

Yves Guillard

LES POINTS DE PRINCIPE SOULETINS
DANS L'OUVRAGE DE JEAN-MICHEL
GUILCHER

aRès

Recherche ethnologique en Sarthe

AVANT-PROPOS

Quand on aborde *Le Trésor de danse en Beauce et Pays-Bocage Français* de Jean-Michel Guilcher on ne peut qu'être admiratif devant une telle somme de travail, devant la quantité et la qualité de la documentation réunie tant sur le terrain que dans les écrits. Il est donc juste de rendre hommage à cette étude qui constitue un ouvrage de référence sur le sujet. On peut évidemment en tirer également profit, mais il est également possible, prenant quelque recul, de relire cette œuvre avec un regard plus distancié.

YVES GUILLARD

LES POINTS DE PRINCIPE SOULETINS DANS L'OUVRAGE DE JEAN-MICHEL GUILCHER

C'est ce que j'ai tenté de faire en ce qui concerne le domaine bien précis des souletins au cours de la mascarade et des pastoraux. Fuyant l'aspect technique de la notation de la danse et à la difficulté de son utilisation par des danseurs, j'ai donc retravaillé la transcription de ce répertoire en le reformulant sous une forme plus pédagogique. Je me suis également attaché à en faire ressortir à la fois les emprunts et l'originalité qu'il présente par rapport aux danses de caractères dont il découle en grande partie¹.

Sur un autre plan, les affirmations de l'auteur concernant la notion de tradition ou la spécificité du phénomène souletin demandent maintenant à être nuancées à la lumière des travaux effectués sur domaines similaires par Francine Lancelot et par moi-même.

Le but de mon étude est donc triple :

• Rendre la description des *points de principe* décrits par l'auteur plus lisible pour les danseurs souletins eux-mêmes, ainsi que pour toute personne s'intéressant à ce répertoire.

• Lui donner une mise en perspective par une présentation comparative des pas similaires à l'intérieur du répertoire lui-même, ainsi que par rapport à la technique des *danses de caractères* existant ailleurs, l'origine de celles-ci provenant principalement de l'enseignement militaire de la danse au XIX^e siècle, pratique à laquelle les souletins ont fait un grand nombre d'emprunts.

• Replacer les recherches de Jean-Michel Guilcher sur la danse souletine dans le contexte plus large de l'appropriation de la technique des *danses de caractères* dans divers espaces régionaux, que ce soit en Soule, dans le Sud-Est (basse vallée du Rhône) ou dans l'Ouest (basse vallée de la Loire).

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours du
Conseil Général de la Sarthe, de la Communauté
Urbaine et de la Mairie du Mans

© 1997 ARES
Tous droits réservés. Dépôt légal, juillet 1997
ISBN : 2-915087-0-8

¹ Sur la pertinence de l'utilisation de ce terme, se reporter à mon livre *Danse et sociabilité, les danses de caractères*, Paris, 1997, p. 199 à 214.

ARÈS

Recherche ethnologique en Sarthe

OUVRAGES SUR LA DANSE ÉCRITS PAR YVES GUILLEARD :

LES DANSES DE CARACTÈRES

YVES GUILLEARD

Répertoire des danses de Caractères recueillies au 19^e siècle, il a connu d'importantes implantations en Bretagne, au Pays Basque et dans la Vallée de la Loire.

LES POINTS DE PRINCIPES SOULETINS

VALLEE DU RIVIER

DANS L'OUVRAGE DE JEAN-MICHEL CULCHER

Itinéraire d'été de la Vallée du Rivier, de la source à la mer, 100 F

Le Grand Rivier, de la source à la mer, 100 F

Le Grand Rivier, de la source à la mer, 100 F

Le Grand Rivier, de la source à la mer, 100 F

VALLEE DE LA LOIRE

Etude sur la pratique traditionnelle (contes, légendes, traditions) 35 F

Danses de Caractères en Sarthe, tome I, 100 F

Danses de Caractères en Sarthe, tome II, 100 F

Danses de Caractères en Sarthe, 100 F

LE QUADRILLE

Le Quadrille tel qu'il se danse à nos jours, 80 F

Les anciens pas de quadrille, 80 F

© 1997 ARÈS

Tous droits réservés. Dépôt légal, juillet 1997

ISBN : 2-9150087-0-8

c/o Y. Guilleard 31 rue des Champs 72100 Le Mans. Tél. 02 43 28 25 86
(ajouter 25 F de port par ouvrage commandé)

AVANT-PROPOS

Quand on aborde *La Tradition de danse en Béarn et Pays Basque Français* de Jean-Michel Guilcher on ne peut qu'être admiratif devant une telle somme de travail, devant la quantité et la qualité de la documentation réunie tant sur le terrain que dans les écrits. Il est donc juste de rendre hommage à cette étude qui constitue un ouvrage de référence sur le sujet. On peut évidemment en rester là, mais il est également possible, prenant quelque recul, de relire cette oeuvre avec un regard plus distancié.

C'est ce que j'ai été amené à faire en ce qui concerne le domaine bien précis des *points de principe* utilisés par les danseurs souletins au cours de la *mascarade* et des *pastorales*. Envisageant l'aspect technique de la notation des pas, j'ai tout d'abord été confronté à son manque de lisibilité et à la difficulté de son utilisation par des danseurs. J'ai donc retravaillé la transcription de ce répertoire en le reformulant sous une forme plus pédagogique. Je me suis également attaché à en faire ressortir à la fois les emprunts et l'originalité qu'il présente par rapport aux *danses de caractères* dont il découle en grande partie ¹.

Sur un autre plan, les affirmations de l'auteur concernant la notion de tradition ou la spécificité du phénomène souletin demandent maintenant à être nuancées à la lumière des travaux effectués sur domaines similaires par Francine Lancelot et par moi-même.

Le but de mon étude est donc triple :

- Rendre la description des *points de principe* décrits par l'auteur plus lisible pour les danseurs souletins eux-mêmes, ainsi que pour toute personne s'intéressant à ce répertoire,

- Lui donner une mise en perspective par une présentation comparative des pas similaires à l'intérieur du répertoire lui-même, ainsi que par rapport à la technique des *danses de caractères* existant ailleurs, l'origine de celles-ci provenant principalement de l'enseignement militaire de la danse au XIXe siècle, pratique à laquelle les souletins ont fait un grand nombre d'emprunts.

- Replacer les recherches de Jean-Michel Guilcher sur la danse souletine dans le contexte plus large de l'appropriation de la technique des *danses de caractères* dans divers espaces régionaux, que ce soit en Soule, dans le Sud-Est (basse vallée du Rhône) ou dans l'Ouest (basse vallée de la Loire).

¹Sur la pertinence de l'utilisation de ce terme, se reporter à mon livre : *Danse et sociabilité, les danses de caractères*, Paris, 1997, p. 199 à 214.

Mes éléments de référence comparatifs hors Soule sont contenus dans le *Traité de danse* d'Eugène Giraudet, ainsi que dans les diverses études que j'ai publiées sur les danses de caractères :

- L'ouvrage de Giraudet qui comporte la description de nombreux pas utilisés en danses de caractères dont certains se retrouvent exécutés d'une façon plus ou moins proche en Soule ².
- Les répertoires d'Auguste Bône (sud Sarthe) et de Joseph Sthorez (Le Mans) ³.
- Le répertoire de la Société Chorégraphique de Tours contenu dans le manuscrit de François Payrola ⁴.
- L'enseignement de Franc Larguier, directeur de danse des Joyeux Mineurs de La Grand Combe (Gard) ⁵.
- Fernand Bousquet, maître de danse, de Cavillargues (Gard) ⁶.
- Marie-Louise Volle-Fernandez, maître de danse, de Bessèges (Gard) ⁷.
- Les Enfants d'Aramon, Société de Farandole gardoise, à travers les témoignages de leurs anciens danseurs ou élèves (Justin Decugis, André Rigaud, André Pommier, Nelly Peyrussan, Jacques Longuet, Gérard Chavanne) ⁸.
- Une vingtaine de cahiers manuscrits de danseurs se rapportant à ce type de répertoire et provenant des départements suivants : Sarthe, Indre et Loire, Vienne, Gard et Var ⁹.

² *Traité de danse*, Tome II, Paris, 1900.

³ *Danses de caractères en Sarthe*, Tome I, II et III, Le Mans, 1987, 1989, 1991.

⁴ *Danses de caractères en Touraine, le répertoire Payrola*, Le Mans, 1991.

⁵ *Farandoles et danses de caractères dans le Gard, tome I*, Le Mans, 1994.

⁶ Fernand Bousquet, maître de danse, Le Mans, 1992.

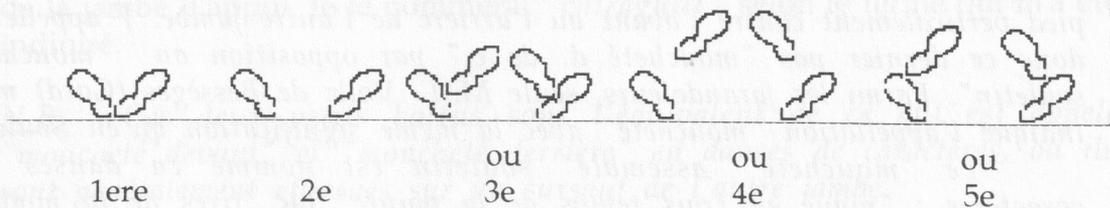
⁷ *Idem* 4.

⁸ *Farandoles et danses de caractères dans le Gard, Tome II*, Le Mans, 1996..

⁹ "Les Cahiers de maître de danse", in *Ethnologie et Dialectologie du Centre-Ouest*, Saintes, S.E.F.C.O.-A.R.P.E., 1989, pp. 7 à 23.

QUELQUES ÉLÉMENTS DE BASE

L'auteur utilise pour la commodité de sa description les "positions" empruntées à la danse académique. Il convient donc de préciser celles-ci pour un public non familiarisé avec leur emploi.



ASSEMBLÉ (pp. 315 et 316)

Tout *point de principe* est commencé (et la plupart se terminent) en *assemblé*, mais on peut également retrouver cet élément dans le cours d'un enchaînement.

L'*assemblé* initial est toujours en 3e, pieds ouverts à un peu moins de 90°, le droit devant, talon logé à mi-longueur de l'autre pied. Les *assemblés* suivants sont soit en 3e, soit en 5e, avec le même degré d'ouverture des pieds. L'auteur les décrit pieds à plat mais il semble que dans la pratique (actuelle ?) ils soient généralement exécutés sur l'avant des pieds, le talon du pied avant surplombant alors la pointe ou le milieu du pied postérieur (5e ou 3e) ou ce dernier venant se positionner de lui-même sous le pied avant.

Sauf exception l'*assemblé* qui conclue un pas s'effectue suite à un saut ¹⁰.

N.B. : En danses de caractères l'*assemblé* se fait toujours en 3e avec une angulation de 30°, voire plus (comme à Aramon [Gard]).

MOUCHETÉ (pp. 319 et 320)

Le "moucheté assemblé" ¹¹

et petit saut sur place en dégageant la jambe droite tendue en avant et à droite à faible hauteur

- ♩ 1 *moucheté devant*
- ♩ 2 sursaut en dégageant à nouveau la jambe droite
- ♩ 3/ *assemblé* (5e) pied droit derrière
De même à gauche

¹⁰ Une lecture trop rapide pourrait laisser croire que de nombreux *assemblés* se concluent sans saut préparatoire (*mouchetés*, *ciseaux-tombés*, *antrixat-tombés*). Mais il ne s'agit en fait que d'exceptions (*pas bourré*, etc.).

¹¹ Terme créé par l'auteur.

+ MOUCHETÉ DEVANT

Retomber sur le pied gauche et poser la pointe du pied droit tendu sur le sol devant la pointe du pied gauche.

Pour un *moucheté derrière* on retombera en posant la pointe du pied droit derrière le talon gauche.

N.B. : En danses de caractères ce "moucheté devant" est appelé "piqué devant", le terme "moucheté" correspondant alors à un petit battement du pied verticalement contre l'avant ou l'arrière de l'autre jambe. J'appellerai donc ce dernier pas "moucheté d. de c." par opposition au "moucheté souletin". Parmi les farandoleurs, seule M.-L. Volle de Bessèges (Gard) m'a indiqué l'appellation "moucheté" avec la même signification qu'en Soule.

Le "moucheté assemblé" souletin est nommé en danses de caractères : "piqué en trois temps de la pointe" ou "tirés de la jambe" (répertoire Bône [Sarthe]) ou "balonné". Mais les dégagés sont exécutés latéralement et non pas en diagonale.

+ Variantes

Ce pas peut-être poursuivi quand, au lieu d'assembler au temps 3, on fait un *moucheté derrière* :

- et]
- 1] *moucheté devant*
 - 2 sursaut en dégageant la jambe en avant et sur le côté
 - 3] *moucheté derrière*
 - 4 idem 2
- etc.

Un exemple en est donné avec le "moucheté sept temps" exécuté sur place (p. 340) :

- et]
- 1] *moucheté devant de la jambe droite*
 - 2 sursaut en dégageant la jambe droite en avant et à droite
 - 3 idem 1 mais derrière
 - 4 idem 2
 - 5 idem 1
 - 6 idem 2
 - 7/ assembler le pied droit derrière
- De même à gauche

N.B. : Ce pas est appelé "piqué de la pointe du pied en 7 temps" ou "piqué simple en 7 temps" dans le répertoire Bône (Sarthe) et "sissol" à la Grand Combe (Gard).

Dans un certain nombre d'autres pas le "temps" 2 se fait sans sursaut, mais il est alors suivi d'un saut soit sur l'autre pied, soit en assemblé avec un petit déplacement.

CHISTA ET CHIRAGUILI

Dans de nombreux pas on retrouve deux petits mouvements que l'auteur décrit à chaque fois, mais sans leur donner de nom :

- Un petit battu du talon de la jambe en l'air contre le cou-de-pied de l'autre jambe¹². Je le nommerai "*chista*", selon le terme qui m'a été indiqué par des moniteurs souletins.

- Un petit battu de la cheville du pied arrière contre la base du mollet de la jambe d'appui. Je le nommerai "*chiraguili*", selon le terme qui m'a été indiqué.

N.B. : Ces deux petits battus sont l'équivalent de ce qui est appelé "moucheté devant" et "moucheté derrière" en danses de caractères, où ils sont généralement effectués sur un sursaut de l'autre jambe.

ANTRIXAT ou AILE-DE-PIGEON (de la jambe gauche puis de la jambe droite) (pp. 321 et 322)

et saut

- 1 retomber sur le pied droit sur place en frappant le dessous du mollet droit avec la jambe gauche bien ouverte¹³
- 2 saut en frappant de même
- 3]
- 4] idem à droite

+ Autres possibilités

L'*antrixat* peut se poursuivre, s'enchaîner sur un autre pas ou se terminer par un *assemblé* devant du pied qui vient de battre :

- 3/ *assemblé* pied droit devant

N.B. : Pour apprendre, les élèves s'appuient à une table ou à deux dossiers de chaises. E. Sorbier d'Aramon (Gard) préférerait les faire s'appuyer sur une chaise posée sur une table, pour éviter de "casser" le corps, tandis que F. Larguier de la Grand Combe faisait exécuter ce pas à ses élèves en tenant la baguette de l'Anglaise horizontalement devant eux, à la hauteur des épaules.

L'auteur appelle "*aile-de-pigeon sur pied droit (ou sur pied gauche)*" la chute sur un pied avec double frappé de la jambe libre, soit exécuté seul, soit enchaîné avec d'autres *ailes de pigeon*¹⁴. Parfois l'on ne trouve qu'un seul frappé (l'auteur l'appelle alors "*demi-aile-de-pigeon*").

Contrairement à lui j'emploierai le terme *antrixat*, plus couramment utilisé en Soule, et je nommerai le pas d'après la jambe qui bat et non pas d'après la jambe d'appui. J'écrirai par exemple : "*antrixat de la jambe gauche*" au lieu d'"*aile-de-pigeon sur pied droit*".

¹² Décrit avec toutes ses variantes p. 105 (avant dernier paragraphe).

¹³ La plupart des danseurs commencent en fait par tendre la jambe droite pendant le saut préparatoire et la ramène énergiquement au contact de l'autre au moment de retomber. Une technique similaire est utilisée dans le Gard par les danseurs d'Aramon (et par Bousquet qui les imite), mais le pas y est commencé avec la jambe droite tendue avant le saut.

¹⁴ L'auteur n'utilisera d'ailleurs pas cette convention qu'il vient d'énoncer. Dans la pratique il écrira : "*aile-de-pigeon du gauche (ou du droit)*".

LES FRIJAT (pp. 322 et 323)

Frijat bakun (*frijat simple*) ou *brisé* (de la jambe droite)¹⁵

départ en appui sur le pied gauche

- 1/ *chista*
et saut en frappant la jambe gauche avec le mollet droit ¹⁶ (jambes à 45° par rapport au sol ?)
- 2/ *assemblé* (3e ou 5e) pied droit derrière

N.B. : L'exécution de ce pas à gauche se fait symétriquement.

Les autres façons de préparer un *frijat bakun* sont les suivantes :

- avec un *chiraguili* (ornementation sur l'aller du pas français (p. 328)) (*chista* et *chiraguili* peuvent être exécutés à l'issue d'un saut ou d'un sursaut),

- à partir d'un *assemblé* (p. 335),

- avec un glissé (pp. 346 et 347) :

et glisser le pied droit à droite

- 1/ poser le gauche en 5e derrière
- 2/ *frijat bakun* de la jambe droite
De même à gauche.

Frijat doble (*frijat double*) (*entrechat deux classique*) ¹⁷

départ en seconde position, pointes et genoux tournés vers l'intérieur

et "forte flexion sur les deux jambes"

et saut vertical pendant lequel la jambe droite tendue bat la jambe gauche devant,

et puis derrière

- 1/ retomber en *assemblé* (3e ou 5e) pied droit devant

N.B. : Si le départ se fait à partir de l'*assemblé* (3e) et sans élan apparent ce pas devient un *frijat ükotik* (réservé aux danseurs bien entraînés).

Pour enchaîner plusieurs *frijat doble* rebondir de l'*assemblé* à la seconde position.

Pour apprendre ce pas "les élèves se suspendent par les mains à un barreau d'échelle".

On retrouve l'*entrechat commencé en seconde* dans un pas de farandole à Bessèges (Gard), tandis que les farandoleurs d'Aramon exécutent un "entrechat double" commencé sur un *assemblé* pied droit

¹⁵ L'auteur précise que l'appellation "brisé" n'est utilisée que dans le canton de Tardets.

¹⁶ L'auteur ne précise pas le degré d'extension du genou ni de la cheville.

¹⁷ Ou "entrechat cinq" selon la méthode employée :

- Dans celle utilisée par l'auteur seul compte le nombre de battus, nous avons donc un "entrechat deux".

- Une autre méthode prend en compte tous les mouvements de jambe :

1 battu de la jambe droite devant

2 écart

3 battu de la jambe droite derrière

4 écart

5 *assemblé*

Nous avons alors un "entrechat cinq".

devant en battant la jambe droite derrière, puis devant et en retombant en assemblé pied gauche devant (entrechat six).

Suite de *frijat doble* (pp. 353 et 354)

Cet enchaînement de cinq *frijat doble* est exécuté entièrement sur place :

- 1/ prendre l'élan "sur les deux pieds (le plus souvent en 2e position"
- 2/ *frijat doble*
- et]
- 3/] saut en 2e position
- 4/ *frijat doble*
- et]
- 5/] idem 3
- 6/ *frijat doble* terminé en 2e
- 7/ idem 6
- 8/ *frijat doble* terminé en 3e

TERRE-A-TERRE ou PAS RUSSE (pp. 338 et 339)

"Presque uniquement employé pour des trajets à reculons", ce pas peut servir néanmoins pour aller vers l'avant ou être simplement exécuté sur place.

Les termes "terre-à-terre" et "pas russe" sont couramment employés en danses de caractères et, si l'on en croit les descriptions faites par l'auteur, se rapportent à des contenus moteurs différents de ceux utilisés en Soule. Ainsi en danses de caractères le terre-à-terre est une sorte d'aile de pigeon exécutée en frottant sur le sol le pied qui bat et le pas russe (ou pas de basque !) présente un contenu moteur très similaire au pas de basque de la danse académique ¹⁸.

Toutefois, quand on voit exécuter des terre-à-terre souletins, un air de famille apparaît immédiatement avec les terre-à-terre pratiqués par les farandoleurs gardois :

¹⁸ Ainsi qu'en Soule au *pas de gavotte* et au pas de la marche des mascarades (*infra*).

terre-à-terre souletin (Licq)	terre-à-terre d. de c. (La Grand Combe)
<p>6/8 ou 2/4</p> <p>♩ 1 poser le pied droit, "suivant un trajet arqué, à distance d'un petit pas derrière le gauche, et sensiblement à sa gauche, [le corps] en légère perte d'équilibre vers la droite"</p> <p>♩ 2/ revenir à la verticale en reportant le poids du corps sur le pied gauche</p> <p>♩ 3/ puis sur le pied droit légèrement plus à gauche De même à gauche</p>	<p>et sauter sur le pied gauche en dégageant la jambe droite en arrière et à droite, pieds bien ouverts</p> <p>♩ 1 ramener le pied droit en le glissant sur le bord interne du gros orteil jusqu'à ce qu'il croise la jambe gauche vers la gauche, talons presque joints, avec un sursaut sur le pied gauche et dégager à nouveau la jambe droite</p> <p>♩ 2 idem 2 mais retomber sur le pied droit</p>

Les similitudes entre ces deux pas sont les suivantes :

- S'ils peuvent être exécutés selon un rythme continu (♩♩♩ en 6/8 pour l'auteur ou ♩♩ pour la version que j'ai noté à la Grand Combe) ils sont également pratiqués selon un rythme plus saccadé et le ♩♩♩ indiqué par l'auteur est très proche de l'exécution de F. Bousquet (Gard) qui rapproche les deux temps de façon vive avec un déplacement vers le côté : ♩♩. (la différence de découpage rythmique relève sans doute plus de ma propre difficulté à noter avec précision le rythme de ce pas qu'à une différence réelle ¹⁹).

- Ces deux pas permettent un déplacement à la fois latéral, par croisement de la jambe postérieure ("temps" 1 et 3 en Soule, 1 et 2 en danses de caractères), et vers l'arrière (mais F. Bousquet exécute lui aussi des terre à terre vers l'avant).

Il existe par contre plusieurs différences entre ces pas :

- Celui de Soule comporte trois appuis contre deux en danses de caractères.

- Il n'y a pas de battus dans le terre-à-terre souletin et le second déplacement de la jambe postérieure s'effectue sur le dernier "temps" en Soule.

¹⁹ Ce que j'avais noté à la Grand Combe n'était en fait que le rythme d'apprentissage du pas.

Tous ces points étant considérés et sans rien pouvoir affirmer avec certitude, beaucoup d'éléments concourent cependant pour poser sérieusement la question de filiation du terre-à-terre souletin par rapport à celui utilisé en danses de caractères.

L'auteur décrit une autre version du terre-à-terre souletin observée à Trois-Villes dont changent seulement les "temps" 2 et 3 :

- ♩ ou ♪ 2/ poser le pied gauche en 5e derrière le droit
- ♩ ou ♪ 3/ poser le droit à côté du gauche (en 1ere ou 2e) ou le reposer où il était précédemment.

L'utilisation de ce pas en Soule est éminemment personnelle et varie énormément dans le détail d'un danseur à l'autre. Mais "toujours l'impression dominante est celle d'un déplacement continu, coulé, rectiligne avec oscillation du corps d'un côté à l'autre".

♩ 1/ "long pas glissé en avant sur (le) pied droit"	♩ 1/ et glisser le pied droit en avant [...]
♩ 2/ chasse par le pied gauche en 5e derrière	♩ 2/ chasser le pied droit par le pied gauche en avant.
♩ 3/ poser le pied droit en avant ²⁰ et	♩ 3/ et et
♩ 4/ jeter en avant sur le pied gauche ²¹ , avec un étréguail du droit ²²	♩ 4/ jeter le pied gauche en avant, en ramenant le pied droit derrière le gauche ²³
et	et
♩ 5/ assembler pied droit devant, sur place ou légèrement en avant	♩ 5/ et assembler le pied droit devant le gauche"

4. Variante : La fin de l'aller du pas français peut s'effectuer ainsi :

- ♩ 4/ idem
- ♩ 5/ "très discret rebondissement sur pied gauche"
- ♩ 6/ assembler calmement le pied droit devant le gauche

²⁰ L'auteur ne présume pas que c'est le talon qui se pose en premier et non pas l'avant-pied comme en danses de caractères.

²¹ J'entends pas "jeté" un saut en progression terminant sur une seule jambe. Et il s'agit danses de caractères le "jeté vers l'avant" est complété dans le même moment d'un "moucheté derrière" de la même façon, tandis que le "jeté vers l'arrière" est complété d'un "moucheté devant" de la même façon.

²² Ce étréguail peut être exécuté plus bas, le pied droit ou le derrière le talon gauche, ou plus haut, la jambe droite repliée croisée derrière la gauche.

²³ Le pied est posé verticalement sur toute sa longueur contre l'arrière du mollet (= "moucheté derrière" des danses de caractères).

LES PAS COMPOSÉS

LE PAS FRANÇAIS (p. 327)

Il est en tous points comparable à celui des danses de caractères : même nom, (globalement) même rythme et mêmes appuis, seuls les détails de style changent, influencés vraisemblablement par la pratique des sauts basques et le rythme des musiques utilisées en Soule (en général beaucoup plus lentes qu'en danses de caractères).

"Aller du pas français"	Pas français (Giraudet (p. 289))
et "petit saut" avec un <i>chista</i> pied droit	et "flexion sur les deux du jambes, s'enlever
♩ 1 "long pas glissé en avant sur [le] pied droit"	♩ 1 et glisser le pied droit en avant [...]
♩ 2 chassé par le pied gauche en 5e derrière	♩ 2] chasser le pied droit par le pied gauche en avant,
♩ 3/ et poser le pied droit en avant ²⁰	♩ 3/] et
♩ 4/ jeté en avant sur le pied gauche ²¹ , avec un <i>chiraguili</i> du droit ²²	♩ 4/ jeter le pied gauche en avant, en ramenant le pied droit derrière le gauche ²³
et	et
♩ 5/ assemblé pied droit devant, sur place ou légèrement en avant	♩ 5/ et assembler le pied droit devant le gauche"

+ Variante : La fin de l'aller du pas français peut s'effectuer ainsi :

- ♩ 4 idem
- ♩ 5 "très discret rebondissement sur pied gauche"
- ♩ 6/ assembler "calmement le pied droit devant le gauche"

²⁰ L'auteur ne précise pas que c'est le talon qui se pose en premier et non pas l'avant-pied comme en danses de caractères.

