



HAL
open science

Les sociétés de farandoles en Provence et Languedoc (1973), augmenté de deux textes mis en annexe par l'auteur, 1. Résultat d'une enquête de terrain sur la farandole d'Utelle (1973) 2. Conférence (1992) sur le thème de la Gavotte de Vestris

Francine Lancelot (1929-2003)

► **To cite this version:**

Francine Lancelot (1929-2003). Les sociétés de farandoles en Provence et Languedoc (1973), augmenté de deux textes mis en annexe par l'auteur, 1. Résultat d'une enquête de terrain sur la farandole d'Utelle (1973) 2. Conférence (1992) sur le thème de la Gavotte de Vestris. Ares, pp.292, 2000, 2-9510087-2-4. halshs-02070374

HAL Id: halshs-02070374

<https://shs.hal.science/halshs-02070374>

Submitted on 23 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Francine Lancelot

T 2566

LES SOCIÉTÉS DE FARANDOLE
EN PROVENCE ET LANGUEDOC

aRès

Recherche ethnologique en Sarthe

U31395
E9849



Francine LANCELOT

LES SOCIÉTÉS DE FARANDOLE
EN LANGUEDOC ET PROVENCE

Thèse de 3^e cycle
EPHE 1973

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

© 2000 ARÈS
Tous droits réservés. Dépôt légal mars 2000
ISBN : 2-9510087-2-4

LES SOCIÉTÉS DE FARANDOLE
EN PROVENCE ET LANGUEDOC

aRès

Recherche ethnologique en Sarthe

OUVRAGES SUR LA DANSE RÉDIGÉS PAR YVES GUILLARD

LES DANSES DE CARACTÈRES

Répertoire brillant dont l'origine remonte au 18e siècle, il a connu d'importantes implantations en Provence, au Pays Basque et dans la Vallée de la Loire.

<u>Danse et Sociabilité, les danses de caractères</u> C'est l'ouvrage de référence sur la question (thèse d'ethnologie)	140 F
<u>Cahiers de danse, manuscrits de farandoleurs, prévôts et maîtres de danse</u>	80 F
VALLEE DU RHONE	
<u>Fernand Bousquet, maître de danse</u>	100 F
<u>Farandoles et Danses de Caractères dans le Gard. Tome I, Le bassin minier d'Alès</u>	100 F
<u>Farandoles et Danses de Caractères dans le Gard. Tome II, Aramon</u>	100 F
PAYS BASQUE	
<u>Les points de principe souletins dans l'ouvrage de J.-M. Guilcher</u>	80 F
VALLEE DE LA LOIRE	
<u>Dansez, Sarthois ! Danses de Caractères et Pas d'Été</u>	35 F
<u>Danses de Caractères en Sarthe, Tome I</u>	100 F
<u>Danses de Caractères en Sarthe, Tome II</u>	100 F
<u>Danses de Caractères en Touraine</u>	100 F

LEQUADRILLE

<u>Le Quadrille tel qu'il se dansait à ses origines</u>	80 F
<u>Les anciens pas de Reel écossais et l'influence du Quadrille français</u>	80 F

Commandes à adresser à ARÈS
c/o Y. Guillard 31, rue des Champs 72000 Le Mans Tél : 02 43 28 25 86
(ajouter 25 F pour les frais d'envoi)

QUELQUES PRECISIONS

Cette thèse soutenue en 1973 n'a pas trouvé d'éditeur. Vingt-six ans après, je reçois quelques demandes de diffusion, émanant de bibliothèques, de centres de documentation traditionnelle et de chercheurs.

Yves Guillard, avec le soutien de son association **aRès** me propose de réaliser une mini édition par photocopies. Je les en remercie très vivement.

Vous trouverez donc le texte initial in extenso. Certains chapitres me semblent aujourd'hui ne pas avoir apporté grand chose; c'est le cas de la tentative d'encodage structuraliste, partie III, sous partie 4, A et B, pages 198 à 227.

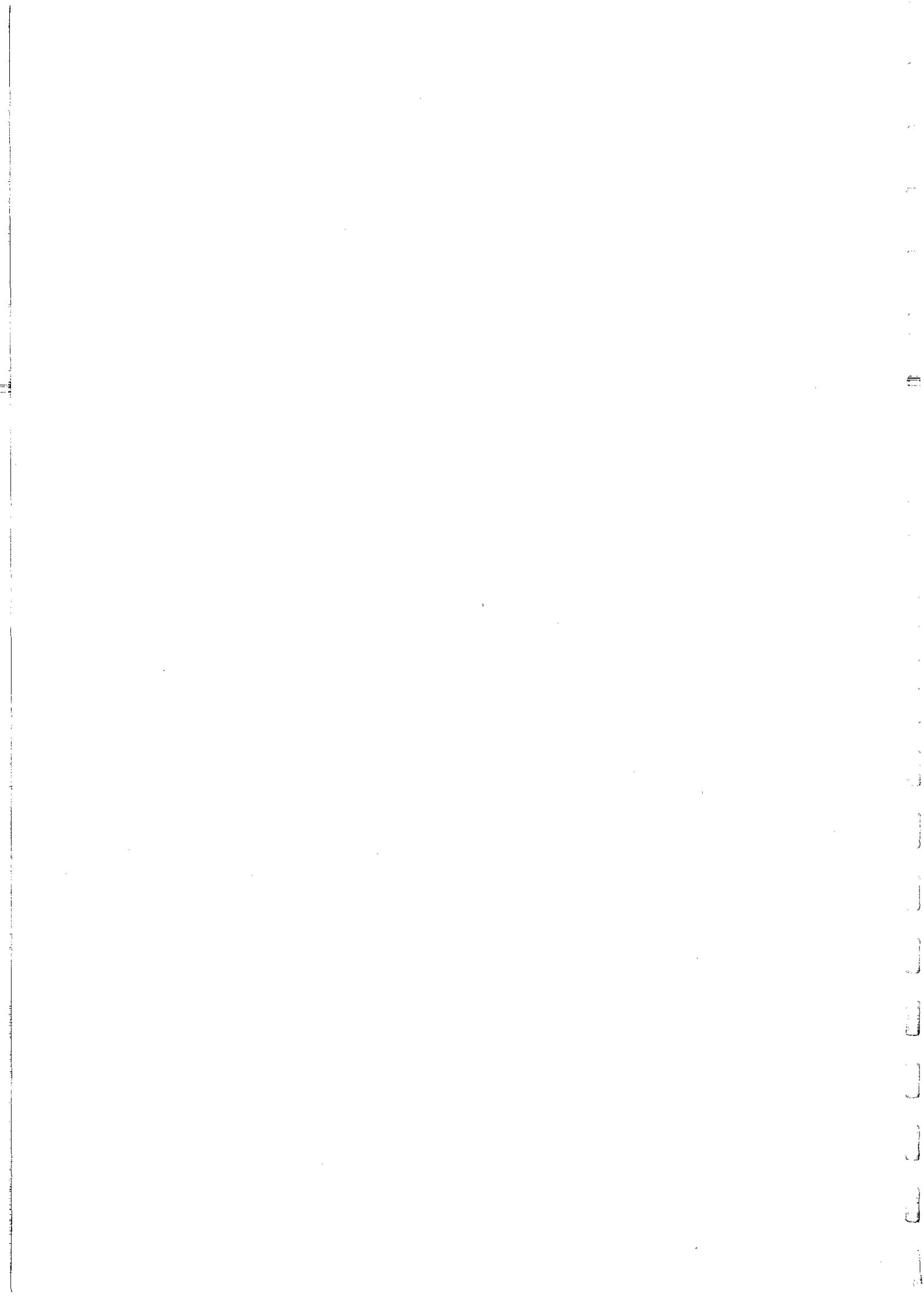
En revanche, je profite de l'occasion pour ajouter deux textes :

- le premier, inclus dans la thèse en annexe V, est le résultat d'une enquête de terrain effectuée en août 1973 à Utelle, deux mois après la soutenance.

Informée par Patrick Accolla et Yannick Geffroy de la vitalité des farandoles populaires à la fête patronale d'Utelle, j'ai eu la chance de voir et de participer à toutes les manifestations auxquelles s'imbrique de diverses façons la farandole. Partout ailleurs je n'avais pu recueillir que des témoignages du passé.

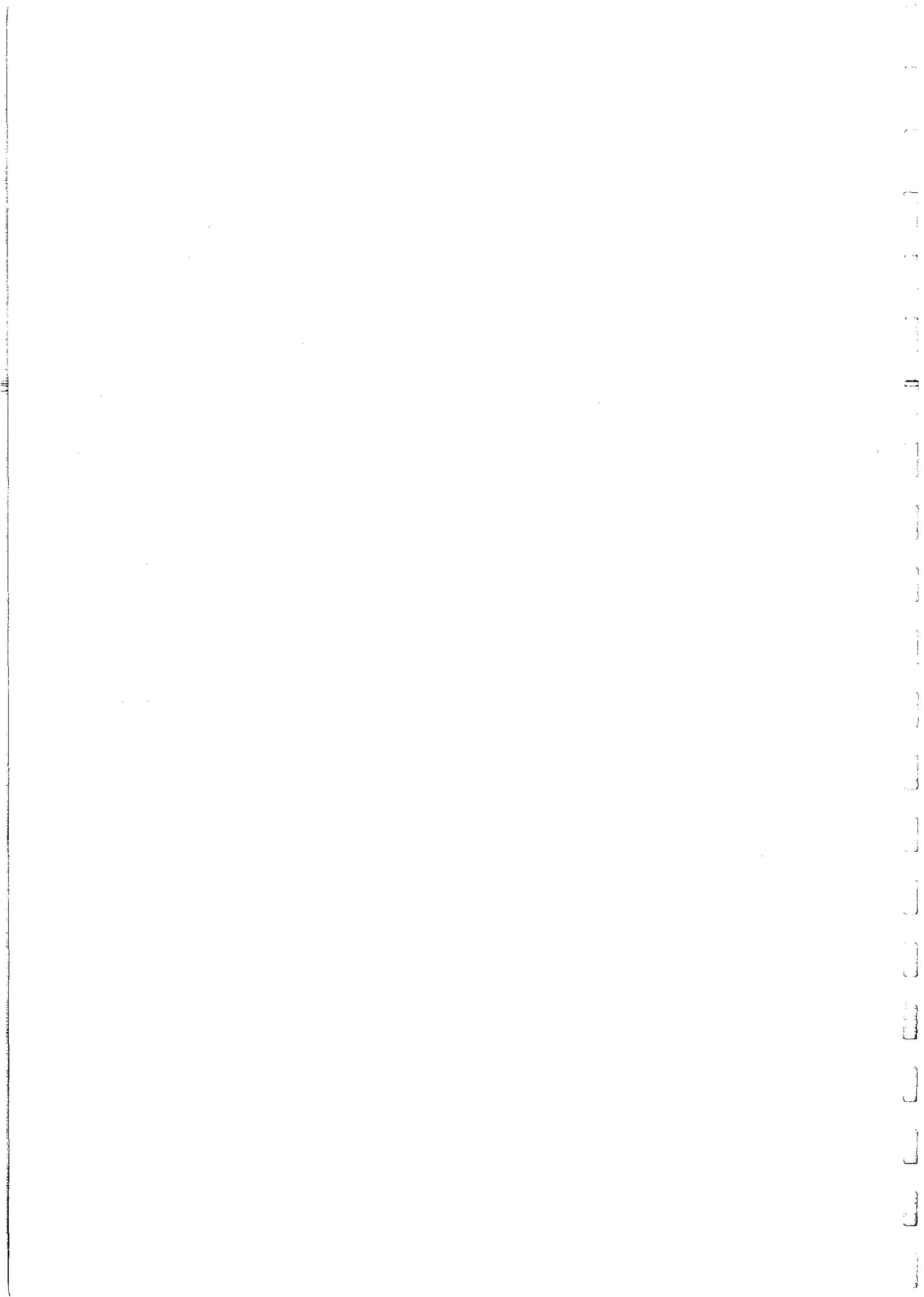
- le second, sorte de supplément en tirage à part, est le texte d'une communication faite en novembre 1992 à Lyon pour un colloque intitulé "Le voyage musical"; les actes du colloque n'ont pu être publiés. Le thème **Gavotte de Vestris, gavotte provençale** s'inscrit clairement dans le prolongement de la thèse. La communication était illustrée d'enregistrements sonores et d'images vidéo.

Francine LANCELOT
février 2000



2. ACTIVITES	92
A/ SPECTACLES ARTISTIQUES	92
B/ LES CONCOURS DE FARANDOLE	98
a) les concours de farandole aux fêtes votives	98
b) les autres concours	107
C/ LES ASSAUTS	116
a) de 1890 à 1914	116
b) après 1914-1918	120
D/ PARTICIPATION A DES MANIFESTATIONS PROVENCALES	124
III <u>ANALYSE TECHNIQUE</u>	134
1. DOCUMENTATION, OBJECTIF, PREALABLES	134
A/ DOCUMENTATION	134
B/ OBJECTIF	137
C/ PREALABLES	138
2. CORPUS - TRANSCRIPTIONS - PREMIER DECOUPAGE	143
A/ TRANSCRIPTIONS : TEXTE DES ENONCES	145
B/ PREMIER DECOUPAGE	161
a) les parties de l'énoncé	162
b) les unités de composition	163
3. LES UNITES TYPES DE L'ENSEIGNEMENT	165
A/ TEXTE DES LECONS	166
B/ CONTENUS DES TERMES CHOREIQUES LES PLUS RECURRENTS	183
a) le "pas français"	183
b) le "pas tombé"	187
c) le "pas piqué"	188
d) l'"entrechat"	188
e) le "brisé"	189
f) le "changement de talons"	190
g) le "terre à terre"	190
h) les "ailes de pigeon"	191
i) "pas de basque, pas russe ou saut russe"	192
j) "ballonnés"	193
k) "pirouettes"	194

4. ANALYSE DES FARANDOLES	198
A/ ENCODAGE	198
a) principes	198
b) encodage des contenus moteurs définis à partir de l'enseignement	201
c) encodage des farandoles	203
B/ DEUXIEME DECOUPAGE	211
a) les éléments	212
b) les séquences	220
c) les unités de composition	225
d) les parties de l'énoncé	228
C/ LE TYPE FARANDOLE DE CONCOURS	228
D/ AIRS DE FARANDOLE	230
5. REGARDS SUR LE REPERTOIRE	237
IV <u>LA MUTATION DES SOCIETES DE FARANDOLE EN GROUPES FOLKLORIQUES</u>	251
1. LES DANSES PROVENCALES	253
2. LA MUTATION	257
CONCLUSION	268
ANNEXES	273
BIBLIOGRAPHIE	287
INDEX DES SOCIETES	296



AVANT-PROPOS

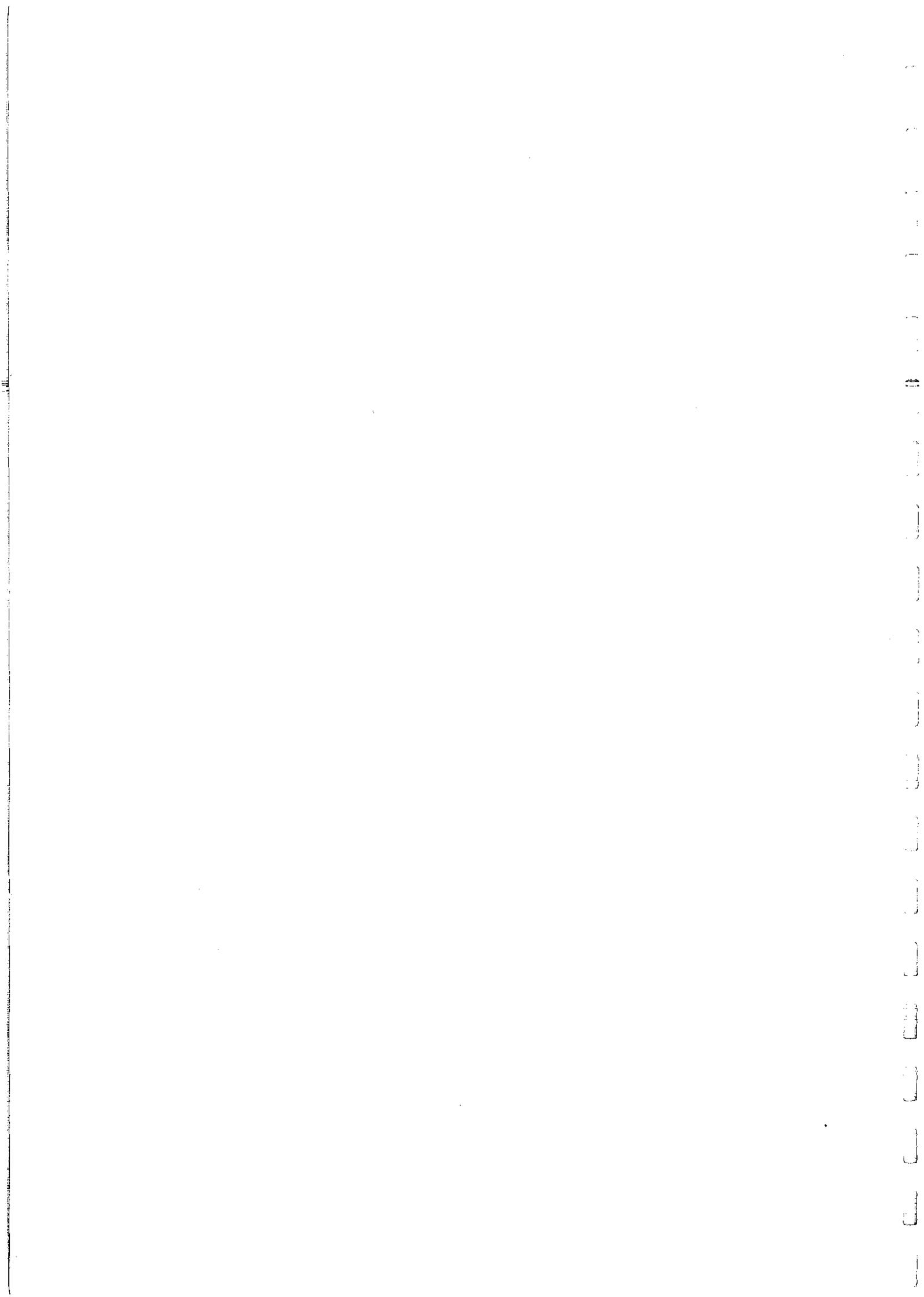
Sans doute en est-il des images reçues comme des idées : nous les portons en nous jusqu'à l'instant où, confrontées à l'évènementiel, elles se renforcent, se transforment ou se brisent.

Farandole. Farandoler. Le seul énoncé de ces mots n'évoque-t-il pas, en chacun de nous, l'image d'une file de danseurs qui, se tenant par les mains, déploient leur chaîne en sautant allègrement ?

Ainsi avons-nous été bouleversée lorsque, assistant pour la première fois à l'exécution d'une farandole provençale, la manifestation d'une réalité autre que celle que nous entendions recevoir avait heurté sans ménagements la représentation acquise. Que restait-il en effet de l'évocation de course débridée, de soleil, de fête, de déchainement collectif dans cette danse minutieusement réglée et utilisant exclusivement un matériau choréique provenant de la danse théâtrale ?

Certes, notre formation de danseuse professionnelle intensifiait le sentiment d'une totale incompatibilité; l'incohérence de fait apparaissait si énorme que nous avons cru facile d'en trouver la clef...

Nous posons donc au départ que ce heurt personnel, reçu il y a déjà longtemps. - et qui participe de l'expérience commune -, entre assurément pour beaucoup dans la motivation qui nous a poussée à réaliser la présente entreprise.



INTRODUCTION

Cette étude sur les sociétés de farandole s'inscrit dans une recherche générale sur la danse. La choréologie, au sens large du terme, constitue une discipline anthropologique dont la matière, c'est-à-dire la performance choréique (1), constitue la spécificité. Le matériau choréique - dont la complexité et l'organisation ne peuvent être analysées que par un spécialiste - doit donc être abordé dans sa spécificité même aussi bien que dans le cadre de sa production historique et socio-culturelle.

PROBLEMES THEORIQUES

Notre recherche repose fondamentalement sur deux problèmes théoriques :

- le premier, d'ordre général, est celui des interrelations actives jouant entre histoire et structure. Toute structure naît dans un ancrage historique limité. La concomitance des différents facteurs nécessaires à la gestation puis à la stabilisation et à la perpétuation du phénomène déclenche le processus diachronique dans lequel une structure s'instaure. L'analyse des structures permet un certain comparatisme qui s'exerce nécessairement dans un champ achronique.
- Le deuxième problème théorique concerne les interférences de la danse populaire et de la danse savante, interférences d'une importance telle que l'ignorance de leurs emprunts mutuels rend caduque l'étude de l'une ou de l'autre.

La farandole provençale s'inscrit bien dans le champ de cette problématique : elle est de toute évidence le produit d'emprunts entre danse populaire et danse savante et constitue un type de danse original, né dans un hic et nunc.

(1) Choréique : terme créé et utilisé par les spécialistes roumains Radu Niculescu et Anca Giurchescu. En l'absence de tout équivalent et vu l'impropriété de l'adjectif "choréographique" nous adoptons ce terme.

En l'absence de toute méthodologie en matière de choréologie, la recherche sur le matériau choréique se devait d'être tributaire des méthodes structurale et sémiotique qui, seules aujourd'hui, offrent des possibilités nouvelles de découpage et de formalisation.

Précisons toutefois que l'application stricte des méthodes linguistiques structurales à un domaine aussi éloigné des langues naturelles que celui de la danse - et à condition même que cela fût possible - ne va pas sans danger.

Comme le souligne Christian Metz, quant à lui à propos du cinéma (1) :

"On ne répètera jamais assez que ce que l'on "compare" le plus souvent, c'est, d'un côté, le langage verbal déjà largement analysé (car les linguistes travaillent depuis longtemps...) et de l'autre le langage cinématographique avant toute analyse (car la sémiotique du cinéma n'existe pas encore), de telle sorte cette impression si vive, et si souvent invoquée, d'une forte inégalisation dans la systématisation, constitue en vérité un phénomène assez délicat à interpréter : quelle est au juste la part qui revient à la nature intrinsèque des objets comparés, et celle qui revient au décalage historique des recherches menées dans les deux domaines ?".

Nous retracerons maintenant l'évolution de la réalisation de cette étude. Le type farandole trouvait son ancrage historique dans un autre phénomène : les sociétés de farandole.

(1) Christian Metz, Langage et cinéma, Paris, 1971 (p. 217).

ORIENTATION INITIALE DE L'ENQUETE

Des premiers sondages en terrain gardois et de la consultation d'ouvrages sur le folklore provençal il résultait que, d'après les danseurs interrogés, les farandoles provençales - qu'ils distinguent catégoriquement de la farandole populaire - étaient très anciennes et traditionnellement transmises en milieu populaire quoique réservées, sur le tard, à des groupes spécialisés. Les ouvrages, eux, ne faisaient état que de "la" farandole; ils mentionnaient parfois la présence de pas classiques mais sans jamais opérer de dissociation entre les deux types de farandole.

Aussi bien les érudits locaux que les historiens de la danse ethnique ont privilégié le problème de l'origine de la farandole et s'accordent à la situer dans la plus haute antiquité. De danse qui "paraît être grecque" (1) si on la rapproche de la danse candiote décrite par Homère et de la danse des grues (2), elle est définitivement assimilée à celles-ci dès 1819 (3); importée à Marseille par la colonie phocéenne, elle aurait "à peine changé en deux ou trois mille ans" (4); offrant une analogie certaine avec les danses de formes serpentes de l'antiquité païenne dont les évolutions à l'image du labyrinthe de Crète étaient enseignées par Thésée aux enfants de Délos, elle serait antérieure à cette tardive légende héllène (5). Danse "primitive", d'"origine instinctive", "type parfait de la danse imitative puisque les mouvements des bras des danseurs ont été comparés au vol des grues et que ses évolutions font penser au serpent" (6), son "charme de fertilité ressort par le rassemblement des sexes" (6), "elle est le symbole, le vivant symbole de la fécondité" (7); elle corres-

- (1) A.L. Millin, Voyage dans les départements du Midi de la France, tome III, Paris, 1807.
- (2) Compan, Dictionnaire de Danse, Paris, 1787 (p. 42 et p. 171).
Traité du Ballet : du progrès que ce spectacle a fait en France et comment il a donné lieu à l'Opéra, manuscrit anonyme - s.d...
- (3) Diouloufet, Mémoire sur la Danse Candiote, Farandoule des Provençaux, Aix, 1819.
- (4) Violet Alford, Journal of the English Folk Dance and Song Society, vol. 1, n°1, Londres, 1932 (p. 18).
- (5) Curt Sachs, Histoire de la Danse, Paris, 1938.
- (6) Marcelle Mourgues, la Danse Provençale, Cannes, 1956.
- (7) Marcel Provence "Symbolisme des Danses Provençales" in les Tablettes d'Avignon et de Provence. Avignon, déc. 1936.

pondrait "à la trochée antique, aux caroles et aux tresques si populaires au moyen-âge" (1).

En résumé, après son "lent dégagement du patrimoine collectif dansé de l'humanité primitive", "poussée à un rare degré de perfection", elle serait "réglée comme un ballet classique, une danse abstraite de haute civilisation destinée au spectacle avec ses pas compliqués, nets et précis". (1)

Cette irrésistible ascension trouverait son expression ultime au XIXe siècle, "dans le Comtat et en pays d'Arles", alors que les "nouvelles techniques unifiaient les costumes, les coutumes et les moeurs ramenant, semble-t-il, le retour à l'unité primitive". (1)

Tous les auteurs sont donc unanimes à reconnaître à la farandole, danse collective, une origine ancienne spécifiquement méditerranéenne. Surtout occupés à en authentifier la noblesse par l'ancienneté, l'inconciliabilité de fait de la présence de pas savants dans une danse populaire n'a pas retenu leur attention.

Voici ce qu'en dit, en une seule phrase, Fernand Benoit, auteur qui fait autorité :

"Danse de tradition antique, elle s'est approprié les pas du ballet classique : glissades, coupés, tombés, entrechats, aile de pigeon, pas russe, pas de bourrée etc." (2)

Jean Baumel, dans son ouvrage consacré aux danses en Languedoc méditerranéen, décrit ainsi la farandole languedocienne :

"Elle est très simple. Les farandoleurs se tiennent par les mains à hauteur du visage et se livrent à une marche avec abaissement des bras au moment où le pied gauche se pose sur le sol. Les bras se soulèvent lorsque chaque danseur croise le pied droit derrière le pied gauche. A la suite de cette marche, les farandoleurs exécutent des pas de sissonnes, espèces de sauts dont l'appel se fait sur les deux pieds et la retombée sur un seul, l'autre pied restant levé. Ces pas

(1) Marcelle Mourgues, la Danse Provençale, Cannes, 1956.

(2) Fernand Benoit, La Provence et le Comtat venaisin, Paris, 1949, (p 337).

sissonnes sont suivis de pas marchés, de pas français, de nouveaux pas marchés, d'un sauté genouillé, d'une nouvelle sissonne sur les pointes, (les jambes s'élevant en seconde ou en quatrième position), de nouveaux pas marchés, de trois pas français, et, enfin d'une pirouette..." (1)

Ces deux auteurs établissent bien le constat mais non le procès de l'introduction de pas savants dans la farandole.

On est en droit de se demander si l'orientation générale de toutes ces recherches ne témoigne pas de l'imprégnation profonde des valeurs quasi inaliénables du classicisme dont les détenteurs du savoir académique se réclamaient et si leur gêne à rattacher la farandole aux branles populaires du Moyen-Age et de la Renaissance, c'est-à-dire à un passé moins lointain et plus populaire, n'est pas due à cette fascination. Dans cette confusion, dans cette unanimité, transparait, nous semble-t-il, un même appétit de cohérence.

Pourquoi tous les folkloristes locaux se seraient-ils contentés de décrire la farandole, de lui rechercher une origine et une signification symbolique sinon parce que, marqués par une conception de la danse ne faisant exister celle-ci qu'à un certain niveau savant d'élaboration, ils répondaient ainsi à leur conditionnement culturel et étaient, en outre, fondamentalement handicapés par leur méconnaissance du mouvement. Que le patrimoine provençal dansé possédât une danse aussi savamment élaborée, d'une exécution difficile, ne pouvait, par surcroît, que satisfaire leur chauvinisme latent.

Ignorant tout de l'histoire des pas aussi bien populaires que savants, comment auraient-ils pu se poser la question du pourquoi et du comment de l'implantation d'une technique savante en milieu populaire ?

D'un autre côté, toutes les classifications ultérieures du type danse astrale, corporative, guerrière, de fécondité etc. (qui sont utilisées encore aujourd'hui dans les programmes de groupes folkloriques) sont issues de la dimension qu'ont prise, depuis Curt Sachs, les recherches sur l'histoire de la danse, de la danse ethnique en particulier.

1) Jean Baumel, Les Danses Populaires, les Farandoles, les Rondes, les Jeux Chorégraphiques et les Ballets du Languedoc Méditerranéen, Paris, 1958 (p. 66).

Ce courant, englobant les symboles dans une tentative d'universalisation des grands mythes, tient compte de la pluralité des cultures mais néglige la diversification extrême de leurs possibilités d'expression.

On a l'impression que la reconnaissance des structures élémentaires profondes les empêche de s'intéresser aux productions données au niveau de la manifestation.

En bref, il ressort que toutes ces démarches, celle des érudits locaux comme celle des choréologues, obéissant au besoin de faire accéder la farandole au niveau des valeurs universelles, sont uniquement inductives.

La seule piste sérieuse nous a été offerte, sur le plan du témoignage écrit, par un article de J.N. Clamon, employé des Postes, tambourinaire (publié en 1936 (1)). Seul parmi les auteurs, il établissait une distinction entre la farandole populaire, selon lui très probablement apparentée au branle, et la farandole "classique". Il déclarait que tous ces pas étaient arrivés en Provence "pêle-mêle", "sans pédigree", que les Provençaux ne savaient nullement d'où ils sortaient et que "d'appeler cisèu les ciseaux, et sissole le pas de sissonne ne faisait pas que ces "temps" soient originaires du terroir". Il indiquait la provenance des pas et leur filiation : les salles de danse du régiment, et citait l'agent de leur transmission à Villeneuve-lès-Avignon : Jean-Baptiste Duffaut (1850-1932), doyen des maîtres de danse brevetés à l'armée.

"Aux ondulations, serpentements et zigzags simplement "balancés" des rondes paysannes, les modernes "farandoleurs" provençaux et languedociens des environs d'Avignon jusqu'à Pelissanne, Arles et Salon, Vaison et Carpentras d'un côté, Montfrin, Aramon, Arles et Pont St Esprit de l'autre, les rhodaniens ont ajouté ces anciens pas "classiques" des XVIIe et XVIIIe siècles dont j'ai parlé à propos des danses de caractère"(1).

1) J.N. Clamon, "Les airs et instruments de musique provençaux", in Tablettes d'Avignon et de Provence, Avignon, 1936. Il reprend le contenu de cet article et l'enrichit d'une documentation plus large dans une publication plus récente : Regards sur les farandoles, in Folklore de France, Nîmes, mars-avril 1964.

"Chassés en quelque sorte de la vieille "Académie royale de musique et de danse" d'où les "tutus" les avaient bannis, ces agencements compliqués de pas "sautés" classiques, remontant aux XVIIe et XVIIIe siècles, s'étaient réfugiés dans les salles de danse des régiments, puis enfin dans le misérable logis d'un pauvre inconnu où, ayant accepté ma modeste invitation, une princesse véritable en reçut l'héritage" (1).

Armée des précieuses indications données par Clamon, nous avons alors entrepris des enquêtes de terrain prioritairement axées sur la recherche de témoignages attestant l'existence dans les villages d'anciens maîtres de danse brevetés à l'armée. Ce qui nous a été effectivement confirmé; les informateurs les plus âgés s'en souvenaient ou en avaient entendu parler; quoi qu'il en soit, tous parlaient des anciennes sociétés de farandole qui auraient été différentes des sociétés actuelles sur bien des points et surtout d'un niveau technique beaucoup plus élevé.

L'étude des sociétés de farandole risquait donc d'élucider la première question que nous nous étions posée, à savoir la présence d'une technique savante en milieu populaire, et avait quelque chance de permettre l'analyse du phénomène d'emprunt, masqué par les vues complaisantes émanant de la masse des informations de type littéraire. L'objet de l'étude s'était enfin précisé.

COLLECTE DE LA DOCUMENTATION

La recherche documentaire, commencée en 1966 s'est terminée en 1971.

La collecte a été effectuée :

- sur le terrain, auprès d'informateurs d'une cinquantaine de villages et villes des départements du Gard, de l'Hérault, des Bouches-du-Rhône, du Vaucluse et du Var.

(1) J.N. Clamon, op. cité.

- Aux Archives Départementales de ces cinq départements; aux Archives Municipales de Marseille et de Toulon; dans les bibliothèques municipales d'Arles, Méjeanes à Aix-en-Provence, Calvet à Avignon et à la bibliothèque du musée Arbaud à Aix.

- A Paris : aux bibliothèques de l'Arsenal, du musée des Arts et Traditions populaires et, surtout, à la Bibliothèque Nationale.

Ces recherches ont bénéficié de crédits de mission et de matériel alloués par le laboratoire associé C.N.R.S.-A.T.P.

Matériaux recueillis :

- Les informateurs nous ont fourni, outre leurs témoignages, des documents tels que brevets de danse, diplômes, médailles, drapeaux, cahiers manuscrits, cartes postales, photographies, programmes et courrier.

- Enregistrements : une cinquantaine d'enregistrements filmiques (super-8) ont été faits ainsi que dix heures environ d'enregistrements sonores.

Ces matériaux constituent la partie la plus abondante et la plus précieuse de notre documentation.

Les matériaux d'archives nous ont procuré les pièces du dépôt des statuts des sociétés et des relations de fêtes.

Un dépouillement systématique de la presse locale s'avérant nécessaire, nous avons trouvé, dans certaines bibliothèques régionales, des collections de presse souvent plus complètes que celles du fond de la Bibliothèque Nationale.

CONDUITE DE L'ETUDE

Dès lors, comment procéder à l'articulation de cette importante documentation ?

Alors que nous avions, au début, envisagé de mener cette étude dans le cadre de la seule analyse technique du matériau choréique, l'abondance et l'intérêt présentés par la masse d'informations historiques et socio-culturelles nous engageait à reconstituer toutes les étapes du processus : les conditions qui avaient permis la gestation du phénomène de l'emprunt, l'avènement de celui-ci se réalisant par la création d'un nouveau type de farandole à pas savants, la naissance des sociétés utilisant cette technique choréographique, leur propagation géographique et leur implantation en milieu populaire puis la récupération partielle du répertoire et de ses exécutants par le vaste mouvement de remise en valeur des traditions régionales que nous connaissons.

Bien que notre formation de choréologue et non d'historienne ou de sociologue rendit cette tâche difficile, nous l'avons néanmoins tentée. Cette mise au clair révélait des faits jusqu'alors méconnus et balayait bon nombre d'idées fausses largement répandues.

L'analyse technique se présente comme une expérimentation d'analyse structurale.

De notre précédent travail sur l'écriture de la danse au XVIII^e siècle (diplôme EPHE, sous la direction de Mr Greimas) résultait la possibilité d'un découpage des unités dans les chaînes syntagmatiques des danses retenues et l'existence de règles dans la combinatoire.

La documentation - traités et partitions choréographiques - nous avait permis de définir les termes en usage à l'époque, tels que contretemps, sissonnes, pas de bourrée, entrechats... et à présenter, retranscrit, le contenu moteur parfaitement codifié correspondant à chacun des termes; mais nous en étions restée à la combinatoire de ces unités choréiques, souvent complexes, sans pousser le découpage jusqu'aux éléments, ou unités minimales. D'autre part cette étude nous avait

entraînée à examiner la relation qui joue entre deux paramètres, en l'occurrence celui du contenu moteur proprement dit et celui des figures de parcours, relation qui se modifie tout au long de la chaîne syntagmatique dans des hiérarchies qui basculent d'un côté puis de l'autre. Cette nouvelle voie était hérissée de difficultés, mais s'avérait fertile et passionnante.

Les farandoles, de par leurs énonciations vues et enregistrées filmiquement, et de par une abondante documentation sur l'enseignement des pas qu'elles utilisent, nous offraient l'occasion d'explorer cette voie plus avant et de mener le découpage à son terme.

L'analyse technique ne porte que sur les farandoles, car elles sont les seules dans le répertoire des sociétés à constituer un nouveau type de danse inconnu ailleurs.

La constitution de monographies, aussi complètes que possible, sur des corpus très éloignés les uns des autres, nous apparaît pour l'instant comme la voie la plus profitable. Ces monographies permettront de confirmer, infirmer ou modifier les hypothèses théoriques, actuellement invérifiables, que nous proposons.

Notre hypothèse théorique sur la problématique d'une typologie de la danse est la suivante : toute danse est organisée et participe d'un type. Chaque type de danse sélectionne ses composants (choix paradigmatique), obéit à des règles syntaxiques et opère une hiérarchisation des paramètres.

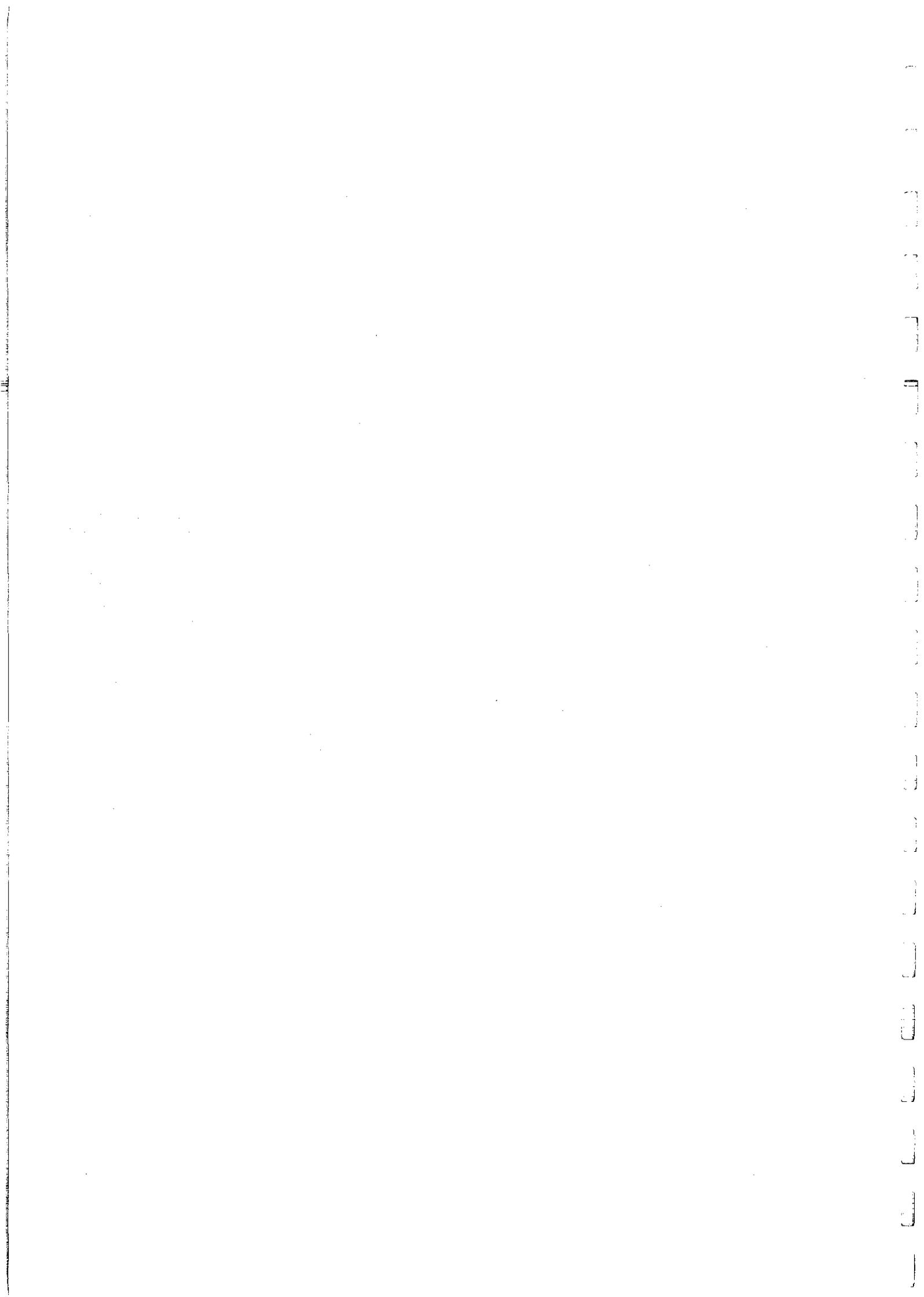
Notre deuxième hypothèse - celle-ci d'ordre méthodologique - porte sur la transformation et la formalisation des énoncés choréiques : la fixation de la performance doit être faite dans un premier temps par notation symbolique (transcription choréographique au moyen d'un système d'écriture). L'énoncé gestuel est ainsi transformé en énoncé graphique. A partir de là doivent être cherchées les formalisations nécessaires et suffisantes pour identifier les unités, ce jusqu'aux unités minimales, et étudier leur combinatoire.

Nous tenons à remercier tout particulièrement Monsieur A.J. Greimas dont les encouragements chaleureux et continus nous ont été d'un soutien précieux.

Nous remercions vivement Messieurs M. Agulhon et C. Chabrol de l'aide effective qu'ils nous ont apportée.

Nous remercions également les services du Musée des Arts et Traditions Populaires de leur contribution à la fabrication de cette thèse.

Que tous les informateurs, sans la collaboration desquels cette étude eût été irréalisable, reçoivent ici l'expression de notre profonde reconnaissance.



I . DE LA FARANDOLE POPULAIRE A LA FARANDOLE SAVANTE

Mesurons tout d'abord, par deux textes, l'écart qui sépare les deux types de farandole :

1785. Voici une définition, parmi les premières que nous ayons trouvées :

"Farandoulo - Farandonne ou férandoule, sorte de danse qui se fait en Provence par les gens du peuple. Ils se prennent par la main et sautent dans les rues au son du fifre et du tambour..." (1)

1891. Relation du grand concours de farandoles du 19 juillet à la fête votive d'Uzes :

"Dimanche dernier, la ville d'Uzes avait un véritable air de fête : le concours de farandoles y avait amené un grand nombre d'étrangers; ce concours a été très intéressant; les arènes étaient à peu près bondées de spectateurs. Nos prévisions s'étaient réalisées. Les honneurs de l'ouverture de la séance ont été réservés à la société en formation des farandoleurs d'Uzes, de tout jeunes gens qui, ne s'étant jamais produits en public, ont eu cependant beaucoup d'aplomb... les chauds applaudissements qu'ils ont recueillis étaient bien mérités. Leurs pircuettes doubles brisées, les pas tombés mouchetés et les piqués avec jetés et pas français ont été exécutés avec un ensemble parfait. Ensuite est venue la société de Villeneuve-lez-Avignon, qui a fait grand plaisir avec ses échappées glissées en farandoles et ses brisés simples.

Les farandoleurs de Barbentane, puis ceux d'Arles, ont suivi. Leur genre était à peu près le même : ils dansaient la vraie farandole. On a vivement applaudi leurs brisés avec entrechats, les brisés doublés, la cadence dansante et autres pas très riches.

La société de Connax a émerveillé le public par son ensemble dans l'exécution de ses mouchetés doublés, piqués avec pas tombés et glissés en avant et les pircuettes simples. Il y avait tant de précision dans le mouvement des danseurs, que l'on aurait dit qu'ils étaient tous nés par un seul et même ressort.

La société de Rochefort, composée d'hommes déjà mûrs, mérite une mention spéciale pour ses brisés avec doublés, rendus avec un ensemble parfait.

Celle de Cavillargues, qui est venue ensuite, a recueilli aussi des applaudissements bien nourris avec ses pircuettes brisées, ses mouchetés doublés et ses demi-tours coupés et jetés..." (2)

1) Achard : "Dictionnaire de la Provence et du Comtat Venaissin..." tome 2 : "Vocabulaire provençal français". (p. 330) - Marseille. 1785-1787.

2) Le Journal d'Uzes - (26 juillet 1891) - p. 2.

Aujourd'hui encore, la distinction entre ces deux types de farandoles est faite de façon parfaitement catégorique par tous les informateurs interrogés entre 1965 et 1971 dans des villages du Gard, des Bouches du Rhône, du Vaucluse et du Var. Tous ont participé à la farandole premier type en fin de bal sous la forme d'une chaîne ouverte marchant, courant ou sautant et tous ont vu - ou pratiqué - les farandoles à pas savants. La différence leur en apparaît évidente. Retenons donc la coexistence des deux types, au début ou jusqu'à la moitié du XXe siècle.

Nous ferons d'abord une approche de la farandole populaire en mettant en relief tous ses caractères distinctifs, tant au point de vue choréïque que social. Nous retracerons ensuite les étapes - indissociables d'un certain contexte socio-culturel - qui ont engendré le deuxième type.

1. LA FARANDOLE POPULAIRE

A/ ASPECTS CHOREIQUES

Il existe un grand nombre de descriptions. Toutes ne sont pas utilisables; les unes sont très pauvres, d'autres très incomplètes, d'autres encore se contentent de reprendre, parfois mot à mot, des textes plus anciens; les citer toutes s'avérerait finalement de peu de profit. Nous prendrons donc appui sur trois descriptions seulement mais qui sont parmi les plus détaillées que nous ayons. (1) Partant de là, nous analyserons chacun des éléments constitutifs de la danse en nous servant d'indications puisées dans d'autres textes ainsi que dans les témoignages d'informateurs. Nous essaierons de dégager le caractère invariant/variant de ses divers composants.

1819.

"Telle est la même danse ou le même branle que les jeunes gens dansent encore bien souvent parmi nous. Ici, c'est ordinairement un jeune homme qui conduit le branle... Tous se tiennent par un ruban, mais plus communément par un mouchoir; le conducteur en tient un autre de la main droite qu'il agite en tous sens, en lui faisant suivre les différents mouvements qu'il donne à la chaîne : plus la file est longue, plus il y a de plaisir à la voir suivre tous les tours et détours auxquels les suit celui qui la dirige. Tantôt le conducteur court droit devant lui, tantôt se tournant tout-à-coup et successivement à droite et à gauche, il fait faire à la chaîne un vrai zigzag, c'est-à-dire des tours et des détours qui représentent et imitent parfaitement les divers contours d'un labyrinthe. Ensuite, et ceci est le plus frappant, tous les danseurs élevant leurs bras sans rompre la chaîne, le conducteur, qu'on peut appeler Thésée, passe et repasse en silence, et comme avec une sorte de crainte, sous le bras de chacun, de droite à gauche, suivi de la personne qu'il tient par le mouchoir, et ainsi des autres; et va sortir tout joyeux et en sautant, d'entre les bras des deux derniers de la file, en agitant son mouchoir libre, comme le fil qui lui a servi de conducteur à travers ce dédale. Mais sans entrer dans tous les autres détails de cette danse, je finirai par la dernière figure qui imite parfaitement le peloton dont Thésée se servit pour sortir du labyrinthe. Voici comment on l'exécute, et ce que chacun de nous a vu plus d'une fois.

.../...

) Rédigées courant XIXe siècle, elles précèdent toutes trois la période d'apparition de la farandole du deuxième type.

La personne qui forme ce qu'on peut appeler le dernier anneau de la chaîne, s'arrête et ne remue plus. Le chef de la file tourne autour, avec le restant de la farandoule, et chacun successivement s'arrête, à mesure qu'il parvient à ce noyau. Bientôt, de cette manière, la chaîne ne forme plus qu'un gros peloton qui tourne quelque temps en rond, et comme sur lui-même; après cela, le conducteur tirant vers lui en courant le premier qu'il tient par la main, celui-ci son voisin, et ainsi des autres, c'est alors véritablement qu'il nous semble voir Thésée dévidant le peloton que lui a donné la belle Ariane, à mesure qu'il s'enfonce dans les détours du labyrinthe, ou qu'il parvient à en sortir; et cette évolution est toujours accompagnée de cris et de grandes démonstrations de joie de la part des danseurs..." (1)

1826.

"La bruyante 'Falandoule', expression la plus vive de la gaieté provençale, n'est autre chose qu'une longue chaîne formée spontanément de personnes de tout âge et des deux sexes dans les réunions occasionnées sur les places publiques à l'occasion d'une réjouissance ou d'un événement heureux. Le conducteur, placé en tête de la chaîne, la conduit en lui faisant faire beaucoup de détours. Souvent il rejoint la queue de la chaîne, et faisant relever les bras aux deux derniers, il passe dessous en entraînant toute la bande. L'habileté du conducteur consiste à être toujours en mouvement, à faire des retours brusques et à passer dans des endroits difficiles, comme s'il cherchait à vouloir rompre la chaîne, tandis que ceux qui la forment, liés entre eux par des mouchoirs qui enveloppent leurs mains, et forcés de suivre le conducteur, doivent faire tous leurs efforts pour ne point être séparés. ... Elle (la farandoule) est usitée dans toute la Provence et à toutes les époques de l'année, principalement les derniers jours du Carnaval, aux moissons et aux vendanges; c'est le divertissement obligé de toutes les fêtes et de toutes les réjouissances publiques". (2)

1872.

"Farandole. Espèce de danse usitée en Provence, dans laquelle les danseurs se tiennent tous par la main sur une longue file, et s'avancent en sautant à la suite du premier... Un jeune homme (un célibataire toujours, le coq du village, le roi des sauteurs, la coqueluche des jeunes filles, et qui, une fois marié, abdique la dignité et ses privilèges pour entrer dans la corporation des maris bonnets de coton, ainsi qu'il arrive aux plus fameux conducteurs de cotillons des soirées parisiennes), un jeune homme, disons-nous, précédé d'un fifre et d'un tambour, tient de la main gauche un mouchoir ou un ruban dont une .../...

-) Diouloufet : "Mémoire sur la Danse Candiote, Farandoule des Provençaux" (In Extrait des mémoires de l'Académie d'Aix. 1819).
) Villeneuve : "Statistiques du département des Bouches du Rhône" tome 3 livre 5 chapitre 4 p. 210 et 211.

jeune fille prend l'extrémité. A l'exemple de son danseur, la demciselles agit un mouchoir que vient saisir un autre jeune homme, et ainsi s'allongent indéfiniment les anneaux de la chaîne, le nombre des comparses étant illimité. Le conducteur fait voltiger dans sa main droite une banderole, mouchoir ou ruban, sorte de fanal mouvant auquel il imprime toutes les rotations qu'il veut indiquer à la troupe piétinant sous ses ordres. Au signal de son chef, excitée par le ronflement du tambour et le glapisement du fifre, la troupe se met en branle, répétant, avec accompagnement de cris et de frappements de pieds la figure indiquée par le conducteur, déroulant ses anneaux à travers la campagne, les rues des villages et des villes, et recrutant des acteurs partout sur son passage. Tantôt ce sont des ondulations, des serpentements, des zigzags imprévus, des retours soudains de tête en queue; tantôt on voit les couples, hommes et femmes, élever successivement au-dessus des têtes leurs bras en triangle ainsi qu'un dôme d'arc de triomphe, et le conducteur passant de droite à gauche sous cette arche, entraînant sa partenaire et les autres couples qui le suivent au fur et à mesure que chaque membre de la colonne a courbé le front sous leurs bras. Souvent aussi, le dernier groupe de la bande s'arrête immobile; les autres tournent autour de cette sorte de pivot, sur lequel ils s'enroulent comme les anneaux d'une chaîne sur un treuil, et forment ainsi un immense peloton circulaire qui évolue pendant un certain temps sur lui-même, jusqu'à ce que la pression progressive des corps rende tout mouvement impossible. Soudain, le chef tire son suivant en sens inverse, et la pelote se desserre ainsi avec rapidité jusqu'à ce que la troupe entière ait repris sa marche longitudinale. Parfois également, le conducteur improvise et exécute quelque entrechat bizarre, que son suivant immédiat doit reproduire, et que le reste de la cohorte est tenue de dessiner exactement. Ajoutons encore que les variantes et les innovations dans les figures de la 'farandole' sont soumises à l'intelligence ou à l'instinct du conducteur..."

(1)

Les aspects choréïques sont présentés groupés sous trois paramètres :

a) configuration générale

C'est une chaîne ouverte au nombre illimité de participants.

Les évaluations numériques, quand elles existent, vont de dix à six cents personnes. (2)

Pierre Larousse "Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle." Paris 1872.

Achard "Description historique, géographique et topographique des villes..." Aix 1787 tome 2 p. 483 : "On voit quelquefois jusqu'à 400 personnes sauter à la fois dans les rues..."

Millin "Voyage dans les départements du Midi de la France" Paris 1807 tome 3

"Dix, vingt, trente et même cent personnes..."

Francois (Mazon) "Voyage au pays Helvien" - Privas. 1885 "... On a vu à Villeneuve (de Berg) des farandoles de six cents personnes..."

Les informateurs parlent volontiers de cent à deux cents personnes.

- 0 -

Les danseurs se tiennent par les mains, par des rubans ou par des mouchoirs. Les textes parlent en majorité de mouchoirs, les informateurs précisent que la tenue par mouchoirs était plus solide, la chaîne risquait moins de rompre; cette variante semble donc correspondre au souci de renforcer l'enchaînement des danseurs les uns aux autres dans un but d'efficacité pratique.

Sur le sexe des participants, Diouloufet et Larousse parlent des deux sexes alternés, Villeneuve de tous sexes et la grande majorité des textes comme des témoignages attestent des farandoles mixtes. Certains parlent en outre de farandoles d'hommes ou/et de farandoles de femmes. (1) Les farandoles de conscrits sont dans quantité de textes et de mémoires d'informateurs. Nous dirons que la farandole est le plus souvent mixte mais qu'elle peut ne regrouper éventuellement que des participants du même sexe.

Sur l'âge des danseurs, les indications ne sont pas toujours données (Diouloufet...). Plusieurs auteurs évoquent le mélange des âges, d'autres au contraire précisent la classe d'âge.

- De tout âge (1826, 1846, 1879, XXe siècle) (2)
- Des jeunes - jeunes gens ou jeunes personnes (1785, 1835, 1854, 1872, 1884) (3), des "non-mariés" (4).

Mixte ou du même sexe, de tout âge ou d'un seul, accessible à tous, semblable pour tous, nous verrons que c'est la fonction sociale qui détermine les choix ou les partis pris.

Sur le meneur : tous, auteurs et informateurs, s'accordent à lui reconnaître un rôle important. Quelques auteurs mentionnent des farandoles menées par une jeune fille mais le plus souvent c'est d'un jeune homme non marié - abbat ou conscrit organisateur de la fête - qu'il est fait mention. Le meneur est entraîneur, animateur; il choisit le trajet de la farandole, il en décide les figures, il en agrémentera les pas selon ses facultés, sa personnalité. Son modèle peut être suivi, imité par quelques uns, ou être seulement apprécié. Au fur et à mesure

- 1) Millin, op. cité; Fischer, "Reise nach Hyères". Leipzig. 1806; Pazzis, "Mémoires statistiques sur le département de Vaucluse". Carpentras. 1808; Rivoire "Statistique du département du Gard. Nîmes. 1842; Mistral "Lou trésor dou Félibrige". Aix. (vers 1880).
- 2) 1826 Villeneuve op. cité; 1846 Honorat "Dictionnaire provençal français". Digne; 1879 Téraube "Histoire d'Uzes"; XXe siècle, informateurs.
- 3) 1785 "Dictionnaire languedocien français". Nîmes; 1835 Hugo "France pittoresque". Paris; 1854 Fontaine "Histoire pittoresque de la ville de Barbentane". Tarascon; 1872 Larousse;
- 4) Vers 1860 Figuiier "Le gardian de la Camargue - Mos de Lavène". Paris.

de notre analyse, nous rencontrerons, plus ou moins explicitée, l'importance du rôle du meneur de farandole.

Nous n'avons trouvé que deux indications sur la main libre du meneur, indications intéressantes pour le sens de la progression (Diouloufet et Larousse 1872; encore le deuxième témoignage est-il douteux, pouvant être directement inspiré du premier); la main libre serait la droite. Cette main libre (droite ou indéterminée) est souvent porteuse d'un mouchoir, d'un ruban, d'une bannière, d'un bouquet...

Notons encore que cette chaîne illimitée se déploie toujours en plein-air "par les rues et sur les places", selon la fantaisie du meneur.

b) Contenu moteur

Nous ne trouvons nulle part de description de pas organisés.

Les verbes courir et sauter reviennent le plus fréquemment.

L'apparition mi-XIXe siècle de nouvelles mentions telles qu'entrechats ou ailes de pigeon nous incite à faire diachroniquement l'inventaire des termes :

es	termes vagues	termes précis
35	sauter	
35	sauter en cadence	
37	sauter	parcourir passer
38		courir tourner
39	sauter	courir se tourner
		passer et repasser
26		passer faire des retours
35	sauter	parcourir
36		conduire, passer, dans mille détours
46	sauter	courir danser
52		courir passer et repasser, danser en rond
54		parcourir passer et repasser, se croiser
50		tourner "Ils se mirent à battre ces espèces d'entrechats..."
51		s'entrelacer "Et vagué dé faire dé saouts D'alo dé pigeons, d'entrechaous".
72	sauter	tourner "le conducteur improvise et exécute quelque entrechat bizarre..."
79		passer faire des détours "l'habileté du conducteur consiste.. à faire de nombreux entrechats"
30	"danse de course cadencée"	
34	sauter en cadence	
33		serpenter, danser
38		parcourir passer
		danser en rond

Que penser de l'opposition apparente entre tous ces termes vagues de déplacement - avec ou sans saut -, et les mentions d'entrechats ou ailes de pigeon qui apparaissent dans la deuxième moitié du XIXe siècle ? On peut difficilement imaginer une organisation de mouvements au sens choréique à travers les termes courir, sauter, parcourir, passer, etc. Il est vrai que les danseurs ont rarement écrit, les écrivains rarement dansé et que les descriptions de danses sont en général désolantes d'imprécisions. Les mentions de sauter en cadence ou de course cadencée ne peuvent non plus permettre une interprétation spécifiquement choréique, car des gens qui marchent ou courent, en chaîne et au son d'un tambour, le font très naturellement dans un tempo commun. On est obligé de rejeter la définition du Petit Larousse par exemple : "Danser : mouvoir le corps en cadence", dont la généralité englobe la marche, la course et des gestes de travail. Nous partons du postulat que la danse n'existe qu'à partir d'un certain degré - évident mais non encore défini - dans l'organisation de ses divers composants. Aucun des termes utilisés (première colonne) ne laisse supposer cette organisation. Par contre les mentions (deuxième colonne) d'entrechats et d'ailes de pigeon évoquent une organisation bien particulière de sauts et de battus, dont la difficulté d'exécution nécessite un entraînement sérieux. Ces sauts, enseignés pour la danse théâtrale dès le XVIIIe siècle, renommés en raison de leur niveau technique, ont connu une vogue et une diffusion remarquables au XIXe siècle : des contredanses, des gavottes puis des quadrilles (dans les parties solo) les ont utilisés et les maîtres de danse régimentaires et civils n'ont jamais cessé de les enseigner. Mistral parle quelque part de son oncle Benoni, frère de sa mère, qui battait les ailes de pigeon dans des contredanses, sous l'oeil ébloui de son entourage. (1) Quelques uns de nos informateurs les plus âgés se souvenaient encore d'entrechats, ailes de pigeon et autres pas savants que de bons danseurs exécutaient en solo au cours de quadrilles. Ces sauts ne sont pas composants de la danse, mais broderies facultatives qui permettaient aux plus forts danseurs (le meneur de farandole

) Mistral "Mémoires et récits". Paris 1906. (p. 181).

en faisait généralement partie) de montrer leur savoir-faire et pouvaient se glisser dans quantité de danses, la farandole y comprise.

Dans le contenu moteur de la farandole le seul élément invariant est le déplacement, avec ou sans saut, avec broderies ou sans, au gré du meneur et de l'humeur générale.

"Aucun pas n'est de rigueur et le plus beau farandoleur est celui qui fait le plus de gambades. On saute, on court, on entraîne, on bouscule, on fait une ronde, et, voilà le miracle, on danse quand même, et toujours en mesure au son du tambourin!". Ce que décrit si joliment François Pélissier (1) en 1924 pour le Var correspond aux témoignages de tous les informateurs interrogés et par conséquent à ce qu'a été très probablement la farandole tout au long du XIXe siècle.

c) Figures de parcours (évolutions).

Hors trois dessins précis que peut former la chaîne et sur lesquels nous allons revenir, il est partout question de serpentements, zigzags, tours et détours, ondulations, spirales, "mille figures et passes différentes"; cette libre circulation est également attestée par les informateurs.

Revenons donc aux trois dessins : la ronde, l'entrelac et le peloton (escargot, cacalaus ou cagaraoule)

- La ronde. Mentionnée par plusieurs auteurs, elle subsiste aussi dans la mémoire de nos informateurs. Il s'agit d'une chaîne qui se referme, le meneur donnant la main au dernier danseur. Cette figure toute simple intervenait soit dans le cours de la danse, encerclant les arbres d'une place, un groupe de personnes ou même une seule personne tenue ainsi un moment prisonnière, soit comme conclusion de la danse sur la place. Elle n'était jamais début de la danse. Le meneur en ayant l'initiative, la présence ou l'absence de ronde dépendait totalement de celui-ci. (2)

Pélissier in "Le Var historique et géographique" 1933 (cité ici d'après manuscrit).

Remarquons que certains auteurs parlent de rondes comme figure générale, alors que les participants ne se donnent pas la main.

- L'entrelac ou feston. Cette figure consiste dans le passage du meneur suivi des autres sous les bras élevés des danseurs, passant devant l'un et derrière le suivant et ainsi de suite. Elle n'est décrite de façon sûrement identifiable que par deux auteurs, Diouloufet et Larousse 1872 (voir aussi Fischer 1806). Aucun informateur ne signale l'entrelac comme figure habituelle. Il se peut qu'elle ait été abandonnée à une certaine époque ou n'ait jamais été exécutée dans certains terroirs.

- Le peloton. Diouloufet et Larousse 1872 décrivent le peloton comme un enroulement - suivi du déroulement - de la chaîne autour du/des derniers. La plupart des informateurs de la région rhodanienne se souviennent du "cacalaus"; d'après leurs témoignages, la chaîne pouvait s'enrouler de deux façons : la première (celle des écrits) s'exécutait autour d'un pivot constitué par le dernier; celui-ci immobile, le meneur et sa suite décrivait autour de lui des spires de plus en plus larges. La deuxième consistait au contraire en un mouvement vers le centre; le meneur rejoignait par une large courbe la queue de la chaîne et décrivait à l'intérieur de celle-ci des spires de plus en plus petites pour arriver lui au cœur. A la fin de l'enroulement le meneur se trouvait soit à l'extérieur, soit au centre - comme l'indiquent ces deux figures excentrique/concentrique - (la flèche indique le sens de progression et la position du meneur en fin de parcours).

Le déroulement en était différent, bien évidemment : le meneur dévidait soit de l'extérieur en parcourant une courbe en sens inverse, soit du centre en se frayant un passage direct vers l'extérieur sous les bras des participants.

Cette figure a donné son nom à une danse de l'Hérault : l'escargot ou "cagaracule" s'est conservé jusqu'au-delà de 1950 par-fois; c'est toujours une farandole, mais une farandole qui a subi de profondes mutations : en-dehors du peloton qui termine la danse, celle-ci se déroule en alternant les promenades en

cortège (c'est-à-dire en succession de couples) avec des figures effectuées par filles et garçons séparés (double courbe) ou par chacun des couples successivement. (1) Il y a là contamination évidente, semble-t-il, par les danses en couples qui constituaient alors le répertoire de bal - ou de salon -. Par l'alliage de jeux en couples et d'une figure plus ancienne, nous découvrons ici une forme de stabilisation de la farandole - adoptée par plusieurs générations.

Cette contamination transparaît également dans la région rhodanienne où des informateurs attestent l'insertion de parties en cortège, en double courbe, ou en pont (arches successives de chaque couple). Or, ces trois formes obligent à rompre la chaîne; faut-il remettre en question l'invariant chaîne couverte ? Non. Il s'agit toujours d'un effritement de la danse initiale sous l'influence des danses en couples; sa survivance par emprunts plus ou moins durables est mal stabilisée en région rhodanienne. Le confirment ces diverses appellations de la farandole par nos informateurs : "tour de ville", "promenade", "bramble", "galop", ou même "pot-pourri".

Concluons sur les aspects choréiques : les trois figures définies plus haut - interchangeableables ou absentes - sont mêlées à une quantité de termes vagues évoquant des parcours parfaitement libres; aucune n'est composant obligé de la danse. Le rond, l'entrelac et le peloton sont - tout comme les entrechats ou les ailes de pigeon - des possibilités offertes à la fantaisie du meneur. L'intérêt de la danse ne résidait ni dans un dessin particulier que trace la chaîne, ni dans des pas organisés (qui n'existent pas), mais ailleurs. Où ? Pour le savoir il faut scruter des aspects purement choréiques trop pauvres et chercher autre chose dans les textes.

Voyons Villeneuve. Il explicite l'importance du jeu :

"L'habileté du conducteur consiste à être toujours en mouvement, à faire des retours brusques et à passer dans des endroits difficiles, comme s'il cherchait à rompre la chaîne, tandis que ceux qui la forment... doivent faire tous leurs efforts pour ne point être séparés".

Madame Figuiet, romancière de "Mos de Lavène", donne une description particulièrement intéressante où les diverses intensités du jeu sont mises en relief par la qualité de l'observation :

"... La farandole est pour les villages du Midi ce que le canon est pour les villes les jours de réjouissances publiques. C'est l'annonce, l'ouverture, la joyeuse inauguration de la fête... Les mariés sont exclus de ce divertissement populaire... La farandole est souvent gracieuse, calme et élégante. Elle glisse légèrement sur le sol, elle tourne en silence dans les rues et sur les places, et c'est alors la plus jolie danse qu'on puisse imaginer. Le 'cap de jouven' ouvre la marche, faisant flotter son drapeau, dont les vives couleurs se déploient dans les airs et guident les danseurs. Le hautbois, ainsi qu'il arrive dans les promenades ou dans les danses du Midi, se place toujours à la fin de la chaîne. Il joue un air très vif, à deux temps, qui rappelle le galop. Les danseurs exécutent des passes, des rondes, des festons, des ondulations variées. Cette chaîne vivante, qui glisse sans bruit et sans tumulte, se fait chaque jour, pendant la fête, au début et au retour du bal. C'est d'ordinaire l'expression d'une joie pure et chaste; mais elle prend quelquefois un aspect tout différent : elle commence 'piano', et finit en un 'crescendo' formidable. La farandole devient alors une espèce de course au clocher, folle, terrible, tournant en mille replis sur elle-même, entrant par toutes les portes, sautant par les fenêtres, gravissant les échelles, se traînant sur les tables, franchissant les barrières, ne connaissant point d'obstacle, portant l'épouvante dans les maisons, allant, courant toujours, jusqu'à ce que le hautbois, épuisé, fasse entendre son aigre et dernier soupir. Le mérite des danseurs est de ne jamais se lâcher les mains et de suivre aveuglément le chef de la jeunesse. Le 'cap de jouven' est élu tous les ans. C'est le roi de la fête. Il dirige et commande; il a la responsabilité de tous les divertissements et la mission de maintenir l'ordre". (1)

Ce facteur jeu, qui préside pourrait-on dire à l'exécution de la farandole, ouvre tout un répertoire de possibilités et d'issues aux humeurs du moment. Déjà dans les tours et détours imprévus, chaque danseur participe fortement à la danse puisqu'il lui incombe de ne pas briser la chaîne. Qu'il s'y ajoute le besoin de s'exprimer plus intensément, que la vitalité des individus soit décuplée par l'atmosphère de fête ou par des événements qui ont exalté les esprits - pour ou contre -, alors la farandole peut devenir une sorte d'aventure collective, sage ou folle, ou passant même de l'une à l'autre le même jour comme en témoigne le texte précédent.

) Madame Figuiet, op. cité (dans Mos de Lavène l'action est située en 1860)

Face au constat de pauvreté chronique (qui soulève du même coup le problème d'une multiplicité des contenus de l'expression), jetons un regard sur la place de la farandole dans la vie sociale.

B/ ASPECTS SOCIAUX

C'est sous la forme de sondages - et seulement sous cette forme - que la recherche des diverses imbrications de la farandole dans la vie sociale a pu être faite. Les mentions trouvées par nous et par d'autres, encore qu'elles n'aient pas été l'objet de dépouillements systématiques (et pour cause), éclaireront le large éventail des occasions de farandoler.

Cet éventail, dont il reste trace jusqu'au terme de la tradition, nous l'ouvrons d'abord à travers les témoignages d'informateurs âgés. Ceux-ci associent en effet la farandole à des phénomènes bien déterminés. Pour eux, elle évoque toujours en priorité la fin du bal. Bals de fête, bals de noces..., tous ont participé à cette danse-jeu, regroupant tous les présents quel que soit leur nombre, et tranchant nettement sur les danses de bal, exécutées en couples. Pour se joindre à la farandole, point n'était besoin de savoir danser, tous pouvaient y participer. C'était à la fois signal de fin de bal, et explosion de gaieté; quelques souvenirs de farandole subsistent aussi à l'occasion de Carnaval et autour du feu de la Saint-Jean.

Dans certains villages aux clivages politiques particulièrement accusés, ces farandoles de fin de bal ont laissé quelquefois de mauvais souvenirs. La division de la population en blancs et rouges (ou blancs et bleus) a été parfois si impérieuse que pour la fête votive deux bals distincts étaient organisés. Dans l'ensemble, les bals se déroulaient sans heurt, mais c'est à la phase finale "farandolée" que l'affrontement se dessinait. Au hasard des rues, des places ou des champs, les deux farandoles rivales se rencontraient. Le premier but à atteindre était de occuper la chaîne adverse en se jetant au travers avec un meneur fort et résolu. Cet échec fait à l'une des farandoles (chaîne rompue) était en général le préambule aux bagarres.

Quant aux farandoles de conscrits, elles sont attestées partout. Elles avaient lieu le jour du tirage au sort ou de conseil de révision au village ou/et au chef-lieu de canton. Déjà dans leur

village les conscrits allaient "en farandole" et c'est ainsi qu'ils arrivaient au chef-lieu de canton, avec drapeaux et tambours municipaux. Le rassemblement ou plutôt la rencontre au chef-lieu de ces chaînes de jeunes gens venant des villages alentour n'allait pas sans violences ou sans humiliations pour les chaînes les plus faibles numériquement - comme par exemple passer dans la rivière, ou traverser modestement et en courbant le dos sous les bras des conscrits de la chaîne la plus longue -. Tout pouvait être prétexte à bagarres, et l'on vidait ainsi les vieilles querelles ou rivalités quasi traditionnelles entre villages. Certains informateurs se souviennent de garçons de la sous classe allant grossir les rangs de ceux de la classe pour "faire le poids" dans la farandole face à celles de villages plus importants. C'est dire combien la force d'une farandole s'évaluait au nombre des farandoleurs, et bien sûr à la combativité de ses membres.

Ces vestiges d'une tradition ancienne, aujourd'hui éteinte, mettent en relief le rôle des conscrits : hormis ces dernières farandoles qui leur sont propres, ce sont eux qui organisaient la fête patronale, ouvraient le bal et menaient les farandoles de la fête. (Ce rôle était tenu autrefois par les abbés de la jeunesse, ou "cap de jouven").

Dans les farandoles de cette classe d'âge masculine la question de la responsabilité est intéressante en elle-même du fait que pour l'amusement comme pour la bagarre, le meneur n'était jamais le même d'une année à l'autre; il s'ensuivait des comparaisons qui pouvaient infléchir les fêtes dans un sens donné, modifier notablement leur climat.

Nous allons montrer par quelques textes significatifs quels ont été plus anciennement ces visages apparemment contradictoires de farandole - joyeux/violents -, et dans la violence rivalités politiques/rivalités de clocher .

