

## **Le Livre des Basses Danses de Marguerite d'Autriche: Approche philologique et historique**

### **1. Avertissement**

Les propos qui suivent ne sont pas ceux d'un musicologue, ni d'un historien de la danse, mais d'un philologue associé à une approche pluridisciplinaire d'un manuscrit (le 9085 de la Bibliothèque Royale Albert 1<sup>er</sup> de Bruxelles) reconnu capital pour l'étude musicale et orchestrique des basses danses du XV<sup>e</sup> s., mais comportant également des éléments textuels susceptibles d'intervenir utilement dans son interprétation.

### **2. Genèse du projet**

L'entreprise s'inscrit parmi les hommages rendus à Marguerite d'Autriche dans le cadre d'Europalia 87. Il s'agissait de réaliser le fac-similé d'un manuscrit artistique célèbre - mais aussi particulièrement menacé - ayant appartenu à la princesse, en l'accompagnant d'un *Kommentarband*, articulé en 3 volets: un examen codicologique, l'édition commentée du texte, et (à défaut d'une transcription des mélodies) une étude musicologique et chorégraphique. Par rapport à la bibliographie déjà existante, l'originalité du projet, conçu par Claudine Lemaire, consistait à dissocier les démarches et à confier chaque type de recherche à un spécialiste différent, possédant ses compétences propres. Grâce à l'appui des autorités ministérielles et d'institutions financières autrichiennes, l'ouvrage parut à temps pour prendre place dans l'exposition consacrée à la *Librairie* de Marguerite d'Autriche (Bruxelles, Bibliothèque Royale, octobre-décembre 1987)<sup>1</sup>.

### **3. Le manuscrit et son histoire**

Le ms. B.R.B. 9085 n'est impressionnant ni par ses dimensions (128x210mm) ni par son volume (25 feuillets), mais il appartient à une catégorie extrêmement rare et précieuse de codex, puisqu'on n'en connaît que trois spécimens complets, datables de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> s. et originaires de Flandre: le support en est un vélin très fin teinté en noir dans la fibre, selon une technique qui n'a pas encore reçu d'explication

---

<sup>1</sup> *Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche. Das Tanzbüchlein der Margarete von Osterreich*, Graz, Akademische Druck, Bd. 1, *Faksimile*, 1987, Bd. 2, *Kommentar*, 1988 (*Codices Selecti*, LXXXVII, *Musica Manuscripta*, V). Les auteurs du commentaire sont: Claudine LEMAIRE (étude du manuscrit, pp. 13-23), Claude THIRY (édition du texte, pp. 25-56) et Victor GAVENDA (étude des danses, pp. 57-76).

satisfaisante<sup>2</sup>. Il est entièrement transcrit en or et argent (l'or étant réservé aux portées, aux initiales et aux lignes de titres des danses, l'argent étant utilisé pour le texte continu, la notation musicale et l'explication chorégraphique).

L'appartenance à Marguerite d'Autriche ne fait aucun doute: une note sur un feuillet de garde en parchemin blanc précise que *se livre est a la princesse d'Espagne et la robe a madame de Ravestain*, et une autre ajoute qu'il se trouvait *du trailly de fer le 11<sup>e</sup>*. Cette seconde indication - la cote de placement - se retrouve dans l'inventaire de la librairie de Marguerite dressé en 1523-1524. La première est précieuse quant à la date d'entrée du volume: Marguerite ne porta le titre de "Princesse d'Espagne" que de la fin de 1495 à septembre 1501<sup>3</sup>. Après sa mort, le ms. passa, comme presque tous, dans la bibliothèque de Marie de Hongrie, dont il porte l'ex-libris colorié.

Comme les autres mss noirs, et peut-être plus que d'autres, celui-ci a souffert des atteintes du temps. De façon générale, la teinture dans la peau a rendu les fibres cassantes. Une restauration maladroite effectuée vers 1840-1850 n'a guère amélioré son état: les feuillets déjà abîmés ont alors été remontés dans des encadrements de papier peint en noir (en empiétant parfois sur le texte), mais, lors de cette opération, leur ordre a été complètement bouleversé. Les conditions de stockage au XIX<sup>e</sup> siècle et son exposition fréquente à l'éclairage au gaz n'ont évidemment pas contribué à sa bonne préservation. A l'heure actuelle, l'effritement, rendu encore plus critique par la tension entre un parchemin qui a perdu ses fibres et le papier de restauration, est tel que certaines lettres ou notes d'argent sont tombées, et certains feuillets sont maintenus par la trame en or des portées. On voit dès lors combien était justifiée la réalisation d'un fac-similé, puisque ce processus de destruction est irréversible.

