

Nicolas Manuel dans le mouvement de son temps : la part de la musique et de la danse

Autor(en): **Beerli, Conrad André**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **37 (1980)**

Heft 4: **Studien zu Niklaus Manuel : Kolloquium im Kunstmuseum Bern, 26. November 1979**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-167436>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Nicolas Manuel dans le mouvement de son temps: La part de la musique et de la danse

par CONRAD ANDRÉ BEERLI

A la fois témoin et acteur, peintre et poète satirique, bon conducteur des courants de son temps, Nicolas Manuel enregistre et exprime à merveille le climat social très particulier de sa cité dans les années bruyantes des guerres d'Italie. Même son «Totentanz» constitue davantage un spectacle qu'un «memento mori» – tous les commentateurs s'accordent aujourd'hui sur ce point¹. Mais cette fête et mascarade aux couleurs chatoyantes (que la copie de Kauw n'a pas pu trahir) suppose le consensus des donateurs et des modèles pour les divers portraits, personnalités fort diverses, hautement représentatives de la bourgeoisie bernoise du jour. Telle était du moins l'une des conclusions de notre étude, déjà ancienne², dans laquelle nous tentions d'identifier certains traits généraux – mythes, croyances, obsessions, rythme de vie – qu'il est impossible de ramener au seul phénomène du «Reislauf». Il y a là, peut-être, une lacune dans le catalogue si substantiel de l'Exposition de 1979, en particulier au chapitre sur «Berne au temps de Nicolas Manuel». Pendant le bref intervalle qui sépare la sobriété, et la rudesse médiévales, de la rigidité des mœurs de la ville protestante et patricienne, se manifeste chez nos Bernois un côté dionysiaque, qui nous semblerait en contradiction avec leur réputation de dignité tranquille – symbolisée par leur animal héraldique – si nous ne savions par ailleurs, que les cortèges de carnaval comprenaient une «danse des ours³» et si les interdictions répétées et les remarques des chroniqueurs scandalisés ne venaient confirmer notre image d'une génération turbulente: excès du «zutrinken», danse dans les rues, à l'Hôtel de Ville, sous les arcades des franciscains, «singen und schryen», facéties des bandes masquées, «überlouffen» et autres jeux de carnaval, «das werffen in die bäch der Junkfrowen» ...⁴

Il est probable que les termes de nos analyses soient toujours trop statiques. L'inclinaison des piques des guerriers (les uns visibles, les autres en marge du «champ panoramique»), et l'inclinaison parallèle de la flûte traversière du musicien, rendent irrésistible le mouvement du défilé, dans le carnet de modèles de Bâle⁵. Quelle véhémence dans le geste du bourreau dans la petite Décollation du Baptiste⁶, déclenchant pour ainsi dire le mouvement précipité des porteurs de la civière (du premier d'entre eux, l'on ne voit plus qu'un pied, car il est déjà engagé dans la porte)! Dans l'étreinte de la Mort (ou «du mort») et de la fille, HUGO WAGNER remarque que le gonflement de l'ample jupe suggère une danse tournoyante⁷. Même dynamisme dans la mise en scène d'un vé-

ritable «théâtre de rue» pour le carnaval de 1523. Dans les «Totenfresser⁸» Nicolas Manuel ne cesse d'opposer au tableau vivant, immobile, le mouvement tantôt lent – l'arrivée du convoi funèbre – tantôt brusque – l'entrée au galop du chevalier de Rhodes – ou encore puissamment cadencé – le défilé des troupes engagées par le pape. Dans «L'opposition du Christ et du pape⁹», l'effet scénique résulte d'un double cortège, l'un évangélique et misérable, l'autre pontifical et guerrier, avec ses prélats en harnois, ses canons, coulevrines, fifres, tambours, filles de troupe et bannières «la rue en tremble ...»

L'apparition, tout d'abord quelque peu marginale, du motif italianisant des putti-angelots dans la peinture, a lieu en musique. Flûte, harpe, buccine, luth et viole contribuent à glorifier la Vierge à l'Enfant d'un vitrail bernois de 1508, à l'église de Kilchberg¹⁰. Dans le retable de sainte Anne, un trio – flûte traversière, violon, buccine – inspire le peintre saint Luc à son chevalet, et au martèlement de l'orfèvre saint Eloi répondent un luth et une harpe¹¹. Les musiciennes nues maniant la flûte ou le luth appartiennent à la veine très personnelle de la poésie érotique de Manuel¹². Mais les «pfffer», «Sack und Schalmeyenpfffer», «lutenschlacher, lutenkratzer», «lyren», «gyger» surgissent aussi, çà et là, dans les Registres du Conseil, à côté des «singer, sprücher, gouggler»...¹³ et naturellement des «trummeter». Une orchestration autrement riche nous sera fournie par le «Totentanz», qui nous donnera, du même coup, un aperçu des mœurs chorégraphiques du temps.

