



HAL
open science

Le folklore dansé en bas-Languedoc : la politique des Treilles de l'Ancien Régime à la cinquième République.

Serge Boyer

► **To cite this version:**

Serge Boyer. Le folklore dansé en bas-Languedoc : la politique des Treilles de l'Ancien Régime à la cinquième République.. Linguistique. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2018. Français. NNT : 2018MON30070 . tel-02155001

HAL Id: tel-02155001

<https://theses.hal.science/tel-02155001>

Submitted on 13 Jun 2019

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

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

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY MONTPELLIER III

Préparée au sein de l'école doctorale **58**
Langues, Littératures, Cultures, Civilisations

Et de l'unité de recherche LLACS
Langues, Littératures, Arts et Cultures des Suds

Spécialité : **Études occitanes**

Présentée par **Serge BOYER**

LE FOLKLORE DANSÉ EN BAS-LANGUEDOC

La politique des Treilles de l'Ancien Régime à la Ve République

Soutenue le mardi 11 décembre 2018 devant le jury composé de

Mme Marie-Jeanne VERNY, professeur, Université Montpellier III	Directrice
M. Yan LESPOUX, maître de conférence, Université Montpellier III	Co-directeur
Mme Nelly BLANCHARD, professeur, Université de Bretagne Occidentale	Rapporteur
M. Jean-François COUROUAU, maître de Conférences, Université Toulouse-Jean-Jaurès	Rapporteur
M. Xabier ITÇAINA, directeur de recherche au CNRS, Science politique – Bordeaux	Examineur



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'**UNIVERSITÉ P. VALÉRY – MONTPELLIER III**
Arts, Lettres, Langues, Sciences humaines et sociales

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Langues, Littératures, Cultures, Civilisations

Et de l'unité de recherche LLACS
Langues, Littératures, Arts et Cultures des Suds

Spécialité : **Études occitanes**

Présentée par **Serge BOYER**

LE FOLKLORE DANSÉ EN BAS-LANGUEDOC

La politique des Treilles de l'Ancien Régime à la V^e République

Soutenue le mardi 11 décembre 2018 devant le jury composé de

Mme Marie-Jeanne VERNY, professeur, Université Montpellier III

M. Yan LESPOUX, maître de conférence, Université Montpellier III

Mme Nelly BLANCHARD, professeur, Université de Bretagne Occidentale

M. Jean-François COUROUAU, maître de Conférences, Université Toulouse-Jean-Jaurès

M. Xabier ITÇAINA, directeur de recherche au CNRS, Science politique – Bordeaux

Directrice

Co-directeur

Rapporteur

Rapporteur

Examineur





THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'**UNIVERSITÉ P. VALÉRY – MONTPELLIER III**
Arts, Lettres, Langues, Sciences humaines et sociales

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Langues, Littératures, Cultures, Civilisations

Et de l'unité de recherche LLACS
Langues, Littératures, Arts et Cultures des Suds

Spécialité : **Études occitanes**

Présentée par **Serge BOYER**

LE FOLKLORE DANSÉ EN BAS-LANGUEDOC

La politique des Treilles de l'Ancien Régime à la V^e République

Soutenue le mardi 11 décembre 2018 devant le jury composé de

Mme Marie-Jeanne VERNY, professeur, Université Montpellier III

M. Yan LESPOUX, maître de conférence, Université Montpellier III

Mme Nelly BLANCHARD, professeur, Université de Bretagne Occidentale

M. Jean-François COUROUAU, maître de Conférences, Université Toulouse-Jean-Jaurès

M. Xabier ITÇAINA, directeur de recherche au CNRS, Science politique – Bordeaux

Directrice

Co-directeur

Rapporteur

Rapporteur

Examineur



Remerciements

Je tiens à remercier Madame **Marie-Jeanne VERNY** et Monsieur **Yan LESPOUX**, respectivement Professeure et Maître de conférence à l'Université Paul-Valéry de Montpellier.

Je tiens à les remercier pour leurs enseignements précieux, leur disponibilité permanente, et pour la direction extraordinaire dont j'ai profité tout au long de l'élaboration de cette thèse.

Je tiens également à remercier vivement Monsieur **Philippe MARTEL**, Chercheur au C.N.R.S., qui a dirigé mes premières années de recherches, et qui a fait preuve d'une grande indulgence quant à mes longues années d'interruption professionnelles.

J'adresse mes remerciements à Madame Nelly BLANCHARD, professeure à l'Université de Bretagne occidentale et Monsieur Jean-François COUROUAU, professeur à l'Université de Toulouse, qui ont accepté d'être les rapporteurs de cette thèse.

Je remercie Monsieur Xabier ITÇAINA d'avoir accepté d'être examinateur de cette thèse.

Je tiens à remercier également, pour leur aide et leur soutien :

M. et Mme Jean-Marie et Damienne Boyer, Mme Patricia Boyer ;

Mme Florence Boyer, M. et Mme Pierre et Bernadette Garau ;

M. Henry Barthès, M. Pierre Alazar, et la Société archéologique de Béziers ;

Mme Jacqueline Baudou ;

M. François Cannizaro, M. Jean-Paul Platet, et l'association La Farandole biterroise ;

Mmes Céline Dumas, Sylvie Calvet, et le personnel du musée du Biterrois ;

M. et Mme Évrard ;

Ms. Frank Jadot, Daniel Tournebize, Alain Charrié et l'association Chivirasèta ;

M. Marc Lugan, M. Bernard Salques ;

M. et Mme Jean-Pierre et Muriel Orth ;

Mme Jeanne Tardieu.

Je remercie également pour leur aide précieuse :

Les archives municipales de Béziers et de Montpellier ;

Les archives départementales de l'Hérault ;

M. Benjamin Assié et le personnel du C.I.R.D.O.C. ;

Mme Sylvie Sagnes et le G.A.R.A.E. de Carcassonne.

Avant-propos

Les bouleversements économiques et culturels des sociétés languedociennes et françaises, notamment aux XIX^e et XX^e siècles, ont régulièrement causé des dommages aux pratiques populaires, corporatives et traditionnelles. Cependant, dans certaines régions, des folkloristes ont su pallier les interruptions des traditions, soit en les maintenant artificiellement en vie, soit en les collectant et les retranscrivant sur de multiples supports. Le folkloriste biterrois Léonce Beaumadier, pendant soixante années de collectages, enregistre les chants en langue d'oc, les musiques et les témoignages sur des disques en cire à lecture unique, puis sur bandes magnétiques dont il fait un usage intensif, préservant de l'oubli l'intégralité des répertoires populaires locaux. Il prend également soin de fixer sur diapositives toutes les fêtes populaires, les danses et les costumes locaux en usage jusqu'à l'Entre-deux-guerres. Enfin, il consigne dans de nombreux cahiers, manuscrits et tapuscrits, toutes les informations collectées dans les départements de l'Aude et de l'Hérault, ainsi que ses propres analyses. Léonce Beaumadier ne travaille pas seul ; il consulte souvent ses homologues locaux, notamment la poétesse Clardeluno alias Jeanne Barthès et le maître de danse montpelliérain Léon Boulet, et il sauvegarde leurs travaux respectifs sur le costume traditionnel et les chorégraphies populaires. Le fonds documentaire de Beaumadier s'enrichit jour après jour, jusqu'à la mort du folkloriste en 1980.

Une étude sur le folklore dansé en Bas-Languedoc doit prendre en compte l'exceptionnelle source de renseignements ethnologiques que constitue ce fonds Léonce Beaumadier, déposé au musée du Biterrois par l'association félibréenne l'Escolo Trencavel. La documentation formelle issue d'enquêtes et de collectages, liée à la culture traditionnelle, au folklore, aux danses, aux musiques et aux jeux chorégraphiques de l'ancienne société paysanne est extrêmement rare. C'est ce qui donne toute sa valeur au fonds Léonce Beaumadier qui, enrichi des collections constituées par Clardeluno et Léon Boulet, devient l'un des plus complets et des plus instructifs en France. Redécouvert au tout début des années 2000, le fonds fait l'objet d'une convention entre l'Escolo Trencavel et le musée du Biterrois dès le mois de mars 2003 afin de permettre aux chercheurs et au grand public de se réapproprier le patrimoine immatériel régional. Dans les faits, ce dépôt n'a été ouvert à la consultation publique qu'en 2008.

Préjudiciable pour l'ensemble des chercheurs et des pratiquants en Bas-Languedoc, cette confiscation du patrimoine fut avant tout administrative : des agents de collectivités, ayant eu quelques responsabilités dans la conservation muséale locale au tournant du siècle, ont joué de leur influence pour se réserver la consultation et l'exploitation d'un fonds qui ne leur appartenait pas. Mais ils n'ont fait que ralentir l'inéluctable nécessité de diffusion, et le mal est aujourd'hui réparé : le fonds Beaumadier est consultable au musée du Biterrois depuis 2009, et le fonds sonore, numérisé et copié, est également consultable aux archives départementales de l'Hérault depuis 2011, ainsi

qu'au siège de l'Escolo Trencavel, toujours propriétaire. Enfin accessible à tous, sans passe-droits, il a pu être l'objet de plusieurs travaux et publications autour de la pratique du hautbois, de la danse traditionnelle, et du totémisme héraultais. Le présent travail a ainsi pu être mené à son terme, après une décennie d'interruption.

L'ouverture du fonds Beaumadier a également permis de le compléter avec les legs que le folkloriste a fait aux groupes folkloriques, à sa famille, à son école félibréenne. Le recouplement des fonds de Beaumadier, Clardeluno et Léon Boulet, enfin réunis dans une même collection muséale, permet la redécouverte d'un patrimoine en danger, de chants et de musiques notées *in extremis* avant leur oubli par les derniers pratiquants. Inscrites sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité par l'Unesco en 2005, les pratiques totémiques autour de la vallée de l'Hérault, les chants occitans, les musiques et les danses qui leurs sont intimement liées doivent ainsi beaucoup aux nombreux collectages de Léonce Beaumadier, à ses enquêtes, à son désir de transmission, au travail de toute une vie.

C'est ce riche corpus que nous avons voulu, dans notre travail, étudier avec soin, valoriser, recouper avec les fonds d'archives départementaux, afin de proposer une synthèse des nombreux éléments du folklore languedocien découverts et réunis par l'ensemble des folkloristes, historiens, ethnologues et poètes du Bas-Languedoc.

Introduction générale

Il est des traditions populaires qui jalonnent l'Histoire, qui traversent les siècles et qui survivent aux guerres et aux révolutions.

Certaines de ces traditions locales, danses collectives et pratiques instrumentales du Bas-Languedoc, ont été les témoins privilégiés et récurrents des grands événements politiques et sociologiques de l'Histoire de France, et du territoire occitan. Depuis l'Ancien Régime jusqu'à nos jours, des chorégraphies populaires, en marge des pratiques populaires et festives des anciennes assemblées rurales, sont présentées aux autorités lors de fêtes calendaires ou politisées. Ces fêtes, liées étroitement à la société agraire, ou aux régimes politiques successifs, sont des cadres privilégiés d'expression populaire, et permettent d'observer les mutations régulières des sociétés et du folklore régional.

Terme issu de l'anglais et signifiant étymologiquement la science du peuple, le folklore désigne, selon Arnold Van Gennep, autant l'exercice de la discipline que son étude proprement dite. Le folklore relève de la vie quotidienne des populations ; il s'étend à toutes les pratiques populaires, autant pragmatiques que mythiques. Il touche aux usages corporatifs, festifs, vestimentaires ou encore religieux de toutes sociétés, mais c'est spécifiquement à la danse et à la musique populaire qu'il doit un glissement sémantique certain, un dénigrement lié à ce qu'il désigne littéralement : des pratiques anciennes, désuètes, ainsi que leur étude menée parfois de manière trop empirique, ou trop imaginative.

Après la désagrégation d'une certaine société rurale, après les exodes massifs provoqués par l'introduction d'une monoculture intensive, l'industrialisation du pays, diverses crises viticoles et une guerre mondiale, la totalité des savoir-faire liés à ce folklore ont manqué de disparaître. Certains de ces savoirs, certaines de ces pratiques, profitant de cadres de réalisation spécifiques et réguliers, ont pu demeurer dans le répertoire traditionnel des populations. Il s'agit de danses, de musiques, de chants, de confection de costumes. Mais l'avènement d'une nouvelle société française, urbanisée, industrialisée, qui entretient parfois ces vestiges qui lui sont partiellement étrangers, altère la transmission. Il convient ainsi de différencier ce qui relève d'un folklore désuet, et ce qui relève d'une tradition quasi-ininterrompue ; celle-ci ne saurait être généralisée à l'ensemble de l'espace culturel, et ne concerne que des spécificités locales : pour le Bas-Languedoc, danses des Treilles, du Chevalet, branles spécifiques et pratique du hautbois à anches doubles s'imposent comme objets d'étude incontournables.

En marge d'un folklore dansé en reconstruction presque totale, et une tradition en lutte constante pour sa survie, apparaissent tardivement d'autres formes de réjouissances populaires liées à la discipline. Moins dépendants d'une seule société, moins soumis aux orientations de l'autorité

civile et politique, le folk, venu d'outre-manche, et le trad, plus adapté aux bals publics, popularisent la chanson régionale et la pratique de danses locales anciennes, ou extérieures apparues en Europe juste avant la fin de la société paysanne. Ces nouveaux genres festifs et populaires trahissent les nombreuses mutations dont le folklore dansé a été victime durant plusieurs siècles.

Le folklore français, et celui de toute l'Europe, étendent leurs racines dans les anciennes pratiques paysannes, dans une société rurale qui conférait aux danses et aux musiques une signification forte. Tout ou presque était lié aux travaux agricoles, et tout porte à croire que l'espace viticole bas-languedocien, à partir de la Renaissance puis au XIX^e siècle, provoque l'émergence de danses, de chants, de pratiques souvent liées à la production de vin. De plus, cet espace méridional est une région de passage ; le Bas-Languedoc est propice aux échanges avec les régions voisines, et il est difficile de croire que les pratiques artistiques populaires ne puissent pas voyager avec les pratiquants. Mais jusqu'à quel point, et dans quel espace de pratique, les danses, les musiques, les costumes, peuvent-ils connaître des influences ?

Le Bas-Languedoc offre de nombreux cadres de pratiques pour des danses festives, vécues ou représentées. On danse lors des fêtes officielles, calendaires, ou votives. On danse encore lors des événements majeurs de l'existence comme les baptêmes ou les mariages... Toutes ces réunions sont autant d'occasions de réaliser des chorégraphies spécifiques, comme la danse des Treilles, du Chevalet, des Rubans, et autres réjouissances populaires collectives et souvent corporatives. Celles-ci sont nombreuses dans l'espace viticole biterrois, et au-delà, à partir du milieu du XIX^e siècle. Certaines danses et musiques sont pratiquées dans toute la région, même si les premiers folkloristes ont réduit certaines pratiques folkloriques, leur genèse et leur entretien à des zones géographiques restreintes, parfois même à une seule localité. Pourtant, aussi riches soient-elles, les principales communes bas-languedociennes ne vivaient en aucun cas en autarcie. Narbonne, Béziers, Agde, Pézenas ou encore Montpellier connaissaient entre elles des rapports étroits, et ces rapports ne s'arrêtaient pas à leurs seuls cépages. Le terroir est très étendu ; le vignoble languedocien est, dès le milieu du XIX^e siècle, considéré comme le plus grand du monde. Il s'étend essentiellement sur les départements du Gard, de l'Hérault et de l'Aude. Sa superficie passe de 134 000 hectares en 1788, à 205 000 en 1818. En 1839, il dépasse les 230 000 hectares, en s'implantant sur des terres vouées autrefois aux cultures maraîchères, céréalières, ou réservées aux pâtures¹. Les vignes recouvraient les terres du Rhône à Carcassonne. À lui seul, l'arrondissement de Béziers compte au début du XIX^e siècle, plus de quarante mille hectares de vignes, soit près de la moitié du vignoble héraultais. Mais la pratique des Treilles et autres chorégraphies populaires ne se retrouve pas dans toutes les communes situées aux confins de l'espace viticole, même si certaines pratiques y présentent des similitudes troublantes. Aussi, peut-on définir une limite géographique précise au folklore en Bas-

¹ Emmanuel LE ROY-LADURIE, *Histoire du Languedoc*, Puf, Paris, 1962 p.108.

Languedoc ? Est-ce vraiment le terroir qui fait le folklore, comme dans bien des pays, ou bien est-ce le folklore bas-Languedocien qui définit, par ses multiples facettes, par sa signifiante forte, un espace spécifique ?

En Europe, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les danses réalisées par la communauté étaient donc essentiellement corporatives, mais également collectives, et fermées, c'est-à-dire que les danseurs étaient physiquement tournés vers le centre de l'assemblée. Les rondes, les chaînes, mimaient souvent les travaux collectifs, et résumaient la vie quotidienne du groupe. Les danses n'avaient d'autre but que celui de divertir ceux qui les pratiquaient.

La Révolution industrielle va radicalement changer cela.

Les danses créées et entretenues par les communautés rurales vont céder le pas à d'autres pratiques. Des danses vont être réinventées au tout début du XX^e siècle par une autre société, plus urbaine, plus riche, plus éduquée. La danse ne sera plus vécue par une société paysanne, mais représentée devant un public par des bourgeois de la ville.

Il convient ainsi de se demander si ce sont réellement les mêmes danses qui sont exécutées en Bas-Languedoc avant et après la Révolution industrielle ; si ces danses ne connaissent pas des changements rédhibitoires, des évolutions trop différentes pour continuer à être comparées à leurs ancêtres pratiquées avant l'effondrement de la société paysanne... À force de réinventions successives, de *revivals* récurrents, peut-on encore parler de folklore, au sens étymologique du terme ? Bien sûr, le terme même de folklore connaît lui-aussi une évolution notable. Il est galvaudé, notamment par ceux qui ont tourné le dos aux pratiques populaires, en quittant les zones rurales. Ces populations sont soumises à de nouvelles modes, à de nouveaux amusements citadins, et de nouvelles danses souvent en provenance d'outre-Atlantique... De nouveaux orchestres proposent le *fox-trot* ou la java, le *one-step* puis le charleston, et rencontrent jusqu'à la Première Guerre mondiale un grand succès dans les villes françaises. Le folklore dansé, en France et en Bas-Languedoc, connaît ainsi de longues périodes d'oubli avant d'être retrouvé, régulièrement, au cours du XX^e siècle. La nouvelle population des villes se saisit ainsi de pratiques passées, et transforme un folklore initialement vécu par la paysannerie en une pâle imitation scénique. De fait, les pratiques n'ont-elles pas changé d'âme en changeant radicalement de pratiquants ?

La Révolution industrielle marque une fracture dans la pratique des danses. Avant de migrer vers les villes et les scènes, Chevalet, *Buffatières*, danses de Mai, et toutes les autres chorégraphies avaient probablement connu des versions populaires et intimistes. Mais il y a toujours des exceptions : les Treilles semblent vouloir échapper à ce schéma traditionnel, et conserver une certaine codification, établie avant la Révolution industrielle. Cette codification est rapportée précisément par des folkloristes locaux (Antoine Quérel, Fernand Birot, Gabriel Picarel ou autres Léon Gabriel Boulet), nationaux (Monique Decitre, Jean Baumel et avant eux Joseph Canteloube) ainsi que des félibres (Junior Sans et Léonce Beaumadier). Ainsi les Treilles ont-elles toujours

connu un public, à Béziers comme ailleurs ? D'autres danses ont-elles connu le même parcours, de la société paysanne à la société urbaine, du peuple aux notables ?

Le folklore français et bas-languedocien intéresse la société savante dès le XIX^e siècle. Les enquêtes se multiplient dans les provinces, et les pratiques populaires (danses, musiques, costumes...) deviennent de simples objets d'études pour toutes sortes d'érudits. De plus, d'autres acteurs apparaissent autour de ce patrimoine en perdition : les félibres, dont la forte influence se fait jour en Languedoc à la fin du siècle, apportent un regard différent sur les pratiques et les répertoires populaires. Le folklore constitue alors pour nombre de félibres un fonds à valoriser, afin de « bâtir une culture d'oc moderne »².

À Béziers, ce sont les félibres qui se sont saisis du folklore et qui se sont chargés d'une mission de sauvegarde ; il s'agit notamment de Léonce Beaumadier et de Jeanne Barthès, majorale, plus connue dans le monde félibre sous le surnom de Clardeluno. À la fois poétesse et folkloriste, Clardeluno fonde et dirige le groupe folklorique de Cazedarnes au milieu du XX^e siècle. Elle enquête sur les pratiques traditionnelles régionales, et publie régulièrement ses travaux de collectage dans la revue *Trencavel*, même si ce sont ses œuvres poétiques en langue d'oc qui lui font obtenir la cigale d'Or en 1941. Clardeluno s'entoure de mainteneurs, comme Auguste Domergue ou encore Léonce Beaumadier qui consacre sa vie entière au collectage dans la région de Béziers. À partir de la fin de la Première Guerre mondiale, ils entretiennent, au-delà de la langue, des danses, des musiques et des costumes, tout un patrimoine immatériel qui apparaît régulièrement dans les publications de l'*Escolo Trencavel*.

Cependant, tous les folkloristes ne sont pas issus du même milieu, de la même mouvance félibréenne, et les premiers groupes véritablement folkloriques, en Bas-Languedoc comme en France, sont créés par des citoyens divers, professeurs de gymnastique, chorégraphes de salon, petite bourgeoisie urbaine soudainement prise de remord face à la disparition annoncée de son héritage culturel. Devant une telle diversité, on peut s'interroger sur les motivations de ces acteurs des premiers *revivals*. Partageaient-ils les mêmes intentions, et surtout, avaient-ils tous les moyens de mener à bien des recreations sans altérer les pratiques, les pas de danse, les figures, les musiques ?

Les mutations successives qui ont émaillé la pratique folklorique de la fin du XIX^e siècle à nos jours sont souvent des phénomènes liés à l'Histoire. Exode rural, guerres mondiales, décolonisations, ont à leur tour provoqué un vif intérêt pour les pratiques anciennes, images d'une vie meilleure, du moins idéalisée. Et il apparaît primordial d'étudier chaque résurgence du folklore, afin de comprendre les altérations produites : à quelles occasions ont-elles eu lieu, combien peut-on en dénombrer, et surtout quelles sociétés en ont été le moteur ? Le folklore s'est-il vu modifié par à-coups, ou bien les mutations se sont-elles faites lentement, de manière insidieuse, à chaque

² Philippe MARTEL, « *Collectors e Félibres* », dans *Études de langue et d'histoire occitanes*, Lambert-Lucas, Limoges, 2015, p.207.

collectage incomplet, à chaque défaut de la mémoire ?

Chacune de ces sociétés, actrices des différents *revivals*, apporte des modifications structurelles aux danses, aux musiques, et aux costumes. Ce problème apparaît clairement aux yeux de la population, qui ne reconnaît plus vraiment les pratiques anciennes. Le folklore scénique renvoie peu à peu une image négative : pourquoi et surtout comment reconstruire les pratiques d'une société paysanne disparue ? La terminologie très variée qui désigne dès lors la discipline est parfois péjorative, afin de mettre en lumière ses propres paradoxes. Au cours du XX^e siècle, de nombreux termes sont inventés et employés ; mais que veulent vraiment dire « tradition » et « folklore », « trad » et « folk », et tous les autres vocables dérivés ?

Enfin, il y a le problème des interférences. Peu étudié par les folkloristes historiques, prompts à localiser à l'excès chaque pan du folklore français (la Bourrée ne serait pratiquée qu'en Auvergne, et la coiffe à nœud serait portée dans toute l'Alsace), le phénomène de l'interférence est multiple. Il se joue entre régions, bien entendu, et peut-être aussi entre sociétés. Quels ont été les emprunts du peuple à l'élite ? Ont-ils été réciproques ? Peut-on observer, comme l'affirme Henri Davenson, des échanges culturels permanents entre *le château et la ferme*³ ? Davenson étudie les échanges dans les pratiques musicales entre divers niveaux de société, du Moyen-Âge à la fin de la société paysanne. Mais ces emprunts ne sont pas toujours évidents, en musique comme en danse. Ils s'effacent vite derrière les altérations provoquées par la réinvention.

Le folklore pratiqué aux XIX^e et XX^e siècle est le fruit d'une lente évolution. Les *revivals* sont nombreux, en Bas-Languedoc comme ailleurs, et il apparaît nécessaire de mesurer leurs effets dans chaque terroir, soumis à une histoire différente, et dans chaque société, soumise à un déterminisme particulier.

Enfin, il convient de se méfier des similitudes entre les pratiques. De nombreuses danses ou musiques, réalisées dans des terroirs distincts, présentent des caractères communs ; des pas de danse, des musiques, voire des instruments portent le même nom. Mais ressemblance entre pratiques ne signifie pas automatiquement filiation.

Il convient dans, un premier temps, de définir avec précision le champ de ces pratiques spécifiques, liées à un espace, à différentes époques, ainsi qu'à de multiples communautés. Celles-ci sont reliées par certains usages communs, des danses, des instruments de musique, des pans du costume traditionnel passés du village à la scène ; ces pratiques deviennent peu à peu, au fil des manifestations officielles ou spontanées, mais récurrentes depuis la Renaissance, véritablement identitaires, et représentatives d'un folklore vivant. Il est dès lors possible de retracer, dans une certaine mesure, les évolutions techniques des danses et musiques populaires du Bas-Languedoc, du branle à la ronde, du mouvement à la chorégraphie, ainsi que leur raison d'être, de la simple

³ Henri DAVENSON, *Les Troubadours*, Seuil, Paris, 1961.

manifestation collective au message politique.

Les spécificités de ce folklore ne sont pourtant pas éternelles. Dans un deuxième temps, il est nécessaire de mettre en lumière les mutations importantes qu'il subit au cours du temps. En effet, le caractère vivant des pratiques populaires ou bourgeoises dans le Bas-Languedoc est menacé, dès la fin du XIX^e siècle, par les bouleversements que connaissent les sociétés françaises et européennes pendant la Révolution industrielle. Celle-ci modifie radicalement les techniques professionnelles, et modifie tous les usages traditionnels locaux en brisant le fonctionnement corporatif de la société française ; elle pousse les populations rurales vers les villes, créant une nouvelle société. Les évolutions démographiques majeures de cette fin de XIX^e siècle, conjugués à celles causées par la Première Guerre mondiale, affectent durement les forces vives du folklore languedocien qui connaît alors une mutation sans précédent. Les pratiques traditionnelles, danses, musiques, survivent au travers des derniers folkloristes et ménétriers qui doivent faire face au désintérêt croissant de la population pour un folklore désuet, mis en concurrence avec de nouvelles modes et réjouissances internationales.

Enfin, il apparaît opportun d'étudier précisément la reconstruction complexe, à partir du début du XX^e siècle, des pratiques populaires disparues avec la société qui les entretenait. Ce sont majoritairement les félibres et autres folkloristes qui prennent le relais d'une société languedocienne bouleversée, mais nostalgique d'une vie rurale idéalisée par un certain roman national. Les reconstitutions folkloriques sont nombreuses, motivées par un pouvoir politique intéressé, et alimentées par toutes sortes de folkloristes plus ou moins qualifiés, plus ou moins renseignés. Des dérives formelles et fondamentales émaillent les réinventions, et achèvent la dépréciation d'une discipline anachronique, une folklorisation des pratiques traditionnelles qui n'ont jamais cessé de se politiser, de l'Ancien Régime aux manifestations contemporaines de la V^e République.

PREMIERE PARTIE

LE FOLKLORE COMME TRADITION VIVANTE

Il faudrait qu'il y ait eu, auprès de tous les
berceaux d'une légende ou d'une tradition
édifiante, un homme ayant à cœur de disputer à
l'oubli ces trésors .

Comte de Montalembert,
Mélanges d'art et de littérature, 1831.

En Bas-Languedoc, il est des danses et musiques populaires qui connaissent, depuis plusieurs siècles de pratique, des réalisations très locales. Mais ces danses ont essaimé à la faveur d'échanges culturels et économiques, et il peut apparaître complexe de leur définir une zone géographique précise. En perdurant pendant plusieurs siècles, ces pratiques ont également subi des mutations en étendant leur réalisation dans des régions limitrophes ou plus éloignées ; les interférences auxquelles elles y ont été soumises n'ont-elles pas altéré leurs réalisations propres ?

Les rapports et enquêtes sur lesquels il est possible de baser une étude des pratiques populaires françaises sont rares, mais le recoupement de ces enquêtes, menées officiellement par l'État ou par des folkloristes locaux au cours des XIX^e et XX^e siècles, permet de reconstituer les synchronies successives des pratiques artistiques en Bas-Languedoc. Avant l'industrialisation du Midi, à la fin du XIX^e siècle, la société bas-languedocienne est organisée autour d'une culture essentiellement viticole qui influe sur tous les aspects de la vie quotidienne des habitants, dans toutes les classes sociales. L'interdépendance économique dans la grande plaine viticole biterroise favorise les échanges culturels et festifs entre la population et l'aristocratie locale. Cet équilibre culturel est l'héritage de l'Ancien Régime, au cours duquel ont été façonnés les premiers fondements du folklore régional, et parmi eux les premiers cadres de réalisation de ces pratiques culturelles. Les manifestations populaires et les fêtes officielles entretiennent-elles les pratiques artistiques de la même manière ?

Au-delà des danses, ce sont aussi des musiques et des rythmes, des costumes quotidiens et exceptionnels, tout un folklore de la fête qui se confond régulièrement dans toute la société bas-languedocienne. Les traces de ces échanges sont nombreuses dans les écrits des premiers folkloristes, et dans les récits de voyages dans le Midi. Pourtant, elles relèvent souvent d'une même société, d'une élite qui observe les pratiques populaires à distance.

Est-il possible ainsi de définir et d'étudier une genèse des principales danses locales du Bas-Languedoc ? La danse des Treilles notamment, mais aussi les danses carnavalesques comme le Chevalet ou bien celles qui sont encore aujourd'hui définies comme des branles collectifs utilisent aujourd'hui encore les mêmes mouvements sur de mêmes rythmes binaires. Est-il ainsi possible de retrouver les mouvements originels voire universels qui auraient inspiré les pratiques locales ?

A) LA SOCIÉTÉ CIVILE PAYSANNE ET LES DANSES COMMUNAUTAIRES

1- Délimitations géographiques

a) Géographie de la danse populaire

Le Bas-Languedoc développe dès le XVIII^e siècle une économie fondée principalement sur la viticulture, héritée de l'antiquité romaine, et sur différentes cultures maraîchères. De nombreux échanges commerciaux s'opèrent avec les proches régions (Catalogne, Piémont italien, Provence...) mais les échanges commerciaux s'effectuent également avec le nord du département de l'Hérault, et avec les zones de montagne.

Les archives municipales de Béziers mentionnent de nombreux rapports d'embauche dans des domaines viticoles biterrois au cours des XIX^e et XX^e siècles⁴. Cette main d'œuvre importante, venue du Cantal, de l'Aveyron, de la Lozère, gagne la plaine au moment des vendanges. Ainsi les fêtes de fin de vendanges- les *solencas*- les fêtes votives et rituelles (mariages, baptêmes...) voire les fêtes calendaires ont probablement été autant d'occasions de présenter aux autochtones de la plaine les traditions populaires de la montagne. Et il ne peut être seulement question de danses, d'évolutions ouvertes en farandoles ou fermées type rondes, ou d'autres jeux chorégraphiques propres à se transmettre dans un cadre festif. Ce qui se transmet embrasse toute l'étendue d'un folklore riche, le terme *folklore* étant à prendre dans son acception étymologique, c'est à dire la science du peuple, de ses savoirs et de ses pratiques, de ses spécificités. Autant que les danses, les vêtements, les coiffes et accessoires, les musiques et instruments, essaient avec les hommes jusque dans un littoral languedocien sensible aux interférences, et ce depuis des siècles. Pourtant, nombre des réalisations artistiques, qui trouvent leurs origines – ou du moins leur signification intrinsèque – dans les travaux quotidiens (cultures maraîchères, artisanat ou toutes autres corporations liées à l'environnement), ne sauraient s'implanter artificiellement sur d'autres terroirs, fussent-ils limitrophes. Les pratiques festives et populaires des hauts cantons de l'Hérault, engendrées par un déterminisme environnemental puissant, peuvent-elles vraiment s'immiscer dans le bassin viticole biterrois ? Provisoirement, peut-être, grâce à la présence effective et saisonnière de nombreux *gavaches*, et à la faveur d'effets de mode ponctuels. Les pratiques pourront voyager, sans pour autant s'implanter ni supplanter les pratiques de la plaine, même si l'agriculture, autour de Béziers, Narbonne et Montpellier, demeure quelque peu variée jusqu'au milieu du XIX^e siècle : le

⁴ Archives municipales de Béziers, 1 I 45. Documents relatifs aux pouvoirs de police du maire (1790-1931), et bans des vendanges, embauche de vendangeurs de l'an VIII à 1931), *dépaissance* des troupeaux, et glanage en Biterrois (1790-1861).

blé, la vigne, quelques arbres fruitiers constituent l'essentiel de l'exploitation des terres arables. Cependant, cette polyculture bas-languedocienne cède vite face à un vignoble toujours plus important, et qui devient même prépondérant à partir de 1850⁵. Les danses liées aux cultures céréalières, aux moissons, à la sylviculture ou à l'exploitation de toutes ressources de moyenne montagne, ne peuvent dès lors trouver de signifiante en terre viticole. Sans cette signifiante, les pratiques populaires ne peuvent s'intégrer dans des cadres de réalisations préexistants, véritablement pérennes dans la Narbonnaise, le Biterrois, et au-delà vers l'Est-Héraultais, le long du littoral méditerranéen. Seules des pratiques usuelles peuvent s'implanter hors-sol, des savoir-faire généraux, non plus liés à un environnement spécifique, mais aux caractéristiques communes des individus, à des codes socioculturels, ceux de la société européenne des XIX^e et XX^e siècles. Ainsi des traits d'habillement, des musiques (grâce aux spécificités organologiques des corps d'instruments), pourront, jusqu'à la disparition complète de la société paysanne française, circuler dans tout le Languedoc. Des phénomènes d'interférence entre les terroirs sont alors à noter. Par exemple, des coiffes à *canels* jusqu'alors réservées à la population des hauts-cantons, sont adoptées en plaine par la bourgeoisie biterroise à la fin du XIX^e siècle. À l'inverse, des airs de musique, des farandoles populaires, et même des danses chorégraphiées (les Treilles) ont parfois leur version dans l'arrière-pays.

Le vignoble biterrois marque ainsi une zone culturelle homogène s'étendant au nord jusqu'aux tout premiers contreforts des massifs de l'Espinouse et des Cévennes. Une zone qui accueille les pratiques festives des hauts-cantons sans toutefois se les approprier systématiquement.

En fait, le Bas-Languedoc – et plus particulièrement la plaine littorale de Narbonne à Montpellier – se trouve plus de points communs avec la Provence, avec laquelle il partage une agriculture similaire, des gestes corporatifs et pastoraux, des voies de communication est-ouest depuis l'Antiquité romaine et le proconsulat de *Domitius Ahenobarbus*, des rites et festivités calendaires, bref un folklore commun. La Provence développe au XIX^e siècle une économie pourtant variée, tournée autant vers la viticulture que vers l'exploitation des marais littoraux, autant vers la terre que vers la mer, mais cette diversification ne constitue pas un frein aux échanges avec le Languedoc. Elle engendrera simplement, dès la fin du XIX^e siècle, un folklore dansé spécifique. Celui-ci commence à poindre dans les premières localités à l'est de Montpellier, pour s'affirmer véritablement à la pointe-est de l'étang de l'Or.

Les échanges commerciaux et culturels entre les deux terroirs sont légions. Ce territoire de passage que constitue le Languedoc depuis l'Antiquité, s'il facilite la circulation des biens et marchandises, favorise également la migration des personnes. Les langues dialectales qui y sont pratiquées ne sont pas si éloignées, et l'image respective des Languedociens et des Provençaux est plutôt bonne. Au milieu du XIX^e siècle, l'avènement du Félibrige, conjugué à l'essor économique,

⁵ Daniel FABRE et Claude LACROIX, *La vie quotidienne des paysans du Languedoc au XIX^e siècle*, Hachette, Paris, 1978.

démographique et culturel du Biterrois, ne feront que renforcer les liens entre les deux régions.

Ainsi des folklores populaires variés sont entretenus en Bas-Languedoc, zone culturelle relativement importante, où la ville de Béziers et son bassin d'influence occupent une place centrale. Il convient donc de définir géographiquement l'étude d'une pratique folklorique réelle par plusieurs critères élémentaires :

- L'exécution de chorégraphies spécifiques dans un cadre d'exécution précis et dont les occurrences sont nombreuses ;
- L'usage d'un instrument de musique identifiable par sa tonalité particulière, son organologie, et sa tessiture ;
- Le port d'un costume spécifique à une localité, un terroir, ou directement en rapport avec une danse ou une évolution chorégraphique ;
- La pratique d'un jeu, d'un sport local mettant en scène un des aspects du folklore local : costume, accessoire, musique, instruments, etc.
- L'usage de la langue occitane dans le dialecte languedocien pour l'interprétation d'un chant, d'un discours introductif, de paroles dédiées à une danse, ou toute autre terminologie inhérente à une pratique locale.

Ainsi, l'expression chorégraphique bas-languedocienne trouve ses principaux cadres de réalisation dans une zone définie de Narbonne à Nîmes, et de la mer jusqu'aux premiers reliefs du Caroux et de l'Espinouse, Cependant, force est de constater que les réalisations artistiques, costumées ou non, ne s'étendent pas toujours aux extrémités de ce Bas-Languedoc conventionnel. Si Narbonne regarde vers le Lauraguais et le Toulousain, à l'est, Nîmes, c'est déjà la Provence. La frontière culturelle populaire entre Bas-Languedoc et Provence s'estompe, et celle du folklore, danses et musiques, langue et pratiques, se dessine peu à peu autour du Vidourle. Les principales danses du grand Biterrois et du Montpelliérain ont-elles vraiment essaimé aux quatre coins de la zone ? Les danses des Treilles ou du Chevalet, souvent rapportées dans les journaux, récits de voyages, ou autres comptes rendus officiels, connaissent-elles des occurrences dans les localités les plus éloignées ? Oui, parfois, sous forme de variantes plus ou moins prononcées, avec des évolutions notables dans l'exécution générale des pas, des chorégraphies, des musiques et des chants, suivant le niveau technique des pratiquants, et la mémoire des rapporteurs. Pourtant, les cadres de réalisation sont similaires à Béziers, Narbonne, Montpellier ou ailleurs (il s'agit de fêtes calendaires ou votives, de visites officielles royales...) avec parfois des contextes locaux de réalisation, qui ne doivent leur interruption qu'à des bouleversements historiques majeurs.

L'étendue de la zone culturelle, la multiplicité des cadres de pratiques, les points d'orgues festifs de l'année civile et religieuse, permettent d'une part la pérennité de ce folklore en Bas-

Languedoc, et d'autre part la définition d'une zone précise en fonction des occurrences. Narbonne, Béziers, Montpellier proposent dès les XVI^e et XVII^e siècles une certaine récurrence des exécutions lors de visites royales, et ces occurrences deviendront de plus en plus nombreuses – et de plus en plus rapportées- au cours du XIX^e siècle.

Autour de ces villes importantes, nombre de villages du bassin viticole languedocien suivent le modèle culturel de la « capitale » biterroise. Des occurrences de danses des Treilles, de Chevalet, et surtout de danses carnavalesques sont évoquées dans les archives départementales⁶, et font l'objet de collectages précis de la part des premiers folkloristes. Léonce Beaumadier a beaucoup œuvré dans les localités proches du Biterrois, dans lesquelles des témoins de l'Entre-deux-guerres pouvaient encore rapporter des pratiques vécues par eux-mêmes. À Vendres, Vias, Sérignan, Sète ou encore Lespignan, Léonce Beaumadier a pu retranscrire des partitions, des techniques de jeu ou bien des chorégraphies auprès de musiciens locaux. Il s'agit de Domairon, de *Pièrou de Misère*, de Birot, et des frères hautboïstes Émilien et Édouard Briançon⁷.

L'Ouest-Héraultais a été étudié par Jeanne Barthès, plus connue sous le surnom de *Clardeluno*, qu'elle s'était choisi elle-même pour signer l'une de ses premières œuvres poétiques. L'implantation de son groupe *Lou Sourire cazardanol*, à Cazedarnes, à côté de Saint-Chinian, lui permet de repousser les limites de la pratique folklorique de plaine à l'extrême nord-ouest du département de l'Hérault, et de compléter les collectages de son homologue et collègue félibre biterrois, Léonce Beaumadier. Clardeluno s'attache aux costumes, à la langue occitane des chansons liées aux danses, à l'exécution de ces danses, plutôt qu'à une musique qu'elle ne pratique pas.

Le montpelliérain Léon Boulet mène dès l'Entre-deux-guerres un groupe folklorique réputé, créé très précocement, qui rayonne dans tout le département. Des ateliers menés par lui-même, ou bien par des danseurs montpelliérains vont éclore autour de la préfecture, à Montbazin, à Poussan, et beaucoup d'autres villages suivent aveuglément les créations et recréation de maître Boulet.

Des exécutions de danses rapportées dans certaines localités extérieures permettent d'étendre la zone de pratique folklorique du Vidourle aux tout-premiers abords des Corbières. Pourtant, c'est autour de Béziers que la pratique reste forte, faisant de cette ville une référence artistique majeure, quant à l'entretien des chorégraphies anciennes, ainsi que leurs adaptations, évolutions, et transformations.

Parmi les danses dont les occurrences sont rapportées principalement par le biais de récits de voyages, la danse des Treilles est celle qui est la plus présente, dans les départements de l'Aude et de l'Hérault (Narbonne, Béziers, Montpellier et les villages de leurs agglomérations respectives). De plus, des variantes synchroniques sont signalées dès le XVIII^e siècle dans les régions voisines, partageant les mêmes environnements agricoles, et les mêmes déterminismes locaux, à savoir la Provence, Toulouse, et la Montagne Noire.

⁶ Archives départementales de l'Hérault, série C.

⁷ Léonce BEAUMADIER, *Ménétriers en Languedoc*, Société archéologique de Béziers, 1941.

En Provence, la danse des Jardinières constitue une danse similaire aux Treilles languedociennes ; des cerceaux garnis de treilles, pampres de vignes ou autres attributs agricoles sont maniés rythmiquement par de jeunes filles et garçons⁸. Danse corporative par excellence, la danse des Jardinières précède dans le folklore régional les pratiques militaires et sportives qui se font jour au milieu du XIX^e siècle, et qui essaiment rapidement dans tout le bassin méditerranéen. Cette danse est un exemple parmi d'autres des similitudes artistiques et populaires que peuvent présenter des régions limitrophes, similitudes dues autant à des interférences fortes, qu'à des créations spontanées et indépendantes, liés à un déterminisme pastoral encore important en Bas-Languedoc à la fin du XIX^e siècle.

Dans la région de Toulouse, le Ramelet, évolution chorégraphique exécutée par de jeunes filles, se rapproche plus encore de la version de la danse des Treilles pratiquée en Bas-Languedoc, et décrite par les premiers folkloristes du XX^e siècle⁹. Le Ramelet présente un pas sautillé et fouetté, des cerceaux décorés, une musique adaptée à la tessiture du hautbois bas-languedocien, et une ancienneté similaire au Bal de la treille mentionné dans le *Petit Thalamus* montpelliérain¹⁰. Il en va de même dans le Bas-Quercy, où il est également question de danses à figures évoquant les corporations pastorales : les cercles du Quercy présentent des similitudes évidentes avec la danse des Treilles languedocienne, et figurent en bonne place dans les études comparatives de Léonce Beaumadier. Pourtant, les figures des cercles du Quercy, notées par le Biterrois avec une grande précision, présentent des différences rédhibitoires avec les pratiques bas-languedociennes, ne serait-ce que dans les pas, les costumes, les accessoires corporatifs... Ces différences excluent ainsi toute interpénétration des deux zones de pratiques.

Parmi toutes les danses folkloriques rapportées en Bas-Languedoc, le noble jeu du Chevalet est probablement celle qui offre le plus d'occurrences de Narbonne à Montpellier, au-delà vers la Catalogne et la Provence, et même plus loin encore en Europe. Du *Zamalzain* des pays Basques au *Hobby Horse* Britannique, en Europe de l'est, en Afrique, des danses mettant en scène un cheval-jupon émaillent les récits de voyage, et les études ethnographiques¹¹. Pourtant, autant de pratiques similaires sur une zone aussi étendue, et des régions aussi éloignées ne peut être le fait d'interférences synchroniques. L'apparition de ces représentations de chevaux-jupons, dans des sociétés différentes, étrangères pour la plupart les unes des autres, pousse à penser que la pratique

⁸ Léonce BEAUMADIER, dans un tableau comparatif des danses du Bas-Languedoc, détaille précisément, figure par figure, les évolutions des danses à cerceaux. Son étude s'appuie sur des collectages personnels effectués juste après la seconde guerre mondiale. Manuscrit non daté, fonds privé famille Garau.

⁹ Parmi eux, outre Léonce Beaumadier et ses nombreux travaux de collectages, Léon Boulet de Montpellier, Albert Quérel et Gabriel Picarel de Béziers, qui partagent avec le folkloriste Biterrois une aversion prononcée pour la publication.

¹⁰ *Petit Thalamus*, « année 1502, Fol. 462 », dans *Édition critique numérique du manuscrit AA9 des Archives municipales de Montpellier* dit *Le Petit Thalamus*. Université Paul Valéry Montpellier-III, 2014. Également : *Le Petit Thalamus*, archives municipales de Montpellier, AA9, année 1502.

¹¹ Arnold VAN GENNEP, « Notes comparatives sur le cheval-jupon », *Cahiers d'ethnographie folklorique*, cahier 2, 1945, p. 3-43.

de la danse du Chevalet, en Bas-Languedoc comme ailleurs, ne répond qu'à une demande de groupe. Le groupe est constitué par une proximité physique et sociale des individus, qui pratiquent des activités agricoles en lien avec le dressage de chevaux. En cela, la version bas-languedocienne de la danse apparaît à l'heure actuelle, et dans les descriptions des premiers folkloristes, aussi éloignée des *Chivaus-frus* de Provence que du *Zaldiko* de Pampelune, des pandores narbonnais que d'autres pratiques exotiques.

Le noble jeu du Chevalet constitue une série d'évolutions chorégraphiées, presque identiques d'un bout à l'autre de la zone culturelle folklorique étudiée, à l'exclusion de certaines localités (Mèze, Poussan, Pinet ou encore Pomérols) dont la version diffère sur l'ordre des figures, le genre et le nombre des danseurs¹². La danse reste toutefois très reconnaissable, et la partition adaptée à l'organologie spécifique de l'instrument, fifre ou hautbois. De plus, la musique du Chevalet est composée par centonisation¹³ : la partition comprend différents airs musicaux, rajoutés au cours des siècles de pratiques, en fonction des modes, des transformations de la danse, et des goûts des musiciens eux-mêmes. Cette construction empirique de la partition permet des variations d'un village à l'autre, et de fait de nombreuses appropriations.

