

CN D L'ALLEMANDE ET SES PASSES À LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE

Guillaume Jablonka

Aide à la recherche et au patrimoine
en danse 2020 – synthèse jan. 2023

RÉSUMÉ DU PROJET

« L'allemande et ses passes à la fin du XVIII^e siècle », par Guillaume Jablonka

[recherche appliquée]

Cette synthèse présente les grandes étapes du déroulé du projet de recherche entre fin 2020 et début 2022, ainsi que l'essentiel du résultat des recherches d'ordre historique. Une ressource documentaire plus détaillée et enrichie d'éléments audiovisuels sera déposée à la médiathèque du Centre national de la danse à Pantin.

L'allemande à deux : étapes du projet de recherche et principales sources traitées

L'allemande à deux est une danse très à la mode en France autour des années 1770. Pour en témoigner, nous disposons en ce début d'année 2022 de quatre sources principales : l'une d'entre elles a déjà fait l'objet d'une étude par Alain Riou et Yvonne Vart en 1991, une seconde y était également évoquée en complément, mais deux autres n'avaient pas encore été traitées en profondeur dans les publications car retrouvée ou rendue accessible plus récemment. Ce projet s'est donc concentré en particulier sur ces dernières qui relient clairement l'allemande à deux au contexte technique des contredanses en carré, bien connues grâce aux travaux de Jean-Michel Guilcher. Elles seront présentées plus bas mais permettent déjà de relever tout l'intérêt des publications de province, à savoir Orléans et Toulouse, pour l'histoire générale de la danse.

Un phénomène majeur est venu bousculer le déroulé prévisionnel de cette recherche : la pandémie de Covid-19 et ses obligations de confinement ont empêché la recherche pratique en studio et l'exploration des différentes facettes de l'allemande à la fin du XVIII^e siècle tel que prévu initialement. J'ai donc choisi de recentrer le travail sur l'étude de la *Nouvelle Méthode pour apprendre l'art de la danse sans maître* de Brives et de laisser de côté la restitution des allemandes du manuscrit Ferrère ou de différentes contredanses allemandes avec l'aide des membres de la Royal Scottish Country Dance Society Paris Branch. Pour autant elles seront tout de même traitées comme sources chorégraphiques apportant des informations sur le phénomène général.

Heureusement pour tous, un autre événement est venu contrebalancer cette difficulté et ré-éclairer ce projet de recherche : les efforts et la persévérance de Sylvie Granger ont permis de

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

retrouver en avril 2019 un exemplaire de *L'Allemande orléanoise* de Jean Robert. Il y décrit l'organisation spatiale du déroulement des passes et l'implantation des couples qui inscrivent l'allemande à deux dans la droite ligne du modèle de la contredanse en carré. Cette source m'a permis de faire la lumière sur les écrits de Brives. Si ce dernier utilise bien le vocabulaire de la contredanse en carré, ses explications brouillonnes commencent à trouver une cohérence et une clarté à la lumière du travail de Jean Robert, plus explicite et pertinent dans ses explications. Ainsi, l'analyse de cette nouvelle source, la richesse des informations qu'il contient, m'offrit la possibilité de réorienter ce projet.

La mutation en ligne des habitudes sociales en temps de pandémie a ouvert de nouveaux moyens de communications. Ainsi, ils me permirent de proposer une conférence en ligne dans le cadre proposé par le Förderverein für Historischen Tanz e.V. München en février 2021. Cette occasion est venue compenser le report en 2022 du symposium de Rothenfels initialement prévu en 2020 et qui devait marquer la première étape publique de ce projet de recherche. J'avais réussi à filmer quelques séquences restituées avec l'aide précieuse d'Irène Feste, même si les conditions de répétition et d'accès aux studios de danse étaient très sévèrement restreintes.

Les confinements successifs ont largement perturbé nos possibilités de travail. D'autres danseurs ont contribué à la restitution pratique des allemandes à trois ou quatre de Brives, il s'agit de Sarah Berreby, Romain Arreghini et Hubert Hazebroucq. Les tournages des vidéos de la ressource documentaire sont prévus pour février et mars 2022. À cette fin il était nécessaire pour nous de disposer d'enregistrements musicaux au bon tempo et aux bonnes dynamiques qui puissent accompagner ce travail. Cette condition a pu être remplie grâce à Rozarta Luka et Pamela Bernfeld, violonistes, Leila Pradel, altiste, Florian Abdesselam et Martin Roux, hautboïstes, Alessandro Orlando et Théo Suchanek, cornistes, et Jean-Baptiste Nirascou, ingénieur son, rassemblés par Noémie Lenhof, violoncelliste. Le répertoire enregistré était celui initialement prévu : des musiques de ballet écrites pour un effectif orchestral et donnant une matière musicale plus riche qu'une ou deux voix seulement comme on trouve souvent dans les sources pour le bal ou la pratique pédagogique.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

Contribution de Matthieu Franchin : les sources musicales éditées dans la ressource documentaire et leur enregistrement, la musique et la danse à la Comédie-Française autour des années 1760-1770, la source manuscrite Théâtre Français tome VII, la Strasbourgeoise et la polémique Deshayes-Carel

Les pièces musicales dont les partitions ont été éditées, en vue d'être enregistrées, sont toutes des allemandes rattachées à un contexte de musique de scène. Les trois premières sont issues du recueil de la Comédie-Française *Théâtre Français tome VII* : une allemande de Baudron pour le ballet de *L'Amour diable* (p. 229-230), une allemande de Leemans pour le ballet du *Fat puni* (p. 13-16), et *La Strasbourgeoise* (p. 222-223). Les deux autres sont issues du recueil de Ferrère conservé à la bibliothèque de l'Opéra à Paris (cote RES-68), daté de 1782 : une allemande (p. 27) et une contredanse (p. 35) tirées du ballet pantomime *La Réjouissance villageoise ou le Sabotier*.

Pour l'enregistrement de ces danses, une attention particulière a été accordée au respect de l'instrumentation indiquée par les partitions. Les partitions du *Théâtre Français tome VII* font en effet partie des rares sources qui nous indiquent ce que pouvait jouer l'orchestre de la Comédie-Française autour des années 1760 : il a semblé d'autant plus intéressant, pour les enregistrements, de se rapprocher, autant que possible, de la sonorité qui pouvait être celle de l'orchestre de la Comédie, avec utilisation des instruments à cordes (violon 1, violon 2, alto, violoncelle), des hautbois et des cors.

Comme tous les théâtres parisiens au XVIII^e siècle, la Comédie-Française dispose d'un orchestre et d'un corps de ballet à son service. L'orchestre était placé sous l'autorité d'un maître de musique, dont les noms sont les suivants : Antoine Branche (jusqu'en 1764), Grenier (1764-1766), Antoine-Laurent Baudron (1766-1793). Les effectifs de cet orchestre vont croissant durant tout le XVIII^e siècle. Lorsque Grenier prend la direction de l'orchestre en 1764, on compte 17 musiciens (8 violons, 1 alto, 2 basses, 1 basson, 1 contrebasse, 2 hautbois, 2 cors). Comme pour l'orchestre, le corps de ballet de la Comédie est placé sous l'autorité d'un maître de ballet : Angiolo Vestris (dit Vestris Cadet) de 1760 à 1761, Desplaces de 1761 à 1763, puis Jacques-François Deshayes de 1763 à 1793. Très fluctuants selon les saisons théâtrales, les effectifs de ce corps de ballet oscillent entre une vingtaine et une trentaine d'interprètes hommes et femmes.

