

ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES

**LES DERNIERS BRANLES DE BÉARN
ET BIGORRE**

par **Jean-Michel GUILCHER**

maître de recherche au Centre national de la Recherche scientifique

ÉDITIONS G.-P. MAISONNEUVE ET LAROSE
PARIS

LES DERNIERS BRANLES DE BÉARN ET BIGORRE

par Jean-Michel GUILCHER

maître de recherche au Centre national de la Recherche scientifique

La présente étude est la première d'une suite de publications consacrée à la tradition de danse en Pays Basque et Béarn.

Aucune région de France ne s'est attiré plus de réputation que le Pays Basque sous le rapport de la danse et des danseurs traditionnels. Aucune ne l'a mieux mérité. André Lévinson, et après lui Maurice Brillant, ont pu à bon droit rapprocher le « métier » savant du danseur souletin de celui du danseur classique. Les problèmes d'un art populaire de la danse se posent en effet en Pays Basque, et particulièrement en vallée de la Soule, sous des formes et avec une acuité qu'on ne leur connaît nulle part ailleurs en domaine français.

Depuis 1962, Hélène Guilcher et moi-même nous sommes efforcés de recueillir sur place, auprès des derniers témoins qualifiés, les matériaux d'une étude de l'ancienne tradition de danse en cette extrémité occidentale de la chaîne pyrénéenne. L'un des enseignements de notre enquête a été qu'il n'existe pas un « système » basque de la danse au sens où l'entendait Maurice Brillant, mais plusieurs systèmes, d'âges différents, de niveaux techniques très inégaux, greffés les uns sur les autres, et diversement représentés suivant les lieux.

Certains d'entre eux, parmi les plus caractéristiques, — au premier chef celui du « saut basque » — s'observent non seulement dans les trois provinces basques de France, non seulement dans des terroirs frontaliers d'Espagne mais également en Béarn. En sorte qu'il a été indispensable, pour saisir le phénomène dans son ensemble, d'étendre la recherche, au delà des frontières basques, à un domaine plus étendu, basco-béarnais.

La danse en chaîne représente le plus simple, et probablement le plus ancien, des types de danse encore représentés dans ce territoire. Il en est aussi le plus effacé et le plus difficile à retrouver aujourd'hui. Je commencerai son étude en regroupant dans le présent article les observations que nous avons faites en Béarn ou dans son voisinage immédiat, et les informations, empruntées à divers auteurs, qui les complètent.

J.-M. G.

Que la danse en chaîne ait très généralement trouvé place autrefois dans la vie populaire des Hautes et Basses-Pyrénées, l'enquête en milieu paysan aussi bien que le témoignage écrit de divers auteurs anciens ne permet guère d'en douter. Toutefois, dès les dernières années du XIX^e siècle, ces rondes et chaînes ouvertes ne se maintiennent plus en Béarn que sporadiquement. Elles sont le plus souvent reléguées dans un rôle de second ordre, en marge du répertoire couramment pratiqué, et se présentent dans un état très altéré. L'abbé Laborde en 1914 ne les signale déjà qu'au passé parmi les réjouissances de Carnaval (1) : « Autrefois, dans certaines régions du Béarn, on se livrait à une joyeuse sauterie pour bien compléter les réjouissances traditionnelles. Après l'exécution de Sent Pansard, les habitants se prenaient par la main, formant une longue chaîne qui s'enroulait à l'aventure sur la place, le long des chemins, autour des chênes, tandis qu'on chantait : A la farambole — Qui ba, qui bien, qui bole — A la farambole — Qui bien, qui bole, qui ba ! »

J'ai moi-même recueilli çà et là quelques échos semblables. A Préchacq-Josbaig un informateur né en 1883 se rappelait avoir vu dans son enfance de longues chaînes d'hommes et femmes alternés. Il n'en gardait qu'une image confuse, et ne pouvait rien nous apprendre sur les mouvements. A Accous (vallée d'Aspe) un autre évoquait d'anciens bals de Carnaval qui se terminaient encore aux cris de « Au branlou ! au branlou ! ». Les personnes présentes se formaient en cortège pour parcourir les rues, musique en tête. Sur la place elles se disposaient en chaîne fermée, et, avant de se séparer, dansaient le *branlou* « en rondeau ». Ce n'était plus qu'une ronde sautée ou marchée sans pas réglés. Comme il est de règle, la perte d'importance sociale s'accompagnait d'une dégradation de la technique.

En contraste absolu avec la plupart des terroirs béarnais, les vallées hautes d'Ossau et d'Arbéost-Ferrières ont, au contraire, jusqu'à une date toute proche, conservé à la danse en chaîne son importance récréative et sociale, son nom ancien de branle, et ses caractéristiques fondamentales. C'est à ces précieux îlots-témoins que sera consacrée la présente étude.

(1) J. B. LABORDE, « Le Carnaval », *Reclams de Biarn e Gascogne*, 10 avril 1914, p. 74.

LES BRANLES D'OSSAU

Le milieu humain

Il n'est pas sans intérêt, avant d'aborder l'analyse des branles d'Ossau, de regrouper quelques informations élémentaires sur la vie de la vallée aux dernières années du XIX^e siècle, époque où la tradition de cette danse était encore dans toute sa force.

La très grande majorité de la population vit de l'élevage (moutons, bovins, juments) et de la petite culture. La propriété collective des pâturages et des forêts l'emporte massivement sur la propriété individuelle. Elle consiste en biens communaux et en biens syndicaux (deux *syndicats* regroupent respectivement les communes du Haut et du Bas-Ossau). Quant à la propriété privée, elle est de faible étendue. Selon l'abbé Capdevielle en 1891, les propriétés de huit à dix hectares « sont déjà classées parmi les considérables » (1). Dans la commune d'Aste-Béon, étudiée par Fernand Butel, « 78 familles possèdent moins d'un hectare ; 71 possèdent de 1 à 5 hectares ; 3 seulement de 5 à 8 hectares » (2). « Aucune bourgeoisie : rien que des pasteurs agriculteurs, presque tous adonnés personnellement au travail... ..et propriétaires de leur domaine (3). »

En fait d'industries les contemporains signalent quelques exploitations de carrières (marbre, ardoise), une ou deux mines de cuivre, une mine de sulfure de zinc à Anglas, des scieries, divers groupements de bûcherons et charbonniers peu mêlés à la vie des villages.

La tendance à l'endogamie est très marquée. « Dans un pays où la commune a gardé quelque chose de la solidarité et des préjugés du clan, l'opinion publique aime peu ceux qui vont chercher femme au dehors, pas plus qu'elle n'accueille très favorablement ceux qui viennent d'ailleurs pour se marier, les *hors biengutz*. Cette répugnance est si accentuée que l'on constate très peu d'alliances entre les deux cantons qui composent la vallée (4). »

(1) F. CAPDEVIELLE, *La vallée d'Ossau*, Paris, Sauvaître, 1891, in-16, VII-192 p., p. 82-83.

(2) F. BUTEL, *Une vallée pyrénéenne. La vallée d'Ossau*, Paris, Bureaux de la Science sociale, 1894, in-12, V-205 p., p. 74.

(3) *Ibid.*, p. 74. Selon Capdevielle (*Op. cit.*, p. 83), dans l'ensemble de la vallée les familles non propriétaires ne représentent pas plus de 5 % de la population totale. On connaît quelques cas de location à ferme. Aucun métayage.

(4) BUTEL, *Op. cit.*, p. 104. Voir aussi J. B. LABORDE, *Coutumes et chansons de noces dans la vallée d'Ossau*, Pau, Imp. Lescher-Moutoué, 1912, 50 p. (p. 6 : « En Ossau, les mariages se contractent d'ordinaire entre jeunes gens et jeunes filles de la même paroisse ou tout au plus des paroisses voisines... etc. »).

A l'intérieur des groupes locaux la seule distinction tranchée paraît être celle qui sépare les éleveurs des ouvriers. « C'est un fait connu de tous qu'un pasteur ne dansera pas avec une ouvrière, pas plus qu'une paysanne avec un ouvrier : ce serait déroger (1). » Entre familles paysannes la hiérarchie reconnue est principalement d'ordre honorifique. Les familles dites *casalères*, « réputées comme celles des plus antiques propriétaires du sol, occupent dans la considération publique une place de choix (...) Bien que cette primauté d'origine n'entraîne plus aucun privilège légal, les anciens de la commune n'en conservent pas moins dans leur mémoire la liste de cette aristocratie paysanne et n'en prononcent les noms qu'avec déférence (2). »

Au total F. Butel se déclare frappé par « le caractère collectif de la vie des habitants... le besoin qu'ils ont les uns des autres, l'intérêt qu'ils prennent aux affaires de leur communauté » (3). « ...Le pasteur d'Ossau, livré à lui-même, serait presque entièrement désarmé contre les rigueurs de l'existence. L'organisation communautaire de son travail, la forme en partie collective de la propriété, l'enchaînent dans une dépendance étroite et journalière à l'égard de ses concitoyens (4). »

Le même auteur, encore, ajoute : « Il n'est pas jusqu'aux jeux, aux danses, qui ne trahissent, comme chez les populations patriarcales de la Bretagne, le besoin de se réunir. (5) » On verra dans la suite de cette étude combien en effet la principale danse ossaloise, égalitaire ou hiérarchisée suivant les circonstances, mais toujours étroitement collective, est en harmonie, vers la fin du XIX^e siècle, avec l'ensemble des caractères de la société relativement close et homogène où elle a cours.

Occasions de danses

Tous les auteurs de la fin du XIX^e siècle s'accordent sur la place et l'importance de la danse dans la vie locale. « La danse est la grande passion de l'Ossalois (6). » « Pour l'Ossaloise surtout, la danse est la

(1) BUTEL, *Op. cit.*, p. 86. Selon l'abbé CAPDEVIELLE, les bûcherons et charbonniers d'Ossau viennent en majorité du Lavedan. D'autres bûcherons sont venus des Vosges entre 1860 et 1880 et ont fait souche (*Op. cit.*, p. 56). La mine d'Anglas, « vu la pauvreté de la vallée en hommes spéciaux... fait appel aux Ariégeois et à la colonie espagnole de Louvie-Jouzon » (*Ibid.*, p. 69). On peut se demander dans ces conditions si la distance où les ouvriers — au dire de Butel — sont tenus par les paysans bergers ne tient pas à leur origine étrangère et à leur implantation récente plus qu'à leur condition professionnelle.

