Erref. kodea: LAF-218-190 [32]

Izenburua: Hainbatetik jasotako lanak: Guilcher,

Jean Michel: *La fête patronale*, 15 or. [*La tradition danse en Béarn et Pays Basque français*-en jasoa

Cher Monsieur Dassance

Nous sommes consternés, ma femme et moi, d'apprendre que vous avez maintenant à souffrir de Troubles de la vue. Nous devinons l'épreuve que doit représenter pour vous ce nouvel obstacle à la communication.

Je veux croire qu'il ne sera pas aussi grave que vous le redoutez : je vois que votre écriture est encore parfaitement formée

Jean Michel Guilcher :

La fête patronale.

Au delà du voinage immédiat où chacun trouve ses solidarités les plus étroites et ses liens les plus contraignants, le quartier est la première unité appréciable de population. Ni son importance ni même son individualisation ne sont partout semblables. Telle commune a quelques quartiers bien delimités constituant autant d'agglomérations distinctes. Telle autre possède une population dispersée, cette troisième un ou deux quartiers nettement définis et une poussière d'écarts, etc... La carte des fêtes se ressent de cette géographie variable. Le groupement humain concerné n'est pas partout du même ordre. Il change au contraire beaucoup suivant l'étendue et la structure interne de la paroisse.

En Labourd, où les communes sont grandes, le quartier a souvent sa personnalité affirmée, sa place, qu'un fronton de pelote complète depuis une date plus ou moins ~~ancienne~~ lointaine, quelquefois sa chapelle. Ordinairement il a aussi sa fête. Toutefois il n'est pas de règle générale. D'une commune à l'autre l'usage établi peut différer sensiblement.

En voici quelques exemples.

Des trois quartiers principaux qui composent la commune d'Ustaritz, l'un, Ustaritz au sens étroit du terme, avait autrefois sa fête à la Saint Vincent d'hiver (janvier) ; le second, Herauritz, à la Sainte Catherine (Novembre) ; le troisième, Arraintz, à la chandeur * Les gens d'Ustaritz viennent à la fête d'Arraintz en voisins et en curieux, et inversement. Ils n'ont pas d'invités chez eux ce jour là. Il n'y a de fêtes que de quartiers.

A Saint Pée-sur-Nivelle trois quartiers ont chacun leur fête et leur chapelle : Helbarron à la Saint Jacques, Ibarron à la Saint Michel, Amotz à la Sainte-Madeleine. Les autres quartiers font leur fête avec le bourg, à la Saint Pierre.

Dans Villefranque l'agglomération relativement cohérente du " bas quartier " a sa fête distincte à la Pentecôte - Le reste de la commune, dont la population est plus dispersée, a sa fête au bourg, à la Saint Barthelemy -

Itxassou avait cinq ou six quartiers, dont trois seulement bien délimités : Guibelarti, Berandatz, Gerasto, tous trois pourvus d'un fronton - Néanmoins la fête est à la même date pour tous : le dimanche qui suit le 17 août -

Autrefois les deux premiers jours se célébraient dans les quartiers - On se lançait des défis à la pelote d'un quartier à l'autre - Le troisième jour seulement toute la population se réunissait au bourg.

Des situations analogues s'observent en plusieurs localités de Basse-Navarre - Saint-Jean-le-Vieux compte trois quartiers, qui autrefois avaient chacun leur fête : le bourg a la Saint-Pierre-aux-liens, la Madeleine à la Sainte Madeleine, Sabaltse à la Saint Pierre et Paul - A Luxe, Sumbarraute avait sa fête en septembre, Garris (qui a été commune indépendante, faisant paroisse avec Oneix) à la Saint Félix, Luxe proprement dit au 15 août - En revanche Ossès, Lacarre, Esterençuby, Santesteben, Iholdy, Saint-Just-Ibarre - et bien d'autres - avaient une seule fête pour toute la commune - Il existe des formules intermédiaires : Orègue a une seule fête, le dimanche après le 24 juin, pour tous les quartiers, à l'exception de celui de Barthes, qui a sa fête propre à la fin de mai - D'autres communes, avec une célébration groupée, transportent la fête, au cours de trois journées successives, sur tel ou tel point de leur territoire -

En Soule la fête de commune ou de paroisse l'emporte sur la fête de quartier, mais les exceptions ne manquent pas. Moncayolle, où chaque quartier possède sa chapelle, avait naguère une fête par quartier. Licq-Atherey, dont les deux paroisses ont été réunies en une seule commune, a deux fêtes. Mauléon avait une fête du quartier de la gare et une fête de la haute ville. A Barcus, la fête de la Saint-Sauveur intéresse toute la commune, mais le quartier de la Chapelle, pourvu d'une église, a en outre sa fête propre. Le quartier de Gaztelondo s'en est depuis peu donné une autre.

*

A ces différences de conditionnement correspondent des différences dans les relations entre catégories intéressées. Néanmoins les grandes lignes de la fête sont toujours à peu près semblables. Placée sous le vocable d'un saint patron, elle commence toujours par une "fête de dévotion". Elle conduit à des réjouissances profanes, souvent dès le premier jour, en tout cas le second, voire le troisième là où elle en compte trois. Elle s'achève enfin par une ou deux "re-fêtes", tenues à des dates ultérieures, après une interruption d'une ou deux semaines, un mois, parfois davantage.

La fête concerne plusieurs catégories de la population. D'abord, bien entendu, la petite communauté de l'endroit, qui la vira de bout en bout et y trouvera l'occasion de goûter et de renforcer sa cohésion. Mais aussi les parents du dehors, qui visitent leurs proches et participent à un ou plusieurs grands repas de famille. Enfin les membres d'un voisinage plus ou moins étendu : gens de tous âges, attirés par la réputation d'un sanctuaire, et surtout jeunes gens qui viennent prendre leur part des jeux et des danses.

La charge d'organiser ces journées appartient à la jeunesse de l'endroit, et plus spécialement à quelques garçons, désignés soit par leur âge — ce sont souvent les conscrits de l'année, ou les jeunes qui rentrent du service militaire — soit par décision prise d'un commun accord à l'intérieur de la classe d'âge. Dans ce dernier cas, les soniu muthila ("garçons des musiciens") ou balladins (ce dernier terme plus commun en Bearn) pourront demeurer en fonction plusieurs années de suite. Il leur revient d'engager des musiciens, de s'entendre avec les communes voisines pour les rencontres de pelote, d'acheter le vin et autres boissons qui seront offertes aux visiteurs, et de réunir par quêtes, loteries, contributions personnelles au besoin, les fonds nécessaires à toutes ces dépenses.

Le détail des usages change, bien entendu, d'un lieu à l'autre - Dans l'impossibilité de retracer une variation géographique à la fois complète et limitée, je me bornerai à une évocation générale, quelques réserves que le procédé appelle.

La célébration commence, soit le jour même de la fête du saint, soit - beaucoup plus souvent - le dimanche qui suit - Le samedi soir arrivent les musiciens = clarinette piston, contrebasse, tambour, caisse - La jeunesse organise un premier passeree - En tête le drapeau de la commune - Puis les balladins avec la musique - Puis la jeunesse, portant des lanternes vénitiennes au bout de bâtons - On parcourt ainsi l'agglomération et ses abords - Le passeree terminé, on fait quelques danses - Puis chacun s'en va se coucher.

Le dimanche est le jour de la fête religieuse - En beaucoup de communes elle n'est plus marquée que par l'assistance à la messe et aux vêpres - Par endroits, messe ou vêpres sont suivies d'une procession -

Certains desservants de paroisse, pour mieux respecter le caractère sacré de ce premier jour, en ont longtemps banni les danses mixtes * En revanche les sauts basques, les fandango d'hommes, par endroit les makhila dantza, danses spectaculaires et cérémonielles, sont toujours autorisées. A l'issue de la grand-messe, parfois aussi dès la sortie de la première messe, les musiciens prenent la tête d'un passeue, qui fait au moins le Tour de la place, suivi par la jeunesse et les enfants du quartier - Après quoi on danse les sauts basques, eventuellement quelques danses mixtes. On prend l'aperitif entre amis, à la terrasse d'un café - A midi chacun rentre chez soi pour un premier repas de famille dont le menu a été particulièrement soigné * Ensuite, quand le berger le permet, il y a bal sur la place - Aux premiers tintement de l'Angelus les danses s'arrêtent - En plusieurs communes de Basse-Navarre les jeunes gens se disposent sur deux files et dansent la Kaskarot martcha, suivie de la Kaskarot dantza - Après quoi la soirée s'achève en famille.

Le lundi matin une messe est célebrée pour les défunts (après 1918 pour les

morts de la guerre). Elle peut, comme la veille, être suivie d'un passerue, puis d'une partie de pelote opposant deux nouvelles équipes. On danse encore un ou deux sauts et quelques danses mixtes. L'après midi est consacrée à des danses et des jeux. Dans la période ou nous avons regard, ceux-ci consistent principalement en parties de pelotte. Nos informateurs les plus âgés, surtout en Labour occidental, en ont connu d'autres – decollation de l'oie, combats de coqs et de béliers, epreuves sportives diverses – qui avaient eu plus de cours auprès des générations précedentes. Cette fois encore le bal s'arrête à l'Angelus. Il peut être suivi d'une marche et d'une danse des Kaskarot.

Le mardi passe en beaucoup d'endroits pour "le jour des vieux", c'est a dire des gens mariés. Les ménagères en particulier, jusque là retenues par leurs devoirs d'hôtesses, viennent prendre leur part de la danse. On parle en plusieurs communes de "bal des cuisinières".

A Arneguy, vers 17 heures, après la partie de pelote, les jeunes gens recoivent leurs aînés dans un local qu'ils ont retenu à cet effet. Ils ont engagé des musiciens et des improvisateurs qui chantent pour leurs invités.

A ceux-ci les jeunes gens offrent une petite collation, de pain, de fromage et de vin. Puis "les vieux" se disposent en chaîne ouverte, le premier et le dernier de la ligne tenant de leur main libre une branche de platane. Ils gagnent la place du fronton et en font le tour en dansant la yantza-korda. Les jeunes leur versent de nouveau à boire. Puis le bal commence, où tous les âges se mêlent. Les danses à la mode ancienne dominent.

La dantza korda, danse collective par excellence, conserve dans la fête patronale une place qu'elle a généralement perdue en d'autres circonstances. A Ainhice-Mongelos les habitants des différents quartiers se rendaient naguère au bourg en la dansant. A Saint-Just-Ibarre elle était le dernier épisode de la fête. A Valcarlos où elle réunissait des participants de toute la commune, elle permettait de mettre à l'honneur chacun des quartiers successivement. Le premier jour, l'homme de tête et l'homme de queue étaient choisis parmi les habitants de Ganicoleca; le second jour dans la matinée parmi ceux d'Azoleta; l'après midi parmi ceux de Gaindola; le troisième jour parmi ceux d'Ondarolle.

Les dépenses de la fête sont couvertes en majeure partie par une double quête. Pendant les matchs de pelote et les bals, les balladins circulent à travers la foule par groupes de deux - L'un offre à boire : aux hommes du vin, aux femmes de la limonade ou de la grenadine, de la citronade au sucre caramélisé, parfois simplement de l'eau sucrée - L'autre présente un plateau, où chacun — particulièrement les hôtes de passage — dépose sa contribution aux frais - Souvent une barrique est en outre mise en perce, où chacun a libéralement puisé - Il n'est pas rare que la consommation totale s'élève à six ou sept cents litres.

