

folklore

REVUE TRIMESTRIELLE

ÉTÉ 1959

94

REVUE FOLKLORE

Directeur :

J. CROS-MAYREVIEILLE

Directeur du Musée Audois
des Arts et Traditions Populaires

Domaine de Mayrevieille
par Carcassonne

Secrétaire :

René NELLI

Conservateur du Musée des Beaux-Art
de Carcassonne
Directeur du Laboratoire d'Ethnographie
régionale de Toulouse

22, rue du Palais - Carcassonne

Rédaction : René NELLI, 22, rue du Palais - Carcassonne

Abonnement : 500 fr. par an - Prix du numéro : 130 fr.

Adresser le montant au

“ Groupe Audois d'Études Folkloriques ”, Carcassonne

Compte Chèques Postaux N° 20.868 Montpellier

“Folklore”

Revue trimestrielle publiée par le Centre
de Documentation et le Musée Audois
des Arts et Traditions populaires

Fondateur : le Colonel Fernand CROS-MAYREVIEILLE

Organe de la Société Montpellieraine d'Ethnographie
et de Folklore et de la Fédération des groupes folkloriques
du Languedoc-Rouergue

Tome XIV

22^{me} Année — N° 2

ETE 1959

FOLKLORE (22^e année - n° 2)

ETE 1959

SOMMAIRE

MAURICE L. A. LOUIS

Le Chevalet montpelliérain
« noble jeu » ou danse magique ?

Chronique de la Fédération des Groupes Folkloriques
du Languedoc-Rouergue

LE CHEVALET MONTPELLIERAIN

“Noble Jeu” ou Danse Magique ?

A diverses reprises j'ai eu l'occasion d'écrire (1) et surtout de parler — dans mon enseignement de l'Histoire de la Danse et du Folklore à l'Ecole Supérieure d'Etudes chorégraphiques de Paris notamment — de la danse montpelliéraine « du chevalet ». Ces articles, notes et cours étant quelque peu dispersés dans des publications — revues et journaux — dont certaines sont difficilement accessibles au public, j'ai pensé qu'il n'était pas inutile de reprendre cette question dans son ensemble et d'en examiner, d'une manière méthodique, tous les éléments. Elle a une importance réelle pour l'Histoire de la Danse, non seulement dans ses aspects folkloriques, mais aussi en général, car il s'agit avec la danse du chevalet d'un véritable ballet conservé dans le peuple montpelliérain avec une certaine pureté et qui démontre, à l'évidence, que si le ballet de cour tire ses lettres de noblesse de l'époque de la Renaissance, le ballet folklorique remonte beaucoup plus haut dans le temps.

I

Au Moyen-Age, on connaissait l'usage de figurer des animaux, des géants, des personnages plus ou moins grotesques sous la forme de carcasses d'osier, de bois ou autre matériau léger, recouvertes de toile peinte, d'oripeaux et d'accessoires divers, dont la silhouette et les détails figuraient, avec plus ou moins d'approximation, les personnages ou les animaux qu'on voulait représenter. Ces mannequins étaient portés — suivant leur taille — par un ou plusieurs hommes dissimulés à l'intérieur et dont les jambes étaient cachées par des volants d'étoffe pendant comme un jupon depuis la partie inférieure de la carcasse jusqu'au sol, d'où le nom de *masques-jupons* par lequel on les désigne généralement.

(1) Voir plus spécialement « Les origines préhistoriques de la Danse ». Cahiers ligures de Préhistoire et d'Archéologie. N° 4, 1955, pp. 3-37. « Les animaux cérémoniels du Midi méditerranéen ». Folklore (Organe de la Confédération Nationale des Groupes folkloriques français), N° 34 sq. 1957-58. « La Danse du chevalet languedocien » in L'officiel de la Foire Internationale de la Vigne et du Vin 1957 (N° spécial de la Journée Viticole. Vendredi 18 Octobre 1957, p. 10). Cf. également les cours photocopiés de l'Ecole Supérieure d'Etudes chorégraphiques de Paris, consacrés aux Origines de la Danse, aux Danses du Cheval et au Folklore.

On possède, entre autres témoignages, un dessin nurembergeois, daté de 1561, qui représente une chaîne de danseurs et sur lequel on peut voir des masques-jupons de chevaux, de bœufs ainsi qu'une licorne et un autre animal dont je ne saurais dire le nom, tenant dans sa gueule un oiseau qui paraît être un canard (2); tous ces animaux-jupons répondent à la description que je viens de donner de ces masques.

Que ces animaux-jupons aient une lointaine origine magique ou qu'ils aient voulu figurer un être quelconque à l'occasion de pratiques de magie homéopathique, ou encore qu'ils aient participé à des rites d'une religion primitive dans lesquels il était nécessaire de faire intervenir un animal sous la forme d'un homme masqué, cela ne paraît pas douteux. Mais il est évident que de bonne heure ces significations originelles ont été oubliées et que bientôt les animaux-jupons — ou les géants — sont devenus soit des jouets, soit des masques de carnaval. C'est à ce rang qu'ils ont été relégués dans notre civilisation actuelle.

En outre de la ressemblance cherchée avec l'animal qu'ils voulaient représenter, ces masques-jupons ont revêtu différentes formes plus ou moins habilement stylisées et différentes grandeurs. La forme a pu varier depuis le simple bâton terminé par une tête de cheval, tel le Mari-Lwyd anglais, au chevalet languedocien plus perfectionné; la taille va de celle d'un petit mannequin léger facilement porté par un homme, tel le zamalzain basque, à celle d'une énorme machine mue par plusieurs hommes dissimulés à l'intérieur de la carcasse, comme la Tarasque, pour ne citer qu'un seul exemple (3).

Je viens de dire que la coutume d'établir des masques-jupons est attestée au Moyen-Age, mais l'on peut remonter beaucoup plus haut dans le temps et même jusqu'à l'antiquité grecque où l'on rencontre sur des vases des figurations de centaures dans lesquels l'arrière-train de la bête est parfaitement distinct de l'avant-train constitué par le corps de l'homme (4) et aussi des figurations de dauphins-jupons (5).

(2) Violet ALFORD in « *Hobby Horse* », p. 239, dit qu'au milieu du XVI^e siècle on vit, une année, un cortège formé d'une licorne, d'un dragon, de six chevaux-jupons et de seize garçons nus. A Noël 1574, un autre cortège réunissait trois masques, des pèlerins, des marins et des chevaux-jupons.

(3) Cf. M. LOUIS : « *Les animaux cérémoniels...* » et Jean BAUMEL : « *Le Masque-cheval* ». La Grande Revue. Paris. 1954.

(4) Cf. J. BAUMEL. Op. cit., p. 213, fig. 31-32.

(5) Cf. J. BAUMEL. Op. cit., p. 214, fig. 34.

Parmi ces documents antiques l'un des plus évidents est celui fourni par le lécythe du Musée de la Société Archéologique de Béziers, sur lequel sont représentés deux cavaliers-jupons armés de lances.

Il est donc certain que dès la plus haute antiquité l'homme a appris à confectionner des masques-jupons pour représenter des animaux et d'autres personnages. C'est là un fait qu'il convient de souligner, car il ne faudra pas déduire de *la forme* de ces animaux cérémoniels, processionnels ou autres, une parenté de l'un à l'autre en raison de leur mode de figuration. L'homme sachant représenter un masque-animal quelconque s'est servi de cette faculté chaque fois qu'il en a eu besoin et ce à des fins très diverses, sans aucun lien entre elles. C'est ainsi que la Tarasque de Tarascon, le Chameau de Béziers, le Poulain de Pézenas, le Bœuf de Méze, le cheval Bayard de Malines, le cheval Mallet de Nantes, les chevaux-jupons français, anglais, espagnols, grecs, tchéco-slovaques, sud-américains ou javanais, sont des représentations d'animaux découlant du même principe formel, mais n'ayant rien d'autre de commun.

De même — et pour prendre une comparaison grossière — que des statues (la sculpture étant un moyen de figuration) représentent des personnages ou des sujets très divers, sans qu'on soit fondé à rechercher entre elles des filiations qui n'existent évidemment pas, sous le seul prétexte qu'elles ont été obtenues les unes et les autres par le même procédé matériel. J'insiste fortement, à dessein, sur ce point, parce que sa méconnaissance a été la source de théories erronées sinon tout à fait fantaisistes.

Une autre notion d'importance capitale pour cette étude, c'est que, d'une manière générale, l'homme qui porte le masque-animal perd sa personnalité et s'identifie complètement à l'animal qu'il représente ; c'est, du reste, grâce à ce changement total qu'il peut figurer dans une cérémonie magique dans laquelle seul l'animal est en cause et non pas l'homme qui porte son effigie. L'homme n'est plus alors que le « moteur » du masque ; il lui donne la vie, le fait mouvoir ; c'est l'animal qui saute, qui gambade, l'homme n'est rien d'autre que la source d'énergie motrice indispensable à la mise en œuvre du masque.

Il faudra donc distinguer, en ce qui concerne le masque-cheval (puisque c'est lui qui fait l'objet essentiel de cette étude) entre *la représentation de l'animal en soi* qui ne doit comporter aucun accessoire d'origine humaine, du genre fouet, par exemple, porté et claqué par l'homme-moteur, car on n'a jamais vu un cheval se fustiger lui-même, ou encore une

selle, ou une bride, ou une selle avec porte-manteau sur le troussequin et *les figurations d'un cheval monté par un cavalier* dont les jambes sont marquées par de petites jambes pendantes sur les côtés de la carcasse du masque-jupon et aussi par tous autres accessoires équestres qui, cette fois, sont légitimes.

