

folklore

REVUE D'ETHNOGRAPHIE MÉRIDIONALE

TOME XV

25^e Année — N^o 3

AUTOMNE 1962

107

REVUE FOLKLORE

Directeur :

J. CROS-MAYREVIEILLE

Directeur du Musée Audois
des Arts et Traditions Populaires

Domaine de Mayrevieille
par Carcassonne

Secrétaire Général :

RENÉ NELLI

Conservateur du Musée
des Beaux-Arts de Carcassonne

Directeur
du Laboratoire d'Ethnographie
régionale de Toulouse

22, rue du Palais - Carcassonne

Secrétaire :

JEAN GUILAINE

Délégué Départemental de la Société
Préhistorique Française

87, rue Voltaire - Carcassonne

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

ABONNEMENT : 5 NF. par an — PRIX DU NUMÉRO : 1,30 NF.

Adresser le montant au :

« Groupe Audois d'Etudes 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 Montpelliéraine d'Ethnographie
et de Folklore et de la Fédération des groupes folkloriques
du Languedoc-Rouergue

Tome XV

25^e Année — N^o 3

AUTOMNE 1962

FOLKLORE

SOMMAIRE

MARCELLE MOURGUES

Folklore de Provence : La Gavotte.

MAURICE L. A. LOUIS

*Documents pour servir à l'étude du cheval-jupon :
La Mari-Lhvyd du Pays de Galles.*

ADELIN MOULIS

Folklore enfantin de l'Ariège (suite).

JEAN GUILAINE

*Un curieux travail d'art populaire :
Une stèle discoïdale à Greffeil (Aude).*

MADELEINE MASSOUTIE

*Danse recueillie en Lauragais :
La Danse du Téoulié.*

MAURICE L. A. LOUIS

Danses folkloriques et danses de société.

*Chronique de la Fédération des Groupes Folkloriques
du Languedoc-Rouergue.*

*Compte rendu : Enquêtes Folkloriques en Rouergue (1900-1954)
par J. Bousquet, M. Julien, L. Mazars (J. Guilaine).*

LA GAVOTTE

La Gavotte est issue d'un branle de Mai de la région de Gap, le pays gavot. Elle fut à l'origine un rite de fertilité qui consistait en une ronde autour d'un couple jeune et beau. Le cavalier offrait un bouquet à la dame et l'embrassait, baiser qu'il renouvelait à la fin de la danse en élevant la danseuse en l'air. Ce saut de fertilité était destinée à promouvoir par magie homéopathique la montée de la végétation. Ils allaient ensuite embrasser respectivement les danseuses et les danseurs formant la ronde.

En ces rudes montagnes, durant les longues soirées d'hiver, la jeunesse, réunie dans une grange, s'exerçait aux entrechats et aux ailes de pigeon au chant de femmes travaillant à la lueur de chandelles entretenues par les danseurs. Chacun rivalisait d'adresse et d'agilité car, au jour de la fête patronale, le meilleur couple serait désigné pour occuper le centre de la ronde et aurait l'honneur de présenter le bouquet à l'organisateur de la prochaine fête.

Géniale trouvaille du peuple gavot que ce « pas de gavotte », sautellement sur un pied tandis que l'autre pied tend la pointe vers le sol. Inventé pour permettre aux danseurs de se reposer entre les pas difficiles, il donnait à la danse une légèreté, une grâce, une gaieté bien françaises. Le succès de ces « passages » plein de virtuosité devait hâter l'évolution inéluctable et de caractère quasi-biologique de tout rituel qui, ne se trouvant plus en accord avec la mentalité du moment, se désagrège et prend généralement un sens érotique. La danse du couple ayant pris toute l'importance, la ronde disparut et la Gavotte devint une danse de brigue amoureuse. La dame après avoir reçu le bouquet et le baiser du cavalier dansait, le tenant par la main, puis ils se séparaient pour faire des chassés-croisés suivis d'un solo de la dame puis du cavalier. Ils simulaient ensuite une fugue et une poursuite au cours de laquelle le danseur reprenait la main de la dame et ils terminaient par les pas du début. Revenus à leur point de départ, le jeune homme soulevait la dame en l'air et l'embrassait. Le couple choisissait ensuite, en lui donnant un baiser, le couple qui devait danser après lui.

Le texte le plus ancien sur la Gavotte est de Thoinot Arbeau qui, dans l'Orchésographie (1588) signale ses « petits sauts » caractéristiques et montre que, pour passer de la danse paysanne à la danse de salon et de cour, elle dut se raffiner, disant : « Il ne faut point soulever en l'air la demoiselle, seulement il faut la baiser ».

Ce branle au rythme gai et aux pas vifs eut un si grand succès à la cour auprès de la jeunesse que sa vogue se poursuivit depuis le règne de Louis XIV jusqu'à celui de Louis XVI. Interrompue durant la Révolution, la vogue de la Gavotte reprit sous le Consulat.

Au théâtre, la Gavotte contribua à la renommée de grands danseurs tels que les Vestris. Gaetano Vestris composa la Gavotte classique, conservant de ses origines paysannes la présentation du bouquet et le baiser à la dame que Noverre et



(Cliché M. Mourgues)

Figure I : Vestris dansant la Gavotte.

Cahusac devaient abandonner. Son fils dut à la Gavotte le surnom de « dieu de la danse ».

En Provence, la Gavotte a gardé un grand prestige ; elle demeure un objet de concours entre les meilleurs danseurs. L'air qui lui est généralement consacré se trouve dans un ballet de Destouches (1672-1749) qui est passé jusqu'en Espagne, la Gavotte s'étant introduite au pays basque dans les mascarades de Carnaval.

La Gavotte était exigée dans les « salles » de régiment pour l'obtention du Brevet de Prévôt de Danse aux Armées. Propagée par les soldats et les marins qui la dansaient sur les ponts des bateaux avec la Matelote et l'Anglaise, on peut se demander si elle n'a pas quelque parenté avec la Gavotte Bretonne, une des plus vieilles danses de ce pays qui comporte aussi un pas sauté avant le « paz dreo ».

Et voici la Gavotte provençale prête à franchir nos frontières sous l'égide du Ballet National du Folklore Français qui la présente de façon parfaite en la personne, nous a-t-on dit, d'une authentique tropézienne. Mais comment ne pas regretter ici l'accompagnement au galoubet et tambourin qui lui donnaient sa vraie âme et son paysannisme. Comment accepter que les promoteurs de ce groupement (qui témoignent d'ailleurs d'un sérieux effort dans la recherche de l'authenticité et la volonté de servir le folklore de notre pays) aient affublé leurs danseurs représentant les paysans et paysannes de Provence de chapeaux identiques, à bords largement relevés dont on peut se demander s'ils relèvent d'une mode bretonne ou mexicaine. Seule la paysanne portait en Provence le grand chapeau de soleil à petite calotte et aux larges bords maintenus à plat. Ces détails peuvent paraître sans importance mais choquent profondément les « puristes » du folklore qui exigent, en cette matière, la plus stricte vérité.

Mais, si la Gavotte, comme danse paysanne, continue une évolution qui prouve bien l'immortalité du folklore, quel « dieu » moderne de la danse classique réanimera la Gavotte de Vestris qui débutait et se terminait par l'Introduction de Menuet de la Reine arrangé par Gardel sur une musique de Rameau ? Plus que les danses actuelles en maillots collants sur des rythmes syncopés, ses douze figures aux pas les plus brillants n'assureraient-elles pas à celui-ci l'ovation du public ?

Marcelle MOURGUES.

LA MARI-LLWYD du Pays de Galles

Nul n'ignore que les Îles Britanniques sont particulièrement riches en « chevaux-jupons » originaux qui « sortent » à diverses époques de l'année et auxquels les folkloristes anglais ont accordé des symbolismes très divers. Parmi ces chevaux-jupons britanniques il convient de citer la **Mari-Llwyd** galloise, encore appelée **Grey Mary** et la **Bwaca Llwyd** de la même région, le cheval d'**Abbots Bromley**, celui de **Padstow** en Cornouailles, connu aussi sous le nom de « **Vieux Hoss** », peut-être le plus populaire en Angleterre, celui de **Minthead** parmi bien d'autres encore dans le Lincolnshire, le Lancashire, le Derbyshire, etc., soit à peu près dans vingt-cinq localités anglaises.