Une autre quête s'adresse aux seuls habitants de la commune ou du quartier - Elle est assurée conjointement par les musiciens et les balladins, ceux-ci conduisant ceux-là de maison en maison, sur tout le territoire directement concerné par la fête. Cette "aubade" a lieu ordinairement le mardi - Quand la commune est grande elle peut se répéter sur deux jours : lundi et mardi - Il arrive même qu'elle débute le samedi soir. Au besoin, une moitié des balladins

et une moitié des musiciens prennent en charge un secteur, l'autre moitié un autre. Dans chaque maison le petit orchestre joue un air ; les hommes dansent le saut basque ; à quoi s'ajoutent deux ou trois danses mixtes pour les jeunes filles de l'endroit et celles qui ont accompagné le cortège. Les gens de la maison offrent du vin blanc à tout le monde et versent à la caisse des balladins leur contribution, plus ou moins généreuse suivant la condition des familles. Quelquefois il y a ensuite bal sur la route.

La place faite aux parties de pelote est généralement moindre en Soule qu'en Labourd et Basse-Navarre. En revanche on signale, au titre de la danse, des usages particuliers, que nous retrouverons dans une partie du Bearn. Le plus notable concerne l'accueil fait à la jeunesse masculine des communes environnantes lorsqu'elle se présente, en groupe, pour participer au bal public de l'après midi. Les nouveaux venus se signalent de loin par leurs chants. La coutume est que les balladins les accueillent à l'entrée du village et les conduisent sur la place où l'on danse. La musique s'interrompt à leur vue. Les

balladins demandent aux arrivants quel saut ils désirent danser, et sur leur réponse annoncent à haute voix = « Monein (ou tout autre nom de danse) pour la commune de X ! » Les visiteurs dansent alors, seuls, le saut qu'ils ont demandé — L'assistance les applaudit. Puis la danse générale reprend en les incorporant. Habituellement — mais ce n'est pas une règle universelle — les visiteurs reconnaissent l'honneur qui leur a été fait en versant une contribution à la caisse des balladins. La jeunesse de chaque localité est reçue avec la même courtoisie. Si une commune plus lointaine se présente sans être attendue, elle peut obtenir la même distinction en en faisant demande aux responsables de la fête. Les jeunes gens de l'endroit sont attentifs à prévenir les désirs de leurs hôtes, sachant bien qu'ils recevront sur leur territoire un accueil exactement calqué sur celui qu'ils leur auront eux-mêmes réservé.

En plusieurs communes de Soule l'aubade dans les maisons se double d'une

quête en nature. Un panier est reservé au jambon, un autre aux oeufs, d'autres aux tomates, aux poivrons, au piment, au pain. Le soir — généralement le mardi — la jeunesse et les musiciens consomment ces provisions au cours d'un grand repas, auquel sont souvent invités tous les hommes sans distinction d'âge.

Le tableau serait incomplet si nous passions sous silence les risques qui, aux premières années de ce siècle, marquaient souvent encore les fins de fête. Elles n'étaient pas seulement un accident mal évitable. Pour certains, elles représentaient un épisode attendu et apprécié! La courtoisie affichée par les balladins ne traduit pas forcement les sentiments de tous. Entre communes d'un même petit pays, entre quartiers d'une même commune, les rapports ont été longtemps ambigus, faits de méfiance et d'hostilité en même temps que de sympathies personnelles. En Labour comme en Soule les vieilles gens nous ont souvent evoqué ces bagarreurs d'autrefois, champions de leur groupe, qui couraient les fêtes comme autant d'occasions

de donner et recevoir de bons coups.

Les dimanches de re-fête, - il peut y en avoir un ou plusieurs — se présentent comme un rappel atténué de la fête proprement dite - Le premier au moins comporte une messe solennelle suivie de sauts basques. l'après-midi, bal public - Le second est souvent plus simple : partie de pelote et bal dans l'après midi.

*

Notes

1 Les deux premières, pour des raisons de commodité pratique, ont été transférées respectivement à la Saint Vincent de Paul — 19 juillet — et en mai.

2 A cette date les joueurs ne sont pas encore des professionnels - Les rencontres opposent des équipes de villages, entre lesquelles la rivalité est intense. Le match engage la réputation des groupes locaux. Il est suivi avec passion.

3 Voici, à titre d'exemple, celui qui nous a été indiqué par une famille de petits artisans d'Irissary
Vers = Poule à la tomate; ragoût de veau; poulet aux petits pois; bouillie; riz; gâteau.

qu'on "se mette en Train" dès le samedi soir.
L'arrivée des musiciens est l'occasion d'un premier passage de la jeunesse, voire d'une retraite au flambeau générale, quelquefois d'une première visite au maire et à quelques cafés. En pays de Josselgt, de soir même, les hommes se reunissent à l'au

Mr. Lafette.

LES MUTIL DANTZA DU HAUT BAZTAN

(suite)

•

ZOZUARENA

•

Zozuarena (celle du merle) peut être pris comme type d'un genre de mutil dantza dites "à variation", ou "à augmentations", dont la caractéristique commune est la suivante : l'air est joué neuf fois d
Il s'ait, avec progressivement de la première exécution à la suivante.

(969.46-15)
(1975-67-)

PRESENTATION DES SAUTS

Les danses qu'on appelle sauts basques comptent parmi les productions les plus typiques de la tradition ancienne. Elles ont formé la plus grande partie du répertoire. Elles en ont longtemps représenté le niveau le plus savant. La seconde et principale section de cet ouvrage leur sera consacrée.

Le saut constitue un genre distinct et parfaitement défini. Il se caractérise comme tel à la fois par l'unité interne de son système et par ses différences avec d'autres danses aux mêmes lieux. Ce sera l'objet d'un chapitre ultérieur de faire connaître cet aspect technique de son étude. Je m'appliquerai dans celui-ci à faire connaître la place du genre dans la vie d'hier, avec les circonstances et les conditions de son emploi.

Il n'est guère d'observateur du XIXè siècle qui, traitant de la danse basque traditionnelle, n'ait reconnu la première importance au saut. "Le saut basque, danse vraiment nationale et qui doit remonter à des temps reculés", écrit Boucher de Perthes (1) en 1823. Ses successeurs en parleront dans les mêmes termes, sauf à déplorer, après 1880, le déclin déjà marqué du genre.

Les auteurs plus récents lui ont fait moins d'honneur (2). C'est aux danses plus brillantes des pastorales et mascarades souletines, aux défilés pittoresques des tobera bas-navarrais, que la plupart ont donné le meilleur de leur attention. Comparé à ces manifestations prestigieuses, le saut, danse vieillie, apparaissait monotone, et les circonstances de son emploi sans mystère, en même temps que sa complexité évidente décourageait l'observation. Seul un bon connaisseur de la réalité passée pouvait encore écrire, comme S. Harruguet en 1927 : "De toutes les danses, les plus anciennes, les plus caractéristiques, les plus originales, les plus scientifiques même pourrait-on dire, sont les sauts basques" (3)

Les plus caractéristiques indiscutablement, si faisant abstraction des contextes cérémoniels on adopte une perspective purement chorégraphique.

Les plus originales aussi. D'une originalité qui non seulement les particularise à l'intérieur du répertoire local, mais leur mérite une place à part dans l'ensemble de la tradition française. Ils posent à l'historien de la culture un problème spécialement difficile, mais aussi lui réservent des enseignements dont la portée dépasse de beaucoup les limites du foklore.

*

Appellations

Leur nom demande qu'on s'y arrête. "Saut basque" est consacré par l'usage. A ne considérer que l'extension géographique, "basco-béarnais" serait plus exact. Cette sorte de danse a eu cours en effet non seulement dans tout le Pays basque français et certaines régions d'Espagne, mais dans la presque totalité du Béarn (4), aussi bien dans la plaine jusqu'aux approches de la Chalosse (Baigts-de-Béarn) que dans les hautes vallées (Barétous, Aspe, Ossau) et jusqu'aux marches de Bigorre (Arbéost) (5). Il reste que les Béarnais eux-mêmes disent traditionnellement saut basque, que les textes plus ou moins anciens dont nous pouvons disposer emploient tous le terme, que la distribution géographique du répertoire et sa densité inégale suivant les lieux s'accordent en effet au mieux avec l'hypothèse d'une origine basque du genre. Quoi qu'il en soit, Basques et Béarnais possèdent dans les sauts, depuis une date certainement lointaine, un élément - parmi plusieurs autres - de culture commune.

Ce nom de saut, dont la raison d'être n'apparaît pas clairement, vient-il de la langue basque ou de la française ? De saut ou de jauzia qui a le même sens, lequel est premier ? Il n'est pas de réponse certaine. L'origine française me paraît tirer une certaine vraisemblance de la géographie comparée des deux vocables. En pays de langue basque Jauziak, employé pour désigner un genre de danse, paraît propre aux provinces françaises. La Navarre espagnole possède des danses d'hommes distinctes de nos sauts, mais indiscutablement apparentées. Elle ne les nomme pas Jauziak mais mutil dantzak (danses de jeunes gens).

Les Basques de France ont dans mutxikuak un terme étroitement apparenté au précédent s'il dérive aussi de mutil ou mutiko (garçon, jeune homme) comme le veut l'étymologie généralement admise. Aussi loin que nous puissions remonter - mais ce n'est guère - Mutxikuak est le nom d'un saut particulier. A d'autres époques aurait-il eu simultanément valeur de nom de genre ? Quelques propos de bascologues d'autrefois conduisent à soulever la question. Francisque Michel, en 1857, parle de "la danse du saut basque, dite mutchico" et précise que "Aujourd'hui, dans les bals publics, on danse le mutchico, ou l'une de ses dix ou douze variétés, après chaque trois ou quadre quadrilles" (6). G. B. de Lagrèze en 1881 affirme : "la danse nationale se nomme mutchich (les sauts basques)" (7). Vinson en 1882 dit du saut basque qu'il est "cette danse nationale, lente et grave, dont le pas est très complexe et très difficile, qui porte dans le Pays Basque français le nom original de mutchico" (8). L'accord de ces auteurs (9) conduit à se demander si mutxikuak n'aurait pas d'abord désigné - en France comme en Espagne - les sauts dans leur ensemble, et si Jauziak, autre désignation possible, ne l'aurait pas supplanté dans cette fonction générale, le réduisant à n'être plus que le titre d'une oeuvre particulière.

En langue basque Jauzia désigne, sans incertitude possible, l'action de sauter. Si donc Jauzia est premier, et si saut n'en est qu'une traduction, on inclinera à penser que le nom de la danse s'inspirait au départ de son style plus ou moins bondissant. A l'encontre de cette façon de voir on a fait observer que les Basques dansent leurs sauts fort sobrement, le plus souvent sans élévation. L'observation est exacte mais non décisive : rien ne prouve que ce style sobre et contenu soit très ancien. En beaucoup de points du Béarn les sauts étaient dansés, naguère encore, avec beaucoup plus de rebondissement. L'explication par la danse "haute" est donc concevale, sinon assurée.

Si c'est au contraire saut qui a été secondairement traduit par Jauzia, l'incertitude est plus grande. Le mot en effet est d'emploi courant, non seulement en Pays basque et Béarn, mais en Bigorre et dans les Landes, où il désigne des danses diverses - à l'exclusion du "saut basque", inconnu - parmi lesquelles certaines variétés du rondeau. C'est donc à bon droit que Simin Palay,

dans son Dictionnaire du béarnais et du gascon modernes observe que "saut est terme général en parlant de danse".

Seuls, autant qu'on puisse aujourd'hui l'affirmer, les Basques distinguent à l'intérieur de leur répertoire deux espèces de sauts, et disposent de termes pour les désigner. Leurs yauzia - ou yauzikoa - se subdivisent en yauzi osoa - sauts principaux -, presque toujours longs, et en yauzi buztana - littéralement "queues de sauts" -, de courte durée. A très peu d'exceptions près, en effet, un saut long appelle une "suite", sous forme d'un saut court que le musicien y enchaîne, sans interruption aucune ou après un léger arrêt. L'usage local est variable : un saut long peut appeler une certaine suite à l'exclusion de toute autre (et ce n'est pas la même en tous lieux) ou s'accomoder de suites différentes, au gré des danseurs ou des musiciens. Un saut court peut également être dansé pour lui-même, sans être raccordé à un long. En pareil cas le terme reçu est plutôt "sujet" que "suite".