Information gratuite, si l'on s'en tient aux méthodes de l'histoire événementielle ou biographique – indication précieuse, au contraire, pour une conception globale qui inclut dans son champ les phénomènes collectifs susceptibles de nous aider dans la compréhension d'une société à un moment précis de son évolution. Parmi d'autres activités de «l'homo ludens», la danse nous importe comme symbole, comme révélateur d'un horizon culturel, comme illustration d'un style de vie, comme identification de classe, enfin comme signe d'aspirations plus ou moins confuses et plus ou moins profondes dans les jeunes générations. Entre l'obsession d'un monde mécanisé du «first machine age» (pour reprendre le terme de REYNER BAHAM) et le rythme du jazz, entre le Charleston diffusé par le grammophone industrialisé et l'ambiance fiévreuse des «années vingt» le rapport ne saurait être fortuit. De même qu'il existe un âge de la montée du Rock, indissolublement lié au boom du milieu de notre siècle. Mais la survie

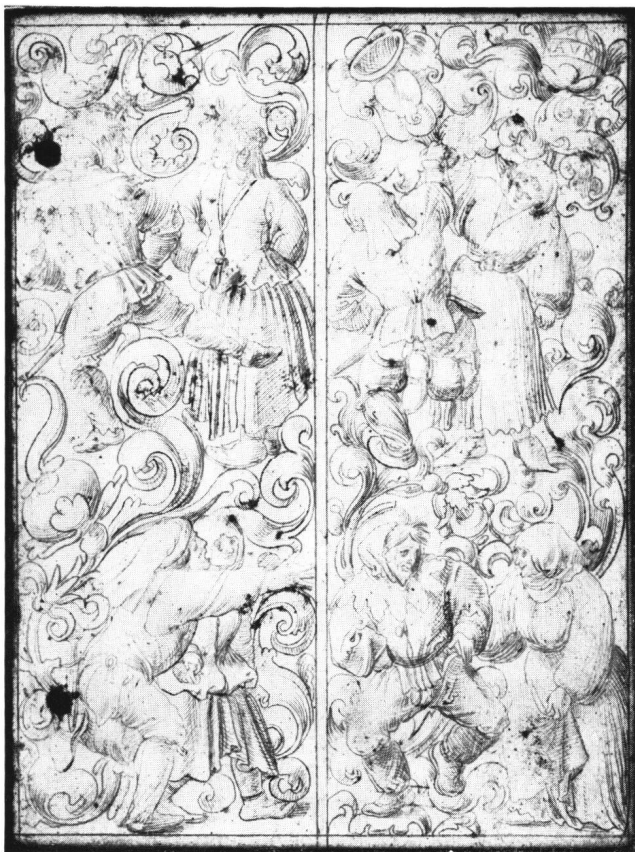


Fig.1 Niklaus Manuel: Paysans dansant dans le carnet de modèles. Mine d'argent sur bois, 10,7×8,1 cm. Cabinet des estampes du Musée des Beaux-Arts de Bâle (Inv. 1662.74).

des vieux rythmes ternaires – valse, java – à l'échelon plus ou moins folklorique, et, d'autre part, l'assimilation croissante d'instruments et de danses considérés tout d'abord comme exotiques – espagnols, sud-américains, africains – avec leur charge d'évasion, et leur propagation par les mass media¹⁴, ont aussi leur signification dans une expansion culturelle «planétaire». Non moins importante, la dissolution des couples en une sorte de fête tribale (déjà préfigurée par HUXLEY dans son «Brave New World»), marque peut-être la fin d'une personnalisation de la danse, en cours depuis la Renaissance¹⁵.

Une enquête de ce type sur le seuil du XVI^e siècle se heurte à l'absence de documents explicites. De Guillaume l'Hébreu (Pesaro, 1416) à Antonius de Arena, provençalais (1536), nos sources s'avèrent pleines d'énigmes. Même le fameux Manuscrit des Basses Danses de la cour de Bourgogne, rédigé probablement pour Marie, fille du Téméraire, nous laisse sur notre soif¹⁶, et présente de graves difficultés de lecture. Nous y voyons du moins que les chansons d'origine courtoise ou populaire («Mamie – La margarite – Je languis – La Portingaloise – Beauté de Castille – Le mois de mai – Flourentine – La douce amour ...»), autant d'airs brefs, lents et parfois nostalgiques, répétés ad libitum, forment le support mélodique des basses-danses, et subissent dans la tablature une fragmentation rythmique extrême, marquée par le «battement» de quelque tambourin. Nous y apprenons que dans la basse-danse «on va en paix sans soy demener, le plus gracieusement que on peult»; que la basse-danse «majeure» commence par une «révérence à la femme» et se termine par un branle (sorte d'hésitation «en branle dun pié sur lautre»), tandis que la basse-danse «mineure», commence par un «pas de Brabant» (déjà connu de Guillaume l'Hébreu qui l'assimile à la saltarelle)¹⁷.

Nous sommes mieux pourvus pour l'identification des instruments: en 1511 paraît à Bâle le traité de SEBASTIAN VIRDUNG, «Musica getuscht», avec 60 illustrations d'Urs Graf.

Il faut attendre l'«Orchésographie» de 1588, par THORNOT ARBEAU, de son vrai nom Jean Tabourot, chanoine de Langres, pour trouver une explication systématique de «l'honneste exercice des danses¹⁸». Né en 1519, Arbeau décrit aussi les danses d'origine ancienne, encore en usage au temps de sa jeunesse, avec une prédilection pour la



Fig. 2 Niklaus Manuel: Paysans dansant au son de la cornemuse et du battement improvisé, carnet de modèles. Mine d'argent sur bois, 10,7×8,1 cm. Cabinet des estampes du Musée des Beaux-Arts de Bâle (Inv. 1662.74).

basse-danse, qui plaît à cet homme d'Eglise par sa dignité, et qui était d'ailleurs encore pratiquée par les prélats du Concile de Trente¹⁹.

