hertzogs zu Sachsen/ ... Und Der Durchlauchtigsten Printzeßin und Fräulein/ Fräulein Magdalenen Sibyllen/ Hertzogin zu Sachsen ... Welches am 14ten des Winter-Monats/ im 1669sten Jahre/ in der Hoch-Fürstl. Magdeburgischen Residentz-Stadt Halle nach dem bey Hohen Häusern gewöhnlichen Herkommen Hochfeyerlich gehalten worden*, [David Elias Heidenreich], Halle, Salfeld, 1669 : http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/textb-4f-30

[172] On peut noter que la même année voit la parution d'une autre compilation bilingue de J. G ; Pasch : *Deutliche Beschreibung von dem Exerciren in der Musquete und Pique : = Declaration Ponctuëlle De L'Exercice Du Mousquet Et De La Pique : Divisée En Quatre Parties ... / Mit sonderbahren Fleiß … von Johann Georg Paschen/ Fürstl. Magdeb. Pagen-HoffMeister*, Halle, Oelschlegel, 1673.

1678 Mort de Johann Georg Pasch à Halle, le 1er septembre, apparemment des suites d'un coup reçu sur la tête en mai.

Sa femme était morte peu de jours avant lui, le 23 août 1678[173].

1687 Dernière publication posthume connue d'un ouvrage de Pasch, portant sur les manœuvres militaires[174].

---

[173] Son orainson funèbre, prononcée par le même prédicatuer que pour son mari, est également publiée : *Die treue Gehülffin eines Ehemannes/ : An der ... Frauen Annen Margarethen/ gebohrnen Sieglerin/ Des ... Herrn Johann Georg Paschen/ HochFürstl. Sächs. Magdeb. wohlbestallten Pagen-Hoffmeisters/ Hertzgeliebsten Hauß-Ehre seel. Beerdigungs-Tage den 30. Augusti/ Anno 1678. / Zu ihrem letzten Ehren-Gedächtniß auf ersuchen vorgestellet von M. Christoph Schradern/ Fürstl.Magd. Dom-Prediger*,Halle, Salfeld, 1678. http://www.gbv.de/vd/vd17/1:042344B

[174] [*Ars militiæ pedestris / Vorgestellet und durch zweyhundert fünfftzig Figuren ausgebildet von C. G. [Carlum Giovinem]] Vollständige Krieges-Kunst zu Fuße nach heutiger Teutsch- und neuen Frantzösischen Manier, absonderlich wie solche bey hohen Potentaten und Krieges Helden noch üblich und im gebrauche, auch wie Sr. Majestät in Franckreich ihre Leib-Garde exerciren lässet ...*

Le Parfait Capitaine d'Infanterie, ou l'Exercise de l'infanterie, comme il est à present en usage tant en France qu'en Alemagne, et comme méme sa Majesté tres chretienne fait exercer ses troupes ... /

Anmuth- und deutlich beschrieben, auch mit nöthigen Kupfern abgebildet ... anfangs entworffen und zu Pappier gebracht von Johann Georg Paschen, ... nach seinem seligen Absterben aber von einem hohen Wohlerfahrnen Officirer auffs neu übersehen, … Franckfurt, Leipzig, Lüneburg, Johann Kelp, 1687.

Portrait de Johann Georg Pasch,
frontispice de sa *Deutliche Beschreibung Unterschiedener Fahnen-Lectionen / Description distincte du jeu du drapeau de la pique…*, Halle, Oelschlegel, [1673].

B - L'Oraison Funèbre de Johann Georg Pasch

Je dois à Jan SCHÄFER, et à son blog concernant l'escrime historique[175], d'avoir eu connaissance de l'oraison funèbre de Johann Georg Pasch, qui a apporté beaucoup d'éléments jusqu'ici inconnus des historiens de la danse. On trouvera ci-dessous l'extrait que Jan Schäfer a transcrit. Ce document paru à Halle en 1678 est conservé à la Bibliothèque Universitaire de Gotha sous la cote : LP D 8º III, 00007 (11).

http://www.gbv.de/vd/gothaba/39:102023D

Wohlanständige
EXERCITIA
Eines Christen/
Dem
Weiland Edlen/ Großachtbaren und
Wohlgelahrten
Herrn
Johann Georg
Paschen/
HochFürstl. Sächs. Magdeb. Wohlbestallten und
treuverdienten Pagen-Hoffmeister/
Seel.
Zu schuldigem Nachruhm und letzten Ehren/am
Tage seiner Volckreichen Leichbestattung/ den 4.
Septembr. 1678.
Auf der Hochbetrübten Hinterlassenen Ersuchen gezeiget.
Von
M. Christoph Schradern/ Fürstl. Magdeburg.
Dom-Pred.
Gedruckt mit Salfeldischen Schrifften.

[175] http://fechtgeschichte.blogspot.fr/2011/12/der-exercitienmeister-johann-georg.html

“Und zwar den Anfang zu machen von dem Eintritt in diese Welt / so ist der seel. Herr Hoffmeister in der Churfürstl. Residentz-Stadt Dreßden im Jahr 1628. den 9. Septemb. gebohren / und sein lieber Vater gewesen Herr Johann Pasche / Churfürstl. Sächs. Hoffbedienter / die Mutter aber Fr. Magdalena Frauensteinin / beyde nunmehr in Gott seelig ruhend. Der Großvater auf Väterlicher Seite ist Herr. M. Joachim Pasche / wohlverdienter Pastor Primarius zur Sittau / der Großvater von der Mutter / Herr Georg Frauenstein / Rathsverwandter und Handelsmann in Dreßden. Der Elter Herr Vater vom Vater ist gewesen Churfürstl. Brandenb. Oberhoff-Prediger zu Berlin. Obgemelten seinen Eltern war nicht unbewust / daß Kinder eine Gabe des Herrn / und Leibes-Frucht sein Geschenk sey (Pf. 127/3.) darum nahmen sie diesen von Gott beschenckten Sohn von seiner Hand mit Danck an / und beförderten ihn bald nach der leiblichen Geburt zur geistlichen Wiedergeburt der Heil. Taufe / ließen sich auch bey zunehmenden Jahren seine und des andern Geschwisters gute Aufferziehung bestens angelegen seyn. Wiewohl sie nun wegen damahligen kümmerlichen Zeiten / ihn weiter beym studiren zu lassen nicht gesonnen waren / und gern gesehen hetten / daß er ein Handwerk erlernet / so fande doch der selig Verstorbene eine innerliche Neigung zu den studiis, deswegen begab er sich mit ihrer Bewilligung nach Zittau zu seinem Vätter / in Meinung / die zum studiren nöthige Mittel / daran es ihm zu Hause mangelte / daselbst anzutreffen / als er aber nirgends unterkommen kunte / nahm er seinen Weg nach Berlin zu seiner Befreundin / H. Hoffrath Seidels Witbe / biß er nach gelegten ziemlichen Grunde / nach Stettin / zu mehrer perfectionirung seiner studien im Gymnasio daselbst / reisete / woselbst er vom Herrn Obriston Hammeldon aufgenommen ward / ümb dessen Kinder im Dantzen / welches er schon damals gefasset hatte / zu unterrichten. Nachgeheds begab er sich nach Gryhpswalde / ferner nach Rostock / woselbst er Gelegenheit fand / die übrigen exercitia, als Fechten / Ringen / Trenchiren, die Fahnen-Lectiones, ingleichen das Lautenschlagen / und dergleichen zu lernen / denen er auch nebst den studiis, mit unabläßigen Fleiße so lange obgelegen / biß er im Jahr 1649. eine Reise in sein Vaterland angetreten / woselbst aber er sich nicht lange aufgehalten / sondern bald im folgenden Jahre nach Wittenberg gewendet / da er denn so wohl durch obberührte exercitia, als auch öffters disputiren beydes Respondendo und Oppenendo, bey denen Herren Professoribus und Studiosis in kurtzer Zeit bekannt / und von männiglich beliebet worde: Darauf es geschehen / daß er im Jahr 1656. von unseres Hochtheueren Landes-Vaters / des Postulirten Herrn Administratoris, Hertzogs Augusti, Hochf. Durchl. anfangs zum Archivario, hernach zum Secretario bey der Thüringischen Erblands-Cantzley / und dann Anno 1662. zum Pagen-Hofmeister gnädigst beruffen worden. Mit was er vor ungesparten Fleiße / Treue / Sorgfalt und Auffrichtigkeit er diese Aemter verwaltet / ist männiglich bewust / und würde / wenn ja kein ander Zeugniß vorhanden were / Beweises genug seyn die Hochfürstl. Gnade / so er jederzeit biß an sein sel. Ende genoßen.

Ebener maßen ist auch sein Christenthum bekant genug und weiß jederman / daß er ein fleißiger Hörer Göttlichen Worts gewesen / seine Menschlichen Fehler bußfertig erkant / das Hochwürdige Nachtmahl (massen auch vor weniger Zeit in seiner Kranckheit geschehen) fleißig und mit hertzlicher Devotion gebrauchet / seiner sel. Ehegattin liebreich beygewohnet / die Kinderzucht sorgfältig beobachtet / seine erlangte herrliche Wissenschaft andern gern mitgetheilet / und also das von Gott verliehene Pfund nicht vergraben / sondern rühmluch genützet.

Seinen Ehestand anlangend / so hat er sich auf gethanes Gebet zu Gott und reiffe Berathschlagung / mit damahls Jungfer Annen Margarethen / Tit. Herrn Aegidii Stelers; wohlverdienten Bürgermeisters / und Churf. Sächs. Steuer-Einnehmers zu Wittenberg sel. und Frauen Annen Marien Wildin / eheleiblichen Tochter (so am verwichnen 23. Augusti zu großer Betrübnis ihres damahls krancken Eheherrn und Kinder verstorben) in ein

Ehegelöbnis eingelassen / welches allhier in Hall den 16. Nov. 1657. solenniter vollzogen worden. In solcher biß ins 21. Jahr geführter Hertzvergnügter Ehe hat er mit ihr zwey Söhne und zwey Töchter erzeiget / davon der jüngste Sohn / Augustus / bald nach der Geburth diese Welt wiederumb gesegnet / die andern aber / nahmentlich Jungfr. Anna Margaretha / Ehrenfried Christian / und Jungfr. Anna Catharina / sind annoch am leben / und bejammern / wie vor wenig Tagen der Frau Mutter / also nunmehr auch des Herrn Vaters tödtlichen Hintrit.

Mit demselben / wie auch vorhergegangener Kranckheit / ist es / besage der eingehändigten Historiae morbi, also beschaffen: Als den 19. kurtz verflossenen Monats Julii der Selige Herr Hofmeister in die Kirche gehen wollen / hat er einen gelinden Schauer empfunden / und darumb sich alsofort wieder nach Hause begeben / und Artzney gebraucht. Nachdem nun der zu ihm erforderte Hochfürstl. Sächs. Magdeburg. Leib-Medicus, Herr D. Joh. Siebold / aus den Umbständen ersehen / daß es auf ein tertian-Fieber hinaus lauffen dürffte / sind deswegen diensame Mittel zur Hand genommen worden / worauf nach etlichen Paroxysmis der periodius dieses Fiebers sich geendet / und hat der selige Herr Hoffmeister sich die Hoffnung gemacht / daß an Ihr. Hochfürstl. Durchlaucht. unsers Gnädigsten Fürsten und Herrn / geburths-Tage / er wieder zur unterthänigsten Aufwartung würde gehen können. Es hat ihn aber wenige Tage zuvor / nemlich den 9. Augusti / abermahl en geringer Schauer überfallen / mit Empfindung einiger Mattigkeit / welcher Zufall allsachte mit unordentlichen paroxysmis und schweren emergentien, die innerliche Verderbniß durch mehrere Abnehmung der Kräffte dergestalt zu verstehen gegeben / daß von daran in Anmerckung der geschwächten Sinnen und anderer gefährlichen Dinge / ein bößes Prognosticum, und auf den 22. May geschehenen Schlag auf den Kopf / reflexion zu machen gewesen sey. Maßen denn die mehrentheils auf der linken Seiten des Haupts sich ereigneten Zufälle und evacuation zur Gnüge erwiesen / daß an oberwehnten Orthe an geschehener Verletzung gantz nicht zu zweifeln / indem auch bey denen immerzu sich ereignenden hefftigen paroxysmis und schier continuierender Verirrung un Schwachheit der Eisten und gantzen Leibes / große Hitze des Haupts / mehrentheils der lincken Seite / Erkaltung der euserlichen Glieder / anhaltendes Zittern der Hände / auch zuletzt zugeschlagene heftige Geschwulst des rechten Schenkels / einen betrübten Ausgang von fern gewiesen.

Ob nun wohl bey solcher Bewantniß / und zuvor gesehener Lebens-Gefahr / zu allen mögligsten Mitteln geschritten / auch wohl eine und andere chirurgische operation, der sonst frischen Natur etwas noch zuhelffen / in reiffe consideration gezogen worden / so haben doch die angewendeten herrlichen Arztney-Mittel und andere treue Vorsorge keinen beständigen effect erreichen / noch sonst in andere Wege / in Betrachtung der täglich sich vermehrenden grossen Schwachheit / und da man gewisser Verbesserung aus gegründeten Ursachen sich auch nicht zu versichern gehabt / beobachtet werden können.

Weil nun der selig Verstorbene merckte / daß ihn Gott von dieser Welt abfordern möchte / so machte er sich zu einem seligen Ende gefast / ließ seinen Herrn Beichtvater / den Hochfürstl. Sächsischen Magdeb. Hoff-Prediger, Kirchen-Rath und Vice-General-Superintendenten / Hn. D. Joh. Andream Olearium, zu sich erbitten / tröstete sich mit dessen bey unterschiedenen Besuchungen gethanen Zuspruche / und erwartete der Hülffe seines Gottes gedultig.

Alls am verwicheen Sonnabend zur Nacht die Schwachheit über Hand nahm / ließ er gegen 1. Uhr (Tit.) Hn. Secretarium Johann Georg Flachen (der ihm in wehrender seiner Kranckheit / sonderlich nach der seel Frau Hoffmeisterin Absterben / mit Rath und Sorge rühmlich beygestanden) zu sich bitten / und befahle ihm seine lieben Kinder. Als Morgends umb 6. Uhr obwohlgedachter sein Herr Beichtvater ihm wider zusprach / und unter andern Trost-Reden / insonderheit nach Anleitung des damahligen Sontags-Evangelii / den

Hertzlichen Seuffzer der zehen krancken Männer: Jesu / lieber Meister / erbarme dich unser / mit Versicherung des Göttlichen Erbarmens / Hülffe und Trosts / davon es am angezogenen Orthe heist: Dein Glaube hat dir geholffen / angeführet wurde / benebenst der Application aus den Worten Pauli: Der Herr wird mich erlösen von allem Übel etc. / 2. Lim. 4 / 18.) wie auch mit Wiederholung eines bekanten Trost-Symboli, dessen Inhalt aus den vier folgenden Anfangs-Buchstaben H.E.W.G. also lautet: Hilff Ewiger Warer Gott! Gott Will Euch Helffen. Habt Ein Wenig Gedult. Gott Will Es Haben! Hieß er einen von den umstehenden solches auf schreiben / das er auch hernach zum öftern sich vorlesen ließ / mit hinzugesetzter Erklärung / Er wolle in seinem Hertze auch ruffen um Hülffe des ewigen Gottes / Gott werde ihm gewiß auch helffen. Einige Zeit hernach nahm er von seinen Kindern und andern Anwesenden mit beweglichen Worten Abschied / wolte auch nicht haben / daß sie ferner umb das Bette herum stehen und ihn ansehen solten / hielte hierauf mit Gebet an / und gab sein Verlangen zu einer seeligen Auflösung mit diesen Worten zu verstehen: Mein Jesu hat mir meine Seele gegeben / willst du sie denn nicht wieder haben? Welches Wundsches er denn bald gewehret ward / als er selbigen Tag / war der 1. Sept. Nachmittags gegen 2. Uhr / auf seinen Erlöser sanfft und seelig einschlieff / nachdem Er sein Leben gebracht auf 50. Jahr weniger 8. Tage."

ANNEXE II

TEXTES & CITATIONS

A – Marin Mersenne : *L'Harmonie universelle*,

Paris, Sébastien Cramoisy, 1636,

Livre 2, Propositions XXIII, XXIV, XXV

PROPOSITION XXIII.

Expliquer toutes les especes des Airs, des Chants, & des Dances dont se seruent les Musiciens.

On peut reduire toutes les sortes de chants à trois genres, à sçauoir à la Chanson, ou Vaudeuille, au Motet, ou à la Fantaisie, & à toutes les especes de danceries; ou à douze sortes de compositions de Musique, à sçauoir aux Motets, Chansons, Passemezzes, Pauannes, Allemandes, Gaillardes, Voltes, Courantes, Sarabandes, Canaries, Branles, & Balets, dont ie mets icy la definition ou la description, & l'origine auec vn exemple de chacune, afin que tous les puissent comprendre tres-aisément. Mais parce que i'ay déja donné quelques exemples des chants de l'Eglise dans la 4 proposition, & des chants de deuotion dans vn

autre lieu, & que ie reserue les Motets & les autres pieces à deux ou plusieurs parties de contre-point tant simple que figuré pour le liure de la Composition; ie mettray seulement icy les exemples des Chansons ou des Airs qui seruent à faire dancer, & à ioüer sur les Instrumens, dont la plus grande partie est propre pour les Violons.

Or la chanson que l'on appelle *Vaudeuille* est la plus simple de tous les Airs, & s'applique à toute sorte de Poësie que l'on chante note contre note sans mesure reglee, & seulement selon les longues & les breues qui se trouuent dans les vers, ce que l'on appelle *mesure d'Air*; sous laquelle sont compris le plein chant de l'Eglise, les Faux-bourdons, les Airs de Cour, les Chansons à danser & à boire, & les Vaudeuilles, & n'y a souuent que le seul Dessus qui parle, que l'on appelle aussi *le suiet*, & ce sans accords ou consonances des autres parties, parce que faire vne *chanson* signifie simplement *mettre en chant*, ou *donner le chant à quelques paroles*. Or cette grande facilité fait appeller les chansons *Vaudeuilles*, parce que les moindres artisans sont capables de les chanter, dautant que l'autheur n'y obserue pas ordinairement les curieuses recherches du contre-point figuré, des fugues, & des syncopes, & se contente d'y donner vn mouuement & vn air agreable à l'oreille; ce que l'on nomme du nom *d'Air*, comme de sa principale, & presque seule partie: au lieu que le Motet ou la Fantaisie est vne pleine Musique figuree, & enrichie de toutes les subtilitez de cette science. On l'appelle *Motet*, parce que l'on vse d'vne periode fort courte, comme s'il n'y auoit qu'vn mot à dire; ce qui arriue quand on veut signifier quelque discours fort bref, lequel mot estant mis en Musique s'appelle *Motet*. Et lors que le Musicien prend la liberté d'y employer tout ce qui luy vient dans l'esprit sans y exprimer la passion d'aucune parole, cette composition est appellee *Fantaisie*, ou *Recherche*.

Quant aux danceries, il y a plusieurs especes qui appartiennent à la Musique Metrique, dautant qu'elles sont sujettes à de certaines mesures, ou pieds reglez & contez: & l'on en peut inuenter vn nombre infiny selon les inuentions qui naissent tous les iours dans les esprits de ceux qui s'en meslent. I'expliqueray seulement dans cette proposition, & dans les deux autres qui suiuent celles qui nous sont connuës, & qui sont particulieres à la France, ou naturelles aux autres nations dont nous les auons tirees.

La *Passemezze* est vn chant à l'Italienne propre à dancer: elle seruoit le temps passé d'entree aux basses dances: or elle se dance en faisant quelques tours par la sale auec certains pas posez, & puis en la trauersant par le milieu, comme le mot le porte; ou bien elle a ce nom du pas & demy dont elle se mesure: son exemple est du premier mode en son propre ton, & se rapporte au pied Choreobachique ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – – –: sa mesure est binaire.

La *Pauanne* vient d'Espagne, & est ainsi nommee parce que ceux qui la dancent font des roües l'vn deuant l'autre à la façon des Paons, & auec telle grauité que la cappe & l'espee ne nuisent de rien, & qu'elles semblent estre necessaires pour mieux contrefaire la roüe des Paons, d'où cette dance a pris son nom: elle marche sur le mesme pied que la precedente, & a 16 mesures & 14 couplets: son exemple est du 4 mode.

L'*Allemande* est vne dance d'Allemagne, qui est mesuree comme la Pauanne; mais elle n'a pas esté si vsitee en France que les precedentes: on peut l'appeller

Vaudeuille,

Vaudeuille, ou *Gauote*, & a sa mesure binaire. Son exemple est du second Mode: on se contente auiourd'huy de la iouër sur les instrumens sans la dancer, non plus que la Passemezze, si ce n'est aux Balets: son Exemple est du second Mode.

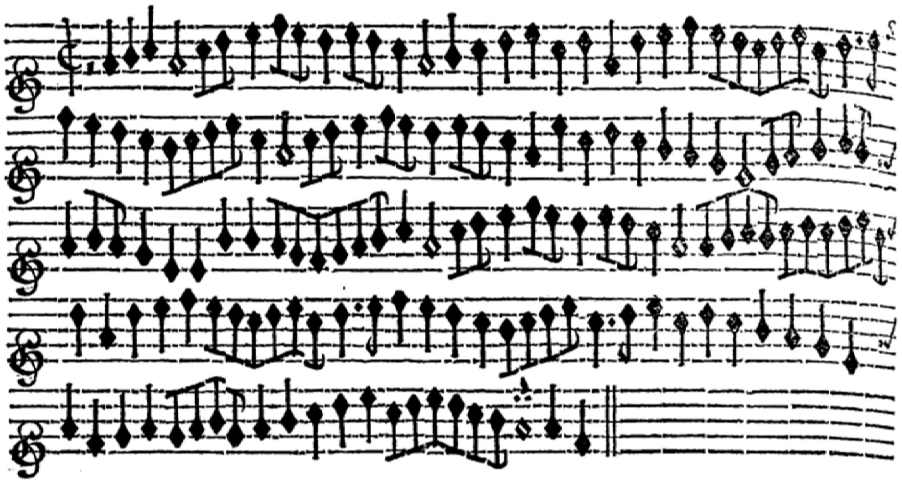
La *Sarabande* a esté inuentée par les Sarrazins, ou Mores, dont elle a pris son nom; car on tient que la Comedienne nommée Sarabande la dança la premiere en France: quelques-vns croyent qu'elle vient du mot Espagnol *Sarao*, lequel entr'autres significations veut dire *Bal* en Espagnol, ou de *Banda* qui signifie assemblée, comme si plusieurs se deuoient assembler pour cette sorte de dance: ce que les Mores obseruoient peut-estre, encore que les François & les Espagnols ne la dancent qu'à deux. Son mouuemẽt est Hegemeolien ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑. Elle se dance au son de la Guiterre, ou des Castaignettes, & ce par plusieurs couplets sans nombre: ses pas sont composez de tirades, ou de glissades: son Exemple est de l'onziesme Mode transposé vn ton plus bas: sa mesure est *Hemiolia*, & suit le battement du Mareschal.

La *Volte* monstre ce semble par son nom qui signifie torner, qu'elle vient d'Italie, car elle se dance en tornant: quoy qu'il y ayt si long-temps qu'elle est en France, qu'on la peut dire naturelle. Elle a peut-estre aussi ce nom, parce qu'apres quelques pas droits l'homme fait sauter la femme, qu'il meine en tornant, & qu'apres l'auoir menée vn tour vn certain temps, il la prend au bras gauche par le fort du corps, & la fait tourner plusieurs tours en la leuant fort haut, comme s'il la vouloit faire voler: sa mesure est ternaire, & suit le mouuement du petit tambour. Elle a deux mesures & vn pas, & contient le quatriesme Pæon ⏑ ⏑ ⏑ –, le Dijambe ⏑ – ⏑ –, & l'Ionique mineur ⏑ ⏑ – –. Son Exemple est du dixiesme Mode transposé.

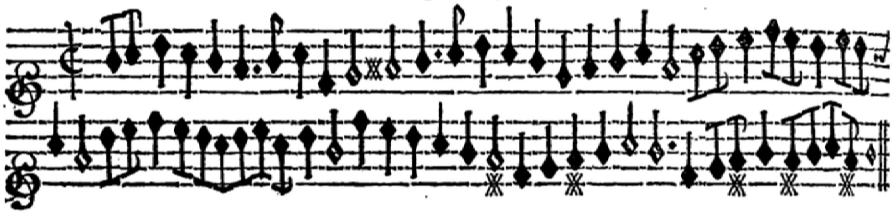
La *Courante* est la plus frequente de toutes les dances pratiquées en France, se dance seulement par deux personnes à la fois, qu'elle fait courir souz vn air mesuré par le pied Iambique ⏑ –, de sorte que toute cette dance n'est qu'vne course sautelante d'allées & de venuës depuis le commencement iusques la fin. Elle est composée de deux pas en vne mesure, à sçauoir d'vn pas de chaque pied: or le pas a trois mouuemens, à sçauoir le *plier*, le *leuer*, & le *poser*. Son mouuement est appellé sesquialtere ou triple, & son Exemple est du quatriesme Mode en son propre ton. L'on peut neantmoins luy donner telle mesure que l'on voudra.

La *Gaillarde* est vne dance qui a pris son nom de la gaillardise dont on vse en la dançant, & de la liberté qui permet d'aller de biais, de trauers, & de long par tous les endroits de la sale, tantost terre à terre, & tantost en cabrioles, ce qui se fait entre chas & en sauts ronds. Quelques-vns disent qu'elle vient de Rome, de là vient qu'ils l'appellent Romanesque: sa mesure est ternaire, & suit le mouuement du tambour Italien, ou le pied Pyrrichianapeste ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –. Elle a ordinairement trois pas & cinq mesures. Son Exemple est du dixiesme Mode. Mais parce que le discours ne suffit pas pour donner la parfaite intelligence de ces especes de dances, si l'on n'en void la Pratique, i'en mets icy des Exemples; quoy qu'il faille remarquer que l'on peut accommoder d'autres mouuemens que les precedens aux Exemples qui suiuent.

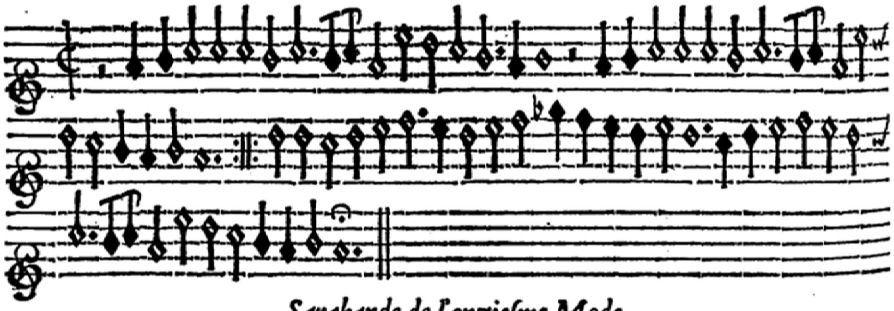
PASSEMEZZE DV SECOND MODE.



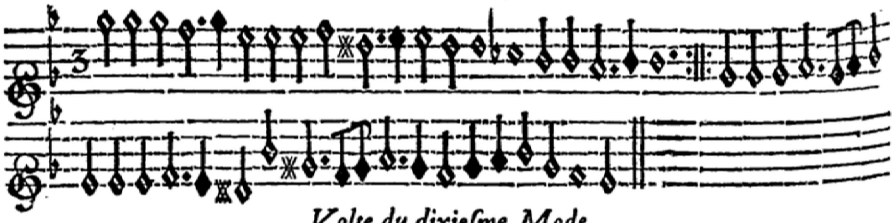
Pauanne du quatriesme Mode.



