

CN D CONSTRUIRE UNE NOMENCLATURE POUR LA DANSE ANGLAISE À FIGURES AUX XVIII^E ET XIX^E SIÈCLES, À PARTIR DES OUVRAGES DE NICHOLAS DUKES, A.D. ET THOMAS WILSON

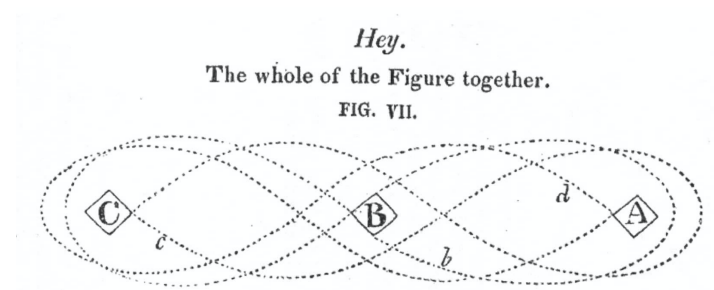
Cécile Laye

Aide à la recherche et au patrimoine
en danse 2022 – synthèse dec.2023

Synthèse du projet

« Construire une nomenclature pour la danse anglaise à figures aux XVIII^e et XIX^e siècles, à partir des ouvrages de Nicholas Dukes, A.D. et Thomas Wilson », par Cécile Laye

{recherche appliquée}



Origine et enjeux du projet

La première édition de John Playford publiée en 1651 réunit 105 chorégraphies structurées autour de figures inédites, créées pour les besoins de la composition en question, et de figures récurrentes appartenant à un corpus en cours de constitution en ce milieu du XVII^e siècle, moment où les *countrydances*, jusque-là transmises oralement, commencent à être considérées comme dignes d'être recensées et publiées.

Les figures inédites sont décrites, ce qui est une chance pour le lecteur d'aujourd'hui qui peut ainsi découvrir, par exemple, les caractéristiques de la *Grimstock hey*, appelée à devenir une figure standard, telle qu'elle est décrite dans la danse éponyme. Ce même lecteur peut aussi reconstituer la figure d'ouverture de *Hunsdon House* qui tombera dans l'oubli avant d'être réintroduite au XIX^e siècle sous le nom de *Carré de Mahony*.

Les figures récurrentes ne sont, quant à elles, pas décrites mais simplement nommées et c'est pourquoi Cecil Sharp, premier reconstituteur de ce répertoire, a cherché des informations dans des ouvrages postérieurs aux éditions du *Dancing Master*. C'est en cherchant une définition de *hands across, figure through, back to back*, pour ne citer que quelques termes techniques, qu'il fut amené à lire les ouvrages de Nicholas Dukes et Thomas Wilson.

Chercher des définitions dans des ouvrages postérieurs de cent à cent cinquante ans à l'ouvrage étudié n'est pas sans difficulté car certains termes techniques ont pu changer de sens au fil du temps.

Nous voudrions illustrer ce point avec la figure de la chaîne dansée en quatre passages sur le carré qui va devenir très fréquente dans les cotillons et dans les quadrilles mais qui existe déjà dans la première édition de John Playford où elle est nommée *single hey* ou *right and left*. À partir de la 7^e édition, John Playford nous informe que dorénavant la chaîne sur le carré s'appellera *whole figure* (« *Whole figure is the hey all four round* ») et il l'ajoute à la liste des abréviations. Initiative malencontreuse car, non seulement *right and left* continue d'être utilisé dans les descriptions de danse tout au long du XVIII^e siècle, mais *whole figure* puis *figure through* va désigner la figure-huit. Dernière péripétie : au

xix^e siècle, Thomas Wilson donne une toute nouvelle définition pour *right and left* qui devient alors une série de croisements pour deux couples disposés sur un carré. Cette définition ne lui survivra pas et de nos jours *right and left* a repris son acception de chaîne. Quand cette chaîne se danse sur un carré elle est maintenant désignée par les termes de *circular hey* ou *square hey*.

Pendant la période de la pandémie récente, et alors même que notre intention était de mettre en regard la première édition de John Playford avec les recueils de danse des maîtres à danser italiens Caroso et Negri, plusieurs facteurs nous décidèrent à faire la même démarche que Cecil Sharp en rajoutant un troisième jalon en la personne énigmatique de A.D.. Notre but était de comprendre les étapes de la formation d'une nomenclature de la *countrydance*, en germe chez Playford, complètement aboutie et actualisée chez Wilson.

Il en est résulté un champ d'étude assez large comprenant les ouvrages suivants :

- Nicholas Dukes, *A Concise and Easy Method of learning the figuring of Country Dances*, London, 1752 ;
- A.D., *Country Dancing made plain and easy to every capacity*, London, 1764 ;
- Thomas Wilson, *An Analysis of Country Dancing*, London, 1808-1816 ;
- Thomas Wilson, *The Complete System of English Country Dancing*, London, 1820. Ce dernier ouvrage étant une version plus complète du précédent.

Définitions

À quoi sert une *nomenclature* et, d'ailleurs, quelle est la définition exacte de ce terme ? D'après le Petit Robert, *nomenclature* désigne « un ensemble des termes employés dans une science, une technique ou un art, méthodiquement classés ». Dans ce même dictionnaire il est dit du mot *terminologie* que c'est « un ensemble structuré de termes dans un domaine particulier ».

Les termes techniques recouvrent une réalité qui, ayant été préalablement établie et définie, permet de faire l'économie de l'explication réitérée à chaque fois qu'on se réfère à la même réalité.

C'est ce que le maître à danser A.D. (dont seules les lettres capitales de ses prénom et nom nous sont parvenues) explique finement en donnant deux exemples. Son petit recueil est un plaidoyer pour que la profession s'entende pour créer une terminologie homogène. Étant donné qu'il écrit en 1764, on peut supposer qu'elle ne l'était pas encore complètement à cette époque.

Une des premières tâches liées à notre recherche fut donc de vérifier dans quelle mesure la terminologie proposée était stable, d'un auteur à l'autre, sur la période de quatre-vingt ans considérée et de rendre compte des divergences possibles, mais aussi de ce que les trois ouvrages avaient en commun.

Comme cela avait déjà été le cas pour notre recherche sur le *Dancing Master* publié par John Playford en 1651, nous avons souhaité que ce nouveau travail soit résolument pratique et qu'il soit illustré par des vidéos. C'est pourquoi treize danseurs se sont relayés pour faire la démonstration des figures dont certaines, parmi les plus belles, ne furent peut-être jamais dansées ou plus dansées après leur publication entre 1811 et 1820.

La ressource comprend une cinquantaine de vidéos.

Retour sur les trois ouvrages étudiés dans l'ordre de leur parution

1. Nicholas Dukes, *A Concise and Easy Method of learning the figuring of Country Dances*, 1752

Le privilège royal, accordé le 23 avril 1752, vingt-cinquième année du règne de Georges II, donnait à Nicholas Dukes et à ses ayants droit l'autorisation d'imprimer et de publier son ouvrage, pour une durée de quatorze ans.

The Preface

Dans sa préface, l'auteur insiste sur les vertus de la danse reconnues en Angleterre et dans toutes les cours d'Europe. Pour lui la danse cardinale est le menuet, *the ground work of all dances*, dont l'étude permet de danser tous les autres répertoires avec précision, *with neatness and delicacy*. La seule chorégraphie proposée au lecteur, à la fin de l'ouvrage, est d'ailleurs celle d'un menuet en cinq figures.

L'auteur informe ensuite le lecteur que son livre va passer en revue les figures courantes et utiles du répertoire sans chercher à être exhaustif : « *I have confined myself to such general figures as always were and always will be* ». ¹

Sa méthode de transmission est le dessin commenté pour lequel il utilise des signes et abréviations proches de ceux de Feuillet. Son corpus comprend 67 figures détaillées. Six danseurs sont représentés sur chaque page même si la figure considérée n'implique que deux ou quatre d'entre eux.

Il est conscient de l'utilité du travail qu'il est en train de faire et il fait une remarque intéressante en faveur de l'élaboration d'une terminologie : connaître le nom des figures permet de les mémoriser et cette mémorisation permet la reproduction.

Il renonce à répertorier ce qu'il appelle les bizarreries – *the oddities* – du répertoire ancien tels que les frappements de main ou les mimes, qu'on pouvait trouver dans les danses du siècle précédent et cette observation nous apprend qu'il a lu certains des ouvrages qui ont précédé le sien.

