

Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2016 du **CN D** Cécile Laye

Analyse du contenu de l'*English Dancing Master*, première édition, ouvrage publié par John Playford en 1651 et élaboration d'une typologie à partir des cent-cinq danses du corpus

RÉSUMÉ DU PROJET

« Analyse du contenu de l'*English Dancing Master*, première édition, ouvrage publié par John Playford en 1651 et élaboration d'une typologie à partir des 105 danses du corpus », par **Cécile Laye**

[recherche appliquée]

ORIGINE ET ENJEUX DU PROJET

Ce qui a motivé ma recherche sur les danses de la première édition de John Playford augmentées de dix-huit danses tirées de la quatrième édition.

Le répertoire des danses à figures anglaises est mal perçu ou complètement méconnu en France. Beaucoup de préjugés l'entourent de sorte qu'il est devenu le parent pauvre de la recherche dans notre pays.

En Angleterre, la recherche initiale conduite par Cecil Sharp et son équipe (Maud Karpeles et George Butterworth) a été progressivement érigée en dogme qui, encore à l'heure actuelle, conditionne dans une large mesure la perception de ces danses au sein de la *English Folk Dance and Song Society* (EFDSS)¹.

De grands chercheurs anglais aujourd'hui disparus comme Patrick Shuldham Shaw et Tom Cook ont successivement essayé de faire évoluer les choses en proposant de nouvelles interprétations de certaines danses éditées par Playford², mais aucun des deux n'a vraiment réussi à infléchir le rapport à l'orthodoxie en vigueur.

Il en va différemment des associations ou des compagnies dédiées à la transmission de la danse historique qui font des efforts constants pour que la recherche nourrisse l'enseignement des équipes pédagogiques, notamment au sein de *The Historical Dance Society* (THDS)³. Mais il s'agit d'un autre monde et jusqu'ici la frontière entre le monde des danses traditionnelles anglaises et celui des danses historiques était étanche. Des personnes⁴ œuvrent actuellement, de part et d'autre, au décloisonnement.

Je m'inscris dans ce mouvement de retour au texte tant au niveau de la reconstitution des déplacements qu'au niveau, encore plus polémique, de la prescription des pas.

¹ <https://www.efdss.org>

² Pendant une dizaine d'années Pat Shaw a, par exemple, tenu un atelier mensuel intitulé *Another look at Playford* en repartant des écrits originaux et je me souviens de Tom Cook réinterprétant *Confess*, une très belle danse de la première édition, avec beaucoup de rigueur et de pertinence.

³ <https://historicaldance.org.uk>

⁴ Notamment Ms Anne Daye, directrice pour la recherche et la pédagogie de la THDS, qui a bien voulu superviser mon travail sur Playford.

Pour bien situer le nœud de cette polémique, il me faut faire un retour sur le travail de Cecil Sharp.

Cecil Sharp

Né à Londres en 1860 dans une famille de commerçants, Cecil Sharp fait des études de mathématiques et de musique à Cambridge. Il part tenter sa chance en Australie mais revient en Angleterre en 1892. Il se marie, fonde une famille et s'efforce de vivre de l'enseignement de la musique et de ses compositions musicales.

Le soir du 26 décembre 1899, il a l'occasion de voir danser une équipe de Morris Men dans le petit village d'Headington Quarry près d'Oxford. La danse ne retient pas son attention mais il note les mélodies jouées et il les harmonise dans le but de les faire interpréter par un orchestre à cordes. Quelques années plus tard, la rencontre avec un chanteur traditionnel le décide à entreprendre le collectage des chants traditionnels. Il commence à faire des conférences, publie un livre et est reconnu comme un expert.

Il rencontre Mary Neal, une grande bourgeoise très impliquée dans l'éducation des jeunes travailleuses de Londres pour lesquelles elle a fondé un club. Les jeunes filles peuvent y apprendre un métier mais elles y étudient aussi le chant et la danse à partir de l'enseignement de danseurs traditionnels qu'on fait venir spécialement de la province.

Cecil Sharp et Mary Neal travaillent d'abord main dans la main pour produire des spectacles qui sont précédés d'une conférence donnée par Sharp, mais assez vite des dissensions apparaissent. Sharp trouve Neal brouillonne et Neal trouve Sharp pédant. Une lutte pour le pouvoir assez dure les oppose pendant plusieurs années. L'enjeu est de taille car après la création de la *Folk Song Society* en 1898, l'*English Folk Dance Society* voit le jour en 1911 et Sharp en devient le premier directeur, il prend également la tête du festival de Stratford dédié aux arts traditionnels.

Mary Neal est écartée et l'homme qui se cherchait un destin a trouvé sa mission : faire prendre conscience à ses compatriotes de la richesse de leur patrimoine traditionnel, tant au niveau musical que chorégraphique. La période s'y prête, car la montée des nationalismes à travers l'Europe aiguillonne l'intérêt pour la recherche de ce qui constitue l'identité artistique de chaque nation et des voix se sont déjà fait entendre pour déplorer la pauvreté voire l'inexistence du patrimoine musical anglais⁵.

Pour apporter le démenti à ses détracteurs, Sharp déploie une extraordinaire énergie : il part collecter les danses dans le Devon, le Derbyshire, l'Oxfordshire, le Warwickshire, le Surrey et le Somerset⁶. Simultanément, il redécouvre les éditions de Playford⁷.

⁵ « Up till a few years ago it was commonly believed that the English race was the only one in Europe that was unable to make any contribution to the literature of Folk songs », in Cecil Sharp, *The Country Dance Book*, part I, 1909.

⁶ Il en rapportera vingt-trois danses, publiées en 1909.

⁷ Il allait déchiffrer et publier en tout cent cinquante-neuf danses Playford.

Tous les danseurs qui s'intéressent aux publications de Playford lui seront à jamais redevables de s'être attelé avec autant de méthode à la traduction en langage moderne et intelligible des notes concises et parfois obscures des scribes de John Playford.

Pour faire ce travail, Sharp allait s'appuyer sur des ouvrages⁸ de beaucoup postérieurs à la première édition du *Dancing Master*. Dans le meilleur des cas, ces ouvrages sont contemporains des dernières éditions de Playford dont l'ultime parut en 1728.

Il est compréhensible que Sharp se soit appuyé sur ces textes car ils étaient plus accessibles et ils sont, de plus, émaillés de dessins illustrant les figures considérées ou les parcours des danseurs, mais c'est aussi un choix problématique car il n'est pas certain par exemple que la formule *chaîne pour trois danseurs*⁹ recouvre la réalité de ce qui est nommé *straight hey for three* dans l'édition de 1651, même si c'est probable. Voici ce que Pat Shaw écrit à ce sujet : « *Some of the figures seem to have been in fashion throughout the whole period, while others came and went according to the whims of popular taste [...] sometimes the manner of performance of a given figure appears to have been much the same throughout the century, but some figures [...] changed considerably. This is one of the difficulties encountered in interpreting country dances [...]*¹⁰. »

Il convient de remarquer que Sharp n'a pas cherché d'aide dans les écrits sur la danse de société antérieurs à l'édition de 1651. Pourtant ces écrits sont nombreux et bien documentés tant en France qu'en Italie. Ces sources auraient éclairé les prescriptions laconiques en rapport avec les pas qui sont données dans toutes les éditions du *Dancing Master*. Ils sont au nombre de deux : une séquence courte de pas appelée « simple » et une séquence longue appelée « double ». En France et en Italie, le simple et le double sont connus et décrits avec différentes variantes depuis le milieu du xv^e siècle.

Quand Sharp et les équipes pédagogiques qu'il venait de créer à partir de son premier groupe de démonstration commencèrent à enseigner, le répertoire à transmettre était immense et très composite. Il rassemblait des danses ayant un lien de cousinage mais qui n'étaient pourtant pas identiques. En proposant les danses collectées en Angleterre et dans les Appalaches d'Amérique du Nord, des danses rituelles hommes ou des danses de bal de la région de Londres s'échelonnant du xvi^e au xviii^e siècle, comme s'il s'agissait d'un seul et même répertoire, Sharp et ses successeurs créaient un amalgame gommant les différences et les contrastes et causaient une confusion dont nous ne sommes pas encore sortis.

