
Un ballet turc à la cour d'Henri II : les branles de Malte

Daniel Hertz



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/366>

DOI : 10.4000/baroque.366

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 1972

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Daniel Hertz, « Un ballet turc à la cour d'Henri II : les branles de Malte », *Baroque* [En ligne], 5 | 1972, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 14 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/366> ; DOI : 10.4000/baroque.366

Ce document a été généré automatiquement le 14 novembre 2019.

© Tous droits réservés

Un ballet turc à la cour d'Henri II : les branles de Malte

Daniel Hertz

« Sachant que la beauté d'une
masquerade est la musique... »

Étienne Jodelle

Orphée, 1558

- 1 La coutume de s'habiller d'une façon étrange et de danser quelques pas exotiques était bien enracinée à la cour de France. On sait que le malheureux roi Charles VI a presque péri à l'hôtel Saint-Paul à Paris, dans le célèbre Bal des Ardents. Avec quelques compagnons, il était masqué en Homme Sauvage, déguisement très goûté au Moyen Âge. Le jeu auquel il se prêtait ne fut appelé « bal » que plus tardivement. Froissart emploie l'expression « ébattement », et Juvenal des Ursins parle d'une « feste... d'hommes sauvages », mais le Religieux de Saint-Denis fut plus précis : il raconte que le roi a failli être brûlé vif alors qu'il prenait part à une danse mauresque (*tripudiando choreas saracenicis*)¹. Plus proche de l'époque de notre sujet, nous trouvons l'évidence d'une môme royale où figurèrent des personnages exotiques. La reine Anne, femme de Louis XII, offrit un banquet aux ambassadeurs de Philippe le Beau, arrivés à Lyon en 1501. Des seigneurs et des dames, richement vêtus à la mode de France, d'Allemagne, d'Espagne, de Lombardie et de Poitou, montrèrent les danses de ces pays divers :

Grant foison de drap d'or et de soye fut là déchiqueté... et on eust dit à les veoir branler, que c'estoyent gens nés au pays dont ilz contrefaisoyent la manière.²

Le début du divertissement fut politique. À la fin, un mômeur, habillé à la turque, vint prier les dames de danser,

[...] lesquelles le reffuserent toutes, et ne tindrent compte de luy... mais le repousserent le plus rudement qu'elles peurent ; et ce fait, comme triste et des piteux ung arc turquoys qu'il tenoit au poing gecta contre la terre, et vuyda la salle, tout esbay et mal content desdites alyences que contre luy veoyoit toutes bandées.

- 2 À l'origine de beaucoup de danses du XVI^e siècle, est le désir du chorégraphe de contrefaire la manière de tel ou tel pays. Il est même possible que l'allemande fut inventée à la cour de France dans une mascarade, et cela avec un minimum de

recherches sur les coutumes d'outre-Rhin³. Nous savons grâce à Thoinot Arbeau (*alias* Jehan Tabourot) que la danse qui s'appelait « les canaries » n'était pas vraiment venue des Isles Canaries ; elle avait comme source, dit Arbeau,

[...] un ballet composé pour une mascarade, où les danseurs estoient habillez en Roys et Roynes de Mauritanie, ou bien en forme de Sauvages, avec plumaches teintes de diverses couleurs.⁴

Arbeau parle fréquemment de ballets et de mascarades quant il traite d'un genre de danse qui est typiquement français : les branles⁵. Après avoir résumé son exposé général sur cette famille de danses, nous examinerons en détail une mascarade exotique qu'il a recueillie à la cour de France.