Chaque saut a son nom propre. Dans la plupart des cas, il renvoie à une région ou une localité déterminées : laphurtarrak : les (sauts) du Labourd ; Baztandarrak : les (sauts) du Baztan ; Luzaïdiarrak : ... de Vakarlos ; Orzaiztarrak : ... d'Ossès ; Moneindarrak : ... de/ Monein. Etc. Est-ce à dire que le titre d'un saut fait connaître l'endroit où il a pris naissance ? Les bascologues l'ont généralement admis. L'interprétation est raisonnable ; elle a des chances d'être exacte en certains cas ; il est peu probable qu'elle le soit toujours. Les noms de ville, de village ou de pays sont monnaie courante dans l'histoire de la danse française, à toute époque et en tous milieux, et beaucoup de ces appellations ont tenu à d'autres raisons qu'une origine réelle.

Si cette considération rend incertaine la portée des désignations dans chaque cas particulier, elle ne l'empêche pas d'être appréciable en vue d'ensemble. Sur quatorze noms de lieux recensés, portés par des sauts, dont la plupart ont connu la plus large diffusion, sept concernent le Labourd (Laphurtarrak, Laphurtar motchak, Ainhoarrak, Ainhoa Hifra, Milafrangarrak, Azkaindarrak, Kanboarrak), trois la Basse-Navarre du Sud (Orzaizak, Lakharre, Aldudoarrak), deux autres des vallées espagnoles voisines (Luzaidiarrak,

Baztantarrak), un seul le Béarn (Munefiak), un seul la Soule (Chubero). Encore le dernier n'est-il connu que par un témoignage unique. C'est dire à quel point la nomenclature attire l'attention sur l'extrémité occidentale et méridionale du territoire occupé par cette danse.

Une autre façon commune de désigner un saut consiste à nommer les deux ou trois pas par lesquels il commence (Zefiha ebats, Pip' et' ebats,...) Enfin il arrive qu'un saut porte un nom de personnage ou d'animal : ostalertsa : aubergiste ; charatchaga : boucher ; Gau aïhera : chauve-souris ; Kükürükü : cocorico ; Ahüntsa : la chèvre. A l'exception éventuelle des deux derniers exemples, dont nous ne savons rien, chacun de ces titres est tout bonnement le premier mot d'une chanson chantée sur l'air du saut.

*

Allure générale

Le saut basco-béarnais n'est en principe dansé que par des hommes. En public du moins. Assez généralement en effet les vieillards concèdent qu'ils ont connu des femmes dansant plus ou moins remarquablement les sauts. Mais elles ne le faisaient qu'en famille, dans le secret des maisons.

Cette règle souffre quelques exceptions. Il arrive qu'à une certaine date (autrefois à Ispoure, le troisième jour de la fête) les femmes dansent le saut avec les hommes. Le fait parait rare dans le demi-siècle écoulé. L'était-il moins à des époques plus lointaines ? Sauveur Harruguet l'affirmait : "L'on ne voit guère que des hommes pratiquant de nos jours ces sauts. Jadis les femmes s'y adonnaient couramment, et, dans toutes les réjouissances, elles prenaient rang dans le cercle des danseurs. Elles y tenaient même brillamment leur place" (10)

Quelques textes du 19è siècle donnent à cette façon de voir une apparence de confirmation (11). La personnalité des auteurs - voyageurs de passage plus souvent que témoins dûment informés - oblige toutefois à s'interroger sur la portée de leurs observations, sinon toujours sur leur exactitude. Cela d'autant plus qu'aux mêmes dates d'autres auteurs, en plus grand nombre et généralement mieux placéx, disent expressément le contraire (12).

Quoi qu'il en soit du passé, dans plusieurs localités où le saut basque garde aujourd'hui quelque faveur auprès des jeunes, l'évolution récente des moeurs a eu pour effet d'y faire admettre les jeunes filles, au moins dans les circonstances où la fonction de la danse est purement récréative.

Les participants se disposent les uns derrière les autres en file régulièrement circulaire. Jamais ils ne se tiennent en aucune manière. Les bras pendent librement le long du corps. Les danseurs décrivent sur le cercle, alternativement dans un sens et dans l'autre, des arcs dont la longueur varie, comme varie la durée des fragments musicaux qui les accompagnent.

Les impressions notées par J.L. Lacour (13) en 1834 sont encore celles qu'éprouve un spectateur aujourd'hui : "Le corps, la tête et les bras prennent peu de part au mouvement de la danse. Les pieds seuls agissent, avec souplesse et volubilité. Chaque mesure commande en quelque sorte un pas nouveau. Le danseur suit de très peu celui qui le précède ; et, à un coup d'archet convenu, il fait un demi-tour sur lui-même. Ce mouvement, comme dans un peloton d'infanterie, est général et doit être simultané. C'est par beaucoup de précision dans la volte et dans l'exécution des pas que consiste le premier mérite de cette danse."

Les pas, comme l'avait remarqué Lacour, ne cessent de changer à mesure que l'air progresse. Un siècle plus tard Rodney Gallop observera pourtant, tout aussi justement, que les sauts, "pour des yeux inexpérimentés, semblent être tous pareils". La danse se déroule, interminable, toujours la même en apparence, toujours nouvelle en réalité, avec ses demi-tours incessants, ses allées et venues sur le cercle, ses pas au style uniforme que nulle prouesse technique ne relève. L'impression dominante aux yeux d'un profane risque d'être de monotonie et d'ennui.

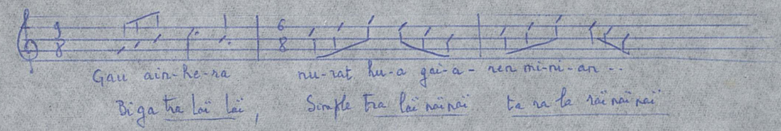
Le spectateur du crû, danseur lui-même, en juge autrement. Il discerne des assemblages de pas définis là où l'étranger ne perçoit qu'une gesticulation uniforme ; il apprécie l'équilibre dynamique de leurs enchaînements, le renouvellement des combinaisons, la précision des positions et des voltes, la qualité du dessin gestuel. Plaisir du mouvement pur et gratuit, excluant tout abandon

mais supérieurement gouverné par l'intelligence, et vécu dans l'union la plus intime avec une musique qui en épouse étroitement les formes, telle est la satisfaction que le saut procure au plan esthétique. Lacour encore avait raison d'y reconnaître "un plaisir dégagé de toute licence et d'abandon".

La musique des sauts est en principe instrumentale. Longtemps elle a été assurée par la flûte à trois trous (chirula) et le tambourin à cordes, ou par le violon, ou par les trois à la fois. Le violon a été particulièrement prisé parce qu'il permettait au musicien, sans interrompre la mélodie, de "marquer les points", c'est-à-dire d'annoncer aux danseurs, à haute voix, les pas qu'ils devaient exécuter. Il va sans dire que dans le dernier demi-siècle les sauts ont été joués par d'autres instruments - clarinettes, pistons, trompettes, etc... - ce qui n'a pas été sans modifier profondément leur caractère.

Ces airs, en général si peu faits pour le chant, ne laissent pourtant pas d'être parfois chantés. Et ceci doit s'entendre de deux façons différentes. D'abord tout saut, si long et complexe qu'en soit l'air, se voit ajouter des paroles, qui sont les noms des pas qu'il emploie. Chaque nom est chanté sur les toutes premières notes du fragment musical servant à danser le pas qu'il désigne, ou, mieux, sur les toutes dernières du fragment précédent. Ces termes techniques échelonnés tout au long de la mélodie rappellent au danseur, à chaque instant du déroulement musical, le mouvement qu'il convient d'y faire. Entre deux de ces indications successives viennent des syllabes de remplissage telles que taï taï taï, naï naï naï, tararaï, etc... le tout forme une chanson dépourvu de signification logique, mais de la plus grande utilité mnénotechnique. Bien des danseurs se la chantent intérieurement, même quand ils disposent d'instruments. A plus forte raison sert-elle dans les autres circonstances.

D'autre part les airs des sauts ont été autrefois habillés de couplets véritables (14). A titre d'exemple, voici les premières mesures de Gau ainhera (la chauve-souris), avec les premières paroles de la chanson qui l'accompagnait (première ligne sous la musique) et la façon de chanter les pas (seconde ligne). Biga et simple sont les noms de deux unités motrices.



(chauve-souris, où vas-tu, au cœur de la nuit ?).

L'un de nos plus vieux informateurs en Soule (15) allait jusqu'à affirmer que tous les airs de sauts avaient servi à des chansons. Lui-même pouvait chanter les premiers vers de quelques-unes d'entre elles. Par exemple, pour les mutxikua :

Jente hunak, barda lo egin düt
Dama gazte polit bateki ;
Berriz ere nahi nuke
Hareki berareki,
Berritan edo behin.
Zelüko Jinko jauna, zük egizü
Ene desira kumpli dadin (16)

(Bonnes gens, la nuit dernière j'ai dormi avec une jeune et jolie dame, je le voudrais de nouveau avec cella-là même, deux fois ou une fois. Seigneur Dieu du ciel, faites que mon souhait s'accomplisse.)

C'est apparemment à ce même saut, cette fois dans une version béarnaise, que s'appliquait ce début de "saout biarnes sus l'ayre deou saout basque" publié sans musique par Cénac Moncaut (17) :

Que hé maou esta pastou deou diable,
Que hé maou esta pastourouleau !
Aquets diabloutous ta harditz
Qu'en soun esmaladitz,
Qu'em balhen tructz sous ditz.
Que hé maou esta pastou deou diable,
Que hé maou esta pastourouleou.

(Il fait mauvais être berger du diable, Il fait mauvais être berger ! Ces diablotins si hardis sont maudits. Ils me donnent des coups sur les doigts. Il fait mauvais être berger du diable, il fait mauvais être berger.)

On verra dans les monographies qui suivront la dépendance où se trouve la forme musicale à l'égard de la forme motrice. On peut mesurer dès maintenant la dépendance - moins rigoureuse mais indiscutable - où se trouve la forme poétique à l'égard de la musicale. Deux textes chantés, de langues et de teneurs entièrement différentes, réalisent deux groupements presque identiques de vers inégaux, par suite de la forme commune des versions mélodiques prises pour patrons par leurs inventeurs.

x

Fonctions et circonstances

Dans les conditions normales de son exécution, le saut basque est danse collective. Accueillant à tous les hommes d'un même village ou d'un même quartier, comportant les mêmes mouvements pour tous, il est, autant que la dantza luzea bien que selon une formule différente, moyen d'unification en même temps que d'expression d'une communauté.

Ses emplois sont divers. Il lui arrive de trouver place, à titre purement récréatif, dans les réunions de famille ou de voisinage, et d'intégrer alors dans son cercle les femmes désireuses et capables d'y prendre part.

Ce n'est pas là, pourtant, sa véritable raison d'être. Le saut est avant tout une danse de la vie publique. Il distingue, parfois même il oppose, ceux qui l'exécutent et ceux qui en sont exclus. Il ne prend tout son sens que par les rapports qui s'établissent à son occasion entre les uns et les autres. Même dans les réunions dansantes des simples dimanches, il n'est pas mis tout à fait au même plan que les danses ordinaires. Soit qu'il ouvre et ferme le bal, soit qu'il serve d'intermède dans la succession des autres danses, il introduit une note de relative solennité, et surtout il redistribue les personnes présentes en une double catégorie, l'une de spectateurs et l'autre de participants.