Les farandoles joyeuses sont attestées partout depuis la fin du XVIIIe siècle; elles sont de toutes les fêtes, depuis le bal du dimanche (Pazzis) jusqu'aux grandes fêtes de la Tarasque (Achard. Mouren), au Carnaval, à la Saint-Jean comme dans les votes, trains, roumévages, etc. Villeneuve résume excellemment la diversité des occasions dans cette formule condensée : "divertisse-

ment obligé de toutes les fêtes et de toutes les réjouissances publiques". Si l'on peut comprendre par "toutes les fêtes" celles qui sont traditionnelles, et avant tout calendaires, les réjouissances publiques englobent d'autres fêtes, à caractère national, c'est-à-dire programmées par les autorités à l'occasion des événements les plus remarquables. Au fil d'un sondage rapide, qui laisse supposer que le nombre de réjouissances avec farandoles a été énorme, on trouve ainsi des farandoles dans les programmes, rapports, comptes-rendus, etc, pour des événements aussi divers que ceux-ci :

fêtes de la Fédération (14-7-1790 à Marseille et Arles),
fêtes patriotiques (5-8-1792 à Barbentane),
fête de la Souveraineté du Peuple (30 ventôse an VI à Sienes et Oraison, Basses-Alpes),
fête de la fondation de la République (1er vendémiaire an IX en Avignon),
fête de la Paix (18 brumaire an X en Avignon),
fête à l'occasion du sacre et couronnement de Sa Majesté l'Empereur comme Roi d'Italie (2 prairial an XIII en Avignon),
fête pour la naissance du Roi de Rome (juin 1811 à Hérépian et Cabrières dans l'Hérault, 9 et 10 juillet 1811 à Nîmes),
pour l'anniversaire de la bataille d'Austerlitz (7 décembre 1811 à Nîmes),
fête pour l'anniversaire de l'Empereur (22 novembre 1812 à Clermont l'Hérault),
fête pour l'anniversaire de naissance du Roi de Rome (14 août 1813 en Avignon),
fête pour la déchéance de Napoléon (25 avril 1814 en Avignon),
fête pour l'arrivée de S.A.R. Madame la Duchesse d'Orléans (texte du 15 juillet 1814 en Avignon),
fête pour la Restauration (26 juin 1815 à Bellegarde, Gard et 13 décembre 1815 en Avignon lors de la nomination d'une nouvelle municipalité),
fête pour l'anniversaire du jour où le drapeau fut arboré à nouveau (15 juillet 1816 en Avignon),
fête pour la naissance de S.A.R. Monsieur le Duc de Bordeaux (22 octobre 1820 en Avignon),
fête pour le passage de S.A.R. Madame la Duchesse d'Angoulême (5 mai 1823 en Avignon),
fête de Sa Majesté Charles X (4 novembre 1828 en Avignon).

Ces fêtes programmées au cours desquelles sont entendus les cris de "Vive la République !", "Vive l'Empereur !" ou "Vive les Bourbons !" se déroulaient à peu de chose près de la même façon : danses, feux de joie et farandoles. Elles furent parfois ordonnées par le gouvernement comme en témoigne une lettre du Ministre de l'Intérieur, Comte de l'Empire, le 6 avril 1811; à l'occasion de la naissance du Roi de Rome, ce haut dignitaire encourage les préfets à donner tout l'éclat possible à la fête, "à créer des spectacles, à renouveler d'anciens usages chers aux peuples de certaines contrées..." (1). Les communes y contribuèrent grandement en payant les musiciens : "Les fifres et les tambours seront fournis aux frais de la commune" (22 novembre 1812 Pézenas); "les danseurs parcourront la ville, ils auront des hautbois et les instruments nécessaires pour exciter la plus grande partie du peuple à prendre part à la joie commune" (15 août 1812 Pézenas); "Les tambourins parcourront la ville et serviront aux citoyens qui voudront danser ou faire des farandoles" (18 brumaire an X Avignon), etc...

La couleur politique qu'au fil des temps revêtent la plupart de ces fêtes semble pâle; la réjouissance offerte au peuple par les autorités - dans la succession rapide des régimes - est et reste une occasion ou un prétexte au plaisir (comparable, semble-t-il, à nos bals de 14 juillet). On peut les opposer aux farandoles spontanées à détermination politique parfaitement claire. Nous verrons toutefois que le glissement des unes aux autres a été fréquent. Donnons maintenant quelques exemples de ces farandoles nettement politisées :

1874. "Les royalistes ne pouvaient pas laisser passer la fête de la Saint-Henri sans faire quelques manifestations publiques. Pendant que l'on dansait au Cercle des "Amis de l'Ordre", on pouvait voir dans les rues Balance, Limas et à la Porte du Rhône, des énormes feux de joie rehaussés par des farandoles, des chants séditieux et des cris mille fois répétés de "Vive le Roi Henri, Vive Henri V !" (2)

1848. "Les Rouges commencèrent de porter la ceinture et la cravate rouges, et les Blancs les portèrent vertes... les républicains plantaient des arbres de la liberté; la nuit, les royalistes les sciaient par le pied. Puis vinrent les bagarres, puis les coups de couteau;...

.../...

) A D H - 40 M 4

) "Le Républicain de Vaucluse". 17 juillet 1874, p. 3.

Par suite, les jeunes gens, c'est-à-dire tous ceux de la même conscription, nous nous séparâmes en deux partis; et chaque fois, hélas ! que le dimanche au soir après avoir bu un coup, on s'entrecroisait à la farandole, pour rien on en venait aux mains." (1)

1815. "... Je ne veux pas rappeler les farandoles, les cris, les vociférations, les menaces, les voies de fait, les incendies, les pillages, les assassinats dont nous fûmes témoins...

... Lorsque les royalistes faisaient des 'farandoles', lorsqu'ils sautaient, dansaient dans les rues en poussant des cris horribles, lorsque, surtout, leur caisse faisait retentir l'air de 'Cadet-Roussel', que nous appelions 'l'air des pommes de terre', malheur aux libéraux qu'ils rencontraient ! ils les laissaient pour morts... Un jour, ils se livraient à leur sauvage divertissement, le tambour faisait entendre cet air maudit, qui portait l'exaltation aux cerveaux des royalistes, la crainte et l'effroi au coeur des patriotes...

... En effet, ils avancèrent en dansant, en vociférant, en hurlant, entrèrent dans la pièce où nous étions, frappèrent mon oncle. Ma tante, grande, forte, courageuse, se colletta avec un diable, puis avec un autre diable... Enfin la troupe satanique disparut, elle alla promener l'effroi, la terreur, l'épouvante dans le reste du pays." (2)

Ces textes qui pourraient vraisemblablement être multipliés, suffisent à établir que des farandoles spontanées se sont formées dans un but clairement politique. De la simple manifestation aux coups et même à l'assassinat, c'est au travers de farandoles que des opinions et des passions opposées se sont fait jour. L'assassinat d'un général napoléonien à Toulouse en 1815 (voir Annexe I) lors de la Restauration confirme l'intensité dramatique qu'ont pu atteindre certaines farandoles.

Maurice Agulhon dans "La République au Village" mentionne de nombreuses farandoles à caractère politique pour la période 1820-1850 dans le Var. (3) Il analyse le phénomène de cette contamination de deux réalités, folklorique et politique :

"La plus évidente contamination consiste en l'utilisation de moyens folkloriques pour des mobiles expressément politiques, l'exemple le plus net et le plus connu étant le charivari fait à un adversaire, comme nous l'avons dit. Quant à la "manifestation" banale et polyvalente, celle qui prendrait aujourd'hui la forme d'un défilé, d'une marche en colonne, elle est alors représentée par la farandole, qui court au rythme du tambour, sauf dans des occasions

.../...

) Mistral, op. cité; (p. 111 et 112).

) Agricolt Perdiguier "Mémoires d'un Compagnon". Paris 1943 (cité ici d'après l'édition de 1964, p. 50 et 61-62).

) M. Agulhon "La République au Village". Paris 1970 (p. 119, 151, 273, 280 et 410).

particulièrement solennelles, où la "promenade" transpose alors la procession, ce que montrent bien les exhibitions, et portements de bustes (Charles X, Louis-Philippe...) qui prennent la place du saint.

... la politique fournit l'occasion et le but de l'expression, et le folklore son moyen. Mais il arrive aussi que l'occasion soit purement folklorique, et que son expression se colore néanmoins d'une teinture politique." (p. 266)

Agulhon, insistant sur cette étroite interpénétration du folklore et de la politique, particulièrement sensible dans le Midi de la France où l'imprégnation politique a été plus précoce qu'ailleurs (voir également "La Sociabilité Méridionale" du même auteur), risque cette formule : "toute manifestation se ritualise en fête" (p. 151 Rép. au V.). En vérité, la formule s'inverserait sans rien perdre de sa vérité : toute fête rituelle peut se "séculariser" en manifestation.

Que ce soit la farandole rouge de Vidauban en 1850, exécutant lors du carnaval un caramentran appelé "Blanc" (p. 410 Rép. au V.) ou bien la manifestation d'Aubagne en 1792 où l'on vit une foule fanatique brûler dans la rue, au chant du "Ca ira", les meubles enlevés aux maisons des émigrés, puis partir scudain dans une immense farandole organisée en fait pour limiter les dégâts (Annexe n° II), la danse se présente comme un agent de transformation de l'exaltation politique en fête ou de la fête en manifestation politique.

Mais peut-être ces exemples de glissement réciproque entre expressions politique et folklorique permettent-ils d'aller plus loin. Leur opposition apparente découle d'une conception du folklore qui pourrait bien être fautive. Si souvent présenté comme l'aspect pittoresque d'une tradition plus ou moins ancienne et qui n'a jamais dérangé personne, le folklore pourrait avoir d'autres révélations, moins banales, à nous faire. Le degré de conscience politique, s'il apparaît déjà assez élevé dans nos exemples (choisis justement pour la clarté des motivations), n'est pas un critère qui autorise le clivage automatique : folklore à teinture politique/folklore simple. A des niveaux de conscience très variables, à travers les formes traditionnelles de manifestation (charivari, caramentran, danses le dimanche, fêtes patronales, arbres de mai...), ce sont fort souvent l'opposition ou l'adhésion à des événements touchant la collectivité qui sont en jeu.

Dans les fêtes, les farandoles pouvaient encore servir d'exutoire aux rivalités de clocher. Sans reparler des farandoles de conscrits, la fête locale était souvent troublée par les jeunes gens d'un village voisin qui, voulant la voir dégénérer en désordre, chantaient des chansons "infâmes" et tentaient d'exciter à la bagarre les jeunes du pays où avait lieu la fête. Voici un témoignage manuscrit du XVIIIe siècle où la farandole sert de trouble-fête :

"... ils vinrent une bande de quinze avec un tambour pour chercher dispute à la jeunesse de Sagries c'est de quoy ils se vantèrent en arrivant et en effet ils commencèrent à tirer une farandole et traverser le bal des jeunes gens de Sagries à quoy ceux-ci répondirent par une politesse en leur offrant de danser et de se joindre ensemble s'ils le voulaient. comme ce n'étoit pas là leur dessein, selon toute apparence ils revinrent traverser une seconde fois, et ensuite une troisième toujours sans doute dans le dessein de les irriter." (1)

Soulignons que le nombre de farandoles simultanées ne constitue pas le critère discriminant les farandoles joyeuses des farandoles violentes. Une farandole unique peut être violente et les farandoles joyeuses peuvent s'effectuer en plusieurs chaînes simultanées. Voici trois exemples de ces dernières :

Fischer parle de farandoles d'hommes et de farandoles de femmes se rencontrant (2), Fontaine : "Plus de soixante chaînes vont, viennent, se croisent, tourbillonnent, s'entrelacent sans désordre et se terminent en spirale d'un effet merveilleux" (3), Désanat : "Vescun croisa trenta farandoulado..." (4).

Ce survol des aspects sociaux a mis en relief la multiplicité des référés possibles. Du même coup nous découvrons l'un des caractères fondamentaux de la farandole : elle est toujours la manifestation d'une cohésion. Cette puissante force collective à connotations multiples détermine - et peut justifier - la faiblesse du contenu moteur tel que nous l'avons analysée dans les aspects choréïques.

-) 5 may 1760, lettre du curé de Sagries contre la jeunesse de Saint-Maximin, A.D.H. C 6861, diocèse d'Uzes.
-) Fisher, op. cité (p. 157, 158).
-) Fontaine : Op. cité (p. 227).
-) Désanat : "Coursos de la Tarasquo". Tarascon. 1861 (2ème édition) (p. 35).

C/ QUELQUES QUESTIONS

De nombreuses questions se posent maintenant à nous sur l'origine - et l'évolution éventuelle - de la farandole et sur la zone géographique concernée. Nous n'allons certes pas résoudre ces problèmes, un peu trop éloignés de notre sujet, mais donner au moins quelques éléments de réponse que notre recherche nous a permis de rassembler et qui pourront servir à une étude plus approfondie.

Nous aborderons d'abord diachroniquement la place de la farandole dans le répertoire de bal, ce qui nous mènera - en remontant le cours du temps - jusqu'aux premières mentions du terme; nous dirons ensuite quelques mots de la zone géographique.

L'examen des aspects sociaux qu'a pu revêtir la farandole nous a montré que la farandole a été bien souvent autre chose qu'une danse de bal. Première question : l'a-t-elle seulement été ? Les auteurs, il est vrai, différencient rarement les danses communes (dansées par tous) des danses exécutées par quelques uns, préparées, réglées, à costumes et accessoires, représentées en des occasions plus ou moins exceptionnelles (passages de grands personnages, Fête-Dieu, bravades, etc). Les descriptions de cette deuxième catégorie de danses (spectaculaires) sont plus nombreuses; mais leur intérêt pour le choréologue reste faible car elles portent en majorité sur les costumes et accessoires, sont quelquefois accompagnées des airs notés, mais ne contiennent aucune analyse de mouvement (nous en reparlerons plus loin). Nous ne retiendrons ici que les danses présentées clairement comme danses communes, ou évoquant à coup sûr ce type de danses.

- Début XXe siècle, fin XIXe siècle.

Dans les villages du Gard et des Bouches du Rhône, les témoignages des informateurs attestent l'existence de la farandole exécutée quelquefois avant le bal, plus souvent en fin de bal.

(1) Hors de l'enceinte de danse, à travers les rues, elle était

) Il semble qu'en haut Var la farandole se soit conservée plus longtemps, au-delà de 1945-1950 parfois. Le seul témoignage de survivance jusqu'à aujourd'hui de farandoles intenses et spontanées nous a été donné pour un village des Alpes Maritimes par Patrick Accolla et Yannick Geffroy, étudiants à Nice: à Utelle, la fête patronale de 1971 comportait toujours des farandoles, de rigueur chaque jour de la fête, et entraînant obligatoirement tous les habitants du village. (Thèse en préparation).

accompagnée par l'orchestre du bal jouant des airs de farandole ou de figures de quadrille, ou mélangeant les deux dans un pot-pourri. Au cours du bal, c'était la suite polka - mazurka - scottish - valse, et quelques quadrilles connus seulement des danseurs d'un certain âge au début du siècle; cette suite se répétait à peu de variantes près.

Fin XIXe siècle, tous les traités de danse de salon font mention de la farandole (1). En milieu citadin, dans toute la France, elle était incorporée dans le répertoire de bal et donc exécutée en appartement.

- Première moitié du XIXe siècle et XVIIIe siècle.

1842 Rivoire, dans sa statistique du département du Gard, écrit:

"Dans toutes les communes de la côte du Rhône, les danses y sont les mêmes que dans les villes, c'est-à-dire qu'on n'y connaît que les valses et les contredanses" (p. 342) ... dans quelques localités des arrondissements d'Uzes et Nîmes la danse y est appelée branle ou barandelle" (p.343).

Il ne cite la farandole que pour la Saint-Jean et la 'vote' (fête patronale).

1826 à Marseille :

Le 6 juillet 1826 le Comte Jules ouvrit son château à la haute société marseillaise... à l'intérieur danses avec orchestre et danses à l'extérieur aux sons du fifre et du tambourin" (p. 271)... "On dansait gravement menuet et gavotte dans les salons; au-dehors alternaient contredanses et farandoles." (p. 272) (2)

1807 Millin parle de quadrilles, rondes, farandoles, contredanses, 'Provençale' et 'walse'. (3)

1792 Mcuren dans sa relation des fêtes de la Tarasque de 1792 dit :

"... les tambours battaient tantôt le rigaudon, tantôt la farandoule" (p. 43)..."

et pour clôturer la fête :

Giraudet : "Traité de la danse" Paris 1890 : la farandole est placée comme cinquième figure du quadrille des familles (p. 291) et du quadrille américain (p. 293 et 298).

Desrat : "Dictionnaire de la danse" Paris 1895 : farandole en quatrième ou cinquième figure du quadrille américain et au cours du cotillon.

Lussan Borel : "Traité de danse" (s.d.) : la farandole termine les quadrilles (sauf les lanciers) (p. 149).

in "Le Caducée" Marseille 1887 tome XII.

Millin - op. cité.

"... on retournait sur la place en faisant la farandoule, où l'on trouvait des jeunes Demoiselles et tous farandoulaient alors on se retirait pour aller scuper et la fête était finie" (p. 56) (1)

1787 Achard parle des "Rigodons Provençaux", de la Provençale et des "farandoules". (2)

1786 Béranger, à propos des bals champêtres, a vu les paysans "danser le Rigaudon ou se démener dans un branle" (p.167) (3)

1781 à Avignon, un grand bal donné dans les appartements de l'Hôtel de Crillon pour la naissance du dauphin est ouvert par une "farandoule" (p. 995) (4)

1779 à Seillans, Pares cite : branles, farandoles et mauresques. (p. 5 et 6) (5)

1744 27 février à Avignon lors d'un grand bal donné pour l'entrée de S.A.R. l'infant Don Philippe, on danse des menuets et contredanses. (6)

entre 1725 et 1788 les archives du gouvernement militaire du Languedoc contiennent quantité de plaintes qui portent sur des "branles", "lentes", rigaudons" et "farandoules" faits par la jeunesse. (7)

- Début XVIIIe siècle.

- Mouren relate une fête du temps de sa jeunesse, près de Tarascon, et y mentionne comme "danse sur l'herbette", menuets, contredanses, rigaudons et farandoules. (8)

- Un manuscrit de Carpentras parlant du répertoire des danses à Carpentras cite pour cette même période les "menués, ... quelque rigoudon, quelque dance de caractère..." (9)

L'auteur précise en outre que les contredanses furent beaucoup dansées par la jeunesse vers 1780/1784 par les bourgeois, artisans et gens de métier; vers 1805, avec l'apparition des "bal-triangle" où les cavaliers paient pour danser, ce sont les paysans qui en majorité dansent les contredanses; depuis 1812 s'ajoute au répertoire une nouvelle danse : la valse.

) Mouren "Relation des fêtes de la Tarasque en 1792" B.Arbaud. Aix. MS MQ 628-636. tome VIII.

) Achard - Op. cité.

) Béranger "Les Scirées Provençales" Paris 1786.

) in "Fêtes et réjouissances" dossier 2439 B. Mu. Avignon.

) Pares "Les Danses publiques à Seillans" in Bulletin Académique du Var. 1920. B. Mu. Avignon. MS 2438.

) A.D.H., série C.

) Mouren - ms. op. cité.

) Ms publié par Dubled in "Rencontres" n° 71. Carpentras. 1967.

- Enfin deux dictionnaires manuscrits provençaux français mentionnent les "brandcu" et "rigaudoun", mais pas de farandole.(1)

Ce sondage rapide nous fait voir :

- que les danses communes les plus souvent citées pour le XVIIIe siècle sont de loin les branles et les rigaudons.

- que les danses à la mode à la cour ou dans les milieux aisés citadins ont été adoptées remarquablement tôt : les menuets et contredanses tout particulièrement (en milieu bourgeois d'abord, ces dernières gagnant ensuite certains milieux paysans) et ensuite les valse.

D'après ces quelques textes, la farandole-jeu populaire - clairement reléguée hors bal depuis le début du XIXe siècle et n'ayant alors aucune organisation de pas - a pu faire partie au XVIIIe siècle du répertoire de danse commune; mais si l'on tient compte de ce témoignage de 1760 où la farandole est "tirée" au travers d'un bal comme trouble-fête (voir page 19), on peut penser qu'elle a été, dès ses premières apparitions, une danse peut-être mais aussi un moyen d'expression dont l'intérêt premier n'était pas chorégraphique.

Dans l'état actuel de la question, l'hypothèse qu'au début du XVIIIe siècle la farandole ait été une danse à mouvements organisés ne peut être tout à fait confirmée. Deux indices permettent néanmoins d'avancer cette interprétation : l'appellation branle ou branle à mener et des notations musicales du début du XVIIIe siècle.

- L'appellation branle ou branle à mener a suivi la farandole depuis la fin du XVIIIe siècle jusqu'aux informateurs du XXe siècle. Achard dans son Vocabulaire français provençal de 1785 ne mentionne pas la farandole en français mais traduit le "branle à mener" (français) par "Ferandoulo" (provençal); il donne dans le Vocabulaire provençal français les termes de farandoulo, farandonne ou ferandoule pour similaires.

Voici à travers quelques exemples jalonnant le XIXe siècle, l'affirmation de cette équivalence : farandole = branle.

) "Dictionnaire Provençal et François" par Puget. B.Méjeannes. Aix. Ms 1058.

"Dictionnaire Provençal Français" par Montvallou. B.Méjeannes. Aix.
Ms 1529.

1819, Diculoufet (voir p.3 et 4),
1853, Mazuy : "lou brandou, sorte de farandole..." (p.193) (1),
1888, Mazon décrivant le dimanche des brandons : "Vers neuf heures on met le feu au bûcher, tandis que la foule fait le branle, c'est-à-dire la farandole tout autour" (2),
1906, Mistral dans ses "Mémoires et récits" : "... si nous faisons, sur le pont, un brin de farandole ?... Et en avant !..., nous voilà faisant le branle sur le pont en chantant"... (p.713)

La pérennité de l'appellation branle sans constituer une preuve rend donc l'hypothèse vraisemblable. J.N. Clamon avait soulevé la question dès 1936; il voyait fort bien la filiation possible du branle mais sans s'interroger sur le contenu moteur. (3)
Or nous savons que les branles avaient des contenus moteurs, multiples sans doute, mais toujours organisés.

Nous avons trouvé une notation de "farandoule" dans un manuscrit de 1733 à Avignon (4). Ce manuscrit contient en majorité des airs de danse de cour ou de ballets publiés par Feuillet/Pécourt au début du siècle, de nombreux rigaudons et menuets, et une "farandoule". L'air à 2/2 est de facture ancienne mais nous ne savons rien sur les mouvements qui composaient la danse, et un air ancien (comme l'a montré J.M. Guilcher dans "La Contredanse et les Rencouvellements de la Danse Française" (1969)) a pu servir maintes fois, accompagnant des danses très différentes. (voir aussi le grand nombre de danses et contredanses titrées "provençale" à la cour début XVIIIe siècle).

Rappelons que la plus ancienne mention de farandole trouvée jusqu'à présent provient des recherches de J.N. Clamon (5).

-) F. Mazuy "Essai historique sur les Moeurs et Coutumes de Marseille au XIXe siècle". Marseille 1853.
-) Dr Francus (Mazon) "Voyage autour de Crussol" Privas 1888.
-) Clamon : "Les Airs et les Instruments de Musique Provençaux" in Les Tablettes d'Avignon et de Provence - 20 décembre 1936.
-) Silvestre : "Livre de Musique" Ms - 1733.
-) Clamon : "Regards sur les Farandoles" (p. 19 et 20) in Folklore de France mars-avril 1964. (Clamon rapporte l'information que donne Peytel dans "Le Théâtre de Musique sous Louis XIV" (Encyclopédie de la Musique); or Peytel parle de l'ordonnance de 1715 régissant les bals masqués, et cite alors la farandoule sans plus de précisions sur la date.)

La "farandoule" est le titre d'une contredanse dansée en 1724, lors d'un bal à Versailles : "contredanse toute nouvelle... sur un air provençal très vif" (1).

Dans un recueil de contredanses nous avons trouvé une "Feran-douille" (2), dans une notation différente de celle d'Avignon, mais encore à 2/2.

L'emprunt d'airs plus ou moins anciens pour de nouvelles danses est, comme nous l'avons déjà dit, fréquent. Quant à ce que l'on sait des contredanses dansées à Versailles ou à Paris à cette époque, l'affirmation qu'il ne pouvait s'agir d'un contenu mo-tour provençal traditionnel, est, je pense, superflue. Toutes les contredanses de l'époque comportaient des pas codifiés (voir Feuillet) dans des juxtapositions et des parcours sans cesse re-velés et réglés par les maîtres de danse. En attendant qu'une étude plus approfondie soit faite sur l'origine de la farandole, nous pouvons pour l'instant admettre que la farandole provient par filiation d'un branle (avec bien entendu des mutations). La disparition des pas a pu s'opérer soit en correspondance avec l'apparition du terme (la farandole n'aurait alors jamais comporté de pas traditionnels), soit plus tard (la farandole perdant son organisation de pas courant XVIIIe siècle).

Les difficultés que nous avons rencontrées en remontant seulement jusqu'au début du XVIIIe siècle doivent nous rendre méfiant face aux affirmations de quantité d'auteurs sur l'origine phocéenne ou crétoise de la farandole. Le rapprochement si souvent fait avec des danses figurées sur les vases grecs ou ce que l'on sait de Thésée, du labyrinthe et du fil d'Ariane a fait couler beaucoup d'encre, mais les répétitions, quelquefois textuelles, d'un auteur à l'autre montrent - plutôt qu'une approche fondée - une étonnante faiblesse d'arguments et la sorte d'envoûtement qu'exercent sur maints esprits, de qualité quelquefois, les grandes synthèses imaginatives. Les rapprochements que fait Mistral par exemple avec la "Cerdana" catalane

) Mercure de France. Février 1724 p. 388.

) Chédeville, "Contredanses ajustées pour les Musettes et Vieles" (vers 1730 ?)

ou des "Colos" serbes sont du même ordre; on extrapole à partir d'un seul élément : la chaîne ouverte. Notre problématique ne se situe pas au niveau des grandes aires culturelles où la chaîne ouverte a été configuration de danse, car dans ce cas la farandole serait un héritage non pas méditerranéen mais intercontinental.

Nous ne traiterons pas davantage de la zone géographique française où est attestée la farandole populaire; celle-ci n'a pu être approchée sérieusement que sur le terrain où se manifeste sa savante soeur, c'est-à-dire la zone où ont existé les sociétés de farandole. Disons seulement que les limites géographiques dépassent largement la Provence et le Languedoc :

- Violet Alford, dans son article "The Farandole" (1) traite successivement - et fort succinctement - des farandoles en Provence, en Roussillon, dans l'Aude, en Béarn, en Gascogne, en Pays Basque, en Basse Navarre et Labourd, en Pays Basque espagnol.

- Fernand Benoit donne quelques références intéressant l'appartenance de la farandole au fond des danses méditerranéennes et nous apporte le témoignage de Secqueville qui appelait avant 1775 du nom de farandole une danse qu'il avait vue danser par les bergers turcs et qu'il comparait à celle que dansaient les bergers de Bresse (2).

- De nombreux témoignages recueillis auprès d'informateurs l'attestent encore en Rouergue, Velay, Vivarais.

Il est bien certain qu'on en trouverait trace dans bien d'autres provinces...

Ce chapitre autour de la farandole populaire nous aura montré qu'elle était un jeu collectif cadencé à intensités et buts variables, un moyen d'expression privilégié à multiples connotations; elle est restée en usage dans certains villages jusqu'au XXe siècle. Nous allons voir maintenant la gestation et l'éclosion de la farandole savante.

1) In Journal of the English Folk Dance and Song Society - volume I - London 1932.

2) F. Benoit : La Provence et le Comtat Venaissin". Paris 1949 - (p. 335).

2. GESTATION ET NAISSANCE DE LA FARANDOLE SAVANTE

La naissance de la farandole de type savant date de 1876. Ce n'est pas un accident. Le phénomène se produit au point de confluence de deux courants : maintenance des valeurs du terroir et promotion socio-culturelle par l'intermédiaire de sociétés dites artistiques.

Le courant félibréen de maintenance, qui eut, comme on sait, un impact considérable, érigea la farandole au rang de valeur provençale en l'incluant dans une foule de manifestations. Nous aborderons donc les farandoles dans ce courant félibréen, puis la farandole au théâtre, enfin la farandole des "sociétés". Nous verrons dans un autre chapitre comment cette dernière farandole, moderne à l'époque, a pu devenir progressivement "traditionnelle" par son insertion dans la tradition populaire des fêtes (au point de se substituer à la farandole de type ancien dans la mémoire des gens...).

A/ LES FARANDOLES DANS LE COURANT FELIBREEN

Le mouvement des félibres créé en 1854 est généralement connu pour sa réhabilitation de la langue provençale. Il convient néanmoins de souligner quelques points de ce "programme de réveil de sève et de joie populaire" (1) qu'expose le "Chant des Félibres" et où s'insère la farandole dans le huitième couplet : "Di farandoulo sian en tèsto".

Lancé par une poignée d'hommes ce programme rallia rapidement l'élite intellectuelle et artistique de la région, et gagna même la sympathie et l'appui de bon nombre de notables et d'hommes politiques jusque dans la capitale, grâce à quoi le mouvement acquit une audience quasi nationale.

La langue au premier chef, mais aussi le tambourin, la farandole et le costume arlésien firent irruption dans la fête félibréenne.

) Mistral : op. cité (p. 453).

Il est clair qu'au départ l'idée de relance ou de maintenance n'a pu naître que d'un constat de disparition progressive. La farandole, en usage encore dans les villages, se perdait dans les villes comme en témoignent ces quelques exemples :

- En Avignon à l'occasion des grandes fêtes programmées par les autorités, les farandoles sont annoncées jusque vers 1830.

Après, figure seul le terme de danse (1)

- A Marseille, Mazuy constate en 1853 la disparition des "bouffets, fielous et farandoulo" (2)

* A Arles, pour le passage de Napoléon III en 1860, on fait venir des farandoles organisées dans les villages alentour, ce qui prouve bien qu'on ne danse plus guère la farandole à Arles :

"Si LL. MM. veulent bien paraître au balcon, elles verront près de l'Hôtel de Ville, dans l'espace réservé, les quatre farandoles organisées à Barbantane, Eyragues, Maussane et Mollégès, qui des postes assignés sur le parcours, auront suivi le cortège..." (3)

Les félibres auront à coeur, fidèles à leur programme, de susciter ou de mener eux-mêmes des farandoles. Le félibre Charles Brun l'explique en ces termes : "Il était nécessaire, je pense, de frapper vivement l'imagination populaire par tout un côté extérieur de fêtes et de manifestations". (4)

Voici quelques exemples de ces farandoles :

- lors des fêtes littéraires en l'honneur du cinquième centenaire de Pétrarque en Avignon (1874) :

Dans les annonces de la fête qui se déroule les samedi 18 juillet, dimanche 19 et lundi 20 :

"... lundi 20 juillet. A huit heures du matin grand concours d'orphéon, de musique d'Harmonie, de fanfares et de tambourins..."

A quatre heures courses de taureaux... à la même heure, Farandoles, Provençaux et Provençales avec tambourins parcoureront les divers quartiers de la ville." (5)

Dans le compte-rendu de ces fêtes :

"... Mais rien ne rappelait plus les vieilles moeurs provençales que les farandoles dansées par les jeunes gens d'Eyragues. Une vingtaine de jeunes filles costumées à la

.../...

-) Lechalier : "Les annales municipales de la ville d'Avignon" (s.d.)
-) Mazuy : Op. cité (p. 195)
-) Le Courrier des Bouches du Rhône, n° 1126, (dimanche 2 septembre 1860).
-) Charles Brun : "L'évolution félibréenne", Lyon - 1896 (p.9)
-) Le Comtat. Carpentras (dimanche 19 juillet 1874).

mode d'Arles et autant de jeunes garçons, précédés des tambourinaires parcouraient par couples les rues de la ville. Lorsque dans leur marche joyeuse, ils rencontraient une place, ou un endroit propice, ils exécutaient cette danse toute locale, si pleine d'attraits et de charmes pour ceux qui sont vraiment méridionaux et pour les amoureux de la couleur vive et piquante que le soleil de la Provence donne à tout ce qu'il touche. Il fallait voir ces jeunes gens courant, sautant, s'entrelaçant au son du tambourin. Pour certains coeurs toute la fête était là. M. Mistral était l'organisateur de la farandole. C'est grâce à ses démarches que les jeunes filles d'Eyragues ont consenti à nous montrer leur frais et gracieux divertissement." (1)

- Au cours des fêtes à Arles pour l'inauguration du monument élevé à Amédée Pichot en 1887 :

"... Après le déjeuner sur l'herbe qu'anime le bon vin, les gais propos et les cris de joie, les tambourins ont donné le signal de la farandole. A ce moment les mains se cherchent, les groupes se forment, et a lieu une sauterie générale à laquelle prennent part jeunes et vieux. Les hommes les plus sérieux se laissent entraîner par cet élan de gaieté, et l'on voit à la suite de F. Mistral le maire d'Arles, malgré son embonpoint donner la main à deux jeunes Arlésiennes pour former un anneau de farandole, le procureur lui-même oubliant la gravité de ses fonctions pour faire comme nous tous." (2)

En clôture des fêtes cigalières et félibréennes de 1897, après une cour d'amour :

"... une farandole échevelée, dirigée par le colonel du Terrail et la jolie Me Balthazar Bourrelrier, ravissante en Arlésienne s'est déroulée au son des tambourins sur la pelouse verte du parc, clôturant ainsi cette fête charmante." (3)

On trouve encore ces farandoles pour les fêtes des félibres de Paris à Sceaux (1887, 1889, 1897...), à Aix en 1913 etc...

Ces fêtes ont eu une influence considérable en ce sens que l'image ainsi projetée du provençalisme relie étroitement la langue provençale aux costumes arlésiens, aux tambourins et aux farandoles. Si le milieu littéraire que représente le félibrige - et auquel s'affilient les notables de la région - prend goût aux banquets, toasts, inaugurations de bustes, représentations de gala au théâtre (en ces occasions les poèmes et costumes arlésiens sont de rigueur), les tambourins et farandoles sont plus difficiles à promouvoir; aussi, en dehors des farandoles

1) Le Républicain de Vaucluse - Avignon (mercredi 22 juillet 1874).

2) L'Homme de Bronze - Arles (dimanche 8 mai 1887)

3) Rcp. B. Arsenal RF 79918

menées par Mistral, le maire ou le colonel X., les félibres organisent-ils des concours de tambourins et farandoles.

L'Armana Provençau de 1862 signale un concours de farandoles :

"Li mèstre de la farandoulo : Uno questiou debato des-piei longuis annado éro de saupre quinti soun li prouvençau que fan lou mieus la farandoulo. Quan tenie per li Barbentanen, quan per li Eiraguen, quan per li Lambesquiè, quan per li Valabregan, quan per aqueli de Pigaut : degun pamens poudie procedurre un titre en formo. Graci au bon goust dou Maire de Cabano, M. Blache, que durbigné en concours de farandoulo per St Miquèu de 1860, lou prouc s s'es esclargi..." (1)

Il s'agit sûrement des mêmes jeunes gens venus danser devant l'Empereur à Arles quelques mois auparavant (voir p. 28).

Aucune trace de ce concours n'a pu être retrouvée; a-t-il seulement eu lieu ? Était-ce une préfiguration de ce qui allait suivre ou une de ces galéjades chères aux auteurs de l'Armana ? Ce qui est sûr, c'est que Vidal en 1864 s'appuie sur cette citation pour lancer son projet de concours de tambourins : "... puisqu'on organise, dans n'importe quelle fête, des concours orphéoniques, soit pour les corps de musique, soit pour chanter, et, je dirai mieux, même pour 'farandoler', pourquoi n'établirait-on pas aussi un concours pour 'tambouriner'..." (2)

Le vœu de Vidal se réalise aussitôt, des concours de tambourins sont organisés dès 1864 à Aix, se poursuivent en 1866 à Draguignan, 1869 à la foire de Beaucaire, 1876 à Arles, 1884 à Montpellier, etc; en 1890 des primes et prix d'honneur sont décernés par le comité mainteneur du tambourin (8 mai).

Quant au costume arlésien porté dans les banquets, il n'arrive pas à influencer suffisamment la population pour que son port redevienne de mode. Elevé toutefois au rang de valeur du terroir, il sera un peu plus tard soutenu par des comités formés pour "récompenser les femmes et les jeunes filles qui porteront le mieux la tenue traditionnelle et nationale du pays de Provence". (3)

Cette relance du costume est attestée par les diplômes et médailles distribués à Arles aux porteuses du costume en 1904 et

1) Armana Provençau - 1862 (p. 59)

2) F. Vidal cadet "Lou Tambourin" Aix - Avignon 1864 (p. 177)

3) L'Echo du Midi - Nîmes 11-18 mai 1890

1913 (1), aussi bien que par cette publicité à l'occasion de la Sainte Estelle à Aix : "Les nombreuses Aixoises qui, à l'occasion du bal Mireille, porteront le joli costume arlésien pourront se faire photographier chez M. Jouven, boulevard de l'Armée ... Chez Mme Grimaud coiffure arlésienne et fournitures." (2)

Comme on le voit, la réalisation du programme de "réveil de sève et de joie populaire" a eu recours à des voies assez artificielles. Il est même certain que pour beaucoup de félibres les traditions populaires ne représentaient guère qu'un agréable décor, une couleur locale. Le mouvement ne touchait en fait que le milieu mondain, littéraire ou tout simplement bourgeois; plus tard la critique du félibrige devait dénoncer clairement son échec total en milieu populaire :

"... Vous n'avez pas dû fréquenter beaucoup ni les milieux félibréens, ni les milieux populaires ouvriers et paysans; sans quoi vous vous seriez vite aperçu de l'abîme qui les sépare. C'est d'ailleurs ce qui a empêché la transformation du félibrige en machine politico-sociale de devenir dangereuse..." (3)

"... le milieu félibréen, fertile en productions médiocres, est pauvre en idées, plus pauvre encore en connaissances précises sur le passé et les traditions de la Provence qu'il entend représenter exclusivement." (4)

Retenons que dans les années où s'opère la gestation de la farandole savante, le courant de maintenance a placé cette danse au niveau des valeurs à sauvegarder et que, pour encourager l'usage de la langue, du tambourin, du costume et de la farandole, il a concerté quantité de manifestations et concours.

B/ 1866. LA FARANDOLE AU THEATRE

Le goût du jour pour les "valeurs retrouvées" était si fort qu'à l'occasion d'une représentation d'opéra au théâtre d'Avignon dans lequel figurait une farandole pyrénéenne, il fut fait appel aux jeunes gens de Barbentane. Le succès de cette farandole au théâtre jouera ainsi un rôle de référence et de tremplin ouvrant la voie à la création d'autres farandoles.

- 1) L'Illustration - 1904 (p. 228)
Le Forum Républicain - Arles (31 mai 1913) : "Remise par F. Mistral de diplômes et médailles commémoratives aux 300 jeunes filles ayant pris le costume arlésien dans l'année" (p. 2).
- 2) Le Mémorial d'Aix - Aix (jeudi 1er mai 1913)
- 3) Lettre manuscrite du Dr Pansier à Ripert (1er août 1927) B. Mu. Avignon. ms 5751.
- 4) Lettre manuscrite de Chobaut (A.D.G.) au Dr Pansier (8 août 1927) B. Mu

a) l'évènement.

L'opéra "Roland à Roncevaux" d'Auguste Mermet (1), monté à Paris au théâtre de l'Académie Impériale de Musique deux ans auparavant (le 3 octobre 1864), est représenté au théâtre d'Avignon le 16 février et le 25 mars 1866, puis repris en 1868.

Voici l'annonce et quelques comptes-rendus donnés dans les journaux locaux :

"Vendredi prochain "Roland à Roncevaux"... qui a obtenu un si légitime succès à Paris et dans les principales villes de province... Une particularité qui ne contribuera pas peu à relever l'originalité du nouvel opéra, c'est que la splendide farandole qui a été si remarquée sera dansée sur notre théâtre par les premiers danseurs de Provence, les jeunes gens de Barbentane. Ils ont déjà répété et ils font vraiment merveille..." (2)

"... Ici nous voyons ce que l'on n'a pas pu voir même à Paris : une véritable farandole exécutée par les danseurs spéciaux les plus exercés de la Provence, ceux de Barbentane venus tout exprès à cette occasion. La chaîne villageoise se déroule en spirale; elle se plie, se replie et se déploie en tous sens, comme une cuculeuvre, sous la colline de Roncevaux. Ce tableau est ravissant...
(Chœur) Formons la chaîne - Qui nous entraîne - A perdre haleine - Il faut danser - La farandole - Joyeuse et folle - S'élançe et vole - Sans se lasser." (3)

"... les danses, réglées avec beaucoup d'art par Mme Vial, ont fait grand plaisir. La farandole barbantanaise a surtout provoqué un véritable enthousiasme. C'est qu'ils sont vraiment beaux à voir, ces braves Provençaux, tous bien bâtis, agiles, joyeux, dansant en rond, ou déroulant leur chaîne en spirales gracieuses. Aussi dès qu'ils paraissent, les applaudissements éclatent avec frénésie, les bravos et bis suivent, drus comme grêle..." (4)

"... Mêmement je serais impardonnable si je n'accordais une mention toute spéciale aux barbantanaïsi qui sont venus danser la farandole pyrénéenne et qui ont si puissamment contribué au succès de l'ouvrage. On ne se dcute pas, ailleurs, qu'à Avignon nous avons eu l'avantage de voir traduire cette magnifique ronde mieux que n'importe où, grâce au concours de quinze montagnards qui certainement rendraient des points aux danseurs de Roncevaux et à bien d'autres..." (5)

"... La farandole dansée au troisième acte par les jeunes gens de Barbentane a été bissée comme elle l'a toujours été, comme elle le sera encore. Rien de plus gracieux que cette danse locale qui exige pourtant un grand déploiement de force musculaire..."

.../...

-) Auguste Mermet, compositeur français, né à Bruxelles le 5 janvier 1810, mort à Paris le 3 juillet 1889.
-) Mémorial de Vaucluse. Avignon. (13 février 1866) (p. 3).
-) Courrier de Vaucluse - Avignon (18 février 1866)
-) Mémorial de Vaucluse - Avignon (24 février 1866)
-) Le Grelot - Avignon (1er avril 1866).

"... rien n'est plus gracieux que la farandole exécutée par les danseurs de Barbentane conduits par MM. Veray dit Tanque et Coulomb dit Gavot. Barbentane est la terre classique de la farandole. Les anciennes traditions chorégraphiques de cette danse qui s'exécute habituellement aux sons du galoubet et du tambourin s'y sont conservées sans mélange. Si la farandole est, par elle-même, une très jolie danse, elle devient prestigieuse quand les danseurs, revêtus d'un costume uniforme, s'y livrent sur une scène élégamment décorée, brillamment éclairée, aux sons d'un orchestre de 40 musiciens et aux chants de 60 choristes hommes, femmes et enfants. Cette farandole a toujours été bissée; elle continuera à l'être...

"... le public a envoyé au meneur de tête, M. Veray dit Tanque, une couronne qui, ... sera conservée dans le lieu ordinaire des réunions des farandoleurs... Les désirs de l'homme sont aussi insatiables que sa puissance est bornée. Nulle part, même à Paris, la farandole de Roland n'est dansée comme à Avignon et pourtant nous ambitionnerions de la voir danser par les deux sexes réunis et alternés." (1)

L'enquête de terrain ne nous a pas permis de retrouver des descendants de ces fameux farandoleurs; le souvenir en est même pratiquement éteint. Nous nous contenterons donc de ce que nous apprennent ces textes :

- La farandole est exécutée par une quinzaine de jeunes gens (sans élément féminin) de Barbentane.
- Se reliant à la farandole jeu populaire, la danse a gardé des figures traditionnelles : "la chaîne villageoise se déroule en spirale; elle se plie, se replie et se déplie en tous sens, comme une cculeuvre...", "... dansant en rond ou déroulant leur chaîne en spirales gracieuses..."

Mais, de par les exigences de toute représentation théâtrale, des éléments nouveaux apparaissent :

- Les costumes sont uniformes; la musique est jouée par un orchestre de 40 musiciens et chantée par 60 choristes.
- Les pas semblent réglés : les barbantanaïens ont répété; les danses sont réglées par une maîtresse de ballet, Mme Vial; l'exécution de cette farandole exige un grand déplaiement de force musculaire... En admettant que ces textes puissent laisser un doute sur le caractère chorégraphié de la danse, ce doute tombe de lui-même, si l'on réfléchit au fait que des sautillés

simples ne peuvent être spectaculaires qu'à la condition que la chaîne comporte deux ou trois fois plus de participants. Par ailleurs, sur le terrain, nous avons retrouvé trace de pas que seuls les Barbentanais utilisaient dans la farandole et qui évoquent une source différente de celle à laquelle se rattache l'ensemble des sociétés de farandole. (voir chapitre III). Mais personne, il est vrai, n'a pu nous certifier qu'ils provenaient de la chorégraphie de 1866.

b) premières conséquences.

Le succès de la farandole de "Roland" rejaillit aussitôt sur la musique de Mermet et sur Barbentane.

- L'air de farandole à 6/8 est aussitôt adopté :

"... la fameuse farandole du troisième acte exécutée par les danseurs barbentanais continue à faire fureur. La musique du 32ème de ligne pour qui elle a été arrangée en morceau d'harmonie militaire l'exécute admirablement, et les jeunes conscrits l'ont adoptée dans leurs joyeux ébats de départ." (1)

"Grande fête à l'occasion de l'exposition industrielle. ... Il est aussi question d'organiser des farandoles avec fifres et tambourins qui serpenteront autour de ce char, et l'on espère y voir figurer les danseurs spéciaux, arrivés tout exprès de la Provence à l'occasion de "Roland à Roncevaux". On présume que cette dernière farandole sera accompagnée par la musique militaire qui a arrangé en harmonie le joli air de cet opéra si brillamment exécuté par elle..." (2)

"Faits divers.

L'excellente musique du 32ème de ligne qui avait joué dimanche dernier à la Porte de l'Oulle... s'est fait entendre jeudi dernier dans la soirée, sur la place de l'Horloge au pied de la statue du brave Crillon. Elle y a exécuté plusieurs jolis morceaux et entre autres la fameuse farandole de Roland toujours si applaudie à Avignon. Cette fois-ci l'enthousiasme a été si fort que les habitués du café Bugand se sont mis à danser en ronde en se tenant par la main au premier étage et sur la terrasse." (3)

Une publicité retentissante tombe sur les danseurs de Barbentane - ce qui ne fait qu'accroître un prestige déjà très ancien : Dès 1787, Achard notait quant au caractère des barbentanais : "Ils sont gais, vifs et bons, aimant à l'excès les danses et les 'Farandoulos'." (4)

1) Le Courrier de Vaucluse - Avignon (11 mars 1866)

2) " " " " (8 avril 1866)

3) " " " " (5 juin 1866)

4) Achard "Description historique, géographique et topographique des villes, bourgs, villages et hameaux de la Provence..." Aix. 1787.

En 1833, Garcin dans son "Dictionnaire historique et topographique de la Provence" écrivait ces lignes si souvent citées :
 "Les habitants, au nombre de 2,400, tous agriculteurs, aiment avec rage la danse et les farandoules; et un jeune homme qui n'aurait pas la passion de danser, fût-il un Crésus, trouverait difficilement à se marier dans un pays où quiconque ne danse pas est censé n'être bon à rien." (p. 145)

L'Armana Prouvençau" annonce pendant plusieurs années (1856, 57, 58...) les "belli farandoulo" de la "vote" à Barbentane. En 1860, ils ont dansé à Arles devant l'Empereur. (supra p. 28)

(1)

L'évènement de 1866 donne à la notoriété déjà solide de Barbentane un éclat nouveau, et de plus crée un lien entre la nouvelle farandole de Mermet et les farandoleurs de Barbentane.

Ajoutons que Barbentane, petit village des bords du Rhône, a toujours été considéré par ses voisins comme doté d'un esprit particulièrement conservateur. La farandole jeu populaire y terminait les bals jusqu'à des dates fort tardives (l'entre deux guerres). D'autre part sa situation géographique toute proche de Maillane n'a pu que favoriser les rapports de ses habitants avec Mistral.

C/ LA FARANDOLE "MODERNE" (1876) ET SA DIFFUSION (1876-1890).

a) 1876

1876 marque la naissance à Arles d'une nouvelle farandole chorégraphiée. Cette création s'insère étroitement dans le courant de maintenance puisqu'elle est préparée pour une fête provençale avec concours de tambourins et de farandoles.

C'est à l'occasion d'un Congrès archéologique à Arles qu'est organisée pour le dimanche 24 septembre 1876 une fête provençale où il s'agissait de donner une idée aux "savants visiteurs de nos moeurs et de nos jeux".

(1) Délibérations du Conseil Municipal de Barbentane du 11 novembre 1860 :
 "Monsieur le maire expose qu'à l'occasion du voyage de S.M. l'Empereur dans les contrées, la commune fit quelques frais pour se faire représenter dignement lors du passage du souverain dans le chef-lieu de l'arrondissement, qu'il convient aujourd'hui de régler cette dépense dont le chiffre total s'élève à la somme de 276 F répartie ainsi qu'il suit :

I. Frais de voyage des médaillés de Sainte-Hélène	38
II. Voyage de la musique, tambours et tambourin et salaire de ce dernier	136
III. Frais de nourriture des musiciens	32
IV. Dépenses des gardes-champêtres et agents de police	30
V. Achat de rubans pour les farandoliers	4
(A. Mu. Barbentane)	<u>276 F</u>

Voici le programme de la fête :

"... dimanche 24 septembre, à trois heures de l'après-midi aux Arènes : Grande fête provençale, concours de tambourins et de farandoles.

Les joueurs de tambourin et les danseurs de farandole seront récompensés selon leur mérite ainsi qu'il suit :

Concours de tambourins

1er prix 100 F, offerts...

2e prix 50

3e prix 25

Concours de farandoles

1er prix 100 F, offerts par la commission locale du Congrès

2e prix 50

3e prix 25

Ces concours seront suivis du grand 'jeu du penon', organisé à l'instar des départements du nord de la France...

Mât de cocagne...

"... Cette brillante fête provençale sera terminée par la grande farandole de 'Roland à Roncevaux', à laquelle prendront part tous les tambourins et toutes les sociétés de farandole réunies." (1)

Voilà confirmée la cote prolongée dont jouit la farandole de Roland.

Le Petit Marseillais précise le 19 septembre 1876, à la suite de l'annonce des concours : "Des prix, parmi lesquels deux prix de 100 F offerts par la société archéologique seront distribués aux joueurs de tambourin et aux sociétés de 'farandoleurs' qui auront le mieux conservé le pas traditionnel..."

Voici les comptes-rendus :

"... Est ensuite venu le tour des farandoles, exercice qui aurait certainement charmé MM. les Membres du Congrès, si les sociétés inscrites eussent été plus nombreuses. Les 'Enfants d'Arles' et la société de 'Barbentane' : voilà tout ce qu'on a pu trouver dans une région où la farandole a toujours été en honneur. C'est maigre, il faut bien l'avouer.

Hâtons nous de dire toutefois que ces deux sociétés nous ont amplement dédommagés par leurs intéressants exercices. 'Les Enfants d'Arles' ont montré une agilité et un ordre parfait, 'Barbentane' s'est surtout distinguée par la cadence et le pas." (2)

"... à deux heures, dans la vaste enceinte des Arènes, s'est ouvert un intéressant concours de tambourins... puis a eu lieu le concours des farandoles... La farandole s'avavançait au son d'un orchestre composé de six musiciens :

.../...

) Le Forum - Arles (17 septembre 1876).

) Gazette des Bouches du Rhône - Arles (1er octobre 1876).

cinq tambours de basque avec fifres, plus un piston. Deux sociétés avaient répondu à l'appel : ce sont les 'Enfants d'Arles', puis la société de Barbentane; toutefois on a regretté généralement l'absence de jeunes filles dans ces danses locales, le principal attrait de cette grande "fête provençale". (1)

"... Deux sociétés concourent : 'les Farandoleurs de Barbentane' et 'les Enfants d'Arles'. On remarque beaucoup ceux-ci en pantalon et corps de chemise blancs, la taylorie à la ceinture; malheureusement il sont trop peu nombreux. Leurs pas sont savants; leurs sauts régulièrement cadencés: rien à redire pour l'ensemble des mouvements : on devine des maîtres. Mais leur farandole est moderne, elle manque de la variété de figures que comporte cette danse traditionnelle.

Les farandoleurs de Barbentane, avec moins d'ensemble peut-être, avec quelques fautes de rythme, nous donnent un spécimen de la vraie farandole du bon vieux temps : le premier prix leur a été décerné..." (2)

Ces annonces et comptes-rendus diffèrent considérablement : un seul met l'accent sur la nouveauté de la farandole arlésienne : sa technique savante, sans surprendre profondément, est remarquée.

Revenons sur trois remarques qui peuvent faire problème : l'un des journalistes s'étonne que l'on n'ait pu trouver que deux sociétés dans la région; l'autre parle de conservation d'un pas traditionnel; un troisième donne la farandole barbentanaise pour la vraie farandole du bon vieux temps.

Autant d'idées à reconsidérer :

- Hormis le groupe de farandoleurs barbentanais que nous venons de voir, il n'existait à cette date - à notre connaissance - aucune société en tant que groupe spécialisé de farandole. La toute nouvelle constitution du groupe arlésien nous est confirmée par un article de 1909 :

"La Farandole libre.

Au moment où la ville d'Arles prépare de grandes fêtes en l'honneur du cinquantenaire de Mireille, il est bon, croyons-nous, de rappeler certains souvenirs qui sont honneur pour notre cité, en faisant sortir de l'oubli celui qui fut le créateur et le maître de la farandole arlésienne libre.

C'est notre compatriote Gallas, le vrai maître de l'art de la danse qui créa et composa les premiers pas de la farandole arlésienne libre.

.../...

1) La Gazette du Midi - Marseille (25 et 26 septembre 1876)
2) Le Forum - Arles (1er octobre 1876).

C'est Gallas, surnommé "lou dansaire" qui, de son temps et dans toutes les occasions, fit preuve d'un désintéressement absolu et de bonne volonté, en prêtant le bienveillant concours de son art dans toutes les fêtes laïques et de bienfaisance.

C'est en 1876, aux Arènes d'Arles... que le maître Gallas exécuta avec quelques uns de ses élèves la première farandole arlésienne, concurremment avec les farandoleurs de Barbentane. L'ovation enthousiaste que lui fit le public arlésien ce jour là, lui suggéra l'idée de fonder un groupe de farandoleurs sous le titre "Les Enfants d'Arles". Nombreux furent les jeunes gens qui vinrent se faire inscrire... Le maître Gallas... donnait tous les soirs des leçons de farandoles, de danses, canne, bâton, ainsi que des premières notions de boxe française..." (1)

Il n'est donc pas étonnant que deux sociétés seulement se soient présentées.

- Un pas traditionnel de farandole, c'est bien la première fois que nous en entendons parler. On sent là se projeter une image vague de traditions perdues dans lesquelles prend place le - ou les - pas de farandole. Mais nous avons vu qu'aucun écrit ne permet de retrouver la moindre trace d'un pas organisé dans cette danse.

- Enfin que signifie cette qualification de "vraie farandole du bon vieux temps" ? La farandole barbentanaise a gardé des figures traditionnelles, que tous connaissent; là se situe le critère d'authentification qui rassure et permet de décerner le premier prix. Un journaliste mentionne "le pas". Les barbentanais, pour satisfaire à l'exigence spectaculaire d'un concours, ont vraisemblablement conservé le pas appris pour Roland à Roncevaux. Le fait serait d'importance car un pas chorégraphique aurait reçu là son acte d'admission dans la farandole, et l'on s'expliquerait mieux que la farandole arlésienne n'ait pas soulevé d'imprécations indignées.

Car c'est un fait : la farandole arlésienne étonne mais n'entraîne pas de réprobation profonde. Elle remporte même un franc succès chorégraphique. Les danseurs sont peu nombreux; leurs pas sont savants. L'exécution paraît excellente tant au point de vue technique que pour l'ensemble; on regrette l'absence des figures. Le costume, uniforme, comporte pantalon, chemise blan-

che et taillole. Bref, le côté "farandole moderne" gêne peut-être un peu, mais l'évidente valeur chorégraphique va permettre à cette jeune société de continuer ses activités et donc de se manifester à nouveau dans des farandoles jusqu'à l'étape suivante qui n'est autre que la revanche d'Arles sur Barbentane.

b) 1876-1890

Les "enfants d'Arles" ou "farandoleurs arlésiens" font peu parler d'eux avant 1884. On trouve néanmoins quelques traces de leurs activités dans les journaux arlésiens :

"Fêtes aux Arènes d'Arles le 11 mars courant au bénéfice des ouvriers lyonnais et marseillais.
... Exercices gymnastiques... concert vocal et instrumental... le concert sera suivi par la Grande Farandole de Mireille, réglée par MM. Gallas et B. Nicolas, et dansée par douze amateurs arlésiens." (1)

"Fête du 15 juillet aux Arènes.
... Exercices surprenants d'équilibre par M. Boyer... Musique des Petits Touristes Arlésiens... Exercices aux trois trapèzes par M. Mayet... les farandoles provençales si bien dansées par nos 'Farandoleurs Arlésiens'." (2)

La farandole arlésienne est donnée pour une fête de charité et pour la fête du 14 juillet. Elle s'insère parmi des activités gymniques et musicales présentées par les sociétés de la ville. Ces sociétés artistiques sont alors en plein développement. Pour des fêtes à l'occasion de la venue à Arles de la société littéraire des méridionaux de Paris "la Cigale", sont annoncés des concours de tambourins et farandoles, courses de taureaux, bal en costume provençal, etc (La Cigale d'Or - 2 septembre 1877). Pour la fête nationale du 14 juillet 1880 un arrêté de la mairie d'Arles programme une course gratuite de taureaux aux Arènes, avec farandole au son des tambourins et intermèdes de musique...

Cette période est marquée par une amorce d'utilisation de la farandole comme intermède dans des fêtes au même titre que des exercices gymniques ou morceaux musicaux. Ces farandoles chorégraphiées prennent le titre de "farandole de Mireille" ou "farandoles provençales". Mais les activités de la société ne dépassent pas les limites de la localité.

} Le Forum - Arles (4 mars 1877)

" " " " (15 juillet 1877)

1884. A l'annonce d'un concours de farandoles organisé à Montpellier pour le centenaire de Favre, l'équipe arlésienne se réorganise et s'entraîne.

Les grandes fêtes doivent commencer le 21 mai au soir par une retraite aux flambeaux et se terminer le dimanche 25 au soir par une autre retraite aux flambeaux suivie d'un grand feu d'artifice. Pour ces quatre jours les organisateurs (félibres, municipalité,...) ont prévu des concours de musique (d'harmonie, fanfares, chorales, chants et soli en langue d'oc, quatuors à cordes...), une représentation de gala au théâtre, le couronnement du buste de Favre avec cantate en l'honneur de Favre, séance littéraire et du félibrige avec représentation des œuvres languedociennes de Favre, les jeux habituels (courses d'ânes, de sac, jeu du mannequin, jeu de quilles...), concours de hautbois languedociens, galoubets et tambourins de Provence, concours de farandole, fête de charité, concerts de la musique militaire et de "Sainte-Cécile" de Montpellier... etc.

Les félibres, le théâtre, les sociétés musicales (au nombre de soixante), les sociétés de farandole, les hautbois et tambourins y participent.

Voici les annonces de la participation arlésienne au concours :

"... Nous apprenons avec plaisir qu'à l'occasion du concours qui doit avoir lieu à Montpellier le 25 mai courant, quelques jeunes gens, dont le talent chorégraphique nous est bien connu, se proposent d'aller concourir avec la farandole de Mireille et la farandole de Roland à Roncevaux.

Leur tenue sera : pantalon blanc, ceinture rouge, chemise blanche, chapeaux genre frivole et sur la poitrine une cocarde aux armoiries de la ville d'Arles..." (1)

"... Il y aura concours de farandole, à Montpellier, nous avons eu une troupe chorégraphique de quinze danseurs émérites qui s'est formée spécialement pour la circonstance." (2)

Le terme chorégraphique, employé dans ces deux textes, met bien l'accent sur le niveau technique que défendent les jeunes gens arlésiens.

Nous n'avons trouvé aucun compte-rendu détaillé de ce concours, ce qui peut s'expliquer par l'ampleur de la fête et la quantité des activités à relater.

) L'Homme de Bronze - Arles (18 mai 1884)

) Le Progrès Artistique - Paris (30 mai 1884)

Voici les résultats donnés par l'Eclair le lendemain :

"Concours de la farandole

Premier prix (600 F) les Enfants d'Arles

Deuxième prix (400 F) les Enfants de Barbentane

Troisième prix (un diplôme d'honneur et prime de 150 F ajoutés par le jury) les danseurs de Pouzilhac (Gard)" (1)

et quelques éléments supplémentaires envoyés par le correspondant de presse d'Arles à deux journaux :

"Les farandolistes arlésiens.

Enregistrons le succès remporté par les farandolistes arlésiens, consistant en un premier prix de la valeur de 600 F. La musique arlésienne a tenu à l'honneur de se rendre à la place Lamartine dans la soirée du mardi pour fêter les heureux vainqueurs." (2)

"Arles. Le premier prix du concours de Montpellier a été obtenu "haut la main" par les quatorze farandoleurs arlésiens. Ce prix consistait en une superbe couronne et 600 F argent. Aujourd'hui aux Arènes de notre ville grande séance donnée par les vainqueurs." (3)

La revanche d'Arles sur Barbentane est importante; ce premier prix montre une inversion des valeurs par rapport à 1876. Huit ans après le triomphe de Roland, une technique chorégraphique brillante intégrée à la farandole l'emporte sur le symbole d'une tradition déjà passablement falsifiée. Telles sont les retombées de la compétition.

Aux deux sociétés rivales se mesurait une troisième : les "danseurs de Pouzilhac", village gardois de l'arrondissement d'Uzès. Une nouvelle société de farandole apparaît, moins forte semble-t-il; elle s'est formée pour la circonstance, probablement à l'exemple d'Arles puisqu'aucun groupe spécialisé de danse ou de farandole n'existait auparavant. (Nous reparlerons de Pouzilhac chapitre II).

Les deux affrontements Arles/Barbentane (1876 et 1884) sont donc marqués par la création d'une farandole de type savant; elle est acceptée, puis s'impose.

Parcourons, dans les années qui suivent, les activités croissantes de ces deux sociétés :

1886. Annonce d'un concours de farandole à Barbentane.

"Un concours de farandole est organisé à Barbentane. Il aura lieu le dimanche 23 mai prochain avec cette condition expresse que la farandole se fera avec le costume tradi-

.../...

- 1) L'Eclair - Montpellier (26 mai 1884)
- 2) Le Petit Méridional - Montpellier (29 mai 1884)
- 3) Le Progrès Artistique - Paris (6 juin 1884)

tionnel adopté dans l'opéra de Roland à Roncevaux. Il y aura trois prix pour les vainqueurs de cette joute chorégraphique. Ces prix seront ultérieurement fixés et portés à la connaissance du public par la voie de la presse régionale et par des affiches.

Les sociétés qui désireront concourir pour cette farandole sont priées d'envoyer leur adhésion avant le 10 mai prochain à M. le Maire de Barbentane. Elles auront en même temps à désigner les membres qui devront faire partie du jury... les farandoleurs barbentanais ne seront pas admis au concours..." (1)

Ce concours ne semble pas avoir eu lieu. Il est très vraisemblable que le nombre de sociétés constituées à cette époque (deux seulement, à notre connaissance, Arles et Pouzilhac) le rendait impossible - Barbentane étant hors concours -. En revanche l'annonce est intéressante par le fait que Barbentane se pose là en juge d'une joute chorégraphique dont elle s'exclut et qu'elle tente d'imposer comme "traditionnel" le costume de Roland à Roncevaux; cette position reflète clairement un esprit de résistance à la farandole arlésienne.

Les "Fêtes du Soleil" à Paris, organisées pour le secours des inondés du Midi seront l'occasion d'une consécration des représentations de farandoles :

"... Les Fêtes du Soleil auront lieu du 15 décembre au 15 janvier, au palais de l'Industrie. Le sous-comité des Fêtes vient de se mettre sans retard en rapport avec les Municipalités du Midi qui peuvent fournir, à la fête permanente des Champs-Élysées, des éléments d'attraction tant au point de vue de l'industrie, du commerce, des arts, du costume, que des moeurs pittoresques et de la couleur locale."

"... Hier, répétition générale des réjouissances méridionale." (2)

"Echos de Paris... Mais la Tarasque seule n'accapare pas les applaudissements des visiteurs du Palais de l'Industrie : une bonne part en est réservée aux farandoleurs et farandoleuses de Barbentane. Il faut leur rendre du reste cette justice, qu'ils se sont surpassés eux-mêmes tous ces jours-ci. Je ne leur avais jamais vu autant d'entrain, autant de brio, autant de correction en même temps. Ajoutons que les Barbentanaises ont déployé dans leurs costumes un goût, une richesse, qui retracent d'une manière vraiment étonnante le pittoresque du costume arlésien." (3)

-) Le Forum - Arles (28 mars 1886)
-) Le Progrès - Lyon (9 décembre 1886 et 27 décembre 1886)
-) Le Forum - Arles (9 janvier 1887)

"La Revue félibréenne" dans une chronique sur les Fêtes du Soleil précise que les danseurs et danseuses de Barbentane étaient envoyés par Frédéric Mistral. (1er octobre 1887; p. 39)

Ce succès barbentanais s'inscrit dans une nouvelle voie : les chroniqueurs remarquent surtout les costumes arlésiens des barbentanaises; répondant aux vœux de mixité que nous avons notés en 1866 et 1876, Barbentane avait modifié sa farandole et incorporé les jeunes filles. Cette farandole, d'intérêt chorégraphique à coup sûr médiocre, satisfait parfaitement la demande qui se contente d'une image gracieuse de la Provence. Sur le plan régional, la participation aux Fêtes du Soleil à Paris, souvent vantée dans les activités ultérieures, rehausse le prestige barbentanais. D'autant qu'à ces mêmes fêtes, la participation arlésienne reste floue, incertaine. L'annonce des farandoleurs arlésiens aux Arènes de Nîmes deux ans après, comme "ayant obtenu un brillant succès aux fêtes du soleil à Paris", semble l'attester mais reste un indice discutable. Le silence des journaux arlésiens de l'époque laisse penser qu'ils n'y sont pas allés, ou que, s'ils y étaient, leur rôle a été effacé au profit de celui de Barbentane.

1887. Pour une fête félibréenne à Arles les 1er et 2 mai, à l'occasion de l'inauguration du monument élevé à Amédée Pichot, on programme un spectacle aux Arènes avec farandoles au son du tambourin par les deux sociétés arlésiennes, et morceaux de musique ou chœur par trois sociétés musicales. (1)

Une deuxième société de farandole vient donc de se créer à Arles.

- A Marseille, lors d'une grande fête provençale donnée par la Caisse des Eccles au profit des enfants pauvres des écoles communales les 21 et 22 mai, la farandole arlésienne figure au milieu de la reconstitution des "Bouffets, Cocos, Olivettes, Chevaux-frisques..."; ces danses sont présentées comme les "distractions de nos pères aujourd'hui presque oubliées"... "ressuscitées pour un jour..."; la seule farandole est celle d'Arles.

) L'Homme de Bronze - Arles (17 avril 1887)

- Les Barbentanais sont attendus aux Arènes d'Arles et ne viennent pas. Voici l'article :

"... Il est très fâcheux que le programme de la représentation du lundi de la Pentecôte n'ait pas été exécuté en tous points, et M. Dervieux l'entrepreneur des Arènes doit être le premier à le regretter. Nous voulons parler de l'absence des farandoleurs barbentanais qui avaient été pompeusement annoncés sur l'affiche. Il paraît qu'au dernier moment ces Messieurs ont adressé une dépêche ainsi conçue : "Train manqué impossible se rendre". Aussi bon nombre de personnes qui espéraient cette fois avoir le plaisir de voir et d'apprécier à leur juste valeur les 'vrais Farandoleurs de Barbentane', se sont abstenues d'aller aux Arènes, le spectacle s'en est ressenti et la recette a été dérisoire." (1)

Le nouveau titre de la société barbentanaise "les vrais farandoleurs de Barbentane", autant que la formule "apprécier à leur juste valeur", en disent long sur la rivalité Arles-Barbentane : elle continue. (2)

- Une troisième société de farandole est créée à Arles; elle est composée d'enfants. Les trois sociétés, toutes dites "chorégraphiques", se nomment : les farandoleurs arlésiens, la farandoulaire arlaten, la farandole infantine. Elles se produisent toutes les trois pour une fête de bienfaisance aux Arènes le 7 août 1887. La farandole infantine a été le "clou de la fête".

- La "farandole barbentanaise" est annoncée pour le 28 août aux Arènes d'Arles, en intermède, pour une course de taureaux; le programme précise "par les mêmes jeunes gens et jeunes filles qui l'ont dansée aux Champs-Elysées à Paris aux fêtes du Scleil". Pas de compte-rendu.

1888.

- A Orange le comité d'organisation des fêtes félibréennes prévoit deux représentations de gala au théâtre avec les plus grands artistes de Paris, une exposition d'oeuvres d'art et un concours de farandole. (

- Pour les "fêtes cigalières du midi" (félibres de Paris), les farandoles d'Arles et de Barbentane se produisent. (4)

-) L'Homme de Bronze - Arles (5 juin 1887)
-) Nous manquons de documents pour approfondir le sens de cette rivalité; il semble probable qu'elle reflète des oppositions telles que village/ville, clérical/laïque, blanc/rouge.
-) Lettre de Ripert au maire (23 mai 1888) B. Mu. d'Orange.
-) Le Mois Cigalier - Paris (juillet 1888)

- A des ferrades ou des courses de taureaux, à Arles participent deux sociétés de farandole (arlésiennes).

1889

- Le 4 août aux Arènes de Nîmes, grande course libre de quatre taureaux avec le concours de la société des "farandoleurs arlésiens"; celle-ci présente :

"Grande farandole
la Matelote par les deux premiers danseurs
Gavotte dansée par MM. Gaubert et Durand
l'Anglaise dansée par deux danseurs
Farandole de Tarascon (salut de la société)" (1)

Ce programme comprend deux farandoles et des danses de caractère, le tout étant exécuté par les mêmes danseurs. Comme nous le verrons dans l'analyse technique, la juxtaposition de ces danses est parfaitement logique puisque le matériau chorégraphique utilisé est le même. Cette intégration de farandoles chorégraphiées à un répertoire de danses de caractère constituera la spécificité des sociétés de farandole. Le prototype de ce répertoire, lancé par Arles, va connaître une spectaculaire diffusion.

1890

- Aux Arènes de Nîmes pour la grande fête en l'honneur de Carnot, Président de la République, sont données des courses de taureaux et la farandole barbentanaise :

"... Farandole Provençale.
La farandole sera composée de 25 danseurs provençaux, spécialement engagés à Barbentane, qui exécuteront leurs exercices chorégraphiques, aux sons des tambourins et des galoubets." (2)

- A Marseille "li Farandoulaire arlaten" obtiennent un grand succès aux fêtes universitaires du 2 juin.

- C'est cette même année - 1890 - qu'apparaissent les concours de farandole aux fêtes votives des villages de Collias, Arpaillargues, Valliguières, Lussan (tous de l'arrondissement d'Uzès) et de la ville d'Uzès. (Il y en eut probablement d'autres, mais les journaux ne citent que ceux-là).

Le premier concours de farandoles, programmé pour la "Grande Fête locale" d'Uzès, fait l'objet de l'article suivant :

} Journal du Midi - Nîmes (4 août 1889)
} Journal - Programme, Numéro Spécial. Nîmes (22-25 mai 1890)

"Le concours de farandoles a été favorisé dimanche par un temps superbe. Aussi avait-il attiré dans notre ville bon nombre d'étrangers, qui trouvent sans doute autant de plaisir à voir les mouvements gracieux des farandoleurs que le "facies" - très beau, j'en conviens, mais pas toujours agréable - de certain lutteur dont l'inconvenance dépasse la rotondité. Oui - et en dépit de quelques esprits chagrins - je soutiendrai qu'un concours de farandoles présente autant d'intérêt qu'une lutte. Il a d'ailleurs l'avantage de ne point offusquer la pudeur des femmes, cette partie non négligeable de la société...

Mais je m'égare et en reviens au concours de farandoles dont je voudrais voir l'importance augmenter dans nos fêtes. Si, en suivant l'exemple donné par le Comité de cette année, on consacrait à ce genre d'amusement des prix assez forts, nous pourrions voir alors les véritables farandoleurs, les seuls, à mon avis, les légendaires Barbentanais; ceux-là même que le Président de la République a fortement applaudis dans les Arènes de Nîmes. Et puis ces Barbentanaises - car il y a danseurs et danseuses - quelle grâce, quelle délicatesse : c'est à n'en plus dormir."

signé : Jehan de Partout (1)

D'après ce témoin, la nouveauté est accueillie favorablement; Effectivement l'insertion de ce type de concours dans le programme des fêtes se généralisera. Ce texte confirme en outre la participation exclusivement masculine dans les sociétés présentes et la prestigieuse réputation des Barbentanais. Dès l'année suivante, en 1891, sont organisés à Uzès même trois concours de farandoles, et les journaux en annoncent aux fêtes votives de six villages de l'arrondissement. Cette rapide multiplication des concours va évidemment de pair avec la création de quantité de sociétés.