Accompagnés de ce guide expert, contemplons la danse paysanne qui se déploie sur deux tablettes du Carnet de Nicolas Manuel (fig. 1 et 2)²⁰. D'emblée, le peintre bernois dépasse ses modèles possibles (les Heures de Lausanne, Dürer ou Baldung) par l'élan qu'il imprime à ses couples, par la variété et la précision des allusions chorégraphiques. Malgré leur caractère de marge ornementale, leur liberté, et l'évidente caricature sociale, ces dessins nous transmettent quelques-uns de ces «particuliers mouvements» qui fondent, pour Arbeau, l'art de la danse. Voici, indéniable, le «ru de vache» ou coup de pied latéral, les danseurs se faisant face, les mains sur les hanches; en face, une «ruade» droite, le danseur tenant sa partenaire de la main droite levée; au bas de l'une des tablettes (fig 1), un pas rapide, mené par le bras tendu du danseur; enfin, une «démarche» (pas en arrière) ou branle. Sur la seconde tablette (fig. 2), la cornemuse et le «battement» improvisé par un paysan à l'aide d'un récipient de sa ferme, accompagnent (à droite) deux phases tournoyantes. Jusqu'ici, l'ensemble pourrait illustrer la danse populaire qui s'introduit en France sous le nom d'«allemande»: les couples marchant, en avant ou en arrière, sur une mesure binaire (trois pas et une «greue» ou coup de pied); suit une danse tournoyante – sans que le cavalier lâche sa danseuse – qui se termine par une tablature dédoublée de petits sauts, correspondant sans doute au «Hupfauf» ou «saltarello tedesco». Est-ce une version un peu sauvage de saut final qu'exécute le couple au-dessous des musiciens? Il serait tentant de conclure à une fantaisie lubrique du peintre. Cependant, songeons aussi à quelque «gaillarde» importée de Lombardie, ou encore à quelque «volte», danse qui n'était décente, nous dit Arbeau, que si la demoiselle tenait ferme sa robe «affin que cueillant le vent, elle ne montre sa chemise ou sa cuisse nue²¹». A Berne, un édit de 1533 condamne à 5 schillings d'amende quiconque danse de manière indécente, tirant sa danseuse, la jetant en l'air et la faisant tournoyer: «züchen und uffwerffen, umbhinschwingen» ...²²

Pour Nicolas Manuel, la fête continue dans les camps d'Italie: bivouacs, joyeuses vivandières – amoureuses et épouilleuses²³ – et le grand jeu des combats «... nous crevons tous d'envie de danser un jour avec toi sur un terrain égal! – qu'en dis-tu, lansquenet?» écrit-il, après la bataille perdue, dans sa «Chanson de la Bicoque²⁴». La guerre, c'est la danse sans merci avec la mort. Le «Totentanz» du mur des Dominicains de Berne est proche de l'événement, comme l'étaient les vieilles Danses macabres au lendemain de la malemort collective des grandes pestes. Si nous admettons un instant l'hypothèse (à vrai dire très simplificatrice) d'un passage graduel de l'ancienne «ronde des morts» à une vision individualiste du face-à-face avec la mort, la Danse de Berne représentant

l'avant-dernier stade d'une sécularisation dont les gravures d'Holbein marquent l'aboutissement²⁵, une question surgit aussitôt: Cette succession de dialogues que nous suggère Nicolas Manuel forme-t-elle encore, véritablement, une danse?

La musique qui scande cette longue peinture, à partir du quatuor de l'Ossuaire, nous fournit une première réponse: deux variantes de cornemuse (VIRDUNG: sackpfeiff, platerspil), plusieurs buccines, serpent (VIRDUNG: krummhorn), hautbois (VIRDUNG: schalmey), luth, vielle à manivelle, flûte traversière, flûte douce, viole (VIRDUNG: Gross Geigen), cornet à bouquin, tambourin à sonnettes ...²⁶

Second argument, les textes, qui restent dans la grande tradition de «l'invitation à la danse».

Totentanz de Würzburg (origine possible, les Dominicains du XIV^e siècle).

Her bâbst, merkt uf der pfifen dôn:
ir sult darnâch springen schön!

Her keiser ...
Ich hân iuch an die hant genomen,
ir müest an mînen reien komen!

Ich tanze iu vor, frou keiserîn.
Springt mir nâch, der reie ist mîn.

Springet uf mit iuwwrn rôten huot,
her kardinâl, der tanz ist guot²⁷.

Berne.

Her Bapst ...
Jr tantzend ouch an disen Ring.
Tantzend harnach, Herr Cardinal.
Die Lutten schlach ich süesz und fyn,
Herr Bischoff, tantzend mit mir hin.
Herr Apt ...
Springend mit mir an disen Kreis.
Gnad, Frouw Äptissin ...
Jr Müeszent mit mir umhar springen²⁸.

