

IRENE GINGER & JEAN-NOËL LAURENTI
avec la contribution d'HUBERT HAZEBROUCQ

10 *Le Rechtschaffener Tantzmeister* de Gottfried Taubert : un éclairage sur la technique de la danse française (1700–1725)

Les danseurs ayant travaillé en France depuis 1970 sous les indications et découvertes de la chercheuse, danseuse et chorégraphe Francine Lancelot (1929–2003), avaient commencé par consulter en priorité deux sources françaises. *La Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*¹ par Raoul Auger Feuillet, maître de danse, publiée en 1700, permettant de décrypter les signes de notation chorégraphiques, est la source de base, incontournable pour les danseurs d'aujourd'hui, qui peuvent ensuite déchiffrer les partitions chorégraphiques du XVIII^e siècle et en saisir les spécificités, tant techniques que stylistiques. Plus tardivement, en 1725, *Le Maître à danser qui enseigne la manière de faire tous les différens pas de Danse dans toutes la régularité de l'Art, & de conduire les Bras à chaque pas*², par Pierre Rameau, maître à danser, précise les règles à suivre pour bien danser en décrivant les leçons inspirées par les grands maîtres et en donnant des indications pour les mouvements de bras qui accompagnent les pas. Mais, tout en passant en revue les talents des grands danseurs et danseuses de la scène théâtrale, et tout en citant Beauchamp(s) et L'Estang, Rameau donne principalement des instructions pour faire les différents pas des danses de ville et n'aborde pas les pas de ballet, « qui sont d'une plus grande exécution »³.

Entre 2005 et 2009, à l'initiative de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles (ACRAS), un groupe

1 Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (Paris : chez l'auteur et chez Michel Brunet, 1700).

2 Pierre Rameau, *Le Maître à danser qui enseigne la manière de faire tous les différens pas de Danse dans toutes la régularité de l'Art, & de conduire les Bras à chaque pas* (Paris : Jean Villette, 1725).

3 Rameau, *Le Maître à danser*, 70.

de chercheurs et de danseurs a commencé un programme de recherche sur *la Technique de la danse française à la lumière des traités allemands (1700–1720)*⁴. Ce programme devait couvrir l'étude du *Rechtschaffener Tantzmeister* de Gottfried Taubert⁵ et de *Die neueste Art zur Galanten und theatralischen Tantz-Kunst* du Français Louis Bonin⁶, éclairés par d'autres traités publiés en Allemagne au tout début du XVIII^e siècle, tels que *L'art de bien danser, oder die Kunst wohl zu tanzen* de Samuel Rudolph Behr⁷ et la *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst* de Johann Pasch⁸.

Jean-Noël Laurenti, président fondateur de l'ACRAS et maître de conférences en littérature française du XVII^e siècle, en a assuré la direction avec Marie-Thérèse Mourey, professeur d'histoire littéraire et culturelle du monde germanique à l'université Paris-Sorbonne, qui a permis la mise en perspective de ce traité et des autres traités allemands de la même époque, dans leur contexte, en effectuant une première traduction en français de larges extraits, ainsi qu'une étude ciblée du vocabulaire. Eugénia Roucher, chercheuse indépendante spécialisée en linguistique, a facilité l'examen des documents par sa connaissance de l'histoire du vocabulaire de la danse.

Des danseurs spécialisés en danse ancienne⁹ ont ensuite participé à l'interprétation des textes étudiés, à leur mise en relation avec les traités qui leur

.....
4 Ce programme, grâce au soutien de Philippe Le Moal, inspecteur de la danse, a reçu en 2007 et 2008 une subvention du Ministère de la Culture, de la Direction de la Musique et de la Danse, du Théâtre et des Spectacles.

5 Gottfried Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister* (Leipzig : Friedrich Lanckischens Erben, 1717).

6 Louis Bonin, *Die neueste Art zur Galanten und theatralischen Tantz-Kunst* (Frankfurt & Leipzig : Johann Christoff Lochner, 1712).

7 Samuel Rudolph Behr, *L'Art de bien danser, oder die Kunst wohl zu tanzen* (Leipzig : Martin Fulde, 1713).

8 Johann Pasch, *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst, nebst einigen Anmerckungen über Herrn J.C.L.P.P. zu G. Bedencken gegen das Tantzen, und zwar wo es als eine Kunst erkannt wird. Worinnen er zu behaupten vermeynet, daß das Tantzen, wo es am besten ist, nicht natürlich, nicht vernünfftig, nicht nützlich; sondern verdammlich, und unzulässig sey, mit angeführtem Text des Herrn Gegners* (Frankfurt [Nuremberg] : Wolfgang Michahelles & Johann Adolph, 1707).

9 Christine Bayle, danseuse et chorégraphe, directrice de la Compagnie Éclat des Muses puis de Belles Dances ; Irène Ginger, danseuse de la Compagnie l'Éventail (dirigée par Marie-Geneviève Massé), pédagogue et chercheuse indépendante ; Gilles Poirier, danseur et pédagogue ; Gudrun Skamletz, danseuse et chorégraphe ; Hubert Hazebroucq, danseur, chorégraphe et chercheur indépendant, à partir de 2007.

sont familiers, ainsi qu’avec les chorégraphies conservées en notation Feuillet. L’objectif de cette recherche était d’élaborer une traduction en français des chapitres techniques du livre II, sur les pas, la courante, le menuet, la cadence, les figures, les ports de bras, ainsi que tous les pas abordés dans la *Chorégraphie* de Feuillet, dont les cabrioles et les entrechats, du traité de Gottfried Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*¹⁰.