²¹ J'entends pas "jeté" un saut en progression terminé sur une seule jambe. N. B. : En danses de caractères le "jeté vers l'avant" est complété dans le même mouvement d'un "moucheté derrière" de la jambe libre, tandis que le "jeté vers l'arrière" est complété d'un "moucheté devant" de la jambe libre.

²² Ce *chiraguili* peut-être exécuté plus bas, le pied droit en 3e derrière le talon gauche, ou plus haut, la jambe droite repliée croisée derrière la gauche.

²³ Le pied est posé verticalement sur toute sa longueur contre l'arrière du mollet (= "moucheté derrière" des danses de caractères).

"retour du pas français"	Giraudet (p. 289)
et "minuscule rebondissement sur le pied droit"	et
♩ 1 "long pas en arrière sur le pied gauche"	♩ 1 "glisser le pied gauche en arrière,
♩ 2 chassé par le pied droit en 5e devant	♩ 2] le chasser par le droit,
♩ 3/ poser le pied gauche en arrière	♩ 3/]
et	et
♩ 4/ jeté en arrière sur le pied droit, avec un <i>chista</i> du gauche	♩ 4/ et jeter la jambe droite en arrière,
	en rapprochant le pied gauche devant le pied droit ²⁴
et	et
♩ 5/ <i>assemblé</i> pied gauche derrière	♩ 5/ et assembler le pied gauche derrière"

+ *Ornements*. Les deux derniers temps de chacun de ces pas peuvent être remplacés par un ou plusieurs battus :

- "Pas français avec *frijat bakun* (brisé)" (p. 328) : le *frijat bakun* (brisé) s'effectue sur le temps 5 (de la jambe droite dans l'*aller*, de la jambe gauche dans le *retour*).

- "Pas français avec *antrixat*" (p. 328).

Sur l'*aller* on trouve deux possibilités :

♩ 4] <i>antrixat</i> de la	♩ 4]
♩ 5] jambe droite	♩ 5] idem
♩ 6/ <i>assemblé</i>	♩ 6/ <i>demi-antrixat</i> de la jambe gauche

Le retour s'effectue symétriquement mais doit se terminer également en *assemblé* pied droit devant. L'*antrixat* du retour peut être remplacé par un *frijat bakun*.

N.B. : L'*aller* de ce dernier pas avec un *antrixat* est très proche d'une version du pas français exécutée par les Joyeux Mineurs de la Grand Combe (Gard).

²⁴ Le pied gauche est posé verticalement sur toute sa longueur contre l'avant de la jambe droite (= "moucheté devant" des danses de caractères).

Pas français avec tour sur soi (p. 328)

Il est similaire à un enchaînement connu dans les divers répertoires de danses de caractères comme "pas français en avant et pirouette en cinq [temps en arrière à gauche]".

Il s'agit de l'aller du pas français suivi d'un second pas qui reprend son modèle mais avec les modifications suivantes :

Soule	pirouette en cinq (temps)
<p>et]</p> <p>♩ 1] demi-tour à gauche</p> <p>♩ 2] appuis habituels</p> <p>♩ 3/] inversés</p> <p>♩ 4/] avec demi-tour à gauche</p> <p>♩ 5/]</p>	<p>et]</p> <p>♩ 1] idem Soule</p> <p>♩ 2] moucheté d. de c. derrière de la jambe droite</p> <p>♩ 3/] moucheté d. de c. devant de la jambe droite</p> <p>♩ 4/] idem Soule mais jeté avec moucheté d. de c. <u>devant</u></p> <p>♩ 5/] idem Soule</p>

L'auteur précise qu'autour de Barcus et de Chéraute on effectue d'abord l'aller et le retour du pas français, puis l'ensemble du pas français avec tour sur soi", ce qui correspond très exactement à la structure des premières "leçons de danse" de la plupart des répertoires de danses de caractères²⁵.

N.B. : Le répertoire Bône (sud Sarthe) contient un "pas français en tournant" qui s'effectue deux fois de suite avec une simple modification par rapport au "pas français en avant" : le jeté du temps 4 se fait en tournant à droite d'un demi-tour.

²⁵ De même au cours de la mascarade, certains principes d'organisation des pas rappellent ceux des leçons de danse (où les déplacements sont d'abord vers l'avant et vers l'arrière, puis sur le côté et retour ["chassé"] enfin sur place ["balancé"]). Ainsi les solistes de la mascarade "exécutent au cours du passerue sur des airs à deux parties [des] trajets avant-arrière pendant la partie A [et des] déplacements latéraux pendant la partie B" [...] Durant la partie A de l'air le déplacement se fait alternativement vers l'avant (première moitié du pas français, du pas de té, du pas français trompé, etc.) et vers l'arrière (seconde moitié des mêmes pas ou terre-à-terre, pirouettes, etc.). La partie B consiste en trajets latéraux (mouchetés de diverses sortes, pas tombés, pas fouettés, etc.). Chacun danse un seul couplet, aussitôt relayé par l'acteur suivant." (pp. 362 et 581). De même le brale jautze, "avec son air à trois parties, commence généralement lui aussi par un déplacement vers l'avant et l'arrière [suivi de déplacements] de côté ou sur place, ou de côté puis sur place, avec un enchaînement différent pour la partie B et la partie C" (p. 362).

Quant aux déplacements les plus habituels de la danse des Satans au cours des pastorales, ils ne sont pas sans rappeler ceux de certaines batteries de l'Anglaise : progression vers l'avant (partie A de la musique), "déplacement de côté ou danse sur place" (partie B), "de nouveau danse de côté ou sur place" (partie A), retour vers l'arrière (partie B).

Pas français trompé (pp. 330-332)

+ Version de Haute-Soule

Les deux derniers temps de l'*aller du pas français* sont remplacés par :

- ♩ 4 glissé en avant du pied gauche
 - ♩ 5 poser le pied droit en 5e derrière le gauche
 - ♩ 6/ par un saut vertical, qui fait effectuer un quart de tour à gauche, *assembler* le pied gauche derrière le droit avec un mouvement arrondi de la jambe gauche et retomber en 5e en appui principal sur le pied droit
- Faire le retour comme dans le *pas de té* (*infra*).
Refaire le tout une seconde fois.

+ Ornementations : Un *frijat bakun* peut s'intercaler dans la seconde partie de chacun de ces pas.

+ Version de Basse-Soule (Barcus, au moins depuis Hegobürü)

- L'*aller* est identique mais se termine en tournant à droite.
- Le *retour* est identique mais avec des appuis inversés. Il se termine donc en *assemblé* 5e, pied gauche devant.
- Le second *aller* est identique au premier, mais avec des appuis inversés et en tournant à la fin à gauche.
- Le second *retour* est identique à celui de la Haute-Soule. Il se termine généralement par un *frijat bakun* de la jambe gauche qui amène tout naturellement à *assembler* le pied droit devant.

+ Version avec double pirouette (Chéraute)

- L'*aller* est identique à celui de Haute-Soule à ceci près qu'il est "*rigoureusement glissé*" (pas de saut au "*temps*" 5).
- Le *retour* s'effectue par une "*double pirouette vers la gauche [...] avec brisé (frijat bakun) final*" (*infra*).

Jaun püntia (le "*point du monsieur*") (Barcus) (p. 332)

Les deux derniers temps de l'*aller du pas français* sont remplacés par :

- ♩ 4 *moucheté* devant de la jambe gauche
- ♩ 5 avec un mouvement arrondi pour...
- ♩ 6/ *assembler* le pied gauche sur la pointe en 5e derrière avec un quart de tour à gauche

Le *retour* s'effectue comme dans le *pas de té*.

PAS DE TÉ (p. 329)

Ce pas est lui aussi dérivé de l'aller du pas français.

N.B. : Il est très similaire à la "pirouette 5 temps en avant" qui appartient à la fois au répertoire Bône (sud Sarthe) et à celui des Joyeux Mineurs de la Grand Combe (Gard) :

<i>Pas de té (aller)</i>	<i>Pirouette 5 temps en avant</i>
et petit saut (avec un <i>chista</i> ?)	et
♩ 1 "long pas glissé en avant sur [le] pied droit"	♩ 1 idem Soule
♩ 2 sursaut sur le pied droit avec un <i>chiraguili</i> du gauche	♩ 2 <i>moucheté d. de c. derrière</i> de la jambe gauche
♩ 3/ idem mais avec un <i>chista</i> du gauche	♩ 3/ <i>moucheté d. de c. devant</i> de la jambe gauche
♩ 4/ jeté en avant sur le pied gauche avec un <i>chista</i> du gauche	♩ 4/ jeté <i>moucheté</i> en avant de la jambe gauche (<i>moucheté d. de c. derrière</i>)
♩ 5/ <i>assemblé</i> pied droit derrière en faisant un <u>quart-de-tour à gauche</u>	♩ 5/ <i>assembler</i> pied droit devant (sans tourner)

N.B. : Le retour s'effectue comme la "pirouette en 5 temps [en arrière à gauche]" des danses de caractères. Ici encore il s'agit d'une structure de "leçon de danse" :

<i>Pas de té (retour)</i>	<i>Pirouette en 5 temps (en arrière à gauche)</i>
et petit saut avec quart-de-tour à gauche	et petit saut avec demi-tour à gauche
♩ 1 } idem <i>aller</i> en	♩ 1 } idem <i>pirouette 5 temps</i>
♩ 2 } inversant les appuis	♩ 2 } en avant en inversant
♩ 3/ } avec quart-de-tour à gauche	♩ 3/ } les appuis
♩ 4/ } avec quart-de-tour à gauche	♩ 4/ } avec quart-de-tour à gauche (<i>moucheté d. de c. devant</i>)
♩ 5/ } avec quart-de-tour à gauche	♩ 5/ } avec quart-de-tour à gauche

Refaire l'aller et le retour

+ Ornementations : Le dernier temps de chaque pas peut être remplacé par un *frijat bakun* (brisé) (de la jambe droite dans l'*aller*, de la gauche dans le *retour*).

Pas de té avec frijat bakun et frijat doble (p. 330).

Il s'agit de l'*aller* du *pas de té* mais sans quart-de-tour sur l'*assemblé*, le *retour* étant remplacé par l'enchaînement suivant exécuté sur place ou en reculant :

- ↓ 1/
- ↓ 2/ *frijat bakun* de la jambe droite
- ↓ 3/ saut en 2e
- ↓ 4/ *frijat doble*

VARIANTES DIVERSES (p. 332)

Les *pas français* et les *pas de té* peuvent être utilisés tels qu'ils viennent d'être décrits mais il est également possible de combiner à sa guise leurs différents éléments ou d'en emprunter à d'autres pas :

Ex : - *aller* du *pas français* avec *antrixat*

suivi du *retour* du *pas français* avec *frijat bakun*,

- *aller* du *pas français* avec *frijat bakun*

suivi du *retour* du *pas de té* avec *frijat bakun*, etc.

- *aller* du *pas français*

suivi du *moucheté-antrixat*

- *aller* du *pas français trompé*

suivi du *glissé frijat bakun* à droite et à gauche, etc.

Dans ces deux derniers exemples le *retour* ne s'effectue "que plus tard, complété à son tour par un motif [...] semblable ou différent".

JETE, FRIJAT, COSAQUE ET FRIJAT (pp. 334-335)

Les deux enchaînements décrits par l'auteur sous cette appellation sont similaires à un enchaînement très connu en danses de caractères où il est utilisé à la fois dans les "leçons de danse" et au commencement de pratiquement toutes les Gavottes :

+ "Deuxième forme"

SOULE	<i>jeté, jeté, assemblé, entrechat</i>
↓ 1/ <i>jeté</i> en avant sur le pied droit, avec un <i>chiraguili</i> du gauche	↓ 1/ <i>jeté moucheté</i> en avant du pied droit
↓ 2/ idem du pied gauche	↓ 2/ idem du pied gauche
↓ 3/ <i>assemblé</i> pied droit devant	↓ 3/ <i>assemblé</i> pied droit devant

<ul style="list-style-type: none"> • 4/ <i>frijat bakun</i> (brisé) de la jambe droite • 1/ <i>jeté</i> en reculant sur le pied gauche avec un <i>chista</i> du droit • 2/ idem du pied droit • 3/ <i>assemblé</i> pied gauche derrière et fléchir "jusqu'à l'accroupissement" • 4/ <i>frijat doble</i> (<i>entrechat</i>) 	<ul style="list-style-type: none"> • 4/ <i>entrechat</i> • 1/ <i>jeté moucheté</i> en arrière du pied gauche • 2/ idem du pied droit • 3/ <i>assemblé</i> pied gauche derrière et • 4/ <i>entrechat</i>
---	--

N.B. : En dehors des détails stylistiques, la seule différence entre ces deux pas consiste donc dans le *frijat bakun* (brisé) qui termine le déplacement vers l'avant.

+ "Première forme"

- 1/ idem pas précédent
 - 2/ idem du pied gauche
 - 3/ saut pour retomber en 2e
 - 4/ *frijat doble*
 - 1/ s'accroupir bien droit
 - 2/ se relever calmement
 - 3/ petit saut pour retomber en 2e
 - 4/ *frijat doble*
- } *cosaque*

Aidesk püintia (*jeté, antrixat*) (Barcus) (pp. 337 et 338)

Ce pas peut s'exécuter de deux façons :

vers l'avant	sur le côté
<ul style="list-style-type: none"> • 1/ <i>jeté</i> en avant sur le pied gauche, avec un <i>chiraguili</i> du droit • 2/ sursaut en avant mais avec un <i>chista</i> du droit • 3/ <i>antrixat</i> de la jambe • 4/ gauche en avant • 5/ <i>assemblé</i> ou <i>demi-antrixat</i> de la jambe droite <p>Répéter en inversant les appuis et refaire éventuellement le tout une seconde fois.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • 1/ idem mais vers la gauche • 2/ idem mais vers la gauche • 3/ idem mais sur place • 4/ • 5/ idem <p style="text-align: center;">De même à droite</p>

PAS MIGNON (Barcus) (pp. 332 et 333)

- 1  poser le pied droit en avant, marché (poser d'abord le talon) ou jeté (saut sur l'avant pied) dans l'axe du corps
- 2  glisser le pied gauche en avant
- 3/  assembler le pied droit derrière en 1ère (sans sauter)
- 4 
- 5  idem en appuis symétriques
- 6/ 
- 7 
- 8  *moucheté* de la jambe droite
- 9/  assembler le pied droit derrière
- 10 
- 11  idem à gauche
- 12/ 

"Le retour se fait habituellement en terre-à-terre".

LE PAS TOMBÉ

Tombé à droite et à gauche (pp. 317, 318, 339)

Pas d'apprentissage pour les débutants, il est identique au "[pas] tombé en 3 temps" des danses de caractères décrit par Giraudet :

SOULE	Giraudet (p. 475)
et saut sur les deux jambes	et "plier sur les genoux, s'élever
1  retomber sur le pied droit à droite, le corps "en légère perte d'équilibre vers la droite", la jambe gauche tendue à gauche et vers le sol à 45°	1  en tombant sur le pied droit ²⁶
2  poser le pied gauche en 5e derrière le droit	2  et le pied gauche tendu en 2e en l'air ; croise le pied gauche derrière le droit, allonger le pied droit en 2e en l'air
3/  saut et retomber un peu à droite en <i>assemblé</i> (3e) pied droit derrière De même à gauche, le tout deux fois	3/  puis le rapprochant assembler derrière le gauche [...] Répéter ce tombé à gauche"

²⁶ Giraudet précise que "le pas tombé est ainsi appelé parce que le danseur qui l'exécute imite un homme qui tombe sur le côté".

Tombé-moucheté (pp. 340 et 341)

L'auteur décrit deux enchaînements sous cette appellation :

<i>tombé-moucheté llabür</i> (court) ²⁷	<i>tombé-moucheté luzea</i> (long) ²⁸
<p>et]</p> <p>1 début du tombé à</p> <p>2 droite</p> <p>3]</p> <p>4 moucheté à droite commencé en 5e derrière</p> <p>5</p> <p>6</p> <p>7/] assemblé</p>	<p>et]</p> <p>1</p> <p>2] idem</p> <p>3 "pas du pied droit vers la droite [...] marché, glissé ou légèrement sauté"</p> <p>4 poser le gauche en 5e devant</p> <p>5]</p> <p>6 idem 5,6,7/</p> <p>7/] de l'autre pas</p>

N.B. : La première version est similaire au 14e pas d'été du répertoire Bône (Sarthe) : "pas tombé en 2 temps et trois tirés de la jambe droite", seul le découpage syncopé de l'exécution souletine différencie ces deux pas.

Tombé à droite, antrixat, frijat bakun (p. 345)

et]	
1	
2]	début du tombé à droite
3]	
4]	antrixat de la jambe gauche
5/	chista du pied droit
6/	frijat bakun de la jambe droite

TOMBÉ A GAUCHE

L'auteur décrit plusieurs pas fort différents sous cette même appellation :

- 1) "Tombé à gauche" (p. 318). Il s'agit d'un pas tombé exécuté vers la gauche mais sans aucun déplacement et en *assemblant* à la fin le pied gauche en 5e derrière "au terme d'un trajet arquet".

Deux pas composés semblent utiliser ce premier type de tombé à

²⁷ P.110.

²⁸ *Idem.*

gauche :

<p><i>tombé à gauche, glissé-frijat bakun à droite (pp. 346 et 347)</i></p>	<p><i>tombé à gauche, antrixat (aker-antrixat)²⁹ (p. 347)</i></p>
<p>et saut</p> <p>♩ 1 retomber (sur place ?) "sur le pied gauche, corps légèrement en perte d'équilibre vers la gauche, jambe droite tendue latéralement"</p> <p>♩ 2 trajet arqué du pied droit pour le poser en 5e derrière et chasser l'autre jambe tendue à gauche</p> <p>♩ 3 le pied se pose à côté (1ere) ou derrière le droit (5e) (au terme d'un trajet arqué) et le chasse sans élévation</p>	<p>et</p> <p>♩ 1 idem</p> <p>♩ 2 idem</p> <p>♩ 3/ poser (ou sauter sur) le pied gauche en 5e derrière le droit</p>
<p>♩ 4 glisser le pied droit, "pointe bien ouverte", vers la droite et le poser "à un pas"</p>	<p>et lancer "la jambe droite tendue en avant", et saut en hauteur et ramener "la jambe droite énergiquement vers l'arrière"</p>
<p>♩ 5/ poser le gauche en 5e derrière</p>	<p>♩ 4 antrixat de la jambe</p>
<p>♩ 6/ frijat bakun de la jambe droite</p>	<p>♩ 5 gauche</p> <p>♩ 6/ assemblé</p>

2) "Tombé à gauche" (pp. 345 et 346)

C'est un pas différent dont l'auteur donne deux versions :

<p>et sauter</p> <p>♩ 1 "retomber en place sur pied gauche, pied droit en 3e [...] devant, décollé du sol"</p>	<p>et</p> <p>♩ 1 idem</p>
<p>♩ 2 poser le pied droit en 5e derrière et "dégager aussitôt le gauche"</p>	<p>♩ 2 poser le pied droit "à un pas à droite"</p>
<p>♩ 3/ poser le pied gauche en 1ere</p>	<p>♩ 3/ poser le pied gauche en 5e derrière</p>

²⁹ Dénomination employée "en Basse-Soule, où il est souvent utilisé dans godalet-dantza pour s'approcher du verre".

 4 sauter à droite sur le pied droit avec un <i>chista</i> du gauche	 4
 5 lancer la jambe gauche vers l'avant et la gauche sans sauter	 5 idem 1er version
 6]	 6
 7] idem à droite	 7]
Répéter le tout à gauche	

N.B. : Dans la première version le *tombé à gauche* est similaire aux précédents, tandis que la deuxième présente un pas décrit ailleurs par l'auteur comme "*autre tombé à gauche*".

3) "*Autre tombé à gauche*" (p. 318).

- et petit saut sur le côté à gauche
-  1 retomber sur le pied gauche à faible distance, "*le corps en perte d'équilibre vers la droite*", avec un *chista* du droit ³⁰
 -  2 glisser le pied droit à droite
De même à gauche

N.B. : Ce pas est connu en danses de caractères sous le nom d'"appel" (Sarthe). Il est alors complété par un assemblé sans sursaut.

L'auteur décrit trois enchaînements qui utilisent cet "*autre tombé à gauche*" :

+ *Tombé glissé à gauche et à droite avec frijat bakun (Chéraute)* ³¹
(p. 336)

Cet enchaînement est similaire à une "*leçon*" du répertoire Bône (Sarthe) appelée "*pas français sur côté trompé par une glissade et un brisé, pirouette en 5 temps sur place en arrière à gauche*" ou au début du "*pas français tombé brisé*" de la Grand Combe (Gard).

SOULE	<i>"Pas français sur côté trompé par une glissade et un brisé"</i> (Sarthe)
<i>"Aller"</i> et  1 " <i>autre tombé à gauche</i> " avec la glissade en avant	et  1 sursaut sur le pied gauche en glissant le droit à droite

³⁰ "*Certains danseurs retombent en position d'assemblé mais avec pied droit soulevé prêt à partir*" (p. 347).

³¹ "*Cet enchaînement ne porte aucun nom et passe pour être de création récente*".

<ul style="list-style-type: none"> ♪ 2] et à droite ♪ 3] ♪ 4] idem de l'autre côté ♪ 5/ poser le pied droit en 5e derrière ♪ 6/ <i>frijat bakun</i> (brisé) de la jambe gauche 	<ul style="list-style-type: none"> ♪ 2 idem 3 souletin ♪ 3/ glisser le pied gauche à gauche ♪ 4/ poser le pied droit croisé devant (ou derrière) le gauche³² ♪ 5/ <i>brisé</i> à gauche
--	--

N.B. : Ce pas se fait donc en avançant légèrement en Soule, latéralement ailleurs. C'est ici le seul exemple où l'"autre tombé à gauche" ne se fait pas uniquement latéralement. On peut donc supposer que ce *point de principe* a été élaboré (ou modifié) dans le but de se déplacer volontairement vers l'avant et non pas sur le côté. Il "*passé [d'ailleurs] pour être de création récente*".

Si, comme l'écrit l'auteur, le motif du retour présente bien les mêmes appuis que l'*aller* du pas de té leur rythme, ainsi que le commencement de ces deux pas, sont par contre différents : long glissé suivi d'un petit battu dans un cas, jeté sur un pied accompagné instantanément d'un petit battu dans l'autre.

<p>"Retour" (en revenant à la place de départ par un tour "dans le sens de la montre")</p>	<p>"pirouette en 5 temps sur place en arrière à gauche"</p>
<ul style="list-style-type: none"> ♪ 1/ saut sur le pied droit avec un <i>chiraguili</i> du gauche ♪ 2/ sursaut sur le pied droit avec un <i>chista</i> du gauche ♪ 3/ saut sur le pied gauche (avec un <i>chista</i> du droit ?) ♪ 4/ <i>frijat bakun</i> de la jambe droite Refaire le tout à gauche 	<ul style="list-style-type: none"> ♪ 1] ♪ 2] c'est la pirouette décrite à l'occasion du retour du "pas de té" ♪ 3/ mais exécutée sur place en tournant progressive- ♪ 4/ ment sur chaque appui ♪ 5/ Refaire le tout une seconde fois

³² A la Grand Combe on pose le pied derrière.

+ Tombé à gauche, glissé à droite, antrixat, frijat bakun (ou moucheté) (pp. 347 et 348) :

<p>tombé à gauche, glissé à droite, antrixat, frijat bakun</p>	<p>tombé à gauche, glissé à droite, antrixat, moucheté</p>
<p>et]</p> <p>♩ 1 "autre tombé à gauche"</p> <p>♩ 2]</p> <p>♩ 3 saut sur le pied gauche</p> <p>♩ 4 sur place ou "légèrement plus à gauche" et battre un antrixat de la jambe droite ³³</p> <p>♩ 5/ sursaut sur pied gauche avec un chista de l'autre pied</p> <p>♩ 6/ frijat bakun de la jambe droite</p>	<p>et]</p> <p>♩ 1 idem</p> <p>♩ 2]</p> <p>♩ 3/]</p> <p>♩ 4]</p> <p>♩ 5 moucheté assemblé de la jambe droite</p> <p>♩ 6/]</p>

MOUCHETÉS commençant des pas composés

Pas de Chouricoboro ³⁴ (moucheté, glissé, frijat bakun (pp. 341 et 342)

	<p>variante</p>
<p>et]</p> <p>♩ 1 moucheté devant du pied droit</p> <p>♩ 2]</p> <p>♩ 3 tendre la jambe droite en avant et à droite retomber un peu à droite en assemblé pied droit derrière</p> <p>♩ 4 glisser le pied droit à droite</p> <p>♩ 5/ poser le gauche derrière en 5e</p> <p>♩ 6/ frijat bakun de la jambe droite</p>	<p>et]</p> <p>♩ 1 idem avec un sursaut</p> <p>♩ 2]</p> <p>♩ 3 moucheté derrière</p> <p>♩ 4]</p> <p>♩ 5/ idem</p> <p>♩ 6/]</p>

³³ Exceptionnellement l'antrixat n'est pas suivi d'un saut sur le pied qui vient de battre.

³⁴ Surnom du danseur qui l'aurait créé (Barcus, puis Mauléon).

Moucheté, antrixat (p. 342)

Il en existe trois formes selon qu'il se termine par un *frijat bakun*, un *frijat doble* ou un *pas bourré* :

+ avec <i>frijat bakun</i> (Barcus)	+ avec <i>frijat doble</i>
et] ● 1] <i>moucheté</i> devant du ● 2] pied droit ● 3] <i>antrixat</i> de la jambe ● 4] gauche ● 5/ retomber sur le pied gauche avec (<i>chista</i> du droit) ● 6/ <i>frijat bakun</i> de la jambe droite	et] ● 1] ● 2] <i>idem</i> ● 3] ● 4] ● 5/ retomber (en 3e ? ou) en 2e ● 6/ <i>frijat doble</i>

+ avec *pas bourré* (pp. 343 et 344)

Les quatre premiers temps sont les mêmes et la seconde partie de l'enchaînement est occupée par un *pas bourré* (succession de "quatre pas menus et rapides" à déplacement latéral) :

"version apprise à Barcus"	variante (Aussurucq et Licq)	variante 2 (Arhan)
● 5 retomber sur le pied gauche un peu à gauche	● 5 <i>idem</i> 5 Barcus	● 5 retomber sur le pied droit
● 6 poser le droit en 5e derrière	● 6 et <i>idem</i> 6 Barcus ● 6 <i>idem</i> 7 Barcus ● 6 et <i>idem</i> 8 Barcus	et] ● 6] <i>antrixat</i> très ● 7] rapide de la jambe gauche ● et] poser le pied gauche en 5e derrière
● 7 poser le gauche un peu à gauche	● 7/ poser le pied gauche un peu plus à gauche en lançant la	● 8/ poser le droit en 5e derrière
● 8 <i>idem</i> 6	jambe droite en avant et à droite Refaire le tout	

N.B. : Des pas similaires au pas bourré sont appelés "guirlande" à la Grand Combe, "pas français en promenade" à Bessèges et "cheminé" par F. Bousquet à Cavillargues (Gard), mais dans tous ces cas le pied qui suit passe alternativement derrière et devant. Le terme "pas bourré" recouvre un tout autre contenu moteur dans le répertoire Bône (Sarthe)

PAS BOURRÉ

1) Pas bourré appelé par l'auteur "moucheté, pas bourré" (pp. 342 et 343)

version "notée à Licq"	version "notée à Alçai"
et  1	 1 et
 2 <i>moucheté</i> du pied droit commencé derrière ³⁵	 2 idem 5 et 6 et 7/ de l'autre version
 3  4	et  3/
 5 poser le pied droit un peu à droite et en avant et poser "le gauche, ouvert, en arrière et un peu à droite du droit"	 4 <i>moucheté</i> devant du pied gauche
 6 et idem "5 et"	 5
 7/ poser le pied droit <i>assemblé</i> derrière	 6/ pied gauche en l'air en 3e derrière la jambe droite
De même à gauche	

2) Pas bourré appelé par l'auteur "jeté, pas bourré ³⁶" (pp. 344 et 345)

Ce pas présente deux variantes, une pour la première mesure et une autre pour la seconde :

	variantes
 1/ saut sur place sur le pied gauche, avec un <i>chiraguili</i> de l'autre pied	 1/ saut sur place et retomber assemblé en 5e, "pied droit également à terre mais sans appui"
 2/ idem avec un <i>chista</i> ³⁷	 2/ sursaut "en lançant la jambe droite tendue en avant"

³⁵ "L'ampleur de ces mouchetés est exceptionnelle" : en 1 la jambe droite "se plie en arrière pratiquement à l'horizontale" et en 4 "elle s'élève en avant, tendue, très haut".