Dans le premier cas, l'on a affaire à un cheval libre, dans le second à un cavalier et à sa monture. On conçoit parfaitement que le symbolisme de la danse dans laquelle intervient le masque-cheval est radicalement différent suivant la catégorie où se classe le masque-jupon considéré.

C'est là encore un point qu'il convient de préciser avec netteté.

Souvent l'adjonction de jambes postiches sur le jupon du cheval n'est que le résultat d'une anthropomorphisation abusive du masque, d'une intention de matérialisation du cavalier par des ignorants qui n'ont pas compris le symbolisme primitif de la danse et qui n'ont pas réalisé qu'en raison même de ce symbolisme le cheval devait être nu et non pas sellé, bridé et monté. Dans cet ordre d'idées, les erreurs peuvent aller fort loin ; c'est ainsi, par exemple qu'on voit à Mèze (Hérault), un chevalet sans jambes de cavalier, mais avec une selle et porte-manteau, une bride et un porteur claquant du fouet pour ponctuer sa danse ; il s'agit donc là d'une figuration hybride et incorrecte (6).

On pourrait multiplier les exemples de ce genre, car la plupart des réalisations actuelles de masques-jupons utilisés dans les danses du cheval présentent de pareilles anomalies. Je reprocherai au « zamalzain » basque le fouet que le porteur tient dans sa main droite ; cependant ce cheval n'a pas de bride, ni de figuration de jambes ; le porteur le tient par le cou. Il en est de même pour les « chivaus-frus » provençaux ; mais pour ces derniers, comme pour le zamalzain, les ornements dont le dos du cheval est recouvert et qui rappellent les caparaçons des palefrois du Moyen-Age, ne sont pas corrects, le cheval n'étant pas monté, puisque sa carcasse ne porte pas de jambes postiches. Mais alors, quel symbolisme accorde-t-on dans ce cas au cheval-jupon ? (7)

* * *

(6) Ce fouet porté par un cavalier me semble être dans tous les cas une erreur, car le cavalier européen ne monte pas avec un fouet, mais avec une cravache.

(7) Il faut cependant écarter les « chivaus-frus » provençaux de cette étude, car leur symbolisme est différent de celui du chevalet montpelliérain.

Ceci posé, il est temps d'en arriver à la question du *chevalet de Montpellier*.

Et d'abord pourquoi ne dis-je pas « le chevalet languedocien » ou « le chevalet » tout court ? C'est parce que je crois que la danse montpelliéraine relève d'un symbolisme nettement affirmé — sur lequel je reviendrai plus loin — que l'on ne retrouve pas au même degré d'évidence dans les autres danses du cheval en Languedoc et ailleurs et qu'ensuite je tiens à me garder de toute généralisation qui serait nuisible à ma thèse, et en tout cas illégitime, si on l'étendait par exemple aux chevaux anglais dont la parenté symbolique avec le chevalet montpelliérain est loin d'être évidente (8). Il faut donc considérer séparément les diverses danses du cheval, et ainsi que je l'ai dit plus haut, ne pas déduire de leur forme et de leurs accessoires des liaisons originelles qui ne sont pas évidentes.

La danse montpelliéraine du chevalet se rattache à une légende fort vivace et profondément enracinée dans le cœur et dans l'esprit des félibres et des folkloristes de Montpellier. En voici un résumé d'après ce que nous en ont laissé les historiens de cette Ville (9) et dont je ne veux faire qu'une rapide synthèse.

Pierre II d'Aragon avait épousé Marie de Guilhem qui lui avait apporté la seigneurie de Montpellier ; mais ce ménage qui n'avait été fondé que sur des questions d'intérêt marchait

(8) C'est ce que n'a pas manqué de remarquer Violet ALFORD à la suite de ma publication consacrée aux *Origines Préhistoriques de la Danse* dans laquelle je n'ai pas précisé cette distinction et où j'ai exposé ma théorie en terme trop généraux.

(9) P. GARIEL : « Idée de la ville de Montpellier recherchée et présentée aux honnêtes gens », 1665. — « Le Mercure de France », Octobre 1721. — Charles d'AIGREFEUILLE : « Histoire de Montpellier », 1737, (d'après MONTANER, BEULER, GOMESIUS, ZURITA, etc.). — Charles de BELLEVAL : « Notice sur Montpellier », 1799. — MILLIN : « Voyage dans le Midi de la France », 1811. — Renaud de VILBACK : « Voyage dans les départements formés de l'ancienne province du Languedoc », 1825. — GARONNE : « Histoire de Montpellier sous la domination des premiers seigneurs, sous celle des rois d'Aragon et des rois de Majorque », 1828. — HUGO : « La France pittoresque », 1835. — Eugène THOMAS : « Essai historique et descriptif sur Montpellier », 1836. — F. REYNAL : « La Mosaïque du Midi », Toulouse, 1838. — E. de la BEDOLLÈRE : « Le Languedocien » in « Les français peints par eux-mêmes », 1841. — A. GERMAIN : « Histoire de la Commune de Montpellier depuis ses origines jusqu'à son incorporation définitive à la monarchie française », 1851. — Charles de TOURTOULON : « Jacques I^{er} le Conquérant », 1863. — DUVAL-JOUVE : « Histoire populaire de Montpellier », 1878. — Albert FABRE : « Histoire de Montpellier », 1897, etc... et enfin Jean BAUMEL : Op. cit., qui analyse et résume la plupart de ces auteurs.

fort mal. La douce reine Marie s'était retirée dans son château de « Mirevaux » pendant que son époux courait la prétentaine et songeait à divorcer, ce qui indisposait fort les Montpelliérains. Ceux-ci voulurent tenter une réconciliation et, dans ce but, les notabilités de la ville persuadèrent à une jeune veuve de la suite de la reine que Pierre avait distinguée, d'obtenir de son royal amant qu'elle ne se rendrait dans sa chambre qu'à la faveur de l'obscurité la plus complète. C'est alors que les consuls de Montpellier lui substituèrent la reine Marie, tandis que, cierges en mains, ils priaient toute la nuit pour la réussite de leur stratagème. Tout alla fort bien et le roi fut si content de sa nuit qu'il se réconcilia avec sa femme et retourna le lendemain à Montpellier en la portant en croupe sur son palefroi.

« A peine on sut à Montpellier la venue du roi et de la reine, écrit Charles d'Aigrefeuille, que tout le monde courut en foule au-devant, pour être témoin de leur union si désirée et, dans l'espérance dont on se flatta de leur voir bientôt un successeur, il n'est pas de marque de réjouissance qu'ils ne donnassent autour du cheval qui les portait. *De sorte que le peuple ayant voulu en renouveler la fête, l'année d'après à pareil jour, il donna sans y penser, commencement à une sorte de danse appelée « du chevalet » qui s'est perpétuée à Montpellier... »* (10).

Le roi Jacques 1^{er} étant né le 1^{er} Février 1208, à la suite de la nuit de Mireval, il en résulte que cette aventure doit se placer aux environs immédiats du 1^{er} Mai 1207 *et que la danse du chevalet instituée pour commémorer le retour du roi et de la reine doit dater des environs du 1^{er} Mai 1208.*

Je ne discuterai pas ici des versions historiques légèrement différentes données de cette affaire par les divers auteurs qui en ont fait état. C'est ainsi par exemple que d'Aigrefeuille dit encore, d'après certains auteurs espagnols, que ce n'est pas au cours de la nuit de Mireval que Jacques 1^{er} aurait été conçu, mais à la suite d'une nouvelle rencontre que Pierre II séjournant dans son château de Lattes, aurait eue avec Marie à Mireval. On verra plus loin quelle est l'importance de cette version ; mais en ce qui concerne la date de la première exé-

(10) C'est moi qui souligne. La légende veut aussi que ce soit « le danseur PIPOU » qui ait créé cette danse en 1208 ; mais il semble bien que ce personnage n'ait jamais existé et que ce nom ne nous soit parvenu qu'à la suite d'une tradition orale perpétuée par les félibres de Montpellier, car je n'ai trouvé aucune mention de ce danseur dans la littérature relative au chevalet, sauf dans une feuille de musique, éditée à Paris, chez Billaudot, dont il sera question plus loin, voir note 39.

cution traditionnelle du chevalet cela ne peut avoir pour conséquence que de la décaler tout au plus de quelques jours, ce qui n'a, en fait, aucune espèce d'importance.

Mais il faut constater que Ramon de Muntaner, écrivain catalan du début du XIV^e siècle et qui fut très proche des événements de Mireval, ne fait pas mention de cette chevauchée mémorable. Il décrit cependant avec beaucoup de détails les circonstances de l'aventure, les tractations menées par les bourgeois de Montpellier pour arriver à leurs fins, les prières publiques et les messes célébrées pendant sept jours dans la ville et il spécifie que la fameuse nuit d'amour eut lieu un dimanche. « Ce même jour, ajoute Muntaner, le roi monta à cheval et partit pour Montpellier », mais cet auteur ne dit pas qu'il prit avec lui la reine Marie. Bien au contraire, il ordonna que personne ne sortit du palais et les « prudhommes retinrent auprès d'eux six des chevaliers que le roi affectionnait le plus et en même temps ils ordonnèrent que tous ceux qui avaient été présents à la cérémonie (la constatation devant notaire de la présence de la reine dans la chambre du roi) ne s'éloignassent plus du palais, *ni de la reine*, non plus que les dames et demoiselles qui y avaient assisté, jusqu'à ce que les neuf mois fussent accomplis. Les deux notaires firent de même, ceux-ci ayant dressé en présence du roi, un acte public de tout ce qui s'était passé pendant la nuit... ». C'est donc qu'une curatelle fut immédiatement constituée auprès de la reine Marie et des curateurs au ventre désignés pour l'accompagner en tous lieux. Ce qui ruine complètement la légende du retour de la reine en croupe du cheval de Pierre II (11).