Violet Alford et Rodney Gallop, à la suite de nombreux folkloristes anglais, ont étudié ces animaux rituels et Jean Baumel (2) a excellemment résumé leurs conclusions. Mais le hasard de nos lectures nous a fait retrouver un ouvrage anglais égaré sur nos rayons : « **La Vénus noire** » de Rhys Davies (3), où l'on rencontre (4) une excellente description de la **Mari-Llwyd** que nous croyons utile de mettre sous les yeux de ceux qui nous font l'honneur de nous lire.

Afin de placer les lecteurs dans l'ambiance, qu'il nous soit permis de résumer en quelques mots les circonstances dans lesquelles se déroule l'épisode de la **Mari-Llwyd**, circonstances qui, du reste, ne manquent pas d'intérêt pour le folkloriste, car il s'agit, avec « **la Vénus noire** » d'un roman basé sur la coutume de la **cour d'amour au lit** (5), pratiquée encore de nos jours

(1) Cf. « Folklore », n° 100, 1960, p. 3 sq.

(2) **Le masque-cheval et quelques autres animaux fantastiques.** La Grande Revue. Paris. 1954. pp. 61 sq.

(3) Collection « La Caravelle ». Lausanne - sans date.

(4) p. 220 sq.

(5) Autrefois appelée « **courting in bed** » et aujourd'hui « **bundling** ».

dans certaines paroisses du Pays de Galles et que le traducteur présente comme n'ayant pas d'équivalent en France, ce qui est une erreur, car si elle y est, à vrai dire peu répandue, on la connaît dans les Alpes franco-italiennes et ailleurs, mais elle est fréquente dans les pays scandinaves et germaniques et quelque peu aussi dans la Suisse Romande, ainsi que nous l'apprend Van Gennep (6) qui rappelle qu'elle a été signalée à l'attention des folkloristes sous le nom suisse de **Kiltgang**.

Donc, pour revenir à la Mari-Llwyd qui fait l'objet de cette note, disons que dans « la **Vénus noire** », Olwen héritière des terres fertiles de la ferme de Ty Rhosin, dans la paroisse d'Ayron, appartenant à la riche famille Powel, a pratiqué avec plusieurs galants du pays, mais sans se décider à épouser l'un d'entre eux, la **cour d'amour au lit** et s'est attirée de ce fait, quelques critiques dans le village. On est au mois de janvier et la **Mari-Llwyd** (7) n'est pas encore passée à la ferme. Aussi Mrs Powel, mère d'Olwen, pense qu'en raison de la conduite de sa fille, la maison a été rayée de la liste des visites annuelles de ce vieux divertissement, car il est de coutume que le fameux cheval se présente à la maison avant Noël, puisque la Mari-Llwyd visite les fermes suivant leur importance et que Ty Rhosin est l'une des plus considérables du pays. Enfin un soir, à la tombée de la nuit, on perçut dans le lointain, des sonnettes qui annonçaient la venue de la **Mari-Llwyd** et aussitôt Mrs Powell fit préparer de la bière, des gâteaux et des pièces d'argent.

« Peu de temps après, on entendit des voix d'hommes chanter devant la porte d'entrée. C'était le chœur des Vigiles. On entendit grincer un violon. Ils demandèrent l'entrée en récitant quelques vers d'une poésie naïve... (**On ne leur ouvrit pas**). Les chanteurs reprirent un nouveau couplet en feignant la terreur comme si on leur refusait l'entrée... Après des demandes et des refus réitérés exprimés par des chants, Mrs Powell ouvrit la porte et l'on vit apparaître à la lumière de la lampe un énorme crâne de cheval décoré de rubans flottants avec de minuscules sonnettes en argent, des rosettes et des touffes de

(6) Manuel de Folklore Français contemporain. T. I. Introduction générale et 1^{re} partie : Du Berceau à la Tombe, p. 260 sp. A. Picard, Paris, 1943.

(7) La Mari-Llwyd (en anglais : Sainte Marie) est le nom donné au Pays de Galles à des groupes de chanteurs qui se livraient, à l'occasion de la nouvelle année, à des manifestations traditionnelles, telles que celles décrites par l'auteur. Cette coutume se rencontre aujourd'hui encore dans le Mid-Clamorgan. (**Note du traducteur de l'ouvrage de Rhys Davies**). Cette interprétation est erronée car le terme de Mari Llwyd désigne non pas le groupe de chanteurs qui l'accompagne mais le cheval-jupon lui-même.

plantes vertes... Il y avait à l'intérieur du crâne la tête d'un homme dont le corps courbé en deux était recouvert d'un drap blanc sur lequel on avait peint le corps d'un cheval. Il piaffait sur le seuil de la porte, le crâne dodelinant de côté et d'autre, avec les trous noirs de ses orbites béantes, et pendant ce temps, tandis que les sonnettes tintaient et que le violon grinçait, un pseudo chant funèbre sortait du crâne entre les rangées de dents proéminentes d'un jaune terni.

« Les chants, devant la porte, ayant été applaudis par la maîtresse de maison, celle-ci s'effaça, et le joyeux cheval fantôme, les rubans de couleur flottant au vent, fit son entrée, suivi par son cortège — le quatuor de chanteurs coiffés de grands chapeaux haut de forme à l'ancienne mode et affublés de vêtements fantastiques et le couple en loques de Punch et Judy, au visage peinturluré de couleurs criardes et le Marryman avec son violon et le Sergent et le Caporal. Ils entrèrent en procession dans la salle. Le cheval piaffait et balançait sa tête de cauchemar, le quatuor chantait doucement, le Merryman grattait son violon et Judy accablait de coups de balai Punch qui pieurnichait, en l'accusant d'embrasser les femmes. Les hommes chantaient :

*« Voici venir aussi Punch et Judy
Des gredins, tous les deux, je vous l'affirme
Deux vauriens de la pire noirceur,
Comme la suie de l'Hadès infernal. »*

« Inlassablement la jument-fantôme **Grey Mary** tournait en rond dans la salle, menaçant les gens de la maison avec son crâne long et massif qu'elle leur lançait à la tête. Quand elle arriva à la hauteur d'Olwen, elle poussa un long hennissement de plaisir suivi par un hennissement de reproche : c'était Job Williams qui faisait le cheval et il était bien connu pour ses talents de mime... Olwen tira la langue au squelette de carton et le cheval recula et se mit à frapper le sol du sabot avec frénésie. Puis il se mit à cabrioler sans qu'on pût dire si c'était en signe de joie ou de colère. Faisant allusion à la jument les hommes chantaient :

*« Elle est un verger rempli de fleurs épanouies
Elle est belle et parée de riches couleurs -
De rubans magnifiques, dignes des bosquets élégants,
Dont les boucles charment tous ceux qui y viennent. »*

« Ils chantaient sans arrêt, faisant des allusions aux masques déguisés en sangliers, à Satan le Destructeur et à la jolie fille qu'il gardait prisonnière dans son antre souterrain, mais qui en sortait pour apporter du blé et des fruits. Et pendant ce temps la Judy continuait inlassablement d'assail-

lir son époux, qui se cachait derrière les chaises et se réfugiait sous la table d'où elle le sortait en le piquant avec la pointe de son balai. (La servante) Gwyneth fit sauter le premier bouton de son corsage à force de rire (car il y avait longtemps que les femmes, dans les maisons où **Mari-Llwyd** venait faire visite, ne s'évanouissaient plus automatiquement à son arrivée); Mrs Powell, abandonnant sa dignité de maîtresse de maison de Ty Rhosyn et ne pensant plus qu'aux anciens griefs de son sexe, excitait Judy à se livrer à de nouvelles violences; le Sergent et le Caporal poussaient le cheval à faire des cabrioles et autres excentricités. Pour finir, ils allèrent tous se restaurer autour de la longue table, Job William exécutant sa dernière pitrerie en mangeant et buvant à travers les dents du cheval et après avoir reçu leur argent, ils remercièrent par une explosion de chants supplémentaires, puis ils repartirent sagement dans la nuit étoilée. Le tintement des clochettes alla se perdre dans le chemin qui descendait la colline.

« Eh bien ! » dit Mrs Powell en s'affalant sur une chaise, « on s'est bien amusé ! Je suis contente de voir qu'on conserve les vieilles coutumes. »

« Moi aussi », dit ironiquement sa fille, « je me réjouis qu'on les conserve toutes ». (Elle faisait allusion à celle de la cour d'amour au lit qu'on lui reprochait de pratiquer).