Douglas Kennedy, successeur de Sharp à la direction de ce qui deviendrait l'EFDSS en 1932, le reconnaît avec une remarquable bonne foi. Répondant à

⁸ Citons, entre autres, les publications de John Essex en 1710, Kellom Tomlinson en 1735, Nicholas Duke en 1752 et Thomas Wilson au début du XIX^e siècle.

⁹ Telle que décrite, par exemple, par Thomas Wilson, avec diagramme, dans *An Analysis of Country Dancing*, Londres, 1811.

¹⁰ Pat Shaw, *Holland as seen in the English Country Dance 1713-1820*, 1960.

une interrogation de Tom Cook sur la mise à l'écart de Mary Neal, il mentionne un échange qu'il eut avec elle en 1937 : « [...] elle me fit une conférence non pas sur la Morris Dance, mais sur la contredanse, déclarant que la EFDS avait inventé, d'abord sous la férule de Sharp lui-même, puis de ses successeurs, un style de danse nouveau n'ayant rien à voir avec la tradition rurale ou la salle de bal de la période Playford. Elle avait raison. **Petit, à petit, nous avons créé, inconsciemment bien sûr, un style de danse qui servait nos intérêts et qui devait servir pour différents types de danse, de Playford au Running Set.** »¹¹

Après la Première Guerre mondiale, Sharp et ses successeurs ont constitué et transmis un répertoire chorégraphique hétérogène qu'ils ont présenté comme un tout homogène parce qu'ils avaient besoin d'incarner une force centralisée qui parlait d'une même voix ; ce faisant, ils ont effectivement réussi à préserver et faire danser par une nouvelle génération des danses qui, sans leur intervention, auraient glissé dans l'oubli. Mais la branche ancienne du répertoire, qui fait l'objet de mon étude, pâtit d'avoir été extraite du continuum historique à laquelle elle appartient.

Sans renier la grille d'équivalence proposée par Sharp pour les figures des danses anglaises, il nous appartient maintenant d'actualiser sa recherche en cherchant d'autres modèles notamment au cœur des danses de société de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle en Europe.

NAISSANCE D'UN RÉPERTOIRE

À partir de quel fonds chorégraphique la danse à figures anglaise émerge-t-elle en tant que genre spécifique ?

Établissons d'abord que la date de 1651 attachée à la première édition du *Dancing Master* imprimée par John Playford constitue une fausse piste pour reconstituer l'histoire de la *Country Dance*. 1651 est le moment où le répertoire passe de la transmission orale à l'écrit mais la *Country Dance* en tant que genre spécifique de la danse de société de l'époque est mentionnée bien avant cette date.

On en trouve la mention dans *Misogonus*, une pièce de théâtre de 1577 : « *What **countrye daunces** do you dayly frequent ?*¹² » demande l'un des personnages. Après *Misogonus*, d'autres danses décrites dans une ou

¹¹ Cecil Sharp & Mary Neal. Recollections by Douglas Kennedy, as communicated to Tom Cook, *English Dance & Song*, EFDSS, 1988.

¹² S'ensuit une liste de danses dont certaines, comme *The Night Sheet or The shaking of the Sheet* et *Catching of Quails*, se retrouveront dans une des quatre premières éditions de Playford.

plusieurs éditions du *Dancing Master* sont mentionnées dans des pièces de théâtre antérieures à l'édition de 1651¹³.

D'autres écrits nous permettent de relier la danse à figures à la cour d'Elizabeth I. Le premier témoignage se trouve dans les *Sydney Papers*¹⁴. Nous sommes en 1600 : « *Her Majestie is in very good health, and comes much abroad these holidayes : for almost every night she is in the presence to see the ladies **daunce the old and new country dances, with tabor and pipe***¹⁵. »

En 1602, le comte de Worcester relate au comte de Shrewsbury : « *We are frolic here at court; **much dancing in the privy chamber of Country-dances before the Queen's Majesty who is exceedingly pleased therewith.*** »

Vingt-trois ans plus tard, le maréchal de Bassompierre, ambassadeur de France à Londres raconte dans ses mémoires : « Le dimanche 15^{me} [novembre 1626] je m'en allay trouver le roy a Houaithall [White Hall], quy me mit en sa berge et me mena a Iorchaus [York House] cheux le duc [de Buckingham] qui luy fit le plus superbe festin que je vis de ma vie. [...] Après souper on mena le roy et nous en une autre salle ou l'assemblée estoit [...] ou l'on eut un superbe ballet que le duc dansa, et en suite nous nous memes a danser des contredanses jusques a quatre heures apres minuit¹⁶. »

Les trois citations qui précèdent devraient, de surcroît, nous permettre d'invalider la croyance tenace selon laquelle la danse à figures serait une danse rustique, le terme de *Country* désignant à mon sens la nation anglaise plutôt que la campagne.

À l'appui de ce qui vient d'être dit, notons pour finir que la préface de la première édition de Playford est adressée aux *Gentlemen of the Inns of Court*, c'est-à-dire aux jeunes aristocrates et aux jeunes gens de la *Gentry* qui étudient le droit dans un des quatre collèges londoniens principaux pour constituer ensuite l'élite de la nation appelée à seconder le monarque au sein de son conseil et à le représenter dans les comtés.

Intéressons-nous maintenant aux autres danses en vogue à la fin du règne de la grande Elizabeth et au début du règne de Jacques I Stuart.

Mesures, allemandes, tynternells, gaillardes, voltes, courantes constituent le répertoire ordinaire du Londonien de l'époque. Les trois premières danses sont

¹³ *All the Flowers of the Broom, Peppers is Black* et *Greensleeves* dans la pièce de Thomas Nash *Have with you to Safron Walden* (1596) ; *Sellenger's Round or the beginning of the world, John come Kiss me now, Put on thy Smoke on a Monday, The Cushion Dance or Joan Sanderson* dans la pièce de Thomas Heywood *A Woman Killed with Kindness* (1600). *The Cushion Dance* n'allait cependant être imprimée qu'en 1703. C'est aussi le cas du très populaire *Greensleeves* dont nous ne connaissons qu'une chorégraphie du XVIII^e siècle.

¹⁴ Mentionnés dans Cunningham, James P. *Dancing in the Inns of Court*. London, Jordan & Sons, 1965.

¹⁵ E. K Chambers, *The Elizabethan Stage*, vol. 4. Oxford, Clarendon Press, 1923, p. 112.

¹⁶ François de Bassompierre, *Journal de ma vie. Mémoires du maréchal de Bassompierre*, vol. 3, Paris, 1875, p. 274.

des danses dites basses, c'est-à-dire dansées sans saut, en cortège autour de la salle. Les trois autres sont des danses sautées organisées pour un ou plusieurs couples. La gaillarde et la volte ont leur propre séquence de pas sautés mais les mesures, les allemandes, les tynternells et les courantes sont composés de séquences plus ou moins longues de simples et de doubles, comme le seront aussi les danses à figures.

Par chance, les allemandes et les courantes appartiennent aussi au répertoire de la France de 1588, et elles sont minutieusement décrites, pas après pas, dans l'ouvrage que fait paraître le chanoine Jehan Tabourot à cette époque, lequel nous gratifie de la description la plus claire qui soit du simple et du double : « Vous marcherez en avant du pied gauche pour la première mesure : Puis mettez le pied droit joint avec ledict gauche pour la deuxième mesure ; Puis avancerez le pied droit à la troisième mesure et à la quatrième mesure et battement joindrez le pied gauche avec ledict pied droit et ainsi sera parfait le mouvement des deux simples [...] ; sur la première mesure, faut avancer le pied gauche. Sur la deuxième mesure, il faut avancer le pied droit. Sur la troisième mesure, il faut encore avancer le pied gauche et sur la quatrième mesure, il faut joindre le droit avec ledict gauche. Et ainsi [...] sera complet le double [...]. L'autre double suivant se fait au contraire du premier, avanceant le pied droit puis le gauche, puis encor le droit ; et à la quatrième mesure faut joindre le pied gauche avec le droit¹⁷. »

Contemporain d'Arbeau et des danses à figures, deux grands maîtres à danser italiens **Fabritio Caroso et Cesare Negri** utilisent aussi des variantes du double ouvert ou fermé (*Doppio – Semi-doppio – Seguito ordinario*) et du simple (*Passo grave – Passo puntato – Seguito spezzato*). Voici la description du *Doppio* par Caroso dans son traité de danse *Nobiltà di Dame* en 1600 : « *Col fare tre passi, cominciandosi col pie sinistro, unendo al quarto passo il pié destro al sinistro*¹⁸. ».