³⁶ "Il passe pour assez récent".

³⁷ L'auteur commet ici une erreur de latéralité. En effet il indique un sursaut "sur le même pied" (gauche) mais cette fois avec le gauche passé devant battant légèrement le talon du cou-de-pied d'appui". Il y a donc contradiction et son schéma précise bien que c'est en fait le droit et non le gauche qui passe devant.

 3	poser le pied droit légèrement à droite	 3	idem 1ere version mais en pivotant de 90° sur soi-même vers la droite
 4	poser le gauche en 5e derrière	 4	
 5	idem 3	 5	
 6/	poser le pied gauche <i>assemblé</i> en 3e derrière	 6/	
De même à gauche			

GLISSÉ-FRIJAT BAKUN

Glissé-frijat bakun à droite et à gauche (p. 349)

Un pas similaire appelé "glissade et brisé" existe dans le répertoire Bône (Sarthe) :

SOULE	SARTHE
 et pas marché ou glissé à droite	et  1 sursaut avec glissade à droite
 1/ poser le pied gauche en 5e derrière	 2 croiser le pied gauche devant (ou derrière) le droit
 2 <i>frijat bakun</i> (brisé) de la jambe droite	 3/ <i>brisé</i> à droite
 3 glissé à gauche	 4]
 4/ idem 1 à gauche	 5] idem 1,2,3/ à gauche
 5/ idem 2 à gauche	 6/]

Une variante de cet enchaînement est appelé par l'auteur "double glissé-brisé avec suite de brisés". Le pas précédent est alors complété par :

-  et pas à droite du pied droit
-  6/ poser le pied gauche en 5e derrière
-  7/ *frijat bakun* de la jambe droite
-  8/ retomber sur le pied droit et *frijat bakun* de la jambe gauche
-  9/ idem à droite et retomber en *assemblé*
Répéter le tout à gauche

N.B. : Un pas similaire est appelé par F. Bousquet "brisé des deux pieds" (Gard) et dans le répertoire Bône "brisé double" (Sarthe).

Frijat bakun, glissé, frijat bakun (p. 348)

et (sursaut facultatif)

- 1/ poser le pied droit en 5e derrière le gauche
- 2 *frijat bakun* de la jambe gauche
- 3 un pas à droite
- 4/]
- 5/] inverse de 1/ 2

N.B. : Ce pas, exécuté de façon symétrique, est parfois utilisé comme *retour du pas français*.

Changements de jambe, glissé frijat bakun (pp. 348 et 349)

et saut

- 1 retomber sur place sur le pied gauche, le pied droit en l'air en 5e devant
- 2 idem 1 à droite
- 3 idem 1
- 4 un pas à droite
- 5/ poser le gauche en 5e derrière
- 6/ *frijat bakun* de la jambe droite

LE PAS FOUETTÉ (*Tardets*) ou FROTTÉ (*Barcus*)

Généralement exécuté latéralement, ce pas peut également se faire vers l'avant.

Pas fouetté vers la droite (pp. 318 et 319)

+ Principe général

- 1 poser le pied droit à droite
- 2 frapper la face interne de la cheville ou du mollet gauche contre la face interne de la cheville ou du mollet droit
- 3/ saut sur le pied gauche en avant et à droite du pied droit

+ Variantes :

et petit saut sur le pied gauche

- 1 long glissé du pied droit à droite
etc.

et saut à droite

- 1 retomber sur le pied droit
etc.

- et saut
- 1 retomber sur les deux pieds "presque en position de fente" en appui sur le pied droit porté assez loin latéralement, la jambe modérément fléchie", le pied gauche est juste posé "à l'emplacement de départ"
 - 2 "frotter" la jambe gauche contre la droite
et saut³⁸
 - 3/ retomber sur le pied gauche en avant et à droite du pied droit, "lequel quitte le sol"
- N.B.* : Un pas similaire est appelé en danses de caractères "contretemps", "pas ordinaire" (à la Grand Combe) ou "fouetté" (F. Bousquet [Gard]).

Fouetté, glissé, frijat bakun (p. 350)

Cet enchaînement est similaire à l'"ordinaire contretemps" de la Grand Combe :

SOULE	ordinaire contretemps
<ul style="list-style-type: none"> 1] 2] <i>pas fouetté à droite</i> 3] 4 glisser le pied droit à droite 5/ poser le pied gauche en 5e derrière 6/ <i>frijat bakun (brisé)</i> de la jambe droite 	<ul style="list-style-type: none"> 1] 2] idem 3/] 4/ assembler le pied droit devant 5/ entrechat

Fouetté, antrixat (p. 350)

Une partie de cet enchaînement est identique au "tombé en 7" de la Grand Combe :

³⁸ J.-M. Guilcher décrit deux façons d'exécuter ce saut :

- Soit très haut "avec repliement de la jambe droite en arrière"
- Soit le "frotter" de la jambe gauche contre la droite est immédiatement suivi d'un sursaut sur le pied droit et le saut sur le pied gauche "n'est plus qu'à peine indiqué" :

- 2 "frotter" la jambe gauche contre la droite
- et sursaut sur le pied droit
- et saut
- 3/ retomber sur le pied gauche...

SOULE	tombé en 7
<ul style="list-style-type: none"> 1] 2] <i>pas fouetté à droite</i> 3] <i>anrixat (aile de pigeon)</i> 4] <i>de la jambe droite</i> 5] <i>anrixat (aile de pigeon)</i> 6] <i>de la jambe gauche</i> 7/ <i>assemblé 3e</i> 	<ul style="list-style-type: none"> 1] 2] <i>tombé à droite</i> 3] 4] 5] <i>idem Soule</i> 6] 7/]
De même à gauche	

N.B. : Certains danseurs enchaînent la répétition de ce pas vers la gauche par la modification suivante :

- 7 *assemblé 3e*
et rebondissement sur le pied gauche très légèrement à droite
- 8 poser le pied droit très légèrement à droite

Le onze temps (pp. 333 et 334)

- 1 poser le pied droit en avant jambe fléchie sans décoller le gauche
- 2 qui fouette ensuite l'arrière et la base du mollet droit
- 3 puis se pose en avant
- 4 élever la jambe droite en avant et à droite
- 5]
- 6] *moucheté* devant puis derrière
- 7/]
- 8/ "*lancer énergiquement le pied droit, aussi haut que possible, jambe tendue obliquement vers l'avant et la droite et faire tourner la jambe vers la gauche sur son élan*" en pivotant d'un demi-tour
- 9/ poser le pied droit] en finissant
- 10/ poser le pied gauche en 5e derrière] le tour
- et]
- 11/ *frijat bakun* de la jambe droite
De même à gauche

N.B. : Ce pas pouvait autrefois être suivi du "*frijat doble, glissé, frija bakun*" (*infra*).

ANTRIXAT commençant des pas composés

Antrixat, tombé (pp. 350 et 351)

Il en existe deux formes :

<p>et]</p> <p>1] <i>antrixat</i> de la jambe</p> <p>2] gauche</p> <p>3] <i>antrixat</i> de la jambe</p> <p>4] droite terminée jambe droite tendue en avant</p> <p>5 saut sur le pied droit sur place ou "<i>à un pas à droite</i>"</p> <p>6 poser le pied gauche en 5e derrière</p> <p>7/ assembler le droit en 3e derrière, soit par "<i>un petit saut vertical</i>", soit "<i>simple- ment après un trajet arqué</i>"</p>	<p>1]</p> <p>2]</p> <p>3] idem</p> <p>4]</p> <p>5]</p> <p>6] en pivotant sur soi-même à 90° vers la gauche</p> <p>7/]</p>
<p>Répéter le tout de l'autre côté</p>	

Antrixat avec un *frijat bakun* (pp. 336, 337 et 351)

Le même enchaînement est décrit à deux reprises avec seulement quelques petites différences minimes :

<i>antrixat avec frijat bakun à droite</i> (p. 351)	<i>antrixat suivi de frijat bakun</i> (pp. 336 et 337)
<p>et]</p> <p>1] <i>antrixat</i> de la jambe</p> <p>2] gauche</p> <p>3/] <i>demi-antrixat</i> de la jambe droite</p> <p>4/ retomber sur le pied gauche (avec un <i>chista</i> de l'autre pied)</p> <p>5/ <i>frijat bakun</i> de la jambe droite</p>	<p>et]</p> <p>1] idem mais "<i>un peu en</i></p> <p>2] <i>avant de la position de départ</i>"</p> <p>3/] idem</p> <p>4/] idem idem "<i>calmement</i>"</p> <p>5/] idem</p>

Antrixat avec deux *frijat bakun* (pp. 337, 351 et 352)

Deux pas similaires sont décrits à quelques pages d'intervalle :

<i>antrixat avec frijat bakun à gauche et à droite (pp. 351 et 352)</i>	<i>antrixat suivi de deux frijat bakun (p. 337)</i>
<p>et]</p> <p>1] <i>antrixat</i> de la jambe</p> <p>2] gauche</p> <p>3/ retomber sur le pied droit avec un <i>chista</i> du gauche</p> <p>4/ <i>frijat bakun</i> de la jambe gauche, retomber sur le pied gauche</p> <p>5/ <i>frijat bakun</i> de la jambe droite</p>	<p>et]</p> <p>1] idem mais "un peu en</p> <p>2] avant de la position de départ"</p> <p>3/ "un pas en avant (marché ou jeté) sur le pied gauche"</p> <p>4/ <i>frijat bakun</i> de la jambe droite, retomber pied gauche posé devant sans appui en 3e ou 5e</p> <p>5/ <i>frijat bakun</i> de la jambe gauche en retombant sur le pied droit jambe gauche repliée "en arrière à l'horizontale"</p> <p>Répéter le tout de l'autre côté</p>

Antrixat herrexta et antrixat aidin (pp. 352 et 353)

<i>antrixat herrexta</i>	<i>antrixat aidin</i>
<p>et "grand pas de côté vers la droite"</p> <p>et]</p> <p>1] <i>antrixat</i> de la jambe</p> <p>2] droite</p> <p>3] <i>demi-antrixat</i> de la jambe gauche</p> <p>4] grand pas latéral à gauche</p> <p>5]</p> <p>6] idem de l'autre côté</p> <p>7]</p> <p>8]</p>	<p>et] "sauter de côté vers la gauche"</p> <p>1] <i>antrixat</i> de la jambe</p> <p>2] droite</p> <p>3/ saut vers la gauche avec un <i>demi-antrixat</i> de la jambe gauche</p> <p>4] sursaut sur le pied</p> <p>5] droit vers la gauche avec un <i>antrixat</i> de la jambe gauche</p> <p>6/ idem 3 de l'autre côté, sur place</p>

● 9] <i>antrixat</i> de la jambe	● 7]
● 10] droite	● 8] idem 4, 5 de l'autre côté
● 11] <i>antrixat</i> de la jambe	● 9]
● 12] gauche	● 10]
● 13] <i>antrixat</i> de la jambe	● 11] idem <i>antrixat herrexta</i>
● 14] droite	● 12]
● 15/ <i>assemblé</i>	● 13/]

FRIJAT DOBLE, GLISSÉ, FRIJAT BAKUN (p. 354)

- 1/ prendre son élan sur les deux pieds
- 2 *frijat doble*
- 3 un pas de côté du pied droit
- 4/ poser le pied gauche en 5e derrière
- 5/ *frijat bakun* de la jambe droite
De même à gauche à condition de savoir battre le *frijat doble* de la jambe gauche.

N.B. : Point "réservé aux meilleurs exécutants. Il était de ceux qui trouvaient place autrefois à la suite du "onze temps".

TERRE-A-TERRE ou *PAS RUSSE* commençant des pas composés (p. 339)

L'auteur décrit plusieurs formules pour l'utilisation du *terre-à-terre* :

- Deux (ou six) *terre-à-terre* (c'est à dire une ou trois mesures) suivis d'une conclusion prenant une mesure dont il donne deux exemples :

<i>frijat doble</i>	<i>cosaque</i>
● 1/ plier	● 1/ s'accroupir en <i>assemblé</i>
● 2/ <i>frijat doble</i>	● 2/ se redresser

- Quatre *terre-à-terre* (deux mesures) suivis d'une conclusion prenant deux mesures dont il donne quatre exemples :

● 1] <i>moucheté-</i>	● 1] idem	● 1/ plier	● 1/] <i>cosaque</i>
● 2] <i>assemblé</i>	● 2]	● 2/ <i>frijat doble</i>	● 2/]
● 3] d'un côté	● 3/]	● 3/ plier	● 3/ plier
● 4] de l'autre	● 4/ plier	● 4/ <i>frijat doble</i>	● 4/ <i>frijat doble</i>
● 5]	● 5/ <i>frijat doble</i>		
● 6/]			

CISEAUX (pp. 323 et 324)

Les ciseaux sont très similaires à ceux qui, dans les danses de caractères (et particulièrement dans l'Anglaise), permettent de se déplacer vers l'avant ou vers l'arrière, ceci à quelques détails près :

- La position de départ est différente et le déroulement du pas est décalé dans le temps.

- Les ciseaux souletins se font sur place, tandis que ceux de l'Anglaise ne comportent pas de saut.

Première forme (Tardets)	ciseaux en avançant (Anglaise)
<p>et saut sur les pieds joints sur tout leur bord interne</p> <p>♩ 1 pivoter sur les avant-pieds pour écarter les talons</p> <p>♩ 2 pivoter sur les talons pour amener les pieds parallèles</p> <p>et saut</p> <p>♩ 3/ retomber en <i>assemblé</i> (3e) pied droit devant</p>	<p>♩ 1 pivoter sur les talons pour joindre les pointes</p> <p>♩ 2 idem Soule mais en avançant</p> <p>♩ 3 idem Soule</p> <p>♩ 4 pivoter sur les avant-pieds pour joindre les talons etc.</p>

N.B. : Au lieu de terminer en *assemblé* certains danseurs souletins de la "vieille école" retombent pieds joints accolés.

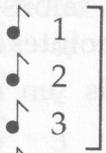
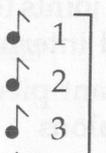
Seconde forme (Barcus, Chéraute)	ciseaux en reculant (Anglaise)
<p>départ pieds joints</p> <p>♩ 1 pivoter sur les talons écarter les pointes</p> <p>♩ 2 pivoter sur les avant-pieds pour amener les pieds parallèles</p> <p>♩ 3 pivoter sur les talons pour joindre les pointes</p> <p>♩ 4 pivoter sur les avant-pieds pour joindre les pieds</p>	<p>départ en <i>assemblé</i></p> <p>♩ 1 pivoter sur les avant-pieds pour amener les pieds parallèles</p> <p>♩ 2 pivoter sur les talons pour joindre les pointes en reculant</p> <p>♩ 3 pivoter sur les avant-pieds pour joindre les pieds</p> <p>♩ 4 idem Soule mais en pour reculant</p> <p>♩ 1 idem Soule</p> <p>♩ 2 idem Soule mais en reculant</p> <p>♩ 3 idem Soule</p>

+ *Variante* (Chéraute)

Après le temps 2 sauter pour retomber en 3/ pieds joints sur toute leur longueur.

Ciseaux, glissé, frijat bakun (pp. 354 et 355)

L'auteur décrit deux enchaînements sous ce même nom. Ceux-ci utilisent l'une ou l'autre forme de *ciseaux* décrites ci-dessus :

1ere version (Licq, Trois-Villes, Ossas)	2e version (Barcus)
 1] 1ere forme 2] 3] 4] pas glissé du pied droit en avant et à droite	 1] 2e forme 2] 3] 4]
 5/ poser le pied gauche en 5e derrière	 5 poser "le pied droit à un pas de distance à droite"
 6/ <i>frijat bakun</i> de la jambe droite	 7/ <i>frijat bakun</i> de la jambe droite

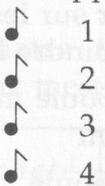
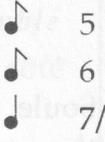
Ciseaux, frijat doble (p. 355)

J'avoue ne pas comprendre ce que veut dire l'auteur par : "Les deux premières mesures emploient le mouvement de *ciseaux* dans l'une quelconque de ses variantes, mais toujours avec appui unique au temps 2"³⁹ (qui correspond pour nous aux "temps" 3 et 4).

La suite est habituelle :

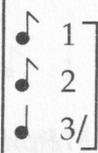
- 5/ poser le pied gauche en 2e ("à faible distance du droit")
- 6/ *frijat doble*

Ciseaux, tombé à droite (pp. 355 et 356)

 1] 2] 3/]	ou	 1] 2] 3] 4]	<i>ciseaux</i> 1ere ou 2e forme
 4] 5] 6/]	ou	 5] 6] 7/]	<i>tombé vers la droite</i>

³⁹ Ou seconde mesure, étant entendu qu'il compte en "temps" musicaux, tandis que j'utilise les temps moteurs (*infra*).

Ce pas peut devenir "ciseaux, tombé, moucheté à droite" s'il est complété comme suit :

	variante 1	variante 2
 1]  2] <i>tombé</i> (vers la droite ?)  3/]	 1]  2]  3] <i>moucheté</i>  4] <i>sept temps</i>  5]  6] (<i>à droite?</i>)  7/]	 1]  2]  3] <i>tombé</i>  4] <i>moucheté</i>  5] <i>luzea</i>  6] (<i>à droite ?</i>)  7/]

POINT DE SALABER (*croisés, frijat bakun*) (Ossas) (p. 356)

et

-  1 saut sur les deux pieds, jambes croisées : pied gauche en avant et un peu à droite, pied droit à un pas en arrière et un peu à gauche
-  2 idem en appuis inverses
-  3/ saut "pieds joints sur toute leur longueur"
-  4/ poser le pied gauche en 5e derrière
-  5/ *frijat bakun* de la jambe droite

PIROUETTES

Pirouette "plane" (adjectif de l'auteur) (pp. 357 et 358)

Elle est similaire à la "pirouette anglaise" ou "pirouette volante" des danses de caractères :

<i>pirouette plane</i>	<i>pirouette anglaise volante</i> (Giraudet p. 293)
 et commencer à pivoter sur le pied droit en tournant vers la droite de plus d'un quart de tour  1 poser le pied gauche, "bien ouvert, à faible distance" à	et "faire un rond de jambe avec la jambe droite en commençant devant le pied gauche et  1 finir à 20 centimètres derrière ce pied  2 porter ensuite la pointe du pied gauche derrière

	droite du droit		le pied droit et bien croiser devant
♪ 2	"se dressant alors aussi haut que possible sur les deux pointes, le danseur achève de pivoter sur ce double appui ⁴⁰ de façon à se retrouver vers la fin	♣ 3/	s'enlever sur la pointe des pieds ; faire franchement un tour sur la pointe"
♣ 3/	[...] dans l'orientation initiale" en assemblé pied droit à peine posé en 5e ou 3e devant (ou au contraire en appui sur le pied droit, le gauche à peine posé derrière) ⁴¹		terminer en assemblé pied droit devant
	De même à gauche		

N.B. : La "pirouette anglaise" ou "volante" est parfois exécutée sur place (répertoire Bône [Sarthe]).

Pirouette achevée par un saut (p. 357 et 359)

La pirouette précédemment décrite ne serait qu'une version simplifiée de la forme suivante (notée en 6/8 sans doute pour plus de facilité dans le découpage rythmique) :

- et commencer par pivoter sur le pied droit de seulement un quart de tour
- ♣ 1 poser le pied gauche croisé à droite du droit
 - ♣ 2 tourner comme ci-dessus jusqu'aux trois quarts du tour total
 - ♣ 3 "petit battement du mollet droit" qui rebondit "sur la face antérieure de la jambe gauche"
- et "la jambe droite s'élève vivement" pendant un saut sur le pied gauche qui termine le tour
- ♣ 4/ retomber sur le pied droit face à l'orientation de départ
 - ♣ 5 poser le pied gauche assemblé devant "ou avancé d'un pas" (ou croisé à droite du droit pour enchaîner une seconde pirouette)

Cette pirouette "peut être faite absolument sur place, ou en déplacement vers l'arrière".

⁴⁰ Mouvement appelé "tire-bouchon".

⁴¹ La pirouette peut être effectuée avec "une continuité parfaite qui défie l'analyse". Certains anciens danseurs font passer l'appui principal successivement à chaque temps sur le pied gauche, puis le droit, puis le gauche.

Pirouette commencée (et éventuellement terminée) par un saut (pp. 357 et 358)

La pirouette qu'elle soit "plane" ou "sautée" peut-être commencée avec un saut comme dans la "pirouette anglaise [volante]" des danses de caractères :

- et saut
- et retomber sur le pied droit ayant déjà tourné d'au moins un quart de tour à droite (ou plus pour la pirouette "plane")
- ♩ 1 poser le pied gauche croisé

N.B. : S'il s'agit d'une *pirouette sautée*, le second saut est reporté tout à fait à la fin du pas, "ce qui permet d'enchaîner une seconde pirouette tout à fait semblable".

Toutes ces *pirouettes* peuvent être exécutées soit vers la droite (comme ci-dessus) soit vers la gauche. Une *pirouette* est toujours complétée soit d'une autre *pirouette* identique, soit d'un déplacement latéral prenant une mesure.

Pirouette, pas levé (en 2/4) (p. 358)

	variante avec <i>frijat bakun</i>
et saut	et
♩ et retomber sur le pied droit	(et pas de saut)
♩ 1]	♩ 1]
♩ 2] <i>pirouette "plane" à droite</i>	♩ 2] idem
♩ 3/]	♩ 3/]
♩ et saut sur le pied droit en tournant le corps de 3/4 vers la droite	(et pas de saut)
♩ 4/ poser le pied gauche croisé à un pas à droite	♩ 4/ idem en tournant le corps de 3/4 vers la droite
	et <i>chista</i>
♩ 5/ reprendre appui sur le pied droit en le posant où il était précédemment	♩ 5/ <i>frijat bakun de la jambe droite</i>

Autres pirouettes avec frijat bakun

+ 1ere forme : pirouette, glissé, frijat bakun (en 6/8) (Basse Soule)
(p. 360)

Le début est similaire à celui des deux précédentes :

- 1]
- 2] pirouette "plane" à droite
- 3/]
- et poser le pied droit à un pas à droite
- 4/ poser le pied gauche en 5e derrière
- 5/ frijat bakun de la jambe droite

+ 2e forme (en 6/8) (p. 359)

- et
- 1]
- 2] pirouette sautée à droite
- 3]
- et
- 4/]
- 5] poser le pied gauche croisé devant et à droite du droit
- 6// chista
- 7// frijat bakun de la jambe droite
De même à gauche

+ 3e forme (observée une seule fois dans une "danse de Satans")
(pp. 360 et 361) ⁴²

- et saut sur le pied droit en tournant vers la droite
- 1/ grand pas sur le pied gauche pour continuer à tourner
- 2 chiraguili du pied droit
- 3// saut sur le pied gauche, chista de l'autre pied pour achever le tour
- 4// saut sur le pied droit (avec chista du gauche)
- 5// frijat bakun de la jambe gauche
Refaire le tout plusieurs fois pour "sortir de scène tout en tournant sur soi".

⁴² Vraisemblablement en 6/8, mais ce n'est pas précisé et il manque le point de la ● au 4.

+ **4e forme** : double pirouette avec *frijat bakun* (en 6/8) (p. 361)
 L'auteur décrit deux versions pour ce pas :

<p>et</p> <p>♩ 1/ saut sur le pied droit en tournant sur soi-même vers la droite d'au moins un demi-tour</p> <p>♩ 2 poser le pied gauche "face à son orientation première" pour terminer le tour</p> <p>♩ 3/]</p> <p>♩ 4] idem 1/ 2</p> <p>♩ 5/ poser le pied droit à un pas à droite (avec un <i>chista</i> du gauche)</p> <p>♩ 6// <i>frijat bakun</i> de la jambe gauche</p>	<p>et saut sur le pied gauche</p> <p>♩ 1 poser le pied droit en commençant à tourner vers la droite</p> <p>♩ 2/ saut sur le pied gauche face à la position de départ</p> <p>♩ 3]</p> <p>♩ 4/] idem 1 2/</p> <p>♩ 5//]</p> <p>♩ 6//] idem 1ere version</p> <p>Répéter le tout</p>
---	--

Pirouette, antrixat (en 2/4) (p. 360)

- ♩ 1]
- ♩ 2] *pirouette* ("plane" ?) à droite
- ♩ 3/]
- et]
- ♩ 4] *antrixat* de la jambe droite
- ♩ 5]
- ♩ 6/] *demi-antrixat* de la jambe gauche

LA COMPARAISON DES POINTS DE PRINCIPE AVEC LES DANSES DE CARACTÈRES

Étudiant les répertoires de *danses de caractères* depuis de nombreuses années je dispose pour ma part d'une bonne connaissance de ceux-ci même si elle reste (et restera) forcément toujours incomplète. Ces répertoires, s'ils sont loin d'être uniformes, présentent toutefois un certain nombre de constantes tant au niveau terminologique ou rythmique que dans la composition des pas et, à un moindre degré, des danses. Ayant travaillé à la fois sur des documents écrits (essentiellement des cahiers manuscrits) et sur des pratiques vivantes, j'ai pu constater que la relation entretenue entre la terminologie et le contenu moteur est loin d'être stable. Ainsi le même pas peut se retrouver, à des nuances près, sous diverses appellations tandis qu'un même terme peut servir pour désigner des pas fort différents. Aucune trace manuscrite de l'enseignement reçu à l'armée par des danseurs souletins n'a malheureusement été retrouvée. Un tel document aurait sans doute permis une étude comparative plus précise mais sans être cependant d'une importance décisive. En effet il n'aurait pu être très différent des manuscrits similaires retrouvés ailleurs, car son contenu se serait d'avantage référé à l'enseignement militaire qu'à la pratique souletine.