Quoiqu'il en soit, il faut souligner que Ramon de Muntaner ne parle pas non plus du chevalet et que de son côté d'Aigrefeuille n'indique pas la forme de ce fameux animal, ni en quoi il consistait, et il ne fait pas mention d'un cheval dans cette danse de 1208. Ce n'est que 30 ans plus tard qu'on parlera de l'intervention certaine d'un cheval. En effet, d'Aigrefeuille dit plus loin que Jacques 1^{er}, devenu roi après le décès de son père, séjourna plusieurs mois à Montpellier dans le courant de 1239 ; il y reçut des visiteurs de marque et ses vassaux lui offrirent une grande fête pour rappeler le souvenir de la joie qu'ils avaient éprouvé lorsque la reine sa mère revint de Mireval avec le roi son époux ; ils remplirent de paille la peau d'un cheval (12) pour représenter celui sur lequel le roi avait

(11) « Chronique du très magnifique seigneur Ramon Muntaner » écrite en 1325. Traduction du texte catalan par Buchon. T. I. Paris. 1827.

(12) Cf. le Bœuf de Mèze. M. LOUIS : « Les animaux cérémoniels... » et J. BAUMEL, Op. cit., p. 15.

amené la reine Marie en croupe et « comme si cet animal devait prendre part à leur joie, ils le faisaient danser à la manière que nous voyons qu'on le fait encore » (13).

Plus tard ce divertissement aurait été réglé par une ordonnance de 1325 de Raymond de Muntaner; j'ignore de quelle manière. Quoiqu'il en soit on a, jusqu'ici, la mention non pas d'un masque-cheval, mais d'un *cheval empaillé* que l'on ne pouvait agiter et faire sauter que par des moyens extérieurs à lui et non pas par un homme placé dedans.

La même information a été reproduite dans un manuscrit anonyme intitulé « Montpellier en 1768 » (14) où il est dit que les Montpelliérains demandèrent au roi Pierre de leur céder le cheval qu'il avait monté, portant la reine en croupe, pour sa rentrée à Montpellier, après la nuit de Mireval. Lorsque ce cheval mourut, ils l'écorchèrent et remplirent sa peau de paille; ils le faisaient danser, toujours en mémoire du service qu'il avait rendu à leur reine. Dans la suite, ajoute cet informateur, ils firent un petit cheval de carton percé au milieu, de sorte qu'un homme habillé en roy avec un casque et un sceptre y passe dedans, se tient debout et le fait danser.

Cette information relative à l'évolution de la forme du chevalet est intéressante, malgré sa date tardive et l'on aimerait savoir ce qui s'est passé à ce sujet pendant les cinq siècles qui séparent Jacques 1^{er} de « la description de Montpellier de 1768 ». Cette dernière avait déjà été donnée dans le compte rendu inséré dans le « Mercure de France » du mois d'Octobre 1721, de l'exécution devant le roi Louis XV, pour le distraire pendant sa convalescence, de la danse du chevalet, par des danseurs venus tout exprès de Montpellier. Le chroniqueur parle de ce chevalet comme « semblable à ceux qu'on introduit quelquefois dans les ballets », ce qui montre que les Montpelliérains n'avaient pas l'exclusivité de cette sorte de masque. Les auteurs ultérieurs, et en particulier Moreri en 1732, qui vraisemblablement se sont abreuvés aux mêmes sources que leurs prédécesseurs ou même tout simplement à ceux-ci, donnent des renseignements analogues.

Mais, à la suite du Chevalier du Mège (1812), quelques historiens locaux qui se sont livrés à des travaux critiques,

(13) Certains auteurs, et en particulier le rédacteur du « Mercure de France » disent que Pierre II revint de Mireval portant en croupe sa « maitresse ». Sans doute ce terme s'applique-t-il à Marie de Montpellier, sinon on ne comprendrait pas la joie du bon peuple de Montpellier.

(14) Archives de la Ville de Montpellier. T. IV. 1920.

émirent des doutes quant à la réalité des événements qui se seraient déroulés à Mireval et à Montpellier en 1207-08 et n'hésitèrent pas à parler du « roman de la conception de Jacques 1^{er} », fable qui ne repose « sur aucun garant », ni « sur aucune autorité ». Mais, dit Jean Baumel, « malgré cette mise au point, les divers chroniqueurs du milieu et de la fin du XIX^e siècle, ont continué à répandre sans aucune réserve la version devenue traditionnelle sur l'origine du chevalet de Montpellier ». On la retrouve en effet à tout propos et, chaque fois que cette danse a été exécutée à Montpellier, on n'a pas manqué de la rappeler.

Il n'est, ce me semble, aucun besoin d'insister sur la fragilité, pour ne pas dire la puérité, de cette légende, car il serait vraiment extraordinaire qu'un fait d'importance aussi mince que celui de la rentrée dans sa capitale d'un roi portant en croupe sa femme — fut-elle la reine Marie, bien-aimée de ses sujets montpelliérains, et ce retour fut-il la marque d'une réconciliation fort désirée de deux époux en difficultés conjugales — ait pu fournir l'origine d'une danse aussi fortement enracinée dans les usages, non pas seulement de la population montpelliérainne, mais encore des rivages du Languedoc, car il n'est guère de localité qui n'ait « son » chevalet. Et alors il est bien évident que si la légende reposait sur une parcelle de vérité, pour aussi mince qu'elle soit, cette danse n'aurait pas dû intéresser le moins du monde les autres villes du Languedoc.

Du reste, la substitution vaudevillesque d'une épouse délaissée à une amante, à la faveur de la nuit est une « ficelle » classique de la comédie et on la retrouve très souvent... jusque dans les « Mémoires » de D'Artagnan et elle fait le thème de la charmante opérette d'Audran « *Gillette de Narbonne* ». Malgré Ramon de Muntaner, je n'ose ajouter foi à cette supercherie dont aurait été victime Pierre II.

En fait, il est certain, ainsi que je l'exposerai plus loin, que cette danse était pratiquée depuis fort longtemps un peu partout dans la région ; cependant je concéderai à mes concitoyens que, *peut-être*, au cours des réjouissances résultant de la réconciliation de Mireval et de la naissance de Jacques 1^{er}, le peuple de Montpellier puisant dans son répertoire dansant, a exécuté cette danse qu'il connaissait et pratiquait déjà et qui est restée dans la mémoire, parce que c'est précisément au XIII^e siècle qu'on a commencé à noter toutes sortes de faits de ce genre, ainsi que le démontre l'étude des danses populaires du Moyen-Age, au sujet desquelles on a les premiers

renseignements — ou à peu près — de cette époque (15). Dès lors, la danse du chevalet a connu un regain de vigueur.

Cependant, il n'est pas inutile, arrivé à ce point de mon développement, de résumer certains faits indispensables pour l'étude de l'évolution du masque-cheval et mis en lumière par les renseignements recueillis jusqu'ici. Mais auparavant, il convient de citer avec Dulaure (16) un événement survenu à Lyon en 1403 : on y dansait le jour de la Pentecôte « le cheval Fou » ; un homme portait à sa ceinture un mannequin en forme de cheval, lequel était couvert d'un vaste carapaçon qui descendait jusqu'à terre et couvrait ses deux jambes ; deux autres jambes postiches semblaient enfourcher le cheval et l'homme avec tout cet attirail, paraissait faire de l'équitation... il sautait, gambadait, se trémoussait en avant, en arrière, de manière à imiter les allures d'un cheval qui caracole...

On a donc l'embryon de chronologie ci-après :

1239 — cheval empaillé,

1403 — masque-cheval de Lyon avec jambes postiches,

1561 — masques-chevaux de Nuremberg,

1721 — cheval-jupon à Versailles.

La danse du chevalet a été exécutée à Montpellier dans de nombreuses circonstances qu'il sera inutile de rappeler quand leur compte rendu n'apportera pas d'éléments nouveaux à l'étude du cheval-jupon montpelliérain.

Il convient maintenant d'examiner les divers éléments constitutifs de cette danse. J'étudierai plus loin sa chorégraphie et son symbolisme et je me bornerai pour l'instant à sa forme.

Le « Mercure de France » du mois d'Octobre 1721 parle de vingt-quatre danseurs vêtus à la légère, *avec des grelots aux jambes* et conduits par deux capitaines.

L'auteur du manuscrit anonyme sur « Montpellier en 1768 » dit que le porteur du chevalet était habillé en « Roy avec un

(15) Du reste J. DUVAL-JOUVE, op. cit., pp. 74-75, se fait l'écho d'une autre légende : Parlant des mesures de rétorsion exercées en 1239 et 1245 par Jacques 1^{er} d'Aragon contre les abus d'autorité et de juridiction des évêques de Maguelone et en riposte aux empiètements de l'un de ces évêques, Jean de Montlaur, Duval-Jouve dit ceci : « Ces mesures furent prises à la demande des Consuls et au grand contentement des bourgeois qui, pour en marquer leur joie firent une ovation au roi en son château de Lattes et instituèrent, disent plusieurs auteurs, la danse du chevalet ». Il est vrai que DUVAL-JOUVE donne, ailleurs, pour origine du chevalet la réconciliation de Pierre II et de Marie de Guilhem.