Le manuscrit *Théâtre Français tome VII* est un recueil de partitions musicales manuscrites conservé dans les archives de la Comédie-Française (cote 6R13). Il contient [14] + 436 + [13] pages, et le mémoire pour copie de musique qui est resté attaché au volume indique que ce recueil a été achevé le 3 octobre 1776. Le travail du copiste a consisté en la mise en « partition » de la musique (c'est-à-dire en partition générale), d'après les parties séparées d'orchestre.

Au niveau du contenu, ce recueil contient les musiques des ballets « ajoutés » ou « remis » par

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

Jacques-François Deshayes pour un certain nombre de comédies à divertissements au répertoire de la Comédie. Cette source est un témoignage unique de la musique de scène qui se joue sur ce théâtre autour des années 1760. Les comédies mentionnées sont (sauf exception) d'anciennes pièces de théâtre de Dancourt, Legrand, Fagan, créées à la fin du xvii^e siècle ou dans la première moitié du xviii^e siècle, remises à la scène dans la seconde moitié du xviii^e siècle par les comédiens français, avec des musiques recomposées. Les musiques qui sont conservées dans ce recueil ont pour la plupart été composées par des musiciens de l'orchestre de la Comédie-Française, comme Antoine-Laurent Baudron, Antoine Branche, Grenier, Devaux, Desmarais, Blondeau. Mais on y trouve aussi des musiques composées par Desnoyers, premier danseur de la Comédie de 1763 à 1784, ainsi que *La Strasbourgeoise* de Jean Bercher dit Dauberval (1742-1806), danseur et chorégraphe qui a fait une partie de sa carrière à l'Académie royale de musique et au Grand Théâtre de Bordeaux, et dont le père était lui-même comédien français.

La Strasbourgeoise est une contredanse allemande, la première dénommée comme telle dans le *Répertoire des bals* et qui a donné lieu à une polémique entre le maître de ballet de la Comédie-Française Jacques-François Deshayes (qui venait tout juste d'accéder à ce poste, en avril 1763), et Carel, maître à danser parisien. À la suite de la publication par Carel, en 1763, des figures de *La Strasbourgeoise*, Deshayes fait imprimer dans le *Mercure de France* d'août 1764 une lettre dans laquelle il accuse Carel de s'être arrogé, sans droit, ses propres figures, initialement composées pour un bal qui aurait dû avoir lieu à Saint-Cloud, et pour lequel Deshayes avait été sollicité (par Carel). La réponse de Carel est publiée dans le *Mercure* d'octobre 1764 : il s'y défend de tout plagiat en précisant que ses figures sont bien différentes de celles de Deshayes, en ajoutant que *La Strasbourgeoise* de Deshayes a été traitée comme une contredanse « anglaise », et que la sienne l'a été comme une contredanse « allemande ». Cette polémique se termine par la publication, dans le *Répertoire des bals* de La Cuisse, des figures de *La Strasbourgeoise* par Deshayes, en faisant appel au jugement du public pour distinguer l'originalité propre de chaque chorégraphie.

Les différents textes publiés à l'occasion de cette polémique nous apprennent que cet air de contredanse a été utilisé, une première fois dans le ballet final de *L'Anglais à Bordeaux*, comédie de Favart créée le 14 mars 1763 à la Comédie-Française, avec une chorégraphie issue des rangs de l'Académie royale de musique, avant de l'être une seconde fois dans un contexte de bal. Comme le montre la source musicale de cette contredanse conservée dans les archives de la Comédie (le recueil *Théâtre Français tome VII*), cette danse a encore été reprise dans le ballet final de *L'Amour diable*, petite comédie en un acte de Legrand, reprise dans les mêmes années avec un nouveau ballet « remis » par Deshayes. Comme signalé plus haut, le recueil nomme le danseur Dauberval comme

compositeur de la musique.

Chronologie de l'allemande en France au XVIII^e siècle faisant apparaître ses quatre éléments caractéristiques

C'est par une distinction musicale que le danseur, notateur, maître à danser, parodiste et poète Despréaux introduit sa note explicative autographe sur l'allemande dans son *Art de la danse, poème en quatre chants* publié en 1806 : « Il est des danses allemandes qu'on nomme boiteuses ; l'air est à trois temps vifs ; mais en général, l'allemande est à deux temps moins vifs que l'anglaise, et plus vifs que la contredanse française. Son pas est simple, il ne tient qu'une mesure. Cette danse est très-agréable, lorsqu'en la dansant on fait avec les bras des passes qui amènent d'aimables tableaux. Elle fut pendant plusieurs années à la mode ; mais bientôt le mauvais goût et l'indécence la firent bannir de la bonne compagnie. » Né en 1748, le jeune danseur n'a qu'une vingtaine d'années lors de l'essentiel des parutions concernant l'allemande et se révèle un témoin précieux dans ses écrits ultérieurs puisqu'il vit l'apogée de cette danse ainsi que son déclin. Il rappelle que des danses allemandes ont été importées en France et qualifiées de danses boiteuses, mais rend implicite le fait que les Français ont construit leur propre allemande sur le modèle schématique de la contredanse en carré. Brives dit de même dès 1779 mais cet aspect sera traité plus bas dans ce résumé. La synthèse de Despréaux rassemble cependant en une seule définition les quatre facettes caractéristiques de l'allemande à la fin du XVIII^e : les positions de bras ou *tableaux*, l'air de musique, le pas, les passes de bras.

Pour mieux comprendre cette construction et l'apparition de ces quatre aspects, voici la liste chronologique des principales sources relatives à l'allemande :

1702 : *L'Allemande* de Pécour publiée par Feuillet et qui connaîtra plusieurs republications au cours du XVIII^e siècle, avec gravure des positions de bras et air de Campra.

1726 : mention dans un recueil de contredanses de Dezais « on donne les mains come à l'alemande » associée à un tour effectué par couple et qui constitue la première référence imprimée au tour d'allemande dans une contredanse de forme cotillon, timbres musicaux *La Blonde* et *La Brune*.

1745 : les deux airs *La Blonde* et *La Brune* intitulés simplement *Allemande* dans un recueil musical manuscrit.

1751 : 2 allemandes, musiques de scène dans le ballet *Le May* à la Comédie Italienne composées par Desbrosses, chorégraphie de Dehesse.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

1762 : pas d'allemande recommandé pour danser *La Nouvelle Anglaise*, 10^e feuille du *Répertoire des bals*.

Après 1763 : première explication du pas d'allemande dans une version manuscrite corrigée du traité angevin de Josson.

1763 : *La Strasbourgeoise*, première « contredanse allemande » du *Répertoire des bals*.

1767 : 1^{er} Wauxhall parisien par Torrè, puis 2nd en 1769 par Ruggieri.

1768-69 : 1^{er} *Almanach dansant ou positions et attitudes de l'allemande* publié par Guillaume à Paris et première mention du terme « allemande à deux ».

c.1770 : *Principes d'allemandes* publiés par M^r Dubois à Paris.

1770 : *L'Allemande Orléanoise* publiée par Jean Robert à Orléans.

1779 : *Nouvelle Méthode pour apprendre l'art de la danse sans maître* publiée par Brives à Toulouse.

1750-1782 : « allemande » et « pas d'allemande » dans le manuscrit chorégraphique de Ferrère.

Chacun des quatre éléments peut exister de manière isolée dans un contexte chorégraphique différent mais justifie souvent le qualificatif d'« allemande », et pour l'allemande autour de 1770 il est indispensable de les conjuguer tous les quatre.