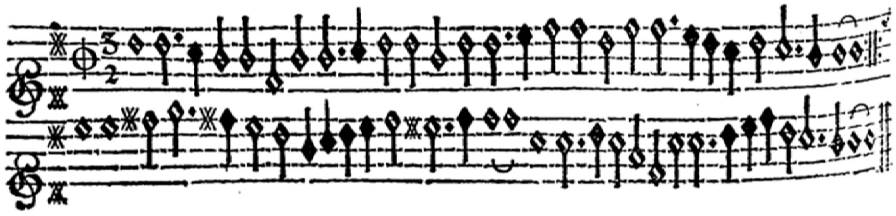
Allemande du second Mode.



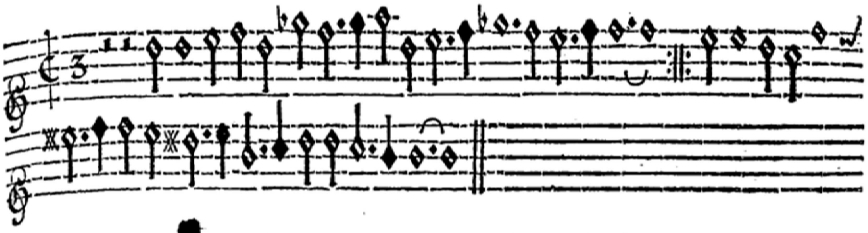
Sarabande de l'onziesme Mode.



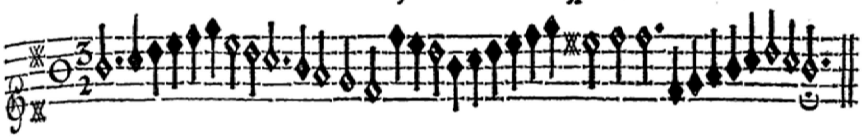
Volte du dixiesme Mode.



Courante du quatriesme Mode.



Gaillarde du dixiesme Mode transposé.



PROPOSITION XXIV.

Expliquer toutes les sortes de Bransles dont on vse maintenant dans la France, tant aux Balets, & aux Bals, qu'aux autres recreations.

APRES auoir expliqué toutes les sortes de Chants, dont on vse dans les Passemezzes, Pauannes, Sarabandes, Courantes, Gaillardes, Voltes, & Allemandes, il est raisonnable que nous expliquions les especes de Bransles, qui sont propres à nostre nation. Or il y en a de six especes, qui se dansent maintenant à l'ouuerture du Bal les vns apres les autres par tant de personnes que l'on veut, car vne troupe entiere se tenant par les mains se donne d'vn commun accord vn bransle continuel, tantost en auant, & tantost en arriere; ce qui se fait souz diuers mouuemens, ausquels on approprie plusieurs sortes de pas selon la difference des airs, dont on vse. Ils se dansent fort grauement en rond au commencement du Bal souz mesme cadence & bransle de corps; dont le premier s'appelle *Bransle simple*, qui n'auoit autrefois que six mesures & huict pas, mais on le compose à present de dix pas, de douze mouuemens & de six mesures binaires: l'Exemple que i'en donne est du septiesme Mode transposé vne Quarte en haut, afin qu'il ayt son *b mol* en *b fa♮ mi*: & son mouuement est Dactylique spondaique - o o - -.

Le second Bransle s'appelle *Gay*, & se danse plus viste que le premier: il est composé de six mouuemens, de trois pas, & de deux mesures, & suit le battement du tambour de Suisse, c'est à dire qu'il se danse souz l'Ionique mineur o o - -. Son Exemple est aussi du septiesme Mode transposé comme le precedent, & sa mesure est ternaire.

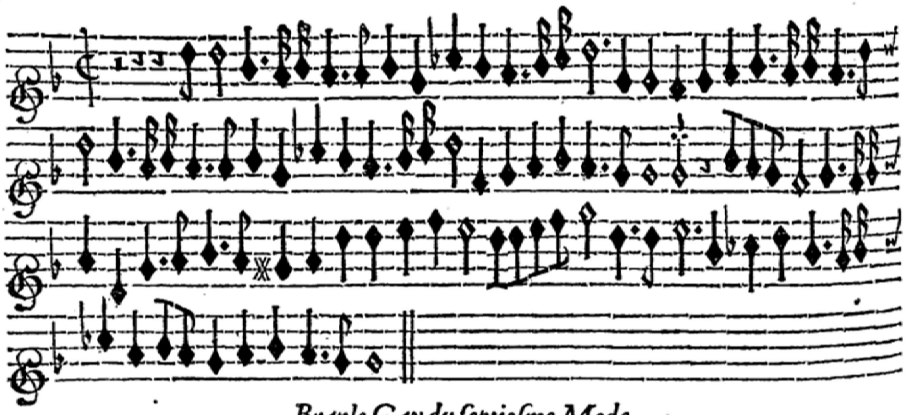
Le troisiesme se nomme *Bransle à mener*, ou *de Poitou*, sa mesure est sesquialtere, ou hemiolia. Il a neuf pas, six mesures & dix-huict mouuemens: sa mesure est Peonique. Or chacun meine le Bransle à son tour, & le premier qui le meine quitte la main gauche & fait la reuerence à la personne qu'il tient de la main droite; & apres auoir baisé la main, il la reprend & meine le Bransle, qui coule fort viste, & ayant fait vn ou deux tours par la sale, il quitte la personne qu'il tenoit par la main, afin d'aller chercher la queuë du Bransle, & de donner la main gauche à la personne qu'il trouue au bout; & si tost que chacun a mené quelqu'vn à son tour, on se remet en rond pour dancer les

autres Branſles. Quelques-vns rapportent le mouuement de cette dance au battement du Mareſchal : ſon Exemple eſt encore du ſeptieſme Mode.

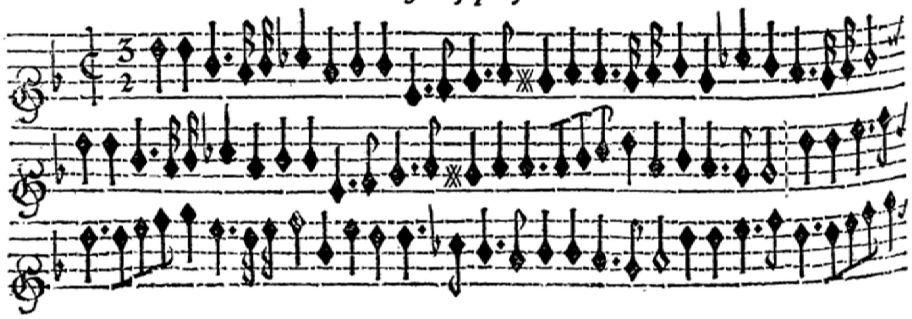
Le quatrieſme s'appelle *Branſle double de Poitou* : ſa meſure eſt Hemiolia, il a vnze pas, huict meſures & vingt-quatre mouuemens ; & imite le mouuement du Mareſchal, ou de l'Iambique ⏑ – : ſon Exemple eſt encore du ſeptieſme Mode. Le cinquieſme ſe nomme *Branſle de Montirandé*, ſa meſure eſt binaire, mais elle eſt fort viſte. Il a huict meſures, & ſeize mouuemens, & eſt diuiſé en trois parties differentes de pas, dont la premiere en a vnze, la ſeconde douze, & la troiſieſme en a dix. Son Exemple eſt de l'onzieſme Mode tranſpoſé vn ton plus bas, & ſe peut rapporter au mouuement Anapeſtique. ⏑ ⏑ –.

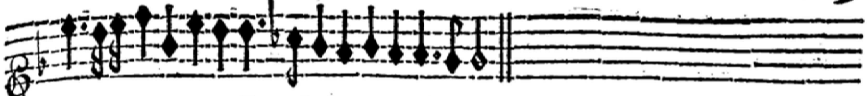
Le ſixieſme s'appelle *la Gauote*, c'eſt à dire la dance aux chanſons : ſa meſure eſt binaire aſſez graue, & ſe peut rapporter au mouuement Choreobacchique ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – –, il a huict pas, quatre meſures, & ſeize mouuemens ; ſon Exemple eſt auſſi de l'onzieſme Mode tranſpoſé vn ton plus bas. Il fait la concluſion des Branſles, & apres auoir eſté dancé vne fois, ou deux en rond, celuy qui a commencé le Branſle à mener, fait la reuerence à ſa Dame, deuant laquelle il dance ſeulement huict pas, & l'ayant priſe ſouz le bras droit, il luy fait faire vn tour, & puis vn autre du bras gauche auec chacun huict pas, & luy ayant fait la reuerence il la remet en ſa place, & reprend la ſienne ; & apres que chacun a fait la meſme choſe à ſon tour, on fait la reuerence generale, & chaque homme remene ſa femme au lieu où il l'auoit priſe pour dancer : or il faut remarquer que l'on peut faire vne infinité de Branſles ſouz chacune de ces eſpeces, & que l'on en peut adiouſter tant d'autres que l'on voudra : par exemple les Paſſe-pieds de Bretagne, &c. dont on void icy les Exemples.

Branle ſimple, du ſeptieſme Mode, tranſpoſé vne quarte plus haut.

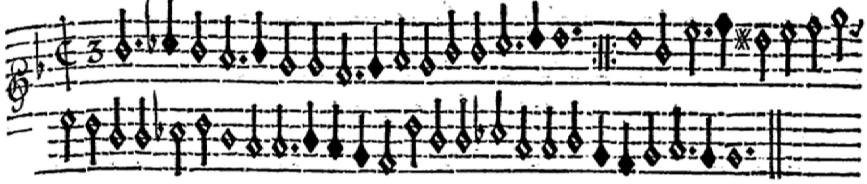


Branle Gay du ſeptieſme Mode.

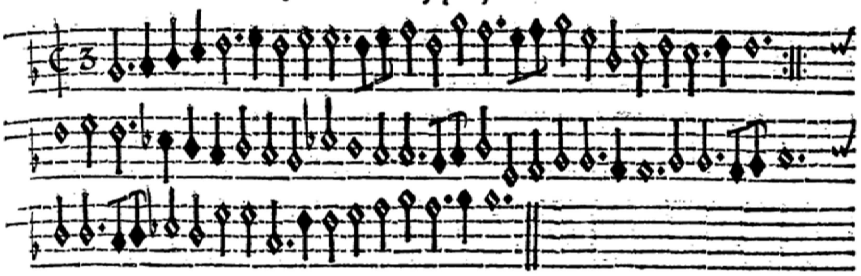




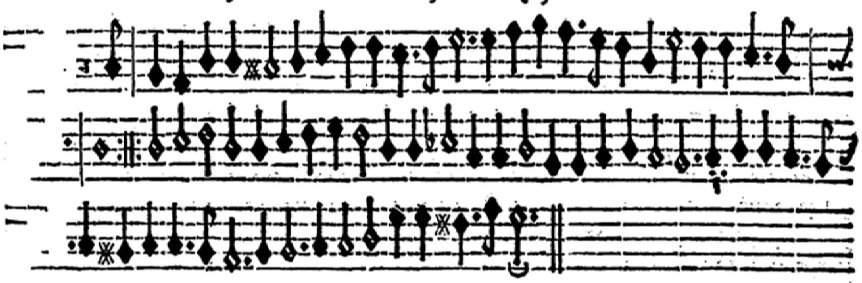
Branſle à mener du ſeptieſme Mode.



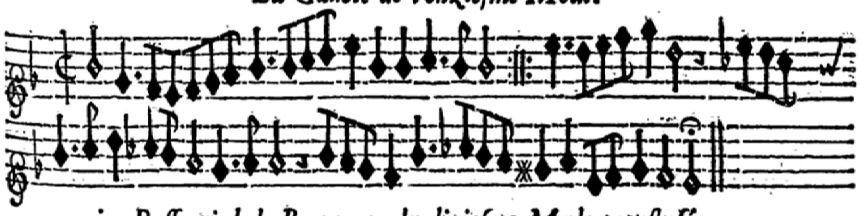
Branſle double du ſeptieſme Mode.



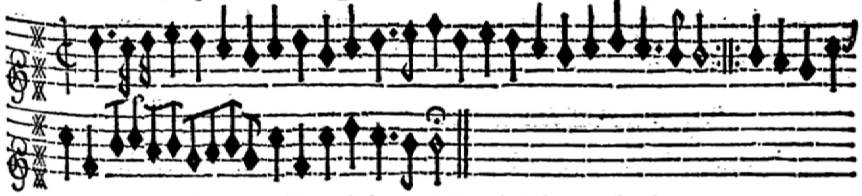
Branſle de Montirandé, de l'onzieſme Mode.



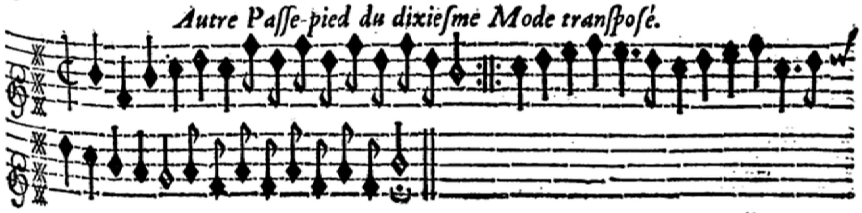
La Gauote de l'onzieſme Mode.



Paſſe-pied de Bretagne, du dixieſme Mode tranſpoſé.



Autre Paſſe-pied du dixieſme Mode tranſpoſé.



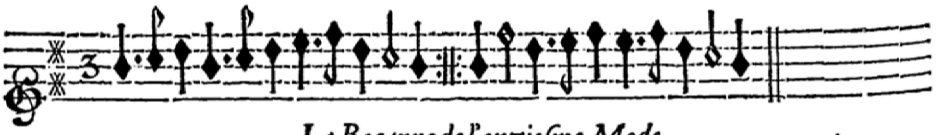
PROPOSITION XXV.

Expliquer les dances & les mouuemens des Balets ordinaires; & particulierement la Canarie, la Bocanne, la Courante à la Reyne, la Bohemienne, & la Moresque.

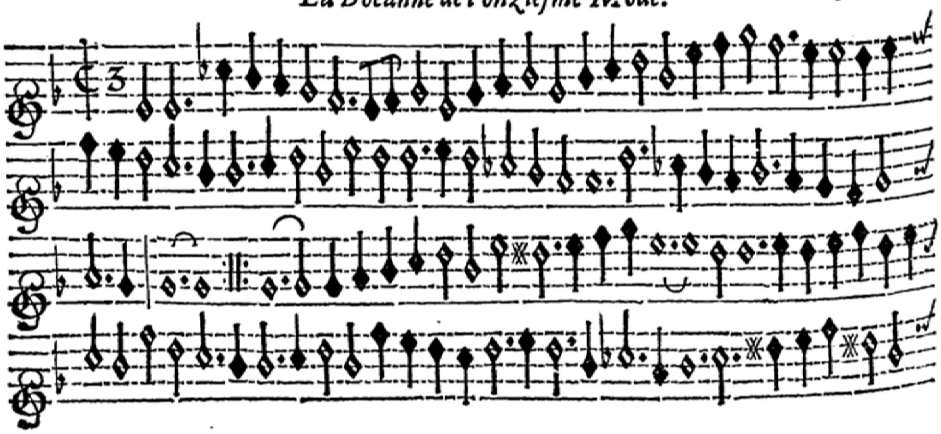
LEs Balets ne sont autre chose qu'vn meslange de toutes sortes d'airs, de mouuemens & de pieds à discretion, & selon que la science conduit l'esprit de l'Auteur de ces dances. Leur nom est general, & vient de *baler*, c'est à dire dancer: or i'ay obmis à dessein quelques dances dans la 24 Proposition, à sçauoir la *Canarie*, laquelle est grandement difficile, & qui ne se dance que par ceux qui sont tres-bien instruits en cet exercice, & qui ont le pied fort prest. Elle est composée de plusieurs batteries de pied, à sçauoir de trois, de six, de douze, & de demie cabriolle, demie piroëtte, & d'autres tours tant en l'air, & par haut, que mezaire, & terre à terre: elle a plusieurs couplets sans nombre determiné; son Exemple est du dixiesme Mode transposé: sa mesure est de la petite hemiolia: on tient que cette dance est venuë des Isles de Canarie: elle se meut par le pied dactylique, & est plus brusque que la Sarabande.

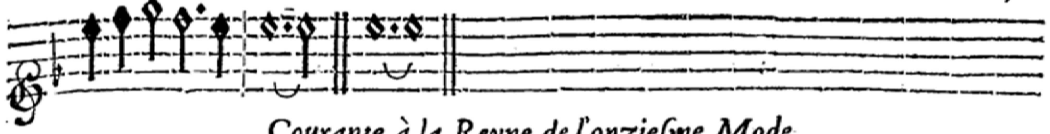
La *Bocanne* est vne Courante figurée, qui a ses pas mesurez, & ses figures particulieres; elle a quatre couplets, à sçauoir deux fois la premiere partie du chant, & deux fois la seconde: elle s'appelloit cy deuant la *Vignonne*, mais le chant qui a esté fait de nouueau, luy a donné le nom de son auteur: elle a sa mesure triple, ou sesquialtere, comme les autres Courantes: son Exemple est de l'onziesme Mode transposé vn ton plus bas, comme celuy de la Courante à la Reyne. Mais elle a neuf couplets, dont la premiere partie se chante deux fois, & la seconde vne fois: elle se recommence par trois fois, & est de mesure sesquialtere comme les autres Courantes. Ausquelles i'adiouste deux airs de Balet de different mouuement: & à la fin du liure i'en donneray encore vn troisiesme composé de toutes sortes de mouuemens, qui peuuent seruir à toutes sortes d'airs & de chansons.

Canarie du dixiesme Mode transposé.

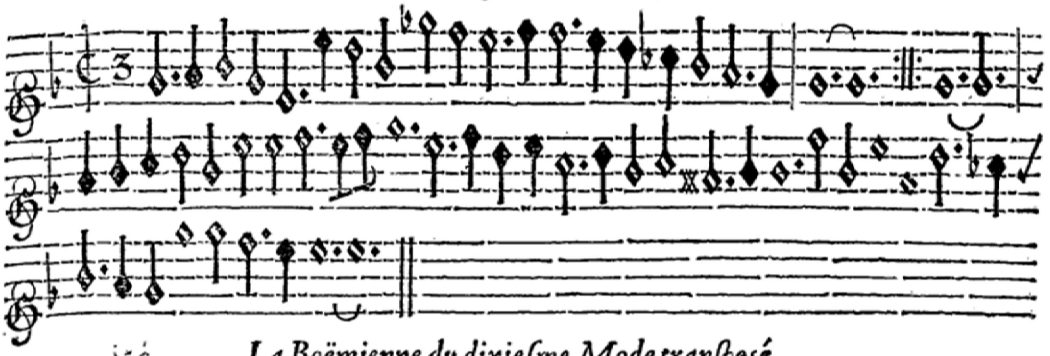


La Bocanne de l'onziesme Mode.

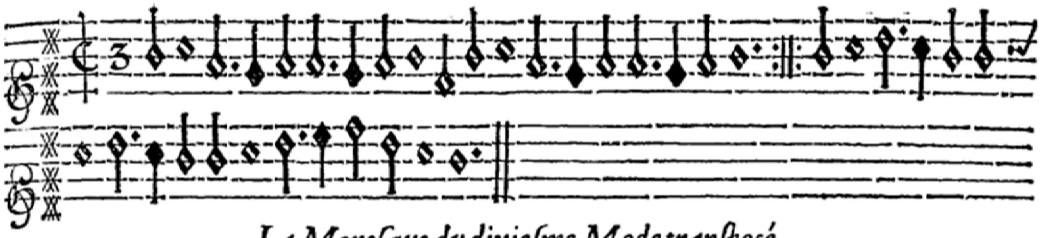




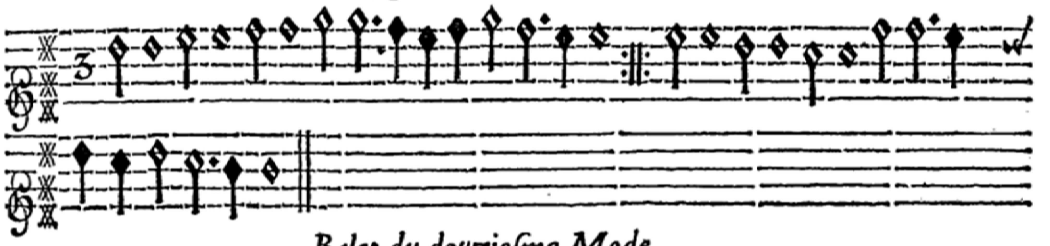
Courante à la Reyne de l'onziesme Mode.



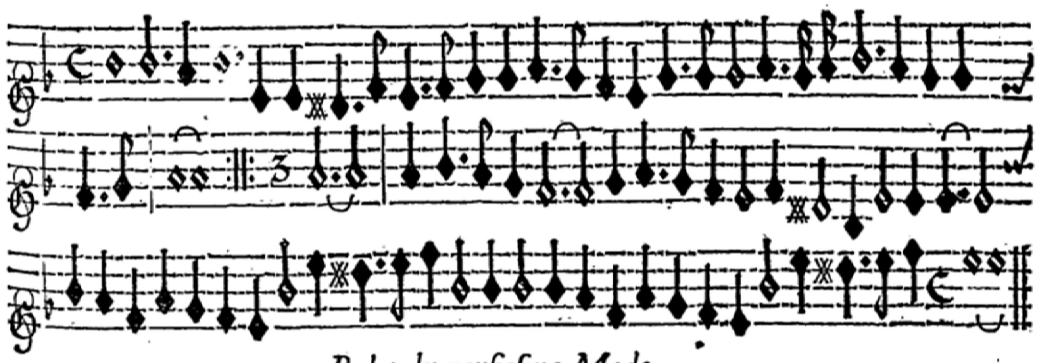
La Boëmienne du dixiesme Mode transposé.



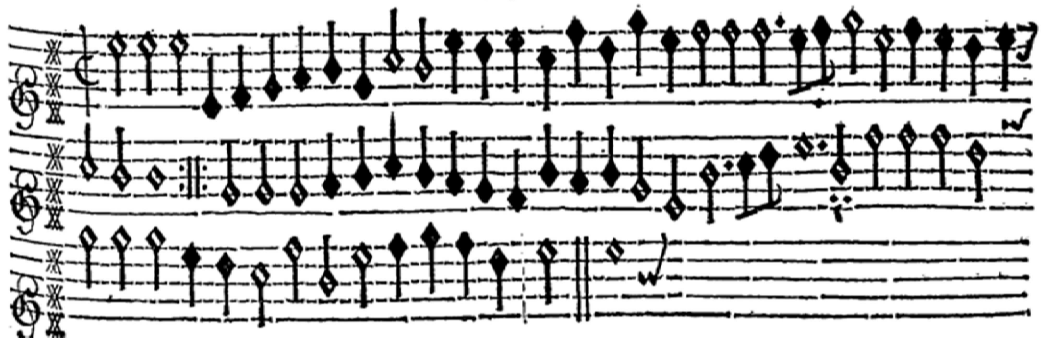
La Moresque du dixiesme Mode transposé.



Balet du douziesme Mode.



Balet du neufiesme Mode.



B - *L'Orphée grotesque avec le bal rustique, en vers burlesques* (Extrait)

Première partie. Paris, Chez Sébastien Martin, 1649

L'intérêt de cette source est la richesse du vocabulaire et des expressions relatifs à la danse.

On notera en particulier le répertoire cité, ainsi que la façon de le caractériser, et la mention du « S » comme figure. Parmi les termes employés, on peut relever :

- comme danses : les *cinq pas* (« à la mode par bas »), les *cannaries,* le *branle,* la *bourrée,* la *courante,* la *sarabande,* voltiger en *gavotte,* s'égayer en *sarabande,* la *gaillarde* (avec « agilité frétillarde »)

- « aller par haut », « aller par sauts »,

- le nom de certains pas et d'actions, en particulier « sauts soubresauts », « virevoustes en giroüettes », « tounoyements en piroüettes », « capriolles antrechats », postures, « tours de souplesse », « cabriole frisée »…

- et même, à la fin, la mention « cryptée » du maître à danser Bocan.

La trouppe de faunes qui ronfle,
Vray tas d'outres que le vin gonfle,
A ce chariuary charmant
Dance quasi tout en dormant;
Desia ce trouppeau s'entre-cogne,
Parmy ses S S & pas d'yurone:
Et ces bouquins de baladins
S'en vont sauter comme des dains.
Ho, ho, le beau remumesnage,
Tout est meuble en ce bois sauuage;
I'ay la berluë ou i'apperçoy
Qu'Orphée attire tout à soy.

Sa ſuite eſt de maſſes mouuantes,
De rochers, de troncs & de plantes,
Ie m'en r'apporte au grand Nazon,
Et n'ay pas tort s'il a raiſon;
On croira le fait que ie gloſe,
Si l'on croit la Metamorphoſe:
Tout dance au ſon de ce Concert,
Les Danceurs peuplent ce deſert,
Voyez-vous ce Roc qui dandine
Et prend vne ame baladine,
Il danſe à la mode par bas,
Et dance quaſi les cinq pas,
Ces vieux pins à branches pourries,
Veulent dancer les cannaries:
Auſſi dancent les arbriſſeaux,
Les taillis, ballent par faiſſeaux;
La ſouche que la *lyre attire*
Suit le tronc qui *tire à la lyre*
L'herbe fait voir à fretiller
Qu'vn fredon la ſçait chatoüiller:
Voyez, voyez, comme la mouſſe
De rauiſſement s'entremouſſe,
Et vous, champignons, potirons,
Qui ſautez ſur vn pié tous ronds
Venez-vous payer en gambades
Ce rauiſſant donneur d'aubades,
Voy-ie pas le gaillard buiſſon
Treſſaillant d'aiſe à ſe beau ſon,

Mener la haye ſa parente
En branle bourée & courante,
Quoy la bruiere au corps leger,
Semble en gauotte voltiger.
Ce halier meſme ſe debande
Pour s'eſgayer en ſarabande,
La brouſſaille dance par haut,
La ronce à l'enuy va par ſaut,
La grieſche ortie en cadence,
Fait voir que touſiours va qui dance;
Le houx & ſon couſin chardon
S'emillent à chaque fredon,
Lors qu'vn Aſne ayant le cœur fade
Cherche le chardon pour ſalade:
L'Aſne eſtonné du Bal nouueau,
Ne trouue point en ſon cerueau,
La raiſon de cette merueille,
Et ſon bel inſtinct luy conſeille,
D'auertir ſes parens griſons
Qui brouſtent dans leurs garniſons;
A cette nouuelle azinique
Vn gaillard eſguillon les pique,
Et iuſqu'au moindre aſne eſt tenté
De cette curioſité.
L'aſne ſemonneur de la feſte
Comme guide marche à la teſte:
Cheuaux, mulets, roſſes, poulins,
Grands & petits, beaux & vilains,

vray, ny le vray ſemblable
es touſiours bon à qui hable
ableur mon amy,
eur menteur & demy.

