

## **Le branle d'Ossau, réappropriation régionale d'un bien autrefois plus largement partagé**

Naïk RAVIART

Dans la vallée béarnaise d'Ossau, l'ancienne danse mixte récréative reçue de tradition était le *branlo airejan* (« branle léger »).

Naguère longue chaîne circulaire d'hommes et de femmes alternés conduite par un meneur, ce branle avait évolué aux derniers temps de la tradition vers un dispositif par couple, la chaîne ne subsistant que par places ou étant réservée à certaines circonstances.

Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, l'aire de la danse, qui avait naguère coïncidé avec l'étendue de la vallée, se voyait réduite au seul Haut-Ossau. Le nombre de ses ultimes représentants allait s'amenuisant, les plus jeunes l'ignorant pour bonne part ou lui donnant des contenus plus ou moins renouvelés, voire parfois fantaisistes.

Les enquêtes de terrain de Jean-Michel Guilcher ont suivi l'ultime phase du déclin de la danse, son étiage, puis sa reprise revivaliste. Commencées dans cette vallée béarnaise en 1941, elles se sont en effet poursuivies, approfondies et intensifiées tout au long des années soixante. Lors d'un de ses retours sur les lieux de ses premières enquêtes, ce chercheur était frappé par l'audience nouvelle que rencontrait l'ancien répertoire. Bien ou moins bien, bon nombre des habitants de Laruns dansaient désormais les *branlos airejans*<sup>1</sup>.

Ces branles, qui n'avaient jamais eu d'autre rôle que purement récréatif, étaient désormais portés sur scène en costume local. On commençait même de les pratiquer et de les représenter en dehors des seules étroites limites de la vallée où ils avaient autrefois cours. Bref, tout se passait là selon un schéma connu, observable aussi ailleurs, dont, si banal qu'il soit, il est important de dresser ici le constat.

---

<sup>1</sup> J-M GUILCHER a ainsi vu près de deux cents personnes se livrer avec plus ou moins de bonheur au branle dans le bal qui suivit en 1965 le banquet des trompes de chasse d'Ossau à Laruns. La vieille femme qu'il avait en cette occasion invitée à danser eut ce commentaire qui en dit long sur l'opinion qu'elle avait de l'ensemble des danseurs : « Vous au moins, vous savez danser le branle ! ». Bon nombre des jeunes présents à la soirée n'avaient pas reçu le *branlo* par tradition, mais le devaient au réenseignement qu'en faisait un ancien, M. Joseph CAZAUX-PORTES, né vers 1905. Voir : Jean-Michel GUILCHER, *La Tradition de danse en Béarn et Pays Basque français*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1984, pp. 29-46 ou encore Jean-Michel GUILCHER, « Les derniers branles de Béarn et Bigorre », *Arts et Traditions Populaires*, année 16 – n° 3-4, Juillet-décembre 1968, pp. 261-283.

Plus près de nous encore, le revival à son apogée, les collectes tardives, le désir de se réapproprier les répertoires traditionnels locaux ont décuplé cet engouement pour le branle, au point que cette danse qui, par tradition, n'avait caractérisé qu'une toute petite partie de la province – l'unité du répertoire béarnais reposant essentiellement sur les sauts de pratique masculine – allait jusqu'à devenir désormais pour certains son emblème. Sans doute d'aucuns lui savaient-ils gré de creuser de façon bienvenue la différence avec le Pays Basque voisin avec qui le Béarn a les sauts en partage. Voilà donc notre branle devenu le lieu d'une revendication patrimoniale et le marqueur délibéré d'une identité, dans le même temps que le voilà promu objet de spectacle.

### Les formules motrices

*[à partir de ce moment et jusqu'à la fin de la communication, chaque formule motrice évoquée a été dansée par l'intervenante, permettant ainsi d'appréhender immédiatement leur contenu et de rendre sensibles leurs parentés]*

Au terme de la tradition, il existe une grande diversité dans la façon qu'a le branle de s'incarner selon les danseurs. Mais on peut ramener cette diversité à deux formules motrices de base, véritables souches structurelles à partir desquelles s'épanouissent des surgons nombreux.

La première de ces formules, de pratique locale ancienne et commune, est en fait celle du branle double. Lequel branle double, susceptible de revêtir bien des visages à la Renaissance, l'est tout autant et peut-être plus encore chez le danseur ossalois<sup>2</sup>.

Pour stylistiquement original et de saveur unique que soit le *branlo airejan* par rapport à son devancier du XVI<sup>e</sup> siècle – à l'idée que nous en prenons à travers les textes, au moins –, sa dépendance envers la structure première n'en reste pas moins toujours reconnaissable.

Le branle double, décrit vers 1520 par Antonius Arena<sup>3</sup> pour la région d'Avignon, par Thoinot Arbeau<sup>4</sup> en 1588 pour celle de Langres, a été jadis si universellement répandu qu'il ouvrait tous les bals de la bonne société et répondait à la dénomination de « branle commun ». Bien des milieux ruraux français ont fait perdurer jusqu'à nous, sous différents visages, des avatars de ce branle ancien.

S'il est donc une revendication patrimoniale que la société française quasi tout entière peut faire à bon droit, c'est bien celle du branle double.

Pourtant, depuis quelques décennies, c'est moins cette façon de danser le branle, autrefois commune sous divers avatars à la société française tout

---

<sup>2</sup> Dire que le *branlo airejan* est objectivement un branle double de par sa formule motrice est une chose, prétendre qu'il descend en droite ligne du premier archétype en est une autre. Si la filiation n'est pas douteuse, il nous échappe, par force, d'en pouvoir retracer exactement le cours.

<sup>3</sup> Antonius Arena, *Ad suos compagneones studentes...*, c. 1520, traduction et étude de Y. GUILCHER, éditions de l'ADP, 1995, p 71.

<sup>4</sup> Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, Langres, Jehan des Preys, 1588-1589. Facsimile reprint de l'édition de 1596, Minkoff, Genève, 1972, pp 68-70.

entière, qui se voit mise en avant dans les représentations spectaculaires béarnaises qu'une autre façon dans laquelle le *branlo*, use d'un pas tout différent.