Les positions de bras, aussi appelées tableaux ou attitudes de l'allemande

C'est l'aspect le plus marquant de la première source de la liste : la manière de se tenir les bras fait la spécificité de cette danse que Pécour a nommé *L'Allemande*. La notation chorégraphique n'est pas suffisante ou du moins pas assez claire pour la transcrire au mieux, il a donc fallu recourir à des vignettes gravées pour compléter la chorégraphie. Feuillet précise en 1702 qu'elle a d'abord été dansée sur scène puis qu'il l'a gravée pour répondre aux demandes pressantes du public. Son succès restera grand pendant le XVIII^e siècle car elle sera republiée plusieurs fois notamment par Pierre Rameau puis par Claude-Marc Magny. Techniquement, lorsque les danseurs s'approchent, ils se donnent les mains directement dans la position croisant leur premier bras d'un côté et mettant leur second bras dans leur propre dos, puis effectuent un déplacement dans cette position de bras, et finalement se lâchent les mains pour continuer leur danse. Ceci arrive plusieurs fois pendant la danse.

Dès 1717-1718, le titre va faire référence à deux éléments différents issus de cette même danse : tout d'abord l'air composé par Campra qui donne son titre à une contredanse du maître à danser Jayme à la cour de Wolfenbüttel mais sans aucun rapport avec la danse d'origine, et ensuite à la position des bras associée aux deux figures que sont le tour à droite et à gauche, puis l'aller-retour en

pas chassés mais sur un autre air de musique. Il s'agit dans ce deuxième cas de Pierre Dubreuil dont les écrits ont été étudiés en détail par Carola Finkel et qui compose une contredanse inspirée de la danse qu'il a vu dansée par ses collègues Balon et Subligny à l'Opéra. Il compose plusieurs autres danses à deux ou contredanses en colonne qui comportent des bras d'allemande variés et qu'il transcrit en chorégraphie mais ses manuscrits n'ont pas vocation à être recopiés en nombre et vendus dans toute l'Europe. Il est probable que son activité à la cour de Munich soit influencée de pratique locale mais il est peu probable que ses compositions aient dépassé l'échelon local, tout comme pour Olivier qui compose *La Princesse de Darmstadt* et que nous évoquerons plus bas.

Au contraire, Jacques Dezais fait quant à lui commerce à Paris de contredanses manuscrites et imprimées qui sont diffusées dans toute l'Europe. Ainsi son *Premier Livre de Contre-Dances à Quatre, à Six & à Huit* publié en 1726 contient-il deux danses très intéressantes intitulées *La Blonde* et *La Brune*. Toutes deux se trouvent également dans *La Clef des contredanses*, un cahier manuscrit originaire de la bibliothèque des margraves de Baden à Durlach en Allemagne, témoignant de leur diffusion. Ensuite *La Brune* est le premier cotillon qui contient le tour d'allemande extrait de la danse de Pécour et qui deviendra une figure majeure de la contredanse en carré en France, et même un des neufs couplets repris à chaque nouvelle contredanse. En termes de notation, elle est la clé pour comprendre la symbolisation ultérieure du tour d'allemande : Dezais utilise les signes usuels de la *Chorégraphie* de Feuillet et complète en écrivant « on donne les mains come à l'alemande », mais la *Clef des contredanses* utilise au même endroit de la notation un autre signe conventionnel en forme de noeud papillon et qu'on retrouve dans beaucoup d'autres danses. Les principes d'écriture donnés au début de ce recueil manuscrit montre ce signe avec mention « a lallemande » ce qui rend le sens de ce signe vraiment explicite.

Paradoxalement cette figure du tour d'allemande ne sera pas essentielle, ni récurrente dans la pratique de l'allemande à deux plus tard, mais le qualificatif d'« allemande » va rester pour désigner différentes positions de bras notamment croisées ou entrelacées. La danse de Pécour crée un précédent contextuel, qui se perpétue avec la figure du tour d'allemande dans les contredanses. La vignette gravée présentant la position initiale semble encore dans les esprits et en particulier celui du maître à danser Guillaume lorsqu'il publie ses *Positions et Attitudes de l'allemande*, une suite de douze gravures représentant un couple de danseurs dans les différentes manières de se tenir les mains et de s'entrelacer les bras pour danser l'allemande. J'ai pour l'instant identifié quatre éditions différentes de cette série : une première en recueil simple de 1768 ou avant, une version en almanach dansant pour 1769 avec introduction, un autre almanach pour 1770 avec introduction et explications des passes sous les gravures, enfin une version complète du recueil sans almanach parue après 1770 sous le titre

Caractères de la danse allemande. Je remercie Giles Bennett, Nicolle Klinkeberg et Markus Lehner pour leur aide à consulter cette dernière édition. Dubois pour sa part publie également douze gravures dans ses *Principes d'allemandes*.

Un dernier terme vient compléter cette caractéristique c'est le « tableau ». Il est employé comme synonyme de position ou attitude. Brives écrit p.29 : « on s'arrête aux tableaux qui se trouvent joints aux passes ». La notion d'arrêt est importante : à certains moments de la danse il est nécessaire de marquer la position des bras afin qu'on puisse réaliser un déplacement. Il continue p.31 : « on trouve marqué par les lettres AR, l'instant qu'on doit s'arrêter aux attitudes, sans néanmoins arrêter le cours de la danse ». Par cette phrase il explique que cesser le mouvement des bras n'implique pas de cesser le pas d'allemande et donc de possiblement se déplacer.

La position est le rapport relatif des bras des deux partenaires, tout comme les bonnes positions fixent le rapport des pieds entre eux chez Feuillet. Le meilleur moyen de les expliquer est pour Dubois comme Guillaume la représentation réaliste gravée accompagnée d'un commentaire en mot. Les quelques transcriptions des positions de bras en notation Feuillet restent peu nombreuses et surtout ne constituent qu'un élément ponctuel à l'intérieur d'une danse. Dans le cas de l'allemande à deux, il s'agit d'une suite continue de différentes positions de bras très variées et la manière de les changer : même avec le système de notation des bras préexistant l'aplanissement rend très compliqué la compréhension des mouvements de bras associés aux changements d'orientation du corps. D'autre part les représentations plus réalistes de Guillaume et Dubois sont probablement un exercice plus habituel pour les graveurs et un objet plus plaisant pour l'acheteur.

L'allemande, air de musique

Comme déjà mentionné, la danse de Pécor est composée sur un air de Campra qui lui-même va garder comme timbre « l'allemande » puis « l'allemande française » dans les recueils d'airs de contredanse au XVIII^e siècle. On le retrouve encore vers 1763 dans le manuscrit dit de Trois-Rivières au Québec sur lequel Anne-Marie Gardette a travaillé. Le manuscrit Le Rebours, lui daté autour de 1730, contient déjà cette « allemande française » mais aussi une autre « allemande » et une « allemande suisse ».

La contredanse la plus intéressante dans l'évolution de la danse liée à l'allemande est intitulée *La Blonde* et *La Brune*. Il s'agit en réalité de deux contredanses, au sens de deux airs différents, mais qu'on joue toujours ensemble en forme ABA, c'est-à-dire *La Blonde* puis *La Brune* puis à nouveau *La Blonde*. Hormis la présence remarquable dans *La Brune* du tour d'allemande dès 1726 et déjà évoqué plus

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

haut, ce binôme se retrouve intitulé simplement « Allemande » dans un recueil manuscrit portant dates de 1743 et 1745. Il peut bien sûr s'agir d'une erreur et ce n'est qu'un cas isolé mais leur attribuer le qualificatif d'allemande alors qu'elles sont largement connues pour cette figure qui fera fureur jusqu'au quadrille du XIX^e siècle et ses descendants créoles mérite qu'on le mentionne.