L’équipe de recherche a poursuivi son travail, affinant petit à petit ses observations¹¹. Au fil de ce travail ont eu lieu des communications publiques lors de colloques internationaux, tels que *Repenser pratique et théorie*, organisé à Pantin par le CN D (Centre National de la Danse), le CORD (Committee on Research in Dance) et la SDHS (Society of Dance History Scholars) les 21–24 juin 2007, ou encore *La Danse française et son rayonnement (1600–1800)*, une manifestation organisée à Versailles du 17 au 19 décembre 2012, par le CMBV (Centre de Musique Baroque de Versailles) en collaboration avec l’ACRAS. Lors du stage de formation continue et des journées d’étude *La technique de la danse française d’après les traités allemands (1703–1717)* qui ont eu lieu du 5 au 8 septembre 2017 au CN D à Pantin, trente-cinq danseurs professionnels venant de onze pays différents ont expérimenté des « leçons de danse » proposées par Hubert Hazebroucq et Irène Ginger¹², qui ont été l’occasion de repérer

10 Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, Bk. II, Chapitres XVIII à XLIII.

11 Entre-temps ont été publiés en 2008, sous le titre *Barocktanz / La danse baroque / Baroque dance* (Hildesheim : Olms), deux traités allemands parus en 1705 : *Abrégée des Principes de la Danse* de Hugues Bonnefond, et *Maître de Danse oder Tantz Meister* de IHP (Stephanie Schroedter, Marie-Thérèse Mourey et Giles Bennett éd.). Cet ouvrage, accompagné de commentaires, ajoute à nos connaissances de précieuses indications.

12 Nous remercions les danseurs d’avoir participé à l’atelier de recherche en pratique avec la collaboration du musicien Emmanuel Resche, violoniste. Les Journées d’étude intitulées *La danse française en Allemagne et son enseignement au début du XVIII^e siècle*, organisées en coordination par Irène Ginger, Hubert Hazebroucq et Gerrit Berenike Heiter, étaient présidées par le comité scientifique formé de Mickaël Bouffard, Jean-Noël Laurenti, Raphaëlle Legrand et Marie-Thérèse Mourey, avec le partenariat du CND, de l’Université Paris-Sorbonne (REIGENN), de l’IReMus, de l’ACRAS, du CMBV, du CESR, de l’Institut d’études théâtrales de l’Université de Leipzig et le Symposium de danse historique de Rothenfels. Nous remercions également Laurent Barré, responsable du département recherche du CND, Hélène Joly, responsable du département pédagogie au CND et de Anne Lucas, son adjointe. Un film a été réalisé par Stéphane Caroff, responsable des archives filmées pour le département de recherche et sur la proposition de Laurent Sebillotte responsable de la médiathèque du CND. Ce film est une captation de séances de travail et n’a pas pour vocation d’être diffusé, mais il peut être visionné à la médiathèque.

d'intéressantes convergences avec des chercheurs d'autres pays qui avaient travaillé séparément sur ces sources.

Le traité de Taubert se révèle être une source très riche. Taubert divise d'abord la danse française en trois classes : 1. « Douces » ou « Dances de Bal », 2. danses théâtrales « sérieuses », 3. danses théâtrales « comiques¹³ ». Il précise cette classification en ajoutant les termes utilisés par les Français : [1.] « la belle Danse, ou la Danse base [*sic*] », [2.] « la haute Danse ou le Ballet serieux », [3.] « Crotisque, ou Ballet comique¹⁴ ». Il intègre surtout une traduction allemande de la *Chorégraphie* de Feuillet et ajoute enfin quelques exemples en notation chorégraphique de plusieurs danses, aussi bien « basses » pour la chambre, que « hautes » pour le théâtre.¹⁵

L'étude approfondie du deuxième livre, et plus particulièrement des chapitres XVIII à XLV¹⁶ a été motivée par le fait qu'il détaille de façon très poussée la description de l'exécution des pas, et aborde les aspects techniques qui permettent au danseur actuel d'informer historiquement son interprétation dansée des textes sources, dont les partitions chorégraphiques. Nous nous proposons ici de passer en revue, parmi les sujets qu'il aborde, ceux que nous avons pensé devoir étudier en priorité, à savoir la courante, le menuet et les ports de bras.¹⁷

La Courante

Taubert décrit la courante en se recommandant des informations de deux maîtres à danser français : « Fabies » et « Letemps » (qu'il faut sans doute identifier avec les deux danseurs bien connus Favier et L'Estang¹⁸). Les différents types de courantes sont présentés en notation Beauchamp-Feuillet, elle-même

.....
13 Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 376.

14 Ibid.

15 Ibid., 378, 745–915.

16 Ibid., 500–743. Il faut y ajouter les précieuses pages dans lesquelles Taubert traduit et adapte la *Chorégraphie* de Feuillet (744–902).

17 La Courante et le Menuet ont aussi été spécifiquement étudiés par Tilden Russell, *The Compleat Dancing Master: A Translation of Gottfried Taubert's Rechtschaffener Tantzmeister (1717)* (New York : Peter Lang, 2012), vol. 1 : *Introduction*, 99–132.

18 Rameau, *Le Maître à danser*, xij.

éclairée par le texte : *courante simple* avec la main, *courante simple* sans la main et *courante figurée sans la main*¹⁹.

