

« Le sengle » (Cambridge, Trinity College O.3.45) : Une contribution anglo-normande à la lexicographie et à l'histoire de la danse

Trinity O.3.45 est un mélange hétérogène de textes légaux en latin et anglo-normand qui date du début du 14^e siècle¹. Son premier cahier est consacré principalement à un *Registrum brevium* du roi Edward I en latin (f. 1r-16r)², écrit par la même main que le texte également bien connu et largement diffusé qui commence le cahier suivant, à savoir une copie incomplète du traité légal anglo-normand *Fet asaver* (f. 17r-20v)³. Le vide entre la fin de la copie du *Registrum*, qui n'occupe que les dix premières lignes de la f. 16r, et le début de *Fet asaver* a été rempli par divers textes dont deux sont d'un intérêt philologique que la décoloration considérable de l'encre et la mauvaise condition du parchemin ne cachèrent pas aux yeux toujours attentifs de Ruth Dean.

Le premier de ces deux textes vernaculaires se trouve à la f. 16r⁴. Directement au-dessous du *Registrum*, copiés par une autre main, sont deux textes légaux, le premier en anglo-normand (10 lignes) et le deuxième en latin (7 lignes), qui, quoique presque illisibles, semblent traiter de questions de douaire. Au bas de la page, perpendiculairement à ces deux textes, la même main (ou une qui est à peu près identique) a ajouté une copie de la pastourelle macaronique « En may quant dait... ». Vu que le texte n'est guère lisible, il est d'autant plus remarquable que Dean fût la première à identifier cette copie d'un poème que les érudits ne connaissaient que grâce à Oxford, Bodleian Library, Douce 137, f. 111v⁵. Nous nous permettons de signaler brièvement ici que quoique la copie de Trinity O.3.45 soit en effet de la même longueur que celle de Douce 137, elle n'y est pas identique⁶. Les dissemblances comprenant la présence de deux quatrains complètement différents⁷.

Le deuxième texte intéressant, sur lequel nous allons nous concentrer, se trouve à la f. 16v⁸. Une même main, distincte de celles au recto, a copié deux textes légaux en anglo-normand : remplissant la moitié inférieure de la page, le *Statutum de wardis et relevis* (20

¹ 69 + 2ff ; c. 230 x 160mm. Voir aussi les descriptions de Montague Rhodes James, *The Western Manuscripts in the Library of Trinity College, Cambridge: a Descriptive Catalogue*, Cambridge, 1900-1905, no. 1217, p. 227-229 (quant à notre texte, il dit tout simplement : « On the verso are a few other verses in French, also very faint »); Paul Brand, *Kings, Barons and Justices: the Making and Enforcement of Legislation in Thirteenth-Century England*, Cambridge, 2003, p. 489: « Legal manuscript of c. 1300 consisting of a register of writs, statutes, short treatises and two short sections of law reports ».

² Selon Elsa De Haas et George Derek Gordon Hall, *Early Registers of Writs*, London, 1970 [Selden Society, 87], p. xvii, n. 2, cette copie aurait des ressemblances au *Registrum* qu'ils ont édité aux p. 33-107.

³ Cette copie commence vers la fin du troisième chapitre; dans l'édition du texte dans *Four 13th-Century Law Tracts*, éd. par George E. Woodbine, New Haven / London, 1910, p. 53-115, c'est au bas de la p. 64.

⁴ Ruth J. Dean et Maureen Barry McCann Boulton, *Anglo-Norman Literature: a Guide to Texts and Manuscripts*, London, 1999 [ANTS OPS, 3], no. 133.

⁵ La copie de Douce 137 a été éditée à plusieurs reprises : E. Sachs, « Mitteilungen aus Handschriften », dans *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, t. 21 (1857), p. 259-266 (p. 260-262) ; Paul Meyer, « Mélanges de poésie anglo-normande », dans *Romania*, t. 4 (1875), p. 370-397 (p. 380-382) ; *The Anglo-Norman Lyric: an Anthology*, éd. par David L. Jeffrey et Brian J. Levy, Toronto, 1990 [Pontifical Institute of Mediaeval Studies: Studies and Texts, 93], p. 233-236.

⁶ Il y a aussi deux petites erreurs à corriger dans Dean et Boulton, *op. cit.*, no. 133. D'abord, dans l'allusion à « ten faint lines of verse » à la f. 16v de Trinity O.3.45, il faut lire « sixteen », le texte dont il s'agit étant le poème que nous éditons ici. Ensuite, elle dit : « More legible is a satirical rondeau », dont elle fournit une transcription ; le petit texte en question (trop bref pour qu'on puisse l'identifier comme satirique) se trouve en effet non à la f. 16v, mais à la f. 70r.

⁷ L'un de ces deux quatrains ressemble au quatrain VI de la copie du poème conservée dans la Biblioteca del Seminario di Asti que publia Luca Fontanella, « Un nuovo testimone d'una pastorella franco-latina », dans *Romania*, t. 101 (1980), p. 391-398.