Contrairement à la danse à figures, les ballets italiens de la fin du XVI^e siècle et du début XVII^e siècle sont constitués de pas nombreux et variés organisés en famille et décrits avec un luxe de détails qui permettent une approche précise du style avec lequel tous ces différents pas doivent être exécutés – ce qui tranche avec le laconisme du scribe de Playford qui ne donne aucune indication stylistique.

En juxtaposant les répertoires anglais, français et italiens de 1570 aux premières années du règne de Jacques I, il devient possible d'imaginer à partir de quelles danses le répertoire de la Country dance s'est formé.

En Angleterre

Comme nous le rappelle le maître à danser français François de Lauze en 1623 : « Il faut au surplus remarquer que de tout temps en chaque contrée ou

¹⁷ Thoinot Arbeau, *Orchesographie*, Langres, 1588, p. 28 [réimpression, Minkoff, Genève, 1972].

¹⁸ Markus Lehner, *A manual of sixteenth century Italian Dance Steps*, Fribourg, 1994, p. 58.

Province, on a eu une danse affectée, comme les Anglais les mesures et contredanses, les Écossais les branles d'Écosse [...]»¹⁹ »

Examinons à présent la mesure

La mesure est en effet un rouage essentiel pour comprendre la réalité de la danse à figures anglaises et je souscris complètement à l'opinion de John Ward qui, dans son excellent essai sur *The Olde Measures*, déclare que la mesure et la danse à figures sont une seule et même chose²⁰. La mesure représente le premier stade de l'élaboration de la danse à figures, son embryon en quelque sorte.

Entre 1580 et 1590, les pavaues et les allemandes, danses déambulatoires construites autour d'enchaînements qui se répètent – deux simples et un double dans le cas de la pavane, une suite de doubles ou d'un double suivi d'un simple dans le cas de l'allemande –, disparaissent du répertoire anglais des danses de société au profit de la mesure qui les englobe. Environ quinze ans plus tôt, les maîtres à danser londoniens, en particulier ceux désignés par la couronne pour enseigner la danse²¹, ont pris l'habitude d'enchaîner plusieurs séquences chorégraphiques en suivant le principe des mesures de basse danse mais sans appliquer leurs règles de construction. Ils mettent alors au point des suites pédagogiques à l'usage des jeunes gens bien nés qui veulent apprendre la danse – et qui le doivent d'ailleurs, afin de parfaire leur éducation, comme ils doivent apprendre la musique et l'escrime.

Au fil des ans, ces suites pédagogiques se figent pour devenir les huit mesures rituelles des quatre principales Inns of Court, ces collèges de droit déjà mentionnés²² ; telles quelles, elles vont être notées par six personnes différentes entre 1572 et 1670.

Ces mesures sont au nombre de huit. Elles apparaissent dans le même ordre dans les six manuscrits et avec des chorégraphies identiques, si ce n'est que, d'une version à l'autre, des termes techniques sont modernisés et des détails rajoutés. Les mesures rituelles des Inns of Court sont les suivantes : *The Quadryan Pavin*, *Turky Lonye*, *The Earle of Essex Measure*, *Tenternayle*, *The Old Almain around measure*, *The Queenes Almayne*, *Sicilia Almaine* et *The Black Almaine*.

Voici maintenant le détail des séquences chorégraphiques de *The Queenes Almayne* qui représentent le prototype exact de ce que sera une danse à refrain avec une première partie en huit mesures chez Playford : « **A double forwards and a double back with the left legg** turne face to face **and sett and turne with the left legg**-a double forward and a double back **with the right legg** turne face to face and sett and turne **with the right legg**, then slide 4 doubles round about the hall and close, the last double face to face. Then the first and second part once a piece over again and so on²³. »

¹⁹ François de Lauze, *L'Apologie de la Danse*, Paris, 1623, p. 9 [réimpression, Minkoff, Genève, 1977].

²⁰ « *In fact, the country dance is nothing but a measure by another name* », John Ward, « Apropos 'The Olde Measures' », *Records of Early English Drama*, vol. 18, n° 1, pp. 2-21 [p. 10].

²¹ Richard Frith, Robert et William Warren.

²² *Graies Inne*, *Lincoln Inn*, *Middle Temple* et *Inner Temple*.

²³ *English Dancing Master*, Playford, 1651.

En France

L'Orchésographie peut aussi apporter un éclairage intéressant pour la compréhension des danses à figures simples qui se présentent en cercle. Il y a finalement peu de différences entre *Sellenger's Round*²⁴ et des branles comme **Malte** ou **Les Lavandières**. Dans les deux cas, il s'agit de marcher sur le cercle, d'avancer vers le centre, de tourner individuellement sur place et de faire quelques actions avec le partenaire quand l'enchaînement le demande. On peut considérer d'ailleurs que le branle de **La Montarde** et le branle de **La Haye** sont des danses à figures frustes qui développent une seule idée chorégraphique. Le premier comporte même une progression. Quant au deuxième, on pourra le rapprocher des trois chaînes de **Dargason** de la première édition. Il en va de même pour la danse des **Bouffons** qui, au-delà du trait saillant que représentent les passes avec les épées, est organisée autour d'une série de chaînes sur le carré, ce que dans le vocabulaire moderne de la danse anglaise on appelle *square hey* ou *circular hey*.

En Italie

Le rapprochement avec le répertoire italien est encore plus fructueux, non pas tant au niveau des pas comme nous l'avons vu, que par rapport aux formations et aux chorégraphies. Chez Caroso aussi bien que chez Negri, les chorégraphies pour un couple abondent, mais on trouve aussi de nombreuses propositions pour un homme et deux femmes ou deux hommes et une femme, pour trois couples disposés en cercle ou sur deux lignes comme le seront les nombreux *longways for three couples* chez Playford. Les ressemblances qui existent entre les deux répertoires sautent aux yeux quand on compare le contenu d'une danse italienne comme *Contrapasso nuovo* (Caroso, *Il ballarino*) avec *Sage Leaf* tirée de la 4^e édition de Playford ; ou bien *Bizarria d'Amore* (Negri, *Le Gratie d'Amore*) avec *Hit and Miss*, *Heartsease* et *Cuckolds all Arrow* dans l'édition de 1651. Toutes ces danses se présentant, dans les deux répertoires, comme des carrés pour deux couples. Il existe même chez les Italiens des danses pour un nombre indéterminé de danseurs qui rappellent le *round for as many as will* ou le *longways for as many as will*.

Les premières mesures de *Furioso*, décrit chez Caroso pour trois cavaliers et trois dames disposés sur deux files, amènent le couple du milieu à changer de place en reproduisant ainsi la formation de départ de *Greenwood* dans la première édition de Playford.

Pour résumer, on peut dire qu'un certain nombre de danses à figures présentent deux parties : une partie chorégraphiée comme une mesure et une partie chorégraphiée comme un *balletto* italien avec des enchaînements souvent très sophistiqués.

On peut se demander comment les danses italiennes ont pu influencer les danses anglaises. Nous savons bien sûr que la diffusion des idées et des

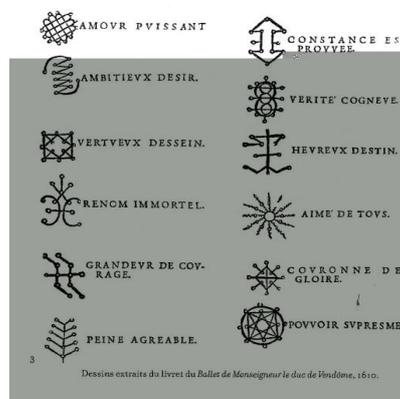
²⁴ Danse décrite dans l'édition de 1670 mais déjà connue en 1600.

courants artistiques se faisaient par le biais des mariages royaux, des visites des monarques étrangers ou de leurs ambassadeurs, et même par les campagnes militaires. Dans toutes ces circonstances, les déplacements se faisaient avec une suite importante qui incluait maîtres à danser et musiciens, et des fêtes somptueuses étaient données tant par les visiteurs que par les hôtes.