The Contents

Cette partie liste toutes les figures qui vont être analysées et dessinées en indiquant la page où les trouver.

Rules to be observed

Après avoir évoqué les signes d'abréviation, l'auteur fait une remarque concernant les pas utilisés ; il n'en prescrit aucun, pas plus qu'il ne prescrit de pied de départ, mais observe que les danseurs de son époque en utilisent beaucoup et pour toutes les figures : « *According to the present method of dancing, they keep continually footing, as in casting of, crossing over, or any other part of figuring, you may foot it forwards or backwards or sideways as the case requires* » ².

¹ Je me suis limité aux figures courantes telles qu'on les trouve et telles qu'on les trouvera toujours. [notre traduction]

² Selon la méthode moderne, les danseurs ne cessent d'utiliser des pas, en avançant, en reculant, en allant de côté, en se croisant, en faisant un *cast* ou à n'importe quel endroit de la figure. [notre traduction]

Ainsi Dukes nous fait comprendre que les danseurs ne se contentent pas de marcher et qu'ils introduisent de la variété dans leur danse. On en déduit que les pas sont laissés à la discrétion des danseurs et que tous ne font pas forcément la même chose.

Il est tout-à-fait notable qu'il n'évoque jamais la concordance des pas et de la musique. En une seule occasion il utilise le découpage de Feuillet pour prescrire le nombre de mesures requis pour l'exécution d'une figure. Il s'agit de « *back to back with your partner* », à la page 35, mais comme il ne le fait nulle part ailleurs et qu'aucune ligne mélodique n'est fournie, il est difficile de saisir la pertinence de cet ajout.

2. A.D., *Country Dancing made plain and easy to every capacity*, London, 1764

L'ouvrage que le mystérieux A.D. publie douze ans après celui de Nicholas Dukes est particulièrement clair et informatif malgré sa brièveté. Son auteur est un praticien plein de bon sens qui s'assigne un but modeste, rendre compte des figures les plus utilisées en *countrydance* : « ... *all the figures chiefly made use of in the modern method of Country-dancing.* »³.

Dans sa préface, il informe le lecteur qu'il va utiliser des descriptions pour les principes de base, le rapport à la musique qui garantit la musicalité des évolutions et l'explication des pas, mais qu'il aura recours à des planches de dessins pour présenter la plupart des figures recensées.

Comme nous l'avons déjà évoqué, il établit clairement en quoi la mise au point d'une terminologie serait un gain de temps pour tout le monde et il regrette que les maîtres à danser n'aient pas encore réussi à se mettre d'accord pour nommer les figures : « *it is to be wished that all persons who make directions for countrydances would fix upon one method of expressing them.* »⁴

Use of feet

Contrairement à Dukes, il indique clairement que le pied de départ des danseurs doit être le pied droit. D'après lui, deux pas peuvent être utilisés en alternance : la marche et le sautillé.

Use of arms

L'auteur définit trois manières d'utiliser les bras : *leading* (mener sa dame avec la main intérieure), *drawing* (reculer pour mener celle-ci dans un mouvement de poussette), et *swinging* (tourner avec le partenaire ou le danseur placé dans la diagonale)

Some things to be observed

Pour A.D, comme pour Dukes avant lui et pour Wilson au début du XIX^e siècle, la *countrydance* se présente sous la forme unique du *longways for as many as will*, formation qui existait déjà chez John Playford mais qui a maintenant supplanté toutes les autres possibilités de formations, ce qui correspond à un appauvrissement notable.

³ [...] toutes les figures essentielles de la pratique moderne des *countrydances*. [notre traduction]

⁴ Il serait souhaitable que toutes les personnes qui décrivent les *countrydances* décident d'une même manière de s'exprimer. [notre traduction]

Les figures nécessitent la présence de trois couples et c'est le couple en première position qui choisit la danse pour le reste de la formation appelée *set* en anglais.

Il rappelle comment fonctionne le principe de la progression : le couple qui mène, *leading couple* ou couple n° 1, doit avoir accompli la danse deux fois avant que le couple n° 2 n'entre en jeu, s'il s'agit d'une danse pour deux couples (*single dance*) ; mais trois répétitions seront nécessaires si la danse est conçue pour trois couples qui seront plus ou moins actifs suivant la série de figures choisies (*double dance*).

Il détaille certains termes utiles pour nommer les protagonistes des actions en cours en rapport avec leur place sur le *set* : *top couple*, *middle couple*, *bottom couple* et surtout *leading couple*.

Ces notions seront précisées par Wilson et très largement utilisées par lui.

Figures which cannot be conveniently described by tracts

Ces figures qui doivent être expliquées faute de pouvoir être dessinées sont au nombre de douze.

Elles sont tellement constitutives de la danse à figures de cette époque que nous trouvons important de les nommer. Les descriptions d'A.D sont claires, précises et admirablement pédagogiques ; elles corroborent opportunément les dessins de Dukes qui en rend compte également dans ses planches : *right and left / hey and reel / to lead through single / to lead through to the walls / to foot abreast / to foot across and turn / to shift partners / to foot contrary corners and turn / to swing corners / to lead down two couples and cast up, second and third couples following / to cast off two couples and lead up, second and third couple following / to lead off arm in arm.*

Figures described by tract lines

La première planche comprend douze *single figures* impliquant deux couples seulement. Il s'agit là encore de figures très employées qu'il dessine puis commente pour être certain d'être bien compris.

Pour la *half figure*, qui revient à changer de place avec le partenaire en le croisant entre un autre couple qui sert de bornes, il nous fait comprendre que la tendance en son temps est de faire un croisement simple, ce qu'il déplore.

Il donne une description de *hunting* qui n'est pas conforme à celle donnée par Dukes. Les deux acceptions ont été filmées et apparaîtront dans la ressource

La deuxième planche comprend quinze *double figures* mettant en jeu trois couples, le couple menant la danse étant de très loin le plus actif. Cette fois encore A.D commente chacune des figures de la planche. Pour la figure *to lead outsides from the middle*, il précise que le mouvement doit commencer du côté des hommes – ce qui est contredit par un certain nombre de chorégraphies publiées –, et que la tendance à introduire des galops à cet endroit est à combattre sans réserve.

Les descriptions et les planches forment un corpus de trente-neuf figures.

Taking off any dance from the printed directions

Contrairement à Dukes, A.D. consacre un chapitre au rapport entre la danse et la musique. Malheureusement, ce n'est pas l'endroit le plus clair de son livre et son utilisation des signes de répétition est déconcertante.

Ce qu'on peut retenir de ce chapitre est qu'il existe des phrases musicales de 4, 8 et 16 mesures et qu'il convient de choisir les figures en rapport avec la longueur des phrases. Ce faisant, il associe les *single figures* aux phrases de 4 mesures, les *double figures* aux phrases de 8 mesures en spécifiant qu'il est logiquement possible de placer deux *single figures* sur une phrase de 8 mesures et qu'une phrase de 16 mesures comprend deux *double figures*.

Il est malencontreux que A.D choisissent des termes proches pour désigner deux choses différentes mais il est possible de faire le résumé suivant : une *single dance* occupant quatre danseurs peut utiliser une *double figure* comprenant huit mesures comme, par exemple, la figure-huit. A contrario une *double dance* peut utiliser une *single figure* de quatre mesures comme par exemple le *back to back* qui peut d'ailleurs être proposé pour tous les danseurs avec leur partenaire ou pour un couple seulement.

Après ce chapitre sur les règles régissant la musique de *countrydance*, l'auteur choisit d'illustrer son propos en donnant trois exemples de danses tirées du répertoire : *Daniel Cooper* et *The Scots Bonnet* qui sont deux *single dance*. *The Cameronian's Rant* qui est une *double dance*.

Pour ces trois exemples, qui permettent à A.D de détailler le nombre et la longueur des phrases nécessaire à la chorégraphie, il fournit le déroulé des figures mais il ne propose aucune musique.

Notre fructueuse collaboration avec Meryl and Ian Thompson nous a cependant permis de contourner cet obstacle. Ces musiciens ont fait une recherche chez les éditeurs de l'époque, en particulier chez Dale, Rutherford, Thompson, Johnson et Walsh, et ont pu trouver plusieurs versions portant le même titre, mais pas forcément la même chorégraphie ni la même musique.

Pour terminer son ouvrage l'auteur soumet deux danses-exercices aux apprentis qui liront son livre. D'une manière très astucieuse, cette proposition lui permet de récapituler les figures qu'il vient de détailler si soigneusement en offrant au lecteur l'occasion de les enchaîner et de les mémoriser. Il fournit la musique de ces deux exercices.