De races pouſſiues, hargneuſes,
Morueuſes, retiues, rogneuſes,
Tout y courent, le bruit en court,
Aucun beſtail n'en fait le ſourd,
Chiens de chaſſe, chiens de cuiſine,
Matous, chattes meſme en geſine,
Rats qui ſuiuent au ſon les chats,
Souris franches de leurs pourchas,
Sangliers, verats, leurs ſequelles,
Beliers, oüailles telles quelles,
Vaches, veaux, geniſſes, taureaux,
Belettes, renards & blaireaux,
Conils, lapins, levrauts & lievres,
Bouquins, cornus, chamois & chevres,
Cerfs, dains, chevreuls, biches & fans,
Licornes, chameaux, elephans,
Rinocerot maſle & femelle
Et ſa ventrée à la mammelle,
Leopards, tigres, ours, lyons,
A centaines de millions,
Monſtres, centaures, hipogriffes,
Orques tous gueules & tous griffes,
Ceruolans & dragons ailez,
Sarpaious, magots, culs pelez,
Tous pecores, tant lourds qu'alaigres,
Fins, groſſiers, ſecs, peſants, gras, maigres,
Noirs, blancs, verds, gris, clairs, bruns & rous,
Gentils, laids, feroçes & doux,

13

Tous brutes, priuez & ſauuuages,
Quitent niches, trous, paſturages,
Se ſentant chatoüiller de loin
L'oreille d'vn plaiſant tintoin;
Argus qui court apres ſa vache
qu'il laiſſoit paiſtre ſans attache,
Pris par l'oüye aimeroit mieux
quatre oreilles que ſes cent yeux:
Il n'eſt pas iuſques à la taupe
qui ſort de ſon trou noire & gaupe,
Et ſaute aueuglette chantant,
qui ne voit ce vielleur l'entend.
La beſtialle compagnie
Deſia trepigne à l'armonie,
Plus ils s'y viennent amorcer
Et mieux les fait elles dancer;
Si le ſonneur m'euſt voulu croire
De les faire dancer en foire,
Il auroit plus gaigné de ſous
Qu'Auberuilliers ne vend de chous.
Ce bouffon de foire qui trolle,
Son chien preſte à joüer ſon rolle,
Perdroit ſon honneur & ſon chien
Aupres du ſçauant muſicien,
Qui ſans leçon inſtruit ces beſtes
A friſer de culs & de teſtes,
Le ſinge ny l'eſcurieux
Ne s'y tient ſur le ſerieux,

14

Leur agilité fretillarde
S'accorde à dancer la gaillarde.
Là l'elephant, le bœuf & l'ours
Ne paſſent pour lourds ny balourds,
Quant aux legers c'eſt vn prodige,
Le chat volle, & le chien voltige,
Saute crapaut, dit le ſerpent,
Qui bondit & n'eſt plus rampant;
Et le verd lezard qui ſautille
Donne bon exemple à l'anguille,
La grenoüille à menus gigots
Donne leçon aux eſcargots,
Voyez fretiller la tortuë
Qui dans ſon eſtuy s'euertuë;
En ces baladins animaux,
D'eſcrire leurs ſauts ſoubreſauts,
Vireuouſtes en giroüettes,
Et tournoyemens en piroüettes,
Leurs capriolles antrechats,
Melanges de ſauts & de pas,
Leurs poſtures, tours de ſoupleſſe,
Leur agilité, grace, adreſſe,
C'eſt pour vous creuer de plaiſir
Pour quand ie ſeray de loiſir,
Sans que ce recit m'incommode,
Chaque beſte balle à ſa mode,
Il n'eſt là d'animal ſi fier,
qu'aucun s'en doiue deffier,

15

La lyonne aupres de la mule
Perd ſa rage ou la diſſimule,
Le lyon, gambille en bichon,
Le bœuf dance auec le cochon,
L'ours, donnant la patte à la biche
La mene ſans luy faire niche,
Le cerf & le limier voiſins
A baler deuiennent couſins,
Brebis dançant hoche la teſte
Au loup qui ſaute & ne s'enqueſte,
Les rats vont à l'eſcole aux chats
Pour aprendre des entrechats,
Le renard ſautille ſans noiſe
Prés la poule qui s'apriuoiſe,
Et la poule entre ſes pouſſins,
Bale auec l'aye & marcaſſins,
Antipatie ou difference
Ne les met point hors de cadence,
Ces pagnottes qui font les preux,
Et ſur le pré ſont des fievreux,
Là tous accordez auec ioye
Paſſeroient leurs chaleurs de foye,
A des accords ſi delicats
qu'ils ont accordé chiens & chats.
Tout s'y rend ſans liurer bataille,
Et le beſtail & la volaille;
La vielle eſt vn piege aux oyſeaux
Plus ſeur que glus ny que raiſeaux,

16

Le plus fort ny bat que d'vne aile,
Laiſſe faire à la fine vielle,
qui les met tous dans le pa neau,
L'aigle auſſi bien que l'eſtourneau:
L'autour auſſi bien que ſa proye,
L'eſperuier auſſi bien que l'oye,
Le faucon & le guillery,
Le duc & la chauue-ſoury;
L'orfraye auecque l'aloüette,
Le gerfaut auec la choüette,
Laid hibou, ioly chardonnet,
Triſte corbeau, guay ſanſonnet:
Beau cygne, vilaine corneille
Viennent ſangluer par l'oreille;
Oyſeaux, habitans paſſagers,
Doux, farouches, lourds & legers.
Oyſeaux babillards, taciturnes,
Oyſeaux ſolaires & nocturnes,
Pris d'vn trebuchet ſi charmant
Font reuerence à l'inſtrument.
Vn gay pris à cette harmonie,
Se perche ſans ceremonie
Sur la teſte du muſicien,
Pour l'oüyr d'vn graue maintien.
En vain ce heron ſe deſpeſche
De porter à ſon nid ſa peſche,
Il s'accroche auec ſon poiſſon
A ce muſical ameçon:

17

Et laſche ſon poiſſon qui ſaute
Plus haut que la vielle n'eſt haute,
Pour apprendre aux eſtropiez
qu'on peut icy baller ſans pieds.
Là, ny roſſignol, ny linotte
Ne fredonne ny ne gringotte,
Là, ny caille ny perroquet
N'a plus ny jargon ny caquet.
Pie & cigalle ſans ramage
O noble ſonneur font hommage:
Et que fait le noble phœnix,
quand le Soleil d'vn regard fix,
L'a mis ſans plumer en grillade,
Ou bien ſans gril en carbonade,
La vielle a ſçeu le depercher,
Demy roty ſur ſon bucher;
Ce bel oyſeau trouue plus d'aiſe
A ce concert que ſur ſa braiſe.
De tous ces animaux rauis,
quel oyſeau ſelon voſtre auis
Sauoure mieux la melodie,
C'eſt le roſſignol d'Arcadie.
que cet aſne a d'attention,
qu'il eſt plein de diſcretion;
L'aſneſſe la plus temeraire
Ne le tenteroit pas de braire,
Tant il eſt bridé des chanſons
qui charment iuſqu'aux limaçons.

18

Ce Roy ſi peu digne de l'eſtre
que rauy d'vn rebec champeſtre,
Il le prefere au violon
Raclé par meſſire Apollon,
Oyroit icy d'autres merueilles,
Guay d'eſtre aſne par les oreilles,
Et riroit de ſon chaſtiment
Aupres d'vn vielleur ſi charmant.
Trouuez-moy vielleur dans l'hiſtoire,
Suiuy de plus belle auditoire,
Il tient par l'oreille attaché
Beſtail acquis à bon marché,
Plus que cent nobles de village
N'en ont en cent ans de meſnage.
Prés d'vn gros bourg de ces quarties,
que ie nommerois volontiers
Du celebre nom de Mandoſſe,
Puis qu'alors il s'y faiſoit noce;
Des pitaux pour s'ébattre aux champs,
Dans leurs ieux & ruſtiques chants,
S'eſtant ſaiſis d'vne eſpouſée,
L'y menoient la courante aiſée,
Où ſa iaquette à brinballer
Mettoit ſon bas d'eſtame à l'air.
Eux attirez dans l'abondance
Des beſtes qui vont à la dance:
Orphée entraiſne ces pitaux,
De leur nature aſſez brutaux

19

Pour eſtre admis au bal des brutes,
Au lieu de ſaults & cullebutes,
La vielle ſtile ces butords
A battre l'air de leurs pieds torts:
Et forcer leurs lourdes ſtatures,
A de plus alaigres poſtures.
Bref, ces pieds plats ſans y penſer,
Apprennent pour rien à dancer,
Pendant que la groſſe eſpouſée
Fait la cabriolle friſée,
Son homme eſt là fort bien venu
Pour bondir comme vn bouc cornu.
Ces ruſtaux en ce Bal ruſtique
Sous qu'ils ſont viuroient de Muſique.
Et tous ſe voudroient marier
Pour l'employ du Meneſtrier.
Le plus fameux d'entre les noſtres,
*** qui fait danſer les autres,
Quoy que mal diſpos à dancer,
Ne pourroit là s'en diſpenſer,
Il n'eſt lourdiſe ou mal adreſſe
Que cette vielle ne redreſſe.
Vvlcain grand patron des boiteux,
Silene Doyen des gouteux,
Sans baſton, bequille, ou potence
Feroient icy rage à la dance.
Vn cagneux pied-bot pied tortu,
Diroit quelle dance veux-tu,

20

Vn impotent, vn cul de jatte
Par trop bondir feroit cagatte;
Iamais beſtail tant ne dança,
De trente mille mois en ça,
Orphée a la main eſtourdie
Sans voir teſte ou jambe alourdie.
Quoy ces beſtes dancent encor
C'eſt trop, Vacher ſonne du cor,
Bon ſoir le ſonneur licencie,
Le beſtail qui le remercie,
Dans ſa noce on a mal dancé;
Mais il en eſt recompenſé,
Par ce bal groteſque & ſauuage,
Qu'il fait dancer à ſon veuuage.

C - Paul SCARRON : *La Belle Dance*

Recueil des œuvres burlesques, Paris, chez Toussaint Quinet, 1648, Première partie

74

RECIT

DE BALLET:

LA BELLE DANCE.

PAix-là, paix-là, noble assistance!
On n'entendroit pas Dieu tonner;
I'ay beau chanter, i'ay beau sonner,
Ne veut-on point faire silence?
Sçauez-vous qui ie suis? ah ie gage que non,
Ie m'en va vous dire mon nom.

Ie suis la pauure Belle dance
Entre vous, Messieurs les François,
En quelque credit autresfois;
Mais maintenant en decadance:
Depuis qu'on introduit ces dances de sabat,
Où le cul du pied l'on se bat.

REC. DE BALLET. LA BELLE DANCE 75

Les Tricotez & la Cassandre,
Le tremoussement & le saut,
Ce sont les beaux pas qu'il vous faut.
Vn laquais vous les peut apprendre:
Allez donc pendre au croc poches & violons
Boisvinets, Bocans & Ballons.

Les trois musiciens / maîtres à danser (?), ont chacun composé un courante à laquelle leur nom est attaché, la *Boivinette*, la *Bocanne*, et une « *Courante de Balon* », qui est le titre d'un poème de Scarron.

D – Georges de SCUDERY : *Philis dance la Sarabande*
Poésies diverses ... par Mr de Scudéry,...Paris, A. Courbé, 1649, p. 20

SONNET.

Philis dance la Sarabande.

Elle attache les yeux, & plus fortement l'ame,
Cette ieune Beauté, qui fait de si beaux pas:
Et d'vn air si galant, elle allume vne flame,
Dont tout cœur doit brusler, & ne s'en pleindre pas:

Elle auance, & recule; elle tarde; elle volle;
Et prend de si beaux temps, dans son agilité;
Qu'vn extase amoureux, nous oste la parole,
Et ce mouuement fait nostre immobilité.

L'adresse de son corps, paroist en cette Dance;
De ses pas mesurez, l'infaillible cadence,
Marque sans y manquer, ce que marquent les sons:

Les Graces & l'Amour, dançent à costé d'elle;
Et iettent en dançant, de subtils hameçons,
Qui prennent mille cœurs, sous les pas de la Belle.

E - MOLIERE : *Les Fâcheux*
« Comédie … représentée sur le théâtre du Palais royal »
Paris, G. de Luyne, 1662
Acte 1 scène 3

SCENE III.

LYSANDRE, ERASTE.

LYSANDRE.

SOus ces arbres, de loin, mes yeux t'ont reconnu,
Cher Marquis, & d'abord ie suis à toy venu.
Comme à de mes amis il faut que ie te chante
Certain air, que i'ay fait, de petite courante,
Qui de toute la Cour contente les experts,
Et sur qui plus de vingt ont desia fait des vers.
I'ay le bien, la naissãce, & quelque employ passable,
Et fais figure en France assez considerable ;
Mais ie ne voudrois pas, pour tout ce que ie suis,
N'auoir point fait cét air, qu'icy ie te produis.
La, la, hem, hem : écoute auec soin, ie te prie.
Il chante sa courante.
N'est-elle pas belle ?
Ah !

LYSANDRE.

Cette fin est iolie.
Il rechante la fin quatre ou cinq fois de suitte.
Comment la trouues-tu ?

ERASSTE.

Fort belle asseurément

LYSANDRE.

Les pas que i'en ay faits n'ont pas moins d'agrément,
Et sur tout la figure à merueilleuse grace.
Il chante, parle & danse tout ensemble, & fait faire à Eraste les figures de la femme.
Tien, l'homme passe ainsi : puis la femme repasse :
Ensemble : puis on quitte, & la femme vient là.
Vois-tu ce petit trait de feinte que voila ?
Ce fleuret ? ces coupez courant aprés la belle ?
Dos à dos : face à face, en se pressant sur elle.
Aprés auoir acheué.
Que t'en semble Marquis ?

ERASTE.

Tous ces pas là sont sont fins.

LYSANDRE.

Ie me mocque, pour moy, des maistres Baladins.

ERASTE.

On le voit.

LYSANDRE.

Les pas donc....

ERASTE.

N'ont rien qui ne surprenne.

LYSANDRE.

LYSANDRE.

Veux-tu, par amitié, que ie te les apprenne ?

ERASTE.

Ma foy, pour le present, i'ay certain embarras....

LYSANDRE.

Et bien donc, ce sera, lors que tu le voudras.
Si i'auois dessus-moy ces paroles nouuelles,
Nous les liriõs ensemble, & verrions les plus belles.

ERASTE.

Vne autre fois.

LYSANDRE.

Adieu, Baptiste le tres-cher
N'a point veu ma courante, & ie le vais chercher.
Nous auons, pour les airs, de grandes simpathies,
Et ie veux le prier d'y faire des parties.
Il s'en va chantant tousiours.

ERASTE.

Ciel ! faut-il que le rang, dont on veut tout couurir,
De cent sots, tous les iours, nous oblige à souffrir,
Et nous fasse abaisser iusques aux complaisances,
D'applaudir bien souuent à leurs impertinences ?

F – Antoine de COURTIN : *Traité de la Civilité qui se pratique en France*
Bruxelles, Philippe Veuglart, 1671

CHAPITRE XIII.

Ce qui s'observe au bal.

SI l'on se trouve par quelque rencontre impreveuë à une assemblée, ou à quelque bal, il faut avant toutes choses sçavoir exactement, je ne dis pas la dance, si l'on ne veut, mais les regles de la dance, & de la civilité qui se pratique selon le lieu où l'on se rencontre; car elle n'est pas la mesme par tout : & ne pas manquer de la moindre chose, à cette pratique.

Que si l'on sçait dancer, on le doit faire si on est pris, pour ne pas faire le singulier : mais si

si l'on n'a en eêt exercice qu'un talent mediocre, il ne faut pas presumer d'estre fort habile, ny s'engager à des dances que l'on ne sçait point du tout, ou qu'imparfaitement.

Que si on n'a point d'oreilles, il ne faut point du tout se commettre à dancer, quand mesme on sçauroit fort bien les pas : C'est un spectacle ridicule * de voir un homme hors de cadence, & l'on s'en prend à luy : parce que s'il n'avoit pû éviter de venir au bal, il pouvoit se dispenser de la dance, en faisant une profonde reverence à la Dame qui l'avoit pris pour dancer, aprés l'avoir conduite au milieu de la sale : Mais il faut auparavant luy avoir fait entendre avec bien du respect, le déplaisir que l'on a de ne sçavoir pas

* *Nihil decet invitâ, ut aiunt, minervâ, id est adversante & repugnante naturâ.* Cic. Off. 1.

pas dancer, afin qu'elle soit persuadée que c'est le peu d'adresse, & non pas le dédain ou la paresse qui causent ce refus.

Que si enfin l'on vouloit par authorité & pour se donner du divertissement, nous forcer à dancer, il ne faut pas le refuser : car il vaut bien mieux s'exposer à une petite confusion involontaire pour se rendre complaisant, qu'au soubçon que nous pourrions donner de le vouloir éviter par vanité; & alors il faut supplier la Dame d'agréer par compassion de dancer quelque dance que nous sçachions le mieux, & la dancer aprés franchement & le moins mal que nous pourrons. *

Aprés

* *Sin aliquando necessitas nos ad ea detruserit quæ nostri ingenij non erunt, omnis adhibenda erit cura, meditatio, diligentia, ut ea si non decorè, at quàm minimè indecorè facere possimus, nec tàm est enitendum, ut bona quæ nobis data non sunt, sequamur, quàm ut vitia fugiamus.* Cic. lib. Off.

Aprés quoy il faut ramener la Dame à sa place, & en prendre une autre : observant quand on est repris, de rendre la revanche à la Dame qui nous estoit venu prendre la premiere, si c'est l'usage du lieu où l'on est. Il n'est aussi pas permis de prendre la place ou le siege de ceux qui dancẽt.

Il faut observer aussi, que si l'on se trouve parmy des masques, c'est une incivilité de faire démasquer quelqu'un, s'il ne le veut, & de porter mesme la main sur le masque ; Au contraire l'on est obligé de faire encore plus d'honnesteté à des masques, qu'à d'autres gens : car souvent sous le masque, il se trouve des personnes à qui non seulement nous devrions de la civilité, mais du respect.

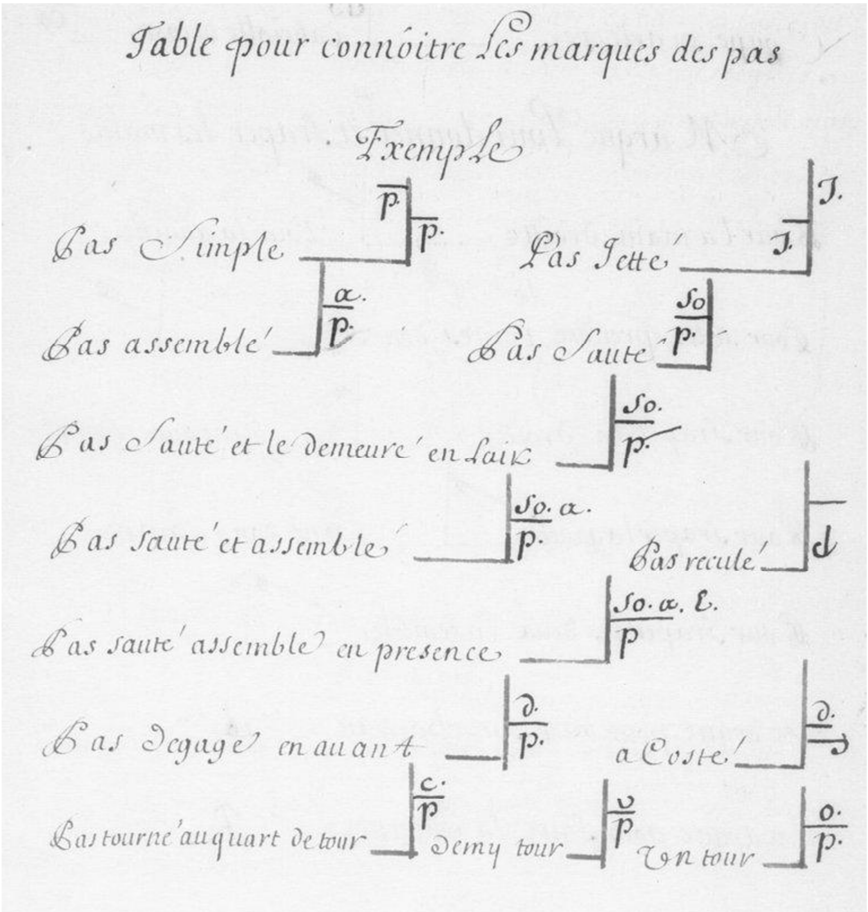
CHA-

G – André Lorin *Livre de contredance présenté au Roy*,
BNF, Ms. fr. 1697, s. l. n. d. vers 1685

Tables de pas

Dans son autre manuscrit, celui de 1688, le *Livre de la contredance du Roy présenté à sa Majesté*, Lorin revient sur l'emploi des pas en usage dans les danses de bal françaises pour exécuter les contredanses :

« Je ne m'explique point sur ces sortes de pas, ce sont les memes dont on se sert dans les Dances ordinaires. Je ne m'explique pas non plus la Methode qu'on pratique dans notre Academie pour en faciliter l'exécution, c'est la meme que nos anciens et nouveaux academiciens suivent avec beaucoup de regularité (quelque maniere differente que l'on puisse remarquer par la beauté de leur genie)… »



Pas Ballancé — ba. / ba.

Pas de menuet — m. / p.

Pas de bourcé a deux mouuements — b. / p

Fleuret — b. / p.

Pas de Vissonne — si / p.

Chassé — ch.

Coupé ordinaire — cp.

Coupé en Lair — cp.

Coupé en ariezre — do

Cabriolle decosté — co. / ca.

Marque Pour donner et fraper les mains

Pour la main droitte

Pour la gauche

Pour se les prendre toutes deux

Pour fraper la droitte

Lune auec Lautre

Pour fraper la gauche

Lune dans Lautre

Pour fraper les deux Ensemble

Marque pour oster son chapeau.

Marque pour faire la reuerence — R.

Tout ce qui se trouue de barre en barre sur le chemin, doit se faire dans une mesure.

Exemple.

p / p. — p. / b. / p. — si / p. / so / p / so. / p. — ch. / p. / cp.

Tous les chifres que l'on trouue de barre en barre a costé du chemin sont pour sçauoir en quelle mesure on est; parceque pareils chifres sont sur lair, et le meme pas sous la notte. ainsy il est dificile de se tromper puisque l'un se raporte a lautre.

Pour connoître les pas et les chiffres dans leurs mesures sur le chemin.

Exemple

so / p. — cp. / 2 — 1 / b. / p — 4 / m. / p. — 3 / m / p — d / m / 5

Pour connoistre les Pas et les chifres auec Lair

Exemple

1 2 3 4 5

b. / p. — so. / p. — cp — m. / p. — m. / p. — m. / p.

Quant il se trouue des points sur le chemin ou le pas n'est

H - Marie-Catherine D'AULNOY

Relation du voyage d'Espagne....

Tome 1, Paris, C. Barbin, 1691.

tre. La Comedie n'étoit que de trois Actes, & elles sont toutes ainsi. A la fin de chaque Acte serieux, on en commençoit un autre de farce & de plaisanteries, où paroissoit celuy qu'ils nomment *el gracioso*, c'est-à-dire le Bouffon, qui parmy un grand nombre de choses assez fades, en dit quelquefois qui sont un peu moins mauvaises. Les entre-Actes étoient mêlez de Danses au son des Harpes & des Guitarres. Les Comediennes avoient des Castagnettes, & un petit Chapeau sur la tête: c'est la coûtume, quand elles dansent: & lorsque c'est la Sarabande, il ne semble pas qu'elles marchent, tant elles coulent legerement. Leur maniere est toute differente de la nôtre: Elles donnent trop de

mouvement à leurs bras, & passent souvent la main sur le r Chapeau & sur leur Visage, avec une certaine grace qui plaît assez; elles joüent admirablement bien des Castagnettes.

Au reste, ne pensez pas, ma chere Cousine, que ces Comediens, pour être dans une petite Ville, soient forts differens de ceux de Madrid. L'on m'a dit que ceux du Roy sont un peu meilleurs: mais enfin, les uns & les autres joüent ce que l'on appelle, *la Comedia famosa*, je veux dire les plus belles & les plus fameuses Comedies; & en verité, la plûpart sont tres-ridicules. Par exemple, quand saint Antoine disoit son *Confiteor*, ce qu'il faisoit assez souvent, tout le monde se mettoit à genoux,

I - David-Augustin de BRUEYS & Jean de PALAPRAT

Le Grondeur

Comédie, Paris, Thomas Guilain, 1693, Acte II scène 17

SCENE XVII.

LOLIVE *en Maître à danser*, MONSIEUR GRICHARD, CATAU, LE PREVOST.

M. GRICHARD.

OUais ! ce n'eſt point-là mon homme ; qui êtes-vous avec vos reverances.

LOLIVE *faiſant de grandes reverances.*

Monſieur, on m'appelle Rigaudon à vous rendre mes tres-humbles ſervices.

M. GRICHARD *à Catau.*

N'ay-je point vû ce viſage quelque part ?

CATAU.

Il y a mille gens qui ſe reſſemblent.

M. GRICHARD.

Eh bien, Monſieur Rigaudon, que voulez vous ?

LOLIVE.

Vous donner cette lettre de la part de Mademoiſelle Clarice.

M. GRICHARD.

Donnez ..... Je voudrois bien ſçavoir

qui a appris à Clarice à plier ainsi une lettre : voila une belle figure de lettre : un beau colifichet : voyons ce qu'elle chante.

CATAU *bas tandis qu'il déplie la lettre.*

Jamais peut-être amant ne s'est plaint de pareille chose.

M. GRICHARD *lit.*

Tout le monde me marie avec le plus bru . . . . . de tous les hommes, je veux desabuser les gens, & pour cet effet il faut que ce soir vous & moi commencions le bal : elle est folle.

LOLIVE.

Continuez, Monsieur, je vous prie.

M. GRICHARD *lit.*

Vous m'avez dit que vous ne sçavez pas danser, mais je vous envoye le premier homme du monde.

LOLIVE.

A Monsieur Grichard qui le regarde depuis les pieds jusqu'à la tête.

Ah ! Monsieur.

M. GRICHARD *lit.*

Qui vous en montrera dans moins d'une heure autant qu'il en faut pour vous tirer d'affaire. Que j'apprenne à danser ?

LOLIVE.

Achevez, s'il vous plaist.

M. GRICHARD *lit encore.*

Et si vous m'aimez, vous apprendrez de

de lui la bourée,

CLARICE.

En colere.

La bourée ? Moy la bourée ? Monsieur le premier homme du monde, sçavez-vous bien que vous risquez beaucoup icy.

LOLIVE.

Allons, Monsieur, dans un quart-d'heure, vous la danserez à miracle.

M. GRICHARD *redoublant sa colere.*

Monsieur Rigaudon, je vous feray jetter par les fenestres, si j'appelle mes domestiques.

CATAU *bas à M. Grichard.*

Il ne falloit pas les chasser.

LOLIVE *faisant signe à son Prevost de joüer de la viole.*

Allons, gai. Ce petit prélude vous mettra en humeur, faut-il vous tenir par la main, ou si vous avez quelque principe ?

M. GRICHARD *portant sa colere à l'extrémité.*

Si vous ne faites enfermer ce maudit violon, je vous arracheray les yeux.

LOLIVE.

Parbleu ! Monsieur, puisque vous le prenez sur ce ton-là, vous danserez tout à l'heure.

M. GRICHARD.

Je danseray, traître ?

LOLIVE.

Ouï morbleu ! vous danserez. J'ai ordre de Clarice de vous faire danser, elle m'a payé pour cela, & ventre bleu ! vous dan-

Il tire son épée qu'il met sous son bras.

serez ; empêche-toi qu'il ne sorte.