3 Arbeau commence sa présentation avec le Branle Double, et pour cause :

Les joueurs d'instruments sont tous accoustumez à commencer les dances en un festin par un branle double, qu'ils appellent le branle commun, et en aprez donnent le branle simple, puis aprez le branle gay, et à la fin les branles qu'ils appellent branles de Bourgoigne, lesquels aucuns appellent branles de Champagne : la suyte de ces quatre sortes de branles est appropriée aux trois différences de personnes qui entrent en une dance : les anciens dancent gravement les branles doubles et simples : les jeunes mariez dancent les branles gayz : et les plus jeunes comme vous dancent legierement les branles de Bourgoigne...(f. 69)

4 Les quatre catégories principales sont très distinctes l'une de l'autre du point de vue rythmique. On danse le Branle Double en faisant un pas double à gauche, et puis un pas double à droite. Deux pas doubles imposent à la musique une structure de phrase de quatre barres de mesures, deux plus deux. Dans le Branle Simple, par contre, on fait un double à gauche et en revenant un simple à droite. Le pas simple n'étant que la moitié du double, la musique doit nécessairement suivre une structure de deux mesures plus une mesure ; il en résulte des phrases de trois barres de mesure, ce qui, pour les oreilles modernes, est une anomalie. Le Branle Gay se danse avec quatre coups de pieds dans le temps de deux mesures ternaires et dans un tempo un peu plus vif. On se rappelle que la quatrième espèce, le Branle de Bourgogne (ou de Champagne), était la plus vive d'entre elles. L'exemple qu'en donne Arbeau est en mesure binaire, avec une structure de phrase carrée. Beaucoup de spécimens dans les « dancieries » du XVI^e siècle montrent que le Branle de Bourgogne était caractérisé par une structure de phrase irrégulière, ainsi que par des mélanges de mesure binaire et de mesure ternaire. Quand Arbeau vient à expliquer les Branles de Champagne, il admet qu'ils sont mélangés dans le sens rythmique :

De tous les branles cy dessus comme d'une source sont derivez et emannez certains branles composez, et entremeslez de doubles, de simples, de pieds en l'air, de pieds jointz et saultz quelques fois variez par intercalation de mesures diverses, pesantes ou legieres, selon que bon a semblé aux compositeurs et inventeurs. Les joueurs d'instruments les appellent branles de Champagne coupepez. Et affin de s'accorder par exemple, ils ont mis ces branles par suites de certains nombres, comme les nostres de Lengres en jouent dix de suite, qu'ils appellent branles de Champagne coupepez. Ilz en jouent un certain aultre nombre de suite, qu'ils appellent branles de Camp, une aultre suite ilz la nomment branles de Hénault, une aultre suite ils la nomment branles d'Avignon. Et aultant qu'il survient de fresches compositions et nouveaultez, aultant en font ilz de suites, et leur attribuent des noms à plaisir. (f. 73V-74)

5 Après cette explication, Capriol, le jeune élève inventé par Arbeau comme interlocuteur, demande la tabulature de toutes ces « suites ». Arbeau refuse en lui disant d'aller chercher les instructions auprès des maîtres joueurs d'instruments. Mais

l'enthousiasme de Capriol surmonte les scrupules du maître, et Arbeau finit par donner plusieurs exemples. La discussion passe alors aux branles « morgués » ; on approche le terrain qui a nourri le Ballet de Cour français.

Et fault que vous sçachiez que quand on fait quelque branle nouveau, qu'ils appellent un ballet (pour s'en servir en une mascarade de quelque festin) incontinent les jeunes gens l'apportent és compagnies, et luy attribuent un nom à leur plaisir. De ce nombre sont les branles dont s'ensuyvent les tabulatures, desquels branles et ballets, la plupart sont dancez avec mines, morgues, et gesticulations, et pour ceste occasion, on les peult appeller branles morguez. Nous les commencerons par le branle de Malte.

BRANLES DE MALTE

Aulcuns Sieurs Chevaliers de Malte firent un ballet pour une mascarade en Cour, où ils estoient aultant d'hommes que de Damoiselles habillez à la Turque, lesquels dançoient un branle en rond, qu'ils appellerent le branle de Malte, avec certains gestes et tournoyements de corps. Et depuis fut ce branle dancé par la France, comme nouveau, il y a environ quarante ans. L'air et les mouvements sont en mesure binaire, pesament comme verrez en ceste tabulature. (f. 82)

Mais avant même que le maître pût donner la tabulature, le disciple se montra un peu sceptique concernant cet événement d'il y avait quarante ans, c'est-à-dire, bien avant sa propre naissance. Comme les jeunes de tous les temps, il préférait, de loin, entendre une explication folklorique.