(2) BUTEL, *Op. cit.*, p. 103.

(3) *Ibid.*, p. 83.

(4) *Ibid.*, p. 116.

(5) *Ibid.*, p. 84.

(6) *Ibid.*, p. 102.

vie (1). » « La danse est tellement passée dans les mœurs que la jeune fille qui s'en abstenait, non seulement se singulariserait, mais s'exposerait à des suppositions désobligeantes : « Pourquoi ne danse-t-elle pas ? Elle n'a donc ni force ni santé ?... » Or, ici, point de place pour les faibles. (2) » Aussi l'Ossalois danse-t-il « non seulement aux fêtes patronales, comme le 15 août, à Laruns, mais au village, aussi fréquemment qu'il le peut » (3).

Comme dans la plupart des pays de France, la saison privilégiée de la danse a été en Ossau le Carnaval, un Carnaval qui commençait au six janvier pour s'achever au mercredi des Cendres. Durant cette période faste, les Ossalois dansaient le branle presque chaque dimanche, et souvent dès la sortie de la messe.

Autres circonstances majeures : la fête patronale, le départ des bergers pour la montagne et leur retour, le 14 juillet, les grandes foires (dans la soirée), et, bien entendu, les noces. Enfin les relations de voisinage et de parenté ont été l'occasion de réunions à effectifs plus restreints, qui n'étaient pas les moins joyeuses : repas et danses du *pèle-porc*, veillées de travail, veillées récréatives, etc...

Soulignons l'utilisation possible de la danse à des fins utilitaires : « Dans les maisons où l'on cultive le lin, le dépiquage est l'occasion d'une corvée récréative. Le lin est étendu, au rez-de-chaussée, sur l'aire de la grange, et garçons et filles dansent dessus pour en faire sortir la graine, en s'accompagnant de chants monotones (4). »

Le répertoire

Deux sortes de danses passent aujourd'hui, en vallée d'Ossau, pour appartenir à une tradition locale ancienne : les *sauts* et les *branles*.

Les sauts (*Mouchicou, Monein, Crabo, Peyroutou*) sont des danses d'hommes. Très complexes, elles sont enseignées à la jeunesse par un maître de compétence reconnue (un ancien danseur, un musicien de village, etc.). Elles ne sont familières qu'à une fraction de la population masculine.

Le branle au contraire est une danse mixte, de structure simple, ouverte à tous. Au temps où sa tradition demeurait vigoureuse (jusqu'entre les deux guerres) il ne faisait pas l'objet d'un enseignement public. Les jeunes l'apprenaient par imitation spontanée, complétée au besoin de quelques leçons familiales.

(1) CAPDEVIELLE, *Op. cit.*, p. 128.

(2) BUTEL, *Op. cit.*, p. 116.

(3) *Ibid.*, p. 102.

(4) *Ibid.*, p. 101-102. Quelques-uns de nos vieux informateurs avaient encore connu cet usage. On nommait *carroussère* (de *carros*, capsule) cette danse sur les capsules de lin. Même usage en Bretagne (*frikadeg boloh*).

Quelques vieilles gens savent encore qu'il s'est autrefois dansé dans la vallée basse (région d'Arudy). Depuis longtemps il n'a plus cours qu'en Haut-Ossau, à partir de Bielle. Inversement les danses de salon, accueillies en Bas-Ossau vers la fin du siècle dernier ou les premières du nôtre (1) (quadrille, polka, polka piquée, etc.) n'ont fait leur apparition dans le haut pays qu'à une date plus récente. Elles ont eu longtemps leur public propre. Les vieux habitants de Laruns, capitale de ce terroir, ont vu aux jours de fête deux bals : un « bal moderne » sous la halle, un « bal ossalois » sur la place.

Enfin quelques danses particulières (la *matelote*, la *gavotte*, *lous esclops*, le *pas français*) ont été autrefois connues de certains hommes. Elles sont aujourd'hui oubliées. Mentionnons encore *Ian petit qué danse*, danse-jeu pour hommes, et la *pelha det gat*, danse-jeu plutôt infantine.

Accompagnement musical

Suivant les circonstances le branle est chanté ou joué par des instruments. Il en est ainsi aussi loin que nous puissions remonter dans le temps. Les informateurs qui ont connu la fin du XIX^e siècle

(1) L'abbé Capdevielle en 1891 (*Op. cit.*, p. 128) nie encore toute intrusion des danses de salon dans le répertoire ossalois. La danse locale, dit-il, « est peu variée et n'a pas été heureusement travestie par les contre-danses et toute la séquelle des danses modernes qui visent trop à la hardiesse et à la mollesse ». Il est vrai que, curé d'Aas-Eaux-Bonnes, l'auteur pourrait ignorer des innovations éventuellement survenues dès cette date, à l'autre extrémité de la vallée, dans le canton d'Arudy. Inversement on peut se demander si le menuet et la pavane, dont il mentionne la présence, ne sont pas limités au voisinage de la station thermale où il exerce son ministère. Nous ne les avons jamais entendu nommer en pays de Laruns. Enfin il est intéressant de relever que le même auteur connaît, à côté du *branle* (ici dansé en chaîne ouverte) des chaînes fermées (« ...les rondes, rarement circulaires... »), dont nous ne savons malheureusement rien.

PLANCHE V. — C. Maurice. Eaux-Bonnes. Fête de la Saint-Jean. (Musée de Lourdes' Estampes, Album K. Cliché Musée de Lourdes).

PLANCHE VI. — Gorse. Danse des Eaux-Bonnes et Laruns. (Musée des arts et trad. popul., Paris, C. 64.61.19. Ph. A. Guey, Cl. Atp 69.5.1).

Ces deux lithographies (vers 1850) représentent le branle d'Ossau dans la forme très archaïque qu'il devait conserver jusqu'aux premières années de notre siècle : longue chaîne circulaire ouverte, sans limite de nombre, conduite par l'extrémité gauche. Dans l'une des deux images (I) les participants sont uniformément tournés dans la direction de marche, à l'exception du seul meneur, qui danse à reculons devant sa danseuse. L'autre (II) montre la même disposition d'ensemble avec quelques différences de détail. Les hommes sont orientés vers le centre de la danse, sinon même légèrement vers leurs partenaires. Deux filles sans cavaliers occupent la queue de la chaîne. En tête, à la suite du meneur qui fait un tour sur lui-même, on voit deux danseurs — une femme, un homme — placés à l'opposé de tous les autres, épaule droite dans le sens de la marche. Observation réelle ? Parti pris plastique ? Le moyen manque de décider. On notera par ailleurs l'intérêt de ces documents du point de vue des costumes et de l'accompagnement instrumental.

témoignent seulement d'un déplacement de l'équilibre entre les deux sortes d'accompagnement : dans leur enfance ou même leur jeunesse, l'emploi d'instruments était un luxe réservé à un petit nombre d'occasions : les fêtes et certaines noces. Dans l'immense majorité des cas le branle se dansait aux chansons.

Ces chansons ont été très nombreuses. Leur forme musicale est diverse (une seule phrase indéfiniment répétée ; deux phrases ; deux — parfois trois — parties, de deux phrases chacune) mais habituellement toute simple. Les paroles sont le plus souvent béarnaises, parfois françaises. Le type énumératif est abondamment représenté par les « chansons de neuf », dont le couplet unique, neuf fois chanté, mentionne d'abord neuf objets, puis huit, et ainsi jusqu'à un. D'autres chansons sont goûtées pour l'histoire qu'elles déroulent autant que pour la facilité qu'elles donnent de danser (1).

Celles-là, pour la plupart, servent à deux fins : « passerue » ou branle, et revêtent selon l'emploi deux apparences très différentes. La chanson traitée en passerue (2) est dite lentement, librement, à

(1) « ...Dans les chansons de danse il est possible de faire les mêmes divisions que dans les chansons en général, car tous les genres s'y conforment, chansons de neuf, d'amour, d'histoire, tout s'y retrouve... » (R. BRÉFÉIL, *Essai sur les chants et les danses de la vallée d'Ossau*, Pau, Imp. de L'Indépendant, 1935, in-12, 141 p., p. 103.

(2) Le terme de *passerue* ou *passerue*, employé dans plusieurs parties de la chaîne pyrénéenne, n'a pas partout le même contenu. En Ossau il désigne une façon particulière de chanter en chœur dans les rues d'une agglomération. Les chanteurs se divisent en deux groupes à peu près équivalents. Le premier, après avoir marché une trentaine de mètres, s'arrête. Ses membres se disposent en cercle, se prennent par les bras comme pour former une ronde serrée, s'immobilisent et commencent à chanter (généralement à plusieurs voix aujourd'hui). Pendant ce temps le second groupe se rapproche lentement du premier. Celui-ci, son couplet fini, reprend sa marche, et parcourt de nouveau une trentaine de mètres, cependant que le second, arrêté à la place où le premier chantait tout à l'heure, chante à son tour le même couplet, et avec la même disposition d'ensemble. Sitôt qu'il achève les dernières notes, le premier groupe, parvenu à quelque distance de là, s'arrête, se forme en ronde immobile, commence le deuxième couplet. Le second groupe le rejoint, prêt à répéter le même couplet à la même place dès que le premier reprendra sa marche. Ainsi de station en station, tout autour du bourg et dans ses rues principales.