« Elle était pâle. Le cheval lui avait fait peur. C'était plus qu'une bête. Il avait surgi des ténèbres du monde et il était imprégné des mystères du passé comme d'une spectrale odeur de terre. Il avait apporté dans la salle la mort et la résurrection, la terreur et le rire, symbolisés sous la forme unique d'un crâne. Elle restait assise, essayant de se débarrasser de sa frayeur. La **Mari-Llwyd** n'était plus, aujourd'hui, qu'une vulgaire mascarade et un prétexte pour recueillir des cadeaux de Noël et du Jour de l'An. »

Ce texte, dont les détails sont rigoureusement conformes à ce que nous savons par ailleurs de la **Mari-Llwyd**, présente donc un incontestable intérêt folklorique et doit être considéré comme un précieux et véridique document à verser au dossier des études sur le cheval-jupon.

Il nous apprend en outre que la **Mari-Llwyd** est accompagnée de ce même cortège burlesque qu'on rencontre dans de nombreuses manifestations populaires britanniques et, en particulier, dans certaines danses des épées. Il est évident que le Punch anglais — ou parfois « le Fou » — équivalent de notre Polichinelle, tient en Angleterre le rôle dévolu en France à Arlequin dans certaines danses, par exemple dans les « Fieloi » et les « Olivettes » de Provence. Un autre sujet du cortège de

la Mari-Llwyd, **Judy**, est un cas particulier de l'homme-femme parfois appelée aussi **Betty-Besom** (Betty-Balai) bien connu dans de nombreux « **Mummers** » anglais, dans les mascarades de la Soule du pays basque. Quelquefois aussi il y a dans l'équipe des **Morris dancers** un « **esquire** » (ou écuyer) qui est vraisemblablement remplacé ici par le Sergent et son double et acolyte, le Caporal.

Quant aux paroles que chantent ou débitent les divers acteurs du cortège de la **Mari-Llwyd**, elles sont, comme celles des danses des épées anglaises, de la plus navrante banalité et n'ont rien de commun avec le symbolisme et l'objet principal de la danse. Cela n'a rien qui doive nous étonner, car, pour ne citer qu'un seul exemple, les paroles de la danse provençale des **Fieloi** sont elles aussi dénuées de toute signification et il n'y a rien à en tirer pour l'étude de son symbolisme.

Nous sommes donc en présence, avec la **Mari-Llwyd**, d'un de ces nombreux « mystères » folkloriques dont on cherche vainement une explication satisfaisante ; mais il nous semble évident qu'il y a là deux choses différentes qui, petit à petit, se sont associées et confondues — nous avons d'autres exemples de ce phénomène dans notre pays (8) — et qui devraient être étudiées séparément : d'une part le cheval-jupon sous la forme particulière qu'il revêt dans le pays de Galles, d'autre part la mascarade, avec son stock de personnages grotesques, qui semblent n'intervenir que pour amuser le public et solliciter sa générosité, mais dont chacun a une signification symbolique qui nous échappe, tout comme celle du reste de la **Mari-Llwyd** qui constitue l'élément principal de la coutume.

Maurice L. A. LOUIS

Membre de l'Association
des Ecrivains et Critiques
de la Danse.

(8) C'est ainsi que la danse du chevalet montpelliérain a été considérée par certains auteurs (dont Fernand TROUBAT : *La danse des Treilles et le Chevalet*. Montpellier, 1902) comme le complément obligatoire de la danse des Treilles.

FOLKLORE ENFANTIN DE L'ARIÈGE

(suite)

(Voir N^{os} antérieurs depuis le N^o 72)

LES JEUX (suite)

30. L'AMAGAT : *Cache-cache.*

Voilà un des jeux préférés des enfants. Il peut se pratiquer en tous lieux et par tous les temps, et ceux qui cherchent une cachette s'ingénient à la trouver aussi inviolable que possible. A la campagne ce sont surtout les dépendances de la maison qui forment des cachettes idéales : le grenier, rempli de vieux meubles et d'objets hétéroclites ; la grange, remplie de foin et de paille dans lesquels on s'enfonce ; l'étable, vide d'animaux ; le hangar ; le cellier, etc...

La façon la plus simple de pratiquer le jeu consiste à désigner d'abord le cligneur. Celui-ci se place alors face à un mur et cache sa figure dans ses mains. L'endroit où il se place, marqué d'une croix, sera le but. Pendant ce temps-là les joueurs vont se cacher. Le cligneur se découvre et se met à leur recherche, soit après un appel de l'un d'eux, soit après avoir compté à haute voix jusqu'à tel nombre, selon les conventions. Chacun des joueurs cachés cherche alors à rejoindre le but sans être pris. Celui qui est découvert dans sa cachette, ou qui est pris ou simplement touché en essayant de regagner le but devient le cligneur. Si aucun d'eux n'est pris, le cligneur conserve son rôle et le jeu recommence.

Dans le pays d'Olmes on opérerait différemment. Il y avait un cligneur et une mère. Pendant que les joueurs se cachaient, le cligneur posait sa tête sur les genoux de la mère, qui était assise, laquelle frappait sur ses épaules en cadence et en chantant la formule suivante que nous avons déjà rencontrées dans les comptines :

*Cati, cati, mauco,
Lengo de pè-d'auco.
Cati, cati, lebrè,
Foro, foro le darriè.*

Puis il s'établissait entre eux un dialogue qui avait deux variantes :

- | | |
|---|--|
| 1. — <i>Ount soun les porcs ?</i> | — Où sont les cochons ? |
| — <i>A la binho.</i> | — A la vigne |
| — <i>Qué manjon ?</i> | — Que mangent-ils ? |
| — <i>Escanlhous.</i> | — des noix. |
| — <i>Bèi-les atrapà pels aurelhous. (1)</i> | — Vas les attraper par leurs petites oreilles. |
| 2. — <i>Roco, Roconet, ount as toun paire ?</i> | — Roche, Rochette, où as-tu ton père ? |
| — <i>A la binho.</i> | — A la vigne. |
| — <i>Qué fà ?</i> | — Que fait-il ? |
| — <i>Qué fotcho.</i> | — Il bêche. |
| — <i>Qué manjo ?</i> | — Que mange-t-il ? |
| — <i>Soupeto.</i> | — De la soupette. |
| — <i>Qué beu ?</i> | — Que boit-il ? |
| — <i>Aigeto.</i> | — De l'eau. |
| — <i>Bèi-les atrapà per las aurelhetos. (1)</i> | — Vas les attraper par leurs petites oreilles. |

Dès que la dernière phrase est prononcée par la mère, le cligneur quitte son poste, et la recherche commence. Le premier joueur qui se fait prendre est ramené vers la mère, tenu par une oreille, pendant que le cligneur crie trois fois de suite : Aurelhou ! Cependant, pour que la prise soit valable, il doit obligatoirement ajouter l'une des deux formules suivantes :

- | | |
|--|--|
| 1. <i>Punh d'aci, punh d'alà,</i>
<i>Las campanos ban sounà.</i>
<i>Un, dous, tres,</i>
<i>Tu ès pres !</i> | Poing d'ici, poing de là-bas,
Les cloches vont sonner.
Un, deux, trois,
Toi, tu es pris ! |
| 2. <i>Tu ès tu, ieu soun ieu ;</i>
<i>Tu es bèstio, noun pas ieu.</i> | Toi c'est toi, moi c'est moi,
Tu es bête, non pas moi. |

31. LE PACHICHI : Saute-mouton.

Ce jeu de garçons, très en vogue dans notre pays au début du XX^e siècle, connaissait cinq variantes : d'abord le saute-mouton à la course, puis le saute-mouton sur place qui se pratiquait de quatre manières différentes.

A) A la course.

Un premier joueur fait le mouton, ce qui se dit « parer » dans notre dialecte (du verbe parà : tendre). Tous les joueurs

(1) Diminutif de : oreille.

vont sauter successivement sur lui. Le premier qui a sauté va se courber un peu plus loin et fait le mouton à son tour ; le deuxième sauteur enjambe ces deux moutons l'un après l'autre, et va « parer » un peu plus loin à son tour, et ainsi de suite. Lorsque tous les joueurs ont sauté sur le premier mouton, celui-ci se lève à son tour, il enjambe tous les autres camarades qui ont « paré » chacun à leur tour. Quand il les a tous enjambés, il « pare » de nouveau, tandis que les autres se relèvent chacun à leur tour et font de même. Le jeu est ainsi continu.