Deux sortes de pas de courante sont définies par Taubert²⁰ : le *pas court de courante* et le *pas long de courante*. Cette terminologie n'existe pas dans les traités français connus à ce jour, même si des formes très similaires à ces deux types de pas se retrouvent dans les notations chorégraphiques de courantes, dont par exemple celle de *La Bocannes*²¹. Taubert définit le pas court par un *pas tendu* suivi d'un *pas grave*²², et le pas long par un *demi-coupé* suivi d'un *coupé*²³, ce qui pourrait paraître aisé à comprendre et correspond à la description des pas de courante dans le traité de Rameau, si l'on excepte la dénomination « court » ou « long », que Rameau n'emploie pas.

Cependant, par rapport aux courantes notées en système Feuillet²⁴, la difficulté pour le danseur se situe dans le fait que le pas de courante tel que décrit par Taubert (qu'il soit long ou court) ne commence pas au début d'une mesure, mais dans la deuxième moitié des 6 temps de la mesure, pour se finir dans les trois premiers temps de la mesure suivante. Le pas est donc décalé par rapport à la barre de mesure. Le danseur qui veut nommer le pas qu'il va utiliser ne doit donc pas se référer, comme d'habitude, au pas dont l'élevé coïncide avec le début d'une mesure, mais doit anticiper en le liant mentalement au pas qui va le terminer, au début de la mesure suivante²⁵.

19 Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 592–614.

20 Ibid., 582.

21 *La Bocannes*, FL/Ms17.1/29 ; LM/1420. Francine Lancelot, *La Belle Dance* (Paris: Van Dieren, 1996). Meredith Ellis Little et Carol G. Marsh, *La Danse noble, An Inventory of Dances and Sources* (New York : Broude Brothers, 1992).

22 Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 581–83.

23 Ibid., 583–86.

24 Le « système Feuillet » désigne ici par convention la notation chorégraphique Beauchamp-Feuillet.

25 Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 589, numéro 4 : « Daß die *Cadence* so wol beym kurtzen als langen *Pas compose* im Heben oder *Elevé observiret* werde, nemlich beym kurtzen im Heben bey dem *Pas grave*, und bey dem langen im Heben bey der gantzen *Coupé*. Geschiehet also das Beugen im *Auftact*, und das Heben in der *Cadence*, als welche Regel so *universal* ist, daß sie auch in allen andern Tänzten *observiret* werden muß, nemlich, daß die Beugung allemal vor dem *Tact* hergehet, und die Hebung *justement* mit dem neuen *Tact* und Niederschlag geschiehet. » Voir aussi p. 550 (*porte les bras dans la courante*).

Comment sur chaque mesure musicale Taubert répartit-il les appuis du pas de courante ? Il explique²⁶ que le pas de courante, s'étendant sur six noires, chacun des deux pas qui compose les pas complets est accompli dans la durée de trois noires, de part et d'autre du temps fort de la mesure en 6/4. Une première lecture porterait à conclure que le pas de courante se commencerait par l'appui sur 4 (pas tendu ou demi-coupé) et se conclurait aux temps 1 et 3 de la mesure suivante par les deux appuis du coupé, ou l'élevé et le transfert d'appui du pas grave. La mesure de courante serait dans ce cas clairement à 6/4. Cela impliquerait, d'une part, que le danseur doit curieusement rester en équilibre sur les noires 4 et 5 avant de replier sur la 6^e. D'autre part, on observe que les musiques de courante à la française oscillent souvent entre des phrasés à 6/4 et à 3/2 et on peut s'étonner que Taubert ne parle que d'une division à 6/4.

Cela est en opposition avec ce que dit Feuillet quand il décrit le rapport du pas de courante avec la mesure, car il ne considère qu'une division en 3/2 :

Je remarque que ceux qui ont fait la Courante, ont mis deux Pas pour chaque Mesure, dont le premier occupe les deux premiers temps de la mesure & le deuxième Pas n'occupe que le troisième temps²⁷.

Taubert traduit ce passage de Feuillet²⁸ de façon confuse, ce qui amène à se demander s'il comprend bien ce que Feuillet veut dire. Mais à bien le lire, sa description autorise l'exécution du pas de courante en répartissant les trois appuis sur les noires de telle façon que cela correspond aux trois blanches de Feuillet. Il n'y a pas de divergence sur le début de la mesure musicale : les appuis sur les noires 1 et 3 correspondent aux appuis sur la première blanche et le début de la deuxième blanche de Feuillet (changement d'appui du pas grave ou du coupé). La question est de placer le changement d'appui du pas tendu ou du demi-coupé. Or, s'agissant du pas tendu²⁹, Taubert dit qu'il se fait sur les

.....
26 Ibid., 589 et *passim*.

27 Feuillet, *Chorégraphie*, 87. On trouve en Allemagne un rythme similaire pour le pas de courante chez Hugues Bonnefond, dans *Abbrégée des principes de la Danse tirée des meilleurs maîtres de l'art* (Braunschweig & Wolfenbüttel, l'auteur, 1705), 16 de la version allemande (la version française est fautive).

28 Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 878. Il semble que Taubert traite en fait plutôt dans ce passage de la répartition des deux appuis dans une mesure à 3/4, confirmant que le coupé de la courante se fait sur les temps 1 et 3.