⁸ Dean et Boulton, *op. cit.*, no. 228.

lignes, avec *titulus*)⁹, et dans la partie supérieure de la page, à droite, un extrait qui traite du droit de franc-mariage (6 lignes)¹⁰. A gauche, dans un espace de 60 x 80mm, une autre main – qui n’a laissé aucune autre trace dans le manuscrit – a gribouillé dans une encre à peine visible la seule copie existante d’un petit poème de 16 vers. Quoique Dean en fournît ce qu’elle décrivit comme « a tentative transcription », une lampe U.V. nous a permis de combler les lacunes qu’elle dut laisser et d’identifier quelques petites mélectures dans sa transcription de ce petit *unicum*, dont nous offrons l’édition suivante :

<M>ult sunt	¹¹ ils a preiser	
Ceux qe sevent bien dauncer		
Entre clerkes et chivalers,		
Dames, puceles et esquyers		4
Qe ayment cele jeu honeste		
Qe l’en voil mettre en geste,		
Et romancer voil cel joeu		
En plusours pointz dont joe su mu.		8
Ly premer est conu en tot pays :		
« Le sengle » l’apelent ly Engleis.		
Mettez avant le pee destre ;		
Remetez, pus lessez sen<e>stre.		12
Mettez, remettez le pee,		
Si est ly sengle peremplé.		
Cel pee destre deux foyth ferrez,		
L’autre un’ foyth, pus remuez.		16

La présence d’un texte concernant la danse dans un manuscrit dominé par des textes légaux n’est pas surprenante. Comme le précisait Sir John Fortescue (Lord Chief Justice 1442-1461) vers 1470, l’art de danser était un des talents essentiels que devaient maîtriser les jeunes juristes :

In his revera hospitiis majoribus, etiam et minoribus, ultra studium legum est quasi gymnasium omnium morum, qui nobiles decent. Ibi cantare ipsi addiscunt similiter et se exercent in omni genere harmoniæ. Ibi etiam tripudiare, ac jocos singulos nobilibus convenientes, qualiter in domo regis exercere solet, enutriti¹².

C’est pour cette raison qu’existent bon nombre de manuscrits qui préservent la chorégraphie des danses exécutées lors des *Revels* aux *Inns of Court*¹³, et c’est également la raison pour laquelle en France vers 1520 le juriste provençal Antonius Arena adressa *Ad suos*

⁹ Une édition du texte, basée sur d’autres copies mais quand même représentative de celle dans notre manuscrit, peut être consultée dans *The Statutes of the Realm*, éd. par Alexander Luders et al., 12 tomes, London, 1810-1828, t. 1, p. 228.

¹⁰ Nous n’avons pas réussi à identifier ce texte, qui commence : « Si l’enfant soit marié en vie soun pierre [...] ». Au-dessus du texte, écrits par une autre main, il y a deux lignes presque complètement illisibles ; les rares mots quasi visibles semblent être en français et en latin.

¹¹ On pense bien sûr à la possibilité que *sunt*, quoique clairement lisible, soit une mélecture par le scribe de *funt*, étant donné la fréquence de la construction *faire a* + infinitif, mais *estre a* + infinitif est assez bien attesté pour déconseiller une émendation : cf. *La Vie de seint Clement*, éd. par Daron Lee Burrows, 3 tomes, London, 2007-10 [ANTS, 64-67], t. 1, v. 890 et 1974.

¹² *De laudibus legum Angliæ: written by Sir Iohn Fortescue L. Ch. Iustice, and after L. Chancellor to K. Henry VI [...]*, éd. par John Selden, London, 1616, ch. 49, p. 113-114.

¹³ Voir par exemple le petit recueil de textes de la deuxième moitié du 16^e et du 17^e siècle édité par David Raoul Wilson, « Dancing in the Inns of Court », dans *Historical Dance*, t. 2 (1986-87), p. 3-16.

compagnones studentes un traité contenant des instructions pour l'exécution de diverses danses¹⁴. On comprend aussi pourquoi notre poète chante les louanges¹⁵ des hommes et des femmes qui participent à ce *jeu honeste* (v. 5) : la danse, défendue avec succès contre les accusations traditionnelles de turpitude morale¹⁶, est devenue un talent indispensable pour tous ceux qui cherchent à se distinguer dans la haute société¹⁷.

Malgré la brièveté de notre poème, son origine anglo-normande – même s'il est impossible d'essayer une localisation plus précise – est évidente grâce à la rime *joeu : mu* (v. 7-8), dans laquelle le résultat de la réduction de la triphongue provenant de IOCUM rime en /u/ avec le participe passé de *mouvoir* (MAN §§ 7, 17.3)¹⁸ ; la synérèse de *pays* qui semble être nécessaire pour que *pays* (v. 9) rime avec *Engleis* (v. 10) (on suppose en /ε/) est moins attestée, mais paraît du moins également étrangère au français du Continent. A ces données phonologiques viennent s'ajouter d'autres traits anglo-normands. Quant à la versification, malgré l'incertitude notoire concernant la prononciation de -e final en anglo-normand, il y a assez de vers qui semblent contenir huit syllabes (v. 3, 5, 8, 14, 15), pour supposer que le couplet octosyllabique constitue la forme fondamentale, mais toutefois il semble y en avoir assez de 6 (v. 1, 7), de 7 (v. 2, 7, 11, 13) ou de neuf syllabes (v. 4, 9, 10) pour bien représenter la célèbre irrégularité métrique de la poésie anglo-normande par rapport aux normes continentales¹⁹. En ce qui concerne la morphosyntaxe, on note la confusion apparente de genre (MAN § 31.2), influencée sans doute par l'instabilité de /ə/, dans *cele jeu* (v. 5) à côté de *cel joeu* (v. 7) et dans *un' foyth* (v. 16 ; on note cependant que *un[e]* fournirait une huitième syllabe) et l'emploi de *qe* comme nominatif (v. 2, 5 ; MAN § 32.2), tandis que *joe su* (v. 8) présente à la fois une forme typiquement insulaire du pronom (MAN § 6.4) et une orthographe qui représente la réduction de *ui* à /u/ (cf. *pus*, v. 12, 16 ; MAN § 15.5). Parmi les autres graphies anglo-normandes, on remarque la rétention de la dentale finale dans *foyth* (v. 15, 16 ; MAN § 24.2), *aun* pour la voyelle nasale dans *dauncer* (v. 2 ; MAN § 1.6), *i* après palatal dans *chivalers* (v. 3 ; MAN § 4.5) et la forme *pee* (v. 11, 13) qui montre à la fois la réduction de *ie* à *e* (cf. *romancer*, v. 7, *premer*, v. 9 ; MAN § 9) et l'emploi de -ee pour /e/ (MAN §§ 3.5, 19.8).