Avant d'examiner ces sociétés, mesurons l'ampleur de leur diffusion tant au point de vue numérique que géographique.

D/ IMPLANTATION GEOGRAPHIQUE DES SOCIÉTÉS DE FARANDOLES

Nous avons établi deux cartes : la première concerne la période 1890-1896, c'est-à-dire celle des premières sociétés; la deuxième indique les sociétés pour toute la période d'avant 1914.

Il convient de préciser que ces cartes donnent l'ampleur minimum du phénomène; les cartes réelles seraient évidemment plus denses; nous n'avons retenu les noms des villes et villages, comme le nombre de sociétés, que là où nous avons des preuves : ces

Journal d'Uzès - Uzès (5 octobre 1890). Les prix du concours sont attribués à Villeneuve-lez-Avignon (1er prix), Rochefort (2e prix) et Pouzilhac (3e prix).

preuves consistent en comptes-rendus de journaux principalement, en statuts déposés aux Archives Départementales et en témoignages concordants de descendants directs des premiers farandoleurs.

- D'après la première carte, entre 1890 et 1896, 45 sociétés (au minimum) fonctionnent. Si l'on exclut les 5 créées précédemment (Arles 3, Barbentane 1 et Pouzilhac 1) il y a 40 sociétés nouvelles : elles sont toutes gardoises.

Bien que les dates exactes de création soient rarement données, en suivant attentivement les sociétés mentionnées dans les journaux d'année en année, on peut supposer un certain sens de la propagation : Au cours des années 1890, 1891 et 1892, c'est principalement en Uzège et dans la ville de Nîmes que se développe le phénomène, lequel gagne dans les années suivantes certains villages proches de Nîmes d'abord, puis Alès et son arrondissement.

La propagation se serait faite ainsi à la fois en tache d'huile et dans la direction Nord/Ouest.

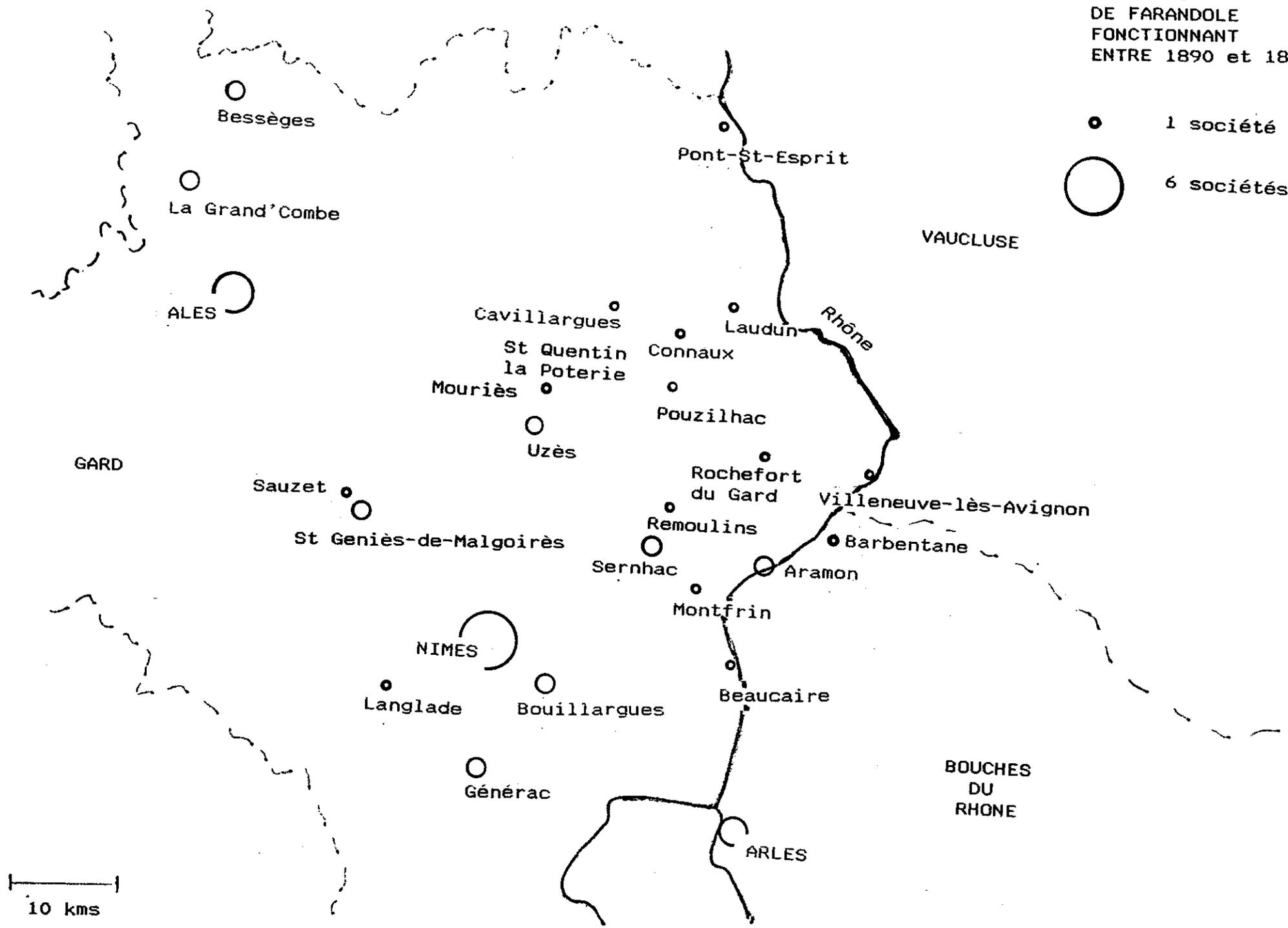
- D'après la deuxième carte, entre 1890 et 1914, on dénombre 89 sociétés (toujours au minimum) : soit 59 dans le Gard, 24 dans les Bouches du Rhône et 6 dans le Vaucluse.

C'est dans les villes et villages proches du Rhône que la densité est la plus forte.

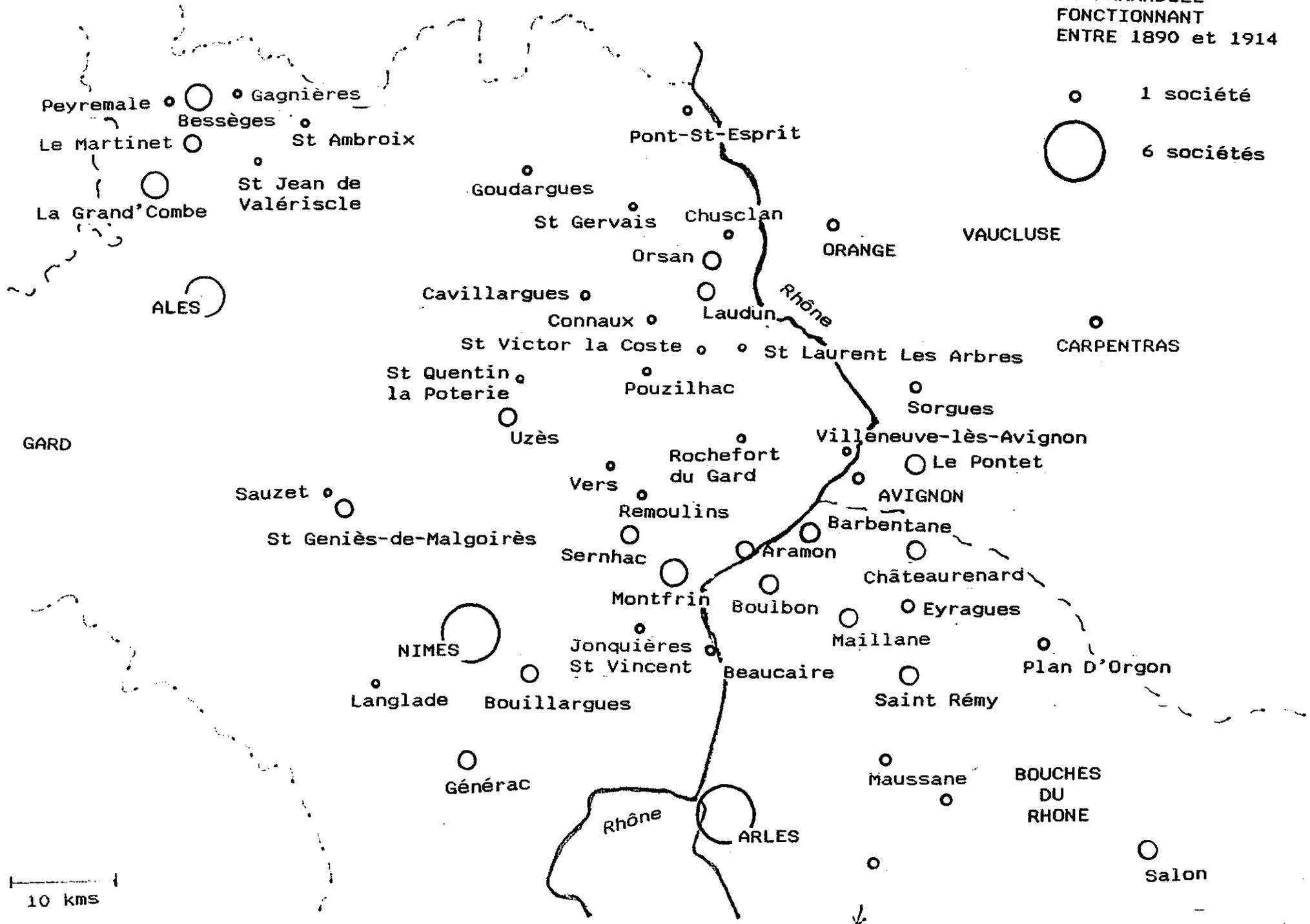
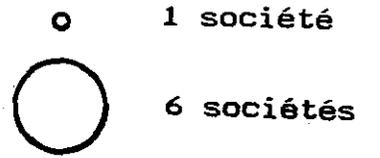
SOCIÉTÉS
DE FARANDOLE
FONCTIONNANT
ENTRE 1890 et 1896

● 1 société

○ 6 sociétés



SOCIÉTÉS
DE FARANDOLE
FONCTIONNANT
ENTRE 1890 et 1914



10 kms

Si l'on fait à présent le point sur les différents types de farandole existant à la fin du XIXe siècle, on constate que :

- La farandole populaire se danse encore dans les petits villages et quelques villes, en fin de bal surtout ou par les conscrits : elle est chaîne ouverte illimitée se déplaçant, sans autre caractère choréique distinctif, à motivation essentiellement joyeuse, pouvant glisser à la violence (rivalités politiques ou de clocher).

Son intérêt premier réside dans la force collective qu'elle manifeste. C'est une danse de participation.

- Les farandoles savantes, créées pour le spectacle et la compétition, sont au répertoire de toutes les sociétés de farandoles; son prototype est très probablement arlésien (1876). Par la rapide multiplication des concours et des sociétés, elles prennent place dans les fêtes traditionnelles des villes et villages. Elles sont caractérisées par la participation exclusive des garçons, un costume uniforme, peu ou pas de figures et un riche contenu moteur.

- Un troisième type de farandole - que l'on pourrait appeler pseudo-folklorique - porté par le courant de maintenance s'est créé à Barbentane. Cette farandole est caractérisée par la mixité, le costume arlésien, le maintien de certaines figures traditionnelles et un contenu moteur pauvre mais réglé.

La farandole populaire disparaîtra peu à peu; les deux autres types se mélangeront, se combattront et fusionneront finalement pour devenir "la farandole provençale" des groupes folkloriques.

II - LES SOCIÉTÉS DE FARANDOLE

Nous avons parcouru le chemin diachronique qui conduit à la création des premières sociétés de farandole - et fait le constat de leur rapide propagation -.

Nous étudierons maintenant les sociétés elles-mêmes : nous verrons d'abord tout ce qui touche leur organisation interne - chefs, fonctionnement, objectifs, répertoire - et ensuite comment, à travers leurs activités, s'est opérée leur insertion dans la vie socio-culturelle.

1. ORGANISATION : CHEFS, FONCTIONNEMENT, REPERTOIRE.

A/ LES CHEFS DES PREMIÈRES SOCIÉTÉS

Avant de présenter les renseignements recueillis sur les chefs des premières sociétés, il est nécessaire de rattacher ce qui est ici cas individuels à un phénomène plus général, à savoir que les premiers chefs ont été des maîtres de danse brevetés, détenteurs d'un savoir choréique bien particulier, acquis pendant le temps de régiment. C'est là un fait connu des farandoleurs. (1) L'existence dans nombre de villes et villages de ces maîtres de danse brevetés n'est pas un accident propre à la région rhodanienne où sont nées les sociétés de farandole; le phénomène a une tout autre ampleur puisqu'il renvoie à un enseignement militaire de la danse étudié par Hélène et Jean-Michel Guilcher (2); de cet article et d'éléments complémentaires que nous avons rassemblés, nous retiendrons les points suivants :

- L'enseignement de la danse à l'armée date de la fin du XVIIIe début XIXe siècle; il s'agit d'une technique d'origine théâtrale.

) Fait signalé notamment pour Villeneuve par J.N. Clamon dans ses articles : "Les Airs et les Instruments de musique Provençaux" in Les Tablettes d'Avignon et de Provence. N° spécial (20 décembre 1936) et "Regards sur les farandoles" in Folklore de France mars-avril 1964 (p. 13 à 23) et pour Aramon, Sernhac et Laudun par l'équipe de Nîmes : "Bravo les jeunes" in Folklore de France janvier-février 1964 (p. 16-24)

) H. et J.M. Guilcher "L'enseignement militaire de la danse et les traditions populaires" in A.T.P. janvier-septembre 1970 (p. 1-56).

"... A la jonction des XVIII^e et XIX^e siècles, c'est-à-dire à une époque où se trouve réalisé un ensemble de conditions exceptionnellement favorable (prestige de la danse dans tous les milieux sociaux; importance qu'on lui attribue dans l'éducation; utilité qu'on lui prête dans l'instruction militaire; valeur de modèle universel reconnue à la technique du ballet; qualité réelle de cette technique comme discipline corporelle et caractère viril du style à cette date), des maîtres de danse civile formés à l'école du théâtre trouvent dans l'armée l'emploi de leur compétence professionnelle." (1)

- Les titres de prévôt et maître de danse sont décernés à l'issue d'assauts au cours desquels les candidats exécutent la gavotte (pour l'obtention du brevet de prévôt) ou l'anglaise (pour l'obtention du brevet de maître). Ces épreuves qualifiantes existent aussi dans l'enseignement civil de la danse. Le jury est exclusivement composé de maîtres de danse .

Les formules imprimées sur les brevets ne sont pas toutes identiques; pour la période 1850-1878, voici celle que l'on retrouve le plus fréquemment :

"Nous soussignés, Maîtres et Professeurs, déclarons nous être réunis aujourd'hui à l'effet de reconnaître Mr..... Elève de Mr..... en qualité de et après nous être assurés de ses talents et connaissances nous lui avons délivré le présent

Nous engageons nos Amis et Frères à lui prêter le secours de leurs Conseils, leur promettant au besoin réciprocité de notre part.

Fait à le 18

Sur les quatre côtés de l'image il est écrit :

"Agilité - Grâces et décence - Légèreté - Vif au plaisir, ardent au travail". (2)

- Le répertoire transmis est composé de danses dites de caractère. Pour le début du XIX^e siècle H. et J.M. Guilcher citent

H. et J.M. Guilcher art. cit. p. 48.

Outre les brevets conservés dans les bibliothèques parisiennes et ceux qui intéressent tout particulièrement les farandoleurs (voir plus loin), nous en avons vu six autres : un au Muséon Arlaten, attribué à Joseph Pally, à Lyon le 8 septembre 1861, portant le cachet du 1^{er} bataillon de chasseurs à pied, un communiqué par Monsieur Gagnière, conservateur au Palais du Roure en Avignon, attribué à Joseph Chapau, chasseur au ... léger, à Le Gac le.... 1853 et les quatre suivants conservés et communiqués par des particuliers, attribués respectivement à Mr Bernard (Paris le 20 novembre 1864), à Mr Louis Martin, caporal au 64^{ème} régiment d'infanterie de ligne (Montpellier le 23 juillet 1865), à Mr Gadille, caporal au 112^{ème} régiment d'infanterie (Aix le 2 février 1878) et à Mr Désiré Dael (Troyes le 31 août 1862).

Rappelons que la danse n'était évidemment pas la seule discipline donnant lieu à ces épreuves; des brevets de canne, bâton, escrime, contrepointe... étaient également décernés.



les titres suivants : "la provençale, le boléro, la tarentelle, la russe, l'écossaise, l'allemande, la tyrolienne, la cosaque, la fourlane... le pas chinois, le pas de sabotier, l'anglaise", ... "la gavotte, la mazurka, la fricassée, la matelote hollandaise, l'anglaise, la gigue anglaise, la Polichinelle, la cosaque, l'Arlequine, le pas russe". (1)

Nombre de ces titres apparaissent au théâtre au cours du XVIIIe siècle; ces danses pourraient avoir des antécédents plus anciens. Le terme de danses de caractère "désigne initialement des danses employées dans un spectacle - mascarade, ballet, divertissement de scène - et y apportant un élément de dépaysement ou de pittoresque inhabituel, soit qu'elles s'inspirent de danses étrangères ou de danses d'époques anciennes, soit qu'elles prêtent à un métier, une catégorie sociale, un type humain, etc, des mouvements d'un style particulier". (1)

Au XVIIIe siècle ces danses étaient aussi dénommées danses "caractérisées".

- Les milieux sociaux auxquels appartiennent les prévôts et maîtres de danse sont en général modestes; les recrues de toutes provinces peuvent accéder à ce savoir-faire. (2)

Pour des jeunes gens issus de milieux populaires, il y a donc eu jusque vers 1880 environ, par l'entremise du service militaire, une large possibilité d'acquisition d'une technique savante.

Revenons maintenant aux chefs des premières sociétés de farandole. Sur ces hommes enseignant la danse et créant des sociétés dans le dernier quart du XIXe siècle il a été très difficile de rassembler des indications nombreuses et précises; seuls les journaux arlésiens mentionnent parfois Gallas et ses élèves; partout ailleurs la presse est muette. (3) Dans certains villages il a été parfois possible de retrouver des élèves directs

art. cité p. 19

art. cité p. 10, 11 et 49

Le silence de la presse a toute chance de refléter l'ignorance de ce qui se passe dans les villages et les milieux populaires citadins; ces hommes sont des inconnus. Seul le succès de telle ou telle représentation entraîne un commentaire.

ou des descendants des maîtres; dans les villes nos recherches sont restées vaines. Les renseignements recueillis ne permettent pas de présenter un portrait détaillé de tel ou tel, mais confirment que les créateurs des premières sociétés étaient en grande majorité des maîtres de danse brevetés à l'armée et nous éclairent sur ces hommes.

Arles. La société "les enfants d'Arles" avait été créée en 1876 par Gallas; qui était Gallas ? Rappelons ce que dit l'article de 1909 (cf. p. 38) : "celui qui fut le créateur et le maître de la farandole arlésienne libre..."... "c'est en 1876, aux arènes d'Arles, que le maître Gallas exécuta avec quelques uns de ses élèves la première farandole arlésienne, concurremment avec les farandoleurs de Barbentane"... "Le maître Gallas donnait tous les soirs des leçons de farandoles, de danses, canne, bâton, ainsi que des premières notions de boxe française". A travers les journaux arlésiens, nous retrouvons Gallas et d'autres danseurs se produisant dans des spectacles aussi bien gymniques qu'artistiques :

gymniques : lors d'une fête de bienfaisance aux arènes programmant "exercices gymnastiques et concert", la farandole "réglée par Gallas et Nicolas et dansée par douze amateurs arlésiens" termine le spectacle. (1)

Au cours d'une "soirée au Gymnase club", "M Galaps a dansé l'Anglaise avec une agilité à faire mourir d'envie la plus jolie biche du monde". (2)

Au Gymnase club, une "intéressante séance d'exercices de gymnastique sous la direction de M. Gallas" a eu lieu dimanche. (3)

artistiques : en 1883, le "cercle artistique", fondé depuis un an, se produit au théâtre : aux morceaux musicaux, chansons et poèmes, s'ajoutent des danses; les artistes chorégraphiques G et R "ont fait l'admiration de toute la salle" (3).

En juin 1883, pour un concert au jardin public, le même genre de spectacle est donné; le programme précise que les pas de danse sont exécutés par Léon Roustan, Louis Roustan et Gallas.(4)

-) Le Forum - Arles (4 mars 1877)
-) Le Forum - Arles (18 mars 1883)
-) L'Homme de Bronze - Arles (22 avril 1883) - G et R = Gallas et Roustan
-) L'Homme de Bronze - Arles (3 juin 1883)

Au théâtre d'Arles, en 1884, un concert est organisé "avec le gracieux concours des artistes de l'Alhambra et celui des sociétés artistiques de la ville"; au cours de ce concert, l'Anglaise est dansée par Gallas. (1)

L'année suivante, l'anglaise, exécutée cette fois par Roustan, est programmée pour un grand concert vocal, instrumental et chorégraphique au théâtre d'Arles. (2)

Rappelons également le programme des Farandoleurs arlésiens aux Arènes de Nîmes le 4 août 1889 : "Grande farandole, la Matelotte, Gavotte, Anglaise, Farandole de Tarascon". (voir supra)

Aucun descendant de Gallas n'a pu être retrouvé, non plus que les dossiers d'archives du Gymnase club aux Archives Municipales d'Arles. Néanmoins ces éléments - "le maître Gallas", enseignant la danse, la canne et le bâton, exécutant l'Anglaise - sans fournir de preuve absolue, concordent suffisamment pour nous permettre de penser que Gallas était maître de danse breveté. Gallas a très probablement commencé à enseigner la danse au Gymnase club où il professait; l'activité chorégraphique aurait participé d'abord du domaine gymnique puis aurait trouvé sa place dans des manifestations artistiques. Cette double appartenance se retrouvera souvent, explicitée notamment dans la formule "sport chorégraphique", longtemps défendue par les farandoleurs gardois.

Pouzilhac. L'enquête de terrain nous a permis de retrouver le fils d'un des farandoleurs de 1884 (3), et grâce à lui le fils du premier chef, Félix Delacroix, habitant à St Victor la Coste, âgé lors de notre visite en 1970 de 91 ans. C'est son père Jean-Baptiste Delacroix, cultivateur, né le 17 septembre 1848 à Pouzilhac (décédé en 1943), qui avait formé les farandoleurs venus concourir à Montpellier. Il avait appris la danse et le bâton au régiment. Tous les farandoleurs de la société étaient cultivateurs. La date de 1884, le prix rapporté de Montpellier et le nom de Delacroix sont demeurés dans la mémoire de quelques informateurs âgés.

) L'Homme de Bronze - Arles (10 février 1884)

) L'Homme de Bronze - Arles (12 avril 1885)

) Monsieur Achille Bourrelly, cultivateur, dont le père Théophile, né en 1865, avait participé au concours de Montpellier et "tirait la farandole" aux concours qui suivirent.

Villeneuve-lès-Avignon. La première société "les enfants de Villeneuve" fut créée par Jean-Baptiste Duffaut, cordonnier, né en 1850 à Villeneuve, décédé en 1932. (1) Il passa maître de danse, soldat au 101e de ligne, élève de Monsemertrand, au camp de St Maur le 22 mars 1873. (2) La formule imprimée sur le brevet est celle citée plus haut.

Duffaut, appelé "le père Tite", enseigna presque jusqu'à sa mort et dansa jusqu'à plus de 70 ans; il fut de ce fait le dernier maître de danse breveté au régiment en exercice.

Il avait un cahier manuscrit où étaient notés tous les pas; il le prêtait aux élèves qui le recopiaient. L'enseignement se faisait par "leçons", correspondant à un pas ou un enchaînement de mouvements portant un nom. Les répétitions après 1918 avaient lieu trois soirs par semaine, chez lui, les mardi, jeudi. et samedi; les élèves payaient 6 ou 8 sous par semaine et une amende s'ils ne venaient pas. Nous ne savons pas l'âge des membres de la société de 1890; dans l'entre deux guerres les membres étaient très jeunes : des enfants à partir de 6 ans parfois, 8, 10, 12 ans formaient l'essentiel de ce groupe. Composée uniquement de garçons avant 1914 et à la reprise de 1919/1920, la société accepte les filles vers 1925/1928, faute, semble-t-il, d'un nombre suffisant de garçons.

Dans l'exécution de la farandole composée en rondeau (refrain en pas de ballade alternant avec couplets à pas plus riches) Duffaut seul dansait les pas du couplet pendant que la chaîne exécutait les pas de ballade puis enchaînait le couplet que venait de terminer Duffaut. Les farandoleurs se sont toujours tenus par les mains, Duffaut proscrivait l'usage du mouchoir. Duffaut était membre du jury aux assauts réorganisés en 1922.

Aramon. La première société "les enfants d'Aramon" fut créée par Joseph Champetier, dit "Papier", cultivateur, né en 1837 à Aramon, décédé en 1906. (3) Il passa maître de danse à Jcinville en 1861, au 42e régiment d'infanterie. Le surnom de "Papier"

-) Les renseignements sur Duffaut nous ont été donnés par Mr Duffaut son petit fils, J.N. Clamon, Mrs Isorce et Jean Laurent tous deux élèves de Duffaut dans l'entre deux guerres.
-) Brevet conservé par Mr Duffaut à Villeneuve, petit fils de Jean-Baptiste.
-) Nous devons tous nos renseignements sur Champetier à Etienne Sorbier, né en 1889, décédé en 1969, l'un des derniers élèves de Champetier. E. Sorbier avait dansé de 1904 à 1932, danseur réputé, maître de danse en 1922 et directeur de la société jusqu'en 1932. M. Sorbier avait rassemblé une documentation sur l'historique de la société ininterrompue d'Aramon qu'il nous avait aimablement communiquée.

lui aurait été donné pour sa légèreté de danseur.

Champetier enseigna et dansa jusqu'en 1904 (il avait 67 ans), et à cette époque il était toujours un danseur "hors pair"; ses meilleurs élèves, passés maîtres de danse en 1895, pouvaient "égaler" le maître mais ne le "surpassaient pas". Son enseignement se faisait par "leçons".

Une deuxième société, dissidente de la première, "le Réveil du Midi" eut une existence éphémère : en 1894 les journaux mentionnent les deux à un concours en Avignon; en 1909 le Réveil du Midi est dirigé par Ayme, dit Nono, neveu de Champetier; ses membres retournèrent par la suite aux "Enfants d'Aramon".

Champetier a soutenu la tradition des assauts en 1895. Il est au jury de Bouillargues et d'Aramon au cours desquels plusieurs de ses élèves passent prévôt et maître. Lors de ces assauts, ses élèves candidats étaient nés entre 1876 et 1880 : ils avaient tous entre 15 et 19 ans.

E. Sorbier précise comment se faisaient les déplacements et indique par là même la précision et la sévérité du maître : "Lorsque Mr Champetier dirigeait la société les enfants d'Aramon il transportait son groupe avec sa voiture (jardinière) et son cheval, et souvent dans des localités assez éloignées. Il fixait l'heure du départ et l'heure du retour. Tant pis pour les farandoleurs qui n'étaient pas présents au rendez-vous. A l'heure fixée il partait. Tant pis pour ceux qui n'étaient pas là ils rentraient à Aramon comme ils pouvaient."

Champetier ne s'est jamais fait payer ses leçons. Les membres de la société étaient pour la plupart ouvriers vanniers et quelques uns cultivateurs. Beaucoup furent d'excellents danseurs et la société d'Aramon eut la réputation durable d'une société très forte, redoutable dans les concours. La technique aramonaise eut en outre le privilège d'être transmise en dehors du village : Aimé Durand, né en 1886, élève de Champetier et maître de danse eut une véritable vocation de pédagogue; il alla donner des leçons dans les sociétés qui le lui demandaient jusqu'après la dernière guerre.

Laudun. (1) La première société "la farandole laudunoise" fut créée par Louis Saut, cultivateur, né en 1872. Louis Saut avait obligé Joseph Souchon, déjà très âgé (né en 1819) à lui donner des leçons de danse. Joseph Souchon, ouvrier agricole journalier, était passé maître de bâton, voltigeur au 20e léger à Grenoble en 1844; il était également maître de danse, élève de Dibaron (la date et le lieu manquent sur le brevet déchiré) (2). Autoritaire dans sa famille, il avait, dit-on, très mauvais caractère et avait refusé d'apprendre à plusieurs jeunes qui désiraient former une société.

Louis Saut enseigna et dirigea pendant plusieurs années, puis l'un de ses meilleurs élèves, Louis Vissac, dirigea à son tour. D'après Louis Astier, lui-même et Berne, âgés de 15 ans, avaient appris la danse avec Emmanuel Astier, frère de son grand père, prévôt de l'armée.

La société de Laudun fut avant 1914 une société très forte, que l'on redoutait aux concours pour la même raison qu'Aramon. Louis Vissac fut un remarquable danseur d'anglaise. Aucun des farandoleurs d'avant 1914 n'avait passé de brevet.

Sernhac. (3) La première société "Sméralda" fut créée par Isidore Roussillon, garde-champêtre, né en 1854. Sa fille, lorsque nous l'avons vue en 1966, avait malheureusement brûlé tous ses papiers dont le brevet qu'elle avait longtemps conservé. Son père lui avait souvent raconté qu'on le faisait danser au mess des officiers pendant son régiment à Perpignan.

Le village était fortement divisé sur le plan politique; très vite, de la société dite "rouge" de Roussillon sortirent des farandoleurs qui formèrent une société dissidente dite "blanche", "l'avenir de Sernhac", dirigée par Casimir Lafont né en 1863. De cette dissidence (vers 1893/1895) naquit une chanson contre Roussillon qui obligeait sa fille Flavie âgée de 10 ou 12 ans à danser :

-) Nos principaux informateurs ont été Mr et Mme Louis Vissac (Louis né en 1887), Mr Louis Astier (né en 1888) et Mr François Roman.
-) Brevets conservés et communiqués par Mr et Mme Louis Vissac. Mme Vissac est l'arrière petite fille de Joseph Souchon.
-) Nos principaux informateurs ont été Mme Denise Denis (née en 1891), fille d'Isidore Roussillon, habitant Nîmes, et à Sernhac Mr Vidal (né en 1892, ancien maire), Mr Claude Rouquette, ancien farandoleur né en 1880 et Mr Gabriel Carrière farandoleur de l'entre deux guerres.

Sur un air de farandole les paroles de la chanson, traduites du patois, disaient à peu près ceci :

"Nous sommes de Vestric, de Vauvert et de Milhaud
Nous dansons mieux que la fille du garde
Nous sommes de Vestric, de Vauvert et de Milhaud
Nous dansons mieux que les radicaux"

Aux dires de sa soeur, la pauvre Flavie n'était guère heureuse de danser, étant l'unique fille à une époque où les sociétés n'étaient encore formées que de garçons.

Les deux sociétés de Sernhac ont été fortes, elles ont souvent remporté des prix aux concours, comme l'attestent des médailles gagnées dans les années 1893 à 1899. Aucun des farandoleurs d'avant 1914 n'avait passé de brevet.

Bessèges. La première société "la Jeunesse bességeoise" fut créée par Lucien Eyraud en 1896. (1) Lucien Eyraud, né en 1849 en Haute Loire, décédé en 1929 à Bessèges, vécut à Bessèges depuis l'âge de 7 ans; son père était venu travailler aux forges de Bessèges et lui-même triait les pierres enfant, puis travailla comme mineur.

Il avait passé des brevets de danse et de canne : prévôt de danse, soldat au 26e de ligne, élève de Mayeur à Paris le 18 janvier 1873, puis maître de danse, soldat au 132e, élève de Jousseau, à Reims le 31 janvier 1874 (prevôt et maître de canne à Reims les 31 janvier et 28 juin 1874). La formule imprimée sur les brevets de danse est encore celle que nous avons citée.

Il eut neuf enfants; victime d'un grave accident à la mine à l'âge de 29 ans, il dut être amputé d'une jambe; il travailla alors dans un laboratoire jusqu'en 1921.

Il avait formé une société de farandoleurs avec des enfants de 5 à 16/17 ans, tous enfants de mineurs; la cotisation était de 50 centimes par mois. Quoique infirme, il parvenait à montrer et expliquer les pas et il avait une patience extraordinaire. Les enfants l'appelaient "le père Eyraud" et étaient heureux de venir aux répétitions.

Rapidement l'un de ses meilleurs élèves, Armand, créa une autre société "l'Etoile Franco Russe", dissidente de la première.

1) Renseignements fournis par Mme Boissin, fille de Lucien Eyraud, et Mr Louis Boissin, petit fils d'Eyraud. Ils ont conservé les quatre brevets et le drapeau sur lequel est brodée la date de 1896. Il est possible que la société ait fonctionné avant cette date.

Eyraud fut au jury lors de l'assaut à Bessèges le 31 mai 1896, comme l'atteste sa signature sur le brevet décerné à Charles Chapert de la Grand Combe.

Parmi les signatures que portent les brevets décernés en 1895 à Bouillargues et Aramon et en 1896 à Bessèges, quelques autres noms ont pu être identifiés, notamment ceux d'Alexandre Ducros, qui créa les sociétés "La Jeune France" à St Geniez de Malgoirès et "les Amis Réunis" à Générac, d'Abric qui créa "l'avenir de Trescol" à la Gd Combe, de Faure, briquetier à la Gd Combe, enragé danseur qui n'a jamais fait partie d'aucune société (un patron - fut-il petit - ne se commettait pas avec des salariés mineurs), d'Ernest Brun, de Lamat, président du Raisin d'Or à Alès. Rappelons que tous ces signataires étaient des maîtres de danse brevetés : "Nous soussignés, Maîtres et Professeurs,..."

Bouillargues. Pour ce village tout proche de Nîmes, les informateurs (1) et les documents (2) révèlent un phénomène assez différent; l'exercice des danses de caractère avait cours avant même la création des sociétés de farandole.

Un brevet du 19 juillet 1874 (3) passé à Bouillargues et décerné à Louis Tournel, élève de Michel Bleyrac, apporte la preuve qu'un assaut fut organisé dans le village.

Louis Tournel, cultivateur, né le 22 septembre 1854, avait tout juste vingt ans lorsqu'il passa prévôt au village. Pendant son temps de régiment à Montpellier, tambour au 122^e régiment d'infanterie, il passa maître de danse le 17 mars 1878 (3); sa formation de danseur avait commencé au village et s'était poursuivie à l'armée. Le cas est vraisemblablement identique pour Félice Gadilhe, cultivateur, né en 1855 à Bouillargues, maître de danse à Aix en 1878 (brevet cité p. 50 note 2).

L'assaut de 1874 a été probablement motivé par le désir de recréer l'émulation parmi les jeunes et d'implanter dans le

- 1) Renseignements fournis par Mr Félice Ardin, maire, Mme Augustinette Vier (née en 1895, fille de Michel Bleyrac), Mme Veuve Jacques Gadilhe (belle fille de Félice), Mme Boudet (petite fille de Louis Tournel), Mme Gabrielle Vidal (petite fille d'Antoine Vernet), Mr Joseph Benoit, Mme Coste (parente d'Hyppolyte Vernet).
- 2) Outre les brevets dont nous allons parler, voir texte manuscrit de François Merle, annexe III.
- 3) Document personnel.

village même une tradition en voie de disparition à l'armée (les signataires des deux brevets de 1878 à Aix et Montpellier ne mentionnent plus leur appartenance aux différents corps régimentaires). Revenons à Michel Bleyrac (Bleyrat ou Beleyrac), professeur de Tournel, enseignant la danse aux jeunes du village déjà avant 1874; né le 10 juin 1844, décédé en 1918, cultivateur, il enseigna jusque dans les premières années du XXe siècle. Sa fille Augustinette Vier nous apporte les précisions suivantes lors de nos visites en 1968 et 1969 : Son père avait des brevets et des notes qu'elle a conservés longtemps et brûlés dernièrement. Il avait dansé devant Napoléon III avec grand succès. Il donnait des leçons de danse non seulement aux jeunes du village mais en dehors, dans les grandes familles bourgeoises de la région. D'autres informateurs nous confirment que Bleyrac a formé un grand nombre de danseurs; parmi les farandoleurs qui dansent entre 1890 et 1900, plusieurs sont âgés de 30 à 40 ans. Lors de l'assaut du 21 juillet 1895 passé à Bouillargues et organisé alors pour les jeunes farandoleurs, sur onze signataires trois bouillarguais ont pu être identifiés avec certitude : Tournel et Gadilhe - dont nous venons de parler - ainsi qu'Hyppolyte Vernet (né en 1853) qui a souvent "tiré" la farandole. Il y aurait eu encore d'autres danseurs brevetés tels Antoine Vernet (maître, frère d'Hyppolyte, né en 1848), Félice Coulomb (prévôt, né en 1855)... L'une des particularités des maîtres de danse de Bouillargues réside dans ce fait : les brevets décernés avant la reprise des assauts pour les farandoleurs (à partir de 1895) n'ont pas été exclusivement obtenus pendant les temps de régiment; certains proviennent d'assauts organisés dans le village. Et il n'y a aucune raison de penser que le cas de Bouillargues soit unique.

Curieusement, malgré le nombre de maîtres de danse au village et la vitalité plus forte qu'ailleurs d'une tradition de danses de caractère, les sociétés de farandole ne durèrent pas; nous trouvons mention de "l'Alcyon" de Bouillargues au concours d'Uzès de 1893 et des "Enfants de l'avenir" en 1895. Une seule société existait autour de 1900, dirigée semble-t-il par Hyppolyte Vernet, puis par François Merle né en 1879, excellent

danseur formé à Bouillargues. Au départ de Merle (1) dans les années 1905/1907 la société tombe et ne sera plus jamais reconstituée.

Bouillargues est le seul village pour lequel la documentation ne laisse aucun doute : les danses de caractère y étaient enseignées et dansées avant la relance qu'effectuèrent les sociétés de farandole; deux indices permettent de supposer une situation assez analogue à Rochefort du Gard : d'une part au concours d'Uzès en 1891 (article cité p. 2) la société de farandoleurs est "composée d'hommes d'âge mûr", d'autre part Mr Théodore Guigue (que nous avons vu en 1970), cultivateur né à Rochefort en 1893, se souvient de la réputation qu'avait Rochefort : "on y aimait la danse"; jusqu'après 1900, deux quadrilles étaient dansés au bal - et il y avait bal tous les dimanches -, l'un était le quadrille des Lanciers, l'autre comprenait une partie de cavalier solo : celui-ci exécutait "ce qu'il voulait, ce qu'il savait", volontiers des pas très difficiles comme des "pas tombés" et des "ailes de pigeon". Le père de Théodore, Mathieu Guigue, cultivateur illettré né vers 1840/1841 à Rochefort, excellent danseur, avait appris à plusieurs jeunes du village; Théodore ne se souvient pas d'avoir vu de brevets.

Dans quelques autres villages, des souvenirs assez imprécis allant dans le même sens subsistent : on a entendu les anciens parler de l'entraînement de jeunes auxquels des plus âgés donnaient des leçons, dans une grange, bien avant qu'une société soit créée. (2)

On comprend mieux dès lors que la technique des farandoleurs n'ait pas suscité de surprise; cette technique était encore pratiquée par endroits et, quoiqu'en perte de vitesse certaine, appréciée. Dans les bals de quelques villages, les bons danseurs trouvaient encore l'occasion de briller soit dans les quadrilles soit dans les farandoles populaires - comme nous l'avons vu -; d'autre part dans les théâtres des villes, les titres de danses

- (1) François Merle part travailler à Salin de Giraut où il crée une société "l'Estello de Solvay"; il la dirige pendant plus de trente ans.
- (2) A Villeneuve on nous a signalé, ceci, sans aucune précision : un nommé Astay enseignait aux jeunes bien avant Duffaut.

de caractère figurent toujours aux programmes du dernier quart du XIXe siècle, comme l'attestent ces mentions éparses - auxquelles il faut ajouter celles déjà citées concernant Gallas et ses élèves à Arles - :

- en divertissement inclus dans des opéras, comme "grand pas chinois au 3e tableau" de la Favorite (théâtre d'Avignon le 18 février 1866) (1),

- complétant un programme de pantomime, "la Matelotte, la Sabotière" aux arènes de Nîmes le 9 juillet 1871 (2),

- au café concert de la Renaissance à Nîmes, "la Sabotière et l'Anglaise" par les sisters Flora (3),

- au théâtre de Nîmes "la Matelotte, la Sabotière, Ballet Chinois, la Polichinelle" par la troupe Cerri donnant des ballets pantomimes en mai-juin 1884 (4),

- pour le "grand bal et café chantant" de la fête des Mouleyres (quartier d'Arles) "M.R. Benoît, ex-maître au 53e de ligne prêter son bienveillant concours et dansera dans la soirée du dimanche à 10 h, au café chantant, le 'Pas Grec' et l' 'Anglaise' ". (5)

Peu importe ici que ces danses, au cours de leurs innombrables transmissions à l'armée ou au théâtre, aient subi maintes modifications. Le fait est que le répertoire que relancent les sociétés de farandole ne surprend pas par sa nouveauté. (6)

Les maîtres de danse brevetés à l'armée, aussi bien le petit nombre qui n'avait pas cessé de pratiquer et d'enseigner que ceux qui avaient totalement cessé de le faire, trouvent soudain l'occasion de s'exprimer; une voie s'ouvre, permettant la survivance de cette discipline, la réhabilitant même auprès des jeunes et d'un public qui lui fait bon accueil. La transmission de ce savoir représente en outre une possibilité de promotion sociale : le cultivateur, l'ouvrier agricole, le cordonnier, le garde champêtre, le mineur accèdent, dans le sein de leurs communautés, au succès de l'artiste et à la responsabilité du chef.

- (1) Le Grelot - Avignon (14 février 1866)
- (2) Jules Rostain "Huit ans de direction aux arènes de Nîmes" - 1864-1871.
- (3) La Scène - Nîmes (29 mars 1883)
- (4) L'Echo de Nîmes 1884 (mai-juin)
- (5) Le Forum Républicain - Arles (26 août 1888)
- (6) Sur ce répertoire abandonné de la capitale, réfugié en province et dans les salles régimentaires d'où il disparaît également, voir art. cité Guilcher p. 16-17.

Sans la compétence choréique élevée de ses hommes, les sociétés de farandolé ne pouvaient exister; elles resteront marquées d'un esprit de discipline quasi militaire, tel qu'il avait été inculqué aux recrues, et imprégnées de l'idéologie de relance patriotique d'après 1870, déjà manifeste dans les sociétés de gymnastique et de tir.

B/ FONCTIONNEMENT - OBJECTIFS

Les sources d'information sur le fonctionnement des premières sociétés sont constituées principalement par les demandes d'autorisation accompagnées des statuts et parfois de courrier : nous avons trouvé pour les années 1891-1896 quatorze dossiers aux Archives Départementales du Gard (série 6 M) sur les quarante cinq recensées carte I (voir supra). Quelques comptes-rendus dans la presse et les témoignages de farandoleurs d'avant 1914 s'ajoutent à cette documentation.

Incluse dans le dossier de la société "le Réveil de la Vaunage"; de Langlade - village très proche de Nîmes -, une lettre du maire au préfet nous paraît refléter avec exactitude le regard bienveillant des contemporains face à ces jeunes sociétés; en voici le texte :

"La Société des danseurs et farandoleurs de la commune de Langlade se compose d'une trentaine de jeunes gens environ qui sous la direction d'un danseur et farandoleur émérite, sorte de professeur, apprennent des danses d'ensemble et de caractère.

Ces jeunes gens ont adopté un costume particulier, ressemblant beaucoup à celui des sociétés de gymnastique. C'est en somme une société de gymnastique amusante. De pareils exercices ne peuvent qu'entretenir la souplesse des membres et de plus sont un nouvel élément de distraction, un nouveau divertissement dans les fêtes de villages.

J'ai vu ces jeunes farandoleurs faire leurs débuts cet été au Concours de la société d'agriculture... St Cosmes où ils ont été unanimement fêtés et applaudis. Il n'y a là aucune anguille sous roche c'est-à-dire aucune préoccupation ni aucun but politique. Dans la commune de Langlade il n'y a absolument que des républicains et la division n'y prouve pas de dissentiments politiques. Elle est le fait d'une coterie qui pour se maintenir au pouvoir se sert depuis longtemps de la devise "diviser pour régner".

Je ne puis qu'engager Mr le Préfet à donner à cette société l'autorisation qu'elle sollicite." (1)

(1) Lettre manuscrite. A.D.G. série 6 M. 1185. (20 octobre 1893).

Le décalage entre l'information écrite, concernant les sociétés déclarées, et l'information orale touchant plutôt les sociétés non déclarées nous conduit à présenter séparément ce que nous savons des unes et des autres :

a) Les sociétés déclarées

Voici dans l'ordre chronologique la liste des quatorze sociétés déclarées; nous les numérotons de S 1 à S 14 pour y renvoyer dans la suite :

Année	Lieu	Titre	Date du dépôt des statuts ou de l'autorisation	
1	1891	Nîmes	"la Jeune Gaule"	21 janvier
2	1891	Nîmes	"la Jeune France"	22 mai
3	1891	Nîmes	"la Celtique Libéralis"	3 août
4	1893	Sauzet	"l'Avant-Garde du Languedoc"	avril
5	1893	St Geniès de Malgoirès	"le Réveil de la Provence"	mai
6	1893	Générac	"le Réveil de la Liberté"	5 octobre
7	1893	Langlade	"le Réveil de la Vaunage"	octobre
8	1893	Nîmes	"les Amis Réunis"	24 octobre
9	1894	Alès	"la Jeune France"	10 août
10	1895	Alès	"l'Hirondelle Alaisienne"	?
11	1895	Alès	"le Réveil Alaisien"	?
12	1895	La Grand Combe	"l'Hirondelle Grand Combienne"	?
13	1895	La Grand Combe	"Société du Progrès"	9 novembre
14	1896	Alès	"le Raison d'Or"	20 août

On constate que plus de la moitié de ces demandes d'autorisation émanent des villes, Nîmes et Alès.

Voici les principaux articles des premiers statuts déposés (le 21 janvier 1891), ceux de "la Jeune Gaule" de Nîmes; nous reprendrons ensuite l'objet de chaque article en en complétant le contenu d'après les autres statuts :

Art. 1 : "Une société de danseurs, farandoleurs et de gymnastique est fondée; Elle a pour titre : Société de danseurs farandoleurs et de gymnastique "La Jeune Gaule".

Art. 2 : "son principal objectif est de développer les forces physiques aussi prend elle pour devise : Force, Agilité, Souplesse."

Art. 3 : "Elle est philanthropique, son gracieux concours est acquis à toute oeuvre humanitaire. Elle est patriotique, elle forme des défenseurs pour la patrie."

Art. 4 : "La société est administrée par une commission composée comme suit : un Président, deux Vice-Présidents, un Trésorier, un Secrétaire Archiviste, deux Commissaires; Ils sont nommés en assemblée générale, leur mandat est annuel et ils sont rééligibles."

Art. 5 : "Le Président a la signature des actes officiels."

Art. 6 : "Le Trésorier tient un registre sur lequel il inscrit les recettes et les dépenses; il est donné lecture des comptes en assemblée générale."

Art. 7 : "Le secrétaire rédige les délibérations sur un registre spécial; il a la garde des archives de la société."

Art. 8 : "Pour être admis il faut avoir 18 ans révolus être français ou naturalisé."

Art. 9 : "Tout individu qui désire devenir sociétaire doit être présenté par deux membres, 8 jours après il est statué par un vote à son admission, le postulant doit obtenir la majorité absolue."

Art. 10 : "Le droit d'admission est de deux francs, la cotisation mensuelle d'un franc, cette dernière est admissible à la première réunion de chaque mois."

Art. 11 : "tout membre actif qui ne se libèrera pas dans le courant du trimestre sera considéré comme démissionnaire."

Art. 12 : "Sera également considéré comme démissionnaire le membre qui aura manqué deux séances ou trois répétitions sans motifs admissibles."

Art. 15 : "Le chiffre maximum des membres de la société est de vingt-un."

Art. 16 : "Le costume adopté est le suivant : Pantalon blanc, ceinture rouge, vareuse bleue, béret bleu, soulier découvert."

..... (1)

- Titres : la plupart des titres - y compris "la Jeune Gaule" - se retrouvent dans les sociétés musicales et gymniques de la même époque ou antérieures. Le même titre peut être adopté par plusieurs sociétés : la Jeune France (2), l'Hirondelle (2), le Réveil de (4).

La dénomination "Société de danseurs farandoleurs et de gymnastique" est propre à la Jeune Gaule; Société de danseurs farandoleurs (ou de danse et de farandole) figure le plus fréquemment.

(1) A.D.G. série 6 M - 1130 (manuscrit). Ces statuts comportent en tout 33 articles; ceux que nous n'avons pas retenus concernent uniquement l'administration.

Dans deux cas l'escrime est représentée : société d'escrime et de farandole (S 5), société de danseurs farandoleurs et escrime (S 14). Remarquons que le terme farandoleur - ou farandole - est toujours présent.

- Objectifs : l'objectif de la Jeune Gaule - le développement des forces physiques, accompagné de la devise "Force, Agilité, Souplesse" - figure identique dans les statuts de S 6 et S 7. Cet objectif sportif est en outre valorisé : en se doublant d'une visée patriotique, il devient objectif moral : "Elle (la société) est patriotique, elle forme des défenseurs pour la patrie" (S 1 et S 6) ou encore dans cette formulation savoureuse : "La société de farandole en se formant n'a qu'un but apprendre aux jeunes gens la Farandole appliquée et d'assouplissement, et par ce moyen arriver à faire des Farandoleurs capables de pouvoir assurer la prospérité et l'indépendance de la France." (S 9 art. 1). La même idée apparaît encore dans les articles 2 et 3 de S 3 : "elle (la société) adopte pour devise : Honneur, Philantropie, Patriotisme". Elle prêtera son concours gracieux à toute oeuvre de bienfaisance, également à toute manifestation nationale tendant à rehausser le prestige de nos institutions républicaines".

Il est bien connu que pendant la période 1870-1914 les idées de relève, de "résurrection" de la France étaient vigoureusement encouragées. On voulait "faire des hommes" en vue de la revanche à prendre. Ces idées étaient largement représentées dans les sociétés de gymnastique et de tir et dans les bataillons scolaires. Ces déclarations idéologiques ont pu également être faites dans le but d'obtenir l'autorisation, c'est-à-dire l'agrément des pouvoirs publics; car ceux-ci ont naturellement surveillé si ces nouvelles sociétés ne couvraient pas des réunions à but politique. Aux dossiers sont quelquefois joints les résultats de l'enquête du commissaire de police. Nous avons trouvé un cas où l'autorisation a été refusée, le commissaire de police arguant de la fausseté des âges déclarés d'une part, et de l'appartenance de la majorité des membres à des familles "réactionnaires" d'autre part.(S 2).

Les objectifs sont absents dans certains statuts et sont différents dans d'autres : la société "a pour but de développer l'art chorégraphique" (S 14), ou encore "a pour but d'amuser les habitants de la commune et les villes et villages où elle sera appelée" (S 4).

L'éventail des objectifs est donc large - sportif, moral, artistique, récréatif -, mais nulle part il n'y a la moindre trace de souci régionaliste : aucune des premières sociétés n'a défendu de valeur provençale ou languedocienne.

- Philantropie : "Elle (la société) est philanthropique, son gracieux concours est acquis à toute oeuvre humanitaire" (art. 3 de S 1); plusieurs autres statuts mentionnent également la gratuité de leur concours éventuel, qui est d'ailleurs de règle théoriquement pour toutes les sociétés.

- Administration : la société est administrée par une "commission" composée d'"un Président, deux Vice-Présidents, un Trésorier, un Secrétaire Archiviste, deux Commissaires." (art. 4 de S 1). Dans les autres statuts, cette commission, bureau ou conseil d'administration compte de trois à sept personnes.

- Age des membres : "Pour être admis il faut avoir 18 ans révolus être français ou naturalisé." (art. 8 de S 1); les 18 ans révolus de règle en 1891 à la Jeune Gaule seront modifiés dès 1893 : les moins de 18 ans peuvent être membres avec le consentement des parents; les autres statuts suivent ce modèle corrigé. Deux sociétés seulement précisent une limite d'âge : moins de 30 ans (S 3), pas moins de 10 ans (S 4). Dans trois dossiers la liste des membres est accompagnée de l'âge:: il s'échelonne de 8 à 18 ans (S 13), de 10 à 20 ans (S 14) et de 18 à 42 ans (S 1); les statuts de S 9 précisent que deux sections fonctionneront, l'une de 14 à 16 ans, l'autre de 17 à 21 ans.

Ces sociétés sont donc pour la plupart ouvertes aux enfants; elles accueillent très rarement des enfants jeunes et dans ce cas elles sont mixtes; partout ailleurs les filles sont exclues, tous les membres sont des garçons.

- Cotisations : non précisée dans deux statuts seulement, la cotisation semble de rigueur : mensuelle, elle varie de 0,50 F

à 2 F (exception faite à S 6 où elle est de 1 F par semaine). La cotisation d'admission (entre 1 et 5 F) ne figure que dans quelques statuts :

- Répétitions : le nombre de répétitions, quand il est donné, varie entre deux et six fois par semaine, le soir.

- Costume : "Le costume adopté est le suivant : Pantalon blanc, ceinture rouge, vareuse bleue, béret bleu, soulier découvert". (art. 16, S 1); le costume n'est donné que par six statuts : le pantalon est toujours blanc, la ceinture (ou tailleole) de couleur (rouge, bleue ou tricolore), quatre fois c'est une vareuse bleue, une fois une blouse grenat et une fois la chemise blanche.

D'après les photos anciennes qui nous ont été communiquées et les témoignages de farandoleurs d'avant 1914, la vareuse genre marin avait été adoptée par la majorité des sociétés; peu représentée au départ, c'est finalement la tenue blanche qui l'emportera.

- Discipline : Outre l'interdiction de discussion politique et religieuse, plusieurs articles prévoient les sanctions - amende ou renvoi - qu'encourent les membres coupables de désordre, retard, absence non motivée ou cotisation non réglée. La discipline revêtait un caractère très autoritaire, assez comparable à ce qui fit "la force principale des armées", comme en témoignent ces exemples :

"Tout farandoleur doit l'obéissance absolue envers ses supérieurs sous peine d'être renvoyé de la société." (art. 8, S 9).

"Le silence le plus absolu doit régner pendant tout le temps des répétitions. Tout membre actif doit être soumis aux ordres qui lui seront donnés par le chef de salle." (art. 14, S 13). Chef, sous-chefs, commissaires... exercent des responsabilités hiérarchisées.

- Professions : Les professions des membres, données pour S 1, sont souvent absentes; lorsqu'elles sont mentionnées, leur homogénéité est remarquable : 14 artisans sur 21 membres (S 1) 17 artisans sur 21 (S 1), tous mineurs ou enfants de mineurs (S 13). Cette homogénéité est confirmée par l'enquête de terrain pour plusieurs villages : tous cultivateurs dans bien des cas.

Les sociétés se sont donc particulièrement développées en milieu populaire.

b) Les sociétés non déclarées.

Les sociétés non déclarées ont été beaucoup plus nombreuses. Cette note du sous préfet d'Uzès au préfet nous confirme que l'absence de déclaration était courante : "... Je ferai d'ailleurs remarquer que ces sortes de sociétés existent un peu partout dans la région, sans autorisation officielle." (1) Entre autres, les sociétés créées par les maîtres de danse brevetés sur lesquels nous avons pu recueillir quelques renseignements, à Villeneuve, Aramon, Laudun, Sernhac, Bessèges et Bouillargues, n'auraient jamais fait l'objet de déclaration. Certaines de ces sociétés, particulièrement celles qui s'implantèrent dans les villes, ont dû fonctionner selon le modèle des sociétés déclarées; en revanche, pour quantité de villages, les témoignages de farandoleurs d'avant 1914 nous amènent à considérer un autre type de société : jamais déclarée, axée sur les concours et de structure beaucoup plus simple que les autres. Nous allons en esquisser les traits essentiels (ces témoignages proviennent de farandoleurs en exercice entre 1905 et 1914, mais le fonctionnement des sociétés auxquelles ils ont appartenu a toute chance de prolonger un état plus ancien, l'activité compétitive ayant existé dès l'éclosion du phénomène). Ces sociétés-là sont composées d'un chef et d'élèves membres; c'est tout. Aucune écriture n'a consigné les droits et devoirs des uns ou des autres. Les activités se concentrent presque exclusivement sur les concours de farandole aux fêtes votives des villages (nous reparlerons plus loin de ces concours). L'hiver, c'est l'entraînement, la mise au point d'une farandole la plus brillante possible, l'enseignement d'un répertoire restreint; de mai à septembre ce sont les sorties, c'est-à-dire les concours. L'objectif est de sortir vainqueur de l'épreuve, d'emporter l'un des prix. Si la compétition est bien d'ordre sportif en un sens - et rejoint ainsi le développement des forces physique rencontré dans les statuts -, les informateurs précisent que l'émula-

(1) Lettre du 13 mars 1893 - A.D.G. série 6 M.

tion jouait sur deux plans : l'argent d'une part, l'honneur de la société d'autre part. Cet argent remporté, partagé entre les membres de la société, leur permettait de "s'amuser", c'est-à-dire de rester les deux ou trois jours de la fête, de manger et boire au café, de danser au bal; les farandoleurs jouissaient d'une réputation de bons cavaliers auprès des filles, et s'ils perdaient souvent une journée de travail, en revanche ils "à-amusaient" bien.

L'honneur du village jouait également; on retrouve ici les rivalités de clocher qui opposaient les villages voisins (voir chap. I), et qui les opposent encore aujourd'hui par exemple dans des sociétés de football. Les habitants étaient fiers de posséder une société forte. A ce point de vue, il est intéressant de constater l'écart important entre les objectifs écrits des sociétés déclarées et ceux que livre la tradition orale. D'autres différences apparaissent sur les points suivants :

- les titres : parfois comparables à ceux que nous avons vus, les titres sont souvent plus simples : les enfants de (Aramon, Laudun, Villeneuve, Monfrin...) et l'avenir de (Trescol, Sernhac, Monfrin...) sont les plus répandus.
- l'âge des membres se stabilise plus volontiers entre 14/15 ans et 20 ans; les enfants jeunes sont moins nombreux; les membres sont tous des garçons.
- les cotisations ne sont pas de rigueur; certains maîtres se faisaient payer (Duffaut par exemple), beaucoup ont donné leur enseignement gratuitement.
- Le chef, en l'absence d'un bureau, décide de tout : des répétitions, du costume, des sorties. Tous ceux qui ont connu ces premiers chefs parlent de leur autorité, de la rigueur de leur enseignement, d'une progression pédagogique scrupuleusement suivie; le même pas était répété dix, vingt, trente fois si le chef le jugeait utile, aucun élève ne songeait à contester, c'était impensable. L'esprit de discipline dominait, tous savaient - ou supposaient - que la réussite était à ce prix.

c) Evolution générale : filiations et regroupements

Des premières sociétés constituées vers 1890-1891 aux 45 sociétés fonctionnant avant 1896 et aux 89 sociétés recensées avant 1914, l'évolution va dans le sens de l'expansion. Le phénomène est assurément dû au succès durable que remportèrent les manifestations des premières sociétés; l'exemple a été suivi; mais si quantité de jeunes étaient prêts à farandoler, les maîtres compétents n'étaient pas tellement nombreux. Aussi le processus de multiplication use-t-il de voies très diverses :

- Il y a d'abord la mobilisation des maîtres de danse qui n'ont jamais jusqu'alors songé à enseigner ni à former une société. Leur savoir, s'il s'accompagne d'un certain goût pédagogique, leur permet de fonder une société là où ils vivent, par création parallèle autonome. C'est le cas des premières sociétés gardoises suivant l'exemple d'Arles, puis de quelques autres imitant celles-ci. (Ainsi Abric ne fonde une société à Trescol (la Grand Combe) qu'en 1893/1894) (1).

- Ensuite le processus normal est l'essaimage, résultant toujours d'une filiation de maître à élève; cet essaimage s'est opéré de plusieurs façons :

soit un élève formé crée et dirige dans le même lieu une autre société, c'est-à-dire une société dissidente,

soit un élève formé part s'installer ailleurs pour raisons professionnelles, et crée là une société nouvelle,

soit un élève formé est appelé par les jeunes d'un village voisin et va leur donner des leçons; le meilleur ou le plus dynamique de ces jeunes prend alors la tête de cette nouvelle société,

soit enfin, un jeune d'un village où il n'y a pas de société va prendre des leçons au village où il y en a une, puis crée sa société au village.

Nous illustrerons de quelques exemples ces différentes formules qui se sont parfois enchaînées les unes aux autres :

A Aramon, Ayme, élève et neveu de Champetier, fonde une société dissidente; Champetier était alors âgé et de caractère assez

(1) "cette société (l'Avenir de Trescol) n'est fondée que depuis environ six mois". Journal d'Alais (15 mai 1894).

difficile. A Bessèges, Armand, élève d'Eyraud, fonde une deuxième société et Rieu, élève d'Armand, en fonde une troisième, puis, installé à Marseille, y crée dans l'entre deux guerres une société.

A Sernhac, Monfrin, St Geniès de Malgoirès, la formation d'une deuxième société dissidente de la première, a des causes politiques, ces villages étant particulièrement divisés. François Merle, farandoleur né et formé à Bouillargues, s'installe pour raisons professionnelles à Salin de Giraud où il crée l'Etoile de Solvay.

Des farandoleurs de Laudun, appelés par les jeunes de villages voisins, vont donner des leçons : ainsi se créent entre 1904 et 1911 l'Etoile de St Victor la Coste, l'Espérance Chusclanaise et l'Hirondelle Orsanaise.

Des farandoleurs d'Aramon, appelés également, vont donner des leçons à Barbentane et Salon où se créent l'Hirondelle Barbentanaise vers 1903/1904 et les Voltigeurs Salonais en 1907.

A Châteaurenard (Bouches du Rhône), Paul Nouguier va prendre des leçons dans le Gard, fonde une société à Châteaurenard, puis, appelé par les jeunes de Maussane, va y donner des leçons; ainsi se crée l'Etoile Maussanaise.

Henri Blanc, né aux Saintes Maries de la Mer, installé à Orsan (Gard) à 14 ans, est avant 1914 farandoleur à Orsan puis à Chusclan; de 1922 à 1928 il travaille à Salin de Giraud et fait partie de la société de Merle, où il apprend des danses plus difficiles; facteur depuis 1936 à St Rémy de Provence, vers 1942 il prend la direction de la société.

On conçoit aisément que les nouveaux chefs, les uns formés directement par un maître très capable, les autres formés par des élèves plus ou moins avancés ou doués, n'aient pas constitué au bout de vingt, trente ou quarante ans des cadres de même niveau. Les mauvaises sociétés avaient des vies éphémères, mais il s'en constituait toujours. Cette libre constitution des sociétés - déclarées ou non - allait de pair avec une dégradation technique dans les cas de transmissions intermédiaires trop nombreuses. Un besoin de liaison, d'organisation se fit peu à peu sentir.

En 1911, un premier projet de fédération émanant de douze sociétés est proposé :

"FEDERATION DES SOCIETES DE FARANDOLE DE PROVENCE

Monsieur le Président,

Nous avons l'honneur de porter à votre connaissance que, selon le désir exprimé par les douze Sociétés présentes au Concours d'Orange du 25 Août, un Congrès des Sociétés de Farandole, Fifres et Tambourins et de productions rythmées, se tiendra à Avignon, le Dimanche 5 Novembre, à 2 heures du soir, dans la Salle du Café du Centre, Place du Portail-Matheron, pour la constitution définitive de la Fédération.

Le Comité provisoire espère que vous voudrez bien faire représenter votre Société par une délégation afin de pouvoir discuter toutes les questions qui peuvent nous intéresser.

Dans cette attente.....

Le Comité provisoire.

L'Etoile de Solvay de Salin de Giraud - Hironnelle d'Arles - Avenir d'Arles - Les Enfants de Laudun - Avenir de Laudun - Avenir de Montfrin - Hironnelle de Montfrin - Etoile de St-Victor-la-Coste - Avenir de Lirac - Fifres et Tambours Avignonnais - Etoile de Sorgues - Etoile de Carpentras - Enfants d'Orphée d'Orange.

ORDRE DU JOUR DU CONGRES

Statuts et règlements - Concours Fédéral "1912" - Fêtes fédérales - Prochain Congrès - Nomination des Commissions administrative, consultative et technique.

But de la Fédération

Resserrer les liens d'amitié entre toutes les Sociétés. Organisation d'un Concours annuel et de Fêtes fédérales. Création d'une école de danse. Concours de professeurs et de maîtres diplômés par la Fédération. Désignation d'un jury d'honneur. Création d'une section de Concours composée par les professeurs et maîtres pour représenter la Fédération dans les grands tournois olympiques internationaux. Demande auprès des Compagnies de transports pour billets collectifs. Caisse de secours. Déplacement des Sociétés aux frais de la Fédération, etc.

... Les adhésions et demandes de renseignements doivent être adressées à

M. Victor Roussin, président des "Enfants d'Orphée" à Orange." (1)

Nous n'avons trouvé aucune trace de cette fédération les années suivantes; elle aura probablement rencontré de graves difficultés à se constituer ou en tous cas à fonctionner. (2)

(1) Lettre circulaire. (Dossier Merle)

(2) F. Merle fait allusion à cette première tentative de fédération. (voir annexe III)

Après la coupure de 1914/18, quantité de sociétés se reforment dans les années 1920-1922.

En 1922/1923 se crée une deuxième Fédération, déclarée en 1924, aux visées bien définies; la "Fédération des Maîtres de Danses du Gard et des sociétés de Danses et Farandoles du Midi". Elle a son siège à Nîmes. Voici ses buts :

"La Fédération a pour but de grouper tous les Maîtres de Danses, les Prévôts, les Directeurs des Sociétés de Danses de la Région, d'établir un lien de camaraderie de Fraternité, de propager et faire aimer l'art de la danse, de faire des concours de danses, de défendre les intérêts de la corporation, de constituer des jurys compétents dans les concours de danses et de Farandoles, de faire subir les examens et de délivrer des brevets de prévôt et de maître de danses, de resserrer les liens de confraternité qui doivent unir toutes les sociétés dans un intérêt commun, d'intervenir toutes les fois que cela sera utile auprès des administrations ou des pouvoirs publics." (1)

En 1925 cette fédération comptait vingt-deux sociétés. Son Président Ernest Brun, maître de danse, employé aux Pompes Funèbres à Nîmes, est fils d'Ernest Brun, tisserand à Uzès né en 1839 à St Geniès de Malgoirès, enragé danseur, assurément maître breveté à l'armée. Ernest Brun fils rallie tous les farandoleurs formés au "sport chorégraphique" dans la filiation des maîtres brevetés, une société de Toulon - la Terpsichore Toulonnaise dirigée par Augier - et il trouve et accepte l'appui de professionnels de la danse; au congrès de 1925, outre les maîtres et directeurs de sociétés, doivent participer Odos, professeur de danse à Marseille et Mme Séréni, maître de Corps de Ballet au Grand Théâtre de Nîmes. Cet élargissement corporatif et la réglementation que s'efforce d'opérer la fédération correspondent à un regroupement de forces pour faire face aux risques croissants de dégradation du niveau technique. Ce regroupement tardif fut tenté à un moment où une certaine anarchie de fait s'était installée; aussi les réglementations et tous les efforts pour remettre en vigueur les principes de la tradition militaire de danse s'accompagnèrent-ils de concessions. Ces deux aspects se retrouveront également dans les fédérations suivantes. (2) Nous aurons l'occasion de revenir

(1) Statuts. A.D.G. 6 M 4791. (article 2)

(2) Il ne sera question des fédérations postérieures qu'au chapitre IV car elles groupent désormais des groupes folkloriques et non plus des sociétés de farandole.

sur l'influence qu'exerça la fédération de Brun (voir chap. II. 2 et chap. IV).

Reste que les valeurs explicitées par les premiers farandoleurs ont été et sont encore aujourd'hui défendues, mais dans des contextes qui ont beaucoup changé.

C/ REPERTOIRE

Les programmes sont rarement donnés par les journaux; en voici deux :

- Spectacle donné à Générac le dimanche 23 juillet 1893 par "la jeune mais vaillante société de danseurs et farandoleurs "Les Amis Réunis"" (société non déclarée de Générac) :

"La Farandole Provençale,
la Matelotte par M. Ducros, directeur;
la Fricassée par 4 élèves âgés de 11 ans,
la Gavotte, par M. Ducros
Entracte
la Matelotte par 4 élèves
Grand avant-deux,
l'Anglaise par M. Ducros;
la Prospérante, grande farandole d'ensemble par toute
la société. (1)

- "Grand festival organisé par la société de farandoleurs "l'Avenir de Trescol" dans le jardin de Mr Limousin à la Grand Combe le 12 août 1894..." (société non déclarée du quartier Trescol de la Grand Combe) :

1. Farandole (la Fricoteuse) dansée par toute la société
2. Gavotte par 4 enfants de 12 ans
3. Cosaque par 4 enfants de 6 à 9 ans
4. Pas d'Eté par 6 enfants de 12 ans
5. Farandole (le délice du Bal)
6. Pas Grec par 3 enfants de 13 ans
7. Matelotte par 4 enfants de 10 à 12 ans
8. Farandole "la Serpentine"
9. l'Anglaise par un enfant de 12 ans
10. Farandole la Grand Combienne
11. Pas d'Eté par 4 enfants de 6 à 7 ans
12. l'Anglaise dansée par Mr Vernet sous chef
13. Pas d'Eté par un enfant de 6 ans
14. Fricassée par 4 enfants de 8 ans (2)

(ce deuxième programme est exécuté par des enfants; c'est, semble-t-il, la raison qui lui vaut les honneurs de la presse, à en juger par la mise en relief du jeune âge des danseurs).

(1) Le Midi Républicain (23 juillet 1893)

(2) Le Journal du Midi (10 août 1894)

A Uzès le 9 juillet 1893, "la Jeune France" (société non déclarée de St Geniès de Malgoirès) a donné un spectacle de "23 danses ou farandoles" (1) (le journal n'en donne pas le détail).

Le répertoire, étendu comme l'on voit, peut être cerné d'un peu plus près en se référant aux cahiers de pas d'anciens farandoleurs (nous en reparlerons chap. III); ces cahiers contiennent les "leçons" de pas et les enchaînements des danses suivantes : Farandole, gavotte, anglaise, matelotte, cosaque, pas grec, pas basque, pas chinois ou ballet chinois, Filles de Marbre, fricassée, polichinelle, arlequine, sabotière, villageoise, paysanne, des quadrilles, avant deux et pas d'été.

Les farandoles tiennent une part importante car chaque société en dansait plusieurs, composées selon les possibilités des participants par le chef. Aux farandoles données dans les programmes ci-dessus - "Farandole Provençale, la Prospérante, la Fricoteuse, le délice du bal, la Serpentine, la Grand Combienne" - s'ajouteraient encore la farandole des Treilles (grand succès des "enfants de la Tourmagne" de Nîmes en 1892), la farandole en costume russe de la "Celtique Libéralis" de Nîmes (1891) et certainement bien d'autres.

Créées soit pour le spectacle et conçues alors pour l'ensemble de la société avec parfois des accessoires et des costumes particuliers, soit pour les concours c'est-à-dire réservées aux plus forts danseurs et accumulant un maximum de difficultés techniques, les farandoles fournirent autant d'occasions de chorégraphies différentes.

Hors les farandoles, le répertoire est composé de "danses de caractère"; les titres sont les mêmes que ceux cités p. 51 pour le début du XIXe siècle. Ces danses ont été aussi bien retransmises telles qu'elles avaient été apprises que chorégraphiées librement.

De toute évidence, comme nous le confirmera leur analyse, toutes ces danses, y compris les farandoles, utilisaient la même technique de base. Mais la part de création dans l'agencement de ce matériau fut dès le départ importante et ne cessera pas de jouer un rôle prépondérant. Les chefs ont tous été des chorégraphes.

(1) Journal d'Uzès (16 juillet 1893)

Toutes les sociétés n'ont pas pratiqué des répertoires étendus; celles qui étaient spécialisées dans les concours avaient au contraire un répertoire restreint. La volonté de remporter le prix rassemblait toutes les énergies autour d'une farandole dite farandole de concours; celle-ci cherchait à surprendre autant par son haut niveau technique que par l'ensemble parfait des exécutants. Outre sa farandole, la société offrait en général une danse de remerciement au public, soit une danse d'ensemble comme les Filles de Marbre, soit une danse du chef ou d'un soliste, lequel exécutait, selon la richesse de son expérience, une matelotte, une cosaque ou une anglaise.

Les répertoires ont donc joué sur des étendues très variables; cette diversité quantitative semble avoir davantage pour cause les activités offertes que le savoir du chef ou la compétence des danseurs.