Cette forme, plus élaborée, tenue pour plus singulière, plus flatteuse esthétiquement – et partant plus spectaculaire –, a l'immense mérite, outre ce caractère flatteur, d'apparaître comme originale, proprement ossaloise, constitutive de l'identité locale, car sans exemple hors de la vallée.

Personne, à ce jour, n'a mis en doute cette façon de voir. Ni l'ethnologue, ni l'historien de la danse n'ont assigné à ce pas un modèle étranger au Béarn. Faute simplement parfois que le modèle s'en soit offert à leurs yeux<sup>5</sup>.

Je me propose pourtant d'établir dans cet article que ce pas ressenti comme un bien propre et exclusif de la tradition locale – et à ce titre constamment mis en avant dans la pratique spectaculaire – est en fait un pas de gavotte française<sup>6</sup>, pas communément répandu dans la bonne société depuis le début du XVII<sup>e</sup> siècle avant de gagner ensuite toujours plus largement le reste de la population jusqu'aux années qui ont précédé la Révolution.

Pour établir le fait, je vais d'abord me placer sur le terrain de la recherche historique proprement dit : dire ce qu'est une gavotte – à savoir le branle ainsi dénommé –, situer sa première émergence dans les documents, recenser les divers profils du pas au cours du temps afin de déterminer si le modèle s'en est proposé immuable sur le long terme, facilitant ainsi son assimilation, ou si des modifications substantielles de sa forme sont venues compromettre ou ajourner les chances de cette assimilation, envisager enfin les truchements et les relais qui ont valu à ce pas, né dans le branle éponyme, de gagner au fil du temps des milieux toujours plus étendus.

En un second temps, je vais considérer la seule vallée d'Ossau et tenter d'y retracer l'histoire du pas, m'appuyant cette fois sur la recherche ethnographique, sans chercher à dissimuler toutefois qu'il est bien tard pour mettre celle-ci pleinement en œuvre. Retracer à coup sûr le cheminement local du pas aurait nécessité qu'il soit identifié suffisamment tôt pour que l'on puisse interroger les plus anciens témoins, les seuls à même d'apporter des éclaircissements à son sujet. À quel moment s'était-il proposé à l'imitation ? À partir de quels modèles ? Quelle frange de la population l'avait fait sienne ?

Empêchés de questionner ceux-là qui auraient été à même de fournir des réponses précises et autorisées, nous en sommes aujourd'hui réduits à nous

---

<sup>5</sup> J-M. Guilcher aurait-il failli à identifier ce pas, lui qui ne l'évoque pas dans ses écrits ? Le vrai est qu'aucun de ses plus anciens informateurs, tant ceux interrogés en 1941 – nés entre 1880 et 1897 – que ceux interrogés au début des années soixante n'en a fait état auprès de lui. Ni comme d'une façon de danser le branle connue dans leur jeunesse, ni même comme d'une façon qu'ils auraient vue advenir et que d'autres qu'eux auraient adoptée. Si bien que, faute qu'il ait été donné à ce chercheur de rencontrer les éléments du problème qui nous retient ici, il n'a pu ni en poser les termes, ni en circonscrire précisément les données, ni, surtout, chercher à le résoudre en plaçant ces données dans une perspective historique.

<sup>6</sup> La gavotte française n'a rien à voir avec la gavotte bretonne, laquelle n'a pris ce nom que tardivement, en certains terroirs seulement, par confusion et amalgame, précisément, avec la dénomination française.

contenter d'un faisceau de présomptions convergentes pour expliquer la présence à terme du pas dans le branle.

### **La recherche historique : le pas de gavotte et ses différents visages à travers les documents écrits.**

Si l'histoire du pas de gavotte était faite, s'il y avait sur elle des études, j'y renverrais simplement le lecteur. Ce n'est pas le cas. Il me faut donc la retracer ici le plus brièvement possible à partir de mes recherches propres. En effet, il serait malvenu d'asséner les conclusions qui vont être miennes sans permettre au lecteur d'accéder aux documents et aux raisonnements qui y ont conduit, le privant ainsi de la possibilité de s'informer lui-même auprès des premiers comme de sa liberté d'apprécier le bien ou mal-fondé des seconds. Ce serait, somme toute, lui interdire d'exercer sa vigilance critique.

Apparue dans le dernier tiers, voire le dernier quart du XVI<sup>e</sup> siècle et d'abord rapportée aux milieux sociaux supérieurs – et non aux milieux populaires comme il est souvent dit aujourd'hui –, la gavotte, dite aussi « la danse aux chansons », n'est à cette première époque qu'un « ramazun de plusieurs branles doubles » comme nous l'apprend Arbeau<sup>7</sup>.

Comme tout branle double, elle consiste originellement en un *double* à gauche de deux mesures qu'équilibre à revers un *double* à droite de même valeur. Soit trois pas latéraux suivis de l'assemblé des deux pieds, tant d'un côté que de l'autre.

Chacun y est pourtant libre de « découper » à sa fantaisie « lesdits doubles par passages [...] a plaisir tirez des gaillardes ». Du coup, la danse peut s'en trouver métamorphosée. Autant de danseurs, autant de façons de faire possiblement différentes. Arbeau, parmi d'autres « découppements » tout autant recevables à ses yeux, nous en propose « aucuns » de son choix « que changerez a plaisir » enjoint-il à son élève.

Le pas qu'il nous propose continue bien de se découper toujours structurellement en deux modules, de deux mesures chacun, qui se répondent et s'équilibrent comme le fait aussi le branle double commun. Mais cette fois, ces modules ne sont plus identiques :

$$||G-D-G-G-|D+G-D-G-G-G+D-||$$

Un premier *double* à gauche continue d'ouvrir très classiquement le pas de gavotte. Exécuté selon le style bondissant dit du « Haut-Barois », il est du type appelé par convention « de Bourgogne » et intègre une fantaisie croisée que la formule ci-dessus est impropre à rendre.

