

Dans cet article, la présentation de Jehan Tabourot et de son ouvrage sont suivies par une incitation à la pratique contemporaine de ces danses. Pour terminer, nous présentons le travail de la Compagnie Maître Guillaume qui diffuse ce répertoire depuis 1983 par la réalisation de bals, spectacles et concerts, la formation, l'édition et la production de disques compacts, en tenant ce cap qui nous passionne à savoir les multiples rapports entre la danse et la musique.

Je profite de ce lieu pour remercier les musiciens, les danseurs et tous ceux ayant participé à la vie de la Cie, par leurs pratiques et leurs recherches.

Je souhaite rendre hommage tout particulièrement à Francine Lancelot, Jacques Barathon, John Wright qui nous ont quittés.

“Une tradition véritable n'est pas le témoignage d'un passé révolu; c'est une force vivante qui anime et informe le présent. En ce sens, le paradoxe est vrai qui affirme que tout ce qui n'est pas tradition est plagia...Bien loin d'impliquer la répétition de ce qui fut, la tradition suppose la réalité de ce qui dure. Elle apparaît comme un bien de famille, un héritage qu'on reçoit sous condition de le faire fructifier avant de le transmettre à sa descendance.” Igor Strawinsky, Poétique Musicale, 1952.

“Une culture c'est justement l'interaction du savant et de l'anonyme. C'est quand cette interaction ne se fait plus que l'on invente ces fausses notions de culture populaire et de culture savante. Binarisme paralysant. Comme celui qui oppose la tradition à la modernité, le rural à l'urbain, la forme et le contenu.” Claude Sicre, Trad magazine, n°66, juillet-août 1999

Sophie Rousseau – Marie Françoise Bouchon

1 – Présentation de l'ouvrage :

L'Orchésographie a connu trois tirages dont le contenu est identique. Parus à Langres chez Jehan des Preys, ils ne se distinguent que par leur page de titre, l'une datée de 1589, l'autre de 1596 et la troisième non datée. C'est du premier tirage que Laure Fonta, danseuse de l'Opéra s'intéressant aux danses anciennes, a publié une réédition en fac simile en 1888, chez Vieweg. Dans la préface qu'elle y a ajoutée, elle a donné par erreur une première date d'édition en 1588 qui fera souvent autorité. Suivront au XXe siècle d'autres rééditions en fac-simile.

Le texte se présente sous la forme d'un dialogue entre un élève, Capriol, et un maître, Arbeau. Cette formule, directement inspirée du dialogue platonicien, rend le discours très vivant, et souligne le sens pédagogique de l'auteur. Quelle que soit la matière enseignée, une méthode est nécessaire, comme il nous l'explique : *« Vous savez qu'en l'art de grammaire, le disciple fait premièrement amas de noms, verbes et autres parties de l'oraison, puis il apprend à les lier ensemble congruement. Ainsi en l'art de danser, il vous faut premièrement savoir plusieurs particuliers mouvements, puis par le moyen des compositions que l'on vous donnera par la tabulature saurez le tout »* Or f° 43 verso. Enfin les illustrations (probablement également de l'auteur) viennent ajouter les enseignements de l'image à ceux du discours. *L'Orchésographie*, est un travail de compilation de toutes les expériences dansantes de la Renaissance Française et à ce titre la source première d'information sur la pratique sociale de la danse au XVI^{ème} siècle. C'est un ouvrage d'une grande précision pour l'écriture musicale et chorégraphique. Pour la première fois, la mélodie est mise en correspondance note par note avec les mouvements à effectuer. Ce système qui nous initie aux codages de l'écriture rythmique et mélodique du XVI^{ème} siècle, témoigne de l'étroite relation entre mouvement dansé et phrasé musical. Thoinot Arbeau nous transmet un véritable vocabulaire dont la précision est un admirable outil pour la création de chorégraphies originales et pour la pratique de l'improvisation. *« La danse est dépendante de la musique et modulation d'icelle, qui est un des sept arts libéraux ; car sans la vertu rythmique, la danse serait obscure et confuse ; d'autant qu'il faut que les gestes des membres accompagnent les cadances des instruments musicaux et ne faut pas que le pied parle d'un et l'instrument d'autre. »* Or f°5 recto.

“Parlons donq premièrement de la dance guerriere, puis nous parlerons de la recreative.” Or f°6 verso Pour Thoinot Arbeau, la description de la danse guerrière est nécessaire pour bien expliquer l'importance sociale de la danse, ses liens avec l'histoire, l'actualité de ses fonctions militaires et “post-chevaleresques”, pour aboutir, finalement, à l'explication de la danse récréative comme outil indispensable d'intégration sociale. Les mouvements rythmiques militaires décrivent les rapports fondamentaux entre musique et mouvement du corps : la marche, l'appui, la course en lien avec des battues militaires au tambour, les divisions binaires, puis ternaires, la notation de cette division, les changements de tempo et de phrasé rythmique, etc... Thoinot Arbeau élabore une petite méthode d'introduction à la lecture rythmique et mélodique, ainsi qu'à une préparation aux premiers battements du tambour (à une ou deux baguettes) et aux mouvements, d'abord mélodiques, des fifres, des arigots (probablement des flajols, c'est à dire, la typologie de l'instrument qui un siècle plus tard sera décrit par Mersenne comme flageolet) et des flûtes à trois trous avec tambour.

D'un point de vue organologique, ce lien entre musique de danse guerrière et musique pour la danse récréative, se fait par l'intermédiaire du seul musicien appartenant clairement aux deux mondes: le tambourinaire. Ce musicien joue en même temps une flûte à une main et un tambour, il se nomme généralement en France à cette époque “le tabourin” et probablement beaucoup plus tard et par influence de l'occitan-provençal “tamborinaire” .

Ce ménétrier réunit dans sa pratique, des compétences qui lui permettent de jouer en plein air, lors des parades, processions et mouvements des armées, comme dans les bals en extérieur, sonnante en soliste ou en ensemble avec hautbois, cornemuses et trompettes, ou encore dans les bals en salle, où nous le voyons souvent dans l'iconographie avec les autres bas instruments, violes, luths, guitares, harpes et, là aussi, en soliste...

« Le tabourin accompagné de sa flûte longue entre autres instruments, était du temps de nos pères employé pour ce qu'un seul joueur suffisait à mener des deux ensemble, et faisait la symphonie et accordance entière sans qu'il fut besoin de faire plus grand dépense, et d'avoir plusieurs autres joueurs comme violons, et semblables, maintenant il n'est pas si petit manouvrier qui ne veuille a ses noces avoir les hautbois et saqueboutes. » Or f°24 recto

2 - L'auteur de *L'Orchésographie* : Jehan Tabourot (1520-1595) par Marie-Françoise Bouchon

Thoinot Arbeau est, sous la forme d'un anagramme, le nom de plume de Jehan Tabourot, auteur de *L'Orchésographie*. Né à Dijon le 17 mars 1520, il appartient à une famille bourgeoise aisée, cultivée (elle comporte écrivains et architectes) et largement installée dans la haute administration, aussi bien laïque que religieuse (1). En devenant chanoine de la cathédrale Saint-Mammès de Langres en 1546, Tabourot accède à une situation confortable, correspondant au niveau social de sa famille. Grâce au cardinal de Givry, évêque de Langres, la région connaît un grand rayonnement artistique. De plus, le chapitre de la cathédrale a mis en place dès le XV^{ème} siècle une école de musique qui fait de Saint-Mammès un centre musical animé. C'est dans ce milieu très vivant que Tabourot déploie ses multiples talents.