Le découpage rythmique

La plupart des rythmes indiqués par l'auteur sont également utilisés couramment en *danses de caractères* :



1,2,3/4/5/ *pas français, pas de té, tombé glissé, brisé glissé brisé, antrixat suivi de brisé (de deux brisés).*



1/2/3,4,5/ le rythme inverse apparaît une seule fois : *jeté antrixat.*



1,2,3/4,5,6/(x2) *tombé à droite et à gauche, tombé à gauche antrixat, pas mignon.*



1,2,3,4,5,6,7/ *moucheté 7 temps, tombés mouchetés llabür et luzea*⁴⁴.



1/2/3/4/ (x2) *jeté frijat cosaque frijat.*



1,2,3,4,5,6,7/8/9/10/11/ *le 11 temps*

Un autre rythme se rencontre en revanche très fréquemment dans les *point de principe* bien qu'il soit totalement étranger aux *danses de caractères* :



1,2,3,4,5/6/ *moucheté glissé brisé, moucheté antrixat brisé, tombé à droite antrixat brisé, tombé à gauche, glissé brisé à droite.*

Quelques autres découpages rythmiques apparaissant également, mais de façon inconstante.

⁴⁴ Ce rythme est très souvent utilisé en *danses de caractères* pour les *pas d'éte*.

Similitudes de termes et de contenus

La première similitude terminologique se situe au niveau du nom lui-même. Si ce type de répertoire est le plus souvent appelé hors Soule *danses de caractères*, on retrouve néanmoins à plusieurs reprises la notion de "principes". Ainsi le *Quadrille* qui ouvrait la quasi-totalité des spectacles des Sociétés Chorégraphiques tourangelles à la fin du siècle dernier était-il exécuté "par principes", c'est à dire avec les pas contenus dans les "leçons de danse" ⁴⁵. De même pour Fernand Bousquet "Il est important de faire les pas en principe : bien assembler, bien faire les brisés comme il le faut, les entrechats, il y a les principes. Nos danses, si elles sont bien faites, il n'y a rien de plus beau".

Il n'est donc pas étonnant de trouver un certain nombre de noms de pas qui recouvrent un contenu moteur similaire, voire identique dans les deux pratiques :

Soule	<i>danses de caractères</i>
<i>assemblé</i> <i>pas français [aller]</i> <i>pas français [retour]</i> <i>[pas] tombé [à droite]</i> <i>pas fouetté (ou frotté)</i> <i>ciseaux</i> <i>pirouette ["plane"]</i> <i>aile de pigeon (ou antrixat)</i> <i>brisé (ou frijat bakun)</i> <i>terre à terre (ou pas russe)</i>	<i>assemblé</i> <i>pas français [en avant]</i> <i>pas français [en arrière]</i> <i>[pas] tombé [en 3 temps]</i> <i>fouetté (Bousquet) ⁴⁶</i> <i>ciseaux (Anglaise)</i> <i>pirouette anglaise [volante]</i> <i>aile de pigeon</i> <i>brisé</i> <i>terre à terre</i>

Dans tous ces cas la relation est claire même si la présence de certains de ces pas est attestée en Soule avant que l'influence des *danses de caractères* ne se soit fait sentir (*brisé et aile de pigeon*) ou si la présence de quelques autres est également vraisemblable à cette même époque (*ciseaux ou pirouettes*) (pp. 304 et 305).

D'autres termes, qui existent également en *danses de caractères*, recouvrent par contre en Soule des contenus moteurs tout à fait différents :

SOULE	<i>danses de caractères</i>
<i>moucheté</i>	<i>balonné (Bousquet, Grand Combe, Sthorez)</i> <i>piqué 3 temps de la pointe ou tirés de la jambe (Bône)</i> <i>moucheté (Volle)</i>

⁴⁵ *Danses de caractères en Touraine, Le répertoire Payrola, op. cit., p. 99.* Ce terme fut, par ailleurs, utilisé à plusieurs reprises dans les demandes d'agrément de ces Sociétés : "danse par principes" (Société Chorégraphique de Tours, Avenir Chorégraphique de La Riche), "enseigner les principes des danses anciennes et modernes" (Union Chorégraphique de Tours).

⁴⁶ Appelé également *contretemps* (Bône) et *pas ordinaire* (Grand Combe).

<i>moucheté sept temps</i>	[<i>sissol (Grand Combe)</i> <i>piqué de la pointe du pied en 7 temps</i> ou <i>piqué simple en 7 temps</i> (Bône)
<i>pas russe (ou terre-à-terre)</i>	<i>terre-à-terre</i>
<i>antrixat (dérivé d'entrechat)</i>	<i>aile de pigeon</i>
<i>pas bourré</i>	[<i>guirlande (Grand Combe)</i> <i>cheminé (Bousquet)</i> <i>pas français en promenade</i> (Bessèges)
<i>pas de té (pas d'été)</i> [aller] [retour]	<i>pirouette 5 [temps] en avant</i> et (Bône, Grand Combe) <i>pirouette en 5 [temps] en</i> <i>arrière [à gauche] (Bône)</i>
<i>pas français trompé</i>	

Cependant la plupart de ces termes servent, en *danses de caractères*, à désigner des pas connus eux aussi des souletins. Il y avait donc eu seulement glissement dans la terminologie :

<i>danses de caractères</i>	SOULE
<i>moucheté</i>	→ <i>chista et chiraguili</i>
<i>pas russe (ou pas de basque)</i>	→ <i>pas de gavotte</i>
<i>entrechat</i>	→ <i>frijat doble</i>
[14e] <i>pas d'été (Bône)</i>	→ <i>tombé moucheté llabiür</i>
<i>pas français trompé</i>	→ <i>tombé glissé [...] avec brisé</i>

Enfin des contenus moteurs similaires et parfois même identiques sont recouverts par des appellations différentes. Celles-ci apparaissent soit en basque, soit en français, soit avec des termes appartenant à l'une et l'autre langue (sans qu'il soit toujours possible de déterminer ce qui, dans cette terminologie, revient respectivement à l'auteur et à ses informateurs) :

SOULE	<i>danses de caractères</i>
<i>frijat bakun (ou brisé)</i>	<i>brisé</i>
<i>frijat doble</i>	<i>entrechat</i>
<i>pas français (avec antrixat)</i>	<i>pas français [avec battement]</i>

<i>cosaque</i>	<i>d'aile de pigeon</i>] (Grand Combe)
(pas de nom)	<i>ployer [sur les jambes]</i> (Pas Grecs Bône)
"autre tombé à gauche"	<i>pas tombé en 2 temps</i> (Bône)
<i>tombé glissé [...] avec frijat bakun (brisé)</i>	<i>appel en trois temps</i> (Bône)
	[<i>pas français sur côté trompé par une glissade et un brisé, pirouette en 5 temps sur place en arrière à gauche</i> (21e leçon Bône)
<i>glissé-brisé</i>	<i>début du pas français tombé brisé</i> (Grand Combe)
"suite de brisés"	<i>glissade et brisé</i> (Bône)
<i>fouetté, glissé, frijat bakun</i>	<i>brisé double</i> (Bône)
	<i>brisé des deux pieds</i> (Bousquet)
<i>fouetté, antrixat</i>	<i>ordinaire contretemps</i> (Grand Combe)
	<i>tombé en 7</i> (Grand Combe)

Plus globalement des suites de pas utilisés en Soule reprennent des enchaînements qui figurent soit dans des "leçons de danse":

<i>aller du pas français</i> + <i>retour du pas français</i> + <i>pas français avec tour sur soi</i>	<i>pas français en avant</i> + <i>pas français en arrière</i> + <i>pas français en avant</i> + <i>pirouette en 5 temps en arrière à gauche</i> (1ere et 3e leçon Bône)
--	---

soit dans les *Gavottes* des prévôts de danse :

<i>jeté, frijat</i>	<i>jeté en avant de chaque jambe et entrechat,</i> <i>jeté en arrière de chaque jambe et entrechat</i>
---------------------	---

pour le début de la première figure (*batterie*) ou la "version typique notée en Haute-Soule" par l'auteur pour la seconde *batterie* ⁴⁷.

Construction et originalité des points de principe

Rappelons que la plupart des *points de principe* adoptent une forme identique à celle des *leçons de danse* dans lesquelles un enchaînement moteur prenant deux mesures musicales est d'abord exécuté :

- soit vers l'avant, suivi d'un enchaînement différent mais de même durée vers l'arrière,
- soit à droite (avec ou sans déplacement), suivi de sa répétition à gauche avec des appuis symétriques.

Le tout pouvant être répété une seconde fois.

Mais, comme dans les *leçons de danse*, un pas peut prendre à lui seul quatre mesures (ex : le "onze temps") ou contenir deux parcours avant-arrière successifs exécutés avec des appuis symétriques l'un par rapport à l'autre (ex : version de Basse-Soule du "pas français trompé").

Les règles concernant les *assemblés* sont également identiques : un *point* se commence toujours en *assemblé* 3e pied droit devant, un pas en avant se termine par le même *assemblé* et un pas vers la droite par l'*assemblé* inverse, etc. ⁴⁸.

Une autre règle implicite semble également héritée des *danses de caractères* : les mouvements de la jambe en l'air se font alternativement devant et derrière. Dans le *moucheté* par exemple, la jambe qui *mouchète* tout d'abord devant, *mouchète* ou *assemble* ensuite derrière et inversement.

Enfin dans quelques *points* on retrouve la manière de compter en "temps" utilisée couramment en *danse de caractères* ("*moucheté sept temps*" et le "onze temps") ⁴⁹.

Au niveau stylistique figurent également de nombreuses similitudes : tous ces pas de danse sont à la fois légers et énergiques, exécutés généralement en appui sur l'avant pied, la jambe en l'air dépassant très rarement les 45° d'élévation et les deux jambes restant en ouverture ⁵⁰.

Si tant d'éléments relie les *points de principe* aux *danses de caractères* on est en droit de se demander, d'une part quelle est l'originalité des pas souletins et d'autre part d'où celle-ci peut leur venir.

L'influence du *saut* semble prépondérante. Ainsi, bien que

⁴⁷ *Infra*.

⁴⁸ *Infra*. Il existe cependant deux autres manières de terminer un *point* : soit par un *demi-antrixat*, soit avec une jambe en l'air dirigée vers l'avant et le côté.

⁴⁹ De même pour le "sept temps" *dupas d'estiu* recueilli en Béarn (*infra*).

⁵⁰ A la fin du siècle dernier Thomas Rouquette, farandoleur à Sernhac (Gard), notait : "Ce que doit savoir un danseur, il doit exécuter les principes suivants :

1 Il doit se tenir droit regarder en face

2 Danser sur la cime des pieds

3 Tenir la pointe des pieds allongée

4 Assembler soit à droite soit à gauche

5 Bien marquer les appels

6 Bien cadencer n'importe quelle que soit la leçon qu'il exécute" (cahier de danse communiqué par F. Lancelot).

Les seuls mouvements souletins "en dedans" sont ceux des ciseaux (comme en *danses de caractères*) et la position de départ pour battre le frijat double (analysée plus loin).

l'assemblée de départ soit toujours en 3e, on utilise ensuite indifféremment la 3e ou la 5e. Le degré d'ouverture est plus restreint qu'en *danses de caractères*, plus proche de celui de la marche naturelle ou du *saut*, ce qui entraîne des mouvements de la jambe en l'air moins latéraux (comme dans le *moucheté*).

Autre influence apparente du *saut* : le *chista* et le *chiraguili* ont fait descendre ce que l'on appelle "*moucheté*" en *danses de caractères* vers le cou-de-pied et le talon, tout en pliant la cheville de la jambe en l'air. De même un certain nombre de *points* comportent des pas marchés (appui du pied au sol d'abord par le talon) ce qui n'existe pas en *danses de caractères* (sauf à l'état exceptionnel de parodie).

En ce qui concerne le découpage rythmique, la formule  1,2,3,4,5/6/ est vraisemblablement dûe à l'influence des mélodies de la mascarade, tout comme cette exécution syncopée de la majorité des pas qui donne un caractère bien particulier au style souletin. Il est d'ailleurs étonnant que l'auteur n'y fasse aucune allusion ⁵¹.

Contrairement aux béarnais les danseurs souletins n'ont pas gardé trace du "*piqué du talon et de la pointe du pied le talon tourné en dehors*" ⁵². Cet enchaînement si fréquent en *danses de caractères* n'a pas été conservé en Soule, pas plus que les "*balancés*" et les "*pas d'été*" exécutés sur place ou certains pas utilisés fréquemment dans l'*Anglaise* comme le "*tour de salle*" ou les "*berceaux*". A part cela la plupart des techniques couramment employées en *danses de caractères* se retrouvent en Soule sans grande modification, si ce n'est dans leur agencement ou dans la manière de les exécuter.

Quelques éléments techniques sont par contre propres aux *points de principe* : les *ciseaux* se font sur place (sans doute à cause de la danse du verre), certaines *pirouettes* se terminent par un saut tandis que *pas français* ou *pas de té* peuvent s'achever en pivotant d'un quart de tour à gauche (ou à droite).

Mais l'aspect brillant de la danse souletine tient à la multiplication des pas battus, sans doute amplifiée au cours de l'entre-deux-guerres sous l'impulsion des danseurs de Barcus. Ainsi *l'assemblée* qui termine chaque *point* est très fréquemment remplacé par un *frijat bakun* ⁵³ (plus rarement par un *antrixat* ou un *frijat doble*), de nombreux pas sont commencés par quelques *antrixat* ⁵⁴, tandis que le *frijat doble* (c'est-à-dire l'*entrechat* souletin) est battu d'une façon très spectaculaire en 5. Ce dernier élément est à relever. En effet, comme le rapporte l'*Echo de la Soule* du 20 septembre 1910, "*le vieux et intrépide danseur Heguiaphal de Chéraute [fut] le premier qui exécuta le double entrechat*" (p. 305). Il s'agit vraisemblablement de ce qui allait devenir ensuite la norme sous l'appellation de *frijat doble* :

"Dans ce milieu rural très particulier où la danse [...] offre matière à compétition intense, le danseur est naturellement conduit à se dépasser,

⁵¹ De la même manière les farandoleurs gardois ont adopté les pas de *danse de caractères* au rythme de 6/8 de la *farandole*. Ainsi à Aramon le *pas français* se découpe en six "temps" moteurs au lieu de 5 ( 1,2,3/4,5,6/) et la plupart des pas de *farandole* y sont enseignés de façon syncopée.

⁵² *Infra*.

⁵³ D'où les positions de départ du *frijat bakun* à partir de *chista* ou d'un *chiraguili* dans les ornements du *pas français*.

⁵⁴ Ce qui n'existe pas en *danses de caractères*.

sans autres limites que ses propres capacités et celle du groupe à le fournir d'exemples. Ce qui était rare devient moins rare ou même fini par entrer dans la pratique courante. Il est peu de milieux paysans où l'exemple d'un seul, lors même qu'il est difficile à assimiler, ait plus de chance d'être largement suivi" (p. 311).

D'où cette façon, relevée par l'auteur, de commencer le *frijat doble* en seconde position, pointes et genoux tournés vers l'intérieur, ou le petit pivotement sur l'avant-pied pour sortir les talons que j'ai pu observer lors d'un départ en *assemblé*, éléments qui se sont vraisemblablement introduit involontairement chez les danseurs, qui à la différence d'Heguiaphal ou des meilleurs, n'ont pas un niveau technique suffisant pour l'exécuter *ükotik* c'est à dire à partir de l'*assemblé* et sans élan apparent.

Dernière originalité, l'auteur décrit comment divers éléments des points de principe (*antrixat*, *frijat*, *ciseaux* ou *tombés à gauches*) se sont adaptés à la danse "sur le verre" (pp. 629 et 630).

COMMENTAIRES SUR LA NOTATION DES POINTS DE PRINCIPE PAR J.-M. GUILCHER

L'auteur aurait pu se simplifier la tâche et donner en même temps plus de lisibilité à sa notation des *points de principe* s'il avait adopté un certain nombre de règles simples que nous allons maintenant envisager successivement.

LA COHÉRENCE DE LA NOTATION

Constantes et variantes

A chaque exécution d'un *frijat bakun (brisé)* ou d'un *frijat doble (entrechat)* l'auteur précise la position de départ, le saut, ainsi que l'*assemblé* dans lequel le danseur retombe. La répétition de la majeure partie de ces informations semble inutile, en effet :

- Si la position de départ de chaque *frijat bakun (brisé)* varie (il est donc utile de le préciser à chaque fois), tout *frijat bakun* est par contre effectué au cours d'un saut et le sens de l'*assemblé* qui le termine est automatique : pied gauche devant pour un *frijat bakun* de la jambe droite ou inversement, cet *assemblé* s'effectuant soit en 3e, soit en 5e.

- Tout *frijat doble (entrechat)* (sauf une exception qu'il suffisait de signaler) commence à partir de la 2e ou de la 3e (pied droit devant ?), s'effectue au cours d'un saut et se termine en *assemblé* pied droit devant (soit en 3e, soit en 5e). Il suffit donc de préciser la position de départ et éventuellement celle d'arrivée. Ce *frijat doble* comprenant deux battus, il va de soi qu'il ne peut être exécuté qu'après un plié d'une certaine ampleur, sauf chez des danseurs d'exception.

De même un *antrixat (aile-de-pigeon)* commence toujours par un saut sur la jambe d'appui et se termine (sauf exception) par un saut sur la jambe qui vient de battre deux fois, il est donc inutile de répéter à chaque fois ces précisions.

L'auteur distingue par ailleurs deux grandes catégories de pas : ceux qui occasionnent un déplacement vers l'avant puis vers l'arrière et ceux dont le déplacement est latéral. En règle générale tout enchaînement de deux mesures vers l'avant se termine en *assemblé* pied gauche derrière (ou pied droit devant, ce qui revient au même, selon la jambe qui conclue cet *assemblé*), tandis que l'*assemblé* qui termine le trajet retour s'effectue pied droit devant (à moins que le tout ne soit répété ensuite avec des appuis symétriques). De même la plupart des enchaînements de deux mesures vers la droite se terminent en *assemblé* pied gauche devant, avant d'être suivi de leur répétition avec des appuis symétriques vers la gauche et se terminer, bien évidemment, en *assemblé* pied droit devant. Une fois ces règles connues il n'est donc pas utile de les répéter. De même, à chaque fois que l'auteur évoque un même pas, il se sent obligé de le décrire à nouveau et, si l'on compare toutes les versions qu'il en donne, on découvre que ce pas présente à la fois une forme générale et des variantes. Je prendrai seulement deux exemples de celles-ci : dans le "*moucheté*" le sursaut contemporain du deuxième mouvement de jambe (en avant et à droite) est inconstant, tandis que dans l'"*autre tombé à gauche*" le glissé latéral se fait une seule fois avec une composante vers l'avant. Il me semblerait donc plus clair d'indiquer

tout d'abord la règle générale, pour ne préciser ultérieurement que les exceptions (lorsqu'elles existent).

Terminologie

L'auteur utilise le plus souvent la terminologie existante quitte à l'unifier et à l'employer d'une façon moins arbitraire que les pratiquants eux-mêmes, mais il se sert également de son propre vocabulaire, ce qui semble tout à fait légitime. Il convient donc de distinguer les termes employés par les souletins eux-mêmes de ceux utilisés par l'auteur, mais cette distinction est parfois difficile pour le lecteur. Ainsi, bien que l'auteur ait raison de se méfier du terme "jeté" dont le "sens est loin d'être identique pour tous les exécutants" (p. 319), cela ne l'empêche pourtant pas d'utiliser à contre sens un terme aussi précis que celui de "jeté battu" (p. 335). En effet il l'emploie pour désigner un *jeté* avec un *petit battu* de l'autre jambe derrière, alors que cette appellation sert à désigner le "brisé" en danse académique, tandis qu'il peut présenter une toute autre signification en *danses de caractères* (37^e leçon Bône).

De même l'utilisation du terme "tombé" est très ambiguë, car il recouvre ici des pas forts différents : ainsi le "tombé à droite" est identique à celui des *danses de caractères*, alors l'expression "autre tombé à gauche" désigne un tout autre pas, similaire à l'"appel de pied" des *danses de caractères*.

On peut également relever le manque de constance dans les termes servant à la description d'un même mouvement :

"retombe [...] sur pied droit en frappant le pied gauche, bien ouvert, contre l'arrière du talon droit" (p. 329)

"retombe [...] sur pied droit en frappant de la cheville gauche l'arrière et la base du mollet droit" (p. 334)

"jeté(s) battu(s)" (p. 335)

"retombe sur pied droit en battant la jambe libre derrière" (p. 330)

"retombe sur le pied gauche en battant une fois du pied droit sur l'arrière et la base du mollet" (p. 338)

"retomber sur pied gauche jambe droite repliée en arrière et croisée derrière, le bord interne du pied droit frappant légèrement le talon gauche" (p. 345)

Toutes ces nuances paraissent en fait fort minces et ne pourraient éventuellement se justifier que pour la description d'une constante observée lors de la répétition d'un même pas par un même danseur. S'agissant d'une description qui ne cherche pas à prendre en compte cette spécificité, il aurait sans doute été préférable d'adopter ici aussi une règle générale quitte à en signaler, le cas échéant, les variations.

Enfin, l'auteur choisit d'utiliser les termes les plus aisés à employer pour lui, mais qui ne sont pas forcément les plus répandus en Soule (ex : "brisé" pour "*frijat bakun*" [p. 322]).

Le classement des pas

Les pas sont décrits dans un ordre parfois hasardeux et qui peut

même occasionner certains doublons : ainsi l'"antrixat suivi de brisé" des pp. 336 et 337 est identique (à des nuances près) à l'"antrixat avec brisé à droite" de la p. 351, tandis que l'"antrixat suivi de deux brisés" de la p. 337 présente beaucoup de similitudes avec l'"antrixat avec brisé à gauche et à droite" des pp. 351 et 352.

Le découpage rythmique

L'auteur annonce lui-même que son découpage rythmique est sommaire (p. 315). En effet, dans la pratique, beaucoup de *points de principes* sont exécutés de façon syncopée, ce qui ne ressort qu'exceptionnellement de ses descriptions (essentiellement pour le *terre-à-terre*).

Ainsi j'ai pu voir le *tombé moucheté llabiür* (p. 340) dansé sur le rythme  (1,2,3/4,5/6,7/) et non pas sur le  (1,2,3,4,5,6,7/) indiqué par l'auteur. De telles imprécisions (erreurs ?) rythmiques empêchent une éventuelle exécution de ces pas par quelqu'un qui ne les connaît pas ou qui n'est pas un familier du style souletin. L'auteur avoue que "les figures de notes qui accompagnent les analyses ne visent qu'à matérialiser visuellement la succession des appuis, rapportés au temps ou demi-temps où ils trouvent place. [En effet il a] renoncé à leur faire préciser les durées respectives - elles aussi changeantes - des appuis, surrections, élévations, etc., faute de pouvoir le faire avec certitude et profit. On ne leur demandera donc qu'une indication globale" (p. 326).

Quel est alors le but et l'intérêt de ces notations si celles-ci se contentent de ne retenir que les appuis et les mouvements de jambe sans tenir compte du style et de l'originalité de leur exécution ?⁵⁵ Le pas que je viens de prendre comme exemple présente, tel qu'il est décrit par l'auteur, à peu près la même forme que le 14e *pas d'été* du répertoire Bône (Sarthe), alors que ces deux pas diffèrent justement par leur découpage rythmique (régulier pour l'un et syncopé pour l'autre).

L'auteur s'attache au "temps musicaux" pour compter les *points de principe* (ce qui ne rend d'ailleurs pas la description facile), alors que les souletins utilisent à plusieurs reprises la notion de "temps" pour désigner chaque "mouvement élémentaire" ("le onze temps" [p. 333], "moucheté en sept temps" [p. 340]). Cette dernière méthode est également la norme en danses de caractères (*pas tombé en 2 temps, en 3 temps, pirouette en 5 temps, piqué en 3 temps, etc.*) et il semblerait logique de l'adopter.

L'auteur semble par ailleurs éprouver certaines difficultés pour noter le découpage rythmique des *pirouettes* et trouve donc souvent plus aisé de les décrire en 6/8 au lieu de 2/4 habituel. Ainsi la "*pirouette plane*" de la p. 358 ("*pirouette, pas levé*") occupe "un temps musical trois quarts" alors que celle de la p. 360 ("*pirouette, glissé, brisé*") occupe "un temps musical deux tiers". La différence semble là aussi infime.

Enfin il existe un contraste important entre le découpage rythmique sommaire qui est de règle dans la plupart de ces notations des *points de principe* et les analyses rythmiques de certains de ces pas qui se révèlent au contraire extrêmement précises et minutieuses (pp. 343, 344, 345 et 358).

⁵⁵ On retrouve le même problème pour les pas de *farandole* que les anciens farandoleurs d'Aramon (Gard) exécutaient de façon syncopée et qui perdent toute leur saveur lorsqu'ils sont dansés sur un rythme régulier.

Erreurs et manques

Dans ce travail on peut relever quelques petites erreurs de détails qui sont le lot de ce type d'étude : une inversion de latéralité à la p. 345 ("*gauche*" pour "*droit*") et une notation rythmique incomplète p. 360 ("*autre pirouette avec brisé*").

Mais ce qui me semble plus grave, c'est qu'un certain nombre de précisions essentielles sont passées sous silence. Ainsi dans la description du *frijat bakun (brisé)* (p. 322) tout laisserait croire que le battu de la jambe s'effectue à la verticale (ce qui donnerait une forme d'*entrechat*) alors que les jambes (et tout le corps) sont en fait inclinés à 45° (cf. photo 23, planche XIII). De même rien ne permet de soupçonner qu'au cours du *pas français* (p. 327) le deuxième appui du pied droit sur le sol ne se fasse pas à nouveau sur l'avant du pied, mais qu'il s'agisse tout simplement d'un pas marché dans lequel le talon se pose en premier sur le sol. Sans doute faut-il déduire ailleurs que lorsque l'on trouve l'indication "*un pas marché ou glissé*" (p. 349) cela signifierait que dans un cas c'est le talon qui serait posé en premier et dans l'autre que l'appui se ferait uniquement sur l'avant du pied. On peut donc regretter que de telles imprécisions, qui ne peuvent qu'induire le lecteur en erreur, additionnées à un découpage rythmique approximatif et à une description manquant de limpidité, réduisent ainsi la fiabilité et la portée de ce travail monumental.