Partout ailleurs, la danse est en tous points similaire. Le costume est codifié, la chorégraphie est réglée à outrance, et l'origine rapportée par tous les pratiquants, sous la forme d'un conte historique montpelliérain. C'est un article du *Mercure Galant*, daté d'octobre 1721, qui établit la genèse de la pratique ; il s'inspire sans nul doute d'une chronique de Bernat Desclot, rédigée à la toute fin du XIII^e siècle¹⁴. Les historiens, officiels ou non, les folkloristes, les chantres de la tradition bas-languedocienne, les félibres mainteneurs, rapporteront tous, de René de Belleval à Léonce Beaumadier, du XVIII^e au XX^e siècle, cette légende fondatrice- et cartographique- du noble jeu de Chevalet. Elle met en scène le trajet du Roi Pierre II d'Aragon et de sa femme légitime Marie de Montpellier, du château de Mireval jusqu'à l'entrée de Montpellier. L'appartenance féodale des terres languedociennes au roi d'Aragon, ainsi qu'à ses vassaux Raymond VI, Raymond VII et Raymond Trencavel, a-t-elle justifié et généralisé dans tout le Languedoc, après-coup et lors de chaque *revivals*, une pratique pourtant très locale du montpelliérain ? Où bien la danse du Chevalet trouve-t-elle une autre signification, une autre genèse plus anthropologique ? Car cette danse, sous cette forme précise d'exécution, a essaimé en dehors des plaines biterroise et montpelliéraine. Des Chevalets sont rapportés en des terroirs limitrophes, connaissant un pastoralisme similaire, ainsi que des cadres de réalisation corporatifs récurrents. À l'ouest, les monographies historiques de la ville de Revel mentionnent cette danse dès 1839, à l'occasion de la visite du Duc d'Orléans :

¹² Claude ACHARD, « La danse du chevalet montpelliérain », *Danse et société*, actes du colloque de Toulouse, Conservatoire Occitan, Isatis, Toulouse, 1988.

¹³ Jean-Michel LHUBAC, *Cansonnier Totémique du Languedoc*, éditions Modal, Parthenay, 2006.

¹⁴ Archives de la Bibliothèque de Catalogne, Manuscrit 486, Barcelone.

« Le 10 septembre 1839, le Duc d'Orléans, fils aîné du roi Louis-Philippe vint à Toulouse. Quelques jours après, il était invité à Revel. C'est avec enthousiasme que la population revéloise le reçut. Le Duc arriva par l'actuelle route de Castelnaudary. Les rues et maisons furent pavoisées, un important arc de triomphe surmonté des armes royales avait été érigé à l'entrée de la ville. Toutes les autorités étaient présentes ainsi que les représentations des corporations (Saint-Éloi pour les tisserands, Notre-Dame, Saint-Martin, Saint-Denis, etc...) Sur le trajet qui menait le Duc à la mairie, la corporation des tisserands avait exécuté la « danse des chevalets »¹⁵

Est-ce à dire que la légende rapporte des faits historiques, et qu'elle a induit la pratique festive sur les terres du monarque ? Ou bien est-ce la pratique folklorique elle-même, la pratique folklorique initiale – avant le déclin paysan – ou tardive (dès le premier *revival*) qui généralise la danse dans le Bas-Languedoc ? Bien sûr le Lauraguais ne connaît pas tous les pans de la culture populaire biterroise du XIX^e siècle, et développe lui-même un folklore spécifique dans son environnement propre. Il s'agit pour beaucoup de quadrilles populaires, de danses de groupes fermés, avant que la danse de couple ne vienne s'imposer dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Mais l'exécution précoce d'une pratique folklorique empruntée, met en lumière, sinon l'absence de frontières formelles entre les terroirs, du moins de délimitations précises. D'autres pratiques ont pu essaimer, ici et ailleurs, même si le noble jeu du Chevalet ne semble pas avoir connu d'occurrences formelles au nord, dans les hauts-cantons de l'Hérault, ni à l'est, de l'autre côté du Vidourle. Au nord de l'Hérault, on relève des attestations de pratiques ponctuelles jusqu'à Lodève, mais c'est à Clermont-l'Hérault que cette pratique vivante s'arrête. À l'est, des réalisations du Chevalet sont signalées à Lunel, à Lansargues, et de manière tardive (XX^e siècle)¹⁶. Au-delà de Lunel, dans cet espace plus sensible aux pratiques provençales, liées à la polyculture maritime – l'exploitation des marais, de la mer – à une topographie variée, à une histoire différente, le folklore s'est tracé un autre chemin. Les principales danses, les musiques, les instruments, les chants, et toutes les composantes du pastoralisme vécu ont souvent, sous l'impulsion du mouvement félibre et de son caractère prosélyte, connu un chemin inverse. Nombreuses sont les pratiques qui ont essaimé de Basse-Provence en Bas-Languedoc. Le dialecte rhodanien de Frédéric Mistral, les danses chorégraphiées précocement par les premières sociétés de gymnastiques et les sociétés de farandole, les danses corporatives ont trouvé un écho dans les cadres traditionnels de réalisation que propose le Languedoc. Les fêtes de *Caritats*, véritables défilés corporatifs paysans, les carnivals, les fêtes de solstice, ainsi que toutes les manifestations calendaires et populaires sont autant d'occasions d'emprunter aux expatriés saisonniers ou réguliers des pratiques similaires, et de les généraliser peu à peu à tout le Bas-Languedoc.

¹⁵ Gustave DOUMERC et Frère LEODERE-GERY, *Monographie de la ville de Revel* – nouvelle édition APAMP 1992, page 442 – 443.

¹⁶ Claude ACHARD, *op cit.*

Les *danses de mai* constituent un exemple parmi tant d'autres (dances à cerceaux, chevaux-jupons, danses d'assaut) de l'interpénétration forte des terroirs. Les danses de mai, qui présentent souvent un mât central autour duquel évoluent les danseurs, évoquent un changement de saison, un lien étroit entre des terres arables et un ciel généreux, ou bien sont tout simplement des danses corporatives¹⁷. Et même si des usages festifs ou votifs ont pu apparaître indépendamment dans des terroirs limitrophes, les évolutions diachroniques de ces usages se sont certainement confondues. On en veut pour preuve les nombreuses corrélations musicales, instrumentales, vestimentaires, entre les recreations provençales (dances de mât et de rubans dites *cordelas*) et bas-languedociennes (danse du pressoir, *vendémia* montpelliéraine, et saut du ruban biterrois¹⁸). On retrouve des danses similaires dans le monde entier, mais ce sont les nombreuses versions catalanes et provençales qui ont probablement interféré avec celles du Bas-Languedoc. À force de corrélations, danses de mai et danses corporatives autour d'un mât ont plutôt tendance à se confondre dans les représentations dès les premiers *revivals* du XX^e siècle. De véritables amalgames seront fait entre des pratiques pastorales et des pratiques païennes, desquelles certains folkloristes- Fernand Benoît¹⁹ ou plus encore Maurice Louis²⁰- tireront curieusement une signification ésotérique et concluront à une genèse quasi-préhistorique.

Là encore, tous les critères du folklore n'essaient pas : les instruments de prédilection de Provence, le couple galoubet – tambourin, ne parviendront pas à s'implanter, même fugacement, dans les événements populaires languedociens. L'organologie propre à l'*autboi* demande une transposition importante, parfois complexe, des partitions, mais cet effort sera fourni par tous les pratiquants.

b) Musiques et instruments

L'instrument le plus pratiqué pour l'exécution des danses en Bas- Languedoc, et dans toute la région, était sans nul doute le hautbois ; Frédéric Mistral a même affirmé dans *Le trésor dou Félibrige*, à propos du hautbois, qu'il était « l'instrument national du Languedoc ».

Des contrats d'engagement dans des villages languedociens font état de la présence d'hautboïstes professionnels lors des fêtes et des bals locaux. Au milieu du XVIII^e siècle, on substituait parfois aux musiciens locaux pratiquant le violon, le fifre et le tambour, un hautboïste de renom que l'on allait chercher le plus souvent dans une commune voisine, voire dans le Gard, tant la pratique de cet instrument, difficile et épuisante, décourageait les plus entreprenants.

¹⁷ Lucienne PORTE-MARROU, *Dansar au país*, éditions Ventadorn & I.E.O Vaucluse, Avignon, 1983.

¹⁸ Léonce BEAUMADIER évoque dans ses nombreuses notes conservées au musée du Biterrois les danses dites du *Triomphe de Béziers*. Parmi celles-ci, une danse de rubans, présente sur une lithographie biterroise de 1838, qu'il se refuse à nommer comme son homologue provençale ; il rapporte ainsi l'existence d'un *Saut du ruban, par les jeunes filles*, qui présente les mêmes figures, les mêmes costumes, et à l'heure actuelle la même musique que les *Cordelles* de Provence.

¹⁹ Fernand BENOIT, *La Provence et le comtat venaissin*, Gallimard, Paris, 1949.

²⁰ Maurice LOUIS, *Le folklore et la danse*, Maisonneuve et Larose, édition d'Aujourd'hui, Paris (1963) et *Danses populaires et ballets d'opéra* (1963), Maisonneuve et Larose, édition d'Aujourd'hui, Paris (1965).

Les violons, fortement usités en complément du hautbois ou par défaut de hautbois, connaîtront eux-aussi l'oubli au début du XX^e siècle avec l'apparition de nouveaux instruments techniquement plus accessibles, et jouissant d'une image moderne reflétant le sentiment de l'époque. Clarinettes, pistons et basses composèrent les nouveaux orchestres de bal. Dans les propos populaires, ces orchestres nouveaux étaient appelés « la musique », par opposition aux formations traditionnelles de hautbois, fifres, violons et tambours, formées par des autochtones le plus souvent non-lecteurs de partitions. Pourtant, le violon resta longtemps un instrument incontournable des fêtes votives et privées dans les diocèses civils d'Agde, Béziers, et surtout Lodève²¹. Les instrumentistes pouvaient être locaux, mais bien souvent, sonneurs de hautbois ou violonistes étaient recrutés à l'extérieur, à l'occasion de grandes réjouissances ou pour célébrer des événements particuliers de la vie locale.

En Bas-Languedoc, avant la période révolutionnaire, la pratique récurrente du violon est mentionnée dans les rapports de police, troubles à l'ordre public, et divers débordements notés en marge des festivités populaires. Cette pratique est très localisée²². Il est fait mention de violons dans la partie ouest du département de l'Hérault, de Béziers au sud jusqu'à Lodève au nord, et au-delà vers Saint-Félix, Le Caylar et l'Aveyron. Le XVIII^e siècle présente une apparente exclusivité du violon dans tout l'ouest-héraultais, soulignant probablement la rareté chronique des joueurs de hautbois, ainsi que la nécessaire spécialisation des musiciens populaires, les ménétriers du Languedoc, abandonnant peu à peu la pratique multi-instrumentiste aux musiciens savants²³. Ce phénomène répandu dans tout le Languedoc a pu ainsi avoir une influence sur la pratique locale, dans des hauts-cantons de l'Hérault sensibles aux tendances générales de la plaine, sans toutefois pouvoir attirer les musiciens professionnels dans l'arrière-pays. Les musiciens populaires choisissent logiquement la pratique d'un instrument chromatique, le violon, plus à même de jouer toutes sortes de musiques, populaires ou savantes, et par là-même de répondre aux exigences variées de la vie pastorale. L'autonomie artistique populaire, au nord de Béziers, et autour de Lodève, crée une répartition géographique précise, selon une diagonale fictive de Béziers à Ganges. Au nord de cette limite, c'est la pratique mélodique quasi-exclusive du violon. Au sud, on observe la pratique quasi-exclusive du hautbois, avec quelques mentions de fifres, notamment autour de Béziers (Vendres, Lespignan, Vias) et dans quelques localités du Gard²⁴.

Le violon, s'il constitue un instrument mélodique et soliste dont on rémunère parfois fortement l'interprète, n'est pas destiné aux mêmes réjouissances que le hautbois. De par leur organologie propre, violons et variations ponctuelles (vielle à roues) ne sauraient remplacer efficacement la puissance d'un hautbois. Le violon demeure un instrument propice à la danse, aux

²¹ Dès le XV^e siècle, la province du Languedoc était divisée en plus de vingt diocèses civils, dont les limites coïncidaient généralement avec celles des diocèses religieux.

²² *Plaintes et Placets, ordre public, intérêt des familles*, Archives départementales de l'Hérault, série C.

²³ Luc CHARLES-DOMINIQUE, *La corporation des ménétriers de Toulouse*, Mémoire de l'EHESS, Toulouse, 1986.

²⁴ Léonce BEAUMADIER, *Notes sur le hautbois*, manuscrits non datés, fonds privés famille Garau, et également Pierre LAURENCE, *Variations sur un même instrument*, centre alpin et Rhodanien d'Ethnologie, Grenoble, 1993.

regrets musicaux, à l'accompagnement intérieur et aux salons. Inversement, le hautbois trouve la plupart de ses occurrences dans les défilés, *los passa-carrièras*, les carnivals, les bals, les représentations chorégraphiques extérieures, et autres jeux populaires.

Utilisé aussi bien dans des régions éloignées (Toulousain et Haut-Garonnais) mais aussi dans des régions montagneuses (Couserans et Montagne Noire) jusqu'à Nîmes pour accompagner les réjouissances relatives à la *bouvine*, le hautbois jouit d'un grand attachement identitaire, et ce dès le XVIII^e siècle.

Le hautbois, instrument à anche double, est d'une facture relativement simple ; est-ce pour cela qu'il apparaît dans nombre de sociétés pastorales, tout autour de la Méditerranée, et dans le monde entier ? Les premières mentions languedociennes du hautbois, remontant au XVI^e siècle, sont plutôt rares. Évoqué en 1528 dans la *Chronique consulaire de Montpellier*, l'usage du hautbois a tendance à se généraliser au XVII^e siècle. On retrouve le hautbois dans de nombreux contrats d'apprentissage, ou bien des contrats d'embauche par des autorités civiles ou religieuses. Ces mentions concernent les localités de Montpellier, Béziers, Sète, ainsi que certains villages de l'Hérault (Mauguio, Grabels, Agde, Caux...) ²⁵, et auront tendance à se multiplier aux XVIII^e et XIX^e siècles. Peu à peu, la pratique du hautbois sera effective dans tout le bassin viticole de l'Hérault, en lieu et place du violon, du fifre, et auparavant des cornes, du rebec, ou tout simplement du chant, instruments pastoraux usités par des *ménétriers* languedociens.

Ce hautbois, fortement pratiqué dans tout le Bas-Languedoc, détaillé précisément dans les études de Léonce Beaumadier, est fréquemment utilisé pour des réjouissances de toutes sortes, fêtes privées ou publiques, bals, défilés et réceptions officielles. Son usage n'est toutefois pas réservé à la plaine, et trouve un écho dans le Lauraguais ou dans les Pyrénées, avec toutefois des différences organologiques importantes. Si l'anche demeure double, si le corps est toujours en buis, le hautbois des monts de Lacaune, dit de la Montagne Noire, ou le hautbois du Couserans connaissent des cotes différentes, tant dans l'anche que dans le corps de l'instrument, pour présenter, de fait, une tessiture spécifique propre à chaque terroir ²⁶. Trois sortes de hautbois sont ainsi relevés par Charles Alexandre : celui de Lacaune, à l'anche double en roseau, sans montage sur tube métallique ; celui du Couserans, plus évolué, avec une perce affinée et un clétage rudimentaire, et ce dès le XVIII^e siècle ; enfin celui du Bas-Languedoc, à la perce large, usité lors des joutes nautiques, d'Agde à la vallée du Rhône. L'usage de ce dernier hautbois dépasse pourtant largement le cadre des joutes, et se généralise jusqu'à Béziers et même jusqu'à Narbonne. Toutefois, dans ces localités, la pratique d'un hautbois réservé à la danse et aux festivités n'est pas jugée prépondérante par Charles Alexandre, qui y observe de longues périodes d'interruption. Il est vrai que les danseurs des Treilles

²⁵ Léonce BEAUMADIER, *Ménétriers en Languedoc méditerranéen*, Société archéologique de Béziers, 1941, et également Pierre LAURENCE, *Variations sur un même instrument*, Centre alpin et Rhodanien d'Ethnologie, Grenoble, 1993.

²⁶ Charles ALEXANDRE, « Les hautbois du midi de la France », dans *Folklore de France*, n°153, 1977.

y ont à maintes reprises dansé au son du fifre, du violon, et les bals furent donnés, des siècles durant, par des ménétriers de toutes sortes.

Seules, les localités littorales pratiquant les joutes nautiques ont su faire interpréter, de manière régulière et pérenne, les musiques de joutes par les hautbois et les tambours. Sète, mais également Agde ou Frontignan, vont tout d'abord chercher dès la fin du XIX^e siècle les derniers hautboïstes dans le Gard. Ceux-ci, afin de conserver leur activité professionnelle principale, sont contraints de s'installer au tout début du XX^e siècle à Sète, dernier bastion de la musique traditionnelle, réduisant par là-même à quelques localités littorales une zone culturelle autrefois étendue sur plusieurs départements. Béziers, et certains villages du Biterrois, retrouvent cette pratique exclusive du hautbois dès la fin de la Première Guerre mondiale, sous l'impulsion de quelques folkloristes. Léonce Beaumadier, Jeanne Barthès, et autres Léon Boulet s'adjoignent les services d'Albin Briançon et de ses enfants, les frères Édouard et Émilien Briançon, derniers hautboïstes et nouveaux héraultais, par nécessité professionnelle. Danse des Treilles, noble jeu du Chevalet ou autres *buffatieiras* carnavalesques, permettent au hautbois traditionnel de ne pas tomber dans l'oubli, grâce à la dynamique générale des premiers *revivals*. La pratique de ces réjouissances populaires, et l'embauche des hautboïstes de renom, correspond à une zone artistique populaire, un espace viticole, du grand Narbonnais, au grand montpelliérain.

Au hautbois s'ajoute -et souvent se substitue- le fifre, instrument pastoral, plus simple de fabrication, plus simple d'apprentissage, et qui permet pourtant la pratique extérieure. Peut-être était-il fait appel au fifre, parent pauvre de la musique populaire, seulement lorsque les hautbois venaient à manquer ? Il est difficile de dresser une carte exhaustive de l'implantation des joueurs de fifre, tant cette pratique relève du pastoralisme. Loin des contrats d'embauche des hautbois, ou des musiciens savants, on retrouve trace de joueurs de fifre dans les collectages effectués dans l'Entre-deux-guerres autour de Nîmes²⁷, Narbonne et surtout Béziers²⁸. Bien sûr, ces collectages relatent une pratique qui ne saurait remonter au-delà du XIX^e siècle, mais ils sont suffisamment détaillés pour permettre d'en déduire une pratique forte et régulière, dans la même zone de prédilection que le hautbois.

De fait, le Bas-Languedoc constitue un espace de pratiques spécifiques, définissables par l'observation. C'est un espace dans lequel sont pratiqués Treilles et Chevalets, fifres et hautbois, et qui correspond à un large terroir viticole ; il s'étend entre les villes de Montpellier et Narbonne, et entre les montagnes et le littoral. Au-delà, le Bas-Languedoc change d'âme ; les cultures maraîchères sont plus variées, l'Histoire également, et les pratiques folkloriques y sont différentes.

Dans ce cœur de terroir, l'homme est tourné vers les terres. Les historiens Daniel Fabre et Jacques Lacroix le résument très bien :

²⁷ Archives départementales du Gard, 6M683.

²⁸ Léonce BEAUMADIER, communication faite à la Société archéologique de Béziers, 1941.

« *L'homme est ici un terrien. La mer le séduit, mais ne l'attire pas* »²⁹.

La culture de la vigne, qui deviendra exclusive à partir du milieu du XIX^e siècle constitue peu à peu autour de Béziers un folklore particulier, façonné par les corporations viticoles et d'anciennes pratiques pastorales. Ce triomphe de la vigne va faire de Béziers et du grand Biterrois un centre culturel et géographique des traditions.

2- Délimitations temporelles

a) Moyen-Âge et Renaissance

Économie locale

Dans le Bas-Languedoc viticole et céréalière, Béziers occupe une place géographique centrale. Cela confère souvent à la cité une place prépondérante, sur le plan économique, mais également, par le jeu des alliances, sur les plans politiques et culturels. Béziers au XVIII^e siècle est un grand centre économique ouvert sur toute la région. Elle semble recluse derrière de hauts remparts médiévaux dont les portes sont encore fermées tous les soirs ; elle n'a guère changé depuis plusieurs siècles, du moins en ce qui concerne son organisation interne en bourgs³⁰, ses activités économiques variées, ou encore sa population. Celle-ci, si l'on en croit les évaluations de l'intendance de Montpellier, réunirait, au tout début du XVIII^e siècle, 3629 familles³¹. À la fin du siècle, en 1780, l'évaluation est plus significative : 13587 habitants occupent une ville relativement riche, composée essentiellement d'agriculteurs, d'artisans, et de commerçants. Cette répartition homogène est la même au début du XIX^e siècle, lorsque le recensement de 1811 compte 14211 habitants. Or, la ville romaine devait déjà compter approximativement le même nombre de Biterrois, si l'on prend en considération la capacité totale de l'amphithéâtre antique, bâti *extra-muros* dès le premier siècle de notre ère. En effet, l'impressionnant édifice comptait près de 14000 places assises, et permettait aux Biterrois de la cité, ainsi qu'à ceux des campagnes environnantes, d'assister aux jeux et autres festivités panégyriques jusqu'alors donnés sur l'exiguë place du forum. Ainsi, depuis l'Antiquité et jusqu'au XVIII^e siècle, Béziers ne change pas radicalement d'aspect. Le *castrum* antique a cédé la place à des remparts médiévaux datés du XIV^e siècle, et d'intenses fortifications ont été rajoutées dès les XI^e et XII^e siècle, autour de nouveaux quartiers d'habitation, des bourgs vicomtaux et épiscopaux, notamment celui de Saint-Aphrodise. La population ne semble pas évoluer de manière spectaculaire pendant tout le Moyen-âge, et connaît parfois des pertes démographiques sensibles ; à la veille de la croisade menée contre les hérétiques que l'on a pris

²⁹ Daniel FABRE et Jacques LACROIX, *La vie quotidienne des paysans du Languedoc au XIX^e siècle*, op cit.

³⁰ L'espace urbain des grandes villes languedociennes s'organise en bourgs dès le XII^e siècle. Chaque bourg, formé initialement à l'extérieur de la ville autour d'un lieu de culte, comprend des ateliers, des échoppes, et un grand nombre d'habitations. À Béziers, les bourgs seront très rapidement intégrés à la ville, avant la fin du XII^e siècle, par la construction de murailles externes en prolongement des remparts originels.

³¹ Jean SAGNES, *Histoire de Béziers*, éditions Privat, Toulouse, 1986, page 180.

coutume d'appeler « Cathares », la population très disparate de Béziers est estimée à environ 10 000 habitants. Cette population met moins d'un siècle à retrouver le faste antique, même s'il est difficile de porter crédit aux enquêtes démographiques de l'époque : les recensements, à l'aube du XIV^e siècle, ne dénombrent pas des individus, mais des foyers d'habitation, plus succinctement – et symboliquement – appelés *feux*. Près de 3000 feux sont recensés en 1344, soit environ 12000 à 15000 habitants, si l'on compte en moyenne 4 à 5 personnes par foyer. Le rattachement à la couronne royale en 1247 semble ainsi permettre un rétablissement rapide de l'influence de la ville sur les faubourgs, les campagnes, et la ville de connaître le même renouveau que la région et que le pays tout entier (même si Béziers demeure, en termes de démographie, encore loin de ses voisines Narbonne, Agde, ou bien Carcassonne). L'activité économique régionale est agricole (blé, orge, vignes et arbres fruitiers), mais aussi artisanale (textiles et draperies). L'huile et le vin constituent des denrées lucratives, tandis que Béziers se spécialise dans la production de marchandises courantes, la laine, la poterie, la tannerie. La production est écoulee dans toute la région, jusqu'en Provence par les terres, et bien au-delà grâce aux ports de Vendres et de Sérignan, Aigues-Mortes et Barcelone.

Le XIV^e siècle est pour Béziers et tout le Languedoc celui de l'expansion économique, malgré quelques déconvenues : de mauvaises récoltes en 1364 et 1368, les inondations de 1367, et surtout deux épidémies de peste, en 1348 et 1361. Pourtant, Béziers retrouve son statut de ville influente, de pôle économique prépondérant en Languedoc, grâce à un tissu corporatif très dense. L'autorité royale confère à la ville un rôle moteur dans le développement économique de la région ; les produits convergent vers cette capitale économique, et juridique puisque l'autorité française installe à Béziers une viguerie très attractive malgré la présence de celles de Gignac et Narbonne. Dès le milieu du XIV^e siècle, Béziers, viguerie annexe de la sénéchaussée de Carcassonne, chef-lieu de diocèse et centre économique, dirige une région riche. La ville conserve cette importance lors des deux siècles suivants. Charles VII fera même de Béziers une ville majeure du Midi, un centre administratif, grâce sa place centrale dans un Languedoc acquis à la cause royale. Toujours grâce à cette position géographique avantageuse, qui draine vers la ville les marchands, leurs produits et leurs contentieux, Béziers conserve sa viguerie lors du démembrement de celle de Carcassonne par François 1^{er}. Béziers parvient, au moins jusqu'au début du XVII^e siècle, à maintenir son rang parmi les villes du Midi qui comptent aux yeux du pouvoir royal. Les corporations biterroises, nombreuses, organisées, et productives, jouent dans ce privilège un rôle persuasif.

Les échelles en Languedoc

Parmi toutes les corporations biterroises, celle des laboureurs constituait une communauté de travailleurs peu reconnue par l'autorité du seigneur et des consuls. Parfois riches propriétaires,

parfois simples exécutants, les nombreux laboureurs établissaient des liens solides entre les sociétés, entre la main-d'œuvre agricole (les brassiers), et le puissant consulat biterrois. Cependant, associés aux céréaliers et aux travailleurs du bois dans une même corporation, ils ne constituaient pas le corps de métier le plus influent dans le système hiérarchique de la ville³². Loin s'en faut.

Les corps de métiers, que l'on nomme également échelles, étaient à Béziers au nombre de cinq, puis devinrent rapidement sept, à l'aube du XIV^e siècle. Cette organisation en échelles de métiers signifie l'importance et le grand nombre de travailleurs de la ville ; à l'inverse, les petites villes et villages environnants, moins peuplés, ne nécessitaient qu'une simple organisation en quartiers. Et même si nombreuses étaient ces localités qui pouvaient s'enorgueillir de posséder leurs propres foires autorisées, c'était Béziers qui, véritablement, et grâce à ses artisans nombreux et influents, contrôlait l'activité économique régionale. Les échelles de métiers étaient classées selon une hiérarchie précise, selon leur influence auprès de l'administration seigneuriale :

1 – Les changeurs, juristes et médecins ; c'était l'échelle des *taulas*, à laquelle on ajouta les riches merciers de la ville après les émeutes de 1381³³.

2 – Les marchands (les *mercadiés*)³⁴ et principalement ceux qui commerçaient les produits les plus onéreux : épices, draps et étoffes. Les notaires ainsi que les *canabassiers* (tisserands et brodeurs) leur seront associés à la fin du XIV^e siècle.

3 – Les bouchers (*mazeliers*) et autres pareurs de la viande³⁵.

4 – Les chausseurs (*sabatiers* et *coyratiers*).

5 – Les peaussiers, merciers et tanneurs ; les mégisseries étaient très nombreuses à Béziers, et ce depuis le haut- Moyen-Âge. L'ancien amphithéâtre romain fut même, dès l'interdiction des jeux du cirque par l'empereur Constantin en 326 de notre ère, recyclé partiellement en tannerie. En effet, sa situation particulière (adossé à la colline Saint-Jacques) en faisait un lieu humide, où l'on pouvait aisément récupérer les eaux de pluies nécessaires au travail du cuir.

6 – Les forgerons, chaudronniers et *payroliers* (artisans du cuivre) ;

³² Ce système prévoyait l'élection d'un consul pour chaque corps. Parfois les consuls pouvaient être nommés par cooptation, si des troubles populaires et des tensions politiques étaient pressentis avant les élections. L'autorité des consuls était grande, et de leurs décisions dépendaient les revenus de tous ; ce sont eux qui fixaient les prix, régulaient le marché des denrées... En outre, ils avaient pouvoir de police et protégeaient la ville des menaces extérieures.

³³ L'économie florissante en Languedoc ne paraît pas, en cette fin de XIV^e siècle, profiter à tous les habitants de la région. Les classes moyennes et populaires de Montpellier puis de Béziers se soulèvent, afin de contester la nomination du duc de Berry comme nouvel administrateur de la Province, en lieu et place du populaire comte de Foix, Gaston Phébus. À Béziers, ce sont des représentants de toutes les échelles qui mènent la rébellion contre l'administration royale. Le corroyeur Arnaud Fromit puis le charpentier Bernard Pourquié, à la tête de plusieurs centaines d'hommes, organisent dix-sept jours d'émeutes, soldés par l'exécution par pendaison et décapitation, d'une centaine d'émeutiers, pour la plupart issus de la corporation des laboureurs, et des échelles les plus modestes.

³⁴ L.J. Thomas rapporte, dans le bulletin de la Société archéologique de Béziers, l'ensemble de la terminologie usitée dans les sept échelles biterroises, à partir de 1322. (L.J. THOMAS, Bulletin de la S.A., 3e série, t. XVI, 1930, pages 11-13).

³⁵ Et non *pareur de draps*, comme rapporté par L.J. Thomas dans le bulletin de la Société archéologique de Béziers en 1930, ou encore Raymond Ros dans *Page d'histoire biterroise*. La confusion est fréquente, mais c'est bel est bien dans la seconde et puissante échelle que sont représentés les drapiers.

7 – Les laboureurs, grainetiers et charpentiers.

Les différents métiers ont pu parfois changer d'échelle à la faveur d'une décision consulaire ou royale. Cependant, les laboureurs, viticulteurs, céréaliers et autres *gratte-terre*³⁶, sont toujours restés les moins influents, dans la septième et dernière échelle³⁷. Si la première était celle de la haute bourgeoisie locale, la seconde désignait les drapiers, les marchands, les tisserands, ceux qui ont longtemps apporté à Béziers fortune et privilèges. Car, outre l'agriculture, c'est bel et bien le secteur du textile qui participait activement de la prospérité de la région. Cependant tous les corps de métiers n'étaient pas représentés dans les échelles ; Les potiers, qui seront appelés à jouer un grand rôle dans l'économie et la vie quotidienne biterroise au XIX^e siècle, demeurent absents de toutes échelles féodales.

Installés principalement dans le bourg de Saint-Aphrodise, les laboureurs représentaient le tiers des actifs de Béziers. Ils étaient probablement les plus nombreux, certains étaient même aisés, et participaient à la richesse économique de la ville. Paradoxalement, ces travailleurs agricoles ne jouissaient pas d'une très bonne réputation, beaucoup moins flatteuse que celle, notamment, des deux premières échelles constituées essentiellement de notables, et pourvues d'un consul influent. Cette bourgeoisie biterroise investissait de grandes sommes dans les terres autour de Béziers ; quels que soient leurs métiers, les patriciens de la ville cherchaient à augmenter leur patrimoine foncier, ainsi qu'à acquérir une image de propriétaires plus favorable à leur négoce habituel. De fait, cela conférait aux laboureurs, céréaliers, viticulteurs, maraîchers, une image de simples paysans, qui les excluait de tous privilèges. Pourtant, le simple fait d'être inscrits en une échelle, même la moins élevée dans la hiérarchie, laisse à penser que les agriculteurs occupaient tout de même une place significative dans la vie biterroise. Aussi, les laboureurs étaient conviés à participer aux festivités de la ville, aux réceptions royales ou religieuses, et ils tenaient bonne place dans le cortège corporatif de *Caritats*. C'est à eux que sera confiée la tâche de réaliser la danse des Treilles, réjouissance publique mentionnée en pays montpelliérain pour la première fois 1503³⁸, et adoptée à Pézenas et Béziers dans le même siècle. Les tisserands, bien en vue dans la seconde échelle, réalisent régulièrement une danse de tressage lors de réjouissances publiques.

Les Biterrois profitent aux XVI^e et XVII^e siècles de la domination économique de la ville sur les campagnes et la région³⁹. Les domaines agricoles sont plus petits que dans l'ancienne société

³⁶ Le terme *gratte-terre* est souvent employé jusqu'au XIX^e siècle, et même après, de manière péjorative. Il désigne les travailleurs de la septième échelle dont les métiers pénibles ne jouissent pas de la même noblesse que ceux, plus intellectuels, de la première ou de la seconde échelle : « Plût à Dieu, disoit Mercier, qu'à la place de cette foule de gratte-papiers nous eussions quelques gratte-terre de plus ! Cela feroit des jardiniers, des vigneron, des laboureurs : nous aurions des pommes de terre, du vin, des fleurs, et moins de fainéants » (M. GALLAIS, *Mœurs et caractères du dix-neuvième siècle*, Belin-le-Prieur, Paris, 1817, page 199).

³⁷ Le nombre d'échelle fut ramené à cinq à partir de 1381, l'administration royale tenant à diminuer le nombre de consuls, et de fait leur autorité. Il leur sera même adjoint des conseillers et des officiers dans chaque échelle, afin de mieux maîtriser les décisions consulaires.

³⁸ *Petit Thalamus*, « année 1502, Fol. 462 », dans *Édition critique numérique du manuscrit AA9 des Archives municipales de Montpellier* dit *Le Petit Thalamus*. Université Paul Valéry Montpellier-III, 2014. Également : *Le Petit Thalamus*, Archives municipales de Montpellier, AA9, année 1502.

³⁹ Jean SAGNES, *Histoire de Béziers*, éditions Privat, Toulouse, 1986, page 177.

féodale, mais ils sont plus nombreux et permettent au plus grand nombre de vivre correctement. Malgré de fréquentes épidémies de peste⁴⁰, et de vives tensions avec le pouvoir royal, Béziers parvient ainsi à maintenir son statut, au centre d'une région qui commerce avec l'Europe. La population du Languedoc, comme dans toute l'Europe, augmente de manière significative, grâce à une agriculture intensive, et une industrie foisonnante : les foires de Pézenas (textiles), Narbonne (blé), Toulouse (pastels), deviennent des centres commerciaux incontournables entre l'Italie, l'Espagne, et les régions du nord. Béziers tire parti de son agriculture, ainsi que de son alliance avec Henri II, duc de Montmorency et gouverneur du Languedoc, qui fait de la ville un siège récurrent des États généraux du Languedoc, un centre de commandement militaire, une ville de frappe monétaire, bref, une sorte de capitale officieuse. Si la fidélité aux Montmorency permet à Béziers de longtemps tenir tête aux autres villes languedociennes qui ont des ambitions (Toulouse, Montpellier, Carcassonne), elle place également la ville dans une situation délicate lors de vives tensions entre le duc et le roi. La mort de Montmorency en 1632 contraint Béziers à renouveler son allégeance au roi Louis XIII. Le prestige de Béziers ne survivra donc pas à Montmorency : un mois seulement après la mort du duc, Louis XIII et son grand apanage s'invitent en ville pour signer l'édit de Béziers, et marquer la domination de la couronne. Dès lors, Béziers ne régnera plus sur la région. C'est à Toulouse et Montpellier que vont dorénavant siéger parlement et intendance, et à Pézenas que se tiendront les États généraux de la province.

Langue et religion

Si tout le Bas-Languedoc connaît au cours du XVI^e siècle des bouleversements politiques, la région subit également des révolutions culturelles importantes.

Jusqu'à la fin du XV^e siècle, la langue pratiquée presque exclusivement par la majorité de la population régionale est la langue d'oc. Depuis la Croisade du XIII^e siècle, et après plus de deux siècles de soumission à la royauté française, seuls utilisent la langue d'oïl les administrateurs de la cité, nommés par le pouvoir royal auquel nombre de villes de la région ont fait allégeance. Béziers, qui cultivait son indépendance et plaçait ses espoirs dans la reconquête menée par Trencavel, officialise tardivement cette allégeance en 1247. La langue d'oc, qui est donc restée la langue des échanges commerciaux dans la région aux XIII^e et XIV^e siècles, connaît un changement rapide à la fin du XV^e siècle. Le commerce s'intensifie avec les régions du nord et de l'Europe ; il transite par la vallée du Rhône, et apporte la langue d'oïl qui est rapidement adoptée par la noblesse montpelliéraine. Au début du siècle suivant, le phénomène s'intensifie, et c'est le Toulousain, le Lauraguais, le Vivarais, le Gévaudan, et toutes les communes, jusqu'à Béziers, qui sont soumis à une forte influence linguistique du français. La pratique de la langue française s'intensifie, dépasse le simple cadre du commerce, et change de société ; le français s'invite dans les conversations bourgeoises et les affaires administratives. Les ordonnances royales de 1510, 1531 ou encore 1535,

⁴⁰ On dénombre, dans les registres consulaires, quatorze occurrences de peste dans la ville, entre 1464 et 1652.

relatives à la préférence du français, laissent toutefois la possibilité aux juristes et aux notaires de rédiger dans la *langue vulgaire du pays*, c'est-à-dire la langue régionale, la langue maternelle, afin de s'assurer de la compréhension de tous. Seule la langue latine, longtemps usitée dans les actes administratifs, ne bénéficie d'aucune tolérance. Le français, considéré jusqu'au XIII^e siècle comme une langue populaire au même titre que les langues régionales, cherche ici à supplanter définitivement le latin, et par la même occasion, à se démarquer des autres langues pratiquées dans tout le territoire⁴¹. L'ordonnance de Villers-Cotterêts en 1539 entérine ce qui est déjà effectif dans les faits : la langue écrite, administrative, commerciale, devient le Français, partout en bas-Languedoc. Quelques localités des Cévennes, des monts de l'Espinouse, et notamment le Saint-Ponais, résisteront un temps ; peut-être est-ce dû à l'analphabétisme courant dans les haut-cantons de l'Hérault⁴². Peut-être est-ce dû à l'éloignement de certaines communes des grandes voies de communication. Toujours est-il que l'occitan, et le latin, disparaissent progressivement des actes officiels. L'occitan parvient tout de même à subsister, de manière non-officielle, dans de rares espaces de liberté laissés par un état absolutiste en pleine construction : l'occitan demeure avant tout une langue maternelle, une langue de travail, et une langue populaire qui garde toute sa place dans le folklore vécu, mais aussi représenté. Les danses prestigieuses, celles des Treilles ou du Chevalet, offertes aux personnalités en déplacement dans les provinces, connaîtront même des paroles en langue occitane, pourtant inconnue des plus hautes autorités de l'État. Le théâtre de Béziers, le théâtre de *Caritats* lui-même, offre de 1600 à 1660 de nombreuses pièces littéraires en occitan, un siècle seulement après l'ordonnance de Villers-Cotterêts. L'occitan trouve à Béziers, et dans tout le Bas-Languedoc, une place particulière, celle de la contestation culturelle, sociale et politique, au travers de porte-parole de choix. Les acteurs du *théâtre de Béziers*, les danseurs de Treilles, les animaux totémiques et autres figures populaires languedociennes se permettent des prises de paroles fortes, des discours engagés, des *laus*⁴³, qui donnent à l'occitan un rôle majeur, celui de maintenir une conscience régionaliste face à la conscience nationale. Car l'ordonnance cherche, de manière insidieuse, à faire disparaître tout ce qui n'est pas le français. Ainsi l'unité de langue française doit servir des objectifs majeurs en ce milieu de XVI^e siècle : renforcer un état absolutiste, et éteindre les velléités d'autonomie dans les provinces.

La construction du royaume de France, en ce milieu du XVI^e siècle, se poursuit difficilement. La Réforme scinde le pays en deux, et le Bas-Languedoc n'échappe pas aux premières tensions religieuses. Déjà, dès 1525, on signale à Béziers les premiers cas d'hérésie luthérienne, mais les incidents qu'ils causent ne sont que les premiers d'une longue liste. Des arrestations se produisent dans tout le diocèse, et dans toute la région. L'arrière-pays héraultais, dont l'accès par le

⁴¹ Philippe MARTEL, « Occitan, français, et construction de l'État en France », dans *Études de langues et d'Histoire occitane*, Lambert-Lucas, Limoges, 2015, p. 101-102.

⁴² Emmanuel LE ROY LADURIE, *Histoire du Languedoc*, PUF, Paris, 1962, p. 60.

⁴³ Certains villages de la vallée de l'Hérault possèdent dans leur folklore des légendes fondatrices liées à des animaux fantastiques. À Béziers, l'animal totémique (*un chameau*), fait annuellement l'objet d'un éloge (*un laus*) qui est souvent l'occasion de louer leur vaillance, et de défier l'autorité.

col de Peytafi est tenu par le seigneur de Faugères, Claude de Narbonne, jusqu'en 1578, sert de base arrière à de multiples incursions en ville. Ces attaques sont favorisées par l'implantation du protestantisme dans toutes les strates de la société urbaine languedocienne, et dans toutes les échelles biterroises. Les événements tragiques de 1562 ne font que confirmer les craintes catholiques : les églises du diocèse sont vandalisées et pillées ; à Béziers, les fresques de la cathédrale Saint-Nazaire et Saint-Celse sont défigurées, les trésors sont dérobés, et l'on ne doit le retour au calme qu'à la visite apaisante de Charles IX, ainsi qu'aux accords passés entre les séditeux et l'autorité civile. Béziers et sa proche région n'auront pas connu les heurts violents, les sièges et les batailles qui ont ensanglanté la province et le pays tout entier. Mais la ville sera tout de même restée plus d'un an sous la domination des protestants, dont la langue de culte est depuis longtemps le français. À l'est du département, Montpellier et les Cévennes étaient déjà sous la coupe du Seigneur de Crussol, puissant réformiste et farouche opposant à Antoine Scipion de Joyeuse, lieutenant général du Languedoc, menant les troupes de l'ouest.

Peu à peu, à force d'ordonnances et de séditions religieuses, le latin, et surtout l'occitan, sont bannis des écritures officielles, de la pratique des cultes, et de l'usage quotidien dans les villes du Bas-Languedoc. La diglossie naissante creuse un véritable fossé culturel entre les villes d'importance, où l'on pratique surtout le français, et les communes les plus éloignées du Haut-Languedoc, où l'on reste essentiellement occitanophone. D'autant plus que l'imprimerie française, apparue au milieu du XV^e siècle, fait ses premiers pas dans l'axe rhodanien dès 1473, à Lyon, puis en Languedoc en 1476, à Toulouse et Montpellier. L'imprimerie, réservée à l'élite française et au clergé catholique, dispense le français et exclut la langue d'oc. De fait, les axes principaux de communication (vallée du Rhône, plaine viticole, route commerciale de Béziers à Toulouse), entament une mutation sociale et culturelle, contrairement aux arrière-pays, aux terroirs reculés et de moyenne montagne qui semblent refuser, au moins un temps, cet apport culturel et technologique. L'image du paysan, de l'habitant du *pays*, s'en trouve rapidement dégradée. Ceci ne va que renforcer la domination des grandes villes sur la région, de Béziers de Narbonne et de Montpellier sur les communes du bassin viticole. Autrefois déchirées entre l'est du département de l'Hérault, acquis à la cause réformiste, et l'ouest, résolument catholique, les principales villes du Bas-Languedoc connaissent un rapprochement économique, linguistique, et politique. Il se crée un clivage fort entre le nord et le sud du Languedoc, tandis que Montmorency-Damville reprend la main sur toute la région. Allié du nouveau roi Henri IV, il choisit Béziers comme place forte, au détriment de Carcassonne, Toulouse ou Montpellier, probablement jugées trop séditeuses.

L'apport du Canal des deux mers.

Au cours du XVII^e siècle, il ne manque à Béziers qu'une ouverture sur la mer, un port qui permettrait d'exporter les richesses de son terroir, céréales, huile, laines, et bien sûr le vin. Béziers se doit de suivre le modèle de villes voisines qui se sont déjà tournées vers la mer : Sète, qui profite

d'un port depuis 1666, et Narbonne, qui jouit d'un commerce maritime fructueux, grâce à l'aménagement récent du port de la Robine au début du XVII^e siècle. L'idée d'un canal entre la mer Méditerranée et l'océan Atlantique séduit le pouvoir royal ; éviter le contournement de la péninsule ibérique, et ses droits de douane élevés, devient une priorité, mais pose de sérieux problèmes techniques et financiers. En 1618, le projet de Bernard Arribat, après ceux de Bernard Bachelier dès 1539, et de Pierre Reneau en 1598, est rejeté par les États du Languedoc installés à Pézenas. Béziers devra attendre la fin du XVII^e siècle pour se voir enfin doté d'un port de commerce, rivaliser avec Sète et Narbonne, et relancer les affaires de ses nombreuses corporations.

Le canal du Midi pensé par Riquet est appelé à jouer un rôle primordial dans le commerce de marchandises variées, bois de construction, draperies, ovins et même dans les transports de personnes sur les barques de poste. Mais c'est réellement grâce à l'exportation d'alcools, vins de consommation et vins de chaudière, que le Canal des deux mers enrichit Béziers, et sa région. Riquet connaît bien la région que traverse le canal, pour l'avoir arpentée durant toute sa carrière de fermier général des gabelles du Languedoc. Une région d'Agde à Toulouse qui partageait déjà beaucoup de points communs : la langue d'oc, une agriculture variée, mais aussi une lointaine allégeance commune à Pierre II d'Aragon, ainsi qu'une histoire tumultueuse depuis la Croisade des Albigeois. Mais ce qui surtout unit tous ces terroirs, c'est la viticulture. Nombre de villes languedociennes font commerce du vin, et Béziers se spécialise dans la distillation d'alcools forts, notamment le trois-six, dont l'exportation vers la Provence, l'Aquitaine, et au-delà vers le nord du pays et les Flandres ne fera qu'augmenter jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Est-ce la forte production de vins et eaux-de-vie qui confère à Béziers une image très attractive ? Les habitants y sont dépeints comme de mœurs légères, et la vie y semble plus agréable⁴⁴. « Si Dieu venait habiter la terre, c'est Béziers qu'il choisirait », rapporte anonymement un contributeur à la *Revue de Paris*, rappelant un vieux proverbe de la fin du XVIII^e siècle⁴⁵.

Le marché aux alcools, tenu sur l'ancien forum gallo-romain, devient le rendez-vous quotidien de tous les Biterrois, avant de céder la place à d'autres corporations, et de devenir un marché aux herbes et aux épices. Les ventes d'alcools ne connaîtront jamais de baisse ; les distillateurs Biterrois, ainsi que l'inspecteur régional des eaux-de-vie dépêché à Béziers par l'intendance royale, veilleront à entretenir un marché très rentable. Les foires se multiplient, avec l'accord du roi, et grâce la manne financière apportée par un canal qui offre au commerce biterrois toute l'étendue du Languedoc, et une partie de l'Europe occidentale. L'inauguration du canal est grandiose ; l'intendant de Louis XIV, Daguesseau, est présent malgré ses réticences notoires, en 1676, à prolonger le canal jusqu'à Béziers, Agde et Sète. Ces réticences, qu'il partageait avec le roi de France, étaient surtout d'ordre technique : les travaux de Fonseranes, et la réalisation de neuf

⁴⁴ H. de VERGNETTE, « Un aperçu sur la vie culturelle au grand siècle à travers les goûts d'un honnête Biterrois », dans *Bulletin de la Société archéologique de Béziers*, Béziers, 1996-1997.