Après ses études à Dijon, c'est à Poitiers qu'il acquiert sa licence en droit. Mais cette spécialisation est loin de recouvrir toutes les activités dans lesquelles le chanoine va s'illustrer. En homme de la Renaissance, il s'intéresse à des domaines variés, et s'engage pleinement dans les grands débats qui marquent son époque, en particulier la querelle religieuse d'une part, et le développement de la civilité d'autre part.

Comme c'est l'usage à l'époque, il gère sa fonction de chanoine à la manière d'un seigneur gérant des terres, sources de revenus : sa position lui permet d'accéder à diverses charges lucratives ou prestigieuses, qu'il se fait attribuer, qu'il reçoit de membres de sa famille, ou leur cède à son tour. Ainsi, tout au long de sa carrière, il cumule les cures dont il confie la charge pastorale à des vicaires qui lui en versent les revenus. De même, il se contente de bénéficier du titre de scolarque (investi de la surveillance des écoles du diocèse) sans beaucoup intervenir. En revanche, il semble avoir bien rempli ses obligations de chanoine de la cathédrale (prière et services liturgiques). D'autre part il assure lui-même un certain nombre de charges. Nommé official en 1563, il rend la justice ecclésiastique, chantre de la cathédrale en 1567, il est responsable du bon déroulement des offices. Il est également auditeur des comptes du chapitre. Enfin, il est mandaté pour les travaux de restauration de la cathédrale et de diverses maisons collégiales. Juriste, comptable, architecte, telles sont donc les compétences reconnues de Tabourot, dont les capacités de négociateur dans les affaires délicates et de représentant de ses confrères sont en outre appréciées dans diverses circonstances.

A cet aperçu, probablement partiel des charges qui lui sont confiées, il faut encore ajouter ses travaux personnels, en particulier ses écrits. Il compose quelques poèmes, parus dans des recueils collectifs. Il a peut-être rédigé une violente critique de la politique royale publiée en 1589. Mais il est surtout l'auteur de deux ouvrages. Le *Compot et manuel kalendrier* (1582) est un petit traité sur le calendrier et sa réforme grégorienne, qui suppose des connaissances en mathématiques, géométrie et astronomie. *L'Orchésographie et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances* (1588) est une véritable somme du répertoire de danses de bal du XVI^{ème} siècle. Ici encore, la variété des domaines abordés est tout à fait représentative d'un homme de la Renaissance. Il faut mentionner en outre que Tabourot s'est totalement investi dans la formation et l'installation de l'imprimeur qui publie entre autres ses ouvrages, Jehan des Preys. C'est la première trace de cette activité à Langres.

Homme de son temps, le chanoine s'engage avec ardeur dans la lutte contre les huguenots, allant jusqu'à endosser un moment les positions extrémistes des ligueurs en manifestant son hostilité à la politique conciliatrice d'Henri III, par la publication dans son imprimerie de pamphlets d'auteurs divers. Mais de son temps, il l'est également par son engagement physique, avec ses côtés négatifs, lorsqu'il assomme de coups un notaire en 1571 dans l'entrée de la cathédrale, et ses côtés positifs, lorsqu'en 1576 il est nommé capitaine des gens d'armes du domaine capitulaire, pour assurer la défense de la ville, comme les autres capitaines urbains. La description, dans *L'Orchésographie* des danses guerrières en usage à l'époque (en réalité des marches cadencées) confirme cet aspect des engagements du chanoine.

Cette violence des comportements, largement répandue à l'époque, et exacerbée par l'atmosphère de guerre civile (Tabourot semble lui-même avoir été l'objet d'un attentat manqué), est cependant combattue par le courant humaniste qui, à la suite d'Erasme (2), prône le développement de la civilité, entendue comme l'acquisition d'une maîtrise corporelle qui favorise un épanouissement personnel et une vie sociale harmonieuse : « *Il convient donc que l'homme règle son maintien, ses gestes, son vêtement aussi bien que son intelligence.* » (3) C'est dans ce courant que Tabourot inscrit l'*Orchésographie*, et nous allons voir qu'il en fait la motivation essentielle de l'apprentissage de la danse.

On pourrait s'étonner qu'un ecclésiastique se préoccupe de danse au point d'y consacrer un ouvrage. En réalité l'*Orchésographie* s'inscrit dans une abondante littérature polémique sur la danse. Dans le contexte des guerres de religion, s'opposent depuis le milieu du siècle sur cette question catholiques et réformés. Ces derniers la condamnent radicalement, dans une surenchère d'austérité qu'ils partagent avec les rigoristes catholiques. Ainsi, Lambert Daneau fustige « *les folâtreries et gaîtés déréglées des danses* » (4) dans un ouvrage qui connaît un grand succès, et auquel celui de Tabourot semble répondre, non sans acrimonie : « *Nous pratiquons telles rejouissances aux jours de la célébration des noces, et es solemnités des fêtes de notre Eglise, encor que les réformés abhorrent telles choses mais ils mériteraient d'y être traités de quelque gigot de bouc mis en pâte sans lard* ». Or. p. 3v. La démarche du chanoine se rattache à celle d'une partie du clergé catholique qui se démarque de ses extrémistes. Loin de rejeter le monde et d'en condamner les vanités, ils cherchent à valoriser des conduites que la cour s'est appropriée, en leur conférant des valeurs chrétiennes.

En accordant une place importante à la danse dans l'éducation, Tabourot théorise en la légitimant une pratique déjà ancienne dans les milieux seigneuriaux et qui s'est étendue aux milieux urbains. Parmi les trois disciplines qui forment les jeunes nobles (équitation, escrime et danse), seule l'équitation est remplacée par le jeu de paume pour le jeune bourgeois. En réponse aux attaques contre la danse, Tabourot s'attache à en justifier la pratique. Il consacre donc les premières pages de l'*Orchésographie* à réfuter les arguments hostiles et à leur opposer des raisons morales d'une part, sociales d'autre part.

Sur le plan moral, il reprend les arguments utilisés par Lucien (5) auquel il emprunte de nombreux exemples de pratiques anciennes de la danse : l'Antiquité est un modèle respectable dont l'imitation est un des fondements culturels de la Renaissance. Mais il y ajoute évidemment les références religieuses, en particulier celle, prestigieuse, du roi David dansant devant l'Arche. Il évoque également des coutumes locales qui ont vu la persistance jusqu'à lui de l'usage de chanter les hymnes en dansant dans les églises (6).

Sur le plan social, il apporte trois raisons. La première est celle de la santé. Se référant aux théories de Galien sur l'équilibre des humeurs, il affirme les bienfaits du mouvement pour le corps : « *La danse ou saltation est un art plaisant et profitable, qui rend et conserve la santé, convenable aux jeunes, agréable aux vieux, et bien séant à tous, pouvu qu'on en use modestement en temps et lieu, sans affectation vicieuse* » Or f°5 recto. Il ajoute une mention particulière concernant les jeunes filles : « *elle sert grandement à la santé, mèmement des jeunes filles, lesquelles étant ordinairement sédentaires, et ententives à leur lanifce, broderies, et ouvrages d'aiguille, font amas de plusieurs mauvaises humeurs, et ont besoin de les faire exhiler par quelque exercice tempéré* » Or f°6 verso. La seconde raison est le plaisir que procure la danse, « art plaisant ». Il n'y résistera pas lorsqu'il devra l'enseigner à son élève qui lui dit : « *difficilement vous abstiendrez-vous de remuer les membres, pour m'enseigner les mouvements* » Or f°4 verso – f° 5, et il n'hésite pas à évoquer sa jeunesse et les danses qu'il a autrefois dansées « *avec les Bachelettes de Poitiers* » Or f°79 recto.