OUVERTURES

En faisant un certain effort de déchiffrage et parfois d'imagination, cette notation des *points de principes* est cependant dans l'ensemble globalement compréhensible, même si elle aurait pu gagner en précision, en clarté et en simplicité. J'y ressens malgré tout plusieurs manques importants, tant au niveau de l'absence d'analyse comparative que du refus d'une écriture normalisée de la danse.

La mise en perspective

Si dans plusieurs de ses travaux précédents l'auteur avait recherché avec brio l'antériorité historique d'un pas et si à la p. 364 il ébauche une vision synthétique de la forme des *points de principe*, il semble par contre fort réticent à leur analyse comparative (contrairement à ce qu'il semble affirmer). Ainsi dans cette étude sur les *points de principes* sa seule référence (discrète) à une pratique extérieure à la Soule est celle de la danse académique. Alors que de nombreux pas sont similaires, voire identiques, à ceux des répertoires de *danses de caractères*, il feint d'ignorer ceux-ci alors qu'il possède, à tout le moins, une bonne connaissance de l'ouvrage de Giraudet. Une telle mise en perspective me semble tout au contraire féconde, car elle permet de saisir plus en profondeur la cohérence du répertoire, de mieux cerner l'apport de la pratique militaire de la danse aux milieux souletins et, à l'inverse, d'élargir la connaissance des *danses de caractères* elles-mêmes grâce à l'étude de ce phénomène d'acculturation.

L'écriture de la danse

Dans un autre de ses ouvrages ⁵⁶ l'auteur expliquait pourquoi il était tout à fait opposé à une notation normalisée de la danse du type Laban ou Conté. D'après lui celles-ci se contenteraient de fixer une série de positions du corps tout en gommant la notion de mouvement. Cet argument tient-il en ce qui concerne la présente étude ? Il semble bien que non car, dans sa notation, J.-M. Guilcher ne fait pas autre chose que d'indiquer des positions successives des jambes tout en dissociant d'une part le découpage rythmique accompagné d'une notation rudimentaire des appuis et d'autre part la description du pas lui-même. Une écriture de la danse comme la *cinétographie Laban* semblerait autrement plus opérante car elle donnerait une description précise non seulement d'attitudes successives, mais également du mouvement qui les lie, avec une grande précision dans les détails. Elle présenterait en outre l'avantage d'une représentation visuelle qui rendrait beaucoup plus facile l'élucidation de la structure d'un pas, de ses variantes ainsi que la comparaison des divers pas entre eux⁵⁷. Dans un but pédagogique, et pour ne pas laisser la lecture des pas aux seuls spécialistes de la notation du mouvement, il semble par contre fort utile de la doubler d'une écriture plus élémentaire, utilisant un langage courant. Personnellement, plutôt que de dissocier les divers éléments, je préfère indiquer le découpage rythmique selon une colonne verticale de haut en bas (rythme et comptage des appuis) tout en décrivant au fût et à mesure chaque mouvement grâce à une utilisation aussi unifiée que possible de chaque terme.

Vers un inventaire des points de principes ?

L'auteur évoque le grand nombre de *points de principes* ayant existé (ainsi l'un des danseurs auprès desquels il a enquêté en aurait connu jusqu'à soixante quinze [p. 326]). Il est donc fort dommage qu'il n'en ait pas entrepris un inventaire et une publication à la fois plus vaste et plus précise. Ce regret est particulièrement amer à la période actuelle où les danseurs souletins eux-mêmes commencent à souhaiter inventorier et préserver ce qui reste de la richesse de leur patrimoine chorégraphique.

⁵⁶ *La Tradition populaire de la danse en Basse Bretagne*, Paris, (1963), 1976., pp. 125 à 132.

⁵⁷ Une telle notation est malheureusement impossible à partir des seules descriptions publiées par l'auteur, car celles-ci contiennent trop d'imprécisions.

EN SOULE

LA GAVOTTE (pp. 370 à 376)

L'auteur rapporte de façon fort érudite les antécédents de la mélodie de cette danse et le succès que celle-ci rencontra au XIXe siècle (p. 368). *La Gavotte* servait alors (et sert encore) également d'épreuve pour le passage du brevet de *prévôt de danse* dans les différents répertoires de *danses de caractères*. En Soule elle "*survit aujourd'hui surtout comme danse de spectacle*" et utilise la même forme générale que les *Gavottes* des prévôts de danse :

*"trajet en avant et arrière pendant les phrases A,
déplacements latéraux pendant les phrases B,
danse sur place avec antrixat en C."*

Dans les versions anciennes on retrouve également le même type de disposition qu'en *danse de caractères* : "*vis-à-vis de deux hommes, ou de deux lignes de deux ou trois*".

Je retiendrai essentiellement pour l'évocation de cette danse la "*version typique notée en Haute-Soule*" :

A1 - Pendant les deux premières mesures "*les deux partenaires vont à la rencontre l'un de l'autre avec un "pas de gavotte en avant"*". Pour l'auteur ce pas serait "*un des nombreux avatars du phika*" (utilisé dans les sauts ainsi que dans la marche des mascarades). Ce *pas de gavotte* est par ailleurs similaire au "*pas de basque*" (ou "*pas russe*") utilisé en *danses de caractères* (p. 579)⁵⁸ :

<i>pas de gavotte</i> (pp. 370 et 371)	<i>phika-doble</i> dans la marche des masca- rades (Haute-Soule) (pp. 378 et 379)	<i>pas de basque</i> ou <i>pas</i> <i>russe</i> (Giraudet, pp. 31 et 293)
<p style="text-align: center;">et <i>chista</i> du pied droit et saut</p> <p>♩ 1 retomber sur le pied droit en avant et à droite, pied</p>	<p style="text-align: center;">et saut avec un "<i>trajet arqué de</i> <i>la jambe</i>" droite</p> <p>♩ 1 idem <i>pas de</i> <i>gavotte</i></p>	<p style="text-align: center;">et "<i>plier le genou</i> <i>gauche</i> en <i>élevant le pied</i> <i>droit</i> en 4e <i>devant</i> ; ramener <i>le pied droit</i> au <i>talon gauche</i></p> <p>♩ 1 en sautant sur le pied droit</p>

⁵⁸ L'auteur précise que : "*le phika ainsi exécuté montre la plus grande ressemblance avec le pas sur place que diverses traditions européennes appellent aujourd'hui encore "pas de basque"*", mais il n'indique pas lesquelles. J'imagine qu'il pense, entre autres, au "*pas de basque*" des danseurs écossais dérivé, comme celui des *danses de caractères*, de la pratique du *quadrille* du début du XIXe siècle (*Les Anciens pas de Reel écossais et l'influence du Quadrille français, op. cit.*).

<p>"gauche en 5e devant légèrement soulevé du sol"</p> <p>♩ 2 "long glissé du gauche [...] vers l'avant et la gauche"</p> <p>♩ 3/ poser le droit assemblé en 5e derrière⁶⁰</p> <p>Répéter en inversant appuis</p>	<p>♩ 2 glisser le pied à un pas en avant</p> <p>♩ 3/ idem pas de gavotte⁵⁹</p> <p>Répéter en inversant les appuis</p>	<p>♩ 2 et en glissant aussitôt le pied gauche oblique en avant</p> <p>♩ 3/ rapprocher le pied droit en le glissant derrière le gauche [...]</p> <p>Répéter de l'autre les pied".</p>
--	--	--

A2 - L'aller est symétrique de celui de A1

Le retour se fait avec des *terre-à-terre*

L'ensemble A1 A2 est ensuite répété

"B1 et B2 - Déplacements de côté, alternativement vers la droite et vers la gauche, avec des pas laissés au libre choix du danseur (mouchetés, fouettés, tombés, etc.)."

C - "Succession d'anrixat (ailes-de-pigeon) sur place" B1, B2 et C se répètent avec un frijat double à la mesure finale".

Le tout est répété (ABC), en choisissant un autre pas pour la partie B et éventuellement un autre pas à base d'anrixat (ex : anrixat *herrexta*) pour la partie C.

N.B. : Cette version de la Gavotte présente beaucoup de similitudes avec celles utilisées en danses de caractères non seulement au niveau des déplacements mais dans l'agencement des pas eux-mêmes :

La plupart des Gavottes en danses de caractères sont composées de trois "batteries" reprises alternativement par un danseur (ou une ligne de danseurs) puis par son vis-à-vis (ou la ligne vis-à-vis), chaque batterie correspondant au déroulement entier de la mélodie.

La première batterie commence pratiquement toujours par un enchaînement très similaire au "jeté, frijat, cosaque et frijat"⁶¹ pour le parcours antéro-postérieur en (A) et la partie C de toutes les batteries, de nombreuses Gavottes sont occupées par des ailes-de-pigeon⁶².

La seconde batterie commence pratiquement toujours par deux "pas de basque" ou "pas russes" suivis le plus souvent de deux "pirouettes anglaises (volantes)" en arrière et à droite, remplacées parfois par des terre-à-

⁵⁹ J'ai adopté ici le découpage rythmique en 2/4 alors que, noté en 6/8, ce pas devient ♩ ♩ ♩. Le rythme le plus couramment employé est un peu différent : ♩ ♩ ♩ 1/2,3.

⁶⁰ Ce pas de gavotte présente de nombreuses variantes stylistiques et rythmiques.

⁶¹ *Supra*.

⁶² Répertoires Bône (sud Sarthe), Payrola (Tours) ainsi que celui de Bessèges (Gard) et la seconde batterie de la Gavotte Sthorez (Le Mans).

terre.

La troisième batterie diffère selon les répertoires mais se termine généralement par une série de pas aux enchaînements compliqués.

La version ancienne de la Gavotte souletine notée par l'auteur reprend de façon tout à fait classique la forme de la seconde batterie d'une Gavotte de prévôts à deux détails près : les danseurs se produisent en même temps et non pas alternativement et le "pas de basque" ou "pas russe" est remplacé par un enchaînement similaire, le "pas de gavotte", dérivé du phika (ou plus vraisemblablement contaminé par lui).

Cette forme ancienne de la Gavotte présente de nombreuses variantes décrites par l'auteur. Des formes plus jeunes exécutées par les cinq "principaux" de la mascarade disposés côte à côte "auraient pris naissance vers 1910, à l'époque où quelques équipes commençaient à donner des représentations hors de la Soule", l'auteur en donne trois versions.

LA DANSE DES HONGREURS (pp. 631 à 634)

L'auteur indique qu'"on y reconnaît, très simplifié, l'air de La fricassée". De même la chorégraphie, rudimentaire et parodique, est directement adaptée de cette danse de caractères extrêmement répandue.

Les deux danseurs sont face à face et la danse commence par le refrain (A) dont les pas sont empruntés au sauts : "simple quatre fois, alternativement vers la droite et vers la gauche".

Les cinq premiers couplets (B) sont les suivants (Ossas) :

1) Frappés de bâtons

- 1/ l'un des hongreurs frappe avec son bâton le bâton de l'autre tenu horizontalement à deux mains à hauteur du visage
 - 2/ idem
 - 3// idem
 - ● ○
4/5/6// inversion des rôles
 - 7/ idem 1/
 - 8/ idem 4/
 - 9/
 - 10/ idem 7/8/
 - 11/
 - 12/ idem 7/8/
 - 13/ frapper les bâtons tenus de la main droite
 - 14/ les jeter
- } en faisant un tour complet vers la gauche sur un seul pied

2) Frappés de mains

- 1/ "chacun frappe ses mains sur ses cuisses ;
- 2/ puis ses mains l'une dans l'autre ;
- 3// puis ses deux mains contre les deux mains du vis-à-vis"

♩ ♩ ♩

4/5/6// idem

♩ 7/ frapper "les deux mains sur les cuisses ;

♩ 8/ les mains l'une dans l'autre ;

♩ 9/ les deux mains droites ;

♩ 10/ les deux mains gauches ;"

♩ 11/]

♩ 12/] idem 9/10/

♩ 13 "les deux mains sur les cuisses ;

♩ 14 les mains l'une dans l'autre ;

♩ 15/ les deux mains contre les mains du vis-à-vis."

3) Sauts croisés avant-arrière

et saut

♩ 1/ retomber sur les deux pieds, le droit en avant, "le gauche en arrière à distance d'un grand pas", les cuisses droites sont presque en contact

♩ 2/ sursaut idem

♩ 3// sursaut idem

♩ ♩ ♩

4/5/6// idem à gauche

♩ ♩ ♩ ♩ ♩

8/9/10/11/12/ reprendre 1/4/ trois fois.

♩ 13/]

♩ 14/] tour sur soi

4) Enlèvement d'une veste

"L'un des danseurs présente son dos à l'autre, qui, par secousses successives données aux manches, l'aide à retirer sa veste :"

♩ ♩ ♩

1/2/3// "trois petites secousses à la manche gauche ;"

♩ ♩ ♩

4/5/6// idem à droite

♩ ♩ ♩ ♩ ♩

8/9/10/11/12/ "tirer alternativement sur la manche gauche et la manche droite"

♩ 13/]

♩ 14/] tour sur soi et jet de la veste

5) Enlèvement de l'autre veste

Idem 4) en inversant les rôles

6) Autres couplets

- + S'accrocher par l'un et l'autre bras,
- + S'embrasser sur l'une et l'autre joue,
- + Se tirer les oreilles,
- + Se donner des gifles,
- + Poser "un poing fermé sur le nez du partenaire" et le frapper avec l'autre, etc.

LA COSAQUE (pp. 401 et 402)

Il n'en reste que des traces. Ainsi l'auteur a recueilli à Montory la mélodie de cette danse ainsi que quelques vestiges de pas : "simples" sur la partie A, "marteaux" sur la partie B, mais l'on trouve aussi dans les *points de principe* le terme "cosaque" pour désigner le fait de s'accroupir puis de se relever en position d'assemblée.

LA DANSE DES HONGREURS (pp. 331 & 332)

Les deux danseurs sont face à face et la danse est faite sur un rythme ternaire (3/4) dont les pas sont empruntés au saut, alternant vers la droite et vers la gauche.

Les cinq premiers couplets (B) sont les suivants :

1) Frappés de bâtons

- 1/ L'un des hongreurs frappe son bâton horizontalement à deux mains à hauteur de visage
- 2/ idem
- 3/ idem
- 4/ idem
- 5/ idem
- 6/ idem
- 7/ L'un des hongreurs présente son bâton horizontalement à deux mains à hauteur de visage
- 8/ idem
- 9/ idem
- 10/ idem
- 11/ idem
- 12/ idem
- 13/ idem
- 14/ idem

2) Frappés de mains

- 1/ L'un des hongreurs frappe son bâton horizontalement à deux mains à hauteur de visage
- 2/ idem
- 3/ idem

EN BÉARN

L'auteur affirme un peu vite que "les "points de principe" souletin [...] ont aussi été enseignés en Béarn" (p. 6)⁶³. En fait rien n'est moins sûr et le répertoire béarnais de danses dont la technique est similaire aux *points de principe* semble plutôt venir directement de la pratique militaire sans être passés par la Soule. Plusieurs informateurs abondent dans ce sens (p. 376) ainsi que le fait que certaines danses (*pas d'estiu*, *matelote*) ou certains pas ("*piqués du talon*") hérités des *danses de caractères* n'existent pas en Soule. Quoiqu'il en soit, les chorégraphies béarnaises recueillies par l'auteur présentent une technique et un répertoire extrêmement appauvris et, s'il est encore possible de trouver des similitudes évidentes avec les *danses de caractères* et les *points de principe*, elles sont loin de refléter la rigueur technique et la virtuosité de ces derniers.

LA GAVOTTE (pp. 376 à 378)

Danse disparue dans le Béarn "depuis le premier quart de notre siècle, parfois plutôt encore" elle n'aurait été pratiquée que par "une minorité d'exécutants". Certaines versions auraient utilisé les pas des sauts alors que d'autres seraient venues des prévôts de danse issus de l'armée. L'auteur décrit les éléments d'une de ces versions pratiquée à Lucq dans les années 20.

La Gavotte y était alors dansée par deux hommes face à face ou par plusieurs côte à côte. La première partie (A) était exécutée par la moitié des danseurs puis reprise par l'autre moitié tandis que le reste de la danse regroupait tous les exécutants :

- A
- 1/ pas marché du pied gauche en avant et légèrement à gauche
 - 2/ poser le droit en 5e derrière
 - 3/ poser le gauche à côté du droit (1ere) ou "très légèrement en retrait"
 - 4/ "petit frappé du mollet droit, croisé" contre le devant de la jambe gauche
 - 5/ poser le droit sans appui près du gauche
et
 - 6/ poser le pied droit légèrement en avant du gauche et pivoter d'un demi-tour sur les demi-pointes
 - 7/ sursaut sur le pied gauche avec un frappé du droit contre l'arrière du mollet
 - 8/ idem avec un frappé du droit contre l'avant de la jambe gauche
 - 9/ poser le pied droit (avec ou sans saut)
-] en terminant
le tour

⁶³ De même, un peu plus loin, il évoque des "points de principe" introduits par des maîtres de danse formés à l'armée "dans plusieurs territoires pyrénéens" (pp. 37 et 38). Il y a là aussi abus de ce terme.

- ♫ 10 frappé du mollet gauche croisé devant la jambe droite
- ♫ 11/ poser le pied gauche près du droit sans appui.
Refaire le tout

N.B. : On aura reconnu des éléments déjà identifiés comme provenant des danses de caractères :

- Les temps 4, 8 et 10 correspondent à des "mouchetés d. de c. devant" et le temps 7 à un "moucheté d. de c. derrière"⁶⁴.
- Le retour ("pirouette, battu assemblé") reprend le schéma de la "pirouette en cinq (temps en arrière à gauche)."

B Quatre "simples en fantaisie" ou "simples avec écart" (p. 135) alternativement vers la droite et vers la gauche

- C
- ♫ ou ♫ 1/ poser le pied droit
 - ♫ et frapper avec le pied gauche la face interne de la cheville droite
 - ♫ 2/
et idem à gauche
 - ♫ 3/
et
 - ♫ 4/ idem
et
 - ♫ 5/
et idem 1/ et 2/
 - ♫ 6/
et "frappé du mollet droit, croisé, sur le devant" de la jambe gauche
 - ♫ 7// poser le droit à l'assemblé (1ere)
Répéter B et C une seconde fois

N.B. : On peut se demander si les mouvements extrêmement simples de la partie C ne seraient pas, en fait, les vestiges d'ails-de-pigeon dont le schéma aurait été réduit à sa plus simple expression.

LA FRICASSÉE (pp. 384 à 386)

De même que pour la *Gavotte* l'auteur donne un panorama des antécédents de cette danse et de sa mélodie (pp. 386 à 388).

Comme toutes les versions de la *Fricassée*, celle qu'il a notée à Baigts-de-Béarn se danse à deux "vis-à-vis à faible distance" ; pendant le refrain les danseurs se croisent et échangent leur place quatre fois en exécutant des *simples*, tandis que pendant les couplets ils restent face à face.

1er couplet

Les frappés des mains sont très similaires à ceux effectués par les hongreurs dans la *mascarade* souletine ou à ceux d'autres versions de la

⁶⁴ Ces mouvements sont plus proches de la technique des danses de caractères que le *chista* et le *chiraguli* souletins, car le pied bat plus haut sur l'autre jambe.

Ericassée connues ailleurs⁶⁵ :

BÉARN	version des hongreurs
♩ 1/ chacun frappe ses mains sur les cuisses,	♩ 1/
♩ 2/ puis ses mains l'une dans l'autre	♩ 2/ idem 1ere version
♩ 3// puis ses deux mains contre les deux mains du vis-à-vis	♩ 3//
♩ ♩ ♩ 4/5/6// idem	♩ ♩ ♩ 4/5/6// idem
♩ 7/ frapper les mains droites l'une contre l'autre	♩ 7/ frapper les mains sur les cuisses
♩ 8/ frapper les mains gauches,	♩ 8/ les mains l'une dans l'autre
♩ 9/ les mains droites,	♩ 9/ idem 1ere version
♩ 10/ les mains gauches	♩ 10/ idem 1ere version
♩ 11 sur les cuisses,	♩ 11/
♩ 12 idem	♩ 12/ idem 9/10/
♩ 13/ frapper ses deux mains contre les deux mains de l'autre	♩ 13 les deux mains sur les cuisses
♩ 14/ frapper les mains droites,	♩ 14 les mains l'une contre l'autre
♩ 15/ les mains gauches	♩ 15/ les mains contre les mains du vis-à-vis

2e couplet

"Au temps 3 chacun saisit de la main droite l'oreille gauche du partenaire" et au temps 6 l'oreille droite de la main gauche. De 7 à 10 "saisir alternativement l'une et l'autre oreilles".

14 et 15 = idem 3 et 6.

3e couplet : Tirer les cheveux ⁶⁶.

4e couplet : Tirer le nez.

5e couplet : Coups de poings.

6e couplet : Coups de fusil.

7e couplet : Les embrassades.

⁶⁵ Voir par exemple celles des répertoires Bône et Chollet (Sarthe), des Joyeux Mineurs de la Grand Combe ou des Sociétés de Bessèges (Gard).

⁶⁶ Pour ces couplets on se reportera à la description de l'auteur.

LOU PAS D'ESTIU (PAS D'ÉTÉ) (pp. 380 à 383)

La version décrite par l'auteur a également été recueillie à Baigts-de-Béarn : "Deux lignes d'hommes se font face à environ un mètre de distance, chacun ayant un vis-à-vis dans la ligne opposée."

Refrain (tout le monde danse en même temps)

- 1/ frapper de la base du mollet droit le devant de la jambe gauche
 - 2/ assembler le droit (1ere ?) sans appui
 - 3/ poser le pied droit loin devant
 - 4/ poser le gauche derrière
 - 5/ idem 3
- les danseurs se croisent
épaules gauches en regard.
Arrivés côte-à-côte ils se
donnent une poignée de
mains"

Revenir à sa place par un "biroulet"
Refaire le tout une seconde fois.

Couplets

"L'une des lignes danse seule pendant seize mesures, [...] après quoi la seconde refait les mêmes mouvements". Les déplacements sont les suivants :

- + vers la droite, la gauche, la droite (trois fois deux mesures).
- + vers l'avant en terminant dos à l'autre ligne (deux mesures).

Refaire le tout pour retrouver sa place.

N.B. : Seuls les déplacements latéraux varient d'un couplet à l'autre, tandis que les déplacements vers l'avant s'effectuent avec un *biroulet*.

Tous ces déplacements latéraux sont très similaires à la technique des *danses de caractères* et peuvent être traduits avec des termes appartenant à celles-ci:

Premier couplet	<i>danses de caractères</i>
● 1 sauter à droite sur le pied droit	● 1
● 2 poser le gauche en 5e derrière	● 2
● 3/ assembler calmement le droit (1ere)	● 3/ deux pas tombés à droite
● 4	● 4
● 5 idem	● 5
● 6/	● 6/
De même à gauche et à droite Traverser avec un <i>biroulet</i> .	

<u>Deuxième couplet</u>	<i>danses de caractères</i>
<ul style="list-style-type: none"> ♩ 1 poser le pied droit sur la pointe, ♩ 2 sur le talon, ♩ 3 sur la pointe, ♩ 4 sur le talon ♩ 5 poser le pied droit à droite ♩ 6 poser le gauche en 5e derrière ♩ 7/ assembler le droit en 1ere 	<p>et</p> <ul style="list-style-type: none"> ♩ 1 <i>piqué</i> de la pointe (le talon tourné en dehors ?) ♩ 2 <i>piqué</i> du talon ♩ 3] ♩ 4] idem 1,2 ♩ 5] ♩ 6] <i>pas tombé</i> ♩ 7/]

N.B. : Nous avons là un pas très similaire au 13e pas d'été du répertoire Bône : "piqué du talon et de la pointe du pied, du talon et de la pointe du pied et pas tombé" où chaque temps (sauf le 6e) se fait sur un sursaut ou un saut.

Troisième couplet : "le sept temps"

	<i>danses de caractères</i>
<ul style="list-style-type: none"> ♩ 1] ♩ 2] idem 2e couplet ♩ 3] ♩ 4 "<i>frapper la face interne du pied droit contre l'arrière et la base du mollet gauche</i>" ♩ 5 "<i>frapper son talon sur le devant et la base de la jambe gauche</i>" ♩ 6 poser le talon <i>assemblé</i> ♩ 7/ poser le reste du pied 	<p>et</p> <ul style="list-style-type: none"> ♩ 1 <i>piqué</i> de la pointe ♩ 2 <i>piqué</i> du talon ♩ 3 de la pointe ♩ 4 <i>moucheté</i> derrière ♩ 5 <i>moucheté</i> devant ♩ 6 <i>piqué</i> du talon ♩ 7/ <i>assembler</i>

N.B. : Ce couplet présente beaucoup de similitudes avec le 5e "pas d'été" Bône :

- ♩ 1 *piqué* du talon
- ♩ 2 et de la pointe du pied (le talon tourné en dehors)
- ♩ 3 *moucheté* devant
- ♩ 4 et derrière,

	} piqué en 3 temps	}	piqué du talon, de la pointe du pied assemblé
--	--------------------	---	---

Conclusion

Pendant le refrain les danseurs s'embrassent.

N.B. : Les quatre couplets décrivent des vestiges de "pas d'été" tout à fait similaires à ceux que j'ai étudiés par ailleurs (sud Sarthe, Tours) avec leurs déplacements latéraux ou leur exécution sur place et leur découpage rythmique en sept "temps" (pourquoi l'auteur continue-t-il à refuser de compter comme ses informateurs ?).

Inversement c'est la lecture de cette description faite par l'auteur qui m'a permis de comprendre la composition des pas d'été du répertoire Bône (Sarthe) : je savais déjà que la disposition des danseurs était identique (deux lignes face à face), que chaque ligne dansait à tour de rôle pendant seize mesures et que tous les pas s'effectuaient sur place ou latéralement. Mais seul le manuscrit le plus ancien indiquait des "traversés". Ainsi le 4e pas d'été (sur place) était-il effectué une première fois du pied droit (2 mesures), répété du gauche, puis à nouveau du droit "en tournant à gauche" (d'un demi-tour) et complété d'une "pirouette en cinq temps à gauche pour traverser", soit huit mesures en tout. Cet ensemble amenait donc les danseurs dos à l'autre ligne et il leur suffisait alors de refaire le tout pour regagner leurs places.

De même pour le 12e "pas d'été" il était seulement indiqué après la description du pas : "même chose à gauche traverser par la douzième leçon". Ce qui donne : le pas exécuté une première fois à droite, puis répété à gauche (quatre mesures) et suivi de la douzième leçon (quatre mesures), le tout se terminant à la place de départ et étant répété deux fois de façon identique.

Le 16e "pas d'été" était noté ainsi : "huit ailes de pigeon et un entrechat, deux pas français pour traverser", soit quatre mesures sur place, quatre autres pour traverser et revenir à sa place (deux "pas français en tournant"), le tout étant répété deux fois.

Pour d'autres pas d'été (à déplacements latéraux) le manuscrit précisait seulement "traverser à gauche". J'ai donc supposé que le pas était exécuté à droite, à gauche, puis à droite et,, qu'au lieu de le refaire à gauche, les danseurs traversaient (avec un "pas français en tournant" ?)