Citons à titre d'exemple la visite que Charles Quint fit en 1520 à la cour d'Angleterre. Alors que l'empereur était invité par Henry VIII à Canterbury, des hommes de sa suite dansèrent *Li Guanti di Spagna* ; sous l'appellation *Quanto Dyspagne*, cette danse allait se retrouver ensuite dans les listes des *Inns of Court* et elle est également mentionnée dans une pièce de Marston en 1604. L'allemande fut par ailleurs introduite en Angleterre en juillet 1554 à l'occasion du mariage de Mary Tudor avec Philippe II d'Espagne.

Deux points sont encore à mentionner : l'extrême mobilité des maîtres à danser dans toutes les cours importantes d'Europe et la grande renommée des maîtres italiens, tant pour la danse que pour l'escrime, et la quasi-obligation du *Grand Tour* pour les jeunes aristocrates anglais appelés à parfaire leur éducation, leur culture et leur connaissance du monde à travers leur voyage, en France, mais surtout en Italie. Les jeunes gens, éventuellement accompagnés d'un précepteur se livraient à d'innombrables activités dans le pays visité : cours à l'université, concerts, bals, leçons de danse, d'équitation et d'escrime, cours de stratégie militaire, etc. Pendant le séjour qui pouvait durer plusieurs années, de nouvelles relations se nouaient, de nouvelles habitudes se contractaient qui trouvaient des développements une fois le retour au pays accompli.

Ajoutons pour conclure que si les Anglais et les Italiens ont particulièrement exploité les figures dans leurs danses de société, ces mêmes figures constituent le matériau de base de tous les ballets, intermèdes et masques des grandes cours européennes pendant la période considérée ; il n'est qu'à considérer les croquis préparatoires pour le *Ballet de Monseigneur le Duc de Vendôme* (1610)²⁵ pour en être convaincu :



²⁵ Nathalie Lecomte, *Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Pantin, édition Centre national de la danse, coll. « Histoire », p. 100.

CONTEXTE HISTORIQUE ANGLAIS

La première moitié du XVII^e siècle n'est pas un moment propice pour la danse. La guerre de Trente Ans²⁶ va mettre à feu et à sang l'Europe centrale en impliquant à des degrés différents toutes les nations européennes mais la France et l'Angleterre auront en plus à faire face à des guerres civiles coûteuses. En France, la Fronde parlementaire (1648-1649) puis la Fronde des princes ne parvinrent pas à déstabiliser le pouvoir royal, mais en Angleterre, le conflit opposant le parlement au roi allait aboutir à l'élimination pure et simple de Charles I^{er}, deuxième monarque de la dynastie Stuart.

Tout commence en 1640 quand le roi se voit obligé de convoquer le parlement pour obtenir de nouveaux subsides. Depuis plusieurs siècles, les parlementaires cherchent périodiquement à limiter le pouvoir royal ou, pour le moins, ils réclament le droit d'être associés aux affaires de l'État. Ce mouvement de contestation s'est amplifié avec l'avènement des Stuarts qui veulent régner en monarque absolu sans avoir le tact et l'intelligence politique d'Henry VII ou de la reine Elizabeth.

Le parlement siège pendant un mois, puis il est dissous et presque immédiatement rappelé. La contestation s'organise à l'intérieur des rangs des parlementaires et le roi fait arrêter les meneurs le 3 janvier 1642. La Ville de Londres prend fait et cause pour les parlementaires et le roi est obligé de fuir la ville. La cour s'installe à Oxford jusqu'en 1645. Dans la capitale, c'en est fini des masques et des divertissements en tous genre ; même les grandes festivités annuelles des Inns of Court sont interdites. Le roi lève son étendard et la guerre civile divise la nation jusqu'à la victoire du parti du parlement à Naseby. Le roi est fait prisonnier, jugé au cours d'un simulacre de procès puis exécuté²⁷. Le pouvoir bascule alors entre les mains d'Oliver Cromwell, un petit hobereau puritain de la région de Cambridge qui se révèle être un exceptionnel meneur d'hommes et un fin stratège. C'est aussi un homme énergique qui n'hésite pas à renvoyer les parlementaires chez eux²⁸. Le Lord General Cromwell devient alors *Lord Protector* et ce qui avait été pensé comme une république ou *Commonwealth* à la mort du roi devient un régime militaire et oligarchique. Ce régime ne survivra pas à Cromwell qui meurt en 1658.

Pendant les vingt années où les Puritains sont au pouvoir, la vie, dans la mesure où ils peuvent la réglementer, est assez triste. Les théâtres londoniens, les maisons de jeu et les maisons closes ferment ; les combats de coqs sont supprimés ; le commerce et les voyages sont proscrits le dimanche, jour de sabbat, et il est également interdit d'aller au cabaret ; les services religieux sont dépouillés de tout ce qui pouvait rappeler la pompe et la beauté des services catholiques et on pousse le zèle jusqu'à démonter les orgues dans les églises²⁹.

²⁶ De 1618 à 1648.

²⁷ 30 janvier 1649.

²⁸ 20 avril 1653.

²⁹ L'orgue de la chapelle de Whitehall fut d'ailleurs retrouvé, sous la Restauration, grâce aux efforts de John Playford.

Comme l'exprime joliment André Maurois dans son *Histoire d'Angleterre*³⁰ :
« L'Angleterre de Shakespeare devint vertueuse par contrainte et regretta le juge de paix du roi qui au moins avait été jovial. »

C'est dans ce contexte de fin de civilisation ou du moins d'un certain art de vivre, dans ce moment où les écoles de danse sont fermées, que John Playford soumet *The English Dancing Master* à la draconienne censure de Cromwell. Est-ce une provocation ? Ou une dernière pirouette pour évoquer à travers ce catalogue de danses, le temps béni où l'on pouvait danser et s'amuser à Londres ? C'est le 7 novembre 1650, et personne ne sait alors que l'interrègne, comme on nomme aussi cette période, tire à sa fin. Au printemps de l'année 1660, le futur Charles II et ses frères, le duc d'York et le duc de Clarence, sont rappelés de Hollande où ils étaient réfugiés ; ils font un retour triomphal dans la capitale.

Dans cette période troublée, où l'urgence n'est pas d'inventer de nouvelles formes artistiques mais de préserver ce qui peut l'être en attendant d'hypothétiques jours meilleurs, la première édition de Playford peut être vue comme un témoignage de ce que fut la danse récréative dans la région de Londres avant le changement de régime politique et avant que la nouvelle société de la Restauration anglaise n'instaure de nouvelles modes réclamant, entre autres, de nouvelles formes chorégraphiques.

L'ÉDITION DE 1651 ET SON EDITEUR

John Playford



La famille de John Playford est originaire de l'Est de l'Angleterre. Les Playford travaillent dans la vente et l'édition du livre, en particulier les livres scientifiques et musicaux. C'est une famille considérée qui porte blason et qui a des liens avec l'Écosse.

À la mort de son père, en 1639, John Playford a 17 ans. Il part tenter sa chance à Londres et il devient l'apprenti d'un certain Benson, pendant sept ans. En 1647, il ouvre une boutique, près de *Temple Church*, qui va

³⁰ 1^{re} édition, 1937.

vite devenir le haut-lieu de l'édition musicale de la capitale dont Playford aura le quasi-monopole. C'est un dénicheur de talent au goût sûr et il va publier les compositions de tous les grands musiciens de l'époque : Henry Lawes, Christopher Simpson, Matthew Locke et le jeune Henry Purcell.

Peu de temps après avoir publié la première édition de l'*English Dancing Master*, John Playford se marie avec la fille d'un éditeur d'ouvrages de théologie et de politique. Ayant hérité de son père, Madame Playford allait faire l'acquisition d'une grande maison, bientôt transformée en école, active jusqu'à sa mort en 1679.

Playford confie l'impression de la sixième et de la septième édition du *Dancing Master* à son neveu. Ce sont les dernières à être éditées sous son nom. En 1684, John Playford passe la main à son fils Henry ; il meurt deux ans plus tard, respecté de tous. Purcell compose une élégie pour celui qui avait été son ami en plus d'être son éditeur.