Il propose d'abord la *single dance* : *New Christmas Eve*. La deuxième danse regroupe des figures pour six danseurs : *New Twelfth Night*.

Grâce aux musiciens et aux danseurs nous avons pu faire une proposition de reconstitution en trois parties pour la *single dance* et en huit parties pour la *double dance* ; ces deux reconstitutions se trouvent dans la ressource.

Il est remarquable que les deux danses-exercice incluent les bizarreries qui semblent tant déplaire à Dukes et aussi à Wilson, à savoir des frappements de main et de pied. Il est important de garder en tête l'idée que les manuels ne montrent pas complètement la réalité telle qu'elle est mais telle que les auteurs voudraient qu'elle fût. Ils essaient de créer et de prescrire des normes qui seront, ou pas, acceptées par les danseurs. A.D. épouse cette tendance puisque nous avons vu qu'il ne manquait pas de rapporter que certains mouvements étaient déformés par la pratique. Mais, d'une manière générale, il se contente de recenser ce qui existe en collant à la réalité du terrain.

Some rules of Good manners to be observed by country dancers

Avec la sobriété qu'on lui connaît maintenant A.D. conclut en donnant six règles qui doivent signaler la bonne éducation du danseur (Wilson sera infiniment plus prolix à ce sujet !). Là encore, ces règles nous permettent de deviner en creux ce qui se passait vraiment lorsqu'on se réunissait pour danser :

1. Le couple en première position est celui qui mène la danse et qui décide de ce qui sera dansé. Les autres couples ne doivent pas s'écarter des instructions données ;
2. Personne ne doit quitter la danse avant sa conclusion ;
3. Les personnes qui ne sont pas requises par la figure en cours ne doivent pas gêner les évolutions parce qu'elles bavardent ;
4. Si une personne doit quitter la danse pour une raison personnelle, elle doit pouvoir retrouver sa place à son retour ;
5. Une fois la danse commencée, on ne peut plus échanger les places ;
6. Les cavaliers ne doivent pas danser avec des bottes. Ils doivent porter des gants et se garder de brusquer les dames qui se plaignent régulièrement d'être malmenées.

3. Thomas Wilson, *The Complete System of English Country Dancing*, London, 1820.

Contrairement à son collègue A.D., Thomas Wilson se positionne résolument en expert.

Il rappelle qu'il a fait ses armes au théâtre en tant que *Teacher of dancing from the King's Theatre Opera House* et qu'il a déjà publié sept ouvrages sur la danse : *Analysis of Country Dancing / Treasures of Terpsichore / Quadrilles and Ecossaises instructors / Correct method of German and French Waltzing / New Circular system of Country Dancing / Companion of the Ballroom / Quadrille Panorama*.

Preface et introduction

L'auteur rappelle qu'il est généralement reconnu que danser est bon pour la santé, que la réputation de la *countrydance* n'est plus à faire, que ce type de danse doit être envisagé comme la danse nationale des Anglais, toutes classes sociales confondues, et que la *countrydance* est si largement appréciée qu'elle a été adoptée par toutes les cours d'Europe.

Il a bien en tête que le répertoire est connu depuis longtemps et on comprend qu'il a lu certains ouvrages traitant du sujet et publiés avant le sien. Il mentionne qu'on dansait à l'époque avec des doubles et des simples qui sont répertoriés chez Playford et Walsh. Il mentionne l'ouvrage de Nicholas Dukes qu'il dénigre, mais il ne semble pas connaître A.D..

Dans ces livres anciens, il regrette que les figures soient expliquées mais pas dessinées et que beaucoup de termes techniques soient utilisés sans être expliqués ce qui est complètement le cas dans la première édition de Playford, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire.

Il règle ensuite des comptes avec la masse des danseurs de *countrydance* qui dansent sans soin et qui se lancent dans les bals sans connaissance élémentaire et sans aucune pratique.

« *Ten couples out of a hundred scarcely know what they are about, being equally deficient in steps and figures* ». ⁵

Il a aussi beaucoup à reprocher aux professeurs de danse auto-proclamés, *the fashionable teachers*, qui enseignent, sans aucune exigence, des principes faux rendant ainsi la tâche des vrais professionnels plus difficile.

Wilson nous fait clairement comprendre que le lecteur a entre les mains *la* somme définitive sur la *countrydance* qui rendra caduque tous ce qui a existé auparavant sur le sujet.

Il explique qu'il va classer les figures de la plus simple à la plus difficile en tenant compte de leur longueur mais qu'il ne décrira aucune danse à part *Sir Roger de Coverley*.

Pour finir, il donne le plan de son ouvrage : *Old figures / New figures / Old and New reels / Music / Department / Countrydance Music / The Etiquette of the Ball room / Instructions to conduct a public ball*.

Après une introduction où Wilson souligne : 1. la valeur scientifique de son ouvrage ; 2. l'importance de la compréhension de la musique de *countrydance* qui conditionne le choix des figures – « *The music governs and directs the length of the figures.* » ⁶ –, il poursuit en nous exposant certains principes :

- Les deux composantes de la *countrydance* sont les figures et les pas. C'est la première fois dans l'histoire de la *countrydance* que les pas sont placés au rang de composante essentielle du répertoire.

Sans donner de définitions précises – mais nous pouvons les trouver chez Alexander Strathy ⁷ à la même époque – Wilson va, en effet, en prescrire un certain nombre en faisant le détail des mesures nécessaires à leur exécution et en rappelant que les pas doivent être adaptés à la figure et la figure à la longueur de la phrase musicale.

- Il mentionne ainsi : « *One or three or seven chassés, one jeté and one assemblé* » – ces éléments formant une seule séquence de pas –, « *seven side steps* » ou encore « *back steps or Scotch setting steps* ».

Il est remarquable que Wilson prescrive des pas à phraser sur un nombre de mesures précis pendant quelques dizaines de pages, puis qu'il cesse de le faire, avant de se remettre à la tâche, sans que l'on comprenne la logique sous-jacente justifiant cette interruption.

- Le nombre de danseurs minimum nécessaire à la figure est six, mais le *set* peut admettre, du moins en théorie, un nombre illimité de couples se faisant face sur deux lignes.

Il conclut ce chapitre avec une vingtaine de définitions de caractère paradoxal comme il le reconnaît lui-même. En voici un exemple : « *A Dance may be chosen that will keep the whole company in motion or one that renders two thirds of the couples inactive* ⁸ ».

⁵ À peine dix couples sur cent savent comment danser ; leur ignorance concerne à égalité les pas et les figures. [notre traduction]

⁶ La musique détermine et indique la longueur des figures. [notre traduction]

⁷ Strathy, Alexander, *Elements of the Art of Dancing*, Edinburgh, 1822

⁸ Du choix de la danse dépend que tous les danseurs soient mobilisés ou que les deux tiers de ceux-ci demeurent inactifs. [notre traduction]

Après ce préambule consistant, l'auteur commence à énumérer, dessiner et annoter les figures en commençant par les figures anciennes :

The Old figures

Son système est innovant parce qu'il nomme les protagonistes avec des lettres majuscules et qu'avec des lettres minuscules il parvient à rendre compte du sens et du déroulé du mouvement.

Il note ainsi une centaine de figures lesquelles comprennent parfois plusieurs parties et, par souci de clarté, il peut lui arriver de détailler le parcours de la femme puis celui de l'homme avant de restituer le trajet complet des protagonistes se déplaçant ensemble.

Wilson a la volonté louable d'établir une méthode, cependant il ne parvient pas à la mettre en pratique jusqu'au bout dans ce chapitre sur les figures couramment employées.

Par exemple à la page 27, il décrit la figure-huit encore appelée *whole figure* dansée vers le haut pour la dame et vers le bas pour l'homme. À la page 44, il fait la proposition contraire et il résume le tout à la page 53 en rendant compte des quatre parcours réunis sur un même dessin. Cet éparpillement de figures appartenant à la même famille se retrouve plusieurs fois dans l'ouvrage et on ne peut que le regretter.

Grouper toutes les possibilités concernant une série de mouvements apparentés aiderait le lecteur à comprendre qu'il s'agit de la même figure dansée à des endroits différents du *set*. L'impression reçue est que l'auteur, tout en souhaitant classer les figures, est finalement régulièrement dépassé par l'ampleur de la tâche à accomplir, ce qui le contraint à décrire les figures à mesure qu'il se les remémore. C'est ce que l'on ressent aussi en étudiant les premières éditions du *Dancing Master* et dans une moindre mesure, on trouve le même écueil chez Nicholas Dukes.