Et les figures peintes? Parmi les nombreuses Danses macabres du XV^e siècle, il faut faire une place à part à celle de Paris et aux gravures qui l'ont imitée. Ces morts discoureurs, pédants et rieurs du cimetière des Innocents ont embarrassé un ancien commentateur, qui s'est senti obligé de rappeler que le terme de «dance» pouvait s'étendre au moyen âge à un défilé ou à une procession²⁹. Mais la grande masse des danses «macabré», même en France, restent conformes à leur origine, le «Totenreigen». L'une de ses formes les plus naïves orne une église oubliée de Provence (Bar-sur-Loup, A.M.): se tenant par la main, hommes et femmes entrent dans une ronde, au son du galoubet et du tambourin – c'est là que la Mort les guette et les transperce de ses flèches³⁰. A Kermaria, morts et

vifs alternants, forment une chaîne ininterrompue sur les murs de la nef; à la Chaise-Dieu la continuité d'un fond rouge et de savantes répétitions rythmiques des morts-danseurs assurent la cohésion de la frise murale³¹. Dans la célèbre peinture des Dominicains de Bâle, un élan dionysiaque général anime les morts, entraînant les vivants, malgré la diversité des mouvements relevée par FRANÇOIS MAURER («Spiel des Vorausschreitens, Ziehens, Zögerns, Stehenbleibens, Zurückweichens ...»), d'après la succession des gravures de M. Merian³².

Dans cette vaste famille des œuvres macabres, dont la généalogie reste d'ailleurs presque irréalisable dans l'état actuel de nos connaissances³³, la peinture de Nicolas Manuel occupe une situation ambiguë. D'une part, ses arcades sur colonnes isolent encore davantage les couples que la structure des gravures de Guyot Marchant, d'inspiration parisienne (où les arcs retombent tantôt sur une colonne, tantôt sur une clef pendante, groupant ainsi les couples deux par deux). D'autre part, sa conception du cadavre vivant rejoint les légendes du «double» ou «Doppelgänger», et le Dict des trois morts et des trois vifs (attesté dès le XIII^e siècle), tandis que son traitement réaliste du corps décomposé s'inscrit plutôt dans la ligne des «transis» de la sculpture funéraire du XIV^e (cénotaphe des comtes de La Sarraz) au XV^e siècle (tombe du cardinal Lagrange, Avignon)³⁴. La satire sociale et le discours sur l'égalisation des hommes par l'œuvre des vers, toujours présent depuis le temps d'Hélinand de Froidmont³⁵ se nuancent chez Nicolas Manuel d'étrange façon. Messagers de la Mort – plutôt qu'allégories – les cadavres subissent diverses métamorphoses, au gré de l'humour noir du peintre. Leur sexe varie (comme à Bâle: voyez la danse de la reine), ils se font danseur ou danseuse; musicien ou musicienne (pour l'évêque, pour le chanoine); chevalier casqué (pour l'avoyer); fauconnier (pour le jeune homme); porte-bannière (pour les Juifs et païens), écuyer en cottes de maille (pour le guerrier); Turc pour le chevalier teutonique (comme l'indique le texte); aide-cuisinier. Le dessin original de l'entrée en danse du chanoine (du Musée de Darmstadt)³⁶ constitue pour nous une garantie de la fidélité relative des copies de Kauw, et il nous montre aussi jusqu'où peu aller la personnalisation de la relation entre le mort et le vif: un cadavre aux longs cheveux et aux seins pendants entraîne le chanoine par son aumusse, tout en soufflant dans un instrument recourbé (forme archaïque de la cornemuse, le «platerspil» de VIRDUNG); mais ce cadavre répète de manière frappante la courbure du nez du chanoine, il est en quelque sorte son «double» de sexe opposé. La vitalité éclate du côté du meneur de danse. L'ermite engoncé dans sa pèlerine se voit enmené par son propre double exubérant, doté comme lui d'une barbe flottante ...

Nous en arrivons ainsi au point essentiel de notre démarche, à la question de savoir si cette actualisation et cette différenciation réaliste d'un phantasme venu du

fond des âges, s'accompagnent d'une évocation non moins réaliste et différenciée de la danse, puisque cette dernière subsiste comme fil conducteur à travers l'œuvre entière.

Laissons encore à l'imagination de l'artiste, et à la tradition tenace des morts gesticulants, un certain nombre de partenaires macabres qui lèvent la patte comme des échassiers – bien qu'il serait facile d'y reconnaître aussi des variantes d'une danse sautée telle que la gaillarde («hant ir hie mit frawen hoch gesprungen» dit un mort au duc) dont le dernier des «cinq pas» consiste en un saut, à remplacer à volonté par une «grève», une «ruade» ou les «pieds croisés³⁷». Contentons-nous de sept exemples caractéristiques. A défaut des pas, qui nous échappent, nous y examinerons l'allure, les attitudes et les mimiques, toutes choses spécifiées dans le traité d'Arbeau.

L'invitation à la danse (fig. 3)

Irrésistible meneur de jeu, comme le musicien de Hameln de la légende, comme le partenaire de «l'amoureux» de Guyot Marchant et comme le fifre de Bâle³⁸, un mort moustachu joueur de serpent entraîne par le bras l'empereur de Nicolas Manuel; un autre précède la veuve (fig. 3), très digne dans sa robe pourpe et son manteau de deuil; il entame une danse «glissée» avec un accompagnement



Fig. 3 Danse macabre de Niklaus Manuel, copie d'Albrecht Kauw. Veuve noble. Bernisches Historisches Museum (Inv. Nr. 822.18a).