Enfin pour les deux premiers "pas d'été" il était seulement signalé après la description du pas : "et à gauche et pour traverser". Ces deux pas étaient composés à partir de "pas tombés". Or des "pas tombés vers l'arrière" étaient également utilisés ailleurs dans ce répertoire, j'en ai donc déduit que le même pas pouvait être exécuté à droite, puis à gauche, puis vers l'avant (avec les mêmes appuis que le pas à droite), puis vers l'arrière (avec les mêmes appuis que le pas à gauche), le tout étant répété une seconde fois de façon identique.

Grâce à cette étude comparative j'ai ainsi pu découvrir une grande variété de formes de "traversés", variations riches sur la base décrite au sujet du "lou pas d'estiu" :

- À droite, à gauche, à droite en tournant et pirouette (dos à l'autre

ligne) ⁶⁷.

- À droite, à gauche, à droite et pas français en tournant (?) (dos à l'autre ligne) ⁶⁸.

- À droite, à gauche, 12e "leçon" pour traverser (retour à la place de départ) ⁶⁹.

- Sur place (quatre mesures), deux "pas français" (en tournant) (retour à la place de départ) ⁷⁰.

- À droite, à gauche, en avant, en arrière (retour à la place de départ) ⁷¹.

L'ÉTAT ACTUEL DE LA RECHERCHE SUR

LA MATELOTE (pp. 379 et 380)

Cette danse subsiste à l'état de trace caractérisée essentiellement par une mélodie et un pas, le "pas de matelote", extrêmement répandu aussi bien à l'intérieur des répertoires de danse de caractères ou de leurs dérivés (Matelotes gardoises, "trot de cheval" chez Giraudet, "pas d'été" en Vendée) qu'à l'étranger (pas de Contredanse anglaise ou de Reel écossais) ⁷² :

- ↓ 1/ sursaut sur le pied gauche
- ↓ 2/ poser le droit derrière après un trajet arrondi
- ↓ 3/
- ↓ 4/ de même à gauche, etc.

N.B. : Le même pas peut se faire à l'inverse, en posant le pied devant.

La seule version un peu élaborée de cette danse a été également recueillie à Baigts-de-Béarn :

La disposition est la même que pour *lou pas d'estiu*. Pendant la partie A les danseurs "se croisent et se recroisent avec des simples dans un sens et dans l'autre". La partie B est exécutée tout d'abord par une ligne de danseur :

+ pas de matelote, puis traverser avec un *biroulet*

+ pas de matelote, puis revenir à sa place par un *coupat* (huit mesures en tout).

La même ligne recommence le même enchaînement, puis c'est au tour de l'autre ligne de danseurs.

"L'ensemble est répété aussi longtemps qu'on le désire" et la danse se finit avec quatre *simples* alternativement exécutés vers la droite et vers la gauche.

67 3e, 5e, 6e, 9e.

68 4e, 7e, 8e, 10e, 13e, 14e.

69 11e, 12e, 15e.

70 16e.

71 1er, 2e.

72 *Les Anciens pas de Reel écossais et l'influence du Quadrille français, op. cit.*, p. 17 et 18.

Parmi les très rares études concernant l'ethno-histoire de la danse en France, trois sont consacrées partiellement ou totalement à l'utilisation d'une même technique, celle des *danses de caractères*, dans différentes régions.

On trouve cette appellation dès le XVIII^e siècle, époque où étaient présentées à Paris dans les livres de Saint-Germain et de Saint-Laurent des Entrées de danseurs "de la cavalerie du..." paysan, du matelot hollandais, du cosaque, de Picard, etc., folklores imaginaires ou danses mixées qui présentaient des personnages comiques ou grotesques (Magni 1779 : 64). Ces *danses de caractères* remportèrent également tout au long du même siècle un grand succès au cours des entrées dans les théâtres londoniens.

Au XIX^e siècle, ces danses furent également utilisées par l'armée française, qui les enseigna à ses troupes, tout comme aux hommes de troupe des régiments étrangers. Elles furent aussi enseignées dans la boxe française, le maniement du sabre, le maniement du pistolet et le maniement du bâton, le maniement du bâton de combat, etc. Elles s'étaient enrichies en empruntant des éléments aux ballets au grand opéra du 1^{er} Empire et, par ailleurs, elles furent enseignées dans les écoles militaires, où elles devinrent lieu maintenant à la délivrance de brevets de polyèdre et de maître au cours d'Assises de Danse⁷⁴ (Guilcher 1970). Beaucoup de ces hommes jeunes, une fois rentrés chez eux, n'eurent qu'une seule envie : continuer à pratiquer ce répertoire prestigieux, il leur fallait pour cela rencontrer d'autres danseurs de même formation ou former des élèves, mais ils avaient surtout besoin de trouver un milieu social ou culturel favorable.

C'est dans ce contexte que Jean-Michel Guilcher a pu étudier l'utilisation de la technique des *danses de caractères* par les danseurs souletais, que Francine Lancelot a mis en évidence la sociabilité qui a gravité autour de la *farandole chorégraphiée* dans la basse vallée du Rhône (1973) et que, plus récemment, j'ai découvert une large implantation de ces répertoires dans la basse vallée de la Loire (1995, 1997). Une première synthèse semble donc maintenant possible, non seulement au niveau des similitudes et des différences présentées par ces grandes zones d'implantation, mais également en ce qui concerne les méthodes mises en œuvre par les différents chercheurs, celles-ci étant fonction à la fois du terrain étudié et de leur propre personnalité.

LA POSITION DES CHERCHEURS

Des problématiques contrastées

Jean-Michel Guilcher avait commencé sa carrière de chercheur en étudiant les danses bretonnes (1963), il s'était alors intéressé à ce qu'il définira comme danses "traditionnelles", c'est-à-dire des danses issues de la société "traditionnelle", société à la fois paysanne et archaïque (1971). Abordant les Pyrénées il s'est donc penché selon le même modèle sur le "répertoire traditionnel du Pays Basque français" mais très vite, par le biais de l'étude des sauts, "danse originale, éminemment représentative de la tradition ancienne ou nous occupons", son terrain d'enquête s'est élargi au Béarn et, si sa quête se le même que rarement sur le versant basque espagnol, elle finit par contre par englober la totalité du département des Pyrénées-Atlantiques concernant, non plus seulement les sauts, mais également toutes les autres

⁷⁴ Cette transmission est faite, également, quoique de façon manuscrite, par des professeurs civils

Parmi les très rares études concernant l'ethno-histoire de la danse en France, trois sont consacrées partiellement ou totalement à l'utilisation d'une même technique, celle des *danses de caractères*, dans différentes régions.

On trouve cette appellation dès le XVIII^e siècle, époque où étaient présentées à Paris dans les foires de Saint Germain et de Saint Laurent des Entrées de danseurs "*dans le caractère du...*" paysan, du matelot hollandais, du cosaque, de Pierrot, etc., folklores imaginaires ou danses mimées qui présentaient des personnages comiques ou "*grotesques*" (Magri 1779 : 64). Ces *danses de caractères* remportèrent également tout au long du même siècle un grand succès au cours des entractes dans les théâtres londoniens.

Au siècle suivant, ces danses furent curieusement utilisées par l'armée française où elles servirent d'entraînement sportif aux hommes de troupe des régiments d'infanterie, au même titre que la boxe française, le maniement du bâton et de la canne, l'escrime ou le sabre. Elles s'étaient enrichies en empruntant au passage ses pas brillants au *quadrille* du 1^{er} Empire et, par mimétisme avec les techniques de combat, elle donnaient lieu maintenant à la délivrance de brevets de prévôt et de maître au cours d'Assauts de Danse ⁷⁴ (Guilcher 1970). Beaucoup de ces hommes jeunes, une fois rentrés chez eux, n'eurent qu'une hâte : continuer à pratiquer ce répertoire prestigieux, il leur fallait pour cela rencontrer d'autres danseurs de même formation ou former des élèves, mais ils avaient surtout besoin de trouver un milieu social ou culturel favorable.

C'est dans ce contexte que Jean-Michel Guilcher a pu étudier l'utilisation de la technique des *danses de caractères* par les danseurs souletins, que Francine Lancelot a mis en évidence la sociabilité qui a gravité autour de la *farandole chorégraphiée* dans la basse vallée du Rhône (1973) et que, plus récemment, j'ai découvert une large implantation de ces répertoires dans la basse vallée de la Loire (1995, 1997). Une première synthèse semble donc maintenant possible, non seulement au niveau des similitudes et des différences présentées par ces grandes zones d'implantation, mais également en ce qui concerne les méthodes mises en œuvre par les différents chercheurs, celles-ci étant fonction à la fois du terrain étudié et de leur propre personnalité.

LA POSITION DES CHERCHEURS

Des problématiques contrastées

Jean-Michel Guilcher avait commencé sa carrière de chercheur en étudiant les danses bretonnes (1963). Il s'était alors intéressé à ce qu'il définit comme danses "*traditionnelles*" c'est à dire des danses issues de la société "*traditionnelle*", société à la fois paysanne et archaïque (1971). Abordant les Pyrénées il s'est donc penché selon le même modèle sur le "*répertoire traditionnel du Pays Basque français*" mais très vite, par le biais de l'étude des sauts, "*danse originale, éminemment représentative de la tradition ancienne qui nous occupait*", son terrain d'enquête s'est élargi au Béarn et, si sa quête ne le mène que rarement sur le versant basque espagnol, elle finit par contre par englober la totalité du département des Pyrénées-Atlantiques concernant, non plus seulement les sauts, mais également toutes les autres

⁷⁴ Cette transmission s'est faite également, quoique de façon minoritaire, par des professeurs civils (Lancelot 1975 : 89).

pratiques choréiques et festives de cette aire géographique. La question essentielle qu'il se pose tourne autour du concept de "tradition" : comment une société paysanne traditionnelle peut-elle conserver, transmettre, innover ou emprunter un répertoire de danse ? (1984 : 5).

La position de départ de Francine Lancelot est sensiblement différente : passionnée de danse et s'étant formée professionnellement à la fois à la technique classique et contemporaine, elle avait réalisé une première étude sur l'écriture de la danse au XVIIIe siècle (1971). Croyant trouver dans la *farandole* "provençale" une danse à la fois libre et ensoleillée, elle découvre en fait, à sa grande surprise, une technique qui lui rappelle très fortement la danse académique (1973 : avant-propos). Sa recherche concernera donc à la fois la composition de la *farandole* mais surtout les méandres de l'origine historique et sociologique de cette danse : que s'est-il passé ?

Mon enquête part elle aussi d'un étonnement : collecteur post-folk des années 70, J'ai été subitement confronté aux traces d'une pratique virtuose de la danse dans le milieu rural du sud Sarthe. Se sont alors posées une multitude de questions : d'où viennent ces danses ? Sont-elles seulement locales ? Quelles tranches d'âge, quels milieux concernent-elle ? Je me suis également interrogé sur la composition de ce répertoire disparu depuis un demi-siècle.

Les conditions de l'enquête

S'il est un trait commun à ces trois enquêtes c'est bien qu'elles tendent toutes à la minutie dans le détail observé ou recueilli ainsi qu'à la rigueur dans le maniement des informations ou des sources. Les trois chercheurs font tout d'abord un travail de terrain approfondi au cours duquel ils interrogent, enregistrent, filment un grand nombre de danseurs et de témoins, mais ils se penchent également sur les livres concernant à la fois la région et l'histoire de la danse. De même ils consultent les fonds de la presse locale, voire les archives administratives. Tous pratiquent bien évidemment les danses qu'ils recueillent, l'observation cédant alors la place à la participation ⁷⁵.

Cependant certaines différences apparaissent, liées à chaque terrain d'enquête. Ainsi J.-M. Guilcher a beaucoup observé, il a noté un grand nombre de pas, de danses, de musiques même si, à l'époque où il a commencé ses enquêtes en Soule, la Mascarade n'existait plus qu'à travers le témoignage d'informateurs encore capables de danser (1984 : 553). De même il a décrit en détail l'apprentissage, l'évolution de la pratique et de son contexte dans la période que recouvre la mémoire humaine, s'appuyant également sur une grande connaissance livresque de ses antécédents historiques. De son côté F. Lancelot s'est surtout penchée sur la pratique de la danse telle qu'elle existait à l'époque de son enquête, mais elle s'est longuement informée sur l'historique des diverses Sociétés de Farandole

⁷⁵ "L'image visuelle du mouvement [...] n'offre pas à elle seule une base suffisante à son analyse. L'enquêteur doit s'astreindre à bien d'avantage. Il lui faut s'incorporer l'expérience d'un autre, et cela au sens le plus concret du terme, en faisant passer les mouvements de l'autre dans ses propres articulations et muscles. Non pas - comme le fait chacun de nous sans même s'en douter - pour les remodeler à sa convenance, mais au contraire pour se remodeler lui-même, en réduisant progressivement la distance qui sépare l'imitation du modèle. Le faire, ici, est condition du savoir" (Guilcher 1971 : 8).

rencontrées tout comme elle a recherché un grand nombre d'informations dans la presse ainsi que dans les archives (déclaration des Sociétés). Personnellement je n'ai pas eu la chance d'observer une pratique intacte, j'ai donc dû reconstruire le répertoire dont les informateurs sarthois ne pouvaient montrer que des bribes et pour cela je me suis appuyé à la fois sur des cahiers manuscrits (aide mémoire copiés par ses informateurs à l'époque de leur jeunesse), sur des sources provenant d'autres régions ⁷⁶ ainsi que sur des traités de danse⁷⁷. De même, ne pouvant observer une Société en activité, j'en ai moi-même créée une, tentant ainsi de revivre, décalée dans le temps, l'aventure qui avait été celle des danseurs que j'étudiais. Enfin j'ai utilisé de nombreux écrits comme éléments de l'enquête ethnographique : brevets de danse, archives des Sociétés ainsi qu'une abondante consultation de la presse locale.

Trois types d'analyse

Le travail de J.-M. Guilcher se caractérise par une extrême prudence dont découle un certain nombre de refus : ainsi rejette-t-il la fausse image de la danse "*traditionnelle*" que prétendent en donner les groupes folkloriques (1963 : 81 et 84). Mais il critique également la méthode comparative utilisée par certains folkloristes dont le but serait de "*jeter quelque lumière sur un passé plus lointain [...] sur la base des seules données ethnographiques*" ⁷⁸ et il se limite quant à lui au "*cadre trop étroit*" défini par "*les limites géographiques de [sa] propre enquête*" (1984 : 673). En conséquence chacune de ses études sur la danse est consacrée soit à une zone bien définie géographiquement (la Basse Bretagne, le Pays Basque Français et le Béarn (Pyrénées-Atlantiques), l'Aubrac...), soit à un phénomène historique comme la *contredanse* française ou la pratique militaire de la danse. À chaque fois il remonte dans le temps pour élucider les phénomènes de filiation, d'emprunt, d'innovation au niveau des danses et pour restituer leur histoire. Sa démarche est donc plus diachronique que synchronique (1984 : 668). Cependant il se risque parfois à proposer certaines visions d'ensemble portant, par exemple, sur les relations entre la complexité inverse des pas et des figures (une figure simple permet des pas complexes et réciproquement) ou sur les relations entre les types de danse et leur milieu (1971).

Dans le Sud-Est F. Lancelot était partie dans un premier temps à la découverte d'un répertoire, celui de la *farandole* mais ses enquêtes, étayées par l'étude des sources écrites, l'ont finalement amenée à une problématique plus large. Elle devait ainsi remettre en cause les clichés concernant les danses "*provençales*" et en montrer l'élaboration à la fois chorégraphique mais surtout sociale : elle a ainsi mis à jour la façon dont la *farandole chorégraphiée* avait été créée en réaction contre le mouvement félibréen pour se développer ensuite dans divers milieux populaires gardois

⁷⁶ Enquêtes complémentaires dans le Gard, comparaison avec les *points de principe* souletins ou certains pas béarnais notés par J.-M. Guilcher.

⁷⁷ Principalement le *Traité de la danse*, Tome II d'E. Giraudet.

⁷⁸ "*Je ne vois pas qu'il y ait lieu de supposer à l'origine d'une mascarade souletine, d'un cortège de quête labourdin, d'une cavalcade bas-navarraise, un seul et même rite complexe que des évolutions disjointes auraient transformé dans des directions divergentes. Je vois encore moins comment, par la comparaison de ses descendants supposés, on prétendrait sérieusement restituer les traits de cet ancêtre improbable*" (1984 : 677).

sans aucune référence à une quelconque identité, avant de se faire récupérer finalement comme manifestation identitaire de la Provence. Cette étude prend rapidement un aspect comparatif, dévoilant un certain nombre d'oppositions entre le Gard et la Provence, entre les "rouges" et les "blancs", entre une identité réelle et une identité imposée, etc. F. Lancelot étudie un phénomène particulier : celui de la création et de l'utilisation de la *farandole chorégraphiée* par des groupes organisés, limité à la fois dans le temps (depuis les années 1860 jusqu'aux années 1920) et dans l'espace (le Gard et les parties limitrophes de la Provence). Mais elle lance également d'autres pistes de recherche vers d'autres localisations soit proches (Toulon), soit beaucoup plus éloignées (Tours). Le phénomène sort donc à la fois du contexte rural et local. En effet il touche aussi bien les Sociétés urbaines que d'autres régions. Le cadre n'est plus la pratique d'un répertoire archaïque par une société paysanne, mais bien la création de Sociétés organisées dans le but de pratiquer un répertoire nouveau, sans opposition réelle entre ville et campagne.

Parti moi aussi à la recherche d'une forme ancienne de la danse en milieu rural, j'ai également vu le cadre de mon enquête éclater bien vite et l'analyse comparative s'imposer à moi : tout d'abord au niveau de l'appréhension du répertoire lui-même, ensuite dans l'étude des différents cahiers manuscrits afin de mettre à jour leur fonctionnement et leur richesse. Enfin l'étude de la sociabilité m'a permis d'élargir le terrain rural sud sarthois et d'envisager d'autres types de phénomènes révélés par d'autres types de sources, la pratique des *danses de caractères* dans l'Ouest ayant également concerné un certain nombre de villes (Le Mans, Tours, Blois, Angers, Nantes...). J'ai donc cherché à démontrer la cohérence de cet ensemble à travers similitudes et oppositions. De même le choix de la période et des classes sociales envisagées ont découlés directement du déroulement de mon enquête ⁷⁹.

Des approches différentes dans l'écriture de la danse

Bien que J.-M. Guilcher ait noté un grand nombre de pas et de danses, il se refuse à figer le mouvement par l'utilisation d'un des "*procédés modernes d'écriture par signes (Méthodes Conté, Laban etc.)*" car ceux-ci iraient, selon lui, à l'encontre du but recherché : "*La danse [y] est fractionnée en instantanés de mouvement, et, à la limite, en moments d'immobilité*" (1963 : 127 et 128). Il utilise donc une méthode personnelle, indiquant tout d'abord horizontalement le rythme musical à l'aide de notes et de barres de mesures, tandis que des "*chiffres au dessus de [certaines] notes numérotent les pulsations musico-motrices*" (un temps musical dans le cas des *points de principe souletins*) (1984 : 32). Cette notation est complétée par la précision du pied d'appui (D ou G), des sauts (pointillés), du pied posé qui croise derrière ou devant l'autre (une petite croix) et des battus ("*accents*") (1984 : 315)... Pour accompagner ce "*cadre rythmique sommaire*" il rédige un texte qui assure la description détaillée des mouvements, découpant ceux-ci selon les différents temps musicaux précédemment numérotés. J.-M. Guilcher note ainsi un certain nombre de *points de principes* choisis parmi le matériau qu'il a recueilli. Il fait précéder sa description par des règles

⁷⁹ "Autrement dit, il s'agit non plus de décomposer un tout dont l'existence est indiscutable, mais de mettre en rapport ce qui deviendra les parties d'un tout d'abord postulé, seulement lorsqu'on saura où et comment s'arrêter" (Pouillon 1975 : 14).

générales sur l'assemblée ou la "préparation des pas" et par la description de "quelques constituants fondamentaux" tandis qu'il la fait suivre de deux paragraphes de conclusion : l'un sur la "combinaison des enchaînements" et l'autre sur "invention et cliché". Plus loin il notera les danses elles mêmes ainsi que leur présentation lors des manifestations populaires.

À l'inverse de J.-M. Guilcher, F. Lancelot utilise exclusivement le système Conté pour noter sept *farandoles*, une *Gavotte*, une *Matelote*, ainsi que les pas les plus couramment employés dans les *leçons de danse* ⁸⁰. Elle effectue également, une tentative d'encodage et d'analyse de la structure de la *farandole* (1973 : 134 à 250).

Dans le cadre de mon étude principale je ne décris ni danse, ni pas car ces notations se trouvent dans des publications spécifiques consacrées aux divers répertoires sarthois, tourangeaux ou gardois. Dans ceux-ci j'utilise conjointement deux types de notations. La première méthode employée se veut pratique et pédagogique, ayant été destinée en priorité aux membres de l'association avec laquelle je cherchais à faire revivre ce type de répertoire. J'y adopte le découpage en "*temps moteurs*" utilisé par les anciens maîtres de danse afin de désigner chaque mouvement élémentaire (*pas tombé en 2 temps, en 3 temps, pirouette en 5 temps, piqué en 3 temps, etc.*) ⁸¹. J'indique ainsi le découpage rythmique à gauche de la page et sur deux colonnes verticales à la fois par des notes de musique et par des chiffres (ex. : 1,2,3/4/5/). En face de chaque "*temps*" figure la description du mouvement correspondant en utilisant en priorité la terminologie des *danses de caractères*, quitte à définir celle-ci à son tour, immédiatement après la description du pas. Dans un second temps j'ai recouru à la cinétophographie Laban dans un souci à la fois d'une plus grande précision et d'une possibilité de mise en parallèle de pas similaires de façon visuelle, ainsi que dans le but d'être lu et compris de façon plus universelle. Dans le cadre de ma thèse, mon approche consiste à tenter d'appréhender ce qui fait la spécificité de ce type de répertoire en partant de l'analyse du découpage rythmique, de la cohérence des pas de base, de la construction des pas composés et de l'orientation des pas et des danses dans l'espace (1995 : 331 à 340).

Motivations et subjectivité

Au cours de son étude sur la Bretagne, même s'il ne l'exprimait pas clairement, l'enthousiasme de J.-M. Guilcher ressortait en filigrane dans son évocation des danses de la région dont il est originaire : "[...] Rien ne dit mieux quelle idée les intéressés se font de leur propre danse, à l'opposé de toute mièvrerie et recherche extérieure de "grâce". Vigoureuse et sans artifice, la danse qu'ils aiment montre ce que vaut l'homme" (1984 : 56). Abordant le Pays Basque son attitude est beaucoup plus retenue et ce n'est qu'au détour d'une note de bas de page ou de la conclusion d'un chapitre que le lecteur apprend que ses danses préférées dans cette région sont les *sauts* et qu'il attache plus d'importance à l'élégance du style plutôt qu'à sa

⁸⁰ F. Lancelot utilise six manuscrits ayant été rédigés par des danseurs, non seulement gardois, mais également tourangeau ou poitevin.

⁸¹ Cette notion de temps moteur est à rapprocher de la définition ancienne de J.-E. Desprésaux, (1806 : 258).

virtuosité⁸². Bien qu'étant tout à fait explicite quant à l'importance de l'utilisation de la subjectivité en ethnographie, il s'efforce cependant d'en limiter la portée en contrôlant à la fois la qualité de l'information et la rigueur de sa méthode (1984 : 8, 12 et 13). F. Lancelot a recherché elle aussi l'objectivité, mais son enthousiasme a plus de mal à se cacher quand elle prend parti pour Arles contre Barbentane ou pour les gardois contre l'expansionnisme culturel provençal. Ses racines cévenoles remontent rapidement à la surface.

En ce qui me concerne il m'a semblé plus juste d'indiquer clairement ma volonté d'utiliser la subjectivité comme outil scientifique, revendiquant par là un des principes de base de la méthode ethnographique : l'immersion préalable dans l'objet d'étude pour ensuite prendre du recul et permettre l'analyse de celui-ci, le chercheur devenant alors partie de l'objet observé (Lévi-Strauss 1950 : XXVII à XXX) En effet si c'est un lieu commun que d'affirmer qu'un excès de subjectivité dans une étude aboutit à un résultat non scientifique, il est moins évident de concevoir qu'une négation de la subjectivité en sciences de l'homme nuise également à la fiabilité du résultat, celui-ci pouvant être soit limité, voire déformé par l'inconscient, soit tronqué de sa dimension humaine. Il devient, en outre, difficile à interpréter (Devereux, 1967).

Mais plutôt que de parler d'opposition entre ces chercheurs il faudrait plutôt voir là un changement des données méthodologiques liée d'une part à la personnalité de chacun et au terrain qu'il étudie, mais également à l'évolution dans le temps de la discipline : commençant ses enquêtes dans l'immédiate après guerre, J.-M. Guilcher a dû créer tout à la fois sa méthode d'enquête et d'analyse. Il a bataillé contre le manque de fiabilité des ouvrages folkloristes sur la danse et contre la pratique folklorique de représentation de ces répertoires. À l'opposé il a trouvé son modèle dans les fertiles réflexions de P. Coirault sur la chanson... Profitant des bases ainsi prédéfinies, F. Lancelot a commencé ses enquêtes vingt ans plus tard à l'époque du réveil du mouvement occitan et elle rejoint les thèses de celui-ci dans sa critique d'une identité provençale artificiellement construite par les Félibres (1973 : 31). Quant à moi, profondément influencé par la pensée existentielle (C. Rogers, P. Tillich, M. Buber...), je ne pouvais qu'être très sensible à la position du chercheur et à son implication, renforcé dans cette voie par la nécessité où je me suis trouvé de recréer à la fois le répertoire et le type de sociabilité que j'étudiais. Mes goûts m'ont donc d'avantage porté vers une dynamique proche de celle du courant "post-moderne" anglo-saxon (Rabinow 1977, Ségalen 1990) ou vers la méthode de Wachtel qui allie implication dans le milieu étudié, ethnographie structurale et démarche d'histoire régressive (1990, 1992).