Les enfants cherchaient à exécuter ce jeu le plus rapidement possible, en courant d'un mouton à l'autre, ce qui constituait un excellent exercice physique. On pouvait faire durer ce jeu aussi longtemps qu'on le désirait. Pendant la course, chaque joueur qui enjambait un mouton récitait l'une des deux formules suivantes :

- | | |
|-------------------------------------|------------------------------------|
| 1. <i>Pachichi,</i> | Saute-mouton, |
| <i>Tournos-i.</i> | Reviens-y. |
| <i>Le passatge,</i> | Le passage, |
| <i>Le fourmatge,</i> | Le fromage, |
| <i>Qui le manjo ?</i> | Qui le mange ? |
| <i>Qu-as cagat dins las caus-</i> | As-tu ch... dans tes chaus- |
| <i>sos ?</i> | ses ? |
| <i>Las cal fretà.</i> | Il faut les froter. |
| <i>Binagre</i> | Vinaigre |
| <i>Tout agre.</i> | Tout aigre. |
| <i>Bejus.</i> | Béjus (Jésus ?) |
| <i>Tout just.</i> | Tout juste. |
| 2. <i>Quand las calhos les iòus</i> | Quand les cailles ont pondu les |
| <i>an fèit,</i> | œufs, |
| <i>Les iòus soun fèits de pi-</i> | Les œufs sont faits de petit lait. |
| <i>chou lèit.</i> | |
| <i>Sant-Ferreol es tout poun-</i> | Saint-Ferréol est tout pointu ; |
| <i>chut ;</i> | |
| <i>Darrè, une bièlho baco put.</i> | Derrière, une vieille vache pue. |

B) Sur place.

a) Au béret jeté.

Le mouton étant courbé, le premier joueur saute par-dessus lui en tenant son béret renversé sur la tête. En sautant il courbe la tête comme pour saluer et laisse tomber son béret aussi près que possible aux pieds du mouton. Les autres joueurs font de même en laissant tomber leur béret à côté du premier. Cependant aucune coiffure ne doit en recouvrir une autre, ni même la toucher, et aucun joueur ne doit, dans son saut, toucher le moindre béret de ses pieds.

Lorsque tous les bérets sont à terre, le premier joueur saute de nouveau et tombe à côté de sa propre coiffure en écartant les jambes le plus possible. Il joint alors ses mains derrière le dos et, sans bouger les pieds, il se baisse vers le sol pour saisir le béret avec ses dents. S'il ne peut y réussir, ou s'il déplace ses pieds, ou s'il défait ses mains, il a perdu et fait le mouton à son tour.

b) *Au béret posé et enlevé.*

Le premier joueur saute dix fois de suite par-dessus le mouton en récitant la formule suivante : un, le brun ; — deux, la queue ; — trois, les oies ; — quatre, les savates (avec son talon, il donne alors un coup sur les fesses du mouton, tout en sautant) ; — cinq, le pain ; — six, le kilo (il se fait alors aussi lourd que possible) ; — sept, je pose ma casquette (il pose sa casquette, ou son béret, sur le dos du mouton) ; huit, je la reprends ; — neuf, le bœuf (de nouveau il se fait très lourd) ; — dix, la barrique (il fait tourner le mouton sur lui-même).

Ce jeu avait deux variantes qui s'exécutaient de la même manière, mais en sautant seulement sept fois de suite. On utilisait alors les formules suivantes :

1. <i>Boutelhou,</i>	Petit bouteille,
<i>Cop d'esperou,</i>	Coup d'éperon,
<i>Paleto,</i>	Palette,
<i>Saleto,</i>	Salette,
<i>Meti la casqueto,</i>	Je mets la casquette,
<i>Jèti la casqueto,</i>	Je jette la casquette,
<i>Ramassi la casqueto.</i>	Je ramasse la casquette.
2. <i>Boutelho,</i>	Bouteille,
<i>Palo,</i>	Pelle,
<i>Fatigo,</i>	Fatigue,
<i>Esperou,</i>	Eperon,
<i>Ploun, ploun,</i>	Plon, plon,
<i>Je te la reprends.</i>	Je te la laisse,
<i>Je te la laisse,</i>	Je te la reprends.

Dans ces deux formules, au mot *esperou*, on donnait un coup de talon sur les fesses du mouton.

c) *Au coupe-tête.*

Cette variante s'exécute avec un béret, comme la précédente ; mais ici, après chaque saut, le mouton se hausse d'un cran, ce qui augmente la difficulté de la pose et de l'enlèvement du béret. Lorsqu'il avait affaire à un sauteur de choix, le mouton arrivait à une station presque debout, surtout s'il était de petite taille. Cette variante s'appelait coupe-tête car,

à un certain moment, le sauteur ne pouvait plus passer par-dessus la tête du mouton et venait buter contre elle.

d) Aux barres.

Cette variante était des plus attrayantes. On traçait à terre une série de raies parallèles, ou barres, espacées de 20 cm environ. Le mouton se courbait dans le sens longitudinal des raies en mettant un pied entre la 1^{re} et la 2^{me}, et l'autre plus loin, entre les autres raies. Tous les joueurs sautaient alors par-dessus lui, venant du sens opposé aux barres. Le mouton s'éloignait ensuite d'un cran, posant son pied entre la 2^{me} et la 3^{me} raies, et tous les joueurs sautaient de nouveau. Et ainsi de suite en reculant chaque fois d'un cran, c'est-à-dire d'une raie. Au moment d'amorcer leur saut, les sauteurs ne doivent pas toucher la première raie avec la pointe de leurs chaussures. Il arrive un moment où la chose devient très difficile, sinon impossible, en raison de l'éloignement du mouton. Celui qui touche alors la première raie ou qui n'arrive plus à sauter correctement depuis une certaine distance, a perdu et devient mouton. Ce jeu n'avait pas de formule.

32. LA CANSO : Le cheval-fondu.

Les joueurs sont divisés en deux camps, en nombre égal : chevaux et cavaliers. Les chevaux se placent les uns derrière les autres, à demi courbés, et chacun appuie ses bras et sa tête sur le dos du précédent. Le premier s'appuie sur les genoux, ou sur la poitrine d'un joueur de son camp qui fait face au jeu, et il est lui-même adossé à un mur qui, pour bien faire, doit arriver à hauteur de ses épaules tout au plus. Ce joueur est le gardien.

Tous les cavaliers sautent successivement sur les chevaux, les premiers cavaliers aussi près que possible du gardien afin de laisser le plus de place possible aux suivants. Si l'un des cavaliers tombe ou touche le sol de ses pieds, la partie s'interrompt et les cavaliers deviennent aussitôt chevaux. Quand les chevaux fléchissent, ou « fondent » sous le poids des cavaliers, chacun conserve son rôle.

Quand, aux premiers sauts des cavaliers, le gardien voit que ceux-ci ne tombent pas, il crie : « Canso ! » ; les cavaliers mettent pied à terre pour sauter de nouveau. Mais à chaque reprise les chevaux se rapprochent de plus en plus les uns des autres, en se redressant, ce qui rend progressivement la position des cavaliers plus délicate et plus difficile et augmente les chances de chute. Il arrive même un moment où les chevaux sont complètement debout, collés les uns contre les autres. C'est

alors aux cavaliers à montrer leur habileté. Le plus habile saute le premier et tâche de poser ses deux pieds sur le mur où s'adosse le gardien, ce qui laisse les chevaux entièrement disponibles. Les cavaliers suivants sautent alors aussi loin que possible et cherchent à se cramponner comme ils peuvent les uns aux autres, formant une grappe que le premier, juché sur le mur, s'efforce de maintenir en haut, mais sans déplacer ses pieds. Mais cela ne suffit pas, car la grappe est lourde. Les cavaliers passent leurs mains devant la gorge des chevaux qui sont à demi étouffés, mais qui tiennent bon car ils sentent le groupe qui descend de plus en plus vers le sol. Les efforts des cavaliers qui s'accrochent et les efforts des chevaux qui supportent leur étreinte durent parfois un long moment, au milieu des cris d'encouragement et d'admiration de ceux qui ne participent pas au jeu.

(à suivre)

Adelin MOULIS.

UN CURIEUX TRAVAIL D'ART POPULAIRE :

UNE STÈLE DISCOÏDALE à GREFFEIL (Aude)

On pouvait voir, ces derniers temps encore, dans l'angle sud-ouest du cimetière de la commune de Greffeil (Aude), une stèle discoïdale d'un intérêt ethnographique certain.