Le poème est évidemment trop bref pour offrir des indices linguistiques susceptibles de permettre une datation précise de sa composition ; on peut seulement dire que les traits identifiés au-dessus feraient plutôt penser à une époque après la fin du treizième siècle. Les indices fournis pas le contenu, comme on le verra, ne sont pas non plus utiles à cet égard. Une analyse paléographique de l'anglicana de notre copiste, par contre, nous permet du moins de proposer un *terminus ante quem* : la combinaison de caractéristiques telles qu'une

¹⁴ Sur le public du texte et ses allusions juridiques, voir la nouvelle édition du texte : *Antonius Arena, Ad suos compagnones... 1531*, éd. par Marie-Joëlle Louison-Lassablière, Paris, 2012 [Textes littéraires de la Renaissance, 9], p. 13, 46-48. Les *Leges dansandi* d'Arena ont aussi été transcrits et traduits par John Guthrie et Marino Zorzi, « Rules of Dancing, Antonius Arena », dans *Dance Research*, t. 4 (1986), p. 3-53.

¹⁵ Nous comprenons *mettre en geste* et *romancer* comme des synonymes : le poète exprime son approbation en écrivant à propos du passe-temps (pour la locution *mettre en geste* « écrire à propos de », cf. *Anglo-Norman Amys e Amilioun: the Text of Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, ms. 345 (olim Codex Durlac 38) in Parallel with London, British Library, MS Royal 12 C. XII*, éd. par John Ford, Oxford, 2011 [Medium Ævum Monographs, 27], v. 1070).

¹⁶ Pour le débat, voir Alessandro Arcangeli, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso / Rome, 2000, et plus brièvement Alessandro Arcangeli, « Dance under trial: the moral debate 1200-1600 », dans *Dance Research*, t. 12 (1994), p. 127-155.

¹⁷ Cf. p. ex. David Raoul Wilson et Véronique Daniels, *The Basse Dance Handbook: Text and Context*, Hillsdale, NY, 2012 [Wendy Hilton Dance & Music Series, 16], p. 1-6 ; Louison-Lassablière, *Antonius Arena, éd. cit.*, p. 61.

¹⁸ Ici et suivant, MAN = Ian Short, *Manual of Anglo-Norman*, Oxford, 2013 [OPS, 8].

¹⁹ Un bon sommaire des avis concernant ce phénomène est fourni dans *The Life of St Alban by Matthew Paris*, éd. par Jocelyn Wogan-Browne et Thelma S. Fenster, Tempe, AZ, 2010 [FRETS, 2], p. 47-48.

épaule droite accentuée au *r* long, un trait diagonal à l'haste courbée du *d*, la qualité bulbeuse du *s* en forme de sigma, et le fait que la hampe du *t* ne dépasse pas le linteau pourraient suggérer le milieu du quatorzième siècle, peut-être *ca.* 1340²⁰. Il est donc probable que notre copie n'est pas très ultérieure à la composition de l'original, et aurait même des chances d'être l'original, écrit par un individu surpris par sa muse, quelque modeste que fût l'inspiration qu'elle fournit.

Certes, ce n'est pas grâce à sa virtuosité technique ou ses qualités littéraires que notre poème attire l'attention. L'intérêt qu'il possède est à la fois lexical et culturel²¹ : d'un côté, l'emploi du mot *sengle*, et d'un autre côté la description du pas de danse que ce terme désigne.

La question de savoir à quelle langue le mot *sengle* appartient est délicate : vu que ce sont *Les Engleis* qui appellent ce pas de danse *le sengle* (v. 10), s'agirait-il d'un mot anglais que met notre poète dans un texte composé en français, ou plutôt d'un mot français (de provenance soit continentale soit insulaire) dont se servent les Anglais francophones ? Bien entendu, c'est un problème auquel les lecteurs des textes anglo-normands se heurtent régulièrement²², mais quoiqu'on ne veuille guère s'obstiner à insister sur n'importe quelle dichotomie absolue dans une situation célèbre de contact linguistique²³, la double attestation du substantif *sengle* que livre notre poème est importante pour la lexicographie des deux langues.

Pour le français médiéval, c'est en vain qu'on cherche dans tous les dictionnaires n'importe quelle allusion à un substantif *sengle*²⁴. Cette omission va quasiment de soi, car notre attestation, si elle est en effet à considérer comme étant en langue française, en serait le seul exemple découvert jusqu'ici. Mais quant à l'emploi technique de l'adjectif *sengle* pour désigner un pas de danse, il faut aussi signaler une autre attestation qui, quoique déjà publiée, semble avoir échappé aux yeux des lexicographes. Paris, BnF fr. 5699, réalisé *ca.* 1430 et contenant comme texte principal la *Geste des nobles françoys* (ff. 13-161), est mieux connu parmi les spécialistes de danses anciennes comme le manuscrit de Nancy en raison de l'ajout autographe au folio de garde (f. 1v) par son commanditaire, Jean d'Orléans, Comte d'Angoulême, qui semble enregistrer le programme de ballet de la fête des fiançailles du roi

²⁰ Nous tenons à présenter nos remerciements les plus sincères à notre collègue Daniel Wakelin pour son apport indispensable à cette analyse.