D/ PARALLELE AVEC D'AUTRES SOCIETES CHOREGRAPHIQUES

Pendant la même période, fin XIXe-début XXe siècle, des sociétés chorégraphiques furent créées dans d'autres régions. Déterminer le degré de parenté qu'elles eurent avec nos sociétés, mettre en relief les traits communs et les traits spécifiques des unes et des autres, nous est apparu comme une tâche complémentaire nécessaire. Il ne pouvait être question d'ouvrir une autre étude sur les sociétés chorégraphiques à travers la France; nous avons donc opéré un choix et celui-ci s'est porté sur deux villes : Tours (dont parlent Desrat et Giraudet) et Tculon (où une continuité était attestée jusqu'à aujourd'hui).

Vocici les résultats de ces deux enquêtes :

a) Tours.

Giraudet donne dans sa rubrique "Sociétés de danses, de musiques, etc..." (1) cinq noms de sociétés de danse - deux à Tours, une à Château-Renault, une à Angers et une à Gisors -. D'autre part dans sa liste des professeurs de danse (p. 509 à 567) figurent les noms de Bertrand, Blanchet et Hervé, tous trois professeurs à Tours.

(1) Giraudet "Traité de la danse" tome 2. Paris 1900 (p. 571)

D'autre part l'existence d'un "grand concours national de danse" à Tours en 1892 est bien connue puisque Desrat en parle dans son Dictionnaire de la Danse.

H. et J.M. Guilcher, rapportant les informations que donne Desrat et ayant obtenu quelques renseignements complémentaires, écrivent : "... Bref, musique, répertoire, climat de la danse, professeurs, tout montre une parenté avec la danse pratiquée dans l'armée." (1)

De cette parenté certaine nous pouvons déduire que le processus de filiation qui mène à la création de ces sociétés chorégraphiques est le même que celui qui engendre les sociétés de farandole. Mais allons plus loin et examinons ce que furent ces sociétés - dates de création, chefs, objectifs, répertoire -.

- Les sociétés :

La première société de Tours, "Société Chorégraphique", fut fondée en 1885 par Raoul Hervé, employé aux bureaux de l'octroi, né à Tours en 1847. En 1890, objet de poursuites pour avoir pris le train sans billet, Hervé est obligé de donner sa démission et Blanchet prend la direction de la société.

La deuxième société "L'Union Chorégraphique" fut autorisée en 1887, avec pour président Edmond Bertrand, professeur de danse et de maintien, né à Tours en 1839.

Une troisième société "l'Avenir, société chorégraphique de La Riche" (faubourg de Tours) fut autorisée en 1889.

Raoul Hervé reconstitua en 1892 une quatrième société, la "Chorégraphie Tourangelle".

Le concours de danse du 7 août 1892 est organisé par les deux premières sociétés; elles ne prennent pas part au concours.

Les journaux annoncent la venue de sociétés de Lyon, Rouen et Nantes; en fait quatre sociétés seulement viennent concourir : "l'Avenir" de La Riche, "la Gauloise" de Nantes, "la Viennoise" de Blois et la société de Château-Renault.

Ces quelques éléments laissent à penser que plus d'une grande ville avait à l'époque sa - ou ses - société chorégraphique.

(1) article cité p. 17.

- Les chefs tourangeaux :

Dans l'"Annuaire statistique et commercial de Tours et du département d'Indre-et-Loire" de 1892, à la rubrique des sociétés, les noms d'Hervé et de Blanchet sont toujours suivis du titre "maître breveté". Edmond Bertrand est professeur de danse et de maintien (il l'était déjà en 1877).

Dans la liste par professions, l'annuaire donne cinq professeurs de danse, dont Hervé et Bertrand (p. 105); page 772 on lit la publicité suivante : "Hervé. 12 rue Colbert. professeur breveté fondateur de la Société Chorégraphique et des bals d'enfants du Cirque. Leçons particulières et à domicile. Direction de soirées, Progrès rapides."

Les annuaires mentionnent les membres responsables de chacune des sociétés : on constate que la liste des maîtres brevetés s'allonge et se renouvelle d'année en année; en 1887, deux ans après sa création, la "Société Chorégraphique" compte neuf maîtres brevetés; en 1890 "l'Union Chorégraphique" en compte cinq; en 1892, huit maîtres figurent pour la "Société Chorégraphique" et deux ans plus tard on trouve sept noms nouveaux - six maîtres et un prévôt -; pourtant aucun assaut n'est signalé dans la presse. Il est très vraisemblable que les membres de ces sociétés passèrent prévôts et maîtres à l'intérieur même de leur société, ou de l'ensemble des sociétés de Tours.

Quant aux fondateurs, si Hervé et Blanchet étaient sans doute maîtres brevetés à l'armée, Bertrand certainement pas; le titre aurait figuré. De plus Hervé, maître breveté, enseigne la danse de salon; des filiations diverses interfèrent : un professeur formé à l'armée enseigne les danses de salon et fonde une société, un autre, professeur installé de danse et de maintien, en fonde une autre.

- Les objectifs :

Voici les buts donnés par l'annuaire en 1892 :

- pour la "Société Chorégraphique" : "le but de la Société est de propager le goût de la danse par principes, de donner des leçons aux jeunes gens qui en font partie, de procurer des professeurs capables aux personnes qui désirent apprendre à danser chez elles et d'organiser des fêtes de bienfaisance."
(les cours ont lieu trois fois par semaine.)

- pour "l'Union Chorégraphique" : "la société a pour but de développer et de répandre l'enseignement de la danse par principes, de donner des leçons aux jeunes gens et aux jeunes filles qui en font partie, de faire de ses élèves des professeurs capables d'enseigner à domicile et d'organiser des fêtes de bienfaisance." (les cours ont lieu trois fois par semaine).

En 1896, l'annuaire publie un texte différent pour la Société Chorégraphique : "le but de la Société est de propager et de développer le goût de la danse classique, de faire, des jeunes gens qui en font partie, des prévôts et des maîtres capables, et d'organiser des séances et des concours chorégraphiques ainsi que des fêtes de bienfaisance."

L'objectif est de développer le goût et l'enseignement de la danse; la "danse par principes" des premières années devient "danse classique".

- Le répertoire :

La presse nous donne quelques programmes entiers; voici celui du spectacle donné au Théâtre Cirque de la Touraine le 25 mai 1890 par l'Union Chorégraphique "sous la direction de M.E. Bertrand, professeur de danse" :

"1ère partie

- 1) Quadrille français (par principe), dansé par les sociétaires.
- 2) La Villageoise (danse paysanne) dansée par 4 maîtres.
- 3) l'Arlequine, réglée et démontrée par M. E. Bertrand, dansée par un maître et une maîtresse.
- 4) la Gavotte de Vestris, dansée par 10 sociétaires.
- 5) la Suisse, réglée et démontrée par M.E. Bertrand, dansée par 2 maîtres et 2 maîtresses.
- 6) le Polo (quadrille américain), dansé par 8 maîtres et maîtresses.

2ème partie

- 1) Quadrille national, dansé par 8 maîtres et maîtresses.
- 2) l'Anglaise, dansée par les jeunes maîtres et maîtresses.
- 3) la Ballade Espagnole, dansée par 2 jeunes enfants.
- 4) le véritable Menuet Louis XV, démontré par M Bertrand, dansé par 4 maîtres et 4 maîtresses.
- 5) la Polichinelle, dansée par 2 jeunes maîtresses.
- 6) la Matelotte, dansée par 4 maîtres.

le Grand Rondeau, dansé par tous les sociétaires." (1)

(1) Journal d'Indre-et-Loire. Tours. (25 mai 1890)

En 1892 la même société programme en outre le "pas grec" et la "Cosaque". (1)

Le "Grand Concours National de danses", au Théâtre Cirque de la Touraine le dimanche 7 août 1892, est programmé ainsi :

"1ère partie

- 1) Société Chorégraphique et l'Union Chorégraphique de Tours - Quadrille Français
- 2) Société Chorégraphique la Gauloise de Nantes Quadrille Français
- 3) Société Chorégraphique de Château Renault le Rondeau des Filles de Marbre
- 4) l'Avenir Chorégraphique de La Riche extra la Matelotte
- 5) Société Chorégraphique la Viennoise de Blois l'Anglaise
- 6) Société Chorégraphique de Tours - Pas Russe
- 7) Société Chorégraphique la Gauloise de Nantes Pas Grec
- 8) Société chorégraphique de Château-Renault Quadrille

2ème partie

- 1) l'Avenir Chorégraphique de la Riche extra l'Anglaise
- 2) Société Chorégraphique la Viennoise de Blois Quadrille
- 3) Société chorégraphique la Gauloise de Nantes l'Anglaise
- 4) l'Union Chorégraphique de Tours Pas albanais
- 5) Société Chorégraphique de Château-Renault l'Anglaise
- 6) l'Avenir chorégraphique de la Riche extra Quadrille
- 7) Société Chorégraphique la Viennoise de Blois les Filles de Marbre

grand bouquet, par les sociétés réunies.....

... M. Bertrand, président du Concours..... (2)

Les sociétés de Tours participent au spectacle mais ne concourent pas; les quatre sociétés en compétition présentent chacune trois danses : un quadrille, l'anglaise et une troisième danse de leur choix. Dans le compte-rendu on lit :

"... l'anglaise, cette danse hérissée de difficultés, - sans laquelle on ne peut être reçu maître -, a été bissée...."

Nous retrouvons là les titres de danses de caractère qui figurent au répertoire des farandoleurs mais les farandoles sont

(1) Journal d'Indre-et-Loire. Tours (11 septembre 1892)

(2) Journal d'Indre-et-Loire. Tours (6 août 1892)

absentes; un cahier de pas écrit par un élève de Blanchet (voir chap. III) apporte en outre la preuve que la technique utilisée est identique.

La mixité des membres n'est pas attestée avec certitude pour les premières années, mais dès 1890 les sociétés tourangelles étaient mixtes; toutes les sociétés présentes au concours en 1892 l'étaient, à en juger par ce texte : "Plus de deux cent maîtres et maîtresses de danses, prévôts et prévotes, élèves et pupilles, se disputeront la palme dans cet assaut de jambes admirablement et correctement réglé. La tenue de rigueur est en culotte et jupes courtes..." (1)

Sur les costumes, seul celui de la "Société Chorégraphique" nous est connu : une photo de la société (2) prise vers 1895/1898 nous a été communiquée et commentée par Mme Payrola, veuve de François Payrola présent sur la photo :

garçons : pantalon blanc, chemise blanche, large ceinture en flanelle bleu roi, képi blanc marqué S.C., un galon pour prévôt, deux pour maître, trois pour le chef (galons portés à la fois sur les manches et sur le képi).

filles : robe blanche courte (sorte de tutu) et bas noirs.

- La faveur dont jouirent ces sociétés fut de courte durée; plusieurs sociétés disparaissent dans les premières années du XXe siècle. Tentant une relance, Blanchet fonde une "Fédération chorégraphique de France" en 1906. Cette fédération "a pour but de grouper les sociétés chorégraphiques existant en France ou d'en provoquer la formation; d'aider à l'organisation de concours, congrès et fêtes fédérales dans les villes où ont leurs sièges les sociétés qui en font partie. Les maîtres de danse et professeurs isolés ainsi que les groupes de danseurs peuvent aussi en faire partie....." (3)

(1) Journal d'Indre-et-Loire. Tours (4 août 1892)

(2) Cliché de la Photothèque du Musée des A.T.P. n° 71-22-1.

(3) Annuaire d'Indre-et-Loire 1906. Tours. p. 373.

Simultanément, à Paris, Giraudet, président fondateur de l'Académie Internationale des Auteurs, Professeurs et Maîtres de Danse, Tenue et Maintien, organise des congrès internationaux, fait de nombreuses publications et démarches auprès des pouvoirs publics; ces tentatives, comme celle de Blanchet, sont restées, semble-t-il, vaines.

En 1909 et 1910 l'annuaire mentionne encore la société de Blanchet, celle de la Riche et la Fédération. En 1911 la Fédération ne figure plus, à la Riche se crée une deuxième société "de gymnastique, d'escrime, de tir, de danse et de préparation militaire" et à Toulon ne fonctionne plus qu'une seule société; celle-ci, toujours dirigée par Blanchet, accueillera des enfants de plus en plus jeunes dans l'entre deux guerres et tombera vers 1928/1930.

Vouées aux seules activités de représentation théâtrale, ces sociétés, après quelques années glorieuses où elles eurent accès au théâtre même, disparurent ou se replièrent dans des salles de patronages de quartiers. Ces troupes de danse "amateur" n'ont pu profiter comme nos farandoleurs du regain de popularité que leur a offert la mode régionaliste.

b) Toulon.

Deux faits, assurément corrélés, nous montrent qu'à Toulon et ses environs proches le phénomène s'est développé d'une façon assez différente : d'une part la pratique pendant tout le XIXe siècle des danses de caractère fait apparaître une tradition ininterrompue, d'autre part la création des premières sociétés est tardive.

- Sur la tradition des danses de caractère nous avons trouvé les éléments suivants (1) :

Letuaire, dans ses "Notes et souvenirs sur la vie toulonnaise", dit :

"Bals et soirées... On sortait de la Révolution et les gens du peuple singeaient volontiers les danses de caractère adoptées par la bonne société, telles que le Menuet par exemple.

Mais les maîtres de danse, alors fort nombreux qui en connaissaient les figures et le pas, négligeaient beaucoup cette danse.....

Il arrivait aussi que quelque danseur voulant donner un échantillon de son agilité, demandait à danser l'Anglaise. C'était fort drôle, surtout en raison du sérieux presque ridicule que le danseur apportait dans l'exécution de ce pas qui consiste à taper du talon et à faire quelques figures avec les pieds qui ne doivent jamais s'écarter

.../...

(1) Il est bien évident qu'une enquête plus approfondie sur Toulon aurait permis de rassembler une documentation beaucoup plus riche.

l'un de l'autre de plus de vingt centimètres, tandis que le corps demeure presque immobile, les poings sur les hanches.

Ce genre était d'ailleurs fort en honneur parmi les maîtres de danse dont les poses ridicules et prétentieuses étaient très amusantes....." (1)

A Toulon en 1825, un brevet de maître de danse est décerné à Pierre Valois, élève de Doze Jacques, par "Nous, Maîtres de danse de la ville de Toulon"; (2) il porte quinze signatures; l'image, peinte et dessinée à la main par des bagnards, représente un danseur sur demi pointe (la main gauche à la hanche, la main droite dans le dos tenant une baguette), un orchestre dans le fond et six personnages en civil assis de part et d'autre de l'espace à danser. Il est en outre écrit : "Respect aux Maîtres, Légèreté et Grâce, Décence et Galanterie, honneur à Terpsicore".

C'est bien un brevet civil décerné par les maîtres de danse de la ville, ne comportant aucun indice militaire - pas plus qu'un autre brevet décerné en 1809 en rade de Toulon -. (3)

Le fils de Pierre Valois, François (décédé en 1901), fut également maître de danse et danseur réputé au Mourillon et à La Seyne; on raconte que lorsqu'il se présentait pour un concours d'anglaise personne n'osait plus y participer.

A La Seyne le 25 avril 1897, un brevet de maître de danse est décerné à M. Vignone François, élève de Manavella (4); il porte douze signatures; le modèle (image et texte) est encore le même que celui des brevets passés à l'armée ou en 1895 à Bouillargues et Aramon. L'assaut avait été annoncé dans la presse ainsi : "La Seyne. A l'Eden : cet après-midi une intéressante séance sera donnée à l'Eden par les maîtres de danse de la localité pour la réception des prévôts et maîtres." (5)

Le professeur de Vignonne, Etienne Manavella, fondera une société en 1907 seulement (voir plus loin). D'après les témoignages

- (1) "Les cahiers de P. Letuaire 1796-1884" par L. Henseling. Toulon 1914 (p. 4)
- (2) Brevet conservé et communiqué par Mr Buard, maître de danse, arrière petit fils de Pierre Valois.
- (3) Brevet de la Bibliothèque de l'Opéra de Paris (publié par Guilcher, art. cité planche IV)
- (4) Brevet conservé et communiqué par Mr Jean Cavallace, directeur de la société "la Mieterane"
- (5) Le Petit Var. Toulon (26 avril 1897)

recueillis (1), Manavella, d'origine italienne né en 1859, était ouvrier au chantier naval. Dans les années fin XIXe début XXe il enseignait les danses de caractère à de jeunes garçons, le soir, dans une remise. Son enseignement - par leçons - était très dur : pour forcer l'"en dehors" il plaçait les élèves face au mur et leur tapait sur les talons avec un maillet. Il était maître de danse mais n'avait pas passé son brevet à l'armée (il avait fait son service militaire en Italie).

Les informateurs les plus âgés du Mourillon et de la Seyne ajoutent encore ces précisions : des numéros de danses de caractère étaient donnés au théâtre, au casino et en ouverture de bals de quartiers; des concours de danses et tout particulièrement d'anglaise se disputaient au cours des fêtes des villages alentour ou de quartiers.

De ces quelques jalons rassemblés, nous retiendrons d'une part qu'un enseignement civil de danses de caractère fut donné à Toulon et La Seyne pendant tout le XIXe et jusque dans les premières années du XXe siècle - avec continuité probable de la tradition des assauts -, d'autre part que ces danses trouvaient place dans les fêtes, les bals et au théâtre. (2)

- Les sociétés :

Au Mourillon, quartier périphérique de Toulon, un enseignement de danse prend place dans une société de gymnastique; "La Renaissance Mourillonnaise", société de gymnastique et d'instruction militaire, est fondée officiellement le 7 février 1907. "Elle a pour but de préparer les jeunes gens au service militaire par participation aux cours de gymnastique, escrime, marche, topographie, tir, etc... Les membres doivent être âgés de 15 ans au moins, "les pupilles sont reçus également par le conseil à partir de 8 ans". (3) Le siège social de la société est à l'école des filles du Mourillon.

- 1) Renseignements fournis par Jean Manavella, fils d'Etienne, né en 1898, maître de danse, et des élèves d'Etienne : Henri Bini né en 1889, maître de danse, et Joséphine Innocenti née en 1899, maître de danse.
- 2) Nous ne pensons pas que le fait soit spécifique à Toulon. A Arles par exemple diverses informations laissent supposer une situation assez proche. Rappelons également le cas de Bouillargues, encore que l'enseignement civil n'y soit attesté que pendant une courte période.
- 3) A. de la Sous Préfecture de Toulon. La Renaissance Mourillonnaise. Statuts modifiés du 25 novembre 1907.

Une fête à l'occasion du 16ème anniversaire de la fondation des sociétés des Ecoles laïques du Mourillon est annoncée pour le dimanche 11 août 1907 avec barre fixe, pyramides, grand assaut de boxe... : "La fête de gymnastique se terminera par un grand assaut de danse de caractère exécuté par les pupilles qui, sous la direction du maestro Pasqualini, ont déjà égayé la population mourillonnaise qui ne lui ménage pas ses meilleurs encouragements." (1)

Un mois plus tard, à l'issue d'un concours de danse, sept "lauréats" (tous garçons dont deux pupilles) sont désignés par un jury de dix personnes. Hommage est rendu au maître de danse Pasqualini. (2) On retrouve deux de ces lauréats et un des membres du jury dans ce compte-rendu de janvier 1908 : "... Ont été très applaudis MM. Blanc dans la Danse Anglaise, Nicolini dans la Danse Arlequine et Capélani dans la Gavotte. La fricassee a été dansée par huit pupilles qui ont été applaudis de toute la salle." (3).

Courant 1908, la section danse de la Renaissance se constitue en société autonome, "l'art chorégraphique du Mourillon", toujours dirigée par Pasqualini (et moniteur Louis Leclair). La société programme pour la fête en l'honneur du IIIe de ligne, le 22 juin 1908 au Casino : "danses classiques et de principe : 1. l'Arlequine, danseurs miniature. 2. l'Anglaise. 3. le pas de Matelot pour les demoiselles. 4. la Polichinelle. 5. la Gavotte pour les demoiselles." (4)

Comme le confirment la formule "ballet enfantin" utilisée par la presse et des cartes postales de la société datant de 1908/1910, (5) la société est mixte et composée en majorité d'enfants. Sur ces cartes postales intitulées pas Basque, Cosaque ou Anglaise, les accessoires sont respectivement le tambour de basque, l'épée de carton et la baguette; les garçons portent un pantalon blanc (culotte au genou pour les plus petits), une vareuse blanche de marin avec tricot rayé dessous, béret blanc

- (1) Le Petit Var. Toulon (9 août 1907)
- (2) Le Petit Var. Toulon (30 septembre 1907)
- (3) Le Petit Var. Toulon (7 janvier 1908)
- (4) Le Petit Var. Toulon (21 juin 1908)
- (5) Cartes données par M. Buard, membre de la société à cette époque.

à pompon et taillole de couleur; les filles portent une jupe courte et une vareuse de couleur avec béret et tricot rayé identiques à ceux des garçons.

Sur le chef un informateur (1) nous précise : Jean-Baptiste Pasqualini, Corse, maître de danse, était employé à l'octroi; il enseignait à la baguette et "forçait les pieds" pour "l'en dehors" et pour les pointes.

A La Seyne, à la même époque, la "Société Chorégraphique de la Seyne" est créée l'hiver 1907-1908 par Etienne Manavella :

"Les jeunes gens de la ville qui désireraient apprendre la danse dans les principes, sont priés de se faire inscrire au secrétaire de la Société Chorégraphique de la Seyne, bar de l'Univers, quai du port. Les cours commenceront le 20 courant." (2)

Le dimanche 15 mars 1908, à l'Eden Concert, la société organise avec le concours d'autres sociétés une grande matinée à 2 h avec grand assaut de danse, grand assaut d'escrime, grand assaut de boxe anglaise, grand assaut de boxe... (3)

Le compte-rendu mentionne le "quadrille des jeunes danseurs miniature,... les danses de caractère, matelotte, gavotte, Russe, Grecque, Basque et l'Arlequine." La société du Mourillon avait "prêté son gracieux concours" et le journal adresse ses "sincères félicitations à M. Pasqualini, l'habile Maître de Danse pour les brillants résultats qu'il obtient avec ses jeunes danseurs, ce qui sera nous osons l'espérer d'un bon exemple pour les jeunes élèves de la Chorégraphie Seynoise." (4)

A Toulon même, une société de danses "la Terpsichore Toulonnaise" est créée en 1911; d'après les statuts du 20 juillet 1911, la société "a pour but de rénover les danses de caractère délaissées depuis longtemps dans notre pays."

Son chef Antoine Augier, danseur-mime formé au conservatoire de Marseille, faisait travailler ses élèves à la barre; il enseignait 21 leçons; il forma des danseurs professionnels.

Sa société a toujours été mixte.

- (1) M. Rénéri, né en 1898, élève de Pasqualini puis maître de danse.
- (2) Le Petit Var. Toulon (18 octobre 1907)
- (3) Le Petit Var. Toulon (10 mars 1908)
- (4) Le Petit Var. Toulon (17 mars 1908)

Le répertoire - analogue à Toulon, au Mourillon et à La Seyne - subit rapidement un élargissement. Des "danses provençales" font leur apparition, portées par le courant régionaliste; le premier exemple de cet élargissement est donné par la société du Mourillon dès 1910; les autres sociétés s'alignent sur cet exemple prometteur.

Le 15 mai 1910, une fête au Mourillon est programmée ainsi : "à l'occasion de la rénovation des danses provençales : 'Lei coco', 'lei Cordello', 'lei Meissoun', la Gavotte et l'Anglaise par les futurs prévôts et maîtres", par l'Art Chorégraphique du Mourillon (1).

Le journal du 15 août précise dans le programme d'une fête de bienfaisance donnée à l'Eldorado Cirque : "... Lei Cordello danse provençale que la société a entrepris de faire renaître..." Plusieurs créations sont également annoncées : la Moscovite (danse russe) la Gracieuse (danse de fantaisie), Pierrot et Pierrette (fantaisie), ...

Les programmes annoncent désormais "danses classiques et Provençales"; plusieurs informateurs ont bien connu cette période du répertoire élargi qui ne prêtait d'ailleurs à aucune confusion : tous ont toujours fait une distinction catégorique entre les danses de caractère et les danses provençales; ces dernières "n'étaient pas difficiles". Personne n'a songé à chorégrapier des farandoles; dans toute la région toulonnaise les farandoles populaires ont encore cours en fin de bal; ce n'est que très tardivement, autour des années 1960, que certaines sociétés de la région introduiront une farandole mi-populaire mi-chorégraphiée.

En 1913, "l'art chorégraphique du Mourillon" est appelé par Marcel Provence à participer à la grande fête de la Sainte Estelle à Aix; la société présente ses "danses provençales" et M. Provence rend hommage à l'aide de Pasqualini "à qui rien de ce qui concerne les danses provençales n'est étranger." (2)

Pour l'instant, seule la composition du répertoire de ces sociétés nous intéresse; nous nous en tiendrons là et reparlerons

(1) Journal du Var. Toulon (14 mai 1910)

(2) Le Mémorial d'Aix. Aix (10 mai 1913) art. de M. Provence : "La Voto de Flour de Lar" p. 2

plus en détail chapitre IV de l'opération menée par des folkloristes qui, voulant "faire revivre... nos chères et si belles danses provençales", (1) ont fait appel aux sociétés du Mourillon ou de farandoleurs.....

Entre 1910 et 1914, les sociétés organisèrent plusieurs assauts et quantité de danseurs obtinrent leurs brevets de prévôt et de maître. Ces assauts, annoncés par la presse, étaient en même temps des spectacles ouverts au public qui venait nombreux.

L'orchestre a toujours accompagné les danses, que ce soit en assauts ou en représentations normales.

Récapitulons maintenant les traits communs aux sociétés du Gard, de Tours et de Toulon; ils sont nombreux :

- Des sociétés de danse sont créées entre 1885 et 1914.
- Les danses de caractère y sont enseignées.
- Les chefs sont - à quelques exceptions près - des maîtres de danse brevetés.
- Les activités principales de ces sociétés sont les concours et les fêtes, de bienfaisance ou autres.
- Les premiers répertoires sont composés en majeure partie des mêmes danses de caractère et la technique utilisée est partout d'une remarquable homogénéité. Assez vite un besoin de renouvellement se fait sentir; le répertoire s'ouvre alors à quantité de créations. L'originalité de Toulon est d'avoir introduit d'un seul coup des "danses provençales".

La spécificité évidente des répertoires de toutes les sociétés de farandole réside dans la présence des farandoles chorégraphiées.

La danse est présentée tantôt comme discipline corporelle, souvent affiliée à la gymnastique (2) et imprégnée d'esprit militaire, à option prioritairement pédagogique (sociétés à majorité d'enfants), tantôt comme discipline chorégraphique orientée vers le spectacle artistique; les deux ont d'ailleurs été étroitement mêlées, mais peu à peu la valeur sportive cèdera

(1) Le Mémorial d'Aix. Aix (10 mai 1913) art. cité.

(2) Dans les dix dernières années du XIXe siècle, plusieurs sociétés de gymnastique présentent lors de concours, en "productions libres", des ballets et "poses plastiques". (voir articles dans la revue "Le Gymnaste"

le pas à la valeur artistique; c'est le spectacle qui assure la réussite plus ou moins durable des sociétés.

Les sociétés implantées dans les villes - que ce soit Nîmes, Tours ou Toulon - comptent des participations plus importantes d'enfants.

Les sociétés de farandole sont les seules à avoir pu s'implanter dans les villages; elles présentent alors les caractéristiques d'une participation exclusivement masculine d'adolescents et d'un esprit orienté prioritairement sur la compétition.

Il semble bien qu'il n'y ait pas eu de communication entre ces trois foyers dont pourtant deux - Toulon et le Gard - ne sont pas tellement éloignés géographiquement; on ne décèle dans les premières années aucune trace d'influence.

Il nous faut encore ajouter quelques mots sur ce répertoire de danses de caractère, apparemment connu dans plusieurs milieux : Si dans les villages gardois, il n'a pu s'introduire bien évidemment que par les maîtres brevetés pendant leurs temps de régiment, et si ce canal de transmission, probablement le plus stable, a bien existé ailleurs, les résultats de ces enquêtes parallèles nous amènent à considérer de plus près l'hypothèse d'une transmission de ce répertoire par les professeurs civils de danse, en milieu aussi bien professionnel qu'amateur.

A la tradition civile toulonnaise des danses de caractère et au cas de Bertrand, professeur de danse et de maintien fondant à Tours une société, nous ajouterons ce texte concernant Dijon :

"MON MAITRE A DANSER

Mercier jouait lui-même sur le violon les pas qu'il nous faisait danser. On enfilait la rue Condé, qui est l'artère centrale de Dijon; on tournait à gauche, en venant de la place d'Armes, dans une petite rue sombre; on traversait une boutique, on descendait trois marches, et c'était là. Là, dans une arrière-salle éclairée, en plein jour, par de fumeux quinquets, trônait le père Mercier, professeur de violon, de danse, de maintien et de salut à la française, célèbre dans Dijon par lui-même et par son fils, un grand violoniste qui aurait conquis une gloire européenne, s'il avait consenti à échanger le séjour de sa ville natale, qu'il aimait autant qu'elle est aimable, contre le séjour de Paris qu'il n'aimait pas. La figure du père Mercier respirait la sérénité rébarbative d'un

.../...

digne homme qui a vécu cinquante ans sous l'oeil de ses concitoyens, sans qu'aucun d'eux puisse lui reprocher d'avoir manqué une seule fois aux bons principes, ni sur la danse, ni sur le violon, ni autrement. En matière de danse, surtout, ses principes étaient terribles. En voilà un qui pouvait se vanter de ne pas concevoir la danse comme un amusement ! J'avais déjà lu, dans les livres, que cet art est un art amollissant. Les auteurs inconsiderés qui donnaient des définitions pareilles n'avaient jamais pioché les cinq positions, les battements et les pliés sous le père Mercier, au mois de juillet, par trente degrés de chaleur.

Un jour qu'il me tenait dans la cinquième position, - croiser les deux pieds de manière que la pointe de l'un et le talon de l'autre se correspondent, - j'osai lui dire que je ne comprenais pas bien les avantages de cette position, peu habituelle dans le monde et pas mal gênante, et je poussai la hardiesse jusqu'à lui demander quand est-ce qu'il m'apprendrait enfin, la valse ? Si vous aviez vu sa surprise et sa suffocation ! Il posa d'abord ses lunettes, puis son violon ; il me regarda en silence avec sévérité ; quand il jugea que j'étais suffisamment couvert de confusion, il me tint ce discours féroce :

- Jeune homme, respectez mon âge. Je n'enseigne pas le bastringue. Votre honoré père peut vous ôter de mon cours quand il lui plaira. Tant que vous y resterez pas sa volonté, retenez bien mes deux principes. 'Primo', la grande maxime, en quelque art que ce soit, est de ne jamais adoucir les difficultés de la chose au commençant. 'Secundo', qu'est-ce que M. Maîtrejean vous enseigne au Collège royal ? Des langues que vous ne parlerez jamais. Eh bien ! donc, ici, vous n'apprendrez que des pas qui ne se dansent plus : le menuet, la gavotte, l'anglaise, etc.

Et, se rengorgeant :

- Je suis professeur de danses mortes !

Je rattrapai, tant bien que mal, la cinquième position."(1)

Cet article. (écrit antérieurement à la date de cette publication ou re-publication) est à rapprocher de celui de Chabot (2), cité par Guilcher ; rappelons que dans ce dernier texte, un professeur de violon, flageolet et danse au Collège de la ville, avait été formé par son père, ancien danseur à l'Opéra sous Louis XVI, devenu maître de danse aux armées de la République. C'est un intéressant exemple de transplantation touchant successivement trois milieux - théâtre - armée - ville ; l'opération de passage réduite à deux milieux, théâtre-armée et

(1) J.J. Weiss "Mon maître à danser" in Journal de l'Université des "Annales". Paris. 17 avril 1907. p. 606.

(2) Chabot. "Le Maître à danser" in Revue des Deux Mondes. 1887.

théâtre-ville, a été certainement plus répandue. Les professionnels, devenant en fin de carrière professeurs et enseignant soit en milieu professionnel soit en milieu amateur, sont foule. Ce qui s'explique aisément par l'âge du danseur qui, lorsqu'il doit abandonner la scène, n'a guère d'autres débouchés dans sa profession. Les artistes ont toujours essayé de se réserver ce second métier; le principe en est encore défendu aujourd'hui par certains, et la "Société Académique des Professeurs de danse de Paris" fondée par le maître de ballet Mazilier en 1856 était composée essentiellement des "artistes du théâtre impérial de l'Opéra".

Un répertoire de danses de caractère aurait donc été traditionnellement enseigné pendant tout le XIXe siècle dans trois milieux différents : les milieux professionnels et particulièrement l'Opéra, l'armée de terre (1) et les grandes villes. (2)

(Dans les villages cet enseignement a pu avoir cours mais sans continuité semble-t-il, et de toute façon nourri de multiples apports venant de l'armée - comme à Bouillargues).

Ces trois canaux de transmission sont loin d'avoir été étanches, ils se sont au contraire alimentés les uns les autres. Reste que chacun a pu fonctionner de façon autonome pendant plusieurs générations.

Cette longue parenthèse nous a entraîné un peu loin des farandoleurs, mais puisqu'il existe une tendance à penser que ce répertoire de danses de caractère appartient de façon tout à fait privilégiée à l'enseignement militaire - ce qui est précisément le cas pour les sociétés de farandole -, il nous est apparu utile d'élargir un peu le débat et les données.

- 1) L'hypothèse si souvent avancée de l'existence de maîtres de danse dans la Marine au XIXe siècle, est à juste titre infirmée par H. et J.M. Guilhaud. Sous l'ancien Régime, un enseignement de la danse était donné aux gardes du Pavillon amiral et de la Marine; Une ordonnance du Roi du 1er janvier 1786 "supprime les Compagnies des Gardes du Pavillon Amiral et celles des Gardes de la Marine". Les collèges créés en remplacement ne comptent plus de maîtres à danser; cet enseignement est supprimé.
- 2) Des épreuves de danses de caractère étaient encore exigées au XXe siècle dans l'entre deux guerres par les Fédérations de professeurs de danse de salon : lors d'enquêtes pour la Rep Chatillonnais, nous avons vu à Dijon Mr Simon Henry, professeur de danse moderne affilié à la Fédération Française de Danse; il se souvenait d'avoir passé un diplôme en 1929, pour lequel il avait dansé la Matelotte.

2. ACTIVITES

Les activités des sociétés de farandole sont diverses; nous les classons en quatre genres :

- les activités purement chorégraphiques, c'est-à-dire spectacles artistiques comprenant le festival et les intermèdes aux courses de taureaux dans les arènes.
- les activités compétitives : les concours.
- les assauts au cours desquels des brevets individuels de prévôt et maître sont décernés.
- la participation à des manifestations provençales : celles-ci comprennent les fêtes félibréennes et les représentations théâtrales lorsqu'elles incluent des divertissements provençaux.

A aucun de ces genres ne correspond une tranche diachronique privilégiée; toutes les activités ont co-existé, dès avant 1900 et jusqu'en 1940 au minimum. Nous les traitons séparément afin de suivre l'évolution de chaque genre et de mettre en relief sa continuité.

A/ SPECTACLES ARTISTIQUES.

Les sociétés gardoises suivent l'exemple de la société d'Arles qui dès avant 1890 participait à des fêtes et des courses de taureaux.

Fêtes de quartier, fêtes de bienfaisance, festivals sont autant d'occasions de représentations dans lesquelles les farandoleurs trouvent place.

Il arrive qu'ils assurent le programme entier, comme nous l'avons vu à Générac, la Grand Combe, Uzès.

Plus fréquemment les farandoleurs remplissent une partie seulement du programme, partagé alors entre plusieurs sociétés - chorégraphiques, gymniques, musicales -. En voici quelques exemples :

à Nîmes, au Jardin de la Fontaine : "Dimanche 3 mai (1891) à 2 h, grand festival avec les sociétés musicales et les farandoleurs nîmois". Le festival est suivi de bal. (1)

"Grand festival aujourd'hui dimanche 7 juin (1891) à 2 h ½" avec sociétés musicales, orphéons et société des farandoleurs. Le festival est suivi de bal. (2)

Le 7 août 1892, festival avec orphéons et la société de farandoleurs "les Enfants de la Tourmagne". (3)

à Uzès, aux arènes, festival avec deux sociétés de gymnastique, la musique municipale et la farandole uzetienne. (4)

à Salin de Giraud : "Grande soirée de Bienfaisance au profit des sinistrés du tremblement de terre du 11 juin (1909) par le groupe artistique, la chorale, l'Union musicale, la Farandole." (5)

Les sociétés gymniques et musicales sont en général plus anciennes que les sociétés de farandole; ces dernières entrent à leur tour dans la catégorie "sociétés artistiques" de la ville. Elles se produisent encore en intermèdes dans les courses de taureaux; ces intermèdes chorégraphiques s'ajoutent aux exercices gymniques ou/et aux morceaux musicaux introduits depuis plus longtemps, ou encore les remplacent.

Sur les traces des farandoleurs arlésiens familiers des arènes d'Arles et venus aux arènes de Nîmes en 1889 et 1890 (6), les sociétés gardcises participent aux fêtes tauromachiques dès 1890 :

août 1890, aux arènes de Nîmes, sont programmés une course de cinq taureaux et les farandoleurs de Connaux.(7)

en 1891, aux arènes de Nîmes, la Jeune Gaule le 19 avril et le 28 juin, la Celtique Libéralis le 23 août et aux arènes d'Alès la Jeune Gaule le 19 juillet;

en 1892, aux arènes d'Arles, les Enfants de la Tourmagne de

- (1) l'Echo du Midi. Nîmes (19 au 26 avril 1891)
- (2) Le Journal du Midi. Nîmes (7 juin 1891)
- (3) le Journal du Midi. Nîmes (7 août 1892)
- (4) le Journal du Midi. Nîmes (24 juillet 1892)
- (5) Affiche du 27 juin 1909 (Dossier Merle).
- (6) le Furet Nîmois. Nîmes. (3 au 10 mai 1890)
- (7) l'Echo du Midi. Nîmes (17 au 24 août 1890)

Nîmes le 24 juillet, en 1894, à Beaucaire, les farandoleurs de Monfrin le 1er août.....

Voici, pour sa divertissante rédaction, l'un de ces programmes :

"Alais : Arènes.

Dimanche 19 grande course libre de taureaux. Grandes danses et farandoles données par la Société chorégraphique la Jeune Gaule de Nîmes.

..... Ordre du spectacle :

Grande farandole inédite d'un élan irrésistible exécutée par toute la troupe conduite par son chef.

1er taureau porteur d'une cocarde de 15 F

2e taureau porteur d'une cocarde de 20 F

Entr'acte de 10 minutes.

Avant deux, brillant quadrille créé par M Michel, et exécuté dans toutes les règles de l'art chorégraphique par l'élite de la troupe.

3ème taureau, porteur d'une cocarde de 15 F

4ème taureau, porteur d'une cocarde de 20 F

• Entr'acte de 10 minutes.

L'inimitable ballet chinois, composé par MM Michel et Mondon, professeurs de la troupe, grande fantaisie toute d'originalité et d'une vérité parfaite par rapport à son titre, également exécuté par l'élite des danseurs.

5ème taureau, porteur d'une cocarde de 15 F

6ème taureau, porteur d'une cocarde de 20 F" (1)

Le public a bien accueilli ces intermèdes chorégraphiques, à en juger par le compte-rendu :

"La course libre de dimanche n'a pas manqué de gafeté, mais on est forcé de reconnaître que ces sortes de spectacles sont insuffisants.

Celui de dimanche a été fort heureusement augmenté d'exercices de danses exécutées par les membres de la société chorégraphique de Nîmes. La farandole a été parfaitement exécutée. Le ballet chinois a été tout particulièrement goûté et les danseurs ont été très applaudis...." (1)

Ces manifestations - festivals et intermèdes - ont duré jusqu'à la dernière guerre; les témoignages de farandoleurs âgés en attestent la continuité avant et après la guerre de 1914; des affiches communiquées par Mme Veuve Merle et Mr Fernand Bousquet nous montrent encore des exemples de ces spectacles populaires et artistiques donnés entre 1925 et 1938 :

(1) le Journal du Midi. Nîmes (19 juillet 1891)

(2) le Journal du Midi. Nîmes (21 juillet 1891)

"SALIN DE GIRAUD Arènes Solvay Dimanche 18 octobre 1925 à 14 h
Grand Festival Populaire
organisé par la Société Mixte de Farandole l'ETOILE DE SOLVAY
avec le gracieux concours d'un orchestre d'élite sous la
direction du Maestro BIOUSLES

PROGRAMME

- | | |
|--|---|
| 1. Farandole Provençale | 7. Le Carrousel |
| 2. La Fricassée | 8. Ballet Chincis |
| 3. Ballet pour les Vétérans | 9. Farandole classique par les Vétérans |
| 4. Les Petits Moulinets | 10. Le Grand Moulinet |
| 5. Ballet d'ensemble | 11. BALLET FINAL Danse de caractère exécutée par les enfants et les vétérans. |
| 6. La Troïka
Après la Troïka, Entr'acte | |

Pendant l'entr'acte

G R A N D B A L

avec l'orchestre de la Farandole"

"SALIN DE GIRAUD Casino Solvay Dimanche 15 avril 1928
Rideau 20 h 45

Grande soirée de famille

Organisée par l'Etoile de Solvay.....

VINCEN Fin Diseur Fantaisiste
Mme VINCEN Chanteuse de genre
FLANDIN Comique typique
RENE' B Diseur Gai

PROGRAMME

- | PREMIERE PARTIE | DEUXIEME PARTIE |
|-------------------------|-------------------------------|
| 1. Orchestre... | 9. Orchestre... |
| 2. Danse des Tambourins | 10. La Bocane (Danse) |
| 3. La Cosaque (Danse) | 11. La Fricassée (2 Juniors) |
| 4. RENE' B Diseur Gai | 12. Mme VINCEN... |
| 5. Avant-deux (Danse) | 13. Quadrille fantaisie |
| 6. Pas Grec (Danse) | 14. l'Anglaise par M TEYSSIER |
| 7. Polichinelle... | 15. Ballet des Ombrelles |
| 8. FLANDIN... | 16. VINCEN..." |
-

"SALIN DE GIRAUD Arènes Solvay Dimanche 28 août 1932 à 21 h
GRAND SPECTACLE CHOREGRAPHIQUE ET TAURIN

PROGRAMME

à 21 h Ouverture du Bal
à 22 h Danses et Farandoles exécutées par la Société
à 22 h 30 Course de 2 Vachettes emboulées
....."

"ARENES DE COMPS A l'occasion de la Fête Votive

Lundi 18 juillet 1938, à 21 heures
Gde Course de Nuit..... 6 Vaches emboulées et un Veau.....

Mardi 19 juillet, à 21 heures
Grande Soirée Chorégraphique
Provençales et de caractère par L'HIRONDELLE BEUCAIROISE

PROGRAMME

1. Farandole provençale par les Mireilles et leurs danseurs
 2. Farandole languedocienne par les plus jeunes danseurs de la région
 3. Quadrille Provençal Superbe création du Directeur des Danses
 4. Danse des Fleurets par deux fillettes
 5. Gigue Anglaise par un élève du Directeur des Danses
 6. Danse d'y Esclau Dernière création du Directeur des Danses présentée par un garçon et une fillette
 7. La Matelotte par 3 Danseurs et 3 Danseuses
 8. La Chinoise par le Directeur des Danses et 2 jeunes filles
 9. Les Filles de Marbre par le groupe des petits
 10. Farandole Classique Démonstration des plus beaux pas de la Danse
 11. La Russe Danse à grand succès présentée par le chef
 12. La Rose-Rubis Danse ayant obtenu un premier prix d'excellence
 13. La Paysanne Création du Directeur des Danses présentée par lui-même
 14. La Gavotte par 6 gracieuses jeunes filles
 15. Ballet Final
 16. Danse Comique, exécutée par le chef"
-

Nous avons choisi ces exemples de l'entre deux guerres en tant que témoignages particulièrement tardifs de la continuité naturelle de ces activités artistiques (le répertoire reste composé de farandoles, de "créations" et des mêmes danses de caractère; il est en outre intéressant de voir que, dans le dernier programme, quelques costumes et titres se parent de la qualification de "provençal").

A ces représentations artistiques données par les sociétés s'apparentent les numéros individuels qui passent en attraction au théâtre, au casino, au music-hall, dans les fêtes..... A Arles nous avons déjà vu que Gallas et certains de ses élèves se produisaient en solistes; sur Louis Bou qui danse lors de concerts aux côtés de Roustan en 1885, nous avons pu recueillir quelques renseignements (1) : né en 1859 à Arles, il fut ajusteur, puis sabotier. Il dansait souvent, dans les années 1890-1900, deux ou trois numéros aux "Folies Arlésiennes"; le directeur M Dallard venait le chercher lorsqu'il lui manquait un numéro de variété.

Louis Ponsat (2), neveu et élève de Bou, eut également ce type d'activités : né en 1884 à Arles, cordonnier mais surtout enragé danseur, directeur de la société "l'Etoile de l'Avenir" en 1906, il se produisait en attraction aux arènes, dans les casinos, les cinémas et même au théâtre d'Arles; ses deux gros succès étaient la Matelotte et l'Anglaise. Les programmes le présentaient comme "danseur comique" ou "comique excentrique". Bien que leurs numéros solos fussent payés, ces danseurs ont rarement abandonné leur gagne-pain ordinaire; ils sont demeurés à mi-chemin entre l'amateurisme et le professionnalisme. (Plusieurs cas semblables nous ont été signalés à Toulon.)

Beaucoup plus tard, dans les années 1940-1943, Fernand Bousquet, brillant farandoleur de 1920 à 1960 (3), est danseur de music-hall à Marseille.

- (1) Renseignements donnés par Théodore Bou, fils de Louis. Louis Bou est président du Concours de farandoles en 1909.
- (2) Renseignements donnés par Jean Ponsat, fils de Louis, et par M. A. Véran né en 1889.
- (3) Fernand Bousquet a créé ou dirigé plusieurs sociétés, notamment à Chusclan, Tarascon, Beaucaire, Cavillargues et Bagnols.

En somme, si quelques bons danseurs ont eu ainsi la possibilité de devenir artistes de variété, c'est en raison même du répertoire des sociétés; les meilleurs farandoleurs pouvaient prétendre au niveau professionnel.

B/ LES CONCOURS DE FARANDOLES

Redisons le : ce sont les concours de 1876 et 1884 qui ont suscité la création des premières sociétés de farandole et la composition des premières farandoles chorégraphiées.

A partir de 1890 les concours de farandole s'instaurent dans les programmes de fêtes votives, prenant place pour un demi-siècle dans la tradition compétitive des fêtes.

Ce ne sont pas là les seules occasions de concours mais, de loin les plus nombreuses, ce sont elles qui entraîneront les conséquences les plus importantes puisque ces farandoles chorégraphiées seront au fur et à mesure, de par leur ancienneté croissante, reçues comme farandoles provençales traditionnelles. C'est la raison pour laquelle les concours aux fêtes votives nous retiendront plus particulièrement.

a) les concours de farandoles aux fêtes votives.

Leur implantation est limitée géographiquement; inexistante dans les Bouches-du-Rhône et le Vaucluse, elle ne s'opère que dans une partie du Gard : les arrondissements d'Uzès et d'Alès et la zone nord-est de l'arrondissement de Nîmes, c'est-à-dire la moitié du département où se concentre le plus grand nombre de sociétés. Ces sociétés de village sont, rappelons le, en grande majorité non déclarées.

La tradition compétitive des fêtes est un fait bien connu : pratiquement tous les jeux populaires en Provence et Languedoc étaient organisés sous forme de compétitions à l'issue desquelles le vainqueur recevait un prix (1) : les courses (d'hommes, de femmes, d'enfants, de vieillards, dans le sac...), les

(1) voir entre autres : Villeneuve "Statistique du département des Bouches du Rhône" Marseille (1826), H. Rivoire "Statistique du département du Gard" Nîmes (1842), F. Bencit "La Provence et le Comtat Venaissin" Paris (1949)... etc.

sauts (sur l'outre, les trois sauts...), la lutte.

A ces jeux-concours en usage tout au long du XIXe siècle viennent s'adjoindre des concours entre sociétés musicales, chorales (orphéons) ou instrumentales. Dans le Var, dès 1840, "... les concours de chant et de musique entre chœurs et orchestres venus de diverses localités deviennent l'ornement principal d'une fête patronale réussie." (1) Les grands concours entre sociétés musicales - Montpellier et Beaucaire en 1860, Marseille en 1861, Nîmes en 1863... - témoignent de l'essor de ce type de sociétés, essor suivi par les sociétés de gymnastique qui organisent à leur tour des concours. C'est dire que les concours entre sociétés artistiques à partir de 1890 ne sont en rien une innovation.

Revenons aux sociétés de farandole; seuls les témoignages de farandoleurs d'avant 1914 et de l'entre deux guerres (2) nous renseignent sur le déroulement habituel de ces concours villageois.

- annonces : les concours étaient annoncés par voie d'affiches principalement; ces affiches, commandées par la municipalité, donnaient le programme entier de la fête et on les apposait aussi bien dans le village concerné que dans les villages voisins. Il arrivait, mais assez rarement, qu'un quotidien donnât le programme de la fête.

Quand le village n'avait pas de société, les sociétés des villages proches ne manquaient pas de s'y rendre, en charrettes à deux chevaux, en vélo ou en train. E. Sorbier (d'Aramon) note pour l'avant 1914 : "les farandoleurs qui n'avaient pas de vélo, faisaient souvent l'étape à pied de la gare la plus approchée du lieu du concours ou village où se disputait le concours : Ayme - A. Durand - Fernand..... étaient pris en

(1) M. Agulhon "La République au village" Paris (1970) p. 203.

(2) Les informateurs sont presque tous gardois; les sociétés des Bouches du Rhône ont rarement participé à ces concours (quelques exceptions existent au Plan d'Orgon et à Châteaurenard); par contre une société du Vaucluse "l'Elan Pontétien" du Pontet (village tout proche du Rhône et d'Avignon) a eu avant 1914 les mêmes activités que les sociétés gardoises et a donc fréquemment concouru (le premier moniteur était d'ailleurs gardois, de Villeneuve-lès-Avignon).

vélo, s'asseyaient sur le cadre du vélo et tant bien que mal on arrivait au rendez-vous. Je revois encore ces trois danseurs, leurs valises à la main sur la route, se rendant au pays où avait lieu le concours de farandoles. Nous comptions toujours sur le 1er prix, que Laudun nous ravissait parfois pour une faute insignifiante que notre groupe avait faite." (1)

D'autres témoignages confirment que les farandoleurs n'hésitaient pas à faire plusieurs dizaines de kilomètres pour se rendre à un concours lorsque la société risquait d'enlever l'un des prix; les farandoleurs emportaient leur tenue dans un sac ou une valise pour ne pas les salir avant l'épreuve. Une société axée sur les concours pouvait en disputer de vingt à trente dans l'année.

- inscriptions : en principe les sociétés devaient se faire inscrire avant le concours. En fait souvent elles n'avaient pas prévenu et venaient se présenter "au débotté". Jean Laurent nous a raconté l'anecdote suivante : lors d'un concours à Aramon dans l'entre deux guerres, la société de Duffaut - dont il faisait partie à Villeneuve - se présente juste avant la compétition; à leur demande de participation, il est répondu : trop tard, toutes les sociétés sont déjà inscrites... mais puisque vous êtes là, restez, dansez, et vous ferez la quête. Ce qu'ils firent; et - commente joyeusement le témoin - ils gagnèrent par la quête davantage que ceux qui remportèrent le premier prix.

- jury et prix : la composition du jury était souvent disparate; anciens farandoleurs, personnalités locales, musiciens s'y côtoyaient dans des proportions variant avec les terroirs. De ce fait la compétence du jury n'était pas toujours évidente; les résultats donnés, justes ou injustes, étaient parfois contestés par certains participants, suscitaient des discordes; il pouvait s'ensuivre des bagarres entre équipes rivales, ou encore entre l'équipe se jugeant lésée et le jury.

Pour pallier ces risques d'injustice, il est arrivé que face à

(1) Notes manuscrites communiquées par Mme Crouzin, fille d'Etienne Scrbier, décédé.

un jury visiblement incompetent certaines sociétés amies s'arrangeassent entre elles : elles convenaient avant l'épreuve que, quel que soit le résultat, elles partageraient les prix entre elles, en "petit comité".

Les prix étaient en général au nombre de trois, décernés aux trois sociétés sorties les premières du classement; en cas d'égalité, elles se partageaient le prix. Le montant de chaque prix (une somme d'argent) variait suivant les fêtes et l'intérêt plus ou moins grand qu'on avait d'attirer les meilleures sociétés de farandole; ces prix en argent étaient quelquefois accompagnés de diplômes, le plus souvent de médailles; celles-ci étaient alors précieusement conservées et accrochées à la hampe du drapeau.

Aucun défraiement n'était prévu de sorte que bien des sociétés revenaient au pays sans argent et sans gloire. Lorsqu'il y avait plusieurs fêtes le même jour, les sociétés calculaient leurs chances : les sociétés redoutables - comme Aramon, Laudun, Sernhac, citées maintes fois par nos informateurs - se retrouvaient au même concours (là où les prix étaient assez forts), tandis que les sociétés plus modestes tentaient le sort ailleurs.

Le prix gagné par une société était habituellement partagé entre ses membres.

Regroupons pour la période 1890-1896 quelques résultats de concours donnés par la presse ou attestés par des diplômes :

Année	Lieu du concours	1er Prix	2e prix	3e prix	4e prix	5 et 6e prix
890	UZES	Villeneuve lès-A.	Rochefort	Pouzilhac	-	
891	UZES	Arles Barbentane	Connaux Cavillargues Villeneuve Rochefort	Uzès Remoulins	-	
892	GOUDARGUES	Laudun	Pt St Esprit Cavillargues			
893	UZES	St Geniès	Laudun	Sauzet	Rochefort	
-	UZES	Laudun	St Geniès	Bouillargues	St Geniès	Nîmes (5) Nîmes (6)
894	ALES	St Geniès	Trescol	-		
-	AVIGNON	Laudun Aramon	Montfrin Aramon	Nîmes	-	
895	BEUCAIRE	Langlade	Trescol	?		
-	LUNEL	Langlade	?	Trescol		
-	ANDUZE	Trescol	?	?		
896	UZES	Sernhac	Aramon Bessèges			

De ces données malheureusement très lacunaires, il ressort que les sociétés victorieuses dans les concours sont presque exclusivement des sociétés de villages, non déclarées pour la plupart. Lorsque les sociétés de villes participent, elles n'obtiennent pas les premiers prix (Nîmes, 5 et 6e prix en 1893, 3e prix en 1894).

Les témoignages de farandoleurs d'avant 1914 confirment que les sociétés les plus fortes au début du siècle étaient : Aramon, Laudun, Sernhac, et Montfrin. Il faut noter qu'à cette époque, les sociétés implantées dans les villes étaient alors en nette régression numérique, plusieurs ayant cessé de fonctionner.

Ce tableau confirme en outre la participation au même concours de deux sociétés du même village, chacune remportant un prix. (St Geniès en 1893 à Uzès, Aramon en 1894 en Avignon).

- modalités de fonctionnement :

L'ordre de passage des sociétés a toujours été tiré au sort.
L'accompagnement musical a toujours été assuré par un orchestre, celui du bal de la fête c'est-à-dire l'orchestre du village, quand il y en avait un, ou celui d'un village proche. Les airs de farandole joués pour un même concours pouvaient être identiques ou différents; dans ce dernier cas, l'air était, soit donné à l'orchestre par la société concourante, soit - plus rarement - imposé par l'orchestre.

Quand l'air était le même pour toutes les sociétés, l'orchestre le jouait une fois et décidait seul du nombre de reprises; c'était toujours un air que tous connaissaient. Dans l'autre formule (air donné par chacune des sociétés), les danseurs, parfaitement entraînés à cette musique là, avaient à surmonter moins de difficultés. Mais dans les deux cas, la responsabilité du meneur était grande; voici pourquoi : les airs étaient constitués de deux ou trois parties de 16 temps, avec reprise de l'ensemble autant de fois que la composition choréique l'exigeait; mais ces compositions, étant libres, n'avaient pas toutes la même durée de sorte que c'était au meneur de crier à l'orchestre "coda" juste avant l'exécution des 16 derniers temps de sa farandole; l'orchestre terminait ainsi synchrone

avec les danseurs. Une coda ratée entraînait à coup sûr l'élimination de la société pour l'obtention des premiers prix. Il arrivait que l'orchestre n'eut pas entendu crier "coda", ou encore que le meneur l'accusât de ne pas avoir voulu l'entendre. Autant de possibilités de contestations... Ce qui en tout cas ressort clairement des témoignages, c'est que cette coda à réussir représentait un élément primordial et périlleux du concours.

Outre les deux formules habituelles d'accompagnement, il y en avait une troisième, plus redoutée des danseurs et d'usage assez exceptionnel : airs différents et imposés par l'orchestre. Les farandoleurs en gardent un souvenir marquant en raison même de la rareté des occasions où ils eurent à vaincre cette difficulté supplémentaire (de une à cinq fois maximum dans la vie d'un farandoleur). L'orchestre prévoyait alors un nombre d'airs égal à celui des sociétés et chaque société tirait au sort un titre.

L'orchestre jouait l'air une fois avant le passage de la société et le rejouait pour l'épreuve; surpris par une musique inhabituelle, le meneur - fût-il très fort - risquait de rater la coda ou même l'attaque des premiers pas; les sociétés les plus redoutables pouvaient alors échouer.

Les morceaux choisis par l'orchestre étaient pour la plupart des airs d'une figure de quadrille; ceux qu'adoptaient les sociétés pouvaient être soit l'un des deux airs les plus répandus - farandole dite de Tarascon et farandole dite de Joyeuse ou languedocienne -, soit un air composé pour la société par l'un des musiciens du village (cas assez fréquent), soit un air de figure de quadrille. Toutes ces musiques étaient à 6/8.

Lorsque toutes les sociétés avaient exécuté leurs farandoles, avant ou après la proclamation des prix, d'autres danses du répertoire étaient données au public : c'était parfois une danse de toutes les sociétés ensemble, "les Filles de Marbre"; l'air était fixe et la composition générale de la danse ne variait pas - rondeau alternant un refrain dansé par toute la société placée en cercle et un couplet dansé par un danseur seul au centre du cercle -. Peu importait les différences

d'enchaînements de pas entre les refrains de chacune des sociétés ou entre les soli, l'ensemble était très apprécié. Parfois aussi, les plus forts solistes donnaient quelques danses individuelles - anglaise, matelotte, cosaque, pas grec... ; suivant les circonstances, le danseur, après s'être produit, faisait la quête; il partageait en général la somme avec les membres de sa société. Le degré d'enthousiasme d'un public devenu connaisseur établissait une hiérarchie de valeurs entre les danseurs.

Souvent, le lendemain du concours de farandoles, la fête prévoyait en outre un concours de danses ou un concours d'anglaises. L'existence de ces concours de danses entraînait le choix et la mise au point par le chef d'une danse pour huit à douze danseurs, soit en réglant pour plusieurs une danse habituellement exécutée par un ou deux, soit en créant une danse nouvelle. Les concours d'anglaises rassemblaient des farandoleurs brillants qui s'étaient véritablement spécialisés à danser une anglaise qui durait de quinze à vingt minutes; ils s'estimaient et se craignaient entre eux. Les plus forts n'avaient pas forcément passé leurs brevets de maître de danse (les brevets n'entraient pas en ligne de compte). Ils étaient bien souvent en revanche les meneurs de farandole. Dans ces épreuves d'anglaises, il leur incombait de crier à l'orchestre "coda" avant le final particulièrement épuisant ("ailes de pigeon suivies"). Quelques uns d'entre eux nous ont avoué avoir crié "coda" avant la fin normale de la danse, soit qu'ils eussent été fatigués ce jour là, soit que, les concurrents "ne faisant pas le poids", ils eussent jugé inutile d'aller à leur maximum.

La bonne exécution d'une anglaise nécessitait à la fois une mémoire sûre et une grande résistance physique à cause de la durée de la danse (de loin la plus longue de tout le répertoire). Quantité de farandoleurs n'ont jamais essayé de l'apprendre. De génération en génération, l'anglaise s'est d'ailleurs beaucoup raccourcie : de quinze à vingt minutes avant 1914, elle est progressivement passée à dix/douze minutes dans l'entre deux guerres pour atteindre aujourd'hui quatre à six minutes seulement. On peut penser qu'il y a là non pas seulement ménagement du danseur mais aussi et peut-être surtout fatigue

du public entraînant peu à peu la raréfaction puis la suppression de ces concours (vers 1925/1930) et donc de l'émulation qu'ils suscitaient.

Les concours de farandole ont eu une implantation solide et durable dans les petits villages où ils ont même détrôné définitivement les luttes d'hommes du début du siècle.

Les petites villes ont conservé moins longtemps ce type d'attraction. A titre d'exemple, le Journal d'Uzès nous fournit pour cette ville la courbe de faveur et de défaveur qu'ont suivie les concours de farandoles pendant leurs douze premières années d'existence : 1890-1901.

Vcici comment le premier concours s'inséra dans le programme général de la fête en 1890 :

"Ville d'Uzès Grande fête locale les 20, 21, 22 et 23 septembre 1890.

Programme de la fête

samedi 20 sérénades et retraite aux flambeaux
dimanche 21, à 2 h de l'après-midi, dans le rond de la
lutte, Grand Concours de Farandole Prix 200 f
1er prix 100 f, 2e prix 60 f, 3e prix 40 f
les sociétés devront être inscrites avant dimanche 1 h de
l'après-midi, au commissariat de police.

à 4 h ½ Bal

lundi 22 9 h Course d'ânes
10 h Duel au Pinceau
11 h Jeu du Baquet
2 h Concert
..... Bal

mardi 23 9 h Course de chevaux au galop...
10 h Course de vélocipèdes prix 30 f
11 h les fumeurs
à 2 h de l'après-midi Grande lutte d'hommes

Prix 300 f
les lutteurs devront se faire inscrire par lettre ou de
vive voix, avant 1 h au commissariat de police. En cas de
mauvais temps, la lutte sera renvoyée.
..... Tombola..... etc" (1)

Voilà confirmée la place prépondérante de la compétition.
Remarquons la "cote" dont bénéficie la lutte d'hommes pour la-
quelle 300 f de prix sont alloués contre 200 f aux farandoleurs.

(1) le Journal d'Uzès. Uzès (14 septembre 1890)

Les années suivantes, les concours de farandoles se poursuivent dans le même contexte; en 1893 les prix en argent sont supprimés, seules des médailles couronnent les sociétés victorieuses; en 1894, 150 f en trois prix sont attribués, en 1895, seulement 100 f en deux prix, en 1896 on note une remontée avec 220 f en trois prix. En 1897, le journal regrette l'argent dépensé : "Beaucoup d'argent a été emporté d'Uzès par les farandoleurs, les bicyclistes et les lutteurs. On se désintéresse un peu maintenant des concours de farandoles." (1)

Ce désintérêt est concrétisé par leur suppression pure et simple en 1898 et 1899; par contre les courses vélocipédiques et les luttes d'hommes subsistent. En 1900 les concours de farandoles reprennent, avec la modique somme de 120 f allouée pour trois prix; en 1901 les prix tombent à 75 f au total avec ce commentaire : "Le concours de farandole qui a eu lieu l'après midi n'a pas présenté un bien grand intérêt; c'est un amusement qui passe de mode et qu'il faudra sans doute supprimer du programme des fêtes." (2)

Nous ne savons pas si ces concours furent durablement supprimés, à cette époque, il est probable qu'ils disparurent et reparurent; ce qui est certain, c'est qu'en 1920 on les réorganisa et qu'ils reprirent place dans la fête, avec le sentiment pour les Uzétiens de revenir à la tradition.

Dans les villages au contraire, la continuité est attestée jusque dans les années 1935/1939 avec une vitalité ne déclinant que les dernières années.

Il n'y a pas de reprise des concours après 1945; les villages accueillent encore les farandoleurs dans leurs fêtes mais la formule est celle du spectacle-festival présenté par une seule société.

A travers cette participation aux fêtes votives, la place qu'a tenue la société de farandole dans la vie du village apparaît plus clairement :

dans quantité de villages, elle était la seule qui existât;

(1) le Journal d'Uzès. Uzès (3 octobre 1897)
(2) le Journal d'Uzès. Uzès (29 septembre 1901)

(s'il y en avait une autre, c'était la société musicale). Tous les jeunes garçons du village en faisaient naturellement partie, au moins quelques années; dans les villages divisés politiquement (comme Sernhac, Monfrin, St Geniès de Malgoirès..) il y avait deux sociétés, celle des républicains ou radicaux dite "rouge" et celle des royalistes ou cléricaux dite "blanche". Les couleurs dans le costume reflétaient parfois la tendance politique représentée : si la cravate, le béret et la taillote étaient rouges, la société était à coup sûr celle des radicaux; si l'un des éléments était rose, la société regroupait des royalistes ou cléricaux (1). Les deux sociétés rivales du même village participaient souvent au même concours; il est arrivé que les soirs de fête - toujours dans un village divisé - il y ait eu deux bals distincts; les deux sociétés étaient séparées mais trouvaient l'occasion de s'affronter lors des deux farandoles populaires finales dans lesquelles chacune avait sa place.

Ces sociétés ont permis aux jeunes de conserver une participation importante aux fêtes dont l'organisation, autrefois assurée par les conscrits, allait progressivement être prise en main par un comité municipal des fêtes.

La continuité de ces concours villageois de 1890 à 1939 ne fut interrompue que pendant la guerre de 1914-1918. Lors de la reprise de 1919/1920, les jeunes farandoleurs avaient une et quelquefois deux générations de farandoleurs derrière eux; les anciens eux-mêmes avaient toujours vu des farandoleurs au village. Ainsi, dans l'entre deux guerres, se généralise le sentiment que cette activité, parce qu'elle avait toujours existé, était traditionnelle.

b) les autres concours

En milieu citadin - où, rappelons le, se sont déroulés les premiers concours (Arles et Montpellier) - des concours de

(1) Hors ces cas de symbole politique, les couleurs étaient souvent celles du drapeau : béret blanc, cravate et taillote l'une bleue l'autre rouge, ou encore taillote tricolore. Il y eut aussi des choix de couleurs sans valeur de symbole, ni politique, ni patriotique, comme par exemple tous les éléments bleus ou la taillote noire... etc. Rappelons que déjà en 1848 Mistral rapporte que les ceintures et cravates rouges étaient portées par les rouges, les ceintures et cravates vertes par les blancs.

farandoles sont programmés hors du calendrier traditionnel des fêtes et dans une zone géographique plus étendue. Ils sont organisés soit par des comités municipaux ou départementaux (lors de grandes manifestations régionales (expositions, concours agricoles, foires...), soit par les félibres, soit par des sociétés artistiques réunies pour la circonstance - musicales, gymniques ou de farandoles -. Les fluctuations de la mode et l'intérêt porté par le public incitèrent également des entrepreneurs de spectacles à programmer ces activités. Ainsi, déjà introduits dans les arènes par les intermèdes aux courses de taureaux, les farandoleurs sont conviés à disputer de grands concours aux arènes d'Avignon (Bagatelle), de Nîmes, d'Arles, d'Alès... et au Théâtre Antique d'Orange.

Voici l'annonce de l'un de ces concours :

"Concours de farandoles.

La direction des Arènes de Nîmes s'occupe activement à organiser, pour le dimanche 9 mai, un grand concours de farandoles auquel elle donnera le plus resplendissant éclat.

Toutes les Sociétés de danse de notre région y sont conviées; celles qui désireront y prendre part sont priées de bien vouloir s'adresser pour leur inscription à M. Cance, agent lyrique, café de la Comédie, à Nîmes." (1)

La veille du concours, l'annonce est renouvelée avec emphase :

"Grand Festival chorégraphique aux Arènes.

La représentation de demain aux Arènes ne peut manquer d'obtenir un grand succès auprès de nos populations éprises de belles attitudes et de gestes harmonieux. C'est la fête du soleil, les danses nobles déroulant leurs théories dans le large espace, reposant nos yeux et nos esprits des grimaces ridicules et des singeries des cake-walk et des matchicnes.....

La Musique des Enfants de Nîmes et la société de tambours et clairons le Col Nem et la musique des Arènes prêteront leur concours à cette fête." (2)

Il y avait 400 f de prix.

Le prix des places était de 2 f (première), 1 f (seconde) et 0,60 f (amphithéâtre).

Voici les noms des sociétés inscrites : les Enfants de Laudun, l'Avenir de Connaux, les farandoleurs de Lirac, l'Espérance Orsanaise, les farandoleurs du Pontet, les Enfants de Monfrin,

(1) Journal du Midi. Nîmes (10 avril 1909)

(2) Journal du Midi. Nîmes (8 mai 1909)

les farandoleurs de St Laurent les Arbres, la Ecole de Neige de St Gervais, le Réveil du Midi d'Aramon, l'Avenir de Monfrin. Se confirme encore une fois l'absence des sociétés des villes; seules les sociétés de villages familières de la compétition viennent à ces concours. Pour le public citadin, ces concours, relativement rares, s'apparentent davantage aux spectacles chorégraphiques occasionnels; ils n'ont duré que jusqu'à la guerre de 1914.

Les entrepreneurs de spectacles, profitant d'une mode, s'occupaient surtout de faire une publicité efficace et le climat de ces concours n'était pas toujours d'une franche cordialité ou d'une réelle impartialité; les sociétés en souffraient. La compétence des jurys était souvent insuffisante, les critères de jugement variables. C'est à la suite d'un grand concours à Orange en 1911 qu'un premier projet de fédération avait vu le jour (voir p. 72). Cette nécessité d'un regroupement et d'une réglementation, toujours éprouvée par les sociétés après 1914-1918, les incita à prendre en main l'organisation des concours. Ainsi en 1922 le règlement d'un concours à la Grand-Combe est signé par le directeur de la société "les Joyeux Mineurs", Félix Brès. En voici le texte :

"REGLEMENT DU CONCOURS DE DANSES ET FARANDOLES ORGANISE

pour le dimanche 4 juin 1922

Toute Société qui voudra prendre part au Concours devra être munie d'un drapeau ou d'une bannière portant son inscription.

Chaque société devra être composée de 12 exécutants au minimum. Toutefois serait admise de plein droit à participer au Concours, toute Société qui, ayant envoyé son adhésion en temps utile, se verrait privée, par un cas de force majeure, d'un ou deux exécutants au moment du départ. Le chef de chaque Société dirigera sa farandole, mais ne dansera pas.

CLASSEMENT DES PRIX

1er prix	300 f
2e prix	200 f
3e prix	190 f
4e prix	180 f
5e prix	170 f
6e prix	160 f

total 1.200 f

.../...

La farandole sera imposée comme danse d'exécution pour le Concours qui se compose de 1.200 f de prix en espèces, médailles et diplômes.

A titre gracieux envers le public et pour donner plus d'éclat à la fête, une danse supplémentaire, ne comptant pas pour le Concours, sera imposée par le JURY à chaque société.

Toutes les Sociétés participant au Concours devront prendre part au défilé." (1)

Nous avons retrouvé à Sauzet un diplôme de deuxième prix obtenu à ce concours par "le Réveil de la Gardonnenque" de Sauzet (2). Les signatures du jury sont celles de maîtres qualifiés : Auguste Faure, président (maître breveté à l'armée), C. Chapert et L. Thomas (farandoleurs passés maîtres aux assauts de 1896), dans les membres du jury.

En 1923 la "Fédération des Maîtres de Danses du Gard et des Sociétés de Danses et Farandoles du Midi" (voir chap. II 1.B.

c) élabore une réglementation très précise de ces concours :

"REGLEMENT ELABORE PAR LA FEDERATION

Dans le Congrès du 22 avril 1923 à Nîmes

Article 1 Ne peuvent être membres du jury dans un concours de farandoles que les Maîtres de danses, prévôts, ou directeurs de sociétés.

Article 2 Dans les concours de danses, pour faire subir des examens pour faire des prévôts et des Maîtres de danses, ne peuvent être membres du jury que les Maîtres de danses.

Article 3 Nul ne peut être membre du jury s'il n'a pas vingt un ans révolus.

Article 4 Les membres du jury doivent être libres, indépendants et n'avoir aucune attache avec les sociétés concurrentes. En aucune façon, ils doivent être pris parmi les sociétés concurrentes et être du pays auquel une société prend part à ce concours.

Article 5 N'est considéré comme société de farandoles qu'une réunion d'au moins 7 exécutants. Tout nombre inférieur est considéré comme groupe de danseurs.

Article 6 (mouvements de bras) Une société effectuant sa farandole avec mouvements de bras doit avoir un point de plus qu'une société concurrente qui exécute sa farandole sans mouvement de bras. Toute société qui n'a pas d'ensemble dans ses mouvements de bras, perdra un point comme mauvaise exécution.

.../...