CAPRIOL

Peult-estre qu'à Malte, les habitants du pays dancent ordinairement ce branle, et que ce n'est pas un ballet inventé à plaisir.

ARBEAU

Je ne peulx croire que ce soit aultre chose qu'un ballet, car on le dance avec certaines morgues, gestes et contenances, que l'on y a observés pendant qu'il a esté en regne : Quoy qu'il en soit la tabulature suyvante vous servira (*ibid.*).

- 6 La musique qu'Arbeau nous donne montre une mesure binaire, comme prévu. Pour le commencement on ne fait que les deux pas du Branle simple : double à gauche, simple à droite. Dans la seconde partie cela devient plus original ; l'on avance vers le centre d'un cercle, et l'on retourne par la gauche avec des « grèves » (genre de coups de pied). Finalement Arbeau nous indique les gestes qu'il faut faire afin d'imiter les Turcs ; d'abord « s'approchant serrez au milieu de la dance, comme s'ils vouloient parler ensemble ». Il dit encore, à la suite de la tabulature, que

[...] toutes les fois que l'on fait répétition de ce branle, on fait aussi de nouvelles mines et gesticulations, comme sont touchemens de mains et à une autre fois eslevations d'icelles avec admiration la teste eslevée au ciel, et ainsi d'autres morgues, telles qu'il plaist aux danceurs de rechanger.

- 7 Deux autres sources musicales sont connues pour le Branle de Malte. L'une se trouve dans *Le Tiers livre de danseries mis en musique à quatre parties... par Jean d'Estrée, joueur de Hautbois du Roy*. Ce recueil fut imprimé par Nicolas du Chemin à Paris en 1559. La danse dont il s'agit est placée en évidence au commencement du volume. Comme dans le cas des deux premiers volumes, aussi datés de 1559, *Le Tiers livre* est incomplet de deux parties : il n'existe que le Supérius et le Bassus. On remarque que le Branle de Malte connu par Arbeau se trouve au milieu de toute une suite de Branles de Malte. Adrian Le Roy l'arrangea avec beaucoup de soin en appendice à son *Instruction pour luth* de 1567. L'édition est perdue mais la traduction anglaise de l'année suivante a survécu⁶. C'est donc *l'Instruction* imprimée à Londres en 1568 qui nous permet le mieux d'imaginer ce que l'on aurait pu entendre au milieu du XVI^e siècle en dansant ou en regardant danser ce ballet turc. Le premier branle ou « First Branle of Malte » est suivi

d'un double (ou variation), ce que Le Roy appelait d'habitude « plus diminué » ou parfois, comme ici, « autrement », ce qui devient en anglais « otherwise ». La structure de sa phrase comporte deux plus deux mesures (binaires). « The seconde Branle of Malte » correspond à la danse dont Arbeau cite le timbre, qui a, elle aussi, son « otherwise ». « The third Branle of Malte » est évidemment un Branle Gay par sa mesure de 6/8. Il est suivi par « The fowerth Branle of Malte » qui mélange les mesures binaires et ternaires comme dans le Branle de Champagne (ou de Bourgogne). En fait, la suite est exactement celle qui, selon Arbeau, est coutumière chez les joueurs d'instruments pour ouvrir une fête :

- 8 Branle Double ; Simple ; Gay ; et de Bourgogne. Les habitudes de la pratique ont donc guidé le compositeur anonyme des Branles de Malte.

ORCHESOGRAPHIE
Tabulature du branle de Malte

Air du branle de Malte. Mouvements.