Il constituait naguère encore un élément important des spectacles proprement dits. Les danseurs des Tobera bas-navarrais exécutaient plusieurs sauts sur scène pendant les interruptions du jeu scénique. Quant aux mascarades

souletines, non seulement elles faisaient place, à des moments définis, à des sauts de pratique plus ou moins courante, mais encore elles ont comporté, dans leur "bralia", au moins un saut particulièrement solennel, réservé à cette seule circonstance. Ceci sans préjudice de nombreuses autres danses de la mascarade, qui, sans être à proprement parler des sauts, usaient - parfois usent encore -, totalement ou partiellement, de la même technique chorégraphique.

Spectacle apprécié, le saut peut être exécuté à l'intention de particuliers à qui le groupement de la jeunesse désire rendre publiquement hommage. Les cortèges de Carnaval, en Basse-Navarre et Labourd, ont dansé des sauts basques devant les maisons dans lesquelles ils quêtaient. La "garde nationale" de la Fête-Dieu danse un saut basque au presbytère en l'honneur du prêtre, un autre devant la maison du maire ou de l'adjoint, au moment où elle vient les chercher ou les reconduire. De même encore, les jeunes qui la composent dansent les sauts en fin de journée devant chacun des cafés qui leur ont payé à boire, ou devant telle personnalité qui a fait un don à leur caisse commune.

Simultanément le saut est affirmation du groupe local représenté par sa jeunesse masculine. La chose est très nette, en Béarn et en Soule, dans les fêtes patronales, où se trouvent réunis des habitants de communes diverses. Au contraire des danses par couple et des quadrilles, qui multiplient les rencontres, le saut, à certains moments définis de la fête, regroupe les danseurs par villages, manifestant devant tous leur origine et leur solidarité.

Si, comme il est fréquent, des quartiers d'une même commune nourrissent entre eux quelque rivalité, celle-ci se marque également dans l'exécution ordinaire des sauts, soit qu'il se forme des cercles distincts, soit que dans le cercle unique formé à la sortie de la messe dominicale les hommes de chaque quartier se regroupent sur une même partie de la circonférence et s'y appliquent à faire valoir leur petite communauté particulière.

Il suffit en principe à l'honneur de chaque groupe local que l'occasion lui soit reconnue de se produire, mais l'honneur est plus grand s'il obtient priorité sur d'autres. S. Harruguet affirme qu'autrefois, dans

certaines fêtes de Basse-Navarre, l'honneur de danser le premier saut basque se serait disputé entre communes "à beaux deniers comptants dont bénéficiaient les organisateurs" (18).

Une coutume analogue continue d'être observée dans les pastorales de Soule. Tous les auteurs qui en ont écrit disent l'importance attachée aux sauts dansés sur la scène même, au vu de toute l'assistance, immédiatement après la représentation.

Le premier est dansé par la troupe des acteurs, auxquels se joignent, le cas échéant, "les jeunes gens du village qui n'ont pas eu de rôle dans la pièce ; les auxiliaires (gardiens de la scène, quêteurs, etc...) qui ont rendu des services pour la représentation ; et même des hommes âgés qui ont la réputation d'avoir été autrefois de remarquables danseurs" (19). Autrement dit le premier saut appartient à la communauté locale, dont la troupe est une émanation.

Les trois suivants sont mis aux enchères, à tarifs décroissants, et attribués successivement à trois communes du voisinage. On en cite qui ont payé fort cher le droit de présenter leurs meilleurs danseurs dans cette situation privilégiée. R. Gallop dira sa surprise de voir de minuscules hameaux offrir plusieurs centaines de francs (1930) pour ce "très éphémère et insubstantiel honneur" (20). Virson, en 1882, va jusqu'à écrire : "les habitants d'un même village réunissaient souvent toutes leurs ressources disponibles pour l'emporter sur leurs voisins d'une autre vallée" (21).

Il est désormais trop tard pour connaître tous les usages, et en particulier les détails d'étiquette qu'observaient les danseurs au temps où le saut basque était, avec la dantza luzea, la danse par excellence. Il est vraisemblable qu'au moins le premier saut d'une fête solennelle ait eu son cérémonial d'ouverture, comme tant de danses anciennes lorsqu'elles intéressaient profondément la vie sociale. En Navarre, aujourd'hui encore, la suite des Mutil dantza est introduite par une salutation au public. L'initiative en revient aux quatre danbolinausi, c'est-à-dire aux quatre garçons élus par la jeunesse pour être les organisateurs des fêtes durant l'année en cours.

Béret en main, souriants, il s'avancent en file indienne, marchant sans rythme rigoureux sur l'air dit Aunitz urtez, que leur joue le txistulari planté au centre de la place. "Aunitz urtez" ("Pour beaucoup d'années"), c'est le souhait qu'ils adressent à l'assistance en faisant lentement, en sens inverse des aiguilles de la montre, le tour de l'emplacement laissé libre pour la danse. Le public se retient d'abord d'intervenir. Après quelque temps seulement deux ou trois hommes se détachent de la foule et viennent s'intercaler, à la file eux aussi, entre les deux premiers et les deux derniers danbolinausi. D'autres, suivant leur exemple, viennent se loger juste derrière eux. Puis d'autres, d'autres encore, chacun au rang qui correspond à son tour d'arrivée. La file s'allonge, toujours encadrée par deux danbolinausi en tête, deux autres en queue. Elle continue de tourner autour de la place, saluant l'assistance, le ménétrier reprenant la même mélodie plusieurs fois s'il est nécessaire. Enfin la musique change d'air, de temps, de style, et la danse commence.

Soit que les provinces de France n'aient jamais connu pareil usage, soit qu'elles l'aient de bonne heure abandonné, aucun de nos informateurs français n'a évoqué pour nous un cérémonial de cette sorte. Mais nous savons par un texte de P. Lhande (22) paru en 1908 que vers le milieu du 19è siècle encore le divertissement des dimanches ordinaires lui-même observait un certain ordre fixé par l'usage. Le prêtre en personne ne dédaignait pas "d'ouvrir l'antique et grave danse nationale". "Après vêpres, les fidèles, leur curé en tête, allaient sur la place. Le joueur de chïrïla et de tambourin s'asseyait conte le mur blanc d'une maison. Aux premiers sons de la flûte grêle jouant les Mouneñak ou les Mutchikuak, le pasteur décrivait les points d'entrée et, peu à peu, se détachant des groupes, les vieillards, les jeunes maîtres de maison, les cadets, se joignaient au cercle ondulant." On notera l'ordre très significatif de cette entrée en danse.

Toute danse collective ancienne qui, comme celle-ci, s'est montrée moyen d'expression privilégié et a servi des fins multiples, du récréatif au spectaculaire et au cérémoniel, a fait, suivant les circonstances, une part variable à l'expansion individuelle dans le cadre de la forme sociale. A cet égard les divers pays montrent aujourd'hui d'appréciables différences.

La Basse-Navarre et surtout le Béarn sont ceux qui laissent le plus de latitude aux interprétations personnelles. Les pas "en fantaisie" et les broderies surajoutées y prennent à l'occasion une place importante. En Soule, par suite d'une évolution relativement récente, cette sorte de danse, plus strictement définie, est devenue plus uniforme. Mais il est certain que là aussi les styles personnels ont eu le champ plus libre autrefois. L'historiographe du voyage de la duchesse de Berry en 1828, rendant compte de son passage à Trois-Ville, écrit des danseurs de sauts basques : "Tous rivalisent d'ordinaire d'agilité, et cherchent par des tours de force et d'adresse à fixer les regards".

Faire éclater sa vigueur, son agilité, son adresse, prouver sa supériorité s'il se peut, quoi de plus naturel en un semblable exercice ? Si le saut est d'abord et principalement l'instrument d'un prestige de groupe, il est propre aussi, dans les limites d'un groupe donné, à faire apparaître les degrés inégaux des capacités individuelles. Il peut même devenir un moyen de les mesurer.

S'il faut en croire Rivarès (23), les sauts auraient parfois donné lieu en Béarn à un véritable concours d'endurance : "Il faut compter sur son agilité et sa force pour entreprendre d'exécuter un saut, dont les interminables figures, toujours différentes, se suivent jusqu'à la fin comme celles d'un pas de ballet. On voit quelquefois une douzaine de vigoureux jeunes gens former un quadrille : leur nombre se réduit peu à peu. Un seul reste enfin, couvert de sueur, haletant, qui danse toujours et trouve dans son amour-propre et les applaudissements enthousiastes de la foule, la force d'exécuter encore les sauts les plus brillants".

Plus que les capacités d'endurance, ce que le saut est propre à mettre en valeur chez ceux qui s'y livrent, c'est une mémoire et une adresse simultanément musculaires et mentales. Retenir tous les enchaînements de pas d'un saut long et les exécuter dans l'ordre, sans défaillance ni erreur est une assez jolie prouesse, qui exige ou des aptitudes naturelles remarquables, ou une application prolongée. Dans les circonstances ordinaires quelques danseurs d'une compétence supérieure, répartis à intervalles égaux sur la circonférence, annoncent à haute voix pour leurs voisins, tout au long de la

danse, les noms des pas qu'ils devront exécuter dans l'instant suivant. Le groupe qui danse de bout en bout un saut long et complexe sans recourir à ce stratagème s'assure la considération des connaisseurs.

Entre individus d'un même groupe, il y a là matière à comparaisons, et, pour peu qu'on le souhaite, à compétitions. En Aspe on nomme encore des anciens qui se sont défiés au Petit-Añoa ou au Labour. Les deux concurrents, et eux seuls, dansaient le saut à l'auberge, devant un jury d'experts. A l'issue de l'épreuve, celui qui s'en était le moins bien tiré payait chopine à l'assistance.

A la difficulté de l'œuvre proprement dite, les concurrents peuvent en ajouter d'autres, qui tiennent à des clauses convenues. Aux dernières années du 19è siècle un jeune homme d'Arbéost en défiait un autre de danser, comme lui, le mouchicou sur une balustrade. On nous a évoqué, en Ossau, l'épreuve qui consistait à danser un saut, individuellement, sur une table minuscule au centre de laquelle était posé un verre de vin, que le danseur effleurait sans jamais le renverser. D'autres, en Basse-Navarre, l'ont fait sur le fond d'un boisseau à grains retourné. Etc...

L'apprentissage.

Les sauts basques sont des œuvres trop complexes pour être apprises par observation et imitation. Il y faut l'enseignement d'un connaisseur. Chaque terroir a eu, effectivement, son ou ses enseignants. Les termes de "professeur", "maître", etc, qu'il faut bien leur appliquer ne doivent pas égarer l'imagination. Dans cette société ou l'homme qui ne danse pas est l'exception, celui qui enseigne la danse ne se distingue pas radicalement de ses voisins. Cultivateur, ouvrier, commerçant, il n'y donne que ses loisirs. La jeunesse vient passer chez lui une ou deux soirées par semaine. La leçon a lieu dans sa cuisine ou la cour de sa ferme. Les élèves apportent une gourde de vin et laissent en partant quelques sous. Les profits matériels sont des plus modestes, mais la considération attachée à la fonction peut n'être pas négligeable.

La tâche du maître est double : enseigner à faire les pas, enseigner leur enchaînement pour chaque phrase musicale de chaque saut. La mémorisation des enchaînements suppose celle de l'air - quelquefois fort long - qui les accompagne, et nul n'est mieux placé pour les retenir que le ménétrier de l'endroit, dépositaire du répertoire musical de la danse. Il est donc normal de le trouver généralement établi dans cet emploi. Ce n'est pas une règle. On nommerait beaucoup de professeurs de village, ignorants de toute pratique instrumentale, qui donnaient leurs leçons en chantant ou en sifflant. Enfin, à côté des maîtres, musiciens ou non, s'en faisant une spécialité durable, on signale aussi des professeurs d'occasion, danseurs estimés à qui la jeunesse des hameaux voisins demande quelques semaines ou quelques mois de leçons, le temps d'apprendre les sauts un peu rares qu'ils sont réputés détenir.