29 Ibid., 551.

noires 4 et 5 et, dans sa notation chorégraphique, indique un pied en l'air dans le pas tendu avant de poser le pied, ce qui autoriserait à placer ce moment du pas tendu où le pied est en l'air sur la noire 4 (deuxième partie de la deuxième blanche de Feuillet) et le changement d'appui sur la noire 5 (début de la troisième blanche de Feuillet). S'agissant, par ailleurs, du demi-coupé, il signale en passant³⁰ qu'il se fait sur les noires 4 et 5 comme le pas tendu : et, dans sa description du demi-coupé, il dit qu'on commence par s'élever sur le pied d'appui avant de passer sur le pied qui fait ce demi-coupé, ce qui autorise à placer ce changement d'appui sur la noire 5 (avant de plier sur la noire 6)³¹, donnant à ce demi-coupé une énergie qui l'apparente à ce que Feuillet appelle *jeté sans sauter*³².

En ce qui concerne les parcours de la courante, Taubert reproduit en système Feuillet trois courantes, dont la première aurait été notée par Feuillet³³ : *courante simple avec la main, courante simple sans la main, courante figurée sans la main*, mais il ne livre en notation aucune courante figurée avec la main, bien qu'il la décrive³⁴. Le parcours de la *courante simple avec la main* est connu : c'est un ovale sur lequel la femme, à l'extérieur, est menée par l'homme, et, ayant plus de chemin à parcourir, fait essentiellement des pas longs de courante avec seulement un pas court au début. La description de Taubert nous permet de mieux comprendre l'« espèce d'ovale longue » dont parle Rameau, sur lequel le danseur doit faire des « demi-jetés et [des] coupés »³⁵.

Pour ce qui est du rapport de ces danses avec la musique, il faut remarquer que la notation proposée par Taubert est incomplète. D'une part, en effet,

30 Ibid., 551–52.

31 À ce titre, notre interprétation et notre mise en pratique diverge de celle de Tilden Russell (*The Compleat Dancing Master*, vol. 1 : *Introduction*, 104–7) et se rapproche finalement de celle déjà proposée par Meredith Little et Natalie Jenne dans *Dance and the Music of J. S. Bach* – citées par T. Russell dans son *Introduction*, 106.

32 Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, édition de 1701, supplément de pas, première page. D'après nos déductions nous retrouverons ce jeté sans sauter dans le pas de menuet « à la bohémienne » (voir plus loin : Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, édition de 1701, supplément de pas, quatrième page).

33 Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 587. Cette notation est à mettre en rapport avec *La Courante*, conservée par ailleurs (LM/2300, FL/Ms 14.1/ 01, FL/Ms 17.1 [28]).

34 Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 607–9.

35 Rameau, *Le Maître à danser*, 112–13.

elle omet les révérences avant de commencer la danse, qui, comme il le spécifie³⁶, s'exécutent non pas dans le silence, mais en musique, et ont donc une durée précise. D'autre part, elle ne présente pas de ligne musicale en haut de la page. Ces imprécisions portent à conclure que ces courantes sont des types que l'on peut danser sur diverses musiques. Il en sera de même pour le menuet noté en système Feuillet³⁷, qui est le menuet ordinaire³⁸ et non un menuet figuré en particulier. Cette hypothèse est corroborée par l'exemple de *La Courante* manuscrite³⁹, dont la première figure, incluant les révérences, est composée sur la première partie de l'air et sa reprise.

Cette imprécision quant à la musique nous porterait à penser que dans la pratique du bal, le début et la fin des figures chorégraphiques ne correspondaient pas forcément aux phrases musicales. Par ailleurs étant donné que plusieurs courantes, simples ou figurées, pouvaient être dansées l'une après l'autre⁴⁰, il est possible que les musiciens aient enchaîné diverses musiques de courante, sans se soucier de la coïncidence avec les figures de danse. Lors de l'atelier-stage de Paris, nous avons pratiqué cette combinaison « libre » jusqu'à la fin des courantes dansées choisies, avec leurs révérences. Cela a pu s'effectuer de façon aisée, même pour des danseurs habitués à la corrélation directe entre phrasé de la danse et phrasé de la musique.

Taubert indique expressément que le dernier demi coupé est en fait le début de la première révérence⁴¹ qui doit se faire après avoir dansé et dont le deuxième mouvement est un pas glissé – identique donc aux révérences avant de danser, qui sont incluses dans la danse. Cela constitue un indice fort que de tels « coupés », vers l'intérieur du couple, que l'on trouve systématiquement à la fin des danses de bal notées en système Feuillet, sont en fait des indications pour une révérence finale, et impliquent une exécution différente d'un coupé, ainsi qu'un prolongement par la seconde révérence face au partenaire.

.....
36 Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 591.

37 Ibid., 657–61.

38 Ibid., 655.

39 *La Courante*, FL/Ms14.1/01; LM/2300. Francine Lancelot, *La Belle Dance* (Paris: Van Dieren, 1996) ; Meredith Ellis Little et Carol G. Marsh, *La Danse noble : An Inventory of Dances and Sources* (New York : Broude Brothers, 1992).

40 Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 569.

41 Ibid., 604 ; voir aussi p. 578.

Le Menuet

Selon Taubert, le menuet est la seconde des danses fondamentales⁴². Il définit quatre sortes de pas de menuet, qui sont identiques à ceux que Feuillet inscrit dans ses tables de suppléments de pas⁴³ : *Pas de Menuet à un seul mouvement*, *Pas de Menuet en fleuret*, *Pas de Menuet à deux mouvements*, *Pas de Menuet à trois mouvements*. Il précise en outre leur organisation rythmique⁴⁴ sur les deux mesures de trois noires (3/4). Chacun de ces pas de menuet doit s'accorder avec ce qu'il nomme la « symétrie » et la « proportion », selon le principe de base suivant : le premier pas occupe deux temps, le second pas n'occupe qu'un temps, le troisième pas occupe deux temps et le dernier pas n'occupe qu'un temps. Ce qui donne un rythme d'appui de 1–3, 4–6, que Taubert préconise pour tous les pas de menuet en général⁴⁵. À cela s'ajouteront des détails particuliers de mouvements (plié et élevé) qui s'attachent à l'un ou l'autre pas de menuet cités⁴⁶.