Pied gauche largy.	Ces quatre premier pas font un double gauche.
Pied droit approché.	
Pied gauche largy.	
Pieds joints.	
Pied largy droit.	Ces deux font simple droit.
Pieds joints.	
Pied gauche avancé.	<i>Pendant ces mouvements icy, les danseurs font une gesticulation, s'approchent serrez au milieu de la dance, comme s'ils vouloient parler ensemble.</i>
Pied droit avancé.	
Pied gauche avancé.	
Pied droit avancé.	
Pied gauche avance, avec greue droite.	<i>Dés icy, ils lâchent leurs mains, & commencent chacun a faire le tour a main gauche.</i>
Pied droit avancé.	
Greue gauche, Pied gauche avancé.	<i>Après que les danseurs ont fait le tour, & qu'ils sont tombés a pied joints, ils se réprignent par les mains pour repeter comme au commencement.</i>
Greue droite, pied en l'air gauche.	
Pied en l'air droit.	
Pied en l'air gauche, pieds joints.	

- 9 Un des tout premiers exemples de suite de ballet qui soient conservés, les Branles de Malte nous intéressent pour plus d'une raison. On peut apprécier que le compositeur ait pris soin de donner une unité certaine à la suite. Il y a une unité de tonalité, bien entendu ; mais il a cherché aussi à établir un lien thématique entre les mouvements, sans avoir à se servir de la variation stricte. On remarque, par exemple, le motif d'une montée de trois degrés jusqu'au *do*, puis en séquence jusqu'au *si bémol*, qui est appuyé, avant la résolution en bas sur un *la*. Pour le second Branle, celui d'Arbeau, ce motif devient dans la seconde partie du chant une répétition assez enjouée. Le motif engendre un nouveau sujet au commencement du troisième Branle (Gay) et apparaît aussi dans la continuation. Dans le dernier Branle il y a une réduction au minimum quant au mouvement mélodique et à la variété des accords, qui se limitent à trois. Ce genre de transformation thématique – qui est aussi libre que subtile – nous apparaît comme un procédé très français. Les musiciens italiens du XVI^e siècle par contre préféraient enchaîner leurs danses par une variation stricte, qui préserve surtout la modulation harmonique de mouvement en mouvement. Montrant un assez haut degré

d'unité artistique, les Branles de Malte ont dû être conçus dès leur création en tant que suite intégrale.

- 10 Passons au côté politique de ce ballet turc offert par les Chevaliers de Malte à la cour de France. Ces chevaliers appartenaient à l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, qui datait du temps des Croisades. Leur liaison avec Malte n'était que de date récente, depuis que Soliman le Magnifique les avait chassés de l'île de Rhodes en 1526 (Rabelais dans son *Gargantua* parle de « ces plaisans chevaliers, jadis Rodiens »). Ce ne fut qu'en 1565 que le siège fameux de Malte fut donné par les Turcs. Le ballet turc offert à Henri II, tel que Thoinot Arbeau le raconte, n'avait rien de belliqueux en effet, enfin rien pour suggérer l'hostilité contre l'Infidèle que l'on a rencontrée plus tôt. Nos Turcs semblent être faits pour amuser, avec leurs « gestes et tornoyements de corps » exotiques. Ils sont franchement gentils.
- 11 Il faut rappeler que la France était alliée avec Soliman plus ou moins ouvertement depuis les années 1530, et que la flotte turque fut invitée à passer l'hiver de 1540 à Toulon, ce qui fut le cas, à l'étonnement et au dégoût de la plus grande partie de la Chrétienté. L'alliance franco-turque a servi à mettre un frein au pouvoir espagnol en Méditerranée ainsi qu'à l'encercllement tant redouté de la France par les Habsbourgs. Cette alliance se trouva à son point le plus fort justement vers 1550, date de notre ballet (prenant au sérieux l'expression « il y a environ quarante ans » dans *l'Orchésographie* de 1589). Entre 1547 et 1554, l'ambassadeur Gabriel d'Aramon conduisit la plus fameuse de toutes les missions diplomatiques au Levant⁷. Il était accompagné par Nicolas de Nicolay, cartographe royal, qui a laissé ses souvenirs des Turcs et de leurs coutumes dans un célèbre livre de voyage illustré⁸. Deux autres Français destinés à contribuer à la littérature grandissante vouée à la culture turque accompagnèrent D'Aramon : Guillaume Postel et André Thevet⁹. Au commencement de 1551, D'Aramon persuada Soliman de recommencer la guerre contre Charles Quint. Après un bref retour en France, il se dirigea, au mois de juillet, à nouveau vers Constantinople; en route il s'arrêta à Malte sur les instances pressantes du Grand Maître de l'Ordre. De là, il partit pour Tripoli, qui était aussi entre les mains des Chevaliers, afin d'intervenir auprès des Turcs qui assiégeaient la ville. Son intervention fut sans succès, à part la promesse de liberté pour les Chevaliers captifs. Lors de son retour à Malte, il reçut du Grand Maître, pour seule reconnaissance, l'accusation de complicité dans la chute de Tripoli. Henri II en exigea un désaveu, ce qu'il reçut du Grand Maître, mais pas avant que Charles Quint n'eût fait autour de cette affaire beaucoup de propagande impérialiste. Rabelais formula la position française dans le prologue de son *Quart livre*, publié en 1552 : « Tripoli a changé de maître par mal garde ».
- 12 Il est très possible que l'affaire de Tripoli entre Henri II et les Chevaliers de Malte explique les origines du ballet turc offert à la cour: la raison en a pu être le désir des Chevaliers, à une date un peu plus tardive, de rentrer dans les bonnes grâces du roi. Les ballets, mascarades, tournois et autres fêtes à la cour des Valois étaient toujours un genre de politique allégorique, quelqu'un ou quelque parti cherchant à gagner un avantage par le moyen indirect et symbolique de la danse, des costumes, des gestes, de la musique et du chant. L'exemple le plus frappant du siècle est peut-être la fête du « Paradis d'Amour » pour célébrer les noces de Marguerite de Valois avec Henri de Navarre au Louvre en 1572, où le parti royal donna aux Huguenots un avant-goût du massacre de la Saint-Barthélemy. On sait que cette fête fut l'occasion d'un ballet compliqué qui dura plus d'une heure ; l'auteur en était Balthazar de Beaujoyeux, qui