Beaucoup de maîtres n'ont d'influence et de réputation que dans leur commune et ses voisines immédiates. Quelques-uns ont fait autorité dans un rayon beaucoup plus étendu, au point parfois d'y faire prévaloir leurs versions ou leur style sur ceux d'enseignants locaux plus anciens (24).

La façon d'enseigner paraît avoir différé assez peu d'un maître à l'autre. Tous puisent manifestement à un fonds commun d'expérience traditionnelle. Les résultats qu'ils obtiennent doivent plus à leur patience et à la force de l'exemple inlassablement répété qu'à une invention pédagogique au total fort limitée.

Quelques procédés, que l'on retrouve identiques en des terroirs divers, laissent deviner combien dans ces conditions l'apprentissage a pu être laborieux, et donnent une idée des difficultés rencontrées par les élèves à leurs débuts. Souvent le maître leur fait marquer une de leurs jambes d'un mouchoir noué à la cuisse ou au mollet, pour fixer l'attention sur elle et le rôle particulier qu'elle doit jouer. Plus souvent encore il matérialise par une chaise, une caisse, une bougie allumée (25), le centre du grand cercle sur lequel ils sont répartis, pour qu'ils gardent bien présent à l'esprit que tout demi-tour sur soi-même devra se faire en passant face à cet objet et non en lui tournant le dos. L'exactitude de ces voltes et des successions d'appuis principaux répond à une exigence absolue. Le dessin des gestes, la position des appuis, parfois même le détail rythmique, plus difficiles à définir et à

juger, laissent au contraire cette latitude d'interprétation personnelle dont j'ai déjà dit qu'elle va plus ou moins loin suivant les régions et les maîtres.

Il est presque sans exemple que plusieurs pas soient d'abord enseignés un à un, et plus tard seulement utilisés en enchaînements (26). En règle générale l'élève apprend les deux ou trois unités motrices constitutives d'un enchaînement donné et simultanément l'enchaînement lui-même.

Ici se manifeste un certain souci de progression pédagogique. Il est bien remarquable qu'en dehors de la Soule (27), cette progression soit à peu près identique dans tout le Pays basque français. Les premières leçons sont consacrées aux unités de mouvement respectivement appelées "En avant", "Erdizka", "Yo", "Erdizka eta hirur", et aux toutes premières séquences des mutxikua, qui en sont faites. Il suffira d'ajouter un peu plus tard "Ezker-eskuin", "Lau hurrats" et "Yo eta hirur" pour que les séquences de ce saut célèbre puissent être acquises l'une après l'autre au cours des séances suivantes. Au terme de l'étape mutxikuak l'élève maîtrisera donc sept unités motrices fondamentales et sera déjà exercé à les utiliser en combinaisons multiples.

Dans la phase suivante seront abordés les pas tels que "Ebats", "Luze eta ebats", etc..., et quelques sauts courts (Lakharry, Hegui, Laphurtar motchak, etc...) qui emploient le "vocabulaire" ainsi élargi. Plus tard encore commenceront d'être enseignés quelques sauts longs usant des mêmes ressources.

Les élèves vont plus ou moins loin dans cette voie, suivant leur application, leurs aptitudes et le savoir du maître. Un petit nombre d'entre eux seulement domine la totalité du répertoire local. Même dans les limites de la pratique ordinaire il y a des sauts connus de tous, et d'autres qui ne peuvent être exécutés en groupe que sous la direction de quelques meneurs capables d'annoncer à haute voix les enchaînements moteurs des séquences successives.

Il y a aussi des sauts rarement dansés, longs et difficiles, dont on n'aborde l'étude qu'en des occasions un peu exceptionnelles, en vue d'un concours de danse par exemple, ou pour un e mascarade d'un éclat

particulier, pour une fin de pastorale où l'on espère obtenir la vedette. La jeunesse doit parfois se les procurer auprès d'un enseignant ou d'un ancien danseur d'une autre commune que la sienne propre. L'apprentissage, nécessairement long, rencontre alors des difficultés supplémentaires. A l'époque contemporaine, certains, comme on verra, se sont aidés de notes manuscrites. La majorité, surtout dans le passé, s'est reposée sur la seule mémoire.

Pour diminuer la difficulté et gagner du temps il arrive que deux ou trois garçons spécialement doués se partagent la tâche. Chacun d'eux s'applique à retenir l'air et les pas d'une partie seulement du saut convoité. Il n'est pas exclu que celui-ci, après son adoption, ne soit, dans son nouveau milieu, intégralement connu par personne : les exécutants ne font qu'obéir aux commandements que lancent leurs deux ou trois moniteurs, et la réunion de ceux-ci est indispensable pour la reconstitution de l'œuvre entière.

L'ensemble des observations qui précèdent touchant l'apprentissage des sauts, joint à ce qui a été dit des conditions et circonstances de leur pratique, expliquera, le moment venu, bien des aspects de ces œuvres originales et des mécanismes de leur tradition. Un trait saillant à retenir dès maintenant est l'appel aux capacités supérieures de quelques-uns (enseignants, anciens danseurs possédant un savoir hors du commun, élèves particulièrement doués) et leur mise au service d'une expression qui demeure essentiellement collective. Il rend compte du niveau exceptionnel de cet art populaire ; il permet aussi d'entrevoir les risques d'appauvrissement que lui fait courir dans certaines circonstances la disparition de tel ou tel de ses détenteurs les plus qualifiés.

x

Le déclin du genre.

La question a été souvent soulevée de savoir combien il avait existé de sauts basques. Les réponses varient : dix ou douze d'après Francisque Michel, "douze en tout" à en croire Violet Alford, quatorze selon S. Harruguet (neuf sauts et cinq suites), vingt-et-un selon Charles

Bordes. En fait le nombre des sauts a été supérieur à ces estimations, et il est vain de vouloir le préciser quand nous avons la certitude de ne plus connaître que le résidu d'un répertoire autrefois plus riche.

Notre enquête en effet nous a conduits à constater que les différences locales de composition du répertoire, si elles s'expliquent en partie par la diffusion inégale de certaines œuvres, tiennent beaucoup plus encore à leur inégale disparition. Un fonds ancien très largement commun aux trois provinces basques de France, à un degré nettement moindre au Béarn, s'est appauvri partout, et diversement selon les lieux. La comparaison des témoignages oraux montre son amenuisement par paliers, non seulement, comme on pouvait le prévoir, de l'entre-deux guerres à nos jours, mais des premières années du siècle à 1930 ou 35.

Ce n'est que la dernière phase d'un mouvement amorcé de bien plus longue date. En 1927 S. Harruguet, après avoir énuméré les sauts pratiqués dans la partie de la Basse-Navarre qui lui est familière, ajoute qu' "anciennement on y cultivait un bien plus grand nombre de sauts et de suites dont beaucoup sont tombés en désuétude". A la même date Mr. L. Dassance, déplorant la disparition totale et relativement récente des sauts dans la plus grande partie du Labourd, note lui aussi qu'on y avait connu, outre les sauts principaux de large extension "une foule de "suites" ou de sujets variant avec les villages...". Il en nomme deux ou trois dont les titres même sont aujourd'hui oubliés. Un pas de plus dans le passé : en 1908 P. Lhande - après Webster - affirme que "le saut basque tombe en désuétude". Un pas encore : dès 1882 Vinson écrit : "cette danse nationale (...) est, dit-on, de plus en plus oubliée". Au témoignage des vieux danseurs interrogés par Mr. L. Dassance vers 1925, l'enseignement des sauts aux jeunes gens a dû cesser d'être assuré en Labourd entre 1875 et 1885, c'est-à-dire précisément vers le moment où Vinson entend parler de leur abandon.

Parmi les transformations du milieu directement liées à cet effacement il faut certainement citer le remplacement des Txirulari - tambourinaires et des violoneux d'autrefois, dépositaires de l'ancien répertoire musical et souvent maîtres de danse, par cette "fanfare funeste, corruptrice du goût populaire" que dénonçait Ch. Bordes. Musique et danse traduisent

conjointement l'évolution intervenue dans la sensibilité et le goût au contact de modèles reçus du dehors et en conséquence de modes de vie progressivement renouvelés.

C'est vers la fin du Second Empire encore que la folka, devenue pratique courante, introduit à sa suite les autres danses pour couple fermé : valse, mazurka, scottish, etc... Dans la danse mixte récréative, jusque-là représentée uniquement par la dantza-luzea et la kontra-dantza, la forme sociale cède le pas à la forme par couple. C'est vers 1870 toujours que les kaskarot de Ciboure adoptent le fandango et commencent de le diffuser autour d'eux. Le fandango, lui, ne demeure pas cantonné dans ses fonctions de danse mixte. Dès les premières années de notre siècle au plus tard quelques cortèges carnavalesques de quêteurs-danseurs lui font place. Il est telles communes du Labourd occidental où il a déjà évincé le saut basque de la suite réglée usitée en ces circonstances. On voit naître et se propager d'ouest en est des formes sociales, masculines et cérémonielles, du fandango. Il est assez remarquable que les limites assignées à cette danse par Ph. Veyrin en 1927 soient aussi, à bien peu près, celles du territoire où les sauts basques sont aujourd'hui inconnus.

En Soule où leur effacement, plus tardif, n'est pas allé jusqu'à la disparition totale, il n'est guère de vieux maître qui ne sache que les sauts, et les pas des sauts, ont perdu de leur importance ancienne dans l'exacte mesure où de nouveaux pas, plus brillants, introduits dans les pastorales et les mascarades au cours du 19è siècle, ont accru la leur jusqu'à renouveler presque entièrement la technique de danse des anciens spectacles. A l'inverse de ce qui s'est passé en Labourd, c'est la danse des représentations et fêtes calendaires qui d'abord a remis en question l'esthétique ancienne et promu une esthétique nouvelle, entraînant par contrecoup des réajustements dans celle des circonstances ordinaires.

La Basse-Navarre enfin, qui dans le même temps n'a développé aucune forme nouvelle de danse locale, est de tout l'ensemble basco-béarnais, la province où les sauts demeurent le plus en faveur, celle aussi où leur répertoire est le moins appauvri.

Les sauts universellement oubliés - Orzaiztarrak, Ainxeigorrak, Ainhoarrak, Aldudiarrak, Baztandarrak, Milafrangarrak, etc... - sont pour la plupart ceux dont les bons danseurs d'autrefois tiraient le plus de fierté, les sauts longs et difficiles, aux enchaînements savants, qui leur valaient leurs plus grands succès, en des occasions choisies, devant un public de connaisseurs. On entrevoit, en écoutant les témoins les plus avancés en âge, une période de transition où les musiciens se récriaient si quelque attardé leur demandait l'une de ces œuvres, et où les hommes jeunes ne voyaient plus la nécessité de leur difficile apprentissage. Sont restés en usage, d'abord et surtout les sauts qu'on enseignait traditionnellement aux débutants : Mutxikuak, Laphurtar motchak, etc... Ensuite un très petit nombre de sauts longs usant des mêmes pas faciles. Enfin plusieurs sauts courts, de ceux où les générations d'autrefois voyaient plutôt des "suites" de sauts.

Déchus de leur dignité première, mais auréolés encore de la réputation acquise, ils ont continué par endroits de jouer un rôle appréciable à des moments définis de la vie publique des communautés locales. Ils survivent en quelques terroirs, lien visible avec le passé, signes d'attachement à la plus ancienne tradition reconnue. Il est clair néanmoins qu'on prendrait du genre une idée insuffisante si l'on n'en jugeait que par ces vestiges. Dans la tradition basco-béarnaise finissante le saut est un reste d'un état culturel antérieur, le représentant d'une esthétique ancienne, en voie de complet effacement. Il faut pour bien le comprendre remonter dans le temps, au delà des transformations qui viennent d'être évoquées, jusqu'à cette époque où, avec un répertoire plus riche et dans un tout autre rapport avec d'autres genres, il représentait, pour ses tenants la danse d'art par excellence.