Mais le module qui vient équilibrer ce double initial a désormais un tout autre contenu. Après un saut pieds joints au temps cinq, le danseur rebondit à la première moitié du temps six sur le seul pied droit, pour transférer aussitôt l'appui sur le pied gauche dès la deuxième moitié du temps (et la translation de l'appui, et le découpage rythmique qui affecte la formule resteront de mise dans le pas de gavotte « tel qu'en lui-même enfin l'éternité » va le fixer). S'ensuit au temps sept un sursaut sur ce pied gauche, toute la séquence trouvant sa conclusion au temps huit par un saut à pieds

---

<sup>7</sup> Thoinot ARBEAU, *op. cit.* p 93.

jointes enjôlives d'une capriole.

La gavotte que nous donne à saisir Arbeau à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle est donc constituée d'un *double* à gauche et d'un pas de deux mesures original – bien que lui-même issu du double – qui l'équilibre, le complète et le conclut à droite. Le tout sur huit temps.

La diversité n'aura qu'un temps. À mesure que la latitude accordée à l'invention va se restreignant, une façon de faire va l'emporter sur les autres et s'imposer. De Lauze, qui l'atteste en 1623, en dit « les pas & les actions [...] si communes & si cogneuës de chacun qu'il serait inutile de la descrire par le menu »<sup>8</sup>. Aussi ne le fait-il pas, et nous ignorerions donc tout du pas tel qu'il s'impose en ce début du XVII<sup>e</sup> siècle si, par bonheur, un manuscrit récemment découvert ne l'avait en son temps consigné<sup>9</sup>.

On constate alors que l'organisation d'ensemble du pas est restée la même : un *double* initial à gauche de quatre temps, auquel s'articule à revers un pas de même dimension (les trois pas initiaux du *double* se font en « favoritz » tandis que l'assemblée final se dédouble en deux menus appuis sur place comme en vallée d'Ossau). Le pas à revers, bien que légèrement différent de celui que proposait Arbeau, présente néanmoins avec lui une indéniable parenté. Simplement, l'appui pieds joints en 5 se voit maintenant confié au seul pied droit, qui le conserve ensuite le temps d'une pause, imprimant de ce fait une suspension à la continuité du mouvement – de quelle longueur cette pause, c'est toute la question – avant qu'un piétinement rythmiquement comparable à celui de 1588 ne vienne découper les appuis suivants. Un saut assemblé conclut le tout<sup>10</sup>.

Sans être strictement identiques, le pas de gavotte de la fin du XVI<sup>e</sup> proposé par Arbeau, et celui du début du XVII<sup>e</sup> qui s'est imposé, sont donc étroitement apparentés. Une même organisation les caractérise (*double* suivi d'un pas intégrant une subdivision aux temps six et sept et saut final pieds joints au temps huit).

Vient alors une lacune de près d'un siècle dans les documents. Il faut en effet attendre 1700 et l'invention de l'écriture chorégraphique pour se faire une idée de ce qu'est devenu le pas de gavotte. Mais le seul cadre dans lequel il nous est désormais loisible de l'appréhender, ce n'est plus le branle – branle qui pourtant perdure, mais dont personne ne pense à rendre compte tant il est devenu banal et familier partout en France à tous les milieux

---

<sup>8</sup> François de LAUZE, *Apologie de la danse*, 1623, Minkoff reprint 1977, p 64.

<sup>9</sup> *Instruction pour danser. An anonymous manuscript, Facs. reprint. Feves, A.L. Langston, U.WW. Schlottermüller, E. Roucher, fa-gisis, Freiburg, 2000*, pp. 51-53. Le manuscrit n'est pas daté. Son partiel alignement sur le répertoire que Praetorius consigne dans *Terpsichore* en renvoie vraisemblablement la rédaction à une date avoisinant celle du recueil.

<sup>10</sup> S'il se trouvait parmi mes lecteurs des spécialistes de la danse de la Renaissance, signalons qu'on ne saurait a priori écarter que la *reprise*, qui pouvait naguère au gré du danseur se substituer au *double* à revers dans le branle commun – reprise qu'Arbeau interprétait à la façon d'Arena, c'est-à-dire avec maintien de l'appui initial droit sur 2 temps – ait pu jouer un rôle dans l'établissement définitif du profil du pas de revers de gavotte en lui conférant un caractère légèrement suspendu par la « pause » après la prise de l'appui droit au temps 5. Amplifiée, cette pause suspendue du ms. va devenir au XVIII<sup>e</sup> siècle le sursaut du pas de gavotte tel que définitivement établi désormais.

citadins, toutes conditions sociales souvent confondues – mais les ambitieuses et complexes chorégraphies de « belle Danse » pour couple soliste que composent les Maîtres à Danser de Versailles.

En fait, ce qu'on appelle désormais « pas de gavotte » dans ces danses de couple n'est plus que la moitié du pas ancien. La seconde moitié. (Dans la belle Danse au moins, car les chances sont grandes pour qu'il en aille autrement dans le branle qui, lui, garde sa longue phrase de huit temps). On a laissé tomber le *double* initial, trop connoté « branle », et le vocable « pas de gavotte » ne recouvre désormais plus que ce revers original qui l'équilibrait et le concluait. De quatre mesures (huit temps), le pas de gavotte est donc passé à deux mesures (quatre temps). Il n'a désormais plus aucun lien d'évidence avec le branle double qui pourtant a non seulement été son premier creuset, mais avec lequel il s'est entièrement confondu initialement au point que les deux danses n'en faisaient qu'une, au style enlevé près.

Le pas du XVIII<sup>e</sup> – que l'on exécute dès lors aussi bien du pied gauche que du pied droit – reste dans la droite filiation du pas à revers attesté au XVII<sup>e</sup>. L'appui qui incitait le pas, on l'a simplement fait passer désormais au rang de « pas préparatoire », et c'est donc le sursaut qui paraît à ce compte initier le pas dans l'écriture chorégraphique<sup>11</sup>. Mais outre la structure qui reste la même, le détail moteur est à ce point similaire que la différence ne dépasse pas celle qui s'observerait couramment entre danseurs traditionnels dans une même occasion de danse<sup>12</sup>.