Le *passerue* continue d'être pratiqué de nos jours (j'en ai été témoin à Laruns) mais il avait autrefois beaucoup plus d'importance qu'aujourd'hui. Il avait lieu surtout l'hiver, et de nuit, à la sortie des veillées et des auberges. Non seulement les habitants ne se plaignaient point d'être réveillés par ces chœurs nocturnes, mais au contraire beaucoup se levaient et venaient à leur fenêtre pour mieux entendre les chanteurs. Bien des jeunes filles reconnaissaient dans ce chant un hommage qui leur était adressé. Les vieillards et les malades se réjouissaient de pouvoir ainsi participer au plaisir des jeunes. Le *passerue* se pratique également dans les noces. Il existe même des chansons spéciales à cet effet.

pleine voix, sans rythme rigoureux. Elle s'enrichit de notes tenues, etc.. La même, quand elle sert à danser, observe un tempo alerte, une mesure régulière, une ligne mélodique sobre. Chaque reprise de huit temps est chantée une première fois par la première moitié de la chaîne de danse (hommes et femmes à l'unisson), répétée de même façon par la seconde.

L'orchestre des jours de fête, dans la jeunesse de nos plus vieux informateurs, se composait de deux ou trois flûtistes tambourinaires (flûte à trois trous et « tambourin de Gascogne ») (1) et d'un joueur de violon. Ce dernier instrument est généralement remplacé aujourd'hui par l'accordéon.

Les airs proprement instrumentaux paraissent rares : le répertoire des musiciens s'approvisionne abondamment à celui des chanteurs (2). S'il est exact, comme Poueigh l'observe des danses pyrénéennes en général, que la plupart des airs ont « deux reprises, comptant chacune quatre mesures qui doivent être répétées » (3), les exceptions ne manquent pas. Le nombre des mesures à l'intérieur des reprises n'est pas absolument constant, ni même toujours pair. Il devrait en résulter une gêne pour le danseur, dont les mouvements s'ordonnent uniformément en motifs de deux mesures. En fait la façon de jouer masque en partie l'irrégularité de la forme. Le tambourin, en accentuant très régulièrement chaque temps de la mélodie (ordinairement avec une percussion plus faible sur la seconde moitié du temps) favorise la perception de la pulsation au détriment de celle du phrasé.

La nature — vocale ou instrumentale — de l'accompagnement influe, comme on verra, sur le style des mouvements. Ceci de façon très inégale suivant le type de branle considéré. Les Ossalois distinguent en effet deux espèces à l'intérieur du genre : le *branlou bach* (branle bas), toujours dansé gravement et sobrement, le *branlou airejan* (branle léger), plus enjoué et orné. Il convient en outre de faire mention d'un branle toujours chanté, le *faranla*, autrefois dansé au mardi-gras.

(1) Sur la flûte ossaloise, voir BRÉFÉIL, *Op. cit.*, p. 105. Sur le « tambourin » voir *Ibid.*, pp. 105 à 108, ainsi que J. POUÉIGH, *Chansons populaires des Pyrénées françaises*, Paris, Champion ; Auch, Cocharaux, 1926, in-4°, p. 109 ; et C. MARCEL-DUBOIS, « Le tambour-bourdon », *Arts et Traditions Populaires*, Janvier-Juin 1966.

(2) Selon BRÉFÉIL (*Op. cit.*, p. 104) la musique instrumentale des branles « se compose ordinairement de la juxtaposition de quelques cantes, jouées à la suite les unes des autres avec de nombreuses reprises et ritournelles ».

(3) « Toutes les bourrées et à peu près tous les branles sont construits de la sorte ». (POUÉIGH, *Op. cit.*, p. 113).

Le branlou bach

Le *branlou bach* est la forme cérémonielle du branle. C'est une danse lente et grave, que la tradition prescrit d'exécuter à des moments définis, en deux occasions solennelles : les mariages et la fête patronale.

Pour bien percevoir la portée sociale du *branlou bach* des noces, il est bon de le replacer dans la succession d'étapes dont il constitue un moment significatif. La journée a commencé par l'accueil des convives. Vers 9 heures du matin chacun des deux conjoints a reçu dans la maison paternelle ses propres invités, et leur a offert un déjeuner substantiel : viande en sauce (ou agneau si l'on est en Carnaval), pain, fromage et vin. Deux cortèges distincts ont ensuite convergé vers la mairie, celui de l'époux et celui de l'épousée, que les compagnons du mari sont allés chercher chez elle. Un cortège unique sort de la mairie pour se rendre à l'église, mais les deux familles n'y sont encore que juxtaposées : en tête marchent le marié et sa mère, suivis de tous leurs invités. Puis la mariée et son père, suivis des leurs. A la sortie de l'église enfin, les mariés se montrent ensemble, suivis de leurs parrains et marraines, puis de leurs parents et amis (1). Le cortège ainsi unifié se rend à la halle couverte où vont avoir lieu les danses... « ..et le bal commence selon une étiquette scrupuleusement prévue. L'époux, tenant l'épouse par la main, conduit le chœur, puis viennent en couples successifs les pères et mères des deux mariés, les frères, sœurs, oncles, tantes, etc... Cela forme une longue théorie de danseurs prêts à dérouler lou bach (2). »

La plupart de nos informateurs confirment, aujourd'hui encore, l'ordonnance de la chaîne ainsi évoquée par l'abbé Laborde, et le rôle de meneurs qu'y tiennent les mariés. Quelques-uns toutefois ont vu le *branlou bach* mené par la mariée et son beau-père, ou par le marié et sa belle-mère. Quoi qu'il en soit de cette variation de détail, le sens de la danse est clair : elle manifeste publiquement l'union qui vient d'être célébrée, et la composition du nouveau groupe familial dont le jeune couple est le centre.

Après le *branlou bach* les gens de la noce dansent les branles plus animés, dits *airejans*, dont il sera question plus loin. « Le beau-père et les beaux-frères font tour à tour danser l'épousée, et l'époux, de son côté, invite sa belle-mère et ses belles-sœurs. Cela fait partie du cérémonial ; ne pas agir ainsi ce serait manquer aux convenances,

(1) En tout ce qui précède je suis une version des faits qui m'a été donnée par un groupe d'informateurs de Laruns. Il existe bien entendu des variantes à ce schéma. En particulier le mariage à la mairie peut trouver place un autre jour que le mariage à l'église.

(2) J.-B. LABORDE, *Coutumes et chansons de noces*, p. 27.

manifester un sentiment d'inimitié et d'hostilité peut-être (1). » Le bal dure jusque vers 17 heures. Le *branlou bach* n'est redansé ni au cours de ce bal ni dans les réjouissances qui suivront.

La même danse trouve place, une seule fois aussi, lors de la fête locale (à Laruns le 15 août). Vers 9 heures commencent « les aubades ». On nomme ainsi la tournée de quête que les « baladins » (en principe les conscrits de l'année, chargés d'organiser les bals) effectuent à travers la commune. Ils sont accompagnés des musiciens retenus pour la fête, lesquels jouent devant chaque maison. Les baladins entrent, offrent un edelweiss à la maîtresse du lieu, reçoivent un peu d'argent, repartent vers la maison suivante. Avec le produit de la collecte, baladins et musiciens festoieront le lendemain à l'auberge.

Vers 11 heures les donneurs d'aubades sont à la sortie de la messe. Une estrade a été dressée sur la place. L'orchestre s'y installe. Le bal commence par les *sauts* (1, Crabo. 2, Monein. 3, Mouchicou. 4, Peyroutou), auxquels les hommes, seuls, participent. Puis toutes les personnes présentes se prennent par la main et dansent le *branlou bach*. Les baladins occupent la tête de la chaîne, chacun d'eux ayant pour danseuse sa fiancée, ou sa sœur, ou la sœur d'un autre baladin. La jeunesse, les couples mariés, les vieilles gens, s'ajoutent à leur suite. Si le nombre des danseurs est trop élevé on fait deux chaînes concentriques, l'une, intérieure, des baladins avec leurs partenaires, l'autre, extérieure, groupant le reste du public. Le *branlou bach* se déroule avec la gravité de rigueur. Il est suivi d'une petite pause. Après quoi le bal se continue par les *branlous airejans*.

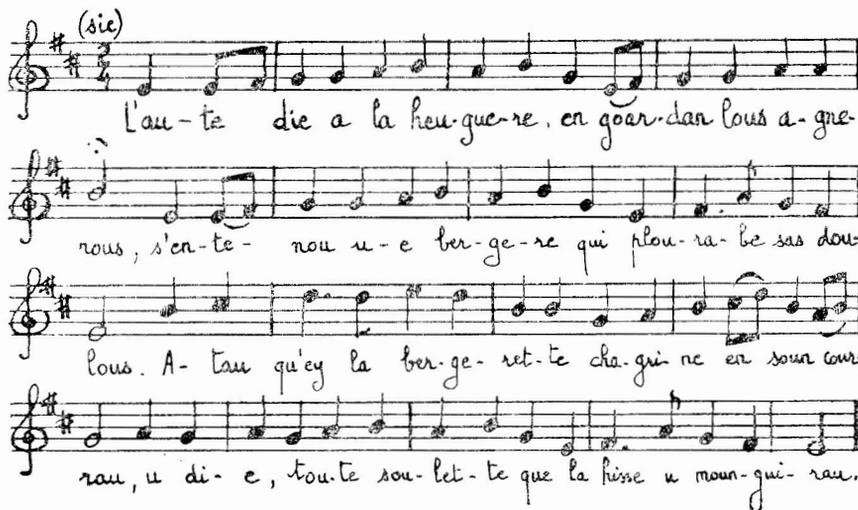
A la différence du *branlou airejan*, dont le répertoire musical est inépuisable, le *branlou bach* se danse sur un air unique. Toutefois nous l'avons rencontré sous deux formes, l'une brève, accompagnée de paroles qui permettent le chant, l'autre longuement développée, instrumentale. Mon information présente ne permet pas de décider laquelle des deux formes est première.

Voici une notation par Badiolle (2) de la version chantée :

(1) *Ibid.*, p. 29.

(2) P. BADIOLE, *Vallée d'Ossau*, Pau, Imp. Marrimpouly, 1925, p. 32.

(sic)



L'au-te die a la heu-gue-re, en goar-dan lous a-gre-
 rous, s'en-te-nou u-e ber-ge-re qui plou-ra-be sas dou-
 lous. A-tau qu'ey la ber-ge-ret-te cha-gui-ne en soun cour-
 rau, u di-e, toute sou-let-te que la hïsse u moun-gui-rau.