²¹ Cet intérêt est un peu obscurci par Dean et Boulton, *op. cit.*, no. 228 : le titre « Invitation to the Dance » fait plutôt penser à un texte comme l'appel à dîner conservé dans Oxford, Bodleian Library, Rawlinson D.193, f.1v (cf. Andrew Taylor, « The myth of the minstrel manuscript », dans *Speculum*, t. 66 (1991), p. 43-73 (p. 72), et c'est en effet dans un article sur un autre texte (no. 133) que Dean précise que notre poème contient des « instructions for a dance ».

²² Parmi les nombreuses contributions indispensables à ce thème écrits par notre ami et collègue David Trotter, dont une mort cruellement prématurée vient de nous voler la brillance académique et l'humour inoubliable, nous citons à titre d'exemple « 'Deinz certains boundes': where does Anglo-Norman begin and end? », dans *Romance Philology*, t. 67 (2013), p. 139-177.

²³ Pour une contribution récente au débat, voir Richard Ingham, « Later Anglo-Norman as a contact variety of French? », *The Anglo-Norman Language and its Contexts*, éd. Richard Ingham, Woodbridge, 2010, p. 8-25.

²⁴ Constatons, à côté des dictionnaires conventionnels (*AND*, *DEAF*, *DMF*, *FEW*, Godefroy, Levy-Hindley, Tobler-Lommatzsch), que le mot et le sens technique ne sont pas enregistrés non plus dans le nouveau venu, Takeshi Matsumura, *Dictionnaire du français médiéval*, Paris, 2015, s.v. *sangle*, p. 3054a, ni dans Hugo Brüll, *Untergangene und veraltete Worte des französischen im heutigen Englisch: Beiträge zur französischen und englischen Wortforschung*, Halle, 1913, p. 229. Malgré les titres prometteurs des ouvrages, le terme est aussi absent de Peggy Ruth Berman, *French Names for the Dance to 1588*, thèse de doctorat, University of Pennsylvania, 1968 et Fritz Aeppli, *Die wichtigsten Ausdrücke für das Tanzen in den romanischen Sprachen*, Halle, 1925 [Beihefte zur ZRPh, 75]. Notons par ailleurs qu'aucun équivalent allemand n'est mentionné par Ann Harding, *An Investigation into the Use and Meaning of Medieval German Dancing Terms*, Göppingen, 1973 [Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 93].

Henri VI d'Angleterre et de Marguerite d'Anjou à Nancy a 1445²⁵. Il s'agit de la plus ancienne description détaillée en n'importe quelle langue européenne d'une chorégraphie – à savoir de la basse danse, la forme de danse élégante pratiquée dans les cours et les milieux privilégiés du 15^e et du 16^e siècle²⁶ – à la ligne pénultième de laquelle on peut lire très clairement : *iii pas a coste ii reprises de[us] pas sangles*²⁷.

Cette attestation de l'adjectif *sangle* dans le manuscrit de Nancy soulève une autre question. Quand on trouve l'abréviation fréquente *s* ailleurs dans le texte (*iii s a coste droit* etc.), faut-il comprendre un emploi du substantif *sangle* (*s = un sangle*), ou plutôt une formule elliptique qui représenterait *un pas + sangle* comme adjectif ? Qui plus est, vu que le *sangle* de Nancy est isolé²⁸, peut-on même savoir si *s* représente en effet *sangle*, soit substantif soit adjectif, ou plutôt le mot qu'on trouve dans toutes les sources françaises subséquentes : *simple*²⁹ ? Le problème est bien illustré par le traité qui introduit *L'Art et instruction de bien dancier* que publia Michel Toulouze ca. 1496³⁰ : tandis que l'explication du système conventionnel d'abréviations (dont Jean d'Orléans se sert dans le manuscrit de Nancy) précise que *tu doibs entendre [...] pour .S. pas simple* (p. 3r), ce qui fait penser qu'il faut toujours interpréter *s* comme substantif *pas + adjectif simple*, Toulouze imprime aussi deux fois *ii simples* (p. 1r), donc un emploi apparemment substantif de *simple*³¹.

²⁵ Jean copia aussi le premier texte du manuscrit (Vaillant, *Cornerie des anges*, ff. 3v-4v), ajouta les chiffres arabes des folios dans la table suivante (ff. 5-11) et écrivit quelques annotations à la fin du manuscrit (f. 178). Le manuscrit peut être consulté en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b107206690>. La page concernée est aussi reproduite dans Peggy Dixon, « Reflections on basse dance source material, a dancier's review (Part I) », dans *Historical Dance*, t. 2 (1986-87), p. 20-29 (p. 23) ; le texte a été transcrit à plusieurs reprises, le plus récemment par Wilson et Daniels, *op. cit.*, p. 12, qui offrent eux aussi un facsimile à la p. 12. Pour son contexte historique, voir Frederick Crane, *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*, Brooklyn, NY, 1968 [Wissenschaftliche Abhandlungen / Musicological Studies, 16], p. 21-23.