Henry Playford supervisera les éditions du *Dancing Master* à partir de la huitième en 1690 et jusqu'à sa mort en 1706. Il allait beaucoup renouveler le matériel chorégraphique des éditions dont il avait la charge en renonçant à beaucoup de danses publiées par son père afin d'en privilégier de nouvelles plus conformes aux goûts du jour et aux exigences d'une société qui a déjà beaucoup changé. C'est John Young, un luthier, qui publia les dernières éditions, lesquelles, avec quelques mille titres, font figure d'encyclopédie de la contredanse.³¹

John Playford ne publiait pas que de la musique. Il diffusait aussi des tracts qui faisaient le point sur la situation politique du moment et il maintint cette activité même aux heures les plus sombres de 1649. Il publia par exemple les minutes du procès du roi et rapporta son discours d'adieu. Quand la censure intervint pour empêcher ces publications, il continua sous le manteau et fut même inquiété par les autorités. Il allait être récompensé par le roi sous la Restauration.

Au début de la quatrième édition, on trouve, avec surprise, une page de réclame : Playford recommande quelques collègues luthiers auprès desquels on peut trouver un bon virginal ou un bon violon et il informe que dans sa boutique on vend également de l'élixir contre les convulsions, de l'ambre d'Allemagne et le fameux dentifrice du docteur Turner !

John Playford est alors un homme important et connu et Samuel Pepys, le célèbre diariste le mentionne plusieurs fois comme une référence. Voici deux entrées du Journal de Pepys³² écrites alors que plusieurs éditions du *Dancing Master* ont déjà été publiées : 13 février 1660 : « J'allai chez Playford : contre deux ouvrages que j'avais, plus 6 shillings et 6 pence, j'achetai mon grand livre de chanson, qu'il continue à vendre pour 14 shillings. », et 22 novembre 1662 : « Aujourd'hui, j'ai acheté le livre des danses anglaises en prévision de la venue de Gosnell, la suivante de ma femme, qui danse avec force élégance. Et

³¹ Cécile Laye, « La famille Playford : des artisans du livre », *Les Contredanses anglaises*, volume 3, Chestnut, 2003, p. 22.

³² Samuel Pepys, *Journal*, éditions Bouquins, 1974, vol. 1, p. 48 et p. 677.

trouvant là Mr Playford, celui-ci m'a donné les chants latins de Mr Deering, qu'il a récemment imprimés. »

L'édition de 1651

Organisation du livre

Après la dédicace aux *Gentlemen of the Inns of Court* déjà mentionnée, le livre s'ouvre sur la table des matières où les danses sont classées par ordre alphabétique avec l'indication de la page où les retrouver. Au cœur du texte, elles se succèdent dans un ordre aléatoire sans chercher à rassembler les danses qui ont la même formation comme on aurait pu s'y attendre³³. Voici comment se succèdent les vingt premières danses de la première édition :

- 5 *longways* pour 3 couples ;
- 1 carré pour 4 ;
- 9 *longways* pour 3 couples ;
- 1 formation atypique ;
- 1 *longways* for as many as will ;
- 1 carré pour 4 ;
- 1 formation atypique ;
- 1 cercle pour 8.

Après la table des matières, on trouve une liste des abréviations qui vont être utilisées et quelques explications concernant les termes techniques : le double, le simple et le *set and turn*. C'est une page importante pour reconstruire les danses qui suivent. Malheureusement les symboles qui représentent la femme et l'homme ont été inversés par erreur et **il faut bien garder cette inversion en tête quand on déchiffre le texte**. L'erreur sera corrigée dans les éditions ultérieures où le cercle représente l'homme et la demi-lune la dame.

La numérotation des pages commence avec la première danse *Upon a Summer's day* et finit avec la danse n° 105 *The Slip car*, exceptionnellement, deux danses sont imprimées sur la page 71 : *All in a Garden Green* et *Dargason*.

Présentation d'une page

Chaque page présente le nom de la danse, la formation, qui est nommée et représentée à l'aide des symboles, puis vient la mélodie, proposée sans ligne de basse et, au-dessous, la description de la chorégraphie. Si la musique comprend deux phrases, le texte suit la répartition musicale et se présente en deux colonnes. Comme, en général, les danses comportent plusieurs parties, une ligne horizontale délimite chaque partie. Cette mise en page est une aide précieuse ; elle permet au lecteur de saisir l'architecture de la danse dans sa globalité.

³³ Dans la 4^e édition, les maîtres d'œuvre s'efforcèrent d'être plus méthodiques en commençant par les danses en cercle, mais sans parvenir à s'y tenir.

Si la danse se structure autour de huit mesures qui se répètent, les colonnes sont supprimées et seules les lignes horizontales sont conservées pour différencier les parties.

L'orientation des formations

La question de l'orientation est particulièrement importante pour les formations (*set* en anglais) en deux lignes se faisant face, ce qui, dans la terminologie de Playford, correspond à un *longways*. Les évolutions vont être déterminées par la place du couple 1 qui se trouve au plus près de la présence³⁴ (P) sur un axe haut-bas³⁵ le haut se trouvant vers la présence. Or, il apparaît que la place de cette présence est tout à fait indécise et peu claire dans la première édition. Pour vingt-deux danses, elle se trouve à droite de la feuille ; pour cinquante-sept danses, elle est à gauche. Pour les dernières danses qui sont des cercles, des carrés pour deux couples ou des carrés pour quatre couples, il est la plupart du temps impossible de savoir où elle se trouve. Parfois, pourtant, le texte nous donne des indications, comme dans *Ruffy Tufty* où les promenades de la deuxième partie du refrain nous permettent de déduire que les couples sont placés de manière à avoir une épaule vers la présence.

Numérotation

Dans un *longways*, une fois déterminée la place du premier couple (1), la question de la numérotation ne se pose plus. La formation en carré ne pose pas davantage de problème car le diagramme indique que les couples sont numérotés dans le sens des aiguilles d'une montre. En revanche, aucun ordre n'est donné pour les cercles pour 6 et pour 8. En ce qui concerne les cercles *for as many as will* qui comprennent plusieurs figures progressives, la solution se trouve dans le texte ; dans *Peppers Black* par exemple, il est indiqué que le couple 2 se tient à droite du couple 1 et que la progression va se faire dans le sens inverse des aiguilles d'une montre.

C'est encore le texte qui nous renseigne sur la distribution originale des danseurs dans *Lull me Beyond Thee* : (P) 3-1-2-4.

Dans *Confess*, danse conçue pour deux hommes et quatre femmes, c'est aux danseurs de décider quel homme fait la première arche dans le deuxième couplet et avec quelles dames ils commencent la promenade du quatrième couplet. Dans cette danse, il faut attendre le troisième couplet pour comprendre que les danseurs sont placés de dos et de face à la présence, ce qui permet aux dames de se promener vers les murs, au-delà de la file habituellement dévolue aux hommes ou à celle des dames, tandis que les hommes évoluent vers le haut ou vers le bas du *set*.

La place des hommes

Comme il a été dit, la coquille qui se trouve dans la liste des abréviations et qui inverse les symboles représentant les femmes et les hommes crée une confusion qui n'a peut-être pas épargné les scribes de Playford. Heureusement, la lecture des textes nous permet de conclure que l'homme est bien placé à

³⁴ Personne la plus importante de l'assemblée à partir de laquelle la salle de bal est orientée.

³⁵ Le haut de cet axe est situé vers la présence, le bas à l'opposé.

gauche de sa partenaire. Par exemple, dans *Once I Loved a Maiden Fair* : si l'homme 1 donne la main droite à l'homme 2 et si ensuite, regardant vers le bas du set, il donne la main gauche à sa partenaire, c'est qu'il est placé de manière à avoir l'épaule gauche vers la présence.

Il y a des exceptions dont il n'est pas toujours possible de comprendre le bien-fondé. La première édition comprend par exemple trois carrés pour quatre couples. Pour deux d'entre eux : *Fain I Would* et *Hyde Park*, les hommes sont placés à droite et le texte l'indique clairement. En revanche, les hommes sont placés à gauche dans *Dull Sir John*. Cette particularité ne change rien à l'économie de la danse et on n'en tient en général pas compte de nos jours. Dans la quatrième édition, les hommes sont aussi placés à droite dans *Chelsea Reach* tandis qu'ils sont placés à gauche dans *Hunsdon House*.