#### **4. *L'Art et Instruction de Basse Danse*: structure et composition**

Le ms. se laisse aisément décomposer en deux parties.

La première, la plus brève (6 ff.), reproduit un traité théorique anonyme; l'auteur y précise les différentes catégories de mesures (dans leurs rapports avec les pas et les notes), y définit la basse danse ("pour ce que on la joue selon majel[u]r parfait, et pour ce que, quant on la danse, on va en paix sans soy demener, le plus gracieusement que on peut") et distingue la "basse danse majeur" de la "basse danse mineur" (qui "se commence par pas de Breban"); pour terminer, il explique les différents pas et leurs enchaînements et fournit des détails complémentaires sur les mesures et les pas dont elles sont constituées.

La seconde (ff. 7-23) dresse un répertoire de 58 danses, selon un dispositif presque invariable: chaque page comporte deux portées (en or)

<sup>2</sup> Cf. LEMAIRE, op.cit., p. 18.

<sup>3</sup> De son mariage par procuration à don Juan de Castille (Malines, 5 novembre 1495) jusqu'à son remariage avec Philibert de Savoie (26 septembre 1501).

avec notation musicale (en argent), une grande majuscule calligraphiée en marge gauche, combinant or et argent, occupe la hauteur de la portée et introduit le titre de la danse (en général deux par page) suivi de précisions sur le nombre de notes et de mesures (la ligne entière étant transcrite en or), la ligne inférieure, en argent, énumère le détail des pas selon un code alphabétique simple<sup>4</sup>. La clé de décryptage fait défaut dans le ms., mais est fournie par un incunable à peu près contemporain publiant le même traité, suivi d'un répertoire en grande partie semblable: *L'Art et instruction de bien danser*<sup>5</sup>.

L'attention portée au recueil n'est pas neuve: dès 1912, Ernest Closson en publiait un fac-similé en noir et blanc, accompagné d'une introduction qui a le mérite de souligner l'intérêt du ms. comme témoin pour l'étude des basses danses à date ancienne, et de poser les problèmes, sans toujours les résoudre. Dans les *Mélanges* dédiés au même Ernest Closson, Ch. Van den Borren et, dans une moindre mesure, A. Van der Linden ont apporté d'utiles compléments informatifs<sup>6</sup>. A date plus récente, il a surtout été étudié par des musicologues américains (en particulier D. Hertz) et, en 1964, a été édité par l'un d'entre eux, J.L. Jackman, qui a fourni une transcription moderne des mélodies, mais qui, pour établir le texte, a combiné, parfois mal à propos, le ms. de Marguerite d'Autriche et l'imprimé de Michel Toulouze. C'est sur leurs travaux que se fonde encore, pour l'essentiel, l'analyse de V. Gavenda accompagnant l'actuel fac-similé, menée indépendamment des deux autres chapitres de commentaires.

Si, dès l'abord, la structure du recueil est apparue clairement, il n'en va pas de même de sa composition. Depuis E. Closson, les musicologues ont tenté, à l'aide de sources surtout musicales et, dans une moindre mesure, littéraires, de déterminer l'origine et la chronologie des danses. On se bornera, à ce stade, à un bref rappel de leurs conclusions. Pour l'essentiel, le recueil reproduit un répertoire plus ancien, remontant à une période antérieure à la naissance de Marguerite d'Autriche<sup>7</sup>; il refléterait une pratique musicale et chorégraphique en usage à la cour de Philippe le Bon. La notation n'est cependant pas tout à fait homogène: deux "basses danses

<sup>4</sup> R = "desmarche"; B = "branle"; S = "pas simple"; D = "pas double", ces différents mouvements étant détaillés dans le corps du traité.

<sup>5</sup> Imprimé à Paris par Michel Toulouze entre 1482 et 1496; exemplaire unique conservé au Royal College of Physicians de Londres, reproduit en fac-similé par Victor SCHOLDERER, Londres, 1936. L'imprimé est, dans l'ensemble, moins soigné que le ms.; sur les rapports entre les deux recueils, cf. Cl. THIRY, op.cit., pp. 25-28 et les travaux de D. HEARTZ et J.L. JACKMAN cités en n. 1.