Wilson fait un sort particulier à la figure du *Triumph*, laquelle, contrairement à toutes les autres, se danse toujours sur la musique du même nom ; il la complète avec deux autres figures dont une figure progressive afin d'utiliser les trois phrases musicales et ce faisant il a conscience d'avoir créé une danse à part entière.

On retrouve une version du *Triumph* dans le manuel de danse de H.D. Willock en 1866, et, dans la seconde moitié du xx^e siècle, Peter Swann en offrira une troisième version appelée *Dorset Triumph*, reconstruite à partir des notes de l'écrivain anglais Thomas Hardy. Toutes les versions préservent la très originale figure du *Triumph* décrite par Wilson, suffisamment populaire pour traverser le siècle et rester durablement dans le répertoire. La version suggérée par Wilson est incluse dans la ressource.

The March

Wilson fait trois propositions de musiques lentes pour la figure *The March* qui a également une place à part dans son ouvrage. Cette figure pour trois couples peut être dansée sur la musique de *Blue Beard*, *The Battle of Prague* et *Lord Cornwallis's March*.

Il décrit cette figure qui permet au maître à danser de développer l'élégance et le maintien des danseurs en spécifiant qu'on peut y adjoindre une seconde partie plus animée. Autre détail insolite mais intéressant, *The March* doit être commencée impérativement du pied gauche.

Dans le chapitre des figures de son invention, Wilson fera une autre proposition de marche.

La ressource propose les deux versions sur la musique de *Blue Beard*.

Sir Roger de Coverley — The finishing dance

Comme annoncé, il décrit *Sir Roger de Coverley*, autre exemple de danse ayant traversé le siècle avec sa musique spécifique. Wilson nous informe que cette danse fut composée il y a cent ans par le sieur Addison censé avoir été contributeur du journal *The Spectator*. Il semble que le chorégraphe ait souhaité composer une danse de fin de soirée afin que la compagnie se quitte sur une note de convivialité joyeuse.

Il insiste sur le fait que les figures comme la musique sont immuables, ce qui tranche sur la tendance de son époque consistant à décider des figures et de la musique au dernier moment.

C'est une danse qu'on retrouve dans différents répertoires, notamment en Amérique où elle existe sous la forme d'une variante appelée *Virginia Reel*.

La danse comprend plusieurs figures, dont une figure progressive, et elle est conçue pour un nombre illimité de danseurs, les musiciens devant s'ajuster à leur nombre pour les répétitions.

Nous donnons un extrait de cette danse dans la ressource. Cet extrait a été filmé lors d'une prestation de la compagnie Chestnut à l'occasion des Journées Européennes du Patrimoine.

Malgré les faiblesses qui viennent d'être soulignées, le chapitre de Wilson sur les figures traditionnelles est clair, précis et informatif. Bien que plus détaillé et offrant davantage de variantes, il est globalement conforme aux catalogues de figures fournis par Dukes et A.D.

The New Figures

Ce chapitre rassemble les inventions de l'auteur dont la plupart apparaissent déjà dans *The Analysis of Country Dancing*.

L'auteur dessine et décrit trente-sept figures au nom parfois très évocateur : *The Snake, The Labyrinth, The Maze, En Passant, True Lovers Knot...*

La plupart de ces figures sont très belles mais aussi très ambitieuses. Elles se composent souvent de plusieurs parties et les déplacements des danseurs sont parfois dessinés un par un comme il a déjà été dit.

The Old Scotch threesome and foursome reels

A.D. nous avait déjà avisés de la différence entre une chaîne à trois danseurs et un *reel* en expliquant que le *reel* comportait des séquences de *setting* sur place ; Wilson précise encore le propos en ajoutant qu'il s'agit de trois figures-huit entremêlées. Il estime que le *reel* est d'origine écossaise.

Il décrit un *reel* à trois progressif et un *reel* à quatre qui ne l'est pas.

Un *reel* à quatre progressif, très proche de celui de l'auteur, a été collecté dans le comté anglais du Dorset au XX^e siècle, autre exemple qui témoigne de la pérennité de certaines danses.

New reels

Comme il l'avait fait avec ses nouvelles figures, Wilson soumet plusieurs créations à l'appréciation des amateurs et à la demande de certains de ses élèves :

- un *reel* à 3 pour une dame et deux hommes ou un homme et deux dames ;
- un *reel* à 4 pour deux couples placés face-à-face ;
- un *reel* à 5 pour trois dames et deux hommes placés sur une croix ;
- un autre *reel* à 5 pour quatre dames et un homme placés de la même manière mais offrant une chorégraphie complètement différente ;
- trois *reels* pour six danseurs.

En fait, ces sept propositions sont des danses à part entière. La figure du *reel* y tient une place importante mais elle est précédée ou suivie d'autres figures et elle pourrait tout-à-fait être choisies lors d'un bal, d'autant que Wilson fait des propositions de musique : *Morpheth Rant*, *Fisher's Hornpipe* et *Fairy Dance*.

Toutes les propositions de Wilson concernant les *reels* ont été filmées et elles se trouvent dans la ressource. On y trouve aussi une reconstitution en costume de *Dorset Four hands reel* filmée lors d'une prestation de la compagnie Chestnut à l'occasion des Journées Européennes du Patrimoine.

Form, construction and arrangement

Dans ce chapitre, Wilson apporte des définitions concernant le *set* et les termes techniques que les danseurs doivent comprendre.

L'auteur confirme que six est le nombre minimum pour danser une *countrydance*. Par ailleurs, il ajoute qu'il est souhaitable de réunir le même nombre de danseurs et de danseuses.

Comme cela a déjà été évoqué et comme c'était déjà le cas chez Dukes et A.D., le *set* revêt chez Wilson la forme exclusive du *longways for as many as will*. Pour éviter les *sets* trop longs qui génèrent une attente ennuyeuse, il est possible d'organiser plusieurs *longways* si la salle de bal le permet. Dans ce cas, chaque *longways* portera une lettre permettant de les distinguer et les danseurs de chacun d'entre eux, les dames en particulier, choisiront à tour de rôle la danse proposée à l'ensemble des participants.

Composition du *minor set*⁹

Il insiste sur le fait qu'il se compose de trois couples : *the leading couple* qui descend la danse et qui est le plus actif et deux couples auxiliaires qu'on peut aussi appeler *middle and bottom couples*.

Les couples auxiliaires aident le *leading couple* à exécuter les figures, soit en y participant, soit en servant de bornes, et l'un d'entre eux participe à la progression qui est au cœur du processus.

Il ajoute un couple neutre après les couples auxiliaires mais cet ajout alourdit considérablement le déroulement des opérations et il n'a pas été conservé par la postérité en ce qui concerne le répertoire anglais.

⁹ Petit *set* ou *set* de base. [notre traduction]

Passant en revue les figures en rapport avec le nombre de mesures nécessaires à leur exécution, il distingue :

- Les figures longues, *long figures*, qui occupent 8 mesures. Elles correspondent aux *double figures* dans la terminologie de A.D. ;
- Les figures courtes, *short figures*, qui occupent 4 mesures. Elles correspondent aux *single figures* dans la terminologie de A.D. ;
- Les figures doubles, *double long figures*, occupent, comme chez A.D, une phrase de 8 mesures répétée ou une phrase de 16 mesures ;
- Les figures complètes, *whole figures*, désignent des figures qui forment un tout indivisible et qui commencent et finissent à la même place ;
- Les demi-figures, *half figures* ;
- Les figures progressives, *progressive figures*.

Il faut au moins une figure pour que le processus se déploie. Après trois répétitions de la danse, le nouveau *leading couple* commence à danser, information congruente avec ce que nous avait déjà dit A.D..

Quand le *leading couple* a complètement descendu le *set*, puis qu'il l'a remonté en tant que couple auxiliaire avant de descendre à nouveau de trois places seulement, la danse choisie est considérée comme terminée et le *leading couple* descend se placer à la fin du *set* général. Une nouvelle danse est alors choisie par la dame du nouveau *leading couple*, au sein du même *set* ou au sein du *set* voisin s'il y en a plusieurs.