⁴⁵ E.G., « Le jour de Saint-Gervais », dans *La revue de Paris*, tome dix-huitième, Paris, 1835, p. 222.

écluses, s'annonçaient véritablement colossaux. Et que dire de l'apparente impossibilité à passer sous la colline d'Ensérune, constituée d'un tuf trop fragile pour soutenir un tunnel indispensable ? Pourtant, l'entêtement de Paul Riquet à vouloir faire passer le canal par sa ville natale sera couronné de succès. Mort en 1680, celui-ci ne verra pas la mise en eau, et ce sont ses deux fils qui assisteront aux immenses festivités. Selon les documents de l'époque, aucune chorégraphie ou danse locale ne sont données lors de cette inauguration. Le témoignage épistolaire d'Andréossy, co-fondateur du canal, fait état de grandes réjouissances, sans préciser quelle en a été la teneur. On sait pourtant que toutes les corporations sont représentées. Il faut attendre le siècle suivant, et surtout celui d'après, pour voir rapportées en détails les premières chorégraphies populaires publiques.

b) XVII^e et XVIII^e siècle

Un nouveau Languedoc

Loin des bouleversements politiques, des querelles d'influences et des guerres religieuses passées, le début XVIII^e siècle offre au Languedoc une apparente sérénité. En effet, une grande part de la population semble s'accommoder fort bien de l'administration royale, et c'est dans le calme que les intendants ainsi que les États généraux du Languedoc exercent leur autorité. Pourtant, le calme n'est qu'apparent ; depuis 1685 et la Révocation de l'Édit de Nantes, les huguenots cévenols, jeunes paysans et artisans sans grands moyens militaires ont peu à peu transformé leur résignation en révolte. Menés par des chefs peu expérimentés, Abraham Mazel et Jean Cavalier, les premières actions violentes de ces Camisards commencent en juillet 1702 avec la libération de prisonniers religieux à Pont de Montvert. Les affrontements avec les dragons du roi se sont poursuivis deux années durant, jusqu'à l'arrestation ou l'assassinat par ces soldats royaux des principaux meneurs de la révolte. La guerre des Camisards, qui a connu des troubles importants jusqu'en 1710, a provoqué des milliers de victimes, principalement dans le Gard ainsi que dans l'est du département de l'Hérault. L'intendant du Languedoc, Nicolas de Basville, évoque dans son *mémoire sur l'état présent des affaires de Languedoc* plus de 14 000 victimes⁴⁶, tandis que Pierre Rolland estime les pertes humaines camisardes à environ 3000 morts aux combats⁴⁷. Ce lourd bilan humain affecte durablement la société languedocienne et cévenole ; de plus, il est à déplorer un certain marasme économique que le succès commercial du canal du Midi peine à juguler sur l'ensemble du territoire.

Deux crises agricoles d'importance surviennent en 1693 puis en 1694. Un hiver très rigoureux en 1692, conjugué à de fortes pluies au printemps suivant, cause des récoltes catastrophiques dans tout le pays. Emmanuel Leroy-Ladurie souligne que l'augmentation drastique des prix des denrées (céréales, et productions maraîchères) provoque une grande famine qui touche

⁴⁶ L'intendant adresse ce mémoire au roi en 1718.

⁴⁷ Pierre ROLLAND, *Dictionnaire des Camisards*, Les Presses du Languedoc, Montpellier, 1995.

l'ensemble de la population. L'apparition de maladies liées à la malnutrition, comme la typhoïde, décime la population française qui perd près de deux millions d'individus. Cependant, le Bas-Languedoc semble plutôt épargné par la pénurie. Dans les diocèses de Montpellier, d'Agde et de Carcassonne on parvient à maintenir une alimentation convenable pour tous les habitants, tandis qu'à Béziers, Nîmes ou plus encore à Narbonne, on enregistre même un surplus de production qui sera acheminé vers le nord du pays via la vallée du Rhône. De fait, la population en Bas-Languedoc reste stable, du moins dans les villes, et les productions agricoles commencent à changer de nature, dès la fin du XVII^e siècle. D'après les rapports de l'intendant Basville, la viticulture commence à gagner des acres sur les terres céréalières.

Une nouvelle crise agricole survient en 1709. Celle-ci touche plus directement le Bas-Languedoc. De fortes pluies suivies de quinze jours de gel détruisent la majorité des arbres fruitiers, ce qui déstabilise fortement l'économie régionale fondée, depuis des siècles, sur la triple culture blé, vergers, vignes. Ce sont les vigneronns qui se tirent le mieux de ce mauvais pas, en diversifiant leurs productions ; d'une part, grâce à l'instauration des vendanges tardives, le vin régional gagne en qualité. Il est élaboré un vin de muscat qui marque durablement le commerce en Bas-Languedoc. D'autre part le vin de qualité moyenne, produit de manière intensive par des vignes secondaires, est plutôt destiné à la distillation d'eaux-de-vie dont Béziers s'était déjà fait une spécialité. Jean Sagnes note l'importance de ce commerce pour les villes moyennes que sont Béziers et Pézenas au XVIII^e siècle ; le canal du Midi leur permet en outre d'écouler une production abondante d'alcools forts dont le marché principal – ainsi que l'inspecteur régional de contrôles et d'expéditions – sont basés à Béziers au début de l'année 1789⁴⁸.

Enfin, la forte concurrence des grandes étendues céréalières du nord (notamment de la Beauce) contraint les paysans à changer radicalement leurs cultures. Le climat particulier du Midi méditerranéen, ainsi qu'une pratique ancienne de la viticulture, incitent les paysans du Bas-Languedoc à planter de nouveaux ceps dans toute la plaine de Nîmes à Carcassonne. Le vignoble a ainsi tendance à repousser la polyculture maraîchère (maïs, vergers, oliviers, blé, et dès la fin du siècle, la pomme de terre) vers les arrière-pays, afin d'augmenter de manière significative la dimension des domaines. Les propriétaires de vignes étendent rapidement leurs possessions à toute la plaine, ne laissant que peu de place à la production maraîchère traditionnelle. L'élevage est lui-aussi victime de ce phénomène, les vignes rendant difficile la divagation des bêtes.

Au cours du siècle, la région va changer de visage ; l'apparente stagnation de la démographie en Bas-Languedoc, jusqu'en 1750, cache une toute autre réalité : la population dans les campagnes enregistre une baisse notable, et ce pour la première fois depuis des siècles. La misère frappe l'intérieur des terres languedociennes ; la mortalité infantile, ainsi que les premières migrations vers les villes, expliquent probablement le phénomène. Le littoral n'est pas plus épargné

⁴⁸ Jean SAGNES, *Histoire de Béziers*, Privat, Toulouse, 1986, page 181.

par l'exode. Le lourd tribut payé aux épidémies par les populations de bord de mer a vidé des zones encore marécageuses du Languedoc ; seules les villes portuaires de Méditerranée maintiennent leurs activités : Narbonne, Sérignan, Port-La-Nouvelle, Sète... Les villes accroissent leur population, aux dépens du reste du territoire. La seconde moitié du siècle confirme cette tendance. Après la disette de 1709, et la mévente qui s'en est suivie jusqu'à la Régence de Philippe d'Orléans, on note la reprise des activités agricoles, et industrielles. Le commerce des étoffes et draperies dans l'Hérault, de la soie dans le Gard, et du vin dans tout le terroir, amène le Languedoc à retrouver la richesse d'une région idéalement située au carrefour de l'Europe. Le port de Sète devient un des tout premiers du royaume ; il enregistre le passage de navires venus du nord de l'Europe, et permet le commerce avec les pays méditerranéens, mais aussi nordiques. Tout le Languedoc enregistre ainsi un pic démographique important, juste avant la Révolution française. Les villes languedociennes reprennent alors un peu d'influence ; mais l'indépendance économique et culturelle qui était la leur avant l'édit de Béziers de 1632, et la mise sous tutelle de Louis XIII, ne sera jamais totalement retrouvée. Les interdictions de festivités (notamment les *Caritats à Béziers en 1662*), l'introduction toujours plus fréquente du français dans le théâtre languedocien, la perte d'une certaine autonomie ont fait beaucoup de mal à l'identité régionale qui connaît ses premières créations artistiques et populaires, dans de nombreuses localités de l'Hérault, avant la Révolution, puis pendant la Première République. Déjà au milieu du XVII^e siècle, le théâtre occitan de *Caritats* avait introduit quelques expressions de langue française ; Philippe Gardy note que l'usage de l'occitan, souvent aux côtés du français, s'inscrit « dans un domaine plus vaste, celui des rencontres et des métissages entre langues et modèles littéraires »⁴⁹. La mode littéraire était celle de l'usage du français, et les grands esprits languedociens, en quête d'une reconnaissance royale de leurs œuvres, deviennent de véritables modèles linguistiques : Molière à Pézenas, et Jacques Esprit à Béziers, sont les premiers à s'attirer les faveurs de la Cour, et de l'Académie française. Suivront Pelisson-Fontanier et Dortous de Mairan, tous deux académiciens, ainsi que les membres des Académies Royales régionales, dont celle de Montpellier, qui ont participé activement à l'épanouissement des Lumières dans tout le pays, et à la diffusion de la langue française dans tout le Bas-Languedoc.

L'alphabétisation du Bas-Languedoc poursuit son cours ; dans ce siècle des Lumières les campagnes profitent elles-aussi d'une instruction jusqu'alors réservée aux élites. Les premières sociétés intellectuelles apparaissent progressivement dans toute la région : l'Académie littéraire de Nîmes dès 1682, l'Académie royale des sciences de Montpellier en 1706, à l'origine de la Société libre des sciences et Belles-lettres de 1795, ou encore la société des sciences de Toulouse de 1729. À Béziers, l'Académie des sciences et belles-lettres de 1723 suit le modèle régional : elle relaie la langue de la monarchie ainsi que les valeurs universalistes des Lumières. Cette académie, qui inspire la Société Archéologique de Béziers de 1834, place la ville parmi les premiers centres

⁴⁹ Philippe GARDY, « Le Théâtre de Béziers ou *Teatre de Caritats* », dans *Béziers, ville occitane*, Actes des rencontres tenues à Béziers au Centre Du Guesclin, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 2007, p. 86-87.

culturels régionaux. Cependant, c'est à Montpellier que se joue l'essentiel de l'autorité scientifique. C'est l'Académie des sciences de Montpellier qui est reconnue royale par décret, et associée à celle de Paris.

L'essor de Montpellier

Au cours du XVIII^e siècle, Montpellier se mue progressivement en capitale de la province du Languedoc. Partageant les autorités administratives et financières avec Toulouse, elle règne sur le Bas-Languedoc, surtout à partir de 1736, date à laquelle elle devient le siège officiel des États du Languedoc. L'installation de la chambre de commerce, dès 1704, avait déjà fait de Montpellier une place incontournable du commerce régional. La population de la ville augmente de manière spectaculaire et Montpellier, avant la Révolution, devient une des villes les plus peuplées du royaume. Montpellier se spécialise dans une industrie textile florissante, qui retrouve un élan important après le marasme du début du XVIII^e siècle. Les filatures sont nombreuses dans les régions de Montpellier, Nîmes, Alès, et les importations vers le nord ne cessent d'augmenter. Parallèlement, les prix de vente du vin s'effondrent, et des villes comme Béziers ou Narbonne connaissent une grande dépression conjoncturelle, liée à plusieurs années de surproduction viticole, à partir de 1778⁵⁰. Tout fait de Montpellier, en cette veille de crise politique majeure, une capitale régionale. Le phénomène n'est pas nouveau ; le lent déclin de Béziers après l'édit de 1632 avait déjà conduit Pierre Gariel, premier historien de Montpellier, à écrire en 1665 :

« (...) Montpellier n'est pas une Ville Gauloise, comme Nismes, Narbonne, Tolose : ny une Ville Grecque et une production de l'Asie, comme Marseille (...) Ny une Ville Romaine comme Murviel, Sustantion, Lates ; ny mesme une Ville Gotique, comme Saint-Giles : (...), mais c'est une Ville Françoisse. Née des ruines & des désolations de ses voisines⁵¹ ».

Le XVIII^e siècle offre à Montpellier une place prépondérante dans l'économie et la politique régionale. Moins ancienne il est vrai que ses voisines, la ville de Montpellier se cherche néanmoins une histoire que peut lui fournir un riche folklore populaire. La danse et le chant seront des marques d'ancienneté précieuses pour une ville fondée tardivement, autour de l'an mil. Déjà, en 1503, la ville réalisait *le bailh de la Treilhe* à l'occasion de la visite de l'archiduc de Flandres, notable du royaume tenu en haute estime par le roi Louis XII lui-même. Une immense procession se met en marche le 30 janvier, à laquelle sont conviés tous ceux qui constituent une autorité municipale et régionale. On y voit dans un ordre établi, le haut-clergé montpelliérain, les généraux de la justice, le gouverneur accompagné des officiers municipaux, les représentants de l'université, de hauts dignitaires de la ville, les consuls, ainsi que de riches marchands. C'est devant le logis de l'archiduc que, selon le

⁵⁰ Emmanuel LEROY LADURIE, *Histoire du Languedoc*, PUF, Paris, 1962, p. 95.

⁵¹ Pierre GARIEL, *Idée générale de la ville de Montpellier recherchée et présentée aux honnêtes gens*, éd. Daniel Pech, Montpellier, tome II, 1665, p. 2.

Petit Thalamus, les « *seigneurs consulz, pour festoyer [ledit] seigneur de toutes sortes, firent danser le bailh de la Treille, qui fust bien dancee et triunphanment*⁵² ». La danse des Treilles sera également attestée dans la ville de Montpellier en 1564, à l'occasion de la visite régionale de Charles IX⁵³, mais c'est le XVIII^e siècle qui apporte à la ville de Montpellier l'occasion de devenir la référence du Bas-Languedoc, en matière de régionalisme.

En 1721, le 21 août, ce sont des danseurs de Montpellier qui sont conviés à la cour du roi convalescent, pour produire la danse du Chevalet devant Louis XV, âgé seulement de 11 ans⁵⁴. *Le Mercure* d'octobre de 1721 évoque cette représentation artistique en des termes très élogieux :

« [...] Nous ne combattons point la démangeaison de dire un mot du Chevalet, qui doit tenir ici sa place, & par la vivacité de son exécution, & par la singularité de son origine [...] L'adresse consiste en ce que le Chevalet doit paroître éviter l'avoine pour ne point se détourner de son exercice, et que l'affectueux donneur de civada doit le suivre dans toutes ses caracolles, sans s'embarasser avec lui, ce qu'il fait avec beaucoup d'agilité, & toujours en cadence [...] »⁵⁵

Lors de cette représentation, des paroles spécifiques furent rédigées à l'adresse du roi, et chantées après la réalisation de la danse. Ce chant fut bien accueilli par le roi, malgré sa rédaction en langue populaire :

*« Riguen, dansen, canten,
Aguen l'ou cor conten,
Nostre bon Rey se porte ben,
Din nostré lingagé
As yols de la Cour
Mostren ly nostre amour ».*
[Rions, dansons, chantons,
Ayons le cœur content,
Notre bon roi se porte bien,
Dans notre langage,
Aux yeux de la cour,
Montrons-lui notre amour]

Le Chevalet de Montpellier prend dès lors une toute autre dimension. Suite à cette présentation à Versailles, la danse du Chevalet acquiert une noblesse certaine. Elle représente

⁵² *Petit Thalamus*, « année 1502, Fol. 462 », dans *Édition critique numérique du manuscrit AA9 des Archives municipales de Montpellier dit Le Petit Thalamus*. Université Paul Valéry Montpellier-III, 2014. Également : *Le Petit Thalamus*, archives municipales de Montpellier, AA9, année 1502.

⁵³ Abel JOUAN, *Recueil et discours du voyage du Roy Charles IX*, Jean Bonfons libraire, Paris, 1566.

⁵⁴ M. CABRIE, *Le troubadour moderne ou poésies populaires de nos provinces méridionales*, librairie d'Amyot, Paris, 1844, p 69-70.

⁵⁵ Anonyme, « Description historique du Chevalet », dans *Le Mercure*, octobre 1721, Paris, p. 180-183.

dorénavant Montpellier dans toutes sortes d'événements majeurs, car elle confère à la ville une reconnaissance royale que connaissait déjà l'Académie des sciences. De plus, la légende du Chevalet ajoute une dimension historique à la pratique de la danse, et de fait à la ville de Montpellier ; une histoire médiévale dans laquelle la cité aurait joué un rôle politique majeur.

Cette politique de la danse régionale s'étend à bien des provinces françaises, et notamment au Languedoc. Chaque ville d'importance se doit de posséder un trait de folklore particulier, une danse, un totem, un jeu chorégraphique local et spécifique afin de se démarquer sur la scène régionale et nationale. La danse costumée, la danse de caractère devient souvent l'instrument privilégié des provinces lors des fastes monarchiques, lors des visites royales, lors des grands événements de l'année. À Toulouse, et dans le Lauragais, la danse du Ramelet semble marquer les esprits dès le XII^e siècle ; en Provence, ce sont les danses de caractère, issues des farandoles populaires, qui s'imposent aux pratiquants. Dans les villages et les petites localités du Bas-Languedoc, loin des cours et des salons, les danses les plus en vue demeurent les danses vécues, les rondes et les farandoles populaires ouvertes, et toutes autres évolutions festives ou carnavalesques.

La politique des Treilles

En Bas-Languedoc, la danse des Treilles semble s'imposer dès la fin du XVIII^e siècle. Montpellier prend l'habitude de présenter régulièrement la chorégraphie : en 1503 pour la visite de l'archiduc Philippe, gendre de Ferdinand le catholique, en 1564 pour le passage de Charles IX. Mais Montpellier ne demeure pas longtemps la seule cité dépositaire de la danse des Treilles. D'autant plus que c'est le noble jeu du Chevalet qui, à partir de 1721, confère à la ville une image à la fois royale et populaire, festive et chorégraphiée, et que les danseurs de Treilles, faute de chefs de jeunesse reconnus, se font souvent rares. Pézenas profite elle-aussi du passage de Charles IX pour présenter une danse des Treilles qui se retrouvera, trois siècles plus tard, au cœur des rares fêtes piscénoises de *Caritats*, et notamment celles, grandioses, de 1886⁵⁶.

L'année 1777 donne à Béziers l'occasion d'une représentation officielle des Treilles, une de ses premières, devant Monsieur, frère du roi Louis XVI. Une danse dont les notables de la ville semblent particulièrement fiers, puisqu'elle est l'objet, dans la délibération de l'administration municipale, d'une attention particulière :

« [...] Le corps de ville s'est rendu à la porte de Tourventouse à 5h du soir, précédé de la famille consulaire, de tous les prévôts des corps d'art et métiers portant leurs drapeaux et précédés encore de la brillante troupe champêtre appelée Treilles. C'étaient trente jeunes gens et autant de jeunes filles habillées élégamment en bergers ornés de rubans de toutes couleurs portant des souliers blancs et de petits chapeaux. Cette jeunesse tenoit dans chaque main un cerceau décoré de lauriers, de rubans et

⁵⁶ Albert-Paul ALLIES, *Une ville d'États, Pézenas aux XVI^e et XVII^e siècles, Molière à Pézenas*, Flammarion, Paris, 1908, p. 231-232.

de fleurs [...] »⁵⁷.

Ce document est précieux car instructif à plus d'un titre ; il détaille les circonstances, ainsi que les acteurs de l'événement. Il détaille également les costumes des danseurs, le matériel, et plus loin dans le texte, les raisons du choix de la danse des Treilles, danse éminemment Montpelliéraine, pour offrir un accueil digne de son rang à Louis Stanislas Xavier de France, futur monarque sous le nom de Louis XVIII :

« Les Treilles [...] sont le signal de l'allégresse et de la joye publique et le premier hommage d'une ville qui, mieux que toute autre, a fait montre de son inviolable fidélité au droit de la couronne, [...] de sa félicité d'être en situation d'admirer dans son sein tant de vertus en la personne de Monsieur. Les Treilles ont été envoyées exécuter leur danse particulière aux neuf écluses où Monsieur devoit débarquer »⁵⁸.

La danse des Treilles, grâce à ses précédentes réalisations offertes à des monarques, semble avoir revêtu une dimension royale. La ville prend ici le parti d'une allégeance forte envers le pouvoir monarchique français, après de longues périodes d'alternance entre fidélité à la couronne et contestations virulentes : depuis la domination des Trencavels au début du XII^e siècle, jusqu'à la protection avantageuse de la famille Montmorency jusqu'en 1632, Béziers a souvent défié l'autorité. Mais Béziers avait également été une ville royale, accueillant le parlement royaliste en 1591, et dès la signature de l'édit de Nantes en 1598, abritant une garnison de quatre-vingt soldats. Peut-être les autorités municipales de 1777 veulent-elle renouer avec le passé glorieux de la cité, du moins avec ces époques lointaines pendant lesquelles la ville tenait un rôle politique majeur dans toute la région. La soumission à la monarchie prend dans cette délibération municipale un caractère insistant, voire servile :

« [...] Quand Monsieur s'est débarqué immédiatement au-dessus des neuf écluses, escorté des compagnies de dragons et de cavaliers, la jeunesse qui formait les Treilles a fait tous ses efforts pour lui plaire, lui exprimer la joie par six lignes que sa présence procurait, et combien il est juste que l'association biterroise qui aime le plus ses maîtres et qui leur est constamment fidèle, ait aussi plus de droit de les approcher avec leur gaieté et cette naïveté qui lui est naturelle [...] »

La réalisation de la danse des Treilles, lors de chaque visite officielle prestigieuse, devient vite incontournable dans le Bas-Languedoc. Béziers n'est pas en reste, et s'attache, dès la fin du XVIII^e siècle, à présenter systématiquement cette danse à la population, ainsi qu'aux autorités locales, lors de chaque événement majeur, et bien sûr lors de chaque visite royale, impériale, ou

⁵⁷ Visite de Monsieur le frère de S. M. Louis XVI, *Délibération du 4 juin 1777*, Archives municipales de Béziers, s26.

⁵⁸ Visite de Monsieur le frère de S. M. Louis XVI, *Délibération du 4 juin 1777*, Archives municipales de Béziers, s26.

présidentielle. Pour l'heure, la visite à Béziers de Monsieur, frère de Louis XVI, marque définitivement la soumission totale de la ville à l'autorité royale. Il est vrai que les postes de consuls, jusqu'alors occupés par la seule bourgeoisie locale – les fortunes issues de la terre – vont changer de titulaires à la faveur du rétablissement des élections aux offices municipaux en 1766. Dès lors, la noblesse biterroise peut librement gérer les affaires politiques de la ville, chercher un rapprochement avec la famille royale, tout en revendiquant la primauté de la fortune sur le rang. L'entrée royale de Monsieur lui donne ainsi une occasion précieuse de présenter le nouveau visage politique de la ville, ainsi que de vérifier les dispositions de la famille royale envers la cité. Les consuls espèrent une reconnaissance qui pourra éventuellement se traduire par un peu plus de poids politique sur la scène régionale, et à défaut du parlement ou de l'intendance régionale, accueillir à nouveau les États généraux. Les réactions du futur Louis XVIII devant la danse des Treilles, évoquées dans la délibération de 1777, semblent conforter les consuls dans leurs choix culturels :

« [...] La danse des Treilles a su plaire à Monsieur ; il a daigné passer sous les cerceaux et la perspective de la ville par son illumination et son amphithéâtre a paru le surprendre agréablement. À cette surprise s'est jointe celle des acclamations unanimes, Vive le Roy, Vive Monsieur, Vive la famille royale, ce qui a donné lieu à la bonté du prince et des seigneurs de répondre Vive les Treilles ».

Cette réaction très positive, dont le trait a peut-être été forcé dans la délibération, justifie l'usage de la danse costumée comme un vecteur important de communication avec l'autorité. Le folklore constitue dès lors une véritable politique artistique régionaliste : il s'agit d'une part de disputer aux villes voisines (principalement Pézenas et Montpellier) l'excellence de sa réalisation, et d'autre part de contester un tant soit peu l'autorité affirmée de Montpellier. En effet, les principales cités régionales jalourent la reconnaissance royale que lui accorde Versailles. Ainsi les occurrences de danses costumées, parfois directement issues des anciennes corporations, se multiplient en Bas-Languedoc, dès la fin du XVIII^e siècle. À Pézenas, Narbonne, Toulouse, Béziers, on danse avec des cerceaux, garnis de rubans, parfois de pampres de vigne, à chaque entrée royale. On danse autour d'un cheval-jupon comme au temps de la convalescence de Louis XV. On présente à la noblesse toutes sortes de danses autrefois populaires, transformées pour l'occasion en véritables ballets. Les acteurs ne sont plus les mêmes ; les rôles de bergers et bergères, laboureurs et jeunes gens des domaines viticoles sont tenus par la riche jeunesse urbaine ; le peuple est alors simplement évoqué par la haute bourgeoisie locale, et renvoie à l'autorité royale une image idéalisée des provinces. C'est une première étape dans l'évolution du folklore bas-languedocien. Celle de la confiscation des pratiques artistiques populaires par une société de notables, en quête d'identité.

La période révolutionnaire

La recherche effrénée de faveurs royales s'estompe dès les prémices de la Révolution. Le peuple de France conteste les privilèges de la noblesse, et le Bas-Languedoc suit les événements qui se font jour à la capitale. L'hostilité populaire envers les impôts (notamment la gabelle) ainsi qu'envers l'absolutisme royal inquiète les consuls biterrois dès 1788 ; le renfort de soldats qu'ils obtiennent de l'État ne suffit qu'un temps pour disperser les premiers rassemblements contestataires. Les troubles s'intensifient dans toute la région ; partout on regrette l'autonomie de la province, et les époques de faste pour les villes du Bas-Languedoc. Dans les régions de Narbonne, Toulouse ou dans tout le Biterrois, les motifs de la révolte sont essentiellement économiques. À l'est de Montpellier, jusqu'à Nîmes, la Révolution est teintée de religion ; elle est perçue comme une occasion de se libérer définitivement de la domination catholique, et d'une longue période de persécutions contre les protestants.

Malgré les efforts conjugués des municipalités et de l'État pour calmer le peuple, les tensions se multiplient dans chaque ville ; à Béziers, les achats de blé et de grains pour éviter la disette de la population ne suffisent plus à éteindre les contestations de plus en plus virulentes. La noblesse est contrainte d'abandonner le pouvoir de la ville à une bourgeoisie éclairée, tandis que le parlement de Toulouse, après avoir obtenu une convocation des États généraux, perd à son tour toute autorité. L'abolition des privilèges marque la fin d'un système politique sévère et trop longtemps accepté ; la monarchie absolue à laquelle étaient soumis tous les efforts des provinces cède dans la douleur devant les revendications populaires, et devant la détermination de l'Assemblée constituante. Cette première assemblée représentative du peuple français, créée par les États généraux eux-mêmes, érigés en Assemblée nationale le 17 juin 1789, donne une constitution à la France, ainsi que la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Mais elle précipite également la fin d'une administration provinciale de la France, une administration parlementaire proche des citoyens, et qui favorisait, de fait, un certain régionalisme.

La formation de nouveaux départements ôte définitivement toute autorité aux anciennes cours régionales souveraines ; mais cette réforme administrative profonde est beaucoup plus pernicieuse qu'une simple réorganisation civique. Elle rompt de fait avec les provinces historiques, avec les terroirs naturels, avec les zones culturelles et linguistiques du pays. La province du Languedoc disparaît au profit de huit départements : Haute-Loire, Ardèche, Lozère, Gard, Hérault, Aude, Tarn et Haute-Garonne. Certains députés, issus de chacun de ces départements, montent à la capitale le 14 juillet 1790 afin de voir Louis XVI prêter serment au Champs de Mars lors de la fête de la Fédération. L'objectif premier de la fête de la Fédération est militaire ; il consiste à unir la nouvelle garde nationale, issue des contestataires, aux troupes de ligne royales, afin de bâtir une armée civique efficace et surtout fidèle. De plus, cette fête nationale permet, outre le fait de s'assurer de l'acceptation par le roi des nouvelles lois de l'Assemblée, de réconcilier officiellement

tous les Français, déchirés depuis le début des événements. Mais l'Assemblée constituante n'a pas effacé tous les problèmes politiques du pays, et de nombreuses tendances se sont vite dessinées en son sein. On y trouvait encore tout ce qui avait conduit le pays à la période révolutionnaire : les monarchistes étaient toujours présents, et fort bien représentés ; les députés favorables à l'élaboration d'une constitution étaient les plus nombreux, mais l'Assemblée accueillait également des patriotes radicaux, nettement minoritaires.

Cette première fête nationale de la Fédération, inspirée par des fêtes civiques apparues spontanément dans plusieurs provinces Françaises, se déroule également en Bas-Languedoc, et souvent le même jour que celle de Paris. Parfois annoncées très tardivement, les fêtes de la Fédération parviennent toutefois à réunir une grande partie des populations, désireuses de tourner enfin une page difficile de l'histoire. À Béziers, la fête se déroule bien le 14 juillet, essentiellement le matin. Prévenue la veille au soir par les canons de la ville et les carillons des églises, la population est invitée, dès 5 heures du matin et de la même manière, à se joindre aux festivités. Le programme biterrois, comme celui de beaucoup de communes des provinces françaises et bas-languedociennes (Lyon, Nîmes, Narbonne, Montpellier) est grandement inspiré du programme parisien : on assiste aux processions militaires ainsi qu'aux offices religieux ; on entonne le *Te deum*, on prête le serment civique, militaire et fédératif⁵⁹. Toutefois, les provinces conservent une grande liberté dans l'organisation, et mettent souvent en scène des spécificités locales. Si la fête de la Fédération est celle de la réconciliation, alors toutes les strates de la société sont conviées à participer activement. Les corporations biterroises, anciennes échelles hiérarchiques, ont l'honneur de la tête du défilé, devant même les corps d'armée, composés de la maréchaussée municipale, des soldats royaux basés à Béziers depuis une décennie, ainsi que de la garde nationale, principal centre d'intérêt de la fête. Derrière la procession militaire, les communautés religieuses précèdent la municipalité, les notables, et les représentants des communes voisines.

À la tête du cortège, les corporations ne connaissent plus l'ordre médiéval des échelles, établi autrefois par l'influence ou la richesse de leurs consuls. Ce sont les laboureurs, de l'ancienne septième et dernière échelle, qui ouvrent la marche. Et pour les représenter, on refait appel au principal atout diplomatique de la ville : « la danse des Treilles, gracieux ornement des fêtes biterroises, vint animer encore la scène⁶⁰ ».

Mais loin de l'exubérance, de la déférence obséquieuse de 1777, les jeunes danseurs s'exécutent plus sobrement. Le registre des délibérations de Béziers note leur présence le 14 juillet 1790, sur la place de la Madeleine : « les treilleurs, avec leurs compagnes, dans une attitude silencieuse ».

La danse des Treilles commence ici une longue tradition de réalisation dans des cadres divers, souvent politiques, toujours publics et populaires. Et cette reconversion apparaît nécessaire,

⁵⁹ E. SABATIER, *Histoire de la ville et des évêques de Béziers*, Lacour, Nîmes, 1854, p. 417-419.

⁶⁰ E. SABATIER, *Histoire de la ville et des évêques de Béziers*, op. cit. p. 418.

en cette fin de XVIII^e siècle, car la Révolution aura tôt fait d'éteindre les privilèges et autres tenants de l'ancienne société féodale, dont les échelles biterroises étaient saturées. L'interdiction des corporations dans tout le pays entraîne la fin toute provisoire des *Caritats* biterroises et piscénoises, fêtes principalement corporatives, et cadre privilégié de pratiques folkloriques artistiques et régionalistes.

Le patriotisme français, apparu lors de la fête de la Fédération, se prolonge dans les années de guerre suivant la Révolution. Ce sont des périodes difficiles pour toutes les provinces, même pour le Languedoc qui n'a pas connu les mêmes violences extrêmes que la capitale. Les bouleversements sont nombreux et profonds. En termes économiques, la bourgeoisie, ainsi que les paysans les plus aisés, récupèrent des propriétés autrefois gérées par les ordres dominants ; on confisque à la noblesse et à l'Église des biens nécessaires à l'essor de la région, ainsi qu'à la subsistance des populations qui connaissent un avenir incertain : les corporations, qui jusqu'alors protégeaient l'ensemble des travailleurs, se voient interdites par décret le 17 mars 1791. La liberté du travail, apportée par l'Assemblée constituante, permet dès lors le libre exercice d'un métier, et l'égalité entre les corps de métiers, mais transfère également les prérogatives locales aux nouvelles autorités départementales, dans chaque chef-lieu du pays. Les réformes administratives entraînent la disparition des anciennes provinces, ainsi que de leurs institutions ; beaucoup de villes perdent de leur influence passée. Mais Montpellier, Nîmes, Toulouse et Carcassonne, anciens sièges des parlements et des États généraux, parviennent à maintenir un semblant d'autorité administrative et judiciaire, aux dépens d'autres grandes villes bas-languedociennes moins peuplées, moins favorisées par la monarchie, et oubliées par le fédéralisme. Incontestablement, la chance est passée pour Pézenas, Béziers ou Narbonne.

Dans un premier temps, le Languedoc ne voit que de très loin les enchaînements d'événements politiques majeurs qui émaillent l'après-Révolution : la suspension des pouvoirs royaux après la fuite de Louis XVI, la mise en place d'une assemblée législative en lieu et place de la Constituante, les menaces de l'Autriche et de la Prusse envers une France de plus en plus républicaine... Le Languedoc, qui n'était pas un foyer révolutionnaire majeur en 1789, ne le sera pas plus en 1790 ou en 1791 ; on observe même des événements contre-révolutionnaires dans certaines communes. Mais les motifs de révolte sont autant politiques que religieux : l'aristocratie, craignant la confiscation de la Révolution par les huguenots, organise dans l'est du département de l'Hérault ainsi que dans le Gard, des soulèvements populaires favorables à la monarchie. À Nîmes, à Montauban, on voit les artisans, les travailleurs de la terre, et autres ouvriers catholiques porter les couleurs du roi et s'en prendre à la garde nationale. Le Languedoc demeure une terre divisée entre un catholicisme vindicatif, et un calvinisme patriote.

En 1792, la déclaration de guerre qu'adresse la France à la Prusse et à l'Autriche change

tout. À Mons et à Tournai, La déroute que subissent les armées françaises commandées par Rochambeau, Lafayette et Luckner instaure dans l'esprit des soldats et de la population des doutes quant aux motivations réelles de l'autorité nationale dans ces actes de guerre ; on parle de trahisons, en faveur des monarchies européennes. La patrie, déclarée en danger le 11 juillet 1792 par l'Assemblée législative, s'unit une nouvelle fois ; mais c'est pour mettre définitivement un terme à la monarchie sur laquelle pesait des doutes patriotiques insistants. Les défaites initiales en Belgique, conjuguées à la capitulation de Verdun, place forte des armées françaises, entraînent une prise de conscience nationale ; la Commune insurrectionnelle de Paris reprend la main sur la capitale, et rétablit un ordre républicain fort, plus favorable à l'esprit initial de la Révolution et des sans-culottes, et capable de faire pression sur l'Assemblée législative. Ainsi, il est rapidement constitué une armée de 30 000 hommes, recrutés dans les rangs des patriotes et de la garde nationale, qui viennent s'ajouter aux corps d'armées déjà existants. Afin de lever les derniers doutes de fidélité à la patrie, les commandants en chefs des trois armées françaises sont relevés de leurs fonctions, et remplacés par les commandants Dumourriez et Kellermann.

Le 20 septembre 1792, la victoire de Valmy, première victoire française depuis le renversement de la monarchie des Bourbons, sert grandement la cause révolutionnaire, et rencontre un écho très favorable dans les régions. La nouvelle de la victoire, rapportée dès le lendemain à Paris, a un effet capital sur la politique générale française : les premières élections au suffrage universel masculin annoncent la rédaction d'une nouvelle constitution, l'Assemblée législative prend le nom de *Convention*, abolit la monarchie, et instaure immédiatement en France la Première République. L'an 1 du calendrier républicain est proclamé le 22 septembre, et le drapeau tricolore devient un emblème national. Les trois couleurs sont vite adoptées par l'ensemble des patriotes, dans de nombreuses régions de France. Elles sont arborées sur les vêtements officiels, sur les costumes des danseurs, ainsi que sur le matériel de danse, et les instruments du régionalisme languedocien : les rubans des cerceaux des Treilles, les robes des chevaux-jupons, les totems de la vallée de l'Hérault.

Les conflits aux frontières nationales ne sont pas pour autant achevés ; suite à l'exécution de Louis XVI le 21 janvier 1793, l'Espagne et le Portugal rejoignent la coalition européenne opposée à la Révolution française. En février, la France déclare la guerre à l'Angleterre, ainsi qu'aux Provinces-Unies des Pays-Bas ; les levées en masse de volontaires s'organisent dans tous les départements de France, afin de pallier aux pertes humaines, au départ massif des premiers volontaires de 1792 engagés pour le seul temps de la campagne de Prusse et d'Autriche, et surtout aux désertions. Ces guerres, qui s'étendent jusqu'en 1802 et le traité d'Amiens, sont caractérisées par une série de victoires militaires qui provoquent une immense ferveur populaire. Jusqu'en 1797, les victoires s'exercent contre les nombreux pays d'une première coalition : les Provinces-Unies des Pays-Bas, les royaumes de Prusse, d'Espagne et du Piémont-Sardaigne s'allient peu à peu à la

France. Le traité de Campo-Formio signé le 18 octobre par Napoléon Bonaparte et par l'Autriche, scelle les guerres de la Première Coalition. Les avancées militaires, ainsi que les traités de paix et les alliances européennes sont saluées dans les régions avec un engouement à la hauteur des levées en masses de 1793, qui auront ont porté leurs fruits et ont sauvé au fil du temps les desseins de la Révolution. La population française sait ce qu'elle doit à la République ; jusqu'en 1797, le Languedoc est essentiellement républicain, et manifeste souvent sa reconnaissance, comme il sait le faire depuis le tout début du XVIII^e siècle, par des réjouissances publiques et des fêtes populaires, par le chant et par la danse. Les réunions corporatives étant désormais interdites, rares sont les comptes-rendus municipaux et les délibérations officielles qui rapportent les réalisations artistiques de la Première République. C'est dans les enquêtes publiques, ou dans les récits romancés, que seront le plus souvent rapportées les occurrences souvent spontanées du folklore régional.

3- L'enquête Fortoul

a) Le projet Fortoul

Hippolyte Fortoul est un homme politique français, député des Basses-Alpes pendant la Seconde République. Il est apprécié par Louis-Napoléon Bonaparte qui le nomme tout d'abord au poste de ministre de la Marine, puis à celui de l'Instruction publique en 1851, juste après le coup d'État du 2 décembre. C'est lors de cette mission que Fortoul, qui avait effectué son début de carrière comme professeur de littérature française dans les facultés de Toulouse et Aix-en-Provence, manifeste un grand intérêt pour la chanson traditionnelle des régions de France. Philippe Martel, dans *Études de langue et d'histoire occitanes*⁶¹, dresse un portrait précis de l'instigateur de la grande enquête éponyme : Hippolyte Fortoul n'est pas étranger aux langues régionales (il publie en 1846, dans *La revue des deux mondes*, un article sur la littérature provençale), et peut se vanter d'avoir pratiqué le collectage dans sa région natale, alors qu'il n'avait que dix-huit ans. Nommé ministre, Fortoul s'acquitte de ses tâches administratives et répressives envers les professeurs réfractaires à l'Empereur avec beaucoup de zèle. En 1852, il adresse à Louis-Napoléon Bonaparte un rapport sur la pratique des chants régionaux, sur la richesse des poésies populaires et leur tradition orale, mais évoque également la déperdition en cours de ce patrimoine.

Il entreprend avec l'approbation du Prince-Président, l'immense projet de recueillir, dans toutes les régions de France, le patrimoine chanté de tradition orale. L'enquête qu'il diligente est ambitieuse, et vise l'exhaustivité. Appuyé par plusieurs érudits reconnus, dont Jean-Jacques

⁶¹ Philippe MARTEL, « La poésie populaire d'oc à l'époque romantique », dans *Études de langue et d'histoire occitanes*, Lambert-Lucas, Limoges, 2015, p. 321-338.

Ampère, membre de l'Académie française et professeur au Collège de France, il s'entoure de deux cent douze contributeurs locaux, issus de tous les terroirs du pays. Pendant quatre ans, ceux-ci procèdent au premier collectage systématique des musiques et chants des régions de France, au sein d'un comité créé par Fortoul : le comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France. Ce comité comprend trois sections : histoire, archéologie, et surtout philologie, qui aura en charge la rédaction des instructions à l'adresse des enquêteurs. Ce sont, entre autres, Damase Arbaud pour la Provence, et Paulinier pour le Languedoc, qui réalisent les précieuses enquêtes de terrain. Dans l'enquête Fortoul, Paulinier se définit lui-même comme médecin, issu d'une famille protestante du Gard. Devenu montpelliérain, il redécouvre la langue d'oc lors de ses études de médecine, et la pratique pour le plaisir⁶². Ses connaissances de cette langue lui sont profitable au moment où il est sollicité par Fortoul, en 1861.

Dès 1857, Fortoul commence un grand inventaire des documents reçus, dans le but de constituer le *Recueil général des poésies populaires de la France*, dont la publication avait été ordonnée par un décret du Prince-Président, dès le 13 septembre 1852, quelques mois à peine après le coup d'état du 2 décembre 1851. Malheureusement, devant l'immensité de la tâche, le projet de publication est abandonné, et les manuscrits sont simplement déposés en 1876 à la Bibliothèque Nationale. Ainsi l'enquête Fortoul, travail ethnographique et ethnologique mené entre 1852 et 1876, ne sera jamais restituée au grand public. L'ensemble des travaux recueillis apporte toutefois des témoignages précieux sur les pratiques orales, mais également sur les occurrences des danses régionales dont le chant est parfois le seul support, ou le support privilégié.

Paulinier, correspondant languedocien de Montpellier, s'attarde longuement sur la pratique des Treilles :

« [...] Cette danse ne s'exécute que rarement, dans les réjouissances publiques, et surtout devant les princes qui parfois visitent nos contrées. La belle époque de ce ballet, celle où on le dansait fréquemment, a été sans contredit possible l'époque de notre Première République, de 1792 à 1798. On le dansait alors pour chaque victoire remportée par nos braves volontaires ; c'est dire plus que suffisamment [...] »⁶³

Le sentiment patriotique national, très fort depuis la Révolution, récupère ce qui était auparavant l'apanage de la noblesse régionale : les treilleurs parent leurs costumes des trois couleurs nationales, comme le faisaient déjà jouteurs et chefs de jeunesse. Mais la danse ne change pas d'âme en changeant de régime politique ; les Treilles demeurent un instrument de communication populaire, une manifestation régionale à l'adresse de l'autorité nationale. La lourde organisation dont la danse est l'objet (recrutement et formation des nombreux exécutants, confection des

⁶² Voir également *Les félibres et leur temps*, de Philippe Martel, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, 2010, p. 75

⁶³ PAULINIER, « À propos des Treilles », dans *L'enquête Fortoul*, BNF, Paris, NAF mss 3341, FAL 40599, 1856.

costumes et du matériel, engagement des musiciens) est un signe de gratitude fort envers les soldats de l'An II, un gage de soutien de la part d'une population souvent désunie. La présentation d'une danse autrefois réservée aux monarques est aussi une manière de rendre au Languedoc une certaine visibilité nationale, de promouvoir les principales villes de la région, elles qui ont perdu une grande partie de leurs privilèges : depuis la Révolution, le Bas-Languedoc a vu s'éloigner des cours souveraines et influentes, les États généraux de Pézenas, la viguerie ou encore la sénéchaussée de Béziers. Mais la danse des Treilles constitue toujours un enjeu culturel majeur entre les communes de la région ; la paternité, et l'excellence de la danse sont des sujets récurrents dans la littérature régionale dès la Révolution, et pendant tout le XIX^e siècle. Cette querelle de clocher apparaît clairement dans l'enquête Fortoul :

« [...] A Montpellier, on se livrait plus franchement qu'ailleurs, à la joie des succès militaires, et y célébrait-on la victoire sans retour amer ni arrière-pensée [...] »

Il est vrai que les guerres de la Révolution avaient divisé la population, et instauré dans les esprits de la population française l'idée que la République n'était pas défendue sur les champs de bataille par tous les soldats et officiers. Les trahisons et les désertions furent nombreuses, surtout dans les premières années d'affrontement. Dans les régions de France, les réjouissances publiques en général, et la danse en particulier, étaient des moyens supplémentaires de réunir la toute la population sous une même bannière culturelle. Ce furent pendant longtemps les plus modestes des habitants qui dansaient les Treilles. Paulinier précise :

« [...] C'est en ces fêtes fraîches et naïves, éclairées par notre beau soleil occitanique et décorées d'un ciel constamment azuré, que sur l'air antique et traditionnel de cette joyeuse danse, les habitants des faubourgs et des bas-quartiers de notre docte cité composaient une foule de couplets épigrammatiques qu'ils se renvoyaient comme une paume ».

Le contributeur Languedocien de l'enquête insiste, avec beaucoup de romantisme, sur la grande popularité de la pratique des Treilles. Cette danse « fraîche » et « naïve », ne saurait d'ailleurs s'en prendre à une quelconque autorité. Paulinier tient d'ailleurs à préciser cette qualité intrinsèque de la danse languedocienne :

« [...] une remarque essentielle, et tout à fait à notre honneur, c'est que parmi tant de couplets, tous pleins de sel et de malice, il n'en est aucun de politique – d'ailleurs en serait-il, que je les bifferais [...] »

La narration de Paulinier est loin d'être objective. D'une part, l'auteur se compte souvent

parmi les sujets qu'il collecte, et reconnaît ouvertement son attachement aux Montpelliérains ; mais il occulte volontairement d'autres lieux de pratique régulière de la danse des Treilles, d'autres auteurs et paroliers et surtout d'autres époques pendant lesquelles le folklore pouvait revêtir une dimension politique plus affirmée. D'autre part, il reconnaît implicitement la possible existence de couplets politiques de la chanson des Treilles, ou du moins l'inclinaison qu'ont certains auteurs aux paroles dédiées. Jusqu'alors, les paroles des Treilles et du Chevalet étaient plutôt soumises à l'autorité, quelle qu'elle soit. La monarchie, puis la Première République ont toujours été glorifiées par les danseurs et paroliers. Mais Paulinier ne peut nier l'existence de paroles hostiles à la gouvernance du pays, ou à l'armée française, décriée autant qu'adulée lors des guerres de la première Coalition, entre 1792 et 1797. Les désertions de la première campagne ont marqué profondément les populations françaises et languedociennes⁶⁴ qui ont pu manifester leurs inquiétudes au travers des chants, des danses et du théâtre satirique⁶⁵. Les occasions officielles de danser, et de chanter, ont été nombreuses durant cette période : fête de la Fédération, fête de l'Être suprême, fête de la paix, ont été observées à Béziers et dans la région. S'ajoutent à cela divers cultes de personnalités, héros de la Révolution : Marat, Lepeletier, Rousseau et Voltaire... auxquels la population rend hommage⁶⁶. La populaire fête de Caritats, rapidement interdite par les révolutionnaires, cède devant une nouvelle fête civique, la fête de la liberté, dès l'Ascension de 1792. Le carnaval, moment privilégié de contestations, est interdit la même année. Les Treilles, et autres danses chantées, ont probablement été présentées lors des nombreuses fêtes civiques issues de la Révolution. Malheureusement, ces pratiques, essentiellement orales, n'ont pas été retranscrites ni retenues par Paulinier, ni Fortoul, dont les travaux sont supervisés par l'empereur lui-même. Les objectifs de Fortoul et Ampère demeurent clairs, tout au long de l'enquête : il s'agit de « recueillir tant de témoignages touchants de la gloire et des malheurs de notre patrie », ou encore de « retrouver une fraîcheur de génie qui n'appartient qu'à quelques époques heureuses »⁶⁷. L'œuvre finale doit servir la population française, sa culture régionale et son génie littéraire, mais aussi et surtout l'image de l'État, et celle de l'empereur. Les instructions, rédigées par Jean-Jacques Ampère, et données aux enquêteurs dans chacun des départements abondaient en ce sens. Une forte autocensure a ainsi pu jouer à tous les niveaux, et notamment à celui des enquêteurs eux-mêmes.