<sup>6</sup> Fac-similé: Bruxelles, Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, 1912; *Mélanges*: Bruxelles, Société belge de musicologie, 1948 (VAN DEN BORREN, pp. 15-16; VAN DER LINDEN, pp. 166-180).

<sup>7</sup> La proposition d'identification la plus ancienne, formulée pour la danse n° 46, *Je sui pouere de liesse*, la daterait de 1421-1423 (chanson *Je suis si pauvre de liesse* repérée dans le Namurois). Une autre, *Triste plaisir* (n° 31), tire son origine d'un rondeau d'Alain Chartier composé avant 1424, mis en musique par Binchois, et encore reproduit dans *Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhetorique*, vaste anthologie publiée pour la première fois à Paris par Antoine Vérard en 1501.

mineurs" (n° 55, *Roti bouilli joyeux*, et 56, *L'Esperance de Bourbon*) sont transcrites selon un système double qui distingue le "pas de Breban" (notes de durées variées) de la basse danse proprement dite (pas de différenciation dans la durée des notes). Trois autres danses (n° 30, 57 et 58) sont copiées complètement dans cette notation plus diversifiée et, comme les deux "basses danses mineurs", accompagnées d'un commentaire explicatif plus développé; l'analyse de D. Hertz a bien montré que celles-ci ont été composées dans l'entourage direct de Marguerite, après 1493: leur association avec la famille de Clèves pourrait expliquer la seconde partie de la note d'appartenance, soit qu'Anne de Bourgogne, dame de Ravestein, et dame de compagnie de Marguerite après son retour d'Espagne, ait pourvu le volume d'une housse protectrice, soit qu'elle ait assumé les frais de sa réalisation.

De Closson à Gavenda, l'interprétation donnée à la copie sur vélin noir de danses qui auraient connu leur heure de gloire du temps du grand-père de Marguerite n'a pratiquement pas varié: on se trouverait devant un document perpétuant tristement le souvenir d'un passé charmant mais révolu.

Dans la reprise du dossier, la tâche du philologue consistait à fournir une édition du traité, à avancer, si possible, dans l'identification des 58 titres, et à analyser les témoignages extérieurs au recueil: tâche de prime abord banale, vu les nombreuses études antérieures, mais qui allait réserver quelques surprises.

## 5. Le problème philologique

On peut en fait, compte tenu de la structure du recueil, distinguer deux problèmes, mais d'inégale importance.

Le traité théorique pose en soi peu de difficultés; l'essentiel du travail, en ce qui le concernait, consistait à respecter scrupuleusement la version supérieure du ms., à rectifier les (rares) erreurs manifestes et à éliminer les maladresses commises par Jackman dans son édition de 1964: mélectures, corrections intempestives d'après l'imprimé de Michel Toulouze, voire introduction de fautes inexistantes<sup>8</sup>. Le texte, même combiné avec la liste des titres, est trop bref pour qu'une analyse linguistique puisse déterminer son origine ou sa date de composition: tout au plus peut-on relever, dans la langue du copiste, quelques picardismes ("chincq", "enseigner", etc.), neutralisés pour la plupart dans l'imprimé de Michel Toulouze. Aucune de ces formes, apparaissant en prose, n'est pertinente pour la langue de l'auteur inconnu.

---

<sup>8</sup> Cette remarque ne porte que sur l'établissement du texte, et non sur la transcription des thèmes musicaux. Un exemple suffit: au § 7, l'érudit américain place au pluriel un sujet (*toute[s] basse[s] danse[s]*), en dépit de la leçon, concordante et parfaitement intelligible, des deux témoins, mais laisse le verbe au singulier (*se commenche*).

Le noeud du problème se situe évidemment dans l'autre partie du volume: transcrire un titre est aisé; l'identifier - ou, à tout le moins, hasarder une proposition d'identification - s'avère infiniment plus délicat.