Wilson conclut ce chapitre, où il s'est beaucoup répété, en donnant des conseils pour générer à la fois l'ordre et la bonne entente du groupe. Ces prescriptions nous permettent de saisir la réalité de la salle de bal, pas toujours aussi harmonieuse que Wilson le souhaiterait. On devine que les danseurs qui n'ont pas encore commencé à danser parlent trop et ne sont pas assez attentifs, alors qu'ils sont tenus de ne pas rater le moment où ils doivent intervenir, ne serait-ce que pour progresser si leur participation se résume à cela.

Of joining or connecting figures — Of selecting figures and applying them to the dance

Le nombre des figures d'une danse dépend de la longueur des phrases musicales qui autorisera des figures longues, courtes ou doubles. Plus le nombre de figures courtes ou de demi-figures utilisées dans une danse sera important, plus celle-ci sera difficile.

La citation qui suit témoigne de la difficulté de l'exercice qui était probablement hors de portée de la plupart des participants, lesquels devaient probablement choisir des danses publiées : « *A perfect knowledge must be had of the beginning and ending of every strain and their number, to enable the learner properly to begin, end, and join figures...also of what figures every dance requires or will admit...so as to blend them together so as to produce either short and easy or long and complex... to suit their own taste...A knowledge of the steps and their divisions, as applicable to the music is also necessary to be known and attended to*¹⁰ ».

¹⁰ Le danseur doit avoir une connaissance parfaite du nombre des phrases ainsi que leur début et leur fin, pour pouvoir les assembler ensuite d'une manière fluide et produire ainsi une danse courte et facile ou longue et complexe selon leur choix.

The use of the tables

Sur trente-neuf pages, Wilson s'emploie à établir des tables destinées à regrouper les figures dont il estime qu'elles ont la même fonction dans la construction de la danse.

Ce qu'il faut retenir de cette laborieuse énumération c'est qu'il y a des figures progressives et des figures non progressives. La danse doit obligatoirement comporter une figure progressive mais elle peut en comporter plusieurs à condition qu'à la fin de la danse, le couple meneur soit bien au milieu du *minor set*.

Il faut retenir aussi que les figures choisies peuvent se danser depuis la première ou la deuxième place et parfois même depuis la troisième place du *minor set*. Elles peuvent aussi bien n'occuper que le *leading couple* ou les six danseurs du *minor set*.

Essay on the deportment of the person in Country Dancing

D'après Wilson, l'aisance et la grâce à rechercher dans la *countrydance* sont soutenues par les évolutions en courbe de la danse : « *The gentle motions are made in curved lines and the violent ones in straight lines* ». ¹¹ Il rappelle que Shakespeare a écrit dans *The Winter's Tale* : « *When you do dance I wish you a wave o' the sea*¹²... », en imaginant que ce dernier fait allusion au menuet, ce qui n'est bien sûr pas possible !

Il fait la liste des maladresses qui alourdissent la danse :

- Des saluts maladroits et intempestifs ;
- Traîner les pieds ou faire du bruit en marchant ;
- Écraser la main de la partenaire ou agiter son bras de haut en bas ou trop plier le bras au lieu de créer une courbe harmonieuse entre les deux bras ;
- Ne pas se tenir droit et regarder ses pieds ;
- Il met l'accent sur le fait que l'aisance et la grâce dépendent de l'utilisation de tout le corps. Il ne s'agit pas seulement de mouvoir les jambes et de réussir les pas : « *Some persons imagine that great execution with the feet is all that is required in dancing, but let such persons be reminded that it is equally necessary[...] that attention be paid to the disposition of the arms and hands[...] for it is not the motions of the feet alone that charm the eye of taste but the carriage of the whole figure, the action of each part corresponding with the other*¹³ ».
- Il rappelle par ailleurs que les pas en question demandent des compétences techniques et de l'habileté physique : « *In all movements of the feet, the toes pointed downwards and in general turned [...] outwards* ». ¹⁴

Savoir choisir les pas selon leur structure et la musique dont on dispose est aussi une compétence nécessaire. [notre traduction]

¹¹ Les mouvements calmes se font en courbes et les mouvements plus énergiques en lignes droites. [notre traduction]

¹² Lorsque tu te mets à danser, tu es comme une vague sur la mer... [notre traduction]

¹³ Certaines personnes imaginent que bien bouger les pieds est tout ce que la danse requiert ; qu'on leur rappelle alors qu'une attention soutenue aux bras et aux mains est tout aussi nécessaire. C'est la bonne tenue de tout le corps qui charme l'œil. [notre traduction]

¹⁴ Dans tous les mouvements, les pointes doivent être tirées et l'en-dehors préservé. [notre traduction]

Toutes ces remarques sont excellentes et sont toujours valables de nos jours.

The Etiquette of the Ball Room

Elle concerne la *countrydance* mais aussi d'autres danses ajoutées plus récemment au répertoire comme : *Quadrille, Spanish Dances, Écossaises, Waltzes*.

Wilson décrit l'étiquette appliquée dans un bal de la fin de l'époque géorgienne à travers quarante-huit articles. Les traits les plus saillants de ses prescriptions sont les suivants :

Il évoque longuement combien, le rôle du Maître de Cérémonie (MC) est important.

La régulation de la soirée lui incombe. Il accueille les couples qui veulent danser en donnant un numéro à la dame suivant l'ordre d'arrivée. La place des couples au sein du *set* dépendra de ce numéro que les dames doivent porter d'une manière ostensible. Bien évidemment, à la cour et dans les bals du grand monde, l'ordre des couples qui vont choisir les danses dépend du rang des convives. C'est le MC qui décide de constituer un ou plusieurs *sets* en fonction du nombre des participants, les couples en tête choisissant les danses alternativement comme on l'a déjà vu. Il transmet les instructions à l'orchestre, signale à celui-ci qu'une danse est arrivée à son terme et communique les figures choisies à l'ensemble des danseurs.

Il est interdit de quitter le *set* ou la salle sans l'accord du MC. Les danseurs qui veulent quitter le bal avant la fin doivent lui remettre leur numéro. Il faut s'en remettre à lui pour trouver un partenaire si l'on n'en a pas et en cas de perte de numéro.

Une autre des prérogatives du MC est d'établir le programme. Il peut refuser que des danses tirées d'un autre répertoire soient proposées entre deux *countrydances* et il peut également refuser une danse trop difficile et obliger le couple actif à en choisir une autre. Il décide des pauses et du moment où aura lieu le souper si un repas est prévu pendant la soirée et c'est lui qui signale à l'orchestre le moment de reprendre le bal.

Le rôle du MC est déterminant pour la bonne tenue des bals. Il s'agit d'une lourde responsabilité qui demande de l'autorité et des qualités de médiateur.

Cependant tous les MC ne sont pas d'égale compétence et Wilson donne des exemples où son autorité est contestée par les *stewards* ou le chef d'orchestre.

Le reste des règles de bon usage concernent davantage les danseurs :

- Les hommes ne peuvent danser avec des bottes, des étriers, des guêtres ou des pantalons. La canne est aussi à proscrire. *The full dress* comprend la culotte et les bas ;
 - Si une danse est prévue pour ouvrir le bal, ce qui ne semble pas être le cas dans tous les bals, le menuet est la danse qui s'impose mais il ne donne pas les modalités de son exécution ;
 - Après qu'une danse a commencé, les couples doivent se rajouter à la fin du *set* ;
 - Les couples qui ont été actifs doivent jouer le jeu pour les autres et ne pas s'esquiver une fois la partie intéressante terminée.
-
- Deux dames ou deux hommes ne peuvent danser ensemble sans l'accord du MC. Ils doivent de toute façon commencer en bas du *set* et peuvent se voir refuser le choix d'une danse ;

- Il est interdit de siffler, crier, claquer des doigts ou frapper des mains ;
- Il est impoli de refuser d'exécuter une danse qui vient d'être choisie quand on a reçu un numéro ;
- Une danse ne peut être choisie deux fois dans la même soirée ;
- Si le couple actif se trouve incapable de danser les figures qu'il a choisies, il peut faire un deuxième essai. En cas de nouvel échec, il perd son rôle de meneur et est relégué en bas du set ;
- Les couples ne peuvent choisir qu'une seule danse par soirée et personne ne peut imposer un autre genre de danse sans l'accord du MC.

Countrydance music

Les musiques de l'époque se sont normalisées et standardisées. Elles comprennent en général deux phrases répétées de longueur variable, désignées comme *short measures*, *long measures* ou *double long measures*.

La danse peut présenter un panachage de toutes ces possibilités et comprendre aussi plus de deux phrases.