M. GRICHARD.

Ah ! je suis mort, quel enragé d'homme m'a envoyé cette folle ?

CATAU *place M. Grichard à un coin du theâtre & va parler à Lolive.*

Je vois bien qu'il faut que je m'en mêle, tenez-vous là, Monsieur, laissez-moi lui parler : Monsieur, faites-nous la grace d'aller dire à Monsieur de Saint Alvar...

LOLIVE.

Ce n'est pas lui qui nous a fait venir ici, je veux qu'il danse.

M. GRICHARD.

Ah ! le bourreau ! Le bourreau!

CATAU.

Considerez s'il vous plaît, que Monsieur est un homme grave.

LOLIVE.

Je veux qu'il danse.

CATAU.

Un fameux Medecin.

LOLIVE.

Je veux qu'il danse.

CATAU.

Vous pourriez devenir malade, & en avoir besoin.

M. GRICHARD *tirant Catau.*

Ouï, dis-lui que quand il voudra, sans qu'il lui en coûte rien, je le ferai saigner & purger tout son sou.

LOLIVE.

Je n'en ay que faire, je veux qu'il danse ou morbleu.....

M. GRICHARD *entre ses dents.*

Le bourreau !

CATAU *revenant auprès de Grichard.*

Monsieur il n'y a rien à faire, cet enragé-là n'entend point de raison, il arrivera ici quelque malheur, nous sommes seuls au logis.

M. GRICHARD.

Il est vrai.

CATAU.

Regardez un peu ce drôle-là, il a méchante phisionomie.

M. GRICHARD *le regardant de côté en tremblant.*

Ouï, il a les yeux agars.

LOLIVE.

Se dépêchera-t'on ?

M. GRICHARD.

Au secours ! voisins, au secours !

CATAU.

Bon, au ſecours, & ne ſçavez-vous pas que tous vos voiſins vous verroient voler & égorger avec plaiſir. Croyez-moi, Monſieur, deux pas de bourrée vous ſauveront peut-être la vie.

M. GRICHARD.

Mais ſi on le ſçait, je paſſerai pour fou.

CATAU.

L'amour excuſe toutes les folies, & j'ai oüi dire à Monſieur Mammura que lorſqu'Hercule étoit amoureux, il fila pour la Reine Omphale.

M. GRICHARD.

Oüi, Hercule fila, mais Hercule ne danſa pas la bourée, & de toutes les danſes, c'eſt celle que je hais le plus.

CATAU.

Eh bien, il faut le dire, Monſieur vous en montrera une autre.

LOLIVE.

Ouida, Monſieur, voulez-vous les menuets ?

M. GRICHARD.

Les menuets ? .... non.

LOLIVE.

La gavotte ?

M. GRICHARD.

La gavotte ? non ....

LOLIVE.

Le paſſe-pied ?

M. GRICHARD.

Le paſſe-pied ? .... Non.

LOLIVE.

Et quoi donc ? tracanas, tricotez, rigaudons ? en voila à choiſir, à choiſir.

M. GRICHARD.

Non, non, non, je ne vois rien là qui m'accommode.

LOLIVE.

Vous voulez peut-être une danſe grave & ſerieuſe ?

M. GRICHARD.

Oüy, ſerieuſe, s'il en eſt, mais bien ſerieuſe.

LOLIVE.

Et bien la courante, la bocane, la ſarabande ?

M. GRICHARD.

Non, non, non.

LOLIVE.

Oh, que dientre voulez-vous donc ? demandez vous-même, mais hâtez-vous, ou par la mort.

M. GRICHARD.

Allons, puiſqu'il le faut, j'apprendrai quelques pas de la ..... la .....

LOLIVE.

Quoi, de la..... la .....

M. GRICHARD.

Je ne ſçai.

LOLIVE.

Vous vous mocquez de moi, Monſieur, vous danſerez la bourée, puiſque Clarice le veut, ou tout à l'heure ventrebleu!

J - Jean DUMONT :

Voyages de Mr Du Mont en France, en Italie,

en Allemagne, à Malthe et en Turquie .

Contenant les recherches & observations curieuses

qu'il a faites en tous ces païs...

La Haye, É. Foulque, 1699

Les Grecques aiment le plaisir, la dance, les habits magnifiques & s'entêtent volontiers d'un homme, quand même il ne songeroit pas en elles. Ce sont les chagrins à quoi s'exposent les Francs, qui veulent épouser des Grecques. Ils faut qu'ils les adorent, qu'ils leur donnent des habits très riches, quantité d'esclaves pour les servir, & si quelqu'une de ces choses leur manque gare le Cocüage, car les Francs ne sont point du tout considerans, & loin de là, ils se traitent entr'eux sur ce chapitre de Turc à More.

Les Dances des Grecs, sont tout à fait enjoüées. Il y en a en general de deux sortes. La premiere n'est qu'une espece de Courante de Village qui se dance deux à deux, & la seconde une maniere de Gavote, ou de Branle dans lequel tout le monde peut entrer hommes & femmes

A 3 entre-

6 VOYAGE

entremêlez comme en France au passepied. Il y a neanmoins cette difference entre cette Dance ici & le Passepied, c'est qu'au Passepied on se donne la main d'une maniere naturelle, & que dans la dance dont je parle, les bras sont entrelassez de telle sorte que la main droite d'un homme tient la main gauche de la femme qui est à sa gauche, & que sa main gauche tient la main droite de celle qui est à sa droite, & ainsi tout de suite jusqu'au dernier. Pour celui

qui meine le branle il ne touche de la main à personne, il tient seulement un mouchoir par l'un des coins, & il donne l'autre à sa Dame afin qu'il ait une espace assez grande pour prendre ses mesures, & pour faire tourner & figurer le branle à sa fantaisie. D'abord ils commencent fort serieusement en pas de Sarabande, en faisant deux pas en avant & trois en arriere, puis s'échaufant peu à peu, ils commencent à sauter & à courir, toutefois avec justesse; si bien que la Dance est fort guaye & fort amoureuse. Leurs airs contribuent aussi beaucoup à l'agrement de leurs dances, car ils sont fort guais, & fort agreables.

Si l'on veut voir dancer les Grecs à son aise, il faut se trouver à quelque Noce, car alors ils se donnent tous à la joye, beuvant, mangeant, se rejouissant, & ne songeant à rien qu'à se bien divertir. Le

ANNEXE III

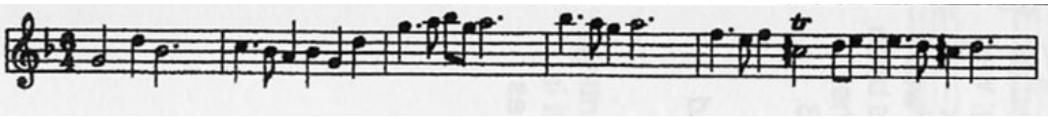
Le Menuet d'Anjou (1683 ?)

Notation chorégraphique en écriture Beauchamp-Feuillet

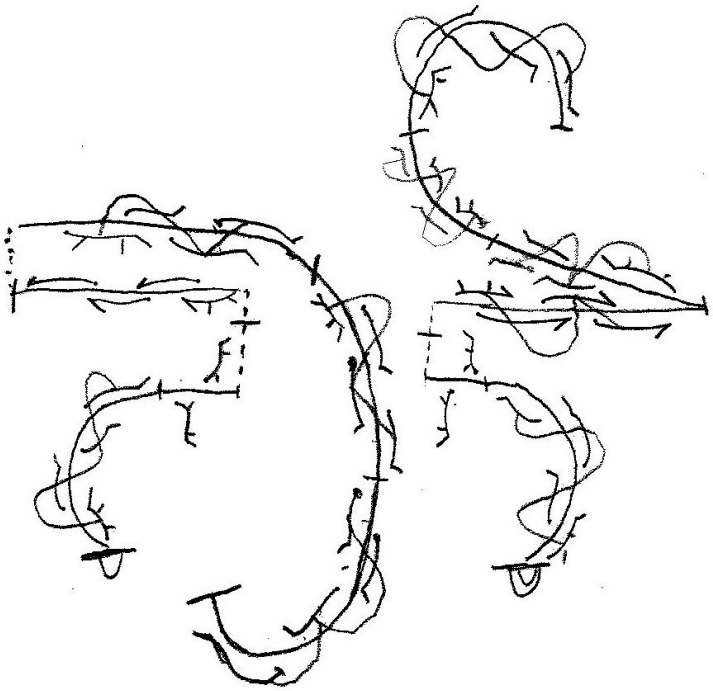
L'unique source pour la chorégraphie du *Menuet d'Anjou* se trouve dans le traité *I. H. P. Maître de danse, oder Tantz-Meister…*, Glückstadt, Gotthilf Lehmann et Leipzig, Johann Friederich Schwendimann, 1705, reproduit p. 65 de la réédition par Stephanie Schroedter, Marie-Thérèse Mourey, Giles Bennett, dans *Barocktanz im Zeichen französisch-deutschen Kulturtransfers: Quellen zur Tanzkultur um 1700 / La danse baroque et les transferts culturels entre France et Allemagne ... / Baroque Dance and the transfer of culture between France and Germany...*, Georg Olms Verlag, 2008.

I. H. P ne décrit pas le pas de menuet qui doit être employé. La notation manuscrite pour *La Bourgogne*, qui est jointe à l'exemplaire de ce traité conservé à Salzbourg, indique comme pas (pour le passepied) un pas à deux mouvements « en fleuret » (*demi-coupé* suivi de *fleuret*) mais avec une double liaison sur les deux derniers pas. Par souci de lisibilité, nous employons le pas le plus courant, « en fleuret », en laissant toute autre possibilité ouverte. De même nous suivons ici la notation usuelle pour le contretemps et le « pas grave ».

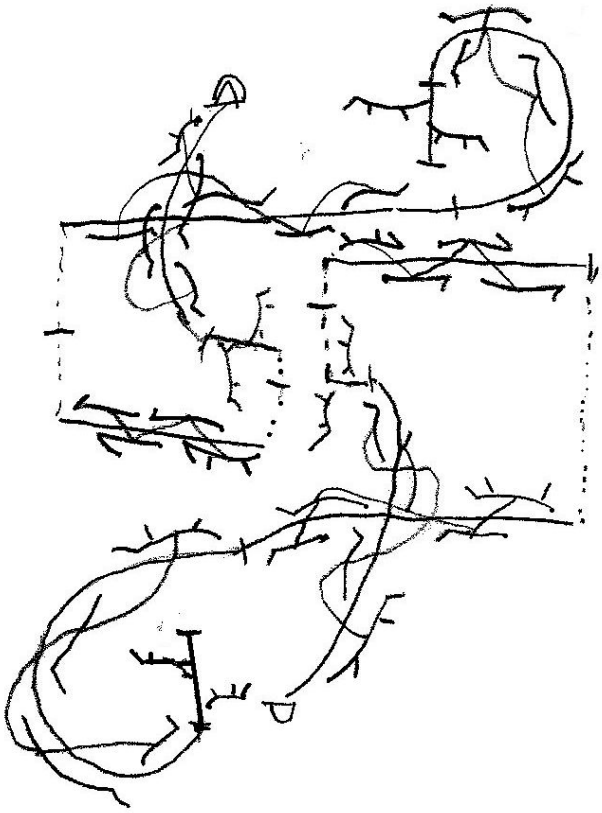
La partition musicale provient de la transcription moderne effectuée par la DHDS (Dolmetsch Historical Dance Society), et incluse dans le livret accompagnant le CD *For the Further Improvement of Dancing (1680-1725)* publié en 2002.