Au moins un autre texte a été adapté à la même mélodie. Selon l'abbé Laborde il aurait été composé en 1843 par « le berger-poète de Bagès-Béost, Pierrine Gaston-Sacaze ». En voici le premier couplet :

Las hillhotes qu'in soun bères
 Que troben cent aymadous,
 Oy ! tabé las qui'n soun cruèles
 Troben mille adouradous.

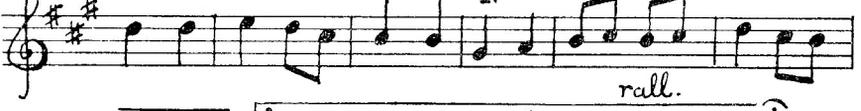
(Les fillettes qui sont belles — trouvent cent amoureux — Oh ! et aussi celles qui sont cruelles — trouvent mille adorateurs.)

Voici d'autre part l'air du *bramlou bach* exécuté par les tambourinaires de Laruns (1) :

(1) Monsieur l'abbé Récaborde, curé de Laruns à la date où avaient lieu nos dernières enquêtes, a bien voulu m'autoriser à noter cet air d'après l'enregistrement qu'il en avait fait lors d'une fête locale. Je lui en exprime ici ma reconnaissance. Voir des versions moins développées du même air dans POUËIGH (*Op. cit.*, p. 235) et MIRAT (*Chants populaires du Béarn*, Paris, Philippo, 1936, t. II, p. 111). J'ai dû, pour gagner de la place, indiquer par un simple signe de reprise la répétition des différentes parties de la mélodie. Dans la réalité cette répétition va rarement sans de savoureuses variantes du dessin ou du rythme.

$\text{♩} = 100$

DC



Le *branlou bach* est dansé par un nombre quelconque de couples, hommes et femmes alternés se tenant par les mains. Le meneur est le cavalier placé à l'extrémité gauche de la chaîne (l'extrémité droite est occupée par une femme). Il demeure à ce poste aussi longtemps que dure la danse. Chaque homme a sa danseuse à sa droite. On tient levée à hauteur d'épaule la main que l'on donne à son propre partenaire. On laisse pendre le bras qui vous relie à l'autre voisin ou voisine.

La disposition d'ensemble est circulaire, mais la chaîne ne se ferme pas en ronde : entre ses deux extrémités demeure un espace libre, en sorte que de nouveaux couples peuvent continuer de s'ajouter en queue. Le branle tourne lentement, dans le sens des aiguilles d'une montre. Le tronçonnement des chaînes, dont nous aurons à parler en étudiant le *branlou airejan*, ne s'est pas produit dans le *branlou bach*.

a) *Du point de vue des pas* la danse consiste dans la répétition indéfinie d'une unité de mouvement toujours la même, occupant huit pulsations musicales. Elle se subdivise en deux groupements de quatre temps :



Temps 1 à 3 : trois petits pas marchés, sur un tempo très légèrement plus rapide que celui d'une marche ordinaire. L'appui initial est pris sur le pied gauche. (Voir les lettres sous la formule.)

Temps 3-4 : suspension sur l'appui gauche pris au temps 3, pied droit soulevé à faible distance en avant de l'appui, jambe (pliée au genou) et pied tombant naturellement.

La même succession d'appuis se répète aux temps 5 à 8, simplement inversée : l'appui initial (5) est sur pied droit, comme la suspension finale (7-8, gauche soulevé). Les deux groupements de quatre temps concourent également à la progression, qui est uniforme et continue.

b) *Du point de vue de la forme*, la danse passe par les étapes suivantes, qui correspondraient en principe à huit couplets successifs de la mélodie chantée :

I. Trajet circulaire en sens de la montre (Les danseurs se suivent, chacun tournant partiellement le dos à celui qui vient après lui).

II. Continuation du même trajet, mais les garçons se retournent

vers leurs danseuses, et donc se déplacent à reculons tout au long de ces seize mesures.

III. Reprise de I.

IV. Reprise de II.

V. Le meneur, après avoir décrit une boucle en épingle à cheveux en sens inverse de la montre, conduit la chaîne, (danseurs dos au centre), à contre-courant des trajets précédents. Même orientation pour tous, comme en I et III.

VI. Par la manœuvre inverse le meneur rétablit la chaîne face au centre. (La progression se fait de nouveau en sens de la montre.) Les hommes se tournent vers leurs danseuses et se déplacent à reculons comme en II et IV. Si les participants sont très nombreux l'ensemble de V et VI peut durer plus de deux couplets.

VII. Le meneur, élevant sa main droite (et du même coup la main gauche de sa partenaire, qu'il ne lâche à aucun moment) fait passer sa danseuse sous l'arche ainsi formée. Elle entraîne à sa suite les autres danseurs. Quand toute la chaîne est passée sous l'arche, elle se redéploie en formation circulaire normale.

VIII. On danse encore quelques instants dans cette disposition initiale (comme au couplet I). Aux dernières mesures, chaque danseuse, quittant la main de son voisin de droite, décrit un tour complet sur elle-même en sens inverse de la montre, sous le bras droit levé de son cavalier. Cette pirouette marque la fin de la danse.

Lou faranla

Lou faranla, aujourd'hui sorti de l'usage, était un branle d'un caractère un peu particulier, dansé à Laruns dans la soirée du mardi-gras. En chaque quartier de la commune, vers dix-sept heures, les habitants gagnaient le lieu de rassemblement fixé par l'usage : petite place ou élargissement de rue. Le trajet prenait du temps, car il fallait, au long du parcours, entrer dans les maisons amies, dont les occupants tenaient à vous faire goûter leurs beignets. Quand un nombre suffisant de personnes étaient enfin rassemblées au lieu du rendez-vous, elles se formaient en longue chaîne ouverte. Le couple le plus âgé en prenait la tête. Les autres couples et individus s'ordonnaient à sa suite, approximativement par rang d'âge. Puis la chaîne s'ébranlait et gagnait le bourg en dansant, au son d'une chanson propre à cette seule circonstance. La première moitié de la chaîne chantait à l'unisson chaque phrase, que la seconde répétait (1).

(1) Je dois ces informations, ainsi que la chanson elle-même et beaucoup d'autres instructions sur la façon de danser les branles, à M. Cazaux-Portes, hôtelier à Laruns (né vers 1905). On trouvera une version du *faranla* chanté

Tout la-bach la-bach en a-ce-res pra-des,
 tout la-bach la-bach en a-ce-res pra-des,
 betch ar-bou-let j'a quin ber-dou-le-ja-be
 fa-ra-la-la-la, fa-ra-la-lan-le-ne.

Le tempo est très lent (un de nos informateurs le qualifiait « une allure d'enterrement »). Chaque phrase comporte la succession d'appuis suivante :

1 2 3 4 : 5 6 7 8
 G D G D G D G D

Soit, pour chaque groupe de quatre temps : trois pas de marche (un par temps) suivis de deux petits pas occupant chacun une demipulsion (les lettres sous la formule indiquent le pied qui supporte l'appui à chaque moment de la phrase musicale).

Il est aisé de reconnaître dans cette structure de mouvement l'équivalent de celle qui a été analysée plus haut. La subdivision des temps 4 et 8 en deux appuis brefs (*faranla*) a même effet que la suspension de deux temps sur l'appui pris aux temps 3 et 7 (*branlou bach*) : elle permet de prendre le premier appui de chaque groupement de quatre temps alternativement sur le pied gauche et sur le pied droit.

Les femmes font constamment face à la direction de marche (vers la gauche) et ont une progression continue. Les hommes au contraire font face alternativement à gauche et à droite : après avoir avancé face à gauche sur les deux ou trois premiers temps de la phrase,

en passe-rue dans POUËIGH, *Op. cit.*, p. 319. Pour le texte de la chanson, voir le même, ainsi que R. BRÉFEIL, *Op. cit.*, p. 53-54.

ils se retournent face à leurs danseuses au temps 4 (ou aux temps 3 et 4). Ils dansent à reculons jusqu'au temps 6 inclus, pivotent en sens inverse sur les temps 7 et 8, progressent face à gauche aux premiers temps de la phrase suivante, et ainsi de suite.

Selon certains informateurs un couplet sur deux seulement aurait été dansé de la sorte. Chaque second couplet se serait fait selon la variante que voici :

Temps 1 à 4 : progression face à gauche pour tous.

Temps 5 à 8 : hommes et femmes pivotent d'un quart de tour vers la droite, ce qui les met côte à côte, épaule contre épaule, à angle droit de la direction de marche. Le front entier recule imperceptiblement sur les temps 5 et 6, avance d'autant sur les temps 7 et 8. La chaîne ne gagne de terrain que pendant la première moitié (temps 1 à 4) de chaque phrase.

Finalement les habitants du bourg voyaient converger des branles issus de tous les points de la commune : « Il en venait un de Pon, un du Bourguet, sur la route de Pau, un du Bualé, un de l'église, un du quartier de la gare, un de l'autre côté, là-bas... » Arriver avant les autres farandoles était une satisfaction d'amour-propre appréciée. Peu à peu toutes ces chaînes se fondaient en une seule, interminable, qui tournait autour de la grande place. (Vers 1914, par suite de l'évolution générale des formes du branle dont il sera question plus loin, elles demeuraient plus souvent dans le prolongement les unes des autres sans se souder.)

On dansait alors les *branlous airejans*. « C'était à qui dirait la plus belle chanson. » Vers 20 heures chaque troupe regagnait son quartier « en passerue ». Après le repas, soit vers 21 ou 22 heures, tous revenaient à la place pour y danser jusqu'à 3 ou 4 heures du matin. Les intrépides demeuraient jusqu'à l'aube, pour juger et brûler Carnaval.