Chronologiquement proche, on trouve en 1751 deux allemandes dans la partition musicale imprimée du ballet *Le May*. La musique est de M. Desbrosses et la chorégraphie de Dehesse, mais aucune indication sur ce qui a pu être dansé et comment. Une piste est évoquée plus bas grâce à la description du Bal de May à Versailles en 1763, mais rien de très précis. Les productions scéniques ont donc déjà intégré un type de danse nommé allemande. En tout cas il en est une qui connaîtra un succès phénoménal, c'est *Le Devin de village* de Rousseau dont le divertissement contenant une allemande est créé seulement en 1753 à l'Opéra. Le succès est immédiat au point qu'on retrouve cette allemande dans les recueils de contredanses jouées au Bal de l'Opéra peu de temps après, mais impossible de dater précisément cette arrivée au bal.

Nous disposons cependant d'une notation chorégraphique de contredanse publiée par Joly, danseur de la Comédie Française, dans le *Répertoire des bals* vers 1765. Il est probable que l'air ait déjà servi plus tôt avec d'autres figures. Cependant cette contredanse en carré pour huit danseurs a une particularité remarquable car inhabituelle à cette époque : le refrain comporte un passage où un seul couple vient danser au milieu des autres « quelques passes et pirouettes allemandes ». Ceci a lieu pendant la phrase mineur de vingt mesures, ce qui n'est pas très long mais laisse l'opportunité de quelques passes.

Une autre œuvre créée en 1753 mérite notre attention musicale : il s'agit de *La Coquette trompée* de Dauvergne. Elle comporte une « première allemande en tambourin », chose assez remarquable, mais à mettre en lien avec *La Thérèse* soixante treizième feuille de contredanse publiée par de La Cuisse « dont l'air est un tambourin [sic] tiré de l'opéra dit *La Provençale*, et qui a été employé dans les Ballets de la Comédie Française ». Cette entrée de Mouret est ajoutée en 1722 aux *Fêtes de Thalie*, ballet de 1714 dont un autre air de contredanse accompagne la plus ancienne notation connue de contredanse à huit accompagnant un recueil pour l'année 1716. L'introduction de *La Thérèse* précise également qu'elle « se danse toute en pas d'allemande ou en pas tricotés à la manière provençale ». On retrouve la même indication pour *La Marseilloise* et pour *La René*. Il se pourrait que le pas tricoté provençal soit très proche du pas d'allemande et autorise l'interchangeabilité, ouvrant la piste probable d'un lien de parenté entre le tambourin et l'allemande dans sa pratique française. Cet hypothétique lien expliquerait alors le choix français du chiffage en 2/4 pour l'allemande et non du 3/8. Les sources françaises ultérieures, comme celles de Guillaume ou Brives, ou même Despréaux

encore plus tard, sont univoques sur le fait que l'allemande régulière est en 2/4, mais que la manière allemande de la pratiquer implique un air en 3/8 et qu'on la nomme boiteuse. La remarque de l'avertissement du troisième volume du *Répertoire des bals* est trompeuse : le séjour des armées a ramené en France le goût des airs allemands, certes, mais ce ne sont pas ceux-là que de La Cuisse va utiliser. Il va solliciter les maîtres à danser qui imaginent de nouvelles contredanses avec les allemandes qu'on entend depuis au moins dix ans sur scène à Paris, des allemandes en 2/4 fabriquées par des Français.

La partition musicale de *La Thérèse* indique « Allegro » pour le mouvement et La Cuisse précise qu'elle est dansée en pot-pourri avec *La Nouvelle Anglaise*, *La Strasbourgeoise* et *La Coaslin*, donc il existe une unité dans la manière de les jouer en suite au bal. L'ensemble des sources s'accorde à attribuer à l'allemande un mouvement gay. On trouve vers 1770 dans un recueil de M. Riggieri, maître de mandoline italien, la mention *allegro* appliquée à l'allemande, à l'anglaise et à la contredanse. Despréaux précise qu'« en général, l'allemande est à deux temps moins vifs que l'anglaise, et plus vifs que la contredanse française ». Si l'on en croit Engramelle à la même époque un air allegro de 20 mesures se joue en 20 secondes, alors on obtient une première référence de tempo de 120 pulsations par minute à la noire pour une allemande en 2/4. C'est le tempo de référence que j'ai choisi pour les enregistrements sonores des allemandes de la ressource documentaire.

Le pas d'allemande

Hormis Dubois qui ne le mentionne pas, les trois autres sources s'accordent sur la description du pas d'allemande comme ayant trois transferts d'appui du poids du corps à la façon d'un pas de bourrée dont on emboîte le deuxième appui en troisième position dessous quand on veut aller en avant, et dessus quand on veut aller en arrière. Il se rapproche du pas de bourrée noté dans la *Chorégraphie* de Feuillet p.66 troisième ligne première vignette, à la différence majeure que le premier transfert d'appui se fait avec un « petit jeté » pour Guillaume ou en sautant pour Josson. Marie-Françoise Bouchon m'a signalé en effet qu'il existe une version manuscrite amendée du traité de Josson publié à Angers en 1763 et qui contient la description du pas d'allemande et ses déclinaisons. Il est impossible de dater cette rédaction qui est probablement la première à décrire le pas d'allemande mais elle est manifestement une version corrigée postérieure à l'impression.

Brives pour sa part demande d'abord de plier le genou d'appui puis de transférer au premier temps le poids du corps « le pied à plat sur le carreau », et non pas sur la pointe. Cependant il ne précise rien concernant le genou. Par contraste j'aurais tendance à croire qu'il a allongé le genou au premier temps

puisqu'il a insisté pour le plier précédemment. Il demande aussi que le troisième appui soit au même endroit que le premier, impliquant un déplacement très réduit dans l'espace. L'allemande est une danse qui va assez vite mais déplace assez peu. D'ailleurs lorsqu'on reste en place, Robert utilise le verbe « tricoter », rendant assez bien l'image de beaucoup de petits mouvements alternés à un même endroit de l'espace, et qui n'est pas sans rappeler le vocabulaire provençal de contredanses antérieures.

Jean-Étienne Després dans sa *Terpsichorographie* apporte une autre explication encore : il s'agit d'arriver au premier temps sur une jambe pliée et non tendue sans pour autant préciser la manière d'y arriver. On n'y trouve ni indication de sauter, jeter ou tomber, mais sa notation est assez claire sur ce point, le genou est plié au premier transfert d'appui et implique alors d'effectuer l'inverse du mouvement essentiel de la belle danse française depuis un siècle et demi. Il précise encore le monnayage du pas d'allemande : pour une durée de deux blanches, le premier transfert d'appui dure une noire pointée, ensuite le second appui emboîté et à genou tendu une croche seulement, puis le troisième appui de nouveau plié dure une noire, et enfin l'allongé du genou sur le même appui une noire.