Notes

(1) Souvenirs, p. 40.

(2) "Quoique ce soit la danse la plus connue, du moins de nom, c'est en réalité la moins intéressante des fameuses danses basques", écrit Violet Alford ("Quelques danses du Pays basque français", Art populaire, Paris, Duchartre, 1931, II, p. 177). Ma propre opinion est diamétralement opposée.

(3) Danses Basse-Navarre, p. 26.

(4) Cf. Rivarès : "Cette danse caractéristique a pris naissance chez nos voisins, mais elle a si bien acquis droit de bourgeoisie en Béarn que, tout en gardant le nom qui constate son origine, il n'est si grande ville, ni si petit hameau, où elle ne soit en honneur."

(5) Les sauts basques (en fait le Mouchicou) n'ont été connus en Arbéost, dans toute la durée où nous avons regard, que de quelques personnes. Personnellement nous n'en avons jamais trouvé trace à l'est de cette vallée. L'abbé Frances, commentant dans l'Echo de Bigorre du 23/2/1952 un texte ancien de Laboulinière, et y ajoutant des informations de son propre chef, fait mention d'une ancienne danse dite Mounichicou. L'analogie des termes conduit à se demander si cette danse aurait dû quelque chose à l'influence du célèbre saut.

(6) Pays basque, p.

(7) Navarre française, I, p. 44.

(8) Les Basques, p. 87.

(9) Il est plus surprenant de voir, en 1926 encore, le dictionnaire de P. Lhande traduire Muxikoak par "saut basque" sans particulariser et ajouter l'exemple : "Muxikoak yo, jouer les sauts basques".

(10) op. cit., p. 26-27.

(11) Voir Documents Basses-Pyrénées., p. 324 ; J.L. Lacour, Voyage pittoresque., p. 43, n. ; G.B. de Lagrèze, Navarre française., I, p. 44.

(12) Voir B. de Perthes, op. cit., p. 47 ; Fabre, Notice, p. 170 ; De Quatrefages, Souvenirs d'un naturaliste, p. 244 ; Rivarès, op. cit. p. ; Vinson, op. cit. p. 87 ; Ch. Bordes, Mus. pop. Basques. p. 343 ; Webster, Loisirs., p. 22 ; D'Abbadie d'Arrast, Causeries., p. 111 ; R. Gallop, Book of the Basques., p. 104.

(13) Voyage pittoresque, p. 43.

(14) On en trouvera quelques-uns dans les manuscrits du Capitaine Duvoisin, constitués vers le milieu du siècle dernier (B.N., fonds celtique et basque, Ms. 153 et 169).

(15) Raymond Elissabe, à Abense-de-Haut.

(16) Les mêmes paroles se retrouvent, avec quelques variantes, en Basse-Navarre et Labourd.

(17) Littérature populaire de la Gascogne, Paris, Dentu, 1868, p. 441. D'après les Archives de Morlaas.

(18) Op. cit., p. 27.

(19) G. Hérelle, ...

(20) Op. cit., p. 105.

(21) Op. cit., p. 110.

(22) Foyer Basque., p. 119.

(23) Op. cit., p.

(24) C'est, à la jonction des XIXè et XXè siècles, le cas des frères Bentaberry, d'Ispoure, dont nous avons constaté la réputation et l'influence depuis Valcarlos et Lecumberry au sud, jusque vers Sant Esteben et Saint Martin d'Arberoue au nord.

(25) Ce rôle d'accessoire pédagogique ne supprime évidemment pas l'utilité de la bougie comme simple luminaire. Posée à même le sol, elle éclaire les pieds des danseurs que le maître appelle et examine un à un. Selon Mr. Jean Campagne (né en 1897) à Lescun (Aspe), on usait une bougie par soirée. Chacun des élèves la payait à son tour. Fabre en 1850 (Notice., p. 170) rapporte déjà que les Basques dansent le saut "en plaçant dans un appartement une chandelle au milieu de leur rond, et en conservant leur bâton suspendu au poignet par une dragonne de cuir."

(26) Le témoignage de Mr. J. Campagne à Lescun fait connaître au moins une exception. Dans l'enseignement qu'il avait suivi en sa jeunesse la première leçon était consacrée à une seule unité motrice, le simple, les suivantes au simple é coupat, etc.. La progression était extrêmement lente, une même unité pouvant exiger plusieurs leçons successives.

(27) Les profonds changements qui ont affecté la danse traditionnelle soutetine dans la seconde moitié du XIXè siècle se sont accompagnés d'un renouvellement de la pratique pédagogique. L'enseignement des sauts ne retient plus le maître que dans les commencements. Encore ne s'y absorbe-t-il pas. Voir plus loin p...

SOURCES ET METHODES

I - L'enquête de terrain

Elle a été, comme partout ailleurs, notre principal instrument de découverte. Les caractères propres de la tradition basque nous ont seulement imposé de réadapter à sa mesure les méthodes que nous avions mises au point en d'autres régions de France. Les porteurs de la tradition en effet, loin d'être interchangeables en droit comme il arrive en d'autres cultures, sont ici très inégalement qualifiés pour en témoigner. Le choix des informateurs, la part respective des consultations individuelles et des observations de groupes, sont à reconsidérer en conséquence.

L'observation des comportements collectifs n'est plus partout possible et notre connaissance de la géographie des styles s'en trouve regrettablement limitée. Il existe en effet toujours un écart, en moins et en plus, entre la danse montrée et commentée par le professeur en titre et celle qu'exécutent ses concitoyens. Telle façon de faire qu'il tient pour exigible (positions d'appui, façon de prendre l'assemblée, etc...) peut fort bien n'être pas observée de la majorité des exécutants. En revanche, pour un même moment caractéristique d'un pas, plusieurs interprétations personnelles se font jour, équivalentes mais distinctes. Des simplifications interviennent. Des broderies personnelles, passées sous silence par le maître, voire désapprouvées par lui, s'ajoutent à la trame commune. Dans l'exécution collective seulement se révèle l'éventail des possibilités latentes. La danse théorisée s'efface devant une danse réelle, beaucoup plus diverse. L'une et l'autre méritent de retenir l'attention.

Il ne faut pas compter sur l'observation de groupes pour l'acquisition des œuvres elles-mêmes. Elles sont bien trop complexes et font trop peu de part à la réitération. Leur étude suppose au départ la connaissance des unités motrices qui les composent, et l'unique moyen de l'acquérir était pour nous l'enseignement d'exécutants qualifiés. Les maîtres ou danseurs

autorisés qui ont bien voulu nous donner ces premières leçons nous ont ouvert l'accès d'un champ de recherches que nous n'aurions pu explorer sans eux (1). Ils nous ont mis en état de saisir ensuite par observation personnelle des comportements différents du leur et de situer leur propre enseignement dans une réalité qui le dépassait.

L'apprentissage des enchaînements musico-moteurs qui constituent l'œuvre proprement dite ne peut se faire qu'à loisir, au cours de véritables séances de travail avec ceux dont la mémoire les conserve encore. L'enquête passe obligatoirement par la recherche d'individus compétents. Cela est vrai même pour des sauts couramment dansés comme les Mutxikua ou le Monein. A plus forte raison pour les sauts sortis de l'usage. Dès les premières années de notre siècle, parfois plus tôt, certaines œuvres de grande dimension n'étaient plus dansées que de loin en loin. Leur exécution collective reposait sur quelques individus, qui seuls les connaissaient de bout en bout et commandaient à voix haute, pour leurs camarades, les pas à exécuter. Retrouver vivants, valides, maîtres de leur mémoire et disposés à l'explorer un ou plusieurs de ces experts d'autrefois est la condition initiale d'une fixation de ces œuvres. Après plus d'un demi-siècle écoulé, la chance en est restreinte. Elle valait pourtant la peine d'être tentée.

Notre premier soin fut de dresser la liste, aussi complète que le permettaient les propos des vieilles gens et les publications anciennes, de ces compositions oubliées. Nous prîmes l'habitude de la passer en revue avec chacun de nos interlocuteurs d'âge mûr dans l'espoir que l'un d'eux nous orienterait vers quelque dernier témoin capable de nous instruire sur l'un des titres. Les échecs n'ont pas manqué. Des Orzaiztarra, Chochuarena, Antxeigorra, etc..., nous ne devions jamais connaître autre chose que leur mélodie, trouvée dans un recueil ou sortie en lambeaux d'une mémoire. Des Kamboarra, Aldudoarra, moins encore : un simple nom. Mais dans quelques cas aussi notre quête a été fructueuse. A force de questionner nous finissions par atteindre tel ancien danseur ou enseignant dont l'exceptionnelle mémoire pouvait encore livrer un saut réputé disparu. Ou plusieurs hommes dont les souvenirs partiels se complétaient. Restait à les convaincre de se prêter à l'opération laborieuse du sauvetage. Certains concours ont été obtenus d'emblée. D'autres ont nécessité des manœuvres d'approche ou des interventions

amies. Les séances de travail, en tête-à-tête ou en équipe, ont dû parfois être reprises d'année en année. Je nommerai en lieu et temps voulus les ultimes témoins à qui nous devons d'avoir pu finalement restituer des versions complètes ou presque complètes d'œuvres pratiquement disparues comme les Alemana, Afihoarra, Laburra, les Baztantarra souletins, le Gau affhera retrouvé dans le seul pays Mixe, et d'autres de moindre importance.

L'apport des informateurs est très variable. Tel possède la danse sous ses deux aspects, musique et mouvement. Un autre sait tout ou partie de la mélodie. Un troisième retrouvera les enchaînements moteurs pour peu qu'on lui fasse entendre l'air. La façon de procéder diffère selon l'occurence, mais le but visé est toujours le même : rétablir dans leur intégrité à la fois la musique et les enchaînements moteurs qui lui correspondent. Non seulement parce que la connaissance de la danse ne sera complète qu'à ce prix, mais parce que même celle de chacun de ses constituants ne peut être tenue pour assurée tant qu'elle n'a pas subi le contrôle de l'autre. Les longues périodes musicales du saut, en effet, obéissent à une arithmétique trop singulière et trop insoucieuse des carrures pour que la mémoire se flatte de les conserver inaltérées quand vient à manquer l'ossature motrice qui les charpentait. Faute d'en avoir tenu compte, plusieurs des notations musicales publiées à ce jour sont inexactes sur quelque point.

Nous avons donc eu le souci de vérifier une forme par l'autre. Tantôt par exécution effective, le chanteur dansant devant nous le passage musical que nous venions de noter sous sa dictée. Tantôt plus simplement en reprenant les séquences musicales une à une et demandant au chanteur le nom des pas qui les composaient. Nous avions ainsi le moyen de nous assurer que l'enchaînement s'harmonisait en durée avec le passage musical et satisfaisait d'autre part aux règles reconnues du genre.

Le sauvetage d'un répertoire en voie de disparition n'est pas le seul bénéfice que l'enquêteur retire de ces tête-à-tête. Ils sont encore irremplaçables par tout ce qu'ils lui apprennent sur la connaissance que le danseur a de sa danse et le degré de fidélité auquel il se croit tenu à l'égard de la version apprise.

La connaissance analytique du mouvement, rare dans les pays où sa structure est fruste et sa tradition assurée par la simple habitude collective, est ici exceptionnellement répandue. La plupart des enseignants peuvent énoncer les pas composés constitutifs d'une séquence, souvent même se représenter clairement les pas simples dont chacun d'eux est fait. Ils peuvent sur demande exécuter un pas isolé de son contexte. De simples danseurs ont cette capacité. Il s'en faut cependant qu'elle soit universellement partagée, ni par tous au même degré. Beaucoup d'exécutants, et non des moins brillants, ont une connaissance des enchaînements principalement globale, et par exemple éprouvent quelque difficulté à délimiter une unité motrice quand on leur demande de l'exécuter séparément. Ils ont la notion claire de la "phrase", beaucoup moins celle des "mots" qui la composent.