Les branlous airejans

Le *branlou airejan*, plus alerte et plus orné que les précédents, était encore, dans la jeunesse de nos plus vieux informateurs, la danse récréative par excellence. Il a gardé de l'importance pour leurs cadets, et aujourd'hui même continue d'être dansé, avec les sauts, lors de la fête patronale et dans certains bals de sociétés.

a) *La forme*. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle au moins, la disposition d'ensemble du *branlou airejan* a été celle dont le *branlou bach* ne s'est jamais écarté : une chaîne ouverte unique admettant les danseurs en quelque nombre qu'ils se présentent. Cette disposition est la seule dont fassent mention les textes anciens. Elle m'a été décrite

en 1941, à Monplaisir, par Jean Eyt (1) (né en 1867) comme la forme normale du branle en sa jeunesse. Quelques informateurs vivants la connaissent encore, exceptionnellement pour l'avoir vue, plus souvent par le témoignage de leurs parents.

Quand la danse était chantée (toujours à l'unisson) la division en deux chœurs était la même que dans le *faranla* : les danseurs de la moitié droite de la chaîne répètent la phrase qu'ont d'abord chantée ceux de la moitié gauche (2).

Comme il est fréquent dans cette sorte de danse, la tête du branle est un poste envié, qu'aucun garçon bien appris ne doit accaparer trop longtemps. La permutation des meneurs est de règle. Après avoir conduit quelque temps, le couple de tête passe en queue, et le second mène à son tour, avant de laisser la place au troisième. Ainsi jusqu'à ce que le premier couple se retrouve en tête.

Au siècle dernier le *Guide Richard* (3) fournit à cet égard les mêmes informations que la tradition orale actuelle, et y ajoute cette précision intéressante :

« S'il arrive qu'à la fin il reste plusieurs jeunes filles et un seul danseur, c'est un point d'honneur pour le galant Ossalois de ne quitter la partie que lorsque chacune des villageoises a figuré à la danse du premier couple, ce qui finit par devenir une véritable corvée, dont s'amuse beaucoup les jeunes filles en faveur desquelles le pauvre pasteur s'exténue et se courbature en cadence. »

Le souvenir de cette forme ancienne tend à disparaître (4). Dès le premier quart de notre siècle en effet l'usage commençait à pré-

(1) Jean Eyt, ancien instituteur, félibre, né à Gère-Bélesten (voir la notice que Bréfeil lui a consacrée aux dernières pages de son *Essai*) avait soixante-quatorze ans en 1941, quand il me donnait mes premières leçons de branle ossalois. Il était encore capable de danser toute une après-midi — et fort bien — en chantant.

(2) On trouvera de nombreux exemples d'airs de branle *airejan* dans RIVARÈS, *Chansons et airs populaires du Béarn* (LII à LVII); POUËIGH, *Op. cit.*, p. 160 à 168, 220 à 234; G. MIRAT, *Op. cit.*, t. II, p. 115 à 127. Ajouter ici ma propre récolte prendrait beaucoup de place pour peu de profit nouveau.

(3) Un petit livre dont manquaient la couverture et les pages de titre (communiqué par M^{me} Cazaux-Portes à Laruns) m'a livré les citations qui suivront, empruntées par l'auteur au « Guide Richard ». Il m'est, à mon grand regret, impossible de fournir des précisions sur ces deux ouvrages.

(4) Il peut également avoir existé des broderies de forme dont le souvenir ne s'est pas conservé. Les dessins du XIX^e siècle représentant le branle ossalois montrent parfois des danseurs orientés dans la chaîne à l'opposé des autres (dos au centre de la courbe, flanc droit vers la direction de marche). On ne saurait dire s'il s'agit d'une fantaisie de l'artiste, ou d'un retournement réel, facultatif, comme on en connaît dans d'autres danses en chaîne-

valoir de répartir les danseurs en plusieurs chaînes de six à dix couples. Ces chaînes distinctes demeuraient dans le prolongement les unes des autres, et suivaient un même parcours circulaire, comme des tronçons découpés dans une chaîne unique.

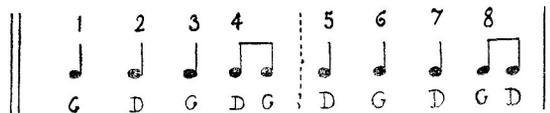
Désormais elles font à leur tour figure de vieilleries. Le découpage de la chaîne s'est en effet poursuivi jusqu'à son terme logique : la juxtaposition linéaire de couples autonomes. Bielle aurait été la première commune à danser le branle sous cette forme rajeunie. Quelques jeunes gens en avaient pris l'initiative un peu avant la dernière guerre (« pour se faire remarquer, quand ils dansaient bien », m'assurait Jean Eyt). Laruns devait ensuite en adopter l'usage. C'est aujourd'hui, en cette commune même, le dispositif le plus habituel.

b) *Les pas*. Alors que les femmes demeurent toujours orientées vers leur cavalier (et donc face à gauche), les hommes se tournent vers la tête de la chaîne (face à gauche) pendant la première moitié de chaque phrase, vers leur danseuse (face à droite) pendant la seconde. Autrement dit les femmes progressent toujours droit devant elles. Les hommes en revanche accomplissent le même parcours, partie en avançant (temps 1 à 4), partie en reculant (temps 5 à 8). Il en résulte pour les mouvements individuels des conséquences appréciables.

D'abord en ce qui concerne l'attitude et les ports de bras. Aux temps 1 à 4 les danseurs avancent à la suite les uns des autres, régulièrement espacés, bras baissés. Aux temps 5 à 8 les deux partenaires dans chaque couple se font face et réduisent la distance qui les sépare. La main que l'homme donne à sa voisine de gauche reste pendante, mais son bras droit s'élève et s'étend horizontalement vers la droite, tenant également ouvert et levé le bras gauche de sa danseuse.

Le pas aussi se ressent de cette alternance. Il est généralement très dépouillé dans la première moitié de la phrase, plus ou moins orné dans la seconde. Il l'est inégalement dans les deux sexes.

Comme presque toujours dans les danses traditionnelles anciennes, le pas des femmes se montre beaucoup plus sobre et beaucoup moins sujet à variation dans les appuis que celui des hommes. Le schéma d'appuis qu'il m'a été donné d'observer chez la plupart d'entre elles était le suivant :



Soit la formule déjà notée pour le *faránla*. Mais cette fois la subdivision de la phrase en deux groupements de quatre temps n'a pas dans la danse réelle l'évidence qui éclate dans la formule écrite. L'am-

pleur inégale des pas élémentaires, la position des appuis variable au long de la phrase, masquent ordinairement la symétrie de l'organisation. Chaque danseuse peut avoir à cet égard sa façon de faire. J'en citerai une seule à titre d'exemple :

Temps 1 à 3 : trois pas marchés, glissés presque à ras de terre, avec assez d'ampleur.

Temps 4 : le pied droit vient se poser (première moitié du temps), très ouvert, derrière le gauche, pointe du pied touchant le talon gauche, et aussitôt (deuxième moitié du temps) le gauche reprend l'appui, à quelques cm en avant de la position qu'il vient d'abandonner.

Temps 5 : Le droit rejoint le gauche et prend l'appui, toujours bien ouvert, dans la même position croisée arrière qu'en 4.

Temps 6 : un pas glissé du pied gauche en avant.

Temps 7 : le pied droit se pose et prend l'appui, cette fois à l'assemblé du pied gauche (pieds joints sur la même ligne).

Temps 8 : deux très petits pas en avant.

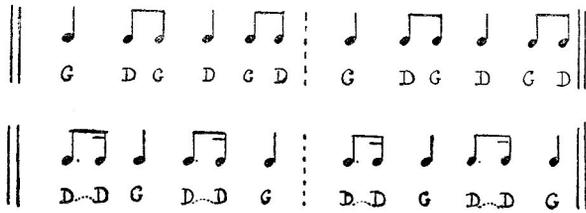
Au total les temps 1 à 3, et 6, assurent seuls un déplacement important. La succession rythmique des appuis marque nettement la présence de deux motifs équivalents (de quatre temps chacun) ; le dessin gestuel fait de la phrase de huit temps une unité insécable.

La liberté plus grande d'interprétation masculine se manifeste d'abord dans les découpages plus divers de la formule d'appuis. Dans la seconde moitié de la phrase notamment, le temps subdivisé n'est pas toujours le même :

	1	2	3	4		5	6	7	8			
	♩	♩	♩	♩		♩	♩	♩	♩			
	G	D	G	D G		D	G	D G	D			
ou		1	2	3	4		5	6	7	8		
		♩	♩	♩	♩		♩	♩	♩	♩		
		G	D	G	D G		D	G	D	G	D	

Ces deux formules dominent. Exceptionnellement on en observe dont la parenté avec le schéma-type n'est plus reconnaissable (1) :

(1) Toutes ces formules ont été notées en septembre 1965 au cours d'une soirée de danse qui suivait le banquet de la Société des trompes de chasse d'Ossau. A l'exception des deux dernières, elles se retrouvent couramment dans les démonstrations d'informateurs isolés.



Il est extrêmement vraisemblable qu'il existe une relation entre la diversité de l'expression gestuelle individuelle et l'évolution de la forme qui en moins d'un demi-siècle a changé une danse collective en une danse de couples juxtaposés. On peut raisonnablement supposer qu'en d'autres temps la marge laissée à l'interprétation personnelle du pas était contenue dans des limites plus étroites (elle l'est restée dans le *branlou bach* et le *farantla*, qui avaient gardé leur forme communautaire). Le *Guide Richard* déjà cité souligne, comme d'autres textes anciens pour d'autres pays de France, l'aspect très homogène qu'offrait le branle d'Ossau dans la seconde moitié du XIX^e siècle : « L'oreille des Ossalais est tellement sensible au rythme de leur simple orchestre qu'il semble qu'une seule volonté fasse mouvoir les jambes de tous les danseurs, tant les mouvements se font avec ensemble et précision. »

En revanche le même ouvrage fait état d'une particularité qui n'est plus observable en Ossau mais que l'enquête directe et les documents écrits font connaître ailleurs pour les danses du même type. Il s'agit des broderies par lesquelles le meneur fait valoir sa virtuosité durant les deux ou trois couplets où il occupe la tête de la chaîne : « C'est toujours un homme qui marche en tête, et sa danse, quoiqu'ayant au fond le même caractère que celle de ses compagnons, est cependant un peu plus savante. Souvent il se retourne et fait face à la danseuse qui le suit et dont il tient la main ; souvent aussi, et par un mouvement qui semble lui être très naturel, quoi qu'il nous paraisse très difficile, il jette brusquement ses jambes en avant et les fait passer l'une sur l'autre. Les autres danseurs répètent ce mouvement, qu'ils accompagnent de ces cris de joie sauvage dont les échos de la montagne retentissent si souvent. »

Ces fantaisies (celle qu'évoque notre auteur est encore familière dans les *sauts*) ont pu être tirées du fonds local de la danse. D'autres, on le verra plus loin, ont dû être empruntées à des modèles plus savants.