Le *Pas de Menuet en fleuret* (la *Chorégraphie* de Feuillet indique un signe de plié et un signe d'élevé sur chacun des deux premiers pas, et n'indique aucun signe sur les deux pas suivants) est le plus utilisé, mais le pas de menuet préféré de Taubert correspond à ce que Feuillet appelle *Pas de menuet à deux mouvements* ou à la *boëmiennne*⁴⁷. Son écriture en notation indique un plié et un élevé sur le premier pas, et un plié et un élevé sur le dernier pas. Cette écriture est très peu utilisée dans les partitions chorégraphiques françaises de menuet. Afin de le rythmer comme le souhaite Taubert⁴⁸, le danseur, ayant préalablement plié rapidement s'élève, en avançant, sur son pied droit sur le premier temps, puis reste en élevé sur le deuxième temps avant de passer sur le pied gauche sur le troisième temps ; ensuite, sur la deuxième mesure de trois noires, il passe sur sa jambe droite sur le quatrième temps, puis (si l'on veut

.....

42 Ibid., 615.

43 Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, édition de 1701, supplément de pas, quatrième page.

44 Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 632–37.

45 Notamment : Ibid., 629–31.

46 Ibid., 630.

47 Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, édition de 1701, supplément de pas, quatrième page.

48 Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 635–36.

comprendre en cohérence avec la répartition des appuis 1–3, 4–6, qui selon Taubert s’applique dans tous les pas de menuet), après avoir effectué un plié très rapide sur le demi-temps qui suit, et tout en s’élevant sur le pied droit sur le cinquième temps, il se propulse pour arriver sur son pied gauche sur le sixième temps, ce qui nous porte à conclure que le dernier appui a une dynamique rapide, proche de celle d’un demi jeté (1–3, 4–et–5–6), comme dans le pas long de courante.⁴⁹

En ce qui concerne les parcours et la construction de la danse, Taubert trace en système Feuillet le modèle d’un menuet simple⁵⁰, sans y adjoindre de musique. Cette référence de base, utile pour le menuet de bal, en signale les figures : « das *Ausführen* » ou introduction, puis la figure principale (« Haupt-Figur ») que l’on répétera ou non, et qu’on peut dessiner en forme de 2, ou en forme de Z, le « donner la main droite », puis le « donner la main gauche » et enfin le « donner les deux mains » pour conclure. Ces figures sont comparables à celles décrites ultérieurement par Rameau en 1725, ou encore par Tomlinson⁵¹ en 1735.

Taubert aborde ensuite les *variations*⁵² de menuet, ce qui lui permet de parcourir les diverses sortes de pas autres que les pas de menuet, dessinés et décrits par Feuillet dans la *Chorégraphie*. Ces pas sont de plus en plus complexifiés ; ce sont des pas en usage tant dans les danses de bal, simples ou figurées, que dans les danses de théâtre. La particularité est ici d’inclure l’apprentissage de ces pas dans une leçon de menuet, car ils peuvent servir à former ces *variations*⁵³.

49 Notre interprétation diffère donc ici de celle de Tilden Russell (*The Compleat Dancing Master*, vol. 1 : *Introduction*, 108–18). La notion de « symétrie » à laquelle se réfère Taubert quand il parle de « cadence symétrique » (pages 630, 631, 636) peut en effet s’interpréter non comme une relation « en miroir » des rythmes en eux, mais comme une relation de proportion, pour reprendre le sens étymologique du terme, permettant de ce fait une concordance entre une cadence 1–3–4–6, et les appuis du menuet.

50 Ibid., 657 et suivantes. Gottfried Taubert oppose le « menuet simple » ou « menuet ordinaire », et le « menuet figuré », composé par un compositeur de danses. Le menuet simple comprend des figures obligées qui, dans le menuet figuré, sont reprises et élaborées par le compositeur de la danse.

51 Kellom Tomlinson, *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures* (Londres : auteur, 1735).

52 Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 663.

53 Ibid., 669–74.

Les demi-coupés, pas grave, pas de bourrée ou fleurets, jetés, contre-temps⁵⁴, chassés, pas de sissonne aussi bien que les pirouettes, les cabrioles et les entrechats⁵⁵ sont décrits comme susceptibles d'être pratiqués lors du menuet. En combinant deux pas à trois temps, le danseur parviendra à inclure comme variations ces « changements doubles⁵⁶ » dans le menuet⁵⁷. Cette façon de construire les assemblages de pas multiplie les possibilités, permettant de couvrir plusieurs séquences de trois noires à la suite. Ces variations sont beaucoup plus diversifiées que les simples *agrément*s⁵⁸, comme les *balancés* ou *contretemps de menuet*, que décrira Rameau en 1725, bien qu'il signale aussi « les différents pas dont sont remplis les menuets figurés⁵⁹ ».

Cependant les règles de bienséance prédominent et l'usage de ces variations est réservé à certaines parties du menuet⁶⁰ : il est spécifié sous quelle forme, lors de quelle figure et à quel moment de la figure, notamment lors de l'« *Einkehren* » (le tour vers l'intérieur, correspondant à la dernière partie du « Z »), ces variations, en majorité effectuées par les hommes, peuvent être utilisées.