- (1) Lettre circulaire envoyée aux sociétés. (Dossier Merle)
- (2) Diplôme conservé et communiqué par Mme Champell (Sauzet), belle fille de Paul Saumade.

- Article 7 Le jury devra tenir compte de la difficulté des pas exécutés ainsi que des sociétés qui ne répèteront pas plusieurs fois le même pas, mais qui à chaque mesure auront un pas nouveau.
- Article 8 Les concours pourront être classés en deux divisions.
- Article 9 Les sociétés nombreuses auront le droit de se diviser en deux sections.
- Article 10 Les Sociétés adhérentes à la fédération prennent l'engagement de ne prendre part à aucun concours si le dit concours est composé d'un jury pris en dehors de la fédération et si le présent règlement n'est pas appliqué, sauf pour les concours de peu d'importance.
- Article 11 Les membres du jury choisis par la fédération dans un concours prennent l'engagement de respecter le présent règlement de conserver la plus complète neutralité de ne tenir aucun compte de tout esprit de camaraderie et de rendre un verdict juste et conforme à la réalité.
- Article 12 Confiant dans la juste appréciation et l'esprit de justice du jury les sociétés devront respecter les décisions prises et s'y conformer.
- Article 13 Toute société qui ne respectera pas le présent règlement et les décisions du jury sera rigoureusement exclue de la Fédération.
- Article 14 Tout concours de danses et de farandoles pourra se diviser en divisions. Le nombre des prix à attribuer sera égal au nombre de sociétés participant au concours.
- Article 15 Pour participer aux concours, les sociétés adhérentes à la fédération devront se présenter avec leurs insignes et avoir une tenue correcte.
- Article 16 Aucune société ne sera admise si elle compte moins de 7 exécutants; elle pourra former deux équipes si le concours a deux divisions. Aucun élément ayant dansé dans une division ne peut prétendre à danser dans une deuxième division. Toutefois, le chef qui ne danse pas, pourra diriger les deux groupes ou désigner son sous chef si les deux groupes étaient désignés à danser en même temps.
- Article 17 Les sociétés enfantines peuvent participer aux concours dans n'importe quelle division, elles se trouvent sous la sauvegarde des sociétés fédérées.
- Article 18 Les sociétés locales ne participent pas aux concours, mais de droit sont sociétés d'honneur.
- Article 19 Il pourra être créée une division d'excellence, cette division peut se trouver en dehors des prix du concours et n'aura que deux prix, le jury pourra imposer une danse de caractère à chaque société.
- Article 20 Il peut être tenu compte du nombre d'exécutants dans l'attribution des prix à force égale.

.../...

Article 21 La musique du concours sera la même pour toutes les sociétés, elle exécutera la farandole une fois (pour rien) en présence de toutes les sociétés.

Article 22 Il pourra être admis comme membre du jury, une personne compétente en musique, mais le jury devra être en nombre impair et ne pas dépasser cinq membres.

Article 23 CODA - Les directeurs des sociétés devront bien faire attention à la CODA, toute société qui manquera la CODA ne pourra prétendre aux 1er et 2e prix, cependant, si elle a très bien exécuté sa farandole le jury pourra lui décerner un prix.

Article 24 Avant le concours, le jury fera tirer au sort les sociétés participantes. Il donnera lecture du présent règlement, et fera exécuter la farandole par la musique, en présence de toutes les sociétés réunies.

Article 25 Les frais de déplacement des membres du jury sont à la charge du comité organisateur.

Le président de la Fédération" (1)

Ce règlement minutieux prouve par son existence même que le problème des concours était un sujet brûlant; il est le résultat de maintes heures de discussions où des points de vue différents se sont affrontés.

Au cours du même congrès la composition d'une "farandole générale de la fédération" est réglée pour permettre à toutes les sociétés de terminer un concours ou un festival dans un bel ensemble. La durée de l'anglaise est limitée à "12 pas".

Voici un dernier exemple de concours organisé en 1927 par une société isolée géographiquement, affiliée à la fédération :
Lettre circulaire envoyée aux sociétés :

" SALIN-DE-GIRAUD

Monsieur le PRESIDENT
de la Société de Farandole de.....

Monsieur,

Nous avons l'honneur de vous faire savoir que nous organisons un grand concours de danses et farandoles doté de 1.000 francs de prix avec médailles et diplômes, qui aura lieu le Dimanche 5 Juin à 16 heures aux Arènes SOLVAY.

NOMENCLATURE DES PRIX

Concours de farandoles	Concours de danses
1° Prix, Médaille et Diplôme - 200 Francs	1° Prix, Médaille et diplôme - 200 Francs
2° Prix, Médaille et Diplôme - 150 Francs	2° Prix, Médaille et diplôme - 150 Francs
3° Prix, Médaille et diplôme - 100 Francs	3° Prix, Médaille et diplôme - 100 Francs

(1) Dossier Merle

4° Prix, Diplôme - 50 Frs 4° Prix, Diplôme - 50 Frs

Chers camarades danseurs,

Il faut que nos Sociétés fassent oeuvre de vie, qu'elles maintiennent les traditions, vous comprendrez qu'en organisant en Camargue un concours de cette nature, nous voulons faire mieux aimer, apprécier et répandre l'art chorégraphique cher à notre beau Midi. C'est par des festivals, des concours que les liens d'amitié se resserreront, qu'un bon esprit de fraternité et de camaraderie règnera entre sociétés, évitant toutes jalousies par une plus ample connaissance de chacun. Ce sont les vœux que nous formons pour tous.

Dans l'attente..... " (1)

Cette lettre était accompagnée du texte suivant :

" Renseignements aux Sociétés

Le Jury sera composé de maîtres de danses fédérés et d'un professeur de musique. Les Sociétés seront reçues au siège de la Société, Café-Restaurant BONCOEUR. Chaque société adhérente devra faire parvenir l'heure probable de son arrivée ainsi que son mode de transport.

Le Tirage au sort aura lieu à 14 h 30 au Siège de la Société. A 15 heures rassemblement des Sociétés devant le Siège pour le défilé et le Tour de Ville.

Les Sociétés exécuteront leurs danses par ordre de tirage au sort, l'air de musique de la farandole sera le même pour tous. Les Sociétés participant au concours devront être composées d'au moins 8 Danseurs.

La Société locale ne prendra part au concours qu'à titre honorifique. Pour le concours de danses, chaque société aura le choix et la faculté de présenter sa danse; mais celle-ci devra être exécutée par un nombre d'au moins 4 danseurs. Chaque société pourra apporter ses morceaux de musique au cas où celle-ci ferait défaut au Comité. Il sera tenu compte par le Jury : des danses classiques, des difficultés des pas, du nombre de danseurs et du meilleur ensemble.

Les Décisions du Jury seront sans appel. Les sociétés adhérentes devront faire connaître le nombre de danseurs ainsi que le nom de la danse exécutée au concours. Après le concours grand ballet d'ensemble réglé par Monsieur MERLE, maître de danses : la danse imposée sera "LA FILLE DE MARBRE". Chaque société à tour de rôle exécutera un pas à sa façon, ce pas dansé par toute la société; la deuxième reprise, c'est-à-dire le balancé tournant, sera chaque fois exécuté par toutes les Sociétés.

Chaque société pourra obtenir un prix de danses et un prix de farandoles. La distribution des récompenses se fera après le concours dans la salle du Café BONCOEUR.

.../...

(1) Dossier Merle

Les Sociétés peuvent compter sur l'impartialité du Jury et sur l'accueil chaleureux de la population.

Pour le Comité" (1)

L'affichette de ce concours (1) nous donne les renseignements supplémentaires suivants :

- Quatre sociétés se sont inscrites : La Libellule Arlésienne, l'Etoile Maussanaise, l'Espérance de Bagnols et Les Enfants d'Aramon.
- Les prix ont été augmentés à 1.150 frs au total.
- Le jury est composé de Brun (président de la Fédération) de M. Benet (chef de musique) et de M. Merle Maître de danse.

Soulignons le fait que quatre sociétés seulement sont en compétition et que quatre prix sont prévus pour chacun des concours - farandoles et danses -, c'est-à-dire que chaque société a remporté deux prix. La règle émise dès 1923 par la Fédération comme quoi le nombre de prix est égal à celui des sociétés est appliquée. Les risques sont devenus minimes.

Ce type de concours - programmé longtemps à l'avance et conforme à la réglementation de la fédération - se pratique, comme on voit, dans un esprit très différent de ceux des fêtes de village : l'émulation de la compétition est désamorcée puisque chaque société reçoit un prix; la liberté de composition de la farandole est réduite (par l'imposition de l'identité de l'air entre autres). Ces concours deviennent des festivals bien ordonnés. Brun lui-même les verrait disparaître d'un bon ciel à en juger par ce qu'il écrit à Merle le 15 juillet 1926 :

"... J'estime que les concours ne sont pas avantageux, on s'expose à dépenser 3 à 400 f pour en gagner quelquefois 50 ou 100, il y a souvent des injustices, des favoritismes, les sociétés pour se disputer un prix se regardent en chien de faïence. Je suis pour l'organisation des Festivals. Pour l'Exposition Viticole de Nîmes, j'aurais pu pour quelques centaines de francs faire un concours. J'ai organisé une grande fête chorégraphique avec 13 sociétés fédérées dans les Arènes. J'ai remis à chacune 100 f le voyage et un repas payé. J'ai présenté au public toutes nos sociétés, jamais la même musique, jamais la même danse, toutes nos sociétés ont eu leur part de succès, toutes

.../...

sont parties satisfaites, on a bien fraternisé, dans les concours généralement toutes prétendent au 1er prix il n'y a que celle qui l'obtient qui est satisfaite..." (1)

En fait, tous les petits concours de villages continuent, toujours aussi nombreux, regroupant des sociétés fédérées ou non, et le règlement y est rarement appliqué. "Dans un de nos congrès (écrit encore Brun), ceci (le problème des concours) a été discuté, il a été établi un règlement qu'aucune société n'applique ou ne sollicite." (2) (c'est nous qui sollicitons). Aussi n'est-il pas étonnant de voir à nouveau les concours à l'ordre du jour du congrès de la fédération en 1927 : sur onze points à débattre, le n° 6 s'intitule "Concours de farandoles" et le n° 7 "Etude, modification et adoption du règlement des concours de farandoles".

La fédération de Brun tombe en 1930. La même année le Syndicat d'Initiative d'Alès et des Cévennes organise un grand concours avec 4.500 f répartis en six prix. Quoiqu'en s'espaçant, les concours continuent donc. Il faudra la guerre de 1939, comme celle de 1914, pour les arrêter.

Vingt ans après la dernière guerre, en 1965/1966, face aux fédérations beaucoup plus larges regroupant les groupes folkloriques de plusieurs départements, les sociétés de farandole gardoises tentent un ultime ralliement en créant une "Association des Sociétés de Farandoles et Groupes Folkloriques du Gard". Celle-ci programme un Concours annuel (3), et s'explique en ces termes : "L'Association..., au cours de son Assemblée Générale du 20 février 1966, désireuse de maintenir la Farandole dans notre département si riche d'un passé où la danse était largement pratiquée par la jeunesse et où les concours de Farandoles étaient les compétitions les plus populaires, a décidé de remettre annuellement en compétition le Challenge "Aimé DURAND", en organisant son deuxième Concours de Farandoles Régional". (4)

(1) Dossier Merle

(2) Dossier Merle (lettre du 15 juillet 1926)

(3) Les concours de 1970 et 1971 ont été en partie filmés; ces films, déposés au Musée des Arts et Traditions Populaires, nous ont servi pour l'analyse technique.

(4) Circulaire (dans le préambule au règlement du concours de 1966).

Aujourd'hui encore, huit à douze sociétés participent encore à cette rencontre faite dans l'esprit de maintenance d'une tradition morte il y a trente ans.

C/ LES ASSAULTS

Les examens sont organisés - pour les farandoleurs désireux d'obtenir leurs brevets de prévôt et de maître - par les maîtres soucieux de maintenir et sanctionner le niveau technique de leur art (1). Quantité de chefs et de farandoleurs ne se sont jamais préoccupés de ces épreuves, lesquelles ne concernent en fait qu'une partie des sociétés.

Nous traiterons séparément les assauts d'avant 1914 et ceux d'après la guerre de 1914-1918.

Les assauts de Toulon, pourtant nombreux, ne figureront pas ici : les sociétés toulonnaises ne sont pas des sociétés de farandole (voir chap. II. 1. D).

a) de 1890 à 1914.

Pour cette période, les sources attestant l'existence des assauts sont très réduites : la presse n'en parle pas; l'âge actuel des informateurs ne permet guère de remonter au-delà de 1900; les seuls documents écrits, parfois conservés, sont les brevets. Or, ces brevets ont été pour la plupart détruits, et, quoique nous ayons recherché dans tous les villages, seul le hasard de l'enquête de terrain nous a fait rencontrer l'informateur détenant encore un brevet qui révèle la date et le lieu d'un assaut dont nulle mémoire ne se souvient. Nous ne pouvons donc pas certifier que la liste suivante soit complète :

<u>Date</u>	<u>Lieu</u>	
12 avril 1894 (2)	Trescol (la Grand Combe)	Gard
21 juillet 1895	Bouillargues	Gard
13 octobre 1895	Aramon	Gard
31 mai 1896	Bessèges	Gard
28 septembre 1896	Alès	Gard
20 février 1910	Orange	Vaucluse

- (1) Les candidats présentent la gavotte pour l'obtention du brevet de prévôt et l'anglaise pour l'obtention du brevet de maître.
- (2) Le 4 de 1894 est visiblement une surcharge sur le brevet de Louis Thomas (affiché au local des "Joyeux Mineurs"). Certains recoupements nous conduisent à penser que cet assaut a eu lieu en 1896. D'après le texte manuscrit de Francis Merle (Annexe III), un assaut aurait eu lieu à Bouillargues en août 1894.

Le dernier assaut (Orange) se situe en fait à part : son existence est attestée par un diplôme (1) décerné à Paul Nougulier de Châteaurenard (Bouches-du-Rhône). Paul Nougulier,ouvrier agricole né en 1875, aurait appris dans le Gard; il avait créé une société de farandole vers 1901/1902 à Châteaurenard (voir supra). Il passa maître de danse le 20 février 1910 à Orange; son diplôme est décerné par une "Société de gymnastique, tir et instruction militaire"; la devise inscrite est : "Union - Devoir - Force - Courage - Adresse", et le texte est le suivant : "M. Paul Nougulier a obtenu de par ses Notes et bons principes, devant la Commission d'examen réunie à Orange le 20 février 1910 ce diplôme de maître de danse". Le libellé n'est pas celui des brevets décernés à l'armée; entre autres le "Nous, Maîtres de danse et Professeurs," est ici remplacé par une commission d'examen. Ce diplôme atteste le fait que certaines sociétés de gymnastique, ayant couvert une section danse, ont pu sanctionner cette nouvelle discipline. Aucun farandoleur n'a entendu parler de cet assaut : pour eux il n'y en eut aucun entre 1900 et 1914.

Voici par assaut et d'après les brevets les signataires identifiés :

Bcuillargues 1895 : Hippolyte VERNET de Bcuillargues
L. TOURNEL de Bcuillargues
GADILLE de Bcuillargues
CHAMPETIER d'Aramon
A. DUCROS de Saint Geniès, chef à
Générac et St Geniès

Aramon 1895 : Hippolyte VERNET
GADILLE
CHAMPETIER
A. DUCROS

A Bcuillargues les brevets portent plusieurs autres signatures; elles proviennent vraisemblablement de Bcuillargais (l'assaut de 1874 explique le nombre de maîtres de danse au village); A Aramon, la dernière et cinquième signature - Chales Dupuis - n'a pu être identifiée : Dupuis signe aux deux assauts.

(1) Diplôme conservé et communiqué par Marius Nougulier, né en 1904, fils de Paul.

Ces brevets sont attribués - du moins ceux qui ont été retrouvés - à des farandoleurs des sociétés de Bouillargues, Aramon, Générac et St Geniès dont certains ont passé prévôt à Bouillargues et maître à Aramon. Ils ont entre 14 et 20 ans.

Les brevets conservés ont été attribués à :

		Bouillargues	Aramon
St Geniès :	Louis Gibelin né en 1874	élève de Ducros	Prévôt
St Geniès :	Roger Perrier né en 1881	élève de Ducros	Prévôt
St Geniès	Alphonse Guiraud né en 1874	élève de Ducros	Prévôt
Générac	Albin Aubert né en 1875	élève de Ducros	Maître
Aramon	Jcseph Ayme né en 1880	élève de Champetier	Prévôt
Bouillargues	Jacques Gadilhe né en 1890	?	mention honorable

Ces brevets imprimés par Delhalt (à Nancy ou à Metz) sont tous identiques (texte cité supra, modèle décerné à l'armée). Très vraisemblablement l'initiative de cette double organisation (deux assauts permettant aux meilleurs farandoleurs d'obtenir la même année leurs deux brevets) a été prise par trois chefs : Champetier, chef des "Enfants d'Aramon", Ducros, chef de "La Jeune France" de St Geniès et des "Amis Réunis" de Générac, et Vernet, chef d'une société de Bouillargues. Champetier est né en 1837, Ducros en 1851, Vernet en 1853; ils sont âgés de 58, 44 et 42 ans. Les quatre sociétés participant à ces deux assauts émanent de villages qui ne sont pas particulièrement proches; d'autres maîtres brevetés ont fondé des sociétés dans des voisinages plus immédiats et, ayant tous participé à des concours, ils se connaissent. Trois hommes s'accordent sur l'idée - et ils la réalisent - de recréer pour leurs élèves farandoleurs les épreuves chorégraphiques qu'ils ont passées à l'armée. Le précédent auquel se rattachent ces deux assauts, dont le premier a précisément lieu à Bouillargues, est à coup sûr celui de 1874.

Signataires identifiés au jury des autres assauts :

Trescol 1894 ou 1896 : E. BRUN (président) de St Geniès
(la Grand-Ccmbe) GOURAT de Sauzet (village
tout proche de St Geniès)
chef de "l'Avant-Garde du
Languedoc)
A. FAURE de la Grand Ccmbe
ABRIC de la Grand Ccmbe
chef de "l'Avenir de Trescol"

Bessèges 1896 : assaut organisé par les deux sociétés de Bessèges
L. EYRAUD chef de "la Jeunesse Bessè-
géçise
ARMAND chef de "l'Etoile Franco-russe
L. THOMAS de la Grand Ccmbe
(passé maître de danse à Tres-
col)

Alès 1896 : E. BRUN (président) de St Geniès
GOURAT de Sauzet
A. LAMAT d'Alès
chef du "Raisin d'Or"
F. BRUN et E. BRUN (fils de Brun président)
de St Geniès
F. LAMAT fils d'Alès

Sur le brevet de Trescol une seule autre signature, non identi-
fiée, figure; sur celui d'Alès tous les signataires sont iden-
tifiés; Brun et Gourat participent à ces deux assauts.

Le brevet de Bessèges porte par contre dix signatures; Eyraud
est probablement le seul maître breveté à l'armée.

Aucun de ces brevets n'est identique au type déjà rencontré;
ils ont été chaque fois commandés spécialement pour la circons-
tance à un imprimeur de la région; seul le texte de celui de
Trescol est la reproduction de celui en usage à l'armée. Le
texte de Bessèges est le suivant : "Ville de Bessèges. Honneur
- Patrie. Grand Assaut de Danse donné à l'ancienne chapelle de
la Cie des Forges par les Sociétés de Danseurs-Farandoleurs la
Jeunesse Besséçéçise et l'Etoile Franco-russe.

Le Jury a décerné à Mr élève de un brevet de
après examen subi avec succès." (1)

(1) Brevet décerné à Charles Chapert, affiché dans le local des "Joyeux
Mineurs".

Vcici le texte du brevet d'Alès : "VILLE D'ALAIS (Gard)
Grand Assaut de Danse donné à l'occasion des Fêtes d'Inauguration des Monuments Pasteur, Flcrican et abbé de Sauvages.
Le Jury a décerné à Mr élève de un brevet de
après examen subi avec succès." (1) Les deux formules finales sont les mêmes à Bessèges et Alès.

Des signatures et des textes figurant sur les brevets de ces trois assauts, nous pouvons conclure que seul l'assaut de Tresccl est resté conforme à la tradition militaire de danse avec un jury de maîtres brevetés à l'armée. A l'assaut d'Alès, un jeune farandoleur de Sernhac, Edward Rcuquette âgé de neuf ans, reçoit un brevet de prévôt; les sociétés d'Eyraud (Bessèges) et d'Abric (Tresccl) sont alors essentiellement composées d'enfants. Face à des candidats farandoleurs très jeunes, il est probable que les épreuves n'ont pas eu la même rigueur et que les jurys de Bessèges et d'Alès, composés en partie de farandoleurs, ont eu des critères de jugement beaucoup plus souples.

Ces cinq assauts eurent lieu à la période de plein essor des sociétés, quatre/cinq ans après l'écllosion du phénomène; on peut distinguer deux foyers distincts : Bcuillargues-Aramcn d'une part, auquel s'adjointent Générac et St Geniès, et la Grand Ccmbe-Bessèges-Alès (région minière) d'autre part, auquel s'adjointent Sauzet et St Geniès. Les sociétés de Sauzet et St Geniès - villages situés à mi-chemin entre Nîmes et Alès - ont participé les unes aux assauts de 1895, les autres à ceux de 1896.

Quelques maîtres de danse brevetés à l'armée ont instauré, dans leurs sociétés de farandoleurs, la même hiérarchie de compétence, sanctionnée par épreuves, que celle qu'ils ont connue.

b) Après 1914-1918

Vcici la liste des assauts de l'entre deux guerres : (2)

- 1) Brevet communiqué par M. Rcuquette de Sernhac, fils d'Edward.
- 2) Liste donnée par la Fédération des Groupes Fclclcriques du Sud Est dans son "Tableau de l'Ordre des Maîtres de Danse" (brochure 1961).

<u>Date</u>	<u>Lieu</u>	
14 juillet 1922	Aramcn	Gard
17 août 1922	Roquemaure	Gard
21 novembre 1926	La Grand Combe	Gard
1926	Nîmes	Gard
17 juillet 1927	Nîmes	Gard
14 octobre 1928	Alès	Gard
21 octobre 1934	La Grand Combe	Gard
1934	Nîmes	Gard
1937	Nîmes	Gard

Cette reprise des assauts en 1922 s'accompagne de la reprise des concours et autres activités des sociétés, réorganisées après la occupation de la guerre; elle serait due à l'initiative d'E. Scriber et A. Durand (d'Aramcn) et d'E. Brun (fils, futur président de la Fédération, installé à Nîmes). (1) Ces trois farandcleurs ont bénéficié de l'enseignement direct de maîtres brevetés à l'armée; scucieux de s'inscrire dans cette tradition, ils désirent obtenir à leur tour leurs brevets de maître. Ils font donc appel à deux vieux maîtres brevetés encore en vie : Duffaut de Villeneuve et A. Faure de la Grand Combe. Le jury compte en outre des farandcleurs brevetés en 1895 (Ayme, Hugues et Imber d'Aramcn) et en 1896 (Thomas de la Grand Combe). A un mois d'intervalle, avec le même jury, les farandcleurs formés peuvent passer prévôt à Aramcn et maître à Roquemaure. (Situation à rapprocher de celle de 1895 avec les deux assauts de Bcuillargues et Aramcn). La liaison est établie entre les deux premiers fcyers et, à partir de cette date (1922), les assauts entrent dans les activités normales des sociétés gardoises.

Nous délaierons le détail des assauts ultérieurs pour ne retenir que quelques points sur leur fonctionnement. Comme les concours, les assauts sont, à partir de 1923, règlementés par la fédération. Le plus important, organisé par Brun aux arènes de Nîmes en 1927, aurait rassemblé 104 candidats dont 37 seulement auraient obtenu un brevet. (2) En voici le règlement :

{1} D'après le témoignage d'Etienne Scriber.

{2} Chiffre donné par M. Hérald Marius, chef de société au Martinet.

- 1° Pour obtenir un brevet de Maître, il faudra danser l'Anglaise.
- 2° Pour obtenir un brevet de Prévôt, il faudra danser la Gavotte.
- 3° Pour obtenir une mention honorable, il faudra danser une danse au choix du candidat.

Les candidats ne peuvent pas se présenter pour obtenir un brevet de Maître s'ils ne sont pas déjà détenteurs de celui de Prévôt; on ne pourra pas obtenir deux brevets le même jour; pour l'exécution de la danse imposée, le candidat devra revêtir le costume de sa Société.

Seuls, les candidats individuels n'appartenant à aucune Société chorégraphique pourront danser en tenue civile; les frais de déplacement sont à la charge des candidats.

Tout candidat prenant part au concours pour le brevet de Prévôt s'il échoue dans l'examen, recevra à titre d'encouragement un diplôme "Mention Honorable".

Il sera délivré des brevets de Direction aux Directeurs des Sociétés qui présenteront des élèves au concours. Le Jury sera composé de Maîtres de Danse, ayant un brevet de Maître et ne présentant aucun candidat (Maître ou Prévôt) afin que leurs décisions soient d'une impartialité absolue.

Nous sommes certains que toute notre belle région de Provence et du Languedoc où l'on aime passionnément la danse, les Professeurs et Directeurs de Sociétés profiteront de l'occasion qui leur est offerte pour présenter des élèves en grand nombre.

Pour les inscriptions, écrire à Monsieur Brun Ernest, Président de la Fédération Chorégraphique, Café de la Jeune France, 24 rue de Beaucaire à Nîmes.

E. BRUN" (1)

Notons une nouveauté : les brevets de direction. Ces brevets sont décernés à des chefs n'ayant jamais passé de brevets mais présentant des candidats; ils étaient nombreux. (2) Les autres règlements que nous avons trouvés pour 1926 et 1928 sont presque identiques; seule l'épreuve pour la mention honorable diffère : au lieu d'une danse au choix du candidat, c'est la Mallette qui est imposée.

Jusqu'à la dernière guerre, les assauts eurent lieu exclusivement dans le Gard; n'y prenaient part que les sociétés gardiennes; celles qui avaient à cœur de maintenir ce label de qualité

(1) Circulaire (Dossier Merle)

(2) Les assauts antérieurs n'ayant touché qu'un nombre restreint de sociétés, il était apparu nécessaire à la fédération d'honorer les chefs capables d'un titre de compétence.

encourageaient plus particulièrement leurs membres à faire acte de candidature. Les brevets représentaient surtout un titre honorifique auquel les farandoleurs n'étaient pas également sensibles.

Tous les témoignages de farandoleurs brevetés en 1922 et membres du jury dans des assauts ultérieurs concordent : la difficulté d'obtention des brevets diminue progressivement. Nous avons déjà noté le raccourcissement de l'anglaise; la gavotte est également écourtée (des quatre "batteries" de règle, il n'en est plus exigé que trois). Le niveau d'exécution baisse.

Depuis la dernière guerre l'organisation des assauts est assurée par les Fédérations de Groupes Folkloriques; des farandoleurs des Bouches-du-Rhône, du Vaucluse, de l'Hérault et bien sûr du Gard peuvent y participer. Plus récemment, c'est "l'Ordre des Maîtres de Danse", créé en 1961, qui assume la responsabilité des assauts. Le "Conseil de l'Ordre", organisme élu, a peu à peu modifié la réglementation : une épreuve préliminaire (exécution sans musique d'un certain nombre de pas) est exigée de chaque candidat. D'autre part les gavottes et anglaises que présentaient les candidats différaient beaucoup (les filiations de maître n'étant pas les mêmes) à la fois par le matériau choréographique (les "pas"), et par les enchaînements. Cette difficulté de notation pour le jury, due à la disparité du niveau technique, a amené le Conseil de l'Ordre à imposer une gavotte type. Ce modèle représente à la fois une garantie de maintien d'un certain niveau technique et une codification sclérissante : réduction du vocabulaire (certains pas d'usage restreint sont éliminés), et suppression des multiples canaux de transmission de la tradition orale. La responsabilité du chef tend à s'établir au seul niveau pédagogique.

Rappelons que l'obtention des titres de maître et prévôt de danse s'opérait au XIXe siècle dans les milieux civils, professionnels et militaires. Cette hiérarchie de compétence a été conservée et transmise jusqu'à nos jours par les sociétés de farandole; elle est héritée en droite ligne de la tradition militaire.

Qu'au cours de cette transmission, le système d'attribution des titres ait subi d'importants remaniements, n'est pas douteux; reste que cette tradition d'épreuves a toujours cours dans le milieu des groupes folkloriques de Provence et du Languedoc.

D/ PARTICIPATION A DES MANIFESTATIONS PROVENCALES.

Les sociétés de farandole prennent part à des manifestations provençales telles que fêtes félibréennes et représentations théâtrales. Ces activités, quelque peu nombreuses jusqu'en 1914, ont en fait une grande importance puisque, au terme d'une période d'ambiguïté au cours de laquelle coexistent plusieurs types de farandoles, les milieux félibréens consacrent définitivement les farandoles savantes comme "provençales" (Arles, 1909).

Pour comprendre comment ces farandoles obtiennent cette consécration, il nous faut revenir au contexte félibréen : rappelons ainsi que Mistral avait fait venir les jeunes filles d'Eyragues pour farandoler dans les rues d'Avignon à l'occasion des fêtes de 1874, et que ce fut également sur son initiative que les Barbentanais et Barbentanaises se rendirent à Paris pour les fêtes du Soleil en 1886. Les félibres eux-mêmes terminaient leurs fêtes en menant une farandole de type populaire, et les costumes arlésiens, les tambourins et les farandoles étaient devenus de règle dans toute manifestation provençale. Dans ce même souci de relance, des concours de tambourins et de farandoles avaient été organisés, et c'est ainsi que s'était forgée la farandole "libre" d'Arles; sans revenir sur les affrontements qui opposèrent les farandoles d'Arles et Barbentane, soulignons que c'est celle de Barbentane qui, de loin, jouissait de la plus haute réputation - choisie pour représenter la Provence à Paris en 1886, à Nîmes en 1890 pour la venue du Président Carnot... -.

Or qu'advient-il des Barbentanais et de leur type de farandole ? Ceux qui n'ont pas encore vu ces prestigieux danseurs souhaitent ardemment leur venue. En 1894, aux arènes d'Uzès (où se disputent des concours depuis 1890), un grand festival, organisé par la Musique Municipale d'Uzès, programme enfin les faran-

doleurs et farandoleuses de Barbentane; le journal local les présente ainsi : "Ces derniers lauréats des 'Fêtes du soleil' à Paris en 1886, de Marseille, d'Aix en Provence, d'Avignon lors du passage du Président de la République, de Grenoble, de Nîmes, etc plusieurs fois médaillés avec diplômes." (1) Le programme comprend quatre farandoles intercalées entre des morceaux de musique.

Or il va se passer quelque chose d'inattendu. Voici le compte-rendu de la représentation :

"Festival aux arènes d'Uzès.

Malgré une chaleur torride, les arènes d'Uzès étaient bondées dimanche dernier. On y était venu nombreux des environs. Tout ce monde affrontant un soleil de plomb, a été tellement désappointé dans son attente, qu'un moment on avait craint de voir se produire un événement regrettable : il était question de mettre le feu aux arènes; on s'est contenté de siffler vivement, ce qui n'est pas dans les mœurs du pays. ...

Voici sommairement ce qui s'est passé : la Musique municipale voulant arrondir un peu sa bourse, avait eu un moment l'idée de donner un festival au moyen d'un concours de farandoles. On avait fait appel dans ce but aux sociétés connues dans un certain rayon; mais soit que les réponses ne fussent pas favorables, ou que l'on craignît un échec, ce genre d'amusement étant aujourd'hui un peu usé, on avait eu la riche idée de s'adresser aux farandoleurs et farandoleuses de Barbentane, dont la réputation était peut-être un peu surfaite. On en avait beaucoup parlé depuis longtemps, et cela suffisait pour amener du monde.

Le jour venu, on avait bien fait cette remarque, sur le tour de ville, que les huit femmes venues cependant de Barbentane, la chose est certaine, n'avaient rien, dans la disposition de leur costume, pouvant faire espérer de voir de véritables danseuses, mais on croyait cependant que la situation se modifierait aux arènes.

On fut bien un peu désillusionné à la première farandole qui eut lieu avec les danseurs, en costume ad hoc, pendant laquelle les femmes ne faisaient que marcher, sans faire un seul pas de danse, mais on crut encore que c'était une simple mise en scène.

Cependant, lorsque le même fait se reproduisit une seconde fois et que le public se vit ainsi mystifié, il se fâcha pour de bon; fort heureusement il se contenta de siffler. L'orphéon de Vers..... fit bien des efforts pour sauver un peu la situation...

On gardait rigueur contre cette dernière (Musique municipale) de la fumisterie qui s'était produite; mais il est cependant certain qu'elle a été de bonne foi et qu'elle a été trompée comme le public. Elle payait en conséquence pour avoir bien.

.../...

(1) Journal d'Uzès. Uzès (8 juillet 1894).

La seule chose regrettable c'est qu'on envoie au dehors l'argent du pays, alors que, si l'accord existait, on trouverait sur place les éléments pour faire une fête convenable.....

La mauvaise humeur qui régnait dimanche dernier au sein du public s'est un peu calmée dans la soirée, au moins parmi la jeunesse, la Musique municipale ayant fait danser sur la promenade des Marronniers....." (1)

La population uzétienne et des alentours reçut donc ce spectacle qui avait enchanté ailleurs comme une "fumisterie", une "mystification". C'est qu'on s'attendait à tout autre chose; on était sensibilisé à une qualité chorégraphique particulière et l'on ne pouvait imaginer un seul instant que le prestige barbentanais reposât sur d'autres valeurs que chorégraphiques : l'incompréhension fut donc totale.

Sur cette farandole barbentanaise qu'apprenons-nous des textes précédents ? Quatre farandoles sont programmées - deux mixtes, une d'hommes et une de femmes -, les femmes ne font que marcher, leurs costumes sont inadéquats à la danse.

Il est certain d'abord qu'il ne s'agit pas de la farandole populaire; à cette époque, celle-ci est encore pratiquée, elle termine tous les bals d'Uzès et de la région; le journaliste aurait noté le fait. Ce n'est pas non plus la farandole savante des sociétés gardoises, bien évidemment.

Face au manque de précisions, nous ferons appel à quelques renseignements provenant des farandoles barbentanaises antérieures :

mixité : ici il y a des femmes; leur absence avait été regrettée en 1866 et 1876. Aussi, dès 1886 elles avaient été incorporées à la farandole; mais les costumes arlésiens étant un obstacle à la danse, une farandole d'hommes était maintenue.

figures de parcours : les Barbentanais en avaient conservées, puisées dans le fond traditionnel; c'est même ce composant - appartenant à la farandole populaire - qui avait représenté, semble-t-il, le critère d'authentification en 1876 de la farandole barbentanaise comme farandole "du bon vieux temps". Il est vraisemblable que ces figures ont été gardées, mais, pour compenser le maigre nombre de participants, elles ont dû être

(1) Journal d'Uzès. Uzès (15 juillet 1894).

utilisées dans une mise en place ordonnée, dans un canevas d'enchaînement et ainsi trahir le facteur traditionnel d'improvisation.

pas : nous avions vu que les pas - des hommes - étaient réglés, tant en 1866 qu'en 1876 : ils le sont certainement restés, mais le niveau technique demeure pauvre.

On peut résumer ces éléments ainsi :

- Mixité et port de costumes qui n'ont plus cours.
- Figures de parcours appartenant à la farandole populaire mais nécessairement sélectionnées et ordonnées.
- Pas réglés pour les hommes, mais pauvres.

Costumes et évolutions se rattachent au souci de maintenir des valeurs provençales traditionnelles, les pas réglés sont incorporés pour répondre aux exigences du spectacle : ces farandoles sont des arrangements.

Pour désigner ce type de farandole, nous reprendrons le terme de "pseudo-folklorique" - terme que nous avons déjà utilisé à la suite des faits relatant les rivalités Arles-Barbentane -.

En 1896, pour les fêtes à l'occasion de la venue dans le Midi du Président de la République (Félix Faure), une brochure contenant quelques photos (1) révèle que les deux types de farandole - savant et pseudo-folklorique - sont présentés à Aix et Arles : farandoles en costume arlésien, mixtes, effectuant la figure du "cacalaus", et farandoles de garçons tout de blanc vêtus sautant dans un bel ensemble. Par rapport à la seule société de Barbentane accueillant le Président Carnot à Nîmes six ans plus tôt, on ne peut que noter l'importance du changement en cours.

Dans les dernières années du XIXe siècle, la société de Barbentane disparaîtra (2); une autre sera remontée en 1903 mais sur le modèle gardois (voir plus loin). Nous allons la retrouver en 1909.

(1) "Les voyages du Président de la République dans le Midi". Paris. février-mars 1896. (brochure, carton 429, bibliothèque Arbaud, Aix).

(2) La cu les sociétés : un groupe barbentanais d'hommes était venu concourir à Uzès en 1891 remportant le 1er prix ex-aequo avec Arles (voir p. 1 et 2); on n'en entend plus parler par la suite; il semble que les deux types de farandoles ont coexisté à Barbentane puis ont disparu.

Dans les années 1899-1900, sur l'initiative de Frédéric Mistral une société apparentée à celle de Barbentane est créée à Maillane. Elle est dirigée par Marius Pascalcn, cultivateur, et se nomme "Sautc Alegrin".

D'après nos informateurs maillanais (1) c'est une farandole mixte - les filles costumées en Arlésiennes -, conservant en partie les parcours traditionnels tels le "pcnt" ou le "caca-laus"; les filles ne dansent pas la farandole entière, mais seulement le début et la fin : après l'entrée de la farandole mixte, les filles se retirent et les garçons seuls exécutent une série de pas plus difficiles. Or ces pas plus difficiles viennent d'Aramcn : Pascalcn y est allé prendre des leçons et a enseigné aux jeunes de Maillane des pas de farandole et les "Filles de Marbre". C'est tout ce qu'ils savent.

Cet arrangement comporte de grandes similitudes avec celui que présentait Barbentane; le type pseudo-folklorique, repris par Maillane, s'enrichit de quelques pas empruntés aux maîtres de danse.

Les farandoleurs et farandoleuses de Maillane se produisent en 1899 dans "Mireille", puis en 1900 à Paris.

Nous parlerons d'abord des représentations de "Mireille"; cette insertion d'exécutants du pays dans une représentation théâtrale - en remplacement des professionnels - a eu un précédent (Rcland à Roncevaux); elle aura des conséquences : la farandole de type "pseudo-folklorique" laissera la place ultérieurement à celle de type savant.

1899. "Mireille"

- aux arènes de Saint Rémy : "au deuxième acte la Farandole dansée par les farandoleurs et farandoleuses de Maillane et par les deux sociétés de farandoleurs de Saint Rémy". (2)

- aux arènes d'Arles : Parmi plusieurs comptes-rendus enthousiastes, en voici un :

(1) Mme Antoin Péccud, farandoleuse à la société (elle alla à Paris en 1900) et Mme veuve Pascalcn Louise (son mari Marius Pascalcn né en 1874, décédé en 1939).

(2) Programme communiqué par Mr Marcel Bennet - Saint Rémy.

"... Une surprise pour les yeux a été la farandole dansée, non plus par des professionnels, mais par des jeunes gens et des jeunes filles du pays, dans leurs jolis et authentiques costumes nationaux, qui ont exécuté leur danse traditionnelle au son d'un vieil air datant du roi René et jouée par une musique de village à laquelle l'orchestre a cédé le pas et qui s'en est d'ailleurs fort bien tirée. Des applaudissements sans fin, accompagnés de bis frénétiques, ont salué cette heureuse innovation." (1)

Un autre compte-rendu, tout aussi enthousiaste, précise que les farandoleurs et farandoleuses sont de Maillane et d'Eyragues : "les farandoleurs étaient cravatés et ceinturés de rose, les farandoleuses avaient ceint leurs cheveux de l'élégant velours arlésien de nuance rose, verte, bleue..." (2)

Notons la occupation de l'air de Gounod remplacé par celui de la "farandole de Tarascon", joué par des tambourinaires se substituant à l'orchestre.

1900 : l'année suivante, Mistral emmène les farandoleurs de Maillane à Paris, pour représenter la Provence, à l'occasion de l'exposition de 1900.

Les deux types de farandole - savant et pseudo-folklorique - coexistent mais ne sont pas confondus ; ils sont encore clairement distingués lors de l'annonce du grand concours de 1909 à Arles pour le cinquantième de Mireille ; voici le texte :

"Fêtes du jubilé de Mistral.

La commission des fêtes du cinquantième de Mireille a organisé pour le samedi 29 Mai un concours de farandoles, qui sera divisé en deux parties et comprendra : la Farandole provençale avec ou sans dames et la farandole libre. Six médailles en vermeil, argent, et bronze seront distribuées entre les concurrents, indépendamment des 300 francs de prix en espèces." (3)

Or que se passe-t-il ? Deux sociétés s'inscrivent, et il n'y a qu'un grand concours de "farandoles provençales". Des deux types de farandole prévus, un seul est présent, mais lequel ? Voici le programme :

- (1) Bcut de Charlemont "Mireille à Arles". Lettre d'un Breton de Provence. Barbentane (25 mai 1899).
- (2) Elzéard Rucgier "Arles en fête". Pages de route. (bibl. Arsenal, Rf 80023).
- (3) Le Forum Républicain. Arles (8 mai 1909).

VILLE D'ARLES
 FETES DU CINQUANTENAIRE DE MIREILLE
 Samedi 29 mai 1909, à 2h du soir, à la Croisière
 GRAND CONCOURS
 de
 Farandoles Provençales

500 Francs de prix - 8 Médailles Vermeil, Argent et Bronze

Composition du Jury

M. BOU, président - M. YVAN, secrétaire - MM. DURAND,
 MOULINIER, GARDAN, membres.

Sociétés d'Honneur

L'ETOILE D'ARLES
 Chef M. Albignac
 ceinture rouge,
 cravate rose

L'ETOILE DE L'AVENIR
 Chef M. Ponsat
 béret rouge, ceinture et
 cravate rouges

Sociétés prenant part au concours

Nos	NOMS DE LA SOCIETE	NOM DU CHEF	COULEURS
1	LES FARANDOLEURS DE ST LAURENT LES ARBRES	M. Anastay	Cravate rouge, cein- ture noire
2	L'AVENIR BOULBONNAIS	M. Hugues	Cravate bleue, ceinture noire
3	REVEIL DU MIDI D'ARAMON	M. Ayme	Cravate bleue, cein- ture noire, béret bleu, pompon rouge
4	LA BOULE DE NEIGE DE SAINT GERVAIS	M. Charavel	Cravate bleue, cein- ture rose
5	L'ETOILE ENFANTINE D'EYRAGUES	M. Vigne	Cravate rose, cein- ture rouge, béret bleu.
6	L'AVENIR MOURIESEN - MOURIES	M. Peyron	Cravate bleue, cein- ture rouge à initia- les, béret bleu.
7	L'ETOILE CHATEAURENARDAISE	M. Nougier	Cravate bleue, cein- ture noire, béret bleu.
8	LES VOLTIGEURS SALONNAIS	M. Befert	Béret, ceinture et cravate rouges.
9	LES ENFANTS DE MONTFRIN	M. Figuière	Col rouge, veste rose, béret bleu.
10	L'HIRONDELLE BARBENTANAISE	M. Mcuren	Cravate rose, cein- ture bleue, béret blanc.
11	L'AVENIR DE MONTFRIN	M. Leveque	Col bleu, veste rouge, béret bleu.
12	LE REVEIL BOULBONNAIS	M. Durand	Cravate et ceinture bleues, béret blanc

.../...

1er Prix : 200 fr - 2ème Prix : 150 fr - 3ème Prix : 100 fr
- 4ème Prix : 50 fr.

8 Médailles Vermeil, Argent et Bronze

LA SOCIÉTÉ DES TAMBOURINS DE MAILLANE prêtera son concours -
Chef : M. LAVILLE.

....." (1)

Ces douze sociétés émanent toutes de villages ou bourgs peu importants; les villes ne sont pas représentées. Cinq de ces sociétés sont gardoises, familières des concours; sept sont des Bouches-du-Rhône : que savons-nous d'elles ? A Boulbon, le chef Hugues est d'Aramon; à Châteaurenard, le chef Nouguié avait appris dans le Gard (voir supra), à Salon, la société avait fait appel à des moniteurs aramonnais (voir supra). A Barbentane, l'enquête de terrain prouve que la farandole n'est plus celle donnée en 1894 à Uzès; le drapeau de l'Hircandelle, une photo des farandoleurs de 1909, et les témoignages de plusieurs anciens farandoleurs (2) nous apportent les précisions suivantes :

Le drapeau porte la date de 1903. Ardigier et Joubert, alors âgés de 15 et 16 ans, se souviennent que plusieurs jeunes avaient décidé de remonter une société; il n'y en avait plus. Ils firent appel à un bon farandoleur d'Aramon, Honoré Perrin, lequel venait trois fois par semaine en vélo, par le pont alors existant, leur donner des leçons moyennant rétribution. Ils apprirent ainsi des pas de farandole, les Filles de Marbre et quelques uns seulement la Matelotte.

La photo de 1909 représente neuf garçons en tenue blanche, grand béret blanc, cravate rose et taillole bleu ciel.

Leur farandole était composée d'une part de deux pas en usage nulle part ailleurs - le pas de ballade et le pas de quatre -, pas considérés comme les plus anciens et provenant vraisemblablement de Roland à Roncevaux, d'autre part de pas enseignés par tous les maîtres de danse, venant d'Aramon en l'occurrence.

- (1) Programme communiqué par Mr Befort (chef des "Vcltisseurs Salonnais").
(2) Drapeau conservé et communiqué par Mr Louis Marteau, photo de 1909 donnée par Mr Etienne Bernard (ancien farandoleur), renseignements fournis par Mr J.M. Joubert, M. Pierre Ardigier, M. Etienne Bernard et M. Pierre Mouren (ou Mourrin) fils de François, chef en 1909.

A Barbentane même, la farandole pseudo-folklorique n'existe plus; les farandoles savantes ont profondément influencé la création de sociétés plus récentes dans les Bouches-du-Rhône : un seul type de farandole subsiste.

Vocici les résultats du concours :

"Palmarès du Concours.

1er prix ex-aequo	l'Hirondelle Barbentanaise et le Réveil du Midi d'Aramon.
2e prix ex-aequo	Les Farandoleurs de St Laurent les Arbres et l'Avenir Mouriesen.
3e prix ex-aequo	L'Avenir de Montfrin et le Réveil Boulbonnais.
4e prix ex-aequo	L'Avenir Boulbonnais et les Voltigeurs Salonnais.
5e prix	La Boule de Neige de St Gervais.
6e prix	L'Etcile enfantine d'Eyragues." (1)

Dix sociétés sur douze reçoivent un prix; le jury décerne chacun des trois premiers prix à deux sociétés ex-aequo, l'une du Gard, l'autre des Bouches-du-Rhône; d'après les informateurs ce n'est pas un hasard. Parmi ceux qui ont participé à ce concours, E. Sorbier d'Aramon et Régis Vigne de Montfrin (vu à Nîmes) en gardaient des souvenirs très précis et tout particulièrement du sentiment d'injustice profondément ressenti par les farandoleurs gardois. Ils pensèrent après coup que Mistral avait dû donner la consigne au jury.

Au moment de la proclamation des résultats, la réaction des gardois fut violente : elle passa des éclats de voix aux coups et une sorte de bagarre s'ensuivit. On apprit par la suite que Mistral avait été très ennuyé de cette querelle qui avait assombri le climat de la fête. La presse demeure muette sur cet aspect fâcheux de l'évènement.

Pour la quasi totalité des farandoleurs gardois, c'était la première fois qu'ils se produisaient au son du tambourin; grande fut leur surprise; toujours habitués à l'orchestre, ils estimèrent, pour la plupart, que le tambourin rythmait beaucoup moins bien la cadence, "n'entraînait pas".

D'après Régis Vigne, le jury ôta des points aux deux sociétés de Montfrin (l'Avenir, 3e prix, les Enfants, aucun) à cause du

(1) Le Forum Républicain. Arles (5 juin 1909).

costume. Seule la tenue blanche était considérée comme traditionnelle et les farandoleurs de Montfrin portaient des vareuses.

L'impact des farandoles savantes, par leur nombre et leur qualité, avait entraîné la création de sociétés similaires (modèle gardois) dans les Bouches-du-Rhône; mais les activités de ces nouvelles sociétés étaient bien moindres, leur entraînement et leur répertoire souvent plus faibles; leur absence de participation aux concours réguliers dans le Gard leur interdisait notamment d'obtenir de leurs membres un niveau technique comparable.

Une longue période d'ambiguïté où coexistèrent et s'affrontèrent deux types de farandoles s'achève par la consécration du type savant comme provençal (1909). Mais cette consécration s'avèrera lourde de conséquences; par une sorte de choc en retour, les sociétés seront progressivement contraintes de donner une image reflétant de plus en plus la seule Provence, ce qui entraînera leur irréversible mutation en "groupes folkloriques". Cette mutation sera l'objet de notre dernier chapitre.

III ANALYSE TECHNIQUE

1) DOCUMENTATION, OBJECTIF, PREALABLES

Nous ferons d'abord l'inventaire de la documentation rassemblée; nous délimiterons ensuite l'objectif de cette analyse technique; puis, face à l'absence de méthodologie en matière choréique, nous serons obligés d'examiner les principales difficultés et d'expliquer le parti pris au départ et, de là, comment se succéderont les opérations menées.

A/ DOCUMENTATION

La documentation rassemblée sur le terrain est constituée de trois séries différentes : enregistrements filmiques, démonstrations individuelles avec décompositions de pas et de danses, écrits en langue naturelle.

Enregistrements filmiques : nous avons pu filmer, entre 1967 et 1971, une trentaine de danses entières; elles ont été exécutées soit à notre demande soit lors des deux grands concours annuels de farandoles (Alès, 1970 et Saint Ambroix, 1971); elles représentent pour moitié des farandoles, pour l'autre moitié des danses appartenant au répertoire dit "de caractère". Ces enregistrements filmiques comportent prise d'images et prise de son. (Ils seront déposés aux services Phonothèque et Cinéma du Musée des Arts et Traditions Populaires.)

Démonstrations : des farandoleurs en exercice et d'anciens farandoleurs - de la période de l'entre deux guerres ou même d'avant 1914 - ont fait pour nous des démonstrations individuelles, décomposant des pas et des danses entières; (1) ces

1) Nous sommes tout particulièrement reconnaissants envers Fernand Bousquet (Cavillargues), Louis Bonnet (Barbentane), Gabriel Carrière (Sernhac), Françoise Clamon (Villeneuve), Marcel Clavel (Générac), Georges Comfort (Sauzet), Justin Decugis (Aramon), Maurice Durand (Gd Combe), Emilien Isseric (Cabannes), Mr Isorce (Villeneuve), Jean Laurent (Villeneuve), Jacques Longuet (Nîmes), Pierre Mourrin (Barbentane), Martine Sancandi (Gd Combe), Etienne Sorbier (Aramon), Auguste Vèran (Arles) et Henri Vert (Gd Combe).

témoignages ont été transcrits en système Conté, au fur et à mesure des exécutions. Nous avons enquêté de préférence auprès de farandoleurs ayant bénéficié de l'enseignement d'élèves directs de maîtres de danse en exercice avant 1900.

Ecrits : six manuscrits d'avant 1910, représentant un matériau rare et très riche mais d'interprétation difficile, (1) : trois ont été écrits par des farandoleurs formés avant 1914, ayant été tous trois chefs de sociétés; cette documentation, lacunaire certes, mais capitale de par les dates, présente un double intérêt puisqu'elle comprend et des "pas" classés en "leçons" enseignées séparément, et des enchaînements de pas pour quantité de danses. A ces manuscrits s'en ajoutent trois autres, de dates proches ou légèrement antérieures, parfaitement comparables au niveau des termes choréiques employés et de l'ordonnance distincte des pas et des danses. Voici quelques indications sur les auteurs de ces six manuscrits :

Louis Durand, cultivateur, né en 1885 à St Laurent les Arbres (Gard), a créé et dirigé la société "Les farandoleurs de St Laurent les Arbres". Il avait appris à danser à Pont St Esprit, pendant ses années de régiment, auprès de Monteil, cafetier et maître de danse, lequel donnait des leçons dans sa salle. Le cahier porte la mention "commencé le 22 juillet 1908" date à laquelle Louis Durand était encore à Pont St Esprit; la même année, de retour à St Laurent, il créait la société. Son cahier contient 34 "leçons", six danses de caractère et une farandole.

Thomas Rouquette, cultivateur, né en 1882 à Sernhac (Gard), a dirigé la société "l'Avenir de Sernhac"; il avait appris au village, avant de partir au régiment, dans la société existante; il était probablement élève d'Henri Vidal. Son cahier contient une farandole "exécutée en 1897", 25 "leçons" et cinq danses de caractère.

1) Trois de ces manuscrits nous ont été indiqués par Mr Longuet, président des "Farandoleurs cheminots nîmois"; Mr Longuet en avait trouvé deux, bien avant notre enquête, au cours de ses recherches (voir art. in "Folklore de France" Janv/Févr. 1964 N° 73 p. 16 à 24); le troisième lui avait été communiqué par Mr Rouet de Poitiers.

Paul Saumade, cultivateur, né en 1876, a dirigé la société "le Réveil de la Gardonnenque" à Sauzet (Gard). Il fit partie de la société "le Réveil de la Provence" de St Geniez de Malgoires dès sa création en 1893. Son cahier, daté de 1896, contient 40 "leçons", une danse de caractère et des notes historiques et techniques.

Astay, menuisier à Villeneuve-lès-Avignon, était vraisemblablement d'une génération antérieure à celle de Duffaut, né en 1850. Nous ne savons pratiquement rien sur lui; un informateur se souvient avoir entendu dire qu'il aurait donné des leçons à Duffaut avant que celui-ci ne parte au régiment (où il passe maître de danse en 1874). Ce carnet, le plus ancien de tous, pourrait avoir été écrit vers le milieu du XIXe siècle; le niveau technique en est très élevé. Astay a noté 20 "leçons de danse", 15 "pas d'été" et trois danses de caractère.

François Payrola, né en 1883 à Tours, faisait partie de la "Société Chorégraphique" de Tours; il était élève de Blanchet, maître de danse breveté et directeur de la société. Le cahier daterait des dernières années du XIXe siècle. Il contient 32 "pas français", 16 "pas d'été" et neuf danses de caractère.

Louis Gourdonneau, né à Bcuresse (Vienne), appelé "le père chef", cantonnier, violoneux et très probablement maître de danse, aurait appris pendant son temps de régiment à Nevers. Son cahier de musique porte la date du 5 août 1887. Nous n'avons malheureusement qu'une copie incomplète de son cahier de danse (10 "pas français", cinq danses de caractère).

Outre ces trois séries documentaires provenant du terrain, nous nous réfèrerons évidemment à une documentation technique plus générale (1), pour confirmer, infirmer ou nuancer les données que nous aurons dégagées de notre collecte.

(1) Entre autres les descriptions données par les traités imprimés de danse - tout particulièrement ceux de Giraudet qui concernent la même période - et l'enseignement technique actuel de la danse classique professionnelle.

B/ OBJECTIF

Comme nous l'avons vu, le répertoire des premières sociétés est composé de nombreuses danses de caractère, de créations nouvelles (le plus souvent éphémères) et de farandoles (voir chap. II 1-C). Par rapport aux autres sociétés chorégraphiques de la même période, nous avons dégagé la spécificité des sociétés de farandole ; présence de farandoles chorégraphiées - absentes partout ailleurs -.

Fallait-il tenter l'étude du répertoire global ou s'en tenir à l'analyse des farandoles ?

Les danses de caractère représentent un matériau quantitativement important dans la collecte actuelle (films, démonstrations, manuscrits), mais l'analyse de ces danses exige une autre documentation que nous ne possédons pas, et sans laquelle les résultats resteront de peu d'intérêt.

Précisons : ces danses - Anglaise, Gavotte, Matelotte, Pas basque, Pas grec, Cosaque, pour citer celles qui sont le plus fréquemment programmées dans les premières années d'existence des sociétés - n'appartiennent pas exclusivement à notre répertoire ; non seulement elles composent l'essentiel de celui des sociétés chorégraphiques d'autres régions (cf chap. II 1.D), mais leurs titres - comme on l'a vu - figurent au répertoire de théâtre depuis le XVIIIe siècle ; de plus les "pas de caractère" ont fait partie de l'enseignement professionnel à l'Opéra jusqu'au milieu du XXe siècle. Outre cette longue carrière théâtrale qui n'a fait l'objet, à notre connaissance, d'aucune analyse technique, rappelons encore que ces danses ont été enseignées tout au long du XIXe siècle à la fois à l'armée et dans les écoles de danse de salon. Parmi ces danses la gavotte et l'anglaise tiennent une place à part car elles ont été dansées dans les salons fin XVIIIe/début XIXe siècle et sont depuis longtemps épreuves d'assauts, au cours desquels se disputent les brevets de prévôt et maître de danse (cf chap. II 2.°). Dans la zone géographique qui nous concerne elles ont conservé jusqu'aujourd'hui une place privilégiée : un ou deux assauts sont encore organisés chaque année et les brevets décernés

représentent, au sein de nombreux groupes folkloriques actuels, un label enviable de qualité pour le candidat victorieux. Ces deux danses, très intéressantes de par leurs différences, la stabilité de leur privilège d'épreuve et leur longue vie, nécessiteront une analyse diachronique qui reste à faire. (1) L'analyse des danses de caractère, pour être exhaustive, se devra de comparer - autant que la documentation le permettra - ce que furent ces danses au théâtre, au régiment et à la ville, ce qui déborde considérablement notre sujet. Notre contribution à cette étude se limitera ici à éclairer le vocabulaire de base enseigné dans les sociétés et à donner - par partitions chorégraphiques - les contenus moteurs de quelques-unes de ces danses dans leur état actuel.

Ce sont les farandoles qui nous retiendront prioritairement : en effet cette création chorégraphique en milieu populaire se situe au coeur du phénomène approché jusqu'ici. L'emprunt d'une technique savante intégrée à un moule de configuration traditionnelle, un renouvellement constant de composition qui semble pourtant s'être stabilisé dans le respect de règles, autant de jeux entre libertés et contraintes qu'il nous a paru important de mettre au jour.

C/ PREALABLES

Première question :

En l'absence de méthode une option était nécessaire. Fallait-il tenter l'élaboration d'une théorie générale, ou expérimenter une analyse à partir de la manifestation ?

C'est la deuxième direction que nous avons choisie, considérant que pour l'instant un système théorique général ne pouvait être qu'hypothétique, invérifiable.

Nous devons pourtant signaler un travail tout récent sur la question: deux Roumains, Radu Niculescu et Anca Giuchescu, ont étudié la structure de la danse folklorique et proposé une

1) Cette analyse, pour laquelle nous rassemblons toujours des documents, entre dans nos projets.

théorie générale (1); ce sont les seuls chercheurs qui, à notre connaissance, s'inscrivent délibérément dans une voie sémiotique. Ils définissent "sept paramètres et deux hyperparamètres inhérents". "Chaque paramètre est en fait un système". "Chaque type de danse résulte intégralement de la concomitance et de l'intersection syntagmatique des options paradigmatiques spécifiques opérées sur tous les paramètres".

Ce travail nous apparaît tout à fait intéressant et totalement neuf. Mais, en raison de sa nouveauté même, ce large cadre méthodologique théorique nous a semblé dangereux à utiliser. Les paramètres ont entre eux des relations hiérarchiques qui peuvent varier considérablement, et qui sont fondamentales. Comme le soulignent les auteurs eux-mêmes, "il y a des paramètres pertinents et des paramètres non pertinents au niveau de chaque type choréique".

Avant même de prendre connaissance de ce travail, nous avons pris l'option opposée, c'est-à-dire partir de la performance choréique (niveau de la manifestation) et pousser le découpage et l'analyse syntagmatique le plus loin possible. Quoique nos deux démarches aient été menées en sens inverse, les points de rencontre sont importants et nombreux. Nous continuons à penser que l'expérimentation d'analyses pratiquées sur de petits corpus très éloignés les uns des autres constituera des sortes de monographies très utiles au progrès de la recherche choréologique. Les imperfections de ces premières expérimentations sont inévitables, les erreurs même sont possibles; peu à peu les correctifs nécessaires se dégageront des résultats; reste que, pour avancer, ce chemin nous paraît encore le plus sûr.

Deuxième question :

La difficulté primordiale, énorme en vérité, provient de la disparité des documents de référence : performances choréiques vues, enregistrements filmiques, écrits en langue naturelle,

(1) Communication au symposium d'Urbino (août 1971) : "Thèses sur la structure de la danse folklorique". (Ce symposium, auquel je participais, fut l'occasion d'échanges de vue passionnants; cette rencontre fut concertée par Monsieur Greimas qui est l'initiateur de nos entreprises respectives.)

quels documents sont les plus adéquats à l'analyse, et comment cumuler les informations fournies par ces diverses sources ? Il y a là un problème théorique d'importance.

Repartons de l'objet de l'analyse : les énoncés - farandoles -, sans oublier que le niveau choisi est celui de la manifestation. Chaque énoncé donne lieu à quantité d'énonciations; nous avons pu constater que différentes énonciations de la farandole d'une société livraient bien le même énoncé, à quelques écarts près au niveau stylistique. Ainsi l'énoncé est donné lors de chaque énonciation, mais dans son déroulement temporel.

La première étape préliminaire indispensable est la transformation des énoncés choréiques en énoncés graphiques.

(Il est en outre évident que les écrits en langue naturelle - aussi bien les termes choréiques que les descriptions rédactionnelles de mouvements - nécessitent eux aussi une transformation.)

Les seules notations symboliques existantes sont les systèmes d'écriture - Conté, Laban, Benesh... -. Après le choix du corpus, nous avons ainsi dans un premier temps établi le texte des énoncés, sous la forme de partitions en système Conté. Nous utilisons ce système parce que nous en avons une grande expérience, mais aussi parce qu'en France il est de loin le plus diffusé (1).

Mais à partir de quoi faire la transcription ?

L'expérience prouve que la transcription de mouvements dansés exécutés devant le notateur, même s'ils sont recommencés plusieurs fois et décomposés, reste assez grossière. Pour des contenus moteurs particulièrement simples, la transcription à vue peut être suffisante; pour les farandoles au contenu moteur riche, elle est tout à fait insuffisante. Aussi c'est à partir des enregistrements filmiques, à l'aide d'une visionneuse, que les farandoles ont été transcrites.

(1) Pour la publication ultérieure qui intéresse certains spécialistes étrangers, les transcriptions seront données dans les deux systèmes : Conté et Laban.

(A propos de la rigueur des transcriptions, nous avons constaté que l'enregistrement filmique, traité par visionneuse, est le matériau le plus adéquat, permettant la transcription la plus fine; mais si le film représente ainsi un moyen d'analyse irremplaçable, il ne faut pas en conclure qu'il suffise; nous avons remarqué par exemple que lorsque le notateur ne connaît pas les mouvements qu'il transcrit, il risque de faire de grosses erreurs, pour les durées d'appui et tous les mouvements de très petite amplitude particulièrement. Il risque également de noter trop de détails, sans faire la part des positions de passage impliquées par ce qui précède et ce qui suit; la notation de ces positions surcharge inutilement la transcription. La meilleure transcription est la plus économique; or pour parvenir à la plus grande économie, il faut comparer les transcriptions faites à vue et à partir de la visionneuse, et de plus les vérifier par exécution personnelle; on s'aperçoit alors que là où apparaissent des écarts dans la notation il s'agit de surcharges inutiles; par les comparaisons s'impose la notation la plus économique tout en restant complète. Nos transcriptions de farandoles ont été faites ainsi chaque fois que cela a été possible.)

Vu le caractère collectif de la danse, il était inutile pour notre démarche de noter les variations individuelles d'exécution ou les erreurs de certains. La transcription rend compte de la moyenne d'exécution des participants. Il va sans dire que la transcription établie à partir de l'exécution d'un seul danseur serait plus fine.

Après cette parenthèse sur le problème de la transcription elle-même, résumons brièvement les étapes que nous allons suivre : (Les énoncés transcrits seront à nouveau en cause, mais d'un autre point de vue, s'avérant très insuffisants pour mener l'analyse projetée.)

Le texte des énoncés établi par transcription permet d'opérer un premier découpage de la chaîne syntagmatique; de ce découpage, incomplet, se dégagent certaines règles syntaxiques. Si l'on tente de pousser le découpage plus loin - et c'est ce que

nous avons fait -, on s'aperçoit alors que l'identification rigoureuse des unités est impossible. Le système Conté, comme tous les autres systèmes, pêche par l'abondance des détails notés sans hiérarchie et par le mélange des niveaux moteur et stylistique (ce qu'ont bien vu Mr Greimas et Mr Koechlin) (1). Pour identifier les unités, il est nécessaire d'examiner si les éléments qui les composent sont substituables ou commutables, et distinguer ainsi les unités de leurs variantes.

Considérant que la chaîne syntagmatique ne pouvait être que la succession dans diverses combinatoires d'éléments appartenant à l'enseignement, nous avons eu recours aux pas de base de l'enseignement : nous avons établi la correspondance entre le terme choréique utilisé et sa performance. A partir de ces définitions les unités apparaissent composées d'une succession d'éléments dont certains sont substituables; chaque élément est en outre constitué de composants donnés en simultanéité, mais dont certains également sont substituables.

L'étape suivante a alors consisté à inventer un encodage pour les composants nécessaires et suffisants dans l'identification des éléments - et des unités -.

L'encodage est ensuite pratiqué sur les farandoles et le découpage mené à son terme. L'analyse syntagmatique est enfin conduite, partant des unités les plus petites jusqu'à l'énoncé entier.

(1) A.J. Greimas "Conditions d'une sémiotique du monde naturel" in Langages (juin 1968)
B. Koechlin "Techniques corporelles et leur notation symbolique" in Langages (juin 1968).

2) CORPUS - TRANSCRIPTIONS - PREMIER DECOUPAGE -

Comme nous avons constaté que les farandoles ont été pour la plupart créées pour la compétition (1), nous partons de l'hypothèse que la tradition des concours de farandoles a forgé un type de danse; nous avons donc constitué notre corpus de farandoles de concours; elles sont toutes gardoises, le Gard étant le terrain où cette tradition a pris naissance et s'est poursuivie, et où un concours de farandoles est organisé encore chaque année. A ces concours participent quelquefois deux ou trois groupes des Bouches-du-Rhône et du Vaucluse, groupes de constitution récente; les Gardois restent néanmoins en écrasante majorité.

Parmi celles qui ont pu être filmées entières, sept farandoles ont été retenues.

Le choix, quoique partiellement arbitraire, obéit à un souci de représentativité de l'ensemble des sociétés existantes, respectant les variations d'âge et de sexe des participants, les écarts de qualités d'exécution et de filiations.

Ainsi ces farandoles sont dansées aussi bien par un chef d'âge mûr accompagné de jeunes élèves (Aramon, Bagnols), que par des jeunes ayant tous plus de vingt ans ("Farandoleurs cheminots nîmois"), ou tous moins de dix-huit (Bessèges); elles peuvent regrouper des participants ou bien tous garçons (Jonquières, Aramon) ou tous filles (Bessèges) ou encore mixtes (Bagnols, Nîmes). Quant à la qualité d'exécution, elle varie considérablement. La diversité des filiations est également représentée entre ces deux extrêmes : Aramon, farandole transmise au chef actuel par un élève direct (maître de danse) du maître de danse breveté à l'armée qui créa la société dans un village où les farandoleurs ont eu des activités ininterrompues; Bagnols, farandole composée par Fernand Bousquet, excellent danseur qui n'a pas eu de maître et qui a recréé une société dans une ville où la tradition était morte.

1) Les farandoles données pour le spectacle sont encore aujourd'hui en grande majorité des farandoles de concours.

Voici, avec les noms des sociétés, les dates et lieux des exécutions de ces sept farandoles :

ARAMON "Les enfants d'Aramon". Farandole filmée en septembre 1970, exécutée à notre demande sur la place de la gare. Filiation directe : Justin Decugis, chef actuel et maître de danse, élève de Durand, maître de danse, lui-même élève de Champetier, fondateur de la société.

BESSEGES "Les farandoleurs languedociens". Farandole filmée le 10 août 1967, exécutée à notre demande à Molières sur Cèze, dans la rue. Filiation ininterrompue mais par un grand nombre de chefs.

BAGNOLS "La Respélido". Farandole filmée le 11 septembre 1968 à Cavillargues, exécutée à notre demande, sur la place de la Coopérative vinicole. Pas de filiation; farandoleuses formées par F. Bousquet.

JONQUIERES ST VINCENT "Cigalouns Jonquieren". Farandole filmée le 21 juin 1970, dans les arènes d'Alès, lors du concours annuel de farandoles, et revue l'année suivante au concours de St Ambroix. Sans filiation directe.

NIMES "Les Farandoleurs Cheminots Nîmois". Farandole filmée le 11 août 1967 à Nîmes, exécutée à notre demande, dans la rue, et revue au concours de St Ambroix en 1971. Société créée en 1947, farandoleurs formés par Aimé Durand, maître de danse d'Aramon.

NIMES "Némausa Provence". Farandole filmée le 21 juin 1970, dans les arènes d'Alès, lors du concours de farandoles. Sans filiation directe.

NIMES "Les Cigalons Enfance Ouvrière". Farandole filmée le 21 juin 1970, dans les arènes d'Alès, lors du concours de farandoles. Sans filiation directe.

A/ TRANSCRIPTIONS : TEXTE DES ENONCES

Avant de donner le texte des énoncés, précisons ce qui est transcrit :

La transcription est établie pour la totalité de la farandole dansée en chaîne ouverte, soit ce que les farandoleurs eux-mêmes appellent farandole (1). Cette farandole proprement dite, lors d'une exécution dans un concours, est précédée - et quelquefois suivie - d'une autre partie, de longueur très variable : celle-ci est une sorte d'introduction, appelée par les farandoleurs "présentation" ou "chassé croisé"; dans la majorité des cas, c'est un défilé sur une ligne puis sur deux, prises par double courbe; ce défilé en pas marchés est suivi d'un "chassé croisé" des deux lignes en pas de danse, auquel succède la reprise du défilé initial. La tenue des mains aux hanches est de rigueur; chaque changement de pas ou de figure de parcours est commandée par le meneur qui donne le signal par élévation de son bras gauche; le tout est effectué dans un style quasi militaire, les pas marchés réduits à des posés piétinés sur place par moments. La chaîne ne se forme que pour commencer la farandole proprement dite. La farandole est terminée soit par une reprise de cette introduction, soit par une sorte de salut plus ou moins intégré à la dernière phrase dansée. Ces appendices à la farandole sont intéressants en ce qu'ils dénotent clairement l'héritage militaire; choréiquement, ils sont quelquefois riches, mais plus souvent très pauvres. De toute façon ils ne sont pas partie obligée de la danse, pouvant être absents ou présents. Ils ne sont pas retenus dans la transcription.

La notation musicale de l'air joué pour chacune des farandoles retenues ne figure pas. Voici pourquoi :

L'énoncé choréique farandole, composé comme nous le verrons en rondeau ABACADAEA... s'exécute sur n'importe quel air de faran-

(1) La configuration générale en chaîne ouverte est - comme on l'a vu - l'un des caractères distinctifs de la farandole.

dole. La relation entre composition choréique et composition musicale se réduit à une relation métrique. Il y a identité métrique entre parties choréiques et phrases musicales, chacune de 16 temps à 3/8, mais à la composition choréique stable - ABACADA... - correspondent indifféremment des compositions musicales telles que ABACADA, ABCABC..., ABCDABCD..., ABCABD... Chaque groupe de farandoleurs a ses préférences, mais s'accommode de divers airs. (Depuis quelque temps certains groupes ont leurs musiciens; aussi les airs de farandole ont-ils tendance à devenir moins mobiles, mais la longue tradition de l'accompagnement par l'orchestre - comme on l'a vu chap. II. 2.C - a toujours interdit qu'une société fasse un choix définitif d'air.)

Nous reparlerons plus loin de l'accompagnement musical, en donnant plusieurs partitions, mais vu qu'elles sont en fait interchangeables, nous n'étudierons pour l'instant que la composition choréique.

Voici ces sept transcriptions :

"LES ENFANTS d'ARAMON" (Aramon)

septembre 1971

Farandole de concours - ABACADAEAFAG -

chaîne ouverte mais reliée par mouchoirs - dansans de tête et de queue : main extérieure à la gauche.

115

The musical score is written on four systems of staves. Each system consists of two staves. The top staff of each system contains rhythmic notation, such as $230 | 215 | 230$, with a large 'S' symbol above it. The bottom staff contains musical notation with notes, stems, and rests, along with dance floor diagrams. The diagrams use arrows to indicate directions and numbers (1, 2, 3) to indicate steps or positions. The time signature is $12/8$. The piece is titled "LES ENFANTS d'ARAMON" and is a "Farandole de concours" with the sequence "ABACADAEAFAG". The score is dated "septembre 1971" and is page "- 147 -". A box in the top left corner contains the number "115". The text above the score describes the dance formation: "chaîne ouverte mais reliée par mouchoirs - dansans de tête et de queue : main extérieure à la gauche."