E. Closson avait déjà bien défini la difficulté, qu'il attribuait avec raison à l'excessive concision des intitulés. Distinguant deux catégories, il avait formulé une explication globale pour l'une, un constat de carence pour l'autre. Il considérait d'une part les titres constitués du mot "danse" ou d'une indication géographique comme ceux de "pièces de caractère nettement instrumental" qui évoqueraient "le souvenir encore vivace des fastes les plus héroïques de l'invasion anglaise"<sup>9</sup>. Il classait d'autre part les "*incipit* de chansons", dont il avouait n'avoir pas trouvé d'équivalent dans les chansonniers dépouillés. Il concluait à "l'origine locale du recueil", en se fondant sur des titres comme *La portingaloise* (n°22)(allusion à Isabelle de Portugal) et *Le Jorieux de Bruxelles*(n° 42) ou comme ceux des trois danses (n° 30, 57 et 58) notées différemment (et peut-être postérieurement): *La Danse de Ravestain*, *La Danse de Cleves* et *La Francheoise nouvelle*("nouvelle" par rapport au n° 7, *La Francheoise*, sur laquelle il faudra revenir; ainsi nommée sans doute par référence à Françoise de Luxembourg, épouse de Philippe de Clèves).

Au bout du compte, il aboutissait à 18 propositions d'explication, dont certaines sont aussi fragiles que son hypothèse de départ sur les souvenirs de la Guerre de Cent Ans: ainsi, les danses n° 15 (*Orleans*), 16 et 32 (*Le petit* et *Le grant Rouen*) rappelleraient, selon lui, la carrière de Jeanne d'Arc; éventualité peu probable dans un recueil constitué, de l'avis général, à la cour de Bourgogne sous Philippe le Bon, la danse n° 21 (*Alençon*) ferait allusion à la participation des ducs aux batailles de Crécy ou d'Azincourt, la danse n° 3 (*Engoulesme*) évoquerait l'expulsion des Anglais de la ville, peut-être en 1372, etc.

Les travaux de Van den Borren et Van der Linden apportèrent des précisions sur 16 autres titres, soit retrouvés dans d'autres recueils de chansons, soit attestés dans des sources littéraires. Ils contribuèrent, d'une part, à préciser la chronologie de la constitution du répertoire principal (entre 1450 et 1470), de l'autre, à affirmer son caractère septentrional(identifications à des compositions de musiciens bourguignons, mentions dans les Chroniques de Jean Molinet notamment). D. Heartz, enfin, devait fournir l'explication approfondie et définitive des trois danses plus récentes associées à la famille de Clèves.

Pour répondre au vœu des promoteurs de l'entreprise et tâcher, sinon de résoudre, du moins de cerner avec plus de précision ce problème des titres, il fallait, bien évidemment, repartir sur des pistes différentes ou insuffisamment exploitées jusqu'ici.

Pour ce qui est des titres géographiques<sup>10</sup>, une voie s'ouvrait, qui parut d'abord hasardeuse (qui peut-être l'est encore!), mais qui se révéla

<sup>9</sup> E. CLOSSON, op.cit., p. 44.

<sup>10</sup> Leur répartition dans l'espace est la suivante: deux évoquent l'Italie, trois (ou quatre) l'Espagne, cinq ou six le milieu bourguignon, douze la France (avec une préférence pour l'Ouest ou pour des territoires ne faisant pas encore partie intégrante de la Couronne).

digne d'intérêt à la lumière de l'analyse d'ensemble. Elle consistait à appliquer au répertoire ancien la démarche adoptée par D. Heartz à propos des danses de Clèves: chercher des associations, non pas dans un passé plus ou moins lointain s'inspirant du royaume de France, mais plutôt dans le contexte ou le recueil trouve son origine, la cour de Bourgogne sous Philippe le Bon. Dès lors, la présence d'un certain nombre de ces titres pourrait se justifier par les liens familiaux et matrimoniaux unissant les maisons princières de Bourgogne, Orléans et Bourbon. Ainsi:

1° *Orléans* (n°15), *Engoulesme* (n°3) et *Alençon* (n°21) tissent, dans l'actualité, un réseau plus serré que les allusions qu'avait cru déceler Closson. On sait que Philippe le Bon fut l'un des instruments de la libération de Charles d'Orléans et qu'il lui donna en mariage sa nièce Marie de Clèves(1441). Le frère de Charles était Jean d'Angoulême, lui aussi poète, et son gendre, Jean IV d'Alençon, condamné pour trahison en 1458 et soupçonné d'être le complice (d'autres diraient l'allié) de Philippe le Bon.