Pour la femme, en ce qui concerne le menuet pour le bal, il ne convient pas de faire un trop grand nombre de mesures comportant des variations, car elle serait « embarrassée », spécialement pour les tours⁶¹. Elle privilégiera les pas élevés et glissés par rapport aux pas sautés, exécutant par exemple deux pas graves, tandis que l'homme exécute un contretemps de menuet⁶². Dans le balancé, par modestie elle ne fera pas de battements, que de toute façon ses jupes cacheraient⁶³.

54 Ibid., 694–705. Les descriptions d'exécution des contretemps couvrent onze pages.

55 Taubert respecte l'ordre de descriptions des pas indiqués par Feuillet dans les tables de la *Chorégraphie* (1700).

56 Ce terme est nommé en français dans le texte de Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 673, et semble indiquer une organisation de deux pas à trois temps dans un menuet.

57 Voir l'article de Giles Bennett, *Practical explorations of Minuet Variations in Gottfried Taubert's Rechtschaffener Tantzmeister*, DHDS, 2007.

58 Rameau, *Le Maître à danser*, 92.

59 Ibid., 104.

60 Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 672–74.

61 Ibid., 674: « nicht wenig gehindert ».

62 Comme le montre par exemple la mesure 2 dans la notation chorégraphique pour le « donner de la main droite ». Ibid., 659.

63 Ibid., 679–80.

En résumé, les pages que Taubert consacre au menuet nous éclairent sur quatre points. D'une part, elles nous donnent une description détaillée du menuet de bal, de ses pas et de ses parcours, qui est à confronter avec celles des autres traités de danse français et européens de la même période. D'autre part, elles nous font entrer, pour ainsi dire, dans la fabrique des *variations* de menuet, fondées sur une exploration des multiples combinaisons possibles des pas existants. De même ces pages nous permettent de mieux comprendre des formes de menuet plus élaborées, notamment certains menuets de théâtre, dont on pourrait s'étonner du fait qu'ils comportent si peu de pas de menuet ordinaires. Enfin, elles nous procurent une description de pas de danse de théâtre qui ne sont pas réservés au menuet, mais qui sont en usage dans tous les types de danse, et notamment les pas virtuoses pour homme qui ne sont pas décrits précisément par d'autres documents français ni européens connus de nous, si ce n'est d'autres traités allemands dont Taubert s'efforce de proposer une somme systématisée.

Les mouvements de bras

De même que Taubert a clairement distingué la danse basse, ou belle danse, de la danse haute, il part des ports de bras bas pour arriver aux ports de bras hauts. Nous n'avons pas trouvé de description des mouvements de poignet, pourtant répertoriés par Feuillet et auxquels Pierre Rameau accordera tant d'importance. Taubert répertorie trois types de ports de bras. Le port de bras bas se subdivise en deux ports, que l'on peut appeler respectivement symétrique⁶⁴ et alterné⁶⁵ ; le port de bras haut est la version haute du port de bras alterné. Le port de bras bas est utilisé dans le pas de courante et le pas de menuet, uniquement par l'homme, car la femme se contente de tenir ses jupes⁶⁶. Les deux bras

.....
64 Ibid., 544. Nous entendons « symétrique » au sens actuel du terme, c'est-à-dire identique et inversé par rapport à un axe de symétrie.

65 Ibid., 557. Le mot « alterné » est employé par Taubert page 557: « wechsels-weise », et également par I.H.P, *Maître de Danse oder Tantz Meister* (Glückstadt & Leipzig: Johann Friedrich Schwendimann, 1705).

66 Ibid., 544 et 558.

de l'homme font le même mouvement, sauf quand il donne la main à la femme, auquel cas il ne fait le mouvement que de l'autre main⁶⁷.

Pour résumer les explications de Taubert, dans le port de bras « symétrique »⁶⁸, si l'on considère les six noires de la mesure de courante et du pas de menuet, les mains se rapprochent sur le plié qui précède la première noire, puis s'élèvent devant, le bras un peu plié, et s'écartent ensuite sur les côtés, pour terminer les bras étendus avec les paumes de mains vers l'avant. Cette action remplit la durée du pas et sur l'anacrouse suivante les bras retombent dans leur position de départ. L'identité de mouvement qu'établit Taubert pour les bras bas « symétriques », les bras bas « alternés » et les bras hauts nous a amenés à faire une hypothèse : il ne s'agirait pas d'une ouverture de bras comme celle d'un port de bras classique de la première à la seconde position mais bien plutôt, après l'arrivée des bras pliés en avant du corps d'une extension des bras vers le côté, qui ramène les mains vers le bas. En ce sens le mouvement du port de bras serait analogue, mais dans une très faible amplitude, au mouvement de l'opposition haute décrite par Rameau et à son *rond du coude de haut en bas*⁶⁹ qui après la flexion du coude ramène la main sur le côté vers le bas, le bras tendu. Une telle possibilité serait à approfondir par la lecture d'autres traités décrivant les ports de bras, et notamment du *Trattato del Ballo Nobile* de Giambattista Dufort⁷⁰.

Dans le port de bras alterné, appelé « Menuet-Mouvement wechselseitig » (*mouvement de menuet alterné*), le mouvement est exécuté d'abord par un bras, puis par l'autre : autrement dit, une main vient à l'intérieur pendant que l'autre s'ouvre à l'extérieur sur le côté⁷¹. Ce port de bras alterné est utilisé pour les pas rapides tels que les pas de bourrée, chassés, contretemps, et les balancés.