Le pas d'allemande connaît d'autres déclinaisons à savoir en arrière et sur le côté et s'effectue principalement en lien avec l'allemande en 2/4 de tradition française. Pour ce qui est du 3/8 et qui ne concerne donc que la boîteuse on peut utiliser le même pas ou bien d'autres pas que décrivent Brives et Guillaume. Il ne s'agit alors que d'une même famille à seul transfert d'appui par pas et un saut sur ce même pied, on peut imaginer qu'au lieu de marcher alternativement d'un pied sur l'autre, ce pas donne l'impression de boiter alternativement d'un pied puis de l'autre, de par le fait de sauter sur le même pied qu'on vient juste de poser. Ce peut être une raison qui incite les Français à tant décrier cette danse mais ce sont aussi surtout les inclinaisons du corps comparées à des contorsions qui éloignent de la bonne grâce et poussent les Français à un jugement très négatif de cette manière de danser.

Le pas d'allemande se trouve encore de manière isolée à deux reprises dans le manuscrit Ferrère. Une première fois il est utilisé pour l'entrée en scène des bohémiens frappant du tambour au deuxième intermède des *Trois cousines* de Dancourt, la musique est de Gillier, il s'agit d'un passepied joué en marche et le tempo est donc adapté au pas d'allemande. Lorsqu'on est habitué au passepied en pas de menuet c'est plutôt surprenant comme approche mais c'est faisable. Et ni la danse ni la musique n'ont quoi que ce soit d'allemande dans la notation à cet endroit. Pour la contredanse générale qui clôt la pièce Ferrère a remplacé la musique d'origine par l'air de *La Strasbourgeoise* également dansée en pas d'allemande même si les personnages sont des pèlerins. On n'y trouve

aucune position de bras d'allemande.

Une seconde fois Ferrère fait appel au pas d'allemande dans un ballet qu'il a noté : il s'agit de *La Réjouissance villageoise*, ballet-pantomime, composé par le père et ensuite dansé par le fils. Il est fort probable que ce ballet date des années 1750 car c'est la période à laquelle le père est maître des ballets à la cour de Dresde, et qu'il se produit aussi ponctuellement mais avec succès à Paris et à Londres comme interprète. Au contraire la version notée des *Trois cousines* est forcément postérieure à 1763, surtout qu'elle est dite « tel que donnée à Valenciennes en 1782 », sous-entendu : ce n'est pas une version réglée par mon père. La contredanse générale du ballet-pantomime se danse en pas d'allemande, je n'ai malheureusement pas encore identifié l'air, mais il est en 2/4 et pourrait être du type allemande. Dans cette danse Ferrère précise qu'il faut parfois se tenir « les bras croisés ». Dans le même ballet-pantomime Ferrère a noté une allemande dansée par les paysans présents sur un air en 3/8. Ils utilisent des pas de bourrés, des assemblés, et des pas d'allemande. On compte quatre couples disposés en arc de cercle au début et qui exécutent quelques passes avant de s'accrocher par quatre en bras d'allemande.

Les passes-allemandes

Brives écrit p.28 : « Les passes [...] sont faites par le mouvement des bras ». C'est-à-dire que d'une position à l'autre, il est nécessaire de bouger les bras d'une certaine manière et que pour se faire il est nécessaire de faire passer la dame ou le cavalier sous un bras ou deux, car l'objectif reste de ne jamais se lâcher les mains sauf indispensable. Brives comme Robert recommandent alors de s'éloigner suffisamment et ne se tenir que du bout de doigts tout en gardant les bras souples et moelleux, au risque sinon de se rendre ridicule. Par extension et par défaut, tout ce qui n'est pas un arrêt prolongé dans une position de bras devient une passe. Dans la contredanse allemande on en fait habituellement une en deux mesures, dans l'allemande à deux on peut en enchaîner plusieurs à la suite, ou tout au moins les complexifier, au point que Brives en 1779 utilise le mot passe plutôt pour désigner une suite de mouvements de bras comme les passes à sept, huit ou neuf temps. Chaque temps correspond à une étape dans le déroulement de la séquence de mouvements de bras.

On peut voir dans la chorégraphie *La Princesses de Darmstadt* du maître à danser Olivier une origine locale allemande aux passes de bras. Lorsqu'il faut « avoir le bras haut » pour « passe[r] la tête par dessous » dès 1718, on comprend d'une part le sens du mot « passe » et d'autre part que pour l'exécution technique le tour noté pour les deux partenaires au même moment se fait en gardant la tenue des mains. Certaines compositions de Dubreuil à la cour de Munich comportent également des

éléments proches de ce qu'on peut appeler passe.

Dans les contredanses une certaine liberté est accordée au cavalier dans le choix de la passe tant qu'il respecte la durée impartie à cette passe. Par exemple dans *La Thérèse*, 73^e feuille du *Répertoire des bals*, on trouve : « 9°-10° Alors chaque Cavalier tenant sa Dame embrassée à l'allemande fait un quart de Course par sa droite et la fait Pirouetter [sic] sous ses bras ou tourner autour de lui, où quelqu'autres Passes-Allemandes de son goût et comme il lui plaira. » Dans le plan des figures correspondant, le numéro 9° dure quatre mesures, c'est le tour de course, et le numéro 10° aussi quatre mesures, c'est la passe qui s'exécute en place.

La contredanse allemande

Carel relève dans sa réponse à Deshayes que sa contredanse est bien une « allemande ». Il attire notre attention sur un aspect très nouveau alors, qui est de qualifier de « contredanse allemande » un certain type de publication au sein du *Répertoire des bals* de La Cuisse. La sienne est même la première d'une liste qui va progressivement s'allonger : d'une seule sur une trentaine dans les volumes deux et trois, on passe à environ la moitié des contredanses dans les volumes suivants. La saison 1764-65 est donc décisive. Ainsi trouve-t-on ce que Moreau de Saint-Méry qualifie d'une part de contredanse « à rigaudon » et d'autre part « à pas d'allemande » et qui se partagent environ à égalité le nombre de publications. En réalité dès le troisième volume les allemandes sont très présentes mais ne sont pas aussi clairement qualifiées de contredanse allemande qu'à partir du quatrième volume. On remarque aussi que le terme « contredanse française » n'apparaît pas encore chez La Cuisse mais plutôt dans les collections Bouin et Landrin, donc au plus tôt en 1768. L'hypothèse la plus probable est que cette nouvelle appellation permet de distinguer les deux types de contredanse qui diffèrent par leur caractère musical, leurs pas et le type de figures employées, mais restent des contredanses en carré pour quatre couples à forme de refrain et neuf couplets.

Le renversement des alliances en 1756 fait de l'éternel ennemi qu'était l'empire autrichien, un allié de premier plan au niveau géostratégique. L'année 1756 marque aussi le début de la guerre de sept ans que les nouveaux alliés vont mener côte à côte face à la Prusse notamment et qui se termine en 1763. À la suite de cet événement les armées de retour en France ont effectivement pu importer une pratique musicale et peut-être de danse qu'il faudra rendre moins rustre et à laquelle il faudra redonner de la bonne grâce si l'on en croit Brives et Guillaume. Ceci vaut pour le bal a posteriori de la guerre de sept ans mais le prince de Kaunitz, à l'issue du traité d'Aix-la-Chapelle, devient ambassadeur à Versailles dès 1750 et travaille déjà au rapprochement franco-autrichien. Le parallèle reste assez

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

saisissant de voir que l'apogée des publications concernant l'allemande à deux vers 1770 arrivent exactement au moment de la préparation du mariage de Marie-Antoinette d'Autriche et du Dauphin Louis de France.

De la contredanse allemande à l'allemande à deux

Si l'on reprend la liste chronologique des principales sources de l'allemande au XVIII^e siècle, on peut remarquer que la contredanse allemande précède d'environ cinq ans l'allemande à deux, ce qui peut paraître court dans l'absolu mais représente un temps conséquent en termes d'effet de mode. Les quatre éléments caractéristiques de l'allemande s'agrègent progressivement et se greffent sur le modèle de la contredanse en carré pour donner d'abord la contredanse allemande, puis une version dérivée qu'est l'allemande à deux.