Enfin la troisième raison est la civilité, notion à laquelle il apporte le plus de développement. Il s'agit même de l'objet principal de la rédaction de l'*Orchésographie*. En effet, il fait dire à Capriol : « *étant à Orléans j'ai négligé d'apprendre la civilité, de laquelle plusieurs écoliers se munissent pour accompagner leur savoir, car étant de retour, je me suis trouvé en compagnies, où je suis demeuré tout court sans langue et sans pieds, estimé quasi une bûche de bois* » Or f°2 recto. Et Tabourot lui répond que la danse est « *nécessaire pour bien ordonner une société* » Or f°2 verso.

En effet, le bal est le lieu où les garçons peuvent rencontrer les jeunes filles et pour leur plaire ils se doivent d'adopter des manières plaisantes : « *il n'y a chose qui plus incite l'homme à être courtois, honnête et faire acte généreux que l'amour : et si voulez vous marier, vous devez croire qu'une maîtresse se gagne par la disposition et grâce qui se voit en une danse* » Or f°2 verso. Enfin, se référant à Plutarque, il assimile la danse à l'art par excellence de la séduction qu'est la rhétorique : « *Mais principalement, tous les docteurs tiennent que la danse est une espèce de Rhétorique muette, par laquelle l'Orateur peut par ses mouvements, sans parler un seul mot, se faire entendre et persuader les spectateurs qu'il est gaillard, digne d'être loué, aimé, et chéri. N'est-ce pas à votre avis une oraison qu'il fait pour soi-même, par ses propres pieds ? Ne dit-il pas tacitement à sa maîtresse (qui le regarde danser honnêtement et de bonne grâce) aimez-moi, désirez-moi ?* » Or f°5 verso.

Mais Tabourot ne s'en tient pas à des considérations théoriques, et il ajoute quelques conseils à propos des usages corporels et de la présentation de soi aux autres : « *crachez et mouchez peu, et si la nécessité vous y contraint, tournez le visage d'autre part et usez d'un beau mouchoir blanc : devisez gracieusement, et d'une parole douce et honnête, [que] vos mains soient pendantes, non comme mortes, ni aussi pleines de gesticulation, et soyez habillés proprement et nettement, avec la chausse bien tirée, et l'escarpin propre* » Or f°63recto.

En reliant la danse à la civilité, Tabourot s'inscrit dans la lignée des humanistes qui, comme Erasme ou Rabelais, réactualisent l'idéal antique d'une éducation harmonieuse de l'âme et du corps. Dans le même esprit, les Jésuites vont très bientôt concevoir leurs collèges destinés aux garçons de l'élite sociale avec l'idée de former des gentilshommes accomplis, c'est-à-dire en parfaite harmonie avec le monde dans lequel ils seront appelés à vivre. Aussi, le ballet de collège, préparation à la pratique du ballet de cour, sera-t-il introduit dans leur cursus scolaire avec une forte valeur pédagogique, à la fois physique et morale. La danse comme apprentissage de la maîtrise corporelle restera un élément essentiel de l'éducation de l'honnête homme du XVII^{ème} siècle., de l'homme éclairé du XVIII^{ème} siècle et de l'homme du monde du XIX^{ème} siècle.

Il ne faudrait pas se méprendre sur la portée des instructions données par Tabourot dans l'*Orchésographie*. Nous sommes bien à une époque où se développe une conscience du corps et de la nécessité d'en maîtriser les manifestations en société. Mais le discours du chanoine n'est jamais autoritaire et l'on est frappé par la modération de son propos. Comme Erasme, il diffuse des conseils plutôt que des ordres, et fait preuve d'une indulgence certaine lorsqu'il va jusqu'à décrire en détail la volte, dont il désapprouve pourtant la pratique. Ici encore, Tabourot se montre pleinement un homme de la Renaissance, une époque pleine de bouleversements et de fureur, mais où s'épanouit une conception de l'homme qui accorde une place essentielle à sa liberté d'action. Il appartiendra au siècle suivant d'établir en matière de danse, comme dans d'autres domaines, des règles rigoureuses élaborées dans le cadre de l'Académie Royale de Danse.

(1) Pour les éléments biographiques, de Thoinot Arbeau, nous avons consulté avec grand profit l'article très documenté de Georges Viard «Jean Tabourot, chanoine de Langres et maître à danser», in *Jean Tabourot et son temps*, Société historique et archéologique de Langres, 1989, ed. Dominique Guéniot.

(2) Inaugurant le genre des livres de civilité destinés à l'ensemble de la société, et non plus seulement à la noblesse, Erasme est l'auteur de *De civilitate morum puerilium* (1530). Réed. en français : *Savoir-vivre à l'usage des enfants*, arléa, 1999.

(3) *Savoir-vivre...*, op. cité., p. 13-14.

(4) Lambert Daneau, *Traité des Danses, Auquel est amplement résolue la question, assavoir s'il est permis aux Chrétiens de danser* », 1579.

(5) *De la danse*, IIe s. Ce traité prend la défense de la danse théâtrale, mais la similitude des modèles exemplaires est évidente. De plus, Tabourot le cite précisément par deux fois f° 4 et f° 6.

(6) *Orchésographie*, f° 3.

3 - Ce que l'on peut retenir sur les principales danses décrites dans l'*Orchésographie*, pour une pratique contemporaine au XXI^{ème} siècle :

L'*Orchésographie* nous invite au bal : à la pratique de la danse récréative, collective, laissant libre cours au sein du groupe à l'imagination individuelle, à l'expression de chaque individu grâce à l'improvisation et aux échanges privilégiés de la danse de couple.

Les danses de bal nous permettent d'observer quatre grandes fonctions :

- la réunion des individus, toutes tranches d'âge confondues, au travers des danses collectives, les branles ;
- le jeu dans la danse avec les branles morgués, coupés ;
- la rencontre, le jeu amoureux, la recherche de partenaire avec les danses de couple : allemande, courante, volte, pavane, gaillarde...
- l'émulation par les danses d'improvisation où l'expression individuelle est portée par la communauté dansante : gaillardes et gavottes.

Commençons par effectuer un rapide tour d'horizon du vocabulaire employé par Arbeau pour désigner les pas des danses.

Dans sa plus grande partie, ce vocabulaire est descriptif :

- pieds joints, pied joint oblique droit, pied joint oblique gauche, pieds largys, pied largy gauche, pied largy droit, pied croisé gauche, pied croisé droit, marque pied, marque talon, pied en l'air droit, pied en l'air gauche, petit saut, saut moyen, saut majeur, capriole.

Au milieu de ce vocabulaire, nous distinguons quelques mots suggestifs, métaphoriques utilisés par analogie de mouvement :

- grue, ruade, rue de vache, entretaille, fleuret.

Ces deux derniers mots étant probablement empruntés au vocabulaire de l'escrime. C'est la combinaison de tous ces pas qui, en relation étroite avec le phrasé musical, servira à distinguer, à caractériser chaque danse.

Thoinot Arbeau : « *Car vous savez qu'en l'art de la grammaire le disciple fait premièrement amas de noms, verbes et autres parties de l'oraison, puis il apprend à les lier ensemble congruement. Ainsi en l'art de danser, il nous faut premièrement savoir plusieurs particuliers mouvements puis par le moyen des compositions que l'on vous donnera par la tabulature, saurez le tout.* » Or.f°43 verso.