L'enquête Fortoul semble ainsi incomplète ; de plus, les musiques sont souvent absentes des rapports, et les collecteurs désignés par le comité n'ont que rarement accompagné leurs contributions littéraires par des partitions. George Sand, oubliée par le comité, déplore cet état de fait :

⁶⁴ Jean GOUPELLAIN, *Quand la Révolution partit en guerre*, Labruyère, Paris, 2007.

⁶⁵ *Contes e cants, les recueils de littérature orale en pays d'oc, XIX^e-XX^e siècles*, actes du colloque de Montpellier des 12 et 13 novembre 2003, communications recueillies et éditées par C. Torreilles et M.-J. Verny, publications Montpellier 3 ; RedOc- C.E.O, coll. « *Lo gat negre* », 2013.

⁶⁶ Jean SAGNES, « L'heure de la bourgeoisie éclairée », dans *Histoire de Béziers*, Privat, Toulouse, 1986, p.222.

⁶⁷ Hippolyte FORTOUL, *Rapport au Prince-Président de la République française*, B.N.F, Paris, 1852.

« Dans la chanson populaire, les paroles se passent si peu de l'air, que, si vous les lisez, elles ne vous disent rien, tandis qu'elles vous surprennent, vous charment ou vous exaltent si vous les entendez chanter. [...] La musique a toujours été plus négligée que la littérature par les gouvernements⁶⁸. »

La tâche littéraire était probablement déjà trop ardue, et les enquêteurs non formés au collectage, et probablement étrangers à la notation musicale. L'objectif premier était la sauvegarde d'un patrimoine oral, en langue française ou locale, et conforme à l'ordre moral et politique. De fait, les couplets rapportés par Justin Paulinier sont sans annotations musicales, et effectivement assez policés. Point d'exhortation à la révolte, ou à la guerre, dans une époque pourtant grevée de divisions et de troubles majeurs. Il n'est rapporté que de simples propos légers, ainsi que, comme la nommait Hippolyte Fortoul dans sa correspondance avec Napoléon III, « l'expression naïve du vieil esprit français » :

*« Nous caou parti, per ana boun matin, Veyre dansa la Treya.
Nostras beoutas / En sous ribans plantas / Vetja coumo s'en cresoun
Nostras beoutas / En sous ribans plantas / Nos tenoun encantas
Las daou canôou / Son lourdas que fan pôou / ormi Madaleneta
Las daou canôou / Son lourdas que fan pôou / ormi la de la Grôou
An refusat / Toutas las daou carrat / Erou pas prou poulidas
An refusat / Toutas las daou carrat / Mema la de Bernaut
A Boutounet / Tout aco es fa mouquet / Dansaran pas la Treya
A Boutounet / Tout aco es fa mouquet / An dounat soun paquet ».*
[Nous devons partir, pour aller bon matin, voir danser les Treilles
Nos beautés / Avec leurs rubans noués / Voyez comme elles sont fières
Nos beautés / Avec leurs rubans noués / Nous rendent enchantés
Celles du canal / Sont lourdes à faire peur / Hormis Madeleinette
Celles du canal / Sont lourdes à faire peur / Hormis celle du Grau
Ils les ont refusées / Toutes les deux / Elles n'étaient pas assez jolies
Ils les ont refusées / Toutes les deux / Même celle de Bernard
À Boutonnet / On les a mouchées / Elles ne danseront pas les Treilles
À Boutonnet / On les a mouchées / Elles ont rendu leur affaires⁶⁹.]

Le premier vers semble correspondre au refrain des Treilles, du moins à la partition rapportée par les notations du XIX^e siècle. Pourtant, le vers n'est pas doublé dans cette retranscription de Paulinier ; cette absence de fermeture musicale, ainsi que la graphie particulière des couplets, trahit la pratique essentiellement orale de la danse et de la chanson populaire.

L'aimable discours de ces quelques couplets masque probablement de nombreuses versions

⁶⁸ George SAND, *Correspondance*, t. XII, Lettre n° 6151 du 18 janvier 1854 à Champfleury.

⁶⁹ PAULINIER, « À propos des Treilles », op. cit.

populaires beaucoup plus engagées contre l'État, contre les déserteurs des armées, contre les ennemis de la République. Mais Paulinier ne fait que répondre à la demande de l'autorité ministérielle, et inaugure plusieurs siècles de retranscriptions officielles des Treilles, favorables à l'État. Le chant, et son illustration la danse, doivent être des vecteurs de l'unité du pays. C'est en ce sens que Fortoul décide d'étendre ses directives à d'autres disciplines artistiques et physiques. La danse et la gymnastique deviennent obligatoires par arrêté ministériel en 1854, dans toutes les structures d'apprentissage du pays, et notamment les lycées.

b) La gymnastique et la tradition

Le 13 mars 1854, Hippolyte Fortoul, encore ministre de l'Instruction publique et des Cultes, signe un nouvel arrêté qui encourage la pratique sportive dans les lycées. C'est de gymnastique, « science raisonnée de nos mouvements »⁷⁰, dont il est principalement question. Il s'agit d'assurer une bonne constitution physiologique à la jeunesse française, de la rendre saine et vigoureuse, et d'introduire des notions d'hygiène dans les foyers. Il faut attendre la fin de la Restauration pour observer des progrès tangibles dans le développement de ce nouvel enseignement, et la Monarchie de juillet pour voir se généraliser la pratique physique, notamment au lycée de Montpellier⁷¹. En 1854, sous la pression du second arrêté Fortoul, La moitié des lycées du territoire national disposent d'un maître assurant des leçons facultatives de gymnastique, mais aussi d'autres enseignements plus traditionnels : la danse, l'escrime et l'équitation, des arts académiques qui vont marquer la nouvelle génération⁷². La pratique de la danse populaire connaît à ce moment un premier coup d'arrêt. L'introduction de la danse académique dans le système scolaire français prépare à ce qu'il adviendra trente ans après : la fin de la société paysanne, et l'abandon progressif des pratiques pastorales de la danse, au profit de disciplines urbaines, communes à de nombreuses sociétés européennes, et savamment codifiées. Le succès est tel que les premières sociétés de gymnastique apparaissent rapidement dans les principales villes de France. Les professeurs sont polyvalents. On enseigne la gymnastique, mais aussi diverses activités sportives individuelles, ainsi que la danse académique, selon les connaissances des formateurs.

Le bien-fondé de la réforme Fortoul est salué par tous. Le *Journal général de l'Instruction publique* reconnaît que cet arrêté, profitable à la santé et à l'hygiène des élèves, « sera une des plus efficaces pour former une jeunesse »⁷³. Car la gymnastique et la danse, loin d'affaiblir la puissance de l'État, sont censées renforcer celui-ci. Depuis la toute fin du XVII^e siècle, ces idées de réformes étaient déjà introduites dans les établissements scolaires. En 1821, Georges Cuvier, ancien membre du Conseil supérieur de l'Instruction publique, et rapporteur de commission sur la place de la

⁷⁰ Colonel AMOROS, *Manuel d'éducation physique, de gymnastique et de morale*, Librairie encyclopédique de Roret, Paris, 1830.

⁷¹ Alex POYER, « Les territoires de l'identité », dans *STAPS* n°71, De Boeck supérieur, Paris, 2006, p.138.

⁷² Archives nationales F/17/6916. Réponses à l'enquête ministérielle lancée par la circulaire du 18 avril 1854.

⁷³ *Journal général de l'Instruction publique*, daté du 25 mars 1854.

gymnastique dans les écoles, collèges et lycées de France, préconisait déjà la pratique scolaire de la danse, ainsi que de l'escrime. Mais la danse populaire, tout comme le chant et la musique, sont en passe de se faire supplanter par d'autres divertissements, d'autres pratiques académiques, d'autres modes artistiques que le XIX^e siècle dispense dans les villes après avoir vidé les campagnes. Cependant, les modes sont souvent éphémères, et les enseignants en danses académiques, pratiquées dans les écoles européennes, se sont parfois retournés sur le patrimoine populaire délaissé.

Le siècle des révolutions

À l'aube du XIX^e siècle, Les principales villes de l'ancienne province du Languedoc connaissent une certaine stagnation économique, démographique, et politique. Montpellier n'est plus qu'un chef-lieu de département, et Pézenas, Narbonne ou Carcassonne ne font plus négoce que dans le secteur de l'agriculture. Les manufactures de textiles, qui ont souffert d'un manque d'intérêt pendant la Révolution, disparaissent peu à peu du paysage industriel bas-languedocien. Tout le terroir, de Montpellier à Carcassonne, est à la veille d'une spécialisation quasi-exclusive dans le secteur viticole.

Depuis le Moyen-Âge, Béziers n'a pas beaucoup changé d'aspect. Il s'agit toujours d'une cité puissante, très bien protégée par des murailles et une citadelle érigées par le duc de Montmorency sur les restes du château féodal des Trencavels. Ce n'est qu'en 1827 que seront abattus les tout derniers remparts de la ville afin de tracer aux abords de la ville une grande promenade. Michel Fournier souligne que les Biterrois avaient déjà l'habitude, depuis l'époque révolutionnaire, de se retrouver massivement aux abords de la ville, et généralement aux portes sud-est, afin de célébrer les fêtes religieuses et païennes du calendrier⁷⁴. Cependant, cet afflux régulier et toujours plus important de population nécessite des aménagements importants. De ces travaux, Béziers gagnera, outre les allées Paul Riquet, la place des Carmes qui deviendra la place Napoléon, puis la place de la victoire de 1918, ainsi qu'un immense tènement sur l'emplacement de l'ancienne citadelle. La ville avait d'ailleurs grandement besoin d'un grand espace urbain afin de permettre à l'ensemble de la population de prendre part aux diverses manifestations et festivités offertes par une cité en pleine expansion économique. En effet, le commerce du vin, déjà très florissant depuis la mise en eau du Canal du Languedoc, devait connaître un développement majeur au XIX^e siècle, et entraîner une hausse spectaculaire de la population, passant de 14560 habitants en 1821, à plus de 50 000 à la toute fin du siècle⁷⁵.

Depuis des décennies, Béziers est réputée pour produire en grandes quantités un vin de qualité moyenne souvent destiné à la distillation. La situation géographique centrale de la ville dans la région, les nombreux marchés où se côtoient les principaux négociants, font rapidement de

⁷⁴ Michel FOURNIER, « Le tiers état dans la ville », dans *Histoire de Béziers*, Privat, Toulouse, 1986, p. 180.

⁷⁵ Michel FOURNIER, « L'explosion démographique », dans *Histoire de Béziers*, Privat, Toulouse, 1986, p. 237.

Béziers une capitale officieuse de la viticulture, titre contesté en région par la seule ville de Montpellier qui opère une mutation économique profonde dès les années 1840. En effet, Montpellier se détourne vite des anciennes manufactures de l'Ancien Régime pour se concentrer, comme bien des communes de l'Hérault, sur une monoculture de masse, dont la production était principalement vouée à l'exportation⁷⁶. La construction de deux gares ferroviaires pour desservir Sète, en 1839, puis celle vers Nîmes, en 1841, permettent une ouverture précoce de la ville à un marché régional et surtout national. Mais c'est toute la zone viticole qui profite de cette mutation économique : En 1874, le seul département de l'Hérault compte la moitié des vignes de la région. Montpellier reprend rapidement ce rôle moteur qu'elle avait connu auparavant, tandis que Béziers, qui compte pourtant de nombreux grands propriétaires, tarde à prendre sa place dans le nouveau système économique. La construction de la gare de Béziers n'est achevée qu'en 1857. Malgré ce, Béziers s'enrichit, et triple sa population en un demi-siècle. L'octroi d'une ligne ferroviaire vers le nord (Millau) en 1874, fait de Béziers une ville attractive qui refait son retard face à Montpellier, qui demeure une capitale essentiellement administrative, et non économique. Béziers est contrainte à des transformations urbaines massives tout au long du XIX^e siècle, et se prépare à devenir, sinon une capitale économique viticole, du moins un centre culturel majeur. Les constructions se multiplient en ville : la statue monumentale de Pierre-Paul Riquet par David d'Angers en 1838, le théâtre municipal en 1844, le plateau des poètes dessiné par les frères Bulher en 1867, les riches décorations signées Injalbert, Magrou et Joanis dans les jardins de la ville... Ce sont surtout les arènes qui offrent, à partir de 1897, une notoriété nationale à la ville de Béziers ; Les arènes de Béziers attirent rapidement les plus grands auteurs et compositeurs (Camille Saint-Saëns), et chanteurs (Valentin Duc), et constituent, pendant près de dix ans, la principale scène lyrique française.

L'intense activité économique, conjuguée aux nouvelles modes culturelles, créent un afflux de population sans précédent dans les principales villes languedociennes. Béziers, qui comble son retard dû à l'arrivée tardive du réseau ferroviaire, et Montpellier, qui connaît des bouleversements démographiques similaires, connaissent une forme originale de développement qui repose, selon Michel Lacave⁷⁷, sur un lien fort entre urbanisation intensive et agriculture exclusive. La ville attire les profits de la viticulture, et les réinvestit directement dans le secteur viticole et les grandes exploitations, mais aussi dans un secteur para-viticole capital. Celui-ci fournit les engrais et les traitements de la vigne, ainsi que les outils nécessaires à la culture, à la vinification, à la conservation et au transport du vin par le canal du Midi, puis par le train. Cette organisation exceptionnelle fait de Béziers et de Montpellier des villes modernes, adaptées au commerce et aux déplacements ainsi qu'à la demande culturelle des riches propriétaires terriens. Elles deviennent de

⁷⁶ Michel LACAVE, « Économie, société et devenir urbain », dans *Histoire de Montpellier*, Privat, Toulouse, 1984, p. 263.

⁷⁷ Michel LACAVE, « Économie, société et devenir urbain », op. cit. p. 266.

fait les plus attractives de la région. À Béziers, les divertissements de qualité que proposent les arènes, ainsi que le théâtre municipal, éclipsent irrémédiablement les pratiques populaires qui tombent provisoirement dans l'oubli, dès la toute fin du XIX^e siècle. Il en est de même pour Montpellier qui compte de surcroît une université florissante. L'image moderne de la ville est colportée par de nombreux voyageurs, journalistes et romanciers ; Stendhal décrit Montpellier comme « le pays des médecins, et par conséquent, des malades riches »⁷⁸, au contraire d'autres localités de l'Hérault et de l'Aude, aux architectures plus anciennes, et à la population plus affable. Montpellier tournée vers l'avenir, et une nouvelle clientèle européenne, entretient difficilement les spectacles traditionnels qui avaient construit son image par le passé. En 1892, elle est contrainte d'emprunter aux villes voisines, qui « respirent moins la civilisation »⁷⁹, toute une formation de treilleuses et de treilleurs, ainsi que des danseurs et maîtres de danse venus d'outre-Rhône. Ce n'est que le début d'une longue correspondance artistique entre le Languedoc et la Provence, qui se trouvent de nombreux points communs : la légèreté de certains pas, hérités des enseignements publics et des sociétés de gymnastique, la signification similaire de nombreuses danses, issues d'un même terroir, ainsi que la pratique corporative de la danse et de la musique populaire.

Le retour des Caritats

Ce sont les corporations qui entretenaient en Bas-Languedoc, depuis le Moyen Âge, l'essentiel des pratiques artistiques codifiées. Mais la Révolution française porte un rude coup au corporatisme dans tout le pays. Déjà Louis XVI avait interdit, par l'édit de 1776, les jurandes (corps de métiers autonomes de l'Ancien Régime) et les différentes communautés de commerce, d'art et de métiers. En effet, le principe de liberté qui se faisait jour à la fin du XVIII^e siècle devait s'étendre aussi à l'économie, car les serments de fidélité prêtés dans les loges, le communautarisme professionnel, les monopoles commerciaux ainsi que les règlements internes au corps de métiers n'étaient pas sans causer, selon le préambule de l'édit, un « immense préjudice à l'industrie du pays ». Les privilèges dont jouissaient les corporations s'éteignent ainsi avec le siècle, et les derniers avatars liés à la Révolution.

Les différents corps de métiers continuent toutefois d'exister dans les principales villes du Languedoc. Leur implantation par quartiers bien définis entretient de fait un corporatisme fort. À Béziers, ils résident dans les mêmes quartiers depuis des siècles : les potiers dans le bourg de Saint-Aphrodise, les *fustiers* autour des halles, les tisserands au Capnau, les métallurgistes dans l'îlot des chaudronniers, le bien nommé. Chaque corps de métier continue de présenter à la population une production propre lors de fêtes officielles, et surtout lors de la réintroduction très rapide, et éphémère, des fêtes de *Caritats*, fêtes de charité et également corporatives, dès 1802⁸⁰. Mais ce ne sont plus les corporations qui sont mises à l'honneur lors des processions et des réjouissances. Les

⁷⁸ STENDHAL, *Mémoires d'un touriste*, Ambroise Dupont, Paris, 1838.

⁷⁹ STENDHAL, *Mémoires d'un touriste*, op cit.

⁸⁰ Baron DE BONNEFOUX, *Mémoires*, éd. Plon-Nourrit, Paris, 1900, p. 20-22.

cultivateurs, qui sont toujours en dernière position dans les cortèges, ne réalisent plus systématiquement la danse des Treilles, qui est de plus en plus réservée à la nouvelle bourgeoisie. On voit apparaître de nouvelles danses sur les chars des corps de métiers, qui ne présentent plus les mêmes savoirs professionnels, les mêmes outils, le même visage. Le corporatisme des *Caritats* Biterroises devient artistique, et même folklorique. À Pézenas, il faut attendre 1886 pour revoir les fêtes de *Caritats* ; à Montpellier les occurrences de fêtes corporatives sont également rares, mais on danse lors de réjouissances publiques et officielles dans lesquelles les corps de métiers sont tolérés. La ville de Béziers connaît durant tout le XIX^e siècle un corporatisme fort, capable d'entretenir des danses locales, contrairement à d'autres villes régionales rangées aux édits de l'autorité.

Ces corporations s'immiscent dans les fêtes et processions, les réceptions officielles, les événements calendaires de la ville durant tout le XIX^e siècle, tant et si bien que les *Caritats*, chères à la population, semblent ne jamais avoir totalement disparu du paysage socioculturel biterrois. Béziers se démarque ainsi de ses voisines héraultaises, en conservant de nombreux artisans et associations ouvrières, de nombreux producteurs modestes et de petits exploitants qui entretiennent des pratiques populaires en net déclin dans le reste de la région. Et au travers des danses, ce sont les chants, les musiques, les instruments et les costumes d'une certaine société encore fortement liée à la terre, qui connaissent à Béziers une pratique régulière. Les vigneron les plus modestes sont fortement aidés par le commerce toujours plus florissant des produits de la vigne, par ce qu'Emmanuel Leroy Ladurie nomme un « Capitalisme viticole », qui connaît son apogée sous le Second Empire. Les plus riches propriétaires bas-languedociens réinvestissent dans cette économie de marché exclusive, en achetant des terres viticoles et des industries liées à la viticulture, en offrant du travail à une population toujours plus nombreuse, mais aussi en devenant les mécènes extrêmement généreux de la culture locale. Les théâtres régionaux, les arènes de Béziers, sont financés en grande partie grâce aux dons des riches propriétaires terriens. La population rurale tire également profit de cette situation, et certains petits exploitants, à force de travail dans une société libérée des privilèges, accèdent eux-aussi à la propriété. Cette nouvelle société démocratique ne déplaît donc pas à la population, aux innombrables vigneron que compte le Languedoc après la Révolution ; ceux-ci s'érigent logiquement en farouches défenseurs de la République lors des nombreux troubles politiques qui émaillent le XIX^e siècle en France. Ce soutien populaire au nouveau régime se perçoit, dès les premiers avatars de l'Empire ou de la Restauration, dans les contre-pouvoirs habituels, c'est-à-dire les rites carnavalesques, leurs danses, leurs chants en langue d'oc, leurs costumes, ainsi que dans leurs représentations totémiques de la vallée de l'Hérault. Les danses corporatives ou festives les plus populaires, comme les Treilles ou les danses de rubans, trouvent d'autres cadres que le temps de carnaval pour subsister. Elles demeurent toujours des danses officielles, demandent une lourde préparation aux autorités, et se mêlent tout au long du XIX^e siècle à d'autres chants et musiques issus du monde rural, lors de fêtes folkloriques qui ne

disent pas encore leur nom.

B) LA SOCIÉTÉ LANGUEDOCIENNE ET LES DANSES « MIROIRS »

1- Cadres de pratique

La société bas-languedocienne change progressivement au cours du XIX^e siècle. Elle s'enrichit avec le commerce du vin, et s'installe massivement dans les villes importantes qui triplent leurs populations en l'espace d'un demi-siècle. Les régimes politiques changent également, et à la première République succèdent des périodes monarchiques très peu populaires. Afin d'obtenir la confiance ou du moins la sympathie d'une population méfiante, les souverains français, du premier Empire à la III^e République n'ont de cesse de faire organiser, dans tous les départements, de nombreuses réjouissances populaires. Les préfetures et les municipalités ne rechignent pas à obéir à la volonté étatique, et les occasions officielles de danser se multiplient en Languedoc, au cœur d'un XIX^e siècle politiquement complexe. On observe toutes sortes de fêtes dictées par le pouvoir ; des fêtes impériales, des fêtes royales, et des fêtes républicaines qui revendiquent toutes une dimension nationale.

Les municipalités du Bas-Languedoc s'accoutument fort bien de ce foisonnement de fêtes officielles. Les fêtes de *Caritats*, interdites pendant plusieurs années de troubles révolutionnaires, réapparaissent rapidement à Béziers en 1802 et en 1803. Le Chameau de Béziers, emblème totémique et parfois contestataire de la cité, renaît en 1803. Pézenas et Montpellier, qui ne profitent pas de la même tradition populaire, n'osent pas rappeler tout de suite, à des fins festives, les puissantes corporations démantelées par l'Assemblée constituante.

a) Fêtes obligatoires

Le premier Empire décrète dès le 19 février 1806 une fête impériale obligatoire, celle du 15 août. C'est une fête éminemment religieuse, au jour de l'Assomption, en lien avec le rétablissement de la religion catholique en France : c'est le jour anniversaire de la ratification du Concordat par le pape Pie VII, le 15 août 1801. Ce concordat, s'il crée des relations officielles entre l'État français et la papauté, permet également de réorganiser la hiérarchie catholique en France, et d'instaurer une

sorte de subordination de l'Église au pouvoir civil (Les autorités religieuses, nommées conjointement par l'Église et le gouvernement, doivent prêter serment de fidélité à l'État). D'ailleurs, cette fête jusqu'alors religieuse, et dédiée à la Vierge, prend le nom de Saint-Napoléon dans le décret impérial⁸¹ et dans toute communication officielle. L'Empire s'accapare les fêtes religieuses, et s'arroge le prestige qu'elles ont auprès du peuple de France. Rien ne doit faire de l'ombre à l'image de l'empereur, pas même le Pape Pie VII qui séjourne à Béziers et Pézenas le 04 février 1814, à l'occasion d'un transfert de Fontainebleau à Savone. Ce transfert est ordonné par l'empereur lui-même, qui craint pour l'intégrité du Pape pendant la campagne de France menée contre la Grande-Bretagne et les empires de Russie, de Prusse et d'Autriche. Le passage de Pie VII est rapide et discret. Il ne donnera lieu ni à un compte-rendu dans les publications officielles de la mairie de Béziers, ni à de quelconques réjouissances publiques, même si la foule prévenue très tard par les seules cloches de la ville était, selon Auguste Fabregat, « *immense et respectueuse*⁸² ». L'auteur, vice-président de la Société archéologique de Béziers, est un des seuls à relater le passage pontifical à Béziers, passé sous silence par les archives de l'hôtel de ville⁸³.

En Bas-Languedoc comme partout en France, les festivités du 15 août constituent immédiatement un amalgame de fête civile et religieuse, qui a pour objectif principal de sacrifier l'empereur, et ainsi garantir la domination du pouvoir civil sur le pouvoir clérical. L'ensemble des municipalités du territoire se doivent de faire respecter cette obligation souveraine de festivités. Les populations sont ainsi amenées à exprimer leur reconnaissance envers le souverain, de la manière qui leur semble la plus opportune. À Béziers, Montpellier et Pézenas, on décore abondamment les rues, et on convoque les associations locales. Dans le Biterrois, les corps constitués et les corps de métiers sont conviés, afin de reformer les défilés de *Caritats* d'antan. Autrefois dédiées uniquement aux monarques de passage, les danses corporatives réalisées ce 15 août revêtent à ce moment de l'histoire une dimension religieuse indéniable qui leur était jusqu'alors étrangère. Certaines danses du *Triomphe*⁸⁴ comme les Treilles, ou d'autres danses de couple comme *les Roumanis*, se voient ainsi attribuer à tort une genèse et une signification religieuse prépondérante. Cette idée formulée lors des premiers revivals est encore aujourd'hui véhiculée par de nombreux folkloristes.

Le premier Empire tient à jaloner le calendrier de ses propres événements fondateurs. La circulaire du 10 juillet 1813 instaure une nouvelle fête obligatoire, les premiers dimanches de

⁸¹ *Décret Impérial concernant la fête de Saint-Napoléon et celle du rétablissement de la religion en France, 19 février 1806*, Archives départementales de l'Hérault, 1M494.

⁸² Auguste FABREGAT, « Pie VII et Napoléon 1er, passage du pape à Béziers », dans *Pages d'histoire biterroise*, Librairie Clareton, Béziers, 1941.

⁸³ Auguste Fabregat s'appuie sur les archives de la Société archéologique de Béziers, et plus particulièrement sur les Annales municipales conservées au siège de la société biterroise. Peut-être que Fabregat, tout jeune enfant en 1814, a lui-même été spectateur de l'événement.

⁸⁴ C'est Léonce Beaumadier qui, le premier, nomme ainsi les danses principales des grands défilés corporatifs et politiques en Bas-Languedoc. Ces défilés ne sont d'ailleurs pas sans rappeler ceux de la Rome antique, auxquels la population assistait en masse afin de célébrer le culte impérial. (Léonce Beaumadier, « Danses et jeux de traditions à Béziers », dans *Pages d'histoire Biterroise*, Clareton, Béziers, 1941, p.220).

chaque mois de décembre, afin de consacrer le souvenir du couronnement de l'Empereur⁸⁵. Le vocabulaire officiel prend ici une réelle importance. Il ne s'agit plus de simples « fêtes annuelles » comme il était parfois mentionné dans les circulaires avant 1801, mais bien de « fêtes nationales ». Dès 1852, la communication de Louis Napoléon Bonaparte évoquera également des fêtes nationales :

« [...] La fête de S. M. Napoléon III, Empereur des Français, qui doit être célébrée le 15 août courant, est une fête nationale à laquelle tout bon français doit s'associer par reconnaissance et par amour [...] »⁸⁶

Auparavant, Louis-Napoléon Bonaparte avait déjà décrété « qu'à l'avenir, sera seul reconnu et célébré comme fête nationale l'anniversaire du 15 août »⁸⁷. Mais cette fête du 15 août n'est pas celle de la nation. Elle est celle d'un seul homme, le souverain, ce qui est accepté par un grand nombre de municipalités régionales. Les mentions du 15 août, dans les canaux officiels de la mairie de Béziers (affichage, délibérations...), évoquent des « fêtes de sa Majesté l'Empereur »⁸⁸. La personne même du souverain est prépondérante ; les mariages ainsi que les naissances impériales sont prétextes à instaurer de nouvelles fêtes obligatoires.

Fêtes familiales

Les fêtes du souverain, auxquelles la population est priée d'assister, sont régies par une circulaire stipulant un programme établi. Il est d'ailleurs de coutume de célébrer pendant ces « journées mémorables », selon le décret du 19 février 1806, un ou plusieurs mariages permettant de rajouter de la solennité à la fête. Celle-ci devient à la fois politique, civile, et religieuse.

La tradition est ancienne. Le 16 octobre 1729, la ville de Narbonne avait déjà célébré la naissance du Dauphin par des fêtes extraordinaires et onéreuses :

« Pendant toute la durée du feu d'artifice, l'archevêque, qui était à l'une des fenêtres de la maison de M. Guy, ne cessait de jeter de l'argent au peuple (...) Tout le long du jour quatre fontaines, dont deux avaient été placées par l'archevêque et deux par les consuls, distribuèrent du vin au peuple ; ceci ne contribua pas peu au succès de la journée »⁸⁹.

Louis-Napoléon Bonaparte, devenu Napoléon III, ajoute rapidement une dimension militaire

⁸⁵ *Circulaire à propos des fêtes anniversaires de la naissance et du couronnement de l'Empereur, 10 juillet 1813, Archives départementales de l'Hérault, 1M497.*

⁸⁶ Affiche de la Fête de la Saint-Napoléon, 15 août 1854, Archives municipales de Béziers, IVc96.

⁸⁷ *Décret du 16 février 1852, Archives municipales de Béziers, IVc96.*

⁸⁸ *Circulaire à propos des fêtes anniversaires de la naissance et du couronnement de l'Empereur, 10 juillet 1813, op.cit.*

⁸⁹ Ad. JOANNE, *De Bordeaux à Toulouse, à Cette et à Perpignan*, Les éditions de la Tour, 1873.

à ces fêtes, en ordonnant la commémoration de la prise de Sébastopol le 16 septembre 1855. Les fêtes officielles connaissent ainsi une immense variété, surtout si l'on prend en considération les fêtes ponctuelles, liées à des événements familiaux de la famille impériale. Le 31 mai 1810 sont ordonnées de grandes fêtes pour le mariage de Napoléon 1^{er} et de Marie-Louise d'Autriche. Les fêtes doivent être grandioses, et observées dans tout le pays, afin de souligner l'importance de cette union politique entre le souverain Français et la fille de l'empereur autrichien François 1^{er} qu'il venait de vaincre à Wagram. La fête est décrétée à Béziers le jour de l'Ascension, jour séculaire de Charité. Mais en ce jour de fête impériale, la fête ne revêt plus le nom de *Caritats* : il s'agira officiellement d'une fête célébrée en réjouissance du mariage. Après avoir confisqué les fêtes religieuses, l'empereur s'assure le monopole des réjouissances civiles en s'arrogeant les fêtes les plus populaires du Bas-Languedoc, avec la bénédiction de la municipalité de Béziers. Afin que la fête soit réussie, et que la majorité de la population de la ville y soit présente, on convoque toutes les corporations locales, et on prévoit une distribution de pain aux pauvres des hospices et aux indigents, comme aux plus grandes heures des *Caritats*. Bien entendu, Treilles et Chevalet furent dansées à Béziers, et constituèrent même la pierre angulaire et récurrente des festivités biterroises. La liesse fut décrétée dans le registre des délibérations municipales :

« [...] Art. 4 - À huit heures du matin, la musique civique se réunira dans l'hôtel de ville et parcourra ensuite les divers quartiers de la ville et des faubourgs, en jouant des airs qui exprimeront la gaieté de la fête. La danse des Chevalets et celle des Treilles auront lieu, pendant la matinée, d'une manière préparatoire à la grande cérémonie du soir.

Art. 5 – À une heure très précise de l'après-midi, le Chameau, les Sauvages, les Charrettes tirées par les mules des propriétaires, agriculteurs et jardiniers, ornées de fleurs et de feuillages, les Bergers, les Chevalets, les Treilles, les Arts et Métiers, les gardes d'honneur à pied et à cheval, se réuniront sur la place de la Citadelle [...]»⁹⁰

Les Treilles et les Chevalets prennent une place de choix dans le défilé de l'après-midi : au cœur de la parade, devant la masse des vingt-sept corps de métiers qui pèsent encore sur l'économie et l'administration de la ville. Les danses furent réalisées matin, midi et soir. On usa et abusa de ces anciennes danses royales montpelliéraines, qui deviennent dès le début du XIX^e siècle l'apanage de la société biterroise. La danse du Chevalet semble même avoir été réalisée par plusieurs équipes, issues de quartiers, faubourgs ou corporations différentes : trois fois dans le registre, le pluriel est employé pour désigner la danse royale. Outre les articles 4 et 5 de la délibération du 24 mai 1810, on peut lire dans l'article 7: « [...] 4^o Les Chevalets ; 5^o Les bergers ; 6^o Les Treilles ; [...] »

⁹⁰ *Registre des Délibération municipales*, séance du 24 mai 1810, Archives municipales de Béziers.

Comme pour les fêtes politiques, les fêtes familiales donnent souvent lieu à des réjouissances populaires, et obligatoires, au jour précis indiqué par le souverain. Ainsi le 09 juin, afin de célébrer la naissance et le baptême du Roi de Rome en 1811, un cortège corporatif, comme aux plus belles heures des *Caritats* médiévales, défila dans un Béziers en liesse. Toute la population est conviée à des bals populaires, des spectacles gratuits (les défilés des chars corporatifs) et payants, mais à prix très mesurés⁹¹. Les danses sont une nouvelle fois de la fête, malgré la lourde organisation, et la méfiance vis-à-vis de l'autorité impériale. Il en sera de même pour la naissance et le baptême du Prince impérial Eugène-Louis Napoléon en mars et en juin 1856. Les fêtes auront le même lustre qu'en 1811, pour la naissance du Roi de Rome, et les danses costumées et chorégraphiées seront exécutées. Cette présence continue des danseurs et musiciens pour les fêtes officielles et obligatoires perdure pendant la Restauration, avec toutefois quelques réserves. Les nouvelles fêtes de Saint-Louis, instaurées après l'abolition des fêtes impériales du 15 août et du premier dimanche de décembre, ne sont pas toujours agrémentées des danses anciennes qui honoraient jadis les visites royales. Les fêtes ont bien lieu, mais l'on craint parfois des heurts⁹². Le préfet de l'Hérault craint des incidents dans certaines villes ayant déjà manifesté, par le passé, une certaine hostilité envers l'autorité royale. La fête de Saint-Louis est officiellement prévue partout en France le 3 juin 1814, afin de célébrer le 1^{er} mois de la restauration de la monarchie, mais se déroule à Béziers le 19 mai 1814, une nouvelle fois au jour de l'Ascension, c'est-à-dire au jour des séculaires *Caritats*, tant appréciées par la population. La Restauration demeure fragile, et Louis XVIII peut rapidement devenir impopulaire. Le roi se rappelle peut-être son passage à Béziers en 1777, alors qu'il était encore *Monsieur*, frère de Louis XVI et comte de Provence. La danse des Treilles lui avait été offerte, mais sans aucune parole dédiée, ou louanges obséqueuses. La municipalité biterroise, en mai 1814, préfère évoquer une fête de l'Ascension, et non une fête royale, pendant que d'autres, dans tout le pays, célèbrent officiellement le retour des Bourbons, et de Louis XVIII, sur le trône de France. Le défilé est somptueux ; les danseurs de Chevalet et de Treilles sont bien présents, mais noyés au milieu d'une cohorte de plus de trente corporations différentes, au cœur d'un défilé impressionnant mené par *Le Chameau*, ainsi que par les sauvages qui l'accompagnent habituellement⁹³. La fête est très populaire, très biterroise, et l'objectif réel des festivités, sans la présence effective du souverain, passe au second plan.

Fêtes royales, danses royales

La Restauration n'est pas avare de fêtes officielles ; elle suit le modèle du Premier Empire qui se cherchait une popularité. Outre la Saint-Louis, une grande Fête de Saint-Charles est mise en place tous les 4 novembre en l'honneur du nouveau monarque Charles X. Mais la ville de Béziers

⁹¹ *Programme de la fête de la naissance de Sa Majesté le Roi de Rome*, 2 juin 1811, Archives municipales de Béziers, IN116-117.

⁹² *Circulaire du 08 août 1814*, Archives municipales de Béziers, AMB, IJ116 – 117.

⁹³ *Programme des fêtes pour le rétablissement de Louis XVIII sur le trône de ses aïeux, séance du 16 mai 1814*, Archives municipales de Béziers, 1D28.

semble être réticente à célébrer l'événement national. La visite officielle du roi en personne, le 29 mai 1825, change les mentalités. À cette occasion, les Treilles sont dansées et chantées devant le monarque, et des paroles spéciales sont même écrites par un érudit local, le docteur Roch-Toussaint Bourguet. Le texte ne constitue pas vraiment une allégeance au roi, tant il fait la part belle aux autochtones. Il y est plus question des habitants de Béziers eux-mêmes que de leur visiteur royal. Les sept couplets évoquent le roi sans jamais citer son nom, et décrivent une ville de Béziers florissante, glorifiant tour à tour les nombreuses corporations biterroises, même les plus modestes, qui ont fait depuis des siècles la fortune de la ville :

« [...] 6^{ème} couplet

Municipals, dessus vostres chavals, partageas nostro joio ;

Municipals, dessus vostres chaval, Presidas festo e bals.

Gloiro as gipiés, e gloiro as tounalhès, a sa troupo galoio,

Gloiro as gipiés, e gloiro as tounalhès, qu'encantou tout Bésies [...] »⁹⁴

[Municipaux, sur vos chevaux, partagez notre joie

Municipaux, sur vos chevaux, présidez fêtes et bals.

Gloire aux plâtriers, et gloire aux tonneliers, à leur troupe joyeuse

Gloire aux plâtriers, et gloire aux tonneliers, qui enchantent tout Béziers]

Roch-Toussaint Victor Bourguet (1764-1835) est issu d'une grande famille de médecins, implantés en terres biterroises depuis la première moitié du XVIII^e siècle. Les Bourguet s'illustrent dans les hôpitaux militaires ; ils se forment une excellente réputation en apportant leur soutien aux nécessiteux, et en participant activement à la vie culturelle régionale. Roch-Toussaint Bourguet se fait un prénom grâce à sa fonction de chirurgien dans l'armée, et par l'école de chirurgie qu'il fonde dans le centre de Béziers. Mais il se définit lui-même comme *un vielh trobaire*, et se fait remarquer par ses fantaisies en langue d'oc, ainsi que par ses chroniques dans la presse locale. Il inspire probablement son jeune frère Victor qui participe activement à la fondation de la Société archéologique de Béziers en 1834.

Dans ces paroles des Treilles de 1825, l'auteur célèbre la Saint-Charles autant que les forces vives de la ville. Il écrit surtout en langue d'oc, incompréhensible pour le roi et sa délégation. Mais le roi fut bien reçu, et la population de Béziers bien présente.

La Saint-Charles est dès lors observée en novembre 1825 et 1826. Elle est également célébrée en 1828 et 1829, avec le même programme : les corporations et les danseurs sont de la fête⁹⁵. Avec le temps, la fête en l'honneur de Charles X semble, non pas gagner une grande ferveur populaire en Bas-Languedoc, mais s'instaurer par habitude. La Restauration n'est pas plus populaire ; la Saint-Philippe, ordinairement célébrée le 1^{er} mai en l'honneur du nouveau souverain

⁹⁴ Junior SANS, *Cansou per las Trelhos de 1825*, tapuscrit, fond privé Léonce Beaumadier famille Garau.

⁹⁵ Archives départementales de l'Hérault, 1M499.

Louis-Philippe, connaît un sort similaire. On présente des manœuvres militaires, on valorise les réalisations urbaines de l'année, mais on ne danse pas. De 1831 à la fin de la Monarchie de Juillet, la fête est observée, mais sans enthousiasme⁹⁶. La municipalité de Béziers refuse même au successeur de Charles X, Louis-Philippe, l'honneur de voir figurer son nom sur la façade du théâtre municipal, fondé en 1844⁹⁷. On lui préférera les modestes dates de fondation et d'inauguration, ainsi que les noms de l'architecte et du principal décorateur, messieurs Isabelle et Joannis. Les Treilles ou les autres réjouissances populaires ne sont plus offertes au pouvoir en place, à l'occasion des fêtes dédiés et éponymes, Saint-Charles, Saint-Louis, Saint-Philippe.

Ainsi, les fêtes obligatoires ne constituent plus un cadre spécifique et privilégié à des représentations artistiques, des danses chorégraphiées et costumées. Il n'était souvent question, lors des fêtes, que de décorations en ville, défilés officiels, cérémonies religieuses, et un inévitable *Te deum* très en vogue au XVIII^e siècle, et quasi-obligatoire depuis le Concordat, dans toutes les communes de France. La fête pouvait également être constituée de toutes sortes d'amusements, de spectacles et de réjouissances populaires locales ; c'est du moins une liberté laissée à la population les après-midis de jours de fêtes officielles. À Narbonne, on organise des bals populaires ; à Montpellier on s'amuse à des jeux de tir et d'adresse ; à Sète, on joute. À Béziers, sous la Restauration, on danse, on fait le jeu du chapeau⁹⁸. Plus tard, sous le Second Empire, et jusqu'à la Troisième République, les jeux sont de plus en plus nombreux et très variés dans toute la région : courses ouvertes, jeu de la pelote, chasses aux canards, sont organisés dans tout le Languedoc, souvent par décrets municipaux, et parfois spontanément⁹⁹.

On ouvre des bals et on pavoise la ville pour des événements propagandistes les plus inattendus. Les promenades des bustes des monarques, celui de l'empereur, puis de Louis XVIII, semblent ainsi servir l'image de l'État, et fournir de nouvelles occasions de danser. Le printemps et l'été 1818 ont ainsi été émaillés de festivités de ce genre, faciles à organiser et peu coûteuses. Elles économisent au souverain un voyage fastidieux, et potentiellement impopulaire. De plus, la fête concerne un nombre beaucoup plus important de ses sujets, qui peuvent profiter du passage du buste royal dans leur commune. Par exemple, à Bédarieux, le programme des fêtes est grandiose, et calqué sur celui des principales villes régionales :

[...] La veille, la cérémonie fut annoncée par des sonneries de cloches et 101 coups de boîtes. Le 1^{er} mai, dès l'aurore, mêmes salves, mêmes sonneries. A 7 heures du matin, cinquante hommes de la garde nationale exécutèrent une parade ; à 3 heures de l'après-midi, le maire, le Conseil et les fonctionnaires escortés par la garde nationale se rendirent de la mairie à l'Église pour entendre chanter un *Te Deum* ; à 4 heures, les danses des Treilles et du Chevalet furent exécutées ; à 6 heures

⁹⁶ *Circulaire à propos de la fête du 1er mai, 17 avril 1831*, Archives départementales de l'Hérault, 1M500.

⁹⁷ Janine & Alex BÈGES, *Mémoire d'un théâtre*, Société de musicologie du Languedoc, Béziers, 1987.

⁹⁸ Registre des Délibérations municipales, séance du 24 mai 1810.

⁹⁹ Isabelle TARRAL, *Les fêtes officielles à Béziers*, Lacour, Nîmes, 2005 p. 111.

du soir, sur la promenade ornée de guirlandes, le maire ouvrit le bal lui-même (place Cot aujourd'hui). Il en fut de même à Mèze, à Béziers et à Pézenas, et dans beaucoup de localités du Bas-Languedoc¹⁰⁰[...]

Pourtant, dans les villes d'importance, on réserve la lourde organisation des danses royales pour les grandes occasions nationales, ou pour les festivités locales. La Monarchie de Juillet ne change aucune de ces pratiques officielles. Ainsi en 1838, Béziers inaugure la statue de Pierre-Paul Riquet, réalisée grâce à une souscription de la Société archéologique de la ville. Les 20 et 21 octobre, de grandes réjouissances sont organisées par la municipalité, auxquelles la population prend une part active. Les corporations dansent les Treilles et les Rubans autour de l'animal totémique de la ville. Depuis le Premier Empire, les anciennes *Caritats*, fêtes populaires créées pour et par le peuple des villes du Bas-Languedoc, n'ont plus le monopole des festivités. La liesse populaire, spontanée et parfois contestataire, est régulièrement confisquée par l'autorité, municipale ou nationale.

Le populaire Second Empire

En 1851, en pleine Seconde République, la Saint-Napoléon est encore célébrée dans tout le territoire. À Béziers, on danse le Chevalet, « lors d'une brillante fête pour Louis-Napoléon »¹⁰¹, élu président de la République depuis 1848 et l'exil de Louis-Philippe. Ce n'est que le début d'une grande entente entre le pouvoir de Louis-Napoléon Bonaparte et les danseurs de Treilles, de Chevalet, et autres évolutions chorégraphiées en Bas-Languedoc.

Afin de tester sa popularité, et l'éventualité d'un rétablissement de l'Empire, Louis-Napoléon Bonaparte va à la rencontre des Français. Ce sera la manifestation la plus éclatante de la collusion entre la nation française et le souverain. Il quitte Paris le 1^{er} septembre pour une visite nationale de plus de sept semaines. Il arrive en Languedoc, à Nîmes, le 30 septembre 1852, en espérant que son arrivée dans la ville « daterait une nouvelle époque d'union et de conciliation », et que son gouvernement « s'efforcera toujours d'effacer les traces des divisions des partis »¹⁰². C'est le but avoué du prolifique déplacement du Prince-Président dans toute la France et dans le Midi. À Nîmes, pas de danses précises, mais des spectacles tauromachiques, de riches décorations urbaines et un bal à l'hôtel de ville. La population participe massivement à la fête, tout comme le lendemain à Montpellier où la foule est au moins aussi nombreuse et enthousiaste. Comme à Nîmes on accueille l'illustre visiteur par un *Domine salvum fac regem*¹⁰³ autrefois devenu, par son usage récurrent, l'hymne de l'Ancien Régime. Après ce chant historique, celui de la monarchie de droit divin, on

¹⁰⁰ Anonyme, *Mélanges Occitaniques*, tome 1^{er}, imprimerie Tournel, Montpellier, 1831, p. 271.

¹⁰¹ Léonce BEAUMADIER, « Danses et jeux de traditions à Béziers », dans *Pages d'histoire Biterroise*, op. cit. p.220.

¹⁰² Adolphe PIEYRE, *Histoire de Nîmes*, Catelan, Nîmes, 1886.

¹⁰³ Il s'agit d'une pièce musicale à chanter sans accompagnement, et qui signifie : Seigneur, sauvez le roi. Ce chant a longtemps fait office d'hymne national à la France pendant l'Ancien Régime, et illustre remarquablement les fondements de la monarchie de droit divin.

recrée logiquement l'ancienne danse royale, la danse du Chevalet. Les danseurs « *vêtus de leurs gracieux costumes et sautant en cadence au son des airs rustiques de leur ménétriers* »¹⁰⁴, rappellent la tradition artistique montpelliéraine, et l'ancienne autorité royale de la ville. Le soir, on danse des quadrilles entre autorités civiles et militaires. Toute cette journée, les danseurs de Treilles, grands habitués des festivités officielles de l'Hérault, ont brillé par leur absence. Le lendemain, Louis-Napoléon Bonaparte quitte Montpellier et poursuit son intense voyage promotionnel dans le midi.