²⁶ La plus ancienne attestation du terme *basse danse* qui est généralement considérée comme fiable se trouve dans *Le Livre des quatre dames* de Chartier : *Amours compasse / Ses faiz comme la dance basse : / Puis va avant et puis rappsasse, / Puis retourne, puis outrepasse* (*The Poetical Works of Alain Chartier*, éd. par James Laidlaw, London, 1974, p. 270, v. 2399-2402 ; Laidlaw, p. 32, la date 1416-18). Les introductions classiques à cette danse sont Daniel Hartz, « The basse dance: its evolution circa 1450 to 1550 », dans *Annales musicologiques*, t. 6 (1958-63), p. 287-340 et Crane, *op. cit.* ; plus récemment, voir David Raoul Wilson, « The basse dance c. 1445-1545 », *Dance, Spectacle, and the Body Politick, 1250-1750*, éd. Jennifer Nevile, Bloomington, 2008, p. 166-181 et surtout Wilson et Daniels, *op. cit.*

²⁷ Étant donné que Jean venait de passer trente ans en exil en Angleterre après la défaite de 1415, il est inévitable qu'on se demande – même si la question est impossible à résoudre – si un usage anglais (sans attestation à cette époque) aurait pu influencer son choix de vocabulaire.

²⁸ On trouvera une très utile table synoptique des termes employés dans les sources européennes dans Crane, *op. cit.*, p. 34-35.

²⁹ On note que l'attestation de *sangle* dans le manuscrit de Nancy se trouve dans le dernier paragraphe, sous le titre *falet*, qui est écrit dans un encre différent, mais par une main très similaire ou identique ; si David Raoul Wilson, « A further look at the Nancy basse dances », dans *Historical Dance*, t. 3 (1994), p. 24-28 a raison de dire qu'il pourrait s'agir de « a later addition » (p. 25), la main reste quand même contemporaine.

³⁰ Les transcriptions suivantes viennent du facsimile *L'Art et instruction de bien dancier* (Michel Toulouze, Paris) ; *a facsimile of the only recorded copy*, éd. par Victor Scholderer, London, 1936. Pour une édition collationnée avec le manuscrit de Bruxelles (voir ci-dessous), voir *Fifteenth Century Basse Dances. Brussels Bibl. roy. MS. 9085 Collated with M. Toulouze's L'Art et instruction de bien dancier*, éd. par James L. Jackman, Wellesley, MA, 1964 [The Wellesley Edition, 6].

³¹ Par contre, le traité presque identique conservé dans Bruxelles, Bibliothèque Royale ms. 9085 offre toujours *pas simples* : voir *Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche = Das Tanzbüchlein der Margarete von Österreich: vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift MS 9085 aus dem Besitz der Bibliothèque royale Albert Ier, Bruxelles*, éd. par Claudine Lemaire et al., 2 tomes, Graz, 1988 [Codices selecti phototypice impressi, 87].

Le substantif *simple* est pertinent pour deux raisons. D'abord, l'emploi du terme pour désigner un pas de danse a été tout aussi négligé que *sangle* par la lexicographie française³², malgré la fréquence relative de son attestation³³. Ensuite, le seul lexicographe qui ait enregistré cet emploi technique du substantif *simple* signale aussi l'importance possible de *sangle* pour la lexicographie anglaise ; c'est Cotgrave, qui glose : « A simple in Phisicke, a Phisicall drug ; also, a single in dauncing »³⁴.

L'article de Cotgrave confirme ainsi qu'au début du 17^e siècle, *single* était le substantif conventionnel en anglais pour désigner ce pas de danse. Selon le *Oxford English Dictionary*³⁵, la première attestation du substantif *single* avec le sens « a particular step in dancing » se trouverait dans *The Boke named the Governour* par Thomas Elyot (1531) :

The thirde motion called singles, is of two unities seperate in pasinge forwarde : by whom may be signified providence and industrie: whiche after everye thinge maturely achieved, as is before writen, maketh the firste pase forwarde in daunsinge³⁶.

Il y a pourtant des exemples plus anciens en anglais, dont les plus célèbres sont probablement ceux qu'on trouve dans le traité sur la danse par Robert Coplande (1521) :

For to daunce ony bace daunce there behoueth .iiii pacis / that is to wite: syngle / double: reyse / & braule [...] And somtyme is made .ii. syngles after the doubles³⁷.

³² Je n'ai trouvé aucun article pour le substantif *simple* dans n'importe quel dictionnaire de la langue soit ancienne soit moderne (sauf Cotgrave ; voir ci-dessous). Remarquons cependant que *Romania* n'est guère coupable à cet égard, grâce à un article publié par Paul Meyer – qui d'autre ? – qui inclut un exemple de la notation *ss*, une citation contenant le substantif *simple* (*Les deux ss signifient deux simples*), et une note qui fait allusion aux « mouvements appelés *reprise, simple, double, congé* » (« Rôle de chansons à danser du XVII^e siècle », dans *Romania*, t. 23 (1894), p. 156-160 (p. 157)). C'est peut-être une consolation que la lexicographie latine a été tout à fait aussi négligée à l'égard du substantif *simplicis*, également bien attesté (cf. p. ex. Louison-Lassablière, *Antonius Arena, éd. cit.*, v. 907, 921, 925 (p. 108)). Par contre, le substantif *s(c)empio* a été bien enregistré par la lexicographie italienne : cf. par exemple Salvatore Battaglia et Giorgio Bàrberi Squarotti, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 tomes, Torino, 1961, t. 17, p. 925c, s. *scempio*²: « *Passo scempio* (anche solo *scempio*, sm.) : tipo di ballo rinascimentale » (avec exemple puisé dans Firenzuola).