Primitivement située sur la place communale elle a, par la suite, été brisée en sa partie inférieure et depuis abandonnée au cimetière où nous l'avons retrouvée parmi divers décombres. Ajoutons aussitôt que, par notre entremise et grâce à la compréhension de M. Cabanne, maire, ce monument a pris place dans la mairie de Greffeil où il reposera à l'abri des antiquaires et collectionneurs de toutes espèces.

Les dimensions de cette œuvre sont les suivantes : hauteur actuelle : 0,55 m ; diamètre de la partie circulaire : 0,35 m ; épaisseur : 0,13 m. Elle est taillée dans une sorte de granit impur désigné par les aborigènes sous le nom de « roco blanco ».

Le cercle supérieur représente une croix à branches égales réalisée à l'aide d'entrelacs émis à partir d'un petit cercle central. Un autre cercle, plus grand, chevauche ou pénètre ces divers motifs d'inspiration végétale. La partie extérieure n'est pas exactement circulaire mais tantôt lobée, tantôt à arêtes vives.

La partie inférieure ou fût figure le buste d'un diable cornu à face large et nez écrasé ; le bras droit est levé, le poing fermé ; le bras gauche se situe le long du corps, en position légèrement pliée.

Ce travail remonte à la fin du XIX^e siècle. Il est l'œuvre du curé de la paroisse, l'Abbé Ancé (1846-1921), qui fut, par ailleurs, un des pionniers de la préhistoire audoise. Plusieurs habitants de la localité affirment que cette stèle aurait été taillée vers 1895. Certains, et notamment M. Clément Sournies, se rappellent avoir entendu le vicaire s'expliquer sur le symbole qu'il entendait donner à son œuvre : le démon écrasé par

la Croix ; thème religieux popularisé signifiant la victoire des Puissances du Bien sur les Puissances du Mal, des choses spirituelles sur les choses terrestres, et, dans un cadre historique mieux défini — c'est l'époque des luttes anticléricales, des heurts entre « rouges » et « blancs » sous la III^e république — du Catholicisme sur le Matérialisme.

On remarquera simplement l'erreur commise par l'auteur : la croix représentée (erreur ou obligation imposée par la partie circulaire de la stèle) n'est pas une croix latine, mais une croix grecque dont chaque extrémité se ramifie en trois parties (cf. croix du Languedoc à 12 branches). Quand on sait historiquement à quel point ces deux symboles ont pu être anti-thétiques (par ex., extinction des albigeois par les français orthodoxes du Nord) on ne peut que s'étonner de cette étrange méprise.

Autre hypothèse, tout en accordant le sens précité à son œuvre, l'abbé Ancé a pu réaliser ce monument à partir d'une stèle plus ancienne, prototype qui a pu depuis disparaître. Nous aurions affaire dans ce cas à une copie récente d'une stèle peut-être médiévale : les douze branches symboliseraient le Languedoc écrasant l'Hérésie (entendons par là le Languedoc « loyalisé » d'Alphonse de Poitiers et non le Languedoc hérétique et frondeur de la fin du XII^e siècle).



Quant au travail lui-même, si les arêtes, toujours vives, dénotent un coup de burin sûr, le Démon représenté est de facture grossière et a ses répliques dans les diabolotins des chapiteaux romans du XII^e siècle. Si nous n'avions eu les renseignements obtenus, nous nous serions certainement trompé sur la date d'exécution de cet ensemble. Tout ceci, en prouvant encore une fois que typologie n'est pas chronologie, ne peut

que nous inciter à la prudence quant à la datation de tels monuments à motifs figés ou n'évoluant pas dans l'esprit populaire traditionnel. Demeure-t-il des stèles « cathares » ? R. Nelli a posé la question et a conclu par la négative (1). Notre exemple prouve également que les thèmes traités sur ces stèles ne sont très souvent, que la concrétisation sur la pierre, à des époques bien plus tardives, d'une mentalité régionale qui ne s'est pas effacée.

Mentionnons enfin que nous sommes en présence de la première stèle discoïdale signalée dans cette région des Corbières-Occidentales.

Jean GUILAINE.

(1) René Nelli : Les stèles discoïdales sont-elles cathares ? A propos de l'Exposition « Histoire et Iconographie du Catharisme » (Musée Goya, Castres, avril-octobre 1955) in Arts et Traditions Populaires, Paris, 1956, IV, p. 139, cite comme croix récente celle du Cimetière St-Michel à Carcassonne qui porte, sur le disque, le nom du mort et la date : R. ABERSEN, 1623. Depuis, A. Soutou a fait connaître (Folklore, n° 95, 1959, p. 19-20) une croix de l'Aveyron taillée entre 1880 et 1890, au hameau des Cazalèdes (commune de La Bastide-Pradines). La stèle de Greffeil (Aude) est donc, à notre connaissance, la plus récente des stèles discoïdales datées avec certitude.

DANSE RECUEILLIE EN LAURAGAIS

LA DANSE DU TEOLIE

Cadre : Sur une place de village du Lauragais, (en Languedoc), un groupe de jeunes filles revient du lavoir en fredonnant une ritournelle. Un sac de tabac sur l'épaule, un groupe de garçons se joint à celui des filles en chantant.

Danse : Les filles se concertent et finissent par se placer en cercle pour préparer la danse. Elles s'écartent pour agrandir le cercle. Les garçons les rejoignent en passant tour à tour devant la première et derrière la suivante et ainsi de suite jusqu'à la cavalière destinée à chacun, en effectuant un pas de polka glissé. Les garçons posent leur sac à terre, semblent regarder leur cavalière mais paraissent insatisfaits. Chacun effectue alors deux pas glissés sur la droite pour aller en chercher une autre. Il revient à la première en faisant deux pas sur la gauche.

Il exécute alors un petit saut vers la fille ; celle-ci saute aussitôt à l'intérieur du cercle formé par les sacs de tabac. Le garçon prend la main de la fille et au son d'une ritournelle, ils dansent autour de leur sac. A la fin de ce refrain, la fille se retrouve à l'intérieur. Le garçon la prend par la taille, la fait sauter et essaye de l'embrasser. Elle lui donne une gifle et part sur la gauche pour échapper à son galant qui essaye de la rattraper. Après avoir effectué le tour du cercle, les couples s'arrêtent devant leur sac que les garçons jettent au centre. Puis ils reculent de deux pas, prennent les filles sous les bras et les soulèvent de terre. Ils les reposent.

Filles et garçons se joignent par les épaules et exécutent une ronde au galop vers la gauche. Après quelques mesures, la ronde repart vers la droite, mais sur un pas glissé cette fois et renouvelle ce même mouvement sur la gauche. Les garçons saisissent à nouveau les filles sous les bras et les soulèvent de terre comme précédemment. Puis ils reprennent les sacs au centre du cercle et les posent à l'extérieur. Garçons et filles forment une ronde en balançant les bras de l'intérieur à l'extérieur. A la fin de la ritournelle, chaque garçon se trouve

devant son sac. Les filles tournent sur elles-mêmes, accompagnées par la claque des garçons. Ces derniers pivotent à leur tour en frappant dans leurs mains. A ce moment, les filles s'échappent du cercle et se regroupent dans un coin. Les garçons reviennent vers elles faisant mine de solliciter une nouvelle danse ; mais elles se retournent ostensiblement en soulevant leurs jupons. Les garçons tout penauds, chargent définitivement leur sac sur l'épaule en étirant une farandole.

Madeleine MASSOUTIE (1).

(1) Au nom du groupe « **Terro Moundino** » de Toulouse.

DANSES FOLKLORIQUES ET DANSES DE SOCIÉTÉ ⁽¹⁾

La plupart des théoriciens de la danse ne voient dans les danses de société qu'un genre mineur et ne leur accordent qu'une attention mitigée. C'est, à notre sens, une grave erreur et nous pensons que le folkloriste doit, au contraire, apporter à l'étude des danses de société autant de soin qu'il en met à celle des danses populaires et folkloriques.

1°) Danses folkloriques.

Pour pénétrer dans les arcanes de la danse folklorique, il convient de remonter non pas seulement au Déluge, mais bien plus haut encore, c'est-à-dire tout au début de la Préhistoire, lorsque l'Homme ayant pris conscience des mouvements qu'il pouvait se donner en obéissant à ses rythmes intérieurs créa « la Danse ». Quant aux mouvements réglés sur des rythmes intérieurs — rythmes provoqués et artificiels — ils n'interviendront que plus tard. Il a donc dansé comme il a pensé, comme il a parlé... à toutes occasions, pour exprimer sa joie, sa douleur... Pour prier sa divinité ou accompagner ses morts, pour demander la guérison de ses malades, pour renforcer ses pratiques magiques... Pour son propre plaisir aussi.