67 Ibid., 551, citant Bonin, chapitre 24, p. 141, puis plus bas, à nouveau, dans la règle 2. Louis Bonin, *Die neueste Art zur Galanten und theatralischen Tantz-Kunst* (Frankfurt & Leipzig : Johann Christoff Lochner, 1712).

68 Ibid., 550–55.

69 Rameau, *Le Maître à danser*, figure page 212.

70 Giambattista Dufort, *Trattato del Ballo Nobile* (Napoli: Felice Mosca, 1728). Capitolo III. Del Movimento delle braccia del Minuetto. Cf. version numérisée : http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/danse/dufort_trattato-ballo-nobile#trattato-minuetto_3.

71 Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister*, 557.

Le port de bras haut fonctionne comme le port de bras bas, mais les bras se placent plus haut : les doigts montent au niveau de l'oreille ou de l'épaule⁷² dans le cas du port de bras alterné. Il existe aussi un port de bras symétrique pour les cabrioles où les bras sont fermés bas dans le plié et, au moment du saut, s'écartent en montant au niveau des épaules⁷³. Ce port de bras haut est d'un usage systématique et impératif, y compris pour les femmes⁷⁴, dans la danse théâtrale sérieuse mais non dans la danse comique et grotesque, pour laquelle sont requis des gestes et des postures ayant une signification ou permettant une narration⁷⁵. Au bal, il est en usage également, dans les variations de menuet, mais il doit y être pratiqué moins haut⁷⁶ (ce qui est à mettre en relation avec le fait que les variations hautes de menuet ne doivent pas être exécutées avec une virtuosité forcée ni affectée⁷⁷). Il faut noter que cette gradation dans la hauteur des bras doit être proportionnée au degré de la force d'exécution du mouvement depuis la danse basse (la danse de bal *ordinaire*), en passant par les pas figurés qui, dans l'exécution au bal, empruntent au ballet⁷⁸ jusqu'à la danse de théâtre proprement dite⁷⁹. Il faut enfin souligner que Taubert recommande que les femmes, au bal, n'exécutent pas de ports de bras, et tiennent seulement leurs jupes⁸⁰.

Qu'a donc apporté Taubert, vis-à-vis des bras, aux danseurs français habitués à la lecture de Rameau ? D'abord, ce que Rameau ne fait pas, il précise les bras de la courante, en les décrivant comme identiques à ceux du menuet. Ensuite, alors que Rameau traite séparément des bras symétriques de menuet, puis des bras d'opposition qui font l'objet de la deuxième partie du *Maître à danser*, sans que le lecteur voie le rapport entre les deux, Taubert explique ce

.....
72 Ibid., 560.

73 Ibid., 729.

74 Ibid., 558.

75 Ibid., 957.

76 Ibid., 544–545 : « Also muss auch der Tänzer dabey [in hohen Variationes] das Porte les Bras par terre etwas höher und stärker, als bey denen gewöhnlichen Fundamental-pas conformiren. Ich sage aber mit Fleiss : Nur etwas höher und stärker. Denn es dürfen die Arme allhier nicht gar so hoch, als bey den *seriösen Entréen* und *Balletten*, sondern sie müssen nur mittelmäßig hoch *moviret* und geführt werden [...] ».

77 Ibid., 671.

78 Ibid., 664.

79 Sur la puissance musculaire requise par les pas de ballet virtuoses, voir *ibid.*, 518 et 729.

80 Ibid., 562.

rapport par le passage des bras symétriques au *mouvement de menuet alterné*. Enfin, en distinguant clairement le port de bras haut et le port de bras bas, et en les décrivant, il nous renseigne sur les bras hauts de la danse de théâtre, alors que le traité de Pierre Rameau, en principe, n'est consacré qu'au bal. Mais Taubert nous permet peut-être aussi de mieux comprendre et de mieux situer les bras d'opposition décrits par Pierre Rameau pour les danses figurées⁸¹. Des indices permettent en effet de conjecturer qu'ils s'identifient aux bras portés hauts selon Taubert et qu'ils pourraient être portés plus haut encore⁸² dans les danses de théâtre.

Conclusion

Pour les danseurs français lecteurs de Pierre Rameau et de Raoul Auger Feuillet, Gottfried Taubert apporte de précieuses informations. D'abord, il contribue à combler d'importantes lacunes: alors que Pierre Rameau limite son propos aux danses de bal, il s'efforce de décrire systématiquement les pas de ballet⁸³, dont la notation par Feuillet suscitait diverses interrogations quant à leur exécution. Il apporte également sa réponse à des problèmes sur lesquels bute le danseur chercheur, tels que la répartition du pas de menuet ou du pas de courante sur la mesure, réponse qui doit être confrontée avec le témoignage des autres sources. Chemin faisant nous trouvons chez lui certains termes techniques (à commencer par celui de *variation* dont nous n'avions pas observé l'emploi).

Ensuite, Taubert attire notre attention sur la différenciation entre divers types d'exécution selon le contexte et le genre de la danse : danse basse et danse haute, bal, ballet, pas de ballet exécutés dans le cadre du bal, côté de l'homme et côté de la femme. Ces divers types d'exécution, bien que correspondant à une notation identique selon le système Feuillet, requièrent des degrés d'amplitude et de radicalisation différents. À cet égard, pour les pas virtuoses du

81 Telles que *La Bourrée d'Achille*, *La Savoie*, etc. citées également par Taubert, *ibid.*, 370.

82 Pour les bras d'opposition, Gottfried Taubert parle, on l'a vu, du niveau de l'oreille, alors que Rameau, *Le Maître à danser*, 211, ne les fait monter qu'au niveau de l'épaule.