(16) « Description historique de quelques parties de la France ».

casque et un sceptre » ; donc ce porteur n'était pas seulement l'homme-moteur, mais un cavalier (17). Autour du cheval, ajoute cet anonyme, se trouve une quantité d'autres hommes en corps de chemise avec des rubans, *des grelots*, du rouge, des mouches, des chapeaux à plumes, des gants et autres pareils accoutrements (18). Il semble que l'auteur des peintures du plafond de la salle du Théâtre Municipal de Montpellier se soit inspiré de ce texte pour réaliser sa décoration, puisqu'il a figuré le porteur du chevalet casqué et revêtu d'une armure, tenant en main non pas un sceptre, mais une lance à pennon, mais sans jambes postiches sur le jupon blanc. Le donneur d'avoine qui présente ces grains dans un van est vêtu d'une veste collante à épaulettes, bleue, d'une écharpe rose, des nœuds roses aux genoux et il est coiffé d'un feutre gris. Ses assistants ne sont pas figurés.

En 1799, Charles de Belleval note la présence, dans l'équipe du chevalet d'un nombre considérable de danseurs vêtus le plus souvent de blanc et ornés de rubans. De son côté, Millin écrivait, en 1811 : « ils ont ordinairement une culotte de soie rose ou bleue et des bas de soie blanche, les manches de leur chemise sont attachés sur leurs bras avec des rubans ; ils ont une écharpe bleue passée en sautoir, leur chapeau est chargé de plumes. ».

Renaud de Vilbaçk, en 1825, reproduisant en substance la description précédente, dit que « ces hommes sont habillés de blancs et chargés de rubans de couleur ; ils ont des chapeaux couverts de plumes, les chefs ont quelquefois des culottes de soie rose ou blanc et des bas de soie blancs ; ils portent des épaulettes, une écharpe. »

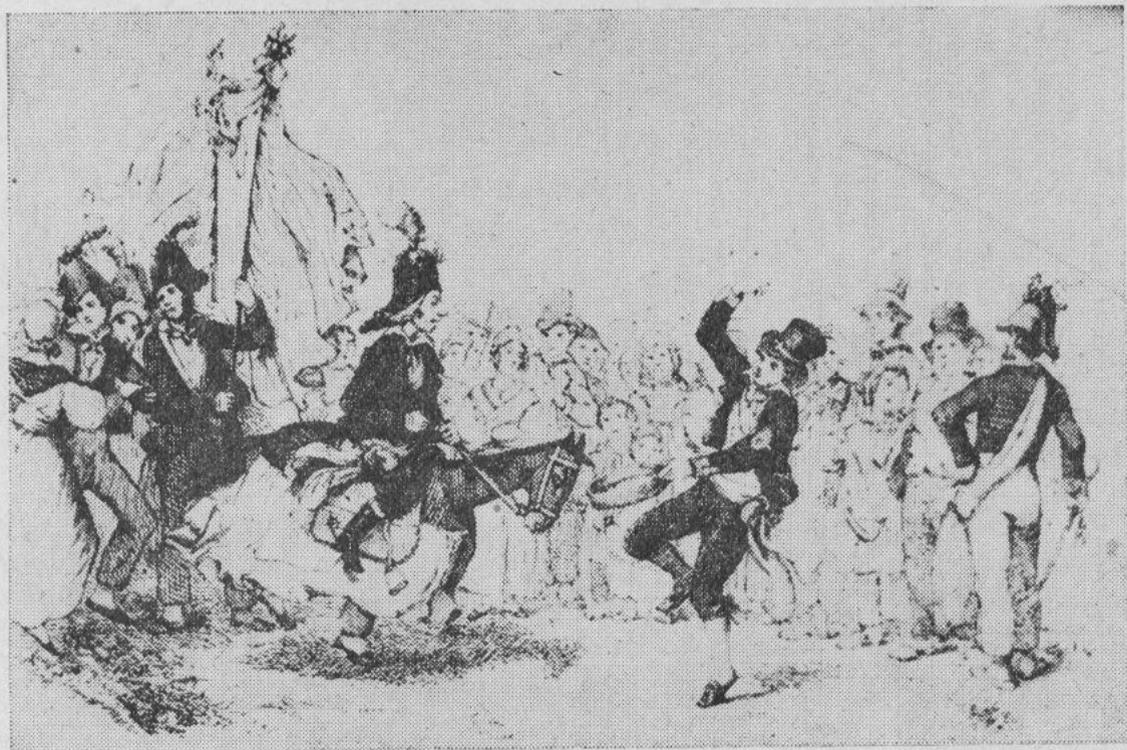
En 1851, A. Germain note que le donneur d'avoine, entouré d'un groupe de danseurs *porte des grelots* aux jambes.

Les autres auteurs ont fait du costume des descriptions analogues.

Le dessin de Ferrogio formant le frontispice du chapitre de E. de la Bédollière consacré au « Languedocien » dans « Les Français peints par eux-mêmes » représente le chevalet harnaché avec bride, selle, étrier, jambes postiches avec bottes éperonnées, monté par un homme en costume de grisct 1840 et un chapeau de gendarme empanaché (*voir figure*).

(17) Il ne l'était déjà plus en 1403.

(18) C'est l'habillement des danseurs figurés sur le plafond de l'Opéra Municipal de Montpellier.



Le chevalet de Montpellier en 1840.

C'est également ce qui résulte de la description de Millin (1811) qui dit que l'un des danseurs « est porté *en apparence* sur un cheval de carton qu'il fait mouvoir en cadence... ». Cependant, il n'y a pas de jambes postiches sur le jupon du cheval de la gravure de Ferrogio (19) qui est de la même époque que le frontispice dont il est question ci-dessus ; les costumes des servants du chevalet sont évidemment identiques sur les deux documents.

De nos jours le chevalet est dansé en costumes qui ne rappellent en rien ceux décrits ci-dessus, tels les vêtements de pure fantaisie des danseurs du chevalet de Pézenas, de Méze ou de Castelnaud-de-Guers (Hérault), la tenue de « farandoleur » connue dans tout le Midi méditerranéen ou le costume habituel de l'homme de la campagne héraultaise.

Il résulte de tout ceci *qu'il n'y a pas de costume traditionnellement réservé à la danse du chevalet*. Celui qui est décrit au XVIII^e siècle (comme celui du donneur d'avoine du plafond du théâtre de Montpellier) est un souvenir des pastorales des XVII^e-XVIII^e siècles que les peintures et les dessins de Watteau et de Lancret ont popularisé, avec leurs couleurs tendres. On retrouvera des costumes analogues dans les figurations de la danse des Treilles et aussi chez le chef des « Tarascaires » de Tarascon où la tradition vestimentaire semble s'être conservée.

Il faut aussi faire une remarque importante, c'est que jusqu'au milieu du XIX^e siècle la danse du chevalet était bien différente de ce qu'elle est actuellement. En effet, E. de la Bédollière dit : « *Primitivement* plusieurs danseurs, les jambes garnies de grelots, environnaient un homme à moitié enfermé dans un cheval de carton et feignaient de lui offrir de l'avoine dans des tambours de basque ». Il y avait donc non pas *un*, mais *des* donneurs d'avoine. Il continue : « Il n'y a maintenant qu'un donneur d'avoine chargé de la présenter au « chibalé » qui, pour l'éviter, rue, caracole, s'écarte pendant que les musiciens jouent l'air du chibalé... » Il n'y a donc pas de maréchaux-ferrants. « En même temps, poursuit notre auteur, vingt-quatre danseurs en pantalons blancs et parés de rubans verts, l'entourent en faisant des rondes et en chantant la chanson du chevalet ». C'est du reste ce qui résulte de la description de Charles d'Aigrefeuille qui dit « qu'une grande troupe de dan-

(19) FERROGIO : Gravure du Musée de Montpellier. 1^{re} moitié du XIX^e siècle, reproduite par J. BAUMEL, Op. cit., p. 193. Cette gravure représente le défilé du cortège du chevalet devant le portail principal de la cathédrale Saint-Pierre. .

seurs avec des grelots et des tambours de basque à la main font semblant de lui présenter de l'avoine pour le détourner de son exercice ».

La danse actuelle, à cinq personnages est donc très récente et n'a pas cent ans d'âge.

Par qui cette danse était-elle exécutée ? Hugo (1835) parle de plusieurs danseurs autour du cheval ; le donneur d'avoine, dit-il, paraît être le chef de la troupe ; c'est en tout cas le principal danseur. Je rappellerai que le « Mercure de France » parlait de deux capitaines et que Renaud de Vilback précisait que ces chefs ont un vêtement spécial, qu'il s'appellent « *caps de jouven* », chefs de la jeunesse, qu'ils ont la garde du drapeau — ce drapeau que l'on peut voir sur les dessins de Ferrogio — qu'ils ont droit à la première aubade et aussi à l'honneur de conduire la danse et de diriger toute la fête. « Deux ou trois faubourgs ou quartiers de Montpellier ont un drapeau pour cette milice de plaisir ».

Il semblerait résulter de ces renseignements qu'il existait à Montpellier une ou plusieurs confréries de jeunes gens, chargés de mettre en œuvre le chevalet, confrérie sans doute du genre de celles qu'on rencontre ailleurs (20) et à Tarascon notamment en ce qui concerne la sortie de la Tarasque et dont le chef était un « *abbé de la jeunesse* ».