Il a donc, à toutes occasions, créé des danses, Mais chaque fois qu'il les a pratiquées dans un *but utilitaire*, il les a strictement codifiées, ou si l'on préfère, réglées suivant des normes rigoureuses, chacun de leurs mouvements ayant une signification déterminée, un sens rituel — comme le sont les gestes de nos prêtres pendant les cérémonies religieuses — et seuls efficaces et susceptibles d'entraîner le résultat escompté. Chacune de ces danses a donc constitué une espèce de scénario intangible sous peine d'être inopérant.

Plus nombreuses qu'on ne le croit généralement sont les danses de cette nature qui sont parvenues jusqu'à nous, car si notre civilisation a poli les rugosités de notre écorce primitive, cette écorce n'en subsiste pas moins et la mince pellicule qui

(1) Conférence prononcée à Paris au cours de la session de Juillet 1961 du Stage Mondial de la Danse.

la recouvre et qui est le résultat de quelques siècles de culture, est bien mince si on la compare au noyau constitué par les millénaires de primitivité ancestrale.

Ce sont ces danses, qui obéissent à un scénario et qui sont en fait de véritables ballets d'action, à livret parfaitement établi, que nous désignons sous le nom de *danses folkloriques* proprement dites, parce qu'elles sont issues de la conscience populaire, qu'elle ont été créées par le peuple ou pour lui et qu'elles se sont conservées dans son souvenir et dans ses mœurs. *Ces danses correspondent donc à des faits traditionnels dans les milieux populaires.* Telles sont, par exemple, les danses du cheval, les danses des épées... parmi bien d'autres encore qu'on retrouve un peu partout dans le monde.

2°) Danses populaires.

A côté de ces *danses « à livret »* il y a une infinité de danses populaires, pratiquées par le peuple qui les a inventées sans qu'elles aient une quelconque valeur rituelle ou magique.

Les unes que nous appellerons *danses populaires récréatives* n'ont aucune signification particulière ; telles sont, par exemple, les bourrées, les farandoles, les sardanes... entre bien d'autres ; ce ne sont que des manifestations joyeuses, sans être l'exclusivité d'un pays ou d'une région déterminée, mais qui se rattachent à de grandes familles de chorégraphies qu'on rencontre un peu partout, sous une forme ou sous une autre et qui, cependant, dans chacune de leurs versions particulières, issues du « génie local », sont devenues de véritables spécialités régionales et constituent, sans conteste des éléments du patrimoine folklorique du pays où on les pratique.

Il serait vain de s'attarder à rechercher leur origine exacte ; on les a toujours dansées, de mémoire d'homme et il est bien évident que, dans l'état actuel de nos connaissances, on doit les considérer comme des productions populaires indigènes sans pouvoir prétendre, par exemple, que la farandole provençale est dérivée de la tratta grecque ou de la farandole languedocienne ou inversement, alors que, beaucoup plus vraisemblablement, toutes descendent de sources communes fort lointaines.

Les autres ont une signification, un symbolisme ; et ceci les rapproche des danses folkloriques proprement dites ; mais cependant elles s'en éloignent parce qu'elles ne correspondent pas à des faits traditionnels. Ce ne sont que des sortes de jeux et il est bien évident qu'elles sont des descendantes de ces caroles du Moyen Age, qui nous sont connues par les poésies lyriques qui les accompagnaient et les justifiaient et où les danseurs *mimaient* des saynètes sous la direction d'un meneur

de jeu, d'un « préchantre » qui est devenu « le cap de jouven » des danses languedociennes, le chef ou l'abbé de la jeunesse en d'autres lieux. On sait que les spécialistes de la poésie lyrique du Moyen Age : Alfred Jeanroy, Joseph Bédier, Gaston Paris... pour ne citer que quelques Français ont vu dans ces charmantes « *baleries* » de véritables petits ballets en puissance et ont souligné les éléments dramatiques qu'ils contenaient.

3°) Les danses popularisées.

Il y a enfin des danses popularisées, c'est-à-dire *des danses dont l'origine n'est pas populaire dans les pays où on les rencontre, mais dont on connaît la provenance exacte et les circonstances diverses qui ont contribué à leur importation, leur diffusion et leur adoption par le peuple qui les a reçues.* C'est ainsi, par exemple, que les polkas, les mazurkas, les valse, les quadrilles... dont l'origine étrangère est parfaitement connue, ont été apportées dans les salons par des maîtres à danser qui les y ont enseignées, où elles ont été accueillies partout avec enthousiasme comme toutes les modes nouvelles (et de préférence exotiques) pour passer ensuite dans les bals populaires, arriver dans les campagnes, où loin des maîtres à danser chacun les a adaptées à son tempérament ou à sa fantaisie et les a, petit à petit, transformées en de véritables productions locales.

Elles ne sont donc pas indigènes dans le milieu où on les pratique, ce ne sont pas des productions du crû et leur pedigree est parfaitement connu.

Ceci dit, nous sommes conduits à conclure que les danses entrant dans cette catégorie de danses popularisées ont été, *dans leur pays d'origine* (la polka en Bohême, la mazurka en Pologne) *des danses populaires* avant d'être popularisées ailleurs, par suite de leur exportation dans des salons étrangers. *En d'autres termes, la danse de société n'est autre chose qu'un stade du processus de popularisation d'une danse étrangère au milieu dans lequel elle s'introduit, la popularisation pouvant se produire à plus ou moins brève échéance ou avorter.*

Il faut ici ouvrir une parenthèse pour dire un mot de quelques danses d'importation (1), telles que les anglaises, les écossaises, les matelotes... qu'on rencontre dans tous les ports et qui ont été introduites dans le folklore local par des marins du cru, qui avaient été en contact, sur les navires à voiles avec des matelots de toutes nationalités — surtout des anglais — qui dansaient sur le pont pour se distraire, les jours de calme plat. Rentrés chez eux, ces marins ont évidemment continué à

(2) On en reparlera dans une note consacrée à ce sujet.

danser à terre, de telle sorte que tous les folklores comportent dans leur répertoire chorégraphique des danses d'origine parfois fort lointaine.

De même, on dansait beaucoup avant 1870, dans les régiments de l'armée de terre où, à côté des maîtres d'armes, existaient des maîtres de danse. On délivrait même des diplômes et des brevets aux meilleurs danseurs. On doit donc aux soldats libérés et rentrés dans leurs foyers, le maintien d'une certaine pureté dans les danses populaires et parfois aussi l'introduction de danses d'une origine étrangère à la province où on les a pratiquées plus tard.

Les faits nous amènent maintenant à distinguer trois catégories de danses popularisées :

a) *Les danses antérieures au milieu du XIX^e siècle ;*

b) *Les danses qu'on peut situer entre le milieu du XIX^e siècle et 1920.* (Nous prenons cette date de 1920 pour fixer les idées et parce qu'elle englobe la Grande Guerre de 1914-18 et la période qui l'a suivie, période d'échanges intensifs en raison des mélanges, et à des titres divers : troupes d'occupation, par exemple, de gens de provenances très diverses).

c) *Et enfin les danses postérieures à 1920 (environ) dites danses modernes.*

a) **Danses antérieures au milieu du XIX^e siècle (environ).**

Il s'agit des danses héritées de l'Ancien Régime, telles que branles, gavottes, menuets, pavaues, contre-danses... qui n'avaient subi que quelques éclipses passagères à l'époque de la Révolution.

La plupart d'entre elles ont été décrites déjà par Thoinot-Arbeau, en 1588 dans son « *Orchésographie* ». Ce répertoire chorégraphique a été utilisé par les ballets de cour et le ballet théâtral qui l'a suivi. Il convient d'y ajouter quelques danses comme la Volta provençale qui remonterait au XII^e siècle et d'où dériverait la Valse qui nous devint d'Allemagne en 1795, après une absence prolongée des salons français.

Chacun sait, et cela résulte de notre précédent propos, que ces danses du répertoire antérieur au milieu du XIX^e siècle ont, en général, une origine aristocratique, au moins dans leur forme la plus parfaite ; cependant certaines d'entre elles, comme par exemple la gavotte, les menuets, les contre-danses, ont d'abord été populaires, puis sont passées dans les cours provinciales et royales et sont revenues ensuite polies et épurées de leurs scories dans les milieux populaires d'où elles étaient sorties. Il n'en est pas de même de certaines danses d'origine

noble, telles que les pavanés... qui sont demeurées des divertissements courtois.

b) Danses antérieures à 1920 (environ).