Le 2 octobre 1852, entre deux étapes à Pézenas et à Narbonne, Louis-Napoléon Bonaparte fait étape à Béziers. C'est le conseil municipal, sur proposition du maire Hippolyte Lognos, qui vote et adresse à Louis-Napoléon Bonaparte une proposition officielle de réception. Le Prince-Président, en visite politique dans tout le Midi de la France, accepte et entre en ville par la porte Napoléon sous les acclamations de la foule. On lui fait honneur « des figures gracieuses des Treilles », car selon Raymond Ros, « sa main protectrice nous a préservé de l'abîme profond creusé par l'anarchie »¹⁰⁵. Les Treilles semblent d'ailleurs constituer, à l'occasion du passage du chef de l'État, des seules réjouissances prévues dans la ville de Béziers. Tous les fonds prévus pour la réception de Louis-Napoléon ne sont pas utilisés. Le reliquat est même reversé aux nécessiteux de la ville, comme il était coutume lors des grandes fêtes de charité¹⁰⁶.

Certaines de ces réalisations artistiques ont même marqué fortement les esprits de l'époque ; la danse des Treilles demeure le spectacle le plus attendu. De nombreux témoignages et documents officiels ont été conservés : paroles des danses, détail des costumes, et même les premiers clichés photographiques en daguerréotype, représentant un couple de danseurs de Treilles. La foule est immense, et même enthousiaste selon Raymond Ros, secrétaire de la Société archéologique de Béziers :

« [...] Sa réception eut lieu sur la place de la Promenade, au milieu du plus vif des enthousiasmes. Le Maire, le Sous-préfet, le représentant du Clergé lui firent leur harangue tandis que se déroulaient les figures gracieuses de la danse des Treilles »¹⁰⁷.

La municipalité biterroise, pourtant républicaine, montre une totale soumission - peut-être était-ce de la résignation - devant la puissance politique de Louis-Napoléon Bonaparte. Pourtant, c'est ce même chef d'État qui, moins d'un an auparavant, avait maté dans le sang les rebellions locales contre son coup d'État du 2 décembre 1851, et envoyé Casimir Péret, maire de Béziers,

¹⁰⁴ Maguelonne NOUVEL-KIRSCHLEGER, *Montpellier Cité des belles dames*, éditions Privat, Montpellier, 2016 p.106.

¹⁰⁵ Raymond ROS, « Louis-Napoléon Bonaparte à Béziers », dans *Pages d'histoire Biterroise*, op.cit., p.198.

¹⁰⁶ Raymond ROS, « Louis-Napoléon Bonaparte à Béziers », dans *Pages d'histoire Biterroise*, op.cit., p.199.

¹⁰⁷ Raymond ROS, « Louis-Napoléon Bonaparte à Béziers », dans *Pages d'histoire Biterroise*, op.cit., p. 198.

mourir au bain en Guyane. Les paroles des Treilles de Julien Sans¹⁰⁸ sont particulièrement élogieuses ; pas moins de douze couplets sont composés spécialement pour accueillir le visiteur. Et bien qu'en langue d'oc, ces paroles constituent, en ce jour d'allégeance, une reconnaissance du Prince-Président qui rétablira l'Empire le 2 décembre 1852.

Le 5 décembre 1852, soit trois jours à peine après la proclamation du Second Empire, des fêtes obligatoires ont été célébrées dans tout le territoire. Une lettre du ministre de l'intérieur Victor de Persigny envoyée à chacun des préfets dès le mois de novembre 1852 ordonne l'organisation d'une fête « en place publique, en présence des autorités, dans les chefs-lieux d'arrondissement »¹⁰⁹. Pourtant, Louis-Napoléon Bonaparte supprimera rapidement cette fête du 5 décembre, celle de la proclamation de l'Empire, au seul profit de celle du 15 août, qui a acquis au fil des ans une certaine popularité. De plus, le début du mois de décembre évoque trop son coup d'État du 2 décembre 1851 qui lui permit de conserver le pouvoir. Le souvenir de la guerre civile et des grandes discordes qui ont suivi déconseillent à Napoléon III la célébration des anniversaires politiques¹¹⁰. Il semble ainsi plus adéquat, plus populaire aux yeux de Louis-Napoléon Bonaparte de faire célébrer des fêtes moins équivoques, quoique plus personnelles, en leur attribuant un caractère de bienfaisance. En effet, le souverain préconise d'accompagner les réjouissances officielles par des moments de charité, organisés par l'Église, toujours associée aux fêtes d'État pendant le Second Empire. Cette préconisation n'est pas toujours respectée, mais elle permet de provoquer l'adhésion aux fêtes politiques obligatoires, surtout dans des villes comme Béziers ou Pézenas, habituées aux grands élans de compassion envers les plus pauvres lors des séculaires défilés de *Caritats*¹¹¹. En 1852, la fête du 15 août devient par délibération du conseil municipal de Béziers, « la seule consacrée comme fête nationale »¹¹². On note un même entrain dans les villes de Montpellier ou Pézenas à organiser les festivités. L'ordonnance de l'État semble ainsi bien acceptée dans nombre de villes du Bas-Languedoc. La fête religieuse, la fête nationale et la gloire du souverain se confondent ainsi en une seule fête, mais la popularité de Louis-Napoléon Bonaparte, et du Second Empire, ne se sont pas installés sans mal dans le pays. Le futur Napoléon III a dû s'imposer un mois et demi de visite dans de nombreuses provinces françaises.

Les fêtes républicaines

La Seconde République n'a pas offert de cadre particulier aux danses et musiques populaires.

¹⁰⁸ Julien SANS, auteur de la chanson des Treilles de 1852, est le père de Junior Sans qui écrira, lui aussi, des paroles remarquables à la danse. Dans sa version de 1892, Junior reprend d'ailleurs deux couplets à son père, en les modifiant sensiblement.

¹⁰⁹ *Lettre du ministre au préfet de l'Hérault*, Archives départementales de l'Hérault, 1M503, 27 novembre 1852.

¹¹⁰ Alain CORBIN, Noëlle GÉROME, Danielle TARTAKOWSKY, *Les usages politiques des fêtes aux XIX^e et XX^e siècles, actes du colloque organisé les 22 et 23 novembre 1990*, publications de la Sorbonne, Paris, 1994.

¹¹¹ *L'Union Républicaine*, 10 juillet 1881, et Archives municipales de Béziers, IVc114

¹¹² Délibération du conseil municipal du 05 août 1852, Archives municipales de Béziers, 1D40.

Peu de fêtes nationales supplémentaires sont instaurées entre la Monarchie de Juillet et le rétablissement de l'Empire. Seul le 4 mai, jour de proclamation de la République en 1848, avait été retenu par Louis-Napoléon Bonaparte qui devait composer avec de nombreux clivages politiques dans tout le pays. Le Languedoc n'a pas échappé à cette situation complexe, et l'on observe un peu partout des tensions sociales et politiques peu propices à de quelconques réjouissances. Les élections législatives d'avril 1848 mettent en lumière la difficulté des Républicains à imposer dans la société une légitimité politique qui avait été acquise par la force. La stabilité sociale tarde à se mettre en place, tandis qu'une crise économique, due à la prolifération de la pyrale, puis de l'oïdium dans le vignoble français, perdure dans le Languedoc viticole. La population languedocienne souffre, d'autant plus que le pouvoir politique réinstaure, dès le mois de décembre 1849 l'impôt sur les boissons. Les temps ne sont pas à la fête. La Seconde République déçoit, sauf à Béziers où l'on croit encore à la constitution du 4 novembre. Louis-Napoléon Bonaparte y obtient moins de suffrages qu'ailleurs¹¹³, et le républicain Auguste Fabrégat succède dans le fauteuil de maire à un autre républicain convaincu, viticulteur et franc-maçon, Casimir Péret. Béziers devient peu à peu une place forte de la contestation politique, et la population réclame de nouveaux droits : éducation, laïcité, corporatisme associatif... Ce socialisme naissant, issu d'une forte activité des Montagnards biterrois durant de nombreuses années, contraste avec le légitimisme grandissant du reste du territoire. Le terroir biterrois demeure à gauche, et républicain, malgré une forte opposition. Les danses, les musiques populaires, les grands défilés corporatifs et les grandes réjouissances réconciliatrices attendront des jours meilleurs.

La III^e République

Après un Second Empire extrêmement fécond en nombre de fêtes obligatoires, la Troisième République, proclamée le 4 septembre 1870, met près de dix ans pour instaurer une fête nationale véritablement fédératrice. En effet, la Troisième République connaît une naissance difficile marquée par des élections législatives en février 1871, et la constitution d'une Assemblée nationale à majorité monarchiste. Les présidents Adolphe Thiers et Mac-Mahon parviennent à contenir les velléités des légitimistes et les tentatives de restauration jusqu'aux élections suivantes. En 1879, les Républicains retrouvent la majorité dans les deux chambres et peuvent installer durablement une politique républicaine. Ainsi, de nouvelles fêtes populaires peuvent-elles être décrétées : celle du 4 septembre, pour l'anniversaire de la Troisième République, et celle du 5 mai, afin de célébrer l'anniversaire de la première réunion des États généraux. La fête du 14 juillet, quant à elle, peut devenir effective dès 1880. La date du 14 juillet est choisie pour commémorer la prise de la Bastille en 1789, et pour rappeler la première fête de la fédération, celle de la réconciliation nationale, le 14 juillet 1790.

¹¹³ Jean SAGNES, « Une ville d'opposition au pouvoir central », dans *Histoire de Béziers*, éditions Privat, Toulouse, 1986, p. 259.

Béziers, déjà très mobilisée lors de la fête de la fédération en 1790, tient à participer le 14 juillet 1880 à la grande fête républicaine. Tout le Languedoc sort pourtant d'une crise viticole importante et d'un contexte économique extrêmement difficile. Raymond Ros décrit une année 1877 catastrophique, due à une invasion de phylloxéra dans tout le vignoble bas-languedocien. La récolte de 1878 est bien pire. L'épidémie, venant du Gard et du Vaucluse dès la fin des années 1860, semble ne pouvoir être contenue. Par endroits, les vignes sont arrachées afin d'endiguer la prolifération de l'insecte dévastateur. À partir de 1885, ce sont tous les cépages français qui sont remplacés par des plants américains, mais le mal est déjà fait. Les descriptions lyriques « *de colas de femmes et d'enfants, groupes pleins d'entrain, faisant la cueillette au milieu de chants et de danses* »¹¹⁴, sont remplacées par des compte rendus dramatiques sur l'état de la société Languedocienne, et sur son avenir :

« [...] Le pays se meurt, il est mort, il va se dépeupler. C'était ici hier, l'un des pays les plus riches de France, ce n'est aujourd'hui que le plus désemparé, le plus pauvre. Et lamentablement l'exode commence [...] »¹¹⁵

Cette crise grave affecte durement la population et marque durablement le début de la Troisième République. On renonce souvent à toutes sortes de réjouissances, danses et bals populaires, dans tout le Biterrois, et dans la région. Les occurrences de festivités sont rares jusqu'au début des années 1890 et les premières récoltes issues des nouveaux cépages américains. Les fêtes du 14 juillet 1880, et du 14 juillet 1881, sont donc des moments exceptionnels de la vie quotidienne des Biterrois, même si elles ne paraissent pas présenter le lustre d'avant la crise. En 1881, la fête dure tout de même trois jours, et « *la musique et la danse se mêlaient pour activer la célébration de cette fête Républicaine* »¹¹⁶. Les sources demeurent rares et laconiques.

Il faut attendre la toute fin de la décennie pour voir enfin en Languedoc renaître véritablement les fêtes d'antan. On retrouve dans la presse et dans les rapports officiels des descriptions précises des programmes. En 1889, on évoque pour le 14 juillet des spectacles « vraiment éblouissants »¹¹⁷, « une fête très brillante, [...] des jeux et de nombreux bals des divers quartiers »¹¹⁸. Dès lors, les fêtes reprennent leur cours, et les danses chorégraphiées, costumées et officielles peuvent enfin trouver un cadre de réalisation, en même temps que des moyens suffisants.

Le 22 septembre est choisi pour célébrer l'anniversaire de la Première République, non-proclamée en 1792, mais définie à cette date par les députés de la Convention. Cela donna lieu à de grandes fêtes pour célébrer le centenaire, en 1892, dans tout le pays. En Languedoc, et surtout dans

¹¹⁴ Raymond ROS, *Page d'histoire Biterroise*, op. cit. p. 202.

¹¹⁵ Raymond ROS, *Page d'histoire Biterroise*, op. cit. p. 202.

¹¹⁶ *Le Petit méridional*, 10 juillet 1891, Archives départementales de l'Hérault, 1M513.

¹¹⁷ *Rapport du sous-préfet de l'Hérault, fête nationale du 14 juillet 1889*, Archives départementales de l'Hérault, 1M513.

¹¹⁸ *La Dépêche du Midi*, 18 juillet 1889, Archives départementales de l'Hérault, 1M513.

un terroir biterrois Républicain, les fêtes renouent avec la danse des Treilles, les concerts de musiques officielles par la toute nouvelle *Lyre Biterroise*, les retraites aux flambeaux, les bals populaires... Mais on n'atteint pas la popularité du 14 juillet.

b) Fêtes locales

Les fêtes officielles du Royaume de France ne sont pas les seuls cadres de réalisation des danses costumées et chorégraphiées en Bas-Languedoc. De l'Aude aux Cévennes, tout est prétexte à de grandes fêtes, à la réunion des corps de métiers, et surtout à danser les Treilles. La richesse des villes languedociennes favorise l'entretien de cette ancienne danse royale, ainsi que la réalisation de certaines autres danses populaires dont le noble jeu du Chevalet. Cette richesse, due à la prospérité viticole du bassin méditerranéen, s'étend à toutes les couches de la société, des plus modestes aux plus aisées. Toutes entretiennent les pratiques artistiques et populaires, soit en dansant, soit en finançant généreusement leur organisation.

L'œuvre de Pierre-Paul Riquet, le canal du Midi, n'est pas étrangère à la prospérité du Bas-Languedoc. Les droits de péage à chaque poste, la tarification adaptée aux moyens des voyageurs, les taxes sur le fret, enrichissent les descendants de Riquet, les communes situées sur les berges, et permettent de développer une économie florissante du Lauragais à la Méditerranée. De sa mise en eau en 1682, à son apogée en 1856, le canal des deux mers augmente sans cesse sa fréquentation. Le nombre de passagers double durant le seul XIX^e siècle, pour atteindre près de cent mille dans les années 1850. Le transport de marchandises (essentiellement le vin et les céréales du Languedoc) atteint plus de 110 tonnes en 1856¹¹⁹. Les profits sont colossaux, malgré quelques dettes laissées à la mort de Paul Riquet. Le Bas-Languedoc devient par cet ouvrage d'art une entité économique forte, mais aussi un terroir propice à de multiples échanges culturels. Des danses et des musiques ont pu facilement essaimer grâce à la commodité et la rapidité des transports par coches d'eau.

En 1835, la ville de Béziers commande une statue monumentale de Pierre-Paul Riquet au sculpteur de renommée nationale David d'Angers. L'artiste réclame trente-deux mille francs, mais la ville est riche, et la Société archéologique de Béziers n'a aucune peine à rassembler la somme par souscription. La pose de la première pierre est un événement majeur qui draine l'ensemble de la population de la ville (près de quarante mille personnes) et de nombreux élus et personnalités¹²⁰. Outre le bal et le concert du soir, assurés par les artistes locaux à l'hôtel de ville, un grand spectacle est offert aux Biterrois en fin d'après-midi. Mais point de danse costumée. Il s'agit principalement de chorégraphies équestres, d'un quadrille élégant à cheval et en armes, des joutes simulées et orchestrées en cinq à six figures, comme il était de rigueur dans les salons officiels du début du

¹¹⁹ Jean-Denis BERGASSE, *Le Canal du Midi, trois siècles de batellerie et de voyages*, Cessenon-sur-Orb, 1983 p. 25.

¹²⁰ Anonyme, *Le monument de Pierre-Paul Riquet*, Mme Veuve Bory Imprimeur-Libraire, Béziers, 1836.

XIX^e siècle : après *la comparse* (l'entrée d'usage), il a été donné de voir *le combat, la bague, les têtes, le dard, et la foule*. Ce carrousel, bien que militaire, calque ses évolutions sur celles des quadrilles français, danses à succès pour deux ou quatre couples ouverts de l'époque monarchique. L'absence de danseurs populaires n'est pourtant pas le signe d'un changement radical dans le déroulement des grandes réjouissances régionales. Des villes comme Pézenas ou Montpellier connaissent elles aussi, durant tout le XIX^e siècle, les mêmes problèmes à organiser des Treilles comme on pouvait le faire sous l'Ancien Régime. Mais c'est Béziers qui parvient à recréer systématiquement la danse. Deux ans après la cérémonie de lancement des travaux, la ville inaugure finalement l'œuvre en bronze de David d'Angers. Le programme est tout aussi important qu'en 1836, mais prend en compte les traditions populaires de la ville. Les Treilles, et d'autres danses, sont réalisées le 21 octobre 1838, devant le monument, en présence d'une foule immense. Un dessin représentant la fête met en scènes divers éléments très populaires du folklore Biterrois : des danses corporatives (Treilles des jardiniers, et Rubans des tisserands), ainsi qu'un grand chameau de bois, véritable marionnette appelée depuis plusieurs siècles à porter la parole des habitants de la ville¹²¹. Cette manifestation de 1838 marque une rupture importante dans la nature des réalisations artistiques. La danse des Treilles, autrefois royale à Montpellier et dans toutes les communes du Bas-Languedoc choisies comme lieu de visite, redevient populaire, c'est-à-dire dansée par et pour la population. Bien entendu, les visites de Charles X en 1825, et celles de la duchesse d'Angoulême en 1823 et 1835 ne seront pas les dernières occurrences d'une danse offerte à l'autorité. Mais à partir de 1838, les corps de treilleurs sortent pour d'autres occasions plus modestes. On danse pour soi, pour la ville et ses glorieux enfants, et plus seulement pour les souverains, ou par simple habitude au jour de *Caritats*.

Le XIX^e siècle est jalonné d'événements majeurs qui donnent lieu à de grandes réjouissances partout dans le Languedoc. Mais la situation politique et sociale du pays est parfois un frein à la participation populaire, et à la danse. Les occasions de danser sont nombreuses, mais la pratique se perd parfois : à Pézenas, la fin des *Caritats* paraît rédhibitoire pour la danse des Treilles. Les témoignages sont rares. Dans une Église de la fin du XV^e siècle, vendue comme bien national à la Révolution puis aménagée en salle de spectacle en 1803, une peinture murale rappelle la popularité de la danse des Treilles, et de ses sonneurs de hautbois et de tambours. Mais ce n'est qu'au retour des *Caritats* en 1886 que les Piscénois peuvent à nouveau admirer les danseurs sous les arceaux. L'inauguration d'un nouveau collège en 1891, et celle du monument à Molière en 1897, seront d'autres grandes occasions de recréer la danse des Treilles¹²².

Ailleurs, Les danses se maintiennent avec la même inconstance. Dans les communes les moins peuplées, on danse essentiellement lors des événements réguliers du calendrier : fêtes

¹²¹ V. ADAM, *Inauguration de la statue de Pierre-Paul Riquet Baron de Bonrepos*, dessin sur esquisse de M. Miquel, 1838. Plusieurs lithographies originales existent de ce dessin, dont une au siège de la Société archéologique de Béziers, et une autre au musée du Biterrois.

¹²² Albert-Paul ALLIÈS, *Une ville d'États, Pézenas aux XVI^e et XVII^e siècles*, éditions Les amis de Pézenas, 1973.

nationales, mariages, et probablement pendant les *solencas*. Ces dernières fêtes viticoles de fin de vendanges sont plutôt spontanées, et les danses qui y sont réalisées ne sont probablement pas chorégraphiées. Mais elles permettent la transmission de pas, de mouvements et de postures, et constituent certainement une initiation à la danse collective. Certains passent le pas et se laissent entraîner par les chefs de jeunesse. Renaud de Vilback, dans son récit de voyages effectués en Languedoc dans le premier quart du XIX^e siècle, évoque des jeux divers et variés selon les villages, mais aussi principalement deux danses, les Treilles et le Chevalet. Les premières sont dansées par hommes et femmes, tandis que le deuxième est toujours organisé en équipes par *les caps de jovens*, élus par la jeunesse locale avant la conscription. Ces chefs de jeunesse organisent les fêtes, et veillent à leur bon déroulement. Ils sont élus pour leurs qualités artistiques personnelles, ou tout simplement pour leur personnalité et leur charisme :

« [...] Les capitaines s'appellent *Caps de jovén, chefs de la jeunesse*. Ils ont la garde du drapeau, la première aubade, et l'honneur de conduire la danse et de diriger toutes les fêtes. L'institution des *caps de jovén* existe dans tous les villages des environs [...] Les professions exécutent souvent la danse des Treilles le jour de leur fête patronale, devant la demeure de ceux qui les emploient. Les pour-boires que reçoivent les chefs sont employés au paiement de l'aigre musique et du festin qui termine toutes les fêtes. *Lo Chivalet* et les Treilles sont quelquefois dansés sur le théâtre, et presque toujours devant les grands personnages qui passent à Montpellier »¹²³.

Jusqu'à la Monarchie de Juillet, dans la région de Montpellier, les danses chorégraphiées ne semblent pas souffrir d'un manque de participants. Yvette Maurin souligne d'ailleurs l'enthousiasme de Renaud de Vilback à décrire tous les aspects du folklore languedocien, les danses et les jeux populaires, les bals et les instruments (« *Haut-bois et tambourins* », « *l'aigre musique* »), costumes étranges (« *chapeaux couverts de plumes...* ») et bestiaire totémique le long de la vallée de l'Hérault¹²⁴. L'auteur, s'il cherche à plaire à ses lecteurs par un certain exotisme régionaliste, est louable aujourd'hui par son désir d'exhaustivité, et contestable par quelques inexactitudes.

À Béziers, le 23 mai 1823, on accueille le Duc et la duchesse d'Angoulême. Ce n'est pas une visite officielle, mais la duchesse tient à revoir les Treilles qui lui avaient été présentées quelques années auparavant. Il y a fort à parier que Renaud de Vilback a assisté à cette prestation des treilleurs Biterrois, lors de son voyage en Languedoc. La danse doit être à la hauteur de la demande, et les autorités municipales mettent un point d'honneur à satisfaire les attentes communiquées par le duc par voie épistolaire. Les archives de Béziers conservent d'ailleurs de nombreux éléments d'organisation de cette danse des Treilles de 1823, qui sera reconduite en 1825 pour la venue de Charles X, soit juste après la publication des récits de voyages par Renaud de

¹²³ Renaud DE VILBACK, *Voyages dans les départements formés de l'ancienne province du Languedoc*, Delaunay, Paris, 1846, p. 332.

¹²⁴ Yvette MAURIN, « Montpellier au début du XIX^e siècle à travers les voyages de Renaud de Vilback », *Cahiers de la Méditerranée*, volume 35, 1987, p. 203-220.

Vilback. Cinquante jeunes filles, soigneusement sélectionnées, dansent sous la conduite de Jean-Baptiste et Alexandre Cros, maçons de métier nommés par la municipalité. Les répétitions sont régulières, les candidates à la danse sont nombreuses, mais les musiciens se font rares¹²⁵. Ce n'est que le début de cet état de fait.

Encore à Béziers on inaugure en grandes pompes le Pont-neuf et la route nationale vers Narbonne en 1846, mais on n'organise pas de danse particulière. Peut-être est-ce dû aux tensions sociales et politiques qui émaillent les dernières années de la Monarchie de Juillet ? En 1857, on fête l'arrivée du chemin de fer et l'achèvement de la gare du Biterrois. L'espoir est grand pour le développement du commerce de la ville dans tout l'arc méditerranéen, et surtout vers le nord. Cette ligne qui dessert les hauts-cantons de l'Hérault, et se poursuit vers Millau et surtout Paris fut acquise de haute lutte par Béziers, aux dépens de Pézenas qui aurait volontiers retrouvé avec une gare régionale l'importance économique et sociale perdue avec les États provinciaux. Les danses costumées ne sont pas toujours de la fête, et les treilleuses et treilleurs de la région se contentent souvent d'événements discontinus, fêtes obligatoires, *Caritats* essentiellement biterroises, et rares fêtes municipales, pour maintenir la pratique pendant le Second Empire.

Le renouveau

La fin du XIX^e siècle offre plus d'occasions. La fin du Second Empire, puis les défaites régulières des monarchistes aux élections nationales provoquent dans les villes républicaines de la région une certaine paix sociale. On observe un regain d'intérêt et de passion pour les fêtes populaires. De plus, la disparition progressive des fêtes obligatoires permet la réappropriation des événements calendaires, et l'adhésion de la population aux festivités redevient naturelle.

Les quartiers et les villages retrouvent une certaine liberté. À Béziers, le quartier du faubourg du pont, ainsi que le Capnau, se distinguent par leur capacité à organiser seuls, sans l'aide de la municipalité, de grandes réjouissances. La Troisième République permet cette autonomie populaire, et les chefs de jeunesse ne s'en privent pas. Le 14 juillet est évidemment une date privilégiée pour les premières fêtes locales, et la danse prend à cette occasion une grande place. En 1889, puis en 1891, « c'est le faubourg des ponts qui déploie le plus de zèle pour fêter dignement le 14 juillet »¹²⁶. On peut y danser lors de bals populaires thématiques, on joue et on joute, on pêche dans l'Orb, on monte au mât de cocagne, on regarde danser les Treilles. Mais ce sont plusieurs quartiers qui offrent des distractions, et qui parviennent eux-aussi à réunir assez de jeunes gens pour produire la danse des Treilles. Rapidement les quartiers font de l'ombre à la programmation officielle de la municipalité de Béziers ; le phénomène est identique à Montpellier, et dans la plupart des communes de l'Hérault. En 1880, par missive adressée aux préfets du territoire, le ministre de

¹²⁵ On ne trouve que deux musiciens le 23 mai 1823, Jean Vié au tambour, et Joseph Boyer au fifre. L'absence de contrat d'embauche, donc d'indemnité pour les musiciens, peut expliquer la désaffection des musiciens professionnels pour les fêtes municipales (Archives municipales de Béziers, série 1J19).

¹²⁶ *Le Petit méridional*, 15 septembre 1891.

l'intérieur Ernest Constant invite toute la population à célébrer le 14 juillet « par toutes sortes de réjouissances populaires et traditionnelles »¹²⁷. Cette politique de la fête nationale a pour but de divertir une population languedocienne fortement marquée par plusieurs années de crise viticole, et susciter l'adhésion au pouvoir politique central. Le Faubourg du pont, à Béziers, présente, outre les habituels divertissements, de nombreux bals et des joutes nautiques sur l'Orb qui rencontrent la ferveur du public. La danse conserve une place prépondérante. Elle concerne tous les citoyens, quelle que soit leur société. Les bals populaires gratuits sont offerts sur les promenades et les places, tandis que les élites se retrouvent dans les salles de bal, ou dans les salles de concerts municipaux, souvent situés dans les hôtels de ville.

La danse costumée revêt ici une dimension particulière. Elle fait le lien entre deux sociétés distinctes, entre le peuple et la haute bourgeoisie. Elle est une tradition vécue pour les uns, un spectacle pour les autres. C'est probablement à ce titre que les municipalités financent la lourde charge de son organisation, la confection des costumes, et le choix des participants. C'est la municipalité de Béziers qui organise, en pleine Restauration, les Treilles de 1825¹²⁸. C'est encore la municipalité de Béziers qui finance à prix d'or les Treilles de 1859, réalisées en matinée pendant d'habituelles *Caritats*. Cette édition est grandiose : on y organise un défilé important et des jeux populaires onéreux. Le mât de cocagne, dressé sur la promenade centrale, coûte cher en matériel et en récompenses (des montres en argent), sans parler de la rémunération des musiciens de tambourin et flageolet. Les joutes nautiques sont conviées à se produire sur l'Orb ; les barques ainsi que les équipages et les jouteurs eux-mêmes sont recrutés en Agde et à Mèze, et grèvent le budget de la fête. L'organisation des Treilles n'est pas en reste ; il s'agit de faire respecter une tradition qui inaugure une nouvelle tendance, sous le Second Empire, à savoir fortement monnayer sa popularité :

- « 1° Les Treilles, 26 couples à 100frs l'un, soit 2600frs ;
 - 2° La colonne ;
 - 3° Le Chameau, avec frais de restauration et inscription traditionnelle, 100frs ;
 - [...]
 - 11° Le Chevalet ;
 - 12° La pastourelle.
- Ces deux divertissements ne coûtent rien à la ville »¹²⁹.

La danse des Treilles devient un spectacle hors de prix, mais son organisation est rendue nécessaire par un fort engouement populaire, et le désir de raviver l'image de l'Empire. L'attente de

¹²⁷ *L'Hérault*, 16 juillet 1880.

¹²⁸ « Visite de Charles X », Archives municipales de Béziers, série 1D27.

¹²⁹ « Fêtes de *Caritats* de 1859 », Archives municipales de Béziers, série 1J19.

la danse des Treilles est immense, alors que les autres danses royales (le noble jeu du Chevalet et la Pastourelle) sont offertes par les danseurs, pas assez indispensables pour négocier. Le Chameau, emblème totémique de la ville, ne nécessite qu'un entretien habituel, et aucune rémunération n'est prévue pour les six porteurs désignés en 1811¹³⁰. La pérennité de la danse des Treilles ne saurait pourtant pas se satisfaire de reconstitutions éphémères. Les comités de quartiers urbains, ainsi que les villages méridionaux se doivent d'organiser eux-mêmes la danse costumée, afin de continuer la pratique dispendieuse des Treilles. Car toutes les communes n'ont pas les moyens financiers et la volonté inébranlable des municipalités successives de Béziers pour organiser des danses costumées. Les autorités municipales de Montpellier s'évertuent, sans succès, à recréer la danse en 1892. Il manque probablement des danseurs, des musiciens, et certainement du temps pour organiser. L'invitation et la rémunération de tous les acteurs de la danse Biterroise sera rejetée par le maire de Béziers, qui seul dirige les exécutants.

Les lourdes conditions pécuniaires de l'organisation d'une colonne de Treilles à quarante couples ne sont pas sans poser la question de la pérennité de la danse. Les villes ne peuvent pas assurer annuellement les frais d'organisation, et ne le veulent pas sans s'arroger un droit de surveillance¹³¹. Ainsi, les quartiers tiennent à gérer eux-mêmes la danse, et la République leur permet cette autonomie. En renonçant à un habituel salaire, les Treilleurs de 1881 semblent pouvoir se passer de l'aide financière de l'autorité, afin d'éviter son ingérence. Ils organisent des bals, ainsi que l'habituelle charité de l'Ascension, et se choisissent comme partenaire, non pas la municipalité, mais le 17^e régiment de ligne basé en Agde et à Béziers. Par ailleurs, ce régiment se rendra célèbre par le même esprit d'indépendance, et sa désobéissance lors des grandes manifestations viticoles du printemps 1907.

Folklore et Félibrige régional

En 1854 est créé le Félibrige, association de poètes de langue d'oc poursuivant le dessein de raviver l'usage de la langue d'oc, la langue naturelle et historique du pays dans une société tournée exclusivement vers l'enseignement du français. Le mouvement est fondé au château de Font-Ségugne par Frédéric Mistral, prix Nobel de littérature en 1904, et par six autres poètes : Joseph Roumanille, Théodore Aubanel, Jean Brunet, Paul Giera, Anselme Mathieu, et Alphonse Tavan. L'action du mouvement, principalement poétique, n'est pas réservée à la seule cause linguistique. Le Félibrige soutient également des actions culturelles autour de la musique, de la danse, des costumes traditionnels, au travers de nombreux événements qui voient le jour dans chaque maintenance régionale, comme par exemple les *Festos Virginecos* d'Arles, puis les félibrées, et autres Cours d'amour des fêtes de *Santo Estello...*) Plus rarement, des poésies languedociennes peuvent inclure

¹³⁰ « Fêtes royales », Archives municipales de Béziers, série 1J19.

¹³¹ L'organisation des Treilles de Béziers en 1859 et surtout 1892 a fait l'objet d'une surveillance étroite des répétitions par les autorités de la ville. Archives municipales de Béziers, série 1J19.

des revendications sociales, teintées de politique, malgré les mises en garde de Frédéric Mistral en Provence et de Gabriel Azaïs à Béziers.

Le Félibrige apporte sa contribution aux nombreuses fêtes populaires déjà existantes. La félibrée de Saint-Rémy de Provence en 1868 fait école, et de nombreux autres événements sont organisés par les félibres eux-mêmes, dans toute la Provence et en Languedoc. Tout est prétexte à la fête : des inaugurations de bustes, des rencontres poétiques, des réunions diverses. Cette contribution est riche, tant le Félibrige entretient d'excellents rapports avec la danse, qu'elle soit vécue ou représentée, pourvu qu'elle illustre avantagement la culture et la langue occitanes. Le mouvement naît en Provence, mais le Languedoc, région limitrophe à portée de train, est rapidement sous influence des mainteneurs, du moins dès la publication du *Mirèio* de Mistral en 1859. C'est Gabriel Azaïs, membre actif de la Société archéologique, qui inaugure les relations étroites entre Béziers et les poètes provençaux, en correspondant régulièrement avec Mistral et surtout Roumanille. Ce rapprochement entre les félibres et les membres de la Société archéologique de Béziers est mutuellement profitable en termes d'image. D'une part, les poètes de Font-Ségugne ont acquis rapidement une grande notoriété dans le milieu linguistique, et confortent la Société biterroise dans son entêtement à organiser un concours de poésie néo-romane en langue d'oc. D'autre part, les félibres voient eux-aussi dans ce grand concours poétique une opportunité de diffuser rapidement dans tout le Languedoc les idées du mouvement provençal.

Ce rapprochement, puis l'adhésion de la Société archéologique de Béziers au Félibrige, ne sont que les prémices d'une longue collaboration artistique entre le Languedoc et la Provence. Et cette collaboration ne se limitera pas à la poésie, à la langue d'oc et sa graphie. Les mainteneurs Biterrois sont recrutés au fil des années dans divers milieux de la société Biterroise. Ils sont souvent issus de la terre, de professions agricoles et viticoles qui ont fait la fortune de la ville et de la région. Ces Félibres biterrois ont connu de grandes festivités locales, la réminiscence des *Caritats* notamment, et certains seront de vrais acteurs de la vie biterroise, poètes, danseurs, et même maîtres de danse : Albert Quérel, Léonce Beaumadier (primé pour sa prose aux jeux floraux de Perpignan), Jeanne Barthès, majorale, et Émilien Briançon, cigale d'argent... Tous ne sont pas poètes, loin s'en faut. Le Félibrige bas-languedocien se décline ainsi dans de nombreuses formes artistiques, et la danse, et son accompagnement musical, sont fortement représentés dans les futures *escolos* de Béziers, Vendres, Sauvian, Sète, à la fin du XIX^e siècle, et tout au long du XX^e siècle.

En 1838, la Société archéologique de Béziers instaure un concours de poésie qui marque à plus d'un titre un tournant dans la vie culturelle biterroise. Jacques Azaïs, père de Gabriel Azaïs, s'efforce à travers ce concours qui dura de nombreuses années, de valoriser la langue d'oc, la langue populaire qui peine à concurrencer la langue française. Mais l'objectif de ce concours n'était initialement pas celui de la valorisation de la langue occitane. Le jury de 1838, composé des descendants de Riquet lui-même, et des membres de la Société archéologique, n'avait pas spécifié

scrupuleusement l'usage attendu de la langue française. Était-ce par oubli, ou plus simplement parce que ce jury n'avait pas envisagé la possibilité d'une autre langue ? La présence de deux textes en occitan pose de fait la question de la place de la langue populaire dans la société languedocienne du milieu du XIX^e siècle, ainsi que son devenir. En 1836, lors de la cérémonie de pose de la première pierre du socle de la statue, une place avait déjà été faite à la langue d'oc. Parmi tous les discours des officiels et notables de la région, c'était un cultivateur Biterrois qui s'était exprimé en langue d'oc avec des mots très simples, des expressions parfois populaires, renvoyant l'usage de la langue locale à une pratique corporative sinon désuète, du moins attendrissante¹³². Il faut attendre le concours de 1838 pour que la langue d'oc ne soit plus un faire-valoir du français. Le jury décide de tenir compte des textes non-francophones, et instaure un concours de poésie « patoisés », qui deviendra par la suite plus fièrement un concours de poésie « néo-romane ». Claire Torrelles souligne l'écart entre la place réservée à la langue d'oc en 1836, et celle qu'elle a conquise en 1838 : « en 1836, elle fonctionne comme un marquage social pittoresque et univoque [...] En 1838, elle est expression personnelle, mode de communication capable d'exprimer toutes les nuances de la pensée, les plus nobles et les plus élevées, comme les plus familières et les plus naïves »¹³³.

Avec la langue, la danse fait elle aussi son apparition officielle en 1838. Absents de la cérémonie de 1836, les treilleurs et treilleuses sont parés de leurs plus beaux atours, de costumes les plus en vogue en cette Monarchie de Juillet. Il ne s'agit pas de costumes folkloriques recréés sur modèle du siècle précédent, mais des vêtements de fête d'une grande élégance¹³⁴. Il s'agit d'être à la hauteur. Il s'agit de bien figurer dans une société qui change, une société en plein essor économique dans laquelle la tradition, la langue, et les coutumes pourraient avoir un rôle à jouer. La danse chorégraphiée profite du renouveau de la langue populaire pour revenir à l'avant-scène de la vie biterroise, après une longue période de disette. L'association entre langue et danse est pertinente. Cent ans après ce concours, dans tout le Biterrois et particulièrement à Béziers, les *escolos fèlibrencos* de langue occitane et les groupes folkloriques ne forment toujours qu'une seule et même entité. Il s'agit, entre autres, de l'*Escolo Trencavel* de Béziers, et de ses subdivisions à Vendres, à Sauvian, et à Cazedarnes.

Après un âge d'or de quelques courtes années, le concours de Béziers rencontre moins de succès. Il est empêtré dans un débat de fond sur la nature de la langue demandée, sur sa graphie, et les noms au palmarès ne font pas toujours l'unanimité. Il est relancé en 1855, grâce à l'avènement du Félibrige, et la détermination de Roumanille et Gabriel Azaïs. Ce dernier devient majoral dès 1862. Il siège parmi les cinquante félibres nommés par cooptation, qui forment une sorte d'académie linguistique et culturelle. Dès lors, les félibres s'immiscent fortement dans le concours

¹³² Anonyme, *Monument de Pierre-Paul Riquet, pose de la première pierre*, Mme Veuve Bory imprimeur-libraire, Béziers, 1836.

¹³³ Claire TORREILLES, « Le patois à l'honneur sous la Monarchie de Juillet », dans *Hommage de la Société archéologique de Béziers à ses fondateurs*, Béziers, 2011, p. 27.

¹³⁴ V. ADAM, *Inauguration de la statue de Pierre-Paul Riquet Baron de Bonrepos*, dessin sur esquisse de M. Miquel, 1838.

biterrois, et raflent la majorité des prix. Le palmarès du concours, qui ne comptait qu'un seul lauréat avant 1860, en compte neuf entre 1861 et 1865, soit plus que toutes les autres maintenances réunies. Ce déséquilibre se maintient les années suivantes, et seul le Languedoc parvient à rivaliser avec les auteurs Provençaux dans les dernières années du concours¹³⁵. L'influence des félibres, et celle de la culture provençale, devient écrasante en Languedoc. Ce sont souvent eux qui écrivent à partir du milieu du XIX^e siècle les paroles de la danse des Treilles, lorsque la réalisation de cette danse revêt un caractère officiel : Louis Roumieux, Junior Sans, sont les auteurs des paroles qui marquent le plus durablement la pratique de la danse. Pour le reste, la population de Béziers reste assez éloignée de l'élite linguistique que constitue les félibres. Un fossé se creuse dans le monde occitan du XIX^e siècle ; Philippe Martel rapporte à ce propos les tensions qui se font jour au *Camel*, journal populaire de Béziers, déchiré entre la prose élitiste d'Émile Barthe, et la graphie courante du parler biterrois défendue par un auteur local nommé Hot¹³⁶. L'éviction de ce dernier ne laisse que peu de chance de survie au journal qui s'éteint en 1905. Le même écart se creuse à propos de la danse costumée, qui connaît des pratiques différentes selon son mode de création, par les municipalités ou par la population elle-même. Béziers profite d'une pratique régulière et soutenue dans ses quartiers, ce qui n'est pas le cas dans d'autres localités de l'Hérault, notamment Montpellier ou Pézenas. À Béziers et dans certains villages, la danse apparaît dans des pièces de théâtres populaires, dans les mariages et dans les fêtes de quartiers, et tient toujours sa place aux *Caritats*. On danse également aux cours d'amour des félibres, et les poètes enrichissent chacun à leur tour le répertoire traditionnel dansé et chanté. La danse des Treilles joue ainsi sur les deux tableaux ; elle réconcilie félibres mainteneurs et petites gens, jalouses de leurs traditions.

Le sens de la fête

En Provence comme dans toutes les maintenances, le Félibrige ne se résume pas à la seule pratique et la défense de la langue d'oc. Les félibres apprécient les fêtes populaires, ils aiment la musique, la danse, et participent à d'innombrables inaugurations. De fait, le mouvement provençal ne dénigre pas la discipline folklorique, ni le rapport ambigu que certaines danses costumées entretiennent avec les autorités municipales et la gouvernance républicaine du pays. Célébrer les fêtes félibréennes, précise Philippe Martel, « c'est somme toute participer à une œuvre quasi-patriotique »¹³⁷.

Béziers, séduite par les jeunes poètes de Provence, est très tôt liée au monde des félibres. Le concours de poésie néo-romane de la Société archéologique, et son attachement au mouvement de Mistral lui confère une place d'honneur dans la région. Mais elle se trouve vite en concurrence

¹³⁵ Philippe MARTEL, « Le concours de poésie néo-romane de Béziers au XIX^e siècle (1855-1880) » dans *Hommage de la Société archéologique de Béziers à ses fondateurs, XXI^e cahier*, Société archéologique de Béziers, 2011.

¹³⁶ Philippe MARTEL, « Béziers, capitale félibréenne ? », dans *Béziers, ville occitane ?*, Actes des rencontres tenues à Béziers au Centre Du Guesclin (Université Paul-Valéry-Montpellier III) le 18 novembre 2006, Presses universitaires de Perpignan, 2007.

¹³⁷ Philippe MARTEL, *Les félibres et leur temps*, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, 2010, p. 290.

culturelle avec d'autres localités plus importantes et plus riches. Montpellier est appelée, dans les années 1870, à jouer un grand rôle dans le mouvement. De nombreux auteurs et mainteneurs se distinguent par leurs productions et leur verve, comme Charles de Tourtoulon (co-fondateur de la Société pour l'étude des langues romanes), le royaliste Arnavielle, le poète Louis Roumieux ou encore Alphonse Roque-Ferrier, fervent défenseur de l'idée latine. Et c'est tout naturellement que Montpellier accueille les fêtes latines du Félibrige en 1878, sous l'égide de la Société des Langues Romanes récemment créée dans la ville. Frédéric Mistral y récite pour la première fois l'*Odo à la Raço Latino*. Ce n'est pas un pamphlet contre la France, seulement contre un centralisme portant atteinte à la langue d'oc, à la société, à la culture méridionale. Après la défaite française de 1870 contre la Prusse, et la victoire des légitimistes et orléanistes aux élections législatives de 1871, le Félibrige de Mistral introduit dans le mouvement poétique « l'idée latine ». Il s'agit d'expliquer le désastre de 1870 par un certain immobilisme de la société française, qui s'évertue à ignorer tout régionalisme, toute culture régionale, toute spécificité culturelle de l'arc méditerranéen, de l'Italie jusqu'à l'Espagne. C'est aussi une position de repli pour Frédéric Mistral qui avait placé beaucoup d'espoirs, étant étudiant, dans un certain fédéralisme européen. Cette idée latine doit aussi prouver la loyauté de Mistral à la nation, et faire taire ceux qui l'accusent de séparatisme. Afin de donner une visibilité à ce territoire étendu, jouissant d'un fort potentiel culturel et humain, les félibres du Midi organisent de nombreuses fêtes littéraires et traditionnelles auxquelles participent des écrivains et des artistes de différents pays latins¹³⁸. Le Félibrige cherche également, en multipliant les événements populaires et festifs du Piémont à la Catalogne, à gagner l'adhésion de populations jusqu'alors délaissées par le mouvement littéraire.

C'est un Félibrige opportuniste, profitant des troubles politiques intérieurs ainsi que des défaites de l'armée, qui propose à la France l'apport d'énergies nouvelles, celles du Midi, et à la population la réappropriation de sa propre culture. Celle-ci est déjà menacée ; elle l'a toujours été, du moins dès l'avènement du Félibrige. Philippe Martel met en lumière dans *Les félibres et leur temps*, la distance condescendante entre les élites de Paris et la cause défendue par les défenseurs du régionalisme méridional, puis par les Félibres dès 1854¹³⁹. C'est aussi pour cela que la fête, élément essentiel de la propagande félibréenne, ne saurait se cantonner à des joutes poétiques et à des querelles linguistiques. Les fêtes latines, de celles de Forcalquier à celles de Béziers, font la part belle à toutes formes de régionalisme. On y voit des danses costumées, des musiques, et toutes spécificités locales en rapport avec l'idée de *Raço latino*, le tout avec la présence constante des autorités locales et nationales. Des parlementaires des deux chambres sont régulièrement présents lors des fêtes félibréennes car ils ne peuvent ignorer l'engouement populaire, ni le succès d'un mouvement qui pourrait, légitimement, nourrir des ambitions politiques. Mistral le souligne encore

¹³⁸ Nicolas BERJOAN, « L'idée latine du Félibrige : Enjeux, boires et déboires d'une politique étrangère régionaliste (1870-1890) », dans *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°42, 2011, p.121-136.

¹³⁹ Philippe MARTEL, « L'impossible dialogue : La renaissance d'oc vue de Paris (fin XIX^e siècle) », dans *Revue des Langues Romanes*, n° 90, 1986, p. 207-232.

en 1881 :

« De Nice à Gap, de Gap à Albi, sur un parcours de 400 lieues, ça a été une traînée de manifestations provençales très brillantes. Maints officiels que j'ai vus là (préfets, députés, sénateurs, ministre) étaient épatés de ce mouvement très indépendant qu'ils ne soupçonnaient guère »¹⁴⁰.

Pourtant, le Félibrige a toujours entretenu des relations complexes avec le politique, qui ne pouvait cautionner ce qui porte atteinte à l'unité de la nation : les langues et les revendications régionalistes. Les félibres eux-mêmes étaient partagés : certains – très peu – étaient tentés par un militantisme politique ; la plupart suivaient la nécessaire neutralité poétique, et l'apolitisme affirmé de Théodore Aubanel. La présence des autorités aux fêtes latines, ainsi qu'à celles des réjouissances traditionnelles (danses et jeux) assurait simplement à la manifestation un succès populaire.