Les Enfants d'Aræmon (suite)

Handwritten musical score for three staves, each labeled "Danse" on the left. The notation includes rhythmic patterns, notes, and specific markings such as "230", "215", and "12".

Staff 1 (top): Labeled "Danse". It features a melodic line with notes and rests. Above the staff, there are markings: "230" above the first measure, "215" above the second measure, "215 | 230" above the third measure, and "215 | 230" above the fourth measure. The notation includes notes with stems, some with flags, and rests. Below the staff, there are rhythmic markings: "0v" and "2" with downward arrows.

Staff 2 (middle): Labeled "Danse". It features a melodic line with notes and rests. Above the staff, there are markings: "215" above the first measure and "215 | 230" above the fourth measure. The notation includes notes with stems, some with flags, and rests. Below the staff, there are rhythmic markings: "0v" and "2" with downward arrows.

Staff 3 (bottom): Labeled "Danse". It features a melodic line with notes and rests. Above the staff, there are markings: "230" above the first measure, "12" above the second measure, "230" above the third measure, "215" above the fourth measure, and "230" above the fifth measure. The notation includes notes with stems, some with flags, and rests. Below the staff, there are rhythmic markings: "0v" and "2" with downward arrows.

" LA RESPÉLIDO " (Bagnols)

11 septembre 1968

Ferandole de concours - ABACADAEAFAG -

chaîne ouverte, main à main.
danseurs de tête et de queue : main extérieure à la hanche.

$\text{♩} = 110$

The musical score consists of three staves, each labeled "Danse" on the left. The tempo is marked as $\text{♩} = 110$. The notation includes various rhythmic values and dance-specific markings. The first staff begins with a tempo marking in a box and contains markings "023", "12", "025", "120", and "023". The second and third staves begin with a "120" marking. The score is divided into four measures, with the last measure of each staff containing a diagonal slash and a fermata-like symbol.

"LES FARANDOLEURS LANGUEDOCIENS" (Bessèges)

10 août 1967

Farandole de concours - ABACADAEAFAG-

chaine ouverte, main à main.
danseurs de tête et de queue : main extérieure à la hanche.

l. = 110

The musical score is written on four staves, each labeled "Danse". The notation is a form of dance notation, likely for a specific instrument or voice part. It includes rhythmic patterns, notes, rests, and various annotations such as "023", "21", "02", "01", "0V", and "f.". The first staff has a tempo marking "l. = 110" and a dynamic marking "f.". The second and third staves have dynamic markings "f." at the end. The fourth staff has a dynamic marking "f." and a tempo marking "023" at the end. The notation is dense with rhythmic symbols and notes, typical of a dance score.

Les forandoleurs languedociens (suite)

The image displays three staves of handwritten musical notation, each labeled "Danse" on the left. The notation is complex, featuring rhythmic patterns, notes, and various annotations. The first staff begins with a measure marked "21" and ends with a measure marked "023" and a flourish "S.". The second staff also begins with "21" and ends with "023" and "S.". The third staff begins with "21" and ends with "023" and "S.". The notation includes many small symbols, such as "ov" and "2", and some measures contain circled numbers like "4" and "6". The overall style is that of a handwritten manuscript.

" LES CIGALONS JONQUIEREN' (Jonquieres. SAINT VENCENT) 21 juin 1970

Farandole de Concours - ABACADAEA'FAGAHAI -

chaîne ouverte, main à main -
danseurs de tête et de queue : main extérieure à la hanche -

: 108

The image shows a handwritten musical score for a dance, consisting of five systems of staves. Each system has a top staff with rhythmic notation and a bottom staff with dance notation. The word "Danse" is written vertically on the left of each system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and arrows, along with rhythmic patterns like "230", "215", "230", "215", "230" and "210". There are also some circled numbers like "(01)" and "(02)".

Les Cigalouns Fouquierien (suite)

Handwritten musical score for a dance, consisting of five systems of staves. Each system is labeled "Danse" on the left. The notation includes notes, rests, and various performance markings such as fingerings (1, 2), accents, and dynamic markings. The score is divided into four measures per system. The first measure of each system contains complex rhythmic patterns with notes and rests, while the subsequent three measures are mostly empty staves with diagonal lines and dots, indicating rests or specific performance techniques. The final measure of each system contains notes and rests, often with a circled "8" or similar marking. The notation is dense and includes many small annotations, suggesting a detailed and specific dance style.

"LES FARANDOLEURS CHEMINOTS NIMOIS" (Nîmes)

- 155 -

11 août 1967

Farandole de concours - ABACADAEAFAG -

chaîne ouverte, main à main -
danseurs de tête et de queue : main extérieure à la hanche.

104

The musical notation is organized into four systems, each consisting of two staves labeled "Danse".

- System 1:** The top staff contains rhythmic patterns: 230 | 215 | 230 | 215 | 230. The bottom staff shows dance steps with arrows and numbers: 0v, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2.
- System 2:** The top staff contains rhythmic patterns: 215 | 230 | 215 | 230. The bottom staff shows dance steps: 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2.
- System 3:** The top staff contains rhythmic patterns: 215 | 230. The bottom staff shows dance steps: 0v, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2.
- System 4:** The top staff contains rhythmic patterns: 215 | 230. The bottom staff shows dance steps: 0v, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2.

Each system concludes with a double bar line and a repeat sign (⌘).

Les farandoleux chemins nitmois. (suite)

The image shows three staves of handwritten musical notation for a dance piece. Each staff is labeled "Danse" on the left side. The notation is a form of dance notation, likely for a bagpipe or similar instrument, featuring notes, rests, and various symbols such as arrows and numbers. The first two staves have measure numbers 215, 230, and 234 marked at the top. The third staff has measure numbers 215, 230, and 234, along with a circled "5" and a circled "2" above the notes. The notation includes many small symbols, possibly representing fingerings or specific dance steps, and some notes are marked with arrows pointing up or down. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft for a dance score.

"NEHAUSA PROVENCE" (Nîmes)

21 juin 1970.

Farandole de Concours - ABACADAEAFAGAHAI.

chaîne ouverte, mains reliées par mouchoirs -
danseurs de tête et de queue : main extérieure à la hanche.

106

The score consists of four systems, each representing a different part of the dance. Each system has two staves: the upper staff is for the melody, and the lower staff is for the dance steps. The dance steps are indicated by arrows pointing up or down, often accompanied by numbers (1, 2, 3, 4) or letters (A, B, C, D, E, F, G, H, I). The melody is written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The dance notation is a form of shorthand used in folk dance notation, where arrows and numbers represent specific footwork patterns. The systems are separated by vertical bar lines, and the dance notation often includes a '2' or '3' in a box, possibly indicating a specific step or measure. The final measure of each system ends with a double bar line and a fermata-like symbol.

Némousa Provence (suite)

Danse

Danse

Danse

Danse

Danse

Ferandole de Concours - ABACADA'AEAFAG.

chaîne ouverte, main à main -
danseurs de tête et de queue : main extérieure à la hanche.

♩ = 104

Enfance ouvrière (suite)

The image displays three systems of handwritten musical notation, likely for guitar, arranged vertically. Each system consists of a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is characterized by numerous slurs, accents, and dynamic markings such as '20' and 'ov'. The first system shows a melodic line starting with a slur and an accent, followed by several measures of rhythmic patterns. The second system continues this pattern, with some measures containing complex rhythmic figures like '012 | 02'. The third system concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line. The right end of each staff is marked with a repeat sign (two dots and a vertical line).

B/ PREMIER DECOUPAGE

A partir des transcriptions, voici le tableau résumant la composition générale de chacun des énoncés :

ARAMON :	A B A C A D A E A F A G	12 x 16 t = 192 temps
BAGNOLS :	A B A C A D A E A F A G	12 x 16 t = 192 temps
BESSEGES :	A B A C A D A E A F A G	12 x 16 t = 192 temps
JONQUIERES ST VINCENT :	A B A C A D A E A F A G A H A I	16 x 16 t = 256 temps
NIMES "Cheminots Nîmois" :	A B A C A D A E A F A G	12 x 16 t = 192 temps
NIMES "Némausa Provence" :	A B A C A D A E A F A G A H A I	16 x 16 t = 256 temps
NIMES "Cigalouns Enfance Ouvrière" :	A B A C A D A E A F A G	13 x 16 t = 208 temps

Le corpus totalise 1488 temps de 3/8.

Les mouvements de bras : six sociétés sur sept effectuent un "balancé" des bras pendant les parties A; seuls les farandoleurs "Cigalouns Enfance Ouvrière" de Nîmes ne font aucun mouvement de bras; ce cas, assez rare, ne peut pourtant pas être considéré comme une exception : nous avons vu d'autres sociétés exécuter la farandole ainsi, et, plus anciennement, l'absence de balancé chez certaines sociétés - comme Laudun avant 1914 par exemple - était notoire; rappelons également l'article 6 du règlement de la Fédération de Brun en 1923 (cf p. 110), dans lequel l'exécution des mouvements de bras est recommandée, ce qui confirme bien qu'elle n'était pas à l'époque absolument de règle.

Le balancé, lorsqu'il est fait, est toujours "suivi" (ininterrompu) durant toute la partie A; l'amplitude en est très variable. La société "Némausa Provence" inverse les directions adoptées par les cinq autres sociétés. Les farandoleurs d'Aramon enrichissent certaines parties couplets, B, D et G d'un balancé identique ou dédoublé.

Quelques farandoleurs âgés se souvenaient encore de balancés effectués durant les parties couplets et absents dans les parties refrains (farandoleurs de "La Ruche de Carpentras" par exemple).

Ce facteur peut donc être absent ou présent et, dans ce dernier cas, il est situé de façon privilégiée mais non contraignante sur les parties refrains. Quoique d'un apport certain pour l'homogénéité de l'ensemble des participants et d'un effet très spectaculaire lorsqu'ils sont bien faits, ces balancés ne pourront être retenus comme composants obligés de la danse; ils ne sont ici que variantes stylistiques importantes.

Il convient de remarquer que les balancés ou positions fixes particulières des bras sont en bien des cas des composants pertinents de la danse. Citons par exemples les deux positions différentes des bras différenciant en même temps que le changement de pas les deux parties d'une sardane, ou encore les balancés de la grand danse vendéenne, de l'en dro ou des laridés bretons etc...

a) les parties de l'énoncé

La composition en rondeau est de règle dans tous les énoncés; chaque énoncé se découpe en parties qui alternent la partie refrain (A) avec une partie couplet (B, C, D...). Chacune de ces parties a la même durée, soit 16 temps à 3/8. La longueur de chaque énoncé peut varier : ici de douze parties à seize parties, soit six refrains et six couplets ou huit refrains et huit couplets.

Le refrain A commence toujours l'énoncé; par la suite il s'intercale régulièrement entre chaque couplet; dans deux énoncés il est doublé ou remplacé une fois par 16 temps de pas marchés simples (A'). Cette substitution, située au milieu de l'énoncé, est faite uniquement pour ménager les danseurs (de vieux farandoleurs attestent de l'ancienneté de cet usage, mais quelques-uns y voient un indice de faiblesse de la part du chef, une preuve de manque d'exigence).

b) les "unités de composition"

A la lecture des transcriptions, chacune des parties est composée soit d'un groupement occupant les 16 temps de la partie, soit de la répétition d'un groupement occupant 4 ou 8 temps. Nous nommons ces groupements - de 4, 8 ou 16 temps - "unités de composition"; chaque unité, présente une fois, deux fois ou quatre fois, caractérise à elle seule la partie.

Voici le tableau de répartition des parties de l'énoncé selon la longueur de leurs unités de composition :

unité de composition = u.

SOCIETES	Unités de 4 temps une partie = 4 u	Unités de 8 temps une partie = 2 u	U. de 16 t 1 part. = 1 u
Aramon	A ² B D F	C E G	
Bagnols	A	B C D E F G	
Bessèges	A	B C D E F	G
Jonquières	A E F H	B C D G	I
Nîmes 1	A B D F	C E	G
Nîmes 2	A B D H	C E F G I	
Nîmes 3	A C E F G	B D	

- Dans toutes les parties refrains se répète une unité de 4 temps, soit 4 x 4 temps.

- Dans les parties couplets se répète soit une unité de 4 temps - 4 x 4 temps, comme en A -, soit une unité de 8 temps - 2 x 8 temps -.

- Dans trois énoncés, une partie couplet comporte une seule unité de 16 temps (non répétée); cette partie est alors toujours située en fin d'énoncé.

Si l'on regarde plus attentivement les transcriptions, on s'aperçoit que la redondance existe encore à d'autres niveaux : certaines unités de 8 temps se dédoublent en fait en 2 groupements de 4 temps dont la parenté est très étroite : le deuxième groupement est simplement effectué pied inverse et dans la direction opposée, c'est-à-dire en symétrie (parties B, C, D et G de Jonquières). Faut-il considérer qu'il y a un groupement de

8 temps, simple répétition du même groupement de 4 temps, ou répétition avec variantes de ce groupement ?

La grosse difficulté est d'arriver à différencier dans un élément les composants simplement substituables des composants commutables, c'est-à-dire transformant l'élément en un autre. Par exemple de courtes suites de mouvements se retrouvent presque identiques, avec des écarts ne jouant que, soit sur le nombre de prises d'appui comme

soit sur des positions apparentées de la jambe libre comme :

ou

soit sur la présence ou l'absence de battus pendant le temps de suspension, alors que l'impulsion et la chute du saut sont identiques.

D'autre part on s'aperçoit que certains éléments apparaissent dans des fréquences remarquables et à des places privilégiées, comme l'assemblé sauté en troisième position occupant la presque totalité des quatrièmes temps dans toutes les unités; mais on le trouve aussi occupant le deuxième temps, et encore, plus rarement, le troisième.

Les transcriptions sont trop lourdes pour permettre de trancher sur toutes ces questions. On pressent bien que la même unité peut s'exécuter et donc se transcrire différemment, mais le seuil qui, de variante en variante, fait soudain changer un des éléments en un autre ne peut apparaître à ce stade.

Aussi nous avons jugé indispensable de revenir aux pas de base de l'enseignement pour identifier avec certitude les éléments et leurs composants.

3) LES UNITES TYPES DANS L'ENSEIGNEMENT - Terme/contenu moteur.

Les pas sont enseignés par imitation de l'exécution, et sont parallèlement dénommés.

Comment définir les rapports terme/contenu du vocabulaire utilisé dans les farandoles ?

La terminologie en usage aujourd'hui chez les farandoleurs mélange, depuis peu d'ailleurs, la terminologie transmise au sein des sociétés et celle des danseurs classiques; cela s'explique aisément par le fait qu'un certain nombre de farandoleuses prennent des cours de classique. Or les dénominations ne sont pas toujours les mêmes et il s'ensuit une telle confusion terminologique que les rapports terme/contenu deviennent impossibles à définir clairement. (1)

Par contre les farandoleurs plus âgés, ou formés par filiation directe remontant aux premiers chefs, ont connu l'enseignement par "leçons", attesté également par témoignages écrits ou oraux dans les sociétés de Tours et Toulon. Si quelques rares sociétés ont bénéficié d'une continuité exemplaire (2) et ont maintenu cette forme pédagogique jusque dans ces dernières années, la désagrégation de cet enseignement semble bien irréversible. Quelques sociétés, créées dans ces vingt dernières années, se sont efforcées de faire appel à des farandoleurs émérites et traditionnels comme Aimé Durand (d'Aramon, élève de Champetier), mais la disparition de ces derniers maîtres, mainteneurs et pédagogues, va de pair avec une mutation de l'enseignement. Sans analyser les causes profondes de cette mutation, il est clair que les buts actuels de présentation de folklore diffèrent profondément de ceux de la compétitivité, que les jeunes

(1) Pour la même raison des écarts stylistiques s'accusent chaque année (nous en reparlerons plus loin).

(2) Par exemple Aramon ou la Grand Combe; au local des "Joyeux Mineurs de la Grand Combe", en 1967, le tableau des pas était toujours affiché : ces pas sont répartis en cinq listes dont chacune, ordonnée suivant une progression, s'adresse à une catégorie d'élèves d'un certain niveau.

restent moins longtemps dans les sociétés, qu'il faut apprendre vite; bref, en dépit de gros efforts de maintenance, le niveau technique baisse, l'enseignement change.

Ces "leçons" ont fait l'objet de démonstrations par des farandoleurs formés avant cette progressive désagrégation et la confrontation avec celles consignées dans nos six manuscrits a mis en évidence une homogénéité remarquable; cette homogénéité confirme la rigueur de la transmission ininterrompue de ce vocabulaire en même temps que son degré de codification; elle n'est entamée ni par l'étalement diachronique, ni par la distance géographique qui sépare les lieux de formation des six auteurs. La définition du vocabulaire devait partir de là.

Précisons ce qu'était une leçon : c'était toujours une suite de mouvements donnée sous un seul ou plusieurs termes choréiques; à chaque terme correspondait un "pas", unité courte ou longue, simple ou complexe, comme nous le verrons.

Une leçon était travaillée, répétée pendant plusieurs séances (1), et ce n'est que lorsque son exécution satisfaisait le chef que l'on passait à la suivante; ces leçons étaient donc enseignées suivant un ordre; si celui-ci différait dans le détail suivant les chefs, il obéissait toujours à une progression pédagogique allant de pas techniquement simples à des pas d'exécution de plus en plus difficile.

A/ TEXTE DES LECONS et remarques.

1) Chaque séance durait en moyenne deux heures; leur fréquence était de deux à cinq par semaine.

LOUIS DURAND

St Laurent les Arbres

LECONS DE DANSE

- 1 - Pas français
- 2 - Jettés et passe de talons en 5 temps
- 3 - Pas français et Pirouette
- 4 - Saut russe
- 5 - Emouchettés
- 6 - Pas tombé, émouchettés
- 7 - Balancé de jambe
- 8 - Piqué en 7 temps
- 9 - Saut russe et pirouette
- 10 - Avancé et brisé
- 11 - Pas tombé en 6 temps
- 12 - Passe de jambe en 7 temps
- 13 - Changement de talons au milieu
- 14 - Passe de jambe changement de talons
- 15 - Pas tombé et pirouette
- 16 - Glissé émouchetté
- 17 - Piqué et pas tombé
- 18 - Saut russe à double tour
- 19 - Avancé de côté
- 20 - Pirouette à 4 faces
- 21 - Ciseaux pas tombé
- 22 - Assemblé
- 23 - Pas bourré
- 24 - Ecart talon tour
- 25 - Glissé chassé brisé
- 26 - Emouchettés échappés
- 27 - Enlevés chassés brisés
- 28 - Piqué chassés brisés
- 29 - Pas tombé en 7 temps
- 30 - Ecart brisé retenu
- 31 - Echappés balancé en 7 temps
- 32 - 10 en avant tour trompé brisé entrechat
- 33 - Jettés émouchettés
- 34 - Pas tombé tourné en 6 temps

THOMAS ROUQUETTE

Sarnhaç

PAS DE DANSE

1ère leçon

Pas français en avant et en arrière

2ème leçon

Pas tombé à droite et à gauche

3ème leçon

Piquet à droite et à gauche

4ème leçon

Echappement de la jambe droite devant et derrière échappement de la jambe gauche derrière assembler.

5ème leçon

Ecart en arrière émoucheter de la jambe droite derrière et devant émoucheter de la jambe gauche devant assembler ou pirouette volante.

6ème leçon

Se porter sur la jambe droite passer la jambe gauche derrière ensuite la jambe droite et ainsi de suite jusqu'à 7 temps ou glissé d'scottich double.

7ème leçon

Glisser deux fois brisé assembler

8ème leçon

Piquet pas tombé

9ème leçon

Ecart de la jambe droite en demi cercle émoucheté de la jambe droite derrière et devant glissé se la jambe droite émoucheté de la jambe gauche derrière et devant pirouette volante.

10ème leçon

Trois pas en avant entrechat pirouette volante

11ème leçon

Glisser deux fois de la jambe droite porter la jambe gauche en avant, émoucheté et écart en arrière de la jambe gauche appel de la jambe droite, émoucheté et écart en arrière de la jambe droite ailes de pigeon assembler.

12ème leçon

Ballonné, brisé.

13ème leçon

Trois pas en avant, trois écarts en l'air et deux entrechats en les intercalant.

14ème leçon

Passer la jambe droite derrière la jambe gauche, se porter sur la jambe gauche passer la jambe droite devant se porter sur la jambe gauche brisé.

16ème leçon

Ecart à droite émoucheté en l'air en passant avec la jambe gauche ballonné.

15ème leçon

Trois pas en avant, Royales et mouliné

.../...

17ème leçon

Glissé mouvement de valse, briset pirouette volante.

18ème leçon

Deux brisés avec écart et deux moulinés.

19ème leçon

Royales et ballonnés.

20ème leçon

Ecartement du pied droit en deux temps assembler; ensuite du pied gauche; deux écarts sur les talons en rassemblant sur les pointes

21ème leçon

Ecartement des deux pieds assembler mouliné porter la jambe droite en avant et en arrière assemblé entrechat

22ème leçon

Se porter sur la jambe droite, passer la jambe gauche derrière, faire fouetter la jambe droite derrière et ensuite la jambe gauche.

23ème leçon

Piquets émoucheté devant et derrière ailes de pigeons assembler

24ème leçon

Ailes de pigeon

25ème leçon

Terratères

PAUL SAUMADE

Sauzet

QUARANTE LECONS DITES 40 PAS

I - pas français en 4 temps
en avant. assemblé. 1 avancer la jambe droite en avant. la gauche en arrière
2 (saut/glissade) des deux jambes. avancer les deux pieds en avant. 3 moucheté
la jambe droite derrière la gauche. 4 assemblé.
en arrière. 1 avancer la jambe droite. la gauche en arrière. 2 saut/glissade
des deux jambes en arrière 3 moucheté la jambe gauche devant la droite.
4 assemblé.

II - Le pas ci-dessus se fait en tournant.
les 2 premiers mouvements en avant le troisième en tournant sur la droite. de
manière à faire face ou l'on a commencé. on le fait une première puis une se-
conde pour revenir à sa place primitive.

III - 4 sisolles en 3 temps
L'on commence de la jambe gauche qui se trouve placée derrière. mouvement 1
moucheté la jambe gauche derrière la droite et sauter légèrement sur celle-ci.
2 lancer la jambe horizontalement à gauche en sautant une 2e fois sur la droite
3 assemblé la jambe gauche devant la droite.
2e sissolle de la jambe droite comme pour la jambe gauche.
3e sissolle. comme la première
4e sissolle. comme la seconde.

IV - 2 sissolles et pirouette à gauche.
Les 2 sissolles comme ci-dessus.
Pirouette 5/ 1 demi face à gauche en pivotant sur le talon droit et la jambe
gauche écartée environ 15 centimètres 2 moucheté la jambe droite derrière la
gauche en se retournant un peu plus sur la gauche de manière la volte face en
plein. 3 moucheté la jambe droite devant la gauche en se tournant en plein.
4 jeter la jambe droite sur le côté droit moucheter la gauche devant.
5 assemblé.

V - ... en 5 temps sur les côtés.
1 moucheter en sissollant sur la jambe gauche la jambe droite derrière la gau-
che. 2 lancer la jambe droite horizontalement à droite. 3 ramener la jambe
droite en la mouchetant devant la gauche en sissollant. 4 jetté la jambe droite
à droite moucheté la gauche derrière. 5 assemblé.
Idem. pour la jambe gauche. c'est à dire sur le côté gauche.

VI - ... en avant et en arrière. 9 temps.
1 jetté de la jambe droite. la jambe gauche moucheté derrière la droite.
2 assemblé la gauche devant la droite. 3 jetté de la jambe gauche la jambe
droite moucheté derrière la gauche 4 assemblé. L'on dit 1 et 2. 3 et 4. L'on
recommence par compter au debotté 1. 2. 3. 4 et 5.
1 placer la jambe droite derrière la gauche.
2 " " gauche " " droite
3 moucheté la jambe gauche devant la droite
4 jetté à gauche la jambe gauche moucheté la droite derrière la gauche.
5. assemblé.

.../...

VII - ... en 5 temps à côté.

- 1 écart de la jambe droite sur la droite
- 2 moucheté la jambe droite devant la gauche en sisollant.
- 3 " " derrière " "
- 4 jetté sur la droite moucheté la gauche sur la droite.
- 5 assemblé.

Idem sur le côté gauche.

VIII - Pas de cheval 4 temps à côté

- 1 enlever la jambe droite verticalement à la jambe gauche le pied droit à la hauteur du genou en sisollant.
- 2 poser le pied droit à terre horizontalement au pied gauche
- 3 jetté la jambe droite à droite moucheté la gauche derrière la droite
- 4 assemblé.

IX - ... en avant. 11 temps

- 1 glisser sur la jambe droite
- 2 moucheté la gauche derrière la droite
- 3 assemblé devant. de même sur le côté gauche en comptant pour la jambe droite 1. 2. 3. pour la jambe gauche 4. 5. 6. et pirouette pour accomplir le pas.

X - ... en avant 10 temps

- 1 glisser sur la jambe droite
- 2 moucheté la gauche derrière la droite.
- 3 assemblé devant. entrechat de la jambe gauche en 2 temps et pirouette pour accomplir le pas.

XI - ... sur place 10 temps

Deux pirouettes. Se commence par la droite et puis par la gauche

XII - Temps de zéphir. sur place 8 temps.

- 1 moucheter la jambe gauche derrière la droite en sisollant.
- 2 lancer la gauche en avant verticalement
- 3 changer de jambe en mouchétant la jambe droite derrière la gauche
- 4 lancer la jambe droite en avant verticalement
- 5 changer de jambe en mouchétant la jambe gauche derrière la droite en sisollant
- 6 lancer la jambe gauche en avant verticalement.
- 7 changer de jambe en mouchétant la jambe droite derrière la gauche
- 8 assemblé.

XIII - 2 sisolles devant et pirouette à gauche

1 sisolle de la jambe droite et 1 sisolle de la jambe gauche.

XIV - Balonné sur le côté 5 temps

Balonné sur les côté 1 2 Piqué le talon droit devant la jambe gauche au dessous du genou sans toucher et en sisollant. 3 moucheter la jambe droite derrière la gauche 4 jetté sur le côté droit la jambe droite moucheter la gauche derrière la droite 5 assemblé

XV - Glissade sur les côté et pirouette à gauche 9 temps

1 glisser le pied droit devant le gauche et le faire surpasser sur l'autre côté et s'avancer sur le côté droit. 2 glisser le pied droit derrière le gauche et le faire surpasser un peu à l'arrière 3 4 De même pour le côté gauche ou la jambe gauche. et pirouette.

XVI - glissades sur les côtés 2 de chaque côté 8 temps

Pour le côté droit 1.2.3.4. même que 1.2. ci-dessus. Pour le côté gauche 5.6.7.8. que l'on nomme 1.2.3.4. même 3.4.

XVII - Pas tombé trompé 5 temps à côté

1 Sauter sur la jambe droite enlever la gauche verticalement sur la gauche
2 Passer la gauche derrière la droite et enlever la droite en même temps que la gauche touche à terre 3 moucheté la droite derrière la gauche en sautant sur celle-ci. 4 jetté la jambe droite à droite moucheté la gauche derrière la droite. 5 assemblé.

.../...

XVIII - Pas tombé à droite Pas tombé 2 de chaque côté Chaque pas tombé en 3 temps. 3 x 4 = 12 temps.

1 sauter sur la jambe droite enlever la gauche verticalement sur la gauche
2 Passer la gauche derrière la droite et enlever la droite en même temps que la gauche touche à terre 3 assemblé la droite derrière la gauche.

Pas tombé à gauche 1 sauter sur la jambe gauche enlever la droite verticalement sur la droite 2 Passer la droite derrière la gauche et enlever la gauche en même temps que la droite touche à terre 3 assemblé la gauche derrière la droite

XIX - Jetté . changement de talon 5 temps en avant.

1 Jetté la jambe droite en avant environ 10 centimètres moucheté la gauche derrière la droite 2 Jetté la jambe gauche en avant environ 10 centimètres moucheté la droite derrière la gauche 3 assemblé la droite devant la gauche
4 passer la droite derrière la gauche 5 passer la gauche derrière la droite
1 Jetté la jambe gauche en arrière moucheté la droite devant la gauche. 2 Jetté la jambe droite en arrière moucheté la gauche devant la droite 3 assemblé la gauche derrière la droite 4 passer la droite derrière la gauche. 5 passer la gauche derrière la droite

Les mouvements 3.4.5. se font sur place les pointes ne doivent pas bouger de place l'on ne fait que changer les talons devant et derrière c'est ce qu'on appelle changement de talon.

XX - Balonné en avant et pirouette. 5 temps.

1.2. Piqué devant 2 fois de la jambe droite 3 jetté la jambe droite à droite moucheté la gauche derrière la droite 4 Jetté la gauche sur le côté gauche moucheté la droite derrière la gauche 5 assemblé la jambe droite devant.

XXI - Glissade pas tombé 5 temps

1 Glisser le pied droit devant le gauche 2 glisser le pied droit derrière le gauche. Pour mieux V. la XVe leçon.

Pas tombé à droite. 3 sauter sur la jambe droite enlever la gauche verticalement sur la gauche 4 Passer la gauche derrière la droite et enlever la droite en même temps que la gauche touche à terre 5 assemblé la droite derrière la gauche.

De même sur le côté gauche.

XXII - Piqué pas tombé 6 temps.

1 piqué le talon droit à droite environ 15 centimètres en sisollant 2 piqué la pointe où a piqué le talon du même pied. 3 assemblé le pied droit devant le gauche 4.5.6. Pas tombé à droite

De même sur le côté gauche

XXIII - ... 4 temps 2 jetté ancé-quatre

1 jetté la jambe droite en avant environ 10 centimètres moucheté la gauche derrière la droite 2 jetté la jambe gauche en avant environ 10 centimètres moucheté la droite derrière la gauche. 3 assemblé la droite devant la gauche.
4 ancé-quatre ou s'enlever sur les 2 pieds et briser la jambe gauche devant la droite venir assembler la gauche derrière la droite.

1 jetté la jambe gauche en arrière moucheté la droite devant la gauche 2 Jetté la jambe droite en arrière moucheté la gauche devant la droite 3 assemblé la gauche derrière 4 idem comme ci-dessus.

XXIV - ... 4 temps. plus 4 ailes de pigeons.

Jetté en avant et en arrière 1 Jetté la jambe droite en avant moucheté la gauche derrière la droite Jetté la gauche en avant la droite derrière la gauche
Jetté en arrière la jambe droite la gauche moucheté devant 4 assemblé.

4 temps d'ailes de pigeons.

.../...

XXV - Pas bourrée 5 temps.

1 lever la jambe droite en l'air 2 la poser relever l'autre seulement appuyée sur la pointe 3 trembler et avancer sur la droite sur les 2 pieds 4 perdre l'équilibre de la jambe gauche sur la droite 5 lancer la jambe gauche sur la gauche. Le 5e temps peut s'assembler de n'importe quelle jambe.

XXVI - Pas français sur la droite et sur la gauche 4 temps

1 glisser la jambe droite sur le dit côté la gauche en arrière les jambes écartées environ 30 centimètres 2 sauter ou glisser sur les deux pieds sur le côté droit. en tenant l'écart toujours à la même distance. 3 Passer la jambe gauche derrière la droite et enlever celle-ci environ 40 centimètres du sol 4 assemblé la droite derrière la gauche

XXVII - Pas russe et pirouette 4 temps.

1 Rotation ou Décrire avec la droite un cercle en la faisant tourner en avant sur le côté droit et venir prendre place derrière le pied gauche et la poser à terre lorsque celui-ci est parti en avant sur le côté gauche et se pose à terre Les deux pieds en se posant doivent se poser l'un après l'autre. 2 Ramener la droite derrière la gauche assemblé. 3 Comme le 1er temps seulement pour le côté ou la jambe droite 4 Idem que le 2e et pirouette à gauche

XXVIII - Voir le V des Pas d'été. (Le V des Pas d'été renvoie à la XXVIII des 40 pas.

IXXX - ... 11 temps.

1 Glisser la jambe droite sur la droite. 2.3. changement de talon assemblé la gauche devant 4 glisser la gauche sur la gauche. 5.6. changement de talon assemblé la droite devant.

1 éclair ou écarté les 2 talons. 2 écarter les 2 pointes 3.4.5. Rassembler les 2 pieds le droit devant changement de talon assemblé.

XXX - ... 9 temps

1.2. entrechat sur la droite assemblé la gauche devant. 3.4. entrechat sur la gauche. 1.2.3. éclair des 2 pieds. v. ci-dessus le pas 29. assemblé. 4.5. deux ancé-quatre.

XXXI - ... 5 temps

1 Piqué pointe du pied droit devant que le talon arrive entre le genou et le corps du pied gauche 2 avancer le pied droit sur le côté droit en piquant du talon 3 approcher le pied droit comme au 1er temps. 4 jetté sur le côté droit la jambe droite moucheté la gauche derrière la droite 5 assemblé.

XXXII - Pas russe debotté. Pas russe voir. XXVII. debotté. voir le VI

XXXIII - Contre-temps ou Chassé. 5 temps

1 écarter la jambe droite sur la droite et la gauche sur la gauche en faisant un peu face du côté droit les écarter environ 10 centimètres. 2 enlever passer la jambe gauche derrière la droite la passer devant ayant les jambes croisées. 3.4.5. sisolle devant de la jambe droite assemblé.

XXXIV - Chassé ouvert. pirouette 10 temps. Chassé ouvert 5 temps.

1 avancer la jambe droite en avant la gauche en arrière 2 (saut/glissade) des deux jambes avancer les deux en avant 3 moucheté escamoté la droite derrière la gauche 4 la gauche s'élançe en avant sur le profil. 5 assemblé. et pirouette.

XXXV - Jetté. changement de talon éclair changement de talon. voir les 1er 1.2.3.4.5. du XIX et les derniers 1.2.3.4.5. du IXXX

.../...

XXXVI - Contre-temps pas tombé. Voir les 1er 1.2. du XXXIII et les 1.2.3. du XVIII sur la droite

XXXVII - Temps de zépher et pirouette 9 temps. Voir les 1.2. en comptant 1.2. et les 7.8. en comptant 3.4. du XII et pirouette

XXXVIII - Glissade derrière changement de talon 5 temps.

1 Glisser le pied droit derrière le gauche le faire surpasser de l'autre côté et s'avancer sur le côté droit 2 Glisser le pied droit devant le gauche au milieu du corps du pied. 3.4.5. changement de talon

XXXIX - éclair changement de talon 5 temps.

1 éclair du pied droit la pointe en dedans du côté du corps. 2 écarter la pointe du pied droit en dehors. 3.4.5. changement de talon

XXXX - Pas tombé piqué au contraire du XXII au lieu de faire le piqué avant le pas tombé on ne le fait qu'après.

Fin des 40 premières leçons

ASTAY

Villeneuve-lès-Avignon

LECONS DE DANSE

1ère leçon

Pas français en avant et en arrière. (chassé) Pas français sur le côté. (balancé) Huit mouchetés devant et assembler derrière.

2ème leçon

Pas français en tournant. (Chassé) Echaper assembler deux glissades. (balancé) 8 glissades.

3ème leçon

Pas français en avant et pirouette en cinq tems en arrière. (Chassé) Moucheté devant derrière jeté et assemblé. (balancé) Quatre pas tombés simples.

4ème leçon

Deux jetés en avant assembler et deux changement de talon id en arrière. (Chassé) Deux pas tombés doubles. (balancé) moucheter derrière et devant jeté et assemblé.

5ème leçon

Deux ballonnés jetés en tournant assembler deux fois. (Chassé) Une glissade moucheter derrière jeté et assemblé. (balancé) Pirouette en quatre-tems à droite et à gauche.

6ème leçon

Deux jetés en tournant assembler et deux changement de talon. (Chassé) Deux glissades jeter et assembler. (balancé) Echapé en cinq-tems à droite et à gauche.

7ème leçon

Pas français trompé échapé assemblé un changement de talon échapé et entrechat (chassé) pas tomber moucheté derrière jeté et assemblé. (balancé) Huit piquets.

8ème leçon

Deux jetés en avant en partant du pied gauche brisé entrechat pirouette à gauche en deux tems brisé et entrechat. (Chassé) Glissade en cinq-tems. (balancé) Deux rondes de talon assembler un entrechat pirouette à gauche en deux tems brisé et entrechat.

9ème leçon

Jeté en avant et en arrière brisé et entrechat à droite et à gauche. (Chassé) (Chassé) Echapé demi entrechat moucheté derrière jeté et assemblé. (balancé) demi entrechat moucheté derrière 4 fois.

10ème leçon

Quatre tems de zéphir assemblé une pirouette à gauche en cinq-tems. (Chassé) Pirouette en cinq-tems à droite et à gauche. (balancé) Huit tems de zéphir.

11ème leçon

Glissades et brisé quatre fois à droite et à gauche. (Chassé) Ecart et entrechat quatre fois. (balancé) Pas tombé piquet assembler derrière.

12ème leçon

Tout pirouette en cinq-tems et deux pas français pour aller à sa place.

.../...

13ème leçon

Deux pas de basque en avant et trois terre-à-terre en arrière. (Chassé) Battement de mollet brisé et entrechat. (balancé) Echapé demi entrechat quatre fois en tournant.

14ème leçon

Deux brisés en commençant du pied droit assembler un écart un entrechat pirouette à gauche en deux tems écart et entrechat. (Chassé) Pas bourré à droite et à gauche. (balancé) moucheté derrière du pied droit assemblé devant un changement de talon moucheté derrière du pied gauche assemblé devant, autant de l'autre coté.

15ème leçon

Pas français trompé brisé et quatre demi entrechat en reculant. (Chassé) Moucheté derrière du pied droit assembler devant une glissade et un brisé (balancé) Moucheté derrière du pied droit assembler devant un changement de talon et pas tombé à droite.

16ème leçon

Pirouette à gauche en deux tems brisé de la jambe droite et un entrechat (Chassé) écart entrechat glissade et brisé (balancé) brisé huit fois.

17ème leçon

Tout pas bourré et deux pas français pour finir.

18ème leçon

Pas français trompé brisé une glissade et brisé à droite et à gauche (Chassé) Battement de mollets à droite à gauche et à droite brisé et entrechat (balancé) moucheté devant du pied droit assembler derrière glissade et brisé

19ème leçon

Deux pas de basque en avant et deux pirouette en arrière en deux-tems assemblé (Chassé) jeté du pied droit en avant et du pied gauche en arrière deux piquet assembler derrière. (balancé) ballonnés et brisé quatre fois.

20ème leçon

Grand écart en faisant claquer les deux semelles retomber sur la pointe des pieds écart sur les talons assemblé un entrechat pirouette à gauche en deux tems brisé et entrechat. (Chassé) Battements de mollets à droite et claquement de semelles assembler derrière la gauche qui alors se déploie et vient assemblé derrière la droite pas tombé à gauche et deux ailes de pigeons. (balancé) Ailes de pigeons pour toute la mesure.

fin des leçons de Danse

FRANÇOIS PAYROLA

Tours

PAS FRANCAIS

- 1 Pas français en avant et en arrière.
- 2 Pas français en avant et en tournant à droite.
- 3 Pas de demoiselle.
- 4 Ballonnés en 7 temps.
- 5 Mouchetés, devant et derrière, pas tombé.
- 6 Double pas tombé.
- 7 Pas tombé, moucheté, jeté, assemblé.
- 8 Deux croisés, jeté, assemblé.
- 9 Jetés, changements de talons.
- 10 Jetés, entrechat.
- 11 Moucheté, assemblé, changement de talons en 11 temps.
- 12 Pas français; pirouette à gauche.
- 13 Pas français; pirouette par un moucheté du pied gauche
- 14 Pas de basque; enlevé du pied gauche à droite
- 15 Pas de basque; double pirouette.
- 16 Pas français; pirouette renversée.
- 17 Pas ouvert.
- 18 Pirouettes en cinq temps.
- 19 Pas de zéphyr.
- 20 Echappé, mouchetés, croisés en avant, pirouette à gauche.
- 21 Enlevés en tournant.
- 22 Jetés, entrechat; battements de jambe, entrechat, deux fois.
- 23 Echappé, raboté, ballonné.
- 24 Glissé, changement de talons, piqués, changement de talons.
- 25 Pas français, brisé, entrechat; brisés en arrière.
- 26 Pas bourré.
- 27 Entrechat, jetés, brisé; pas tombé en tournant à droite, jeté, assemblé.
- 28 Pas ouvert; brisés en avant.
- 29 Glissé, brisé, entrechat; brisés en arrière.
- 30 Terre-à-terre, deux croisés en avant, assemblé; bourrés en arrière.
- 31 Brisés en avant et en arrière.
- 32 Ailes de pigeon.

LOUIS GOURDONNEAU

Bouresse

LECONS

Les leçons se divisent en quatre séries, qui sont :

- 1° le début
- 2° pas français
- 3° pas tombés
- 4° pas d'étés

Avant de commencer il faut avoir les pieds rassemblés et bien ouverts, le pied droit devant, les mains sur les hanches, le corps droit sans raideur, et ne danser que sur la plante des pieds.

1° SERIE

=Balancer en cinq temps=

- 1° Piquer de la pointe du pied droit
- 2° Moucheter du pied droit devant
- 3° et derrière
- 4° Jetter sur la jambe droite en mouchetant du pied gauche derrière
- 5° Un léger sur-saut en rassemblant le pied gauche devant, faire de nouveau ces mêmes mouvements en sens inverse.

=Glissades en huit temps=

- 1° Glisser le pied droit en avant
- 2° Rapprocher le pied gauche en glissant le pied droit
- 3° Glisser le pied gauche en avant
- 4° Rapprocher le pied droit en glissant le pied gauche
- 5° Glisser le pied droit en avant
- 6° Rapprocher le pied gauche en glissant le pied droit
- 7° Un jetté sur la jambe gauche en mouchetant du pied droit derrière en tournant à droite de manière à se trouver face en arrière
- 8° Un léger sur-saut en rassemblant le pied droit devant.

=Tour de mains en huit temps=

Le tour de mains est exactement les glissades faites sur place; les adversaires se donnent la main et font un tour comme cercle en exécutant les huit glissades déjà prescrites.

Tous les mouvements de la 1° Série servent principalement au quadrille et à la préparation des leçons.

2° SERIE

1° LECON

- 1° Glisser le pied droit en avant
- 2° Rapprocher le pied gauche en glissant le pied droit
- 3° Jetté sur la jambe gauche en mouchetant du pied droit derrière
- 4° Puis un léger sur-saut en rassemblant le pied gauche devant; faire de nouveau les mêmes mouvements en sens inverse.

.../...

2° LECON

- 1° Glisser le pied droit sur le côté droit
- 2° Rapprocher le pied gauche derrière
- 3° Glisser le pied droit sur le côté droit
- 4° Rapprocher le pied gauche devant
- 5° Glisser le pied droit sur le côté droit
- 6° Ramener le pied gauche derrière
- 7° Un léger sur-saut en rassemblant le pied gauche devant, faire de nouveau les mêmes mouvements en sens inverse

3° LECON

- 1° Moucheter du pied droit devant
- 2° et derrière
- 3° Jetté sur la jambe droite en mouchetant du pied gauche derrière
- 4° Un léger sur-saut en rassemblant le pied gauche devant, faire de nouveau les mêmes mouvements en sens inverse.

4° LECON

- 1° Jetté de la jambe droite en avant en mouchetant du pied gauche derrière
- 2° Jetté de la jambe gauche en mouchetant du pied droit derrière
- 3° Un léger sur-saut en passant le pied droit devant, deux changements de talons en comptant 4 et 5, faire de nouveau les mêmes mouvements en sens inverse.

5° LECON

- 1° Piquer talon
- 2° et pointe du pied droit
- 3° Moucheter derrière la jambe gauche
- 4° Jetté sur la jambe droite en mouchetant du pied gauche derrière
- 5° Un léger sur-saut en rassemblant le pied gauche devant
Recommencer les mêmes mouvements en sens inverse.

6° LECON

- 1° Piquer talon
- 2° et pointe du pied droit
- 3° moucheter du pied droit devant
- 4° et derrière
- 5° Jetté sur la jambe droite en mouchetant du pied gauche derrière
- 6° et l'assembler devant
Recommencer les mêmes mouvements en sens inverse.

7° LECON

- 1° Piquer talon
- 2° et pointe du pied droit
- 3° rapprocher ce même pied du pied gauche
- 4° glisser le pied droit sur le côté droit
- 5° rapprocher le pied gauche derrière
- 6° un léger sur-saut en rassemblant le pied gauche devant
Recommencer les mêmes mouvements en sens inverse

8° LECON

- 1° Glisser le pied gauche sur le côté gauche
- 2° rapprocher le pied droit près du gauche
- 3° glisser le pied droit sur le côté droit
- 4° ramener le pied gauche derrière la jambe droite
- 5° un léger sur-saut en rassemblant le pied gauche devant
Recommencer les mêmes mouvements en sens inverse.

.../...

9° LECON

- 1° Rond de jambe du pied droit en glissant le pied gauche en avant
- 2° rapprocher le pied droit de la jambe gauche
- 3° rond de jambe du pied gauche en glissant le pied droit en avant
- 4° rapprocher le pied gauche de la jambe droite
- 5° un léger sur-saut en faisant face en arrière et glissant en même temps le pied gauche
- 6° moucheter du pied droit derrière
- 7° et devant
- 8° jetté sur la jambe droite en mouchetant du pied gauche devant
- 9° un léger sur-saut en rassemblant le pied droit devant.

10° LECON

- 1° Glisser le pied gauche en tournant à droite
 - 2° Moucheter derrière
 - 3° et devant du pied gauche
 - 4° jetté sur la jambe gauche en mouchetant du pied droit derrière
 - 5° un léger sur-saut en rassemblant le pied gauche devant.
- Recommencer les mêmes mouvements en sens inverse.

Remarques

Quelques remarques générales s'imposent; elles portent d'une part sur les écarts qu'accusent les cinq documents complets, d'autre part sur leurs points communs.

- Suivant les auteurs, le nombre de leçons varie : de 20 à 40; sur le terrain un informateur d'un autre village se souvenait de leçons numérotées de 1 à 52.

La teneur de chaque leçon diffère aussi considérablement d'un auteur à l'autre : Louis Durand et François Payrola notent des suites de mouvements courtes, Astay des suites longues, et les autres y mêlent des descriptions.

Le texte d'Astay, écrit antérieurement, mérite quelques observations; il se différencie des autres tout particulièrement sur deux points :

dans chacune des leçons figurent entre parenthèses les termes de "chassé" et de "balancé"; ces termes ne recouvrent plus ici les contenus moteurs habituellement désignés; dans cette acception temporaire - largement répandue dans les nombreuses descriptions de contredanses - ils n'évoquent plus que des directions de déplacement, des figures de parcours : le chassé correspond à une suite de mouvements exécutés en avant ou/et en arrière, et le balancé a une suite exécutée latéralement. Cette acception est morte depuis longtemps, mais l'obligation d'exécuter chaque pas dans les quatre directions était restée chez les farandoleurs : "sur les quatre faces", disaient-ils.

L'autre point est la teneur plus riche de chacune des leçons. Cette richesse ne réside pas dans le nombre de pas différents, mais dans la longueur des enchaînements inclus dans une leçon. Dans les autres textes, on constate un appauvrissement dû au raccourcissement de la suite de mouvements à apprendre. Ce n'est pas le niveau technique des pas, ni leur diversité, qui est en jeu, c'est seulement la suite des pas juxtaposés qui s'abrège. Cela semble prouver une progressive simplification de l'enseignement.

- Sculignons d'autre part trois points communs :

L'ordre des leçons obéit à une progression pédagogique; il diffère dans le détail, mais le "pas français" figure toujours

dans la première leçon, l'entrechat n'apparaît qu'à la huitième ou dixième leçon, les terre-à-terre et les ailes de pigeon dans les dernières.

Les "temps" sont mentionnés par tous les auteurs, plus ou moins systématiquement; le nombre de "temps" (de 3 à 12) était compté pendant l'exécution du pas; ils faisaient donc partie de l'enseignement. Ce sont bien évidemment des temps de mouvement (1), et non des temps musicaux. Sur le rythme réel, aucun ne donne la moindre précision. L'enseignement des pas par temps de mouvement était de règle et s'il a tendance à disparaître aujourd'hui chez les jeunes farandoleurs, les anciens décomposaient toujours les pas ainsi.

Le troisième point commun, le plus important pour nous, est l'homogénéité terminologique : ce sont les mêmes termes choréiques qui se retrouvent partout. L'analyse est possible à ce niveau : elle consiste à extraire les termes les plus récurrents et à en donner le/les contenus en usage chez les farandoleurs jeunes et vieux. Le vocabulaire commun sera de la sorte défini.

Les contenus moteurs sont présentés en notation Conté, sans tenir compte des écarts individuels d'exécution tant qu'ils n'affectent pas le schème moteur. Ces sortes de schèmes-types sont confrontés aux descriptions ou notations de mouvement données par les traités imprimés, et, s'il y a lieu, aux exécutions des danseurs classiques actuels.

Les termes choréiques sont retenus de par leur récurrence et présentés dans l'ordre de la numérotation des leçons auxquelles ils appartiennent. Nous verrons par la suite dans quelle proportion ce vocabulaire est représentatif du matériau global utilisé dans les farandoles.

1) Blasis "Manuel complet de la danse" Paris. 1830 : "on appelle temps un mouvement de jambe". (p. 109).

B/ CONTENUS DES TERMES CHOREIQUES LES PLUS RECURRENTS.

a) le "pas français"

Le terme est ambigu : il peut correspondre à une série de 10 ou 32 leçons différentes rassemblées sous ce titre, ou bien à une seule séquence de mouvements que nous appellerons le pas français proprement dit; c'est de ce dernier dont nous parlons ici.

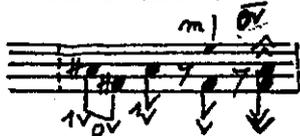
Ce pas occupe une place privilégiée dans nos six documents : c'est la leçon n° 1, le premier pas que l'on apprend.

Nous verrons successivement les contenus de ce pas en avant et en arrière, puis en tournant, enfin sur le côté :

pas français en avant et en arrière

Schéme des farandoleurs : 2 schèmes moteurs nous ont été montrés:

Schéme 1 - en avant :

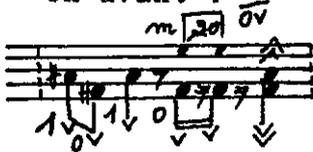


et pied inverse.

à 5 "temps de mouvement"
et 4 temps musicaux.

- en arrière : idem avec directions inversées.

Schéme 2 - en avant :



et pied inverse.

à 6 "temps de mouvement"
et 4 temps musicaux

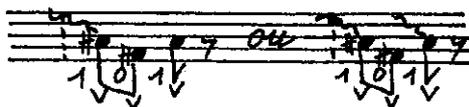
- en arrière : idem avec directions inversées.

Deux légères variantes sont d'usage fréquent :

- départ en anacrouse par petit saut :



- temps 1, ou 1 et 2 pris par glissé :



Reprenons les deux leçons donnant une explication décomposée du "pas français" :

Saumade : son explication en quatre temps nous a été éclaircie par un élève de l'auteur : il s'agit bien du même schème 21, mais avec une raideur d'exécution due au rapprochement rythmique des appuis 2 et 3 comptés ensemble pour le temps 2.

Gourdonneau attribue également 4 temps à ce pas, mais le décrit plus clairement.

Qu'en disent les traités ?

Pour Giraudet (1), le pas français est le pas n° 1 de la série des 40 pas "d'avant-deux civil"; sa démonstration du pas est la suivante :

"Flexion sur les deux jambes, s'enlever et glisser le pied droit en avant, en tombant sur le pied gauche, en ayant soin de garder le poids du corps sur la jambe gauche, afin que la jambe droite ne soit pas gênée pour glisser en avant; chasser le pied droit par le pied gauche en avant, jeter le pied gauche en avant en ramenant le pied droit derrière le gauche, et assembler le pied droit devant le gauche." (p. 289)

Cette explication correspond au schème 1, avec petit saut en anacrouse et glissé au premier temps, mais sans aucune précision rythmique.

Le schème 2 semble correspondre chez Giraudet au premier des "20 pas de danse appelés Pas d'Eté", à savoir :

"Pas français en avant et en arrière, en sissonnes cadencés,..." (p. 296)

Hors Giraudet, les traités de danse théâtrale n'en parlent guère; un manuscrit de Carpentras (op. cité) cite le "pas francé" comme danse, au même titre que le "rigoudon", le "menuet gongo" et la "périgourdine"; ce "pas francé" aurait été composé, au dix-huitième siècle, de pas d'allemande et de pas sautés.

Le terme n'existe pas dans la technique classique du XXe siècle, mais le contenu en est connu; tout danseur à qui l'on demanderait d'enchaîner un pas glissé, un chassé, un petit jeté et un assemblé exécuterait un pas français (schème 1). Seuls les états

(1)E. Giraudet "Traité de la danse" Paris 1900.

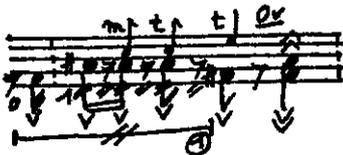
de contact au sol et les degrés de fléchissement seraient différents.

pas français en tournant

Trois auteurs seulement le mentionnent (Saumade, leçon 2 - Astay, leçon 2 - Payrola, leçon 2). Saumade donne des explications qui permettent d'établir que pour lui c'est exactement le pas français en avant avec un demi-tour au troisième temps, du côté de la jambe en appui au temps 2.

Chez les farandoleurs, ce contenu est connu, mais le terme s'associe presque toujours à un autre contenu qu'ils nomment pas français en tournant et indifféremment ou préférentiellement "pirouette", ou pirouette en 5 temps.

Voici le schème de cette pirouette :



et pied inverse.

en 5 "temps de mouvement"
et 4 temps musicaux.

Le terme de pirouette en 5 temps figure dans la 4ème leçon de Saumade et dans la 3ème d'Astay où elle est donc différenciée du pas français en tournant de la leçon 2; elle figure encore dans la 3ème leçon de Durand, sans précision de temps; si l'on examine les descriptions des autres auteurs, on s'aperçoit que la deuxième partie de la leçon 9 de Gourdonneau, la leçon 5 de Rouquette correspondent, avec la leçon 4 de Saumade, au schème des farandoleurs.

Giraudet confirme lui aussi l'existence de ce schème, sous le nom de "pirouette à gauche" dans son 4ème pas "d'avant-deux civil" (p. 289).

La technique classique du XXe siècle utilise le terme de pirouette pour quantité d'autres contenus, jamais pour celui-ci.

La place de cette pirouette dans les premières leçons et le fait qu'elle soit fréquemment confondue avec le pas français en tournant nous ont conduit à en parler ici; mais sa structure d'appuis différente de celle du pas français, et la discrimination qu'en ont faite certains auteurs (Saumade et Astay) permettent

d'affirmer qu'il y a confusion généralisée par l'usage, flottement de deux termes et de deux contenus.

Il convient encore de remarquer que chez les farandoleurs le schème à 5 temps cède très souvent la place à un schème à 6 temps, par le même processus de dédoublement rythmique qui fait passer le schème du pas français en avant ou en arrière de 5 temps à 6 temps, à savoir :



et pied inverse.

en 6 "temps de mouvement"
et 4 temps musicaux.

Ce deuxième schème a aujourd'hui la préférence chez les farandoleurs; nous aurons l'occasion de reparler de ce dédoublement par sissonne d'un jeté suivi d'assemblée.

pas français sur le côté

Malgré la pauvreté et la disparité de l'information manuscrite concernant ce pas, nous précisons ici ce que nous en apprenons, car il tient la première place dans la quasi totalité des farandoles sous les termes divers de "pas français", "pas de ballade" ou "pas de farandole".

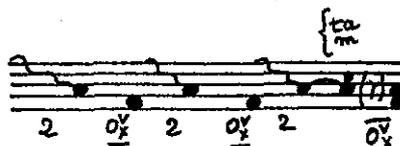
Trois auteurs sur six mentionnent le terme :

Astay le fait figurer, sans explication de contenu, dans la première leçon;

Saumade (leçon 26) donne des explications permettant d'établir le schème suivant, grâce aux démonstrations d'un élève de l'auteur :



Gourdonneau dans la leçon 2 des pas français indique un schème différent :



à 7 "temps de mouvement"
sans précision rythmique

Giraudet (3ème pas d'avant deux civil, p. 289) donne le même schème que Saumade.

Les farandoleurs utilisent en général le schème n° 1 du pas français en avant ou en arrière, en progression latérale; seul le 4ème temps pose une alternative, le croisement pouvant s'effectuer devant ou derrière : le croisement devant est plus fréquent.

b) le "pas tombé"

Le pas tombé figure chez les six auteurs; pour Gourdonneau il titre une série de leçons qui malheureusement nous manque; c'est néanmoins un témoignage de son importance.

Dans les autres textes il apparaît plusieurs fois sous les formes de pas tombé simple ou double, à 3, 6 ou 7 temps.

Schème des farandoleurs :



et pied inverse.

à 3 "temps de mouvement"
et 2 temps musicaux

Structure d'appuis, progression latérale et états de contact par demi pointe sont invariants; la valeur des sauts ne varie que très faiblement.

La dénomination de pas tombé est utilisée soit pour ce schème à 3 temps de mouvement, soit pour les deux premiers temps seulement.

Saumade donne une explication du pas (leçon 18) : même structure d'appuis, mais pas de déplacement au cours du premier saut; Giraudet indique la même chose dans sa description du 17ème pas d'Avant Deux civil (p. 291).

Au XVIIIe siècle le pas tombé a été largement usité dans des "chassés en pas tombés" et surtout comme composant du "pas de gaillarde"; Feuillet, Rameau, Compan... l'écrivent ou le décrivent de la même façon, en un seul temps de mouvement, sans saut et sans déplacement. La filiation est claire : le tombé du XVIIIe se retrouve au deuxième temps de mouvement de notre pas tombé; le terme approprié d'abord à un élément simple recouvre

ensuite une séquence de mouvements contenant cet élément. Le contenu de cette séquence est en usage courant chez les danseurs classiques mais sous une dénomination tout autre (sissonne, passé ou failli, assemblé).

c) le "pas piqué"

Le pas piqué figure aussi dans nos six sources, et plusieurs fois dans cinq d'entre elles; les indications de "temps" sont rares, 3 et 5 pour Saumade, 5 et 6 pour Gourdonneau.

Schème des farandoleurs :



et pied inverse.

à 3 "temps de mouvement"
et 2 temps musicaux

Structure d'appuis, absence de déplacement et états de contact sont invariants.

Comme pour le pas tombé, la dénomination est utilisée soit pour ce schème à trois temps, soit pour les deux premiers temps seulement.

Saumade explicite le même schème (leçon 22) à cela près que l'assemblé final se fait devant. Gourdonneau fait suivre les deux premiers temps d'autres mouvements.

Giraudet décrit la même séquence dans son 19ème pas d'Avant Deux civil (p. 292), sous le nom de "pointé"; mais page 336 il associe les deux termes pointer et piquer : "Pointer du talon, de la pointe de côté ou piquer".

Pour la technique classique du XXe siècle, le terme de piqué, abondamment utilisé, recouvre des contenus tout autres.

d) "l'entrechat"

L'entrechat figure chez les six auteurs; Gourdonneau ne le mentionne pas dans la série des pas français, mais utilise le terme dans les enchaînements de danses.

Notons d'ailleurs que c'est un terme choréique largement connu depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours, et que son contenu a peu changé (1).

(1) Rappelons l'accident signalé par J.M.Guilcher concernant les rapports terme/contenu en pays basque; une interversion joue : le contenu de l'entrechat est appelé ailes de pigeon et inversement.

Schème des farandoleurs :



et pied inverse

Le deuxième degré de fléchissement est de règle. La durée du temps de suspension varie individuellement, comme pour tous les sauts d'amplitude. La chute du saut s'effectue toujours en rassemblant à la troisième position (et non en cinquième comme dans la technique classique), mais l'impulsion peut être prise soit en seconde position, soit en troisième; cette seconde position, rare dans l'exécution de l'entrechat par les danseurs classiques d'aujourd'hui, figure chez Feuillet (1700) p. 86, dans sa notation de "l'entre-chat à 4", et pour l'impulsion et pour la chute.

L'entrechat des farandoleurs est en général l'entrechat quatre; les entrechats six sont connus de quelques uns sous le nom d'entrechat six ou entrechat double. Aucun ne nous a mentionné le demi entrechat qui figure plusieurs fois dans le cahier d'Astay sans que nous sachions à quoi il correspondait : ce n'est pas le brisé puisque les deux termes coexistent (du temps de Feuillet le demi entrechat équivalait à un brisé).

e) le "brisé"

Le brisé est également présent chez nos six auteurs.

Schème des farandoleurs :



et pied inverse

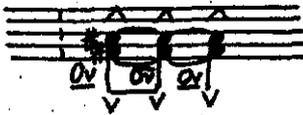
La durée du saut, comme pour l'entrechat, varie individuellement; il peut s'effectuer avec ou sans déplacement. Ce schème est identique à celui de la technique classique, à cela près que dans cette dernière, l'assemblée s'exécute - comme dans l'entrechat - en 5ème position et non en 3ème.

Le contenu du brisé est explicité en notation Feuillet p. 86 sous le nom de "demy entre-chat", dès 1700.

f) le "changement de talons"

Le changement de talons figure dans cinq des séries de leçons; dans le cahier de Rouquette, il est absent des leçons mais présent dans les enchaînements.

Schéma des farandoleurs :



et pied inverse

Suivant la séquence qui précède, les farandoleurs comptent deux ou trois temps de mouvement : 2 temps de mouvement si la séquence précédente inclut le premier assemblé, 3 temps si elle ne l'inclut pas.

Giraudet utilise le terme (18ème pas d'Avant Deux civil, p. 292) avec un contenu identique; il l'appelle "trois changements de talon".

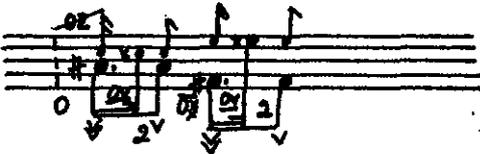
Elle n'est pas en usage dans la technique classique du XXe siècle.

g) "terre à terre"

Les terre à terre ne figurent que dans trois textes de leçons mais chez les six auteurs dans les enchaînements.

Tous les farandoleurs connaissent le terme mais certains n'ont jamais appris à l'exécuter : nous n'avons donc vu que quelques démonstrations; les meilleures exécutions de ce pas difficile permettent d'établir le schéma suivant :

Schéma des farandoleurs :



L'état de contact pour l'appui incomplet en triple croche est effectué soit par pointe soit par demi pointe; les degrés de fléchissement varient individuellement. Certains farandoleurs répètent les prises d'appui 2 et 3 avant de changer de pied. Giraudet assimile le terre à terre aux ailes de pigeon exécutées au sol (p. 449), ce qui supprime le déplacement de règle chez

les farandoleurs; les "ailes de pigeon terre à terre" sont placées au 40ème (et dernier) pas d'Avant Deux civil (p. 295). A Toulon, des terre à terre différents nous ont été montrés. Le contenu en usage chez les farandoleurs n'est pas forcément celui des danses de caractère en général, ou, plus vraisemblablement, plusieurs contenus ont existé.

Giraudet signale aussi une acception plus générale du terme : "On appelle aussi terre-à-terre, tous les pas qui se font sans quitter le parquet, et de chaque pied." (p. 449). Cette acception est explicite dans de nombreux traités de danse (antérieurs ou ultérieurs), mais le terme a recouvert un contenu particulier dès le XVIIIe siècle, comme l'atteste Martinet en 1797 (1).

Dans la technique classique actuelle, le terme est hors d'usage; quant au contenu, la structure d'appuis est toute proche de celle du pas de bourrée, mais le monnayage irrégulier des appuis conserve au terre à terre une véritable originalité.

h) les "ailes de pigeon"

Présentes dans quatre textes de leçons et chez les six auteurs dans les enchaînements, les ailes de pigeon occupent la dernière place (ou l'une des dernières) dans la numérotation des leçons; c'est le pas le plus difficile.

Schémas des farandoleurs : deux schèmes nous ont été montrés :

schème 1 :

schème 2 :

Le premier schème a cette particularité de ne pouvoir être exécuté correctement qu'en répartition ternaire : appui 1/3 du

1) Martinet J.J. "Essai ou Principes élémentaires de l'art de la danse". Lausanne 1797.

temps, suspension 2/3 du temps (1). Le deuxième degré de fléchissement est de règle. Entre les deux schèmes, il y a décalage rythmique de l'un des battus : le battu effectué au moment de l'appui dans le schème 2 s'exécute dans le schème 1 pendant la suspension, c'est-à-dire légèrement avant. Aujourd'hui c'est le schème 1 qui a, de loin, le plus cours; le deuxième paraîtrait plutôt avoir été d'usage chez les anciens farandoleurs, mais l'âge des vieux farandoleurs ne leur permettant plus de l'exécuter, les témoignages restent flous.

Giraudet distingue les ailes de pigeon simples, terre à terre et coupées; l'explication des ailes simples (p. 6) correspond à notre schème 2. Dans les 40 pas d'Avant Deux civil, les ailes de pigeon occupent les dernières places (36, 37, 38 et 40ème p. 295).

Le terme figure dès le XVIIIe siècle; Pauli le précise ainsi : "Pas que l'on fait en avant et en arrière par des jettés battus" (2) et Martinet le mentionne également en 1797 (op. cité); Zorn, en 1887 (3) donne dans son système la notation du pas : elle correspond à notre schème 1.

Dans la technique classique du XXe siècle, le terme est hors d'usage mais on trouve des variantes du contenu couramment enseignées et exécutées sous la dénomination de "brisé volé", ou "brisé de volée".

(Rappelons l'interversion terme/contenu chez les Basques pour entrechats et ailes de pigeon).

i) "pas de basque, pas russe ou saut russe"

Nous sommes conduits à rapprocher ces deux termes car ils recouvrent le même contenu aussi bien pour les farandoleurs que pour Giraudet ("Pas de Basque ou pas Russe", p. 31); les manuscrits utilisent l'un ou l'autre : pas de basque pour Astay et

- (1) Résultat d'analyses à la visionneuse sur plusieurs exécutants.
- (2) Charles Pauli "Elemens de la Danse" Leipsic 1756.
- (3) F.A. Zorn "Grammatik der Tanzkunst..." Leipzig 1887.

Payrola, pas ou saut russe pour Saumade, Durand et Gourdonneau.
 (Rouquette ne le mentionne pas et pourtant enseignait à ses
 élèves le pas russe).
 Chez les farandoleurs la dénomination pas russe a la préférence.

Schème des farandoleurs :



et pied inverse en 3 "temps de mouvement"
 et 2 temps musicaux.

Saumade explique dans sa 27ème leçon ce même schème ainsi que
 Gourdonneau dans son 9ème pas français - mais là sans dénominati-
 on.

Giraudet en donne une description très proche, sans rond de
 jambe p. 31 mais avec rond p. 293 dans sa décomposition du
 24ème pas d'Avant Deux civil.

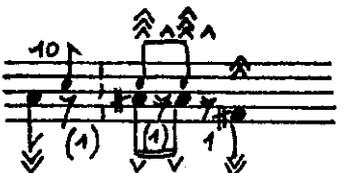
Dans la technique classique du XXe siècle, le pas de basque
 et le saut de basque sont en usage avec la même structure
 d'appuis mais dans des directions différentes pour les deux
 premières prises d'appui.

j) "ballonnés"

Le ballonné ne figure que dans quatre séries de leçons, il est
 absent chez Durand et Gourdonneau.

Pour les farandoleurs, le contenu est connu de tous mais sous
 des dénominations diverses.

Schème des farandoleurs :



et pied inverse en 3 "temps de mouvement"
 et 2 temps musicaux

Nous ne retiendrons pas les deux explications données par
 Saumade du ballonné en 5 temps (14ème et 20ème leçons) car en
 plus de leur imprécision elles semblent correspondre à deux
 contenus différents.

Giraudet décrit le "pas ballonné" comme un mouvement de jambe
 libre par rond de jambe sans sauter, et le "Ballonné en sautant"
 comme notre schème (p. 29).

Pour la technique classique, le terme ne recouvre que le contenu du premier temps de mouvement.

La filiation est amusante : au XVII^e siècle, Feuillet note le "contretemps balonné" avec, pour structure d'appuis, le 1 et le 3 de nos temps de mouvement; Pauli en 1756 (op. cit.) le définit comme équivalent à celui de Feuillet, mais en lui ôtant le mot contretemps : "Balonné : pas de deux sauts, l'un contretemps, l'autre jetté". De ces deux temps de mouvement, la technique classique ne garde que le premier, enrichi d'un petit battement de la jambe libre, alors que les farandoleurs dédoublent ce premier temps et gardent le jetté.

Notons que la terminologie "classique" déteint progressivement, mais depuis peu, sur les farandoleurs de sorte que les jeunes jugent meilleur d'utiliser celle-ci.

k) "pirouettes" (autres que celles en pas français)
Absentes des pas français de Gourdonneau, mais présentes dans les enchaînements, les pirouettes sont mentionnées plusieurs fois dans chacun des cinq autres manuscrits. Astay précise les temps de pirouette : à 2, 4 et 5 temps; Payrola distingue la "pirouette", la "double pirouette" (leçon 15) et la "pirouette renversée" (leçon 16).

Pour les farandoleurs, le terme évoque soit le pas français en tournant (voir p.), soit une pirouette en 2 temps, appelée par tous "pirouette volante".

Schéma des farandoleurs (pirouette volante)



et pied inverse.

en 2 "temps de mouvement"
et 2 temps musicaux.

Le déplacement se fait toujours en arrière. La structure des appuis est invariante, par contre le temps de rotation et les mouvements de jambe libre connaissent des écarts :

le tour entier s'effectue soit réparti dans des monnayages variables entre le saut et le premier temps d'appui - simple puis double -, soit condensé sur le seul temps de double appui.

Les mouvements de jambe libre varient, allant de la position 10 au simple passage par rond de jambe.

Dans les enchaînements, la pirouette volante est placée de façon tout à fait privilégiée à la suite du pas basque ou russe; on peut en déduire que la double pirouette de Payrola comme la pirouette à deux temps d'Astay occupant cette même place ne sont autres que cette pirouette volante.

Giraudet décompose la "pirouette anglaise volante" (p. 293) dans son 24ème pas d'Avant Deux civil, encore une fois à la suite du pas basque ou russe; c'est le même schème, avec le tour condensé sur la période de double appui et rond de jambe de la jambe libre.

Dans la technique classique actuelle le contenu est connu de tous les danseurs mais dénommé "assemblé soutenu", avec déplacement latéral et prises d'appui par petits ronds de jambe.

Tels sont les 11 termes les plus récurrents extraits des leçons manuscrites; ils correspondent à des éléments ou des suites d'éléments de longueur variable. Pour opérer un découpage rigoureux allant jusqu'aux éléments minimaux, commençons par définir quatre autres termes essentiels, présents dans quantité de pas et enseignés dès la première leçon puisqu'inclus tous les quatre dans le pas français, à savoir : le glissé, le jeté, le moucheté et l'assemblé. Leurs contenus moteurs sont stables pour tous, farandoleurs ou auteurs; ils ne posent pas de problème.

- le glissé, premier temps de mouvement du pas français, correspond à une seule prise d'appui simple, avec déplacement, effectué en glissant le pied au sol; ce contenu est invariant depuis des siècles; il est souvent précédé d'une prise d'appui sur pied inverse, avec ou sans saut et sans déplacement, sorte de préparation au glissé. La glissade implique une deuxième prise d'appui, sans déplacement c'est-à-dire à l'assemblé.

- le jeté, quatrième temps de mouvement du pas français, a également un contenu invariant depuis des siècles : c'est, après un temps de suspension, une prise d'appui simple sur le

pied inverse de celui qui a donné l'impulsion. Dans notre répertoire son amplitude est petite quoique supérieure à celle en usage fin XVIIe début XVIIIe siècle. La technique classique le nomme "petit jeté", le différenciant ainsi des jetés à grande amplitude.

- le moucheté correspond à un mouvement de jambe libre au mollet ou au tibia, plus rarement au genou ou jarret; il accompagne la chute du jeté aussi bien dans le pas français que dans d'autres séquences de mouvements comprenant des jetés; il se fait également à la chute de petits sauts sur place exécutés sur la même jambe, et encore sans saut comme mouvement de passage.

- l'assemblé s'exécute dans notre répertoire toujours en troisième position, talons soulevés, en sautant ou sans sauter. C'est le dernier temps de mouvement des pas français, tombés, piqués, basques ou russes, des changements de talons, et la position terminale des entrechats et brisés.