### Les différents vecteurs du pas de gavotte

Nous sommes donc devant un pas fixé très tôt. Un pas qui, réduit *in fine* à ses deux dernières mesures, a pu se présenter pendant un siècle et demi à l'imitation de milieux divers dans une forme que sa constance même rendait accessible et assimilable. Un pas qui, on va le voir, a pu compter sur des vecteurs divers et puissants pour pénétrer profondément la société, allant ainsi par des biais inattendus jusqu'à toucher des milieux qu'on aurait *a priori* pensés à l'abri de ses atteintes.

#### *Le branle*

Afin de n'avoir plus à revenir sur le premier de ces vecteurs, signalons que la gavotte dansée en branle va perdurer dans les milieux sociaux

---

<sup>11</sup> Le fait est à mettre en relation avec l'évolution dans la notation musicale des gavottes. Toute partition de gavotte commence désormais par une levée.

<sup>12</sup> La description du pas de gavotte du ms *Instruction* est a priori claire, même si l'on peut évidemment regretter l'absence d'indexation des appuis sur les temps musicaux. Cette absence a conduit certains chercheurs à faire bon marché de la « pose » (pause) préconisée. Méconnaissant son importance, ils ont passé outre comme s'il n'en était pas fait mention. Et voilà du coup cette gavotte de « unze pas » n'en dénombrer plus que dix ! Voilà surtout effacée toute parenté de ce pas du XVII<sup>e</sup> avec celui que le XVIII<sup>e</sup> va imposer. Et voilà donc masqué de ce fait combien l'un était en fait le creuset de l'autre et en préparait l'avènement.

« Trois pas relevés » avant l'assemblé final dans la gavotte du XVII<sup>e</sup>, deux seulement après le sursaut dans celle du XVIII<sup>e</sup> n'empêche nullement les pas d'être similaires. Dans une société vivante, dans l'animation d'une soirée, le même danseur passe, sans même souvent en prendre conscience, d'une organisation du pas à l'autre selon les moments.

supérieurs jusqu'aux abords de la Révolution. Depuis longtemps passée de mode dans les bals réglés, elle reste en effet une ressource essentielle dans nombre d'occasions informelles, divertissements mineurs, bals d'assemblée, parties de campagne, où les « petites danses » à base de pas de gavotte sont légion.

On conçoit aisément que la réduction de la diversité ancienne des branles de la bonne compagnie à un modèle désormais unique rend celui-ci d'autant plus assimilable pour des milieux sociaux entrant nouvellement en contact avec ce répertoire. Tandis que l'autre vecteur du pas, la belle Danse, ne peut plus guère en cette fin de siècle prétendre toucher ces milieux. Associée au seul bal aristocratique dès l'origine, elle ne se présente désormais plus communément comme modèle, ayant assez tôt connu le déclin et ne se survivant plus tardivement à elle-même que dans des bals dits « d'exercice »<sup>13</sup>.

#### *La danse de scène*

En revanche, la danse théâtrale avec qui elle partage nombre de ses ressources est parfaitement à même, elle, de jouer ce rôle. Le pas de gavotte y surabonde. Dans les entrées d'opéras comme dans les danses de caractère représentées sur les tréteaux de la foire et largement reprises et popularisées en province. De leur côté, les nombreux ballets de collège consacrent le pas. Dans celui donné à Metz en l'honneur de l'évêque Claude de St Simon en 1734, pas de gavotte et contretemps de gavotte dominant, omniprésents, s'enchaînant parfois même seuls à la suite les uns des autres et reléguant au rôle de bouche-trou deux ou trois autres ressources très simples<sup>14</sup>.

Or, cet héritage de la danse de scène d'Ancien Régime, loin de mourir avec la Révolution, va non seulement survivre mais voir sa diffusion assurée bien au-delà des cercles qui étaient naguère les siens. Cela s'est fait par l'enseignement militaire de la danse dispensé tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. Qu'ils soient d'ancrage citadin ou rural, les hommes de troupe qui accèdent dans le cadre de l'armée au grade de prévôt ou de maître de danse sont rompus aux ressources de la danse savante. Avec chances pour certains de faire fructifier leur bagage une fois de retour au pays selon la nature et la configuration du milieu qui les accueille<sup>16</sup>.

#### *La contredanse*

Enfin, il est un dernier vecteur – et non des moindres – pour la diffusion de notre pas de gavotte, c'est celui de la contredanse. Des contredanses. Des centaines, des milliers de contredanses. Toute la France a dansé des

---

<sup>13</sup> On aurait tort cependant de sous-estimer la propagation des pas de belle Danse - dont parmi d'autres le pas de gavotte – dans les petits milieux citadins, voire ruraux, par ce biais des bals d'exercice ou des salles de danse publiques. Restif de la Bretonne en donne divers exemples pour Auxerre dans plusieurs de ses écrits dont *Monsieur Nicolas*.

<sup>14</sup> *Ms. Ludus pastoralis in honorem illustrissimi [...] Claudii de Saint Simon ...*, 1734, Metz. Les notateurs de la musique et de la chorégraphie en seraient D. Maillard et D. Dalizon.

<sup>15</sup> J-M. GUILCHER, « L'enseignement militaire de la danse et les traditions populaires », *Arts et Traditions Populaires*, année 18 – n° 1-2-3, janvier-septembre 1970, pp. 16-29.

<sup>16</sup> Le Pays Basque – et spécialement la vallée de la Soule avec ses danses de mascarade – en est l'un des exemples les plus frappants. Cf J-M Guilcher, *La tradition de danse en Béarn et Pays Basque français*, Maison des sciences de l'homme, 1984, p 301-313

contredanses. Rares et circonscrits sont les milieux sociaux que cette danse n'a pas concernés. Or, le pas par excellence de la contredanse pour ce qui est des trajets rectilignes est le pas de gavotte. À l'époque tardive du quadrille, on verra certes les citadins à la mode le remplacer par le « pas français », mais certains milieux provinciaux ne les suivront qu'avec retard et s'en tiendront plus longuement au pas ancien.