Ce sont essentiellement les polkas, les mazurkas et leurs dérivés, telles que les polkas piquées, les troïkas, les polkas-mazurkas, la scottish, les valse à deux et à trois temps et leurs succédanés comme les valse-musettes, les valse viennoises, les valse-hésitation... ; les pas de quatre, le pas des patineurs, les berlins, les farandoles, les cotillons, les quadrilles, etc...

Tel était en effet le répertoire quasi-complet des danses popularisés d'avant la « Grande Guerre », qui avait supplanté celui hérité de l'Ancien Régime. Ces danses ont été introduites en France au cours du XIX^e siècle pour la plupart : aux environs de 1840 pour la polka ; quelques années plus tard pour la mazurka ; vers 1847 pour la scottish ; vers 1848 pour la redowa d'origine bohémienne...

Les danses de société pratiquées au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle dans les réunions de famille et les bals de salons étaient depuis longtemps passées dans les bals-musettes et les bals de quartiers, ancêtres de nos modernes dancings.

C'est dans ces bals que les danses populaires étrangères acquièrent leur droit de cité en France, grâce à une extrême popularisation, accompagnée de modifications importantes dans leur style primitif — qui ne furent pas sans soulever parmi les puristes des polémiques et des luttes dont on a peine aujourd'hui à s'imaginer la violence — qui contribuèrent à leur donner un caractère véritablement national. De là à passer dans les campagnes, comme toute mode parisienne qui se respecte, il n'y avait qu'un pas qui fut vite franchi, de telle sorte que le répertoire des danses popularisées d'avant 1920 a été en vigueur pendant moins d'un siècle.

Ces danses présentent ceci de particulier que si quelques-unes d'entre elles étaient exécutées sur des musiques d'essence populaire et locale, on pourrait dire sur de vieux airs traditionnels, le plus grand nombre ont été dansées sur des airs composés pour la circonstance, à l'usage des salons ou des orchestres-musettes, qui avaient une diffusion quasi-universelle mais qui ne sont pas restés pour la plupart. On trouve donc, dans le même temps des airs de polkas, de mazurkas, de valse... qu'on doit considérer comme appartenant au fonds musical local ou régional et, pour des danses du même genre, des airs qui sont des productions générales sans aucun intérêt pour le folkloriste.

c) Danses postérieures à 1920 (environ).

La « Grande Guerre » en amenant en Europe de très nombreux étrangers et principalement des Américains et des indigènes de toutes les parties du Monde, a introduit dans nos mœurs toutes sortes de ferments nouveaux. Les bals de famille se sont raréfiés et les bals-musettes ont cédé la place aux dancings et aux cabarets, tandis que l'ancien répertoire chorégraphique s'effaçait devant les inventions nouvelles, ainsi que nous l'avons vu précédemment. Cependant la plupart de ces danses exotiques n'eurent qu'une vogue assez éphémère et chaque jour voit apparaître une danse nouvelle qui chasse les autres.

Il est bien évident que toutes ces danses ne sauraient prétendre, au titre de danses popularisées. Seules les danses antérieures à 1920, qui ont résisté à l'épreuve du temps et qui ont été adoptées par le peuple qui les a transformées à son goût peuvent entrer dans cette catégorie. Il est encore trop tôt pour savoir quelles sont celles du répertoire postérieur à 1920 et du répertoire moderne qui viendront un jour les rejoindre après avoir donné naissance à des formes populaires ; on ne peut encore à leur sujet se livrer à aucune hypothèse, sauf peut-être pour le tango ?...

De toute manière, il semble possible de dire que le répertoire chorégraphique folklorique, populaire et popularisé actuel, ne saurait être postérieur à 1920, sous réserve de popularisations ultérieures de certaines danses actuelles... en très petit nombre certainement.

Nous venons de voir que la plupart des danses de société du répertoire postérieur à 1920 sont des inventions chorégraphiques à l'inspiration plus ou moins exotique et que leur caractère factice ne présente aucun intérêt pour le folkloriste, au moins dans leur état actuel ; seul leur devenir pourra, peut-être l'intéresser un jour.

Cependant, quelques-unes d'entre elles ont été, et sont encore, *dans leur pays d'origine*, des danses authentiquement populaires, comme la biguine... nées dans le peuple et conservées par lui, voire même pour certaines de vraies danses folkloriques. Donc, le folkloriste qui ne saurait limiter ses investigations aux seules danses de son propre village, ne peut s'en désintéresser, même si elles ne sont pas encore popularisées chez lui, car elles sont populaires ailleurs. C'est exactement ce qui est advenu des polkas, des mazurkas... et le processus de transformation est toujours le même qu'il s'agisse de danse d'origine européenne, africaine ou sud-américaine. Du reste les formes qu'elles adoptent en définitive chez nous sont quelquefois très différentes de celles qu'elles avaient dans leur patrie d'origine et c'est

pourquoi elles ont été facilement adoptées par notre peuple ; pour ne citer qu'un exemple, on sait combien le tango pratiqué en Europe diffère du vrai tango des bouges argentins.

On voit donc, et c'est là un fait d'une importance extrême pour l'histoire de la danse, que *la danse de société n'est, le plus souvent, qu'un stade de passage dans l'évolution d'une danse, entre la forme populaire d'origine et les adaptations popularisées qui en seront faites ailleurs.*

Mais il est bien évident que le folkloriste ne pourra étudier avec fruit les danses de société qu'autant qu'elles seront exécutées correctement et non pas dans leurs parodies comme on le voit trop souvent dans les bals publics. C'est dire que ces danses doivent être apprises systématiquement et non pas improvisées.

Il reste enfin à dire un mot de l'état actuel de la source même des danses populaires. Il semble bien que cette inspiration soit désormais à jamais tarie. En effet, de la diffusion extrême de la musique par le disque et la radio, il est résulté une disparition quasi-totale de la création musicale folklorique, musique de tradition et souvent de qualité, mais devenue moins nécessaire depuis l'apparition de ces moyens de diffusion. La radio, en particulier a apporté une véritable saturation de rythmes et d'harmonie rendant inutile et tarissant même les sources d'inspiration populaire.

L'homme des campagnes les plus reculées n'a plus besoin, pour satisfaire ses besoins de rythmes et de chansons, de chercher au fond de son être et de créer pour lui et pour les autres. Il lui suffit de tourner un bouton de son poste récepteur, si même il n'a pas emporté avec lui, dans le champ où il garde ses moutons, le poste transistor qui ne le quitte jamais. La radio, le disque, serinent en permanence à ses oreilles les refrains qu'il fredonnera à son tour sans qu'il ait besoin d'en composer lui-même et les danses qu'il fera au village, car il tient essentiellement à être à la page.

De telle sorte que la source populaire du chant, de la musique et de la danse, devenue inutile, est bien morte ; aussi le folkloriste devra-t-il le plus souvent se muer en archéologue pour la retrouver.

Maurice L. A. LOUIS.

FÉDÉRATION DES GROUPES FOLKLORIQUES DU LANGUEDOC-ROUERGUE

I. — L'Assemblée générale 1963 des Groupes de la Fédération se tiendra à NARBONNE — ainsi que cela a été convenu à Espalion — vraisemblablement le dimanche de la Fête des Mères, en concomitance avec la Foire-Exposition.

C'est le Groupe « **Rossinholet** » de « la Maison des Jeunes et de la Culture » de Narbonne qui est chargé de l'organisation de cette journée.

Tous renseignements utiles seront communiqués aux Groupes en temps voulu.

II. — Le Colonel Maurice L. A. LOUIS, Président de la Fédération des Groupes folkloriques du Languedoc-Rouergue et de la Fédération Nationale des Groupes Folkloriques pour la Culture française, vient d'être honoré, par le Gouvernement italien, du grade de chevalier du « **Merito della Republica** », en reconnaissance des services qu'il a rendus à la tête de l'Institut International d'Etudes Ligures, de ses travaux archéologiques dont la plupart ont été publiés en Italie et pour la contribution qu'il a apportée, dans le domaine scientifique, au rapprochement franco-italien.