Deuxième Recueil des plaisirs du foxhall contenant un choix d'allemandes nouvelles arrangées par suites pour être dansées à deux ou à huit séparées est un recueil anonyme dont la publication est estimée vers 1775. En effet il reprend plusieurs airs de contredanses allemandes publiés dans les feuilles de Landrin, mais aussi certains airs des feuilles de contredanses allemandes de Dubois qui dateraient elles plutôt de 1768-69, laissant croire que le recueil du foxhall pourrait être un peu antérieur. En tout cas on peut estimer la publication des *Principes d'Allemandes* de Dubois postérieure à 1769 car sa graveuse, M^{me} Annereau n'est active qu'à partir de cette date ; et alors la première mention du terme « allemande à deux » revient à Guillaume pour son « recueil » [sic] musical à la suite de la première édition de son almanach. L'approbation pour impression est datée du 14 octobre 1768.

La principale information que nous donne le titre du recueil du foxhall est qu'on peut danser sur ces airs allemands aussi bien à deux qu'à huit danseurs. C'est ce que nous explique également Robert à Orléans en 1770 puisqu'il suggère de faire danser son *Allemande Orléanoise* sur trois airs de contredanse allemande qu'il cite ou bien « tous les véritables airs de contredanse allemande », rappelant par là l'antériorité de la contredanse allemande sur l'allemande à deux. Il n'existe pas de musique spécifique pour l'allemande à deux, ce qui s'explique assez simplement par le fait que le pas d'allemande sert aux deux danses et qu'il s'accorde sur des airs de musique correspondante. C'est principalement le rapport rythmique des transferts d'appuis des pieds qui donne la dynamique et le caractère musical nécessaire à l'exécution d'une danse.

L'enseignement majeur qu'apporte la publication de Robert est que si la base de l'allemande au XVIII^e siècle reste le couple Cavalier-Dame, sa composition peut se danser à « deux, quatre ou huit danseurs » qui se placent « comme à une contredanse ». En effet le vocabulaire général utilisé

correspond bien à celui habituel de la contredanse en carré que Jean Robert connaît bien. Les trente-six séquences sont numérotées en chiffres romains et reprennent le principe des numéros du plan et de la description des figures des feuilles de contredanse. Elles sont systématiquement accompagnées du nombre de mesures de musique nécessaires à leur exécution, information qui manque cruellement dans les trois autres sources connues traitant de l'allemande à deux. Seul Brives donne dans l'allemande à trois et à quatre quelques références de durée en nombre de mesures.

Robert écrit « L'explication que l'on donne pour deux figurants, doit servir pour les huit, faisant tous ensemble les mêmes figures » et Brives complète en expliquant que les passes « doivent être réglées par un nombre fixe [...] pour qu'on puisse reconnaître un commencement & une fin à cette danse ». Pour ces deux auteurs l'allemande à deux n'est pas un libre enchaînement laissé à l'appréciation de chaque couple, on doit savoir d'avance quelles passes, quelles séquences, quelles figures on va réaliser afin que personne ne nuise à personne pendant la danse. En réalité si on se trouve sur un carré de contredanse on n'est vraiment pas très loin les uns des autres et si l'on en croit Robert qui s'accorde avec la règle dans toutes les contredanses, on fait un tour de course complet en huit mesures, soit huit pas d'allemande. En répartissant régulièrement on a deux pas pour faire un quart du cercle sur lequel on danse, le rayon ne peut pas être grand.

Robert encore nous aide à comprendre qu'il existe trois espaces principaux pour l'exécution des figures de l'allemande à deux : un trajet circulaire ou course, un trajet rectiligne en aller-retour vers le centre du carré, un stationnement sur place avec échange de place possible entre les deux partenaires. Cet enseignement est fondamental pour comprendre comment s'organise la matrice de l'allemande à deux. Il n'y a pas de flot continu en tournant autour de la salle comme dans la valse, mais il y a des tours de course entremêlés de moments sur place et alternés avec quelques allers-retours vers le centre du carré. C'est ensuite Brives et ses arrêts dans une position de bras notés « AR » qui nous permet de comprendre que les déplacements dans l'espace s'effectuent dans une position précise et que pour changer de position il faut interrompre le déplacement, rester en place pour réaliser la passe de bras nécessaire à l'installation d'une nouvelle position et pouvoir repartir. En fait c'est exactement ce qui se passe dans les contredanses du *Répertoire des bals* lorsqu'elles contiennent une passe et un tour de course ou aller-retour vers le centre du carré, sauf que ça n'arrive qu'une fois ou deux dans ces contredanses, là où l'allemande à deux multiplie les occasions. J'ai l'impression qu'on a extrait ces passes des contredanses pour les concentrer dans l'allemande à deux et les développer ou complexifier encore, sans plus aucune interaction directe entre les couples.

Il me semble pour conforter cette idée que la remarque de La Cuisse dans l'avertissement de son troisième volume ne concerne pas l'allemande à deux mais bien *L'Allemande* de Pécour : « au lieu de

ces pas de deux à la manière Allemande, qui n'occupent que deux personnes ». Un « pas de deux » est une expression qui se réfère à la scène et quand bien même il s'agirait d'un import culturel depuis l'Allemagne, il est curieux qu'un seul couple danse à la fois. On danse par deux oui mais plusieurs couples ensemble. N'oublions pas qu'en 1765, date de la parution du troisième volume, Magny procède à la publication de sa version de la *Chorégraphie*, assortie de la réédition de plusieurs danses à deux du début du siècle dont *L'Allemande* de Pécour mais aussi de quelques contredanses notées en écriture Feuillet. La concurrence éditoriale est rude, elle influence probablement plus les discours : Magny est partisan de l'adaptation de l'ancien système aux danses de son temps, alors que La Cuisse a pris parti pour un système bien différent.

Chez les auteurs qui traitent de l'allemande à deux, les points de vue ne sont pas toujours accordés non plus. Robert explique que dans sa composition la dame doit systématiquement répéter et faire la contrepartie de l'homme à l'issue d'une séquence, alors que Brives comme Guillaume expliquent que la dame ne doit se soucier de rien que maintenir l'exécution régulière du pas et garder les bras souples et moelleux pour être guidée au mieux, le cavalier porte toute la responsabilité de savoir ce qu'il faut faire. Même si l'on peut espérer voir une affirmation féministe dans le texte de Robert, il est probable comme le détaille son avis publié à la fin de son livret, que cette composition serve à être enseignée aux jeunes filles qui viennent prendre leçon dans la seconde salle dédiée et qu'alors il faut aussi qu'elles puissent assurer le rôle de meneur en alternance. On peut imaginer le même principe pour une leçon de jeunes garçons désireux d'apprendre l'allemande dans la Grand'Salle.