Qui étaient ces jeunes gens qui pratiquaient la danse du chevalet ? L'anonyme de Montpellier nous dit que ce sont les travailleurs de terre qui ont le privilège de ce divertissement (21) qui a lieu lors des réjouissances extraordinaires, telles que l'arrivée des princes et des seigneurs. Il était en effet d'usage d'accueillir à leur entrée dans une ville les grands personnages par des chants et des danses. La petite histoire fourmille de relations à ce sujet. C'est ainsi, par exemple, et pour rester à Montpellier, que lors de l'entrée dans cette ville de Marie des Ursins, femme de Montmorency, les écoliers récitèrent en sa présence une pastorale en langue d'oc et dansèrent ensuite le *ballet des aveugles* (22).

(20) Abel HUGO : « France pittoresque », T. I, p. 143, parle des chevaux-frugs de la confrérie du Saint-Esprit de Montluçon, avant la Révolution.

(21) C'est une pareille confrérie des laboureurs qui avait le privilège de conserver et de faire « sortir » l'âne de Gignac.

(22) Albert FABRE, Op. cit., Ch. XI, p. 275 sq. Marie des Ursins vécut à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e. Je n'ai pu savoir en quoi consistait ce ballet des Aveugles, car si l'on connaît une « danse aux aveugles » de Pierre Michault (XV^e), qui était une sorte de poème macabre, il ne semble pas qu'elle ait pu faire l'objet d'un ballet et encore moins être dansée à l'occasion de l'arrivée dans une ville d'un personnage aussi considérable que la princesse des Ursins.

Plus loin, l'anonyme de Montpellier insiste : « Ce ne sont que petites gens qui le font ». Si donc il s'agissait d'une confrérie, il ne peut être question que d'une confrérie populaire, déjà en 1768, c'est-à-dire avant la Révolution et non pas d'une confrérie devenue populaire après cette dernière, comme cela eut lieu pour la confrérie des Tarascaires primitivement composée exclusivement de nobles de la ville (23).

Autre observation importante, c'est que cette danse du chevalet n'était pas faite à date fixe, mais lors des réjouissances extraordinaires. Ce n'était donc pas une danse rituelle, liée à certains grands événements naturels ou saisonniers (Mai, Saint Jean, Carnaval, etc.) (24). Ce fait sera à prendre en considération lorsqu'on discutera du symbolisme. De toute manière, il va à l'encontre de l'origine *historique* de la danse du chevalet, car elle aurait dû et devrait être pratiquée le jour anniversaire du retour triomphal de Mireval, ce qui n'est pas.

Les instruments utilisés pour accompagner la danse étaient à peu près exclusivement, d'après les renseignements transmis par le « Mercure de France », Renaud de Vilback, Hugo et autres, des hautbois et des tambours. Charles de Belleval cependant parle d'un « aigre hautbois ordinairement accompagné d'un tambourin » et il décrit minutieusement ces instruments. Le hautbois, dit-il, est le galoubet de Provence et le tambourin est également l'instrument provençal porté sur le pli du coude du tambourinaire et joué concurremment avec le hautbois par le même musicien. Cela ne résulte pas des descriptions données par les autres informateurs. Le hautbois languedocien — également appelé « musette » — est très différent du galoubet provençal et ne peut être joué par un tambourinaire. Le tambour du Languedoc est un instrument plus petit que le tambour ordinaire et doit être joué seul. Ou bien Belleval n'a pas vu l'orchestre normal du chevalet et a assisté à une présentation musicale « anormale » de cette danse ou bien il ne l'a pas vue du tout. Il dit aussi que le hautbois est parfois remplacé par une flûte. Quant à Millin, il parle d'une musique bruyante, sans plus de précision.

Il règne donc une certaine imprécision pour ce qui est des instruments de musique qui accompagnaient la danse du chevalet ; cependant le tambourin et le hautbois sont affirmés avec constance, seul Belleval parle du galoubet et du tambourin provençaux.

(23) Cf. Louis DUMONT : « La Tarasque », NRF. Paris. Gallimard. 1951.

(24) J. BAUMEL, op. cit., p. 15, insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une danse de Carnaval, tout au moins, dit-il, cela n'est indiqué dans aucun texte de référence.

Quant à la musique sur laquelle est exécutée la danse du chevalet, elle varie légèrement d'une localité à une autre. Lorsque les danseurs montpelliérains se présentèrent à Versailles devant Louis XV, en 1721, la musique fut, pour cette circonstance, *mise en ordre* par Lulli. Monsieur Léonce Beaumadier (25) dit ceci : « La musique transmise oralement de ménétrier à ménétrier dans chaque localité a pu être notée et ramenée à l'unité, par nos soins, grâce à la longue et appréciée pratique des ménétriers sétois (les frères Briançon). M. F. Sénégas, président des sociétés chorales et musicales du Midi l'a mise en ordre. La valeur et situation des pulsations (temps de silence dans la phrase musicale, lui conférant son rythme propre) n'ont pu être déterminées qu'après plusieurs années d'exécution de la danse ».

En ce qui concerne le récipient dans lequel le donneur d'avoine présente « la civada » au chevalet, tous les informateurs parlent d'un tambour de basque à l'exception d'Amelin qui dit que de son temps l'avoine était offerte au cheval dans une corbeille et non pas dans un tambourin (26).

Ainsi l'on constate entre les versions anciennes et les versions modernes de la danse du chevalet bien des différences de détail. *La « tradition » a donc considérablement évolué au cours des siècles, depuis que la danse du chevalet est connue soit par des dessins — fort rares à la vérité — mais surtout par des textes littéraires dont on regrette le plus souvent la concision et l'imprécision.*

Pour expliquer la présence des maréchaux-ferrants dans le cortège du chevalet, M. Léon Boulet, qui a perpétué à Montpellier, entre les deux guerres mondiales, la tradition du chevalet avec son groupe de farandoleurs, m'a dit que lorsque Pierre II d'Aragon revint à Montpellier portant sa femme en croupe sur son cheval, celui-ci perdit un fer en arrivant à Saint-Jean-de-Védas ; le couple royal dut s'arrêter dans cette localité pendant que les maréchaux du cru remettaient en état la ferrure du palefroi (27).

Comment s'exécutait la danse du chevalet ?

Les auteurs déjà cités la décrivent succinctement. Le « Mercure de France », qui semble être la source *directe* de renseignements détaillés la plus ancienne (1721), dit : « Un

(25) « Le Noble Jeu du Chevalet » in « Dansez la France », T. II, pp. 91-93, de Monique DECITRE.

(26) C'est ce qui est figuré sur la décoration du plafond de l'Opéra de Montpellier.

(27) J'ignore l'origine de ce détail cité par M. Boulet.

jeune homme monté sur un petit cheval de carton... *lui fait faire le manège* au son des hautbois et des tambours. *Un* de ses camarades tourne autour de lui, ayant un tambour de basque dans lequel il fait semblant de vouloir donner de l'avoine au chevalet. L'adresse consiste en ce que le chevalet doit paraître éviter l'avoine *pour ne point se détourner de son exercice* et que *l'affectueux* donneur de civada doit le suivre dans toutes ses caracoles sans s'embarrasser avec lui, ce qui se fait avec beaucoup d'agilité et toujours en cadence. On verra plus loin combien cette interprétation est erronée.

L'anonyme de Montpellier dit simplement que les danseurs exécutent « une danse qui leur est particulière ».

Charles de Belleval écrit que « c'est pour perpétuer le souvenir de cette scène touchante (retour de Mireval) que fut institué le chevalet. *En effet*, ajoute-t-il, le principal personnage de cette danse est un homme monté sur un cheval de carton qu'il fait mouvoir en cadence, tandis qu'un autre danseur présente de l'avoine à ce cheval ». J'avoue ne pas voir du tout comment cette scène peut rappeler la fameuse chevauchée du roi d'Aragon ! De Belleval continue : « l'adresse de celui-ci consiste à se tenir toujours à la tête du cheval, tandis que celle de celui qui le monte consiste au contraire à ne présenter que la croupe et à détacher des ruades au donneur d'avoine. »

Millin reproduit cette description dans les mêmes termes, ainsi que Renaud de Vilback et la plupart des autres auteurs.

A. Germain dit que le cheval « exécute au milieu d'un groupe de danseurs de *joyeuses manœuvres*... pendant qu'un autre personnage, posté en face de lui, avec des grelots aux jambes et un tambour de basque à la main en guise de van, s'escrime à lui présenter de l'avoine dont il se détourne avec une agilité caractéristique et toujours en cadence ».

Ce n'est que tout récemment et dans la version *fixée* par Léon Boulet que l'on voit apparaître les maréchaux, dont personne n'a, à ma connaissance du moins, jamais parlé auparavant, pas même Troubat (28) dans son texte date de 1902.

Contrairement à ce que dit ce dernier auteur, la danse du chevalet n'est en rien liée à la danse des treilles et elle n'est, en aucune manière, son complément. Le chevalet et les treilles sont tout simplement les deux danses folkloriques qui forment la base de toutes les réjouissances populaires de Montpellier et c'est pourquoi on les exécute presque toujours ensemble, mais elles n'ont aucun lien entre elles.

(28) Fernand TROUBAT : « La danse des Treilles et le chevalet ». Montpellier. 1902.

La danse du chevalet, comme beaucoup de danses anciennes et comme la plupart des danses languedociennes, était accompagnée de chants. Il est probable qu'il en a été, pour le chant du chevalet, comme pour celui des treilles, qui a été souvent chanté, toujours perdu et oublié et toujours reconstitué avec des paroles nouvelles. C'est ce qui explique l'existence de diverses versions.