Fig. 4 Danse macabre de Niklaus Manuel, copie d'Albrecht Kauw. Le comte. Bernisches Historisches Museum (Inv. Nr. 822.12b).

déjà pratiqué par un mort de l'ossuaire à Bâle: cette manière de «faire sonner vne chanson avec la main gauche seule» sur la flûte longue tout en frappant le tambourin de la main droite était fréquente au début du siècle («du temps de noz peres», dit Arbeau) et permettait de s'offrir à peu de frais des «dances récréatives». Quant au tambourin, il correspond littéralement à celui que les Basques et Béarnais «tiennent suspendu à la main gauche et ... touchent avec les doigts de la main droite» et qui est «environné de sonnettes³⁹».

Une révérence (fig. 4)

Face au comte, qui a jeté sur son costume tailladé bleu-pâle et blanc un superbe manteau rose doublé de rouge, un mort exécute une révérence sans défaut: «vous tiendrez le pied gauche ferme à terre, et pliant le jarret de la iambe droite, porterez la pointe de l'arteil de la semelle droite derrier ledict pied gaulche: Ostant votre bonnet ou chapeau, et saluant ...⁴⁰»

Deux basses-danses (fig. 5)

En robe traînante bleu-pâle chatoyante, relevée d'une note discrète de rose violacé, l'impératrice se voit enmenée du bout des doigts, avec une rare élégance, par un mort enturbanné de vert et armé (le port de l'épée est admis dans la basse-danse). A une hérésie près (le pied trop levé, concession au pittoresque) cette danse lente est correcte, le mort se confirme aux exigences d'Arena, de se tenir droit, la mine souriante, mais sans ouvrir la bouche⁴¹. Le rang et l'attitude de l'impératrice («la danseuse regardant quelquefois les assistans avec une pudeur virginale») confirment la basse-danse, mais sans doute dans sa variante solennelle, la pavane «séante aux personnes honorables» particulièrement aux «Roynes, Princesses et Dames» qui s'avancent avec une gravité posée «les grands queües de leurs robes abaissées et trainans⁴²».

L'opposition dramatique de la vie et de la mort semble remplacée par une mimique empruntée à la danse, dans l'admirable groupe du cadavre et de l'abbesse (fig. 6). Le cavalier exécute une de ces «morgues» que décrit Arbeau à propos d'un branle de Malte, «eslévation (des mains) avec admiration, la teste eslevée au ciel» tandis que la contenance de l'abbesse est celle d'une dame de qualité s'apprêtant à danser la pavane «avec vne contenance humble, les yeulx baissez⁴³».



Fig. 5 Danse macabre de Niklaus Manuel, copie d'Albrecht Kauw. L'impératrice. Bernisches Historisches Museum (Inv. Nr. 822.11a).



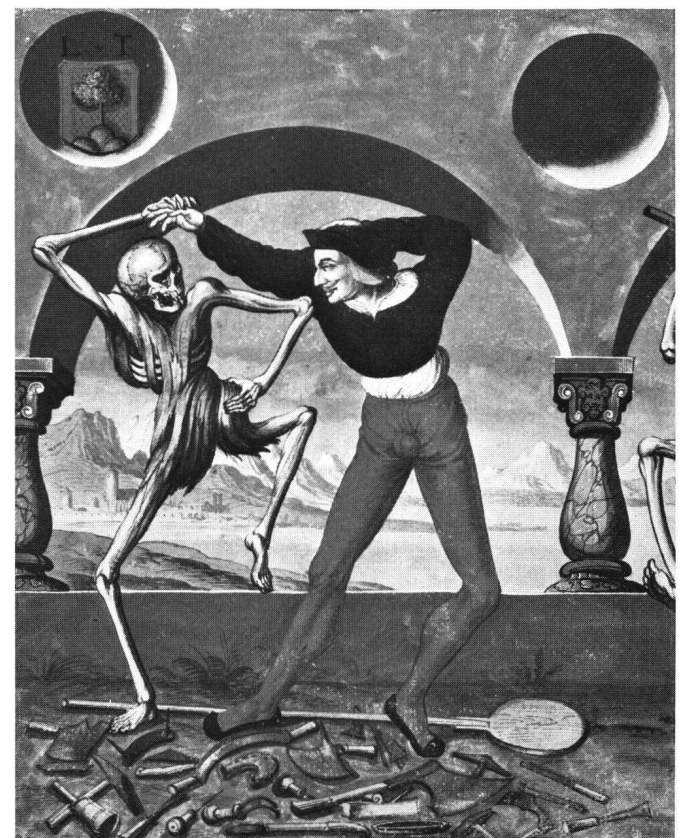
Fig. 6 Danse macabre de Niklaus Manuel, copie d'Albrecht Kauw. L'abbesse. Bernisches Historisches Museum (Inv. Nr. 822.8b).

Fig. 7 Danse macabre de Niklaus Manuel, copie d'Albrecht Kauw. Le bourgeois. Bernisches Historisches Museum (Inv. Nr. 822.17a).

Fig. 8 Danse macabre de Niklaus Manuel, copie d'Albrecht Kauw. L'artisan. Bernisches Historisches Museum (Inv. Nr. 822.19a).