D'un autre côté Guillaume s'inscrit en faux par rapport à Brives et Robert en affirmant que l'allemande à deux n'est « point réglée, il est facile de la rendre plus ou moins longue en répétant ses différentes positions ». Cette affirmation pose aussi la question de possibles contextes de pratique différents, qui amèneraient différentes manières de faire. Le problème est que Guillaume ne donne pas assez de détail sur la manière d'organiser la danse pour que l'on puisse émettre d'autres hypothèses de pratique. Si l'on se fie à l'iconographie, on trouve une majorité de représentations d'un seul couple dans différentes attitudes d'allemande ou bien de scène à plusieurs couples qui ne sont pas du tout dans la même position, c'est par exemple le cas du *Bal paré dédié à monseigneur le Comte de Provence* vers 1771 mais dont on s'aperçoit que les six couples au pied de l'orchestre sont en réalité six des douze motifs de Guillaume. Il s'agit d'un pur agencement graphique de motifs isolés et non d'une représentation fidèle d'une scène de bal ayant eu lieu. Il faut rester prudent avec l'iconographie qui n'aurait aucun fondement dans les sources techniques du moment.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

Les deux auteurs Brives et Robert : des parcours de vie similaires, les ménétriers de province

Grâce aux travaux de Sylvie Granger, nous savons que Jean Robert est né le 1^{er} août 1705 à Chartres et qu'il occupe à ses débuts le même métier que son père à savoir tailleur pour femme. En 1732, pour le baptême de sa deuxième fille, il est déjà désigné comme maître de danse et en 1743, pour l'enterrement de sa belle-mère, il est reconnu comme musicien. Cette double compétence est typique à l'époque moderne car très complémentaire dans l'exercice des deux métiers : un maître à danser s'accompagne souvent au violon lors de ses cours et ces violonistes sont sollicités pour mener des bals ou jouer dans l'orchestre lors de l'exécution des ballets. Puis c'est à Orléans que l'on retrouve Jean Robert dès 1759 comme musicien et maître à danser, demeurant rue Bannier, à l'angle de la place du Martroy, c'est-à-dire le plein centre de la ville. Il y tient le Café du Midi, débit de boisson, où se trouve également aménagé une « Grand'Salle » avec gradins en amphithéâtre pour donner des spectacles et organiser banquets et bals, dont l'espace effectif de danse est d'environ 7 m par 5,5 m. On peut encore acheter chez lui les feuilles de contredanse du *Répertoire des bals* auquel il a largement contribué en 1762 et 1763 en fournissant treize de ses propres compositions. Il décède en 1770 peu de temps après avoir publié son *Allemande Orléanoise*.

Ce livret de seize pages contient une seule danse décrite par mots et découpée en trente-six séquences avec leur nombre respectif de mesures, elle est précédée d'une introduction donnant les règles à suivre pour exécuter cette allemande et suivie d'un avis décrivant les conditions pratiques d'enseignement qu'offre Jean Robert à Orléans. Un exemplaire de l'ouvrage se trouve aux Archives Départementales du Loiret sous la cote BH BR 8717, aucune version numérique n'est disponible sur Internet en ce début 2022.

Pour sa part Brives est né le 8 octobre 1742 dans le village de Montgeard en Haute-Garonne aujourd'hui à la limite de l'Ariège et porte pour nom de baptême Jean Pech. Il est le fils de Pierre Pech et Marie Dantin qui après plusieurs veuvages se marie avec monsieur Brives, teinturier à Toulouse, dont le jeune Jean a probablement pris le nom dans le cadre de ses activités pédagogiques professionnelles. Lorsque son traité *Nouvelle Méthode pour apprendre la danse sans maître* paraît en 1779 à Toulouse également, il est annoncé se trouvant rue de la Baruthe, tout proche de la place du Capitole, mais ensuite les Almanachs du Languedoc et Affiches de Toulouse le situent comme maître à danser rue de la Pomme, artère qui débouche sur la place du Capitole et croise en amont la rue de la Baruthe, qui est peut-être moins identifiable pour qui le cherche. Il joue en 1788 dans la bande de violon qui anime le bal en l'honneur de M^{me} de Cambon, femme du premier capitoul, sorte d'équivalent de l'actuel poste de maire, et décède le 8 octobre 1789 à Toulouse. Il est alors désigné

comme musicien. J'adresse mes remerciements à Luc-Charles Dominique, Éline Rivière et les membres de l'Entraide généalogique du Midi Toulousain pour leurs contributions à cette notice biographique.

Le traité de Brives est un livre de cent douze pages dont vingt-cinq concernent le menuet français et congo, neuf décrivent les principales figures de la contredanse en carré et soixante-dix-huit traitent des allemandes, c'est-à-dire que les deux tiers du livre leurs sont consacrées. On y trouve un chapitre de « principe touchant les danses allemandes », puis les descriptions des allemandes à deux, trois et quatre, chacune ayant son propre chapitre. L'allemande à deux est ordonnée en trente passes, alors que les allemandes à trois et quatre contiennent vingt figures chacune. Un exemplaire est actuellement conservé dans le fonds ancien de la Bibliothèque interuniversitaire de l'Arsenal à Toulouse sous la cote Resp Pf XVIII-422, une version numérique est disponible sur tolosana.univ-toulouse.fr. Brives y traite du sujet connexe à l'allemande qu'est la valse mais pour également préciser que même si les pas sont communs ce n'est pas la même chose que l'allemande à deux et même en cette matière de « valx » ou danse allemande, les français ont fait leur propre version qui tâche de s'accorder à la bonne grâce. On retrouve cette différence encore chez Wilson en 1816 en Angleterre qui décrit une pratique assez proche de ce que Brives décrivait à Toulouse en 1779.

L'allemande à 3 et à 4, la scène et le bal

Brives est le seul des quatre auteurs étudiés ici à proposer une description de l'allemande à trois et de l'allemande à quatre. Pourtant si elles sont plus rares, elles ne sont pas un phénomène isolé : on les trouve comme danse de démonstration sur le théâtre, plutôt en danse d'agrément en fin de soirée. L'allemande à trois est signalée en 1792 sur le Théâtre des Grands Danseurs du Roy à Paris et l'allemande à quatre en 1825 au Théâtre des arts de Rouen. C'est le sens aussi des avertissements de Brives qui évoque de se placer « en face des spectateurs » « sur la ligne diamétrale », c'est-à-dire d'après Feuillet la ligne droite qui relie les deux côtés de la salle. D'autre part elles comportent toutes deux vingt « figures » laissant croire à un enchaînement fixe à apprendre par cœur, et sont différentes de l'allemande à deux avec ses trente passes que l'on peut ordonner différemment. L'intérêt de ces deux danses est aussi que Brives donne quelques indications de nombre de mesures pour l'exécution de telle ou telle passe dans une figure. Lors de la reconstruction de ces allemandes à trois et à quatre, ces indications de mesures associées aux règles trouvées dans les contredanses allemandes ont incité à croire qu'une figure se réalise en seize mesures. L'allemande à trois marque aussi son époque puisqu'on en retrouve une version chez St Léon en 1830 et que Blais toujours en 1830 en décrit la figure des trois grâces déjà présente chez Brives.

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

Il existe une autre manière de danser à trois et surtout de « trois en trois », sur le théâtre, ou du moins dans le cadre d'une représentation. Elle nous est suggérée par la gravure *Bal du May donné à Versailles pendant le carnaval de l'année 1763*. On y voit quatre groupes de trois danseurs se trouvant « aux quatre coins de la salle » d'après la description du *Mercur de France* de mars 1763 relevée par Mickaël Bouffard, mais cette fois ils sont tous tournés vers le public et la scène n'est pas en carré mais en trapèze pour des raisons simples d'implantation habituelle des châssis de décor en perspective. Les deux coins de l'avant-scène sont plus écartés que ceux du fond, en conséquence les quatre groupes paraissent être répartis sur un arc de cercle. C'est ce qu'on retrouve également comme position de départ pour l'allemande à huit chez Ferrère dans le ballet de *La Réjouissance villageoise* avec quatre groupes de deux.