Fabre a donné celle-ci :

*Dounas de civada au paure chivalet
Fasès lou beure quant a set
Lou flattou, lou gratou, lou chivalet s'en ris, etc
Douna la civada au paure chivalet
Qu'ès mort de fam, qu'ès mort de set
L'afflata,
Lou grata
Emb'un riban vert
A la moda de Vauvert
Ie fai de belesas
E coucarda mesas
Sus soun nas que ris
A la moda de Paris.*

On remarquera cet « etc » qui suit le quatrième vers et qui masque tout simplement l'ignorance de l'auteur en ce qui concerne la suite de la chanson :

Troubat en a donné la version suivante :

*Dona la cibada au paure chivalet
Qu'ès mort de fam, qu'ès mort de set
La flatta,
La gratta
Et lou riban vert
A la modo de Vaouvert
En sas abadessas
Et sous abadis
A la moda de Paris
Si Nimès savien dansa lou chivalet
Vendrien pas queré Duponnet
La flatta,
La gratta
Et lou riban vert
A la moda de Vaouvert.*

De son côté, M. Léon Boulet m'a communiqué les paroles ci-après qui font intervenir les personnages du maréchal-ferrant et de ses aides et qui rappellent l'histoire de Pierre d'Aragon et de Marie de Montpellier ; elles seraient dues à R. Tulet.

I

*Dona la civada
Au paure chivalet
E jai lou beire qu'a grand set
Pioi ten de couchada
Emè toun gros mouscal
Aquela mousca qu'es aval.
E dins la souerada
Mena sans badal
Enco dau maréchal
Per farà toun chival
Escouta Janet aquel counsel simplet
Per requinca toun chivalet.*

II

*L'estrelharas
Ie passaras la brossa
Lou lavaras
Après l'apalharas.
Plan mena lou
Lou fatigues pas fossa
E souegna lou toujours de toun mihou.
E veiras que, ses pas una rossa
Grassoulhet vendra toun chivalet.*

III

*Se conta dins l'istoria
Sai bona memoria
Que lou rei d'Aragoun
Peire lou segound
Quand ramenet Maria
De dins sa patria
Assetats toutes dous
Sus un beu chivaou rous
Lous bons clapessiès i aneroun faire festa
Mes vegent l'estat daou paure chivalet
Lou conse d'alors enclinet bas la testa
Per saluda lou rei, mès diguet au varlet.
Dona la civada
Au paure chivalet
E jai lou beire qu'a grand set... etc.*

L'on remarquera que les paroles données par Fabre, qui sont peut-être d'une certaine ancienneté, ne signifient strictement rien de positif ; celles de Troubat contiennent quelques pointes contre les Nimois, toutes choses que l'on constate dans presque toutes les chansons populaires où l'on prend plaisir à se gausser de ses voisins (29). Quant aux paroles de M. Boulet, elles s'accordent mal avec la musique.

Les paroles chantées devant le roi Louis XV en 1721 et conservées par le « Mercure de France », sont des vers de circonstances qui ne constituent qu'une basse flatterie envers ce monarque (30). Sa Majesté, dit le Mercure, parut satisfaite et entendit avec plaisir la chanson suivante, en patois de Montpellier, que les conducteurs du chevalet lui chantèrent sur l'air du rigaudon qu'ils avaient dansé :

*Reguen, dansen, canten,
Aguen lou cor counten
Nostre bon Rey se porte ben,
Dins nostre lengagé
As yols de la cour,
Monstren ly nostr'amour,
Aï ! quinte daoumagé
Que serétan devengus
Se naoutre l'avean perdu !
Nostre chivalet
Dansa lou trioulet
Boundis de joia toun soulet
Jusqu'à la vieilliessa
Tout saouté es tout dis
Viva lou rey Louis.
Rediquen sans cessa
Dansen et canten
Nostre bon Rey se porte ben.
Princè tant aimat
Aigas a vostre grat
De nostre cur aquesta plat ;
Voudrian ben pécaïre !
Faire que coses may
De pu bel, de pu gai,
Me que pouden faire
Que douna nostre cor
Et vous aima jusqu'à la mort.*

(29) Cf. la chanson du Bœuf de Mèze in Louis J. THOMAS et Emile SEGUI : « De la Tour Magne à Saint-Nazaire ». Montpellier. 1942.

(30) Chanson reproduite dans le périodique en langue d'Oc « La Campana de Magalouna », N° 82. 1^{er} Octobre 1910.

Il n'est nul besoin d'être très familier avec la langue occitane pour voir que ce texte est d'une graphie très fantaisiste ; c'est pourquoi le rédacteur de la « Campana de Magalouna » qui reproduit cette chanson spécifie qu'il a recopié ces trois couplets écrits il y a plus de cent ans « mot par mot, lettre par lettre ».

Jean Baumel a décrit la danse du chevalet montpelliérain et a succinctement étudié les diverses versions de cette danse dans les localités des environs de Montpellier. Pour cette dernière ville, c'est la version de Léon Boulet qui est pratiquée par les continuateurs de ce folkloriste. Celle de Béziers est légèrement différente ; elle s'est perpétuée grâce aux efforts de M. Beaumadier (31), mais aucun groupe folklorique ne la pratique actuellement. Celle de Méze est l'apanage d'une compagnie restreinte dont les membres se recrutent par cooptation. « Ces cinq hommes font en commun accord le choix des remplaçants. Quand un nouveau groupe voulut reprendre la traditionnelle danse, momentanément délaissée et réduite à trois danseurs, il emprunta le cheval au porteur du groupe précédent et lui paya tribut » (32). Il ne s'agit donc pas d'un groupe folklorique, mais plutôt d'une petite troupe, en quelque sorte professionnelle, exécutant cette danse pour son propre bénéfice. Il y aurait beaucoup à dire sur cette présentation (33) qui ne manque pas de brio.

A Pézenas, où cette danse est maintenant à peu près complètement tombée en désuétude ; le cheval était muni de jambes postiches et les danseurs revêtus d'élégants costumes de couleur tendre, souvenirs d'une origine historique particulière à cette ville. Les paroles piscénoises étaient les suivantes (34) :

*Dono ié de cibado
Al paouré chibalet
A fai lou beouré quant a set
Lou batou, lou flatou
Lou chibalet ne ris
Au soun bel moure gris
Sa belo carabato
Ne fo la modo de Paris.*

(31) Monique DECITRE : « Dansez la France ». Danses des Provinces françaises. T. II. Dumas. Paris - Saint-Etienne. 1951, p. 92.

(32) L. BEAUMADIER in « Dansez la France », p. 92.

(33) J'ai déjà parlé de ce costume qui est de pure fantaisie.

(34) J.-P. ALLIES : « Une ville d'Etats aux XVI^e-XVIII^e siècles ». 1951.

Agde, dit Beaumadier, « interprète la danse d'une manière assez tumultueuse en son introduction. Il existe actuellement un groupe folklorique à Castelnau-de-Guers, qui pratique la danse du chevalet ; sa tenue est celle des « farandoleurs », mais avec une casquette de jockey et un mantelet rouge, comme à Pézenas.

Il y avait encore d'autres localités où l'on dansait le chevalet : Lansargues, Valros, etc., toutes dans le département de l'Hérault. Toutes ces versions qui se ressemblent plus ou moins font intervenir le maréchal-ferrant et ses aides ; à Montpellier ceux-ci sont munis l'un d'une mailloche et des tenailles, l'autre d'un chasse-mouches, le troisième d'une étrille et d'une brosse, accessoires dont ils se servent symboliquement en tournant autour du cheval, ce qui donne à la danse l'allure d'une séance de pansage difficile et agitée.

Maurice L.A. LOUIS

(à suivre)



Le chevalet
du « Groupe Folklorique Languedocien »

vu par Marcel Thuriès.

FÉDÉRATION DES GROUPES FOLKLORIQUES DU LANGUEDOC-ROUERGUE

Déclaration des statuts de la Fédération

Les statuts de la Fédération des Groupes Folkloriques du Languedoc-Rouergue ont été déclarés à la Préfecture de l'Hérault le 19 Mai 1959, et récépissé en a été délivré le même jour sous le n° 3883.

L'insertion a été faite dans le *Journal Officiel* du 27 Mai 1959, numéro 120 en date du 19 Mai 1959, p. 5376.

Groupes Folkloriques ayant demandé leur adhésion à la Fédération

(ADDITIF)

LES CADDETOUS DE LA FAHUTO - Toulouse : Président :
M. Georges PIERRON, 1, Place du Capitole, TOULOUSE.

LOU POUTOÛ DE TOULOUSO - Toulouse : Président : M. Georges MOUBINOUS, 26, Rue d'Armagnac, TOULOUSE.

STATUTS DE LA FEDERATION

adoptés au cours de l'Assemblée générale du 3 Mai 1959

(SUITE)

ART. 11. — Afin de permettre le fonctionnement normal de la Fédération dès l'adoption définitive des statuts, les Présidents des Groupes *fondateurs* proposeront leurs Maîtres de danse en fonction effective pour recevoir *sur titres* le diplôme de Maître de danse de la Fédération. Cette disposition, *exceptionnelle et transitoire*, ne pourra jouer à l'avenir ; les Groupes adhérents à la Fédération après l'adoption des présents statuts par l'Assemblée générale constitutive devront présenter leurs Maîtres de danse à l'audition annuelle (art. 10 b) s'ils désirent le faire diplômer.