Ce pas de gavotte de quatre temps définitivement fixé au XVIII<sup>e</sup> siècle dont il vient si longuement d'être question, celui-là qui dans le branle éponyme en constituait les deux dernières mesures, celui-là en qui la belle Danse s'est ensuite complue, que la danse théâtrale a choyé, que la contredanse a fait prospérer, c'est aussi celui-là que l'on retrouve en vallée d'Ossau, comme alternative au double dans le *branlo*. Le doute n'est pas de mise, c'est bien le même. Que l'assemblée final pris le plus souvent pieds joints au XVIII<sup>e</sup> siècle se trouve dédoublé en deux petits appuis sur place en Ossau ne nuit en rien à l'identification.

D'abord parce que cette façon de dédoubler un assemblé – ou une posture – est un classique dans la danse de la bonne société et qu'il est déjà parfaitement loisible aux danseurs des XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles d'en user dans le branle commun comme dans les gavottes<sup>17</sup>.

Ensuite parce que cette latitude prise avec l'archétype précis qui nous occupe, débordant le cadre des branles, est déjà de mise dans la belle Danse elle-même. On fait alors en effet sans problème suivre les deux temps initiaux du pas de gavotte (dits « contretemps de gavotte ») des deux appuis d'un coupé – façon voisine du *branlo* –, ou d'une sissonne (deux appuis là aussi), ou de toute autre clause de deux temps.

Parce qu'il est clair, enfin, qu'on est en Béarn devant un banal phénomène d'attraction, les Ossalois ne faisant en effet que rendre par là-même la clause de ce pas cohérente avec l'ensemble de leur répertoire traditionnel<sup>18</sup>.

Notre pas est bien le même. Reste à expliquer comment il est arrivé dans le *branlo*.

### **En vallée d'Ossau**

Qu'il y ait eu emprunt, la chose ne fait pas de doute.

Mais à quel moment ? Par quels vecteurs ?

Se dispenser de rechercher ces derniers, c'est donner corps à des chimères dignes des folkloristes du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est s'autoriser à conclure qu'il se serait reproduit par on ne sait quel miracle, à la seule échelle de la vallée d'Ossau, en un temps réduit, cette même histoire qui avait jadis fait passer d'une formule du pas à une autre, et cela du simple fait que l'on voit se côtoyer localement dans le même *branlo* des danseurs usant de la formule du branle double la plus classique et d'autres usant de la formule de la gavotte. C'est à ce compte postuler qu'il existerait une sorte de « logique intrinsèque » de l'évolution qui jouerait à l'identique quel qu'en soit le

---

<sup>17</sup> Peu avant la Révolution, les quatre « petites danses » que sont la Sissonne, les Tricotets, le Branle de Bourges et la Cassandre - regroupées sous le terme générique « Les Tricotets » - en témoignent tout particulièrement dans les notations de Malpied, Papillon, Guillemain et La Vigne.

<sup>18</sup> À la seule exception du *branlo bach* qui est un branle double classique très dépouillé, la totalité du répertoire ossalois connaît ce découpage final. Et cela, qu'il s'agisse du *branlo airejan*, du branle du faranla à Laruns, et, au-delà, de l'ensemble des sauts où chaque unité, quelque dimension soit la sienne, connaît ce motif conclusif.



contexte : il y a des siècles, en milieu aristocratique, quand prévalaient pourtant de tout autres expériences motrices, de tout autres règles de composition et de tout autres psychismes, et en milieu populaire à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle. Ce qui reviendrait à soutenir que les Ossalois auraient « tout naturellement » fait évoluer les *doubles* de leur branle vers le pas de gavotte, « réinventant », somme toute, ce dernier.

Cela n'est pas sérieux. Pour comprendre la présence du pas de gavotte dans le *branlo*, je vais, en soulignant les contradictions soulevées par l'enquête ethnographique elle-même, engager la problématique dans de tout autres voies.

### Les documents anciens concernant le *branlo* en vallée d'Ossau

Dans les évocations les plus anciennes du branle d'Ossau, fin XIX<sup>e</sup>, l'accent est mis par tous les témoins sur la régularité, le calme, le caractère répétitif du pas, sur son caractère identique ou au moins similaire pour tous les participants de la chaîne, à la seule exception du meneur. Le Guide Richard ira jusqu'à dire : « Il semble qu'une seule volonté fasse mouvoir les jambes de tous les danseurs tant les mouvements se font avec ensemble et précision »<sup>19</sup>. Le caractère posé de cette danse frappe chacun. Francis Jammes qui la voit danser à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et la décrit dans les toutes premières années du second précise : « Le pas du branle n'est pas un saut ni un mouvement précipité ». C'est un simple pas, « le pas avisé et prudent des pâtres »<sup>20</sup>. Le branle double peut être évoqué ainsi, pas la gavotte, enlevée, caractérisée par son sursaut.

Il qualifie le branle de « lent rondeau ». Il insiste : « Et, lentement, le rondeau tourne, si lentement, accompagné d'une psalmodie si lente, que tous semblent s'endormir de langueur à leur chant<sup>21</sup>. » Et encore : « Alors, comme un remous de gave, lentement, [...] on voit hésiter et naître le rythme du branle » [...] « cette promenade rêveuse dont la lenteur excessive émeut et étonne ». Sur de telles mélodies « calmes et désolées », chacun, nous dit-il, « danse avec gravité ». « Pas un tressaillement dans les physionomies qui revêtent une gravité [...], une attention soucieuse et méditative, une sorte de catalepsie. »

Sans qu'on soit en droit de tirer pour ce qui est du pas des conclusions autorisées d'évocations qui renvoient plus au climat général de la danse qu'à son contenu précis, retenons toutefois l'impression de calme qui s'en dégage, de régularité, sa comparaison avec une marche. Ces dernières qualités parfaitement justifiées par le *double*, guère – ou même pas du tout – par le pas de gavotte<sup>22</sup>. La question est donc au fond : ce pas de gavotte

---

<sup>19</sup> À Laruns, Mme CAZAUX-PORTES a naguère communiqué à J.-M. GUILCHER un petit livre dont manquaient la couverture et la page de titre et où était abondamment cité ce « Guide Richard ». Le chercheur n'a pu obtenir de précisions sur aucun de ces deux ouvrages.

<sup>20</sup> Francis JAMMES, *Roman du lièvre (Le 15 août à Laruns, le branle)*, Paris, Mercure de France, XXI<sup>e</sup> édition 1922, pp. 299-302.