Le style des mouvements diffère suivant la nature de l'accompagnement. La danse chantée est normalement un peu plus lente que la danse aux instruments. Le pas est glissé, coulant, bien suspendu, assez étroit, tout en progression horizontale à ras de terre, au moins chez les femmes. La danse instrumentale, plus vive, a un pas plus

rebondissant, avec, pour les hommes, des broderies vigoureuses sauts, lancés de jambe libre en position pointée ou croisée, etc... En toutes circonstances on danse sérieusement, gravement, sans rien dire.

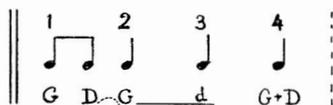
Tous les airs de *branlous airejans* se dansent comme il vient d'être dit. Deux ou trois d'entre eux seulement ajoutent au pas fondamental quelques mouvements qui leur sont propres. Dans l'un, dit « Les trois sauts », trois sauts verticaux à pieds joints suivent en effet chaque couplet. Ce branle-jeu (connu en plusieurs endroits avec les paroles « Foutez-moi le camp, canailles... ») se danse en fin de soirée et annonce la dispersion proche.

Le branle de « La boulangère », après deux phrases de huit temps (mesures 1 à 6) et un motif de quatre (mesures 7-8) dansés avec les mouvements habituels, comporte deux phrases d'un seul tenant (mesures 9 à 16), où le cavalier fait constamment face à sa danseuse, elle avançant, lui reculant.

Les appuis subdivisés et les appuis indivis se succèdent en ces deux dernières phrases de telle manière que le pied gauche soit libéré à la fin de la dernière mesure pour prendre l'appui au premier temps du couplet suivant. Rapportons à titre d'exemple la succession d'appuis observée chez une de nos informatrices :

Pour en finir avec le branle d'Ossau, il me reste à faire connaître une façon de danser le *branlou airejan* profondément différente de toutes les précédentes. Elle me fut enseignée en 1941, à Monplaisir, par Jean Eyt. Elle est le fait des hommes, particulièrement au poste de meneur.

Pour la difficile analyse de ces mouvements, et vu la précision de leur dessin, j'userai des termes de « 1^{re} position., 3^e,.. 5^e positions », employés dans la danse classique, sans négliger pour autant d'en détailler le contenu pour les lecteurs non avertis. Il doit être entendu que ces positions sont prises avec l'ouverture modérée qu'elles avaient au XVIII^e siècle (90° au plus, souvent moins), non avec la très grande ouverture du ballet actuel (1).



1 : Face à gauche. Un pas glissé en avant sur le pied gauche (1^{re} moitié du temps), aussitôt suivi (2^e moitié) de la pose du droit, qui prend l'appui derrière le précédent en 5^e ou 3^e position (bien ouvert, pointe ou milieu du pied droit au contact du talon gauche). Aussitôt le danseur fait un petit saut en avant...

2 : ..et retombe sur le pied gauche, avancé à très faible distance de son appui du temps 1, cependant que le droit, sans quitter sa position emboîtée (3^e position), frappe l'arrière du talon gauche.

3 et 4 : Gardant son appui sur pied gauche, le danseur porte son pied droit en 5^e position devant : il le pose (temps 3) sur la seule demi-pointe et sans appui (très ouvert, talon soulevé juste devant la pointe du gauche). Aussitôt il le reporte en première position à l'assemblée de gauche, se dresse sur la demi-pointe des deux pieds (1^{re} moitié de 4. Pieds ouverts se touchant par les talons), pose enfin les deux pieds par toute leur surface (2^e moitié du temps).

Tout en effectuant cette suite de pas, le danseur commence de pivoter progressivement vers la droite pour faire face à sa danseuse. Il achève cette rotation, s'il est nécessaire, pendant le temps 5.

Les temps 5 à 8 se dansent face à la danseuse et en reculant :

(1) Dans les formules d'appuis le trait à la suite d'une lettre majuscule indique que l'appui demeure sur ce même pied durant les notes soulignées. Une lettre minuscule désigne un pied qui pose à terre — par tout ou partie de sa surface — sans supporter le poids du corps.



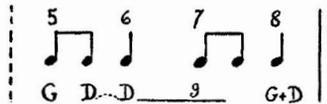
5 : Un petit pas en arrière sur pied gauche (1^{re} moitié du temps), aussitôt rejoint par le droit qui prend l'appui (2^e moitié du temps, 1^{re} position).

6 : Le pied droit gardant cet appui, et le danseur étant dressé sur sa demi-pointe, le pied gauche, libre, est posé (1^{re} moitié du temps) en 5^e position devant (bien ouvert, talon soulevé devant la pointe du droit, la demi-pointe seule touchant le sol). Aussitôt (2^e moitié du temps) le pied gauche fait un petit pas en arrière..

7 : ..et le danseur, dressé sur cet appui, pose le droit, libre, en 5^e devant (1^{re} moitié du temps). Puis il le reporte en 1^{re} à l'assemblé du gauche (2^e moitié), les deux pieds, dressés sur leur demi-pointe, se partageant également l'appui.

8 : Reposer les deux pieds à terre par toute leur surface.

Plus rarement la seconde moitié des phrases se montre une variante de la première :



5 : Appui sur le pied gauche reculé, et aussitôt après sur le pied droit ramené à l'assemblé. Rebondissement sur place...

6 : ...et retombée sur le même pied. Le gauche, reporté en 3^e derrière, frappe le talon du droit, sans prendre lui-même aucun contact avec le sol.

7 : Même appui. Le pied gauche, libre, est posé en 5^e devant. Puis, tandis que le danseur se dresse sur la demi-pointe du droit (2^e moitié du temps), le gauche, au prix d'un petit rond de jambe, est ramené à l'assemblé.

8 : Les deux talons se posent.

Mon informateur, tout en déclarant qu'on pouvait combiner ces trois formules (une formule pour les temps 1 à 4, deux formules pour les temps 5 à 8) à volonté, usait de la dernière beaucoup moins que des deux autres, et presque uniquement pour les quatre derniers temps de chaque couplet. Elle lui servait de conclusion.

Le type, l'organisation, le style de ces mouvements, sont manifestement étrangers à ceux que nous avons précédemment passés en revue. Il paraît impossible de les expliquer par une élaboration folklorique locale s'exerçant sur les matériaux livrés par la tradition ancienne. Les produits assurés de cette élaboration, on l'a vu, ne livrent rien de semblable.

J'inclinerais personnellement à penser que les pas exécutés par Jean Eyt devaient quelque chose à l'enseignement des anciens maîtres de danse régimentaires. Au moins présentent-ils des similitudes avec certains des « pas français » que ceux-ci ont introduits dans plusieurs terroirs pyrénéens. Si la supposition est exacte, la filiation serait indirecte : mon informateur, autant que je sache, n'avait eu d'autres modèles que ceux qui, en sa jeunesse, avaient cours en son milieu.

Quoiqu'il en soit des provenances, un fait important peut être tenu pour acquis : la coexistence au même lieu, dans la même danse, vers la fin du XIX^e siècle et le début du nôtre, de niveaux différents d'expérience technique. A côté de mouvements relativement simples, issus du fonds local ancien, universellement partagés, des façons de faire plus savantes et plus brillantes ont été détenues par un nombre limité d'exécutants. Le découpage de ces mouvements en motifs de quatre temps permettait leur substitution aisée aux groupements moteurs du vieux branle, donnant par là aux meneurs de chaînes le moyen de prouver leur excellence, sans remettre en cause la danse des couples qui les suivaient.

LE BRANLE D'ARBÉOST

Resserrée entre la vallée d'Ossau (Béarn) et la vallée d'Arrens (Lavedan, Bigorre), la vallée d'Arbéost-Ferrières (arrondissement d'Argelès) a possédé un répertoire de danses composite, fait pour partie d'emprunts aux deux pays qui l'encadrent.

On y avait quelque notion de plusieurs danses du Lavedan : la *balade*, les *abricots* ou *paysantette*, la *matelote*, une « gavotte », un « rondeau », la *Limousine*, la *carmagnole*, les *ceintures*, le *Peyrou-tou*, *Ian petit*. Tout cela connu, au moins de certains, mais beaucoup moins pratiqué qu'en vallée d'Arrens. Quelques hommes d'autre part ont su un ou deux *sauts* venus d'Ossau : le *mouchicou*, le *Monein*.

Le quadrille, la polka piquée, la « polka bébé », représentaient au début de notre siècle l'apport des salons. Mais la danse fondamentale, seule universellement partagée, était, comme en Ossau, le *branle*. Il y a toute apparence qu'il constitue le plus ancien fonds local encore accessible. Il s'est dansé jusque vers 1925-1930.

Les occasions de danse ont été sensiblement les mêmes qu'en

Ossau : veillées de travail et veillées récréatives, dimanches de la période carnavalesque, bals qui suivent les quêtes des jours gras, noces, fête patronale (Saint Laurent).

Le branle a laissé ici la réputation d'une danse presque uniquement chantée. Non que les musiciens aient manqué. Vers 1910 il y avait encore à Arbéost des flûtistes tambourinaires (tambourin « de Gascogne »). Mais on ne requérait autrefois leurs services que de temps à autre, en des occasions importantes : la fête patronale, certaines noces. Dans les circonstances ordinaires, et en bien des mariages même, le branle se dansait à la voix.