dirigea les ballets fameux « des Polonais » un an plus tard et le « Ballet Comique de la Royne » en 1581¹⁰.

- 13 Les masques turcs avaient déjà orné la cour au temps du père d'Henri II. Au mois de juin 1541, avec la cour entière autour de lui à Châtellerauld, François Ier donna une des fêtes les plus éblouissantes de tout son règne. Les noces de Jeanne d'Albret et du duc de Clèves fournissaient la cause ostensible de ces magnificences qui consistaient en toute une série de triomphes, tournois, carrousels, bals et mascarades. Le 14 juin, les darnes de cour assemblées virent entrer dans la salle de banquet plusieurs bandes de danseurs masqués. Les déguisements devenaient de plus en plus fastueux jusqu'au dernier, la neuvième « mômerie » que le chroniqueur décrit ainsi :

Ceux de la neufiesme estoyent vestuz à la mode des Turcs de vestemens de fin drap d'or ; leur cheveulx et barbes de plusmes blanches naysnes, leur bottins estoyent pareillement de fin drap d'or.¹¹

- 14 Nous ne pouvons pas rejeter la possibilité que dans cette entrée culminante, les costumes à la turque aient revêtu la personne de Sa Majesté, le Roi très Chrétien, ainsi que d'autres princes du sang de saint Louis. L'alliance turque avait déjà quelques ans et la raison de cette mise en scène finale était précise : Soliman avait envoyé en secret un nouvel ambassadeur à François 1^{er}. Voilà une des causes principales du faste déployé à Châtellerauld. La ruse n'a pas trompé les envoyés de Venise, qui ont même rapporté à la Signoria que l'hôte d'honneur était un certain personnage masqué en costume grec¹².