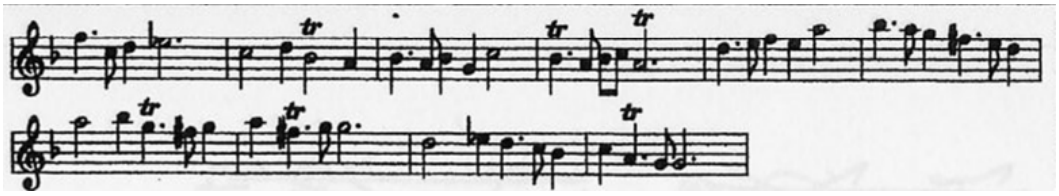
:ll



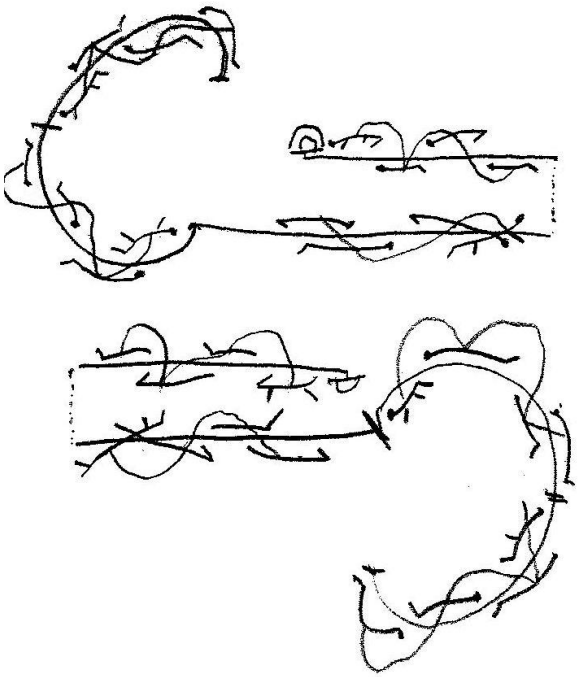
1A1

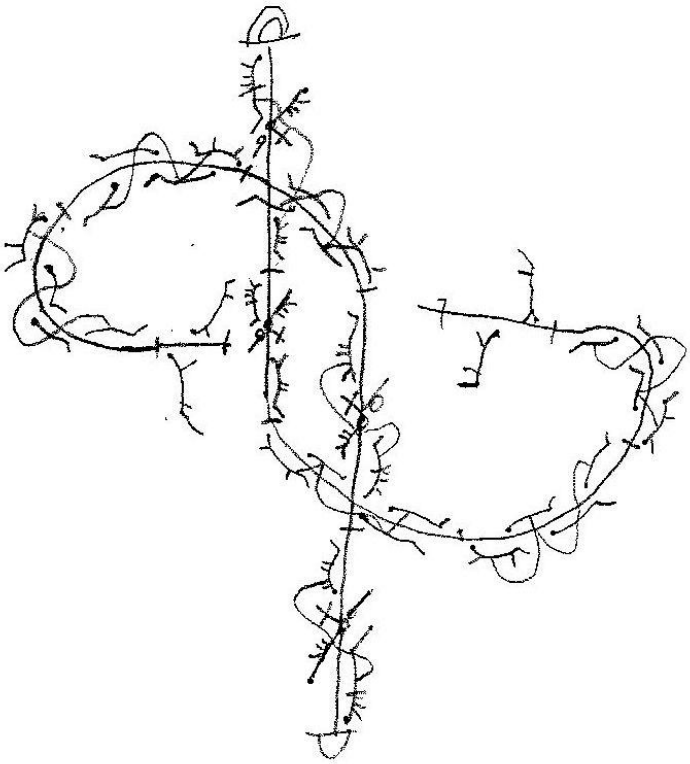


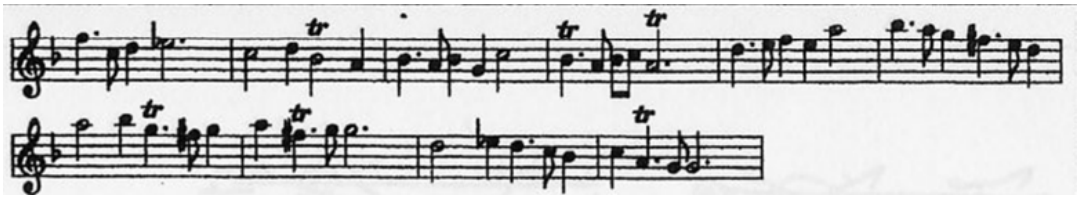
1A2



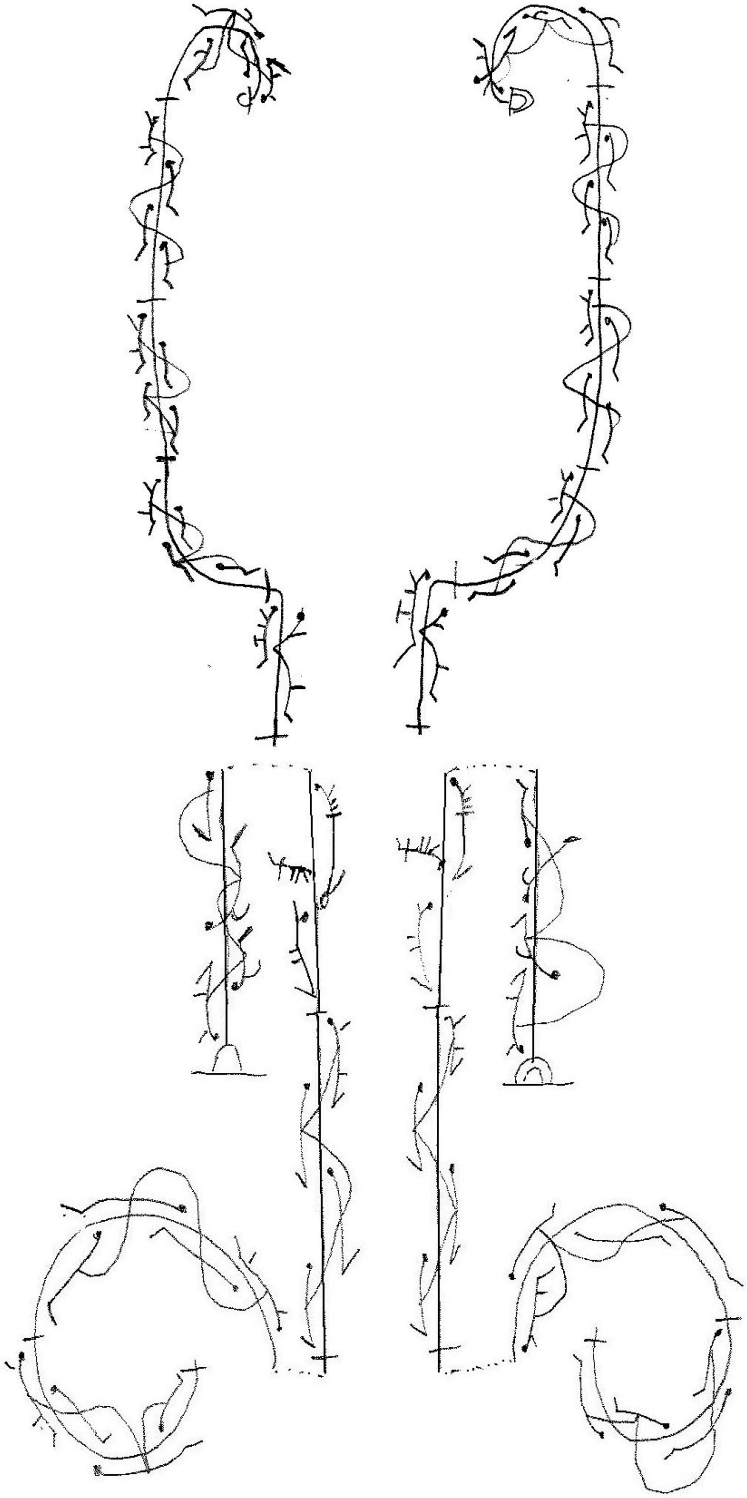
1B1

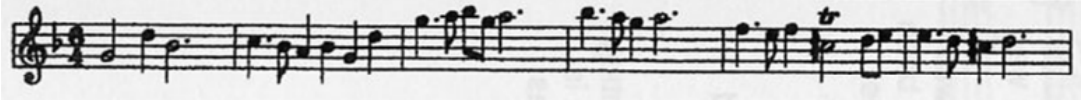




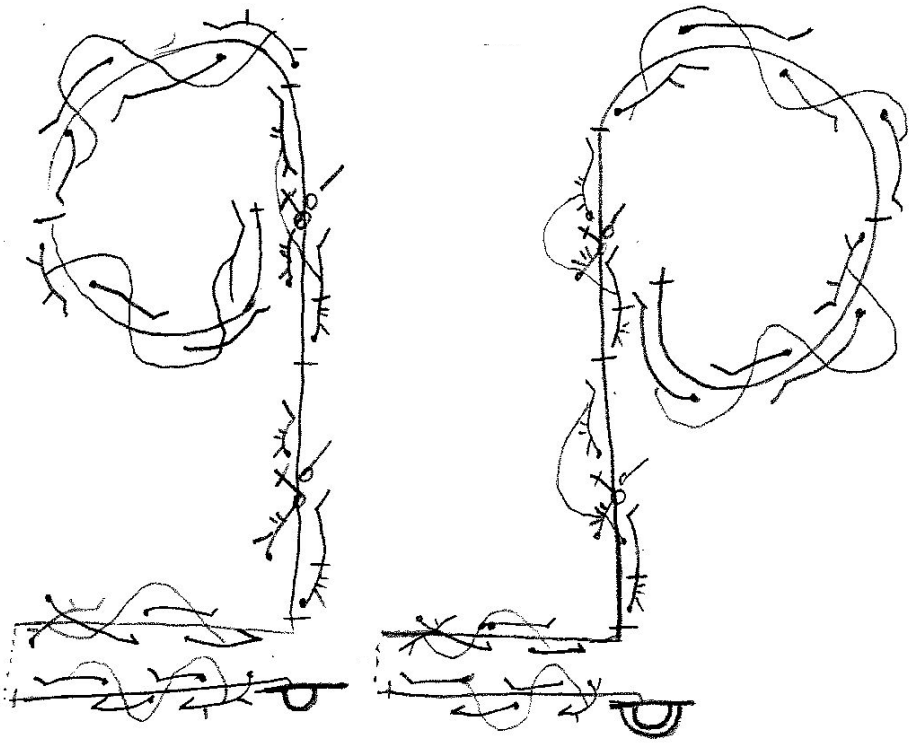


1B2

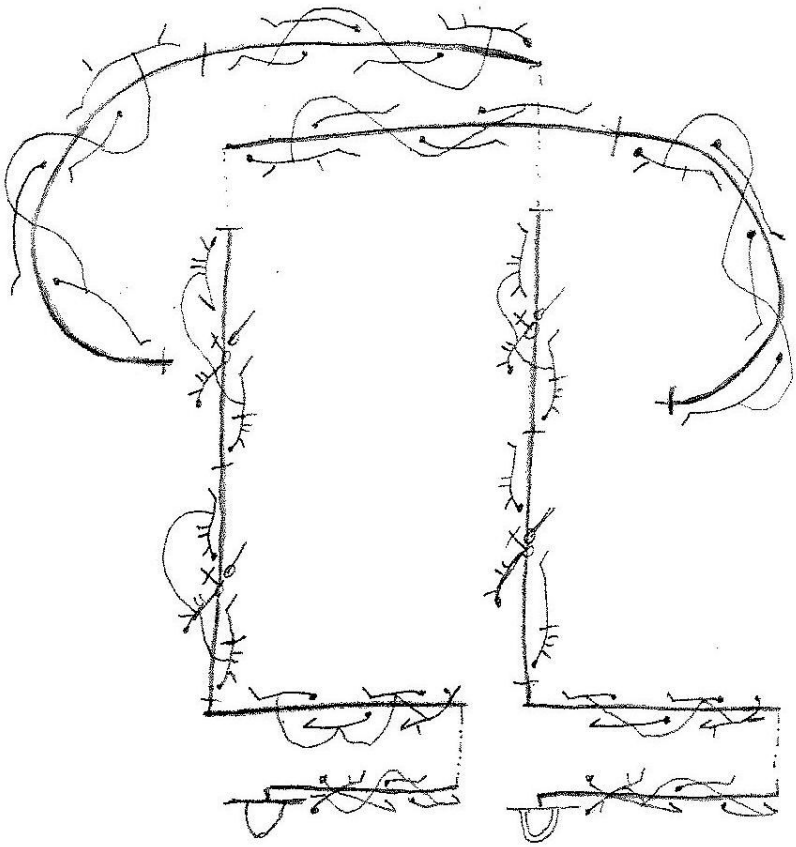




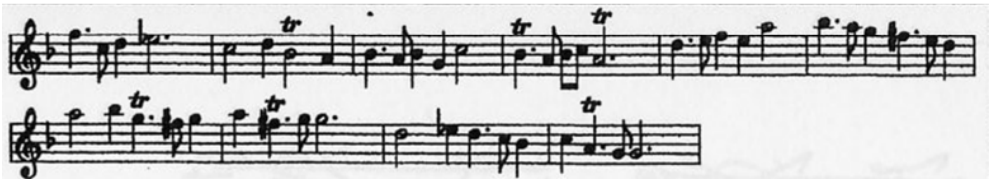
:ll



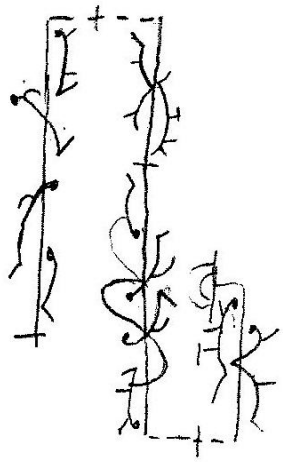
2A1

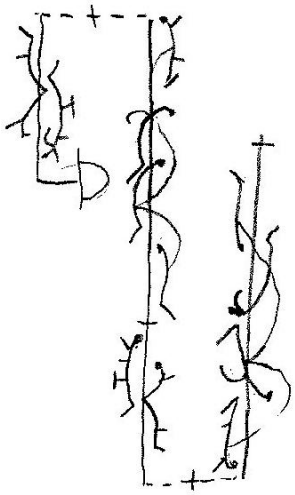


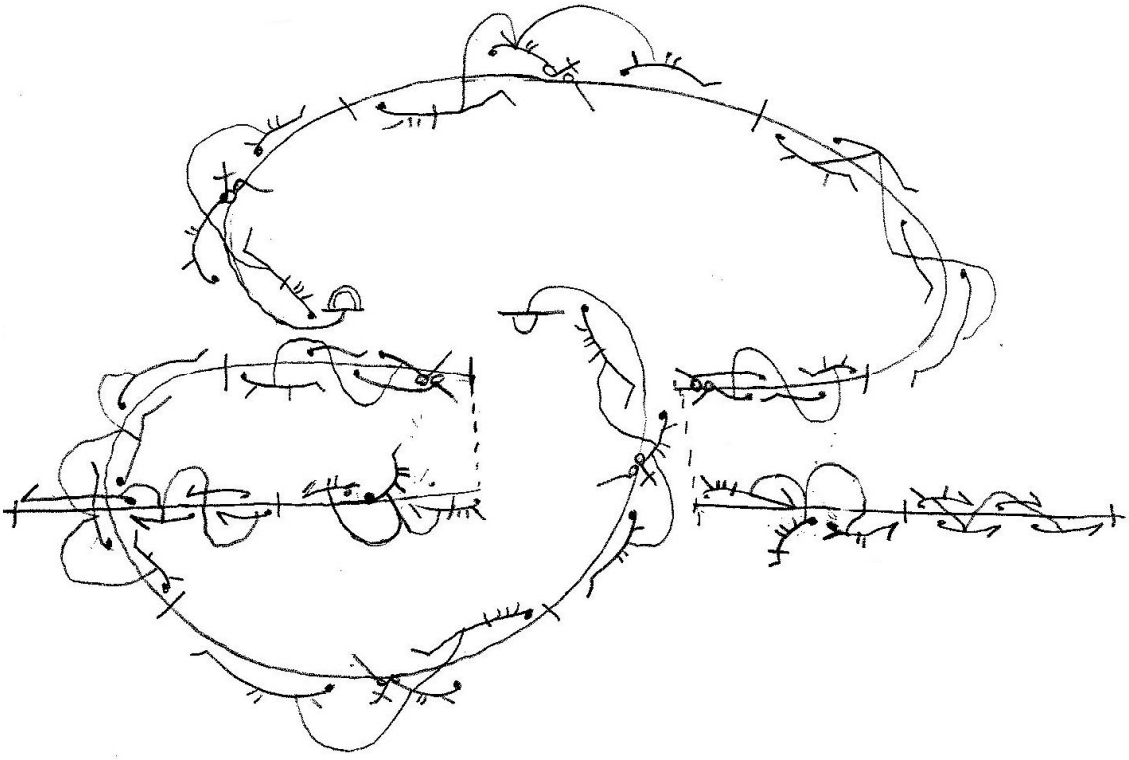
2A2



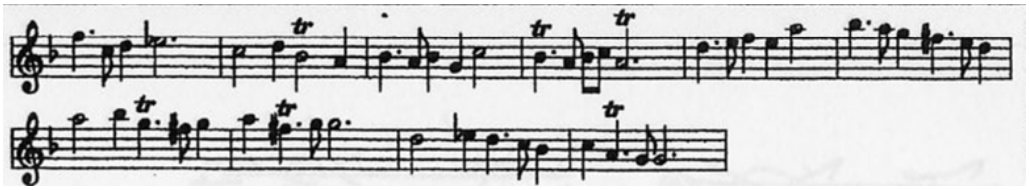
2B1



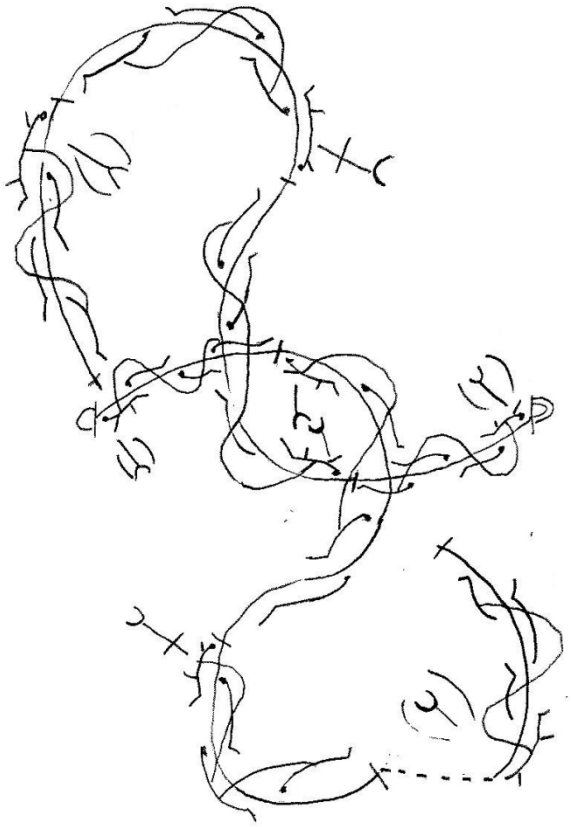




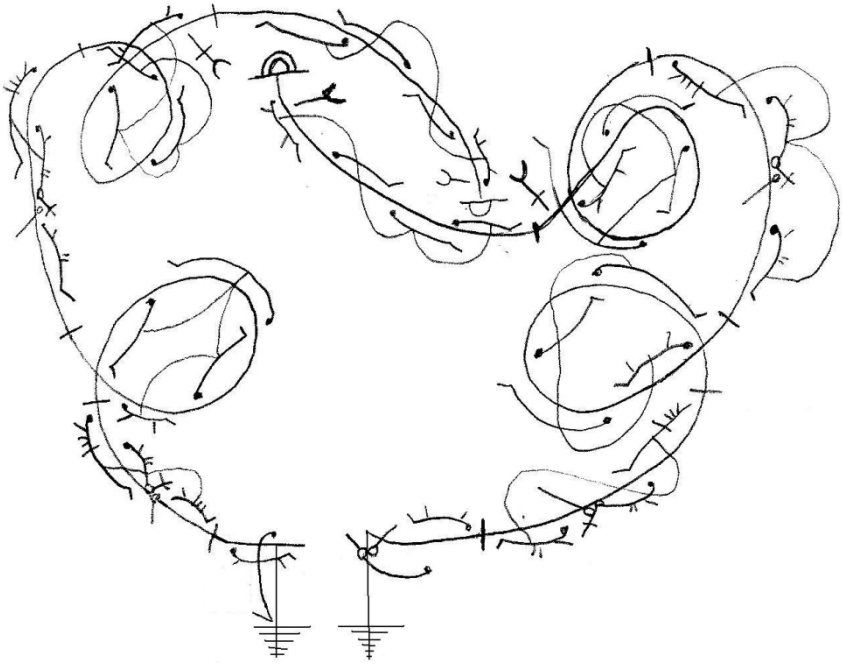
NB : 8e mesure : « hinten angezogen » = ramené fermé derrière.



2B2



Au début du premier pas, présenter main droite
Au début du 2e pas, donner main droite
Au début du 3e pas lâcher main droite
Au début du 4e pas présenter main gauche
Au début du 5e pas donner main gauche
Au début du 6e pas lâcher main gauche



A la fin, un « demi pas de menuet » (?) et conclure par une révérence de menuet.

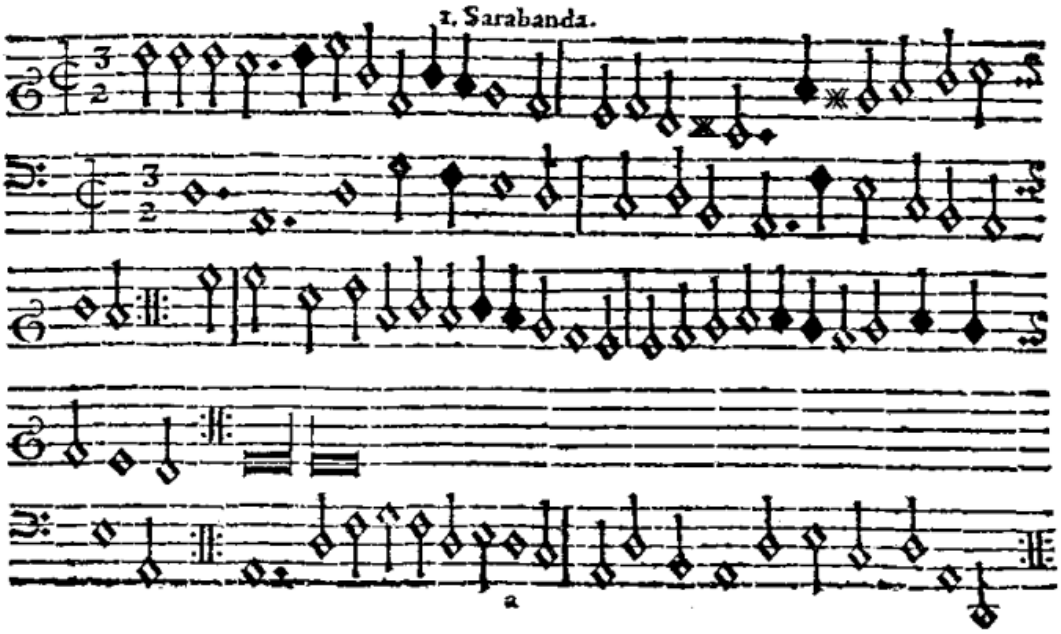
ANNEXE IV
PARTITIONS MUSICALES

On trouvera ci-dessous le fac-similé des partitions musicales tirées de l'exemplaire de l'*Unterrichtung* de Johann Georg Pasch de 1659 conservé à la Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart. En parallèle sont données les transcriptions de ces pièces par Patrick Blanc, établies dans le cadre de l'Aide à la Recherche et au Patrimoine en Danse, et déposées au Centre National de la Danse (2013). Pour le *Prandel* P3 sont proposées ses deux transcriptions, la première fidèle à la source quant à la carrure, et la deuxième intégrant des corrections rythmiques, qui aboutissent à une carrure du B de 10 mesures. Une mise en regard est également proposée pour montrer la mise en relation que P. Blanc a faite entre la *Sarabande du Onziesme Mode* de Mersenne et la Sarabande S4.

On trouvera ensuite les partitions extraites de l'édition par Ecorcheville du Manuscrit de Kassel pour deux vieilles danses, *La Duchesse* et la *Gagliarde du Sr Artus* (qui est la source musiclae pour *La Vieille Gaillarde*).

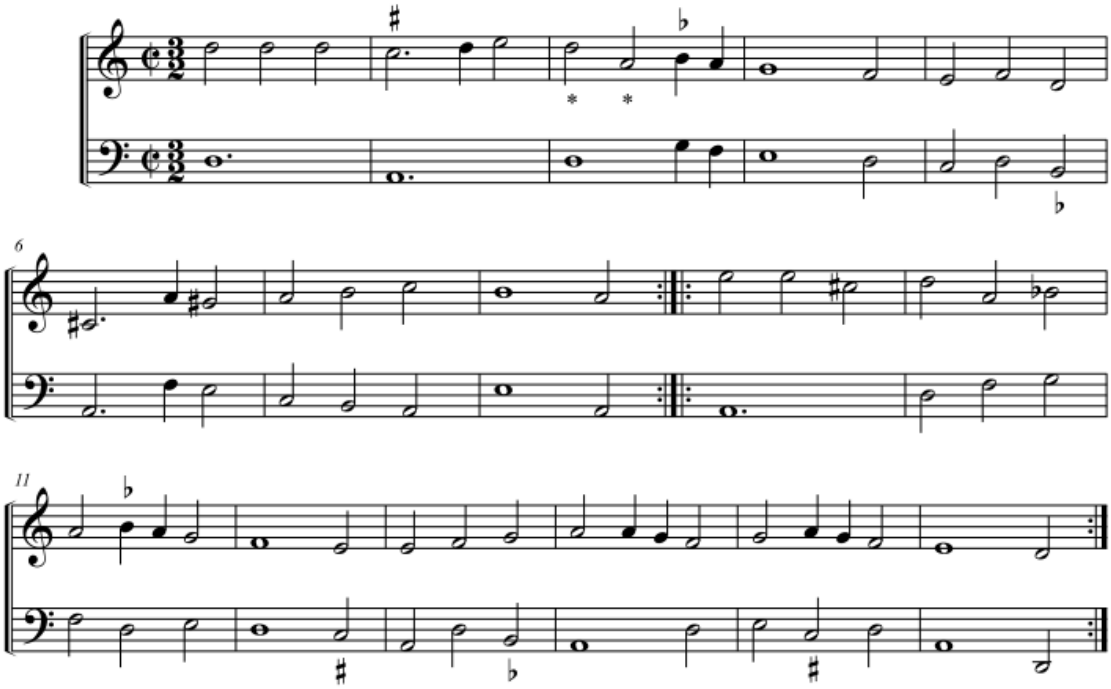
Enfin, quelques versions de « Traquenard » par plusieurs compositeurs sont mises à la suite de la transcription par Patrick Blanc du dessus du *Traquenard de Mr de Beaufort* donné par le manuscrit Descan., avec une basse ajoutée.

A - Johann Georg Pasch : Partitions musicales de danses

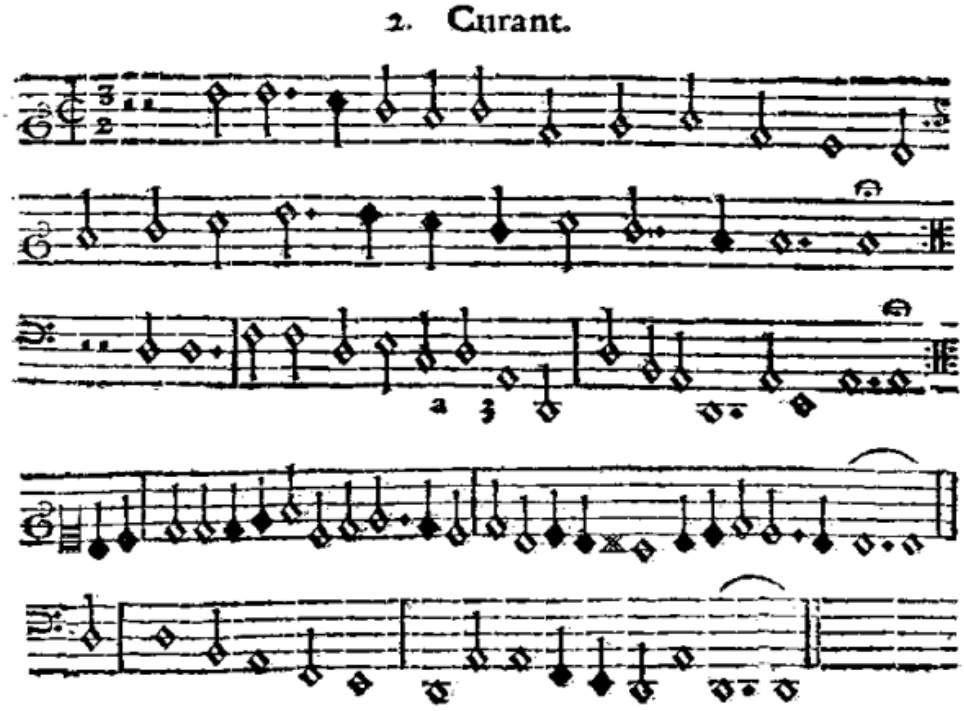


1. Sarabanda

Johann Georg PASCH

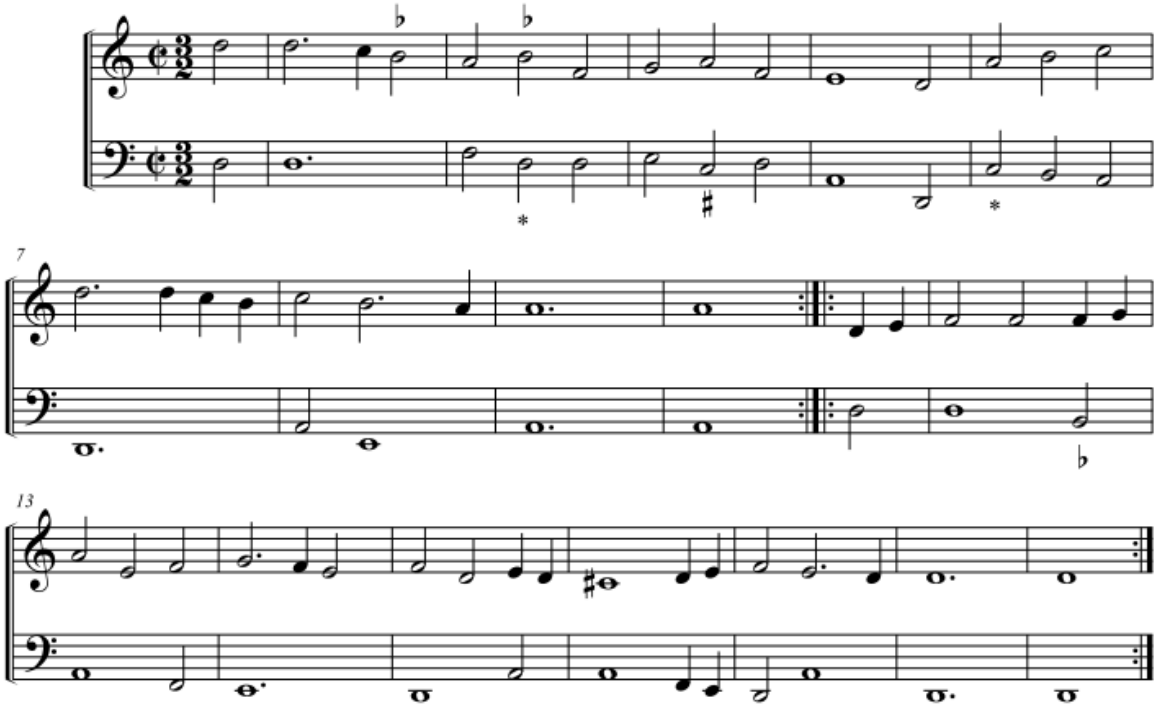


* Erreur probable de lecture de clé
ou de sélection de caractères mobiles



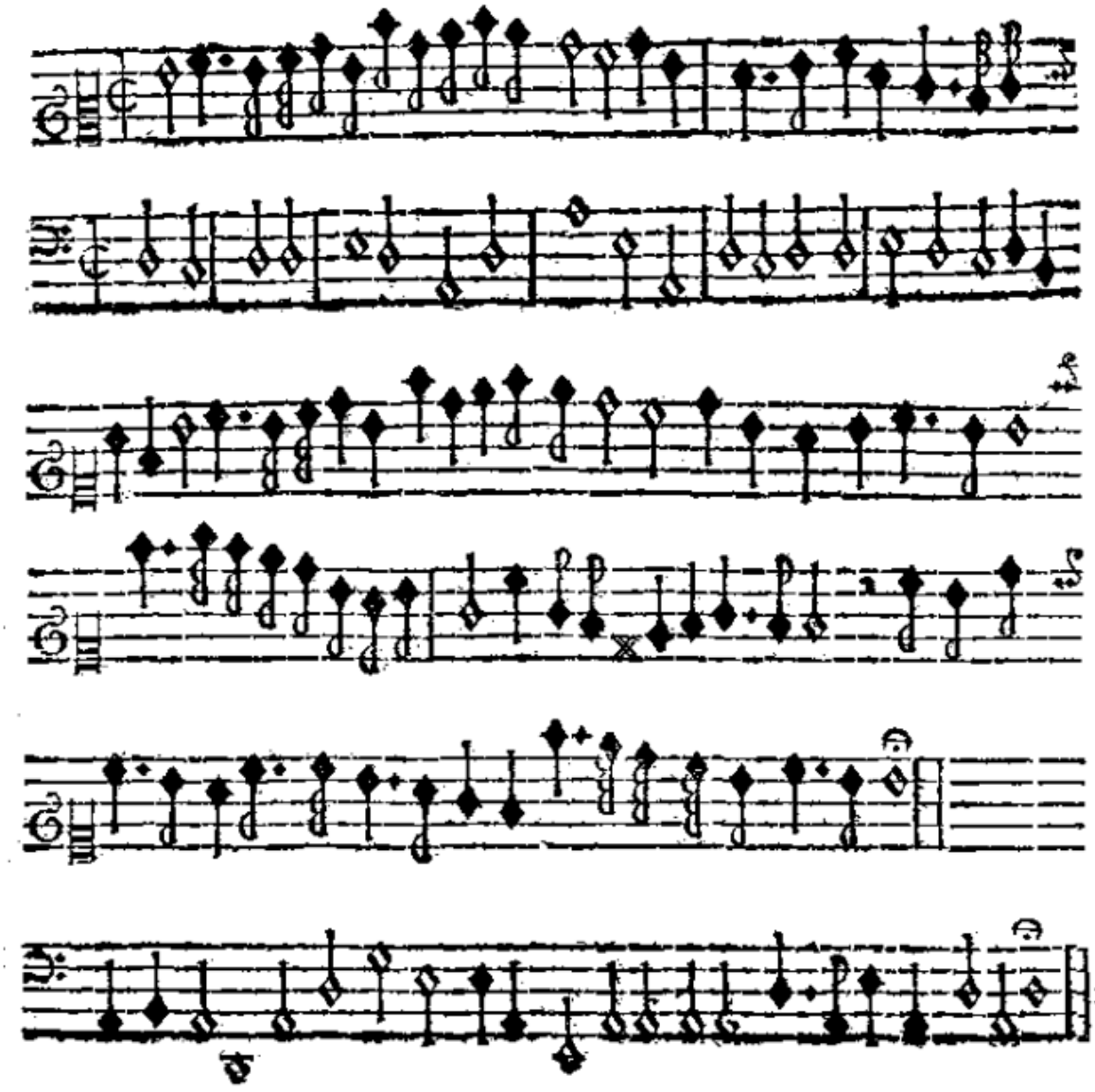
2. Curant

Johann Georg PASCH



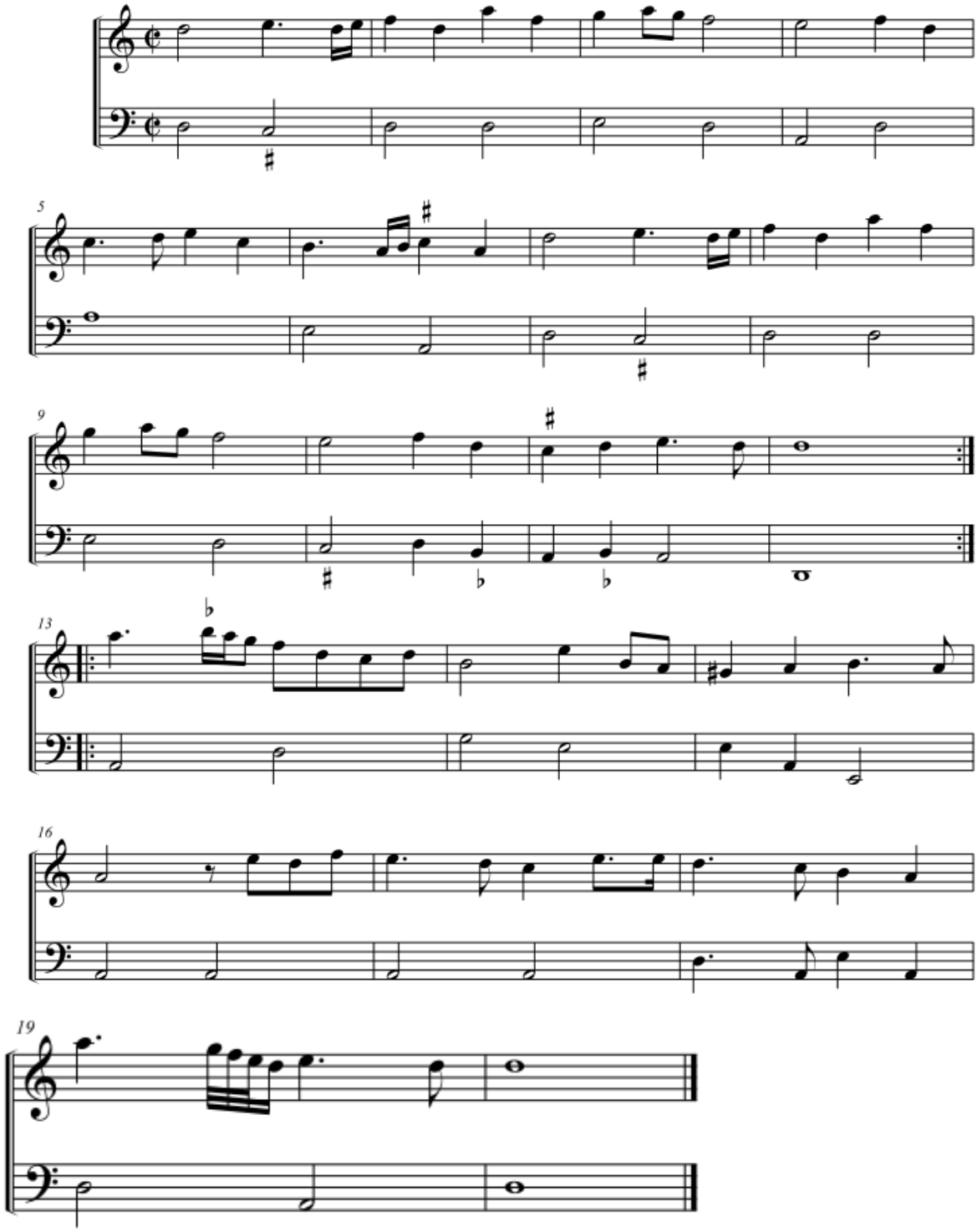
* La correction mes. 2 est nécessaire. Le changement mes. 5, plus cosmétique, évite néanmoins la quinte directe.

3. Prandel.



3. Prandel

Johann Georg PASCH



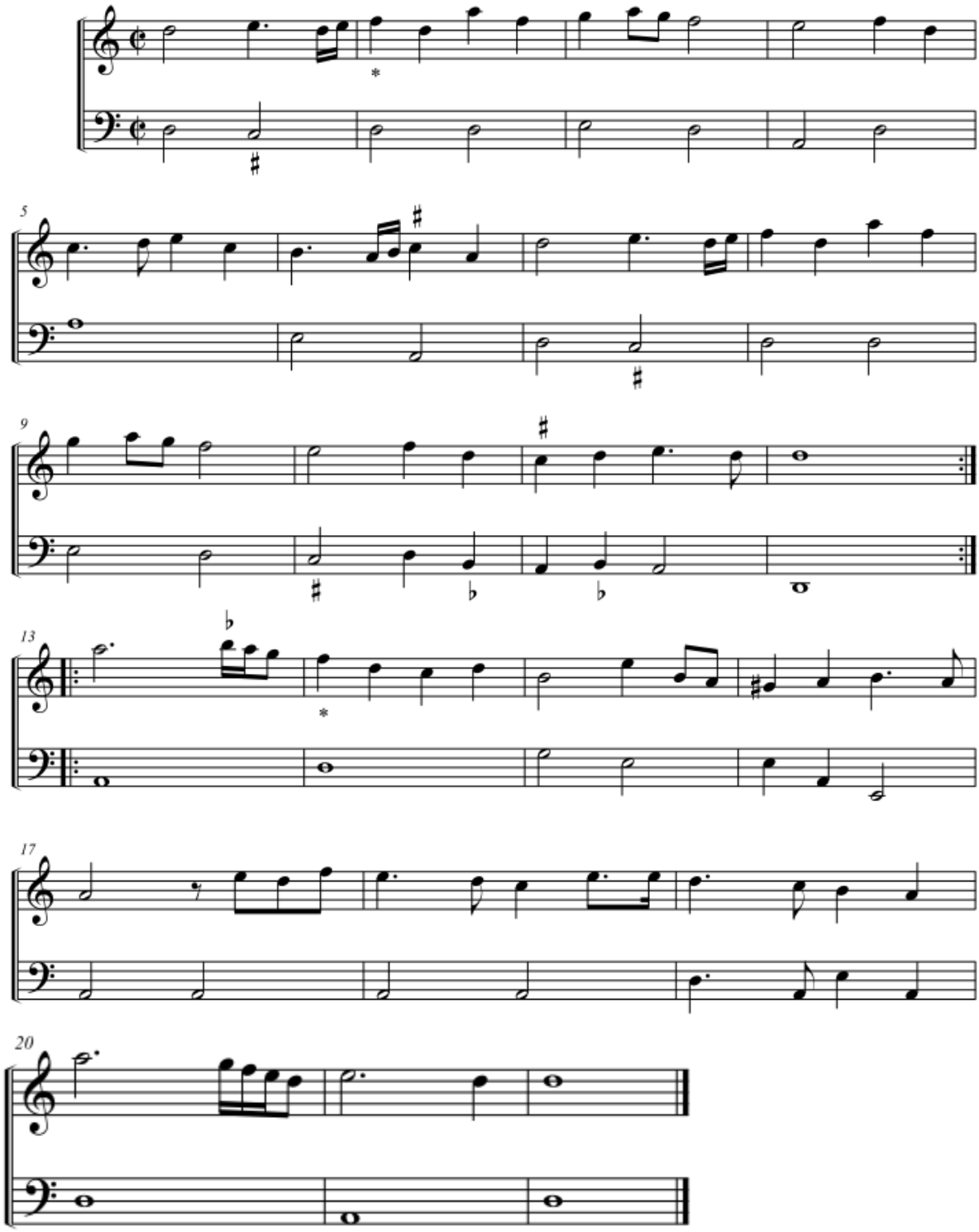
Version fidèle à l’édition originale :

A = 12 mesures.