83 En Angleterre, Tomlinson, *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures* décrit aussi certains pas de ballet, mais sans aller jusqu'à la même exhaustivité que Taubert.

côté de l'homme, Taubert insiste sur la nécessité d'une grande puissance musculaire⁸⁴. Cette différenciation a une portée esthétique : elle nous montre la variété des types d'exécution. À partir de ces matériaux très divers, Taubert insiste sur la part d'improvisation et l'initiative du danseur, qui les combine dans une multiplication des possibles. Enfin, la lecture de Taubert nous permet de reconsidérer les traités de Feuillet et de Rameau, de mieux en comprendre leur logique, les contextes d'exécution dans lesquels ils se situent, ainsi que certaines notions.

Toutefois les indications de Taubert ne doivent pas être prises à la lettre, comme une nouvelle vérité intangible : elles doivent soumise à la critique du chercheur, recoupées avec les autres traités, allemands ainsi qu'européens, et replacées dans leur contexte historique, social et culturel. Une telle étude doit admettre par hypothèse une diversité des pratiques d'un pays ou d'une école à l'autre ainsi que les évolutions, éventuellement liées à la transmission, qui peuvent être plus ou moins rapides. Conformément à la méthode mise en œuvre depuis le début du programme de recherche sur les traités allemands, qui n'est pas encore achevé, cette recherche ne peut qu'être à la fois théorique et expérimentale, nourrie de la collaboration étroite entre chercheurs et danseurs.

.....
84 En cela il suit les préceptes des autres traités allemands qu'il compile, en particulier Bonin, *Die neueste Art zur Galanten und theatralischen Tantz-Kunst*, 170, ligne 20 sqq., cité p. 729.

BIBLIOGRAPHIE

Sources écrites

- « La Bocannes ». In *Recueil Descan*, F-Pm Ms. fr. 14884, 169–73 (FL/Ms17.1/29, LM/1420).
- « La Courante ». In *Chorégraphie ou l'art d'écrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. F-Po Rés-1163, 97–98 (FL/Ms 14.1/ 01, FL/Ms 17.1 [28], LM/2300).

Sources imprimées

- Behr, Samuel Rudolph. *L'Art de bien danser, oder die Kunst wohl zu tanzen*. Leipzig : Martin Fulde, 1713.
- Bonin, Louis. *Die neueste Art zur Galanten und theatralischen Tantz-Kunst*. Frankfurt & Leipzig: Johann Christoff Lochner, 1712.
- Dufort, Giambattista. *Trattato del Ballo Nobile*. Napoli: Felice Mosca, 1728.
- Feuillet, Raoul Auger. *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*. Paris : chez l'auteur et chez Michel Brunet, 1700 (1^{ère} éd., 1700 ; rééd., 1701).
- Pasch, Johann. *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst, nebst einigen Anmerckungen über Herrn J.C.L.P.P. zu G. Bedencken gegen das Tantzten, und zwar wo es als eine Kunst erkennet wird. Worinnen er zu behaupten vermeynet/ daß das Tantzten/ wo es am besten ist/ nicht natürlich/ nicht vernünfftig/ nicht nützlich; sondern verdamlich/ und unzulässig sey/ mit angeführtem Text des Herrn Gegners*. Frankfurt [Nuremberg] : Wolfgang Michaelles & Johann Adolph, 1707.
- Pécour, Louis Guillaume. « Le Menuet d'Alcide ». In Feuillet, Raoul Auger. *VIF Recueil de Danses pour l'année 1709*. Paris : chez l'auteur, 1709, 9–20 (FL/1709. 1/02, LM /5600).
- Rameau, Pierre. *Le Maître à danser qui enseigne la manière de faire tous les différens pas de Danse dans toutes la regularité de l'Art, & de conduire les Bras à chaque pas*. Paris : Jean Villette, 1725.
- Taubert, Gottfried. *Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tantzkunst*. Leipzig : Friedrich Lanckischens Erben, 1717.
- Tomlinson, Kellom. *The Art of Dancing Explained by Reading and Figures*. Londres : Printed for the author, 1735.

Littérature

- Lancelot, Francine. *La Belle Dance*. Paris : Van Dieren, 1996.
- Little, Meredith Ellis et Carol Marsh. *La Danse noble : An Inventory of Dances and Sources* New York : Broude Brothers Limited, 1992.
- Russell, Tilden. *The Compleat Dancing Master: A Translation of Gottfried Taubert's Rechtschaffener Tantzmeister (1717)*. 2 vols. New York : Peter Lang, 2012.
- Schroedter, Stephanie, Marie-Thérèse Mourey et Giles Bennett éd. *Barocktanz: Quellen zur Tanzkultur um 1700 / La Danse Baroque : La pratique de la danse vers 1700 / Baroque Dance : Sources on Dance Culture around 1700*. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 2008.

Internet

- Bennett, Giles. « Practical explorations of Minuet Variations in Gottfried Taubert's Rechtschaffener Tantzmeister. » In *On Common Ground 6: The Minuet in Time and Space*, edited by *Dolmetsch Historical Dance Society*, 2007. <http://historicaldance.org.uk/conference/year/2007>.