- 15 On aimerait bien savoir comment les hommes de cour ont imaginé les Turcs dont ils allaient jouer les rôles. De quelles sources disposaient-ils pour imiter les costumes, les manières, ou les instruments de musique turcs ? Dans quelle mesure cherchait-on à introduire de véritables accents exotiques ? En effet, on aurait pu beaucoup profiter d'un ouvrage publié justement en 1553, c'est-à-dire très près de la date supposée de notre ballet, et bien avant que les Français en mission avec D'Aramon eussent publié leurs souvenirs de voyage. Il s'agit des dessins minutieux faits d'après nature à Constantinople en 1533 par Pieter Coeck van Aelst, gravés sur bois et publiés à Anvers sur les instances de sa veuve vingt ans plus tard¹³. Cette série gravée illustre les aspects les plus divers de la vie turque. L'avant-dernier bois nous montre comment les Turcs se comportaient un jour de fête. On peut voir partout des costumes riches et suggestifs. On observe, du côté droit, les instruments à percussion, typiquement combinés avec les anches ; au milieu se distinguent quelques instruments à cordes, à gauche, une « tamburra », et à droite, un instrument en forme de feuille de chêne qui ressemble beaucoup à la « pandora » particulièrement chère à l'Angleterre de Shakespeare. Dans le fond, à gauche, l'artiste nous montre un groupe de danseurs ; tous sont des hommes, ils sont loin des instruments et on peut supposer qu'ils chantent en même temps pour accompagner leur ronde, exactement comme dans les Caroles du Moyen Âge, ou dans les Branles français de leurs descendants (eux aussi souvent accompagnés seulement par les voix des participants). Aucun texte ne commente les bois faits d'après Pieter Coeck, mais son biographe contemporain, Karl van Mander, parle de cette vignette comme d' « une danse d'hommes à la façon du pays¹⁴ ».

- 16 La suite des Branles de Malte nous amène assez loin sur le chemin du Ballet de Cour plus évolué des environs de 1600. Une chose nous frappe dans les nombreuses suites de ballet conservées du règne d'Henri IV, c'est qu'elles ont plus en commun avec les Branles de Malte qu'avec la musique savante et irrégulière inventée pour le célèbre « Ballet Comique de la Royne », grand événement artistique du règne d'Henri III.

D'ailleurs ces suites continuent à dépendre beaucoup des divers genres de Branles, la danse française la plus proche des traditions régionales. La vieille Marguerite de Valois donnait le tonartistique à Paris au commencement du XVII^e siècle ; celui-ci a influencé le Ballet de Cour¹⁵. Elle revivait les grands jours de son père, le bon roi Henri III, avant que les guerres de religion n'eussent déchiré la France. Il se peut que les musiciens de son entourage et au service du roi aient pensé à faire revivre les danses d'une autre époque.

- 17 Dans la musique notée des Branles de Malte, il n'y a rien d'étonnant ni d'exotique. Il aurait donc été facile d'introduire dans l'exécution quelques touches légères pour convaincre l'assistance que l'on jouait quelque chose de bizarre - des distorsions de rythme peut-être ou l'addition d'une percussion étrangère, ou même une intonation quelque peu aiguë. On peut croire que le désir de mettre en scène des personnages exotiques visait l'oreille aussi bien que l'œil, et cela, même au XVI^e siècle. Les Turcs, en particulier, allaient devenir si fréquents dans les fêtes françaises, qu'il serait surprenant qu'une langue spéciale ne se soit développée autour d'eux. Plus d'un siècle de scènes pareilles préparait la voie à la « Cérémonie Turque » de Molière et Lully.

NOTES

1. Richard BERNHEIMER, *Wad Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology* (Cambridge, Mass., 1952), p. 67 ff. Le curieux Bal des Hommes Sauvages, tapisserie du XV^e siècle conservée à Saumur, est reproduite par Bernheimer (fig. 1). On remarque que l'artiste montre deux espèces de danseurs, les exotiques dans leurs costumes d'Hommes et de Femmes Sauvages, et ceux qui portent les costumes ordinaires de cour. Pareillement, il fait voir deux genres de musique : des instruments de musique franchement fantaisistes joués par des Hommes Sauvages, aussi bien que les instruments habituels pour les grands bals de cour, les hautbois, joués par les musiciens qui cependant portent pour insigne le croissant turc.