III. — Le Groupe Folklorique languedocien « **Lo Clapas** » qui a été créé à Montpellier en 1957, grâce à la contribution du Comité Directeur de la Foire de la Vigne et du Vin, « pour mettre dans les manifestations publiques de la Foire une note languedocienne », a fusionné en 1962 avec le Groupe Folklorique des P. et T. de Montpellier. Le Groupe ainsi transformé a repris le nom et les traditions de « **Lo Clapas** » et a participé, en 1962, à toutes les manifestations de la Foire : inauguration, vins d'honneur, défilé des sociétés musicales... et s'est produit sur le podium du théâtre de verdure.

IV. — Le Folklore et la Danse.

La maison G.P. Maisonneuve et Larose, spécialisée dans les éditions de folklore et d'ethnographie, met en souscription la publication d'un ouvrage de M. L. A. LOUIS « **Le Folklore** »

et la Danse ». Il s'agit d'un livre relié important, de 416 pages, abondamment illustré de reproductions « rares » en hors-texte et dans le texte, dans lequel l'auteur étudie les divers genres de danses populaires, non seulement dans leur état actuel, mais encore dans leur passé et leurs origines. C'est ainsi que sont passées successivement en revue les danses populaires du Moyen Age, les danses dans les églises, les danses de processions, les danses macabres, les danses de Mai, les danses sataniques, les danses du cheval, les danses du feu, les danses des épées, etc.

Pour tous renseignements et souscription, s'adresser à la Maison G.^oP. Maisonneuve et Larose, 11, Rue Victor-Cousin, Paris (V^e).

V. — Dance Perspectives. — La grande revue américaine « Dance Perspectives » qui consacre chacun de ses numéros trimestriels à une grande étude sur un sujet chorégraphique va publier, en langue anglaise, un travail de M. L. A. LOUIS sur « les danses des épées » : « THE SWORD DANCES ».

COMPTE RENDU

Jacques Bousquet - M. Julien - L. Mazars : Enquêtes folkloriques en Rouergue (1900-1954), Rodez, 1958, 510 pages, 12 planches, 130 figures.

Il faut savoir gré à M. Jacques Bousquet, Directeur des Archives de l'Aveyron, Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Rodez, d'avoir synthétisé les connaissances actuelles sur le folklore rouergat en présentant et publiant deux enquêtes-types réalisées par M. Julien dans le canton caussenard de Ville-neuve et par M. L. Mazars dans le canton de Rignac, et plus précisément dans la commune de Belcastel.

Tout ce qui peut concerner la mentalité populaire d'autrefois où la culture matérielle traditionnelle a été abordé et c'est, en définitive, une somme de matériaux que les auteurs mettent à notre disposition. Les chercheurs y puiseront d'excellents renseignements et pourront à loisir faire d'heureuses comparaisons avec les régions voisines.

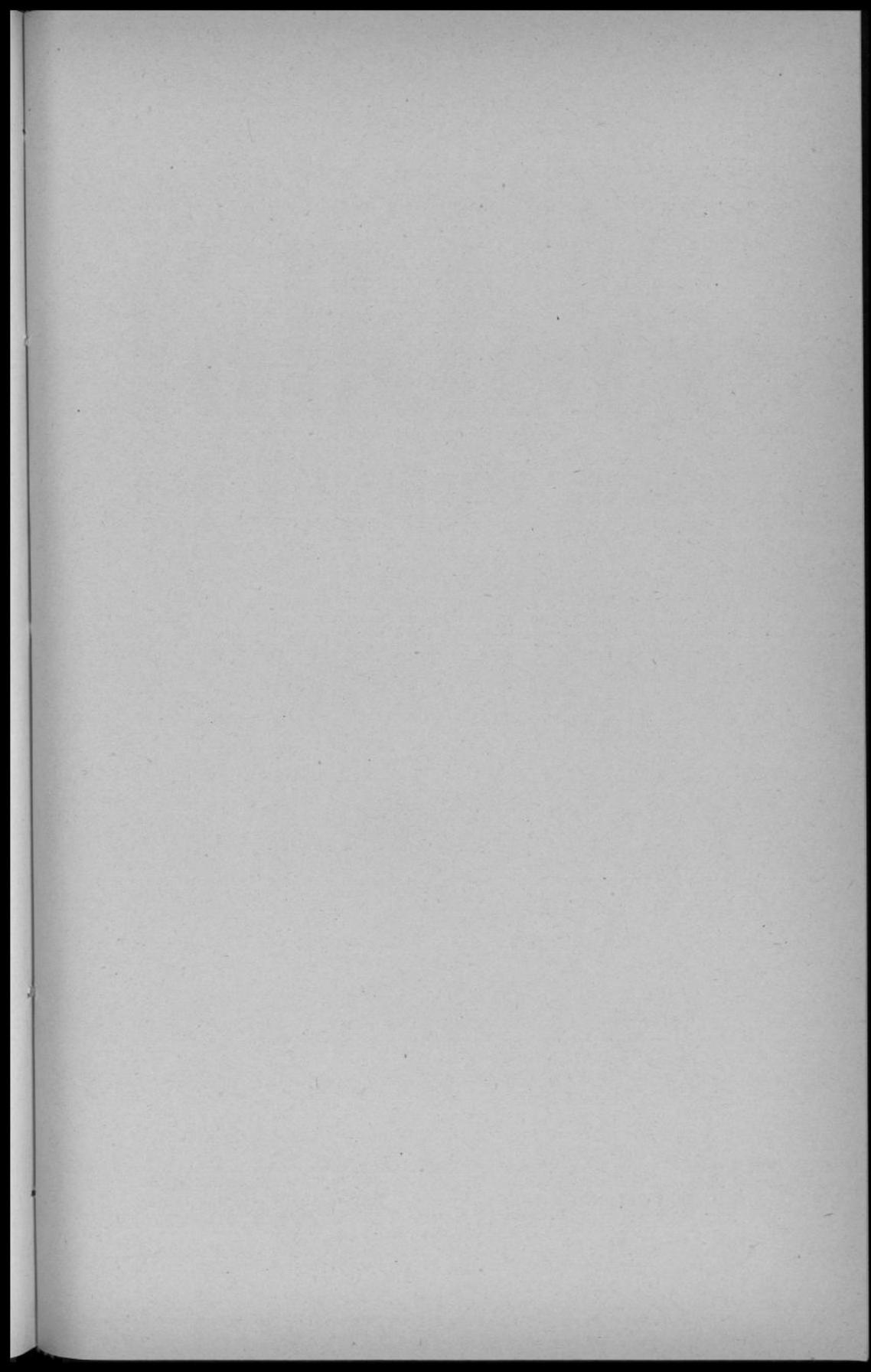
La partie historique n'est pas négligée : elle étaye avec bonheur l'enquête ethnographique, et l'utilisation des documents historiques devient un sérieux atout donnant souvent la clé de bien des coutumes. Ainsi M. Julien n'hésite-t-il pas à remonter jusqu'au XIV^e siècle dans les exemples concernant la localité de Villeneuve. L'habitation, le mobilier intérieur, l'outillage agricole occupent une place de choix et confèrent à ce travail un sérieux que bien des études qui, reniant l'ethnographie et se proclamant supérieurement de « géographie humaine », n'atteignent pas. On notera au passage le peu de différence entre l'outillage agricole languedocien et l'outillage rouergat, autant dans la linguistique que dans la composition de l'instrument lui-même (ainsi l' « orairé » aveyronnais est à peu près identique à l' « arairé » de la Montagne Noire audoise).

Au point de vue spirituel, la vie de jadis en Rouergue, « du berceau à la tombe », ainsi que les manifestations périodiques et cycliques sont copieusement énoncées.

En résumé, on emporte de la lecture de ce livre quelque chose d'agréable et de rassurant. Sans vouloir systématiquement défendre « l'amour du terroir », vanté par des régionalistes vieux jeu et actuellement l'objet de risées, on peut penser,

avec J. Bousquet, que c'est dans la course au modernisme que les valeurs traditionnelles arrachées par l'Homme à son milieu sont le plus appréciées. Ces valeurs, nous devons les sauver : l'avenir n'a pas le droit de renier à tout prix le passé. Encore une fois donc, sachons gré à l'auteur d'avoir, par la publication de ces textes, comblé le « vide rouergat » — dont avait souffert Van Gennep dans son travail national — et de nous avoir mieux fait pénétrer l'esprit et le cœur du pays aveyronnais.

J. GUILAINE.



Gérant : M. NOGUÉ

Imp. Gabelle, Carcassonne