Les personnes âgées consultées en 1941 nous disaient l'extraordinaire richesse du répertoire de chansons au temps de leur jeunesse, les unes connues de tous, d'autres, nombreuses aussi, propres à une famille, voire à une personne. La mère apprenait à sa fille telle complainte qu'elle serait seule à dire. A certaines dates les jeunes gens, au cabaret, chantaient toute la nuit « sans qu'on entende deux fois la même ». En mai, quand les bergers ossalois venaient conduire leurs troupeaux dans la montagne, on se pressait dans les veillées pour les entendre et apprendre d'eux des versions nouvelles.

Ici aussi la plupart de ces chansons servaient à deux fins (passerue et branle) et revêtaient selon l'occasion deux formes différentes. A en juger par notre principal informateur en 1941, la qualité de l'interprétation avait été tout à fait remarquable.

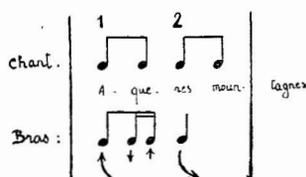
D'autres chansons étaient à un seul emploi : passerue *ou* branle. Dans ce dernier cas elles étaient souvent chantées par les danseuses, réparties — à l'intérieur d'une même chaîne — en deux équipes qui alternaient suivant le principe déjà défini. (Chaque phrase de huit temps, exposée par le premier demi-chœur, est répétée par le second). Quand les participants étaient peu nombreux, une seule danseuse chantait, les autres reprenant en chœur. Parfois aussi quelqu'un, en dehors du branle, frappait le rythme sur le sol à l'aide d'un bâton.

A la différence de l'ossaloise, la tradition d'Arbéost ne connaît pas — ou ne connaît plus ? — de formes du branle distinctes suivant les circonstances. Il y a bien, à la sortie de la messe de mariage, un branle conduit par les mariés suivis de leurs proches. Son importance est même mieux soulignée qu'en Ossau, en cela qu'il n'est suivi à cette place d'aucune autre danse (les danses récréatives ne commenceront qu'un peu plus tard, avec la tournée des cafés). Mais il ne possède, ni dans la forme, ni dans la mélodie, ni dans les mouvements, aucun caractère qui lui soit propre. Le branle d'Arbéost se danse de la même façon en toutes occasions.

Apparenté au branle d'Ossau, il en diffère, à première vue très sensiblement, par la présence d'un mouvement de bras et l'agencement des appuis.

Le mouvement de bras correspond à une mesure à deux temps.

Il n'affecte qu'un côté du corps. En effet le cavalier fait mouvoir le bras de sa danseuse, mais non celui de sa voisine de gauche. Autrement dit le bras gauche des garçons et le bras droit des filles pendent, inertes, cependant que les autres font le mouvement suivant :

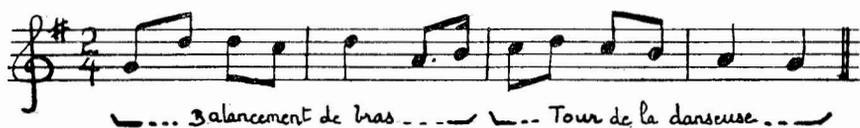


1 : Le bras droit se lève en avant, étendu sans raideur, jusqu'à devenir à peu près horizontal au début du premier temps de la première mesure (A-). A la seconde moitié du temps (- que -) il redescend de quelques centimètres et remonte aussitôt d'autant.

2 : Le bras redescend le long du corps, jusqu'à dépasser légèrement la verticale en arrière.

Il en est de même sur toutes les mesures, à l'exception de celles qui servent aux broderies de forme dont nous aurons à reparler.

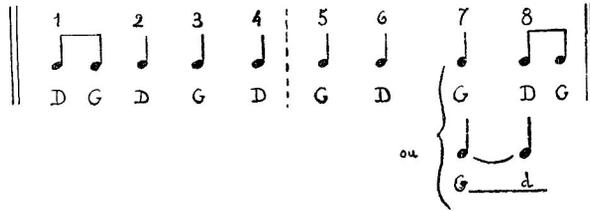
Les quatre premières mesures de la chanson constituent une simple introduction. Les danseurs sont disposés côte à côte en chaîne ouverte, mais ne se déplacent pas encore. Pendant les mesures 1 et 2, pieds immobiles, ils font leurs premiers balancements de bras. Pendant les mesures 3 et 4 le garçon fait tourner sa danseuse sous son propre bras droit levé (Quatre pas de marche. Sens de la montre. Elle lâche pour un instant la main de son autre voisin) :



Après quoi tous se reprennent les mains, s'orientent face à gauche, et la chaîne s'ébranle.



Curieusement, cette danse conduite par le cavalier de l'extrémité gauche commence par un appui sur pied droit. La formule pour chaque phrase est en effet :



1-2 : Un changement de pas (un pas en avant sur le pied droit, croisé s'il en est besoin devant le gauche. Le gauche rejoint à l'assemblée. Le droit avance de nouveau, plus ou moins croisé).

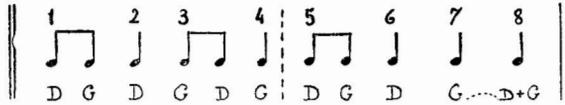
3-4 : Deux pas de marche, le premier sur pied gauche ; l'autre sur pied droit. Chaque garçon les met à profit pour se retourner vers sa partenaire. Au temps 3 il est côte-à-côte avec elle. Au temps 4 il lui fait face. En ce temps 4 il pose le pied droit un peu en arrière du gauche et très près de lui.

5 à 8 : Trois pas de marche (à reculons pour les garçons) suivis d'un assemblé final. Cet assemblé du temps 8, conclusion de la phrase, peut se faire de l'une ou l'autre des deux manières suivantes. Ou bien le danseur, à la première moitié du temps, prend appui sur le pied droit posé au contact du gauche (qui cesse alors de porter le poids du corps), et aussitôt après reprend appui sur le gauche, sans aucun déplacement de celui-ci. Ou bien le danseur pose le droit au contact du gauche et l'y maintient sans aucun appui, le poids du corps demeurant toujours sur le gauche. Quel que soit le parti adopté, le pied droit se trouve libre pour commencer la phrase suivante.

Telle serait, d'après deux de nos meilleures informatrices, la formule typique du branle d'Arbéost. Diverses fantaisies, sociales ou individuelles, peuvent en rompre l'uniformité.

On s'amuse parfois, quand la chaîne est bien circulaire, à gagner un peu vers le centre pendant les quatre premiers temps de chaque phrase, à reculer pendant les quatre derniers. Quand les pas de tous sont bien coordonnés il en résulte un agréable mouvement de resserrement et dilatation alternés du « rondeau ».

D'autre part certains danseurs découpent la formule d'appuis par des changements de pas et des sauts. D'autres, après une phrase dansée suivant la formule typique, rompent la continuité de la chaîne, saisissent leur danseuse à bras-le-corps, tournent avec elle sur place, en sens de la montre, pendant une phrase découpée en trois changements de pas suivis d'un saut à pieds joints :



Après quoi ils reprennent la disposition collective.

Parfois aussi le couple demeure détaché plus longtemps. L'homme prend de la main droite la main droite de sa partenaire et la fait reculer tandis qu'il avance, aussi longtemps qu'il veut.

Il est vraisemblable que cette habitude progressivement établie de rompre par des broderies de couple la continuité de la chaîne a préparé l'avènement du branle par couples, forme tardive, facultative, connue à Arbéost comme en Ossau.

Que la chaîne soit d'un seul tenant ou tronçonnée en couples, toujours, sur les quatre derniers temps de la chanson, le cavalier, comme au début, fait tourner sa partenaire sous son propre bras levé. On appelle ce mouvement « biroulet ». Il marque la fin de la danse.

CONCLUSIONS

Le répertoire des vallées d'Arbéost, et surtout d'Ossau, comprend des danses de types variés, correspondant à des niveaux d'expérience, des modes de transmission, et jusqu'à un certain point des publics, différents. Plus précisément on est conduit à y distinguer :

a) Des danses mixtes, pratiquées en des circonstances diverses par tous les membres du groupe local. Divertissement ordinaire et moyen d'expression universellement partagé. Partie intégrante de l'expérience commune, au point que leur transmission aux jeunes s'opère comme d'elle-même, sans qu'il soit nécessaire d'institutions particulières pour l'assurer.

b) Des danses d'hommes, d'emploi limité, trouvant place à des moments définis. Assez prestigieuses et assez difficiles pour justifier et nécessiter un enseignement donné par un maître autorisé. Proposées à toute la jeunesse masculine, assimilées plus ou moins complètement par la majorité de ses membres.

c) Enfin des danses de nature et d'origine variées, emprunts aux pays voisins, apports citadins, toutes danses mineures, détenues par un petit nombre d'individus.

Cette hétérogénéité du répertoire se retrouve dans tous les terroirs pyrénéens environnants, tant lavedannais que basques. Toutefois les hautes vallées d'Arbéost et Ossau s'en distinguent par la proportion des différents constituants. La danse d'hommes n'a pas ici la prépondérance qui est si souvent la sienne dans l'ouest de la chaîne pyrénéenne. On n'y connaît pas de danse spectaculaire propre aux quêtes et cortèges saisonniers, comme sont la *balade* en Lavedan, la *kaskarot dantza* ou la *maska dantza* en Basse-Navarre et Labourd. A plus forte raison rien qui rappelle les extraordinaires ressources de la mascarade souletine ou les agréments divers des *tobera* navarrais. Les *sauts*, il est vrai, ont leur place, encore importante en Ossau, et leur originalité, qui est remarquable. Ni par le nombre, ni par le rôle, ils ne soutiennent pourtant la comparaison avec le répertoire homologue des provinces basques.

En revanche la danse mixte de forme sociale a conservé jusqu'à nos jours une place, des caractères et des fonctions, qu'elle a généralement perdus dans les régions précitées. En sorte qu'elle fait aujourd'hui figure de survivance exceptionnelle.

Cependant ses traits fondamentaux ne sont pas proprement béarnais, ni même pyrénéens. Ils appartiennent à la plus générale et à la plus ancienne tradition française connue, celle des danses en chaîne, dites, selon les lieux et les temps, rondeaux, tresques, caroles ou branles.