2. Jean D'AUTUN, *Chroniques de Louis XII*, citées par Marcel PAQUOT, *Les Étrangers dans les Divertissements de la Cour de Beaujoyeux à Molière (1581-1673)* (Publications de l'Académie Royale de Langue et de Littérature française en Belgique), pp. 22-23. Le même événement est rapporté avec des détails différents dans les *Chroniques de Jean Molinet*, citées dans D. HEARTZ, « Un Divertissement de Palais pour Charles Quint à Binche », *Fêtes et Cérémonies au Temps de Charles Quint*, éd. Jean Jacquot (C.N.R.S., Paris, 1960), pp. 338-339, note 28.

3. Voir D. HEARTZ, « A Spanish "Masque of Cupid" », *The Musical Quarterly* XLIX (1963), p. 70. On sonna des allemandes pour les ambassadeurs des princes d'Allemagne venus à Paris au mois d'octobre, 1552 : ils n'osèrent point prendre part à la danse, selon les *Mémoires* attribuées à Vieilleville, IV, chapitre 2, citées dans Edouard Bourciez, *Les Mœurs polies et la littérature de cour sous Henri II* (Paris, 1886), pp. 337-338.

4. *Orchesographie. Et Traité en Forme de Dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des danses.* (Langres, 1589), f. 95v.

5. Voir « Branles » dans *Preludes, Chansons and Dances for Lute published by Pierre Attaignant*, Paris (1529-1530), éd. D. Reartz (Neuilly-sur-Seine, 1964), (publications de la Société de Musique d'Autrefois, Textes Musicaux, II), pp. XXXIX, XLVIII.

6. Adrian LE ROY, *Fantaisies et Danses extraites de A briefe and easye Instruction* (1568), éd. Pierre Jansen (C.N.R.S., Paris, 1962), pp. 12-16. Le 2^e Branle de Le Roy correspond au 3^e dans D'Estrée, et le 3^e de Le Roy au 2^e ; on remarque que D'Estrée ajoute un autre Branle, non numéroté, à la fin de la suite « Bransle de Malthe, dit furieux ». La page de titre du volume mentionne « 5 Bransles de Malthe ».
 7. Clarence ROUILLARD, *The Turk in French History, Thought, and Literature* (Paris, 1938) (Études de Littérature Etrangère et Comparée, 13), pp. 195-217.
 8. *Les quatre premiers livres des Navigations et pérégrinations orientales* (Lyon, 1568). Deux illustrations sont reproduites dans *Harvard College Library Department of Printing and Graphie Books and Manuscripts, Part 1 : French 16th Century Books*, éd. Ruth Mortimer (Cambridge, Mass., 1964), p. 486. La seconde montre un joueur d'instrument, un « Azmoglan » ; or Nicolay raconte dans son texte que l'on trouvait de tels musiciens « cheminant par les rues en sonnant d'un (instrument) assez approchant à la Cistre, qu'ilz appellent Tambora, au son duquel ilz accordent leur voix par une si despitueuse et mal plaisante harmonie, qu'elle seroit assez suffisante pour f'aire danser les Chievres ».
 9. ROUILLARD, *The Turk in French History*, p. 521.
 10. Frances A. YATES, *The Valois Tapestries* (London, 1959), pp. 61-63.
 11. *Chronique du Roy François Premier de ce Nom*, éd. Georges Guiffrey (Paris, 1860), pp. 363-383.
 12. ROUILLARD, *op. cit.*, p. 117, n° 3.
 13. *Mœurs et tachons de faire de Turcz* (Anvers, 1553). Édition moderne par W. Stirling Maxwell, *The Turks in MDXXXIII* (Londres et Edinbourg, 1873).
 14. MAXWELL, *The Turks in MDXXXIII*, p. 6.
 15. Margaret M. MCGOWAN, *L'Art du Ballet de Cour en France 1581-1643* (Paris, 1963), p. 64 : « Elle avait rapporté avec elle à Paris ce goût des anciens Valois pour les fêtes, et un attachement aux idées qui étaient courantes avant la représentation du *Balet Comique*. Marie de Médicis la consultait souvent sur le cérémonial de l'ancienne cour ».
-

AUTEUR

DANIEL HEARTZ

Berkeley