B = 8 mesures.

3. Prandel

Johann Georg PASCH

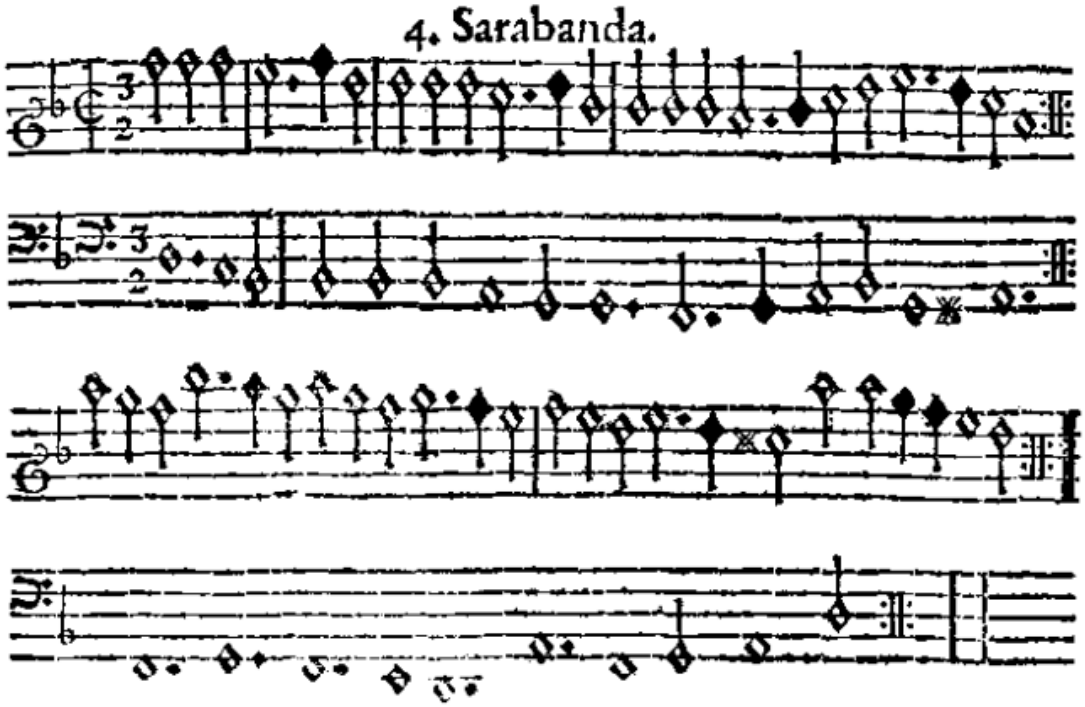


Version légèrement modifiée :

A = 12 mesures

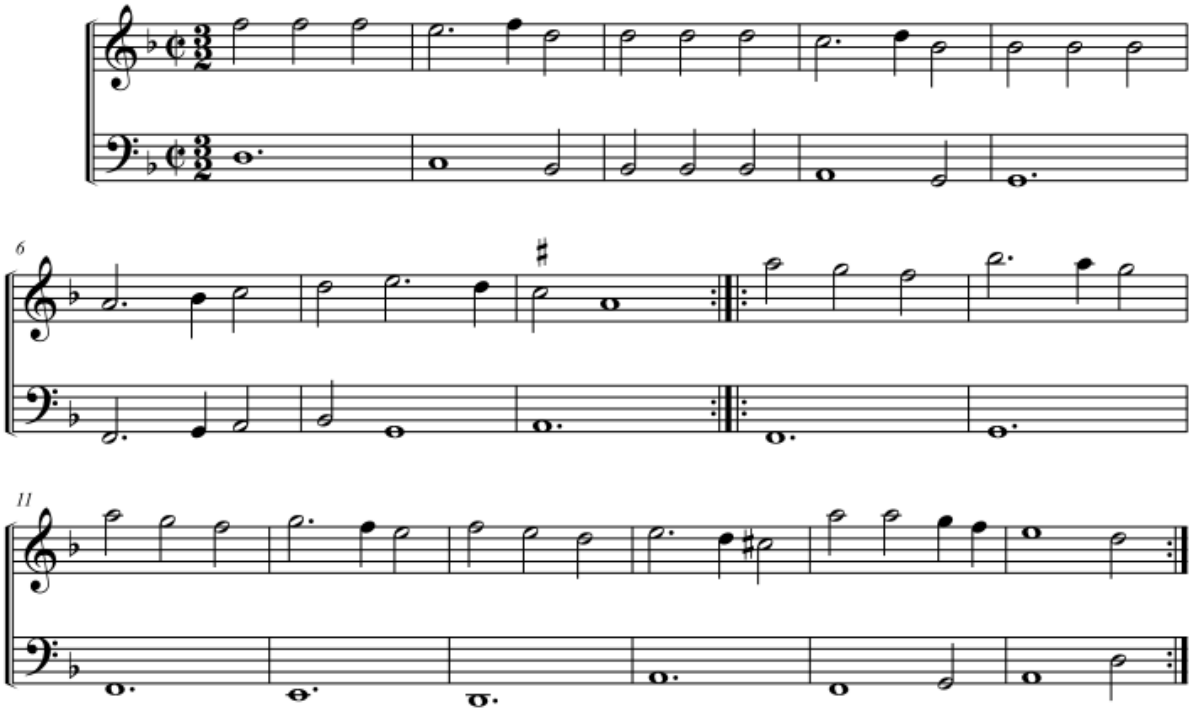
B = 10 mesures

* Transformations rythmiques à l'imitation de la mesure 8



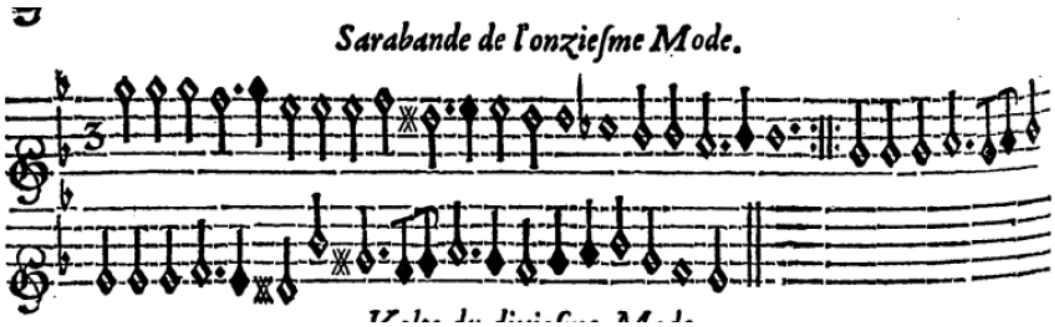
4. Sarabanda

Johann Georg PASCH

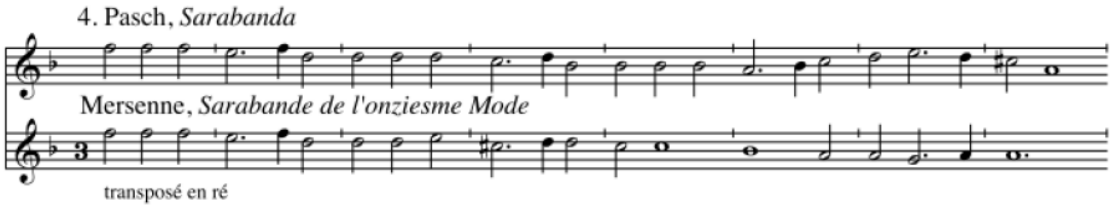


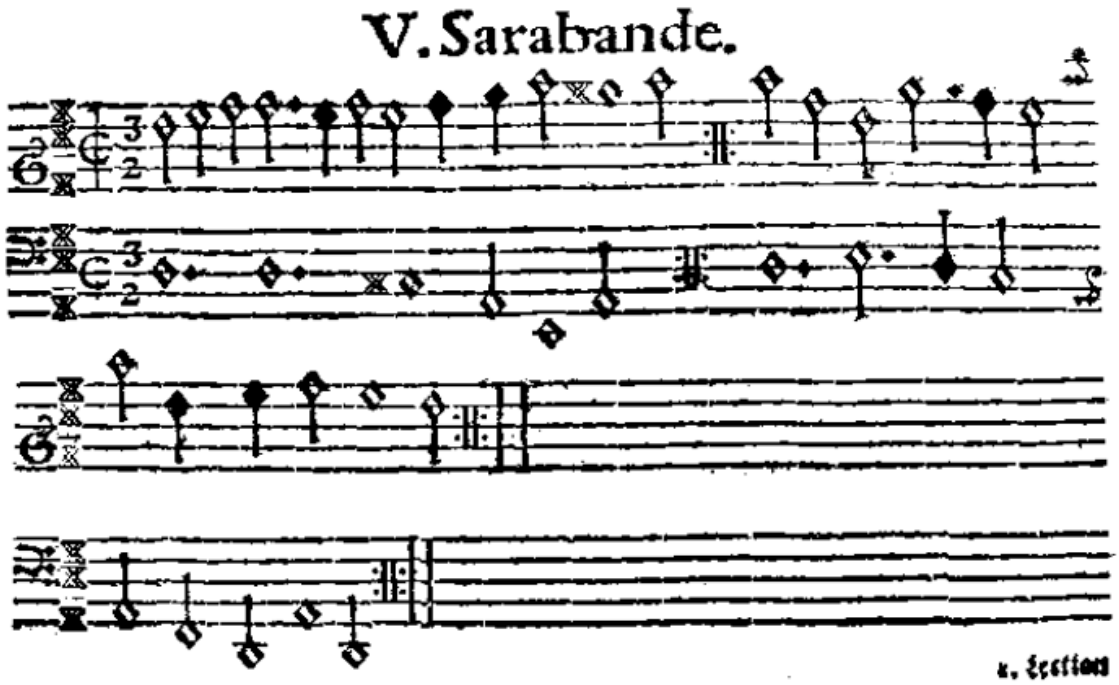
Sarabande de l'onziesme Mode

Marin Mersenne, *Harmonie Universelle*, 1636, p.166 :



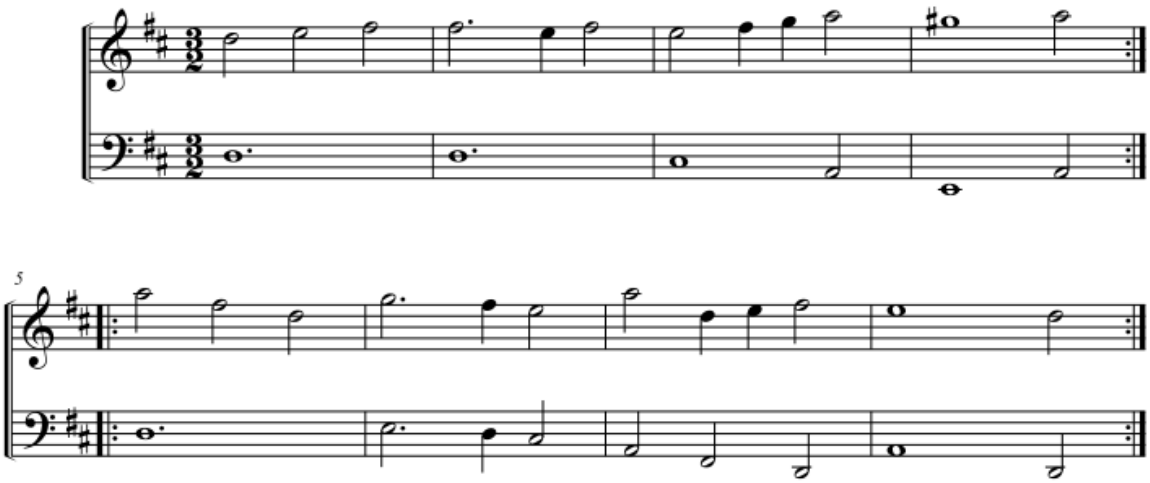
Mise en rapport du début de la *Sarabanda* (S4) de Pasch, avec la *Sarabande de l'onziesme Mode* de Mersenne :



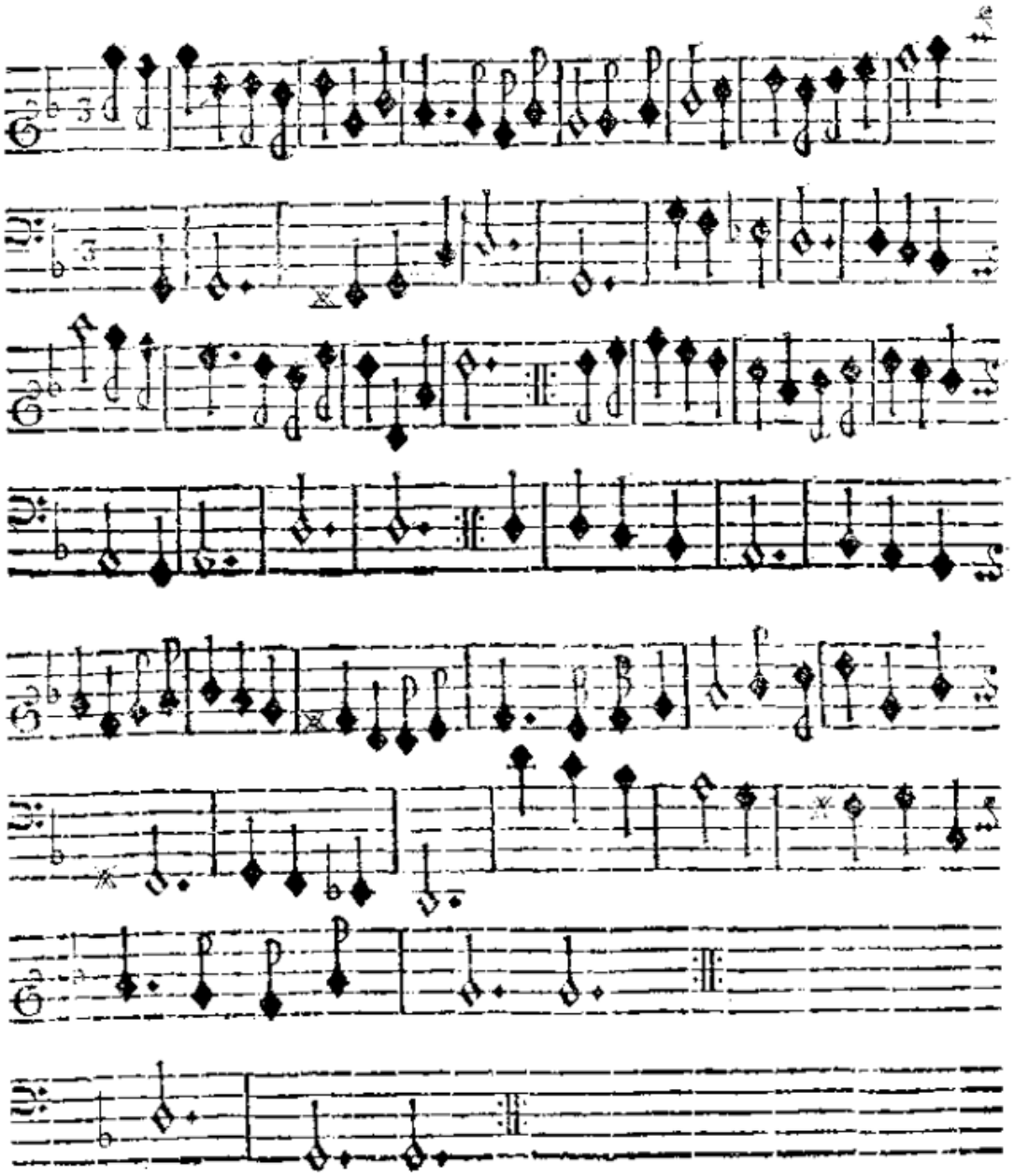


5. Sarabande

Johann Georg PASCH

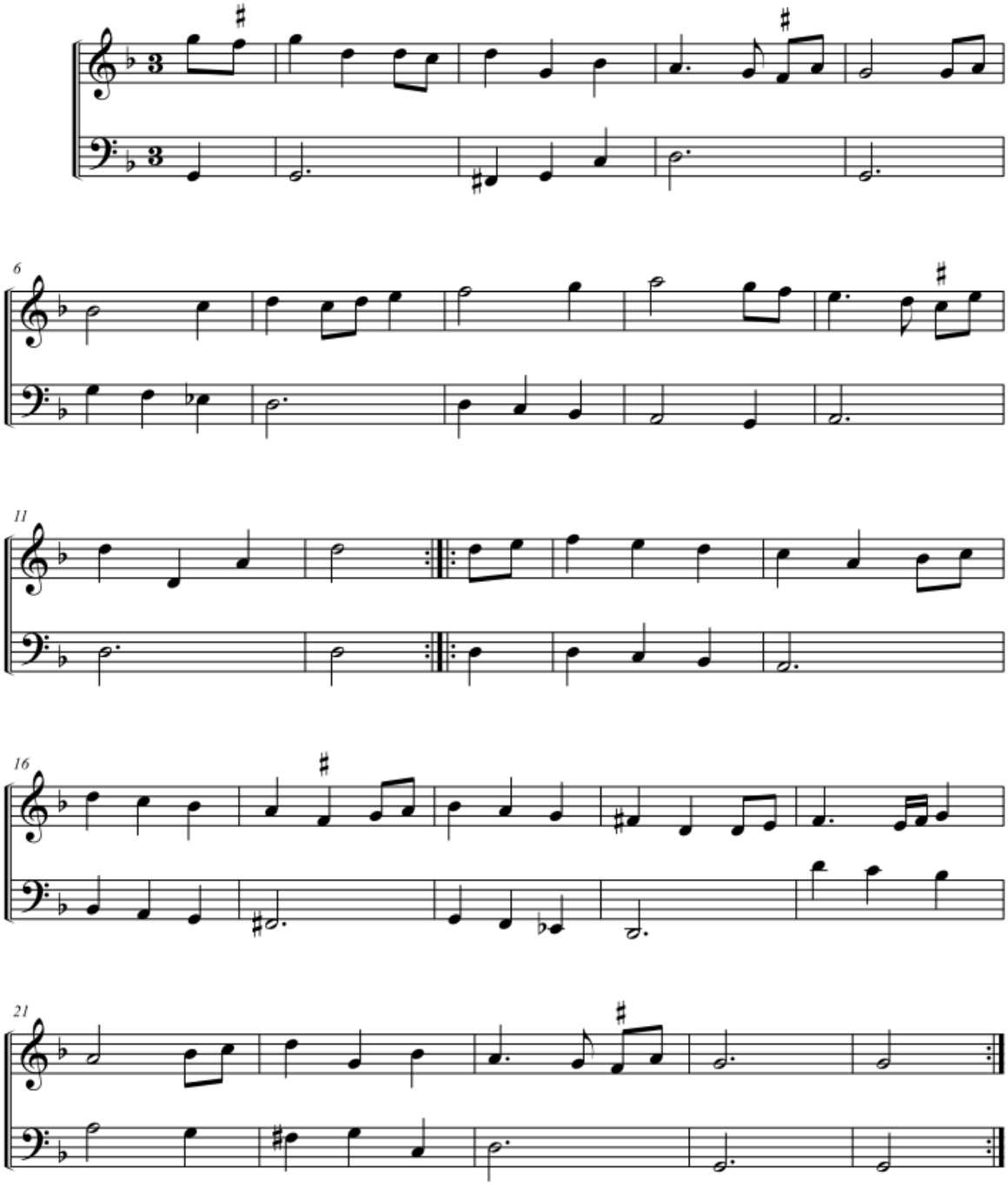


6. Curant.



6. Curant

Johann Georg PASCH



© Patrick Blanc 2011

B – Sources musicales liées aux « vieilles danses »

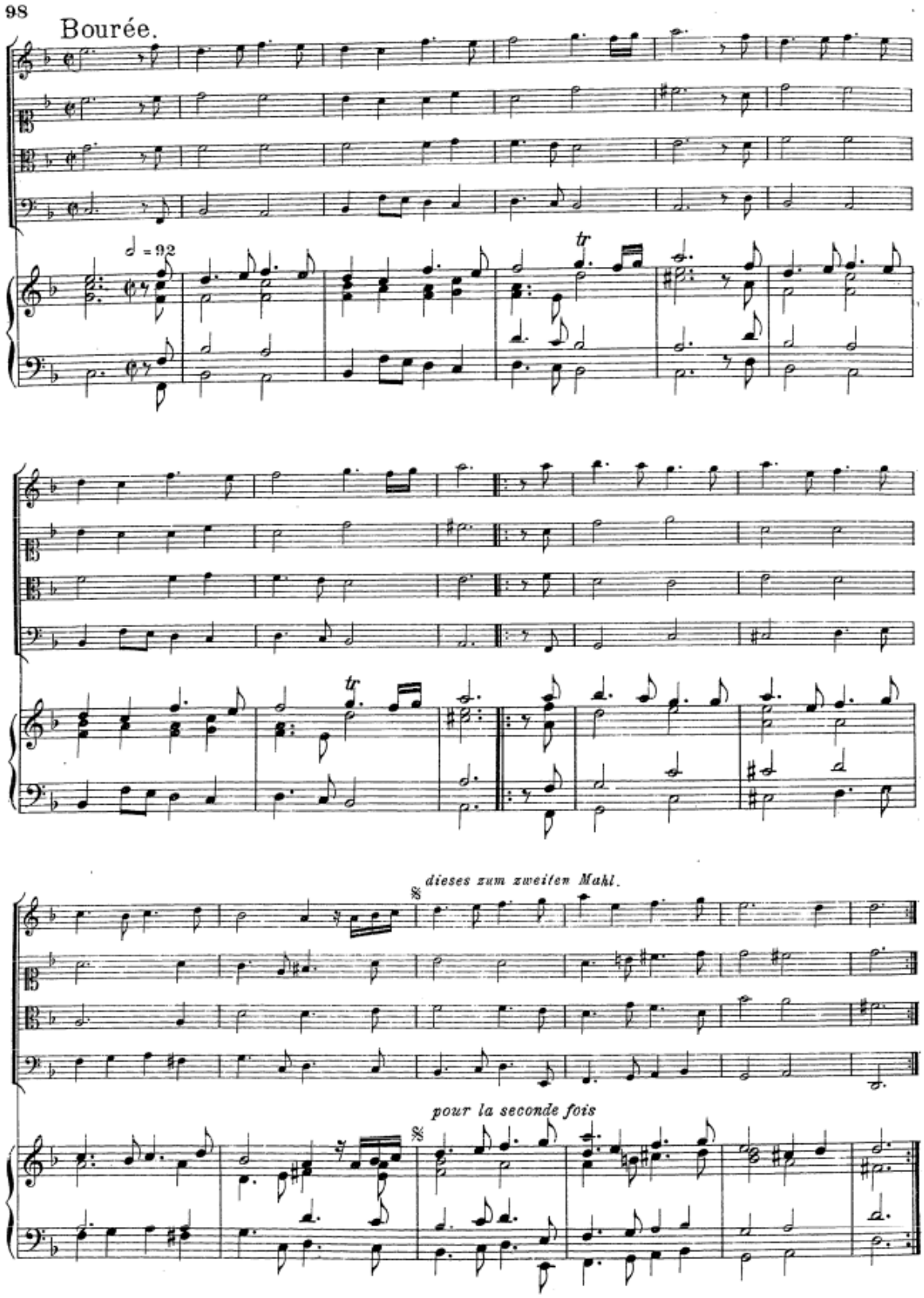
Jules Ecorcheville
XX Suites d'orchestre... (Ms. de Kassel)
Paris-Berlin, 1906

La Duchesse. Courante Figurée.

97

♩ = 108

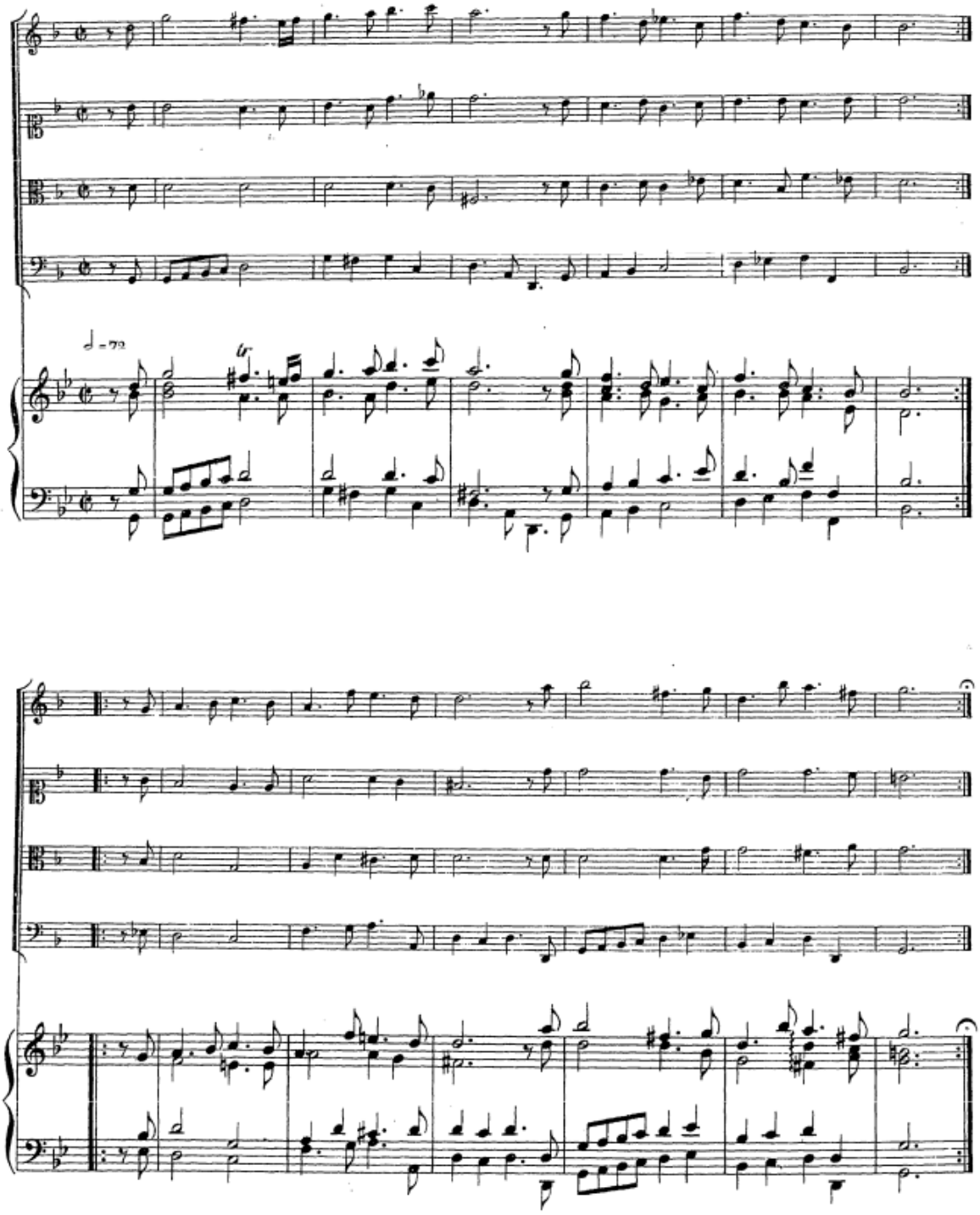
1. 2.