ART. 12. — Les adhérents à la Fédération s'engagent, du fait même de leur adhésion, à se tenir mutuellement au courant — par l'intermédiaire du bureau — de tout ce qui peut intéresser la Fédération : organisation de fêtes, de sorties, de démonstrations folkloriques dont ils auront connaissance ; à appuyer les candidatures de participation des autres groupes à la Fédération aux dites manifestations folkloriques et, d'une manière

générale à défendre les intérêts moraux et matériels des membres de la Fédération. Ils s'engagent également à faire tous leurs efforts pour maintenir la pureté languedocienne et rouergate de leurs chants, danses, costumes, dans toutes les productions de leur groupe.

ART. 13. — Les Groupes adhérant à la Fédération peuvent faire état, *s'ils le désirent*, dans tous leurs documents : papier à lettres, affiches, bulletins de propagande, programmes, articles de presse, etc, de leur appartenance à la Fédération des Groupes folkloriques du Languedoc-Rouergue. Ce qui leur impose, en contre partie, de maintenir au niveau le plus élevé la réputation et la tenue de la Fédération.

ART. 14. — Le bureau communiquera aux Groupes membres les noms et adresses des responsables des Groupes constituant la Fédération, afin qu'ils puissent, s'ils le désirent, entrer directement en contact avec eux ; cependant, par mesure de courtoisie, il est recommandé de faire passer par le bureau qui transmettra toujours, la correspondance inter-groupes.

ART. 15. — Les Groupes ayant effectivement adhéré à la Fédération à la date de l'approbation des statuts par l'Assemblée générale constitutive (3 Mai 1959) reçoivent le titre de membre-fondateur de la Fédération. Les adhésions ultérieures seront soumises à l'agrément de la plus proche assemblée générale statutaire et décidées par un scrutin secret dans lequel sera requise *la majorité absolue*. Mais en attendant leur admission définitive, les groupes sollicitant leur entrée à la Fédération seront admis, dès le dépôt de leur demande comme *membres-stagiaires* sans que cette situation provisoire puisse leur donner aucun droit dont ils pourraient se prévaloir ultérieurement.

ART. 16. — Un règlement intérieur sera, si nécessaire, élaboré par le bureau ; il devra être conforme aux directives contenues dans les présents statuts et aux dispositions générales des statuts-types des associations placées sous le régime de la loi du 1^{er} Juillet 1901 et du décret du 16 Août 1901.

* * *

LE « PETASSOU » DE TRÈVES (Gard)

Les lecteurs de « Folklore » ont pu lire, dans le numéro 93, un travail de M. L. A. LOUIS concernant la curieuse coutume du « Pétassou ». Le GROUPE FOLKLORIQUE LANGUEDOCIEN a décidé d'inscrire dans son programme chorégraphique une reconstitution du « Pétassou », le costume de cet étrange personnage ayant été fidèlement copié sur des documents photographiques réalisés à Trèves en 1958 et communiqués par M^{me} DURAND-TULLOU, institutrice à ROGUES (Gard).

REGLEMENT INTERIEUR

concernant les auditions de danses Languedociennes et Rouergates

CHAPITRE PREMIER

BUTS

ARTICLE PREMIER. — Conformément aux dispositions de l'article 10 des statuts de la Fédération, il sera organisé chaque année, au siège de l'un des Groupes Folkloriques constituant la Fédération une audition de danses folkloriques ayant pour objet de décerner aux candidats méritants, sans distinction de sexe, présentés par le Président de leur Groupe et ayant satisfait aux conditions précisées par le présent règlement des diplômes de :

- a) Danseur languedocien (ou rouergat),
- b) Prévôt ès-danses languedociennes (ou rouergates),
- c) Maître ès-danses languedociennes (ou rouergates),
- d) Maître-Major ès-danses languedociennes (ou rouergates).

ART. 2. — Ces divers diplômes ont pour objet :

- a) de créer *dans chaque groupe* une émulation, nécessaire et bienfaisante entre les membres ;
- b) de récompenser les efforts faits par les meilleurs danseurs à l'intérieur de chaque groupe ;
- c) d'encourager *dans chaque groupe* le travail de préparation et de conservation de leur répertoire original ;
- d) de former les cadres des Groupes ;
- e) de valoriser la qualité des danses des différents groupes en conférant aux membres méritants des distinctions décernées publiquement ;
- f) de mettre en évidence la qualité technique des Groupes constituant la Fédération.

ART. 3. — Les auditions de danses ne revêtiront jamais le caractère d'une compétition, ni entre les candidats, ni entre les Groupes. La variété des danses folkloriques languedociennes s'oppose, du reste, à toute comparaison entre les divers groupes de la Fédération, chacun d'eux pratiquant les danses de sa région d'origine.

ART. 4. — Les auditions sont strictement réservées aux membres des Groupes constituant la Fédération, présentés par leurs présidents respectifs, sous la responsabilité de ces derniers.

CHAPITRE II

ORGANISATION DES AUDITIONS & CONSTITUTION DU JURY

ART. 5. — L'audition est organisée chaque année à une date qui sera déterminée par entente entre les Groupes, au siège de l'un des Groupes appartenant à la Fédération, et sous la responsabilité du Président du Groupe organisateur. Cette audition pourra utilement coïncider avec une fête ou une manifestation folklorique se déroulant dans la ville en cause.

ART. 6. — Le jury sera constitué par les Maîtres de danse *diplômés de la Fédération* et les Présidents des Groupes adhérents (ou un représentant délégué par eux), présents à l'audition, étant entendu que les Maîtres de Danse et les Présidents des Groupes constituant le jury ne pourront prendre part au vote qui décidera de l'attribution ou du refus des diplômes brigüés par les candidats de leur Groupe.

Le jury sera présidé par le Président du Groupe organisateur, assisté d'un vice-président élu au début de la séance et pris obligatoirement dans un groupe d'un autre style (rouergat ou languedocien si le président est languedocien ou rouergat) ; ce vice-président présidera l'audition des candidats présentés par le Groupe organisateur.

Une ou plusieurs personnalités, réputées pour leur compétence en matière de danses folkloriques et étrangères à la Fédération pourront être adjointes au jury sur la demande des Présidents des Groupes constituant la Fédération.

Un minimum de cinq juges sera nécessaire pour la validité des décisions du jury. Le secrétariat du jury (qui ne prendra pas part au vote) sera celui du Groupe organisateur. Il sera complété par le secrétaire général de la Fédération qui centralisera tous les documents ayant servi aux débats.

CHAPITRE III

DÉROULEMENT DES ÉPREUVES & DÉLIVRANCE DES DIPLOMES

ART. 7. — *Danseurs languedociens (ou rouergats) diplômés.* Seront déclarés tels et recevront un diplôme à ce titre les danseurs capables d'exécuter toutes les danses et tous les pas

du répertoire de leur Groupe, dans les rôles de leur sexe et qui exécuteront correctement devant le jury, *trois danses* tirées au sort par le jury dans le répertoire de leur groupe, avec ou sans partenaire et qui feront la démonstration des pas caractéristiques de leur région.

ART. 8. — *Prévôts ès-danses languedociennes (ou rouergates)*. Seront déclarés dignes du diplôme de prévôt ès-danses languedociennes (ou rouergates), ceux qui connaîtront toutes les danses du répertoire de leur groupe, dans tous les rôles (garçon ou fille) et pourront exécuter trois danses tirées au sort par le jury. Ils devront en outre être capables de décomposer et de démontrer les pas devant des danseurs des autres groupes considérés comme élèves, de connaître les airs de danse du répertoire de leur Groupe et d'en démontrer les diverses figures devant les danseurs.

ART. 9. — *Maîtres ès-danses languedociennes (ou rouergates)*. Seront déclarés tels ceux qui, en outre des épreuves imposées aux prévôts seront capables de donner aux danseurs-élèves une leçon de danse (choisie par le jury dans le répertoire de leur groupe) et qui justifieront d'un an de présence dans leur groupe à titre de Maître de danse.

ART. 10. — *Maître-Major ès danses languedociennes (ou rouergates)*. Seront déclarés tels ceux qui ayant satisfaits aux épreuves de Maître ès-danses languedociennes (ou rouergates) pourront soutenir une controverse sur l'origine et l'évolution des danses populaires en général, et de leur région en particulier, et sur la chorégraphie populaire. Les travaux personnels exécutés par ces candidats en dehors de leur activité dans leur Groupe et concernant le Folklore, pourront être pris en considération s'ils sont présentés au jury sous une forme tangible.

ART. 11. — A titre transitoire et afin de constituer au plus tôt les cadres des Groupes de la Fédération, les candidats aux épreuves de 1959 pourront présenter à l'audition deux diplômes successifs, quels qu'ils soient, le diplôme supérieur ne pouvant être décerné que si le diplôme précédent a été accordé avec la mention bien.

Au cours des années suivantes, la filière régulière sera intégralement exigée. Tout diplôme ne sera décerné que s'il a été obtenu avec la mention bien. Si un diplôme a été obtenu avec la mention bien, le diplôme supérieur pourra être présenté sur-le-champ. En tout état de cause, il ne pourra être présenté plus de deux diplômes successifs au cours de la même session d'audition.

Si un candidat n'a pas obtenu la mention bien, il pourra, l'année suivante, présenter à nouveau le même diplôme dont l'attribution annulera la mention précédente, ce qui lui permettra de présenter, s'il le désire, le diplôme immédiatement supérieur.

ART. 12. — Les notes seront échelonnées suivant la progression suivante :

- 6/10 (et au-dessus en cas de fraction) mention assez bien,
- 7/10 (id.) mention bien,
- 8/10 (id.) mention très bien,
- 9/10 (id.) mention parfait,
- 10/10 (id.) Parfait avec félicitation du jury.