<sup>21</sup> Francis JAMMES, *Roman du lièvre (Almaïde d'Etremont)*, Paris, Mercure de France, XXI<sup>e</sup> édition 1922, pp 160-161.

<sup>22</sup> Notons que chez certains danseurs l'économie du *double* est poussée au point que le dédoublé final y a été supprimé. On a alors très réellement affaire à une simple marche, laquelle ne se découpe alors en motifs que par le changement d'orientation

que privilégie aujourd'hui la pratique scénique est-il réellement un très ancien pas du *branlo* ?

### La recherche ethnographique

Très ancien ? On vient de voir que les témoignages du XIX<sup>e</sup> siècle n'inclinent guère à conclure en ce sens.

Qu'en est-il alors du côté des premières enquêtes ethnographiques ?

L'enquête de Guilcher en 1941 n'a pour sa part, on l'a dit, rencontré aucun pas de ce type. Jean Eyt, célibataire né en 1867 à Gère-Belesten, passionnément inscrit dans la culture locale, remarquable danseur capable de danser le branle à la voix pendant tout un après-midi, a témoigné auprès de lui de divers pas – dont certains propres au meneur et issus plus ou moins directement de la tradition militaire – mais pas de celui-là.

Bien sûr, cette toute première enquête est alors limitée ; le jeune chercheur est neuf devant son objet ; l'époque est à l'anxiété, non au plaisir, les entretiens sont par nécessité individuels tant il serait incongru d'organiser une réunion de danse en temps de guerre. Or seule la prestation collective permet de saisir la diversité des façons de faire, leur maintien sur la durée ou leur progressive réduction à un profil commun, la nature de cette diversité, la latitude accordée à la variation. L'on ne saurait donc écarter – la chose a même un caractère *a priori* vraisemblable – qu'il aurait peut-être ou même sans doute été possible, en ouvrant plus large l'investigation, en restant plus longuement sur place, de rencontrer des gens qui auraient dès cette date témoigné du pas que je vais désormais appeler « de gavotte ». Il n'empêche. La prédominance en ces temps anciens est celle du *double* et de ses multiples avatars, nullement celle du pas de gavotte.

Les femmes les plus âgées – or on sait que c'est souvent chez les femmes que subsistent les traces de la tradition la plus ancienne – ne s'autorisent que de menues libertés autour du *double* classique. Les hommes, eux, varient le dessin de cette unité en y déplaçant à leur gré le changement de pas, qui, de final le plus souvent chez les femmes, peut trouver chez eux tout autre place ou devenir motif indéfiniment répété.

Les enquêtes poursuivies par le même chercheur dans les années 1960 n'amènent guère de matériaux différents. Il faut dire que le tableau commence dès cette époque à être brouillé par les interférences entre un élan revivaliste qui réensemence l'expérience commune, les retombées de la pratique de groupes folkloriques et l'ancrage inégal, difficilement appréciable, des témoins dans un passé réellement traditionnel. Tout homme de quatre-vingts ou quatre-vingt-dix ans n'est pas nécessairement un témoin de l'ancienne tradition.

Premières conclusions : à s'en tenir aux premières enquêtes ethnographiques conduites avec la méthodologie et la rigueur appropriées, il n'est pas douteux que la structure des *branlos airejans* de la plus ancienne tradition – donc leur réelle identité initiale – soit celle du branle double. À supposer que des natures de pas différentes aient échappé à la vigilance de

---

du danseur ou la direction de ses trajets. C'est ce dont témoignait à Laruns en 1965 M. Jean GOYHONNET, ancien cantonnier né en 1881, dont le branle consistait seulement en huit pas de marche.

l'ethnologue, elles semblent relever toutefois, anciennement au moins, de l'exception et non de la règle.

Pourtant, sur les rares films pris par Francine et Jean-Marie Lancelot lors du 15 août à Laruns dans les années 70, c'est le pas de gavotte qui, sous l'un ou l'autre de ses avatars, prédomine parmi la diversité des façons de faire. Surtout, à vrai dire, chez les très jeunes danseurs du groupe folklorique en costume local dont la danse peine à gommer certaines raideurs d'apprentissage. Mais on l'observe aussi chez des hommes faits. Avec, chez certains au moins, une qualité de mouvement qui suppose un réel enracinement gestuel.

Quand, dans ces mêmes années 70 ou dans les décennies suivantes, des acteurs occitans ou béarnais vont se mettre à leur tour à mener des enquêtes sur le branle, ils vont fréquemment rencontrer le pas de gavotte. Leurs informateurs vont alors devenir des figures de référence du revival, tels les excellents danseurs que sont Sylvain Gavin, né en 1911, ou Suzanne Cazaux, née Cauhapé en 1913, ou encore son mari Augustin Cazaux, en 1905. Le pas dont ils témoignent va alors tout naturellement avoir tendance à s'imposer et à devenir le pas de la pratique revivaliste.

Comment expliquer le phénomène ? Un danseur revivaliste béarnais – rejoignant ainsi l'hypothèse que m'avait suggérée pour la gavotte bretonne un danseur de cercle celtique – me proposait naguère une façon d'envisager la chose qui pour lui allait de soi : « Un jour un danseur a proposé comme variante un découpage original du pas. Les autres l'ont trouvée jolie et l'ont adoptée ». L'hypothèse est d'une confondante naïveté. Dans un milieu traditionnel où ce type de danse s'apprend par imprégnation et non enseignement, le pas d'un danseur peut certes différer de celui communément observé, mais c'est la plupart du temps à l'insu de celui qui se singularise comme de ceux dont il se distingue. En pareil cas, nul ne cherche à copier l'original, sa fantaisie reste individuelle et sans conséquence sur le devenir de la danse du groupe.

### **Les voies d'un cheminement**

L'explication est à chercher ailleurs. Pour la trouver, il convient, d'une part, d'interroger la nature des répertoires différents qui ont co-existé avec le *branlo* jadis ou naguère en Ossau, de s'intéresser d'autre part au dispositif même du *branlo* – la chaîne – et à l'évolution qui l'a affecté.