Capriol : « *Pourrai-je pas faire les dits assembléments à ma fantaisie, quand je saurai les mouvements particuliers ?* »

Thoinot Arbeau : « *Vous le pourriez : mais il ne vous y faudrait pas arrêter, que ne les eussiez communiqués aux bons danseurs : et est bien le meilleur de faire amas de passages déjà inventés et reçus, car il y a je ne sais quelle grâce en aucuns passages qui ne se trouve pas en d'autres.* » Or.f°44 recto.

Cette nomenclature des pas, décrite par Thoinot Arbeau n'est donc pas figée. Il incite lui-même très souvent son élève à mettre par écrit les nouveaux pas qu'il aura remarqués chez les *bons baladins* et à leur donner *tel nom que bon lui semblera*.

Cette liberté laissée au danseur en ce qui concerne la dénomination des pas, n'a d'égal que celle dont il jouit quant à l'amplitude qu'il peut donner au mouvement et à l'intention *de passages nouveaux* lui permettant de montrer ce qu'il sait faire. Outre l'aspect technique, et social, des qualités morales sont attribuées à la danse et influent sur la façon de danser. Les danses peuvent être *lascives, égarées* ou bien *honnêtes, pleines d'honneur et de modestie*.

Ces dernières qualités sont explicitées avec d'autant plus d'ardeur par Thoinot Arbeau et F.Delauze, que la danse au XVI^{ème} siècle à côté de ses partisans, ne manque pas de détracteurs.

« *C'est au jugement d'arbitres non préoccupés de faveur que je m'adresse, qui avoueront je m'assure que tant s'en faut que la danse ait en soi rien de blamable, qu'au contraire la bienséance lui est un accident inséparable. Que si les anciens l'ont honorée et mise en usage, n'ayant que l'ombre et la figure de la perfection que nous possédons à cette heure, qu'elle apparence qu'étant plus noble, elle soit moins recherchée. Sénèque dit que si la nature nous a donné l'être nous sommes redevables à l'étude de la vertu du bien-être, et j'ose sans rougir enchérir là-dessus que le seul exercice de la danse peut non seulement arracher les mauvaises actions qu'une négligente nourriture aurait enracinée, mais donner encore un maintien et une grâce que nous disons entre gent, et que je peux appeler proprement le bel-être chose tout à fait nécessaire à quiconque veut rendre son port et son abord agréable dans le monde.* » F. Delauze, *Apologie de la danse et la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames*, 1623.

Les règles de bienséances qui prévalent dans la vie en société doivent également être observées par la communauté dansante. Thoinot Arbeau conseille de danser de préférence *gravement, posément, et d'être modeste* c'est-à-dire *danses par terre*. Ceci est révélateur de l'association, fait alors, entre un comportement moral donné et une certaine manière de danser socialement acceptée. Si *danser par terre* faisait appel à des qualités morales, faire les mouvements plus haut requérait que l'on soit *viril*, prenant ainsi comme référence les qualités physiques.

La *danse haute* était en effet réservée aux hommes et Thoinot Arbeau nous dit qu'il leur était permis après avoir pris congé de la damoiselle de *danser plus haut et avec gaillardise*.

Notre intention est maintenant d'insister sur ces notions, trop souvent oubliées au profit de la reconstitution historique (spectacles, sons et lumière, etc.). que sont entre autres : le jeu dans la danse, l'improvisation et la composition, également contenues dans le texte de J.Tabourot.

Les Branles

Dans le dictionnaire de NICOT, 1584, on trouve au mot « branle » l'article suivant : « *c'est ce balancement d'un côté à l'autre... Il se prend aussi pour une manière de danse, ou plusieurs hommes et femmes s'entretenant par les mains ores en cernes, ores en long vont dansant de flanc à aultre, et non de droict fil de derrière en avant, comme on fait ès bassesdances, pavanés et gaillardes. A cause duquel danser de costé ou autre, ceste dicte manière de danser est appelée bransle* »... ».

Les branles sont les moteurs de la danse récréative, collective ; ils permettent à tous de rentrer dans la ronde. Le rapport à la musique est immédiat, le temps binaire ou ternaire appelle des pas de base différents. Dans la ronde, c'est l'image des autres que l'on voit. On s'oublie un peu au profit du groupe sans pourtant cesser d'être unique, car interviennent maintenant ce que nous continuons de nommer après Thoinot Arbeau, les découplements. Ce sont des variantes individuelles sur les pas de base. Ces variantes alimentent la ronde : écoute et reprise des propositions des uns et des autres, émulation, transformation... C'est le jeu dans la danse, tout en respectant les règles collectives et implicites régissant son évolution.

« *Les joueurs d'instruments sont tous accoutumés à commencer les danses en un festin par un branle double qu'ils appellent le branle commun, puis le branle simple, puis après le branle gay, et à la fin les branles qu'ils appellent de Bourgogne, lesquels aucuns appellent branles de Champagne. La suite de ces quatre sortes de branles est appropriée aux trois différences de personnes qui entrent en une danse ; les anciens dansent gravement les branles doubles et simples ; les jeunes mariés dansent les branles gays ; et les plus jeunes comme vous dansent légèrement les branles de Bourgogne. Et néanmoins, tous ceux de la danse s'acquittent du tout comme ils peuvent chacun selon son âge et la disposition de sa dextérité.* » Or.f°69 recto.

« *ces branles me plaisent parce que plusieurs y prennent plaisir ensemble...* » Or.f°70 recto « *Les jeunes hommes qui ont une grande agilité y font des découplements à leur plaisir...* » Or.f°71 recto.

LES BRANLES COUPÉS

Avec les branles coupés, nous quittons la répétition d'une formule unique et caractéristique (et ses découplements) pour danser sur des airs mélangeant des phrases de carrures irrégulières et parfois de temps différents (alternance binaire/ternaire). Les oreilles mènent la danse ; la mélodie et son rythme vont déterminer le type de pas à effectuer. Dans le bal, les airs de branles coupés sont joués suffisamment longtemps pour que le public en comprenne la structure.

Lorsque la jonction est faite entre mélodie et phrasé chorégraphique, le plaisir apparaît simplement.

« *De tous les branles ci-dessus comme d'une source, sont dérivés et émanés certains branles composés et entremêlés de doubles, simples, de pieds en l'air, de pieds joints et sauts quelquefois, variés par intercalation de mesures diverses, pesantes ou légères, selon que bon a semblé aux compositeurs et inventeurs. Les joueurs d'instruments le s'appellent branles de Champagne coups. Ils ont mis ces branles par suites de certains nombres... et autant qu'il survient de fraîches compositions et nouveautés, autant en font ils de suites et leur attribuent des noms à plaisir.* » Or.f°73 verso

« *... Si les voulez danser en quelque festin, vous demanderez aux dits joueurs la suite que vous voudrez danser par son nom et ils vous la donneront. Cependant je vous avertirait que si vous voulez bien danser ces branles coupés, il vous faut savoir les airs par cœur, et les chanter en votre esprit avec le violon.* » Or.f°74 recto

LES BRANLES MORGUÉS :

Ce sont des branles coupés auxquels s'ajoutent des « mimiques », des morgues.

On les retrouve quelquefois sous le nom de *ballets*, composition chorégraphique et musicale à partir d'un vocabulaire de pas connu de tous.