La morisque (fig. 7)

Cette fois, l'identification de la danse nous est donnée par le texte qui accompagne un tableau du «Totentanz». C'est à «ein marischgen täntzli» qu'un mort trépignant, les mains sur les hanches, convie le «Burger» bernois cossu à la toque rouge ornée d'un ruban vert et d'une médaille d'or, et drapé dans un manteau écarlate à revers et col noirs, laissant paraître des chausses dont l'une est blanche, l'autre jaune rayée de bleu. L'on sait que cette danse mauresque ou morisque provient d'Espagne où elle était pratiquée par les Maures convertis (Moriscos), et où ses pas subsistent dans certaines danses populaires. Elle se répand au cours du XV^e siècle, comme l'attestent les figures du sculpteur Erasmus Grasser pour le «Tanzhaus» de Munich (1480). En Angleterre la «Morris-dance» est



encore en vogue au temps de Shakespeare. Arbeau nous a transmis la tablature de cette danse rapide, virile, faite de tappings de pied:

frappe talon droit – frappe talon gauche – frappe talon droit – frappe talon gauche – frappe talons – souspir⁴⁴. A Berne, les documents témoignent de la longue carrière du «Marischkentanz»: en 1506 des jeunes gens l'exécutent lors d'une fête des arbalétriers; en 1576 encore, les membres de la corporation du «Maure» la représentent, sans doute en l'honneur de leur emblème, sur la place du Münster⁴⁵. Notons en passant que dans les couples de Guyot Marchant, le seul mort intensément dansant s'adresse aussi au bourgeois, avec un mouvement vif de piétinement.

La seconde morisque caractérisée de Nicolas Manuel (fig. 8), particulièrement frénétique, nous rappelle que selon Arbeau, cette danse était à l'origine frappée de tout le pied, et non du talon seulement. H. CH. VON TAVEL cite un document qui lève les derniers doutes quant à l'identité du personnage de «l'artisan» aux chausses rouges

du Totentanz. Il s'agit bien d'un portrait de Lienhart Tremp, apparenté par alliance à Ulrich Zwingli, et futur compagnon de lutte de Manuel lors de la révolution religieuse⁴⁶. Maître tailleur, Tremp appartient, comme Wilhelm Ziely (dont les armes figurent dans le «Totentanz» au-dessus du personnage suivant, «le pauvre homme») à la corporation du «Maure». Les seuls besoins de la symétrie ne suffisent pas à justifier la danse trépiquée du joueur de flûte qui se démène devant le pauvre boiteux. Nous assistons-là, certainement, à une troisième morisque.

Deux discours dans la grande tradition médiévale encadrent l'œuvre d'un artiste engagé dans l'aventure d'un siècle nouveau. Entre le prélude de l'ossuaire – entassement de crânes anonymes – et la foule couchée et percée de flèches du dernier tableau, se déroule, brillante et bruyante une fête macabre dans laquelle chacun rencontre son destin très personnel. A chacun son hideux partenaire, à chacun sa musique, et, nous croyons pouvoir l'affirmer maintenant, à chacun sa danse.

NOTES

Références abrégées

- ARBEAU THOINOT ARBEAU, *Orchésographie et Traicté en forme de dialogue ...*, Langres 1588 (rééd. par LAURE FONTA, Paris 1888).
- CLOSSON ERNEST CLOSSON, *Le manuscrit dit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, Introduction et transcription, Paris 1912 (Reprint Minkoff, Genève 1976).
- HALLER BERCHTOLD HALLER, *Bern in seinen Ratsmanualen, 1465–1565*, 3 vol., Berne 1900–1902.
- K *Niklaus Manuel Deutsch, Maler, Dichter, Staatsmann*, Kunstmuseum Bern 1979, Ausstellungskatalog (Kat. Nr.).
- MANDACH/KOEGLER CONRAD VON MANDACH / HANS KOEGLER, *Niklaus Manuel Deutsch*, Basel 1941.
- Manuel CONRAD ANDRÉ BEERLI, *Le peintre poète Nicolas Manuel et l'évolution sociale de son temps*, Genève 1953 (Travaux d'Humanisme et Renaissance, t. IV, éd. Droz).
- ROSENFELD HELLMUT ROSENFELD, *Der mittelalterliche Totentanz, Entstehung – Entwicklung – Bedeutung*, Köln 1954, 2. vermehrte Auflage, Köln/Graz 1968.
- VIRDUNG SEBASTIAN VIRDUNG, *Musica getuscht*, Basel 1511 (rééd. fac-similé, Berlin s.d.).
- ZINSLI PAUL ZINSLI, *Der Berner Totentanz des Niklaus Manuel*, Berne 1953 (Berner Heimatbücher 54/55).

nationales d'étude sur les Fêtes de la Renaissance à l'abbaye de Royaumont, et publiée par J. JACQUOT dans «*Les Fêtes de la Renaissance*», édité par le Centre national de recherches scientifiques, Paris 1956, pp. 347–368.