Dans *Lull me Beyond Thee* déjà cité, les hommes 3 et 1 qui appartiennent à la quadrette du haut sont placés à gauche, au contraire des hommes 2 et 4 qui sont placés à droite. Le diagramme l'indique cette fois, et la permutation des danseurs dans la quadrette du bas est utile à la chorégraphie.

Présentation et utilisation de la musique

Au fil du temps, les éditions se sont beaucoup transformées, et la musique, notamment, est devenue plus lisible. Dans la première édition, beaucoup de mélodies ne présentent pas de barres de mesure et la signature musicale n'est pas toujours claire. Les mélodies sont proposées pour la viole. Mais, dès la troisième édition, elles sont mesurées et transposées pour le violon. Dans la onzième édition, en 1701, la musique est écrite à l'aide de nouveaux caractères : les croches sont reliées et les notes sont rondes et non plus losangiques.³⁶

Dans la première édition, le signe pour les répétitions n'existe pas. L'éditeur a donc dû imaginer un symbole qui informe qu'une phrase est répétée une ou plusieurs fois selon que le trait horizontal est surmonté d'un ou plusieurs points. Ce symbole est important mais malheureusement, il n'est pas complètement fiable et là encore il convient de se référer au texte décrivant la danse.

Il appartient aux danseurs de faire en sorte qu'il y ait adéquation entre le nombre de mesures de la mélodie et les mouvements à exécuter, car, contrairement aux partitions Feuillet qui guident le danseur mesure par mesure, et contrairement aussi à l'*Orchésographie* qui place une série de mouvements en regard d'une portion de la portée musicale, le texte de Playford n'explique rien à ce sujet.

Cette mise en regard du mouvement et de la musique est facile à faire pour les mouvements récurrents (*Lead – Siding – Arming*) mais elle peut constituer un vrai casse-tête quand il s'agit d'établir le phrasé des évolutions relatives aux couplets.

Parfois, il semble qu'il n'y ait pas suffisamment de musique pour exécuter un mouvement précis, comme dans le premier couplet de *Mayden Lane* où il est demandé aux danseurs de faire en quatre mesures une chaîne à trois qui occupe habituellement huit mesures ou comme dans le cercle en chassés de

³⁶ In Cécile Laye, *Les Contredanses anglaises*, volume 3, 2003, brochure descriptive des danses du CD 3 de Chestnut, Sugar and Spice.

The Phoenix que les huit danseurs trouvent difficile de terminer en quatre mesures. Parfois, au contraire, il n'y a pas assez de mouvements pour remplir la musique comme dans le premier couplet de *Merry Merry Milkmaids* où l'on est contraint de compléter la phrase chorégraphique laissée en suspens après un moulinet de quatre mesures.

Nous n'avons pas d'indication concernant la vitesse d'exécution des mélodies du *Dancing Master*. Elles sont souvent jouées assez vite de nos jours, et souvent même un peu trop. Là encore, le retour au texte doit permettre au musicien et au danseur travaillant ensemble de déterminer le caractère à donner à telle ou telle danse : dynamique et percutant comme une gigue ou élégiaque comme une pavane et de régler ainsi le tempo en conséquence.

Certains mouvements imposent, par ailleurs, une vitesse d'exécution ; c'est le cas des chassés, à ne pas confondre avec des galops, et plus encore des baisers, baisemains et autres morgues dans les danses comprenant des éléments de mime.

Actualisation de la liste des abréviations

D'une édition à l'autre, il est visible que les éditeurs du *Dancing Master* n'ont pas reproduit les versions antérieures à l'identique. Après avoir relayé son père, à la fin du XVII^e siècle, Henry Playford étoffa la liste des abréviations en y ajoutant quatre termes très utiles : *Improper*, utilisé pour signaler qu'un ou plusieurs hommes se trouvent sur la ligne des dames, *Proper* indiquant que les danseurs se trouvent dans leur position habituelle, *The whole figure* désignant une chaîne pour quatre danseurs disposés sur un carré et *The Figure half round* désignant une demi-chaîne de ce type.

Le fait que les éditeurs se soient posés régulièrement la question de savoir ce qui devait être conservé des éditions antérieures et ce qui pouvait être éliminé n'est pas anodin, car force est de constater que les termes techniques de la première édition (le simple, le double et le *set and turn*) furent reproduits jusqu'à la dernière édition en répondant toujours à la même définition. C'est d'autant plus remarquable que les responsables des dernières éditions du *Dancing Master* n'ignorent pas les pas à la mode, et dans un petit nombre de cas, les prescrivait avec une grande fermeté.³⁷

EXTENSION DU CORPUS À LA QUATRIÈME ÉDITION

Pourquoi j'ai élargi le corpus à dix-huit danses de la 4^e édition ?

L'édition de 1651 a longtemps été le texte fondateur pour comprendre le répertoire des danses anglaises de l'époque jacobéenne et caroline. Mais, depuis une cinquantaine d'années, la recherche a mis à jour des documents

³⁷On trouve par exemple les indications suivantes en 1706 et 1710 dans les éditions supervisées par Young et Pearson : « *Mr Lane's Trumpet-Minuet to be danced with the minuet step - A New Minuet : the Dance must be done with the minuet step - Lady Mary's Courant : this dance should be done with the courant step if the company can do it.* »

antérieurs à la première édition³⁸ et démontré que la première édition de Playford ne publie pas l'intégralité du répertoire connu en 1651 ; des danses importantes sont oubliées, à moins qu'elles n'aient pas été connues des scribes de Playford.

J'ai déjà parlé des danses mentionnées dans des pièces de théâtre de l'époque élisabéthaine. Il est remarquable de constater que beaucoup d'entre elles n'apparaissent pas dans l'édition de 1651 (*Sellenger's Round* ; *Catching of Quails* ; *Put on thy smoke on a Monday* ; *The Cushion Dance* qui sera tardivement publiée avec la mention *An Old Round Dance*). Personne ne peut bien sûr garantir que les danses auxquelles il est fait allusion sont conformes à celles qui seront éditées dans la 3^e ou la 4^e édition, mais on peut le supposer.

Le British Museum conserve des notes laissées par un *gentleman* étudiant de *Inner temple* ; au milieu d'exercices relatant des procès fictifs, on trouve la description de quatre grandes danses à figures³⁹. L'ensemble des documents permet de proposer 1648 comme date de rédaction des documents. Les danses apparaissent sans titre, mais deux d'entre elles ont pu être identifiées comme des variantes de *Hunsdon House* et *Spring Gardens*, respectivement carré pour quatre couples et *longways* pour quatre couples, qui manquent à la première édition mais qui sont éditées dès 1665. La troisième danse peut être rapprochée de *Lull Me Beyond Thee* qui se trouve dans l'édition de 1651 et la quatrième danse n'a pu être identifiée.

À la même époque, *The Lovelace Manuscript*⁴⁰ présente, parmi d'autres textes, la description de trente-deux danses à figures ; dix-neuf d'entre elles sont des variantes de chorégraphies qui figureront trois ans plus tard dans la première édition. Une danse se trouve aussi dans la 2^e édition et deux danses appartiennent à la 4^e édition. Cependant, dix titres sont complètement inconnus des dix-huit éditions de Playford.

Parfois les danses du *Lovelace Manuscript* sont proches de celles décrites dans Playford, mais parfois elles présentent des différences notables comme c'est le cas pour *Jack Pudding* et les deux versions peuvent d'ailleurs s'éclairer l'une l'autre. Parfois encore, la formation proposée et la chorégraphie n'ont rien à voir d'une version à l'autre même si le nom de la danse est conservé. *The Chirping of the Nightingale* relève de ce cas de figure : la danse est listée comme cercle pour tous dans un texte et dans *longways* pour six ou pour huit dans un autre.

Pour finir, d'autres exemples sont à chercher dans la première édition elle-même. Dans le premier couplet de *Fain I would*, carré pour quatre couples, la description des mouvements se termine par la suggestion de se reporter à une des figures d'une danse appelée *Oxford*. Le titre évoque bien sûr la période de la guerre civile pendant laquelle le roi et la cour avaient trouvé refuge dans la ville universitaire. Mais là encore, cette danse offerte comme une absolue évidence ne se retrouve dans aucune des éditions du *Dancing Master*. En

³⁸ Notamment la recherche de James Cunningham, « Dancing in the Inns of Court » de 1965, et, plus récemment, l'étude préliminaire de Carol Marsh, « *The Lovelace Manuscript, A Preliminary Study* », Rothenfelser Tanzsymposium, 2004, p. 81.