« *Il faut que vous sachiez que quand on fait quelque branle nouveau, qu'ils appellent un ballet (pour s'en servir un une mascarade de quelque festin), incontinent les jeunes gens, l'apportent en compagnie et lui attribuent un nom à plaisir. La plupart de ces branles sont dansés avec mimes, morgues et gesticulations et pour cette raison on peut les appeler branles morgués.* » Or.f°82 recto.

Exemples :

- Branle de Malte

Branle en rond composé pour une mascarade « ils étaient autant d'hommes que de damoiselles habillées à la turque lesquels dançoient un branle en rond qu'ils appellent le branle de Malte avec certains gestes et tournoiments de corps ». TA p.82 recto.

« *...faut noter, qu'à toutes les fois que l'on fait répétition de ce branle, on fait aussi de nouvelles mines et gesticulations, comme sont touchements de mains, et à une autre fois, élévation d'icelles avec admiration la tête élevée au ciel, et ainsi d'autres morgues, telles qu'il plaît aux danseurs de rechanger.* » Or.f°82 verso

- Branle de sabots

« *En ce branle des sabots, les hommes feront (si on veut) les trois premiers tappements des pieds, et cependant les femmes ne feront aucun mouvement, et à la répétition, les femmes feront les autres trois tappements de pieds, et cependant les hommes ne se bougeront : puis tous ensemble recommenceront le branle, pour y faire nouvelle morgue, qui voudra.* » Or.f°88 recto.

PAVANE

C'est une danse de couples en cortège, possédant comme pour les branles un pas de base accessible à tous que la mélodie sous-tend. Le cortège, déambulation menée par le couple de tête, est un autre aspect de la danse collective avec un rapport simultané au partenaire et au groupe. Chaque couple peut également évoluer librement dans l'espace, et « découper » les pas, improviser des enchaînements sur les airs aux phrasés réguliers ou irréguliers.

« *La pavane est facile à danser, car il n'y a que deux simples et un double, en marchant et avançant et deux simples et un double en reculant et demarchant Et si on veut on ne recule point et l'on marche toujours avant.* » Or.f°28 verso.

« *...il y a des danseurs, lesquels découpent le double qui est après les deux simples....ils font plusieurs assiettes de pieds, passages et fleurets... Les bons danseurs agiles et gaillards y peuvent faire tant et tels découpage et hachures que bon leur semble pourvu qu'ils retombent à leur cadance, le pied apprêté pour marcher les deux simples qui suivent le dit double : et quelques fois ils anticipent leurs passages sur le deuxième simple.* » Or.f°33 recto.

PAVANE D'ESPAGNE

« *Le danseur fait cette fin en tous les passages de la pavane d'Espagne.* »

« *En ce lieu de ces fleurets icy, le danseur fait d'autres gesticulations tant en marchant qu'en rétrogradant.* ». Or.f°97 recto.

« *... quand on l'a dansée en marchant en avant pour le premier passage, il la faut rétrograder en demarchant, puis continuant le même air, on fait avec autres nouveaux mouvements le deuxième passage...* » Or.f°97 verso.

ALLEMANDE, SALTARELLE, COURANTE

« ... ce ne furent qu'allemandes : ils les rompent à tout bout de champ, et ramènent asséoir les dames qui sont assises en des bancs qui sont par les côtés de la salle, à deux rangs couverts de drap rouge ; eux ne se mêlent pas à elles. Après avoir fait une petite pose, ils vont les reprendre ; ils baisent leurs mains ; les dames les reçoivent sans baiser les leurs ; et puis en leur mettant la main droite sur l'épaule. Ils dansent et les entretiennent, tout découverts, et non richement vêtus » Montaigne, *Journal de voyage*, 1580.

De mesure binaire puis ternaire sur un même phrasé, ce sont les danses de couple du bal composées de pas simples, elles permettent le jeu entre les individus. Thoinot Arbeau n'indique que la mesure binaire de l'allemande, les recueils de danceries viennent compléter ses informations en nous proposant les parties ternaires nommées saltarello, courante, nachtanz, tripla.

« En dansant l'allemande, les jeunes hommes quelquefois dérobent les damoiselles, les ôtant de la main de ceux qui les mènent, et celui qui est spolié se travaille d'en avoir une autre : mais je n'approuve point cette façon de faire, parce qu'elle peut engendrer des querelles et mécontentements. » Or.f°68 verso.

« Mais les jeunes hommes qui ne savent pas et n'ont point appris que c'est d'un simple ni d'un double, dansent leur fantaisie, et se contentent moyennant qu'ils retombent en cadence, et en dansant tournent le corps, lâchant la main à la damoiselle, et après le tour fait tout en dansant reprennent la dite damoiselle par la main et continuent : et quand les compagnons de celui qui danse voient qu'il est lassé, ils viennent ôter et dérober la damoiselle, et la mène danser, ou bien lui en mettent en main une autre quant ils voient que la première est lassée. » Or.f°66 recto verso.

LA GAILLARDE

La gaillarde est vraisemblablement la danse d'improvisation et de composition la plus importante de la Renaissance. Son vocabulaire de pas est utilisé dans les découplements de pavane, dans les passages de gavotte et dans la volte. Il y a au moins deux manières de danser la gaillarde décrite dans l'*Orchésographie* :

- L'enchaînement chorégraphié à l'avance :

« Vous ferez vos pas et mouvements selon la tabulature que vous aurez mise en mémoire. Mais je vous conseillerais d'y être modeste, c'est-à-dire de danser par terre, garder les cinq pas doucement, comme si vous dansiez le tourdion et outre ce, de faire un tour de salle tenant toujours votre damoiselle, puis quand vous serez en train, prenant congé d'elle, la laisserez danser à part, et commencerez vos cinq pas pas haut jusqu'à ce que vous serez au devant d'elle ; et alors avec gaillardise ferez tels passages que bon vous semblera. »

Or.f°49 recto. « ... Seulement souvenez-vous d'employer les pas selon les mesure du temps que l'air montrera. ».

- L'improvisation :

Thoinot Arbeau : « Depuis quelques temps on danse la gaillarde d'une façon qu'ils appellent la lyonnaise, en laquelle le danseur faisant place à un autre, prend congé de la damoiselle, la laisse seule et se retire ; elle ainsi laissée seule, continue la danse peu de temps, puis va choisir un autre danseur, et après avoir dansé par ensemble, elle prend congé de lui, et le laisse seul et se retire : et se continuent ces changements tant que la gaillarde dure. »

Capriol : « S'il n'y a pas assez de filles ou de danseurs pour changer, peut-on choisir ceux qui ont déjà dancé ? »

Thoinot Arbeau : « Vous le pourrez faire, mais cette façon a été introduite pour faire entrer en la danse toutes les damoiselles de la compagnie, pour obvier à la mauvaise coutume d'aucuns qui indiscrets en leurs affections, veulent toujours mener celle qui leur est favorite : et aussi que par le moyen de ces rechanges, les moins belles peuvent être appelées à la danse. » Or.f°39 verso.

Thoinot Arbeau nous décrit une vingtaine de pas et nous informe que les danseurs peuvent faire preuve d'invention en composant de nouveaux pas.

« Si en regardant les bons baladins vous prenez garde qu'ils en fassent d'autres, vous les mettez par écrit, et leur donnerez tel nom que bon vous semblera. » Or.f°49 recto.

« Le danseur faisait passages nouveaux, montrant ce qu'il savait faire, jusqu'à ce que les joueurs d'instruments faisaient fin de sonner. » Or.f°38 verso.