Le *branlo*, on le sait, est passé d'une très longue chaîne où tous les danseurs, meneur excepté, étaient sur le même plan, liés souplement les uns aux autres, maillons identiques et solidaires de la même longue corde, à des tronçons de six à dix danseurs, et enfin à une succession de couples séparés, autonomes, désormais libres de leurs mouvements. Là où cinquante danseurs plus ou moins contraints par la chaîne suivaient d'un élan commun un meneur unique, seul vraiment libre d'ornementer son pas à sa guise ou d'en varier la nature, cinquante meneurs dansent désormais simultanément et sont chacun à même de profiter de cette liberté. Dans le même temps, le passage d'un branle autrefois le plus souvent chanté – où la nature, l'ampleur et le dynamisme du mouvement sont dans l'étroite sujétion du souffle des danseurs – à un branle accompagné de l'extérieur aux instruments a libéré d'autant les énergies chez les danseurs, et renouvelé les voies par lesquelles

elles se canalisent<sup>23</sup>.

Voyons maintenant si quelque éclairage pourrait venir des répertoires locaux autres que le *branlo*. Ils sont de plusieurs natures. Attachons-nous d'abord aux sauts, danses réservées aux hommes, parfois complexes, danses qui, elles, relèvent de l'enseignement et ont été pratiquées dans la vallée de temps immémorial, comme d'ailleurs dans quasi toute la chaîne pyrénéenne.

#### *Les sauts*

Un saut consiste à articuler entre elles de façon perpétuellement renouvelée des unités motrices de longueur et de facture différentes. Parmi ces unités, l'une, essentielle, est justement le *double* de la Renaissance<sup>24</sup>. Or il n'est pas rare de voir certains hommes remplacer dans les sauts cette unité motrice, la seule prescrite par la tradition, par des pas dits « de fantaisie » de facture plus savante. Et parmi ces pas de fantaisie, justement notre fameux pas de gavotte. C'est, entre autres, le cas de Sylvain Gavin qui, donnant au pas une belle envolée et y marquant avec force le sursaut, y a recours de façon quasi systématique.

Voilà qui est d'importance, et qui, on le conçoit, amène à envisager sous de nouveaux éclairages et, partant, de nouvelles perspectives, le problème du *branlo*.

Dans les sauts, le danseur qui use à son gré de l'une ou l'autre de ces deux unités motrices (le *double* de la Renaissance / le pas de gavotte) leur assigne certes même fonction mais sans aucunement les confondre. C'est seulement leur dimension équivalente de deux mesures qui lui permet, quand il le désire, de substituer l'une – le pas de gavotte – au pas réel et ordinaire du saut qu'est le *double*. Bref, de l'aveu de tous, le *double* est en l'occurrence premier et seul anciennement traditionnel, comme il l'est d'ailleurs aussi partout dans les provinces basques voisines. Le pas de gavotte, lui, est simplement un de ces pas de fantaisie que l'on peut à l'occasion lui substituer pour briller, pour sortir de la routine.

Ce fait vient singulièrement renforcer la présomption qui valait pour le *branlo*. À savoir que le *branlo* effectué selon la structure du branle double y aurait, lui aussi, une très réelle antériorité sur celui qui s'effectue en pas de gavotte. Cela ne dit pourtant pas d'où serait venu en Béarn – et, en ce qui nous occupe, en vallée d'Ossau, – ce fameux pas de gavotte.

#### *Les pas de tradition militaire*

Il y a eu partielle influence autrefois en Ossau d'un art savant de la danse. En témoignent certains pas de meneurs – dont celui de Jean Eyt précédemment évoqué –, en témoignent aussi des danses comme La Matelote et Le Pas français, autrefois connues de certains hommes et tombées ensuite dans l'oubli. Or, partout où on les retrouve dans la chaîne pyrénéenne, ces deux danses de caractère y ont été répandues par

---

<sup>23</sup> Les plus anciens informateurs de J-M Guilcher témoignaient tous du fait. À Béost, M. Pierre LABORDE, né en 1897, insistait sur le fait que les *branlos* n'ont pas le même style suivant que la danse est chantée ou accompagnée aux instruments. Dans le premier cas, il la disait glissée, marche légèrement suspendue ne comportant aucun rebondissement. Dans le second cas, rebondissante, ornée de broderies, elle est ce que la fait devenir l'exubérance du danseur. Mme Anna GROSOSSEAU, bonne danseuse née en 1903, confirmait et illustrait ses dires.

<sup>24</sup> Lequel *double*, pour tout compliquer et tromper le lecteur, est nommé « *simple* » en Béarn !

l'enseignement militaire de la danse au XIX<sup>e</sup> siècle.

Sur ces seules présomptions, la réalité ancienne d'un tel enseignement en vallée d'Ossau serait déjà assurée. Mais on a mieux que des présomptions : le témoignage direct des plus anciens.

Ainsi, à Laruns, M. Jean Goyhonnet, ancien cantonnier, né en 1881, se souvenait qu'il y avait eu localement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle des maîtres militaires et des danseurs formés par l'armée. Et ce, jusque vers 1901. À Accous, M. Gabriel Larraux, né en 1903, témoignait qu'en vallée d'Aspe voisine plusieurs de ceux qui montraient à danser avaient été prévôts de danse au régiment, tels Jean-Baptiste Loustalet-Barboulet et Jean Soussens né vers 1845. Appartenant à cette même génération, le propre enseignant de M. Larraux, Basile Care, avait été musicien au régiment.

Les faits sont là : dans cette vallée qui a le calme et simple *branlo* pour danse ordinaire, une partie de la population masculine a jadis été familière d'un répertoire savant et a dominé des pas de solistes fort complexes. Il est trop tard pour pouvoir affirmer, preuves à l'appui, que le pas de gavotte faisait partie de ces pas de solistes et que c'est par ce vecteur de la danse régimentaire qu'il s'est par contagion communiqué au répertoire local plus ancien. Tout renvoie pourtant à cette probabilité. Vu la place prédominante qu'a eu le pas de gavotte dans la danse de scène, elle-même creuset de la pratique régimentaire, elle est non seulement plausible, mais, plus encore, elle est éminemment vraisemblable.

#### *La contredanse*

Qu'en est-il des autres relais du pas précédemment envisagés, telles les contredanses ?