Ces quatre éléments, enseignés dès la première leçon, sont donc l'objet de décomposition - par temps de mouvement - et s'intègrent dans quantité d'unités.

Classons maintenant ces éléments ou unités suivant leur longueur, c'est-à-dire leur nombre de prises d'appui :

en une seule prise d'appui :

le jeté (appui simple)

l'aile de pigeon = jeté enrichi de deux battus

l'assemblé - sauté ou non sauté - (appui double)

le brisé = assemblé sauté enrichi d'un battu

en une ou deux prises d'appui :

le glissé (appui simple) - la prise d'appui du glissé peut être précédée d'une autre, effectuée sur place -

l'entrechat (appui double) - il s'effectue en une seule prise d'appui s'il est précédé d'un assemblé, sinon en deux prises d'appui -

en deux prises d'appui :

la pirouette volante - une prise d'appui double suivie d'un temps d'appui simple -

en trois prises d'appui :

le pas tombé
le pas piqué
le pas basque ou russe
le ballonné
le terre-à-terre
le changement de talons (en trois temps d'appui)

en cinq ou six prises d'appui :

le pas français (suivant les schèmes 1 ou 2)

Seul le moucheté n'implique pas de prise d'appui; il ne correspond qu'à une position de la jambe libre, et de ce fait est seulement l'un des composants de certains éléments.

L'examen de ces mouvements, ou suites de mouvements, tels qu'ils étaient (et sont encore) enseignés, permet de reconnaître que certains composants ne sont pas pertinents :

- toute prise d'appui simple peut s'effectuer d'un pied comme de l'autre, et dans les cas de déplacement aussi bien à droite, à gauche, en avant ou en arrière. L'appui pied droit et l'appui pied gauche sont parfaitement substituables, de même que les directions de déplacement - à condition que les autres composants soient stables bien entendu -.
- dans les positions de la jambe libre, toutes les positions groupées (m, t, g, j) sont également substituables.
- dans certains cas - comme le glissé -, le nombre de prises d'appui ne détermine rien; la prise d'appui avec déplacement et sans saut, frappant le temps, est substituable à la même prise d'appui précédée d'une autre, pied inverse, avec ou sans saut et sans déplacement.

Ces constatations nous conduisent à ne retenir qu'un certain nombre de composants, que nous formaliserons.

L'encodage sera ensuite appliqué sur le corpus.

4) ANALYSE DES FARANDOLES

A/ ENCODAGE

a) Principes

Des nombreux composants du mouvement apparus dans les transcriptions et recoupés par l'enseignement, nous en retenons quatre, à savoir :

- l'appui, simple ou double. Nous le symbolisons ainsi :

• appui simple gauche

° appui simple droit

•• appui double

•• appui double dans la position privilégiée de 3ème.

- saut ∪ déplacement : entre chaque prise d'appui il y a présence ou absence de saut et de déplacement; ces deux composants, mettant en jeu l'axe vertical et le plan horizontal, peuvent être symbolisés ensemble.

Suivant que l'on considère toute prise d'appui comme aboutissement de programme ou comme projet, cette double catégorie pourrait figurer soit sur la prise d'appui aboutissement du saut ∪ déplacement, soit sur la prise d'appui projet du saut ∪ déplacement. Elle pourrait encore figurer à sa place dans le déroulement temporel, c'est-à-dire entre les prises d'appui, ce qui ne nous avancerait à rien.

Si l'on considère par exemple que l'assemblé sauté ne se distingue de l'assemblé non sauté que par la présence ou l'absence du saut avant la prise d'appui, ou que le brisé ne se distingue de l'assemblé sauté que par la présence ou l'absence d'un battu précédant la prise d'appui, il ressort que c'est la prise d'appui considérée comme aboutissement de programme qui apparaîtrait comme l'option la plus justifiée; en conséquence nous faisons figurer au-dessus de chaque prise d'appui la catégorie saut ∪ déplacement précédant cette prise d'appui, et nous la

symbolisons ainsi :

	<u>saut</u>	<u>déplacement</u>
a	= +	+ .
b	= -	+
c	= +	-
d	= -	-

Le glissé nécessite un signe particulier. C'est une prise d'appui simple, sans saut et avec déplacement (b), dans une accentuation spécifique. Nous le symbolisons par b'.

Etant donnée l'importance des battus pendant les temps de suspension, nous utilisons le symbole musical du frappé placé au-dessus de a ou c, soit :

'
a, c = un battu pendant le temps de suspension
"
a, c = deux battus pendant le temps de suspension.

Dans les cas de déplacement, quel rôle joue la direction ? Comme nous venons de le voir, les directions de déplacement du danseur ne déterminent rien dans l'identification des unités; elles ne jouent qu'au plan syntagmatique, dans certaines séquences qui sont au service d'une seule direction, ou dans des suites de séquences (ou même l'énoncé entier) lorsque la direction joue soit par son unicité soit par ses oppositions. Nous sommes donc amenés à ne pas tenir compte de ce facteur pour l'instant; nous le retrouverons par la suite, à un autre niveau, puisqu'il détermine les figures de parcours.

La rotation - avec ou sans déplacement - est souvent enrichissement facultatif, sorte de variante d'une direction; dans ces cas-là, nous n'avons pas à la retenir. Dans d'autres - les pirouettes par exemple -, elle est au contraire composant obligé de l'unité, et doit par conséquent figurer; nous la symbolisons alors par t (tour).

- Positions de la jambe libre.

Dans les cas d'appui simple, la jambe libre est placée préférentiellement dans des positions codifiées - autres que naturelles -. Nous réduisons ces multiples positions à dégagées/

groupées et avec/sans contact avec le sol, soit :

- 1 : dégagé tendu en l'air
- 1' : dégagé en contact avec le sol
- 2 1 groupé (à l'autre jambe)
- 2' : groupé en contact avec le sol
- 12 : groupé, après passage à la position dégagée
- 21 : dégagé, après passage à la position groupée

Ces chiffres sont placés au-dessus des lettres symbolisant le saut \cup déplacement.

La différenciation du contact avec le sol par pointe, demi-pointe, talon ou plat du pied, est pertinente, mais intervient très rarement; aussi pour ne pas alourdir l'encodage, elle n'est pas retenue.

Remarque : ce composant, important ici, n'entre pas en jeu dans quantité d'autres danses - comme par exemple dans les bourrées, les rondes bretonnes, les maraichines -.

- Rythme.

Le rythme pose des problèmes qui sont loin d'être résolus : sa pertinence pour les analyses de mouvement n'est pas toujours évidente. Le rythme choréique représente en fait un complexe de facteurs, mal définis et mélangeant apparemment plusieurs niveaux. On constate par exemple que la même courte suite d'éléments choréiques peut correspondre à des unités différentes suivant l'élément qui est placé sur le temps frappé; il est donc des cas où la rencontre de tel élément avec le temps frappé est déterminante. Quant au monnayage rythmique, qu'il soit, ou tende à être, binaire ou ternaire, il obéit, ou bien à la musique accompagnant le mouvement, ou bien à des impératifs directement issus des possibilités d'exécution. Dans le premier cas la souplesse du passage de la même séquence en exécution binaire ou ternaire est étonnante; le contenu moteur reste identique et n'apparaissent alors que des contrastes tels que coulé/net, legato/staccato..... Ces nuances dans l'accentuation provenant de monnayages rythmiques différents relèvent-elles du niveau du contenu moteur proprement dit ou du niveau stylistique ? Nous pensons que la réponse ne pourra être donnée qu'après

l'étude de matériaux aussi différents que possible. Dans le deuxième cas - plus rare - d'impératif technique, il est clair que le rythme d'exécution, binaire ou ternaire, appartient de façon tout à fait contraignante au contenu moteur proprement dit.

Face à ces difficultés qui nous font pressentir que les divers facteurs composant le rythme n'ont pas tous la même valeur, nous prenons le parti de le faire figurer :

les trois composants retenus ci-dessus sont placés dans un cadre rythmique, un petit carreau symbolisant une croche; chaque temps est égal : à trois carreaux dans une mesure à $6/8$

à deux ou quatre carreaux dans une mesure à $2/4$
(suivant que le tempo est rapide ou lent).

b) Encodage des contenus moteurs définis à partir de l'enseignement

(l'enseignement s'étant toujours effectué par mesure binaire à deux temps, le cadre rythmique est ici de $2/4$ - 4 carreaux par temps -).

CONTENUS ENCODÉS

MOUCHETÉ	2					
JETÉ (o)	2 a o					
AILE de PIGEON (o)	1 c o					
ASSEMBLÉ	c o		et	d o		
BRISÉ (o)	c o					
GLISSÉ	b o		et	a o	b o	
ENTRECHAT (o)	c o					
PIROUETTE VOLANTE	a o	d o				
PAS TOUBÉ (o)	a o	b o	c o			
PAS PIQUÉ	1' c o	1' c o	c o			
PAS BASQUE ou RUSSE	c o	b' o	d o			
BALLONNÉ	12 a o	12 a o	1 a o			
TERRE À TERRE	1 a o	1 d o	b o			
CHANGEMENT de TALONS	c o	d o	d o			
PAS FRANÇAIS schème 1	b o	d o	b o	2 a o	1 c o	
PAS FRANÇAIS schème 2	b o	d o	b o	2 c o	1 c o	c o

Les appuis notés entre parenthèses sont impliqués par le contenu qui suit, mais n'en font pas partie.

c) Encodage des farandoles

Voici les sept farandoles encodées :

Les farandoles sont toujours exécutées en mesure ternaire, 6/8 ou 12/8; le temps est de 3/8; il est représenté par trois carreaux.

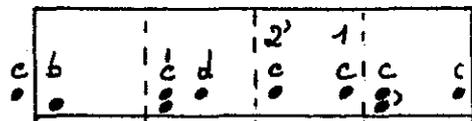
FARANDOLE "Les enfants d'Araomon".

Enoncé : ABACADAEAFAG.

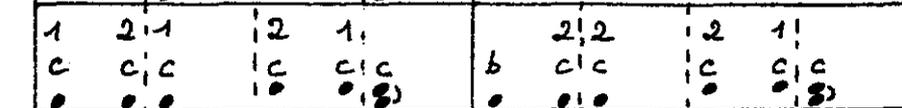
A = 4x



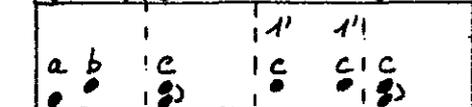
B = 4x



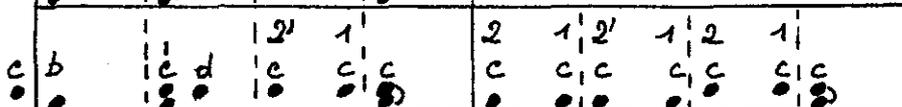
C = 2x



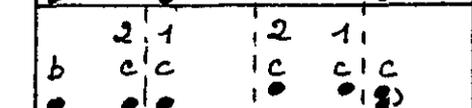
D = 4x



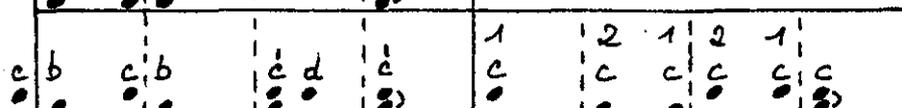
E = 2x



F = 4x



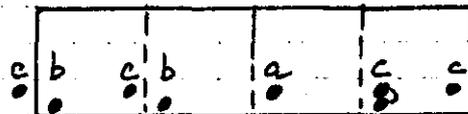
G = 2x



FARANDOLE "La Respetido" Bagnols

Enoncé : ABACADAEAFAG.

A = 4x



B = 2x

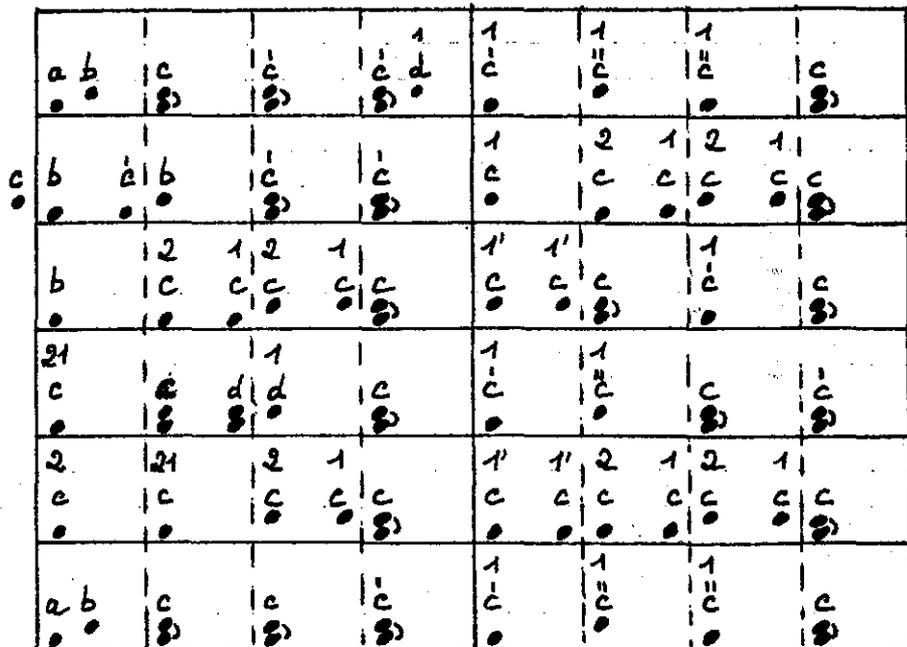
C = 2x

D = 2x

E = 2x

F = 2x

G = 2x



FARANDOLE "Les farandoleurs languedociens"

Béziers.

Enoncé : A B A C A D A E A F A G.

A = 4x

c	b	c	b	a	c
---	---	---	---	---	---

B = 2x

C = 2x

D = 2x

E = 2x

F = 2x

G = 1x

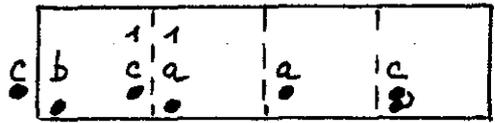
c	c	e b	c	1'	1'	2	1	2	1	
c	c	c	c	c	c	c	c	c	c	
a b	1	2	1	c	c	c	2'	1		
c	c	c	c	c	a b	c	2	1		
1	2	1	2	1	c	c	e b	c		
c	c	c	c	c	c	c	c	c		
c	b	c	b	a	c	c	2'	1		
c	c	c	c	c	a b	c	2	1		
/					c	b	2'	2	2	1'
/					c	c	c	c	c	c

FARANDOLE "Les cigalons. Enfance Ouvrière"

Nîmes -

Enoncé : ABACADA A EAFAG.

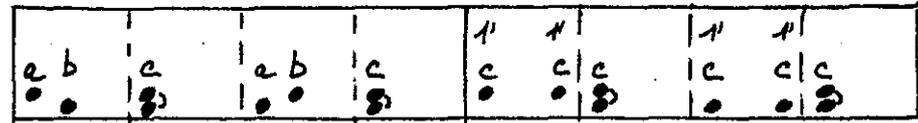
A = 4x



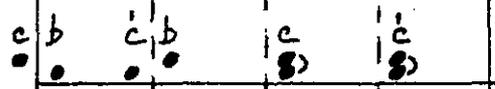
A' = 4x



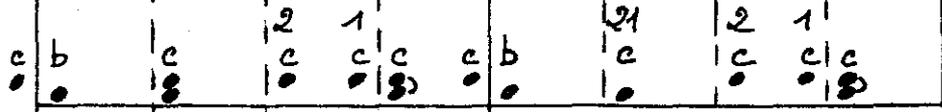
B = 2x



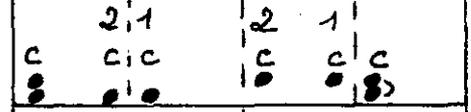
C = 4x



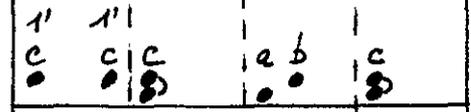
D = 2x



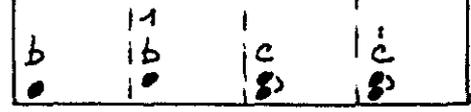
E = 4x



F = 4x



G = 4x



B/ DEUXIEME DECOUPAGE

L'encodage rend possible un deuxième découpage; nous identifierons d'abord les éléments minimaux, puis nous étudierons comment ils s'organisent pour former des unités - lesquelles s'organisent à leur tour -, jusqu'à rendre compte de l'énoncé entier.

Les termes en usage dans les découpages choréiques sont étonnamment pauvres, empruntés à la métrique, la poétique ou la musicologie (comme par exemple : motifs, thèmes, strophes, phrases...). Certains seront peut-être utilisables une fois définis avec rigueur, mais pour l'instant sont sources de confusion; nous avons préféré les écarter.

Nous définirons simplement les termes que nous utiliserons :

- composants : ce terme a été jusqu'ici employé dans son acception générale courante. Nous le définissons maintenant comme une sorte de niveau autonomisable; à chaque niveau s'opposent des traits distinctifs :

au niveau de l'appui : appui simple/appui double

au niveau du saut et du déplacement : présence/absence du saut et du déplacement, et dans les cas de saut : présence/absence de battu

au niveau de la jambe libre : position groupée/non groupée et avec/sans contact avec le sol

au niveau rythmique : prise d'appui synchrone/non synchrone avec l'attaque du temps

- unités minimales, ou éléments : les unités minimales sont ici de deux sortes :

l'élément simple, indécomposable, en une seule prise d'appui, caractérisé par les traits distinctifs sélectionnés à chaque niveau. (La prise d'appui est toujours située sur l'attaque du temps.)

le stéréotype (sorte de syntagme gelé), suite récurrente de deux ou trois prises d'appui effectuées en un temps, fonctionnant comme un élément simple. Ses traits distinctifs, autres que ceux du niveau rythmique, peuvent être identiques à ceux des éléments simples; mais, au niveau rythmique, une seule des prises d'appui frappe le temps.

- séquences : la séquence est une suite récurrente d'éléments ou stéréotypes, précédée et terminée par un élément conclusif.

- unités de composition : l'unité de composition est la suite de séquences qui caractérise une partie.

- parties : la partie est ici une unité métrique de 16 temps dans laquelle se répète l'unité de composition.

- énoncé : l'énoncé est la danse entière, ici une farandole.

a) Les éléments

Voici, à partir des sept farandoles encodées, les tableaux de fréquence des éléments simples et des stéréotypes :

ÉLÉMENTS SIMPLES - Tableau de fréquence

	c	a ¹ p	1 c (s)	b	c	1 c	1 c	2 c	1 c (s)	b'	d	c	2 c
ARAMON	50	-	-	6	-	-	4	-	2	-	-	-	-
BAGNOLS	48	24	10	2	-	18	2	4	2	-	-	-	2
BESSEGES	55	24	8	-	8	-	2	-	-	-	-	2	-
JONQUIERES	63	1	14	-	4	-	6	6	-	-	2	-	-
NIMES <i>cheminots nimois</i>	44	24	-	6	-	6	2	2	7	6	-	-	-
NIMES <i>Nemausa Provence</i>	68	34	6	6	8	-	4	2	4	-	4	-	-
NIMES <i>Enfance Ouvrière</i>	56	24	8	8	6	-	-	2	-	-	-	-	-
TOTAL	384	131	46	28	26	24	20	16	15	6	6	2	2

STÉRÉOTYPES - Tableau de fréquence

	$\begin{matrix} 1 \\ \bullet \\ c \\ \bullet \\ b \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 2 \\ \bullet \\ c \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1 \\ \bullet \\ c \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1 \\ \bullet \\ c \\ \bullet \\ r \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 2' \\ \bullet \\ c \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1 \\ \bullet \\ c \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1' \\ \bullet \\ c \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1' \\ \bullet \\ c \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1 \\ \bullet \\ c \\ \bullet \\ b \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} e \\ \bullet \\ b \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 2 \\ \bullet \\ 1 \\ \bullet \\ c \\ \bullet \\ c \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 2 \\ \bullet \\ 1 \\ \bullet \\ 2 \\ \bullet \\ c \\ \bullet \\ c \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1 \\ \bullet \\ c \\ \bullet \\ d \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1 \\ \bullet \\ d \\ \bullet \\ d \\ \bullet \\ d \\ \bullet \end{matrix}$
ARAMON	82	16	-	8	4	-	4	6	2	8	-	-	-	
BAGNOLS	50	14	-	-	4	2	4	-	-	-	-	-	-	
BESSEGES	48	14	-	8	2	-	7	-	1	-	-	-	-	
JONQUIERES	28	20	-	32	8	32	8	-	-	-	-	-	-	
NIMES cheminots nîmois	55	12	1	2	4	-	4	6	3	-	-	-	-	
NIMES Némausa Provence	38	20	32	4	8	-	4	-	2	-	-	2	2	
NIMES Enfance Ouvrière	32	8	24	-	8	4	8	4	-	-	-	-	-	
TOTAL	333	104	57	54	38	38	39	16	8	8	2	2	2	

Par rapport aux unités types de l'enseignement, on constate immédiatement que le monnayage ternaire de règle dans toutes les farandoles entraîne une mutation rythmique de toutes les prises d'appui effectuées en dehors de l'attaque du temps; les prises d'appui effectuées sur l'attaque sont au contraire stables.

Examinons maintenant chacun de ces éléments, en dégagant lorsqu'il y a lieu les places privilégiées qu'ils occupent dans la chaîne syntagmatique, et en constatant leur présence ou absence dans les unités types de l'enseignement.

^c
• : l'assemblé sauté en troisième position est représenté 384 fois. Il occupe dans les unités de composition une place tout à fait privilégiée : le quatrième et dernier temps dans toutes les parties A, le quatrième et huitième temps dans la grande majorité des autres parties.

Il est présent dans les unités types de l'enseignement, non seulement en tant qu'élément simple - l'assemblé -, mais encore terminant les pas tombés, pas piqués et pas français. C'est un élément conclusif.

^c ^b
• : ce stéréotype est représenté 333 fois. C'est la deuxième prise d'appui qui frappe le temps. Il se répète volontiers, et sa place privilégiée est en ouverture d'unité; il occupe le premier temps de l'unité dans toutes les parties A et le premier ou cinquième temps dans certaines autres parties. Il est présent dans les unités types de l'enseignement comme variante d'usage fréquent du premier temps du pas français, se substituant au glissé.

²
^a ^a
• ou • : le jeté est représenté 131 fois. La position groupée de la jambe libre (2) est rarement marquée mais la cause en est la rapidité du tempo. Sa place privilégiée est la pénultième, précédant l'assemblé sauté; dans six parties A (sur les sept), il occupe le troisième temps de l'unité. Il est présent dans les unités types de l'enseignement, et en tant qu'élément simple - le jeté -, et occupant le troisième temps du pas français (schème 1).

2 1
c c

• • : ce stéréotype est représenté 104 fois. C'est la première prise d'appui qui frappe le temps. Il peut se répéter, mais il occupe la place privilégiée de pénultième (comme le jeté); il est donc suivi de l'assemblé sauté. Il est dénommé par tous les farandoleurs "sissonne" ou "sissol(e)".

Rarement cité dans les leçons, il n'apparaît que dans le troisième temps du pas français (schème 2), occupé (schème 1) par le jeté. C'est un simple dédoublement d'appuis entre le jeté et l'assemblé. Le jeté et le sissonne sont commutables; les deux schèmes du pas français forment des séquences différentes.

c | a

• • : ce stéréotype est représenté 57 fois. Il occupe le deuxième temps de l'unité de la partie A dans deux énoncés.

Précédé de $\begin{matrix} c & b \\ \bullet & \bullet \end{matrix}$, c'est la deuxième prise d'appui qui frappe le temps; la place qu'il occupe et la parenté des composants permettent de le considérer comme substituable au stéréotype

$\begin{matrix} c & b \\ \bullet & \bullet \end{matrix}$

Il est absent des unités types de l'enseignement.

2' 1
c c

• • : ce stéréotype est représenté 54 fois. C'est la première prise d'appui qui frappe le temps, comme pour $\begin{matrix} 2 & 1 \\ \bullet & \bullet \end{matrix}$. Sa place privilégiée est la pénultième, de même que $\begin{matrix} 2 & 1 \\ \bullet & \bullet \end{matrix}$; il est donc presque toujours suivi de l'assemblé sauté. Seul le contact avec le sol (2') le différencie du sissonne; ils sont commutables.

Il ne figure pas dans les unités types de l'enseignement, mais entre dans plusieurs démonstrations de "sissonne à 7 temps".

!
c

(•) • : l'entrechat est représenté 46 fois. Il occupe les places paires dans les unités (deuxième, quatrième, sixième ou huitième). Il est toujours précédé d'un appui double et peut-être suivi de n'importe quel élément; il assure, comme l'assemblé sauté, une fonction conclusive.

Il est présent dans les unités types de l'enseignement.

l'l'
c c

• • : ce stéréotype est représenté 38 fois. C'est la première prise d'appui qui frappe le temps. Il occupe toujours les places impaires dans l'enchaînement et par là tient une fonction d'ouverture. Il est le plus souvent suivi de l'assemblé sauté. Il est dénommé piqué.

Il est présent dans les unités types de l'enseignement; suivi de l'assemblé sauté, c'est le pas piqué.

c' b

• : ce stéréotype est représenté 38 fois, dont 32 fois dans la partie A du même énoncé. C'est la deuxième prise d'appui qui frappe le temps. Il occupe toujours le deuxième temps dans l'unité et est toujours précédé de c' b.

Il est absent des unités types de l'enseignement, mais nous a été montré lors de démonstrations de pas trompé.

ab

• • : ce stéréotype est représenté 39 fois. C'est la première prise d'appui qui frappe le temps, la deuxième lui succède immédiatement, sur la deuxième croche; c'est le seul stéréotype qui connaisse ce monnayage rythmique. Comme le piqué, il occupe toujours les places impaires et il est en général suivi de l'assemblé sauté.

Il est présent dans les unités types de l'enseignement; suivi de l'assemblé sauté, c'est le pas tombé.

b

• : cet élément est représenté 28 fois. (Nous ne pouvons tenir compte ici de sa répétition sur 16 temps dans les parties A' de deux énoncés car alors il ne se trouve juxtaposé à aucun autre élément.) Il occupe toujours des places impaires, première ou cinquième. Il tient une fonction d'ouverture. Il est substituable à c' b et b'.

Il est présent dans les unités types de l'enseignement, occupant le premier temps du pas français, où comme on l'a vu, c' b lui est souvent substitué.

c

• : cet élément est représenté 26 fois; 14 fois il précède l'entrechat (prise d'appui double en seconde position). Il

occupe préférentiellement les places impaires.

Il est absent des unités types de l'enseignement, mais impliqué dans tous les entrechats non précédés de l'assemblé.

"

c

• : l'aile de pigeon est représentée 24 fois, dans deux énoncés seulement. Elle peut se répéter et est toujours suivie de l'assemblé sauté. Dans l'un des énoncés, elle remplace clairement le jeté, précédée et suivie des mêmes éléments. Elle est présente dans les unités types de l'enseignement.

1

c

• : cet élément est représenté 20 fois. Il occupe aussi bien des places paires qu'impaires. Il est absent des unités types de l'enseignement.

21

c

• : cet élément est représenté 16 fois. Il occupe le plus fréquemment une place d'ouverture, mais peut occuper une place paire. Il est absent des unités types de l'enseignement.

2|1

c|c

•• : ce stéréotype est représenté 16 fois. Il occupe toujours la deuxième place dans l'unité, toujours suivi du stéréotype sissonne, lui-même suivi de l'assemblé sauté. Ses composants sont les mêmes que ceux du sissonne, à l'exception du composant rythmique : c'est la deuxième prise d'appui - au lieu de la première - qui frappe le temps. Ces deux stéréotypes ont donc une parenté étroite mais demeurent distincts. Il est absent des unités types de l'enseignement.

1

c

(•) • : le brisé est représenté 15 fois. Il occupe en général la quatrième ou huitième place dans l'unité, remplaçant ainsi l'assemblé sauté et assurant une fonction conclusive; il est substituable à l'assemblé sauté. Il est présent dans les unités types de l'enseignement.

$\begin{matrix} 2 \\ c \\ c \\ \bullet \end{matrix} \begin{matrix} 2 \\ c \\ c \\ \bullet \end{matrix}$

: ce stéréotype est représenté 8 fois. C'est la deuxième prise d'appui qui frappe le temps. Il occupe toujours une place paire (deuxième ou sixième) et est toujours suivi du sissonne, lui-même suivi de l'assemblé sauté. A

Absent des unités types, il nous a été montré lors de démonstrations du pas français en tournant (pirouette), dans lequel il occupe la même place.

$\begin{matrix} 1 \\ cd \\ \bullet \end{matrix}$

: ce stéréotype est représenté 8 fois, dans le même énoncé. C'est la première prise d'appui qui frappe le temps. Il occupe la deuxième place dans l'unité. Les exécutants le dénomment "le contretemps aramonnais".

Il est absent des unités types de l'enseignement.

b'

: le glissé est représenté 6 fois, dans un seul énoncé. Il occupe la première ou cinquième place dans l'unité. Cette fonction privilégiée d'ouverture est partagée avec b et $\begin{matrix} c \\ \bullet \end{matrix} b$; la parenté des composants de ces trois éléments, ainsi que l'identité de fonction, en font des éléments substituables. Il est présent dans les unités types de l'enseignement.

d

: cet élément est représenté 6 fois. Il occupe la première ou deuxième place dans l'unité.

Il est absent des unités types de l'enseignement.

$d' d$

: le changement de talons est représenté 2 fois. C'est la deuxième prise d'appui qui frappe le temps. Il est précédé d'un assemblé et termine l'unité.

Il est présent dans les unités types de l'enseignement, terminant le changement de talons.

$\begin{matrix} 2 \\ c \\ c \end{matrix}$

• et • : ces deux éléments sont représentés chacun 2 fois. Ils occupent la première place dans l'unité.

Ils sont absents des unités types de l'enseignement.

Onze stéréotypes particuliers ne figurent pas sur le tableau de fréquence; ils sont beaucoup plus longs que les autres : trois ou quatre prises d'appui effectuées en deux temps. Les exécutions étant différentes, les encodages le sont aussi, de sorte que l'équivalence des contenus n'est pas évidente. En fait il s'agit bien du même contenu - les berceaux - mais la longueur de ce stéréotype en quelque sorte double va de pair avec des possibilités d'exécutions dissemblables. Là notre encodage s'avère insuffisant. Les berceaux n'ont aucune parenté avec aucun autre élément; sans avoir été retenus dans le vocabulaire de base parce que ne figurant pas dans toutes les leçons, ils sont mentionnés dans certaines.

b) Les séquences

L'organisation en séquences couvre la totalité des énoncés à l'exception des deux parties A' exécutées en pas marchés suivis; le corpus totalisant 1488 temps à 3/8 et les deux parties A' 32 temps, les séquences occupent 1488 - 32 temps, soit 1456 temps.

La séquence a été définie comme une suite d'éléments précédée et terminée par un élément conclusif. Les éléments conclusifs sont au nombre de trois :

l'assemblé sauté - ou le brisé qui lui est substituable -, l'assemblé non sauté, et l'entrechat.

Les séquences comportent 2, 4 ou 8 temps.

Les séquences à deux temps : ce sont les séquences minimales, composées de deux éléments, le deuxième étant obligatoirement conclusif.

Notre corpus en comprend 114 (occupant donc 228 temps).

On remarque leur absence dans les parties A.

Voici les quatre séquences le plus fréquemment représentées :

	$\begin{matrix} ab \\ \bullet \bullet \end{matrix} \begin{matrix} c \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1' \\ c \end{matrix} \begin{matrix} 1' \\ c \end{matrix} \begin{matrix} c \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} c \\ \bullet \end{matrix} \begin{matrix} c \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 2' \\ c \end{matrix} \begin{matrix} 1 \\ c \end{matrix} \begin{matrix} c \\ \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 2 \\ c \end{matrix} \begin{matrix} 1 \\ c \end{matrix} \begin{matrix} c \\ \bullet \end{matrix}$
Aramon	4	4	-	-	-
Bagnols	4	2	4	-	-
Bessèges	7	-	8	8	3
Jonquières	4	4	4	4	-
Nîmes Cheminots nîmois	4	4	-	-	-
Nîmes Némausa Provence	4	8	4	4	-
Nîmes Enfance Ouvrière	8	8	-	-	-
total	35	30	20	16	3 (soit 104 fois sur 114)

Les séquences $\begin{matrix} ab \\ \bullet \bullet \end{matrix} \begin{matrix} c \\ \bullet \end{matrix}$ et $\begin{matrix} 1' \\ c \end{matrix} \begin{matrix} 1' \\ c \end{matrix} \begin{matrix} c \\ \bullet \end{matrix}$ commencent par un stéréotype à fonction privilégiée d'ouverture; nous désignerons ce type de séquence par az.

La séquence $\begin{matrix} c \\ \bullet \end{matrix} \begin{matrix} c \\ \bullet \end{matrix}$ commence 14 fois par le même élément d'ouverture, et 6 fois par l'assemblé sauté, soit az et zz.

Ces trois séquences (représentées 85 fois) ont la caractéristique de correspondre très exactement à trois des unités types de l'enseignement, à savoir le pas tombé, le pas piqué et l'entrechat.

Les séquences $\begin{matrix} 2' \\ c \end{matrix} \begin{matrix} 1 \\ c \end{matrix} \begin{matrix} c \\ \bullet \end{matrix}$ et $\begin{matrix} 2 \\ c \end{matrix} \begin{matrix} 1 \\ c \end{matrix} \begin{matrix} c \\ \bullet \end{matrix}$ commencent par un stéréotype dont la place privilégiée est la pénultième; nous les désignerons par yz.

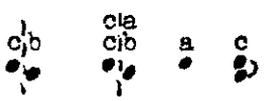
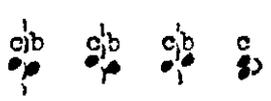
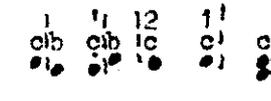
Les autres séquences à deux temps, au nombre de 5, représentées chacune deux fois seulement, obéissent à la formule az.

Nous trouvons ainsi :

az 89 fois, en 8 séquences différentes;
 yz 19 fois, en 2 séquences différentes;
 zz 6 fois, en une seule séquence.

Les séquences à quatre temps sont de loin les plus nombreuses; elles sont représentées 305 fois dans le corpus, occupant 1212 temps sur 1456. Trois de ces séquences couvrent à elles seules la totalité des parties A, représentées 180 fois; les autres se répartissent dans les parties complets.

Voici les trois séquences occupant la totalité des parties A :

			
Aramon		24	
Bagnols	24		
Bessèges	24		
Jonquières			28
Nîmes			
Cheminots nîmois	24		
Nîmes			
Némausa Provence	32		
Nîmes			
Enfance Ouvrière	24		
total	128	24	28 (soit 180 fois)

La première séquence obéit à la formule aayz, la deuxième à aaaz, et la troisième à abyz.

La séquence la plus représentée (128 fois) n'est autre que le pas français, objet de chaque première leçon.

Dans les parties couplets voici quatre autres séquences présentes dans plusieurs énoncés :

	$\begin{matrix} 1 & & 2 & 1 & & 2 & 1 & & c \\ c & & c & c & & c & c & & c \\ \bullet & & \bullet & \bullet & & \bullet & \bullet & & \bullet \end{matrix}$	$\begin{matrix} 1 & 1 & & 2 & 1 & & 2 & 1 & \\ c & c & & c & c & & c & c & \\ \bullet & \bullet & & \bullet & \bullet & & \bullet & \bullet & \end{matrix}$	$\left\{ \begin{matrix} b & 2 & & 2 & 1 & \\ b & c & & c & c & \\ \bullet & \bullet & & \bullet & \bullet & \end{matrix} \right. c$	$\left\{ \begin{matrix} c & b & & 2 & & 2 & 1 & \\ c & b & & c & & c & c & \\ \bullet & \bullet & & \bullet & & \bullet & \bullet & \end{matrix} \right. c$
Aramon	2		4	2
Bagnols	2	2		
Bessèges	2	2		1
Jonquières		4		
Nîmes Cheminots nîmois			4	2
Nîmes Némausa Provence	4			2
total	10	8	8	7

Deux de ces séquences suivent la formule ayyz et les deux autres abyz. La pénultième place est chaque fois occupée par le même élément, le aïssonne.

Si l'on examine ces sept séquences, on s'aperçoit que certaines d'entre elles ont trois éléments identiques occupant exactement les mêmes places, à savoir :

trois séquences, $\begin{matrix} c & b & | & 2 & 1 & | \\ c & b & | & c & c & | \\ \bullet & \bullet & | & \bullet & \bullet & | \end{matrix}$, $\left\{ \begin{matrix} b & 2 & | & 2 & 1 & | \\ b & c & | & c & c & | \\ \bullet & \bullet & | & \bullet & \bullet & | \end{matrix} \right. c$ et $\left\{ \begin{matrix} c & b & | & 2 & | & 2 & 1 & | \\ c & b & | & c & | & c & c & | \\ \bullet & \bullet & | & \bullet & | & \bullet & \bullet & | \end{matrix} \right. c$ ont en commun les trois éléments occupant les places a, y et z, seul le deuxième élément change;

deux séquences, $\begin{matrix} 1 & | & 2 & 1 & | & 2 & 1 & | \\ c & | & c & c & | & c & c & | \\ \bullet & | & \bullet & \bullet & | & \bullet & \bullet & | \end{matrix}$ et $\begin{matrix} 1 & 1 & | & 2 & 1 & | & 2 & 1 & | \\ c & c & | & c & c & | & c & c & | \\ \bullet & \bullet & | & \bullet & \bullet & | & \bullet & \bullet & | \end{matrix}$ ont en commun les trois derniers éléments; seul le premier change;

deux autres séquences, $\begin{matrix} c & b & | & c & | \\ c & b & | & c & | \\ \bullet & \bullet & | & \bullet & | \end{matrix}$ et $\begin{matrix} c & b & | & c & | \\ c & b & | & c & | \\ \bullet & \bullet & | & \bullet & | \end{matrix}$ ont en commun les deux premiers et le dernier éléments, seul le troisième change.

Ces sept séquences, extraites de par leur fréquence de représentation, ont entre elles des parentés : sur les quatre éléments qui composent chacune de ces séquences.

on passe par commutation d'un seul élément d'une séquence à trois autres, ou d'une à deux; à partir de cette constatation, on trouve encore d'autres séquences ayant avec celles-ci trois éléments communs :

la séquence $\begin{matrix} cb & cb & |a & |c \\ \bullet & \bullet & \bullet & \bullet \end{matrix}$ génère :

- par commutation de l'élément occupant la troisième place,

$\begin{matrix} b & cb & |c & |c \\ \bullet & \bullet & \bullet & \bullet \end{matrix}$, représenté 6 fois dans l'énoncé de Nîmes, Cheminots nîmois,

- par commutation de l'élément occupant la deuxième place,

$\begin{matrix} b & cb & |a & |c \\ \bullet & \bullet & \bullet & \bullet \end{matrix}$, représenté 2 fois dans l'énoncé de Nîmes, Némausa Provence.

La séquence $\begin{matrix} |1 & |2 & |1 & |2 & |1 & | \\ |c & |c & |c & |c & |c & | \\ \bullet & \bullet & \bullet & \bullet & \bullet & \bullet \end{matrix}$ génère quatre autres séquences par commutation de l'élément occupant la première place :

$\begin{matrix} | \\ |c \\ \bullet \end{matrix}$ est remplacé par $\begin{matrix} ab \\ \bullet \end{matrix}$ 4 fois dans l'énoncé de Jonquières, par $\begin{matrix} b \\ \bullet \end{matrix}$ deux fois dans l'énoncé de Bagnols;

par $\begin{matrix} 21 \\ |c \\ \bullet \end{matrix}$ 2 fois dans l'énoncé de Nîmes, Némausa Provence, et

par $\begin{matrix} 2 \\ |c \\ \bullet \end{matrix}$ 2 fois dans l'énoncé de Nîmes, Némausa Provence.

Ces nouvelles séquences, par commutation d'un seul autre élément, en engendrent d'autres à leur tour.

9 séquences, représentées 26 fois, ont la particularité de comporter deux éléments conclusifs se succédant, obéissant ainsi à la formule abzz.

Les formules de composition des séquences à quatre temps sont finalement nombreuses, utilisant volontiers la redondance interne d'un même élément; voici les formules représentées : abyz, aayz, ayyz, abzz, aazz, aaaz et yyyz.

Les séquences à huit temps : l'unique séquence à huit temps est présente dans la dernière partie - I - de l'énoncé de Jonquières. Elle est composée de trois berceaux se succédant, suivis du jeté et de l'assemblé sauté : elle obéit à la formule $\underline{-a--a--a-}yz$ (-a- valant deux temps).

c) les unités de composition

Si l'on désigne par s la séquence à deux temps, par S la séquence à quatre temps, et par -S- la séquence à huit temps, les unités de composition - u - caractérisant chaque partie sont composées ainsi :

Aramon sept parties, donc sept u :

3 fois, $u = S$, soit quatre temps
3 fois, $u = (S + S)$, soit huit temps
1 fois, $u = (s + s)$, soit quatre temps

Bagnols sept parties, donc sept u :

3 fois, $u = (S + S)$, soit huit temps
2 fois, $u = (s + s + S)$, soit huit temps
1 fois, $u = (S + s + s)$, soit huit temps
1 fois, $u = S$, soit quatre temps

Bessèges sept parties, donc sept u :

3 fois, $u = (S + s + s)$, soit huit temps
1 fois, $u = S$, soit quatre temps
1 fois, $u = (s + s + S)$, soit huit temps
1 fois, $u = (ss + s + s + s)$, soit huit temps
1 fois, $u = (s + s + s + s + s + s + S)$, soit seize temps

Jonquières neuf parties, donc neuf u :

6 fois, $u = S$, soit quatre temps
2 fois, $u = (s + s)$, soit quatre temps
1 fois, $u = (-S- + 2 S)$, soit seize temps

Nîmes sept parties, donc sept u :

enineete nîmois 3 fois, $u = S$, soit quatre temps
2 fois, $u \hat{=} (S + S)$, soit huit temps
1 fois, $u = (s + s)$, soit quatre temps
1 fois, $u = (2 S + S + S)$, soit seize temps

Nîmes
émausa Provence

neuf parties, donc neuf u :

- 3 fois, $u = S$, soit quatre temps
- 2 fois, $u = (S + S)$, soit huit temps
- 2 fois, $u = (S + s + s)$, soit huit temps
- 1 fois, $u = (s + s)$, soit quatre temps
- 1 fois, $u = (2s + s + s)$, soit huit temps

Nîmes
enfance Ouvrière

sept parties, donc sept u :

- 4 fois, $u = S$, soit quatre temps
- 1 fois, $u = (s + s)$, soit quatre temps
- 1 fois, $u = (2s + 2s)$, soit huit temps
- 1 fois, $u = (S + S)$, soit huit temps

Ce qui fait au total, sur 53 unités de composition :

- 21 fois, $u = S$
- 11 fois, $u = (S + S)$
- 6 fois, $u = (s + s)$
- 6 fois, $u = (S + s + s)$
- 3 fois, $u = (s + s + S)$
- 1 fois, $u = (s + s + s + s)$
- 1 fois, $u = (2s + s + s)$
- 1 fois, $u = (2s + 2s)$
- 1 fois, $u = (s + s + s + s + s + s + S)$
- 1 fois, $u = (2 S + S + S)$
- 1 fois, $u = (-S- + 2S)$

Les unités de composition de seize temps sont rares : 3 sur 53. Les unités de composition de quatre et huit temps comportent de façon privilégiée des séquences à quatre temps - 21 fois, $u = S$ et 11 fois, $u = S + S$ -, mais les occurrences épuisent en grande partie les possibilités de combinatoire qu'offrent les séquences à deux et à quatre temps. Voici, dans les formules possibles celles qui sont présentes et celles qui sont absentes :

<u>présentes</u>	<u>absentes</u>
S	s + 2s + s
S + S	3s + s
s + s	s + 3s
s + s + s + s	4s
2s + s + s	s + S + s
2s + 2s	s + s + 2s
s + s + S	
S + s + s	

Parmi les formules absentes, quatre sont éliminées parce qu'aucune d'elles ne respecte la césure de rigueur à la fin du quatrième temps; 4s est éliminé en raison de sa pauvreté; reste la formule s + s + 2s, dont l'absence ne s'explique pas; on la trouverait très probablement dans d'autres farandoles.

Comme nous l'avons vu on retrouve la même séquence dans plusieurs énoncés; qu'en est-il pour les unités de composition ?

C'est seulement dans les unités de quatre temps, composées de s + s ou de S, que la redondance inter énoncés apparaît :

ab c ^{1'1'}
 $\begin{matrix} \bullet & \bullet & \bullet \\ \bullet & \bullet & \bullet \end{matrix} + \begin{matrix} \bullet & \bullet & \bullet \\ \bullet & \bullet & \bullet \end{matrix}$ est présent dans quatre énoncés et s'inverse dans un cinquième, de sorte que 5 sur 6 des u (s + s) sont formées des mêmes séquences.

Deux autres unités, $\begin{matrix} c & b \\ \bullet & \bullet \end{matrix}$ $\begin{matrix} c & a \\ c & b \\ \bullet & \bullet \end{matrix}$ $\begin{matrix} a & c \\ \bullet & \bullet \end{matrix}$ et $\begin{matrix} b & c \\ \bullet & \bullet \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2'1' & 2 & 1 \\ c & c & c \\ \bullet & \bullet & \bullet \end{matrix}$ sont présentes, la première dans cinq énoncés, la deuxième dans deux. Hors ces trois cas, c'est au contraire la liberté dans les juxtapositions de séquences qui se dégage. Il est intéressant de voir que sur les trois unités remarquables de par leur redondance, deux ne sont autres que le pas français et la juxtaposition du pas tombé et du pas piqué, unités types de l'enseignement.

d) les parties de l'énoncé

Chaque partie n'est constituée que d'une seule unité de composition, non répétée ou répétée deux ou quatre fois. Par rapport au premier découpage établi après les transcriptions, le deuxième découpage fait apparaître une répartition différente pour l'énoncé de Jonquières :

Partie = 4 u	Partie = 2 u	Partie = u
u = 4 temps	u = 8 temps	u = 16 temps

AEFH BCDG I Premier découpage

ABCDEFGH - I Deuxième découpage

Dans le corpus, au niveau des 53 parties - auxquelles correspondent les 53 unités de composition -, c'est le principe de redondance qui préside :

hors les trois parties composées d'une seule unité de composition de 16 temps, chacune des cinquante autres répète deux ou quatre fois la même unité.

D'autre part, il y a redondance systématique de la partie A dans chaque énoncé, chacune formée de 4 u et se répétant 6 à 8 fois dans l'énoncé.

C/ LE TYPE FARANDOLE DE CONCOURS

Tout énoncé "farandole de concours" peut maintenant être défini ainsi :

- Configuration générale : chaîne ouverte en nombre limité de danseurs, se tenant par les mains ou par l'intermédiaire de mouchoirs.

- Figures de parcours : l'unique figure de parcours est une large courbe continue tendant au cercle entier ou même à plusieurs cercles se superposant; elle s'effectue par

progression latérale unidirectionnelle vers la gauche par rapport à l'orientation des danseurs.

- Rythme choréique : il est ternaire et à quatre temps, soit en 12/8; le tempo est rapide (de 104 à 115); le rythme musical l'accompagnant est ternaire également, au même tempo, noté en 6/8 ou 12/8.

- Chaîne syntagmatique : elle est au service de la figure de parcours : l'unicité de la direction générale régit absolument les directions dans lesquelles s'effectue la performance de tout élément et de toute séquence.

La chaîne se découpe en parties alternées - refrain, couplet - selon la formule du rondeau ABACADAEAFA...

Chaque partie a la même durée métrique : seize temps; elle est composée d'une seule unité de composition; la partie refrain est toujours formée de 4 u et les parties couplets de u, 2u ou 4u.

L'unité de composition, de quatre, huit ou seize temps, est composée d'une séquence ou d'une juxtaposition de séquences.

La séquence est composée de deux ou quatre éléments (de huit exceptionnellement), dont le dernier assure toujours une fonction conclusive.

L'élément sélectionne en simultanéité des traits distinctifs à chacun des niveaux autonomisables (ou composants).

Les niveaux autonomisables sont au nombre de quatre : l'appui, le saut déplacement, les positions de la jambe libre et le rythme.

La redondance apparaît à plusieurs niveaux du découpage : elle est fréquente au niveau de la séquence (éléments identiques dans la même séquence).

Elle est systématique au niveau de la partie (la même unité de composition se répétant) et au niveau de l'énoncé puisque la partie A se répète autant de fois qu'il y a de couplets.

D/ AIRS DE FARANDOLE

Aujourd'hui, l'accompagnement musical des farandoles est assuré presque partout par des groupes de tambourinaires; jusqu'en 1939, seul l'orchestre accompagnait les danseurs lors des concours de farandoles gardois. Ce sont les airs de farandoles adoptés au cours de la longue période d'implantation des concours dans les villages qui nous retiendront brièvement.

Comme nous l'avons déjà dit, les airs choisis par chacune des sociétés ou par l'orchestre se regroupaient en trois catégories: des airs anciens de farandoles - usités pour les farandoles populaires -, mais seulement ceux à 6/8. (Airs que l'on retrouve notés par Vidal dans "Lou Tambourin" en 1864 ou par Lambert dans "*Chants et chansons populaires du Languedoc*" en 1906 des airs de figures de quadrille ou de contredanse (à 6/8), en très grand nombre, comme l'a souligné Clamon et comme le confirment tous les témoignages des anciens farandoleurs; des airs composés par des musiciens locaux. Dans cette troisième catégorie, nous en avons recueilli sept, que nous donnons ici (1) :

-) Les trois premiers nous ont été communiqués par Mr Longuet de Nîmes; il les avait obtenus au cours de ses propres recherches. Les trois suivants nous ont été donnés par Mme Paul, fille de Rancel Daniel, chef de la société de Générac dans l'entre deux guerres. Le septième, qui a eu le privilège d'être publié, nous a été donné par Mr Michel Léopold, musicien, de Barbentane.

- Feliciani - Prof. de musica
a Montfium
Genova

Favre 1910

M^{to}

7

PP

Coda

Trio

DC

coda - bodin any anni Quittarsi

Feliciani

*Opuskelin Favre's. Pleges

4

4

4

4

4

L'avenir de Moutfrim

Farandole 1907

M: *quintus*, Professeur - mon ami (Valladier)

Handwritten musical score for 'L'avenir de Moutfrim'. It consists of five staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The second staff has a 'Tutti' marking above it. The third staff has a 'Coda' marking above it. The fourth staff has a 'pp' marking above it. The fifth staff has an 'alto' marking above it and a 'quintus' marking written diagonally to the right.

Printed musical score for 'Le Parapluie'. It is enclosed in a decorative border and contains four staves of music. The title 'Le Parapluie' is written above the first staff, followed by 'Farandole' and '1^{er} System' sib. The music is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. There are various musical notations including notes, rests, and bar lines throughout the score.

général
n° 2

La Rancelle

Sarandole par Cade Alfred
Composé

Handwritten musical notation for the piece 'La Rancelle'. It consists of four staves. The first staff is the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The music is written in a cursive, handwritten style. There are various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

La Victoire

Sarandole par H. A. P. Bagnin

Handwritten musical notation for the piece 'La Victoire'. It consists of three staves. The first staff is the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The music is written in a cursive, handwritten style. There are various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Dédié à Monsieur Henri ARDIGIER
Conseiller d'arrondissement Maire de Barbentane (B.D.R.)

LA BARBENTANAISE

FARANDOLE

HENRI LAUTIER

All.^o mod.^{to} 



STERNY, Editeur, 46, F^o S^t Martin, Paris

Tous droits d'exécution et de reproduction réservés pour tous pays.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 3/4 time and features a melody in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a dynamic marking of *f* and an accent mark (^) over a note in the treble staff.

Third system of musical notation, continuing the piece.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a dynamic marking of *f* and a fermata symbol over the final measure.

CODA

CODA system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 3/4 time and features a melody in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. A dynamic marking of *f* is present at the beginning.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It includes a dynamic marking of *f* and an accent mark (^) over a note in the treble staff.

La composition musicale de ces farandoles confirme, d'une part, que les phrases comportent toutes seize temps, soit huit mesures à 6/8, d'autre part, qu'un air se compose aussi bien de trois phrases que de quatre. Parallèlement, nous avons constaté que la farandole dite de Tarascon était jouée indifféremment avec deux, trois ou quatre phrases.

L'air est répété autant de fois que la composition choréique de la farandole l'exige. Les phrases musicales correspondent bien métriquement aux parties choréiques, mais seulement métriquement. Aux compositions musicales ABCABC ou ABCDABCD (ou encore ABCABD) répond la composition choréique stable ABACADAEAF...

5. REGARDS SUR LE REPERTOIRE

Parmi les danses de caractère programmées par les premières sociétés, plusieurs ont disparu; la cause de ces disparitions est d'ailleurs très claire (voir chap. IV). Celles qui ont été maintenues et figurent encore au programme de plusieurs groupes sont au nombre de cinq seulement : l'anglaise - dénommée de préférence gigue -, la gavotte, la matelote, le pas grec et le ballet des Filles de Marbre. Quelques rares sociétés présentent encore la fricassée, le pas basque ou la chinoise.

L'anglaise - ou gigue - est une danse solo exigée pour l'obtention du brevet de maître de danse.

L'air est toujours le même : deux phrases musicales de seize temps se répètent jusqu'à ce que la composition choréique soit épuisée; la longueur de celle-ci varie considérablement, les trente deux temps se répétant, suivant les groupes, de 7 à 14 fois. Les manuscrits attestent des durées qui ont pu être plus longues; l'anglaise était composée :

- pour Rouquette, d'un salut et de 21 "batteries" terminées chacune par un "appel",
- pour Durand, de 27 "batteries" dont la première et la dernière sont appelées salut,
- pour Saumade, de 23 "passages" terminés chacun par une "finale",
- pour Payrola, de 24 enchaînements numérotés,
- pour Gouxdonneau, de 32 "batteries".

Giraudet, dans son Traité de la Danse, donne 14 "figures" pour l'anglaise de théâtre et 13 "figures" pour l'anglaise militaire.

Suivant les informateurs, le terme, encore connu, de "batterie" correspond soit à une phrase de seize temps, soit aux deux.

La terminaison de chaque enchaînement de seize temps est

appelée "appel" ou "rappel"; cette séquence finale, de deux temps en général, est identique pour toutes les batteries de la danse, mais varie selon l'exécutant. La composition chorégraphique est conçue comme une suite de démonstrations qui illustrent les possibilités d'exécution de certains pas (en avant, en arrière, à droite, à gauche, en tournant). De plus, la danse se doit d'utiliser un nombre important de pas différents : c'est de loin celle qui présente le vocabulaire le plus riche.

Rappelons la caractéristique la plus évidente de la danse, consistant en la tenue d'une mince baguette; c'est l'accessoire de rigueur. La baguette de l'anglaise est attestée, tout au long du XIXe siècle, figurant sur la plupart des modèles de brevets; elle est demeurée traditionnellement dans les anglaises encore programmées au sein des groupes folkloriques héritiers de la tradition militaire.

La gavotte est exigée pour l'obtention du brevet de prévôt. Elle est exécutée soit par un danseur seul, soit par deux danseurs, ou même trois.

L'air est toujours le même; il se découpe en deux parties, l'une formée d'une phrase musicale de seize temps, l'autre d'une deuxième phrase de seize temps suivie d'une sorte de coda de huit temps, soit quarante temps. Les compositions chorégraphiques comportent 3 ou 4 "batteries", la batterie correspondant à la mélodie complète, aux quarante temps. Les manuscrits attestent également 3 ou 4 batteries ou figures. Giraudet donne "3" "figures" pour la gavotte de Vestris et 3 "pas" pour la gavotte militaire.

Au cours du XIXe siècle, plusieurs traités imprimés de danse et des manuscrits titrent "gavotte de Vestris" une gavotte sur le même air et aux enchaînements de pas proches : elle a été effectivement dansée par Vestris en 1785 à l'Académie Royale de Musique, dans la comédie lyrique "Panurge dans l'isle des lanternes" de Grétry.

Jusqu'à aujourd'hui, la gavotte se caractérise par un tempo assez lent et une sélection de pas largement usités dans la technique classique. C'est, de toutes les danses de caractère, celle dont le style est le plus noble.

Pour témoin de la vogue qu'a connue la gavotte de Vestris, nous donnons en annexe IV la partition de Zorn, publiée en 1887 à Leipzig dans "Grammatik der Tanzkunst"; cette partition est écrite dans le système d'écriture inventé par Saint Léon en 1852 à Paris ("Sténochoregraphie") et remanié par Zorn. (1)

Voici une transcription, en système Conté, établie avec l'aide de la visionneuse, d'après un enregistrement filmique fait le 4 mai 1967 à Château-Gombert, jour de l'assaut annuel organisé par la Fédération; Jean Miane, 14 ans, membre du "Roudelet Félibren" de Château-Gombert, a obtenu ce jour-là son brevet de prévôt et a fait pour nous une deuxième exécution de la gavotte :

(1) Voir aussi en complément d'information notre communication
" Gavotte de Vestris, gavotte provençale " (Lyon 1992)

GAVOTTE

exécutée par Jean Miane

Le 4 mai 1967

Château-Gombert

Danse

Danse

Danse

Danse

Danse

Handwritten musical notation for the first system. The top staff contains notes with stems and beams, including a measure with a '2' and a circled '0x'. Above the notes are markings 'm' and '20'. A diagonal line with a dot is drawn across the staff, with the word 'fied' written above it and 'inverse' written below it. The bottom staff shows a long horizontal line with a dot, and a circled '10' with an upward arrow and a downward arrow.

Danse

Handwritten musical notation for the second system. The top staff contains notes with stems and beams, including a measure with a '10' and a circled '1'. Above the notes are markings 't' and '20'. The bottom staff shows a long horizontal line with a dot, and a circled '10' with an upward arrow and a downward arrow.

Danse

Handwritten musical notation for the third system. The top staff contains notes with stems and beams, including a measure with a '2' and a circled '0x'. Above the notes are markings 'm', '0x', and '20'. A diagonal line with a dot is drawn across the staff, with the word 'fied' written above it and 'inverse' written below it. The bottom staff shows a long horizontal line with a dot, and a circled '0x' with an upward arrow and a downward arrow.

Danse

Handwritten musical notation for the fourth system. The top staff contains notes with stems and beams, including a measure with a '2' and a circled '0x'. Above the notes are markings '0x' and '20'. The bottom staff shows a long horizontal line with a dot, and a circled '0x' with an upward arrow and a downward arrow.

gavotte

Danse

Danse

Danse

Danse

Danse

02 (m) 20 10

2D 2 0v 2G

hied inverse

Danse

10

0v

Danse

10 0 3

0v

Danse

m 20 0v

2 0v

hied inverse

Danse

0v

3

Danse

02 0 10

0v

gavotte

The image displays a handwritten musical score for a Gavotte, organized into two systems. Each system consists of two staves. The top staff of each system contains rhythmic notation with various symbols and annotations, while the bottom staff contains a melodic line with some notes and rests.

System 1 (Top):

- Top Staff:** Contains rhythmic notation with symbols $\overline{0x}$, $\overline{0v}$, 10 , $\overline{0x}$, $\overline{02}$, m , $\overline{0v}$, 20 , and 10 . It includes arrows indicating direction and brackets for groups of notes, such as a triplet of three notes.
- Bottom Staff:** Shows a melodic line with a few notes and rests, ending with a note marked $\overline{0v}$ and 20 .

System 2 (Bottom):

- Top Staff:** Contains rhythmic notation with symbols $\overline{0x}$, 20 , 20 , $\overline{0x}$, $\overline{02}$, $\overline{02}$, $\overline{0v}$, 2 , $\overline{0v}$, 2 , and 20 . It includes arrows and brackets, including a triplet of three notes.
- Bottom Staff:** Shows a melodic line with the words "piéd" and "inverse" written above it. It ends with a note marked $\overline{0v}$.

Danse

Danse

Danse

Danse

Danse

Danse

La matelote a servi parfois d'épreuve pour l'obtention d'une mention honorable en cas d'échec au brevet de prévôt. Elle se danse sur plusieurs airs différents, de deux phrases musicales de seize temps, par mesure binaire ou ternaire.

Sa composition choréique est de longueur variable; elle comporte une alternance d'enchaînements de pas de danse, puisés dans le vocabulaire de base, et de mouvements, plus ou moins mimés ou dansés, évoquant des gestes de marin (hissant les voiles, remontant les filets, assurant la vigie etc...). Elle a souvent été reçue comme une danse comique.

Dans les manuscrits Durand a noté 6 "batteries" et Payrola 14 enchaînements.

Giraudet décrit 5 "pas" pour la "Matelotte des MousSES" et 9 enchaînements pour la "Matelotte militaire".

Voici une transcription, en système Conté, établie avec l'aide de la visionneuse, d'après un enregistrement filmique fait le 20 juin 1971 à Saint Ambroix (Gard) le jour du concours annuel de farandoles; les deux exécutants, maîtres de danse, Jacques Longuet et Georges Firmin, étaient membres de la société "Les Farandoleurs Cheminots nîmois".

MATELOTE exécutée par Jacques Longuet et Georges Firmin

Saint-Ambroix 20 juin 1971

décrivant cercle entier (sens des aiguilles de la montre).

Danse

décrivant cercle entier (sens inverse)

Danse

pied inverse

Danse

Danse

pied inverse

Matelote

Danse

51x↑ 01x↓
ccc

Danse

1 ↑ 10 ↑ m 20 ↑
ccc

Danse

01 ↑ 20 ↓ 12 ↑ 20 ↓
ccc

Danse

20 ↑ 12 ↓ 20 ↓
ccc

Danse

t 20 t 20
ccc

Danse

01 ↑ 20 ↑ 20 ↑
ccc

pied inverse

pied inverse

pied inverse

Matelote

Danse

Danse

Danse

Danse

Danse

Le pas grec, dénommé encore pas phocéén ces dernières années, a subi souvent de profondes mutations; danse solo au départ elle est aujourd'hui exécutée aussi bien par plusieurs danseurs séparés que par une chaîne de danseurs; dans ce dernier cas, le pas grec devient une sorte de farandole, à cela près que la mesure en est binaire. Sa composition choréique est devenue très libre, voire fantaisiste par rapport aux compositions antérieures. Dans les manuscrits sont consignés plusieurs pas grecs :

- par Astay, en 6 "batteries",
- par Rouquette, en un salut et 5 "batteries",
- par Payrola, en 15 enchaînements numérotés,
- par Gourdonneau, en 6 "batteries".

Giraudet assigne à la danse 10 "pas".

Les pas nommés ne sont autres que ceux du vocabulaire de base de l'enseignement; on ne voit pas où réside la spécificité de la danse.

Le ballet des Filles de Marbre, de par le nombre des danseurs, tient une place à part; ce ballet est exécuté par autant de danseurs que l'on veut; ils sont placés, séparés, sur un cercle, face au centre.

L'air est toujours le même, formé de deux phrases musicales de seize temps, par mesure binaire; il se répète un nombre de fois égal à celui des exécutants.

La composition choréique alterne une partie refrain (seize temps), dansée par l'ensemble des participants progressant vers la gauche sur le cercle avec une partie couplet (seize temps), dansée par un danseur exécutant son solo au centre du cercle.

La danse a donc la même composition en rondeau que la farandole, à savoir ABACADA...; le refrain A est composé uniquement de pas types du vocabulaire de base et dansé par tous; chaque couplet comporte un enchaînement de pas dont la teneur varie suivant le niveau technique de l'exécutant.

Cette danse d'ensemble a souvent été exécutée par plusieurs sociétés à la fois, clôturant ainsi un concours ou un spectacle.

IV - LA MUTATION DES SOCIÉTÉS DE FARANDOLE EN GROUPES FOLKLORIQUES

Dans les premières décades du XXe siècle, les idées de maintenance des valeurs du terroir, de renaissance du folklore, connaissent une large diffusion dans plusieurs provinces. (1) Des groupes mainteneurs se créent; plusieurs se spécialisent dans les chants et les danses. Comme on l'a vu, le mouvement félibréen avait été l'un des premiers à lancer ces idées - qui avaient entraîné la création des farandoles de Barbentane et d'Arles -; mais le mouvement n'était pas parvenu à toucher vraiment d'autres sphères que celle des notables, des poètes, des érudits. Cette fois, l'idée de folklore va se propager dans une grande partie de la France et susciter de nouvelles initiatives en Provence.

L'ancienneté, quelque relative qu'elle fût, de la farandole savante, et surtout sa consécration "provençale" (1909) à Arles lors de grandes fêtes félibréennes, avait rendu facile son insertion dans les manifestations provençales, mais un autre répertoire provençal, de tradition plus ancienne, émerge à son tour et va être remis à l'honneur.

1913. Le folkloriste Marcel Provence organise une grande fête provençale pour la Sainte-Estelle, le dimanche 11 mai 1913, à Aix. Le divertissement provençal réunit la société salonaise "l'Hirondelle" et la société du Mourillon "l'art chorégraphique du Mourillon". L'Hirondelle exécute la farandole, le "duo des Fricassées" et un ballet provençal; l'art chorégraphique présente les "chivau-frus, les Treilles, lei cocot, lei Meissoun, leis Oulivetto et lei Courdello". (2) Rappelons que ces dernières danses formaient la partie provençale du réper-

- (1) Citons par exemple pour le Rouergue "la Solidarité Aveyronnaise", "groupement régionaliste et traditionnaliste", fondé en 1907.
(2) Le Mémorial d'Aix - Aix (10 mai 1913)
La Provence Nouvelle - (11 mai 1913).

toire de la société, laquelle était entraînée avant tout aux danses de caractère; le chef de la société, Pasqualini, maître de danse, ne les avait réglées qu'en 1910, donc tout récemment, à l'occasion de la "rénovation des danses provençales". (cf chap. I, 1.D.)

Marcel Provence écrit alors : "... Je n'ai eu qu'une pensée en le réglant (ce divertissement), c'est de faire revivre quelques instants au moins nos chères et si belles danses provençales..." (1). Face à cette présentation, essayons de voir dans quelle mesure la qualification de "provençales" peut se justifier :

La farandole de l'Hirondelle est une farandole savante, comme le sont toutes les farandoles de sociétés (2). Les témoignages des informateurs participant à la société du Mourillon de cette époque concordent tous : ces danses dites provençales étaient d'exécution beaucoup plus facile que les danses de caractère, mais incorporaient, pour la plupart, des pas de caractère. Elles comportaient comme éléments traditionnels l'air et les accessoires; c'est tout. D'après les cartes postales que nous a données P. Buard (photos prises dans les années 1908-1910), les danseurs portent le même costume pour toutes les danses : c'est une tenue de marin, pantalon blanc, vareuse blanche à col marin avec tricot rayé dessous, tailleole, béret blanc à pompon. Seuls les accessoires changent. Il s'agissait de petits ballets bien réglés conçus pour le spectacle, dansés par des enfants, et visant à donner une image de la Provence.

Mystification ? Un rapide survol du répertoire provençal ancien nous le dira peut-être.

(1) Le Mémorial d'Aix - Aix (10 mai 1913).

(2) Les farandoles pseudo-folkloriques de Barbentane ou de Maillane n'existent plus.

1. LES DANSES PROVENCALES

De toutes les descriptions que nous avons trouvées, se dégage un point essentiel : ces danses n'ont jamais été des danses communes, elles ont toujours été répétées, préparées, pour être données en spectacle en certaines occasions. Que ce soit pour la Fête-Dieu d'Aix, pour des bravades, pour le carnaval, pour des fêtes programmées à l'occasion de la venue de hauts personnages, pour des fêtes patronales, elles ont toujours été préparées par quelques uns et nécessitaient en général des dépenses importantes de costumes et d'accessoires.

Les descriptions portent essentiellement sur les costumes :

Pour les Olivettes :

"... Seize jeunes gens, vêtus à la romaine..." (1)

"... jeunes gens costumés en pages et fillettes habillées en danseuses..." (2)

"Ces danseurs sont vêtus d'un pourpoint ou gilet étroit, et d'une culotte large, et à grands plis, semblables à celle que portent les peuples du Levant.

... leur coiffure, qui est une espèce de casque, est surmontée de plumes et entourée de fleurs..." (3)

Pour une bravade donnée en 1835 à Draguignan : "... Pendant les deux mois qui ont précédé nos grandes journées, il y a eu tous les dimanches des répétitions, tant dans la ville que hors les murs, et cent ouvriers hommes et femmes ont travaillé à la confection des costumes..." (4)

Qu'il s'agisse de danses de spectacle à grands moyens comme dans certaines bravades ou pour la Fête-Dieu, ou de danses à petits moyens comme celles qu'organisaient les jeunes pour le carnaval, les costumes tendent au raffinement le plus grand et s'inspirent de pays étrangers ou d'époques anciennes. Que

1) Villeneuve op. cit. tome III (p. 208)

2) Letuaire op. cit. (p. 80)

3) Desmichels "Notice sur la danse des Olivettes" in Mémoire par la Société Royale des Antiquaires de France. 1829 tome VIII (p. 220)

4) Jules Cavalier "Relation de la Bravade de Draguignan 1835 (1836) : les taffetas, soies et satins couleur pastel, les paillettes et franges d'or, les bas à jour, les souliers de couleur, les bijoux d'or et les accessoires remplissent les pages consacrées aux trois divertissements : les Bergers, les Olivettes et les cheveu-frus.

les Olivettes soient données par des jeunes gens costumés en guerriers romains, en pages ou en levantins, portant des chapeaux Henri IV ou des casques, il est clair que la pérennité de la dénomination d'Olivettes ne se rattache en aucun cas à un costume traditionnel.

Les airs, eux, sont restés les mêmes.

Et les pas ? Nous n'avons trouvé nulle part de descriptions de pas. Compan, dans son Dictionnaire de la Danse (1787), décrit les Olivettes ainsi : "Espèce de Danse de campagne, qu'on fait en courant les uns après les autres, et en serpentant autour de trois arbres, ou de trois autres points fixes qu'on marque exprès" (p. 252). Il s'agirait semble-t-il d'une danse jeu, mais Compan ne la localise pas. Pour cette même danse, mais en Provence, Villeneuve cite "diverses figures, telles que la chaîne simple, la chaîne anglaise, le pas de deux, le tricoté..." (p. 208). Ces termes, à part le tricoté que Garcin dit appartenir au rigaudon, n'évoquent guère que des figures de contredanses.

Les seules indications concernent des figures de parcours, telles que lignes, courbes, rondes; et, lorsqu'il y en a un, l'argument.

Pour les Olivettes, d'après Villeneuve, il s'agit d'un combat à l'issue duquel Arlequin, monté sur les épées rassemblées en pavois, chante en français. Mais d'après Letuaire et Pélissier (1), cet épisode - avec épées et Arlequin - ne constitue que la partie finale du ballet qui comporte auparavant ce qui est appelé habituellement les Cordelles. La description de Cavalier pour la bravade de Draguignan (1835) et celle de Desmichels (1829) désignent sous le nom d'Olivettes les seules Cordelles. Au niveau de l'argument le titre même d'Olivettes a recouvert plusieurs choses différentes.

Les Cordelles correspondent à une danse beaucoup plus stable, très simple, pouvant être donnée de façon autonome sous son titre ou intégrée aux Olivettes. Il est bien connu qu'elles

(1) F. Pélissier "Jeux de Provence" in le Var historique et géographique 1933 (p. 264).

appartiennent à d'autres provinces et à de nombreux pays. (1)
C'est aussi le cas pour les Chivau-frus, largement répandus,
et dont le thème, bien particulier, est de présenter des
chevaux en carton caracolant.

Les Cocots sont encore bâtis autour d'accessoires. Les Treil-
les aussi, encore qu'ici la complexité des figures et leur
codification soit allée très loin en Languedoc où elles sont
attestées fort anciennement.

Mais dans tout cela, qui pourrait voir des danses tradition-
nelles avec organisation choréique ? Les auteurs de la fin du
XVIIIe et du début du XIXe siècle ne les évoquent guère
d'ailleurs que sous les noms de jeux et de ballets. La prédo-
minance de ces deux termes est significative.

Il faut ajouter à ces quelques informations les commentaires
de présentation ou de compte rendu donnés à l'occasion de
manifestations dans la deuxième moitié du XIXe siècle.

Des brochures trouvées aux Archives Municipales de Marseille
nous renseignent sur quatre fêtes :

à Marseille, les 12, 13 et 14 avril 1868 (fête de charité),

les 21 et 22 mai 1887 (fête de charité) au

profit des Enfants Pauvres des Ecoles Communales);

à Aubagne, en avril 1895, pour le lundi de Pâques;

à Marseille, les 3 et 4 août 1895, pour le troisième cente-
naire de l'Imprimerie.