La ville de Montpellier propose le 26 mai 1878, et pour quatre jours, de mémorables fêtes latines¹⁴¹. On danse notamment les Treilles parmi de nombreuses autres réjouissances folkloriques : on note la présence d'animaux totémiques, de groupes de musique, de spectacles régionalistes et bien sûr de poètes. Ceux-ci s'illustrent dans des *jeux floraux* qui constituent le grand moment de la fête : c'est un grand concours poétique en langue d'oc, à l'issue duquel le vainqueur désigne une reine du Félibrige. Décidée deux ans auparavant en Avignon, cette règle fut observée pour la première fois à Montpellier en 1878. À Montpellier fut également décidé de recréer les anciennes *cours d'amour* médiévales, grandes réunions de danseurs et de musiciens du territoire languedocien ; la fête serait présidée par la nouvelle reine des Treilles, la propre femme de Frédéric Mistral, ainsi que six autres dames. La ville de Toulouse, en 1879, organise cette nouvelle cour d'amour, et accueille les premières formations de danses costumées.

La danse est déjà présente à Montpellier, même si ce sont les grandes représentations totémiques, notamment celle du bœuf de Mèze, qui impressionnent les visiteurs. De nouvelles paroles sont écrites pour la danse des Treilles ; ce sont celles de Louis Roumieux, Félibre originaire de Nîmes, proche de Mistral et poète renommé. Les paroles de Roumieux marquent les esprits par leur simplicité, leur neutralité politique absolue, et surtout, pour la première fois, par la présence d'un refrain simple. Un refrain agréable, rendu enfantin par la présence en début de vers d'un amusant *retinton* :

« *E io tant là, passa se vos passar*

Passa dejout las Treilhas

« *E io tant là, passa se vos passar*

Tres cops sans t'arrestar ».

¹⁴⁰ Jean PÉLISSIER, *Frédéric Mistral au jour le jour*, Aix-en-Provence, Annales de la Faculté de Lettres-Ophrys, 1967, p. 97.

¹⁴¹ Anonyme, *Programme des fêtes latines de Montpellier*, tapuscrit, 1878, fond Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

[Et io tant là, Passe, si tu veux passer
Passe sous les treilles
Et io tant là, Passe, si tu veux passer
Trois fois sans t'arrêter]

Ces paroles demeurent les plus usitées, dans tout le Languedoc, pendant de nombreuses décennies. Elles sont chantées dans de nombreuses félibrées, aux diverses fêtes latines, dont celles de Béziers en 1881, ainsi qu'aux *Santo-Estellos*, pourvu d'y voir un groupe du Bas-Languedoc.

Toute revendication politique disparaît progressivement du discours officiel du Félibrige. Ainsi, l'idée opportuniste de *raço latino* ne peut s'installer durablement dans la société méridionale, et après une vingtaine d'année, elle s'étiole et s'éteint dans les esprits des chefs de file du mouvement. La fête latine était bien sûr un cadre exceptionnel pour les danses costumées identitaires, mais il n'était pas unique, et le Félibrige, très pesant, trop présent dans chaque fête, trop bruyant et trop voyant, était parfois pour le peuple et ses réjouissances un allié bien encombrant.

2- 1890, d'un monde à l'autre

a) À Montpellier

La société bourgeoise du Bas-Languedoc a longtemps été tenue à l'écart de l'exécution des danses costumées offertes aux personnages royaux en visite, et bien entendu, de celles présentées pendant les fêtes populaires. Cette bourgeoisie, issue de la viticulture, et auparavant de la noblesse locale, laisse aux corporations les plus modestes le soin de donner le spectacle de la candeur et de la dévotion populaire. Ceci est rapporté à maintes reprises par des sources variées, notamment par les rapporteurs officiels des délibérations municipales :

« [...] Combien il est juste que l'association biterroise qui aime le plus ses maîtres et qui leur est constamment fidèle, ait aussi plus de droit de les approcher, avec leur gaieté et cette naïveté qui lui est naturelle »¹⁴².

Mais cet état de fait ne saurait se perpétuer indéfiniment, tant certaines danses, notamment les Treilles, représentent pour la bourgeoisie un excellent moyen de côtoyer l'aristocratie locale, ou même nationale, et de se montrer dans ses plus beaux atours. Déjà, en 1859, les jeunes filles se pressaient pour danser devant la duchesse d'Angoulême, et treize d'entre elles avaient été

¹⁴² Délibération du 4 juin 1777, Archives municipales de Béziers.

officiellement éconduites. La municipalité de Béziers avait dû choisir parmi les soixante-trois candidates, selon des critères que ne mentionnent pas encore les archives municipales¹⁴³.

La fin du XIX^e siècle offre de nombreux cadres de pratiques traditionnelles et habituelles (visites protocolaires, *Caritats*, fêtes nationales...) mais aussi des occasions nouvelles : des fêtes locales, des inaugurations diverses et variées organisées par les municipalités, les associations corporatives et les félibres. Il est difficile de savoir si la danse change d'une localité à l'autre, si les pas évoluent, si les figures diffèrent selon les goûts des danseurs, et la mémoire du directeur de danse. Ces derniers n'étaient pas si nombreux, et il y a fort à parier qu'ils voyageaient d'un bout à l'autre du département, comme les rares musiciens, afin de proposer leurs services. Ce fut le cas, dans le dernier quart du XIX^e siècle, pour les maîtres de danse Albert Quérel, François Viguière, et le surnommé Balso.

Ce qui change, c'est la société. Les bouleversements dans les sociétés française et languedocienne perturbent l'organisation de la danse, et sa place dans les réjouissances. Les danseurs eux-mêmes, et surtout les danseuses, ne sont plus issus en fin de siècle, d'une corporation précise, celle des laboureurs, des jardiniers, des agriculteurs, des bergers, et autres corporations modestes, voire indigentes aux yeux des nouveaux notables de la région.

Autre bouleversement, c'est le rang social des exécutants, et le regard qui est porté sur eux.

Les grandes reconstitutions de danses costumées en toute fin du XIX^e siècle ne font que s'intensifier, mais ce n'est plus vraiment le fait du Félibrige, qui abandonne peu à peu l'idée de race latine, et les grandes fêtes qui lui étaient intimement liées. Ce sont plutôt les comités de quartier, par fierté et tradition, ainsi que les municipalités de l'Hérault qui tiennent à entretenir les danses-spectacles. Les édiles eux-mêmes ont depuis longtemps compris leur intérêt à satisfaire les attentes de la population, quitte à grever toujours plus le budget de la commune. L'investissement est important : les costumes coûtent cher (24 francs pour un danseur, 35 francs pour une danseuse)¹⁴⁴, et les indemnités aux personnes sont conséquentes. Mais la danse est souvent reconduite les années suivantes, avec les mêmes costumes et le même matériel. Seules les indemnités offertes aux musiciens, aux couples de danseurs ainsi qu'au maître de danse restent à la charge des municipalités.

Le début des années 1890 est riche d'événements majeurs dans le département de l'Hérault. Montpellier ouvre le bal avec le désir de fêter dignement le sixième centenaire de sa faculté de médecine. En 1890, cet anniversaire est célébré de manière grandiose. Les festivités durent quatre jours, du 22 au 25 mai, en présence du président de la République Sadi Carnot. De nombreux discours sont prononcés par différents professeurs, mais le point d'orgue des festivités est sans nul

¹⁴³ Archives municipales de Béziers, série 1J19.

¹⁴⁴ Les contrats de confection, traités de gré à gré entre la municipalité de Béziers et les ateliers de Madame Bayle et M. Miquel, détaillent précisément les coûts des différents éléments (spencers, ceintures, cravates, pantalons et chapeaux pour les hommes, jupes et tabliers pour les jeunes filles. Dans « Confection de costumes pour la danse des Treilles », série 1J19, Archives municipales de Béziers.

doute le grand défilé organisé par la municipalité montpelliéraine¹⁴⁵. La parade est composée des habituelles corporations, mais également de toutes les associations culturelles et sociales qui ont acquis une certaine importance dans la vie quotidienne de la ville. La communication est à la hauteur de l'événement ; un grand nombre de programmes annonçant le cortège sont distribués en ville. Et afin de permettre la compréhension de tous, la communication est essentiellement iconographique ; le programme est édité et distribué sous forme d'un album papier dépliant de dix-sept pages et quatre pages de couverture. Cet album, dessiné par Édouard-Antoine Marsal¹⁴⁶, représente le défilé du dimanche 25 mai 1890, et met en scène toutes les associations d'étudiants, et les corps de métiers de la ville ; des personnalités locales et nationales juchées sur des chars impressionnants, des fanfares et des gardes armés rangés derrière les bannières officielles. Tout est organisé afin d'attirer la population. Les principales réjouissances populaires locales sont présentes : d'une part, le noble Jeu de l'Arc, jeu d'adresse bourgeois très apprécié à Montpellier du XIII^e au XIX^e siècle, organisé lui-même en corporation. D'autre part, au cœur du défilé, on admire les danseurs du Chevalet (porteur et servants), ainsi que treilleurs et treilleuses, accompagnés de leur musique, hautbois et tambours. Ils sont entourés par la foule des étudiants et professeurs en médecine, venus de divers pays. Montpellier met ainsi en exergue ce qui lui a conféré pendant des siècles la reconnaissance royale : l'université, la renommée européenne, et la danse chorégraphiée.

La notice explicative de l'album s'attarde sur l'historique de tous les corps de métier et autres associations présentes dans le défilé, mais ne présente pas les Treilles, ni le Chevalet. Ces danses sont certes connues de tous en cette fin de siècle, mais ne représentent plus l'avenir d'une ville en pleine mutation économique et sociale. Les danses ne sont plus royales : « Samedi 24 mai [...] fêtes populaires dans les faubourgs de la ville, danses locales des Treilles et du Chevalet »¹⁴⁷. Ces deux réjouissances n'auront même pas les honneurs de la République. Le président en exercice Sadi Carnot, venu le vendredi 23 mai participer aux cérémonies officielles sur la promenade du Peyrou, n'assiste pas aux chorégraphies, qui ne sont d'ailleurs intégrées dans aucune cérémonie officielle. Il est en outre déjà reparti lors des représentations dominicales, et lors du grand défilé historique du dimanche après-midi.

Cette représentation de la danse des Treilles est pourtant une des dernières du siècle à Montpellier ; les archives de la ville ne mentionnent pas d'autres prestations officielles, tandis que Béziers et Pézenas multiplient les représentations. Les principaux acteurs de la chorégraphie montpelliéraine de 1890 semblent s'être désintéressés rapidement de la danse, ce qui a amené le maire du chef-lieu héraultais à contacter ses homologues des communes avoisinantes, afin de recruter en 1892 tout ou partie de leur organisation. Mais Montpellier change d'époque. Sa société

¹⁴⁵ Édouard MARSAL, *VI^e centenaire de l'Université*, Hamelin frères, Montpellier, 1890

¹⁴⁶ Édouard-Antoine MARSAL (1845-1929) est un peintre de genre et d'histoire, illustrateur, et professeur à l'école des Beaux-Arts de Montpellier. Marsal est attaché à sa ville, à la culture méridionale et à ses fêtes ; il est félibre et travaille volontiers avec les poètes d'alors, notamment avec Louis Roumieux. Il devient contributeur de la revue la *Campana de Magalouna, journal populàri das felibres de Mount-Peliè*, dès 1892.

¹⁴⁷ Édouard MARSAL, *VI^e centenaire de l'Université*, Hamelin frères, Montpellier, 1890.

civile s'adapte aux changements économiques qui se font jour un peu partout en Europe en cette fin de XIX^e siècle. Montpellier, capitale économique du département, connaît avant les autres communes héraultaises les prémices de la révolution industrielle, et les bouleversements qu'elle implique sur les populations. Les danses reviendront, mais ne seront plus proposées par la même société pastorale, pour des spectateurs d'un même milieu. À Montpellier, dorénavant, il faudra parler de folklore.

b) L'année 1892

Alphonse Mas, maire de Béziers jusqu'en mai 1892, décide d'organiser au mois d'avril une grande danse des Treilles, à l'occasion d'une importante foire-exposition. Cette exposition, essentiellement viticole, coïncide avec la reconstitution totale du vignoble détruit par le phylloxéra en 1878.

L'événement est certes important, mais l'organisation de la colonne de treilleurs semble démesurée. Elle prend des proportions inédites, et le maire de Béziers s'implique personnellement dans chaque aspect de la récréation. La confection des costumes, l'aménagement des répétitions, le recrutement des musiciens... Et bien sûr celui des danseurs, et des danseuses. Les archives municipales de Béziers présentent plusieurs documents signés de la main même d'Alphonse Mas, preuve de l'importance donnée à la danse¹⁴⁸ en cette toute fin de mandat.

Le recrutement des danseuses est probablement la tâche la plus importante aux yeux de l'administration. Un appel est publié dans la presse locale, et l'accent est mis officiellement sur « la moralité irréprochable » des jeunes gens et demoiselles désireux de participer. Sur les 108 candidates et candidats, seuls 80 ont été officiellement retenus. Quels ont été les autres critères de sélection ? Nulle part n'apparaît une quelconque demande évoquant la technique des candidats. Aucune enquête ou conseil n'ont été demandés à M. Quérel, maître de danse désigné par la municipalité. Mais il a bien fallu choisir. Le 07 mars, le maire de Béziers adresse une lettre secrète à des personnes de confiance. Il s'agit de conseillers municipaux de la majorité (M. Ressegner, M. Carrière), d'artisans réputés (M. Constans, M. Pech) et de négociants (M. Ain, M. Cavalhié). Messieurs Forlus, Cabannes et Mary, sans mentions de leur qualité ou profession, sont également destinataires du pli. Tous sont des proches d'Alphonse Mas. Leur rôle est clair :

« L'administration municipale tient essentiellement à ce que tous les candidats qui seront admis soient de condition honorable, et de moralité irréprochable. En conséquence je vous serai très reconnaissant de vouloir bien me donner confidentiellement et sans aucune garantie de votre part des renseignements sur la moralité et la réputation des personnes dont vous trouverez ci-inclus les

¹⁴⁸ *Inauguration de statues*, série 1J19, Archives municipales de Béziers.

noms »¹⁴⁹.

Ce sont des hommes qui ont le devoir de se prononcer sur la probité des candidats et des candidates à l'exécution de la danse des Treilles en place publique. Mais il n'est pas seulement question de moralité ; encore faut-il que la condition des danseurs soit honorable, c'est-à-dire pourvu d'une situation. C'est ici la fin des Treilles populaires, corporatives, dansées naïvement par le bon peuple de France pour honorer un monarque. Les Treilles, confisquées, deviennent un spectacle de notables, et préfigurent le folklore du XX^e siècle. Mais le dessein n'est pas avoué : l'enquête de moralité demeure confidentielle. Les danseurs et danseuses éconduits prennent connaissance de leur éviction dans une lettre fort diplomate, qui évoque un improbable tirage au sort :

« J'ai le regret de vous informer que votre nom se trouve parmi ceux qui sont sortis de l'urne. En conséquence vous êtes rayés de la liste des Treilleurs ; vous n'aurez plus à vous déranger pour assister aux répétitions »¹⁵⁰.

Malgré les termes autoritaires de la lettre, l'autorité municipale craint quelques incidents. Un dispositif important est mis en place lors des répétitions, afin d'empêcher les personnes indésirables de participer aux répétitions. Le concours de la police municipale est demandé, et le commissariat central de Béziers dépêche trois fois par semaine, pour chaque répétition à la salle Sainte Ursule, deux agents de police. Ceux-ci ont la charge de ne laisser passer que les titulaires d'une carte d'accès à la salle, remise à chaque participant dès la première répétition. La carte autorise également les parents des jeunes filles à pénétrer dans la salle, afin de veiller sur le respect de la morale. Toute la presse rassure ses lecteurs, dès le début du recrutement, et affirme, sur la demande du maire, que les répétitions se déroulent « sous la surveillance d'un membre de l'administration municipale et de plusieurs dames de la ville »¹⁵¹. La danse devient un enjeu local, et confère à Béziers l'image d'une ville riche et policée.

Les préoccupations à propos de la moralité des participants atteignent tous les acteurs de la récréation. Le maire de Béziers fait contacter la couturière principale de la ville pour, d'une part, l'inviter à confectionner certains des costumes, et d'autre part inviter « une ou plusieurs de ses ouvrières à prendre part à la danse », non sans rappeler que « la municipalité s'est montrée très sévère dans le choix des candidats »¹⁵².

Ce passe-droit met en lumière une volonté manifeste de contrôler une danse que le peuple plébiscite. Une nouvelle fois, la municipalité s'insinue fortement dans l'organisation de la danse

¹⁴⁹ « Lettre », dans *Inauguration de statues*, série 1J19, Archives municipales de Béziers.

¹⁵⁰ *Inauguration de statues*, série 1J19, Archives municipales de Béziers.

¹⁵¹ « La foire-exposition de Béziers », note insérée dans *Le moniteur de l'exposition*, Béziers, 12 mars 1892. On retrouve ce texte signé de la main d'Alphonse Mas dans une lettre datée du 5 mars 1892, adressée à la presse (« avis pour les journaux », *Inauguration de statues*, série 1J19, Archives municipales de Béziers.

¹⁵² « Lettre à Madame » *Inauguration de statues*, série 1J19, Archives municipales de Béziers.

populaire : le maire s'implique personnellement, comme cela avait déjà été le cas en 1777 pour la réception de Monsieur, frère de Louis XIV :

« Les Treilles, dont les chefs nommés par Messieurs le Maire et les Consuls, et dont les membres qui les formaient, ont été imaginés par nos anciens dans les âges les plus reculés sans trouver leurs origines. Elles expriment un peuple gai par caractère. »¹⁵³

La danse des Treilles devient trop sérieuse pour la confier à diverses corporations indépendantes, des associations insubordonnées, et des personnes de mauvaise vie. La danse est affaire de bonnes mœurs, et devient la fierté des autochtones. À ce titre, apparaissent dans l'Hérault les premières querelles de clocher, en même temps que s'affirment les premiers maîtres de danse. Albert Quérel semble s'être imposé naturellement à Béziers, tandis qu'ailleurs la jeunesse locale se trouvait aussi des chefs de danse, *cap de joven*, *capiscols*, et directeurs de ballets. À Pézenas, François Viguié dirige les Treilles de *Caritats* au printemps 1886, et celles de l'inauguration du nouveau Collège de la ville en juin 1891. Il propose ses services par courrier à « Monsieur le Maire de la ville de Béziers », mais un peu tardivement, le 9 mars, pour une représentation au mois d'avril. Alphonse Mas n'usera pas de cette excuse légitime pour refuser la demande, et c'est par retour du courrier qu'il lui adresse une fin de non-recevoir on ne peut plus laconique :

« Le Maire de Béziers fait connaître à monsieur François Viguié que tout le personnel pour l'organisation de la danse des Treilles (directeur de danseurs) est pris parmi les habitants de Béziers »¹⁵⁴.

Pourtant, c'est bien à Mèze que sont recrutés les hautbois de 1892.

C'est avec la même sécheresse de ton, et d'une manière également mensongère, qu'il répond au maire de Montpellier, ce dernier demandant les danseurs et les musiciens de Béziers pour une fête locale : « L'organisation de la danse des Treilles n'est plus disponible à ce jour »¹⁵⁵

La réalisation régulière de la danse tout au long de l'année 1892, puis en 1893 à l'occasion notable de la fête de la Saint-Jean, illustre l'hypocrisie d'une municipalité jalouse de sa récréation. Béziers ambitionne de récupérer l'image très valorisante d'une danse autrefois royale, toujours appréciée par la population languedocienne, mais en danger de disparition. La survivance de la danse des Treilles doit être une largesse offerte par la ville de Béziers et sa municipalité, et ses exécutants se doivent d'en être les enfants reconnaissants.

¹⁵³ « Délibération du 04 juin 1777 », Archives municipales de Béziers.

¹⁵⁴ « Note 6292 », dans *Inauguration de statues*, série 1J19, Archives municipales de Béziers.

¹⁵⁵ *Inauguration de statues*, série 1J19, Archives municipales de Béziers.

Les Sans

C'est également parmi les habitants de Béziers qu'est recruté un auteur pour rédiger de nouvelles paroles à la Chanson des Treilles. Alphonse Mas choisit naturellement Junior Sans, le propre fils de Julien Sans, l'auteur de la chanson des Treilles de 1852 offertes à Louis-Napoléon Bonaparte. Junior Sans est félibre majoral ; en 1875, à l'âge de 55 ans, il publie tardivement son premier livre de poésies qu'il baptise *Telados* (toiles), et le signe *Lo félibre de la naveto*¹⁵⁶. Ce surnom, ainsi que le nom qu'il donne à ses poésies, constituent clairement un hommage à son père, tisserand de métier. Mais Julien Sans avait également su être poète de langue d'oc à ses heures perdues, ainsi qu'un rude opposant au Félibrige¹⁵⁷. Il est l'auteur de *Carnavaladas* savoureuses, ainsi que des paroles très populaires pour les Treilles Biterroises :

« VII

E tu Camel, quoique segues plan biel

Marchos testo levado

E tu Camel, quoique segues plan biel

Sembles un jovencel

Per ta fiertat, e toun antiquitat

Ta bouno renomado

Per ta fiertat, e toun antiquitat

Sos toujours conserbat ».

[VII

Et toi chameau, bien que tu sois si vieux

Tu marches tête haute

Et toi Chameau, bien que tu sois si vieux

Tu sembles bien jeune

Pour ta fierté, et ton antiquité

Ta grande renommée

Pour ta fierté, et ton antiquité

Tu es toujours conservé.

VIII

Lou Chibalet, ardit, degourdidet,

An sa cambo pla lesto

Lou Chibalet, ardit degourdidet,

Fa pla lou moulinet.

Enrubantat, es jamaï fatigat,

Per rejoui la festo

Enrubantat, es jamaï fatigat

Couris de tout coustat »¹⁵⁸.

VIII

Le Chevalet, hardi et dégourdi

Avec sa jambe leste

Le Chevalet, hardi et dégourdi

Fait bien le moulinet.

Enrubanné, il n'est jamais fatigué

Pour animer la fête

Enrubanné, il n'est jamais fatigué

Il court de tous les côtés].

Junior Sans rédige des couplets à propos de l'exposition de Béziers, mais reprend également certains couplets de 1852. Il se permet de corriger quelques strophes de son père : il conserve le septième couplet de Julien Sans, celui du Chameau, ainsi que le huitième, celui de la danse du Chevalet :

¹⁵⁶ Junior SANS, *Bèit telados del félibre de la naveto*, Librairie des bibliophiles, Paris, 1875.

¹⁵⁷ Junior Sans cite son propre père Julien Sans, dans son poème *À moun Paire*: « *Pèrdes pas toun argent, à te faire emprima ; vos, felibre essouflat...* » (Ne perd pas ton argent à te faire imprimer ; vous, félibres essoufflés...) Julien Sans, même sous l'influence de son fils majoral, demeure un poète populaire, éloigné des préoccupations linguistiques des félibres, et de leur désir de notoriété.

¹⁵⁸ Julien SANS, *Cansou Cantado à Béziers lou 2 d'octobre 1852*, tapuscrit, fond privé famille Garau.

« VII

E tu Camel, amai siègues pla bièl

Marchos tèsto lebadò

E tu camel, amai siègues plan bièl

As l'er d'un joubencèl

Per ta fièrtat, e toun antiquitat

As bouno renomado ;

Per ta fièrtat, e toun antiquitat

Sos toujours festejat ».

VIII

Lou chibalet, ardit, degourdidet,

Ambé sa camba lèsto ;

Lou chibalet, ardit, degourdidet,

Fa pla lou moulinet

Enribantat, el bous tèn de dansat

Per rejoui la fèsto

Enribantat, el bous tèn de dansat

N'es jamaï alassat »¹⁵⁹.

Les corrections apportées par Junior Sans relèvent plus de la forme que du fond. Elles illustrent le changement de statut de la langue, qui passe d'une langue populaire et corporatiste en 1852, à une langue normée en 1892. Les francismes sont remplacés et la langue de Junior Sans apparaît plus pure, plus en phase avec la nouvelle graphie de Mistral. Pourtant, dans ses rares publications, Sans revendique sa filiation réelle et spirituelle : il est le fils d'un père ouvrier et poète, et défend dans ses *Telados* l'écriture en langue d'oc, en « patois » local. Junior Sans est le poète de sa ville, le témoin de son époque, et le défenseur de ses ancêtres. Il fait souvent l'éloge du parler populaire, contre l'élitisme et l'esprit critique de ses pairs, le Biterrois Gabriel Azaïs en tête. C'est notamment dans son poème « *À moun païre* » que Junior Sans règle ses comptes avec Azaïs :

« XXVI

Ah ! Se dempèi lou jour qu'Adam venguèt sus terro,

Lou mounde en carnaval n'aviòu que rimalhat.

Iéu n'en sàbi mai d'un dins nostre vièlh Biterro,

Qu'al loc de fignoula seriò qu'un espelhat »¹⁶⁰.

[Ah ! Si depuis le jour où Adam vint sur terre,

On n'avait rimaillé que pour le carnaval.

J'en connais plus d'un dans notre vieille Béziers

Qui, au lieu de finasser, serait bien dépouillés].

Ainsi, c'est tout naturellement que Junior Sans accepte d'écrire pour les Treilles, danse longtemps ouvrière et corporative. Le travail est, semble-t-il, désintéressé. Aucune trace de rémunération pour Junior Sans n'apparaît dans les registres de la ville, alors que les facturations pour les autres acteurs de la danse (confection de costumes, rémunération des couples de danseurs et des musiciens) sont véritablement légions. Junior Sans satisfait ainsi le souhait du maire de la ville, de réaliser une organisation exclusivement biterroise de la danse. Toutefois, si Béziers peut

¹⁵⁹ Junior SANS, *Cansou de las Trelhos*, imprimerie coopérative C. Roger, Béziers, avril 1892.

¹⁶⁰ Junior SANS, *Autros bèit télados del fèlibre de la naveto*, Librairie des bibliophiles, Paris, 1881.

profiter de ses poètes locaux, c'est ailleurs que sont recrutés les musiciens mélodistes. En effet, Béziers ne semble pas compter, à la fin du XIX^e siècle, de sonneurs de renom, ni fifres ni hautbois. Les deux tambours ont été recrutés dans la ville, mais c'est à l'école de musique de Mèze que l'autorité municipale va quérir deux joueurs de hautbois, avec la promesse d'une rémunération intéressante :

« Les Treilles se danseront au moins cinq fois pendant la durée de l'exposition. La ville accorderait à chaque hautbois une indemnité de vingt-cinq francs par sortie, frais de voyage et de séjour compris. Le costume, d'une valeur de soixante francs, confectionné aux frais de la ville, deviendra la propriété des musiciens après la fête »¹⁶¹.

L'école de musique mézoise ne semble pas manquer d'élèves. Alphonse Mas demande à son directeur, M. Galibert, de bien vouloir, de préférence, faire son choix « parmi les plus jeunes ». Les Treilles sont une affaire d'image que Béziers compte soigner, et également s'accaparer. Le *moniteur de l'exposition*, journal local des expositions de la ville, fait état de l'organisation minutieuse de la danse des Treilles, et de l'observation des bonnes mœurs :

« Tous les détails ont été réglés avec méthode, et le choix des danseurs a été fait avec un soin minutieux [...] Nous approuvons pleinement cette sérénité et nous sommes convaincus qu'en agissant ainsi, l'administration préviendra toute critique »¹⁶².

Effectivement, cette organisation est impressionnante. Elle a demandé beaucoup de temps et d'argent à l'administration biterroise. La danse ne saurait ainsi se réserver à la seule exposition viticole, et apparaît au cours de l'année 1892 dans un grand nombre d'événements locaux, à une époque où elle disparaît des autres communes. Béziers devient le principal lieu de pratique des Treilles, et fait entendre, à chaque représentation, soit les hautbois, suivant les moyens financiers, soit les chansons des Sans.

1892 est bien entendu une année de *Caritats*. Les danses costumées ont toujours leur place au cœur du défilé, qui s'est étoffé au cours du XIX^e siècle de quelques réjouissances supplémentaires, et qui ont quelque peu changé d'âme depuis le Moyen-Âge : on ne marie plus de jeunes gens qui, parfois participaient même à la danse. On promène toujours un chameau totémique, ainsi qu'une galère reconstituée sur un char ; on se livre dorénavant à des batailles de bonbons et de dragées dans les rues de Béziers¹⁶³. Le baron de Bonnefoux, se remémorant sa jeunesse biterroise, s'était déjà esbaudit devant la magnificence des fêtes au tout début du XIX^e siècle ; la fin du siècle n'est pas décevante. Les programmes sont nourris, et les affiches sont

¹⁶¹ « Lettre à M. Galibert », *Inauguration de statues*, série 1J19, Archives municipales de Béziers.

¹⁶² « La foire-exposition de Béziers », note insérée dans *Le moniteur de l'exposition*, Béziers, 12 mars 1892.

¹⁶³ Baron de BONNEFOUX, *Mémoires du baron de Bonnefoux, capitaine de vaisseau, 1782-1855*, librairie Plon, Paris, 1900.

alléchantes. En 1897, l'affiche officielle met en scène des personnages costumés représentant les grandes époques de l'Histoire, de la protohistoire gallo-romaine à la Renaissance ; en 1892, le défilé est marqué par les Treilles, et l'habituel théâtre de Béziers, au jour de l'ascension.

Le Titan

L'année 1892 est également marquée par l'inauguration d'un monument remarquable dans le jardin des Poètes de Béziers. Il s'agit d'une statue monumentale, Le Titan, réalisée par un enfant du pays : Jean-Antoine Injalbert, prix de Rome en 1874, récemment couronné à l'exposition universelle de Paris et auteur de nombreuses sculptures ornementales partout en France. La statue est érigée dans le jardin dessiné par les très renommés frères Bühler ; tout est réuni pour faire de cette inauguration un moment exceptionnel de la vie biterroise. Les danseurs de Treilles sont rappelés, et Junior Sans ajoute encore à sa chanson des Treilles quelques couplets de circonstance, à la gloire d'Injalbert, et à celle du monument. Cette chanson augmentée mérite cette fois une publication, abondamment et gracieusement distribuée le jour de la fête. Junior Sans, majoral du Félibrige depuis 1881, s'affirme en cette fin de siècle comme le parolier de la danse la plus populaire du bas-Languedoc. Il manie le lyrisme, et l'art de l'éloge en peu de mots :

« En nous torgan, gagnen cap al Titan, per i dansa las Trelhos,

En nous torgan, gagnen cap al Titan, l'obro d'un noble efan.

Es Injalbèrt, qu'es un artisto espèrt, per faire de merbelhos,

Es Injalbèrt, qu'es un artisto espèrt, per Béziès tout en l'èr ».

[En rangs serrés, allons vers le Titan, pour y danser les Treilles,

En rangs serrés, allons vars le Titan, l'œuvre d'un noble enfant.

C'est Injalbert, qui est un artiste expert, pour faire des merveilles,

C'est Injalbert, qui est un artiste expert, pour notre grand Béziers].

Tous les couplets de Junior Sans ne peuvent ainsi pas être réutilisés lors des occurrences suivantes de la danse des Treilles, à Béziers et en Languedoc. Ceux qui ne concernent pas directement l'exposition, ou l'inauguration du Titan d'Injalbert, sont entonnés régulièrement : toujours en 1892, on chante la version de Junior Sans, et celle de Louis Roumieux, pour la fête de la Première République le 22 septembre, et pour le 14 juillet. Lors de ce jour de fête nationale, certains quartiers organisent leur propre fête dissidente. C'est le cas, encore une fois, dans le quartier du Faubourg, où le journal quotidien *l'Union Républicaine* daté du 16 juillet 1892 rapporte des fêtes populaires très appréciées de la population avec des jeux (la pelote, les courses, le *capelet*) des distributions de bons alimentaires pour les indigents, et bien sûr de la danse... Est-ce le signe d'une contestation importante envers la municipalité qui a trop souvent et trop ouvertement soutenu le pouvoir monarchique ?

La multiplication des fêtes locales indépendantes marque peut-être simplement le début de l'émancipation culturelle des quartiers. Autrefois assujettis à un corps de métier particulier, les différents quartiers de Béziers trouvent à chaque fête officielle, civile ou religieuse, une occasion de faire valoir leur identité passée. Pourtant, les danses des Treilles ou autres danses costumées ne font pas toujours partie du programme des fêtes du faubourg¹⁶⁴. Est-ce à dire que même dans sa ville, l'autorité municipale refuse que se produisent les treilleurs formés à grand-peine par ses soins ? Ou bien que les treilleurs eux-mêmes se refusent à se produire sans les émoluments auxquels la ville les a habitués, depuis le milieu du XIX^e siècle ?

Sans doute que les danseurs sont aux ordres de ceux qui les rémunèrent, qui recrutent aussi les musiciens, et qui confectionnent les costumes à grands frais. D'ailleurs, ils répondent favorablement à la demande municipale l'année suivante. Les danseurs sont une nouvelle fois invités par le Maire Alphonse Mas à se produire le 21 juin 1893, non plus en matinée comme de coutume, ou dans l'après-midi pour les réjouissances populaires, mais en soirée, à l'hôtel de ville, devant les notables de la ville¹⁶⁵. Au même moment, la population a droit elle-même à des bals de quartiers gratuits. Peuple et élites sont séparés, comme il est d'usage en Bas-Languedoc depuis l'Ancien Régime. Mais c'est la danse des Treilles, fortement subventionnée par la mairie, qui semble cette fois confisquée par la haute-société locale, aux dépens de sa société d'origine.

En fin de XIX^e siècle, les danses costumées oscillent entre plusieurs mondes. Elles illustrent les tensions entre le peuple et l'aristocratie, entre les derniers royalistes et les nombreux républicains. Ceci transparaît dans les cadres de pratiques, dans les paroles de la chanson des Treilles, et dans le costume des pratiquants.

3- De l'identité au particularisme

a) La *talhòla* monarchique

Les artifices que constituent paroles des chansons à danser, et costumes de danseurs revêtent aux yeux de la population une grande importance. Parmi les accessoires indispensables, pratiques et symboliques, la *talhòla* apparaît comme le plus significatif. Cette ceinture-écharpe, portée lors des fêtes officielles et locales depuis l'Ancien Régime jusqu'aux premières troupes folkloriques, constitue un véritable moyen de communication politique.

Au début du XVIII^e siècle, le vêtement masculin français est d'une grande simplicité. Il

¹⁶⁴ « Programme établi par le comité des fêtes du Faubourg », *L'Union Républicaine*, Béziers, 14 juillet 1892.

¹⁶⁵ « Invitation », dans *Inaugurations de statues*, Archives municipales de Béziers, série 1J19.

présente la particularité d'être adopté par la plupart des classes sociales, qui se différencient entre elles par les matières utilisées, ainsi que le port d'accessoires et de parements. Pour les hommes, le vêtement est serré, le justaucorps est de mise sous une veste, et une culotte à pont frontal, se terminant sous les genoux, termine ce que la société française dans son ensemble nomme *l'habit*. François Boucher, dans son *Histoire du costume en occident*¹⁶⁶, décrit un habillement commun à la plupart des français, dans un pays qui allait connaître de profonds bouleversements politiques et sociaux. Les vêtements populaires, jusqu'alors immuables, commencent eux aussi à subir les influences d'autres sociétés, d'autres nations, au cours du XVIII^e siècle.

Peu à peu, au milieu du siècle, la veste qui recouvrait jusqu'alors la culotte se raccourcit, et devient un gilet laissant apercevoir les hanches. La culotte se porte ainsi plus haute, et il devient nécessaire de la soutenir, soit par des bretelles, soit par un accessoire emprunté principalement à l'aristocratie militaire française, la ceinture-écharpe. Là encore, haute bourgeoisie et populations locales adoptent un même vêtement, et en respectent les règles de port.

La France diffuse ses usages vestimentaires partout en Europe grâce aux alliances des Bourbons. On copie Versailles et ses fastes, mais la France est également sous l'influence des puissances limitrophes ; les emprunts vestimentaires sont nombreux. Le costume français s'enrichit ainsi de quelques nouveautés d'Outre-Manche comme la redingote, ou autres ornements à pendre à la ceinture, qui amusent à la cour du roi avant de se généraliser dans tout le pays¹⁶⁷.

Le port d'un costume officiel apparaît très codifié, sous l'Ancien Régime comme pendant les périodes monarchiques ou impériales du XIX^e siècle. Et même si ce costume émane principalement de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie française, les uniformes militaires officiels influencent eux-aussi fortement l'ensemble de la population. De nombreuses similitudes entre les vêtements des différentes sociétés françaises sont observées, notamment lors des cérémonies protocolaires, pendant lesquelles les présentations artistiques populaires essaient de respecter les codes officiels de la monarchie ou de l'Empire.

Ce sont les accessoires qui marquent l'appartenance à une société particulière. Les couvre-chefs masculins ou féminins, ou encore les ceintures-écharpes constituent des éléments récurrents du costume français aux XVIII^e et XIX^e siècles, et ce quelle que soit la classe sociale. Au-delà de l'aspect pratique et universel de ces accessoires, leur mise et manière d'être arborés sont significatives. Ceintures et galures s'accordent en couleurs, matières, formes, et déterminent parfois une société, une communauté ou un esprit de contestation politique.

Les accessoires populaires se démarquent des riches parements de la haute bourgeoisie : coiffes et couvre-chefs, en feutre, en laine ou en mousseline n'ont pas le même usage que les ouvrages en dentelles aux fuseaux. La fragilité excessive d'une coiffe, pourtant censée protéger,

¹⁶⁶ François BOUCHER, *Histoire du costume en occident*, Flammarion, Paris, 2008.

¹⁶⁷ Edmond BARBIER, *Chronique de la régence et du règne de Louis XV (1718-1763)*, Charpentier, libraire-éditeur, Paris, 1857. Dans cet ouvrage, également appelé *Le journal de Barbier*, sont décrits avec précision les vêtements royaux les plus usités, ainsi que les nouveautés vestimentaires de la cour.

renseigne sur la richesse de son propriétaire. De même, les ceintures de tissu – la *talhòla* en pays occitans, la *faixa de tela* en Catalogne ou encore la *cinta* basque – ne ressemblent que superficiellement à la ceinture-écharpe officielle française, de la monarchie à la Troisième République. Mais la société française, essentiellement rurale jusqu'à la Révolution industrielle, ne prend pas toujours le soin de consigner scrupuleusement les codes vestimentaires en usage dans les campagnes. Les éléments de trousseaux, ou bien les factures de bonneteries locales, peuvent toutefois renseigner sur les tissus, les matières, ainsi que les différentes mises et ports d'accessoires. Et à l'image d'un couvre-chef parfois moins protecteur que symbolique, la ceinture de tissu, longtemps nécessaire au maintien de la culotte à pont, trouve des fonctions pratiques ainsi que des significances fortes, dans le milieu populaire et dans les hautes classes sociales. Les porteurs de ces accessoires s'efforcent de respecter des codes stricts, et suivant les grandes occasions, peuvent par exemple les incliner à gauche, comme le veut la pratique officielle du costume de cour¹⁶⁸. Pourtant, en Bas-Languedoc, de nombreuses formations artistiques, revivalistes ou beaucoup plus anciennes, portent chapeaux et pans de *talhòla* à droite. De quels modèles sociaux ou culturels s'inspirent ces pratiques ?

Avant d'être supplantée par le port de bretelles, la ceinture de tissu ou ceinture-écharpe était un accessoire réellement pratique, quelle que soit la forme de pantalon adoptée. Puis, au cours du XVIII^e siècle, la ceinture se fait rare dans l'habit masculin que connaissent toutes classes sociales. On porte la veste et les vêtements de corps très ajustés. On porte également une culotte à pont central, serrée à la taille et sous les genoux. Seuls les tissus ou les ornements montrent la richesse de la personne : la ceinture-écharpe sans pan, de soie ou de velours n'est portée qu'en de rares occasions par une société fortunée, alors que l'usage du couvre-chef est déjà généralisé (même s'il se porte le plus souvent sous le bras, afin de ne pas dépoudrer la perruque). La Révolution de 1789 modifiera les costumes comme les mœurs.

Tout d'abord, dès le milieu du XVIII^e siècle, la redingote remplace le justaucorps, la veste se fait plus courte et de fait, la culotte plus haute. Cela peut impliquer des bretelles discrètes pour la soutenir, mais la ceinture de tissu reste réservée à une élite ; le pan éventuel de cette ceinture tombe habituellement sur le flanc gauche, et cette habitude se poursuit même pendant la Révolution, comme en témoignent les représentations de la fête de la Fédération du 14 juillet 1790, ou encore celles de l'Être Suprême en 1794. Ce port essentiellement à gauche de la ceinture-écharpe n'est pas sans rappeler les ceintures royales du XVII^e siècle, et les riches baudriers brodés portés de l'épaule droite à la taille, et noués sur le flanc gauche. Certains pans multiples de ces ceintures garnies de galons et de franges ont pu également retomber sur le devant, ou sur les reins, afin de laisser les

¹⁶⁸ Le *Portrait de Louis-Philippe 1^{er} roi des français*, par Franz Xavier Winterhalter, réalisé en 1839, représente le monarque avec les régalias funéraires de Louis XVIII. Il porte la ceinture-écharpe, ainsi que la sabretache sur le flanc gauche.

seules armes à gauche. Le chapeau s'incline également à gauche, par souci d'esthétisme.

Durant le siècle suivant, l'armée napoléonienne use d'une ceinture de tissu ou d'écheveaux, renforcée de cylindres en métal dont la fonction est de protéger les flancs du cavalier d'éventuels coups de sabre ou d'épée. Ces passements métalliques se portent tout autour de la taille, tandis que la sabretache, sacoche plate portée à la ceinture, protège la jambe gauche. La jambe droite était protégée, en principe, par la main droite armée. La ceinture-écharpe revêt ainsi une importance vitale pour le cavalier ; elle ne présente aucun pan esthétique pendant les batailles, mais dans des circonstances plus solennelles, la ceinture-écharpe impériale peut se nouer sur les reins, en arrière ou par devant la sabretache et l'épée. Elle peut laisser échapper un pan, retrouvant ainsi un caractère monarchique. Ce nouvel usage esthétique de la ceinture-écharpe en fait un accessoire intimement lié au couvre-chef.

Du costume populaire

La population bas-languedocienne, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, ne connaît pas encore ces subtilités vestimentaires. La *talhòla* (la ceinture-écharpe populaire) demeure un accessoire indispensable au maintien, sans fioritures, des reins et des braies. La population française dans son ensemble porte la culotte, l'*habit* et la *blauda*, la blouse, pour le travail quotidien ; les femmes revêtent une robe d'un seul tenant, un tablier et un corset de maintien. Les ornements sont rares, et l'habillement dénote la richesse, ou le dénuement des français, jusqu'à la Révolution.

Clardeluno, poétesse languedocienne du XX^e siècle, est un témoin privilégié de la société agricole de l'arrière-pays héraultais. Elle a également su mener des recherches auprès des familles locales, répertorier les différents vêtements populaires, et rendre compte de ses travaux dans une étude sur le costume languedocien. Elle décrit les vêtements et accessoires de différentes époques avec une grande précision :

*« Ero d'usage ancian temps, usage que s'es perpetuat jusquos as alentours de 1860, de faire marcar sus contrats de mariage lo detal de la verquièiro de las filhos, e dins aquela verquièiro la fardo e lo linge teniòu souvent la pus belo plaço quasiment toujours accoupanats d'un gouffre, armari, gardo-raubo ou cabinet per lous estremar »*¹⁶⁹.

[Il était d'usage dans l'ancien temps, usage qui s'est perpétué jusqu'aux alentours de 1860, de faire marquer sur les contrats de mariage le détail de la dot des filles, et dans cette dot le trousseau et le linge tenaient souvent la place d'honneur, presque toujours accompagnés d'un coffre, armoire, garde-robes ou cabinet pour les ranger].

L'étude de Clardeluno s'appuie sur des recherches personnelles menées dans le Biterrois et autour de Saint-Chinian. Ce sont des testaments et legs, ceux de *Catarino Buscayleto*, des ¹⁶⁹ CLARDELUNO, « *Pichot Ensaj d'Estudi sul Coustume Feminenc dins lou Bezièrenc e lou Naut Bezièrenc* », dans *Trencavel*, numéro 29, Béziers, mai 1939.

trousseaux, ceux de *doumaiselo Jano de Granier*, de *Fumie Veray*, qui fournissent à la poétesse les bases de son *Pichot ensaj*, qui constitue depuis 1937, date de sa parution dans la revue félibréenne *Trencavel*, une étude de référence sur le costume populaire en Bas-Languedoc.

Cette étude ne concerne que l'habillement féminin, mais elle est riche d'enseignements sur les contraintes vestimentaires de l'ensemble de la population agricole bas-languedocienne :

« [...] de la segondo mitat del XIII^e siècle, e jusquos al coumençoment del XVII^e aquel coustume a pas fosso mudat [...] La pus anciano formo de vestimento signalado es la raubo. Las pauros, n'òu q'uno, en drap del país, en drap d'oustal « color de la feda ». Mès quasiment toutos n'òu tres : uno roujo, uno viuleto, e uno raubo « cotidienne » valént a dire pes jours oubriers, griso ou burelo ! »¹⁷⁰.
[...] de la seconde moitié du XIII^e siècle, et jusqu'au commencement du XVII^e, ce costume n'a pas beaucoup changé [...] La plus ancienne forme de vêtement connue est la robe. Les pauvres n'en avaient qu'une, en drap du pays, en linge de maison « couleur brebis ». Mais presque toutes en avaient deux : une rouge, une violette, et une robe « quotidienne », c'est-à-dire pour les jours de travail, grise ou beige !]

Clardeluno met en scène ses propres créations dans une collection de cartes postales représentant les costumes féminins du Languedoc. Éditée chez Mimault, photographe Biterrois de l'Entre-deux guerres, la collection présente de nombreuses scènes de la vie quotidienne paysanne du XIX^e siècle. Les costumes masculins sont quasiment absents de cette collection. De fait, les sources explicatives et détaillées des éléments d'habillement sont beaucoup plus rares pour les hommes que pour les femmes à marier, et la poétesse n'a pas trouvé de sources suffisantes afin de rédiger tout un essai sur le costume masculin de sa région natale, comme elle avait fait pour le costume féminin. Mais Clardeluno était aussi à la tête d'un groupe de danseuses et danseurs à Cazedarnes, et confectionnait pour ses danseurs une large *talhòla* bleue, sans pans latéraux, probablement afin d'éviter les erreurs, les références politiques, ou les anachronismes. Pour toute référence à propos du costume masculin, Clardeluno affirme s'appuyer essentiellement sur les textes privés de personnages locaux, notamment *Louis Roubert*, notable de Saint-Chinian, et *Andriu Juéry*, « travailleur du massage de Cazedarnes ». La *talhòla*, et d'autres éléments des confections de Clardeluno comme les robes, les tabliers ou les gilets, se retrouvent dans nombre de groupes régionaux qui ont succédé au sourire Cazedarnol, et il y a fort à parier que les danseurs, en changeant de groupe, ont emporté avec eux leurs costumes, les usages et les manières de le porter. Mais le costume populaire de l'Ancien Régime est relativement dépouillé, et modeste. Il ne connaît de bouleversements que tardivement. Il faut attendre la Révolution pour que *Talhòlas*, *blaudas* et guêtres de travail masculines se voient transformées par le progrès social, et quittent de temps en temps le quotidien des bas-Languedociens.