LES GAVOTTES

Gavotte : « sorte de branle, danser communément par une seule personne. » Définition du dictionnaire de Cotgrave, 1611

« ...c'est un recueil et un ramassis de plusieurs branles doubles que les joueurs ont choisi entre autres, et en ont composé une suite, à laquelle ils ont donné le nom de gavottes. Lesquelles se dansent par mesure binaire avec petits sauts en façon de haut-barrois et consistent de double à droite et double à gauche comme branles communs. Mais les danseurs découpent les dits doubles tant à droite qu'à gauche par passages à plaisir tirés des gaillardes : quand les dits danseurs ont quelque peu dansé, l'un d'eux avec sa damoiselle s'écarte à part, et fait quelques passages au milieu de la danse au conspect de tous les autres, puis il vient baiser toutes les autres damoiselles, et sa damoiselle tous les jeunes hommes, puis se remettent en leur rang, ce fait, le second danseur en fait autant et conséquemment tous les autres. » Or.f°93 recto.

Toutes ces citations nous rappellent la complicité indispensable qui existe entre la danse et la musique. Il est évident que la gaillarde demande plus de pratique et d'entraînement que les branles. La variété de ses phrasés mélodiques, la richesse de ses structures rythmiques permettent au danseur la composition d'enchaînements toujours renouvelés. Chaque danseur en fonction de sa sensibilité, de son aisance, personnalise ses improvisations, ses compositions, tout en respectant les règles de la danse. "Pour finir, l'attrait pédagogique de ce répertoire se double d'un grand intérêt musicologique quelque peu inattendu, les spécialistes de la Renaissance ne lui accordant pas en général un crédit suffisant. La pratique d'une telle chorégraphie permet en effet de percer quelques secrets résistant aux investigations théoriques les plus poussées. Le rapport au temps musical, si délicat à cette époque, s'y dévoile avec clarté ; le corps du danseur - fut-il, né au XX^{ème} siècle- résout tout naturellement les problèmes liés à la notation du rythme et à sa mise en œuvre. L'instabilité du tactus apparaît tout autant que sa mobilité (celle que les métronomes contemporains étirent à l'extrême), loin des normes scolastiques des traités anciens. Cet ultime argument complète le tableau rutilant des bienfaits de la danse renaissante. L'extension actuelle de sa pratique, bien rassurante en un siècle hanté par le spectre de l'exclusion, relie un nombre grandissant d'amateurs à leurs racines culturelles profondes et contribue à l'épanouissement de ce répertoire du XVI^{ème} siècle que l'on ne fait qu'entrevoir aujourd'hui dans toute sa richesse." Olivier Trachier, in livret du Disque "Si pour t'aymer " de la Compagnie Maître Guillaume, 1997.

Pour conclure :

La danse et la musique dans leur aspect ludique deviennent espace d'expression, d'écoute, d'échange et de communion. Danser pour exprimer, exprimer pour être et pour communiquer. La danse et la musique sont des facteurs de la communication dans des moments donnés. « Car quand les airs sont connus par le danseur et qu'il les chante en son cœur avec le joueur d'instrument, il ne peut faillir à les bien danser » Thoinot Arbeau

Pour Philippe Le Moal, le bal relève d'un ordre social dans lequel la pratique collective de la danse répond à certaines conditions d'organisation formelles qui délimitent le temps de la danse." Avec lui nous pensons que la quête d'un "bal mythique", nous renvoyant à des "paradis perdus que ce soit celui des danses collectives des sociétés traditionnelles ou celui des danses de couple, danses qui les unes comme les autres ne reflètent plus la réalité du monde actuel » ne conduise qu'à une impasse. Soyons modestes et admettons que le plaisir de danser est bien plutôt l'essence même des bals....

"La danse est une espèce de rhétorique muette, par laquelle l'orateur peut, par ses mouvements, sans parler un seul mot, se faire entendre et persuader les spectateurs qu'il est gaillard digne d'être loué, aimé et chéri...Ne dit-il pas tacitement à sa maîtresse, qui le regarde danser honnestement et de bonne grâce: aimez-moi, désirez-moi....." Or.f°5 verso

4- La Compagnie Maître Guillaume

En 1983, Francine Lancelot, directrice de Ris et Danceries, me demande de réunir et de coordonner musiciens et danseurs afin de réaliser un bal Renaissance à Dijon. Cet événement est la base de ce qui deviendra en 1985 la Compagnie Maître Guillaume. Nous avons choisi ce nom en référence au ménétrier, joueur de violon de l'*Orchésographie*. Marqués par nos parcours divers et nos pratiques artistiques différentes, nous nous trouvons rassemblés autour de ces répertoires allant de la fin du XV^{ème} au début du XVII^{ème} siècle. Depuis sa création, la compagnie expérimente un travail original sur les répertoires de la Renaissance, en nourrissant notre restitution musicale par la pratique de la danse. Nos recherches, à partir des traités originaux, sont également motivées par une volonté d'expression contemporaine. Notre formation, où se mêlent voix et instruments, s'apparente au concert brisé, ce qui nous permet d'explorer de nouvelles sonorités dans les répertoires polyphoniques. Les artistes de la compagnie travaillent cette polyvalence (instrumentiste, chanteur, danseur,...) qui illustrent si bien l'époque de la Renaissance. La synthèse musicale et chorégraphique de ces années d'expérience, nous permet de proposer nos productions où se lient restitution et interprétation, théorie et pratique, répertoires et styles, tradition et création.

La Compagnie diffuse ses recherches par le spectacle, le bal, la formation, mais aussi par le biais du disque et du livre. Les enregistrements de l'essentiel des danses décrites dans l'*Orchésographie* dans nos deux premiers disques sont complétées par la publication du **Cahier de Maître Guillaume** en 1992, réédition en 1997, 2000, 2010.

Ce cahier est un aide-mémoire de ce répertoire conçu à la fois pour les danseurs et les musiciens, venant en complément de l'ouvrage de référence qu'est l'*Orchésographie*. Il propose dans une notation originale le supérior (cf.annexe 1) de tous les airs enregistrés dans les deux premiers disques de la compagnie, accompagnés de leurs structures chorégraphiques et d'extraits de l'*Orchésographie*. Un article sur l'interprétation musicale « pour une lecture dans le texte original... » de Carles Mas i Garcia (cf.annexe 2) vient compléter cet ouvrage. Un enregistrement regroupant des dancieries éditées par P.Phalèse est édité en 1997. En 2002 nous proposons un disque de rencontres et de créations autour de ce répertoire.

L'aspect vocal étant primordial ...nous enregistrons en 2011 un Cd « un bal ».

« *Appropriée tant à la voix humaine que pour apprendre à sonner épinettes, violons et flûtes..* » Introduction aux dancieries, Musique de Joye, Jacques Moderne 1557.

« *Recueil de dancieries contenant presque toutes sortes de dances comme pavanes, passemezes, allemandes, gaillardes, branles et plusieurs autres, accommodées aussi bien à la voix, comme à tous instruments musicaux.* » Pierre Phalèse 1583

« *Premièrement je vous donneray une pavane avec le battement du tambourin en mesure binaire pesant... et si vous voulez, la ferez chanter ou jouer à quatre parties.* » Or.f°29 recto

« *Car on peult les jouer avec violons, épinettes, flûtes traverses et à neuf trous, hautbois et toutes sortes d'instruments : voire chanter avec les voix...* » Or.f°33 verso

... nous publions en 2000 avec la collaboration des éditions Musiluc, Jacques Barathon,(cf.annexe 3) les **chansons polyphoniques pour mener la danse** et aux éditions de la compagnie le **cahier de chansons pour mener la danse** (monodiques) avec la participation de Catherine Perrier.