Ces notes résultent de la moyenne des notes décernées par chaque juré. Les notes inférieures à 7 ne donneront pas droit à la délivrance d'un diplôme. Il sera fait, si nécessaire, une délibération sur les résultats obtenus par chaque candidat.

ART. 13. — Les diplômes seront signés par tous les membres du jury et par le Président de la Fédération, qui y apposeront le cachet de leur Groupe et celui de la Fédération. Le résultat de l'audition donnera lieu à un procès-verbal qui sera envoyé à tous les membres de la Fédération par les soins du bureau.

Chaque Groupe devra, dans son propre intérêt, assurer la publicité des résultats de l'audition le concernant dans la Presse locale et régionale, et envoyer au bureau de la Fédération, pour ses archives, un exemplaire de chacun des journaux en cause. En outre, le bureau de la Fédération diffusera les résultats des auditions autant qu'il le pourra dans les organes s'intéressant au Folklore.

ART. 14. — Les candidats seront présentés par les Présidents des Groupes auxquels ils appartiennent. Les candidatures de chaque Groupe seront centralisées par le Secrétaire général de la Fédération *un mois* avant la date fixée pour l'audition. Le dossier de chaque candidat comprendra :

1°) Une demande rédigée et signée par le candidat, indiquant ses nom, prénoms, date et lieu de naissance, profession, date de l'entrée au groupe.

2°) L'énumération des titres divers que le candidat désire faire valoir, s'il y a lieu.

3°) L'indication des diplômes pour lesquels il concourt.

4°) L'appréciation du Président et liste des danses du répertoire du Groupe parmi lesquelles le jury choisira celles sur lesquelles portera l'audition.

5°) Tous autres renseignements jugés utiles par le Président et propres à éclairer le jury.

6°) Pour les candidats au diplôme de Maître-Major ès-danses languedociennes (ou rouergates) l'énumération des sujets sur lesquels pourra porter la controverse et énumération des travaux personnels et des titres que le candidat désire faire valoir (article 12 du présent règlement).

ART. 15. — Tous les candidats devront se présenter devant le jury dans le costume folklorique intégral de leur Groupe.

ART. 16. — L'audition sera publique et les décisions du jury définitives et sans appel et prises à la majorité relative. En cas de partage des voix, celle du Président sera prépondérante.

ART. 17. — Les Groupes présentant des candidats devront assurer l'exécution musicale de l'accompagnement de leurs danses : musiciens, chanteurs, disques, magnétophone, etc...

ART. 18. — Les dépenses résultant des déplacements des candidats et membres du jury seront à la charge des groupes respectifs ; la Fédération ne disposant en propre d'aucune source de revenus.

ART. 19. — Toute dérogation aux règles ci-dessus énoncées devra faire l'objet d'un vote des Membres du Conseil de la Fédération *présents* à l'Assemblée générale statutaire, émis au scrutin secret et à la majorité des deux tiers.

* * *

AVIS AUX PRÉSIDENTS DE GROUPES

Si vous désirez l'insertion dans « *Folklore* » de notes concernant votre Groupe, veuillez faire parvenir votre texte dès la parution du numéro trimestriel afin qu'il puisse être compris dans la mise en page du numéro suivant.

L'Assemblée générale 1960 des Groupes de la Fédération aura lieu à MILLAU (Aveyron) à une date qui sera précisée par M. le D' DAVID, Vice-président de la Fédération et Président de « *LA GANTIEIRELO* », en fonction de festivités prévues à Millau pour le printemps prochain, auxquelles les Groupes de la Fédération seraient appelés à participer.

En conséquence, il convient de préparer d'ores et déjà les candidats aux divers diplômes prévus par le règlement de la Fédération et aussi les danses les plus typiques de votre répertoire pour les présenter, le cas échéant, aux fêtes millaivoises.

BIBLIOGRAPHIE

Publications récentes intéressant le Folklore de notre région méridionale

René NELLI : *Le Languedoc et le Comté de Foix. Le Roussillon.* Série « Les Provinces françaises », chez Gallimrd. Paris. 1958.

Jean BAUMEL : *Les danses populaires du Languedoc.* Le Grande Revue. Paris. 1958.

Maurice L.A. LOUIS : *Les Paillasses de Cournonterral (Hérault).* Art et Danse. Avril 1959.

Maurice L.A. LOUIS : « *Le Picart* » de Saint-Jean-de-Fos (Ht). Folklore (Carcassonne), n° 92, hiver 1958, pp. 15 à 21.

Maurice L.A. LOUIS : « *Lou Cap de Jouven* » des danses populaires languedociennes. Courrier de l'Opéra de Montpellier, n° 263. Décembre 1958.

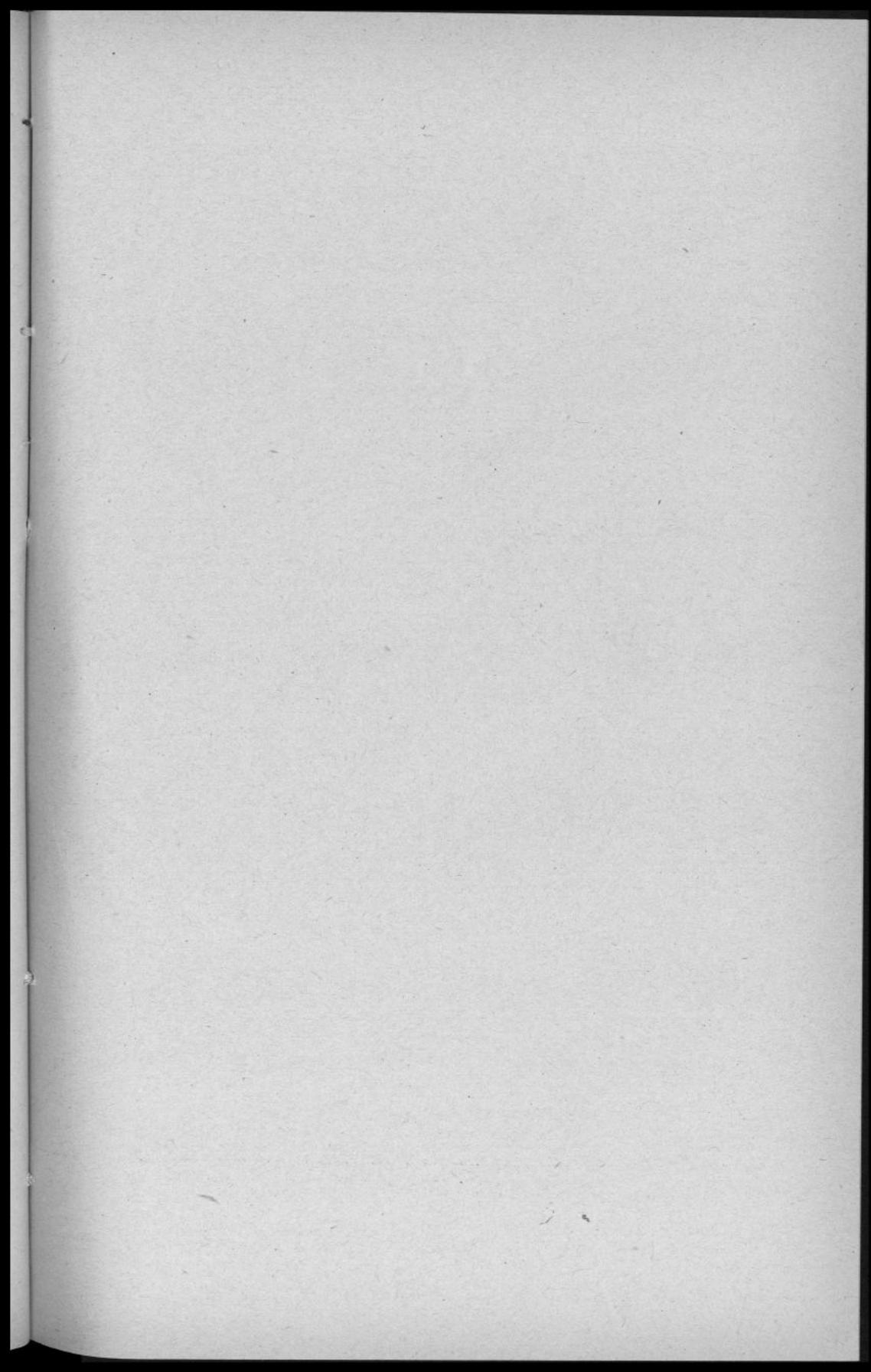
Maurice L.A. LOUIS : *A travers le folklore provençal. La légende des « Tripettes » de Barjols.* Art et Danse, n° 3, Mai 1959.

Marcelle MOURGUES : « *La Descaussa* » (la Déchaussée). Art et Danse, n° 3, Mai 1959.

* * *

Nous signalons à nos lecteurs que M. Maurice L.A. LOUIS, Président de la Fédération des Groupes Folkloriques du Languedoc-Rouergue a rédigé pour l'ECOLE SUPÉRIEURE D'ÉTUDES CHOREGRAPHIQUES (132, Avenue de Villiers, PARIS, 17^e) où il enseigne, un cours d'ETHNOGRAPHIE (Préhistoire et Folklore). Un cours de MYTHOLOGIE COMPARÉE est actuellement en cours d'élaboration et sera prêt pour la rentrée de l'Ecole, en Novembre prochain.

Pour acquérir ces cours, s'adresser à l'E.S.E.C.



Gérant : M. NOGUE

IMP. GABELLE, CARCASSONNE