LES TROIS GRANDES ZONES D'IMPLANTATION

Des états différents du répertoire

Les pratiquants de l'Ouest de la France ont adopté le répertoire hérité de l'armée que les statuts de la Société Chorégraphique de Tours définissent ainsi : *"Le pas français, pas d'été, danses de caractères et quadrilles"*. Le contenu de ces différents termes est explicité par les cahiers manuscrits ainsi

⁸² 1984 : note 2 de la p. 67, p. 104 (le style souletin de saut, *"le plus élégant pour un goût moderne, n'a atteint sa perfection qu'à une date récente"*) et 366.

que par les articles de journaux : les "*pas français*" ou "*leçons de danse*" (dont le nombre peut varier de 32 à 52) servent à l'apprentissage des élèves et sont ensuite utilisés à la fois dans la composition des diverses *danses de caractères* et au cours de l'exécution du *quadrille* ; de même l'appellation "*pas d'été*" se rapporte soit à une figure de danse au cours de laquelle on peut exécuter les "*leçons*" de son choix, soit à une succession de pas brillants qui peuvent être présentés seuls ou intégrés, comme les *leçons de danse*, à l'intérieur des *danses de caractères* ou du *quadrille* ; on peut classer les *danses de caractères* elles-mêmes selon différentes catégories : les danses surtout mimées (*Fricassée, Paysanne, Sabotière, Polichinelle ou Cocos*), les danses où l'accent est mis au contraire sur la virtuosité technique (*Cosaque, Matelotte, Pas Grecs, Pas Russe, Arlequine ou Chinoise*), les danses d'examen comme la *Gavotte* qui permet d'obtenir le brevet de prévôt de danse ou l'*Anglaise* grâce à laquelle on devient *maître de danse*, les danses d'improvisation enfin (*Rondeau des Filles de Marbre, Espagnolette ou Quadrille des Maîtres*). À Tours lorsque deux *quadrilles* étaient présentés au cours d'une même Séance, celui qui commençait la seconde partie était de création récente tandis que celui qui inaugurait le spectacle, bien que désigné sous des appellations diverses, correspondait au *quadrille* tel qu'il se dansait depuis longtemps, mais exécuté "*par principes*"⁸³ c'est à dire avec les pas contenus dans les *leçons*⁸⁴. Si d'une Société à l'autre le nom des danses est similaire, on ne trouve pas pour autant deux répertoires identiques : d'où une grande variété de *Gavottes*, d'*Anglaises*, de *pas d'été*, etc. Cependant peu de nouvelles danses seront créées dans l'Ouest et la plupart ne seront l'œuvre que de Raoul Hervé, fondateur successivement de la Société Chorégraphique de Tours puis de la Chorégraphique Tourangelle (Guillard 1995 : 230 à 240).

La dynamique des *danses de caractères* dans le Sud-Est prend sa source dans la création de la première *farandole chorégraphiée* par Gallas en 1876. Ce maître de danse et d'armes arlésien, vraisemblablement formé à l'armée, imagina ce nouveau type de chorégraphie en réaction à la présentation d'une *farandole* en costumes "folkloriques" par les danseurs de Barbentane au sein de l'opéra Roland à Roncevaux. À l'inverse il présente une petite équipe de jeunes hommes costumés à la manière des gymnastes et pour lesquels il a composé une chorégraphie en puisant dans le répertoire technique des *danses de caractères* (Lancelot 1973 : 31 à 39). Peu à peu ce nouveau type de *farandole* va devenir la norme dans la région et des Sociétés de Farandole vont apparaître à Nîmes, dans le bassin minier d'Alès, ainsi que dans de nombreux villages du Gard. Leur activité principale tournera essentiellement autour de la création et de l'apprentissage de *farandoles chorégraphiées*, chaque équipe ayant la sienne. Néanmoins les meilleurs danseurs et les professeurs présenteront, en complément de programme, quelques autres *danses de caractères* comme l'*Anglaise*, la *Matelotte* ou la *Cosaque*... (Lancelot 1973 : 76). Progressivement toute la

⁸³ À noter la récurrence de ce terme à la fois dans l'Ouest (on y danse avec "*beaucoup de principes*" et l'on y enseigne "*les principes des danses*"), en Soule (les *points de principes*) et dans le Sud-Est où le maître de danse F. Bousquet déclare qu'il "*est important de faire les pas en principe : bien assembler, bien faire les brisés comme il faut, les entrechats, il y a les principes*".

⁸⁴ De même dans le milieu rural sud sarthois il n'était pas concevable jusqu'à ces dernières années d'exécuter le *quadrille* sans "*faire ses pas*", hérités de la pratique des *danses de caractères*.

partie sud du département se contentera de ce répertoire, certes brillant mais limité, tandis que dans le bassin minier les Sociétés conserveront un choix de danses plus vaste qu'elles ne cesseront, au contraire, d'enrichir par des créations (Guillard 1994).

En Soule peu de *danses de caractères* sont conservées, mais leur technique a été abondamment utilisée pour fertiliser les *points de principes*, pas de base que doit posséder tout danseur souletin qui veut prendre part à la Mascarade, aux entrées de "*Satans*" dans les Pastorales ou tout simplement participer à un *saut* ou à un *quadrille* dans le cadre d'un bal (Guilcher 1984 : 23, 301, 697). Contrairement à ce qui se passait dans l'Ouest où les créations furent rares et les danses d'improvisation marginales, contrairement aussi au Sud-Est où seuls les dirigeants de Sociétés de Farandole faisaient oeuvre de créateur, en Soule chaque danseur soliste de la Mascarade compose lui-même à sa guise une suite de pas de danse et, si ceux-ci doivent correspondre à l'esprit de son personnage, ils doivent aussi montrer toute l'élégance et la virtuosité technique dont il est capable de faire preuve.

Des sociabilités comparables

Selon Guilcher, la période de plus grand essor de la nouvelle technique en Soule irait de 1880 à 1914 environ (1984 : 305) à l'époque où dans le Gard les Sociétés de Farandole se créaient autour de la *farandole chorégraphiée* et des *danses de caractères*, tandis que dans la Sarthe et les villes de la basse vallée de la Loire groupes informels et Sociétés Chorégraphiques connaissaient leur apogée. Certaines des Sociétés urbaines, déclarées officiellement, avaient l'obligation de déposer à leur préfecture un statut et un règlement conformes aux dispositions administratives de l'époque (Guillard 1995 : 272 à 276).

On assiste à des implantations et à des évolutions qui présentent entre elles beaucoup plus de similitudes que de différences : il s'agit de l'adoption plus ou moins intégrale d'un même type de répertoire mais selon des besoins locaux différents allant depuis l'adaptation de la technique à l'intérieur de la pratique identitaire des Mascarades souletines jusqu'à une sociabilité de type "IIIe République triomphante" dans l'Ouest, en passant par une situation intermédiaire dans le Sud-Est où se mêlent dynamique associative et récupération identitaire.

En effet dans les années 1870, avant même la création de la *farandole chorégraphiée*, certains villages du Gard pratiquaient déjà des Assauts de Danse suivant un type similaire à celui qui existait alors dans le Sud Sarthe autour de la forêt de Bercé. Bouillargues en est l'exemple le mieux connu : milieu rural, Société de garçons adolescents dirigée par un homme jeune formé à l'armée, Assauts de Danse dans les cafés, aucune référence à une quelconque identité locale, etc. (Lancelot 1973 : 58 à 60, annexe IV) ⁸⁵. Mais, si l'élément moteur de cette sociabilité gardoise va être par la suite la création de nombreuses équipes de farandoleurs qui vont s'affronter dans les Concours de Farandole organisés lors des fêtes votives (Lancelot 1973 : 98 à 116), c'est l'ouverture du Théâtre-Cirque de la Touraine qui sera l'occasion, dans la vallée de la Loire, de la création de la première Société Chorégraphique en 1884. Celle-ci regroupera bientôt une centaine de

⁸⁵ Cette Société ne devait d'ailleurs pas résister très longtemps à la mode de la *farandole chorégraphiée*.

membres et connaîtra rapidement la concurrence de Sociétés rivales. Ainsi en 1892 le premier Grand Concours National de Danses réunira à Tours des Sociétés issues du département de l'Indre-et-Loire mais également venues de Blois et de Nantes. Plusieurs autres Concours se dérouleront ainsi jusqu'en 1905 et permettront de dynamiser cette sociabilité régionale des *danses de caractères* qui s'éteindra en grande partie avant la guerre de 14-18 et ne connaîtra de renouveau par la suite qu'à Tours et dans la Sarthe. Cette entité bien réelle n'avait pas su se rattacher à une image identitaire qui lui aurait assuré une pérennité.

Par contre, dès 1909 à l'occasion de la fête du cinquantenaire de Mireille à Arles, la *farandole chorégraphiée* va être consacrée comme "provençale", mais c'est au prix de la perte d'indépendance des farandoleurs gardois : "*Pour la quasi totalité [de ceux-ci], c'était la première fois qu'ils se produisaient au son du tambourin, grande fut leur surprise, toujours habitués à l'orchestre, ils estimèrent, pour la plupart, que le tambourin rythmait beaucoup moins bien la cadence, "n'entraînait pas"*". Le jury ôta des points à deux Sociétés du Gard qui ne portaient pas la tenue "traditionnelle" et des prix identiques furent attribués aux Sociétés gardoises et provençales bien que leur niveau technique fut très différent : "*Il y eu des réclamations, des disputes, mais il fallut s'incliner, et pourtant les [Sociétés de] farandoles Gardoises étaient de beaucoup supérieures aux sociétés Provençales*"⁸⁶ (Lancelot 1973 : 129 à 133).

De même en Soule la Mascarade est un affrontement, une lutte pour le prestige de son équipe, de son village (Guilcher 1984 : 685 et 686). Et, si les Assauts de Danse n'existent pas, des Concours de danses sont tout de même organisés dès avant la guerre de 14 dans les deux chefs lieux de canton de la vallée : Tardets et Maudéon. Ils concernent à la fois des danses de groupe (un *saut* et la *danse des Satans*) et des performances individuelles. (Guilcher 1984 : 312).

L'uniformisation relative des pas souletins qui en fut la conséquence n'est pas sans rappeler par ailleurs les règlements imposés par les Fédérations Folkloriques successives dans le Sud-Est à partir des années 20 (Lancelot 1973 : 73). Les derniers maîtres de danse souletins formés à l'armée comme Hégobürü avaient tenu à conserver "*le style mesuré qu'il[s] tenaient] de la pratique militaire*" alors qu'entre les deux guerres leurs propres élèves ont fait évoluer la technique des pas "*dans le sens de l'ampleur, de l'élévation et de la performance athlétique*" (Guilcher 1984 : 313). De la même manière, vraisemblablement à la même époque dans le Var et beaucoup plus récemment dans le Gard et la Provence, les danseurs ont pris l'habitude de monter de plus en plus haut la jambe en l'air dans le but de rendre leurs prestations plus spectaculaires, cette modification s'accompagnant généralement d'un ralentissement du tempo musical. Outre cette évolution qu'ils contestent, les anciens farandoleurs critiquent également la perte d'énergie mise dans la danse ainsi que le manque d'ampleur des déplacements au cours de celle-ci.

Pendant l'entre-deux-guerres les Mascarades souletines ont perdu en qualité en même temps que dans le Gard des Fédérations tentaient d'insuffler un élan nouveau aux Sociétés de Farandole. Plus tard, après la seconde guerre mondiale, "*la danse a cessé d'être [en Soule] l'activité prestigieuse où les jeunes hommes ambitionnent de briller. Elle est*

⁸⁶ Témoignage écrit d'E. Sorbier qui avait participé à ce concours (souligné par lui).

conurrencée désormais par le football, le hand-ball, le rugby, toutes activités d'équipes plus accordées aux conditions de la vie présente..." (Guilcher 1984 : 547) à une époque où le qualificatif de "farandoleur", d'épithète prestigieuse, s'est transformé en un quolibet destiné à insulter le mauvais footballeur ou le coureur cycliste retardataire (Guillard 1994 : 24). Ici et là le recrutement des élèves est devenu plus difficile, d'avantage fonction du goût des parents que de la motivation des participants eux-mêmes.

Devenir danseur

"Le petit garçon voit dans les leçons de danse un moyen de promotion personnelle ardemment désiré et non une contrainte ennuyeuse qu'il lui faudrait subir, [ce qui décuple] pour lui l'efficacité d'un enseignement dont le contenu est ardu et la pédagogie généralement sommaire". Cette évocation de l'apprentissage de la danse en Soule s'applique tout aussi bien aux farandoleurs du début du siècle qu'aux jeunes ruraux sarthois, sensibles à la séduction de la danse masculine :

"On avait vu dans notre jeunesse les anciens danser comme ça, on les voyait faire les leçons de danse et puis moi ça me plaisait J'ai tellement vu mon frère danser ça que moi j'étais emballé par ces danses ! ⁸⁷".

J.-M. Guilcher explique quant à lui cet engouement pour l'acquisition d'un "exceptionnel niveau technique" par le "voeu profond de la société". Mais bien d'autres motivations peuvent être évoquées : attrait pour la sociabilité masculine, compétition, rites de passage de l'enfance vers l'âge adulte, goût de la nouveauté (nouvelle technique rapportée du service militaire, nouveaux points de principe, nouveaux pas de farandole, etc.), vedettariat, charisme de certains danseurs et de certains pédagogues...

L'aspect spectaculaire et ancien de la Mascarade, renouvelé par la virtuosité de points de principe inspirés de la pratique militaire, ne pouvait qu'enflammer l'imagination des jeunes garçons et leur donner le désir d'imiter leurs aînés dans leurs jeux, puis dans la réalité. Comme dans l'Ouest ou le Sud-Est "le père, un frère aîné, un oncle donnent les premières leçons [...]. S'il y a dans le voisinage un professeur reconnu, l'enfant ne tardera pas à devenir son élève". Les autres danseurs "n'ont d'autres ressources que d'imiter leurs aînés, et de se montrer mutuellement ce qu'ils savent" (1984 : 306). De même, quand le jeune Fernand Bousquet essaie avec quelques copains de remonter une Société de Farandole à Chusclan (Gard) au cours des années qui suivent la guerre de 14, il n'a pas de professeur. Il assiste donc aux Concours de Farandole pour observer les meilleurs danseurs et apprendre leur technique par imitation (Guillard 1992 : 16 et 17). De nombreux vieux danseurs souletins ont également "connu dans leur enfance ces affûts obstinés" et, comme Bousquet, "n'ont suivi de véritable enseignement qu'à l'âge d'homme, quand ils figuraient déjà avec honneur dans les mascarades de leur village" (dans les Concours de Farandole pour Bousquet) (Guilcher 1984 : 307 et 310). Passionné le danseur s'exerce chez lui et toute occasion lui est bonne, aussi bien en Soule qu'ailleurs.

Comme dans la campagne sarthoise, les leçons commençaient en Soule "à la saison de la fougère" - début décembre - et duraient jusqu'à celle des foins - mai, juin - [Le professeur] en donnait d'abord trois par semaine,

⁸⁷ Lucien Viviant (Luceau, Sarthe).

deux à partir de mars, quand les travaux reprennent, une seule à partir d'avril". Vers 16 ou 17 ans le jeune Souletin figure aux Mascarades, un peu plus tard il "apparaît en doublure dans l'un des grands rôles" et vers l'âge du service militaire il devient "Satan de pastorale ou soliste de Mascarade. Il sera au meilleur de sa forme entre 25 et 30 ans" (Guilcher 1984 : 309). Ailleurs, bien souvent, le garçon deviendra prévôt puis maître entre 15 et 20 ans avant de prendre en charge l'enseignement soit avant, soit au retour du service militaire.

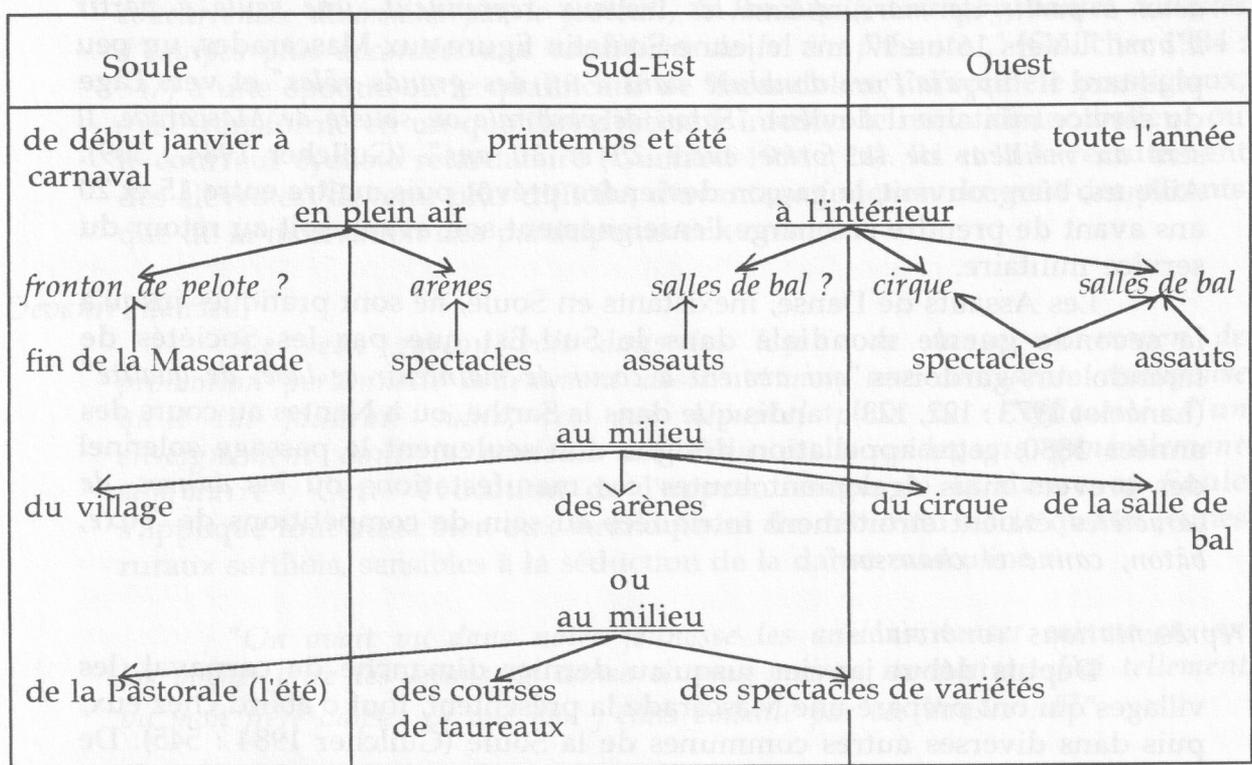
Les Assauts de Danse, inexistantes en Soule, ne sont pratiqués jusqu'à la seconde guerre mondiale dans le Sud-Est que par les Sociétés de farandoleurs gardoises "qui avaient à coeur de maintenir ce label de qualité" (Lancelot 1973 : 122, 123), tandis que dans la Sarthe, ou à Nantes au cours des années 1880, cette appellation désigne non seulement le passage solennel des brevets mais également toutes ces manifestations où les danses de caractères étaient étroitement intriquées au sein de compétitions de "boxe, bâton, canne et chausson".

Des représentations conviviales

Depuis début janvier jusqu'au dernier dimanche de carnaval, les villages qui ont préparé une Mascarade la présentent, tout d'abord chez eux, puis dans diverses autres communes de la Soule (Guilcher 1984 : 545). De leur côté les Concours de Farandole, qui prennent place dans les fêtes votives, se déroulent pendant la belle saison tandis que les spectacles de danses de caractères dans l'Ouest ne tiennent compte d'aucun calendrier particulier.

Le cortège de la Mascarade est arrêté à l'entrée du village par une première "barricade" où les danseurs de la commune d'accueil ainsi que ceux de l'équipe invitée exécutent quelques danses. Puis le groupe parcourt en cortège les rues du village et "s'arrête devant les barricades" qu'il plaît aux habitants d'élever sur son passage, et achète chaque fois en dansant le droit de les franchir". Le spectacle aura enfin lieu sur la place principale ou devant le fronton de pelote basque, au milieu de la foule (Guilcher 1984 : 576, 591). Autre représentation en plein air, le Concours de Farandole se déroule dans les arènes, espace également identitaire. Dans l'Ouest par contre les spectacles ont lieu à l'intérieur, soit dans le Théâtre-Cirque de la Touraine, soit dans les salles de bal des cafés dont la taille peut varier depuis le tout petit bal de village jusqu'à la salle Sthorez au Mans, entourée d'une mezzanine. Mais, que ce soit dans l'Ouest ou vraisemblablement dans le Sud-Est, les Assauts qui président à la réception des prévôts et des maîtres de danse sont généralement organisés eux aussi à l'intérieur.

Toutes ces manifestations sont extrêmement conviviales car elles se déroulent non pas en face mais au milieu des spectateurs : au milieu du village en Soule, au milieu des arènes dans le Midi, au milieu du Cirque à Tours ou au milieu des salles de bal dans le sud Sarthe ou dans les villes de la basse vallée de la Loire. Les spectateurs sont d'ailleurs parfois invités à participer (*sauts* et *branle* en Soule), tandis que le bal après la Mascarade ou après l'Assaut de Danse réunit dans une même communauté acteurs et spectateurs. Cet "au milieu" peut également prendre une connotation temporelle si les danses ne sont plus la partie principale de la représentation mais sont intégrées "au milieu" d'un autre spectacle (Pastorale en Soule, courses de taureaux dans le Sud-Est, spectacle de variétés...).



Ces évènements sont des moments importants tant au niveau de la vie de l'individu que du groupe et peuvent être interprétés comme autant de rites de passage : pour J.-M. Guilcher les "barricades" de la Mascarade constituent une période "de marge" avant l'assimilation de l'équipe invitée par la communauté villageoise au sein de *sauts*, du *branle* puis du spectacle, tandis que "la journée s'achève par des opérations symétriques de celles du matin" (1984 : 684) ; pour ma part je vois dans l'Assaut de Danse sud sarthois une série de rites que les participants accomplissent non seulement par rapport à leur public mais également entre eux à l'intérieur de l'Assaut lui-même. Ainsi les danseurs brevetés se distinguent rapidement des autres par leur costume et leur répertoire, puis les postulants au brevet de prévôt présentent à deux la *Gavotte* devant le jury tandis que le futur maître exécute seul l'*Anglaise* au milieu de la salle. Viennent ensuite les "agrégations" symétriques, le danseur nouvellement breveté intégrant successivement la communauté des maîtres et prévôts, puis celle des danseurs et tout le monde se retrouve réuni finalement au sein du bal villageois (Guillard 1995 : 163 à 165).

Ces spectacles donnent également lieu à des échanges entre villages ou entre villes. Dans l'Ouest l'Assaut de Danse est le plus souvent "donné" ou même "offert" au public tandis qu'en Soule la Mascarade "est représentation offerte et confrontation, visite rendue et affrontement codifié" (Guilcher 1984 : 544). Les échanges entre les villages souletins s'effectuent au sein d'un "réseau propre de relations fondé sur des habitudes anciennes" tandis que ceux qui réunissent Sociétés et maîtres de danse de la basse vallée de la Loire, à l'occasion de spectacles ou pour des passages de brevets, fondent une entité de sociabilités aux dimensions de la région.

Ailleurs...

Outre la Soule, la basse vallée du Rhône et la basse vallée de la Loire, chacun des travaux évoqués traite au moins d'une implantation secondaire des *danses de caractères*.

Pour une partie du milieu rural du grand Ouest, depuis l'Orne et le nord-est de la Sarthe jusqu'en Vendée et dans le Haut Poitou en passant par l'Anjou, on connaît le succès d'une appellation, celle de *pas d'été*, souvent associée à une notion de virtuosité, de prestation exceptionnelle. Si un grand nombre de mélodies vives et enlevées répondent à ce nom, la danse qui les accompagne est par contre beaucoup plus simple : il peut s'agir d'une *contredanse*, variante de l'Été exécutée soit dans le cadre du *quadrille*, soit indépendamment, mais il ne reste le plus souvent que le souvenir de danseurs aux pas brillants et rapides que l'on s'efforce d'évoquer par de simples "*terpignés*" (trépignés). La filiation avec la pratique militaire est établie à plusieurs reprises par les enquêtes (Guillard 1995 : 342 à 345).

De même Toulon a connu une pratique ancienne des *danses de caractères*, puisque Guilcher signale un brevet civil décerné dans cette ville dès 1809 (1970 : IV) et que Lancelot retrouve leur trace à plusieurs reprises au cours du siècle dernier. Dans les années 1900 plusieurs Sociétés y sont créées ainsi que dans les environs (Le Mourillon, La Seyne), elles ont "*pour but de rénover les danses de caractère délaissées depuis longtemps dans notre pays*". Peu à peu des "*danses provençales*" font leur apparition (d'après les informateurs, ce répertoire était beaucoup plus facile), mais "*ce n'est que très tardivement, autour des années 1960, que certaines sociétés de la région introduisent une farandole mi-populaire, mi-chorégraphiée*" (Lancelot 1973 : 82 à 88).

On trouve ça et là d'autres allusions concernant la présence de *danses de caractères* dans diverses régions : il semble ainsi avoir existé des Sociétés à Lyon, Rouen ou Dunkerque. Celles-ci, invitées aux Grands Concours Nationaux de Danses, ne s'y sont pourtant pas déplacé. De même Sthorez, principal maître de danse du Mans, avait commencé sa formation dans le pays minier du département du Nord. Guilcher de son côté rapporte également le témoignage d'un vieil informateur berrichon qui "*disait avoir vu en sa jeunesse quelques danseurs d'un savoir supérieur qui dansaient par principes*"", ainsi que le souvenir d'un ancien maître de danse militaire depuis longtemps disparu (1970 : 303)...

Evolution récente de ces pratiques

Dans les années qui précèdent la guerre de 14 la récréation de danses "*provençales*" va peu à peu gagner les groupes varois qui pratiquent les *danses de caractères* ou les Sociétés de Farandole gardoises et provençales, transformant celles-ci en groupes folkloriques. Les *danses de caractères* au titre trop peu régional, comme la *Cosaque*, la *Chinoise* ou le *Pas Basque*, vont disparaître, tandis que les autres vont se provincialiser : l'*Anglaise* s'appellera désormais *Gigue* ou *Voyageuse*, le *Ballet des Filles de Marbre* va se transformer en *Ballet Rhodanien* tandis que la *Gavotte* va devenir *Gavotte "du roi René"*... Seules les Sociétés "*d'en haut*" (nord du Gard) résistent à cette influence et les Joyeux Mineurs de la Grand Combe créent des répertoires fort différents dans leur inspiration, même s'ils utilisent eux aussi la technique des *danses de caractères* : *Caroline* (1911), *Carmen* (1954) et surtout les *Gueules Noires* (1957), chorégraphie identitaire où les danseurs

se présentent habillés en mineurs et utilisent les gestes de travail de la mine : "La motivation est clairement explicitée par les responsables : ils ont conçu ce ballet comme une riposte aux reproches que leur adressait la Fédération ; face aux tambourins, aux jolis costumes arlésiens, aux charmantes danses corporatives provençales, ils objectent que le travail est ici, et depuis bien des générations, la mine". (Lancelot 1973 : 251 à 267).