Ces 2 ouvrages sont réunis en un seul volume en 2013 aux éditions Delatour France.

Marche et démarche (démarche selon Thoinot Arbeau, c'est marcher en reculant ...)

Si la notion de patrimoine, et l'idée de sa conservation et de sa préservation datent du XIX^{ème} siècle, ce n'est qu'à la seconde moitié du XX^{ème} siècle que l'on s'est consacré à l'étude des répertoires anciens.

Pour l'époque qui nous intéresse, la Renaissance, les recueils de dancieries, les traités, les partitions sont les moyens, les outils de transmission et de reconstruction. Depuis le début notre démarche est successivement : une lecture des textes, une sélection, une pratique, une assimilation et une maturation enrichies par la pratique d'autres répertoires (traditionnels, baroque ...). Puis viennent l'interprétation, la recréation de cette musique, établies sur nos convictions esthétiques et nos personnalités, pour aboutir à une diffusion en bal, en concert ou en spectacle : toute diffusion sensible pour le plaisir immédiat du « danseur- spectateur- auditeur ».

A la Renaissance, le phénomène est inverse : la notation de la danse et de sa musique est le fruit d'un collectage des différentes pratiques de l'époque. Dynamisées par l'essor de l'imprimerie, les publications de recueils de musique, de poésie, de chansons rencontrent un large public.

A chaque époque, dans toutes les civilisations, il y a un rapport entre musique, danse et leur fonction sociale . Une approche politique, liée à la dimension sociale et économique d'une époque doit, selon nous, en compléter l'approche culturelle. Dans certains contextes, la culture dominante de notre société nous impose de réduire ce répertoire en l'enfermant dans son aspect historique (spectacles, sons et lumières, fête médiévale !...). La distance créée par la mise en scène théâtrale peut justifier cet aspect. Mais dans les autres situations cet aspect n'est en rien essentiel. Pour nous, entretenir exclusivement la nostalgie du passé induit la non-pratique aujourd'hui, une pratique sans futur. Vous l'aurez compris, notre démarche n'est surtout pas passéiste...

Notre pédagogie utilise ces moyens de transmission que sont l'oralité et l'apprentissage direct et sensible. Le bal est un des lieux de transmission de la danse et de la musique de danse, prenant en compte les influences extérieures, les intégrant et les transformant au gré des temps, des milieux sociaux, des pays et des interprètes.

Le temps d'un bal, pour certains c'est la complicité dynamique entre musique et mouvement qui prévaut avec tout l'aspect ludique que cela entraîne, pour d'autres c'est le mouvement et son expression portés par la musique qui seront primordiaux, et pour d'autres encore c'est d'être dans l'imaginaire, le rêve collectif partagé, la réappropriation de l'histoire. Mais pour tous, le bal est un moment privilégié, ludique et convivial, toutes tranches d'âge confondues, loin des hiérarchies et des cloisonnements de la vie quotidienne. Rester uniquement dans ce que l'on suppose être la "vérité historique" de ces répertoires ne représente pas un but en soi. Dans les bals ou les stages, chacun va participer, par l'acquisition d'un vocabulaire commun, à la construction d'une mémoire collective nourrie des rapports vivants entre musiciens et danseurs. C'est cette mémoire-là qui permet la créativité, l'improvisation individuelle, l'expression du danseur dans la communauté dansante, en respect des règles de la danse donnée.

"La danse tend bien à se stabiliser par la répétition. A plus forte raison en se sociabilisant. Mais les traits constants qu'une pratique habituelle et partagée lui impriment ne sont jamais qu'une part d'elle-même. Ils n'empêchent pas qu'elle soit indéfiniment recréée. Elle change au cours de la vie d'un danseur, se renouvelle peu ou prou quand il se renouvelle, meurt quand il meurt. Qu'il la communique, elle revêt des aspects nouveaux. Qu'elle passe d'un milieu à un autre, elle devient une autre danse. La physiologie, les impulsions obscures de la vie organique et psychique profonde, l'affectivité, les automatismes lentement construits, les habitudes personnelles et sociales, l'imprévisible donnée du moment, jouent leur rôle, en même temps que l'intelligence et la maîtrise consciente, dans cet acte qui mobilise et unifie toutes les forces vives. Acte dont aucune analyse n'épuise la réalité complexe, et dont nous ne prenons par la seule intelligence une image claire qu'en l'appauvrissant, souvent même en le mutilant." Jean Michel Guilcher, Aspects et problèmes de la danse traditionnelle, revue trimestrielle de la Société d'ethnographie française.

Sophie Rousseau - directrice artistique de la Compagnie Maître Guillaume

Annexes et extraits des cahiers :

Annexe 1 Transcriptions par Carles Mas i Garcia

Dans ces transcriptions nous avons essayé de respecter l'original. Même clé, même signature, mêmes valeurs rythmiques, tout ceci dans le souci de respecter la musique et la conception de la notation musicale du milieu du XVI^{ème} siècle. Loin d'être une difficulté insurmontable, cette notation nous permet d'accéder directement aux conceptions rythmiques, contrapunctiques et motrices de l'époque.

Cette notation est le miroir d'une conception musicale différente de la nôtre.

Nos transcriptions concernent seulement la voix supérieure (supérius) des danses. Ce sont des mélodies de chansons ou des mélodies purement instrumentales, arrangées à quatre parties (supérius ou cantus, contraténor ou altus, ténor, bassus). La voix déterminant le caractère de la danse est le plus souvent le supérius. On constate dans la plupart des cas, que les trois autres voix forment un tissu contrapunctique qui n'est pas forcément au deuxième plan. Le ténor garde souvent une ligne mélodique complète et conclusive en rapport avec le mouvement, fait qui nous informe sur les méthodes d'écriture contrapunctique héritées des siècles précédents. Le mouvement est à l'origine de l'organisation musicale propre à chaque danse. Le supérius d'une pavane est bien différent de celui d'un branle construit sur le même thème. De même pour la dynamique et la structure interne de la danse. Les voix s'adaptent aux formules cadentielles dont une pavane, un branle ou une gaillarde ont besoin pour être porteurs de mouvement. Les différentes voix ont donc un style contrapunctique particulier à chaque type de danse, en raison des possibilités et contraintes du contrepoint à quatre parties.

La musique de danse n'est pas faite de spéculation ou de construction sans modèle : elle est faite d'appuis, d'élan, de rebondissements liés au fait sonore, à tel point que l'un n'a pas de sens sans l'autre. Confirmation de l'unité, plus que fusion, de deux vibrations matérielles : celle du son et celle du mouvement dans l'espace.

Annexe 2 : Pour une lecture dans le texte original...par Carles Mas i Garcia

"...alors que la composition musicale (musique pratique) et la théorie (musique spéculative) étaient du domaine des clercs jouissant de prébendes et autres revenus féodaux, la musique de danse était pratiquée par une catégorie spécifique de musiciens: des instrumentistes professionnels apparentés aux ménestrels, ayant une toute autre formation technique. La musique de danse notée devait servir de simple canevas à l'improvisation, art hautement développé par les instrumentistes, et ceux-ci n'avaient donc pas besoin de partition aussi élaborées que celles utilisées pour la musique polyphonique" Gérard Geay

A la Renaissance, les compétences d'un musicien jouant pour le bal comprenaient :

- le jeu par cœur (la mémoire musicale et motrice)
- l'improvisation et les diminutions des airs
- la maîtrise et la pratique des danses elles-mêmes.