³³ Par exemple, les sources que mentionne Meyer, art. cit., en fournissent de nombreuses attestations : dans le traité *S'ensuyvent plusieurs basses dances* publié par Jacques Moderne à Lyon ca. 1532 (facsimile dans *Dossier basses-dances: S'ensuit l'art et instruction de bien dancier; S'ensuyvent plusieurs basses dances tant communes qu'incommunes: comme on pourra veoyr cy dedans*, Genève, 1985), qui appartient évidemment à la même tradition que Toulouze et le manuscrit de Nancy, on trouve *SS font deux simples* (p. 5v), tandis que dans le dialogue qui constitue le cadre de l'*Orchésographie* de Jehan Tabourot, alias Thoinot Arbeau (*Orchésographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuuent facilement apprendre a practiquer l'honneste exercice des dances*, Langres, 1589 ; facsimile publié par Minkoff à Genève, 1972 ; traduction anglaise dans *Orchesography*, éd. par Mary Stewart Evans, New York, 1967), des attestations telles que *La troisieme sorte de mouuement, sont deux simples, marqués par ss* (p. 25v) abondent.

³⁴ Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, London, 1611, s.v. *simple*.

³⁵ <http://www.oed.com>, s.v. *single*. Tout en risquant la redondance, nous confirmons que *single* n'est pas inclus dans le *Middle English Dictionary* (<<http://quod.lib.umich.edu/m/med/>>).

³⁶ *A Critical Edition of Sir Thomas Elyot's 'The Boke Named the Governour'*, éd. par Donald Warren Rude, New York / London, 1992 [The Renaissance Imagination, p. 97].

³⁷ Le seul exemplaire existant, dont nous transcrivons directement (p. 16rb), est préservé dans Oxford, Bodleian Library Douce B.507. Le traité porte le titre : « Here foloweth the maner of dauncynge of bace daunces after the vse of fraunce & other places translated out of frenche in englysshe by Robert coplande », et est précédé par un autre texte d'intérêt philologique, le *Introductory to Wryte and to Pronounce Frenche* publié par Alexander Barclay (cf. e.g. Douglas A. Kibbee, "For to speke Frenche trewely". *The French Language in England, 1000-1600: its Status, Description and Instruction*, Amsterdam / Philadelphia, 1991 [Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science, Series III: Studies in the History of the Language Sciences, 60], p. 190). Une transcription de Coplande peut se lire dans *Captain Cox, his Ballads and Books: or, Robert Laneham's Letter [...]*, éd. par Frederick James Furnivall, London, 1871 [Ballad Society, 7], p. clx-clxii ; une

Que Coplande traduisît un texte français appartenant à la même tradition que Toulouze et le manuscrit de Nancy est sûr³⁸, mais il est moins convaincant de conclure à partir de là que Coplande « first introduced into English the familiar terms which the Inns of Court choreographers and Playford use » et qu'il « gave the English, on permanent loan from the French, their first specific vernacular dance terms »³⁹. Car quelque vingt ans avant Coplande, on trouve dans les descriptions de danses préservées dans le manuscrit dit de Gresley, daté aux alentours de 1500, plus de trente exemples du pluriel *singlis*, *synglis* (e.g. *6 singlis with a trett*, p. 4)⁴⁰, tandis que dans la notation d'une chorégraphie écrite sur la page de garde d'un incunable d'âge pareil conservé à la cathédrale de Salisbury, l'emploi de *s* indique que cette abréviation – probablement de *single* – était déjà conventionnelle vers la même date⁴¹.

L'importance lexicographique de notre petit poème est donc manifeste. Soit ses deux exemples de *sengle* constituent la seule attestation en langue française d'un substantif pour désigner un pas de danse (l'emploi de *sangle* comme adjectif dans le manuscrit de Nancy atténuant l'argument qu'il ne s'agit que d'une bizarrerie insulaire) qui fut par la suite supplanté par *simple*, soit nous avons affaire à la plus ancienne attestation en langue anglaise – de loin, si notre texte date en effet du milieu du quatorzième siècle – du substantif technique *single*.

L'intérêt du poème est d'autant plus grand que les vers 11-16 décrivent l'exécution du *sengle*. Bien sûr, de tels renseignements sont de grande valeur pour le lexicographe, mais ils ne sont pas moins précieux pour l'historien de la danse, car en Grande Bretagne comme en France, les plus anciennes descriptions chorégraphiques sont préservées dans les traités sur la basse danse cités au-dessus, commençant par le manuscrit de Nancy au milieu du 15^e siècle. C'est-à-dire que les indications pour l'exécution d'un pas de danse dans notre texte, si la datation au milieu du 14^e siècle est juste, pourraient être d'une importance et d'une précocité remarquables. Mais quels mouvements sont en effet prescrits pour *perempler un sengle* ?

Dans les traités sur la basse danse du 15^e et du 16^e siècle⁴², comme l'indique la citation de Coplande au-dessus, le (*pas*) *simple* constitue une des quatre unités intégrales de la chorégraphie, à côté du (*pas*) *double*, le *branle* (ou *congé*) et la *reprise* (*desmarche*), d'où le système conventionnel d'annotation chorégraphique comprenant *s*, *d*, *b* et *r*. Quant à l'exécution du *simple*, la situation est plus complexe que le nom ne semblerait promettre⁴³. Selon le manuscrit de Bruxelles, les *pas simples*, qui vont toujours par deux :

version en partie modernisée est imprimée dans *The Manner to Dance Bace Dances [by Robert Coplande]*, éd. par James Guthrie et John Freeman, Flansham, Sussex, 1937 [Black Letter Series, 5]. Pour une analyse, voir John M. Ward, « The maner of dauncynge », dans *Early Music*, t. 4 (1976), p. 127-142.