- ³ Cf. *Das Spiel von den alten und jungen Eidgenossen*, éd. F. CHRIST-KUTTER, Berne 1963.
- ⁴ Les interdictions pleuvent dans les premières années de la Réformation. *Manuel*, p. 302: «Gouvernants et prédicateurs marquent leur intention de fermer la parenthèse que constitue dans l'histoire du peuple bernois la frénésie de jouissance de ce début du XVI^e siècle.» – Cf. TH. VON QUERVAIN, *Kirchliche und politische Zustände in Bern unmittelbar nach der Einführung der Reformation (1528–1536)*, Berne 1906, pp. 115, 116 et pp. 193–195. – HALLER II, pp. 326–330, 325 et 332.
- ⁵ K 189. MANDACH/KOEGLER, pl. 102.
- ⁶ K 79. MANDACH/KOEGLER, pl. 46–48.
- ⁷ K 78 et p. 32. MANDACH/KOEGLER, pl. 16–17.
- ⁸ En attendant une édition complète de l'œuvre littéraire de Manuel, annoncée par P. ZINSLI, il faut recourir à FERDINAND VETTER, *Die Totenfresser, Niklaus Manuels erste reformatorische Dichtungen*, Leipzig 1923 (d'après le texte imprimé par Froeschauer). – K 332–333.
- ⁹ Von Papst und Christi Gegensatz, cf. note 8. – K 334. Commentaire de P. ZINSLI, K pp. 81–82, Sur l'ensemble du carnaval. – *Manuel*, pp. 190–210.
- ¹⁰ K 266.
- ¹¹ K 69 et 71. Bern, Kunstmuseum.
- ¹² K 186 et 174. – *Manuel*, pp. 78–79.
- ¹³ HALLER II, pp. 317 et 319.
- ¹⁴ Marshall MAC LUHAN note l'importance du «phonograph» parmi les «extensions de l'homme»: «Without it, the twentieth century as the era of tango, ragtime and jazz would have had a different rhythm» (*Understanding media*, éd. New American Library, 1964, p. 241). – Cf. REYNER BANHAM, *Theory and Design in the first Machine Age*, Londres 1960.
- ¹⁵ La rupture opérée par le jazz et ses syncopes, note MAC LUHAN, par rapport à la douce continuité de la valse, peut se

¹ ZINSLI: «ein Fest des Todes und des Lebens» (p. 33). ROSENFELD: «Hier steigt ein neues Geschlecht auf ... das den Schrecken des Todes überwunden hat und dem die Welt golden lacht ...» (p. 283).

² *Manuel*, pp. 138–139 et p. 105. Nous avons abordé une première fois le thème de la musique et de la danse dans une communication présentée en 1955 lors des Journées inter-