Le jeu par cœur est indispensable dans la dynamique de l'apprentissage et de la pratique. Il est nécessaire pour pouvoir voir ce qui se passe autour de nous. Tous les musiciens de bal, d'époques et de cultures éloignées de notre propos, savent jouer en regardant les mouvements des danseurs, c'est-à-dire : s'adapter aux particularités rythmiques des appuis, au caractère de chaque danse, de chaque moment, de chaque bal. Rappelons ici que dans l'iconographie du XVI^{ème} siècle (et des siècles précédents), l'on ne trouve jamais une représentation de musiciens menant le bal en train de lire une partition. Ce n'est pas un oubli du peintre ou du graveur. Le caractère des danseries est essentiellement de transmission orale. A la différence de l'Italie, qui s'avance en ses royaumes du nord dans les voies de l'académisme et de la scolarisation comme partie intégrante du fait chorégraphique, le XVI^{ème} siècle connaît en France un répertoire de bal qui est pleinement dans le domaine de l'oralité, tant pour l'aspect musical que pour la transmission « choréologique ».

L'avènement de l'imprimerie permet l'impression et la diffusion de nombreux recueils de danseries qui sont représentatifs d'un « collectage » que musiciens et éditeurs réalisèrent pendant le XVI^{ème} siècle. Nous savons très peu de choses sur la distance qu'il y avait entre une pratique musicale réelle pour le bal et le son produit par les arrangements à quatre ou cinq parties publiés et diffusés à l'époque.

Thoinot Arbeau nous dit que ce sont les « joueurs d'instruments » qui véhiculent le répertoire des danses. Le problème est donc de savoir dans quelle mesure ils profitaient des recueils de danseries, s'ils jouaient des polyphonies, et de quel genre. Beaucoup de questions restent sans réponses, car le problème du bal est à toute époque complexe, et son approche ne peut être que partielle.

Le jeu monodique comme le jeu polyphonique faisaient probablement partie des aptitudes d'un bon ménétrier. Notre choix a été de privilégier le jeu de bourdon, essentiellement monodique pour le répertoire collectif (des branles surtout) qui s'appuie sur une dynamique solide et une énergie continue, et le jeu polyphonique, pour les pavaues et les gaillardes où la structure contrapunctique et l'idée de cadence sont essentielles.

L'interprétation de ce répertoire s'appuie sur les dynamiques des répertoires de transmission orale ; c'est pour cette raison que les répertoires traditionnels de musique de danse, si limitée que soit aujourd'hui leur pratique réelle, nous informent sur le fonctionnement du jeu par cœur et sur la pratique de la danse collective. Il ne s'agit pas de défendre des hypothèses de « survivance » dans les traditions actuelles, ni de copier systématiquement les procédés instrumentaux ou corporels. Des analyses prétendument scientifiques, voudraient trouver en amont de douteuses sources sur les origines de telle ou telle danse. On entend dire souvent que telle danse a dégénéré ou évolué au contact de la pratique populaire ou de la danse de cour... Nous ne pourrions jamais expliquer la multiplicité de styles et de variations que présentent à chaque époque les danses et les musiques si l'on raisonne uniquement en termes d'évolutionnisme. Nous parlons de bal, donc de pluralité, d'improvisation et de juxtaposition de réalités diverses. Essayons donc de comprendre ces possibilités de coexistence de versions différentes, ces éléments essentiels qui définissent une façon de danser et de jouer pour la danse. Essayons de définir l'espace d'improvisation que nous permet chaque cadre rythmique, mélodique. Ces éléments de base sont à prendre en compte si nous voulons travailler avec des documents provenant, dans la plupart des cas, du domaine de l'oralité, et donc rarement représentatifs de la pluralité des pratiques réelles qui à chaque époque nourrissent le bal.

L'idée d'improvisation provient directement des modes de transmission du répertoire, et des libertés concernant sa pratique. On pourrait dire que les répertoires musicaux de transmission orale sont toujours improvisés, dans la mesure où il n'y a pas de support écrit et où l'on réalise une nouvelle création à chaque exécution. La volonté de réalité est tellement présente que l'acte créateur s'épanouit, libre des fixations écrites, pour exprimer et catalyser les différentes réalités contemporaines. La répétition est dans la dynamique de la continuité, et la variation n'est que l'actualisation de l'acte créateur.

La re-création du répertoire appris par cœur tient compte de la mémoire, qu'elle actualise, en fonction du moment, du lieu, du public, des dynamiques qui conviennent au déroulement du bal, et tout cela de façon apparemment « spontanée ». Il est difficile de déterminer ce qui appartient à la spontanéité ou au savoir-faire acquis par imitation. L'apprentissage du répertoire doit intégrer, dès son commencement, la pratique du par cœur et de l'improvisation. Le plus difficile est d'arriver à être précis dans les dynamiques dont chaque danse a besoin, de donner l'énergie qui soutiendra le mouvement collectif de toute une salle... Si l'on n'est pas tout à fait juste dans ces intentions, dans la précision rythmique, dans le phrasé, toutes les diminutions que l'on pourra faire risqueront d'être superficielles, vides de sens (telles les démonstrations de virtuosité gratuite que l'esthétique musicale et chorégraphique néoclassique et romantique occidentale du XIX^{ème} siècle a largement pratiqué). Si le groupe de danseurs n'est pas bien installé dans la dynamique de la danse, dans une pulsation collective, si cette communion n'« envoûte » pas la vision, l'écoute des musiciens et celles du public, toute diminution, improvisation sera excessive et troublera la réussite de la danse. Ce n'est que lorsque la pulsation collective est uniforme et ressentie par tous, rythmes corporels et sonores accordés que la musique pourra être diminuée, ornée, improvisée, pour la création d'un instant unique. Alors un véritable jeu entre musiciens et danseurs s'établit.

Annexe 3 : préface des chansons polyphoniques pour mener la danse, par Jacques Barathon

Voici un ouvrage qui devrait beaucoup apporter au monde choral, aux chanteurs et aux chefs de chœur. Depuis longtemps les chorales aiment chanter les polyphonies de la Renaissance. Pourtant, bien peu de responsables d'ensembles vocaux ont associé la danse à leur approche de ces musiques. Le résultat est que les interprétations, si sensibles et si intéressantes soient-elles, incluent rarement cette composante essentielle. Si l'on essayait de danser un tourdion ou une pavane sur ces « quand je bois du vin clairet » ou ces « belle qui tiens ma vie », pour ne citer que les titres les plus connus, je crains que l'on n'y parvienne pas si aisément...

Grâce à la connaissance et à la pratique de ces danses auxquelles cet ouvrage nous invite, nous pourrions nous approcher de leur objet original et retrouver ainsi leur caractère profond. C'est aussi évidemment un « pas » dans le recherche de l'authenticité qui aura marqué les interprétations musicales de la fin du vingtième siècle.

Rappelons-nous que la danse et le mouvement sont les facteurs de progrès indiscutables pour nos chorales. La danse nous fait vivre la pulsation et, de ce point de vue, est sans conteste l'un des éléments clefs de la formation rythmique. On constate également que le mouvement est très important dans le processus de formation vocale ; il permet à la voix de se libérer des blocages que génèrent le corps et l'esprit.

Rendant hommage aux auteurs pour la pertinence et le grand intérêt de ce recueil, je ne résiste pas à la tentation de parodier La Fontaine en conseillant à tous ceux qui ont déjà pris beaucoup de plaisir avec ces polyphonies : « vous chantiez, j'en suis fort aise, et bien dansez maintenant ! »