Sur cette gravure les groupes sont composés de deux hommes et une femme, ou bien deux femmes et un homme, qui se donnent les mains comme pour une position de bras d'allemande à trois. Le périodique indique qu'ils dansent une entrée de « trois en trois » mais plus tard on trouve également des allemandes où les uns invitent les autres puis dansent « tous ensemble ». Évidemment la règle du théâtre invite à l'unité dans la composition des danses, mais on remarquera qu'ils dansent l'allemande ensemble, donc possiblement en couples qui réalisent les mêmes passes au même moment, à l'image de ce qui se passe aussi chez Ferrère. Enfin le titre *Le May*, le compositeur (ou chorégraphe) des danses Dehesse, et les allemandes incitent à croire qu'il s'agit du ballet créé en 1751 à la Comédie Italienne, ou du moins d'une version remaniée mais peut-être avec les musiques de Desbrosses.

Les feuilles de contredanse comportent quelques raretés en lien avec ce type de danses : *Les Quatre Berceaux* est un quadrille allemand à douze figurants, cinquante-cinquième feuille de la collection Bouin, probablement publiée dans la deuxième moitié de 1770. On y trouve aux numéros 8°, 9° et 10° les berceaux qui se réalisent par groupe de trois se tenant les mains en ligne et avec les extérieurs se donnant les mains après un tour sous le bras comme à la première figure chez Brives. Dans *Les Deux Jaloux*, deux cent quinzième feuille de la collection Bouin, un cavalier exécute un rond à trois avec deux dames puis leur fait une passe sur le point d'orgue. Il s'agit d'une contredanse française mais un élément précis d'allemande, une passe pour un cavalier et deux dames, est intégré aux différentes figures. Les éléments caractéristiques de l'allemande continuent d'imprégner les danses de toute sorte longtemps encore au XIX^e siècle.

L'allemande à la fin du XVIII^e siècle

L'allemande en France est le fruit d'un transfert culturel et d'une transformation pour l'acclimater aux habitudes de danse en France. La danse allemande, issue de l'espace sud-germanique, est d'abord filtrée par le prisme du bel air français, puis les résidus acceptables sont intégrés au modèle général de la danse de bal alors en vogue en France qu'est la contredanse en carré. Brives écrit p.32 : « Cette danse a été sortie du genre allemande, & différemment composée en France par les maîtres de danse, les uns mieux que les autres, suivant le plus ou moins de goût & de capacité. Il y a aussi la boîteuse, qui est la véritable façon de danser à l'allemande. Mais comme le goût n'en est pas si noble, & que les Français ne sont portés que pour le sublime, on a presque abandonné cette façon de danser, attendu qu'il faut faire de[s] contorsions, qui sont ridicules aux yeux d'une compagnie respectable. » C'est aussi le point de vue de Dubois dans sa dédicace aux amateurs et de Guillaume dans son avertissement. Charles Pauli en 1756 à Leipzig rapporte un phénomène comparable au moment de l'arrivée des country dances d'Angleterre à la fin du XVII^e siècle, mais probablement témoin direct des pratiques allemandes au moment de sa publication, il est moins hautain et méprisant envers cette manière de danser et écrit : « on l'imite bien, mais on acquiert rarement la légèreté & les tours hardis de ceux du pays ».

L'allemande n'est pas la valse, mais elle est contredanse et même dans sa version à deux elle reste une évolution dans la lignée de la contredanse. L'allemande à deux est une danse de couple ouvert, en relation spatiale avec d'autres couples autour de lui. Pour autant contrairement à la contredanse allemande, il n'y a plus d'interaction direct avec les partenaires des autres couples. Toutes les positions de l'allemande à deux permettent un déplacement sur le fil du cercle ou en ligne droite à l'intérieur du cercle circonscrit au carré de contredanse. Les passes ou changements de position de bras s'effectuent en place uniquement et les passages en fermeture du couple, c'est-à-dire face à face se donnant une ou deux mains croisées, sont ponctuels et sans déplacement spatial autre que d'échanger de place avec son ou sa partenaire.

La boîteuse est la manière allemande de danser qui a inspiré les maîtres à danser français mais ce n'est pas l'allemande à deux. Cette dernière ne se danse pas non plus au bal avec un seul couple à la fois mais par groupe de quatre couples exécutant les mêmes passes en même temps. Il peut y avoir plusieurs carrés de contredanse pratiquant l'allemande à deux en même temps comme il y a plusieurs carrés pour les contredanses ordinaires, ceci est déterminé par l'espace disponible et la volonté des organisateurs de réduire les risques de troubles liés à la gestion de l'espace de danse. Si les participants sont trop serrés on augmente les risques de frustration et de collision, ainsi le règlement

des bals publics attribue-t-il des numéros aux participants afin d'organiser l'ordre de passage.

Comme l'explique Naïk Raviart, l'apparition des wauxhalls, sorte de salles des fêtes, et des jardins-spectacles à Paris multiplie les occasions de danser en bal public. Les titres des publications de feuilles de contredanse mentionnant les différents lieux témoignent de leur succès. Pour autant l'iconographie liée à ces lieux et montrant manifestement une pratique d'allemande n'est pas très cohérente avec les traités de danse. Certes une représentation graphique choisie et pensée n'est pas un instantané photographique et ne peut être pris pour l'exacte vérité, mais n'y aurait-il pas aussi une pratique autre et plus libre de l'allemande à deux selon le lieu et les conditions ? Les guinguettes et cabarets plus populaires et sans droit d'entrée à payer connaissent aussi un très fort développement à Paris et ses environs dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, mais comment y dansait-on précisément et respectait-on l'organisation en carré de contredanse ? Rien n'est moins sûr. L'ivresse du tourbillon de la valse y est peut-être plus ce que l'on y recherchait que la version policée et mesurée de l'allemande à deux.

Bibliographie

Sources

- Brives, *Nouvelle Méthode pour apprendre l'art de la danse sans maître*, Toulouse, chez l'auteur rue de la Baruthe, 1779
- De La Cuisse, *Le Répertoire des bals*, Paris, Mlle Castagnery, 1762-1768
- Dubois, *Principes d'allemandes*, Paris, chez l'auteur rue Mazarinne, s.d. [ca 1770]
- Ferrere Auguste, *Partition et Chorographie / Ornée des figures et habillements des Balets donnée par / Auguste, Frédéric, Joseph ferrere. / À Valenciennes en 1782.*, Bibliothèque-Musée de l'Opéra de Paris, Ms Rés 68
- Guillaume, *Almanach dansant ou positions et attitudes de l'allemande*, Paris, chez l'auteur rue des arcis, 1769
- Robert Jean, *L'Allemande Orléanoise*, Orléans, Claude-Anne Le Gall, 1770
- *Théâtre Français tome VII*, recueil de partitions musicales manuscrites, Bibliothèque de la Comédie-Française, cote 6R13

Études critiques

- Guilcher Jean-Michel, *La Contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris/La

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

Haye : Mouton, 1969. Réédition sous le titre *La Contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelles, Éd. Complexe – Pantin, Centre national de la danse, 2003

- Granger Sylvie, *Danser dans la France des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019
- Raviart Naïk, « Le bal français, du début du règne de Louis XIV à l'aube de la Révolution », *Histoires de bal*, Cité de la musique, Paris, 1998
- Riou Alain et Vart Yvonne, *Principes d'allemandes, M^r Dubois de l'Opéra, Étude critique et structurale, fac simile et retranscription, reconstitution*, Caluire, Révérences, 1991