2° *L'espérance de Bourbon*(n° 56) reprend la devise ducale et pourrait, dans la période en cause, viser Isabelle, soeur de Jean II, devenue comtesse de Charolais en 1454 (d'où la relexicalisation de la devise, dans l'attente d'un héritier: Marie de Bourgogne naquit le 13 février 1457) et entourée d'une affection générale à la cour de Bourgogne jusqu'à sa mort (1465).

Ces rapprochements pourraient paraître faciles, ou gratuits, s'ils n'en rencontraient quelques autres, de nature littéraire, fournis par les "incipit de chansons". Ceux-ci se répartissent en fait en deux sous-ensembles: les titres formés d'un vers entier ou au moins d'un demi-vers, et ceux qui sont réduits à un fragment plus bref encore, voire à un seul mot. Cette dernière série est évidemment la plus ingrate: si les musicologues n'ont pu retrouver par ailleurs de mélodies correspondantes, le philologue, pour sa part, se trouve presque paralysé devant des formules comme *M'amie, M'amour, Maistresse* ou encore *Beauté*. Il ne peut guère, dans la plupart des cas, que relever la multiplicité des possibles<sup>11</sup> ou, dans la meilleure des hypothèses, suivre les pistes que lui suggèrent d'autres titres plus longs, d'identification probable.

Cette quête n'est cependant pas tout à fait illusoire, ainsi que l'avait déjà montré Van den Borren, car certains titres sont attestés à date plus ancienne dans des textes littéraires: si de telles allusions n'apportent pas tous les éclaircissements voulus, elles ont du moins l'avantage de nous renseigner sur la vie des danses en dehors du monde clos formé par le ms. de Marguerite d'Autriche et l'imprimé de Michel Toulouze. Ainsi, dans ses *Arrêts d'Amour*, Martial d'Auvergne, procureur au Parlement de Paris, en

<sup>11</sup> Ainsi pour la danse n° 5, *La Belle*: à ne s'en tenir qu'à des sources qui ont livré des indications utiles par ailleurs (les albums de Marguerite d'Autriche, les poésies de Charles d'Orléans et *Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique* publié en 1501 par Antoine Vérard), onze titres pourraient s'en rapprocher!

livre un certain, un autre possible<sup>12</sup>. Guillaume Coquillart, docteur en décret, chantre de la cathédrale de Reims puis official du diocèse, apporte de ce point de vue un témoignage particulièrement précieux; Van den Borren relève dans son poème satirique *Les Nouveaux Droitz* quatre titres figurant dans le recueil: *Le petit Rouen* (n° 16) (qui du même coup légitime *Le grant Rouen*, n° 32), *Filles à marier* (n° 17), *Maistresse* (n° 18) et *Le grant Thozin* (ou *Thorin*) (n° 51). M. J. Freeman, l'éditeur moderne du poète, identifie les n° 17 et 18 comme étant des compositions respectivement de Binchois et d'Ockeghem. Trois autres précisions n'ont pas été relevées. L'une figure dans un autre texte et porte sur le succès d'une danse; elle sera évoquée en son temps. L'autre confirme, contre la transcription la plus courante, la lecture *Thorin* du n° 51 (qui est aussi la leçon imprimée par Toulouze), car le mot rime avec "tabourin". La troisième, moins sûre, pourrait éclairer la danse n° 19, *Le Hault et le Bas*, laissée jusqu'ici sans aucun commentaire: dans sa satire des ambitieux, Coquillart cite à plusieurs reprises une danse *Les trois estatz*, dont le titre est d'un sens voisin, évoquant au moins la supériorité et l'infériorité, et il prend soin d'ajouter que ceux qui la pratiquent "chantent hault, respondent bas"<sup>13</sup>.

Les *incipit* complets sont rares, et il n'est pas utile de revenir ici sur ceux qui ont déjà été reconnus dans des chansonniers, et généralement attribués à des musiciens bourguignons. Il est en revanche curieux de constater que l'un des plus longs, le n° 48, *Va-t-en mon amoureux desir*, non identifié jusqu'à plus ample informé, est singulièrement proche de celui d'une chanson de Charles d'Orléans, *Va tost, mon amoureux desir*. La variante, minime, s'explique aisément par un accident de transmission, et n'entre même pas en contradiction avec la suite du texte<sup>14</sup>. Cette coïncidence n'est sans doute pas fortuite, si l'on tient compte, d'une part, des liens politiques et familiaux déjà évoqués, de l'autre, des fréquents contacts entre officiers des deux cours et des échanges littéraires avérés par ailleurs. Du coup, une prospection dans la production de Charles et de son cercle, même limitée aux poèmes susceptibles d'être mis en musique (rondeaux, chansons, bergerettes), conduit à des rapprochements portant sur des titres fragmentaires:

N° 1, *Beaulté*, et la Chanson XLIV de Charles, *Beaulté, gardez vous de mes yeux*;

<sup>12</sup> N° 11, *Je languis*; dans la même phrase, l'auteur cite comme une autre basse danse *L'ardant desir*, dont la musique figure dans le Livre d'Orgue de Buxheim, et dont on peut rapprocher le n° 33, *Mon leal desir*. Le rapprochement est moins gratuit qu'il n'y paraît: six autres mélodies du recueil (n° 7, 22, 24, 40, 52, 53) se retrouvent également dans le Livre d'Orgue de Buxheim, écrit lui aussi entre 1450 et 1470 (éd. B. THOMAS, London, Pro Musica, 1981).

<sup>13</sup> Guillaume COQUILLART, *Oeuvres*, éd. M. J. FREEMAN, Genève, Droz, 1975 (T.L.F., 218), p. 203, v. 1449. A l'appui de cette proposition, on peut encore remarquer que cette danse, dans le ms. comme dans l'imprimé, fait suite à trois autres mentionnées par Coquillart.

<sup>14</sup> Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. P. CHAMPION, Paris, Champion, 1971<sup>2</sup> (C.F.M.A., 34), t. I, Chanson XLV, pp. 230-231. Qu'on en juge: "Va tost [t-en], mon amoureux desir, / Sur quanque me veulx obeir, / Tout droit vers le manoir de Joye..."

N° 2, *M'amie*, et le Rondeau CCCXXI de Charles, *M'amy* *Esperance* (autre coïncidence peut-être: la collision avec l'Espérance de Bourbon...);

N° 20, *M'amour*, avec une bergerette de Vaillant, poète de l'entourage de Charles, particulièrement estimé de Jean d'Angoulême.

Autant de présomptions peut-être, mais qui confortent et complètent les hypothèses émises sur la date d'élaboration et l'origine du recueil; si on peut attribuer un quelconque mérite à cet autre éclairage, c'est celui d'une relative cohérence fondée sur un milieu historique et littéraire avéré.

Autant de témoignages aussi sur l'extension et la popularité d'une partie au moins de ce répertoire. Certaines mentions ne sont pas simplement utiles en tant qu'attestations de l'une ou l'autre danse: elles présentent un intérêt historique qu'il importe de souligner.

## 6. Le problème historique

Il a déjà été posé dans la brève revue de la critique esquissée ci-dessus. Sous des formes diverses, la même question revient sous la plume de Closson et de la plupart des musicologues ou historiens de la danse qui ont, après lui, étudié le recueil: pourquoi cette copie (en noir) d'un répertoire vieilli pour Marguerite d'Autriche? Et V. Gavenda se fait l'écho et la synthèse de ses prédécesseurs lorsqu'il conclut son chapitre:

"The idea of a dance manual in black, in perpetual mourning as it were, is quite odd, if not a little perverse. Yet it would not be out of character for our noble lady, whose album of chansons brings together song texts of unrelieved gloom. If it is true that our volume was made for Marguerite, the conflation of a joyous pastime (dancing) with a sad raiment (funereal black) makes sense, for the life of this melancholy woman certainly justified her motto: *Fortune infortune fort une*."<sup>15</sup>

Cette préoccupation pour le deuil, attribuée au passéisme de la cour de Marguerite, néglige deux facteurs.

En premier lieu, comme le fait judicieusement remarquer Claudine Lemaire dans son propre chapitre, "A la cour de Bourgogne, le noir n'est pas nécessairement couleur de deuil, mais couleur royale. Philippe le Bon est toujours vêtu de noir..."<sup>16</sup>. La fabrication d'un livre noir n'est donc pas nécessairement un indice de tristesse, mais une reconnaissance de la valeur ou de l'intérêt de son contenu pour le ou la destinataire.

En second lieu, le passéisme est factice, comme on se propose de le montrer en conclusion.

Pour s'en convaincre, il suffit de reprendre les témoignages littéraires déjà cités et d'en invoquer quelques autres.