Placés devant le problème de rétablir un enchaînement moteur dont le souvenir s'estompe, tous ne réagissent pas de la même façon. Certains, dont la connaissance, surtout globale, est liée à l'action, dansent réellement l'enchaînement, achoppent devant une lacune, s'arrêtent pour chercher le pas oublié, reprennent depuis le début, absorbés par l'effort de retrouver l'habitude perdue. Chez d'autres l'intelligence se porte immédiatement au secours de la mémoire. Dans l'air qui chante à l'oreille elle mesure le vide laissé par l'unité motrice disparue. Elle propose une unité de remplacement, équivalente en durée. C'est l'ancienne ou c'en est une autre. Sauf objection venue du dehors ou incompatibilité avec la suite de la séquence, le danseur n'y regarde pas de plus près. On verra dans les monographies de sauts l'intérêt de ces observations pour l'intelligence de la tradition et des œuvres qu'elle a produites.

Une mention spéciale doit être faite des muthil dantza de la vallée du Baztan. Entre autres caractères qui les séparent des sauts du versant français - dont ils sont à d'autres égards proches parents - l'un consiste dans le fait que leurs unités motrices, dépourvues de noms propres, ne sont explicitement ni distinguées ni recensées. L'enseignement des œuvres fait appel à la perception globale et à l'imitation passage par passage, sans s'aider d'une présentation séparée des unités qui conduirait à l'intelligence de leurs combinaisons.

J'ai dû moi-même, pour noter le répertoire baztanais, me soumettre à cette pédagogie traditionnelle. Il m'apparut assez vite, ce faisant, que la muthil dantza, tout comme le saut, était constituée d'un nombre limité d'unités motrices, et que certaines formules d'appuis se retrouvaient inchangées dans l'un et l'autre genres. Mais il me fallut attendre l'étude comparée des œuvres dans leurs versions d'Espagne et de France pour découvrir que la correspondance des deux systèmes était plus étroite qu'il ne paraissait au premier abord, et que quelques remarques simples touchant leur équivalence auraient pu, en me facilitant l'apprentissage, réduire une dépense d'attention longue et physiquement coûteuse.

Il entrait bien entendu dans notre projet d'examiner dans quelle mesure une œuvre se maintient telle ou au contraire change suivant les régions et les dates. Aussi nous sommes-nous appliqués, autant que nous en avions le pouvoir, à connaître l'extension géographique de chaque saut et les variantes qu'on lui connaît encore dans ces limites. En cette matière les documents écrits dont il va être question apportent à l'enquête un complément d'information, très partiel mais de la plus grande importance.

II - Notations musicales.

Orales ou bibliographiques, toutes les informations que nous avons pu recueillir sur les chiroulari et violoneux de la fin du 19è siècle les représentent ignorants de l'écriture musicale et contraints de s'en remettre à la seule condition pour la transmission de leur art. Dans le premier quart du XXè siècle seulement commence de se faire jour chez plusieurs d'entre eux le besoin d'apprendre le solfège. Le but est d'être au courant de l'actualité parisienne, bien plutôt que de fixer le répertoire traditionnel, mais ce qui subsiste de celui-ci n'en a pas moins quelquefois les honneurs de l'écriture. Nous avons pu prendre copie des sauts ainsi notés à usage personnel par MM. Etchebarne à Saint-Jean-le-Vieux (Lakharry), Aguer à Mendionde (Mutxikuak, Hégui, Laphurtar motchak), Lucien Afios à Laguinge (Charmant inc, Hégui, Gibandriak, Baztandarrak...). Les notations communiquées à Saint-Jean-Pied-de-Port par MM. F. Bertaberry

(Moncindarrak, Laphurtarrak, Gibandriak) et A. Bourdette (Gibandriak) ont un intérêt particulier du fait que les portées musicales y sont surmontées de l'indication des pas.

En règle générale les versions consignées sont celles qui ont cours au lieu même. Fait exception le recueil Afios, où des versions apprises en pays Mixe voisinent avec des souletines.

Mauricio Elissalde, txistulari d'Arizcun a ainsi également noté les muthil dantza du Haut Baztan qu'il tenait de son père Antonio lequel, txistulari lui-même, mais ignorant de l'écriture musicale les savait de mémoire. Je dois à l'inépuisable obligeance du Père Jorge de Riezu d'avoir pu établir un double de la copie faite de ce recueil, en 1943, par le Père Donostia. Une note de la main de ce dernier explique utilement la provenance des diverses pièces. Le Père Donostia déclare avoir rectifié quelques détails de rythme après avoir fait exécuter tous les airs par Mauricio.

x

Bien avant que les ménétriers villageois n'éprouvent le besoin de confier au papier leurs airs traditionnels, des personnalités locales ou des observateurs étrangers s'étaient avisés du cachet particulier de cette musique, et avaient tenté, avec plus ou moins de scrupule et de bonheur, d'en fixer quelque chose. Certains par la voie du livre, pour un public de lettrés ; d'autres sous forme manuscrite, pour leur agrément propre.

II a - Imprimés.

Il semble qu'on doive à Frédéric Rivarès les premières notations musicales imprimées de sauts basco-béarnais. Si l'on adopte sa nomenclature, ses Chansons et airs populaires du Béarn, parus à Pau en 1844, en contiennent sept (Mouchicou - Yan-Petit - Moncin - Peyroutou - Gibandriès - Petit-Agnoa - Matelotte). Leur valeur documentaire est plus qu'incertaine. La brièveté de certaines œuvres (Mouchicou, Moncin, Gibandriès) généralement attestées depuis comme fort longues conduit à se demander si Rivarès

n'en aurait rencontré que des versions très altérées, ou si, plus vraisemblablement, il ne les aurait pas réduites lui-même à des dimensions plus acceptables par son éditeur et ses lecteurs.

Pour cette même raison peut-être, Francisque Michel en n'a retenu comme exemple que les cinq premières séquences des seuls Mutxikua, soit environ le quart de l'œuvre. Charles Bordes agit de même en 1899, mais au moins prévient-il qu'il donne seulement "le thême initial" de ce saut. Pascal Lamazou, plus désinvolte, soude en 1908 quelques séquences choisies dans le Moncin à quelques autres tirées du Mouchicou, ajoute du sien, et baptise le tout "Sauts basques".

Quelques années plus tôt a paru sans bruit un ouvrage autrement sérieux et documenté, que nous conviendrons d'appeler, par abréviation : le recueil P.L.P.

Son véritable titre est : "Dantza yauzi osoak beren segidekin, Sauts basques authentiques avec leurs suites publiés par P.L.P.". L'identité de cet auteur trop discret risquerait fort de demeurer à jamais inconnue si une enquête entreprise à temps par Mr. Louis Dassance ne permettait de lui rendre la justice qui lui est due. Les initiales P.L.P. désignent : "Pierre Laharrague, prêtre". Voici ce que le chanoine Daranatz écrivait à son propos à Mr. Dassance, le 13 juin 1927 :

"... Pierre Laharrague, né en octobre 1829 à Borloc, prêtre en 1856, vicaire à Chézaute, curé d'Ithorrots et de Méharin, chanoine bénéficier à la cathédrale en 1874, est décédé à Anglet le 11 novembre 1914. C'est bien lui qui fit imprimer les Eskualdun yauzi osoak. Il m'en fit hommage lui-même..."

Soulignons que Borloc (où était implantée la famille maternelle de P.L.P.) se trouve en Labourd, Chéraute et Ithorrotz en Soule, Méharin en Basse-Navarre (pays d'Arberoue). C'est de quoi rendre perplexe sur la provenance de versions dont, malheureusement, l'origine n'est jamais indiquée. La table des matières est la plus riche que nous connaissons :

Laburrak - Baztandarrak - Chibandriak - Orzaiztarrak - Mutchikoak - Chochuarenak - Antchigorrak - Moncindarrak - Alemanak - Milafrangarrak - Aïnhoarrak - Laphurtar laburrak - Hegi - Ostalertsa - Matelotta - Zertara Yiten Zira - Hatcha Pete - Hatcha Pelo - Zalhu yuanes - Phik'et'Itzul - Phik'et'ebatz .

Les notations de P. Laharrague appellent deux réserves. Manifestement établies sans que l'exactitude de la forme musicale ait été vérifiée par l'exécution effectuée de la danse, il leur arrive - exceptionnellement d'ailleurs - de donner à quelques passages des dimensions et des structures tout à fait improbables, en tout ces incompatibles avec les faits moteurs connus. D'autre part l'emploi uniforme de la mesure en c barré, masquant l'entremêlement des composants binaires et ternaires, conduit à un bâtonnage partiellement défectueux, souvent contradictoire d'une séquence à sa simple reprise. Défauts légers au total, en dépit desquels la collection dans son ensemble demeure un document irremplaçable.

Les éditeurs venus plus tard, semblent avoir ignoré l'œuvre du chanoine Laharrague. J'aurai l'occasion de citer, chemin faisant, les notations de sauts publiées entre les deux guerres mondiales, par Florentin Vogel pour le pays Mixe (Mutchikuak, Charmantina, Mayena, Matelota), par J. Poueigh (Mouchicou, Monein, Petit Agnoa, La crabo) et G. Mirat (Mounchicou) pour le Béarn.

Encore que la présente étude n'ait à traiter qu'accessoirement des muthil dantza, je rappelle enfin pour mémoire l'important Cancionero popular vascode D. Resurreccion de Askue (18..) et les publications du Père Olazarran de Estella, où l'on trouvera plusieurs notations les concernant.

IIb - Manuscrits.

Le manuscrit Dassance.

Ce recueil, propriété de Mr. Louis Dassance (Ustaritz) se présente sous la forme d'un cahier de pages, mesurant x cm. Il a pour titre : "Recueil de sauts ou branles basques notés par P.L., Instituteur, A Monsieur l'Abbé Dassance. L'effacement du notateur, qui ne s'est désigné que par ses initiales, empêche de localiser sûrement sa collecte. La personnalité du destinataire, la composition du répertoire et l'allure des versions notées rendent vraisemblable une origine principalement labourdine. Le manuscrit ne portant aucune date, tout ce qu'on peut affirmer est qu'il est antérieur à 1858. C'est à cette date en effet que l'abbé Dassance

meurt à Bayonne, où il s'était retiré dix ans plus tôt, après avoir exercé son ministère à Paris. Rien ne permet de savoir si le manuscrit avait été composé pour lui à l'époque où il demeurait éloigné de son pays natal ou après son retour. On peut seulement tenir pour acquis que ces notations fixent un état de choses en vigueur vers le milieu du siècle au plus tard. Elles sont les plus anciennes que nous ayons rencontrées. Elles sont au nombre de 22, dont 18 - soulignés dans la liste ci-après - se rapportent à des sauts. Soit :

1. Mouchicouac - 2. Heguy - 3. Bastandarrac edo Laphurtarra - 4. Laupontuac - 5. Dantça lucia edo dantça corda - 6. Cascaot dantça - 7. Milafrancarrac - 8. Mariaçar - 9. Laphurtar mutchac - 10. Labourrac - 11. Agnoua ttifia - 12. Sorguina - 13. Aïnhoarrac - 14. Chibandierrac - 15. Aïnxeigorrac - 16. sans titre - 17. Alemanac - 18. Gau ignera - 19. Mascarada martcha - 20. Mascarada dantça - 21. Lakharry - 22. Akher dantça.