¹⁷⁰ CLARDELUNO, « *Pichot Ensaj d'Estudi sul Coustume Feminenc dins lou Bezièrenc e lou Naut Bezièrenc* », op. cit.

La Révolution

À partir de 1789, le désir de démocratisation, ainsi que les progrès sociaux et économiques, vont à l'encontre des réglementations de l'Ancien Régime. Les modifications des costumes populaires, entamées un peu avant la Révolution, se poursuivent pendant les années de troubles et illustrent la volonté de s'affranchir de toute autorité. Ce phénomène se résume à la France seule, les autres monarchies européennes parvenant à maintenir un costume de cour officiel.

Les sans-culottes, s'ils usent du pantalon à rayures, optent principalement pour les bretelles, plus pratiques que la ceinture de toile. La *talhòla* est toujours portée, et le port d'un pan esthétique à gauche est déjà bien ancré dans les mœurs¹⁷¹. Mais très rapidement commencent à poindre les premières incidences au costume, causées par la Révolution Française. On n'accepte plus que le costume soit un moyen de différencier les citoyens, à l'époque de la rédaction et de la diffusion de la déclaration des droits de l'Homme de 1789. Dès 1792, des artistes de renom se proposent de créer et d'introduire dans tout le territoire une nouvelle mode vestimentaire, plus en adéquation avec les aspirations du peuple et le nouveau régime de l'État. Il s'agit dans un tout premier temps de Lesueur et de Sergent-Marceau, appuyés par la Société républicaine des Arts qui devait rapidement devenir, en 1794, la Commune générale des Arts, par décret de la Convention. Dès germinal an II (mars 1793), Jean-Baptiste Lesueur et Sergent-Marceau proposent une rupture avec les anciennes règles vestimentaires, afin que l'égalité entre les citoyens ne soit plus trahie par les apparences. Mais les vues des artistes républicains ne sont pas toujours convergentes, et le costume unique prôné par Sergent-Marceau est contesté par les études de Lesueur¹⁷², dont les gouaches constituent un témoignage quasi-exhaustif du costume populaire et officiel de 1789 à 1807.

Le peintre Jacques-Louis David, fort de son excellente réputation auprès du peuple et de l'autorité politique, s'attelle plus particulièrement à la réforme du costume, et ce d'une manière officielle. C'est le Comité de salut public lui-même qui demande à David de poursuivre le travail initié par la Commune générale des Arts, et de présenter différents projets en vue d'adopter un costume national. Cette demande apparaît le 25 floréal de l'an II (soit le 14 mai 1794) dans un arrêté du Comité :

« Le comité invite le peintre David, représentant du peuple, à lui présenter ses vues et projets sur les moyens d'améliorer le costume national actuel, de l'approprier aux mœurs républicaines et au caractère de la Révolution, pour en présenter les résultats à la Convention nationale, et recueillir le vœu de l'opinion publique »¹⁷³.

Louis David tente alors d'introduire en France une mode plus en rapport avec les valeurs des

¹⁷¹ Jean-Baptiste LESUEUR, *Sans-culottes en armes*, gouache, 1793-1794, musée Carnavalet, Paris.

¹⁷² Soixante-quatre gouache de Jean-Baptiste Lesueur, parfois attribuées aux frères Lesueur, sont conservées au musée Carnavalet de Paris, et montrent l'évolution des costumes populaires sous l'influence de l'État, et des artistes de la Révolution.

¹⁷³ « Arrêté du 25 floréal de l'an II », cité dans le *Moniteur universel* du 23 prairial, an II.

révolutionnaires et celles de la Première République. Un costume dont la ceinture-écharpe arbore un pan ostentatoire à droite ou au centre, afin de marquer une rupture avec l'Ancien Régime. Un costume dans lequel le couvre-chef, et la ceinture-écharpe deviennent des accessoires plus politiques que pratiques, la ceinture ne maintenant pas nécessairement un pantalon ou une culotte qui se portent de plus en plus ajustés jusque sous le Directoire. Le costume de David signifie le changement social et politique insufflé par les républicains¹⁷⁴. Et même si les modèles complets dessinés par l'artiste ne trouvent pas leur place dans les milieux aisés de la capitale, certains des accessoires influent sur les modes populaires en rupture avec un pouvoir central et monarchique. Les coiffures sont d'inspiration antique pour les femmes, et pour les hommes le port de la ceinture n'est plus conforme à l'usage officiel : un pan tombe dorénavant à droite, contrairement à la pratique monarchique. Une baratine molle, de feutre ou de coton, s'incline souvent à droite elle-aussi.

Ces costumes apparaissent dans les œuvres de nombreux artistes dont Vivant Denon, qui réalise des gravures et sculptures sur les modèles de David¹⁷⁵. Malheureusement pour David, ces études n'eurent pas le succès escompté auprès de l'ensemble de la population. On ne décrète pas une mode, surtout en période révolutionnaire ; Jules Renouvier, dans son *Histoire de l'Art pendant la Révolution*, souligne le côté présomptueux des réformes vestimentaires des révolutionnaires :

« [...] ces costumes, qui furent gravés par Denon, sans éviter le ridicule qui s'attache à des réformes forcées, n'en attestent pas moins les ressources ingénieuses de l'artiste »¹⁷⁶.

En effet, les costumes de David ne furent portés que par certains élèves du peintre, et ne s'imposèrent jamais à la population française.

À la toute fin du XVIII^e siècle, le costume reflète une société populaire française qui s'émancipe des codes vestimentaires. Mais cet état de fait ne saurait durer, et le costume populaire subit des transformations profondes dictées par les bouleversements politiques qui émaillent le XIX^e siècle. Le Consulat rétablit très rapidement des costumes réglementaires. Les uniformes impériaux rappellent rapidement une hiérarchie militaire et inspirent différentes classes sociales civiles. Le port de la ceinture-écharpe retrouve ses prérogatives aristocratiques en laissant un pan retomber sur le côté gauche, tandis que la dentelle et les broderies retrouvent un succès important dans les costumes féminins.

L'autorité militaire impériale s'exprime à tous les niveaux de la société, notamment dans un costume très codifié qu'il est de bon ton de respecter lors des festivités, afin de prouver son

¹⁷⁴ Jacques-Louis DAVID, *Habit du citoyen français dans son intérieur*, Paris, 1793 et 1794. Une série d'estampes du peintre sont conservées à la Bibliothèque nationale de France, cabinet des estampes ; celles-ci montrent clairement la volonté d'introduire en France, et sur demande officielle, un costume en rupture avec les pratiques habituelles.

¹⁷⁵ Dominique VIVANT-DENON, *Le Représentant du peuple français en fonction*, d'après le costume républicain dessiné par Jacques-Louis David en 1794 : *Habit civil du citoyen français*. Le modèle arbore une large ceinture tricolore dont un pan tombe au centre, ainsi qu'un couvre-chef incliné sur la droite.

¹⁷⁶ Jules RENOUVIER, *Histoire de l'Art pendant la Révolution 1789-1804*, Jules Renouard, Paris, 1863.

allégeance au nouveau régime politique. Les fêtes obligatoires instaurées par Napoléon 1^{er} sont autant d'occasions d'arborer un costume strict. Le passage du buste impérial en 1805, le mariage de Napoléon avec Marie-Louise d'Autriche, la naissance du Roi de Rome, ou encore le jour de la Saint-Louis donnent à voir, à Paris comme en Province, un costume officiel respecté par tous : un haut-de-forme type bolivar porté droit ou à gauche, et une ceinture-écharpe dont un pan tombe à gauche. Pourtant, trop de rigidité politique engendre, comme souvent, une volonté d'émancipation traduite par un courant romantique qui permet rapidement les fantaisies : les *dandies* inclinent sur le côté droit des chapeaux inspirés des modes anglo-saxonnes. Les manifestations vestimentaires excentriques de ce type demeurent tout de même marginales.

Le costume officiel de l'Empire, et du Second Empire, reprend et exalte les prérogatives de l'Ancien Régime. Il est intimement lié aux danses officielles, et aux danses de cours. Les premiers quadrilles, les premières polkas, valse et mazurkas, se font en costume militaire. François Boucher insiste sur l'influence prépondérante des us militaires sur la société civile :

« Le costume est à la fois le reflet d'une société qui prétend se réformer, et la réussite d'une autorité militaire qui conçoit l'ordre dans le costume aussi bien que dans l'État »¹⁷⁷.

On reproduit le costume militaire dans les salons de l'aristocratie, tandis que le peuple copie certains de ses accessoires les plus à sa portée : la lavallière, ainsi que la ceinture reviennent à la mode comme héritage de la haute société française. Mais des modifications et des réappropriations leur sont naturellement apportées.

b) La *talhòla* populaire

Loin des considérations aristocratiques, l'homme du peuple porte toujours la *blauda* et la *talhòla* sans pan, de la fin de l'Empire à la Restauration, et de la Restauration à la fin de la société paysanne. Toutefois, lors des révolutions de 1830 et de 1848, la paysannerie peut marquer sa différence par le port à droite d'une *talhòla* qu'elle se réapproprie ; Delacroix attribue en effet à son allégorie de la *Liberté guidant le peuple* une ceinture rouge dont un pan flotte magistralement à droite, tandis que le couvre-chef reste incliné à gauche. Les règles vestimentaires contraignantes, issues du monde politique, s'effacent peu à peu.

À partir du milieu du XIX^e siècle, la culotte à pont est toujours serrée à la taille, et ne nécessite plus un maintien par ceinture-écharpe. La ceinture en tissu revêt alors plusieurs fonctions annexes, militaires et esthétiques, comme protéger à nouveau les hanches des soldats, maintenir les reins, ou encore permettre d'arborer une prestance certaine. Dans les milieux plus modestes, la

¹⁷⁷ François BOUCHER, *Histoire du costume en occident*, Flammarion, Paris, 2008.

ceinture demeure un accessoire populaire et pratique du quotidien. Se formalisent ainsi les couleurs du tissu, sombre pour le travail, rouge ou bleu pour les jours de fête, notamment dans la basse plaine de l'Hérault. Le puissant corporatisme de certaines localités héraultaises, à Béziers, Pézenas et Montpellier, s'exprime lors du défilé l'annuel de *Caritats*. Couleurs et matières des ceintures-écharpes et des chapeaux s'accordent en couleurs et en matières : rouge ou noir, coton, soie ou flanelle, selon le modèle esthétique de l'aristocratie. Le costume se codifie à nouveau, même dans les milieux populaires. Il devient lui-même un signe de contestation du pouvoir, ébranlé par les tensions sociales, et par la défaite de l'armée française à Sedan en 1870, ou la victoire royaliste aux élections législatives qui en ont résulté : les vêtements se parent de cocardes tricolores, de franges latérales, et de tout ce qui peut évoquer la République.

En Bas-Languedoc, nombreux sont les contre-pouvoirs, les éléments de récupération politique qui affirment la voix du peuple. Parmi eux, certaines danses traditionnelles et leur cadre de réalisation, les géants de bois et de toile de la vallée de l'Hérault, les chansons et mélodies de ces totems, et parfois même le verbe de ces totems. Ceux-ci ont pu véhiculer des revendications politiques fortes, et il en va de même pour le costume populaire français. Lors des sorties dominicales, dans l'Hérault, le peuple se pare des culottes délaissées par la noblesse, de cocardes tricolores définies par le peintre David, et de *talhòlas* esthétiques dont un pan tombe à droite, d'une manière résolument républicaine, ou du moins anti-monarchique. Pourtant, seules les fêtes obligatoires connaissent des transcriptions écrites ou artistiques assez précises pour déceler le pan latéral de la ceinture écharpe. En 1838, on inaugure à Béziers la Statue de Pierre-Paul Riquet, constructeur du canal du Midi, mais aussi fermier général des gabelles de Louis XIV ; à cette occasion, devant les autorités, le costume officiel est de rigueur. La lithographie de Victor Adam immortalisant l'événement présente de nombreuses ceintures-écharpes nouées à gauche¹⁷⁸. Pour la venue de Louis-Napoléon Bonaparte à Béziers, le 02 octobre 1852, la photographie officielle, en daguerréotype, de la Reine des Treilles et du *Cap de Joven* de la ville montre logiquement une ceinture nouée à gauche pour l'occasion, mais surtout un chapeau incliné à droite, qui trahit la coutume locale. Cette photographie, qui constitue probablement le premier cliché connu de la danse des Treilles¹⁷⁹, met en scène un couple costumé suivant la mode impériale. C'est un « habit à la française », tel qu'il le restera pendant plusieurs décennies : assez simple, avec complet-veston (pantalon clair et gilet noir de même tissu – ici en satin), ceinture-écharpe en satin également, chemise blanche empesée et cravate remplacée, comme le signale François Boucher¹⁸⁰, par un nœud protubérant.

En marge des manifestations politiques, les corps de métiers et les treilleurs des quartiers

¹⁷⁸ Victor ADAM, *Inauguration de la statue de Pierre-Paul Riquet*, lithographie d'après un croquis à la plume et encre de chine de François Miquel, musée du Biterrois. Joseph de Riquet de Caraman-Chimay, Prince de Chimay dès 1836, prend en charge le coût de la lithographie, et en offre plusieurs exemplaires, dont un à la Société archéologique de Béziers, dont il est membre correspondant.

¹⁷⁹ Photographie en daguerréotype de 1852, conservée au musée du Biterrois.

¹⁸⁰ François BOUCHER, *Histoire du costume en occident*, Flammarion, Paris, 2008.

populaires prennent l'habitude de laisser retomber un pan et de leur ceinture-écharpe à droite, en souvenir des contestations politiques. La Révolution industrielle, la mécanisation de la couture provoquant de nouvelles mœurs vestimentaires, puis la guerre, ont toutefois raison du costume officiel, du costume paysan, ainsi que des différentes pratiques contestataires bas-languedociennes à la fin du XIX^e siècle.

Persistance de la tradition

La première formation artistique et revivaliste de Béziers, mise en place en 1892 pour l'inauguration de la fontaine du Titan sur le plateau des Poètes, ne revêt pas encore tous les attributs du groupe folklorique ; pour confectionner les costumes, les bonnetiers de l'époque ne se réfèrent pas aux gravures ni aux tableaux représentant les Treilles du passé. Les modes anciennes ne constituent pas encore un modèle idéal et indiscutable, et c'est l'autorité municipale qui est encore maître du choix :

« Mme Bayle devra se conformer pour la confection des costumes aux dessins qui lui seront soumis par l'administration municipale »¹⁸¹.

Le costume demandé aux différents établissements par cette administration est un costume résolument contemporain, qui prend en compte la mode de la toute fin du XIX^e siècle¹⁸². Pour les treilleuses, on commande trente-sept spencers de satin rose, assortis aux tabliers, et autant de robes de satin blanc. La robe est plissée, et non plus drapée ; elle marque plus que jamais la taille, et le blanc des tissus souligne la probité des danseuses. Pour les hommes, le spencer est également de rigueur, comme il est de mise dans les salons parisiens après 1890. Mais ce nouveau vêtement masculin est de couleur bleue, contrairement aux pratiques bas-languedociennes du XIX^e siècle. En effet, le bleu permet par induction chromatique de faire paraître le blanc plus clair et plus propre qu'il n'est réellement. Ainsi pendant des siècles, le bleu fut réservé exclusivement aux rubans et aux cordons ornant les coiffes et le linge des dames. Pour cette danse des Treilles lors de l'inauguration de la fontaine du Titan, en 1892, la municipalité passe commande de cent insignes pour les danseurs, « faveur bleue pour Mesdemoiselles, faveur rose pour jeunes hommes »¹⁸³. Mais ces pratiques populaires touchent à leur fin. Dès l'avènement d'une nouvelle société urbaine, les couleurs de l'habillement sont bouleversées, autant que les vêtements eux-mêmes et leurs accessoires. En 1892, les treilleurs habillés par Léopold Miquet arborent des chemises simples en cretonne, des cravates revenues à la mode après une longue période de disgrâce, et des chapeaux de

¹⁸¹ Mme Léonie Bayle, confectionneuse en robes rue Massol, et monsieur Léopold Miquet, marchand de confections masculines rue Française, ont été préférés à la boutique *Au Myosotis*, pour des raisons financières. « Confection de costumes pour la danse des Treilles », dans *Inauguration de statues*, série 1J19, Archives municipales de Béziers.

¹⁸² « Confection de costumes », dans *Inauguration de statues*, série 1J19, Archives municipales de Béziers, 16 mars 1892.

¹⁸³ « Note officielle », dans *Inauguration de statues*, série 1J19, Archives municipales de Béziers, 14 mars 1892.

feutre gris ayant récemment supplantés la cape (le chapeau-melon) sur les chefs des jeunes hommes en France. À partir de 1880, les nouvelles usines, et les grands magasins urbains, permettent de diffuser ces nouvelles productions, et de généraliser un costume modernisé.

Les contrats d'engagements entre la mairie et les maisons de confection stipulent précisément le port de pantalons blancs, et non plus de culottes, et le besoin précis de ceintures-écharpes. C'est M. Bondurand, de la maison *Au Myosotis*, qui explicite la volonté municipale : « Écharpe en satin uni, avec franges or ou argent ». Les franges seront portées à gauche, comme en témoigne un cliché photographique de 1892, présentant le maître Quérel ainsi que deux couples de danseurs portant le costume exact décrit sur les factures. Mais ce sera la dernière occurrence d'un costume officiel, avec port de ceinture-écharpe à gauche, à la mode monarchique. La pratique des Treilles comme instrument de l'autorité prend fin avec le XIX^e siècle, et la société paysanne.

Le XIX^e siècle présente une pratique artistique très hétérogène ; il met en scène des groupes officiels, paradant pour les municipalités lors de festivités, et des groupes de quartiers, des danseurs d'un autre temps dans les villages viticoles, peu sensibles aux modes parisiennes et à l'aura de l'Empire. Leurs sources sont orales, leurs pratiques traditionnelles. Leurs danses sont encore vécues, pour un temps seulement, avant l'avènement d'un folklore représenté.

Ce sont pourtant ces groupes, encore parés des attributs révolutionnaires, qui amusent le peuple, des premières *Caritats* jusque dans l'entre-deux guerres ; ils rythment la vie des villages de l'Hérault, et des quartiers de Béziers ; au *Capnau*, au *faubourg*, au *marché au bois*, des petits groupes répètent, animent les rues, et profitent de la mémoire collective : ces treilleurs menés par les chefs de jeunesse favorisent une transmission orale quasi ininterrompue des danses et des chorégraphies, mais restent absents des organes officiels. Ainsi dans les villages du Biterrois, de la vallée de l'Hérault, et jusqu'à Mèze, on agit et on résiste par habitude à la centralisation, comme on le fait depuis la Révolution : on craint le retour de la monarchie en 1871, donc on arbore sur les costumes des Treilles ou des joutes nautiques des cocardes républicaines dont on affuble aussi les Totems locaux. Ceux-ci, marionnettes géantes promenées dans les rues de certains villages de la vallée de l'Hérault, représentent par essence l'âme revendicative des populations, et expriment par leurs parements ou par le verbe qu'on leur prête, les craintes des habitants. On redoute également la disparition des pratiques pastorales devant l'urbanisation de la région. Alors on fait usage de la langue d'oc dans les chansons de danses malgré les coups que la Troisième République et les lois Ferry portent aux langues régionales ; on porte le béret ou la baratine rouge contre les bicornes impériaux. On porte la *talhòla* plutôt que la ceinture.

Et on les porte à droite.

Tout au long du XIX^e siècle, les fêtes obligatoires ramènent périodiquement le costume

biterrois à la raison du plus fort, et laissent des traces exclusives dans les archives. Pourtant, certaines villes frondeuses s'émancipent dès qu'elles le peuvent des codes vestimentaires dictés par un pouvoir central éloigné, et par une aristocratie redoutée ; le port à droite du chapeau et de la ceinture-écharpe affiche ostensiblement, mais discrètement, l'appartenance à un peuple révolté. Ce port à droite est essentiellement masculin et populaire ; les femmes portent coiffes et câlines de travail sans inclinaison. L'aristocratie fait de même, et les chapeaux et coiffures féminins, jusqu'au milieu du XX^e siècle, suivent la mode romantique.

Le peu de sources écrites émanant de la société populaire du Bas-Languedoc a probablement interféré dans les recherches des premiers folkloristes leurrés localement par des artefacts, et une longue interruption des pratiques artistiques. C'est par défaut qu'il a fallu emprunter aux autorités et au pouvoir officiel du XIX^e siècle le port à gauche de la ceinture-écharpe, omettant les us populaires qui la plaçaient quelquefois à droite. La magnificence du costume de cour, plus approprié aux scènes revivalistes, a souvent éclipsé les pratiques populaires et révolutionnaires. Le costume paysan, plus simple mais qui a pu illustrer des ruptures évidentes avec le régime, n'a pas les faveurs des premiers folkloristes. Jusqu'à l'après-guerre, un grand nombre de groupes d'arts et de traditions populaires portent chapeaux et *talhòlas* à droite : Béziers, Montpellier, Vias, Mèze... autant de villes dotées d'un totem impertinent, marquées d'une forte tradition satirique, affranchies elles-mêmes et de manière récurrente d'un trop grand autoritarisme de l'État.

Le costume dans son entier s'intègre dans un cadre temporel ; il est soumis aux *discontinuations*¹⁸⁴ de l'Histoire, à la complexité de la recherche et aux illusions des collectages. À l'opposé, le port du béret et de la *talhòla* touche localement à la tradition, et non au folklore. Cette tradition, parfois ininterrompue, a permis de transmettre des pratiques populaires, et résister aux influences officielles. Car *une Province dans laquelle le régionalisme, grâce à Dieu, est resté chose vivante, peut, à priori, faire naître des traditions nouvelles*¹⁸⁵.

Ce sont ces traditions nouvelles qui compliquent la tâche de recherche et de recreation. Rarissimes sont les documents qui remontent à une origine précise des pratiques populaires. Mais de la Renaissance, période de nombreuses inventions et transformations artistiques, a pu survivre un document d'une grande valeur testimoniale : l'*Orchésographie* de Jehan Tabourot.

¹⁸⁴ *Discours de Pépézac sur la discontinuation des anciennes coutumes*, Imprimerie Martel, Béziers, 1628.

¹⁸⁵ M. MALBOS, dans la revue *Folklore* n°13, janvier 1953.

C) PRATIQUES VÉCUES ET FOLKLORE IDENTITAIRE

1- Les danses anciennes

a) *L'Orchésographie*, des branles d'Arbeau aux danses du Triomphe

Il est difficile de connaître précisément ce qui se dansait en Bas-Languedoc, avant le XIX^e siècle, dans les milieux les plus populaires. La transmission et les apprentissages des danses et pratiques festives ou artistiques se faisaient de manière essentiellement orale, et leur dénomination est souvent trompeuse. Les seules notations précises concernent les danses officielles, les réjouissances de cours, et les chorégraphies militaires. Les enquêtes de Clardeluno, auprès de ses propres aïeules, et les collectages de Léonce Beaumadier auprès des derniers maîtres de danses et *caps de jovens* dans le département de l'Hérault, constituent un précieux témoignage des danses pratiquées dans les campagnes bien avant la fin de la société paysanne. Ces danses peuvent être à peine évoquées, ou bien détaillées, selon les sources des folkloristes et le moment du collectage. Les comptes rendus d'enquête de Léonce Beaumadier recourent et complètent les rares études sur la danse en France avant le XIX^e siècle. La principale de ces études est certainement *l'Orchésographie*¹⁸⁶, rédigée au cours du XVI^e siècle par le chanoine de Langres Jehan Tabourot. Celui-ci signe de l'anagramme Thoinot Arbeau¹⁸⁷, et refuse curieusement la publication de l'ouvrage jusqu'à sa mort en 1595. Pourtant, son travail se veut pédagogique : trente-cinq danses différentes de la Renaissance y sont expliquées et détaillées d'une manière précise et méthodique, sous la forme d'un dialogue entre l'auteur et un apprenti imaginaire nommé Capriol. La présence permanente d'un élève avide de connaissances simplifie le discours didactique et confirme les intentions pédagogiques de Thoinot Arbeau qui découpe son *Orchésographie* en trois parties enchaînées.

La musique et les instruments constituent la première partie de l'ouvrage. Ce sont les qualités d'auteur et de compositeur de Thoinot Arbeau qui nous permettent probablement aujourd'hui de connaître, pour la totalité des trente-cinq danses détaillées dans *l'Orchésographie*, chacune des musiques qu'il note tout au long de son étude, en écriture mesurée. En effet, afin de

¹⁸⁶ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honnête exercice des danses*, Jehan des Preyz imprimeur & Libraire, Langres, 1589. Des doutes subsistent sur la véritable date de la première publication, Jehan des Preyz acceptant d'attendre la mort de l'auteur en 1595 pour publier l'ouvrage, mais imprimant l'année 1589 sur la page-titre.

¹⁸⁷ « Thoinot Arbeau » est l'anagramme parfait de Jehan Tabourot selon les règles typographiques utilisées par l'imprimeur Jehan des Preys. Le « j » n'était que peu usité par l'auteur, même s'il a pu parfois l'utiliser pour des mots précis comme « flajol », « majeur » et « majesté ».

préciser la rythmique de ses retranscriptions musicales, Thoinot Arbeau utilise la notation de Francon de Cologne, maître de chapelle et chapelain du pape. Probablement un des premiers auteurs de la notation mesurée, Francon de Cologne rédige à la fin du XIII^e siècle un traité sur la musique, *l'Ars cantus mensurabilis*, qui théorise la notion de temps dans la musique. Ce traité, et la technique de notation mesurée qu'il décrit, reste en usage jusqu'à la toute fin du XVI^e siècle et l'avènement du système moderne des mesures.

Dans la seconde partie de *l'Orchésographie*, Thoinot Arbeau s'intéresse aux danses à proprement parler : les différents pas des danses sont décrits précisément dans une sorte de glossaire pratique et exhaustif, puis les danses sont traitées individuellement, et dans les moindres détails, de leur évolution diachronique propre aux mouvements chorégraphiques qui les composent. Enfin, dans une troisième partie très didactique, une tablature précise fait correspondre la notation musicale et les mouvements du corps évoqués plus en amont.

Le travail de recherche et de retranscription de Thoinot Arbeau est colossal, et constitue l'ouvrage descriptif de référence des danses réalisées par la population française au XVI^e siècle. Malheureusement, *l'Orchésographie* ne concerne pas à proprement parler les danses populaires et paysannes, même si l'auteur y fait souvent référence. Les formes anciennes et populaires sont évoquées de manière succincte, mais permettent de mettre en lumière des influences, et d'expliquer les chorégraphies de cour que Thoinot Arbeau semble très bien connaître. Il les a certainement vues ou peut-être même pratiquées, grâce à son rang social et ses fonctions de conseiller, et d'architecte, auprès du cardinal de Givry.

Pourtant, il convient de mesurer le crédit que l'on peut porter à l'auteur, ainsi qu'à son ouvrage. En effet, Thoinot Arbeau, né en 1520, est âgé au moment de la rédaction de *l'Orchésographie*, autour de 1590 : sa mémoire peut être lacunaire, subjective, et sélective. Les interprétations qu'il livre à propos de certaines danses dépendent de sa propre vision de la société, et de son déterminisme familial. Sa description de certains branles régionaux met en lumière, sinon les représentations fallacieuses de l'aristocratie, du moins les interférences entre les sociétés :

« Ce branle se danse par les valets et chambrières, et quelquefois par les jeunes hommes et demoiselles quand ils font quelques mascarades, déguisés en paysans ou berger (...) »¹⁸⁸.

Il est fort probable que cette danse, qu'il nomme « branle du Haut-Barrois », ne tire qu'une très lointaine origine de la société paysanne provinciale, et cela principalement pour deux raisons : d'une part, ce serait la seule des trente-cinq danses qui ne serait pas aristocratique ; d'autre part, l'auteur n'explicite aucunement l'origine historique ni géographique de ce branle. Les noms de

¹⁸⁸ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honnête exercice des danses*, Jehan des Preyz imprimeur & Libraire, Langres, 1589, page 73.

dances, chez Thoinot Arbeau, ne semblent pas plus désigner une spécificité géographique que communautaire, mais plutôt une variation supplémentaire d'un branle commun : c'est l'auteur lui-même qui explique la genèse d'une danse :

« De tous les branles ci-dessus comme d'une source sont dérivés et émanés certains branles composés et entremêlés de doubles, de simples, de pieds en l'air, de pieds joints et il faut quelquefois varier par intercalation de mesures diverses, pesantes ou légères selon que bon a semblé aux compositeurs et inventeurs »¹⁸⁹.

Il apparaît qu'une grande liberté était laissée dans l'invention de nouvelles formes de branles, et de danses composées sur les modèles existants ; c'est de cette liberté que naissent, dès le XVI^e siècle, nombre de danses languedociennes prisées à la fois par l'aristocratie et par l'ensemble de la population.

Il convient enfin de préciser que les trente-cinq danses de l'*Orchésographie* ne sont pas contemporaines entre elles. Yves Guilcher, dans *La danse traditionnelle en France*, fait remarquer à juste titre que « le témoignage rétrospectif de Thoinot Arbeau englobe une réalité diachronique que le livre nous fait rencontrer comme synchronique »¹⁹⁰. En effet, les danses en général, et les branles en particulier, évoluent très vite dans leur forme et dans leur pas. La chaîne originelle du branle devient rapidement une ronde, et les positions du corps sont modifiées, en fonction des pratiquants, du cadre de pratique, ainsi que du milieu social.

L'*Orchésographie* détaille des danses répandues dans l'aristocratie française du XVI^e siècle ; ces danses s'inspirent parfois des pratiques du monde paysan, des différentes régions des provinces françaises, et sont parfois destinées à y retourner. Les populations régionales sont toujours à l'écoute des modes parisiennes, et les réappropriations sont nombreuses. De ces interférences incessantes au cours des siècles se dégagent des cheminements complexes pour les danses, et il semble difficile de rétablir leurs origines précises ou leur histoire propre. Pourtant, apparaissent dans le discours de Thoinot Arbeau des mouvements communs aux différentes sociétés françaises, et des danses entières qui s'intègrent aux chorégraphies officielles des premières formations populaires de danses.

Les branles, qui correspondent à un grand nombre de danses françaises, se dansent en chaîne ouverte. Ils se dansent de côté, vers la gauche, en suivant un chef de file. Ce sont des danses mixtes, au nom générique, qui comportent des figures secondaires et des variations régionales nombreuses. Thoinot Arbeau reconnaît mélancoliquement en avoir dansé « autrefois avec les bachelettes de Poitiers ». Un branle d'Ossau est encore décrit dans *La France Pittoresque* de 1867, et un branle de Bourgogne est évoqué par Thoinot Arbeau lui-même. Selon ce dernier, la population dansait également des branles doubles, composés de quatre pas à droite et de quatre pas à gauche plus

¹⁸⁹ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honnête exercice des danses*, Jehan des Preyz imprimeur & Libraire, Langres, 1589, page 73.

¹⁹⁰ Yves GUILCHER, *La danse traditionnelle en France*, FAMDT, Parthenay, 1998.

restreints, sur une mesure binaire. Les danseurs gagnent toujours sur la gauche, comme ce sera les cas en Languedoc pour les farandoles populaires, les rondes, et autres danses en chaîne ouverte. Il serait ainsi compliqué de retrouver une version originelle, tant les branles ont connu des adaptations locales et des transformations radicales. Le branle de la Haye présente même une rupture de la chaîne des danseurs, pour former des couples à certains moments de la chorégraphie. C'est cette évolution radicale, dès le XVI^e siècle, qui autorise certains auteurs régionalistes, Louis Roumieux ou encore Léon Boulet, à renommer certaines danses de couples locales, les Treilles, le Romarin, et même certains mouvements carnavalesques, comme des *branles de la Renaissance*.

Le pas des danses est également adapté ; le pas marché décrit par Thoinot Arbeau est abandonné par les Languedociens qui adoptent dans bien des pratiques populaires un pas sautillé, pratiqué dans d'autres régions dans les branles locaux qui gagnent souvent une autre appellation : le *Haut-barroio* dans le nord-est du pays, le *Triory* en Bretagne... Le pas marché de *l'Orchésographie* connaît pourtant des réminiscences languedociennes, dans certaines formations folkloriques du début du XX^e siècle, à Lodève, Abeilhan, et même Béziers, peut-être plus pour des raisons pratiques et techniques qu'historiques.

Le branle double gagne vite en popularité, et inspire gavottes et rondeaux dans tout le territoire. De nouvelles figures sont ajoutées, pour plaire à la jeunesse. Thoinot Arbeau dans ses dernières années regrettait de ne pouvoir se livrer à une danse aussi agréable :

« Si cette espèce de danse, soupire-t-il, fut venue du temps de mes premières jambes, je n'eusse pas failli d'en faire des mémoires »¹⁹¹.

Mais le Languedoc ne semble pas apprécier ni faire cas des nouvelles danses de la Renaissance. Même Les rigaudons, ou la courante, danses-jeux pour trois couples, très en vogue au XVI^e siècle, ne semblent pas disposer de la même ferveur, dans les milieux bourgeois ni aristocratiques languedociens, que celle accordée aux Treilles, au Chevalet, et aux danses corporatives.

Évolutions régionales

La partie réservée aux spécificités régionales dans *l'Orchésographie* est tenue, pour ne pas dire inexistante. Léonce Beaumadier, folkloriste biterrois, réalise des enquêtes au début du XX^e siècle et, sans en connaître l'existence, complète *l'Orchésographie* dans des tapuscrits non-publiés. Il s'appuie sur des collectages personnels réalisés dans les villages du Biterrois, mais aussi à Montpellier et dans l'arrière-pays Héraultais. La fiabilité de ces témoignages est contestable, car ils sont rarement explicités, et les danses dont ils font état ne sont probablement pas contemporaines de *l'Orchésographie*, mais relèvent tout de même d'une époque et d'une société d'avant la fin de la

¹⁹¹ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, op.cit.

société paysanne. Beaumadier cite des danses-jeux pour couples, comme « *lo marit Jalous* », ou le « jeu de Mario et Corbin », dérivés des rondes et rondeaux de la Renaissance.

Autre danse chantée, le *Sirventès* apparaît à Beaumadier comme une danse très populaire, sans qu'il soit pour autant en mesure de la décrire. Il s'agirait d'une danse de caractère, inventée tardivement à Vendres, dans l'Hérault, sur une valse à ritournelle conservée sous le nom de « *Quane Malur* ». Ces multiples évolutions détachent cette danse d'une forme éventuellement plus ancienne, en rapport avec les satires médiévales. Collectée à Vendres dans l'Entre-deux guerres, cette danse semble avoir disparu très rapidement des fêtes locales, selon un schéma classique de la société paysanne de l'Ancien Régime. Léonce Beaumadier le déplore avec beaucoup de lucidité :

« Le folklore ne se fige pas [...] Les farandoles se chantaient, la danse était abandonnée, les pas se perdaient déjà. Si la Farandole née depuis les sables de Narbonne aux rochers de Marseille a disparu de ci de là, la Provence y reste fidèle »¹⁹².

Le félibre biterrois résume ici en quelques mots le mécanisme de disparition des pratiques anciennes. Toute perte du folklore n'est pas le fait de l'industrialisation, des modes parisiennes ou de l'exode rural. La communauté rurale qui entretient les pratiques artistiques et festives contribue elle-même, par ses choix, à la transformation ou à l'oubli des danses et musiques. Ces choix ne sont pas identiques d'un bout à l'autre du territoire, et la reconstruction du folklore passe par le collectage dans les zones les moins touchées par l'exode.

Les pertes et reconstructions des danses languedociennes fascinent Léonce Beaumadier qui collecte, en Languedoc comme en Provence, les dernières traces des anciennes réjouissances populaires. Cependant, le folkloriste biterrois sait aussi ce que la danse populaire du Bas-Languedoc doit aux branles précieusement rapportés par Thoinot Arbeau :

« les danses de métiers parurent s'inspirer surtout des branles – branle des sabotiers – danse des tonneliers – les boulangères – les *tafataires*. L'élément *grâce* était toujours chose dominante, c'est alors que les trompeuses furent en vogue, rondes, branles, trompeuses... »¹⁹³.

Les danses corporatives, créées régulièrement pour les défilés régionaux de *Caritats*, ont en effet dû s'inspirer d'un existant. Les branles, danses simples mais chorégraphiées, à la fois bourgeoises et populaires, étaient des exemples privilégiés dont se sont saisis les hommes et les femmes des corps de métiers et des associations. Ceux-ci ne pouvaient plus se satisfaire des danses populaires habituelles et séculaires, des farandoles carnavalesques et des chaînes ouvertes, du

¹⁹² Léonce BEAUMADIER, *Causerie sur les danses populaires*, tapuscrit n°8, fond privé Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, non daté.

¹⁹³ Léonce BEAUMADIER, *Causerie sur les danses populaires*, op. cit.

Sirventès, et des rondes de mai. Si festives qu'elles soient, ces danses rurales pratiquées dans un cadre familial ou communautaire ne correspondaient plus aux attentes de la population ; elles n'étaient plus adaptées à des présentations publiques lors des défilés. D'autant plus que ces représentations se devaient d'être scéniques, car exécutées sur les chars et sur les estrades du théâtre de *Caritats*. Les nouvelles représentations de danses ne sont plus centrées sur le groupe mais déjà tournées vers un public, et nécessitent une chorégraphie plus valorisante pour les danseurs, et plus attrayante pour les spectateurs. Elles préfigurent déjà le folklore du XX^e siècle.

b) Le Triomphe de Beaumadier

Il est, dans les diverses fêtes annuelles des villes de l'Hérault, plusieurs danses récurrentes, fortement attendues par la population. Les défilés de charité à Béziers et Pézenas entretenaient bien sûr la danse des Treilles, mais également des danses créées et entretenues par les corporations ou les chefs de jeunesse de chaque quartier. C'est Léonce Beaumadier qui définit cinq danses populaires principales, présentes annuellement lors du défilé de *Caritats*, dans une contribution locale supervisée par Raymond Ros, directeur des archives de Béziers :

« La journée la plus attendue était celle de *Caritatchs*. En cours d'année on revoyait, pour des événements importants, les jeux, les danses du « Triomphe » : c'était les *Roumanis*, le Chevalet, le Saut du ruban par les jeunes filles, les joutes ; cependant avec le « Cortège » les Treilles étaient ce qu'il y avait de plus important »¹⁹⁴.

Le défilé de *Caritats*, à Béziers ou Pézenas, peut en effet s'apparenter aux triomphes romains, tant la liesse est grande autour de la municipalité, des emblèmes de la ville, et des chars populaires. Les *Caritats* représentent le moment privilégié de l'année où apparaissent simultanément les symboles forts de la population, les totems identitaires et les riches corporations qui assurent la prospérité de la ville. Les danses constituent, selon l'auteur biterrois, les moments les plus attendus de la fête ; peut-être parce que ces jeux et danses corporatifs, réalisés depuis des siècles par la population, ont acquis une dimension moins économique qu'identitaire. Pourtant, la présence de toutes ces pratiques au sein du cortège de charité est contestable. La présence des joutes, discipline essentiellement nautique sur le littoral bas-languedocien, est plutôt rare lors des *Caritats* de Béziers ou de Pézenas. Pas de char ou de défilé des jouteurs, bien que ceux-ci soient organisés, à Béziers au moins, en association. Les tonneliers offrent toutefois des joutes à un public exagérément nombreux lors des *Caritats* de 1859 :

¹⁹⁴ Léonce BEAUMADIER, « Danses et jeux de traditions à Béziers », dans *Pages d'histoire Biterroise*, Raymond Ros, Claretton, Béziers, 1941.

« Le dernier jour, 3 juin, la foule des étrangers était moins considérable que la veille. Toutefois on a calculé presque mathématiquement qu'il y avait, sur les deux rives du port du Canal, près de 40 000 spectateurs réunis pour assister à la lutte que les tonneliers allaient se livrer entre eux »¹⁹⁵.

La pratique des joutes à Béziers semble événementielle, ou du moins suffisamment inhabituelle pour drainer une foule innombrable. L'événement avait été annoncé dans deux éditions du *Publicateur de Béziers*, et avait probablement attiré l'attention :

« Des joutes, spectacle bien rare dans notre ville, doivent couronner la longue suite des jeux et des divertissements appelés à marquer les jours de fêtes »¹⁹⁶.

Ainsi, même si le port du canal du Midi (baptisé quai Port-neuf dès la fin de sa construction en 1857) ne paraît pas en mesure de contenir plusieurs dizaines de milliers de personnes, il accueille en ce jour un spectacle qui ne semble pas routinier aux gens de Béziers. De plus, les tonneliers ne semblent pas non plus être rompus aux techniques de la discipline :

« Nous devons dire, cependant, que cette partie du programme fut la moins intéressante, et que les jeunes gens sont sortis de la lutte honteux comme un renard qu'une poule aurait pris, serrant la queue et portant bas l'oreille »¹⁹⁷.

Peu de chance donc d'apprécier chaque année les joutes nautiques dans le cadre des charités biterroises.

Il en est de même pour *les Roumanis*, danse collectée à Vendres par Léonce Beaumadier lui-même, et décrite à plusieurs reprises par ses soins dans la revue *Trencavel*. C'est une danse de carnaval, réalisée autour d'un mât, comme il en existe beaucoup en Languedoc et dans toute l'Europe. Elles ne sont pas uniquement corporatives, et peuvent célébrer également un changement de saison, principalement un solstice d'été. Conformément aux danses de mai répandues dans toute l'Europe, la ronde du Romarin du littoral héraultais est une danse collective, organisée autour d'un mât garni de fleurs. Elle évoque une forme de danse ancienne, par sa structure fermée, et de nombreux folkloristes, souvent félibres, l'ont décrite en des termes similaires :

« Tout acò se danso à Vendres despièi lou XVIII^e siècle. D'unos dansos remontoun plan pus naut e se dansaboun déjà al XV^e e al XVI^e siècle. La roundo del Roumanin, dins sa simple bèutat nous ven

¹⁹⁵ A. CARRIÈRE, « Fêtes de Caritats, 1,2,3 juin 1859 » dans *Le Publicateur de Béziers*, n°23 du 10 juin 1859.

¹⁹⁶ A. CARRIÈRE, « Fêtes de Caritats, 1,2,3 juin 1859 » dans *Le Publicateur de Béziers*, daté du 22-29 avril 1859, et du 20 au 27 mai 1859.

¹⁹⁷ A. CARRIÈRE, « Fêtes de Caritats, 1,2,3 juin 1859 » dans *Le Publicateur de Béziers*, n°23 du 10 juin 1859.

benlèu des Grecs »¹⁹⁸.

[Tout ceci se danse à Vendres depuis le XVIII^e siècle. Certaines danses sont bien plus anciennes et se dansaient déjà aux XV^e et XVI^e siècles. La ronde du Romarin, dans sa simple beauté nous vient peut-être des Grecs].

Clardeluno, poétesse et félibresse languedocienne, et responsable d'un groupe folklorique dans l'arrière-pays héraultais juste après-guerre, répond aux collectages de Léonce Beaumadier par sa propre enquête sur l'origine de la danse languedocienne :

*« Autres cops, lo dimenge de la septuagésimo èro sounat : Premier dimenge des jours de la Redempciu – es aital marcat en 1686, dins lo diocèsi de Meaux per Bossuet, dins sous catéchismes de las festos – En Lengadoc aquel dimenge èro appellat lou dimenge del Roumanin (...) L'ourigino del Roumani se perd dins la nèit des temps, e serien plan encourats amé Jacques Azaïs d'i balhar uno ourigino grèco. »*¹⁹⁹.

[Autrefois, le dimanche de la septuagésime était appelé « premier dimanche des jours de la Rédemption - c'est marqué ainsi en 1686, dans le diocèse de Meaux par Bossuet, dans ses catéchismes des fêtes – En Languedoc ce dimanche était appelé le dimanche du Romarin (...) L'origine du Romarin se perd dans la nuit des temps, et nous serions bien tentés avec Jacques Azaïs de lui donner une origine grecque].

La tentation de donner aux danses languedociennes une origine antique, afin de justifier leur pratique folklorique en dehors de leurs cadres traditionnels, est répandue chez de nombreux auteurs et folkloristes, dès les premiers *revivals*. Et la danse du Romarin offre en apparence des éléments suffisamment crédibles pour la relier à des danses anciennes : un rituel païen et non chrétien, une chaîne puis une ronde, et « *una mesura binario en 2/4, mès lo branle que la coumenço es en 6/8* »²⁰⁰.

La simplicité apparente de cette danse n'est pourtant pas un gage d'ancienneté. La danse grecque antique, décrite par Plutarque dans ses *Questions conviviales* comme une succession de positions, est plus complexe qu'il n'y paraît. Les positions immobiles, propres à la *mousiké*²⁰¹ grecque, sont enchaînées, suivant la mesure et les intervalles de la musique. Ces figures, ou poses, fortement appréciées dans l'Antiquité grecque, sont très présentes dans l'ensemble de ses arts

¹⁹⁸ Léonce BEAUMADIER, *Causerie sur les danses populaires*, tapuscrit n°30, fond privé Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, non daté.

¹⁹⁹ CLARDELUNO, *Lou Roumanin, festo lengadoucianno*, tapuscrit n°30, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, non daté. La poétesse de Cazédarnes fait référence à un article publié par Jacques Azaïs dans le bulletin de la Société archéologique de Béziers en 1837, et portant sur les festivités de carnaval en Bas-Languedoc. Azaïs ne décrit pourtant pas véritablement la danse, mais détaille précisément les jeux et rituels païens auxquels se livraient les hommes mariés et la jeunesse des villages (Jacques Azaïs, « *Le Roumani* », Bulletin de la Société archéologique de Béziers, tome 2, 1837 p. 246 à 253.

²⁰⁰ CLARDELUNO, « *Lou Branle e la Roundo del Roumanin* », manuscrit n°31, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, non daté.

²⁰¹ Le terme *grec ancien mousiké* ne fait pas référence à la seule musique, mais à l'ensemble des disciplines artistiques présidées par les neuf muses mythologiques.

plastiques, mais il semblerait que la danse classique française, et européenne, leur ait préféré le mouvement et l'enchaînement. Peu de rapport donc entre les *Roumanis* de Vendres et la danse antique grecque, selon les interprétations qui ont pu être faites par des auteurs contemporains comme Jean Noguet²⁰² : la danse grecque est faite de positions, la danse traditionnelle populaire de mouvement.

Le Branle-ronde

La description que Léonce Beaumadier fait des *Roumanis* dans la revue *Trencavel*, en 1939, semble autant éloignée des danses de l'Antiquité que de celles de la Renaissance. D'après les descriptions détaillées de Thoinot Arbeau, dans l'*Orchésographie*, le branle est une danse de chaîne, parfois mixte, avec un déplacement particulier :

« Puisque vous savez bien danser la pavane et la basse danse, il vous sera facile de danser les branles à la même mesure binaire, & entendrez que les branles se dansent de côté, et non pas en marchant en avant : en premier lieu, quand au branle appelé branle double, vous y marcherez un double côté gauche puis un double côté droit, vous saurez bien qu'un double consiste de trois pas, et un pieds joints »²⁰³.