- comparer cette autre révolution, du temps de Byron, lorsque cette même valse dansée par couples libres, individuels, paraissait une innovation «sauvage» par rapport aux danses groupées de l'ancien régime (cf. note 14, p. 245).
- ¹⁶ CLOSSON se sert de l'«Orchésographie» pour reconstituer, rétrospectivement, les Basses Danses de Marie de Bourgogne (dénudées de notations rythmiques!) conservées à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Cf. la bibliographie de MANFRED F. BUKOFZER, *Studies in medieval and Renaissance Music*, Londres 1951, pp. 212–216.
- ¹⁷ CLOSSON, pp. 42–43, les 59 chansons à danser, pp. 53ss. les pas.
- ¹⁸ «Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des danses», qui s'appuie parfois sur Arena (juriste qui dédie son traité mi-provençal mi latin-macaronique à «suos compagnones studiantes ... bassas dansas et branlos practicantes»). – Autres sources: le «*Libro dell'Arte del Danzare*» d'ANTONIO CORNAZANO (1455, éd. C. MAZZI, in: «*Bibliofilia*», 1916) et «*L'art et Instruction de Bien Dancer*» de MICHEL TOULOUZE (v. 1496, éd. V. SCHOLDERER, Londres 1936).
- ¹⁹ Lors d'un bal en l'honneur de Philippe II, à Mantoue en 1562 (CLOSSON, p. 10).
- ²⁰ K 192. MANDACH/KOEGLER, pl. 106. Sources possibles, les «Heures de Lausanne» éd. par SIMON VOSTRE à Paris (1507?) qui comportent en marge une Danse macabre ainsi que des danses paysannes.
- ²¹ ARBEAU, 67–68; 63–65.
- ²² HALLER II, p. 328.
- ²³ K 186, 189. – Sur les «Kriegsweiberszenen» cf. *Manuel*, p. 82.
- ²⁴ K 330–331. – Nous en possédons une version imprimée v. 1590, et la mélodie, notée par AEGIDIUS TSCHUDI. K p. 78. – *Manuel*, pp. 159ss., et C. A. BEERLI, *Nicolas Manuel, écrits satiriques*, Lausanne 1947.
- ²⁵ «Die lebendige Todessymbolik des Mittelalters» wird «zu einer bloßen Allegorie». ROSENFELD, p. 284.
- ²⁶ K 94–117. – Les copies consciencieuses d'Albrecht Kauw, à la gouache sur des feuilles de 49 + 67,2 cm ne donnent évidemment qu'une image étriquée de l'œuvre monumentale dont les figures devaient atteindre la grandeur nature. A titre de comparaison avec l'ossuaire de Manuel (où sonnent la populaire cornemuse, deux buccines et un serpent), la gravure sur bois d'Holbein du «Gebeyn aller Menschen» montre une orchestration plus savante: 4 buccines, 2 serpents, une vielle, une trompette et deux timbales de cuivre. Cf. MAX SCHNEIDER, *Alte Musik in der bildenden Kunst Basels*, Basel 1941, pl. 62.
- ²⁷ ROSENFELD, pp. 309–310, orthographe «rectifiée» pour répondre à l'hypothèse d'une origine ancienne du texte, et le «remonter» du XV^e au milieu du XIV^e siècle. Procédé évidemment discutable.
- ²⁸ K 96, 97, 98, 101.
- ²⁹ L'abbé VALENTIN DUFOUR, *La Danse macabre des Saints Innocents de Paris, d'après l'édition de 1484, précédée d'une étude sur le cimetière, le charnier et la fresque peinte en 1425*, Paris 1874, reprint Slatkine, Genève 1975, p. 76. – Comme celle de Berne, et à la même époque (1669), la peinture parisienne est victime d'un élargissement de rue (rue de la Ferronnerie). Ibid. p. 107.
- ³⁰ M. LOUIS, in: *Cahiers ligures de préhistoire et d'archéologie*, Tome V, 1956.
- ³¹ CLAUDE et PIERRE BOISSE, *La Danse macabre de la Chaise-Dieu*, Brioude s.d. (1976?). En annexe: Le Dit des Trois Morts et des Trois Vifs de l'église d'Ennezat (1420) et la fresque de Kermaria.
- ³² FRANÇOIS MAURER, *Kdm Basel V*, 1966, p. 312.
- ³³ L'expérience a été tentée par ROSENFELD, p. 307. Mais la thèse générale de «l'Allemagne comme patrie du Totentanz» conduit à quelques impasses.
- ³⁴ Exemple tardif, la sculpture macabre de Ligier Richier à l'église Saint-Pierre de Bar-le-Duc, 1547.
- ³⁵ «Les vers de la mort», v. 1193–1197.
- ³⁶ K 183. – ZINSLI, pl. XXV.
- ³⁷ ARBEAU 53. CLOSSON, pp. 33–35. Autre variante: le «pied en l'air». Cf. le mort et l'escuyer, le mort et l'abbé, le mort et le moine, le mort et l'amoureux (pour le mort et le bourgeois, cf. ci-dessous note 45) dans Guyot Marchant. Nous disposons depuis 1969 d'une reproduction en fac-similé au format original de «La Danse Macabre de 1485» (éd. par P. VAILLANT, Grenoble).
- ³⁸ Cf. ROSENFELD, «*Spielmann Tod*», pp. 18–20, qui mentionne «Der Rattenfänger von Hameln» et le texte latin de la «Fistula tartarea» qui entraîne les âmes en une «danse forcée» (ibid. p. 305). Même dynamisme du meneur de jeu-musicien emmenant l'empereur dans les deux versions bâloises (F. MAURER, cf. note 32 et *Kdm Basel IV*, 1961, p. 107 [Kloster Klingental]) et dans la confrontation du mort avec l'escuyer et avec l'amoureux dans Guyot Marchant. – Mort et empereur à Berne, K 103, ZINSLI, pl. X.
- ³⁹ Mort et veuve, K 111, ZINSLI, pl. XVIII (couleur). ARBEAU, f. 22. Cf. l'ossuaire dans les deux versions bâloises.
- ⁴⁰ K 105. ZINSLI, pl. XII (couleur). Ainsi se trouve explicité le «groteske Kniefall» (K p. 273). ARBEAU, f. 40.
- ⁴¹ K 104. ZINSLI, p. XI (couleur). Arena, cité par CLOSSON, p. 37. – Pour Cornazzano, la basse-danse était «la reine des danses», exécutée «per dignissime madonne» (BUKOFZER, cf. note 16, p. 195). – Nous savons par un recueil de Joh. Kotter (1513–1532) qu'une fameuse danse basse de Guglielmo Ebreo, la «Spagna», était connue à Bâle dans l'entourage de Bonifacius Amerbach (W. MERIAN, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, Leipzig 1927, N° 3). – Dans le Manuscrit de Marie de Bourgogne est mentionnée une «Basse danse du roy despaigne» (N° 9).
- ⁴² ARBEAU, f. 29.
- ⁴³ K 101. ZINSLI, pl. VIII. ARBEAU, ff. 83 et 29.
- ⁴⁴ K 110. ZINSLI, pl. XVII. ARBEAU, f. 94–95. – Kulmbach a gravé une belle danse morisque (F. WINCKLER, *Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbach und Hans Leonhard Schäußeleins*, Berlin 1942, fig. 23). Depuis la dernière guerre, les figures de Gasser sont exposées au Stadtmuseum.
- ⁴⁵ ALFRED ZESIGER, *Das bernische Zunftwesen*, Berne 1910, p. 150.
- ⁴⁶ K 112. ZINSLI, pl. XIX (couleur). – Dans son Journal, Joh. Haller «le jeune», doyen de l'Église bernoise, note qu'en 1561 est mort Lienhart Tremp, dernier survivant de ceux qui étaient représentés dans le «Totentanz» des frères prêcheurs (K p. 254). – Cf. *Manuel*, pp. 168, 228, 288, 307. Le «pauvre homme» figure sur la même planche que l'artisan, dans ZINSLI.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1, 2: Musée des Beaux-Arts de Bâle, Cabinet des Estampes
 Fig. 3–8: Bernisches Historisches Museum, Berne