Les phrases longues et irrégulières telles qu'on pouvait en trouver chez Kynaston, au début du XVIII^e siècle, avec 10, 12 ou 24 mesures, ou même un nombre impair de mesures, tendent à ne plus être utilisées, comme sont aussi évitées ce qu'il appelle *the pantomimical absurdities*.

Il donne plusieurs exemples de musiques avec des phrases de 4 ou 8 mesures et termine avec les partitions de *Sir Roger de Coverley* et du *Triumph*.

Bien sûr il invite les musiciens à jouer la musique à la bonne vitesse et avec le nombre de répétitions nécessaires.

Original, ancient and present state and style of English Country Dancing

Dans ce chapitre conclusif, Wilson revient sur beaucoup de choses qu'il a déjà dites. C'est un auteur qui se répète.

Il met un point d'honneur à déclarer qu'il n'a pas inventé les *old figures* mais qu'il a empêché qu'elle ne tombe dans l'oubli. Il les a en outre nettoyées de tout ce qui les encombrait à savoir les mouvements de mime et les approximations.

Il revient sur l'incompétence de la plupart des danseurs en s'appuyant sur le témoignage peu amène des étrangers visitant l'Angleterre : « *Foreigners have been frequently heard to express their astonishment that out of so many who assemble to join in the performance of their national dance, so few could be found to dance it either gracefully, in time with the music, or with proper steps as adapted to the different movements of the figure*¹⁵ ».

Les dernières lignes de l'ouvrage sont consacrées à fustiger une fois de plus les professeurs de pacotille et leur publicité mensongère.

¹⁵ Les étrangers de passage sont régulièrement étonnés en constatant que parmi les danseurs s'essayant à leur danse nationale, très peu s'acquittent de l'exercice avec grâce, en tenant compte de la musique et en choisissant des pas adaptés à la figure. [notre traduction]

On comprend que l'enseignement de la danse est devenu un marché comme un autre qui peut rapporter beaucoup d'argent si l'on sait communiquer et si l'on dispose d'un réseau suffisant. L'ouvrage se termine sur cette note amère mais aussi très moderne.

Conclusion

Le corpus constitué à partir des manuels de Nicholas Dukes, A.D. et Thomas Wilson est globalement homogène et présente peu de divergences. Les ouvrages se complètent d'une manière très satisfaisante pour le lecteur moderne qui cherche à comprendre comment les danses de cette époque sont construites et à partir de quelles règles elles le sont.

Par exemple, Dukes donne des informations sur *the hey across* qui sont très heureusement précisées et complétées par Thomas Wilson.

A.D. quant à lui dessine des mouvements originaux concernant le *lead out to the walls*. On ne les retrouve pas dans les autres ouvrages et ils représentent un enrichissement du corpus général.

Le seul point de divergence concerne la figure de *hunting* pour laquelle Dukes et A.D. proposent des versions différentes. Elle n'est pas reprise par Wilson qui aurait pu les départager.

Les deux versions sont proposées dans la ressource.

A.D. tient beaucoup à la figure de *shift partners* déjà utilisée dans la première édition de John Playford (*Hockley in the Hole*, 1651). Il la décrit puis l'utilise dans sa danse-exercice pour trois couples. Cette figure est aussi décrite par Dukes (p. 31) mais elle ne sera pas reprise par Wilson qui la considérait peut-être comme une figure pantomimique à écarter.

Wilson s'efforce d'imposer sa définition de *right and left* qu'il décrit comme des croisements rapides qui interviennent entre quatre danseurs : madame 1 et monsieur 2 se croisant épaule gauche, juste avant monsieur 1 et madame 2 se croisant épaule droite ; les quatre danseurs revenant ensuite à leur place de la même manière. Notons au passage que la première diagonale est celle qui correspondait aux deuxièmes coins (*second corners*) dans les époques précédentes, l'homme 1 étant à l'époque celui qui générait les mouvements.

Pour les autres auteurs depuis les premières éditions de Playford, *right and left* désigne une chaîne comme cela est démontré plus haut. De même Wilson nomme « allemande » ce que les autres appellent *back to back*.

Malgré sa véhémence, Wilson ne parviendra pas à imposer ces deux définitions.

La ressource comprend des vidéos illustrant la définition généralement admise des deux figures mentionnées et celle de Wilson.

Ce travail nous a permis de répondre à des interrogations concernant des mouvements simples très utilisés dans les danses. Nous avons trouvé par exemple confirmation qu'au début d'une danse le premier moulinet réunit les mains droites des protagonistes et aussi que les danseurs se croisent par l'épaule droite quel que soit le nombre des croisements. Pour finir nous avons élucidé le sens de

swinging pour un danseur de la fin du XVIII^e siècle, qui désigne un tour avec une seule main par opposition à *turning* qui utilise deux mains.

Nous n'avons pas trouvé trace de certaines figures largement représentées dans les danses modernes, par exemple les mouvements de *gates*. Ce que Cecil Sharp désigne par *wholegip* est bien dessiné par Wilson, à la page 52 de son chapitre *The Old Figures*, mais il ne donne pas de nom particulier à ce mouvement en ovale.

Au moment du travail pratique, nous nous sommes autorisés à proposer des variantes à partir des nouvelles figures de Wilson et nous avons filmé la proposition initiale suivie de notre variante du XXI^e siècle. Ce travail d'actualisation concerne *The Double Ovals* (p. 123), *Move round and set on all sides* (p. 130) et *True Lovers Knot* (p. 131).

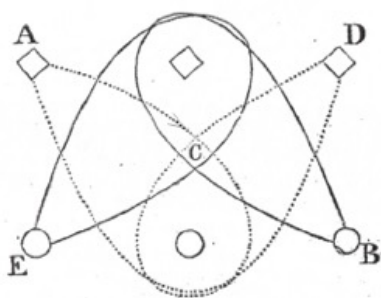
Nous avons parfois proposé une version progressive de certaines figures de Wilson, mais nous avons également filmé la figure telle que Wilson la décrivait.

La ressource établira clairement ce qui est historiquement renseigné et ce qui relève d'un ajout moderne.

Au-delà des manques pointés tout au long de ce texte de synthèse, nous voudrions maintenant saluer le travail exceptionnel fourni par les trois maîtres à danser qui ne disposait pas, comme nous, d'un traitement de texte permettant de supprimer, ajouter, redistribuer, relire dans l'ordre, sans craindre d'éparpiller ou de perdre des feuillets. Leur travail n'est pas sans défaut mais il est réfléchi ; tous les trois s'efforcent de trouver une méthode et de l'appliquer avec toute la rigueur que leurs moyens leur permettent.

L'association des explications avec les dessins et diagrammes est particulièrement heureuse et les planches de Wilson en particulier sont un régal pour les yeux. Si, en l'espèce, l'imprimeur a fait un travail digne d'éloges en produisant *The Complete System*, que dire de celui qui, avant lui, a dessiné toutes ces courbes et ces volumes à la plume d'oie !

True lovers knot.



Que savons-nous des auteurs ?

Des encarts publicitaires de l'époque nous apprennent que Nicholas Dukes officiait à Londres, Pater Noster Row, Cheapside, entre 1749 et 1767. Son livre est bien sûr mentionné dans les publicités après 1752. Les apprentis-danseurs pouvaient s'entraîner à la *countrydance*, dans ses *long rooms* le lundi et le mercredi soir. Ils pouvaient aussi s'y entraîner à *the modern method of footing*.

Nous n'avons malheureusement aucun élément biographique à fournir concernant le modeste A.D. et il est peu probable que son ouvrage ait eu beaucoup de retentissement dans la communauté des danseurs.

Nous savons beaucoup plus de choses sur Thomas Wilson, notamment grâce à l'exceptionnel travail de Paul Cooper, un de nos référents pour cette recherche, sur la période Regency. (voir <https://www.regencydances.org/style.php>)

Contemporain de la romancière Jane Austen, Thomas Wilson est né le 25 février 1774 à Dunstable dans le Bedfordshire.

Certains éléments biographiques nous sont donnés par Wilson lui-même dans ses ouvrages. Dans la *Danciad*, publiée en 1824, il nous apprend qu'il n'était pas destiné à la danse mais à la mécanique et que c'est par accident qu'il s'est tourné vers l'apprentissage de cet art pour lequel il avait toujours eu de l'inclination. Ce changement de carrière se situe au début du XIX^e siècle.

Il se présente régulièrement comme ayant appartenu à la troupe du King's Theatre Opera House et il semble qu'il y ait dansé cinq ans. Il rapporte qu'il s'est produit dans vingt-quatre théâtres différents.