³⁹ British Library, Lansdowne, 1115.

⁴⁰ Houghton Library, Harvard University, MS Eng 1356.

revanche, *Nonsuch* et *Al-a-Mode de France* qui sont à coup sûr des variantes d'une même danse trouvent toutes les deux leur place dans la première édition, offrant par là même la démonstration que les danses étaient susceptibles d'être constamment remaniées.

J'ai donc trouvé pertinent d'élargir le corpus à ces quelques danses tirées des sources que je viens de citer, accompagnées de quelques autres présentant un intérêt particulier.

Qui est employé à la rédaction du *Dancing Master* ?

Il est peu vraisemblable que Playford se soit consacré lui-même à décrire les danses, même s'il est possible qu'il ait supervisé le travail. Dans sa dédicace aux *Gentlemen des Inns of Court*, il nous informe qu'en réponse à la parution d'un ouvrage très mal fait sur la danse, il s'est senti obligé d'apporter sa propre contribution pour le bien des professeurs comme des élèves avec l'aide, nous dit-il, d'un ami versé dans l'art de la danse « *with the assistance of a knowing friend.* »

Pour ma part, je pense que l'ouvrage est écrit à plusieurs mains : les textes des danses n'ont pas tous la même précision. Un des scribes rédige, me semble-t-il, en gardant constamment en tête la possibilité que le futur lecteur ne connaisse pas du tout la danse. Le deuxième scribe est beaucoup moins soigneux, son parti pris étant de rappeler la danse à des personnes qui la connaissent déjà ; c'est ainsi qu'il commence à décrire le troisième couplet de *Shepherd's holydays* et qu'il nous laisse en plan avec un *etc.*

UNE TYPOLOGIE À CINQ ENTRÉES

Il est possible de classer les danses de la première édition selon certaines caractéristiques et c'est, à mon sens, ce qui fait la spécificité de ce répertoire.

1^{re} entrée : classement en rapport avec l'agencement des simples et des doubles dans les mouvements introductifs des danses à figures précédant les parties

On appelle *introduction* les mouvements invariants avec lesquels la plupart des danses à figures commencent. **Sur cent-cinq danses de la première édition, quatre-vingt-douze commencent par des introductions.** Ces mouvements invariants constituent des points d'appui pour les danseurs : ils sont au nombre de trois. La première introduction *lead and fall back* consiste à se diriger vers la présence, puis à reculer. Nous l'avons déjà rencontrée dans la mesure *The Queen's Almayne* tirée des manuscrits des Inns of Court. La deuxième introduction *siding* consiste à se diriger vers l'épaule droite, puis après avoir reculé, à se diriger vers l'épaule gauche du partenaire. *Arming* est la troisième introduction qui consiste à faire un tour complet avec le partenaire en lui donnant le bras droit puis le bras gauche.

Dans la 1^{re} édition, quinze danses ne comprennent qu'une seule introduction, la première, suivie d'un enchaînement spécifique et une seule danse, *Confess*, en comprend quatre, les doubles sur le cercle étant une alternative aux doubles vers l'avant et l'arrière. On retrouve également quatre introductions dans *Sellenger's Round*, danse de la 4^e édition.

Dargason, danse de la 1^{re} édition, se structure uniquement autour de la deuxième et la troisième introduction avec une chaîne en troisième partie. Treize danses ne comprennent aucune introduction.

Les introductions se présentent comme des séquences d'allemande double ou d'allemande double coupée, si l'on utilise la terminologie de la Renaissance française, ou de mesure, si l'on utilise celle de l'Angleterre. Ma proposition est donc de suivre les prescriptions en vigueur pour les répertoires contemporains en France et en Italie et de marcher le premier double en commençant du pied gauche. En faisant ce choix, je me démarque radicalement de la pratique anglaise, qui, d'une part, ne tient pas compte de la structure des doubles et des simples et, d'autre part, choisit de commencer chaque séquence du pied droit. On peut répertorier cinq modèles en rapport avec le nombre de mesures de la musique :

1. introduction en 4 mesures répétées et quatre doubles (**dddd**) ; 31 danses ;
2. introduction en 8 mesures répétées selon la répartition suivante : quatre doubles, suivis de deux simples et un double répétés deux fois (**dddd-ssd-ssd**) ; 20 danses ;
Cet enchaînement correspond à une séquence **d'allemande double** commençant par un double gauche, suivie d'une séquence de **pavane** dont les deux simples se feraient de côté et le double en tournant sur place : une fois en commençant du pied gauche (le double tournant vers la gauche) et une deuxième fois en commençant du pied droit (le double tournant vers la droite) ;
3. introduction en 8 mesures répétées selon la répartition suivante : deux doubles suivis de deux simples et un double, deux fois⁴¹ (**ddssd-ddssd**) ; 38 danses – une séquence commençant du pied gauche et l'autre du pied droit ;
4. introduction en 6 mesures et trois doubles (**ddd**) ; 2 danses ;
5. introduction en 7 mesures selon la répartition suivante : deux doubles suivis de trois simples, répétés deux fois (**ddsss-ddsss**) ; 1 danse – une séquence commençant du pied gauche et l'autre du pied droit.

Mon travail de classement m'a permis de mettre en évidence que chacun des modèles comprend de nombreuses exceptions qui concernent le plus souvent la première introduction.

Quelques danses en *longways* de la 4^e édition innovent en proposant une première introduction anormalement longue et irrégulière dont on ne trouve pas

⁴¹ Les deux simples suivis du double du deuxième et du troisième modèle correspondent au terme technique *set and turn*. Les danseurs font un tour sur place avec le double comme ils le font dans le branle *Les Lavandières* par exemple.

d'équivalent dans l'édition de 1651. J'ai particulièrement travaillé sur *The Duke of Lorain's March*, qui comprend 16 mesures, et sur *The Gossip's Frolick* qui en comprend 12.

Des exemples filmés des introductions régulières et irrégulières pour chaque modèle seront proposés dans la ressource.

2^e entrée : classement en rapport avec le contenu des séquences chorégraphiques qui suivent les figures d'introduction

Le contenu des séquences qui suivent les doubles et aux simples des introductions est variable ; on peut constituer trois groupes à partir du corpus de l'édition de 1651 :

1. **parties en refrain** : 12 danses. Ce type aura une exceptionnelle longévité puisqu'on peut considérer que les cotillons de la fin du XVIII^e siècle sont des danses à refrain précédés de neuf mouvements introductifs inédits : les entrées ou syncopes ;
2. **parties en couplets** : ce groupe est de loin le plus fourni puisqu'il représente 56 danses dont certaines sont très complexes ;
3. le dernier groupe comprend des danses très différentes :
 - des chorégraphies comparables aux *balli* des maîtres italiens ;
 - des danses comprenant une introduction suivie d'un enchaînement de figures spécifiques ;
 - des danses comprenant une introduction suivie d'une ou plusieurs figures progressives ;
 - des danses à processus, comme *Staines Morris*, où le premier homme danse avec toutes les dames en ramenant la dernière danseuse en tête à chaque reprise de la danse, ou comme *Half Hanniking*, où tous les danseurs progressent d'une place vers la gauche à chaque reprise de la danse.

Des exemples filmés des différents groupes seront donnés à l'appui de la partition originale dans la ressource.

Non-homogénéité de certaines danses

La présente recherche m'a permis de mettre en évidence une réalité qui m'avait jusqu'alors échappée : les danses ne sont pas toutes homogènes et certaines d'entre elles sont constituées de parties inégales. Par exemple, le premier couplet de *Scotch Cap* et le dernier couplet de *Jack Pudding* sont trois fois plus longs que les deux autres couplets pour chaque chorégraphie. De même, le couplet qui suit le *siding* dans *Mage on a Cree* est une fois plus long que ne le sont le premier et le troisième. Dans *Althea*, après la première introduction atypique, le couplet en quatre reprises est abandonné dans les deux parties suivantes.