Ici comme ailleurs (mais ici en opposition avec les sauts, réservés aux hommes) l'essence même du branle est d'être un instrument de rassemblement, de mise en ordre et d'unification. Il est la danse du groupe présent, qu'il s'agisse des travailleurs réunis pour une tâche précise (fenaison, dépouillage du maïs, etc.), des invités d'un mariage, des habitants d'un quartier, d'une communauté villageoise entière. Dépouvue d'autre signification en elle-même, la danse unique sert des fins diverses, le plus souvent récréative (*branlou airejan*), au besoin cérémonielle (*branlou bach*), voire même utilitaire (carrousère). En chacune de ces circonstances elle a son savoir-vivre, défini par la tradition.

Ce savoir-vivre est d'autant plus nécessaire que la chaîne ouverte, à la différence de la ronde close, établit entre ses membres une hiérarchie, généralement ressentie avec force. Occuper la tête est toujours un honneur. L'importance du rang décroît ensuite jusqu'à la dernière place, dont l'occupant n'échappe pas toujours aux quolibets. Ainsi la chaîne ouverte ossaloise est-elle propre à mettre en valeur quelques personnes momentanément privilégiées (les baladins à la fête locale, les nouveaux mariés), à signifier des degrés d'ancienneté (*faranla*), de parenté (*branlou bach* des noces), etc.. L'étiquette règle ces distinctions. Lorsqu'il n'y a point de préséances à marquer, elle prescrit au contraire la permutation régulière des meneurs, qui rétablit l'égalité par le passage de tous à toutes les places.

A l'archaïsme de la fonction répond celui des formes et des pas. On retrouve ici les deux caractères habituels, essentiels, de ce type de danse : le dispositif en chaîne et la répétition indéfinie d'un groupement moteur unique, l'un et l'autre concourant également à l'étroite cohésion et à l'unité psycho-motrice de la communauté rassemblée.

a) Le groupement moteur commun est un motif de quatre temps, bien identifiable dans le *branlou bach*, le *faranla*, et dans la danse des femmes en toutes circonstances. Il est susceptible de prendre l'une ou l'autre des deux formes suivantes :

1.	1	2	3	4
	♪	♪	♪	♪
	G	D	G	—
	D	G	D	—
2.	1	2	3	4
	♪	♪	♪	♪
	G	D	G	D G
	D	G	D	G D

Il n'est rien d'autre que le « double » du Moyen Age et de la Renaissance, composant banal des branles, des basses-danses et de bien d'autres danses anciennes. Le *branlou bach* ossalois est comparable au *branle double* de l'ancienne France. Il en diffère en ce que les *doubles* successifs sont employés à une progression continue au lieu de s'opposer deux à deux en cheminements contrastés, comme l'enseignait en 1588 l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau. Encore le retournement des hommes vers les femmes pendant un motif sur deux marque-t-il, ici aussi, une distinction nette entre les deux parties de la phrase de huit temps.

Strictement défini et accepté par tous comme une règle dans le *branlou bach*, le même groupement moteur devient thème à variations individuelles, surtout pour les hommes, dans les *branlous airejans*. Chez le plus grand nombre la variation résulte d'opérations très simples, les mêmes qu'on observe en d'autres régions dans les danses de même type : retouches légères apportées à la formule d'appuis (monnayage de durées longues, répartitions différentes des temps indivis et des temps subdivisés) ; remodelage du dessin gestuel ; addition de broderies, lancés de jambes libres, sauts, etc... Il en résulte une expression jusqu'à un certain point personnalisée à l'intérieur de l'expression sociale. Mais au total, toujours dépendante de l'expérience universellement partagée, cette variation demeure contenue dans des limites modestes.

Certains danseurs connaissaient, naguère encore, des pas différents, qui relevaient d'un savoir-faire moins élémentaire, et prove-

naient, selon toute apparence, d'emprunts à d'autres milieux. Distribués comme les précédents en unités de quatre temps, ces pas plus brillants se juxtaposaient ou se substituaient au pas traditionnel sans introduire aucun désordre dans le groupe dansant. Un modèle supérieur se trouvait ainsi proposé à l'imitation libre, une chance d'élévation du niveau technique offerte par certains membres du groupe au groupe entier. C'est pourtant la vieille forme enracinée dans l'habitude collective qui devait finalement prévaloir. Les pas de composition plus savante semblent avoir disparu sans laisser de trace. Nos dernières enquêtes n'en ont même pas retrouvé le souvenir. Le très ancien « double » et ses dérivés subsistent seuls dans la tradition à son terme.

b) Le dispositif d'ensemble est en règle générale la chaîne ouverte circulaire, elle aussi forme fondamentale, avec la ronde, des branles français anciens. Il est remarquable que des trajets dos au centre, des passages sous le bras levé du meneur, l'enrichissent dans le *branlou bach* des occasions solennelles, où la tradition les a réglementés, nullement — au moins aujourd'hui — dans la danse récréative, où la fantaisie des meneurs aurait pu les multiplier. Ces enjolivements, très peu nombreux, sont fort simples. Ils relèvent, eux aussi, d'une expérience très générale en France et très ancienne. Soulignons qu'ils trouvent place dans un branle dont l'accompagnement est habituellement instrumental, et le pas dépouillé de toute broderie.

Si le branle des circonstances ordinaires ne leur fait aucune part, ce pourrait bien être, en partie au moins, pour les raisons inverses : il a été une danse principalement chantée, où l'accomplissement de gestes intéressait plus que le dessin des parcours.

On retrouve en effet dans le branle ancien d'Arbéost et d'Ossau le lien étroit, si souvent constatable dans les danses de cette sorte, entre mouvement, musique et poésie. La joie de danser ensemble n'y fait qu'un avec celle de chanter en chœur. La danse a besoin du chant, mais en retour le chant choral trouve ses conditions les plus favorables dans ce cercle homogène, dont tous les participants sont animés et unis par un même rythme corporellement vécu. Poème, mélodie et geste prennent vie ensemble à tout instant par une re-création à laquelle tous contribuent. L'expression n'est complète et satisfaisante que par l'union intime des trois éléments.

Leur équilibre subsiste en des circonstances où l'on s'attendrait à le voir remis en cause. Par exemple quand le branle se mue en danse itinérante, assurant le déplacement du groupe d'un quartier à un autre. Dans des conditions analogues les farandoles méridionales et plusieurs branles d'autres régions françaises (Béarn compris) ont abouti à la chaîne ouverte très mobile, marchée ou sautillée sans pas réglés, multipliant les « ponts », les « enfile-aiguille », les serpentements, spirales, etc. Non le *faranla* de Laruns. Fidèle à la chanson unique usitée en cette circonstance et à son interprétation chorale, fidèle à son pas traditionnel exécuté sur le tempo le plus grave, il a aussi conservé

la forme très simple qui en était inséparable. Le cercle ouvert s'est seulement déroulé en ligne. Les autres traits demeurent inchangés.

Il faut attendre une date toute proche (entre 1914 et 1940) pour voir ces formes simples s'écarter de l'état qui était le leur depuis un temps certainement reculé. Leur modernisation est liée au déclin de l'expression collective, progressivement abandonnée au profit de groupements toujours plus réduits d'acteurs. La chaîne unique de longueur indéfinie se fragmente en chaînes partielles, puis se tronçonne en segments, et finalement en couples. Le lien semble évident, d'autre part, avec la fréquence croissante de l'accompagnement instrumental, et notamment la généralisation de l'accordéon.

Sur tous les points, — fonctions de la danse dans la vie du groupe, part de l'expression sociale et de l'expression personnelle, ressources de la forme et organisation du mouvement, unité musico-verbo-motrice, évolution du type accordée à l'évolution du milieu — le parallèle s'impose avec d'autres régions de France également conservatrices d'archaïsmes, où la danse en chaîne a gardé très tard la même prééminence, et survécu au prix des mêmes réajustements.

Retrouver en plein xx^e siècle une même sorte de danse, d'une nature si étrangère à nos habitudes modernes, en des régions aussi différentes et distantes les unes des autres que la Basse-Bretagne, le Bas-Berry, les Landes, les hautes vallées béarnaises, et l'y retrouver avec des caractères si constants, est un fait qui donne à réfléchir. Au moins quand on le rapproche de l'ensemble de l'information présentement réunie sur l'histoire et l'ethnographie de la danse en France. On est alors conduit à reconnaître dans les danses de ce type une assise très ancienne et très générale de la danse française, la plus ancienne probablement qu'il soit possible d'atteindre, presque partout disparue ou devenue méconnaissable, représentée pourtant jusqu'à nos jours en quelques aires résiduelles.

Il convenait de souligner cette analogie des branles de Béarn et Bigorre avec ceux d'autres pays de France, et de laisser entrevoir l'importance de ces rapprochements pour une théorie générale de la danse française. Il n'est pas moins indispensable, cela fait, d'affirmer l'originalité très réelle qu'ont ces danses en vallées d'Arbéost et d'Ossau. A ne considérer que les formules d'appuis dégagées du réel par la notation écrite, la similitude est frappante entre le branle d'Ossau et telle *dañstro* de Basse-Bretagne. Devant la danse effectivement vécue, le sentiment des différences l'emporte. Le tempo, le tour particulier donné aux pas et aux gestes, la qualité intrinsèque du mouvement, les caractères originaux de l'accompagnement instrumental et du chant, font du branle ossalois une danse qui n'est la réplique exacte d'aucune autre. On ressent fortement sa spécificité, en même temps que l'incapacité de l'analyse à en rendre compte.

Et quels mots restitueraient le charme prenant de cette danse simple, de cette musique et de ce chant ? C'est la mélancolie de telles recherches qu'il faille, pour en communiquer les résultats, réduire à de pauvres notions abstraites ce qui, pour tant d'hommes d'autrefois, avait été plénitude de vie, source de joie, en même temps qu'expérience authentique de la beauté.

EAUX-BONNES



Musée d'Art et d'Histoire de la Ville de Paris
N° 6

FÊTE DE LA S. JEAN

PL. v et vi : voir légende ci-contre (p. 264, bas)