- La treillo-farandoulo (1868) est exécutée par des danseurs
"reliés les uns aux autres par des guirlandes de fleurs,
arrivant en bande, se croisant, s'entrelaçant, reprenant
successivement leur place, sans jamais se séparer". Elle a
été "apportée par les Phocéens à Marseille". (2)

En 1887 on retrouve 'lei Cièucle', ou les Cercles, "paysanne-
rie Rianaise"; ce sont les Treilles. (3)

(1) Pour les Indes, par exemple, la danse est décrite, identique, à la
même période : "Danse de Mysore" in le Magasin Pittoresque - Paris.
1834 (p. 194)

(2) Brochure. 1868. (Archives Municipales de Marseille)

(3) Brochure "Légende des Fêtes provençales..." Marseille 1887.

- Les Olivettes : en 1868, le commentateur distingue les 'olivettes - pastorales', ou Cordelles, des 'olivettes - héroïques'. Seules les premières ont été données.

Les olivettes héroïques, avec seize jeunes gens vêtus à la romaine et portant des épées, comportent une simulation de combat et se terminent par l'Arlequin élevé sur le pavois formé par les épées, chantant en français. Il est dit en outre qu'elles "n'ont plus eu lieu à Marseille depuis 1814", date à laquelle ce sont les Aubagnais qui les exécutèrent. En 1887 et 1895 les olivettes (héroïques) sont dansées par les Aubagnais. (Ils sont allés à Paris en décembre 1886- janvier 1887 danser les fileuses et les olivettes).

- 'Leis chivaous-frux' ont effectué en 1868 leurs "fringantes évolutions avec un véritable succès de franche hilarité". On les retrouve également en 1887 et 1895.

- Les Cocos sont, en 1887, présentés comme une "fantaisie moresque". En 1895, Antonin Palliès explique : "Le jeu des 'Cocos' est exécuté par des jeunes gens disposés en rond autour des tambourins; ils sautent et gambadent à leur guise tout en marquant la cadence par le choc des 'cocos'. (1) Les Aubagnais ont conservé le "traditionnel costume de planteur : pantalons blancs rayés bleu ou rouge, la 'tayole' rouge ou bleue et le vaste chapeau de paille".

- 'Lei fieloue', données en 1895, étaient dansées par des jeunes garçons et jeunes filles en costumes populaires portant chacun une lanterne (toujours d'après A. Palliès). Ils parcouraient les rues en une sorte de farandole. Sur l'air, attribué au roi René, étaient improvisées des paroles plaisantes décernant volontiers des louanges ou blâmes aux autorités, et exprimant parfois les réclamations de la population.

Tout montre en fait que ces danses étaient conçues et reçues bien davantage comme des jeux, des divertissements, des ballets que comme des danses; ces jeux étaient réglés et

(1) Petit Marseillais - Marseille (8 avril 1895).

répétés avant chaque manifestation, ils devaient divertir. Ils comportaient des éléments traditionnels : les accessoires, l'air, et l'argument lorsqu'il y en avait un. Mais les costumes et l'organisation choréique sont toujours restés libres. Les reconstitutions ne posaient donc guère de problème au niveau des pas, et la société du Mourillon en 1913, si elle avait, ce qui est certain, inséré des pas de caractère dans ce répertoire, avait innové, non trahi.

Dès 1887 les commentateurs parlaient de "ces distractions de nos pères aujourd'hui presque oubliées", de "ces jeux populaires qui auront pour beaucoup l'attrait de la nouveauté".

Pour la fête organisée par le félibre Auguste Marin, les farandoleurs arlésiens étaient venus, on s'en souvient, présenter leur farandole. La farandole savante, "libre", avait donc été incluse sans problème dans ce répertoire provençal.

Le souci de la maintenance régionaliste apparaissait, certes, mais il n'était pas question - même en 1913 - de poser le problème de l'authenticité folklorique.

2. LA MUTATION

Les danses provençales de la société du Mourillon furent données en 1913 non seulement à Aix, mais à Arles : événement important, qui éclate sur le territoire même des sociétés de farandole. Pour la première fois, face au répertoire de caractère qu'offraient toutes les sociétés de la région rhodanienne, un répertoire représentatif de la seule Provence était programmé et fêté par la presse et le public. Bien évidemment, hors les farandoles qui entraient aussi bien dans les spectacles chorégraphiques que dans les manifestations provençales, les titres au répertoire des sociétés de farandole laissaient à désirer : l'anglaise, la cosaque, le pas russe, le pas basque, le pas grec... Ces danses ne pouvaient passer en bloc et d'un seul coup pour des danses provençales. La Sabotière, la Fricassée, la Gavotte s'incorporèrent

facilement, le pas grec put sans heurt devenir le pas phocéen, ou la Phocéenne, ou même conserver son appellation; l'anglaise, à laquelle les farandoleurs tenaient à juste titre, devint la Gigue, la Gigue anglaise, ou la Voyageuse. Mais pour les autres il y avait problème. Nous verrons comment il sera résolu.

Dans le moment même, la question n'a guère préoccupé les sociétés; leurs activités étaient largement satisfaisantes, les spectacles purement chorégraphiques et les concours continuaient sans rupture; ce n'est donc que peu à peu qu'elles ressentiront les effets de l'évènement de 1913. La vogue croissante du régionalisme entraînera finalement une demande de plus en plus forte de spectacles provençaux, de participations typiquement provençales à des manifestations; elle provoquera l'ouverture de débouchés nouveaux et la régression des débouchés habituels.

Marcel Provence avait fait appel à la société du Mourillon, société chorégraphique, pour présenter un répertoire provençal, mais cette société, puis celles de la Seyne et de Toulon demeuraient les seules à présenter un répertoire mixte, pourrait-on dire, rassemblant danses de caractère et danses provençales. Aucune société de farandole ne s'aligne sur ce modèle.

En 1919, avec la création de l'Académie Provençale - à Cannes, Victor Tuby et à Avignon, J.N. Clamon -, un répertoire provençal est à nouveau programmé; il comprend quatre danses "corporatives" : les Cordelles, les Tisserands, les Fileuses et les Jardinières, exécutées par la section chorégraphique de Cannes.

Nous ne savons rien de ces reconstitutions si ce n'est que, d'une part, Victor Tuby, statuaire, a mené des recherches à la fois dans les bibliothèques et dans les villages de la région de Cannes et que, d'autre part, l'Académie Provençale jouissait à coup sûr d'un grand prestige culturel soutenu par la presse. Ce qui nous importe ici, c'est la relance par d'autres du répertoire provençal.

Les deux répertoires ne pouvaient alors manquer de se trouver jumelés lors d'une importante fête provençale; c'est ce que nous constatons, en 1925, à l'occasion d'une grande fête de charité, à Marseille, le dimanche 2 août, aux arènes du Prado. D'après le programme et les comptes rendus (1) y participaient les gardians, quatre sociétés de farandoleurs (l'Hirondelle de Monfrin, la Ruche de Carpentras, l'Hirondelle de Pont-Saint-Esprit et la Jeune France de Nîmes), le quadrille des Toréadors Provençaux, une fanfare et l'Académie Provençale; cette dernière présentait la volte, un quadrille provençal et deux danses corporatives, les tisserands et les cordelles. Il y eut neuf mille spectateurs. La presse fit grand éloge des reconstitutions de l'Académie Provençale.

Dans les années qui suivent, entre 1927 et 1930, s'opèrent des emprunts dans les deux sens : l'Académie Provençale fait entrer à son répertoire des danses de caractère; Eugène Légier, farandoleur de Salon appelé par Tuby, enseigne certaines de ces danses, la princesse de Suze, vedette de l'Académie, prend durant plusieurs années des leçons avec Duffaut à Villeneuve-lès-Avignon; d'excellents farandoleurs tels qu'Isorce de Villeneuve ou Guillaumont de Pont-Saint-Esprit sont invités à plusieurs reprises à venir se produire à Cannes.

Parallèlement, mais en sens inverse, quelques sociétés de farandoleurs introduisent les Cordelles dans leurs programmes (les témoignages d'informateurs l'attestent entre autres pour Arles, Alès et Carpentras; d'autres sociétés l'adopteront mais un peu plus tard.)

Le processus d'intégration de danses provençales au sein du répertoire des farandoleurs est entamé. Dès lors les pressions et les réticences ne sont plus guère qu'une lutte d'usure dont l'issue ne fait aucun doute puisque, depuis 1945, les seuls débouchés sont "folkloriques". Sans retracer dans le détail la série de pressions auxquelles répondent concessions ou refus, nous donnerons quelques exemples de la

(1) Bibl. Ars. Rf 76306.

progression de cette mutation qui a touché non seulement le répertoire, mais les costumes, l'accompagnement musical, les noms des sociétés et bien sûr les objectifs :

- Répertoire : à la suite des Cordelles, les Treilles et la "Mazurka sousto li pin" - création adoptée aussi largement que rapidement - entrent au répertoire de nombreuses sociétés. Les Tisserands, la Volte, les Fileuses... ne sont montées que par un très petit nombre de sociétés. La place qu'occupent alors ces nouvelles danses permet d'éliminer quelques danses de caractère : ce sont celles aux titres les plus gênants - telles que la Cosaque, la Chinoise, le Pas Basque... - qui sont généralement abandonnées. L'anglaise, à laquelle les farandoleurs ne pouvaient renoncer, est présentée par endroits sous de nouveaux titres : gigue, ou voyageuse.

- Costumes : si la tenue blanche des garçons ne pose pas de problèmes, le port des courtes jupes blanches des filles et des vareuses genre marin pour les garçons mettait les sociétés dans une situation délicate. Dans une circulaire envoyée par la Fédération à bon nombre de sociétés, on lit : "J'attire votre attention sur ceci malgré que le "blouson" et le jupon court soient devenus presque traditionnels dans certains groupes de farandoles, notre Fédération ne peut que s'imposer davantage en présentant dans ses manifestations folkloriques les authentiques costumes de notre région". (1)

Ce n'est qu'à partir de 1945, avec le renouvellement des participants, que la mission provençale ou languedocienne fut prise en charge par des sociétés de plus en plus nombreuses; ce fut alors l'occasion de recherches sur le costume et de gros efforts furent faits pour reconstituer les anciens costumes comtadin, cévenol, languedocien, marseillais... Que ce fût pour survivre ou par dévouement pour une cause qu'on avait faite sienne, les résultats furent convaincants. Il faut bien souligner d'ailleurs que ces costumes impli-

(1) Circulaire de la Fédération des Sociétés traditionnalistes du Folklore de Provence. s.d. (vers 1937-1938). (Dossier Merle)

quaient de fortes dépenses, sans comparaison avec les dépenses antérieures, et que les sommes nécessaires étaient malaisées à trouver, d'autant plus que les participants appartenaient toujours en grande majorité à des milieux populaires. Le parrainage de personnalités pouvait être précieux. Reste que certaines sociétés ont jusqu'à ce jour obstinément refusé le port de costumes folkloriques, arguant avec raison que la jupe blanche était traditionnelle...

- Accompagnement musical : il posait un dilemme beaucoup plus délicat; l'orchestre de cuivres avait toujours accompagné les danses, même à Barbentane et à Arles; les seules exceptions, rares finalement, avaient été l'accompagnement exclusif par tambourinaires dans les manifestations félibréennes. Or, le tambourin, depuis la relance par Vidal en 1864, non seulement se maintenait mais son enseignement existait dans plusieurs villes des Bouches-du-Rhône; des groupes de tambourinaires s'étaient créés. Mais dans le Gard il en allait tout autrement : l'argument de l'instrument traditionnel ne pouvait jouer; les danses n'avaient jamais été accompagnées par cet instrument : il y avait eu des fifres, des hautbois et des accordéons, mais, hormis ces derniers, l'usage en était perdu. L'acceptation des tambourinaires en territoire gardois fut, de ce fait, lente et reste encore aujourd'hui limitée puisque quelques sociétés maintiennent toujours l'accompagnement par orchestre ou accordéons. Finalement, accepté ou refusé, le tambourin est tout de même victorieux; cela ne va pas sans beaucoup d'amertume chez la plupart des farandoleurs gardois qui ressentent cette carte forcée comme un affront fait à leur folklore même; en même temps c'est, pour eux, un point marqué par les Provençaux des Bouches-du-Rhône avec lesquels de vieilles et profondes rivalités n'ont jamais cessé de jouer.

- Titres des sociétés : la mutation a pu atteindre jusqu'aux noms des sociétés; la simple provençalisation des noms donnait des résultats souvent satisfaisants : ainsi l'Etoile de Solvay, de Salin de Giraud, devient l'Estello de Solvay. Mais

voici un exemple autrement frappant : vers 1933, la société de Bessèges, l'Etoile Franco Russe, créée depuis 1896, se voit contrainte, pour sauvegarder un nombre suffisant de sorties, de changer de nom; elle s'appellera dorénavant "les Farandoleurs Languedociens"; on peut aisément croire que la décision n'a pas été prise de gaieté de coeur. Dans le texte d'un programme à peine antérieur (1931) l'Etoile Franco Russe était présentée comme une "excellente phalange artistique", qui s'est "placée au premier rang des Sociétés Chorégraphiques du Midi" (1). Ce qui est amusant, c'est que seul le nom change, le répertoire reste exclusivement composé de danses de caractère, et les filles continuent de porter la jupe blanche courte; répertoire et costumes ne seront atteints par la mutation qu'après 1945.

- Objectifs : les buts déclarés dans les statuts déposés dans l'entre-deux-guerres restent quelquefois fidèles aux objectifs sportifs et chorégraphiques que présentaient les statuts des premières sociétés, ou, au contraire, s'en éloignent radicalement.

La Libellule arlésienne par exemple (déclarée en 1927) s'inscrit dans la filiation des anciennes sociétés : elle "a pour but : Encouragement et développement de l'art chorégraphique" (2).

La Ruche de Carpentras (déclarée en 1923) méconnaît totalement, elle aussi, les objectifs à la mode : "son but est de développer les facultés physiques et morales des enfants, et de procurer à tous ses membres, les moyens économiques de pouvoir faire des excursions, et des soirées de familles. En outre les jeunes gens pourront se préparer à obtenir le certificat de préparation militaire." (3)

A l'inverse, la Couqueto de Marseille (déclarée en 1925) est créée dans le but de faire revivre les costumes de la basse

- (1) texte communiqué par Mr Charmasson de Bessèges.
- (2) statuts conservés aux Archives de la Sous-Préfecture d'Arles.
- (3) statuts communiqués par Mr Franchesquin de Carpentras.

Provence et maintenir les anciennes coutumes et traditions du terroir provençal". (1)

L'Hirondelle Barbentanaise (déclarée en 1925 seulement) n'hésite pas à jumeler les deux : elle "a pour but le maintien et la sauvegarde des traditions, moeurs et coutumes provençales, tout en considérant comme un sport l'exercice physique que nécessite l'apprentissage et la pratique de la farandole." (2)

L'exemple le plus catégorique de refus de toute provençalisation est donné par la société "Les Joyeux Mineurs" de la Grand Combe. Le geste est d'autant plus intéressant qu'il est fait au nom de la tradition. L'éloignement géographique de la région rhodanienne, ainsi que l'homogénéité du milieu social représenté, ont certainement aidé la société à perpétuer le refus de toute concession, et même, comme on va le voir, à aller plus loin.

Jusqu'à aujourd'hui leur répertoire reste constitué de danses de caractère et de créations. Depuis la fondation de la société en 1911 (déclarée en 1913) (3), de nouveaux ballets ont été réglés et programmés, tels "Caroline", "le Marché Persan", "Carmen" en 1954, et plus récemment "les Gueules Noires". Ce ballet mérite quelques commentaires : il représente des mineurs, tout noircis, des lampes à la main; les gestes de travail se combinent avec les pas de caractère. La motivation est clairement explicitée par les responsables : ils ont conçu ce ballet comme une riposte aux reproches que leur adressait la Fédération; face aux tambourins, aux jolis costumes arlésiens, aux charmantes danses corporatives provençales, ils objectent que le travail est ici, et depuis bien des générations, la mine. Ils disent volontiers à ce sujet, avec un sourire mais en vérité très sérieusement : "ça, c'est notre folklore". Le même état d'esprit réfractaire transparait dans l'accompagnement musical conservé - l'orchestre - et dans le costume - tous, garçons et filles en blanc -.

- 1) statuts conservés aux Archives Départementales de Marseille.
- 2) statuts conservés aux Archives de la sous-préfecture d'Arles.
- 3) La première société de la Grand Combe avait été constituée en 1894; la société des Joyeux Mineurs lui a succédé en filiation directe.

Mais, dans l'ensemble des groupes folkloriques actuels, les Joyeux Mineurs ne représentent plus que le dernier bastion, l'ultime "baroud d'honneur" contre la provençalisation irréversible, consommée partout ailleurs.

La mutation des sociétés est parallèle à la modification des positions prises par les fédérations depuis celle de Brun. Positions significatives par les compromis de plus en plus grands qui s'opèrent entre les deux courants, et par la fusion finale. "La Fédération des Maîtres de Danses du Gard et des Sociétés de Danses et Farandoles du Midi", présidée par Brun, déclarée en 1924, avait pour but, comme on l'a vu, de propager et faire aimer l'art de la danse, de défendre les intérêts de la corporation... etc. Ce regroupement corporatif, défenseur de la tradition des maîtres de danse brevetés à l'armée, cherchait à préserver le "sport chorégraphique"; dans l'idéologie explicitée, il n'y avait pas la moindre trace de souci régionaliste. Déjà, pourtant, l'insigne fédéral adopté lors du congrès de 1925 était ainsi défini : "aux couleurs de Provence et Languedoc un ruban de 0,02 de large épinglé par une broche cigale provençale." (1) On ressentait donc la nécessité d'arborer les couleurs des provinces; un pont se dessinait entre les traditionnalismes artistique et régionaliste. Très active de 1923 à 1928, la fédération Brun tombe en 1930. La fédération suivante est celle de Marcel Provence.

En 1935, Provence est appelé à Paris par les Archives Internationales de la Danse pour assurer, avec Melle Camille Bourdillon, la participation provençale à l'"Exposition des danses régionales". Son contact avec les chercheurs parisiens, le plan de classification qui lui a été soumis, l'incitent à faire une étude sur le "Symbolisme des Danses Provençales" (mémoire lu à l'Académie de Marseille et publié dans les "Tablettes d'Avignon et de Provence" de décembre 1936). Nous ne parlerons pas ici de la classification tout à fait discutable qu'il propose; disons seulement qu'il regroupe les

(1) Circulaire - (Dossier Merle).

danses provençales en cinq catégories : danses guerrières, danses de la fécondité, danses astrales, danses christianisées ou liturgiques et danses de genre; trois danses du répertoire des farandoleurs s'y trouvent, à savoir : la farandole dans les danses de la fécondité, qui "s'est localisée en pays d'Arles et de Salon, aussi aux rives du Rhône provençal", la fricassée et les matelotes dans les danses de genre.

A propos des matelotes, on lit ces lignes : "Venues de la mer à la côte, des vaisseaux aux rivages, les 'matelotes' que maintenant des groupes du pays d'Arles se sont mis à danser. Je les vois surtout au port de Toulon, à Saint Tropez, aux Martigues. On dansait beaucoup dans l'ancienne marine...

On verrait avec grand plaisir le 'Vieux Martigues' reprendre ces matelotes qui sont à lui, et non aux farandoleurs...". La fausseté éclatante de l'information, comme le parti pris avec lequel Provence privilégie le pays d'Arles en éliminant le Gard, témoignent clairement de la prétention d'établir de nouvelles localisations satisfaisant mieux aux symbolismes qu'il défend. Marcel Provence joue ainsi à Paris, dans les années 1935-1936, le rôle de représentant du folklore provençal, et fonde une fédération qui ne regroupe qu'un très petit nombre de sociétés et de groupes folkloriques tout récemment constitués pour la plupart.

En riposte, une autre fédération se projette, se réalise et rallie un nombre plus important de sociétés. Dès septembre 1936, une circulaire émanant de trois présidents de sociétés (Pécoud de l'Hirondelle Barbentanaise, Oswald des Voltigeurs Salonais et Fayard di Cigaloun Arlaten) est envoyée à toutes les sociétés : elle rapporte les communiqués publiés par la presse selon lesquels un seul groupement (M. Provence) représenterait tout le folklore provençal; "Devons-nous, nous, les fils de Provence, ardents mainteneurs des vieilles traditions, devons-nous nous mettre à la remorque de Paris?... Ne devons-nous pas considérer comme un devoir de nous mettre à pied d'oeuvre, afin de constituer cette Fédération essentiellement Provençale, où tout le folklore qui fait son particularisme viendrait s'unir sous le même fanion, dans une atmosphère de

franche camaraderie ?" (1). Le projet est présenté à nouveau comme d'une grande urgence dans une circulaire de janvier 1937 qui diffuse certains passages d'un article de M. Provence paru dans l'Eclair : "Eviter les déplacements de sociétés, les transports de danses qui donnent des localisations absurdes. Eviter les baladins baladeurs qui déplacent leurs danses et font naître des erreurs. Ils ne sont que des éléments spectaculaires, sans lien avec la tradition locale, l'âme du pays". (1) Les baladins baladeurs ne pouvant être que les farandoleurs, la sensibilisation aux "accapareurs de nos traditions" s'intensifie et la nouvelle fédération se constitue; elle s'intitule "La Fédération Folklorique de Provence Groupement des sociétés traditionnalistes"; elle a pour président Fayard, tambourinaire réputé d'Arles. Dès 1938, la fédération provençalise son titre qui devient "Fédération di Soucieta tradiciounisto dou "Folklore" de Provenço". Les sociétés de danse - il y a aussi des groupements de tambourinaires - affiliées à la fédération sont bien des sociétés de farandoleurs. Le congrès de 1938 réunit quatre sociétés gardoises (Beaucaire, Montfrin, Pont-Saint-Esprit et Villeneuve) et sept sociétés des Bouches-du-Rhône (Pélissanne, Salon, Salin de Giraud, Barbentane, Arles, Avignon et Château-Gombert). La preuve la plus éclatante de la défense par la fédération de la technique de caractère est donnée par la publication d'une brochure "le Folklore de Provence" (1941); l'ouvrage contient une "Méthode de Danse de Caractère en 20 leçons" et ces leçons sont remplies des mêmes termes choréiques que ceux figurant dans les leçons enseignées aux premiers farandoleurs. Fayard a fait appel à François Merle, farandoleur formé à Bouillargues, chef de l'Estello de Solvay à Salin de Giraud (2). Comme l'avait fait la fédération de Brun, la fédération Fayard consigne également le règlement des pas de la "Farandole de la Fédération", à savoir trois pas, décrits et dénommés "pas français", "pas tombé en cinq temps" et "contretemps balonné". La brochure contient en outre la liste de tous les pas que

(1) Circulaire - (Dossier Merle).

(2) Courrier - (Dossier Merle).

doivent comporter la gavotte et l'anglaise (ou Voyageuse). Entre 1937 et 1943, quelques sociétés de farandoleurs, fortes de leur ancienneté, et au nom de la tradition, se sont regroupées en réaction contre le courant de provençalisme qui les rejetait. Mais, pour ne pas disparaître, elles ont dû se battre sur le même terrain, et ont fini, nolens volens, par se rallier à l'emblème provençal.

D'autres sociétés ne feront le pas qu'après 1945, et ce n'est qu'au sein des fédérations ultérieures que la quasi totalité des sociétés, et il y faudra plusieurs années encore, finiront par se présenter désormais comme représentatives du folklore provençal. Les mutations du répertoire, des costumes et de l'accompagnement musical étaient devenues irréversibles.

Le folklore provençal actuel, dans un syncrétisme pour le moins étonnant, propose ainsi des reconstitutions plus ou moins fantaisistes de danses provençales d'une réelle ancienneté, des farandoles savantes - chorégraphiées à la fin du XIXe siècle et consacrées provençales depuis 1909 - et quelques danses de caractère telles que la matelote, la fricassée, le pas grec, l'anglaise ou gigue...

Reste que la technique savante propre aux premières sociétés s'est immiscée partout. Elle est devenue, au fil des années, l'élément invariant de tout le répertoire.

Codifiée au théâtre, transmise par l'enseignement civil, professionnel et militaire, cette technique aura, par de singuliers détours, acquis des lettres de naturalisation provençale au point de fonder, presque à elle seule, toute la cohérence du répertoire.

CONCLUSION

L'ignorance totale des historiens et érudits locaux qui, forts de l'origine grecque, phocéenne ou autre de la farandole, applaudissaient à son classicisme est suffisamment flagrante pour que nous ne revenions pas sur ces vues de réelle complaisance, et pourtant largement diffusées. Nous n'entrerons pas dans une polémique stérile; soulignons seulement la méfiance et l'esprit critique dont il faut s'armer lorsqu'on se risque à chercher dans des livres apparemment spécialisés des explications aux problèmes de choréologie.

L'étude se présente finalement en deux parties bien distinctes : l'une traite de l'histoire des sociétés au sein desquelles s'est créée et diffusée une farandole savante, bientôt consacrée provençale; l'autre s'attache à éclairer la structure de la farandole, en tant que nouveau type de danse.

Le point de départ avait été la reconnaissance de pas savants dans une danse présentée comme folklorique, et effectivement implantée en milieu populaire; le problème de l'emprunt entre danse savante et danse populaire se trouvait ici illustré.

En même temps, les farandoles "provençales", pour différentes qu'elles fussent, laissaient pressentir leur appartenance à un type choréique stable, dont la structure pouvait probablement être définie; le fait que de nombreuses énonciations étaient encore actuellement possibles à collecter nous assurait de trouver un matériau suffisant pour expérimenter l'analyse. Tel a été notre double projet.

Rappelons maintenant la conduite des deux démarches et leur apport; soulignons également les perspectives nouvelles qui s'ouvrent.

Développement historique.

A partir du constat de l'existence de pas savants dans une danse dite folklorique, la recherche, pour aboutir, a pris successivement des orientations différentes.

Dans un premier temps, l'objectif a été de trouver quand et comment est apparue la première farandole savante - appelée farandole libre -, et d'en démonter le processus.

Ensuite, nous avons étudié comment s'est propagé ce nouveau type de danse; c'est l'histoire des sociétés. Elles seules avaient assuré la diffusion du modèle, lequel s'était inséré rapidement dans la tradition compétitive des fêtes au point que, au fil des générations, la farandole était reçue comme une danse de tradition.

Puis l'objectif s'est déplacé; il fallait expliquer comment cette farandole avait pu devenir provençale. Le mouvement félibréen avait remis à l'honneur les farandoles, et par là contribué à la création de la farandole savante; ce courant, dont l'audience s'accroissait, se servit des farandoles existantes pour rehausser ses fêtes, de sorte que la farandole libre de 1876 devint en 1909 la farandole provençale.

Les sociétés virent peu à peu basculer leurs activités; celles-ci, presque uniquement chorégraphiques et compétitives, régressèrent au profit de participations à des manifestations provençales. Le spectacle folklorique devenu le seul débouché possible, s'entame la lente mutation des sociétés de farandole en groupes folkloriques.

Mais, au cours de cette longue reconstitution des faits, reflétant des contextes idéologiques en évolution, quantité d'autres perspectives ont surgi :

la création des sociétés de farandole s'inscrivait dans un vaste courant de promotion socio-culturelle qui, commencé dès avant 1848, s'étendait et se manifestait par la multiplication des sociétés sportives, musicales et chorégraphiques. A son tour l'existence de ce mouvement entraînait la supposition suivante : ce courant n'avait pas touché toutes les provinces françaises, il s'était localisé de préférence là où les coutumes traditionnelles étaient en voie d'extinction ou déjà disparues; cette disparition progressive des coutumes

traditionnelles pouvait encore rebondir sur sa corrélation probable avec l'expansion économique et, partant, avec la propagation d'un sens politique...

Autant de relations pressenties, mais dont les règles de jeu ne pouvaient être définies. Autant d'ouvertures imprévisibles d'emblée, que nous n'avons pu explorer, mais qui annoncent de nouveaux facteurs explicatifs.

La provençalisation de la farandole libre révélait l'importance du mouvement félibréen; celui-ci, dans une volonté de maintenance, avait érigé la langue au rang des valeurs à sauvegarder, mais, avec elle, toutes les traditions régionales et, entre autres, la farandole. L'apparent accident qu'est la création de la farandole savante, puis son impact et sa diffusion, restent incompréhensibles si on ne les situe pas dans le contexte de l'idéologie naissante; la force de cette idéologie a joué d'une manière décisive.

La découverte de l'existence et du nombre des maîtres de danse brevetés à l'armée avait aiguisé notre curiosité en tant que phénomène mal connu. S'est confirmé le fait qu'une certaine compétence choréique provenait de la tradition militaire; cette compétence était partagée entre un nombre suffisant d'individus pour que la farandole savante puisse connaître de multiples expressions différentes. Mais la connaissance de cette technique de caractère ne se localisait nullement en Provence et en Languedoc.

L'élucidation de cette question établit la présence, disséminée géographiquement, de danseurs rompus à la technique de caractère, ce qui explique la possibilité d'insertion de pas savants dans la danse, sans toutefois éclairer la localisation étroite du phénomène.

Outre la mise en relief de facteurs imprévus, la reconnaissance du processus de l'emprunt apporte un éclairage neuf : si la farandole pseudo-folklorique était bien le résultat d'un emprunt de quelques pas savants incorporés à une farandole populaire agrémentée de jolis costumes, la farandole savante, dite provençale, procédait tout autrement : un maître de danse, et d'autres à sa suite, détenteurs d'un savoir choréique particulier, avaient emprunté le nom et la configuration

générale d'une danse populaire ancienne pour créer ainsi une danse nouvelle.

C'est donc à la même époque, mais en sens contraire, que se sont effectués ces deux transferts.

L'analyse technique est une expérimentation de découpage structural. Les risques pris sont certainement à la mesure des défauts de l'entreprise. Ce qui nous importe, c'est d'avoir démontré qu'il était possible d'identifier les unités minimales et d'examiner comment elles s'organisent pour constituer des unités plus complexes, lesquelles s'organisent à leur tour... jusqu'à rendre compte de l'énoncé entier.

Plusieurs opérations ont été nécessaires; chacune d'elles exige des précautions particulières.

Face à la performance choréique, il convient en premier lieu de transformer l'énoncé choréique en énoncé graphique, ce qui implique la transcription choréographique par notation symbolique. Pour les farandoles, les enregistrements filmiques ont servi de premier intermédiaire, permettant avec l'aide d'une visionneuse une meilleure transcription.

La transcription, ce premier relais dans le transcodage, rend possible un premier découpage; mais l'identification des unités minimales est impraticable à ce stade, car tous les composants sont donnés sans hiérarchie, de sorte que, de variante en variante, rien n'indique le seuil où se transforme l'unité en une autre.

Nous avons alors eu recours aux pas de base de l'enseignement; la nécessité de ce long détour est due aux tâtonnements d'une démarche toute nouvelle; nous pensons pouvoir par la suite éviter ce détour.

L'étape suivante a consisté en l'invention d'un encodage ne retenant que les composants nécessaires et suffisants à l'identification des unités.

Cet encodage une fois appliqué au corpus de farandoles, étudier la combinatoire et dégager les règles syntaxiques ne présentaient pas de difficultés particulières.

Nous n'avons pas abordé le niveau stylistique, n'étant pas armés pour le faire; mais, d'ores et déjà, l'analyse faite au niveau moteur suggère la possibilité d'investigations différentes : on peut appréhender ce niveau stylistique sous l'angle de l'exécution individuelle, ou bien sous celui de l'exécution de l'ensemble des danseurs, ou encore comparer les écarts entre l'une et l'autre. Dans une même danse, les écarts stylistiques entre la performance d'un individu et celle du groupe auquel il appartient, sont-ils à prendre en considération ?

D'autres questions se posent : la liberté offerte à un ou plusieurs danseurs au niveau stylistique, jouerait-elle en proportion inverse avec la richesse du contenu moteur ? C'est probable, à condition que la discrimination rigoureuse des niveaux puisse être assumée; mais il nous paraîtrait fort imprudent de la tenter aussi prématurément.

Les résultats ne débouchent pas sur d'importantes découvertes; l'intérêt de ce travail réside bien sûr dans l'opération même du déccupage, mais peut-être autant dans la reconnaissance plus précise des difficultés à vaincre, difficultés méthodologiques tout particulièrement. Une terminologie cohérente, par exemple, doit être définie d'une façon urgente.

Reste qu'un premier défrichage est commencé, mais vu la complexité de la matière choréique, la performance devra être longuement et minutieusement interrogée.

La voie choisie tourne délibérément le dos à toute tentative d'élaboration d'une théorie générale.

C'est au contraire la constitution de monographies approfondies, sur des corpus aussi éloignés que possible les uns des autres, qui, de notre point de vue, permettra d'avancer. Ces expérimentations d'analyse ont l'avantage de s'intéresser à la performance même;

L'importante étape suivante consistera en études comparatives; et on peut bien imaginer qu'alors s'imposera une méthode, s'édifieront les bases d'une typologie des danses, et s'éclairera lentement le fonctionnement de ce langage spécifique.

A N N E X E I

GRAND DICTIONNAIRE

UNIVERSEL

DU XIX^e SIECLE

Pierre Larousse

Paris - 1872

"Farandole".

"... Pourquoi faut-il que cette danse capiteuse ne se soit pas toujours bornée à l'expression de sentiments purement joyeux ? Il y eut des farandoles marquées de boue et de sang. Pendant les immondes réactions de 1815, la 'farandole' a, plus d'une fois, voilé dans ses replis l'assouvissement de haines personnelles, ou les fureurs bestiales d'une population absurdement fanatique. Ivres de vin et de sang, fous de rage, verdets et trestaillons déchaînaient dans les villes leurs rondes féroces, qui enveloppaient dans leurs tournoisements le bonapartiste désigné à leurs coups. Malheur à la victime qui, n'ayant pas le bras assez fort ou le pied assez sûr, ne savait pas résister aux secousses violentes qu'on lui imprimait exprès ! Une fois à terre, elle était égorgée, taillée, déchiquetée. C'est dans une de ces 'farandoles' que fut assassiné le général Ramel à Toulouse, aux cris de : Vive le roi !"

A N N E X E I I

Dr L; Barthélémy. "Notice historique sur l'industrie
des Menetriers"

1792... "Les menetriers d'Aubagne rendirent un service
signalé à cette Commune dans un moment d'effervescence popu-
laire".....

..... "Par ordre de la
municipalité et avec le concours de quelques citoyennes,
ils surent entraîner dans une immense farandole, le 27 août
1792, de 8 h du matin à 2 h de l'après-midi, une populace
effrénée qui la nuit précédente avait incendié... 3 campagnes
d'aristocrates. Ce fut au magique son du tambourin que l'on
put enfin calmer cette populace qui continuait ses saturnales
en brûlant, au milieu de la rue Mirabeau, dans de grands feux
de joie et au chant du "Ca ira", les meubles enlevés des
maisons d'émigrés."...

A N N E X E III

Texte manuscrit de François Merle (communiqué par Madame
Veuve Merle).

"CHOREGRAPHIE

Exposé sommaire de la chorégraphie relative à nos danses
méridionales

L'histoire de la danse remonte à la plus haute antiquité, on en trouve des traces manifestes dans les premiers âges chez tous les peuples. La danse est évidemment née du besoin naturel, instinctif et raisonné, d'exprimer par des gestes les divers sentiments, les diverses sensations de l'homme.

Aujourd'hui son emploi semble apparaître sous des points de vue multiples, nos anciens la regardaient comme la science de tous les gestes, de tous les mouvements, depuis les passions les plus vives les plus diverses, jusqu'aux sentiments les plus doux; en un mot elle parlait à l'esprit en amusant les yeux et intéressant les coeurs, elle faisait partie intégrante de l'éducation et on institua des lois pour que la jeunesse s'y adonnât avec le plus grand zèle, elle était alors officiellement reconnue comme la plus noble occupation de la jeunesse, car elle faisait partie des exercices militaires; aujourd'hui ces lois n'existent plus, mais, au point de vue physique, elle apparaît comme la plus saine éducation, sans violence, sans danger, elle est une action méthodique qui a pour objet de favoriser le développement normal de l'organisme, elle est recommandée par tout le corps médical, c'est pourquoi elle mérite d'avoir sa place parmi les autres sports.

On attribue les premiers éléments de la danse à la déesse Rhéa qui l'aurait enseignée à des apôtres en phrygie. La danse se divise en trois parties bien distinctes; La danse ancienne, la danse du moyen âge, la danse contemporaine prise après la révolution de 1830, à l'avènement du roi Louis-philippe sur le trône de France, époque à laquelle les danses militaires

A N N E X E III (suite)

étaient encore en honneur dans l'armée, cela se passa ainsi durant encore quelques années lorsqu'elles furent supprimées des exercices militaires; Cet évènement ne découragea pas nos maîtres, qui l'enseignèrent dans le civil à toute la jeunesse qui s'y adonnât avec le plus grand plaisir et le plus grand zèle. C'est dans nos deux provinces sœur "Le Languedoc, et la Provence" que cet art fut pratiqué et répandu avec succès; de nombreuses sociétés furent créées et amenèrent de nombreux adeptes, dès lors ces danses devinrent essentiellement régionales; une musique spéciale faisait partie intégrante de cet art, c'est-à-dire que nos danseurs et farandoleurs Languedocien, exécutaient leurs danses aux sons des Hautbois et violons, tandis que ceux de la provence exécutaient les leurs aux sons des fifres et tambourins. Durant cette période de pleine activité, de grands assauts furent organisés pour l'obtention aux brevets de prévôts et de maîtres et au maintien de nos traditions. Notre région gardoise fut privilégiée puisque c'est elle qui eut les honneurs de ses assauts; notamment à Bouillargues village du Gard connu à l'époque comme l'un des plus renommés par ses danseurs, il existe alors dans le pays un grand nombre de maîtres ou Prévôts tous brevetés au régiment qui organisèrent deux assauts; le 1er eut lieu au mois d'août de l'année 1894 dans la salle du café Moderne tenu à l'époque par Mr Bastide, le 2ème se déroula dans la salle du café des arts et métiers tenu alors par Mr Velay Etienne au mois d'août de l'année 1895. Ces deux assauts furent présidés, le 1er par Mr Filhol, le 2ème par Mr Blayrac père assisté de nombreux maîtres ayant obtenu leurs brevets à l'armée; De nombreuses sociétés y participèrent, notamment les sociétés d'Aramon, de St Geniès-de-Malgoires, de Générac, (etc) ces assauts se continuèrent à Trescol Grand Combe, à Aramon, (etc) et cette génération de Maîtres ont précédé la génération des maîtres actuels. Les années de 1900 à 1910 se révélèrent plutôt calmes si ce n'est les quelques festivals ou concours de faible importance qui furent organisés; de louables efforts furent tentés à cette dernière date par les quelques sociétés encore vivantes, de nature à former une fédération, mais soit par manque d'organisation, soit par manque d'encouragement cette fédération ne put être constituée.

A N N E X E III (suite)

Aujourd'hui et depuis 1923 nos traditions semblent prendre un renouveau d'activité auquel l'avenir s'ouvre plein d'espoir; Notre fédération qui vient d'être légalement constituée sous la présidence de Mr Brun et sous son énergique impulsion, l'art chorégraphique doit se développer et prendre une plus grande importance; grâce aussi à notre organe fédéral "Les sports du Languedoc" que son impartialité sportive mérite tout égard.

Ainsi à travers les âges tout se métamorphose, mais nos traditions sont celles que nous aimons et que nous devons faire vivre."

F M

(écrit vers 1923-1924)

La Gavotte de G. Vestris. § 754-761. Chorégraphie de F.A. Zorn.

Introduction. Menuet de la Reine. M.M. 56 = ♩

104.

Prélude. Le cavalier conduit la dame à la place fixée pour le commencement.

Gavotte.

M.M. 76 = ♩

Rôle du danseur.

La dame fait les mêmes pas du pied opposé.

Couplet

1 Fig.

2 Fig.

1 Fig. Solo du danseur.

2 Fig. Solo de la dame

1 Fig.

2 Fig.

Stacc.

st.

ANNEXE IV

Couplet 1
 3^e Fig.
 4^e Fig. Répétition avec l'autre pied.

Couplet 2
 3^e Fig.
 4^e Fig. Répétition de l'autre pied.

Couplet 3
 3^e Fig.
 4^e Fig.

Couplet 1
 3^e Fig.
 4^e Fig. continuation avec l'autre pied.

Couplet 2
 3^e Fig. dos à dos
 4^e Fig. continuation vis à vis

Couplet 3
 3^e Fig.
 4^e Fig.

La finale se fait comme l'introduction par la 1^{ère} partie du menuet de la Reine.

A N N E X E V

Les farandoles à la fête d'Utelle - août 1973- descriptions et fonctions

Le village d'Utelle est situé en Vésubie (Alpes maritimes), au sommet d'une colline. On y accède par une petite route qui ne dessert que ce village et ne conduit au-delà qu'à Notre-Dame-des-Miracles, lieu de pèlerinage tout proche.

Une bonne partie de ses habitants travaille maintenant dans la vallée, à Nice ou à Monaco, mais beaucoup d'entre eux, fortement attachés à leur village, y ont gardé leur maison et y reviennent chaque week-end.

Utelle est le seul village de Vésubie dont la fête patronale soit encore totalement organisée et réalisée par ses habitants. Aucune baraque foraine, aucun commerce ambulants; seul l'orchestre du bal vient de l'extérieur, engagé selon une tradition déjà ancienne par le comité des fêtes. La responsabilité musicale des farandoles n'incombe pas aux musiciens de l'orchestre mais à trois musiciens locaux, un fifre, un tambour et une grosse caisse, qui jouent toutes les farandoles, sans exception. Le tambour était battu cette année là par le berger d'Utelle, le fifre et la grosse caisse tenus par deux musiciens de Belvédère, village proche, car il n'y a plus de joueur de fifre à Utelle.

La fête patronale d'Utelle, dédiée à saint Roch, commence le 14 août au soir et se termine dans la nuit du 17 au 18. Voici où, quand et comment s'insèrent les farandoles dans le déroulement de ces quatre jours de fête.

Le 14 août.

La fête commence le soir, par un bal donné sur la place sous un chapiteau dressé et décoré par les Utellois. Une farandole ouvre ce bal (mais il n'est pas sûr qu'il en ait toujours été ainsi).

Dans toutes les farandoles le meneur porte une hallebarde décorée de rubans.

Le 15 août.

Dans la matinée une farandole formée d'enfants et d'adolescents, dite "de la barrière", a lieu hors l'enceinte du village, devant son ancienne et belle porte d'accès. Cette farandole arrête les voitures qui arrivent au village en tournant autour de chacune d'elles. Elle contraint les passagers à goûter aux olives et à l'eau-de-vie qui leur sont offertes par le président du comité des fêtes et à faire un don en espèces. Puis tout le monde se rend à la grand messe célébrée à Notre-Dame-des-Miracles, la madone d'Utelle, messe suivie d'une procession et d'une bénédiction de l'assistance.

Le soir entre 18 et 19 heures, sous le chapiteau, on met "la farandole aux enchères" à l'américaine; il s'agit en fait de la hallebarde décorée de rubans. Les Utellois participent bien davantage que les étrangers à cette contribution aux frais de la fête qui rapporte ce jour là neuf cents francs. A l'instant même où la hallebarde est adjugée, le meneur ainsi désigné s'en saisit, les musiciens attaquent et la farandole commence, partant de la place. Elle parcourt la rue principale jusqu'à son extrémité, revient sur la place, repart dans une autre rue, revient à nouveau sur la place et ainsi de suite pour se terminer à son point de départ. Cette "farandole aux enchères" est la plus suivie, cent à cent cinquante personnes de tous âges, Utellois ou pas, y participent. Bien menée, elle dure plus d'une heure. Ce jour là, comme la veille, s'achève par un bal sous le chapiteau.

Le 16 août.

Vers sept heures, le village entier est réveillé par les musiciens qui jouent la farandole. C'est la farandole matinale pour la salade de tomates. Une petite chaîne de jeunes part de la place, avec les musiciens, selon le même itinéraire que la veille, quêter dans chaque maison. La farandole frappe à chaque porte, monte, réveille les endormis, leur machure le visage au bouchon noirci, les contraint à boire de l'eau-de-vie à la bouteille, collecte les dons dans un grand panier - tomates, olives, oignons, huile, boîtes de thon - et tente de les entraîner dans la chaîne. Lorsqu'il est plein le panier est porté sur la place où quelques Utellois, hommes et femmes d'âge mûr, préparent la salade dans deux grandes bassines. Les étrangers sont volontiers admis à participer à ce travail durant lequel règne une extrême bonne humeur.

Après cette longue quête, et la dernière main mise à la salade, les récipients sont saisis par les jeunes qui repartent pour une courte farandole. "On secoue la salade", "Elle est bien meilleure, tassée et secouée par la farandole", "Elle n'a pas le même goût que celle faite à la maison", tels sont les propos unanimement tenus par les Utellois.

C'est ensuite, sur la place, une joyeuse distribution de la salade. Puisée dans les bassines à pleines mains, elle est servie entre deux tranches de pain. Chacun, le visage encore machuré, mange debout, mord à pleines dents dans cette nourriture juteuse, servie à satiété. Une bonbonne de vin est mise à la disposition des amateurs.

Ensuite, chacun rentre chez soi pour se laver et se changer afin de se rendre à l'église de la place où est célébrée la messe en l'honneur de saint Roch, patron du village (1).

(1) Cf la thèse de Yannick Chose. Cette messe a ceci de particulier qu'elle intègre des pratiques traditionnelles.

Le soir, lorsque les cloches de l'église sonnent six heures, débute sur la place le **jeu du cépoun**, jeu violent au cours duquel les jeunes célibataires affrontent les hommes mariés. Ceux-ci forment une haie de chaque côté du cépoun, billot de bois qui pèse une trentaine de kilos.

Les jeunes doivent tout d'abord passer un par un sur le cépoun. A chaque passage les hommes mariés les frappent du plat de la main et de toutes leurs forces. Frapper sera d'ailleurs, tout au long du jeu qui dure exactement une heure, le seul moyen que les hommes mariés auront le droit d'utiliser pour s'opposer aux tentatives des jeunes d'emporter finalement le cépoun hors du village, c'est-à-dire franchir la porte, toute proche.

Le jeu est ponctué de pauses marquées par l'intervention des musiciens qui jouent alors l'air de la farandole du cépoun. Les hommes mariés qui ne "tapent" pas, mais qui sont dans l'aire de jeu, forment aussitôt une courte farandole qui évolue dans l'aire en tournant. Ils portent une bonbonne de vin qu'ils posent au bout de quelques minutes sur le cépoun. Tous les participants des deux groupes rivaux peuvent alors boire un coup; puis le jeu recommence jusqu'à ce que sonnent sept heures.

Dans les deux minutes qui suivent, la hallebarde est à nouveau mise aux enchères (elles atteignent mille trois cents francs.), et tous repartent en farandole.

La journée de la Saint-Roch s'achève à nouveau par un bal.

Le 17 août.

On refait la farandole matinale et la salade de tomates. L'après-midi est consacré aux jeux de boules pour les hommes, de quilles pour les femmes.

Le soir, sous le chapiteau, a lieu le "festin", dernier repas de la fête où l'on mange selon la tradition de la viande de mouton. La fin du repas est agrémentée de sketches comiques, surtout joués par les enfants. Puis le bal

s'installe et la farandole sera l'ultime manifestation de ces quatre jours de fête.

Places et fonctions des farandoles

	Matin	Après-midi	Soir
14 août			ouverture de la fête
15 août	la barrière	enchères	clôture du bal
16 août	salade de tomates	cépoun, enchères	clôture du bal
17 août	salade de tomates		clôture de la fête

La farandole dite de la barrière a pour fonction de permettre un échange de dons entre les Utellois et les "étrangers" selon un rituel d'entrée au village qui matérialise l'intégration des arrivants à la communauté en fête (1).

La "farandole aux enchères". Nous rappelons que l'enjeu de ces enchères est la hallebarde dont le port est l'apanage exclusif du meneur d'une farandole qui, en l'occurrence, rassemble tous les participants quels que soient leur âge ou leur identité. La formule à l'américaine permet la participation de tout un chacun et, en même temps, stimule la compétitivité des offres, ce qui a pour effet d'alimenter le financement de la fête de manière substantielle et d'éviter toute contestation sur la personnalité du meneur.

(1) cf informateurs et van Gennepe.

Mais si la modicité des mises est de rigueur, les enchères ne montent pas d'emblée pour autant; chaque famille utelloise a donc à coeur de donner l'exemple. Quant à ceux qui auraient l'intention de ne pas ouvrir leur bourse, ne serait-ce qu'une fois - généralement les étrangers - leur tentative de se dérober est mise en échec par le poids des regards dont ils sont l'objet et par les attaques enjouées lancées par le meneur de jeu.

Le tout se déroule dans une atmosphère de jeu marquée par une excitation contenue et une tension extrême. A la toute dernière phase l'issue des enchères n'est plus disputée que par deux candidats. Elle l'est âprement. Tous les Utellois sont profondément concernés par l'adjudication de la hallebarde. Que chacun ou qu'un seul de ces derniers candidats représente une famille d'Utelle et son histoire, l'affaire de chacun est alors l'affaire de tous. Car les raisons de leur rivalité sont connues de la communauté entière : leur compétence propre à mener la farandole, leur non-appartenance à une même classe d'âge, leur divergence d'options idéologiques ou leur adhésion à d'anciennes rivalités de clocher.

Le vainqueur est le maître de la fête pour la durée de la farandole. Reconnu tel de droit il lui reste à l'être de fait. Il est suivi, obéi, jugé aussi.

Vécue intensément pour toutes ces raisons, la "farandole aux enchères" collecte et canalise l'énergie collective dont elle s'alimente. Son dynamisme a de ce fait un caractère impétueux.

Ces deux "farandoles aux enchères", de loin les plus importantes par le nombre des participants et leur durée, s'inscrivent dans une tradition ancienne attestée par les textes recueillis fin XVIIIème et courant XIXème siècle (cf thèse : notre chapitre "la farandole populaire").

Les farandoles d'Utelle d'ouverture et de clôture de bal, moins importantes, assument néanmoins les mêmes fonctions :

elles sont l'expression de la cohésion et de la vitalité d'une communauté, et l'espace qu'elles parcourent représente très précisément le territoire du village. Il y a là une forte affirmation symbolique d'identité.

En opposition, les farandoles de la salade de tomates et celle du *cépoun* sont des rituels de Carnaval : la première, très ludique, la seconde, sorte d'intermède de repos entrecoupant un jeu violent, ont été déplacées, vu la désertification du village, à la fête patronale.

La fête d'Utelle est le seul exemple qui nous ait été donné de voir la survivance du vieux branle dans sa forme chaîne ouverte dans une diversité aussi exceptionnelle de fonctions.

METHODOLOGIE GENERALE

GREIMAS A.J. Sémantique structurale, Paris, 1962.

Du sens, Paris, 1970.

HJELMSLEV Louis Prolégomènes à une théorie du langage, Paris, 1968.

LEVI STRAUSS Claude Anthropologie structurale, Paris, 1958.

LYONS John Linguistique générale, Paris, 1970.

METZ Christian Langage et cinéma, Paris, 1971.

PROVENCE ET LANGUEDOC

Archives

Archives Départementales des Bouches-du-Rhône, du Gard, de l'Hérault, du Var et du Vaucluse.

Archives des sous-préfectures de Toulon et d'Arles.

Archives municipales de Marseille, d'Avignon et de Barbentane.

Les consultations dont on a pu tirer profit plus particulièrement concernent :

la série 6 M (A.D.G.)

la série C, Gouvernement militaire du Languedoc (A.D.H.)

les comptes rendus de fête envoyés par les maires aux préfets et par les préfets aux ministres - classés dans des séries différentes suivant les départements -.

Dictionnaires et statistiques

- ACHARD Description historique, géographique et topographique des villes, bourgs, villages et hameaux de la Provence ancienne et moderne, du Comtat Venaissin et de la principauté d'Orange, Aix, 1787-1788.
- ACHARD Dictionnaire de la Provence et du comtat Venaissin... par une société de gens de lettre : Vocabulaire français provençal, Vocabulaire provençal français, Marseille, 1785-1787.
- CREUZE DE LESSER H. Statistique du département de l'Hérault, Montpellier, 1824.
- GARCIN E. Dictionnaire historique et topographique de la Provence ancienne et moderne, Draguignan, 1833.
- d'HOMBRES et CHARVET Dictionnaire languedocien-français, Alais, 1884.
- HONNORAT Dictionnaire provençal-français, Digne, 1846.
- MISTRAL Lou Tresor dou Félibrige ou Dictionnaire provençal-français, Aix, 1878-1886.
- NOYON Statistique du département du Var, Draguignan, 1838.
- PANSIER Dr P. Histoire de la langue provençale, 1924-1927.
- PAZZIS M. Mémoire statistique sur le département du Vaucluse, Carpentras, 1808.
- RIVOIRE H. Statistique du département du Gard, Nîmes, 1842.
- SAUVAGES (abbé de) Dictionnaire languedocien-français, Nîmes, 1785.
- VILLENEUVE (Comte de) Statistique du département des Bouches-du-Rhône, Marseille, 1821-1834.
- et deux dictionnaires manuscrits conservés à la bibliothèque Méjeannes d'Aix :
- MONTVALLON Dictionnaire provençal français, s.d. (XVIIIe siècle) Ms 1529
- PUGET P. Dictionnaire provençal et français, s.d. (XVIIIe siècle)
Ms 1058

Imprimés

- AGULHON M. La Sociabilité méridionale (confréries et associations dans la vie collective en Provence orientale à la fin du XVIIIe siècle, Aix-en-Provence, 1966.
La République au Village, Paris, 1970.
La vie sociale en Provence intérieure au lendemain de la Révolution, Paris, 1970.
- ALLIES A.P. Réjouissances d'autrefois en pays biterrois in Cahiers d'histoire et archéologie de Montpellier, 1934.
- AMELIN Guide du voyageur dans le département (Hérault), Paris, 1827.
- ARAGON H. Les danses de Provence et du Roussillon, 1922.
- ARBAUD (Damase) Chants populaires de la Provence, Aix, 1862-1864.
- ARBAUD (J. d') La Provence. Types et coutumes, 1932.
- ARTAUD A. Les félibres aux jeux floraux d'Apt en 1862, 1864.
- AUROUZE J. Choses de chez nous, Paris, 1909.
- BARTHELEMY A. Histoire de la ville d'Aubagne, 1889.
- BAUMEFORT (V. de) Du caractère des Provençaux, Apt, 1865.
- BAUMEL (Jean) Le masque cheval, Paris, 1954.
Les Danses populaires, les Farandoles, les Rondes, les Jeux chorégraphiques et les Ballets du Languedoc Méditerranéen, Paris, 1958.
- BENOIT (Fernand) La Provence et le comtat Venaissin, Paris, 1949.
- BERENGER L.P. Les Soirées provençales, Paris, 1786.
- BERENGER-FERAUD La race provençale, Paris, 1883.
Rémiscences populaires de la Provence, Paris, 1885.
Superstitions et survivances, Paris, 1896.
- BOUCOIRON Languedoc et Provence, Nîmes, 1856.
- BOURRILLY (Joseph) La vie populaire dans les Bouches-du-Rhône, in Encyclopédie des Bouches-du-Rhône, vol. XIII, 1921.
- BOUT de CHARLEMONT Mireille à Arles, 1899.
- BRUN Charles L'évolution félibréenne, Lyon, 1896.
- CAHUET A. L'action sociale du Félibrige, Brive, 1897.

- CAVALIER J. Relation de la Bravade de Draguignan, Draguignan, 1836.
- CAZES E. La Provence et les Provençaux, Paris, s.d.
- CHARRASSE A. Le Folklore en Provence. Eléments sur le Galoubet, le tambourin et les danses de caractère, Avignon, 1941.
- CLAMON J.N. Les airs et les instruments de musique provençaux, in Tablettes d'Avignon et de Provence, déc. 1936.
Regards sur les farandoles, in Folklore de France, mars-avril 1964.
- COLL de BARRE Les fêtes d'Alais et le provincialisme, in Revue du monde latin, oct. 1896.
- COMBET J. Un village des Maures pendant la Révolution. Cogolin. 1789-1799, in Annales de Provence, 1910.
- DARLUC M. Histoire naturelle de la Provence, Avignon, 1780.
- DELORT André Mémoires inédits sur la ville de Montpellier au XVIIe siècle, 1621-1693 par Jean Martel, Montpellier, 1876.
- DESANAT J. Lou troubadour nationnaou, Marseille, 1831.
Coursos de la Tarasquo et jocs founda per lou rey René, Tarascon, 1861 (2ème édition).
- DESMICHELS Notice sur la danse des Olivettes, in Mémoires de la Société royale des antiquaires VIII, 1829.
- DESTHIEUX J. L'évolution régionaliste, Paris, 1918.
- DEZEUZE F. Saveurs et gaités du terroir Montpellierain, Montpellier, 1935.
- DIOULOUFET Mémoire sur la Danse Candiote, farandoule des Provençaux, in mémoires de l'Académie d'Aix, 1819.
- DUC L. En Provence, Paris, 1895.
- DUMONT L. La Tarasque, Paris, 1951.
- FAGES A. Beaucaire et sa foire, Lyon, 1943.
- FAGOT P. Folklore du lauraguais, Albi, 1892.
- FALGAIROLLE P. Une fête à Vauvert en 1771, Nîmes, 1918.
- FIGUIER Mme L. Le gardian de la Camargue, Mos de Lavène, Paris, 1860.
Nouvelles languedociennes, Paris, 1860.
Les soeurs de lait - scènes et souvenirs du bas Languedoc, Paris, s.d.
La prédicante des Cévennes, Paris, 1864.

- FISCHER C.A. Reise nach Hyères, Leipzig, 1806.
- FONTAINE S. Histoire pittoresque de la ville de Barbentane, Tarascon, 1848.
- FOUQUE Fastes de la Provence ancienne et moderne, Paris, 1835.
- FRANCUS Dr, voir Mazon.
- GALLOIS-MONTBRUN Le Rigaudon, in Almanach de Provence, 1866.
- GARCIN E. Lettres à Zoé sur la Provence, 1841.
- GREGOIRE Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix-en-Provence, Aix, 1777.
- HUGUES A. et ROUX A. Folk-lore du parage d'Uzès et du Malgoirès, Nîmes, 1918.
- JORDAN B. Histoire de la ville d'Agde..., Montpellier, 1824.
- LAFAGETTE R. Les visées du félibrige, Foix, 1896.
- LAINCEL (de) L. Voyage humoristique dans le Midi, 1869.
- LAMBERT (Louis) Chants et chansons populaires du Languedoc, 1906.
- LA SINSE (SENES) La vie provençale. Scènes populaires, 1874.
- LE FRANC de POMPIGNAN Voyage de Languedoc et de Provence (1740), La Haye, 1745.
- LETUAIRE Notes et souvenirs sur la vie toulonnaise (Henseling), Toulon, 1914.
- MAQUAN H. Sous les oliviers. Les fêtes en Provence, 1861.
- MARIETON P. La terre provençale, 1890.
- MAZON (Dr Francus) Voyage au pays Helvien, Privas, 1885.
Voyage autour de Crussol, Privas, 1888.
Voyage autour du pays des Boutières, 1902.
Voyage humoristique dans le Haut Vivarais, 1905.
- MAZUY F. Essai historique sur les moeurs et coutumes de Marseille au XIXe siècle, Marseille, 1853.
- MILLIN A.L. Voyage dans les départements du Midi de la France, Paris, 1807-1811.
- MISTRAL F. Mémoires et récits, Paris, 1906.
- ODDO H. La Provence, Paris, 1902.

- PAMARD Topographie physique et médicale d'Avignon et de son territoire, Avignon, an X.
- PAPON (l'abbé) Voyage littéraire de Provence, 1780.
- PARES J. Les danses publiques à Seillans, in bulletin académique du Var, 1920.
- PELISSIER F. Jeux de Provence, in Var historique et géographique n° 61-66, 1924.
- PERDIGUIER A. Mémoires d'un compagnon, Paris, 1943.
- PITTON P. Chants et danses du Dauphiné, Grenoble, 1950.
- PLATTER F. et T. Notes de voyage de deux étudiants bâlois 1552-1559 et 1595-1599, Montpellier, 1892.
- PORTES Aix ancien et moderne, Aix, 1823.
- PROVENCE M. Les Chivau Frus, Aix, 1937.
Symbolisme des danses provençales, in Tablettes d'Avignon et de Provence, décembre 1936.
- ROSTAIN J. Huit ans de direction aux Arènes de Nîmes, 1864-1871.
- ROUBIN L. Chambrettes des Provençaux, Paris, 1970.
- ROUGIER E. Pages de route. Arles en fête, 1899.
- ROUSSELOT G. A. bas les Félibres, Paris, 1894.
- ROUX C. Le jubilé de Frédéric Mistral - cinquantième de Mireille, Paris, 1909.
- ROUX-FERRAND Souvenirs de quelques promenades dans le Gard, Nîmes, 1837.
- TERAUBE G. Histoire d'Uzès et de son arrondissement, 1879.
- VIDAL cadet F. Lou tambourin, Aix, 1864.
- VILBACK (de) R. Voyage dans les départements formés de l'ancienne province de Languedoc, Paris, 1825.

Manuscrits

- MOUREN Notes mélangées. Relation des fêtes de la Tarasque en 1792. Bibl. Arbaud, Aix (Ms MQ 628 à 636).
- SYLVESTRE Livre de Musique, 1733. Bibl. Calvet, Avignon (Ms 1172).

Airs de danses pour piano - description de danses et de pas divers. 1847. Bibl. Inguimbertaine, Carpentras (Ms 2127).

Plusieurs manuscrits appartenant à des informateurs : les uns nous ont été communiqués, les autres donnés. Parmi ces derniers, signalons un important dossier, donné par Madame Veuve Merle, contenant du courrier, des circulaires, des notes; la référence est la suivante : Dossier Merle.

Périodiques

Annuaire, Almanachs,

Un très important dépouillement des journaux locaux a été effectué :

- systématiquement pour la période de gestation du phénomène (1874-1890) et pour les dix premières années de fonctionnement des sociétés (1890-1900).
- sous forme de sondage pour les autres périodes.

Toute la recherche documentaire concernant la Provence et le Languedoc, menée tant à Paris qu'aux archives et dans les bibliothèques régionales, a été effectuée par Jean-Marie Lancelot et Francine Lancelot.

TECHNIQUE DE LA DANSE

- ALBERT L'art de danser à la ville et à la cour, Paris, 1834.
- BENESH An introduction to Benesh dance notation, Londres, 1956.
- BLASIS C. Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse, Milan, 1820.
Manuel complet de la danse, Paris, 1830.
- BONNET J. Histoire générale de la danse sacrée et profane, Paris, 1723.
- BROSSARD Dictionnaire de musique, Paris, 1703.
- BRUNET Théorie pratique du danseur de société..., Paris, 1839.
- BUTEUX Précis de la danse, Paris, 1834.
- CAHUSAC (de) L. La danse ancienne et moderne, ou traité historique de la danse, La Haye, 1754.
- COMPAN Dictionnaire de la danse, Paris, 1787.
- CONTE P. Ecriture, Paris, 1955.
- DESPREAUX Mes passe-temps chansons suivies de l'Art de la danse, Paris, 1806.
- DESRAT Dictionnaire de la danse, Paris, 1895.
- ESHKOL N. et WACHMANN A. Movement notation, Londres, 1958.
- FAGET De la danse et particulièrement de la danse de société, Paris, 1825.
- FEUILLET Chorégraphie ou l'art de décrire la danse..., Paris, 1700.
- GIRAUDET Traité de la danse, Paris, 1890.
- GUILCHER J.M. La contredanse et les renouvellements de la danse française, Paris, 1969.
Les formes basques de la danse en chaîne, in Arts et Traditions Populaires (janvier-juin 1969).
- GUILCHER H. et J.M. L'enseignement militaire de la danse et les traditions populaires, in Arts et Traditions Populaires (janvier-septembre 1970).

INDEX DES SOCIETES AYANT FONCTIONNE AVANT 1914

par liste alphabétique des villes et villages

VILLES	DEPARTEMENTS	NOMS DES SOCIETES	DATES DE CREATION OU DE FONCTIONNEMENT
1 ALES	Gard	"Le Réveil Alaisien" Chef Camille Allègre	1895
2 "	"	"La Jeune France" chef Clovis Hébrard	1895 (société non autorisée)
3 "	"	"l'Hirondelle Alaisienne" chef Clovis Hébrard	1895
4 "	"	"Le Raisin d'Or" chefs Fernand Lamat et Gaston Farelle	1896
5 ARAMON	Gard	"Les Enfants d'Aramon" chef Joseph Champetier	avant 1894
6 "	"	"Le Réveil du Midi" chef Joseph Ayme	vers 1894
7 ARLES	Bouches- du-Rhône	"Les Enfants d'Arles" devenus "Les Farandoleurs Arlésiens" chef Gallas	1876
8 "	"	"Li Farandoulaire Arlaten" chef Pierre Yvan	vers 1887
9 "	"	"La Farandole Infantine" chef Bourillon	1887
10 "	"	"L'Etoile de l'Avenir" chef Louis Ponsat	vers 1905-1906
11 "	"	"L'Etoile d'Arles" chef Albignac	vers 1904
12 "	"	"L'Avenir d'Arles"	avant 1911
13 AVIGNON	Vaucluse	"L'Etoile Avignonnaise" chef Gimel	vers 1903
14 BARBENTANE	Bouches- du-Rhône	"Les Farandoleurs de Barbentane"	1876
15 "	"	"l'Hirondelle Barbentanaise" chef Ardiger, puis Mouren	1903-1904
16 BEAUCAIRE	Gard	"La Colombe Beaucairoise"	vers 1895
17 BESSEGES	Gard	"La Jeunesse Bessegeoise" chef Lucien Eyraud	vers 1896
18 "	"	"L'Etoile Franco Russe" chef Armand	1896
19 "	"	"L'Etoile d'Or" chef Louis Rieu	vers 1911
20 BOUILLARGUES	Gard	"L'Alcyon" chef Bleyrat ?	vers 1893
21 "	"	"Les Enfants de l'Avenir"	vers 1895

index

22	BOULBON	Bouches- du-Rhône	"Le Réveil Boulbonnais" Chef Durand	avant 1909
23	"	"	"L'Avenir Boulbonnais" chef Hugues	avant 1909
24	CARPENTRAS	Vaucluse	"La Ruche" chef Emile Bernard	1913
25	CAVILLARGUES	Gard	??	1891
26	CHATEAU-RENARD	Bouches- du-Rhône	"L'Etoile Châteaurenardaise" chef Paul Nouguier	vers 1900
27	"	"	"Les FrancsViveurs Chateaurenardais" chef Maxime Chauvet	vers 1900
28	CHUSCLAN	Gard	"L'Espérance Chusclanaise" moniteur de Laudun	vers 1910
29	CONNAUX	Gard	"Les Farandoleurs de Connaux"	vers 1890
30	EYRAGUES	Bouches- du-Rhône	"L'Etoile Infantine d'Eyragues" chef Joseph Escalier	vers 1895-1899
31	GAGNIERES	Gard	"L'Hirondelle de Gagnières" chef Joël Vielzeuf	vers 1903
32	GENERAC	Gard	"Réveil de la Liberté" chef Alexandre Ducros	1893
33	"	"	"Les Amis Réunis"	1893
34	GOUDARGUES	Gard	?? chef Reboullet	vers 1900
35	GRAND-COMBE (La)	Gard	"L'Avenir de Trescol" chef Pierre Abric	vers 1894
36	"	"	"Société du Progrès" Chef Siméon Vert	1895
37	"	"	"Les Joyeux Mineurs" chef Félix Brès	1911
38	JONQUIERES ST VINCENT	Gard	??	avant 1914 ?
39	LANGLADE	Gard	"Le Réveil de la Vaunage" chef Michel (de Nîmes)	1893
40	LAUDUN	Gard	"La Farandole Laudunoise" devenue "Les Enfants de Laudun" chef Louis Saut, puis Louis Vissac	1892 vers 1904
41	"	"	"L'Avenir de Laudun"	vers 1909
42	MAILLANE	Bouches- du-Rhône	"Le Sauto Alegrin" chef Pascalon	vers 1899
43	"	"	"Li Leventi" chef Lillamand	vers 1900
44	MARTINET (Le)	Gard	"Les Joyeux Mineurs" chef Camille Allègre, puis Hérald Marius	vers 1898

index

45	MARTINET (Le)	Gard	"La Joyeuse Farandole du Martinet" chef Hérald Marius	1910
46	MAUSSANE	Bouches-du-Rhône	"l'Etoile Maussanaise" moniteur Paul Nouguier	vers 1912
47	MONTFRIN	Gard	"Les Enfants de Montfrin"	avant 1894
48	"	"	"L'Avenir de Montfrin"	avant 1900
49	"	"	"L'Hirondelle de Montfrin" chef Régis Vigne	vers 1908
50	MOURIES	Bouches-du-Rhône	"L'Avenir Moursien" moniteur Ponsat (d'Arles) puis chef Aristide Barbier	vers 1907
51	NIMES	Gard	"La Jeune Gaule" chef Michel	1891
52	"	"	"La Jeune France"	1891 (société non autorisée)
53	"	"	"La Celtique Libéralis" chef Auguste Veyrat	1891
54	"	"	"Les Enfants de la Tourmagne" Chef Marcellin	vers 1892
55	"	"	"Les Amis Réunis" chef Albin Paris	1893
56	"	"	"Les Enfants de l'Ormeau"	vers 1894
57	ORANGE	Vaucluse	"Les Enfants d'Orphée" chef Victor Roussin	vers 1910
58	ORSAN	Gard	"L'Hirondelle Orsanaise" moniteurs de Laudun	vers 1908
59	"	"	"L'Espérance orsanaise"	vers 1913
60	PEYREMALE	Gard	"L'Etoile d'Or" chef Charles Brunet	vers 1907
61	PLAN D'ORGON	Bouches-du-Rhône	"Les Joyeux Plan d'Orgonais" moniteur Jérôme Vidau (de Cabannes) puis chef Louis Isseric	vers 1900
62	PONTET (Le)	Vaucluse	"l'Elan Pontétien" moniteur Vaxé (de Villeneuve)	vers 1904
63	"	"	"L'Espérance Pontétienne"	avant 1914
64	PONT-SAINT-ESPRIT	Gard	"L'Hirondelle Spiripontine" chef Monteil ?	1891-1892
65	POUZILHAC	Gard	"Les Danseurs de Pouzilhac" chef Jean-Baptiste Delacroix	1884
66	REMOULINS	Gard	??	1891
67	ROCHEFORT DU GARD	Gard	?? chef Mathieu Guigue	1891

index

68	SAINT AMBROIX	Gard	"L'Etoile d'Or" moniteur de Gagnières	vers 1905
69	SAINT GENIES- DE-MALGOIRES	Gard	"La Jeune France" chef Alexandre Ducros	vers 1890
70	"	"	"Le Réveil de la Provence" chef Ferdinand Mayol	1893
71	SAINT GERVAIS	Gard	"La Boule de Neige de St Gervais" moniteur Reboullet (de Goudargues)	1903
72	SAINT HIPPOLYTE DE CRAU	Bouches- du-Rhône	??	vers 1913
73	SAINT JEAN DE VALERISCLE	Gard	"L'Etoile Filante" chef Paul Roure (de la Grand Combe)	vers 1910
74	SAINT LAURENT LES ARBRES	Gard	"Les Farandoleurs de Saint Laurent les Arbres" chef Louis Durand	1908
75	SAINT QUENTIN LA POTERIE	Gard	??	1893
76	SAINT REMY	Bouches- du-Rhône	"Les Farandoleurs St Rémigeois"	1897
77	"	"	??	1898-1899
78	SAINT VICTOR LA COSTE	Gard	"Les Francs Viveurs de St Victor la Coste"	vers 1904
79	SALIN DE GIRAUD	Bouches- du-Rhône	"L'Etoile de Solvay" chef François Merle	1907-1908
80	SALON	Bouches- du-Rhône	"Les Voltigeurs Salonais" moniteurs d'Aramon chefs Issotier et/ou Béfourt	vers 1907
81	"	"	"L'Hirondelle Salonaise" chef Garpina	vers 1913
82	SAUZET	Gard	"L'Avant Garde du Languedoc" Chef Adolphe Gourat	1893
83	SERNHAC	Gard	"Esméralda" chef Isidore Roussillon	1894-1895
84	"	"	"L'Avenir de Sernhac" chef Casimir Lafont	vers 1895
85	SORGUES	Vaucluse	"L'Etoile de Sorgues"	vers 1911-1913
86	UZES	Gard	"La Farandole Uzétienne" chef Malige	1891
87	"	"	?	1891
88	VERS	Gard	"L'Hirondelle de Vers"	1899
89	VILLENEUVE- LES-AVIGNON	Gard	"Les Enfants de Villeneuve" chef Jean-Baptiste Duffaut	vers 1890





MEDIATHEQUE MMSH



D 167 002566 9