³⁸ Cf. Heartz, art. cit. (p. 305) ; Wilson et Daniels, *op. cit.*, p. 146.

³⁹ Ian Payne, *The Almain in Britain, c.1549-c.1675: a Dance Manual from Manuscript Sources*, Aldershot, 2003, p. 30. Pour les textes qu'il mentionne, voir nos notes 13 et 48.

⁴⁰ Le manuscrit est Derbyshire Record Office, D77 Box 38, un petit cahier, écrit apparemment par un certain Johnes Banys, qui fait partie des papiers de la famille Gresley de Drakelow ; les danses sont décrites aux p. 51-79, entourées par des textes en latin (des traités sur la chiromancie et la physionomie, et un recueil de prières). Pour le texte, voir David Fallows, « The Gresley Dance Collection, c.1500 », dans *Royal Musical Association Research Chronicle*, t. 29 (1996), p. 1-20, et pour une analyse, Jennifer Nevile, « Dance steps and music in the Gresley Manuscript », dans *Historical Dance*, t. 3 (1999), p. 2-19, qui résume aussi les arguments pour une datation possible dans le dernier quart du quinzisième siècle (p. 2)

⁴¹ C'est un exemplaire du *Catholicon* de Johannes Balbus de Janua, imprimé à Venise par Johannes Hamann pour Peter Liechtenstein en 1497 ; la notation est censée être presque contemporaine. Pour un facsimile et transcription, voir Heartz, art. cit., p. 309-11 et 337-40 ; pour des observations additionnelles, voir Wilson et Daniels, *op. cit.*, p. 113-122.

⁴² Sauf le manuscrit de Nancy, qui mentionne d'autres pas exceptionnels, tels que *levees*, *pas menus* et *saults*; cf. Wilson et Daniels, *op. cit.*, p. 12.

⁴³ Le jugement de Joan Rimmer, « Dance elements in trouvère repertory », dans *Dance Research*, t. 3 (1985), p. 23-34 (p. 27) que « Though the assemblages may be complex, the steps are not » paraît trop optimiste.

se font en alant, et le premier pas simple se fait du pié senestre en eslevant son corps et faire un pas avant, et le second pas simple se fait du pié dextre, et faut eslever son corps et marchier un petit en avant. (f. 5r)

La description de Toulouse est similaire, exceptée la déclaration qu'on fait le premier pas *en avant* et *en enclinant* son corps (p. 2r). Coplande mélange les conseils de Bruxelles et de Toulouse en prescrivant qu'on fasse *two syngle paces ... in goynge forward & ye must reyse your body* (p. 16va). Vers la fin du 16^e siècle, Arbeau explique :

Vous marcherez en avant du pied gauche pour la premiere mesure: Puis mettez le pied droit joint avec ledict gauche pour la deuxieme mesure: Puis avancerez le pied droit pour la troisieme mesure: Et a la quatrieme mesure & battement joindrez le pied gauche avec ledict pied droit, & ainsi sera parfait le mouvement des deux simples. (27r-v)

Arbeau est le premier à préciser qu'il faut joindre les pieds, expliquant que son *maistre de Poitiers* avait déclaré qu'*il estoit plus décent de finir les deux simples par les pieds joints, que par l'avance de l'un des pieds* (27v). C'est-à-dire qu'il condamne la méthode proposé par *Arena & aultres de sa sequelle*, qui :

font le simple d'un mesme pied, marquant pour la premiere mesure du pied gauche a cousté du droit, puis advanceant ledit gauche. Et aultant du pied droit. (27v)

Il s'agit du conseil d'Arena que : *Simplum sed facias de una tantummodo gamba, / dando duos ictus ; musica nostra docet* ⁴⁴.

On voit donc que ces descriptions du pas simple, quelque claires qu'elles fussent sans doute pour leur public expérimenté ⁴⁵, semblent présenter des contradictions et des équivoques aux yeux de leurs lecteurs modernes, et les instructions pour l'exécution du *sengle* dans notre poème exigent elles aussi un certain effort exégétique ⁴⁶. Examinons-les de plus près :

Mettez avant le pee destre,
Remetez pus lessez sen[e]stre ;
Mettez, remettez le pee,
Si est ly sengle peremplé.
Cel pee destre deux foyth ferrez,

⁴⁴ Louison-Lassablière, *Antonius Arena, éd. cit.*, v. 925-926 (p. 108). L'éditrice traduit : « Le simple, fais-le d'une seule jambe en marquant deux appuis ; la musique nous le donne à entendre ainsi » (p. 179) ; dans son introduction, elle explique : « Le *simplus* (pas simple) [...] s'exécute en marchant sans sauter » (p. 55). Wilson et Daniels, *op. cit.*, p. 274 éclairent : « When you make a *pas simple* with the left foot, it moves forward from the rear to pass the right foot (one beat) and then continues forward to make a new step (the second beat) ».

⁴⁵ Selon David Raoul Wilson, *The Steps Used in Court Dancing in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge, 2003, p. 1, les sources italiennes du 15^e siècle sur la *bassadanza* tiennent elles aussi les précisions concernant l'exécution des pas pour superflues : les auteurs sont « eloquent (if often obscure) about how to do the steps – in the sense of what manner or style of movement is to be preferred and practised – but they say next to nothing about how they should be done in the sense of what actual movements are involved ».