À partir des années 20 toutes ces Sociétés se regroupent en Fédérations plus ou moins hostiles les unes aux autres (Lancelot 1973 : 267). Ainsi au cours des années 60 la "Fédération des Groupes Folkloriques du Sud-Est" (devenue depuis "Fédération Folklorique Méditerranéenne") tente de regrouper les Sociétés gardoises et de leur imposer ses choix esthétiques. Certains se retirent donc et créent un groupement rival, la "Fédération des groupes folkloriques et sociétés de farandole du midi"⁸⁸(Guillard 1994 : 45). Plus à l'Est le "Rode de Basse Provence" regroupe les Sociétés varoises. Cherchant à préserver la qualité de la danse, ces Fédérations organisent des Assauts qui rassemblent toutes leurs Sociétés afin d'attribuer les brevets de prévôt et de maître. Devant la grande disparité technique des *Gavottes* et des *Anglaises* présentées, les Fédérations décident d'imposer une chorégraphie unique pour tous les groupes : la *Gavotte* "fédérale" et l'*Anglaise* "fédérale". Celles-ci sont calquées sur le répertoire d'Aramon (pour la Fédération Méditerranéenne) ou sur celui de la Grand Combe (pour la Fédération rivale). Mais cette unification aboutit paradoxalement à un appauvrissement, car les danseurs abandonnent les autres chorégraphies existantes de ces danses (Lancelot 1973 : 123). De même la Fédération ayant la main mise sur la technique, elle la fait évoluer en fonction des goûts esthétiques de ses dirigeants, même si ceux-ci vont parfois à l'encontre du style hérité des *danses de caractères*. Sociétés d'hommes devenues groupes folkloriques regroupant presque exclusivement des danseuses, les Sociétés de *farandole* et de *danses de caractères* tentent de survivre en s'adaptant : ainsi intègrent-elles leurs danses au sein des montages théâtraux, ou créent-elles des ballets "modernes" utilisant la technique ancienne...

À l'époque où J.-M. Guilcher commençait ses enquêtes sur les danses basques, la Mascarade souletine avait cessé d'exister et elle ne devait reprendre qu'en 1967 (1984 : 547), principalement sous l'impulsion d'un ancien danseur qui est devenu progressivement la principale référence technique dans la vallée. En effet la plupart des moniteurs de danse souletins actuels sont plus ou moins directement ses élèves. Mais, comme beaucoup de régions rurales ou montagnardes, la Soule se dépeuple et la majorité des danseurs ne reviennent plus au pays que le week-end. La pratique de la Mascarade et des *points de principe* est donc menacée et la rigueur technique a tendance à se perdre. Les danseurs souletins, regroupés depuis peu en associations elles-mêmes fédérées, hésitent quant à leur avenir : faut-il se résigner à la féminisation progressive de la Mascarade ? Doit-on former des enfants ou seulement des adolescents ? Vaut-il mieux recueillir l'ensemble des *points de principe* encore pratiqués afin de les filmer et de les noter ou doit-on s'en réserver jalousement la connaissance ?

Dans l'Ouest la tentative de renouveau des Assauts de Danse au cours des années 1980, si elle a fonctionné pendant une décennie, a finalement échoué pour des raisons similaires à celles des Sociétés anciennes : elle n'a pas trouvé d'image identitaire à laquelle les spectateurs comme les danseurs

⁸⁸ Devenue "Fédération des groupes folkloriques des Provinces de langue d'Oc".

auraient pu se rattacher. Mais, plus simplement, le recrutement ne s'est fait que sur une seule génération de pratiquants, et si celle-ci a mené cette vie de groupe à son terme, elle n'a pourtant pas réussi à susciter de nouvelles vocations (Guillard 1995 : 15 et 16).

TRADITION OU MODERNITÉ ?

Globalement on assiste à deux types de démarches dans l'étude de la postérité des *danses de caractères* en milieu populaire : d'un côté J.-M. Guilcher s'intéresse en priorité à la société traditionnelle paysanne et à la façon dont la danse la révèle, de l'autre F. Lancelot et moi-même étudions les Sociétés (de Farandole ou Chorégraphiques ⁸⁹) organisées autour de ces répertoires.

Ainsi lorsque Guilcher part d'une pratique nationale et étudie l'influence de l'enseignement militaire des *danses de caractères* sur les "*traditions populaires*", il commence par éliminer d'emblée de celles-ci "*l'aspect citadin du problème*" avec les "*sociétés de gymnastique-danse*" dans les "*grandes et petites villes*" pour ne se consacrer qu'aux "*milieux ruraux*" ou plus exactement à la "*tradition paysanne*". Voici donc occultée *a priori* la pratique populaire de la danse à la fois dans les villes et dans les bourgs puisque seuls les paysans le concernent (1970 : 299) ⁹⁰. Ce qui l'intéresse ce n'est pas la postérité de ce type de répertoire mais seulement la façon dont les anciennes traditions paysannes ont pu lui faire une place. J.-M. Guilcher cherche donc à montrer l'originalité de la pratique souletine, mais nombres des éléments qu'il décrit ne sont pourtant pas spécifiques à la Soule et se retrouvent sous une forme similaire dans les basses vallées du Rhône ou de la Loire.

Ce choix méthodologique le conduit par conséquent à certaines conclusions appelées à être remises en cause par les travaux ultérieurs. Ainsi affirme-t-il que Béarn et Pays Basque "*ont compté parmi les régions les mieux préparées à [...] recevoir*" le savoir des maîtres et prévôts de danse formés à l'armée et il en avance deux raisons : "*le niveau d'expérience commune déjà atteint dans les "sauts"*" et "*la place faite à l'enseignement de la danse dans la vie rurale*". Ces arguments ne semblent plus vraiment convaincants : en effet les *danses de caractères* se sont implantées plus ou moins longuement dans d'autres régions rurales qui ne possédaient précédemment ni enseignement structuré de la danse, ni pratique communautaire de celle-ci (Gard, sud-Sarthe) et l'on a vu comment l'acclimatation de ce type de répertoire avait si peu réussi en Béarn ⁹¹. Quant au Pays Basque, l'auteur explique lui-même que l'influence des *danses de caractères* n'est que fort limitée puisqu'elle ne s'est véritablement exercée

⁸⁹ Ces deux termes sont parfois interchangeable comme chez les Enfants d'Aramon ou les Farandoleurs Alésiens (Gard).

⁹⁰ Cependant il écrit par ailleurs : "*Les habitants des villages, avec les artisans, ouvriers et petits employés de quelques gros bourgs demeurent les derniers détecteurs d'un moyen d'expression qui en d'autres temps fut partagé par la société locale entière*" (1984 : 17, 82).

⁹¹ De même quand il affirme que "*l'une des originalités du saut basque comparé à l'ensemble des danses populaires françaises est que sa transmission [...] doit quelque chose à l'écriture*" (1984 : 95), méconnaissant par là l'existence des cahiers manuscrits des pratiquants de *danse de caractères* aussi bien dans l'Ouest que dans le Sud-Est.

que sur la Soule où elles ont rencontré, à partir de la seconde moitié du siècle dernier, une forte motivation de danseurs jeunes désireux de briller au sein des Mascarades et des Pastorales grâce à une technique nouvelle, même si l'on connaissait déjà précédemment des pas apparentés à ce répertoire comme les *ails de pigeon* (*antrixat*) et le *brisé* (*frijat bakun*) (1984 : 304 et 305) ⁹².

De même, en ce qui concerne l'apprentissage de la danse, J.-M. Guilcher généralise en affirmant que "*deux sortes de comportement [...] partout et toujours caractérisent l'imitation du mouvement*". Il y aurait d'une part "*ceux qui ont besoin d'agir pour savoir, et qui très tôt s'exercent à faire comme le modèle [...]*" et d'autre part "*ceux qui se laissent pénétrer par l'impression reçue, passifs en apparence, attentifs quand ils se retrouvent seuls à éprouver son dynamisme au plus profond d'eux-mêmes*" (1984 : 311). Le "*partout et toujours*" semble imprudent quand on connaît les subtilités des processus d'apprentissage. Ces deux méthodes d'acquisition correspondent en fait l'une et l'autre à ce qui pour Antoine de la Garanderie caractérise le mode de fonctionnement "*visuel*". En effet, d'après ce pédagogue, un élève peut essayer d'apprendre soit en visualisant ce qu'on lui enseigne, soit en s'efforçant de le raisonner. Ce qui donne, très schématiquement, deux grandes catégories d'élèves (et d'enseignants) : les "*visuels*" et les "*auditifs*". Ainsi un danseur "*visuel*" apprendra très rapidement par imitation, en accord avec la musique, il saisira l'aspect global de la danse, alors qu'un "*auditif*" aura besoin de décomposer chaque pas, de les assembler entre eux puis, dans un second temps, de les exécuter sur de la musique ⁹³. Mais les cloisons ne sont pas étanches et ces deux processus peuvent coexister à un degré plus ou moins important chez une même personne (Guillard 1992 : 77 à 95).

À l'inverse de cette approche centrée sur la "tradition", tout comme F. Lancelot je me suis penché sur des phénomènes d'innovation, de modernité : comment la *farandole chorégraphiée* est-elle apparue dans le Sud-Est et comment les répertoires de *danse de caractères* ont-ils été adoptés par des milieux différents aussi bien à la campagne qu'à la ville, chez les paysans que chez les artisans ou dans les centres industriels en pleine expansion [sabotiers de Jupilles (Sarthe), vanniers d'Aramon (Gard), chantiers navals de St Nazaire, ouvriers de la banlieue nantaise, tanneurs de Château-Renault (Indre-et-Loire) ouvriers des marais de Salin-de-Giraud (Bouches-du-Rhône) ou mineurs du bassin d'Alès] ?

J.-M. Guilcher reste attaché à l'image d'une société qu'il appelle "*traditionnelle*" où, comme en Basse-Bretagne, la danse se transmettait presque exclusivement par routine et par imprégnation, alors qu'en Soule le contexte est différent : même les *sauts* requièrent des professeurs ainsi qu'une transmission liée à l'écrit (1984 : 95) et lui-même montre à quel degré les *points de principe* ont été le lieu d'emprunts très importants à la technique des *danses de caractères*, comment ils ont fait l'objet d'innovations, de recompositions avant de commencer à plus ou moins se figer à leur tour. Là où Guilcher parle de "*tradition*" ne convient-il pas

⁹² De même, dès 1824, De Iztueta décrivait les *ails de pigeon*, le *brisé* et l'*entrechat* dans son ouvrage sur les vieilles danses du Guipuzco (région de Saint Sébastien).

⁹³ Guilcher remarque lui-même que "*la connaissance analytique du mouvement, rare dans les pays où sa structure est fruste et sa tradition assurée par la simple habitude collective, est ici exceptionnellement répandue*" (1984 : 88).

plutôt de voir un goût pour la nouveauté ⁹⁴ ? D'une façon similaire on a assisté à un phénomène important de création de *farandoles chorégraphiées* dans le Gard à la fin du siècle dernier, chaque Société composant la sienne, tandis que dans le Sud Sarthe, comme dans toute la basse vallée de la Loire, l'introduction des *danses de caractères* a été placée sous le sceau de la modernité avant de se figer en "*tradition*" et de prendre les "*vieux maîtres de danse*" comme références, le concept de tradition prenant alors un tout autre sens :

"Pour définir une tradition, il faut aller du présent au passé et non l'inverse, la comprendre [...] comme un point de vue que nous prenons aujourd'hui sur ce qui nous a précédé [...]. Le fils, ici, engendre son père et c'est pourquoi il peut s'en donner plusieurs." (Pouillon 1975 : 160).

Plutôt que les concepts de "*tradition*", de "*milieux traditionnels*" avec toutes les ambiguïtés qu'ils peuvent générer, ce sont en fait les thèmes de la rupture et de l'emprunt qui ressortent de ces études sur des pratiques de la danse par divers milieux populaires et, si Guilcher ne nomme jamais explicitement la notion de rupture, il l'évoque par contre dans plusieurs de ses publications :

"La qualité de l'exécution chez les authentiques danseurs traditionnels - une qualité dont ne donnent plus aucune idée, il faut le répéter, ni les survivances de cette danse dans la vie d'aujourd'hui, ni les effets étudiés des groupes folkloriques - avait tout autant de quoi surprendre" (1971 : 37).

Dès son premier ouvrage il avait ainsi dénoncé la déformation que subissaient les danses qu'il avait recueilli dans leurs milieux lorsque celles-ci étaient exécutées sur scène par des groupes folkloriques : uniformisation des pas, du style et des tenues vestimentaires, mise en scène pour plaire à un public, etc. La danse, de communautaire, devenait un spectacle à revendication identitaire dans le meilleur des cas. De même la reprise d'une pratique de la danse dans un même lieu après une période d'interruption peut être synonyme de rupture à la fois dans la transmission et dans l'aspect que présente alors ce répertoire. Il peut y avoir l'illusion d'une continuité alors que la cassure est bien réelle (1963 : 81 à 84). Mais ailleurs un phénomène revivaliste (total ou partiel) va par contre fonctionner grâce à l'enseignement d'un ou plusieurs anciens experts locaux de la danse. Ainsi les interruptions dues aux guerres n'empêchèrent pas danseurs souletins, farandoleurs ou prévôts et maîtres de danse sud sarthois de renouer avec leur pratique.

Plus récent que le mouvement des groupes folkloriques, le phénomène folk s'est créé en réaction contre celui-ci et dans l'optique non plus de spectacle mais dans celle du bal rassemblant des pratiques de danse empruntées à diverses régions (françaises au départ). Là aussi le concept de "*tradition*" a été employé mais cette fois-ci dans des sens opposés qui ont abouti à une cristallisation dans deux attitudes extrêmes : pour certains rien ne serait plus "*traditionnel*", la société rurale traditionnelle communautaire

⁹⁴ Il qualifie d'ailleurs lui-même les *points de principe* comme une "*technique moderne et savante*" (1984 : 23).

étant morte depuis longtemps, alors que pour les autres tout ce qui réutilise les restes d'un matériau ancien de musiques et danses rurales serait "traditionnel", y compris les créations les plus éloignées de la pratique d'emprunt, aussi bien dans le fond que dans la forme. Le mot "traditionnel" est alors devenu synonyme de celui de "folk" ou tente de le remplacer, ce dernier terme étant lui-même à son tour démodé.

À ce stade de confusion autour du concept de "traditionnel" et de "tradition" ce qui semble en jeu c'est donc bien la notion de "rupture" : y a-t-il rupture ou non entre la "tradition" et les groupes folkloriques, entre la "tradition" et les mouvements revivalistes ? Si cette rupture existe, c'est sa nature qu'il convient d'étudier. De même on peut se demander s'il n'y a pas eu des ruptures à l'intérieur même de ce que Guilcher appelle "tradition", car celui-ci n'envisage qu'un aspect de la perspective historique : il se place dans le présent pour évoquer le passé, alors que la situation devient différente dès lors qu'on se déplace dans le temps, envisageant par exemple quel aurait pu être notre regard si nous avions vécu il y a cent ans ou ce qu'il deviendrait si nous bénéficions d'un recul supplémentaire de vingt, cinquante ou cent ans. Le paysage gagne alors en relativité et s'enrichit d'une palette de subjectivités. Prenant du recul il devient plus sensible. Le concept de rupture est sans doute vécu différemment selon le moment d'où il est perçu : ce qui nous semble maintenant l'effet d'une continuité dans le passé, d'une évolution, a fort bien pu être ressenti par certains à l'époque comme une rupture, une trahison et, à l'inverse, certains aspects de ce qui nous apparaît actuellement comme des ruptures décisives seront peut-être interprétés par ceux qui viendront après nous comme beaucoup plus relatifs, voire comme des incidents de parcours.

Ainsi le large emprunt que firent les danseurs souletins à la technique des *danses de caractères* dans la seconde moitié du siècle dernier fut une vraie révolution par rapport aux anciens pas des solistes de la Mascarade qui, s'ils contenaient déjà l'*aile de pigeon* et le *brisé*, s'apparentaient dans l'ensemble à la technique des *sauts*. On peut imaginer la réaction de certains basques "traditionnels" contre de telles innovations qui changeaient à la fois la technique et le style de la danse. De même, dans l'entre-deux-guerres, l'évolution du style des *points de principe* vers plus de virtuosité sous la pression des jeunes générations de Barcus, en réaction contre l'enseignement des derniers maîtres formés à l'armée, n'a-t-il pas été vécu par certains comme une forme de trahison ? Enfin, lors de la réapparition des Mascarades à la fin des années 60, "certains [vieux danseurs] déplorent ce qui leur paraît copie affadée ou trahison de la fête qu'ils avaient aimée" (Guilcher 1984 : 547)⁹⁵.

Si l'on prend le domaine "provençal" ou plus exactement "gardois" on rencontre également une succession de ruptures dans l'histoire de la "tradition", mais ces ruptures font alors partie intégrante de celle-ci. Ainsi Fernand Bousquet, maître de danse et grand créateur (arrangeur ?) de *danses de caractères* (de music-hall ?), n'a pas eu lui-même de maître et il s'est

⁹⁵ L'auteur signale les nombreuses évolutions (ruptures ?) dont est émaillée l'histoire de la Mascarade souletine depuis les temps couverts par la mémoire ou les témoignages écrits jusqu'à nos jours (1984 : 543 à 548).

formé par imitation (première rupture) ⁹⁶. Les anciens farandoleurs qu'il observait ou prenait pour modèles avaient pour la plupart été formés par des danseurs qui, empruntant à la pratique militaire des *danses de caractères*, avaient créé des *farandoles chorégraphiées* (seconde rupture). Or cet enseignement de la danse à l'armée avait trouvé ses sources à la fois dans la technique du *quadrille* du 1er Empire, pratiqué dans les salons, et dans les danses du théâtre de la Foire du XVIIIe siècle (autres ruptures). À l'issue de cette évolution mouvementée on retrouve par contre chez F. Bousquet le même esprit, la même dynamique et des techniques similaires à celles qu'utilisait John Durang qui, deux siècles plus tôt, pratiquait déjà des *danses de caractères* sur les scènes américaines (Guillard 1992 : 92).

Certaines innovations devraient-elles donc alors être considérées comme des évolutions et d'autres comme des trahisons ? Où se situe la différence ? Une pratique ne cesse d'évoluer, de changer, d'emprunter et de donner. Existerait-il donc des critères précis pour déterminer si une "*tradition*" est morte ou arrivée à son terme (Guilcher 1984 : 104, 311, 573) ? Tout serait-il donc déterminé par le milieu et quels seraient alors les agents de stabilité et ceux du changement ?

En résumé ce que J.-M. Guilcher interprète comme étant l'adoption et l'assimilation d'un apport extérieur par une société traditionnelle paysanne particulière peut tout aussi bien être compris comme une des nombreuses formes d'implantation de la technique complexe des *danses de caractères* dans un milieu populaire parmi d'autres. Les concepts de "*tradition*" et de "*société traditionnelle*" ne semblent donc pas vraiment pertinents pour étudier ce type de répertoire dont l'histoire navigue à travers les contradictions depuis le XVIIIe siècle : danseurs professionnels pour les publics populaires des foires puis des boulevards, adoption de la technique savante et bourgeoise des pas du *quadrille* avant le passage dans l'armée pour entraîner les hommes de troupe pendant une grande partie du XIXe, implantation de ce type de répertoire dans le civil sous des formes diverses aussi bien dans des grandes villes qu'en milieu rural, dans des centres artisanaux ou industriels comme chez des paysans ou à l'intérieur d'une pratique "*traditionnelle*" comme celle de la Mascarade souletine.

⁹⁶ Dans ce registre création/adaptation Guilcher souligne de même que les Souletins ont fait "*oeuvre d'adaptateurs ou [de] réfecteurs plutôt que de novateurs au sens absolu du terme*" (1970 : 312).

INDEX DES ÉLÉMENTS MOTEURS SOULETINS (DÉFINITIONS)

<i>Aile-de-pigeon</i>	11
<i>Aidesk püntia</i>	23
<i>Aker-antrixat</i>	26
<i>Antrixat</i>	11
<i>Antrixat aidin</i>	37
<i>Antrixat avec un frijat bakun</i>	36
<i>Antrixat avec deux frijat bakun</i>	37
<i>Antrixat herrexta</i>	37
<i>Antrixat, tombé</i>	36
<i>Assemblé</i>	9
<i>Brisé</i>	12
<i>Changements de jambe, glissé, frijat bakun</i>	33
[Chiraguili]	11
[Chista]	11
<i>Ciseaux</i>	39
<i>Ciseaux, frijat doble</i>	40
<i>Ciseaux, glissé, frijat bakun</i>	40
<i>Ciseaux, tombé à droite</i>	40
<i>Cosaque</i>	38
<i>Croisés, frijat bakun</i>	41
<i>Entrechat</i>	12
<i>Fouetté, antrixat</i>	34
<i>Fouetté, glissé, frijat bakun</i>	34
<i>Frijat bakun</i>	12
<i>Frijat bakun, glissé, frijat bakun</i>	33
<i>Frijat doble</i>	12
<i>Frijat doble, glissé, frijat bakun</i>	38
<i>Glissé-frijat bakun à droite et à gauche</i>	32
[double] glissé-brisé avec suite de brisés	32
<i>Jaun Püntia</i>	20
<i>Jeté</i>	17
<i>Jeté antrixat</i>	23
<i>Jeté frijat, cosaque, frijat</i>	22
<i>Jeté pas bourré</i>	31
<i>Moucheté</i>	9
<i>Moucheté, antrixat avec frijat bakun</i>	30
<i>Moucheté, antrixat avec frijat doble</i>	30
<i>Moucheté, antrixat avec pas bourré</i>	30
<i>Moucheté assemblé</i>	9
<i>Moucheté, glissé, frijat bakun</i>	29
<i>Moucheté, pas bourré</i>	31

Moucheté sept temps	10
Onze temps	35
Pas bourré	31
Pas de Chouricoboro	29
Pas fouetté	33
Pas français	17
Pas français avec antrixat	18
Pas français avec frijat bakun	18
Pas français avec tour sur soi	19
Pas français trompé	20
Pas frotté	33
Pas mignon	24
Pas russe	13
Pas de té	21
Pas de té avec frijat bakun et frijat doble	22
Pas tombé	24
Pirouette achevée par un saut (sautée)	42
Pirouette, antrixat	45
Pirouette commencée (et éventuellement terminée) par un saut	43
Pirouettes avec frijat bakun	43
[double] pirouette avec frijat bakun	44
Pirouette, glissé, frijat bakun	43
Pirouette, pas levé	43
Pirouette "plane"	41
Point du monsieur	20
Point de Salaber	41
Terre-à-terre	13
Tombé à droite, antrixat, frijat bakun	25
Tombé à droite et à gauche	24
Tombé à gauche	25, 26
[autre] tombé à gauche	27
Tombé à gauche, antrixat	26
Tombé à gauche, glissé à droite, antrixat, frijat bakun	29
Tombé à gauche, glissé à droite, antrixat moucheté	29
Tombé à gauche, glissé-frijat bakun à droite	26
Tombé glissé à gauche et à droite avec frijat bakun	27
Tombé moucheté llabür	25
Tombé moucheté luzea	25

BIBLIOGRAPHIE

- DE IZTUETA Juan-Ignatio, *Viejas Danzas de Guipuzcao*, Bilbao, (1824), (1895), 1968.
- DE LA GARANDERIE Antoine, *Pédagogie des moyens d'apprendre*, Paris, 1982.
- DESPREAUX Jean-Etienne, *Mes passe-temps chansons suivis de l'Art de la Danse*, T. II, Paris, 1806.
- DEVEREUX Georges, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Flammarion, Paris, (1967), 1980.
- GIRAUDET Eugène, *Traité de la danse. Tome II*, Paris, 1900.
- GUILCHER Hélène et Jean-Michel, "L'Enseignement de la danse et les traditions militaires" in *Approche de nos traditions orales*, G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, 1970, p. 273 à 328.
- GUILCHER Jean-Michel, *La Tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Mouton, Paris-La Haye, (1963), 1976.
- La Contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris, La Haye, Mouton, 1969.
- "Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle" in *Ethnologie Française*, tome I, n° 2, 1971, G.-P. Maisonneuve et Larose, Paris, p. 7 à 48.
- "Les Danses de l'Aubrac" in *L'Aubrac*, tome V, *Ethnologie Contemporaine III*, Éditions du C.N.R.S., Paris, 1975, p. 291 à 346.
- "Le Domaine du rigodon : une province originale de la danse" in *Chants et danses de tradition, Le Monde alpin et rhodanien n° 1-2*, 1984, Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, Grenoble, p. 7 à 71.
- La Tradition de danse en Béarn et Pays Basque français*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1984.
- Tradition et Histoire dans la culture populaire, Rencontres autour de l'oeuvre de Jean-Michel Guilcher, Documents d'ethnologie régionale Vol. 11*, Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, Grenoble, 1990.
- GUILLARD Yves, se reporter à la p. 2 du présent ouvrage.
- Danse et Sociabilité, les Sociétés Chorégraphiques dans l'Ouest de la France*, thèse E.H.E.S.S., Toulouse, 1995.
- Danse et Sociabilité, les danses de caractères*, L'Harmattan, Paris, 1997.
- "État actuel des recherches sur les danses de caractères dans le domaine français", in *Ethnologie Française*, 1997, 2., Armand Colin, Paris.

LANCELOT Francine, "Ecriture de la danse le système Feuillet" in *Ethnologie Française* n° 1, Paris, 1971, p. 29 à 50.

Les Sociétés de farandole en Provence et Languedoc, thèse de 3e cycle E.P.H.E., Paris, 1973.

LÉVI-STRAUSS Claude, "Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss", in M. MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Quadrige P.U.F., (1950), 1989, p. IX à LII.

MAGRI Gennaro, *Theoretical and practical treatise on dancing*, (Naples, 1779), Dance Books, London, 1988.

POUILLON Jean, *Fétiches sans fétichisme*, François Maspéro, Paris, 1975.

RABINOW Paul, *Un Ethnologue au Maroc, réflexions sur une enquête de terrain*, Hachette, Paris, (1977), 1988,

SEGALEN Martine, "Anthony P. Cohen, Whalsay. Symbol, segment and boundary in a Shetland Island community" in *Ethnologie Française*, 1990/2, p. 234 et 235.

WACHTEL Nathan, *Le Retour des ancêtres*, Gallimard, Paris, 1990,

Dieux et Vampires, retour à Chipaya, Seuil, Paris, 1992.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	5
LA DESCRIPTION DES POINTS DE PRINCIPE	7
Quelques éléments de base	9
Les pas composés	17
Vision d'ensemble	47
Commentaires sur la notation des points de principe par J.-M. Guilcher	55
LE RÉPERTOIRE APPARENTÉ AUX DANSES DE CARACTÈRES EN SOULE ET EN BÉARN	61
En Soule	
<i>La Gavotte</i>	62
<i>La danse des hongreurs</i>	64
<i>La Cosaque</i>	66
En Béarn	
<i>La Gavotte</i>	67
<i>La Fricassée</i>	68
<i>Lou Pas d'Estiu (Pas d'Été)</i>	70
<i>La Matelotte</i>	73
L'ÉTAT ACTUEL DE LA RECHERCHE SUR LES DANSES DE CARACTÈRES DANS LE DOMAINE FRANCAIS	75
INDEX DES ÉLÉMENTS MOTEURS SOULETINS	97
BIBLIOGRAPHIE	99