98
Bourée.
♩ = 92
tr
tr
dieses zum zweiten Mahl.
pour la seconde fois

Jules Ecorcheville
XX Suites d'orchestre... (Ms. de Kassel)
Paris-Berlin, 1906

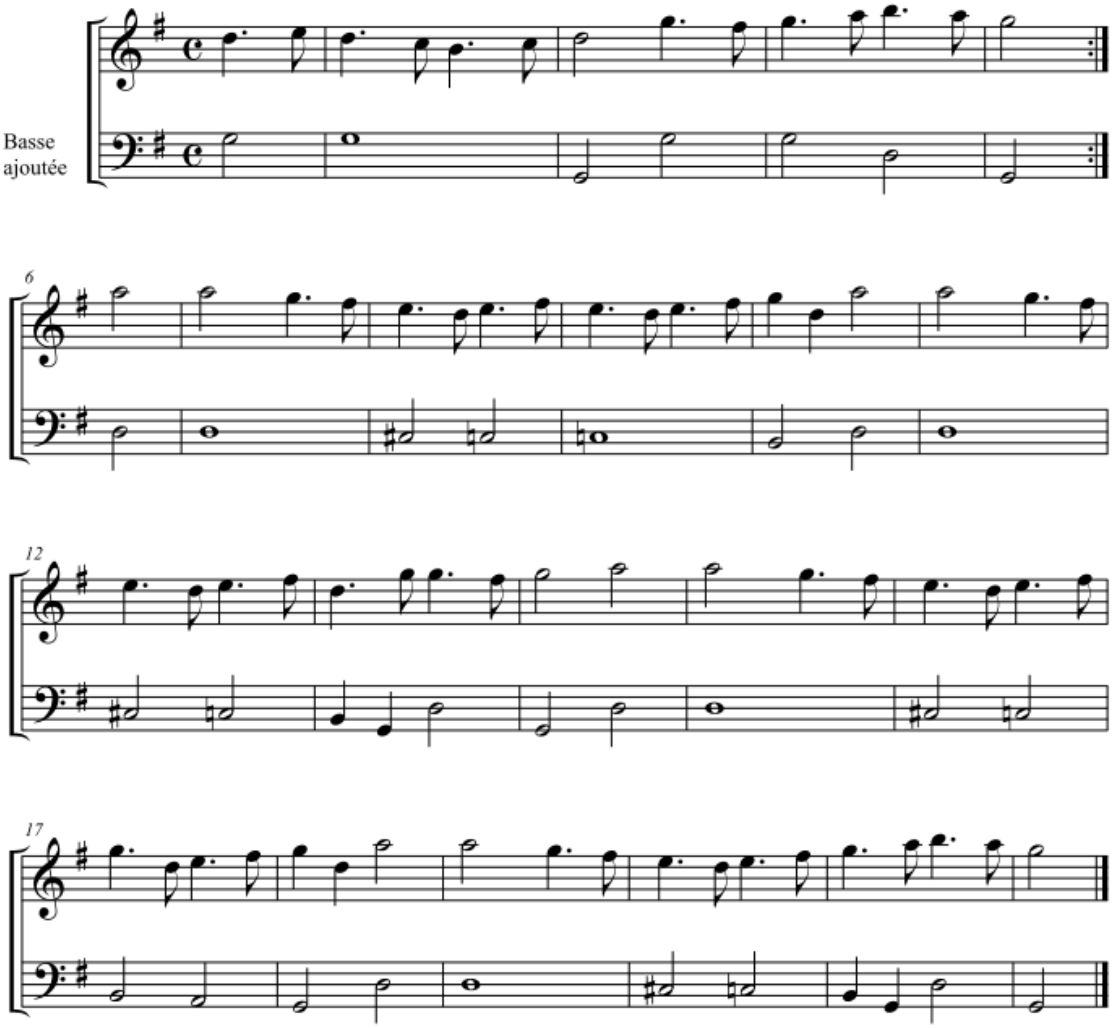
176

Gagliarde du Sr Artus.



LE TRAQUENAR

Par Mr de Beaufort

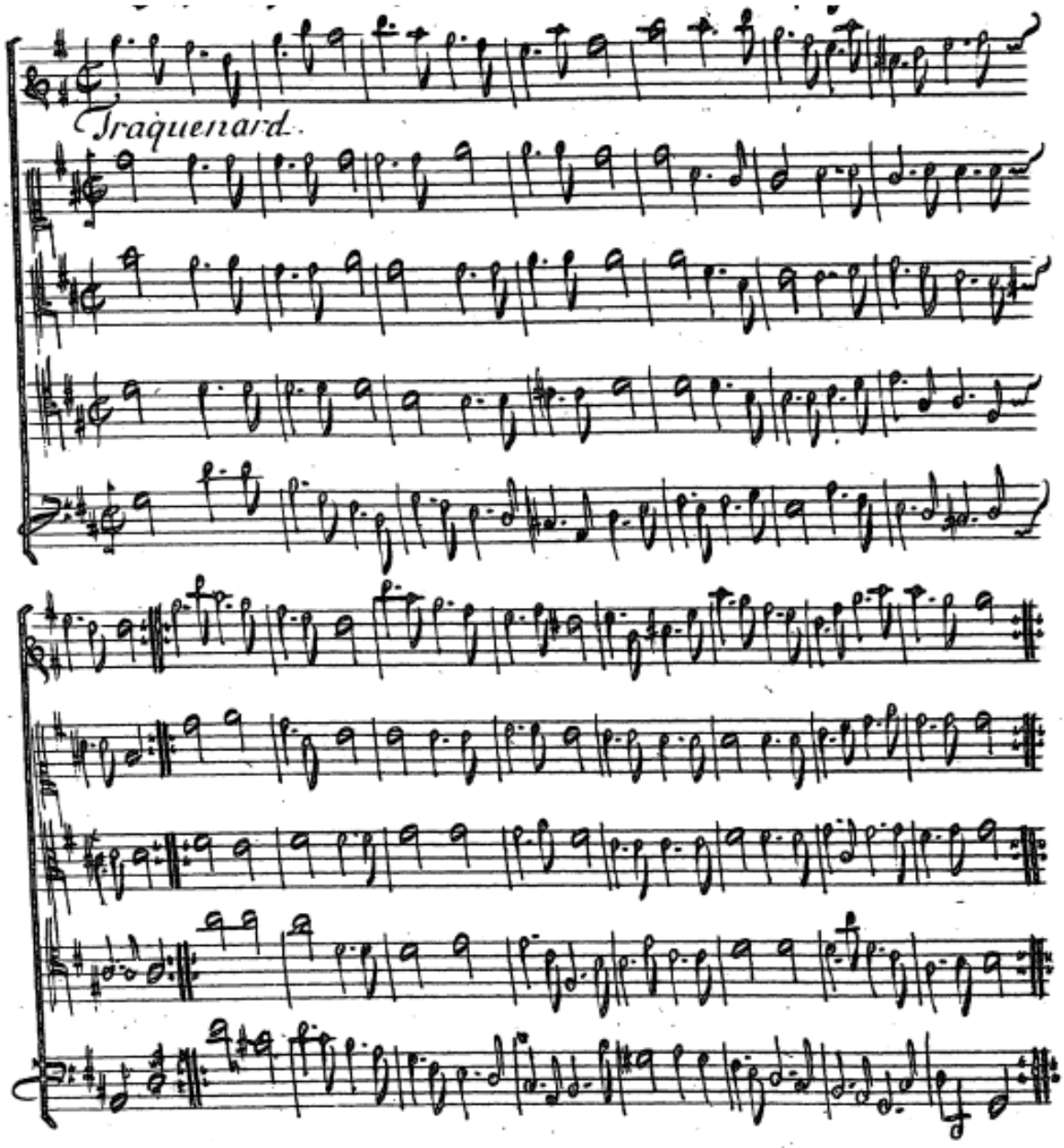


© Patrick Blanc, 2011

Traquenard

Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746)

Partition extraite du *Journal de Printemps : consistant en airs, et balets à 5 parties*, de Johann Caspar Ferdinand Fischer, copie par Philidor de l'édition d'Augsburg, chez L. Kroninger, G.G. Erben, 1695 (http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103679p/f61)



Traquenar

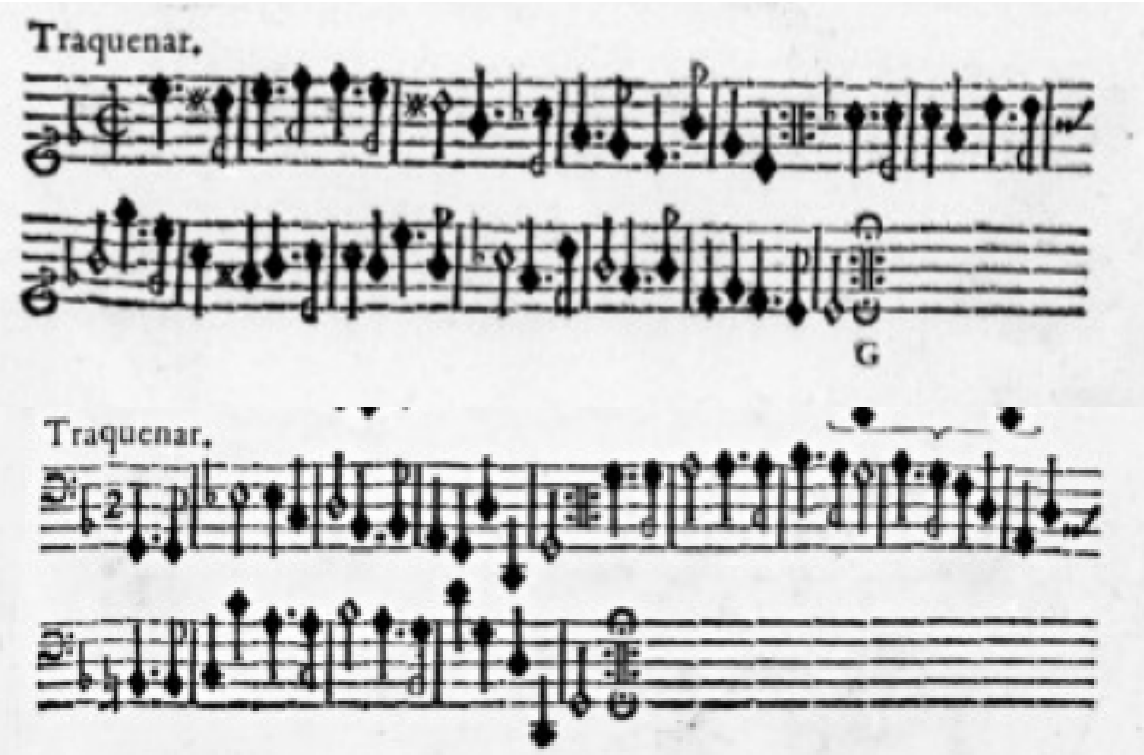
Johann Sigismond Kusser [Cousser] (1660-1727)

Partition extraite de « l'Ouverture VI » de la *Composition de musique suivant la méthode françoise contenant six ouvertures de théâtre accompagnées de plusieurs airs...*, Stuttgart, P. Treu, 1682.

Bibliothèque nationale de France, département Musique, Vm^{7}-1484 :

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9009813g/f26.image

A titre d'exemple, voici le dessus et la basse, mais le recueil donne les autres parties séparées.



Sources et bibliographie

A – Sources chorégraphiques et musicales

Chorégraphie ou l'art de d'ecrire la danse, ms. s.l.n.d., Bibliothèque de l'Opéra, Paris, F-Po/ rés.1163 (FL/Ms14.1/, LM/Ms-80).

Instruction pour danser, édition et introduction par A. FEVES, A. L. LANGSTON, U. SCHLOTTERMÜLLER, et E. ROUCHER. Freiburg, Fa-Gisis, 2000.

Manuscrit Rawlinson D. 864, Oxford, Bodleian Library [vers 1630].

Recueil d'airs de ballet et d'Opéra, BNF, Vm^6 5 (dit *Manuscrit Véron*).

[Recueil de Danses], Bibliothèque Nationale, Paris, Ms. fr. 14884 (dit *Manuscrit Descan*).

[Recueil de Danses], Bibliothèque de l'Opéra, Paris, Rés 934.

ARBEAU (Thoinot), *Orchésographie, et Traicté en forme de dialogue…,* Langres, Jehan Des Preys, 1589.

CAROSO DA SERMONETA (Fabritio), *Nobiltà di Dame, Libro, altra volta, chiamato Il Ballarino,* Venise, Presso Il Muschio, 1600.

DEZAIS (Jacques), *« La Dombe, par Mr Ballon », Xe recueil de danses pour l'année 1712,* Paris, chez Dezais, 1712.

ÉCORCHEVILLE (Jules) [éditeur], *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français, publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel et précédées d'une étude historique*, Berlin, L. Liepmannssohn - Paris, L.-M. Fortin & Cie., 1906.

FEUILLET (Raoul-Auger), *Recueil de dances, composées par M. Pécour,... et mises sur le papier par M. Feuillet*, Paris, chez l'auteur, et chez Michel Brunet, 1700.

- *Recueil de Dances contenant un très grand nombres* (sic), *des meillieures* (sic) *Entrées de Ballet de Mr. Pécour*, Paris, chez l'auteur, 1704.

FISCHER (Johann Caspar Ferdinand), *Journal de Printemps*, Augsburg, L. Kroninger et G. G. Erben, 1695.

GAUDRAU (Michel), *Novueau* (sic) *Recueil de danse de Bal et celle de Ballet, contenant un très grand nombres des meillieures* (sic) *entrées de ballet de la composition de Mr. Pecour*, Paris, chez l'auteur et chez P. Ribou, [1713].

I. H. P. Maître de danse, oder Tantz-Meister…, Glückstadt et Leipzig, Gotthilf Lehmann / Johann Friederich Schwendimann, 1705

ISAAC, *The Northumberland : Mr. Isaac's new dance made for Her Majestys birth day*, London, Printed for I. Walsh & I. Hare, s. d.

KUSSER [COUSSER] (Johann Sigismond), *Composition de musique suivant la méthode françoise contenant six ouvertures de théâtre accompagnées de plusieurs airs...*, Stuttgart, P. Treu,1682.

LAUZE (Francois de), *Apologie de la danse et la parfaicte méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames, s. l., s. n.*, 1623.

LORIN (André), *Livre de contredance présenté au Roy*, BNF, Ms. fr. 1697, s. l. n. d., vers 1685.

- *Livre de la contredançe du Roy présenté à sa Majesté*, BNF, ms. fr. 1698, s. l., 1688.

MERSENNE (Marin), *L'Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, Sébastien Cramoisy, 1636.

PASCH (Johann Georg), *Anleitung sich bei grossen HERRN Höfen und andern beliebt zu machen* (extraite de *Kurtze doch Gründliche Unterrichtung Der Pique, deß Trillens in der Pique, der Fahne, deß Jägerstocks*…,Oßnabrück, Johann Georg Schwander, 1659. **Réédition,** introduction par Uwe Schlottermüller, traduction des pas par Barbara Ravelhofer et Véronique Daniels, Freiburg, Fa-Gisis, 2000.

PLAYFORD (John) [éditeur], *The Dancing Master: or, plain and easie Rules for the Dancing of Country-Dances, with the Tunes to each Dance. To which is added the Tunes of the most usual French Dances. And also other New and Pleasant English Tunes for the Treble-Violin.* London, imp. par W.G., chez J. Playford and Z. Watkins, 1657 (3e édition du *Dancing Master*).

- *The Dancing Master: or, plain and easie Rules for the Dancing of Country-Dances, with the Tunes to each Dance. To which is added the Tunes of the most usual French Dances. And also other New and Pleasant English Tunes for the Treble-Violin*, London, imp. par W.G. chez J. Playford et Z. Watkins, 1665 (4e édition du *Dancing Master*).

SANTUCCI (Ercole), *Mastro da Ballo*, 1614, préface de Bengt Häger. Introduction de Barbara Sparti. Carina Ari Library Publications, no. I. Zürich, Hildesheim - New York, Georg Olms Verlag, 2004.

B – Bibliographie avant 1800

1 – Dictionnaires

BROSSARD (Sébastien de), *Dictionnaire de la musique contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et françois les plus usitez dans la musique*, Paris, C. Ballard, 1703.

CORNEILLE (Thomas), *Le dictionnaire des arts et des* sciences/ par M. D. C..., Paris, Vve J. B. Coignard, 1694.

COTGRAVE (Randle), *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, Adam Islip, 1611.

FURETIERE (Antoine), *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye, A. et R. Leers, 1690.

Seconde édition « revuë, corrigée & augmentée par M. Basnage de Bauval », La Haye et Rotterdam, Chez Arnoud et Reinier Leers, 1701.

GUILLET DE SAINT-GEORGE (Georges), *Les arts de l'homme d'épée, ou Le dictionnaire du gentilhomme*, G. Clouzier Paris, 1678.

MENAGE (Gilles), *Dictionnaire étymologique de la langue françoise, nouvele édition revuë et augmentée par l'auteur,avec les Origines Françoises de M. de Caseneuve*, …, Paris, Jean Anisson, 1694.

POMEY (François), *Le dictionnaire Royal augmenté*, Lyon, Antoine Molin, 1671.

RICHELET (Pierre), *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses*, Genève, 1680.

Réédition : *Nouveau dictionnaire françois, contenant généralement tous les mots, les matières*… , Cologne, Jean François Gaillard, 1694.

La Réédition du Dictionnaire françois, contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux et plusieurs remarques sur la langue françoise,... par Pierre Richelet... Amsterdam, J. Elzevir, 1706.

Dictionnaire de la langue françoise ancienne et moderne, de Pierre Richelet ; augmenté de plusieurs additions, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1732

2 – Traités et textes littéraires allemands

a – Œuvres de Johann Georg Pasch

Cette bibliographie ne prétend pas à l'exhaustivité : elle n'inclut pas les thèses de l'Université de Wittenberg pour lesquelles Pasch est seulement cité et se fonde sur les catalogues des bibliothèques allemandes réunis sur le site http://gso.gbv.de/ (Gemeinsamer Verbundkatalog). Plusieurs bibliothèques allemandes ont numérisé des ouvrages de cet auteur. C'est particulièrement le cas de la Bibliothèque de Göttingen : http://gdz.sub.uni-goettingen.de/ et de la Herzog August Bibliothek de Wolfenbüttel : http://www.hab.de/de/home/bibliothek/digitale-bibliothek-wdb.html
http://opac.lbs-braunschweig.gbv.de/DB=2/SET=6/TTL=30/MAT=/NOMAT=T/REL?PPN=142518174

La thèse soutenue par Johann Georg Pasch à Wittenberg :

Dissertatio De Plagio Kaufungiano Anno MCCCCLV. Commisso / Quam Indultu Magnificae Ictorum Facultatis Sub Praesidio ... Dn. Gottfridi Suevi ... Exhibet Johannes-Georgius Pascha, Dresda-Misnicus Ad Diem Decembr. In Auditorio Ictorum, Universität Wittenberg, Johann Röhner, 1655.

Oeuvres liées à des circonstances

Glückwünschung Auff des ... Martin Friedrich Seydels [Seidel] ... Nahmen-thag L. 11 Nov. 1653. übergeben / von Johann Georg Paschen [Pascha], Wittenberg, Haken, 1653.

Poèmes pour son mariage (Pasch est donc déjà archiviste du duc August de Saxe-Weissenfels) :

Festivitati Nuptiali Viri Clarissimi et Consultissimi Dni. Johannis Georgii Paschen, Serenissimi, Principis Magdeb. Secretarii Digniss. Sponsi Cum Virgine Anna Margarita Sieglerin/ bonis omnibus prosequuntur Fautores Et Amici Wittebergernses, Wittenberg, Johann Hake, 1657.

Poème d'adieu pour son départ de Wittenberg. Ce document a été détruit pendant la deuxième guerre mondiale *A Dieu, ...* : [Abschiedsgedicht auf Johann Georg Pascha, Administrator d. Primats u. Erzstifts zu Magdeburg, bei seiner Abreise aus Wittenberg], Wittenberg, Röhner, [ca. 1660].

Instructions et traités d'exercices et arts militaires (présentation chronologique)

Kurtze Unterrichtung Belangend Die Pique/ die Fahne/ den Jägerstock/ das Voltegiren/ das Ringen/ das Fechten auff den Stoß und Hieb/ und endlich das Trinciren / verfertigts Johannes Georgius Pascha LL. Studiosus, Wittenberg, Melchior Oelschlegel Erben, 1657.

Kurtze Unterrichtung Belangend Die Pique, die Fahne, den Jägerstock, das Voltesiren, das Ringen, das Fechten auff den Stoß und Hieb und endlich das Trinciren / verfertigts Johannes Georgius Pascha, In Verlegung Christian Guths Buchhändlers in Hamburg, Wittenberg, Melchior Oelschlegels Erben, 1658.

Kurtze Unterrichtung Belangend Die Pique/ die Fahne/ den Jägerstock/ das Voltesiren/ das Ringen/ das Fechten auff den Stoß und Hieb/ und endlich das Trinciren / verfertigts Johannes Georgius Pascha LL. Studiosus, Hamburg, Christian Guth - Wittenberg, Melchior Oelschlegel, 1659.

Kurtze doch Gründliche Unterrichtung Der Pique, deß Trillens in der Pique, der Fahne, deß Jägerstocks, Trincierens, Fechtens auf den Stoß und auf den Hieb, Voltesirens auf den Pferd und auf den Tisch, deß Ringens, Tantzens, sampt einer Anleitung bey grosen Herren und iedermann beliebt zu machen / mit denen dazu nötig gehörigen Kupfferstücken, aufgesetzt durch I. G. P. Oßnabrück, Johann Georg Schwander, 1659.

Kurtze iedoch deutliche Beschreibung Des Pique-Spielens/ wie auch Des Trillens auf der Pique : Wie solche recht nach heutiger Art zu gebrauchen/ ; Mit denen nothwendigsten Kupffern außgezieret, Leipzig, Philipp Fuhrman[n], Halle, Mechior Oelschlegel, [ca. 1660].

Kurtze jedoch Deutliche Beschreibung Des Pique-Spielens : Wie solche zu recht nach heutiger Art zu gebrauchen ; Mit denen nothwendigsten Kupffern ausgezieret / auffgesetzt von Johann Georg Paschen/ Fürstl. Magdeb. Pagen-Hoffmeister, Leipzig, Fuhrmann, Halle, Oelschlegel, [ca. 1660].

NB : la page de titre diffère de celle de l'ouvrage précédent, mais le frontispice gravé est le même, avec toutefois le « und Trillen » biffé)

Kurtze Anleitung Wie der Jägerstock oder halbe Pique eigentlich zugebrauchen/ und was vor Lectiones darauff seyn : Mit Fleiß auffgesetzet und vielen nothwendigen Kupffern außgeziehret, [S.l.], Johann Ernst Tietze - Halle, Oelschlegel, 1660.

Kurtze Anleitung des Jäger Stocks, oder halbe Pique, Halle, Melchior Oelschlegel, 1660.

Kurtze jedoch deutliche Beschreibung handelnd vom Fechten auf den Stoß und Hieb, **Relié avec** : *Kurtze iedoch gründliche Beschreibung des Voltesirens, sowohl auf dem Pferde als über den Tisch : darinnen gehandelt wird von alten Sprüngen, als in Sattel zu springen, wieder herauß, Reversen, Traiten, halben Pomaden, Verwechseln ... wie solches heutiges tages in gebrauch ; Mit vielen nothwendigsten Kupffern abgebildet,* Halle, Melchior Oelschlegeln, (ca. 1660).

Vollständiges Trincier-Buch/ handlend I. Von denen Speisen/ wie dieselben nach einander auff der Taffel gesetzet. II. Wie dieselben nach einander vorgeleget. III. Von denen Trincier-Messern/ Gabeln/ ... IV. Von denen vornehmsten Schnitten. V. Von denen vornehmsten Umbwendungen. VI. Von denen vornehmsten Ablegungen und Imbrochirung. und dann VII. Wie ein jedweder stück zierlich zu Trinciren ... : Nach itziger Zeit üblichen Hoffart mit fleiß beschrieben/ und mit vielen nothwendigen Kupffern außgebildet, Saale, Christoph Milius - Halle, Oelschlegel, 1660.

Deutliche Beschreibung Von der Fahne : In Sechs Spielen abgetheilet ; Wie selbige zierlich geschwungen/ nebst denen Tritten/ wie viel derselben zu jedweder Lection gemacht werden müssen / Mit ... Fleiß ... beschrieben/ und mit vielen nöthigen Kupffern ausgebildet/ von Johann George Paschen/ Fürstl. Magdeb. Pagen-Hoffmeister, [s.l.], Gerlach & Beckenstein - Halle, Vester, 1661.

Vier und achtzig Fahnen-Lectiones : Wie selbige zierlich geschwungen/ nebst denen Tritten/ wieviel derselben zu jedweder Lection gemacht werden müssen ; Nach itziger Manier mit Fleiß beschrieben/ und mit vielen nothwendigen Kupffern gezieret / [J. G. P.], [S.l.], Gerlach & Beckenstein - Halle, Oelschlegel, 1661.

Florilegium Fortificatorium Tripartitum. Oder Kurtze/ leichte/ jedoch gründliche und richtige Anweisung zu der jetzigen Zeit üblichen Krieges-Bau-Kunst/ und was derselben anhängig : in dreyen Theilen/ Als I. Etlichen Geometrischen Handgriffen/ zu nützlicher/ und unverhinderlicher Ubung dieser Kunst nöthig. II. Der Fortificirung oder KriegsBaukunst/ un[d] was derzugehörig an ihm selber. III. Compendiosischer Solution und Ausrechnung der rechtlinischen Triangul ... mit angehengten unterschiedlichen/ hieher gehörigen/ Tabellen/ und 212. Krieges-

Reguln/ abgehandelt / Alles aus den besten und bewehrtesten Autoren ... in richtiger Ordnung zusammen gelesen/ und mit vielen nothwendigen Kupffern ausgebildet. Halle, Christoph Mylius - Leipzig, Christian Michael, 1662.

Vollständiges Ring-Buch : Darinnen angewiesen wird/ Wie man Adversarium recht angreiffen/ sich loß machen/ die Schläge pariren, unterschiedene Lectiones und die contra-Lectiones darauff machen soll / Mit Fleiß beschrieben und mit sehr vielen Kupffern außgebildet von Johann Georg Paschen/ F.M. Pagen-Hoffmeistern, 3 éditions : Halle, Oelschlegel, 1659 (?), rajout d'un frontispice avec la mention chez l'auteur, et Halle, Oelschlegel & Philipp Fuhrmann Leipzig, 1663, 1665 (?).

Kurtze iedoch Deutliche Beschreibung, handlend Vom Fechten auf den Stoß und Hieb / Mit ... Fleiß auffgesetzet, und mit mehrern ... Kupffern außgebildet, von Johann Georg Paschen, Halle, Oelschlegel, 1664.

Kurtze iedoch gründliche Beschreibung Des Voltiger/ Sowohl auf den Pferde als über den Tisch : Darinnen gehandelt wird von allen Sprüngen ... wie solches heutiges Tages in Gebrauch / Mit mehren Lectionen und sehr vielen Kupffern abgebildet. von Johann Georg Paschen/ F.M. Pagen Hoffmeistern, Halle, Oelschlegel [ca. 1664].

Kurtze iedoch Deutliche Beschreibung/ handelnd Vom Fechten auf den Stoß und Hieb / Mit sonderbahren Fleiß auffgesetzet/ und mit mehrern nothwendigen Kupffern außgebildet/ von Johann Georg Paschen, Halle, Oelschlegel, 1664.