Le texte où Martial d'Auvergne fait jouer à des ménestriers parisiens "la basse danse de *Je languis*" a été composé dans les années 1460; il est donc plus ou moins contemporain de la date, désormais bien établie, de la

---

<sup>15</sup> V. GAVENDA, op. cit., p. 68.

<sup>16</sup> Cl. LEMAIRE, *ibid.*, p. 18.



constitution du répertoire qui a servi de modèle au ms. de Marguerite. C'est le seul à être dans ce cas.

Du point de vue de la chronologie, le texte des *Nouveaux Droitz* de Guillaume Coquillart n'a pas été suffisamment exploité et, surtout, il a été mal compris par Heartz. Tout d'abord, le poème date des environs de 1480 et apporte donc une attestation non seulement de l'existence des danses mais de la persistance de leur pratique. Heartz considère que celles-ci étaient alors démodées, mais on peut en douter. Elles sont en effet opposées à une autre, *Amours*, considérée comme plus actuelle, mais cette dernière n'est sans doute, comme le note l'éditeur actuel, qu'une "allusion grivoise", un calembour. De toute manière, *Amours* n'est préféré que par les personnages dont Coquillart dresse la caricature, les "mignons du commun cours", hypocrites et ambitieux<sup>17</sup> : l'opposition s'effectue bien, mais entre la débauche de quelques-uns et les plaisirs de la bonne société. Cette interprétation se trouve renforcée par une autre mention du *Petit rouen* que n'ont relevée ni Van den Borren ni Heartz. Le titre apparaît dans le vers final du *Monologue Coquillart*, comme un appel à la danse après la récitation de la pièce:

Tabourin, a mon appetit,

Beau sire: "Le petit rouen"!<sup>18</sup>

Comme l'autre, ce texte date des environs de 1480; son témoignage sur la popularité de la danse à l'époque est sans équivoque: comme le monologue était destiné à être déclamé devant un public, le titre devait être aussitôt reconnu par les spectateurs. Evoquer un air passé de mode en pareille circonstance eût été pour le moins maladroit.

Le dernier témoin que l'on voudrait appeler à la barre est Jean Molinet, historiographe de la maison de Bourgogne puis de Habsbourg de 1475 à 1506. Comme l'avait déjà noté Van der Linden, ses Chroniques attestent deux danses du recueil dont on n'a rien dit jusqu'ici: *La Francheise* (n° 7) et *Marchon la dureau* (n° 45), cette fois en milieu bourguignon. On ajoutera que certaines poésies de Molinet étoffent encore ces allusions. L'intérêt tient cependant moins à la mention en soi, qu'aux contextes événementiels, datés et décrits avec précision.

La première de ces danses remonte à la même époque que la majorité des autres (une mélodie analogue se trouve dans le Livre d'orgue de Buxheim), mais la scène des Chroniques où elle s'inscrit se passe en avril 1486, lors des banquets qui suivirent à Cologne le couronnement de Maximilien comme Roi des Romains: c'est le roi lui-même qui la danse, en compagnie d'une dame "ricement habituée de veloux à la mode de France",

<sup>17</sup> Guillaume COQUILLART, éd. cit., pp.200-201, vv. 1391-1400: "S'on joue peut estre "La carriere" / "Petit rouen", "Le grant tourin", / "La gorgiase", "La bergiere" / Ilz se courroucent au tabourin. Telles dances ne sont plus en train / A noz mignons du commun cours, / Car, soit ou françoys ou latin, / Ilz ne veulent dancier que "Amours". / "Amours" on ne fait tous les jours / Aux tabourins aultre pourchas". Les deux derniers vers surtout incitent à voir un double sens, à cause de l'emploi du verbe "faire" et de l'amphibologie de "tabourin", qui désigne l'instrumentiste (au v. 1394), mais peut tout aussi bien désigner l'instrument (d'où le pluriel du v. 1400), lui-même chargé de connotations érotiques.