Il est également surprenant qu'un principe chorégraphique qui trouve une expression convaincante et originale pendant la majeure partie d'une danse donnée soit abandonné avant la fin de la chorégraphie en donnant ainsi une défavorable impression d'essoufflement, comme c'est le cas dans *Spring Garden* qui comporte une troisième partie décevante dans Playford et un peu plus intéressante dans un des manuscrits de la British Library déjà cités.⁴²

Les chorégraphes inventent à partir d'un fond de mouvements connus

Nous ne savons pas à qui nous devons les danses à figures de la première édition et dans quelles conditions elles furent créées. Certaines danses donnent une impression d'improvisation à partir d'une mélodie considérée. C'est ce que donnent à penser les redites qu'il est possible de trouver d'une danse à l'autre. Par exemple, dans la première édition, le deuxième couplet de *Blue Cap* et le premier couplet de *New Exchange* sont des copier-coller, et il en est de même pour *Millison's Jig* de la 1^{re} édition et *Black Nag* de la 4^e édition, qui présentent des premiers couplets identiques.

Cette remarque permet de comprendre pourquoi le scribe de *Shepherd's Holydays* peut se permettre de ne pas terminer sa description, car il nous renvoie en fait à une séquence de croisements qui se trouve déjà dans *Millison's Jig*, dans *The Night Piece* et dans *Mayden Lane*.

Certaines danses semblent constituer des matrices à partir desquelles seront élaborées des danses plus complexes : *Lady Spellor* et *Adson's Saraband* relèvent de ce cas de figure, comme c'est aussi le cas de *Put on thy Smoke on a Monday* et *Kemp's Jig*.

Si certaines danses semblent le fruit d'une expression spontanée et peut-être collective, d'autres au contraire sont manifestement le résultat d'une réflexion méthodique et d'un savoir-faire évident. Le fruit de ce travail étant une chorégraphie soignée, qui évolue de partie en partie sans que l'intérêt ne se relâche à aucun moment.

Quels pas pour les couplets ?

À chaque page de l'édition de 1651, il nous est rappelé que les introductions, et notamment la première, doivent se faire avec des doubles, mais qu'en est-il des pas employés dans les refrains et dans les parties ?

Parfois le découpage en doubles est possible mais très souvent l'ampleur des mouvements à effectuer rend ce découpage problématique et pourtant le texte ne fait aucune suggestion. Faut-il faire des sautillés pour couvrir beaucoup de terrain ou faut-il déstructurer les doubles en s'inspirant de certaines propositions de l'*Orchésographie* ou des manuels italiens ?

3^e entrée : classement en rapport avec la formation dans laquelle se trouvent les danseurs au début de la danse

⁴² British Museum, Lansdowne, n° 1115.

Ce qui frappe d'abord, c'est le nombre et la variété des formations possibles. En voici le détail, avec le nombre de danses pour chaque formation ; une danse appartient parfois à plusieurs groupes⁴³ :

- carré pour deux couples : 8 danses ;
- carré pour quatre couples en formation de quadrille : 3 danses ;
- cercle pour trois couples : 3 danses ;
- cercle pour quatre couples : 5 danses ;
- cercle pour *as many as will* : 6 danses ;
- formes atypiques : 5 danses ;
- *longways* pour trois couples : 22 danses ;
- *longways* pour quatre couples : 16 danses ;
- *longways* pour *as many as will* : 39 danses.

Les danses pour danseurs placés face-à-face sur deux files (*longways*) représentent les deux tiers du corpus dès la première édition, et cette proportion ne fera que s'accroître dans les éditions suivantes. C'est pourquoi il me semble important de nous arrêter sur cette forme.

L'indication *as many as will*⁴⁴ est trompeuse, surtout si l'on se réfère à la pratique actuelle des danseurs qui permet, en effet, à un nombre illimité de danseurs de se réunir au sein de la même formation, si la salle de bal le permet. Il est probable cependant qu'au moment où l'édition de 1651 paraît, cette mention désigne un nombre bien plus restreint de danseurs.

Des trente-neuf danses répertoriées avec l'indication *longways for as many as will*, trente-quatre sont représentées avec un diagramme comprenant huit danseurs, ce qui ne permet pas, à première vue, de les distinguer des seize *longways for eight* répertoriés par Playford. Quatre danses sont représentées avec six couples. Il s'agit de *Once I loved a Maiden Fair*, *Lavena*, *The Country Coll* et *The Fryar and the Nun*. Une seule danse, *Step Stately*, qualifiée de *Long Dance* est proposée pour trois, cinq, sept ou neuf couples.⁴⁵

À mon sens, il faut comprendre que la mention *as many as will* est là pour informer le danseur qu'il n'existe, dans la danse considérée, aucune figure qui pourrait créer une contrainte en ce qui concerne le nombre des participants (la chaîne simple pour quatre ou trois danseurs est un bon exemple de figure imposant une telle contrainte). Dans ces conditions, il devient, en principe, indifférent que la danse soit exécutée par trois, quatre ou cinq couples pour peu que les musiciens s'adaptent à la situation⁴⁶.

Cependant, les danses en *longways* comportent souvent des mouvements progressifs et, plus il y a de participants, plus il y a de répétitions, et donc plus la danse dure longtemps.

Par ailleurs, dans les premières éditions de Playford, les *longways for as many as will* sont des danses longues et complexes. Ils vont beaucoup se simplifier

⁴³ Par exemple, *Dargason* est à la fois un *longways* pour quatre couples et une formation atypique.

⁴⁴ Qu'on pourrait traduire, dans le contexte, par « pour autant de couple qu'on veut ».

⁴⁵ Cécile Laye, « Les longways as many as will dans la 1^{re} édition de Playford », in *Les Contredanses anglaises*, volume 3, Chestnut, 2003, p. 8.

⁴⁶ *Ibidem*.

par la suite. On y trouve des introductions ainsi que des figures non progressives alternant avec des figures progressives. Le mouvement progressif, quand il y en a un, doit être mené de haut en bas du set, de manière à ce que tous les danseurs finissent la danse là où ils l'ont commencée. Et quel que soit le nombre des danseurs, l'entrée dans la danse ne se fait qu'au contact du couple qui tient la tête, ce qui peut signifier une longue attente, propice peut-être à un apprentissage sur le tas pour certains danseurs ne connaissant pas l'enchaînement proposé.

Dans un certain nombre de *longways* pour six, seul le dernier couplet est progressif et quand la danse s'achève, les danseurs n'ont pas retrouvé leur place de départ.

C'est la formation et le processus du *longways for as many as will* qu'André Lorin rapporte en France entre 1684 et 1688, et c'est d'abord cette forme qui va faire souche à la cour de Louis XIV avant d'être concurrencée par le carré pour huit danseurs qu'on nommera contredanse, et parfois cotillon.

Des exemples filmés de différents types de progression seront donnés dans la ressource.

J'ai finalement classé les 105 danses de la 1^{re} édition et les 18 danses de la 4^e édition en rapport avec la place fluctuante de la présence (**4^e entrée**) et en rapport avec l'organisation de la musique (**5^e entrée**), aspects déjà traités dans la présentation de la 1^{re} édition.

CONCLUSION

Certes, il nous faut admettre que si les scribes de Playford nous transmettent beaucoup de choses, ils ne nous disent pas tout. Quiconque s'efforce de reconstruire une danse à figures tirée de l'édition de 1651 doit s'attendre à parfois combler les vides et souvent faire des choix entre plusieurs possibilités – ce qui expose les danses à la subjectivité de celui qui les reconstruit. Et bien sûr, si nous sommes renseignés assez précisément sur les mouvements à effectuer, la manière de le faire nous fait cruellement défaut. Le *Lovelace Manuscript*⁴⁷ déjà cité suggère bien que certains mouvements peuvent être extrêmement dynamiques quand d'autres sont dansés avec une grande retenue, mais le texte est finalement aussi silencieux que Playford sur le chapitre du style.

En dépit de tout cela, j'espère avoir réussi à démontrer que les danses à figures anglaises, telles qu'elles apparaissent dans l'édition de 1651, constituent un répertoire d'une grande inventivité ayant joué un rôle majeur dans l'évolution de la danse de société et qu'il conviendrait par conséquent de leur restituer toute la place qui leur revient dans le continuum de la danse historique.

⁴⁷ Carol Marsh, « *The Lovelace Manuscript, A Preliminary Study* », Rothenfelser Tanzsymposion, 2004, p. 81

CND
AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2016

Décembre 2017.