Neu vermehrtes vollständiges Trincier-Buch/ : handlend I. Von Zerschneidung und Vorlegung der Speisen ... II. Von rechter Zeitigung/ aller Mundkoste ... III. Von den Schau-Gerichten/ sampt etlichen denckwürdigen Bancketen / Nach itziger Zeit üblicher Manier ... beschrieben/ verbessert und mit vielen nothwendigen Kupffern, Naumburg, Müller, 1665.

Vollständiges Fecht Ringe und VoltigierBuch s. l., l'Auteur.

NB : contient en fait *Kurtze iedoch deutliche Beschreibung handlend vom Fechten…*, Halle, Vestern, 1664.

Kurtze jedoch Deutliche Beschreibung, handlend Vom Fechten auf den Stoss und Hieb ... : Vollständiges Ring-Buch ... ; Kurtze jedoch gründliche Beschreibung des Volliger, So wohl auf dem Pferde als über den Tisch ... ; Mit sehr vielen Kupfern abgebildet , Halle, Vestern, 1666.

Deutliche Beschreibung Von Dem Exerciren in der Musquet Und Pique Wie Auch Von Dem Baston à Deux Bous Jäger stock oder Halbe pique, Halle, Christian Vestern, 1667.

Deutliche Beschreibung von dem Exerciren in der Pique : in drey Theil abgetheilet ... / beschrieben von Johann Georg Pascha, Halle [1667].

Deutliche Beschreibung, Von dem Exerciren in der Mußquet : In drey Theil abgetheilet, Als, 1. Wie man die Mußquet zierlich loßschiessen, und geschwinde wiederumb laden soll, 2. Vom dem Exercitio mit dem Troppe oder Compagnie, 3. Vom dem Exercitio mit der Compagnie oder Regiment im Chargiren / Mit sonderbahren Fleiß, nach heutiger Kriegs-Art und Manier beschrieben, und mit vielen nöthigen Kupffern ausgebildet von Johann Georg Pascha, Fürstl. Magdeb. Pagen-Hoffmeister..., Halle, Melchior Oelschlägel Erben, 1667.

Kurtze jedoch gründliche Beschreibung des Voltesirens, sowohl auf dem Pferde als über den Tisch : darinnen gehandelt wird von allen Sprüngen, als in Sattel zu springen, wieder herauß, Reversen, Traiten, halben Pomaden, Verwechseln ; wie solches heutiges tages in gebrauch ; mit mehreren Lectionen und sehr vielen Kupffern abgebildet / von Johann George Paschen, Halle, Oelschlegel, (ca. 1670).

Vollständiges Ringen, darinnen angewiesen wird, wie man Adversarium recht angreiffen, sich loßmachen, die Schläge pariren, unterschiedene Lectiones und Contra-Lectiones darauff machen soll : mit Fleiß beschreiben, und mit sehr vielen Kupffern abgebildet, Halle, Oelschlegel (?) [ca. 1670].

Kurtze Anleidung Wie der Baston A Deux Bous Das ist Jaegerstock/ Halbe Pique oder Springe-Stock Eigentlich zu gebrauchen und was vor Lectiones darauff seyn : Mit Fleiß meistentheils aus Französischer Sprache teutsch übersetzt und mit nothwendigen Figuren und Kupffern gezieret / Auff öffters Begehren zum Truck geben Von Johann Georg Pascha ...Halle, Christian Vester – Leipzig, Friedrich Arnst, 1670.

*Deutliche Beschreibung von dem Exerciren in der Musquete und Pique : In vier Theil abgetheilet/ Als Erstlich/ Wie ein einzeler Musquetirer die Musquet zierlich loßschiessen/ und geschwinde wiederum laden soll/ ... Zum Andern/ Von dem Exercitio mit dem Tropp oder Compagnie, ... Drittens/ Von dem Exercitio mit der Compagnie oder Regiment im Chargiren beydes in der Musquete und Pique/ und Vierdtens/ Von dem Exercitio mit der Compagnie oder Regiment im Chargiren, in der Musquet und Pique zugleich / **Declaration Ponctuelle de l'Exercice Du**

Mousquet Et De La Pique : Divisé En Quatre Partis*, ... / Mit sonderbahren Fleiß ... beschrieben/ und mit vielen nöthigen Kupffern ausgebildet von Johann Georg Paschen/ Fürstl. Magdeb. Pagen-HoffMeister*, Halle, Oelschlegel, [ca. 1672].

- *Deutliche Beschreibung Unterschiedener Fahnen-Lectionen : In Acht Spiel eingetheilet/ Nebst dem Piquen-Spiel/ Pertuisan und halben Piquen/ oder Jägerstock ... / von Johann Georg Pascha, Fürstl. Magdeb. Pagen Hoff-Meister… // Description distincte du jeu du drapeau de la pique,* Halle, Oelschlegel, [1673].

Vollständiges Fecht-Ring- und VoltigierBuch, Leipzig : Johann Simon Fick ; Johann Polykarp Seubold, 1673 (c'est en fait une nouvelle couverture pour l'ouvrage publié en 1664 chez Oelschlegel).

Vollständige Krieges-Kunst zu Fuße : Nach heutiger Teutsch- und neuen Frantzösischen Manier/ absonderlich wie solche bey hohen Potentaten und Krieges Helden noch üblich und im gebrauche/ auch wie Sr. Majestät in Franckreich ihre Leib-Garde exerciren lässet anmuth- und deutlich beschrieben/ auch mit nöthigen Kupfern abgebildet ; der gestalt Das hohe Kriegs-Häupter vieler Sachen sich darauß erinnern/ als auch junge Herrschaften und unerfahrne Officirer ehe sie ins Feld gehen/ daraus viel fassen darin guten Grund legen/ und dieselbe begreiffen können : ***Le Parfait Capitaine D'Infanterie Ou L'Exercice De L'Infanterie*** */ anfangs entworffen und zu Papier gebracht von Johann Georg Paschen ... nach seinem seligen Absterben aber/ von einen Hohen Wohlerfahrnen Officirer auffs neu übersehen auch in vielen vermehret und verbesser*, Franckfurt Lüneburg, Leipzig, Johann Kelp, 1687.

b - Autres textes et documents du domaine germanique

[Anonyme], *Eintracht stärckt Heyrath : oder / BALLET*..., Halle, Christoph Salfeld, 1669.

BEHR (Rudolf Samuel), *Anleitung zu einer wohlgegründeten Tantz-kunst*, Heydler, Leipzig, 1703.

BOLDRIAN (Sixt), *Pum bi bi bi di, pum pum pum, Trarara, trarara, trarara, ra ra: was newes? was trommeln? was blasen? Allerhand seltzame Würme, grewlicher als Hasel- und Lindwürme,* Boxtehut, Walckmühlen (?), 1650.

BONIN (Louis), *Die neueste Art zur galanten und theatralischen Tanz-Kunst*, Frankfurt, J.C. Lochner, 1712.

GIGANTI (Nicoletto) : *Escrime nouvelle, ou théatre auquel sont représentées diverses manières de parer…, traduit en langue françoise par Jacques de Zeter,* Frankfurt, 1619. (édition bilingue, français Allemand)

MERCURIUS, *Der von dem Mercurius neu-gebaute Schau-Platz der Dantzenden,* Joh ; Hoffmann Nuremberg, 1671.

PASCH (Johann), *Beschreibung /wahrer /Tanz-Kunst /nebst einigen / Anmerkungen/ über/ Herrn J.C.L.P.P. zu S. / bedencken gegen das Tanzen…,* Francfort, Wolffgang Michaelles und Johann Adolph, 1707. Réimpression : Documenta choreologica, vol. XVI, édité par Kurt Petermann, Leipzig, Zentralantiquariat der DDR, 1981.

SCHRADER (Christoph) : l'oraison funèbre de la femme de Johann Georg Pasch : *Die treue Gehülffin eines Ehemannes/ : An der ... Frauen Annen Margarethen/ gebohrnen Sieglerin/ Des ... Herrn Johann Georg Paschen/ HochFürstl. Sächs. Magdeb. wohlbestallten Pagen-Hoffmeisters/ Hertzgeliebsten Hauß-Ehre seel. Beerdigungs-Tage den 30. Augusti/ Anno 1678. / Zu ihrem letzten Ehren-Gedächtniß auf ersuchen vorgestellet von M. Christoph Schradern/ Fürstl.Magd. Dom-Prediger,* Halle, Salfeld, 1678.

- l'oraison funèbre de Johann Georg Pasch : *Wohlanständige Exercitia Eines Christen/ Dem Weiland Edlen/ Großachtbaren und Wohlgelahrten Herrn Johann Georg Paschen/ HochFürstl. Sächs. Magdeb. Wohlbestallten und treuverdienten Pagen-Hoffmeister Seel. : Zu schuldigem Nachruhm und letzten Ehren/ am Tag seiner Volckreichen Leichbestattung/ den 4. Septembr. 1678. / Auf der Hochbetrübten Hinterlassenen Ersuchen gezeiget Von M. Christoph Schradern,* [Halle, Saale] : mit Salfeldischen Schrifften, 1678.

TAUBERT (Gottfried) : *Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösichen Tantz-Kunst,* Friedrich Lanckischen Erben, Leipzig, 1717.

TRICHTERN (Valentin) : *Curiöses Reit- Fecht- Jagd- Tantz oder Ritter exercitien Lexikon,* Leipzig, J. F. Gleditsch, 1742.

3 - Autres traités, textes littéraires et archives avant 1800

Lettres patentes pour l'établissement d'académies d'Opéras, Actes Royaux, Saint Germain-en–Laye, 28/06/1669.

L'Orphée grotesque avec le bal rustique, en vers burlesques, Première partie. Paris, Chez Sébastien Martin, 1649.

AULNOY (Marie-Catherine d'), *Relation du voyage d'Espagne...*, Tome 1, Paris, C. Barbin, 1691.

BEHR (Rudolf Samuel), *Anleitung zu einer wohlgegründeten Tantz-kunst*, Leipzig, Heydler, 1703.

BONNET (Jacques), *Histoire générale de la danse sacrée et profane*, Paris, d'Houry fils, 1723.

BRUEYS (David-Augustin de) et PALAPRAT (Jean de), *Le Grondeur*, Comédie, Paris, Thomas Guilain, 1693.

COURTIN (Antoine de), *Traité de la Civilité qui se pratique en France*, Bruxelles, Philippe Veuglart, 1671

DUMANOIR (Guillaume), Le Mariage de la Musique avec la danse, Patis, Guillaume de Luyne, 1664

DUMONT (Jean) : *Voyages de Mr Du Mont en France, en Italie, en Allemagne, à Malthe et en Turquie . Contenant les recherches & observations curieuses qu'il a faites en tous ces païs...*, La Haye, É. Foulque, 1699

DU ROSIER, « Quelle est l'origine de la Dance », *Extraordinaire du Mercure Galant*, tome XI, Quartier de Juillet 1680, Lyon, Thomas Amaulry, 1680, p. 2-29.

ESQUIVEL NAVARRO (Juan de), *Discursos sobre el Arte del Danzado*, Séville, Juan Gomez de Blas, 1642.

HEROARD (Jean), *Journal de Jean Héroard sur la jeunesse et l'enfance de Louis XIII*, édition par E Soulié et E. de Barthélémy, Paris, Firmin Didot, 1868.

LA ROCHEFOUCAULD (François de), *Oeuvres* [Mémoires], nouvelle édition revue…, par MM. D. L. Gilbert et J. Gourdault, Paris, Hachette : 1874-1923, Tome 3.

LIANCOUR (André WERNESSON, Sieur de), *Le Maistre d'armes ou l'exercice de l'Epée seule dans sa perfection*, chez l'auteur, Paris, 1686.

LORET (Jean), *La Muze historique, ou Recueil des lettres en vers contenant les nouvelles du temps*, Tome 2 (1655-1658), Paris, J-P. Jannet, P. Daffis, H. Champion, 1857-1891.

MACE (Thomas), *Musick's Monument, or, A remembrancer of the best practical musick, both divine, and civil, that has ever been known, to have been in the world*, Londres, T. Ratcliffe, N. Thompson, John Carr, 1676.

MENESTRIER (Claude-François), *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris, René Guignard, 1682.

MOLIERE (Jean Baptiste POQUELIN, dit) : *Les Fâcheux*, Comédie … représentée sur le théâtre du Palais royal, Paris, G. de Luyne, 1662.

PLUVINEL (Antoine de), *L'instruction du roy en l'exercice de monter à cheval*, Amsterdam, J. Schipper, 1666.

PURE (Michel, Abbé de) : *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, Paris, M. Brunet, 1668. Réédition Genève, Minkoff, 1972.

RAMEAU (Pierre), *Le Maître à danser*, Paris, Jean Vilette, 1725.

SCARRON (Paul), *Recueil des œuvres burlesques*, Paris, chez Toussaint Quinet, 1648.

SCUDERY (Georges de), *Poésies diverses*, Paris, A. Courbé, 1649.

SOREL (Charles), *Histoire comique de Francion*, réimprimée sur l'exemplaire unique de l'édition originale (1623) et sur les éditions de 1626 et 1633, et précédée d'une introduction, par Émile Roy..., Paris, Hachette, 1926, vol. 2.

- *Histoire comique de Francion*, réimprimée sur l'exemplaire unique de l'édition originale (1623) et sur les éditions de 1626 et 1633 par Émile Roy, Paris, Hachette, 1928, vol. 3.

TOMLINSON Kellom, *The Art of Dancing, explained by reading and figures*, Londres, chez l'Auteur, 1735, réédition par Jean-Noël LAURENTI, Béziers, Société de Musicologie de Languedoc, 1989.

C – Bibliographie après 1800

1 – Ouvrages

BARBIER (Pierre), VERNILLAT (France), *Histoire de France par les chansons*, Paris, Gallimard, 1956.

GUILCHER (Jean-Michel), *La Contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris/La Haye : Mouton, 1969. Réédition sous le titre *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelles, Éd. Complexe – Pantin, Centre National de la danse, 2003.

HARRIS-WARRICK (Rebecca), MARSH (Carol G.), *Musical Theatre at the Court of Louis XIV: 'Le mariage de la Grosse Cathos'*, Cambridge University Press, 1994.

HOURCADE (Philippe) : *Mascarades et Ballets au Grand Siècle* (1643–1715), Paris , Desjonquères, 2002.

KOUGIOUMTZOGLOU-ROUCHER (Eugenia), *Aux origines de la Danse Classique, le Vocabulaire de la Belle Dance, 1661-1701*, Thèse, Université de Paris-Nord, 1991.

LANCELOT (Francine), *La Belle Dance, catalogue raisonné fait en l'an 1995*, Paris, van Dieren, 1996.

LITTLE (Meredith Ellis), MARSH (Carol G.), *La Danse Noble. An Inventory of Dances and Sources*, New York, Broude Brothers Limited, 1992.

MATLUCK BROOKS (Lynn), *The Art of Dancing in Seventeenth Century Spain*, Lewisburg, Bucknell UNIVERSITY PRESS, 2003.

RODIS-LEWIS (Geneviève), *Le développement de la pensée de Descartes*, Paris, Vrin, 1997.

SCHROEDTER (Stephanie), *Vom „Affekt" zur „Action", Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*, Würzburg, Königshausen et Neumann, 2004.

SCHROEDTER (Stephanie), MOUREY (Marie-Thérèse), BENNETT (Giles), *Barocktanz im Zeichen französisch-deutschen Kulturtransfers: Quellen zur Tanzkultur um 1700 / La danse baroque et les transferts culturels entre France et Allemagne ... / Baroque Dance and the transfer of culture between France and Germany...*, Hildesheim - New York, Georg Olms Verlag, 2008.

2. Articles et actes de colloques

« All'ungaresca – All español », Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420-1820. Actes du 3e Rothenfelser Tanzsymposion, éd. par Uwe SCHLOTTERMÜLLER, Howard WEINER et Maria RICHTER, Fa-Gisis, Freiburg, 2012.

Morgenröte des Barock : Tanz im 17. Jahrhundert, Actes du 1er Rothenfelser Tanzsymposion, édités par Uwe SCHLOTTERMÜLLER et Maria RICHTER, Freiburg, Fa-Gisis, 2004

ABROMEIT Klaus, « Aber Johann Georg hat gesagt .... Eine kommentierte Tanzstunde nach Johann Georg Pasch », *Morgenröte des Barock : Tanz im 17. Jahrhundert*, Actes du 1er Rothenfelser Tanzsymposion, édités par Uwe SCHLOTTERMÜLLER et Maria RICHTER, Freiburg, Fa-Gisis, 2004, pp. 9 – 14.

BUCH (David Joseph), « The Influence of the "Ballet de cour" in the Genesis of the French Baroque Suite », *Acta Musicologica*, International Musicological Society, Vol. 57, Fasc. 1, Janvier - Juin 1985, pp. 94-109

DEVOTO (Daniel), « De la zarabanda à la sarabande », *Recherches sur la Musique française classique* n°6, 1966, pp. 27–72.

DUFOUR (Mône), « Contribution à l'étude de l'Apologie de la danse [...] », *La Recherche en danse* 4, 1988, p. 13-17.

DURON (Jean): « ' Pourquoy composez-vous des chants pour faire dancer?': à propos de la création de l'Académie de danse en 1662 » *Corps dansant-Corps glorieux, Les Cahiers d'Artes* 7, 2011, pp. 265–292.

FRANK (Priska), « A Coranto with a diagram », *Historical Dance*, Dolmetsch Historical Dance Society, Volume 2, n° 3, 1983, p. 3-5.

GUILCHER (Jean-Michel), « Le domaine du rigodon : une province originale de la danse », *Le monde alpin et rhodanien*. Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'Ethnologie, 1984, n° 1-2, p. 7-71.

HAZEBROUCQ (Hubert) *: «* Six French dances in Germany : an instruction by Johann Georg Pasch (1659) », *« All'ungaresca – All español », Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420-1820*. Actes du 3e Rothenfelser Tanzsymposion,

éd. par Uwe SCHLOTTERMÜLLER, Howard WEINER et Maria RICHTER, Fa-Gisis, Freiburg, 2012, pp. 39-57.

MOUREY (Marie-Thérèse), « Mercurius' 'Schau-Platz der Dantzenden' (1671) oder : Von der Zivilisierung der Sitten durch die französische 'belle danse' », *Morgenröte des Barock : Tanz im 17. Jahrhundert*, Actes du 1er Rothenfelser Tanzsymposion, édités par Uwe SCHLOTTERMÜLLER et Maria RICHTER, Freiburg, Fa-Gisis, 2004, pp. 105-115.

NOWACZEK (Jadwiga), « Die Courante zwischen pesle-mesle und distinguierter Noblesse. Studien zum Übergang vom Renaissance - zum Barocktanz anhand der Courante von de Lauze », *Morgenröte des Barock : Tanz im 17. Jahrhundert*, Actes du 1er Rothenfelser Tanzsymposion, édités par Uwe Schlottermüller et Maria Richter, Freiburg, Fa-Gisis, 2004, pp.117-153.

ROBERTSON (Michael), *The Courtly Consort Suite in German-Speaking Europe, 1650–1706*, Surrey, Ashgate Publishing Ltd, 2009.

ROUCHER (Eugénia), « Entre le *bel estre* et le *paroistre* : la danse au temps de Louis XIII », *Regards sur la musique… au temps de Louis XIII*, Paris, Mardaga 2007, pp. 79-113.

RUSSEL (Tilden), *Theory and Practice in Taubert, four readings*, Israel Studies in Musicology online. http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/10/Russell.pdf

SEMMENS (Richard T.), « Branles, Gavottes and Contredanses in the Later Seventeenth and Early Eighteenth Centuries », *Dance Research : The Journal of the Society for Dance Research : Papers from the Dance to Honour Kings Conference*, XV/2 (Winter 1997), p. 35-62.

THORP (Jennifer), « P. Siris: An Early Eighteenth-Century Dancing-Master », *Dance Research*, Edinburgh University Press, octobre 1992, Volume 10, p. 71-92.

WILSON (David R.), « A coranto withe a diagram : A note on the text », *Historical Dance*, Dolmetsch Historical Dance Society, Volume 2, n° 4, 1984/5, p. 4.

« Dancing in the Inns of courts », Historical Dance, Dolmetsch Historical Dance society vol. 2, N° 5, 1986/7., p. 3-16.

WINKLER (Nikoline), « Die « Régence » und ihre « bals publics », Pariser Contredanses in ihrem kulturellen Umfeld », *"All'ungaresca - al espãnol" : die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420 – 1820*, Actes du 3e Rothenfelser Tanzsymposion, édition par Uwe Schlottermüller, Freiburg, Fa-gisis, 2012, p. 191-225.

Table des matières

Remerciements…… p. 3
Abréviations…… p. 4

Introduction : enjeux et corpus……...…… p. 5

I - L'*Instruction* de Pasch : contexte et vocabulaire……..……..... p. 11

A - Présentation générale de la source, l'auteur et son contexte……. p. 11
1. Au détour d'un livre d'exercices militaires……. p. 11
2. A propos du *Hofmeister* Johann Georg Pasch…….…… p. 13
3. Une forte présence de la culture française……... p. 15
4. Courante, sarabande et branle :
trois danses représentatives du style français au bal…… p. 16

B – Etude du vocabulaire de l'*Anleitung*……. p. 22
1. Des énoncés issus de champs lexicaux divers……. p. 22
2. Un vocabulaire lié à celui des *exercices*…….. p. 23
3. Indications pour l'espace, la durée et la vitesse……... p. 24
4. Etude lexicale des principaux termes…….. p. 26
a. Abgestossen……..... p. 26
b. Auffgehoben…… p. 30
c. Cupe……. p. 30
d. Fahren……... p. 32
e. Halb L/R herum…… p. 32
f. Pass……... p. 33
g. Piritet…… p. 35
h. Reverentz…….....p. 36
i. Rose…….. p. 38

j. Schlagen……... p. 39
k. Schlangen Tritt……. p. 39
l. Schleiffe……... p. 41
m. Setzen……... p. 42
n. Strapatte……... p. 43
o. Streichen……... p. 44
p. Trehen……...p. 44
q. Tritt / getretten……. p. 45
r. Ziehen……... p. 47
5. Données chiffrées…… p. 47

II – Danser les *lectiones* de Pasch :
questions sur le style et la composition……. p. 50

A - Eléments pour l'exécution : le style et la cadence……p. 50
1 - Implicites stylistiques des énoncés……... p. 50
2 - Une relation problématique entre danse et musique……. p. 52
3 - Etude des correspondances entre carrures musicales
et nombres d'énoncés dans les *lectiones*……. p. 54
a. *1. Sarabanda* S1……...…… p. 54
b. *2. Curant* C2……..... p. 54
c. *3. Prandel* P3…… p. 55
d. *4. Sarabanda* S4……... p. 55
e. *5. Sarabande* S5……... p. 56
f. *6. Curant* C6……. p. 56

B - La structure des danses chez Pasch, entre *lectiones* et exercices…… p. 58
1 - Etude de la structure des danses……. p. 58
a. *1. Sarabanda* S1…… p. 60
Proposition de mise en espace.....p. 62
b. *2. Curant* C2……..p. 66
c. *3. Prandel* P3……p. 68

d. *4. Sarabanda* S4…… p. 70
e. *5. Sarabande* S5…… p. 72
f. *6. Curant* C6…….. p. 75
2 - « Leçons » pour la danse : de la variation à la composition…..……..... p. 78

III – Comparaisons avec les sources chorégraphiques ultérieures :
A la recherche de « vieilles danses »……... p. 81

A - Comparaisons selon les types de danses……... p. 81
1 - Indices sur la sarabande…….. p. 81
2 - A propos des pas et de la structure de la courante……. p. 83

B - Sur la piste de « vieilles danses »……..……... p. 89
1 - Définition d'un corpus……p. 89
2 - Eléments communs aux « vieilles » chorégraphies…… p. 92
3 - Présentation des chorégraphies des « vieilles danses »……..… p. 97
a. *La Bocanne*…….. p. 97
b. *La Duchesse*…… p. 98
c. *La Petite Bourrée* / *La Vieille Bourrée*……...… p. 100
d. *Le Vieux Canarye*…… p. 102
e. *Le Traquenar par mr de Beaufort*……p. 103
f. *La Vieille Gaillarde*……. p. 105
g. Rigaudons : *Le rigaudon de Mr Bauchand* et *Le Vieux Rigaudon*……. p. 107
h. *Les Tricotets*…… p. 108
i. *Menuets et Passepieds*……. p. 110

Conclusion……. p. 115

Annexes

Annexe I : Johann Georg Pasch (1628-1678),
éléments biographiques…….…… p. 119
A – Biographie…….....p. 119
B - L'Oraison Funèbre de Johann Georg Pasch…….. p. 124

Annexe II : Textes & citations…….…. p. 128
A – Marin Mersenne : *L'Harmonie universelle*, 1636, Livre 2,
Propositions XXIII, XXIV, XXV…….. p. 128
B - *L'Orphée grotesque avec le bal rustique,*
en vers burlesques (extrait), 1649…… p. 137
C - Paul Scarron : *La Belle Dance*, 1648…….p. 142
D – Georges de Scudéry : *Philis dance la Sarabande*, 1649……...p. 143
E - Molière : *Les Fâcheux*, 1662, Acte 1 scène 3…… p. 144
F – Antoine de Courtin : *Traité de la Civilité qui se pratique en France,*
1671, Chapitre XIII, « Ce qui s'observe au bal »……..p. 145
G – André Lorin *Livre de contredance présenté au Roy*, vers 1685 :
Tables de pas…… p. 147
H - Marie-Catherine d'Aulnoy *Relation du voyage d'Espagne...,*
1691, pp. 86-87……... p. 149
I - David-Augustin de Brueys & Jean de Palaprat,
Le Grondeur, 1693, Acte II scène 17……...p. 150
J - Jean Dumont : *Voyages de Mr Du Mont en France, en Italie…,*
1699, pp. 5-6…… p. 155

Annexe III *Le Menuet d'Anjou* (1683 ?)
Notation chorégraphique en écriture Beauchamp-Feuillet……. p. 157

Annexe IV : Partitions musicales…….. p. 164
A - Johann Georg Pasch : Partitions musicales de danses…….. p. 165
1. Sarabanda…… p. 165

2. Curant…….. p. 166
3. Prandel……. p. 167
4. Sarabanda……p. 170
Sarabande de l'onziesme Mode……... p. 171
5. Sarabande……p. 172
6. Curant…….. p. 173

B – Sources musicales liées aux « vieilles danses »…… p. 175
La Duchesse. Courante Figurée – Bourée……p. 175
Gagliarde du Sieur Artus…… p. 177
Le Traquenar par Mr de Beaufort (transc. Patrick Blanc)…….. p. 178
Traquenard, Johann Caspar Ferdinand Fischer……... p. 179
Traquenar, Johann Sigismond Kusser…….....p. 180

Sources et bibliographie…….. p. 181
A – Sources chorégraphiques et musicales……..... p. 181
B – Bibliographie avant 1800……. p. 183
1 – Dictionnaires……. p. 183
2 – Traités et textes littéraires allemands…… p. 184
a – Œuvres de Johann Georg Pasch……. p. 184
b – Autres textes et documents du domaine germanique….p. 189
3 – Autres traités, textes littéraires et archives avant 1800……. p. 191
C – bibliographie après 1800…….. p. 193
1 – Ouvrages…… p. 193
2 - Articles et actes de colloques…….p. 194

Tables des matières…….…….. p. 196