Si l'abbé Capdevielle, curé à Eaux-Bonnes, croit pouvoir se féliciter en 1891 de ce que les danses modernes, quadrilles, polka, etc., n'ont pas corrompu la danse locale, il s'abuse doublement<sup>25</sup>. D'abord parce que ces dernières sont bel et bien là. Sans être nécessairement, il est vrai – aux premiers temps au moins – l'occasion d'un mélange entre catégories sociales. Ainsi on se contente simplement de juxtaposer deux bals à Laruns aux jours de fête. Un bal moderne sous la halle, un bal ossalois sur la place. Mais la modernité se donne de ce fait à voir, elle se propose à l'imitation. Elle est aussi largement liée aux stations thermales fréquentées par les milieux aisés dès le début du siècle, Eaux-Chaudes et surtout Eaux-Bonnes. Cette société artificiellement regroupée a ses plaisirs. Dont ceux de la danse. C'est la vogue du quadrille, naguère exécuté en pas de gavotte, puis « pas français », puis simplement marché, tandis qu'ont perduré longtemps à ses côtés des contredanses isolées auxquelles restait attaché le pas de gavotte.

Que les bergers des montagnes n'aient pas connu le quadrille et peu les contredanses, la chose est vraisemblable, mais que les artisans, les boutiquiers, le personnel domestique des stations thermales et du bourg important qu'est Laruns l'aient ignoré, c'est ce qui n'est pas concevable.

Notre abbé ne fait d'ailleurs pas façon d'avouer ingénument la présence en cette région du menuet et de la pavane, ... témoignage qui laisse tout de même à cette date un brin dubitatif.

Or bergers et petit peuple citadin dansent ensemble le branle lors des fêtes. Avec possibilité de communication des savoirs. En ces localités

---

<sup>25</sup> Abbé F. CAPDEVIELLE, *La Vallée d'Ossau*, Paris, Sauvaitre, 1891, p. 128.

thermales où des estampes nous montrent vers 1850 des bergers et des bergères dansant devant de belles dames en crinolines qui portent gants, éventails et ombrelles, devant de beaux messieurs en habit et chapeau haut de forme<sup>26</sup>, croit-on vraiment que les locaux aient ignoré la danse des milieux dominants ? Qu'ils ne la fassent pas leur en totalité, peut-être – encore que la chose soit attestée en certaines localités du Pays Basque voisin pour le quadrille -, mais qu'ils en empruntent certains éléments voilà qui n'est guère douteux. Comment échapperaient-ils d'ailleurs aux contredanses ? En niant que la danse ossaloise ait été « travestie » par leur pratique, Capdevielle ne se rend pas compte qu'il en accrédite en quelque sorte le fait. Ou plutôt qu'il accrédite au moins leur présence. Comme l'accrédite aussi le répertoire musical de son côté. Un nombre très considérable des airs instrumentaux qui servent au branle ossalois sont en effet des airs de gavotte, des airs de contredanses qui ont été des « tubes » au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les petits faits sont têtus. Ils désignent tous ici la même chose.

- Oui, c'est bien le pas de gavotte du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on retrouve dans le *branlo*.

- Non, il n'est pourtant pas ressource de la danse ossaloise depuis cette lointaine époque.

- Il apparaît en effet que le branle le plus ancien qu'atteigne la mémoire des vivants ne le comportait pas.

- Sa présence à terme dans le *branlo* où il se mélange et se fond de façons multiples et renouvelées selon les danseurs avec les pas plus anciennement propres à la danse ne s'explique qu'en envisageant des relais intermédiaires.

- Que ce soit par le biais des danses de tradition militaire, que ce soit par les contredanses – très vraisemblablement par les deux –, que ce soit par des relais qui échappent aujourd'hui aux investigations de la recherche, il est établi que le pas a d'abord trouvé à se réemployer dans le seul répertoire traditionnel masculin : les sauts.

- C'est de là, semble-t-il, qu'il s'est peu à peu communiqué au branle en tant que fantaisie de meneur ou façon de varier à l'occasion le pas chez les hommes, reconduisant alors dans le branle le remplacement d'une unité motrice par une autre, comme ils avaient pris l'habitude de le faire communément dans les sauts.

Tant que le branle s'est dansé en longue chaîne, l'originalité du seul meneur a pesé d'un faible poids devant l'unisson du reste de la corde. Mais, dès lors que le tronçonnement en chaînes courtes a multiplié les meneurs, les chances d'occurrence du pas s'en sont d'autant multipliées elles aussi. Autant de meneurs que d'hommes dans le branle ultime par couple, autant de chances offertes de ce fait au pas.

Mis ainsi en évidence, désormais multiplié, banalisé, le pas s'est proposé à l'imitation de qui voulait et a inégalement gagné jusqu'aux femmes<sup>27</sup>.

Concluons : en privilégiant dans les représentations scéniques le *branlo* en pas de gavotte au détriment du *branlo* façon branle double, les groupes folkloriques n'affirment pas ce faisant, comme certains le présument pourtant, une identité patrimoniale proprement béarnaise dégagée de références plus largement nationales. La gavotte n'est pas plus ossaloise, en

---

<sup>26</sup> Au premier rang de ces estampes, celles de Pierre GORSE concernant Laruns et Eaux-Bonnes

<sup>27</sup> Tout spécialement dans les fratricies où plusieurs garçons bons danseurs se faisaient auprès de leurs sœurs, dans l'intime des soirées familiales, le relais du pas.

effet, que ne l'est le branle double.

Mais en établissant ici qu'un branle jadis pratiqué par la meilleure société française se profile derrière l'un des visages du *branlo* en vallée d'Ossau, je ne dépouille nullement les Ossalois de leur bien.

L'identité d'une danse ne tient pas en effet à sa filiation. L'identité profonde du *branlo*, ce n'est ni le branle double ni la gavotte. C'est, né d'une alchimie locale, poli par des générations de danseurs comme le sont les galets par les eaux des gaves, ce style particulier, savoureux, difficilement imitable qu'imprimaient naguère à ces modèles plus largement français - au point de les transfigurer -, les derniers détenteurs de la tradition locale.