Manuscrit J.D.J. Sallabery

C'est un petit cahier mesurant environ cm x cm. L'auteur, né en 1837, mort en 1903, avocat à Mauléon (Soule) a consacré plusieurs publications appréciées au folklore musical basque ( ). Ch. Bordes, dans la petite bibliographie qu'il a placée à la suite de son exposé sur la musique populaire des Basques, lui attribue en outre un ouvrage intitulé "les 21 sauts du Pays de Soule". Autant que je sache, cet ouvrage n'a pas vu le jour, mais il est tout à fait vraisemblable que Sallabery ait en effet projeté de l'écrire et il est précieux pour nous d'apprendre à quel horizon géographique il comptait le rapporter.

Le cahier que monsieur Georges Sallabery, petit-fils du notateur, a eu l'obligeance de me communiquer avant d'en faire don au Musée de Mauléon, renferme, parmi une majorité de chansons (dont celles du recueil publié par J.D.J. Sallabery) plusieurs airs de danse, dont neuf (en italique ci-après) sont des sauts :

Gibandriak - Phika dantza - Orzaizak - Laphurtar motchak - Hegui - Malkhila dantza - Malkhila dantza - Zertara jiten zira - Matalota - Laburrak Mochikuak - Laphurtarrak edo Baztandarrak.

Que Sallabery, musicien, ait procédé à des enquêtes de terrain en Soule et recueilli directement quantité d'airs, nous le savons de reste. Il y a les plus grandes chances pour que les airs de sauts soient de ce nombre, et qu'ils aient été destinés à la publication projetée. Je dirai un peu plus loin la parenté que j'ai relevée entre plusieurs d'entre eux et ceux du premier manuscrit Constantin. Signalons pour l'instant une très grande analogie de certains (Laburrak, Chibandriak, Mutxikuak...) avec la version des mêmes sauts donnée par la publication P.L.P. Les différences de détail sont suffisantes pour qu'on écarte l'idée d'une copie pure et simple, mais la similitude est assez frappante pour faire croire à quelque rapport de fait (recours à un même informateur, ou enquête au même lieu par exemple).

Premier manuscrit Constantin.

C'est un cahier de vingt pages (les trois dernières blanches), de format oblong, à l'italienne, mesurant 177 x 265 mm. Les airs qu'il renferme ont été écrits à la fin du siècle dernier par Jean-Baptiste Constantin (18..). Le recueil est actuellement propriété de son petit-fils, Mr. Jean Constantin, industriel à Tardets. Il contient seize pièces dont huit (en italique ci-après) sont des sauts :

Laburrak - Mochilkuak - Laphurtar motchak - Gerzaizak - Laphurtarrak edo Baztandarrak - Gibandriak - Moncifidarrak - Recuerdo de la Iota de l'Estudiantina - Bolero - Valse - Trio - Nocturne suivi d'une Polaca - Valse - Rêverie (sur un thême de Bériot) - Kin-kina, Valse - Athhuarrak.

La date "octobre 1882" apparaît en tête de la p. 13, ce qui permet de dater approximativement la collecte. Les précisions de lieu manquent. J.-B. Constantin, instituteur, ayant commencé sa carrière à Ispoure et St-Jean-le-Vieux (B.N.) avant de la poursuivre à Saint-Engrâce et plus tard en d'autres communes de Soule, il n'est pas exclu que certaines pièces aient une origine bas-navarraise (le Moncindarrak montre plus d'affinités avec les versions de la région de Saint-Jean-Pied-de-Port qu'avec les versions souletines pratiquées aujourd'hui) ( )

Nous ignorons d'autre part s'il était collecteur proprement dit ou seulement transcripteur. Il est hors de doute qu'il existe un rapport direct

entre son manuscrit et le manuscrit Sallabery. On ne peut hésiter que sur le sens de la communication. Six notations communes aux deux cahiers (Laburrak, Laphurtarrak edo Baztandarrak, Gibandriak, Orzaizak, Mochikuak, Laphurtar motchak) sont pratiquement identiques, à cela près qu'elles sont écrites dans des tonalités différentes. Mêmes titres, avec la même orthographe, même choix des mesures, même détail mélodique et rythmique. Mieux : ces pièces portent dans le manuscrit Sallabery des surcharges au crayon telles que : "en sol", "une quarte plus bas", etc..., qui répondent précisément à la transposition réalisée par l'autre recueil. En plusieurs d'entre elles enfin le titre est suivi de la mention au crayon d'un nombre (six, quatre, etc...) et c'est justement dans l'ordre correspondant à ces nombres que les mêmes pièces apparaissent, à l'exception des deux dernières, dans le recueil Constantin. La dépendance est flagrante. Les indices rapportés ci-dessus, sans constituer une preuve absolue, semblent indiquer que le manuscrit Sallabery aurait servi de modèle.

Trois des sauts notés portent, au moins au dessus de leurs premières portées, des lettres et chiffres au crayon ajoutés après coup, d'une écriture fine et soignée que Mr. J. Constantin nous dit être celle de son grand-père. Il s'agit de l'abréviation de termes désignant les pas utilisés. Le manuscrit donne ces indications pour les deux premières portées du Laburrak, tout le Laphurtar motchak à l'exclusion de son "Supplément", une grande partie du Gibandriak. Cette terminologie est souletine.

Second manuscrit Constantin.

Il s'agit d'un cahier plus petit (x), de pages, de la main du Docteur Albert Constantin (1875-19..), fils du précédent. L'air noté, unique et très long, est fait d'une suite de thèmes de sauts basques, enchaînés en un tout cohérent. Il n'y a ni titre ni indication d'aucune sorte.

III - Les notations d'enchaînements moteurs.

L'une des originalités du saut basque comparé à l'ensemble des danses populaires françaises est que sa transmission doit quelque chose à l'écriture. Le trait est en rapport direct avec cet autre : le saut consiste en successions variées de pas dont chacun porte un nom qui l'évoque sans ambiguïté. Il suffit d'énoncer à la suite et dans l'ordre voulu le nom de tous les pas entrant dans la composition d'un saut, pour qu'un danseur formé à cette technique particulière puisse l'exécuter.

C'est ce que font dans la danse même les meneurs, quand ils annoncent à haute voix, pour leurs camarades, les "points" à venir. C'est aussi le rôle de ces textes, formés par les noms des pas, entrecoupés d'onomatopées, que l'on apprend à chanter sur l'air des sauts. Qu'on écrive les mêmes termes à la file au lieu de les prononcer à haute voix, on aura une notation graphique de la danse. Bien des danseurs ont établi de ces "copies" pour leur usage personnel. L'étude en est toujours instructive. Elle peut devenir le seul moyen d'approche quand il s'agit d'un saut sorti de l'usage.

Il faut toutefois y apporter une critique à la mesure des risques d'erreur, lesquels sont nombreux. Qu'on imagine la difficulté pour un danseur traditionnel de consigner par écrit un saut dont la connaissance est pour lui toute active et concrète. Fût-ce un saut très familier. Difficulté de se représenter mentalement, sans omission, ni erreur, un déroulement complexe et toujours changeant. Difficulté de répartir les noms écrits des pas selon une disposition qui traduise visuellement le découpage et la succession des séquences. Les causes d'erreur se multiplient, bien entendu, dès qu'il s'agit d'un saut moins familier, ou qui n'a pas été dansé depuis quelque temps déjà.

En fait nous n'avons à peu près jamais rencontré de notation qui soit exempte d'inexactitudes. Parmi les erreurs les plus banales il faut signaler :

a - l'oubli de séquences.
b - un changement dans l'ordre des séquences.
c - l'oubli d'un ou plusieurs termes à l'intérieur d'une séquence.

d - le nombre inexact des répétitions prescrites.

e - des lapsus divers (confusion entre deux pas de même durée, ou entre deux pas dont le nom commence de la même façon - phika et phika eta herur, simple et simple é très - etc...).

S'ajoutant aux erreurs caractérisées, les maladresses. En certains manuscrits les termes se suivent sans renvoi à la ligne, de façon qu'on ne repère même pas l'articulation des séquences. Tel chiffre placé en fin d'un passage paraît indiquer le nombre de reprises du passage entier alors qu'il ne se rapporte en fait qu'à son dernier terme. Tel autre, au milieu d'une séquence, peut être nom de pas, ou nombre de pas, se rapporter à ce qui précède ou à ce qui suit. Par exemple " 3 P " peut vouloir dire Erdizka + hirur (trois) + Phika, ou Erdizka (eta) hirur + Phika, ou Erdizka trois fois + Phika, ou Erdizka + trois fois Phika. Ces ambiguités induisent en erreur, non seulement le danseur qui utilise la copie faite par un autre, mais le copiste lui-même quand il est demeuré longtemps sans en faire usage.

C'est assez dire que les notations d'enchaînements moteurs doivent faire l'objet d'un examen attentif avant qu'il soit possible d'en tenir compte. Quand le notateur est vivant et valide, l'épreuve de la réalisation concrète fait apparaître pour lui-même et pour l'enquêteur les points faibles de son document. Quand le copiste a disparu, la seule ressource est de comparer sa version écrite à d'autres : à d'autres copies de provenance voisine quand on peut s'en procurer, à défaut à des versions motrices d'autres provenances, et en toute hypothèse aux versions musicales d'âges et terroirs divers, toujours révélatrices d'un contenu moteur sous-jacent.

Les "copies" que nous avons rencontrées, avaient presque toutes pour auteurs des danseurs encore vivants. La plupart d'entre elles ne concernaient que des sauts très communs et n'ont eu pour nous valeur que de recoupements. Je crois inutile de les recenser. Je signalerai à mesure que mon sujet le justifiera quelques autres notations, tout aussi peu anciennes, qui n'ont au contraire apporté une information nécessaire dans l'étude d'œuvres plus rares. Je m'étendrai ici même sur un seul manuscrit,

celui-là de la fin du 19è siècle, auquel je dois des enseignements multiples et irremplaçables.

Manuscrit B. Salaberry.

Ce précieux carnet, composé de quelques feuillets sans couverture aux bords fort usés, m'a été communiqué à Iholdy (Basse-Navarre) par Mme Arangoits, fille de son dernier utilisateur. Il s'agit de versions ayant eu cours en cette partie de la Basse Navarre qui touche au Labourd. Je tiens de Mme Arangoits que B. Salaberry était né en 1875, qu'il avait pris ses leçons de danse à Saint-Martin-d'Arberoue, et qu'il s'était acquis une réputation dans cet art.

En tête du carnet, un lieu et une date : "Libourne, le 8 avril 1888". Puis quelques chansons (Alon gazte Lagarrak, "l'oiseau qui vient de France..). Puis des enchaînements moteurs de sauts :

Afihuarrak - Hégui - Ahuncha - Berzebat - Muchikuak - Laphurtar mochak - Lakaré - Lapurtarak.

A la fin de celui-ci on trouve le mot "Fini" et la signature : B. Salaberry.

Les pages suivantes contiennent, de la même écriture, les couplets du "Père la Victoire", puis "La femme et la cafetière". Après quoi viennent d'autres sauts :

Alamanac - Milla frangarrac - Chivandierrac - Chubero - Untciarena.

Chacun d'eux suivi de la mention "Fini".

Le carnet s'est manifestement enrichi d'apports échelonnés sur une période assez longue, et la question se pose de savoir si deux ou même trois personnes plutôt qu'une n'y auraient pas mis la main. L'écriture est nettement moins adroite pour la seconde suite de sauts que pour la première. D'autre part, en 1888 notre auteur né en 1875 n'aurait que treize ans. La formule adoptée pour localiser et dater, l'aisance du graphisme, l'étendue du répertoire déjà maîtrisé, ont de quoi surprendre d'un garçon si jeune. Pour ne rien dire de la présence même de cet enfant basque à Libourne et du besoin qu'il y aurait éprouvé (mieux explicable chez un cons-

crit par exemple) de fixer le souvenir de sauts basques. Ces questions sont pour l'instant sans réponses. Il reste que le manuscrit Salaberry nous a conservé les enchaînements moteurs de plusieurs sauts presque ou totalement oubliés, dont l'étude serait devenue impossible sans lui.


FSC
MIXTO
FSC® C001636