Aux alentours de 1805, il a alors une trentaine d'années, il commence sa carrière d'enseignant à Londres. À cette époque, il ouvre sa première académie de danse dans le quartier d'Holborn où on peut le trouver tous les après-midis de 17h00 à 22h00 mais, conjointement à sa femme, Wilson donne aussi des leçons dans leur résidence le matin et l'après-midi. C'est un homme très occupé surtout s'il on prend en compte toutes ses publications !

En 1822, ses affaires marchent suffisamment bien pour que nous le retrouvions à la tête de quatre académies qui quadrillent la capitale. Il les fait tourner avec une dizaine d'assistants.

C'est l'époque où il déclare avoir organisé ou dirigé quatre-vingt-six bals publics, formé trente professeurs, publié une dizaine d'ouvrages dédiés aux différentes composantes du répertoire de l'époque et inventé de nouvelles formes de danse enseignées dans ses académies londoniennes.

De nos jours, on l'associerait au marché de l'événementiel. En effet il saisit toutes les occasions pour être associé à l'organisation de bals : *Grand Naval and Military Ball*, *Winter Ball*, *Christmas Ball and 12th Night Entertainment* et *Valentines Ball* ...

Il semble que sa carrière se soit essoufflée après 1840 bien qu'il ait continué à enseigner la danse. Dans la dernière partie de sa vie, il sera connu comme un excentrique sympathique, trouvant à redire sur beaucoup de choses et ayant du mal à vivre de son art. Il se tournera alors davantage vers l'écriture et la poésie.

Le choléra met fin à sa carrière en 1851 et il fait une demande d'aide au Royal Literary Fund. Il meurt l'année suivante à 85 ans, ayant achevé son dernier livre *The Art of Dancing* paru en 1852.

Danses improvisées ou danses publiées ?

De 1651 à la dernière décennie du XVII^e siècle, John et Henry Playford ont le monopole de l'édition de la *countrydance*, mais la venue de Walsh père et fils va sonner le glas de cette exclusivité. Tout le long du XVIII^e siècle, les éditeurs vont se multiplier, comme nous l'avons déjà évoqué en fournissant une liste de d'éditeurs non exhaustive, et cet état de choses va continuer au siècle suivant. Ces publications regroupent des danses toutes faites, fruit du travail de maîtres à danser restés la plupart du temps anonymes, avec quelques exceptions comme Thomas Braye ou Nathaniel Kynaston. À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, les éditeurs vont prendre l'habitude de proposer des publications annuelles de vingt-quatre ou quarante-huit danses.

Le marché de l'édition de la *countrydance* n'aurait pas été à un tel point florissant si les acheteurs potentiels n'avaient pas existé. On peut donc à bon droit se demander dans quelle mesure les aspirants au bal ne préféreraient pas le prêt-à-danser des danses éditées à la prise de risque que devait représenter l'improvisation en situation, ce qui demandait, nous l'avons déjà fait remarquer, des capacités d'analyse significatives. Sans compter que l'orchestre devait être soulagé de n'avoir qu'à ouvrir le dernier recueil à la mode.

Force est de constater que Wilson lui-même ne s'est pas privé de participer à ces publications annuelles. En 1809, Wilson publie *The Treasures of Terpsichore* où il propose plusieurs enchaînements de figures en les associant à des musiques définies, ce qui revient à publier des danses. Il réitérera l'opération en 1816 avec *A Companion to the Ballroom* où il inclut, en plus des *countrydances*, d'autres danses à la mode. De 1812 à 1824, Thompson puis Button and Whitaker publient des recueils en mettant en avant le nom de Wilson. Wilson va aussi collaborer aux recueils du *Sylphe* et de *l'Assemblée* en 1813.

Il devait y avoir débat à l'époque, car quelques années après la parution de *The Treasures of Terpsichore* plusieurs maîtres à danser de l'époque, dont Edward Payne, allaient s'élever contre la pratique consistant à fournir des danses prêtes à l'emploi et se faire les avocats de l'improvisation.

La société à l'époque géorgienne

Les vicissitudes dynastiques de la couronne d'Angleterre vont successivement porter sur le trône un hollandais parlant à peine l'anglais puis un prince allemand ne parlant pas du tout la langue de Shakespeare qu'il ne se donnera d'ailleurs jamais la peine d'apprendre au cours de ses treize années de règne. Nous voulons parler de Guillaume d'Orange marié à Mary, respectivement neveu et fille aînée du roi déchu Jacques II, qui vont régner conjointement sous le nom de Guillaume III et Marie II à partir de 1685 et nous voulons aussi parler de Georges Louis de Hanovre qui montera sur le trône en 1714, à la mort de la reine Anne, fille cadette de Jacques II avec laquelle s'éteint la dynastie Stuart.

Guillaume ne s'intéresse qu'à la chose militaire, Marie qu'à la botanique et à la musique et George qu'à sa principauté du Hanovre qu'il a dû laisser derrière lui – le trône du Royaume Uni, qui comprend l'Angleterre, l'Écosse et le Pays de Galles depuis *l'Union Act* de 1707, ne se refusant pas surtout quand le pays est en passe de devenir *la première puissance mondiale* en ce début du XVIII^e siècle

La présence de ces monarques qui ne gouvernent pas va accélérer le passage de la monarchie de droit divin à la monarchie parlementaire en germe depuis la guerre civile, le *Commonwealth* et Cromwell.

Le parti *Whig* qui s'oppose au parti *Tory* depuis la fin du XVII^e siècle va accéder au pouvoir et y rester pendant cinquante ans. Cette hégémonie a son importance car si le parti *Tory* regroupe la Famille Royale, l'Église et les propriétaires terriens petits et grands qui vivent du rendement de leurs terres, le parti *Whig* est celui des entrepreneurs et des commerçants souvent associés en sous-main aux grandes familles aristocratiques. Ces hommes ambitieux vont favoriser l'émergence d'une économie basée sur le libre-échange, la concurrence et le profit avant même qu'Adam Smith (1723-1790) n'offre au monde ses théories sur le sujet.

Après Georges I (1714-1727), Georges II (1727-1760), Georges III (1760-1820), Georges IV (1820-1830) vont se succéder sur le trône, ce dernier se substituant à son père pendant la régence de 1811 à 1820. La continuité dynastique soutenue par l'action avisée de deux excellents premiers ministres : Robert Walpole pour le parti *Whig* et William Pitt *the Younger* pour le parti *Tory*, lesquels auront tous les deux l'occasion de déployer leur talent pendant plus de vingt ans, peuvent expliquer pourquoi la période géorgienne est souvent perçue comme une globalité.

Comme dans le reste de l'Europe, l'Angleterre et le Royaume Uni sont travaillés par plusieurs courants :

1. la philosophie des lumières qui remet en question la monarchie de droit divin, les préceptes de l'Église et qui cherche à distribuer d'une manière plus juste, les ressources, les droits et les devoirs ;
2. l'industrialisation naissante, initiée dès 1760 par des progrès techniques majeurs ;
3. le courant esthétique du Romantisme qui concerne tous les arts, qui prend son essor à partir de 1780 et qui va donner une place particulière à l'Écosse, ses paysages, sa musique et ses pas de danse originaux comme en témoigne Wilson.

Mais ce qui va avant tout caractériser la période c'est une expansion économique sans précédent. Cette expansion est liée au commerce et en particulier au commerce avec les colonies. Par les armes ou par la négociation, le Royaume Uni devient *la première puissance coloniale au monde* en s'implantant au Canada, en Afrique, en Australie et Nouvelle Zélande dans les Caraïbes, et en Inde où s'installe la compagnie du même nom qui devient incontournable puisque la moitié du commerce mondial se négocie à partir de ses comptoirs.

C'est la marine qui est le fer de lance de cet essor économique. Au cours du XVIII^e siècle la marine marchande et la marine de guerre vont tripler. La marine Britannique va ainsi se hisser au rang de *première marine mondiale* en supplantant la France, l'Espagne et la Hollande qui dominaient les mers dans les siècles précédents : elle est mieux organisée, les navires sont mieux construits et mieux ravitaillés et les marins sont mieux formés.

Les échanges sont organisés ainsi :

1. Des bateaux sont envoyés en Afrique avec des outils, des armes et des textiles ;
2. Ils transportent des esclaves capturés en Afrique et vendus en Amérique du Sud et du Nord ;
3. De tous ces pays, on ramène du sucre, du thé, du rhum, du coton, des épices, de la soie, des minerais, de l'opium et toutes ces marchandises, ainsi que des esclaves, sont négociés au Royaume Uni. C'est ce qu'on appelle le principe du « *Golden triangle* », une manière particulièrement lucrative de rentabiliser une flotte marchande.