<sup>18</sup> éd. cit., p. 299, vv. 481-482.

devant l'assemblée, dans le cadre d'une "mommerie"<sup>19</sup>. Elle apparaît une autre fois, encore en rapport avec Maximilien, dans une poésie satirico-historique: *La Robe de l'Archiduc*<sup>20</sup>. Le contexte est ironique:

Bruges, riche bourgeoise,  
Plaine de grant beubant,  
Qui dansa *la Françoise*  
*Et le pas de Brabant*,  
Retint son maistre en gaige,  
Son habit, son thoison  
Et fit bouter en cage  
Les grands de sa maison. (vv. 129-136)

La strophe fait référence à l'emprisonnement de Maximilien par les Brugeois, du 2 février au 16 mai 1488, un événement qui scandalise Molinet chroniqueur<sup>21</sup>. Molinet entend sans doute évoquer, dans ces vers, des collusions avec la France et d'autres villes, mais son choix de l'action n'en reste pas moins significatif: pour caractériser les prétentions outrecaudantes de ces bourgeois, il les représente singeant leur maître, répétant, deux ans après le couronnement, une danse qui semblait particulièrement chère au Roi des Romains. Du point de vue chronologique, il n'est pas sans intérêt de noter que le poème date de 1493.

La seconde danse est mentionnée à trois reprises, dans les Chroniques et dans un poème, à propos d'une seule circonstance fort différente: la reprise d'Arras aux Français le 4 novembre 1492<sup>22</sup>. S'étant assuré de complicités internes, les capitaines "bourguignons" (principalement Pierre de Vaudrey) doivent mettre au point un stratagème pour pénétrer dans Arras: un détachement de 14 piétons s'infiltrera dans la ville par une porte qu'un bourgeois ouvrira de l'intérieur et, après avoir consolidé sa position, devra avertir le contingent principal qu'il peut se ruer dans la cité. Il faut alors décider d'un signe de ralliement, dont le rôle sera déterminant, puisque de la rapidité de sa compréhension dépendra celle de l'attaque massive. Or, ce signe, c'est la chanson *Marchon la dureau* parce qu'elle était, selon les propres termes de Molinet, "commune" (p. 340), "une chanson vulgaire [i.e. populaire], qui lors estoit en bruit[en renom]"(p. 342). La *Recollection des merueilleuses advenues*, chronique métrique qui ne retient que des événements considérés comme extraordinaires, attribue explicitement à cette modeste chanson le succès d'une opération particulièrement fructueuse:

J'ay veu Arras reprendre  
Hors du franchois goreau  
Par le chant sçavoir prendre

<sup>19</sup> Jean MOLINET, *Chroniques*, éd. G. DOUTREPONT et O. JODOGNE, t. I, Bruxelles, Palais des Académies, 1935, p. 515.

<sup>20</sup> Jean MOLINET, *Les Faictz et Dictz*, éd. N. DUPIRE, t. I, Paris, 1936 (SATF), pp. 258-264 (témoignage non relevé par Van der Linden).

<sup>21</sup> *Chroniques*, éd. cit., t. I, pp. 589sqq.: Molinet rend compte de ce qu'il considère comme les "insollences des Brugelins", et conclut l'épisode par une apostrophe à la Fortune, dont il dénonce la "mutabilité".

<sup>22</sup> *Chroniques*, éd. cit., t. II, pp. 340 et 342; *Recollection des merueilleuses advenues*, dans les *Faictz et Dictz*, éd. cit., t. I, p. 328, str. CXXX.

De *Marchon la dureau!*  
Le Grisart bien besoigne,  
Mais après le hutin  
Allemaine et Bourgonne  
Mirent tout a butin.

La strophe est l'une des dernières de la *Recollecion*, qui fut achevée en 1496 ou peu après.

Danse du Roi des Romains dans une célébration officielle en 1486, ou attribuée à des bourgeois séditieux en 1488 d'un côté, chanson "en bruit" parmi les troupes en 1492 de l'autre, reprises dans des poèmes de 1493 et 1496: Molinet était aux premières loges pour observer la vie politique et curiale des Pays-Bas habsbourgeois, et il produit des renseignements qui rendent bien difficile, sinon impossible, de considérer ce répertoire comme "vieillot" entre 1496 et 1500.

Bien au contraire, ces quelques textes - qui ne sont sans doute pas les seuls - montrent qu'entre les années 1450-1470 et la fin du siècle il n'y a pas de solution de continuité et que certains titres au moins atteignaient même un large public. Au lieu d'élever un monument au passé, Marguerite, "princesse d'Espagne", disposait là d'un recueil de basses danses encore pratiquées, d'un somptueux passe-temps soumis aux mêmes exigences artistiques que ses magnifiques albums de chansons.

*Université de Liège*

Claude THIRY  
Chercheur qualifié  
du F.N.R.S.