⁴⁶ Cf. Peggy Dixon, « Reflections on basse dance source material, a dancer's review (Part II) », dans *Historical Dance*, t. 2 (1985), p. 24-27 (p. 26) : « Whichever way we perform the basse dance simples and doubles, we should be aware that the percentage of imagination in it is very high ». Un bon exemple de cette génie créative se trouve dans les conseils bricolés par Mabel Dolmetsch, *Dances of England and France from 1450 to 1600, with Their Music and Authentic Manner of Performance*, London, 1959, p. 19 : « Singles: First beat; bend the knees outwards, marking time with the toe of the moving foot against the heel of the stationary foot. Second beat; step and rise on toes with straightened knees. Third and fourth beats; repeat the step in like manner with the reverse foot. The first pair of singles begins with the outside foot (man left, woman right), but, where the ensuing double or doubles are followed by another pair of singles, it starts perforce with the inside foot ».

L'autre un' foyth, pus remuez. (v. 11-16)

Notre interprétation est la suivante. À la différence des autres descriptions mentionnées, le *senгле* commence par le pied droit, avec lequel on fait un pas en avant (v. 11). Puis on avance le pied gauche de sorte qu'il reste à côté du pied droit (mais sans faire un plein contact sur terre – cf. v. 16). Ensuite on fait un deuxième pas en avant avec le pied gauche, et on ferme le pas en avançant le pied droit de sorte qu'il est planté sur terre à côté du pied droit (v. 13). Ces deux pas ensemble, chacun terminé avec les pieds joints, comme selon Arbeau, constituent un *senгле*. Les v. 15-16 fonctionnent donc comme une explication réitérative qui précise le contact des pieds à la terre dans l'exécution des deux pas : le pied droit *fiert* deux fois contre la terre (en initiant le premier pas et en terminant le deuxième pas), tandis que le pied gauche ne *fiert* qu'une seule fois (en initiant le deuxième pas, car à la fin du premier pas, le contact qu'il fait contre la terre n'est pas assez solide pour qu'on dise qu'il *fiert*)⁴⁷. Quant à *pus remuez* (v. 16), nous comprenons que pour continuer la danse, il faut changer de côté.

À la différence des autres descriptions, dans lesquels le pas simple est considéré comme une seule unité qui va toujours par deux, notre *senгле* traite les deux pas – de façon logique, étant donné qu'ils sont obligatoirement combinés – comme constituant une seule unité. Qui plus est, un tel traitement n'est pas isolé dans la tradition anglaise. Dans son célèbre manuel *The English Dancing Master* (1651), John Playford précise au-dessus de la table contenant les abréviations utilisées dans ses chorégraphies (dans laquelle *S. Is for a Single*) que *A Single is two steps, closing both feete*⁴⁸. C'est la même explication qu'on trouve dans le glossaire sur *The several Terms used in Dances* compilé par Randle Holme : *A Single, is two steps forward, closing both Feet ; the Single is thus marked S*⁴⁹.

En fin de compte, au lieu de jeter un jour nouveau sur les ténèbres qui entourent les descriptions du pas simple dans les traités médiévaux, notre texte semble plutôt présenter une nouvelle énigme. Il nous faut espérer que l'apport lexical du poème et le plaisir d'essayer de suivre ses conseils pour exécuter le *senгле* peuvent compenser dans une certaine mesure les frustrations qu'il inflige.

Daron BURROWS
St Peter's College, University of Oxford

⁴⁷ Dans cette interprétation, le verbe *ferir* correspondrait donc bien à l'*ictus* < ICIO dans la description d'Arena : malgré la force suggérée par le mot latin, *ictus* dénote tout simplement « le point de contact avec le sol, qu'il y ait ou non appui » (Louison-Lassablière, *Antonius Arena, éd. cit.*, p. 57). Dans le contexte de notre poème, *ferir* paraît aussi être dépourvu des connotations plus énergiques qui semblent résider dans la locution *ferir del pié* (cf. T-L t. 3, col. 1733) dont plusieurs attestations sont recueillies par Robert Mullally, *The Carole: a Study of a Medieval Dance*, Farnham, 2011, p. 48-49. Notons cependant que la déclaration de Mullally que *ferir* signifie généralement que « the dancers strike one foot against the other » (p. 49) est un *non sequitur* : cela pourrait bien être le sens de son seul exemple de *ferir l'un pié encontre l'autre*, mais sa conclusion à partir de là que *ferir* ou *ferir del pié* ont eux aussi le même sens est évidemment un pas de trop.

⁴⁸ John Playford, *The English Dancing Master; or, Plain and Easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to Each Dance*, London, 1651, p. 6; pour un facsimile de cette première édition, voir *Playford's English Dancing Master, 1651: a Facsimile Reprint*, éd. par Margaret Dean-Smith, London, 1957.

⁴⁹ Randle Holme, *The Academy of Armory; or, A storehouse of Armory and Blazon [...]*, 3 tomes, Chester, 1688, t. 3, p. 169. Holme est d'accord avec notre texte que la danse constitue un *jeu honeste* : *The Art of Dancing [...]* is a commendable and rare quality, fit for young Gentlemen and Gentlewomen; and hath formerly been honoured in the Courts of Princes, and it is much commended to be excellent for recreation after much Study, making the Body active and strong, graceful in deportment, and is a quality very much beseeming a Gentleman (p. 168).