La traite des esclaves profite particulièrement à des ports comme Bristol, Liverpool et Glasgow et l'ensemble de ces transactions profite à la classe moyenne qui est la grande bénéficiaire de cet enrichissement parce qu'elle a la possibilité de s'adonner au commerce. Elle le fait en relation avec le parti *Whig* et avec certains grands aristocrates comme nous l'avons déjà mentionné.

L'expansion économique du Royaume Uni tout le long de l'époque géorgienne nous ramène à la salle de bal car les marchands enrichis qui représentent « *the New Money* » vont chercher à contracter des alliances avec les vieilles familles de la *gentry*, à copier leur art de vivre dont la danse fait partie, et à acquérir les cinq éléments qui rendent compte du prestige d'une lignée depuis le XVI^e siècle : 1. La résidence ; 2. Les terres qui sont cultivées et qui assurent la rente foncière ; 3. La possession d'objets de valeur : portraits, bijoux et argenterie qui témoignent de l'ancienneté de la lignée ; 4. Le patronyme ; 5. Le titre héréditaire.

En s'efforçant d'être dans *le bon ton*, selon la formule consacrée, les nouveaux riches cherchent à faire oublier l'origine mercantile de leur argent.

En face des nouvelles fortunes, l'ordre ancien, lié à la propriété foncière et à la rente, lutte contre le déclassement car il subit de plein fouet l'impact des nombreuses taxes mises en place par les gouvernements qui se succèdent. De ce fait, en dépit du mépris qu'ils nourrissent pour les nouveaux venus qu'ils désignent par les termes de *Nababs* ou *Mushroom Men*, les représentants de la *Old Money* vont devoir composer avec eux et en particulier danser avec eux.

L'un des premiers à prendre conscience de l'ascension sociale de la classe moyenne et de la nécessité d'intégrer ses représentants est le gallois Richard Nash, plus connu sous le nom de *Beau Nash*. Nash prend les fonctions de Maître de cérémonie à Bath en 1704 et il les assume pendant une cinquantaine d'années, une longue période pendant laquelle il fait de Bath la première ville à la mode après Londres. En 1706 il rédige un code de bonne conduite à observer pendant les bals. Les règles de A.D. et de Wilson, dont nous avons fait état, lui doivent énormément.

Les neuf règles que nous ajoutons maintenant, extraites du code de Nash nous permettent d'insister sur ce que représente *l'expérience du bal à l'époque géorgienne* : bien danser en sachant ajuster les figures, les pas et la musique relève du divertissement bien sûr mais, en observant les préceptes décrits par les maîtres à danser, le danseur exprime qu'il appartient à la classe des privilégiés, qui n'ont pas besoin de travailler pour bien vivre, et qu'il a assimilé les règles de comportement de cette classe de même que ses valeurs et ses prérogatives.

1. On ne s'impose pas à un bal privé.
2. On ne peut inviter une dame sans lui avoir été présenté au préalable.
3. Une dame qui refuse une invitation est condamné à ne pas danser pendant le reste de la soirée.
4. Les danseurs invitent une partenaire pour deux danses et ne peuvent renouveler l'invitation qu'une seule fois.
5. À la fin des danses, le danseur doit raccompagner sa partenaire auprès de sa famille et faire connaissance avec celle-ci, voire rester avec elle pour le souper.
6. Le danseur doit être vigilant à ne pas faire attendre la dame qu'il a invitée.
7. Ne pas être désordonné dans la danse ni chercher à attirer l'attention.

8. Ne pas complimenter sa partenaire sur sa toilette. Il va de soi qu'elle est correctement habillée et qu'elle a fait appel à une couturière experte.

Les lieux où l'on danse

Pendant l'époque géorgienne, on danse dans des lieux différents selon la place qu'on occupe dans l'échelle sociale et aussi selon l'endroit où l'on habite, mais dans tous les cas de figure les occasions privées cohabitent avec les bals publics.

À Londres, peu de danseurs peuvent prétendre être invités à la Cour et encore moins aux soirées organisées à Almack où les participants sont triés sur le volet ce qui en fait une occasion très recherchée. Mais tout-un-chacun peut payer son billet d'entrée pour des lieux de divertissement comme le Ranelagh et Vauxhall et fréquenter les bals publics comme ceux organisés par Wilson et bien d'autres. Les occasions ne manquent donc pas.

À Bath, Nash trouve à son arrivée une ville déjà dotée d'une *Assembly Room* dans sa partie basse près de la rivière. Il réunira les fonds pour en construire une nouvelle dans la ville haute et ce sera le lieu à la mode pendant la fin du XVIII^e siècle. Durant la période, toutes les villes de quelque importance voudront avoir leurs *Assembly Rooms* pour danser et faire de la musique mais aussi pour jouer aux cartes, régler des affaires, organiser des mariages...

Dans les villes plus modestes, les auberges abritent très fréquemment des bals, à l'initiative des propriétaires ou d'un membre de la communauté.

Et bien sûr, il y a les petits bals organisés pour la famille et les amis. Dans ses romans, Jane Austen recense toutes ces possibilités avec précision.

Où apprend-on à danser ?

Là encore la réponse diffère selon votre statut social. Si vous avez les moyens vous pourrez vous attacher les services d'un maître à danser. Dans un bel élan de sororité, l'extravagante duchesse de Devonshire organisait des séances pour toutes les dames du voisinage.

Partager un maître à danser itinérant, c'est justement la solution adoptée par les familles moins argentées ou celles qui habitent loin d'un centre urbain, car à Londres, Bristol, Édimbourg ou autres grandes villes il est facile de rejoindre une académie de danse comme celle que propose Wilson.

À moins qu'on préfère apprendre au moyen des manuels de danse ! Après tout, les trois maîtres à danser dont nous avons étudié les livres, ont rédigé leur ouvrage à cet effet. Il reste à prouver, à l'époque comme de nos jours, qu'on puisse vraiment faire l'économie d'un praticien. Mais c'est un autre débat ! On apprend aussi beaucoup au sein de la famille en regardant danser les adultes. Jane Austen, qui appartenait à une fratrie de huit enfants, a pris goût à la danse en dansant avec ses quatre grands frères. Les soirées informelles en famille et entre amis sont une bonne occasion d'intégrer les règles de bonnes manières tout en préservant le plaisir de la danse et de la musique. Notons que des bals d'enfants sont parfois organisés.

En tête du set

Dans les bals qui regroupent le tout-venant des danseurs, la distribution de numéros que les danseuses épinglent à leur corsage est sensé régler les questions de préséance et Wilson nous l'a bien expliqué, mais dans les bals où les gens se connaissent, d'autres paramètres peuvent entrer en jeu. Les jeunes filles *débutantes* et les jeunes-mariées prennent semble-t-il le pas sur les autres danseuses, sans parler de la fille du *squire* local qui, de toute façon, supplantera toutes les autres.

Où sont les hommes ?

Le Royaume Uni, comme le reste des pays d'Europe va profiter, de vingt-cinq années de paix, mais les conflits vont recommencer avec la guerre de succession d'Autriche (1740-1748) et la guerre de sept ans (1756-1763). Puis d'autres guerres vont assombrir la fin du siècle dont celle avec les colonies américaines de 1775 à 1783, celle contre la France révolutionnaire de 1793 à 1801 puis celle contre Napoléon de 1803 à 1815.

Entre les combats sur terre et sur mer très coûteux en hommes et la tentation des colonies perçues comme une possibilité d'enrichissement et de promotion sociale par les jeunes ambitieux, les potentiels cavaliers finissent par manquer cruellement sur la scène sociale, obligeant les dames à danser ensemble dans la salle de bal.

En posant les bases de la société de consommation et de loisir, l'époque géorgienne ressemble beaucoup à la nôtre. Nous sommes à l'orée de l'année 2024 et la *countrydance* attire toujours un public de connaisseurs passionnés, des chorégraphes talentueux composent pour elle et des bals *Regency* en costume d'époque sont organisés partout dans le monde. Les danseurs de la compagnie Chestnut sont heureux de contribuer à la préservation active de l'ensemble des répertoires de la *countrydance* et en particulier du répertoire si bien détaillé par Nicholas Dukes, A.D. et Thomas Wilson.