Les propos de Thoinot Arbeau sont on ne peut plus clairs. La basse danse (celle pour laquelle le pas n'est pas sautillé) commence à gauche, dans le sens habituel, et circule sur le côté. Léonce Beaumadier, après collectage à Vendres auprès d'un certain Baptiste Augustin et de sa famille, au début des années 1930, livre sa retranscription de ce qu'il nomme « *Branle-Ronde del Roumanin* » :

« *Per que siègue plan poulido n'i a proun de 15 couples. Lous dansaires se plaçoun per 4 ; lous dous couples separats per 2 pans à quicom proche. Lou cavalier tèn la filho per l'espallo gauchò, la filho tèn soun cavalier per la talho e toutes dous où l'autre man sul coustat, lou bras arroundit [...]* A la primieiro nòto del pifre ou de l'autbòi, la còlo partis à pichotes passes sus la drecho per fourmar un grand round e toujours aital »²⁰⁴.

[Pour que cela soit joli quinze couples suffisent. Les danseurs se placent par quatre ; les deux couples séparés par deux empanns assez proches. Le cavalier tient la fille par l'épaule gauche, la fille tient son cavalier par la taille et tous deux ont l'autre main sur la taille, le bras arrondi [...] À la première note du fifre ou du hautbois, l'ensemble part à petits pas sur la droite pour former un grand cercle et ainsi de suite.]

²⁰² Jean NOGUET, « Pas et figures dans la danse grecque antique », dans *Bulletin de correspondance hellénique*, Volume 61, Persée, Paris, 1937, p. 79 à 85.

²⁰³ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, op.cit.

²⁰⁴ Léonce BEAUMADIER, « *La Roundo del Roumanin de Vendres, Branle-Roundo* », dans *Trencavel*, n°32, Béziers, août 1939, p. 122-123.

Le pas marché des *Roumanis* ressemble à celui des branles d'Arbeau, mais les similitudes semblent s'arrêter là. Le sens de l'évolution des danseurs, vers la droite, est contraire à celui des branles simples et doubles de l'*Orchésographie* ; le positionnement masculin à droite est très inhabituel, et la chaîne de danseurs est absente, puisqu'il s'agit d'une danse de couples. La commune mesure binaire de la musique pourrait correspondre, mais cette rythmique était déjà extrêmement répandue à l'époque de Thoinot Arbeau, et se retrouvait dans la quasi-totalité des formes artistiques décrites dans l'*Orchésographie*, comme l'Allemande, la Courante, la Pavane, la Pyrrhique, ainsi que dans toutes les formes régionales de branles (vingt-et-un au total). Ainsi, le rapport entre branles historiques et ronde du Romarin n'est pas aussi direct qu'il a paru à Léonce Beaumadier au moment du collectage. Mais le branle avait déjà tant influencé la danse en France, et ses formes évolutives étaient si nombreuses dans tout le territoire, que la tentation de le percevoir dans les pratiques les plus traditionnelles du Bas-Languedoc était grande. Cela pouvait conférer à ces pratiques une légitimité historique, et justifier leur entretien par les premiers groupes folkloriques.

Tout porte ainsi à croire que cette danse, différente il est vrai des pratiques habituelles en Bas-Languedoc (Treilles et Chevalets), ne puise pas son origine directe dans l'Antiquité, mais dans les avatars de la Renaissance. Mais il n'est fait aucune mention de cette danse au cours du défilé de charité, ni à Béziers, ni à Montpellier ou Pézenas. C'est une danse carnavalesque, posée mais populaire, marquant un moment particulier des festivités, un moment quasi-rituel où danseurs et danseuses forment des couples, puis forment une chaîne, puis forment une ronde à la manière des branles doubles tardifs décrits par Thoinot Arbeau. La ronde du Romarin ressemble en ce sens plus à une danse chorégraphiée au cours de plusieurs siècles de pratiques qu'à une pure réminiscence de l'Antiquité. C'est une danse spécifique pratiquée localement, dans un cadre calendaire précis qui n'a pas grand-chose à voir avec le faste des *Caritats* régionales. Fernand Troubat, dès 1888, était resté prudent quant à cette ronde, et évoquait « un des plus gracieux ballets n'ayant pas moins de sept figures ». Si Troubat décèle figures et ballets lors des *Roumanins*, alors il faut reconnaître à la danse une dimension chorégraphique certaine qui l'éloigne d'autant d'une origine antique pure.

Pourquoi La ronde du Romarin n'a-t-elle pas connu le même succès d'estime que les Treilles ou le Chevalet ? Était-elle trop populaire et trop simple pour être récupérée par l'aristocratie ? Était-elle trop locale ? Sa seule pratique attestée étant à Vendres, dans l'Hérault, il y a fort à parier que la danse a disparu au début du XX^e siècle avec ses derniers pratiquants et surtout avec son dernier chef de jeunesse. Il s'agissait de M. Pagès, surnommé Pagèzou, de mesdames Marie Yone et Ermine Barralou, tous rencontrés dans le village de Vendres en 1924 par Léonce Beaumadier. Peut-être cette danse était-elle bien trop rituelle et calendaire, et attachée aux festivités de Carnaval, pour trouver une signification satisfaisante dans un autre cadre. En effet, en 1837, Jacques Azaïs décrit quatre jours de fêtes lors du carnaval de Vendres, quatre jours dédiés chacun à un thème ainsi qu'à

des jeux spécifiques. C'est Clardeluno qui rapporte ses propos dans un essai en langue d'oc consacré aux quatre jours de fête de la danse locale :

*« Lou dimenge del Roumani. Lou dimenge d'après èro lou del Lauriès ; lou dimenge d'après lou de la Viouletto, e lou darnier lou de la Galèro. Dous dijous avant la festo del Roumani, la jouinesso èlègissio soun Cap de jouvent, e lous omes maridats de causissiou tant ben un Capiscol »*²⁰⁵.

[Le dimanche du Romarin. Le dimanche d'après était celui du Laurier ; le dimanche de la violette, et le dernier celui de la Galère. Deux jeudis avant la fête du Romarin, la jeunesse élisait son chef de jeunesse, et les hommes mariés choisissaient également un chef].

Le *Roumanin*, précise Léonce Beaumadier dans une correspondance officielle du musée des Arts et traditions populaires, est une danse de bénédiction païenne pour les jeunes à marier dans l'année. Il est ainsi vraisemblable que les pratiquants se faisaient trop rares pour la danser régulièrement.

De plus, La ronde du Romarin n'est pas corporative. Elle ne saurait s'intégrer dans un cadre de pratique régulier, comme le populaire défilé de Caritats. Léonce Beaumadier se trompe probablement en plaçant le *Branle-Roundo* du Roumanin dans ce qu'il nomme le « Triomphe » Biterrois. La ronde du Romarin n'y a, par nature, jamais eu sa place, d'autant moins pour une raison pratique : un défilé annuel, un *passa-carrieiras* ne saurait être un cadre adapté pour une danse en rond, et nécessitant de surcroît un matériel encombrant. Mais le folkloriste Biterrois veut certainement élever la danse, par ses spécificités locales, par sa pratique traditionnelle et non folklorique, au rang des autres symboles identitaires de la société paysanne du Bas-Languedoc : les danses des Treilles et du Chevalet. De plus, Ce branle-ronde du Romarin profite, malgré les propos évasifs de Troubat, d'une chorégraphie suffisamment élaborée, et d'une organisation collective et communautaire, afin de rivaliser avec les glorieuses Treilles, et le populaire Chevalet. Clardeluno achève son essai par une description de la danse de Vendres, teintée d'une grande admiration :

*« [...] Enfin lous jouves fòu uno darnièro roundo e dansoun jusquos à neit clauso. Aquelos festos où pas res d'apreat, ni de farlabicat. Es tout un poble que la viu. Oungan es lou mèro, moussu Mathieu, que boutèt fioc al Roumani »*²⁰⁶.

[Enfin les jeunes font une dernière ronde et dansent jusqu'au bout de la nuit. Ces fêtes n'ont rien de préparé, ni de trafiqué. C'est tout un peuple qui la vit. Cette année c'est le maire, monsieur Mathieu, qui mit le feu au Romarin]

Les fêtes du Romarin, composées de danses, de jeux et de divertissements populaires, ont

²⁰⁵ CLARDELUNO, « *Lou Roumanin, festo lengadouciano* », tapuscrit n°30, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, non daté.

²⁰⁶ CLARDELUNO, « *Lou Roumanin, festo lengadouciano* », tapuscrit n°30, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, non daté. Clardeluno décrit ici la fin du premier dimanche de fête de l'année 1939, dernière année de pratique des fêtes du Romarin, auxquelles elle a assisté en compagnie de Léonce Beaumadier et Auguste Domergue.

marqué la population de Vendres, et probablement celle d'autres localités qui n'ont pas conservé la pratique aussi longtemps que dans le Biterrois. Jacques Azaïs et Clardeluno citent des occurrences de fêtes liées au romarin dans les villes de Poussan et de Balaruc, tandis que Léonce Beaumadier, sur la foi du témoignage de Baptiste Augustin, avait découvert des pratiques populaires similaires dans la ville de Sérignan. Mais la danse, absente des *Caritats*, et de toutes autres festivités languedociennes, ne s'est pas conservée au-delà de la récréation vendroise de 1939. Il est par conséquent étrange, de la part du félibre Beaumadier, de citer en première place, dans le défilé corporatif biterrois, une danse qui n'est ni déambulatoire, ni corporative, ni même biterroise.

Les danses du Triomphe

La tradition de la fête à Béziers est certainement ancienne, et liée à des ères d'opulence de la cité à l'époque gallo-romaine. La ville fut en effet fondée par l'empereur Octave-Auguste, et baptisée *Baeterra septimanorum* en l'honneur des vétérans de la septième légion. En vertu de cet honneur, et de l'attractivité de la ville résultant de sa reconnaissance par le géographe Pomponius Méla, des auteurs comme Strabon et Pline l'ancien évoquent Béziers et son statut dominant dans la région. Béziers devient rapidement un modèle culturel pour les populations rurales ; l'amphithéâtre, construit dès le 1^{er} siècle pour accueillir la totalité de la population de Béziers et de ses environs (près de 14000 places) prouve la prépondérance culturelle de la cité. La *pax romana* offre aux Biterrois des moments festifs, jeux du cirque et même d'exceptionnelles naumachies. Mais de violents coups d'arrêt sont portés à ces grandes réjouissances populaires : les invasions wisigothiques du VI^e siècle frappent durement la population. Auparavant, l'interdiction des jeux, jugés trop sanglants par le christianisme et l'empereur Honorius au V^e siècle, avait déjà sapé les principaux cadres festifs dans toute la région.

La tradition de la fête populaire réapparaît dans tout le Bas-Languedoc dès le Moyen Âge avec la fête de *Caritats*. Édouard Bertouy définit ces *Caritats* comme « une fête totale qui confond et rassemble dans une monumentale démonstration de solidarité toutes les strates de la population urbaine, rurale, bourgeoise, ouvrière, croyante, non croyante, riche, aisée ou pauvre »²⁰⁷. En effet, dès le retour du cortège – et selon les premières traces, au cours du XII^e siècle) la fête se transforme radicalement et les Biterrois s'investissent dans l'organisation, et dans les représentations. Acteurs de la fête, ils dansent et jouent dans la parade, dans les rues et sur les places et se permettent même de combattre au cours d'un jeu violent consistant à prendre d'assaut une galère protégée par des galiots fortement armés. Les bergers ouvrent la marche du défilé associatif qui prend, au cours des siècles, des allures de triomphes dédiés à des célébrités populaires, réelles ou légendaires, à des gloires locales qui peuplent l'histoire de la ville et honorent ses habitants.

²⁰⁷ Édouard BERTHOUY, « Histoire de Béziers et du Biterrois », dans *Béziers Méditerranée : dossier de la recherche biterroise*, publication numérique, 2011.

Toute dimension religieuse est vite écartée. Dès la Renaissance, les *Caritats* sont une fête païenne au cours de laquelle les débordements sont fréquents. Au fil des siècles, le cortège s'enrichit progressivement de toutes sortes de légendes et de références mythologiques dans lesquelles la population se reconnaît ; le choix est important, et éclectique : les associations locales, lors du défilé de 1897, présentent des personnages héroïques de l'Antiquité, de la mythologie gréco-romaine, des croisades, de la résistance aux envahisseurs. On conserve toutefois les grands élans de solidarité et de charité, ainsi que des moments de dérision envers les autorités. Le chameau, totem de la ville, ainsi que Pépézuc, capitaine légendaire des soldats de la ville, se chargent de cette délicate mais populaire mission.

À la fin du XIX^e siècle, la ville de Béziers présente le défilé de charité le plus attractif, le plus complet. Pézenas ne reconduit pas la fête d'une année sur l'autre, et Montpellier abandonne totalement cette fête trop populaire. À Mèze, en 1893, les grandes fêtes de charité constituent encore un défilé musical et associatif d'importance ; mais elles ne mettent en scène aucune danse, aucun jeu pour la population²⁰⁸, alors que ce défilé avait été, au cours du XIX^e siècle, le cadre principal de réalisation des pratiques populaires languedociennes. À Béziers apparaît la danse du Chevalet dans une chorégraphie codifiée qui n'a pas le caractère carnavalesque habituel. Mais ce noble jeu du Chevalet jouit déjà, au milieu du XIX^e siècle à l'âge d'or des *Caritats*, d'une légende savoureuse et identitaire, ainsi que d'une réelle sécularité. La danse du Chevalet profite donc de la même sympathie du public que celle des Treilles, et les deux pratiques deviennent, par là-même, inséparables lors des grands événements populaires officiels. Le grand défilé montpelliérain de 1890²⁰⁹, Le cortège biterrois du 31 mai 1810 en l'honneur du mariage de Napoléon 1^{er} avec Marie-Louise d'Autriche²¹⁰, la visite de Louis-Napoléon Bonaparte en 1852²¹¹, sont autant d'occasions de voir les deux danses languedociennes se produire simultanément. Peu à peu, Treilles et Chevalet deviennent des danses identitaires du Bas-Languedoc ; les acteurs des deux danses posent à Valros, en 1898, pour une carte-postale demeurée célèbre. Fernand Troubat s'en est probablement inspiré en 1902 pour rédiger une notice de référence, dénommée opportunément *La danse des treilles et le Chevalet* :

« [...] Ce salut termine la danse des Treilles. Les danseurs se replacent en bon ordre de marche en un groupe resserré, pour aller recommencer un peu plus loin leurs évolutions, et la danse du Chevalet commence »²¹².

²⁰⁸ *Programme des fêtes de Caritats de Mèze*, affiche de 1893.

²⁰⁹ Édouard Marsal, artiste montpelliérain, représente Chevalet et treilleurs réunis dans le cortège organisé par le comité des fêtes de Montpellier, l'armée et les étudiants de la ville. E. MARSAL, *VI^e centenaire de l'université, Grand cortège historique au XVI^e siècle*, Hamelin Frères, Montpellier, 1890.

²¹⁰ Il est mentionné, dans le registre des délibérations municipales, que « la danse des Chevalets et celle des Treilles auront lieu, pendant la matinée, d'une manière préparatoire à la grande cérémonie du soir » *Registre des délibérations municipales*, archives municipales de Béziers, 1810.

²¹¹ Jules TROUBAT affirme, dans *Plumes et pinceaux*, avoir vu danser les Treilles et le Chevalet à Béziers, en octobre 1852. *Plumes et pinceaux*, Isidore Lisieux, Paris, 1878.

²¹² Fernand TROUBAT, *La danse des Treilles et du Chevalet*, Hamelin, 1902, 30 pages.

Les folkloristes du XX^e siècle et des revivals successifs ne pourront que pérenniser cette double pratique récente, apparue opportunément au cours du XIX^e siècle. Treilles et Chevalets, proclamés inséparables par Fernand Troubat en 1902, le resteront pour ceux qui reconstruiront le folklore bas-languedocien : Léon Boulet, professeur de danse Montpelliérain, Jean Baumel, auteur régionaliste, Monique Decitre et Léonce Beaumadier, coauteurs de *Dansez la France* en 1957. Ces derniers précisent à propos du salut final de la danse des Treilles :

« Il est d'usage que le Chevalet seul fasse alors son apparition. Un peu avant le salut il rentre, se place derrière le Maître. Pendant le salut des treilleurs, le porteur met un genou à terre pendant qu'il élève le plus haut possible la tête de sa monture²¹³.

Le très populaire défilé de *Caritats* pouvait proposer d'autres danses variées et corporatives, réalisées volontairement par les corps de métiers et non par demande municipale ; ainsi ces présentations artistiques n'apparaissent pas toujours dans les programmes officiels, mais dans des documents annexes. La fête inaugurale de la statue de Pierre-Paul Riquet à Béziers, en octobre 1838, met par exemple en scène des évolutions de danseurs. La danse des Treilles est bien présente, mais la lithographie de Victor Adam présente également, au deuxième plan, une danse de tisserands, une danse d'hommes autour d'un mât garni de longs rubans à tresser. C'est une danse qui ne marque pas profondément la population héraultaise puisqu'elle ne se retrouve dans aucun programme officiel de la fête corporative de Béziers ni de Pézenas ; Léonce Beaumadier évoque précisément une danse de jeunes filles, le Saut du ruban, dont la description échappe à tous les folkloristes. Et pour cause : Beaumadier surinterprète un compte-rendu des fêtes de la Concorde survenues le 14 juillet 1880 à Béziers, et dans lequel il est question d'une réjouissance populaire baptisée « Saut du ruban » :

« Seront exécutés au son d'une musique guerrière : premièrement la course à pied par les garçons ; deuxièmement le saut du ruban par les filles. Le maire distribuera ensuite les prix aux vainqueurs menés en triomphe au bruit des fanfares »²¹⁴.

La pratique décrite par Beaumadier relève d'un jeu et non d'une danse locale ancrée dans les traditions. Pourtant, une danse corporative de rubans existe bel et bien dans le Bas-Languedoc ; en effet, la présence exclusive d'hommes dans la lithographie d'Adam de 1838 ne semble pas fortuite, ni conjoncturelle : elle trahit l'exclusion des femmes des corporations de l'Ancien Régime, et la prolongation de cet état de fait jusqu'au milieu du XIX^e siècle. La danse des Treilles, qui s'est depuis

²¹³ Monique DECITRE, *Dansez la France*, tome II, Dumas, Lyon, 1951.

²¹⁴ « Les fêtes de la Concorde et du 14 juillet 1800 », *Arrêté des Consuls de la République, Séance du 13 messidor de l'an VIII*, Archives municipales de Béziers, série 1D22.

longtemps émancipée de la corporation des jardiniers ou des tonneliers, est devenue, dans tout le Bas-Languedoc, une danse de couples officielle, un spectacle à part entière, issue comme le Chevalet ou les Rubans, du Triomphe biterrois.

C'est le *Publicateur de Béziers*, en 1859, qui atteste de ces réjouissances comme les principales du Triomphe biterrois :

« Dans la matinée du jeudi de l'Ascension, auront lieu la promenade d'usage du Chameau, et les visites officielles des Treilles, du Chevalet, de la Colonne et des Bergers »²¹⁵.

Aux côtés des danses des Treilles, du Chevalet, et des Bergers, la Colonne semble correspondre elle aussi à une danse, celle des tisserands, probablement mal interprétée par Léonce Beaumadier. Ce sont ces divertissements, longtemps pratiqués en Bas-Languedoc dans des cadres variés, qui sont appelés à être pérennisés, ou recréés, par les tout premiers folkloristes régionaux, au milieu du XX^e siècle. Ces danses du Triomphe pour point commun, outre leur sécularité, une certaine forme ancienne de danse, apparentée aux branles de la Renaissance, aux danses en ligne, et aux pas de l'*Orchésographie*.

2- De l'origine des Treilles

a) Un branle des Treilles ?

La danse des Treilles, née au début du XVI^e siècle en Bas-Languedoc, entretient de fait de grandes similitudes avec les autres danses de la Renaissance qui partagent sa grande popularité. Les différents types de branles décrits par Thoinot Arbeau sont les danses les plus pratiquées dans les cours et dans les salons de l'aristocratie française, et beaucoup d'entre eux (huit en comptant le *Trihory* de Basse-Bretagne) ont des patronymes désignant nominativement les provinces françaises. Probablement parce que leur pratique avait essaimé dans tout le territoire, ou bien tout simplement pour des raisons fortuites, les danses rapportées profitant souvent d'un baptême de circonstance.

Dans toute l'*Orchésographie*, il n'est pas décrit de branle languedocien. Cependant, la danse des Treilles est parfois, dans la littérature locale, évoquée comme un branle. C'est le félibre Louis Roumieux qui publie le premier une version de la chanson des Treilles baptisée « Branle des Treilles », en 1878, à l'occasion des fêtes latines de Montpellier²¹⁶. D'autres auteurs, au moins aussi

²¹⁵ A. CARRIÈRE, « Fêtes de Caritats, 1,23, juin 1859 » dans *Le Publicateur de Béziers*, numéro du 22-29 avril 1859, et numéro du 20 au 27 mai 1859.

²¹⁶ Louis ROUMIEUX, « Lou Branle de las Trelhas » dans la *Revue des langues romanes*, cinquième volume de la deuxième série, p. 281.

influents, suivent l'exemple de Roumieux et introduisent le terme de « branle » dans le milieu folklorique naissant. Léon Boulet, instigateur Montpelliérain de la danse folklorique costumée, et Léonce Beaumadier, félibre et chantre du folklore en Bas-Languedoc, évoquent un branle des Treilles dans leurs notes personnelles et dans leurs apprentissages²¹⁷.

Ceux-ci justifient l'appellation « branle des Treilles » par une description précise de la danse et de ses mouvements. Ces descriptions correspondent aux spécificités de la danse Renaissance de Thoinot Arbeau, mais il subsiste, pour certains théoriciens, un doute sur l'utilisation de ce terme générique de « branle », utilisé parfois à tort pendant de nombreuses années :

« Le branle est certainement à l'origine de toutes les danses populaires anciennes, mais le mot branle indiquait toutes sortes de danses, ce n'était pas une danse, mais un terme générique pour désigner l'action de danser »²¹⁸.

Cette définition clairvoyante de Monique Decitre ne s'oppose pas totalement aux travaux de Thoinot Arbeau. Il est vrai que vingt-trois danses sur les trente-cinq de l'*Orchésographie* sont définies comme étant des branles par l'auteur lui-même, sans compter celles que ce dernier définit comme des variations très voisines du branle : la gavotte est « un recueil de plusieurs branles que les joueurs ont choisi entre autres »²¹⁹. Cependant, les danses principales de la Renaissance ne se résument pas aux branles aristocratiques. Thoinot Arbeau le sait, et évoque également des danses variées, telles que l'allemande, la gaillarde, la volte ou la pavane pour lesquelles des différences fondamentales sont à observer : les déplacements sont inexistantes pour la morisque, les postures sont en couples pour la volte, ou encore les mouvements des membres supérieurs deviennent prépondérants dans le branle des lavandières. Chaque danse, chaque branle de l'*Orchésographie* mérite une description particulière, une tablature spécifique, et donc une tout autre dénomination. De plus, Arbeau ne prétend pas être exhaustif ; les branles régionaux, qui sont légions à la fin du XVI^e siècle, ne sauraient être tous répertoriés dans un seul ouvrage, ni par un seul auteur. D'autant plus que ces variantes régionales, dérivées des branles simples et doubles définis dans l'*Orchésographie*, ne portent pas le même nom, suivant les lieux, les époques, les pratiquants. Monique Decitre en est une nouvelle fois consciente :

« Dans d'autres régions, le mot s'est transformé, a changé. Chez les Bretons on ne dit pas un branle mais un bal, chez les Catalans ball = danse, chez les peuples du sud-est c'est rigodon (...) Comme vous le dites si bien, le peuple est simple et ne va pas chercher trop loin, un mot lui plaît et il l'adopte

²¹⁷ Léon Boulet, principal acteur des revivalismes folkloriques dans la région de Montpellier, a lui-aussi été collecté par Léonce Beaumadier. Toutes les notes et schémas de danse, rédigés par ce dernier pendant les entretiens avec Léon Boulet sont titrés Branle des Treilles. Manuscrits du fonds Léonce Beaumadier, fonds privé famille Garau.

²¹⁸ Monique DECITRE, *Correspondance avec Léonce Beaumadier*, 1955. Fonds privé Léonce Beaumadier, dépôt du musée du Biterrois, Béziers.

²¹⁹ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honnête exercice des danses*, Jehan des Preyz imprimeur & Libraire, Langres, 1589, p. 94.

(...) si bien que les populations qui ont conservé le mot branle ont sous ce nom des danses beaucoup plus récentes »²²⁰.

En effet, le Bas-Languedoc a lui-aussi adopté sa propre terminologie. Les noms des « danses du Triomphe » cités par Léonce Beaumadier n'évoquent pas les branles complexes d' Arbeau, mais les danses elles-mêmes, et dans tous les cas, par métonymie, l'instrument caractérisant la corporation pratiquante : Les Treilles, le Chevalet, les Rubans, le Romarin... La danse des Treilles est certainement la plus ancienne de ces pratiques, ou du moins celle bénéficiant de la plus ancienne des traces dans les archives régionales.

Le *Petit Thalamus* montpelliérain contient la plus ancienne évocation de la danse régionale. Cette évocation se trouve dans les rapports de l'entrée de l'archiduc de Flandres dans la ville de Montpellier, au tout début du XVI^e siècle, comme en témoignent les premiers mots du chapitre :

« En l'an mil cinq cens et deux, (...) pour ce que monsieur l'archiduc de Flandres fils du roy des Romains en venant du pays d'Espagne devoit passer par la ville de Montpellier, le Roy nostre sire manda et commanda aux dictz seigneurs consuls que à l'antrée dudit monsieur l'archiduc lui fusse fait telle et semblable honneur que l'on ferait à sa personne [...] »²²¹.

C'est donc à une entrée royale que sont confrontés, un 30 janvier, les consuls de la ville de Montpellier. Pour honorer leurs engagements envers le roi Louis XII, ils organisent une réception fastueuse, avec force décorations, illuminations, et parades musicales. Au milieu des réjouissances habituelles, qui s'effectuent sur trois journées complètes²²², il est une danse qui mérite de conclure seule les fastes du premier jour. À la fin du défilé, après les honneurs rendus par les notables locaux, et la réception grandiose devant Notre-Dame des Tables, une danse des Treilles est réalisée pour le visiteur illustre. Ce choix par les seigneurs de la ville signifie une notoriété certaine de la danse, une popularité importante qui trahit une ancienneté de la pratique. Les termes sont laconiques, la description absente, mais la dénomination précise et le cadre royal laissent peu de place au doute sur la nature même de la représentation :

« Lesdicts seigneurs consulz pour festoyer led. Seigneurs de toutes sortes firent danser le bailh de la Treilhe qui fust très bien dancée et triumpamment »²²³.

Cette mention fait état d'un *bailh*, terme générique désignant une danse, comme l'indiquait

²²⁰ Monique DECITRE, *Correspondance avec Léonce Beaumadier*, 1955. Fonds privé Léonce Beaumadier, dépôt du musée du Biterrois, Béziers.

²²¹ *Petit Thalamus*, « année 1502, Fol. 462 », dans *Édition critique numérique du manuscrit AA9 des Archives municipales de Montpellier* dit *Le Petit Thalamus*. Université Paul Valéry Montpellier-III, 2014. Également : *Le Petit Thalamus*, Archives municipales de Montpellier, AA9, année 1502.

²²² Dom Claude DE VIC & Dom VAISSETTE, *Histoire du Languedoc, tome huitième*, Toulouse, 1844, p. 215.

²²³ *Petit Thalamus*, ms. AA9, Archives municipales de Montpellier, 1502 [1503].

Monique Decitre dans ses correspondances de 1955. La terminologie employée dans le *Petit Thalamus* propose *bailh*, et non branle, bien que « branle » ait été le terme le plus répandu depuis le début du XVI^e siècle, et la danse la plus à la mode jusqu'à la rédaction de l'*Orchésographie* (et probablement au-delà). Mais le terme « branle » n'est probablement pas si éloigné du *bailh* usité localement dans le pays montpelliérain, et désigne certainement la même action de danser. La danse des Treilles, née pendant la Renaissance, pourrait ainsi s'inspirer des branles en vogue sous Louis XII et sous Henri III. « Le branle des Treilles » décrit plus tard par le premier des folkloristes du XX^e siècle, Léon Boulet, est ainsi nommé par glissement sémantique, et grâce aux nombreuses similitudes qu'offrent les danses régionales avec les nombreuses variations provinciales du branle : pas croisés et sautillés, évolutions des danseurs en chaîne et en cercle, etc.

Léonce Beaumadier, après les collectages qu'il effectue auprès de Léon Boulet, s'empare du terme, ainsi que de la chorégraphie rapportée par les maîtres de danse Montpelliérains, Troubat et Boulet.

L'ordonnance de Roussillon

Cette danse des Treilles, présentée à une haute autorité au tout début du XVI^e siècle, fut réalisée sous des aspects et une chorégraphie probablement différents de nos pratiques contemporaines, et des premières descriptions détaillées du XIX^e siècle. Cette mention de la danse des Treilles est la plus ancienne répertoriée à ce jour. Le texte du *Petit Thalamus* précise les lieux de la visite à Montpellier de l'Archiduc de Flandres, gendre de Ferdinand le Catholique, ainsi que la date précise de la réalisation de la danse en son honneur, le 30 janvier de l'année 1502. Pourtant, historiens, folkloristes et autres auteurs des XIX^e et XX^e siècles rapportent la première occurrence de la danse en 1503. La première mention de cette date de 1503 est à relever dans la première édition de l'*Histoire de la ville de Montpellier*, de Charles d'Aigrefeuille :

« Nos annales, qui recommencent dans cette année le détail de ce qui arriva dans leur ville, nous ont conservé une relation exacte de tout ce qu'on fit à Montpellier le 30 janvier 1503, qui fut le jour où l'archiduc y fit son entrée. Les consuls, qui étaient en charge depuis le mois de mars de l'année précédente, eurent l'honneur de le recevoir au nom de la ville [...] »²²⁴.

Publiée dès 1737, cette *Histoire de Montpellier* fait état dans les moindres détails de la visite languedocienne de l'archiduc Philippe. L'auteur indique pour cet événement la date du 30 janvier 1503, date reprise dans les marges de l'édition originale, ainsi que dans les rééditions de 1875 et 2010. Pourtant, quelques lignes plus bas, Charles d'Aigrefeuille cite exactement le texte original, et la date de 1502.

²²⁴ Charles D'AIGREFEUILLE, *Histoire du Languedoc depuis son origine jusqu'à notre temps*, Tome 1, Jean Martel, Montpellier, 1737 p. 364.

« Je crois faire plaisir au lecteur de lui donner la relation qu'ils prirent soin de faire écrire dans notre Thalamus, où on la voit, en ces termes : En l'an mille cinq cens & deux (...) »²²⁵.

Dans plusieurs chapitres de son *Histoire de Montpellier*, Charles d'Aigrefeuille présente un décalage d'un an avec le *Petit Thalamus*. C'est le cas pour la danse des Treilles de 1502, mais également pour des événements régionaux d'importance comme le siège du château de Salses en 1503, les grandes processions montpelliéraines contre les épidémies en 1506, ou encore les terribles chutes de neige la même année...

Charles d'Aigrefeuille ne se rend pas pour autant coupable d'un anachronisme. Mais le décalage récurrent d'une année méritait des explications.

La Société archéologique de Montpellier, dans la préface de la réédition du *Petit Thalamus* en 1811, affirme que les consuls de Montpellier, depuis le XIII^e siècle, avaient choisi le 25 mars, jour fixe de l'Annonciation, pour débiter la nouvelle année. Dans d'autres provinces, ce premier jour de l'année pouvait être le jour de Noël, celui de Pâques, ou le premier janvier. À Montpellier, ce premier jour de l'année au 25 mars était également, pour des raisons administratives, celui de la nomination des consuls de la ville. Cependant, cette date est discutable ; l'*Histoire de Languedoc*, par Pierre Andoque, précise en 1648 que le début de l'année languedocienne n'était pas à la date fixe de l'annonciation, le 25 mars, mais à la date mobile de Pâques qui eut lieu un 16 avril dans l'année 1503 du calendrier grégorien :

« Le Roy fit en ce temps la un Edict par lequel il ordonnoit que l'année commenceroit au premier de Janvier, laquelle commençoit auparavant à la feste de Pâques ; peu de temps après cet Edict, le Roy et la Reyne partirent de Paris pour faire le tour du Royaume »²²⁶.

Cet édit de Charles IX, rédigé le 1^{er} janvier 1563, rend caduques les pratiques régionales quant à la nouvelle année. Le roi décida, pour des raisons pratiques et afin de renforcer l'unité du pays, d'harmoniser le premier jour de l'année dans tout le territoire. Cette *Ordonnance de Roussillon* mit fin au désordre et fixa le début de l'année au 1^{er} janvier. De fait, le *Petit Thalamus* de Montpellier présente une particularité calendaire : toutes les dates antérieures à l'ordonnance de 1563, situées entre le 1^{er} janvier et le 25 mars, peuvent être interprétées rétroactivement d'une manière différente, et relever de l'année suivante. C'est le cas pour la danse des Treilles, mentionnée un 30 janvier 1502 dans les archives de Montpellier, correspondant au 30 janvier 1503 dans notre calendrier actuel.

En 1737, l'historien régional Charles d'Aigrefeuille choisit d'adapter les dates du *Petit Thalamus* à l'ordonnance de 1563. Au XVIII^e siècle, l'influence de Charles d'Aigrefeuille,

²²⁵ Charles D'AIGREFEUILLE, *Histoire du Languedoc depuis son origine jusqu'à notre temps*, op.cit.

²²⁶ Pierre ANDOQUE, *Histoire de Languedoc*, Jean & Henri Martel et Guillaume Besse, Béziers, 1648, p. 517.

docteur en théologie, Chanoine de la cathédrale de Montpellier, est immense. Elle s'étend à ses pairs, ainsi qu'aux auteurs qui lui succèdent le siècle suivant. La date de 1503 pour la première réalisation de la danse des Treilles est ainsi adoptée par tous : Charles de Belleval en 1826²²⁷, Fernand Troubat en 1902, ou encore Charles Allières en 1941²²⁸.

Rares sont les auteurs qui tiennent à préciser la double datation des événements régionaux antérieur à 1563. En 1844, Dom Claude de Vic et Dom Vaissette, dans leur *Histoire générale du Languedoc*, précisent encore l'année 1502, immédiatement assortie d'une correction entre parenthèse, « (1503) »²²⁹.

Autour de 1503

Si la danse des Treilles connaît sa première mention le 30 janvier 1503, selon le calendrier Grégorien et l'ordonnance de 1563, il est possible d'envisager une antériorité des Treilles à la date mentionnée dans le *Petit Thalamus*. La dénomination de la danse est elle-même significative : en effet, une danse *de la Treille* nécessite un matériel spécifique, des treilles éponymes, des feuillages, des grappes, des pampres de vignes. Or, le 30 janvier, la vigne est à la taille, ou du moins en état végétatif. Les cerceaux de barriques utilisés pour supporter les treilles sont probablement garnis de rubans, mais pour porter ce nom, la danse avait déjà dû être réalisée auparavant, à un moment de l'année bien plus propice, de la floraison à la maturation. De plus, il est difficile d'imaginer qu'une danse inédite puisse être proposée en spectacle inaugural, lors de l'entrée en ville d'un monarque. La danse des Treilles avait probablement déjà été présentée, et en de multiples occasions, pour mériter l'honneur de représenter la ville au-devant de l'archiduc de Flandres, accueilli sur la demande de Louis XII.

Des mentions plus tardives, mais toujours pendant la Renaissance, explicitent un peu plus la danse. La danse des Treilles fut réalisée en 1564, à Montpellier, pour la visite de Charles IX ; Abel Jouan rapporte cette occurrence de la danse languedocienne dans un recueil sur le voyage du roi dans certaines provinces françaises :

« Les habitans de Montpellier donnèrent plaisir au Roy en un grand carroy, qui estait devant son logis, d'une danse que l'on appelle la Treille, et dansaient au son des trompettes, tenans en leurs mains des cerceaux tous fleuris, et les danseurs tous masqués et revestus qu'il faisait bon veoir »²³⁰

Les Treilles furent donc dansées pour la visite du roi de France à Montpellier ; c'était à Noël

²²⁷ Charles DE BELLEVAL, *Notice sur Montpellier*, librairie Sevalle, Montpellier, 1826, page 33. La mention 1503 concernant la danse des Treilles apparaît seule, sans référence au *Petit Thalamus*.

²²⁸ M.C. ALLIÈS, « La danse des Treilles », *causerie aux fêtes du Centenaire de la Société archéologique de Béziers*, Béziers, 1834.

²²⁹ Dom Claude DE VIC & Dom VAISSETTE, *Histoire générale de Languedoc*, tome 8, J-B Paya, Toulouse, 1844, p. 215.

²³⁰ Abel JOUAN, *Recueil et discours du voyage du roy Charles IX*, Jean Bonfons, Paris, 1566.

1564, et les cerceaux de la danse étaient décorés, de par les circonstances, non pas de treilles mais de fleurs de papier, de feuillages ou de rubans. Le fait est rapporté également par Jean Philippi, qui ne fait que citer, dans ses propres *mémoires*, les propos d'Abel Jouan.²³¹

À Béziers, l'entrée du roi fut également un grand événement. Les spectacles présentés au couple royal sont nombreux, et la plupart d'inspiration antique : Il est donné de voir une reconstitution de combat naval, par des galères montées sur des chars, une saynète théâtrale à propos de Diane et des Satyres, mais également une évocation de la prise de Béziers par les protestants deux ans auparavant ; les spectacles, d'après le récit de Pierre Andoque dans *l'Histoire du Languedoc*²³², furent nombreux et grandioses. Mais point de mention de la danse des Treilles ; les danses qui furent offertes au monarque en Languedoc sont passées sous silence par Andoque. Rares sont les écrits qui évoquent explicitement les danses officielles ou populaires du XVI^e siècle, mais il est des réjouissances qui méritent des mentions récurrentes.

C'est la danse des Treilles, très locale, qui reçut les faveurs des populations héraultaises ainsi que de l'Histoire. Peut-être parce qu'elle était parée de vertus différentes de celles des danses à la mode de la Renaissance. Ce même jour de l'entrée à Montpellier de l'archiduc Philippe en 1503, d'autres danses furent tout de même réalisées. Le *Petit Thalamus* évoque à plusieurs reprises les morisques que Thoinot Arbeau décrit avec grande précision dans *l'Orchésographie* de 1589 :

« Un garçonnet, machuré et noircy, le front bandé d'un taffetas noir ou jaulne, lequel avec des jambières de sonnettes dançoit la dance des Morisques, et marchant du long de la salle, faisoit une sorte de passage, puis rétrogradant, revenoit au lieu ou il avoit commencé, et faisoit un aultre passage nouveau, & ainsi continuant faisoit divers passages bien agréables aux assistans »²³³.

Les morisques du XVI^e siècle apparaissent ainsi comme des danses très festives. Un temps aussi populaires que la danse des Treilles, cette danse et ses variantes ne nécessitaient aucun matériel, si ce n'est un costume carnavalesque, et surtout ne présentaient aucune chorégraphie trop longue à assimiler. Il s'agissait de danses aristocratiques, probablement issues de réjouissances populaires exubérantes, peut-être même d'exutoires collectifs, qui se prêtaient fort bien aux bals, et aux moments de détente des fêtes obligatoires. Une nouvelle fois, c'est le *Petit Thalamus* montpelliérain qui relate la danse :

« Ce soyr fust faicte une très belle morisque par la ville que estiont tant les hommes que les filhes en trompetes et estiont tous les danseurs bien abilhez, ce que se pouvoit faire en abbitz nouvellement

²³¹ Jean PHILIPPI, *Mémoires de Jean Philippi touchant les choses advenues pour le faict de la religion à Montpellier et dans le Bas-Languedoc (1560-1600)*, Société des bibliophiles de Montpellier & Jean Martel aîné imprimeur, Montpellier, 1880.

²³² Pierre ANDOQUE, *Histoire de Languedoc*, Jean & Henri Martel et Guillaume Besse, Béziers, 1648, p. 517.

²³³ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, op. cit. p. 94.

devisez ».

Ou encore :

« Et l'autre soir après fust faicte une autre belle morisque en forme de pastoureaux et pastorelles que les faisoit beau veoir pour ce que esdictes deux morisques l'on avoit choysi les plus belles filhes et les mieulx danssans et danssantes esquelles morisques ledit seigneur print grant plaisir et dansserent avecques les tanbourins »²³⁴.

Les morisques se dansaient en bal pour le plaisir de l'aristocratie. Le *Petit Thalamus* décrit ici une danse vécue par ses acteurs, réalisée le lendemain de l'entrée officielle de l'archiduc Philippe. Elle ne fut donc pas présentée à l'illustre visiteur de 1503, mais réservée à des moments moins solennels.

b) Le pas des Treilles

Malgré le vif succès qu'elles ont pu rencontrer tout au long de la visite, et tout au long du XVI^e siècle dans toutes les provinces de l'État, les morisques n'ont effectivement pas connu le succès historique des Treilles ni des branles, et connaissent vite un désintérêt très marqué dans toute la société française. Thoinot Arbeau apporte une explication quant à la disparition subite de toutes les variantes de morisques, à la fin du XVI^e siècle :

« Les Morisques se dansent par mesure binaire : du commencement on y alloit par tappings de pieds, et parce que les danseurs les treuvoient trop pénibles, ils y ont mis des tappings de talons seulement en tenant les arceils des pieds fermes. Aucuns les ont voulu danser avec des marque-pieds & marque-talons mêlés ensemble »²³⁵.

La morisque apparaît comme une danse éloignée des basses danses auxquelles l'aristocratie française est habituée. Les adaptations multiples des pas frappés, les simplifications régulières ne font que dénaturer la danse qui perd de son intérêt, sans perdre ses inconvénients majeurs :

« L'exercice de toutes les trois sortes, signamment celle qui va par tagement des pieds, a fait cognoistre par expérience, que finalement on y engendrait la podagre et maladies des gouttes, parquoy cette danse est tombée en désuétude ».

²³⁴ *Petit Thalamus*, « année 1502, Fol. 462 », dans *Édition critique numérique du manuscrit AA9 des Archives municipales de Montpellier* dit *Le Petit Thalamus*. Université Paul Valéry Montpellier-III, 2014. Également : *Le Petit Thalamus, archives municipales de Montpellier, AA9, année 1502*.

²³⁵ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, op.cit. p. 94-95.

Les morisques, danses certainement très physiques, ne sont pas adaptées à la haute société française, ni à la société populaire qui usent dorénavant du branle comme danse récréative. Pendant la Renaissance, les morisques sont des danses très pratiquées, comme l'étaient les nombreux branles et la danse des Treilles. Mais pour les entrées royales, et tout événement officiel et spectaculaire en Bas-Languedoc, seule est conservée, dès la fin du XVI^e siècle, la spectaculaire et sereine danse des Treilles.

Cette dernière danse régionale, s'il convient de la différencier des morisques épuisantes, n'est peut-être pas si éloignée de ses pas, ni des chorégraphies des branles d'Arbeau, et de leurs multiples variations régionales.

Le pas de la danse des Treilles, représenté dans les gravures du XIX^e siècle, puis décrit par Fernand Troubat en 1902, puis par tous les folkloristes du XX^e siècle, correspond en tous points à la description que Thoinot Arbeau donne dès 1589 du « marque-pied ». Ce pas complexe est soigneusement décomposé dans la seconde partie de l'*Orchésographie* :

« Aucunes fois l'un des pieds estant getté & posé pour soustenir le corps, on marche du bout de l'arteil de l'autre pied, contre celuy qui est à terre. Et ce mouvement s'appelle marque-pied, à savoir marque-pied droit, quand l'arteil du droict faict ladicte marche ; et marque-pied gauche, quand l'arteil du pied gaulche faict ladicte marche »²³⁶.

La précision de Thoinot Arbeau quant au marque-pied est précieuse : elle met en lumière un jeté du pied, ainsi qu'un posé au sol, puis une pointe de l'autre pied, ou plutôt de l'autre orteil, contre celui qui est au sol. Cette pointe est importante ; elle peut également s'opérer par le talon, et le pas tout entier change de dénomination pour devenir logiquement le marque-talon. Ce pas, moins gracieux, moins esthétique, ne sera d'ailleurs pas retenu dans les règles académiques. Il n'est que peu usité dans les danses de l'*Orchésographie*. Le marque-pied, avec pointé par l'orteil, semble beaucoup plus apprécié. Arbeau insiste sur ce point par la voix de son apprenti Capriol :

« Quant à la dénomination de ce mouvement marque-talon, il me semble qu'elle soit bien appliquée, mais vous devriez donc nommer le précédent mouvement marque-arteil, et non pas marque-pied »²³⁷.

Et le maître de répondre :

« Vous avez raison, et le pourrez ainsi dénommer si vous voulez. Mais je l'ai faict parce que ce mot de marque-arteil est plus rude & fâcheux à prononcer, que ce mot de marque-pied ».

²³⁶ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, op. cit. p. 44.

²³⁷ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, op. cit. p. 44.

Le pas est marché, Arbeau le répète plusieurs fois, mais cette insistance ne vaut que pour le pas générique, présenté au début de l'*Orchésographie*. Dans le cas de la morisque, le marque-pied est frappé (Arbeau insiste sur le terme « *tappement* »), c'est à dire que ce mouvement ne relève pas d'une basse danse, mais serait plutôt sauté. Dans le cas de la gaillarde, autre danse contemporaine de la morisque et des Treilles, il est à observer une variation supplémentaire, qu' Arbeau tient à intégrer à sa description du marque-pied :

« Pour retourner à propos des mouvements de la gaillarde, sachez encor qu'il y a un certain mouvement et assiette de pieds, que nous appellons coup de pied, ou greue, quand le danseur gette l'un des pieds pour soutenir le corps, & il efleure l'autre en l'air en devant, comme s'il vouloit donner un coup de pied à quelcun »²³⁸.

Le coup de pied, qu' Arbeau nomme *greue* tout au long de l'ouvrage, s'accompagne le plus souvent d'un autre pas qui mérite lui aussi l'attention d' Arbeau. Le « pied-croisé » se combine, comme bien des pas de l'*Orchésographie*, avec la plupart des mouvements répertoriés par Arbeau :

« Il y a un mouvement qui s'appelle pied croisé, quand on gette l'un des pieds pour soustenir le corps, & en mesme instant on met l'aulture pied en l'air devant la greue, & le fait en deux sortes. À savoir quand le pied gauche soutient le corps & le droict est croisé en l'air devant ledit gauche, et s'appelle pied croisé droict. Et au contraire quand le pied droict soustient le corps du danseur, & le pied gauche est croisé en l'air devant la greue dudit pied droict, & s'appelle pied croisé gaulche ».

Les danses évoluent et interfèrent à force d'être pratiquées, et déplacées d'une province à l'autre, d'une société à l'autre. On combine des pas pour bâtir des variations de branles, et des variations de danses populaires. Les pas les plus répandus au XVI^e siècle essaient dans tout le répertoire ; le marque-pied de la morisque, le coup de pied de la gaillarde, et le pied-croisé des branles, sont trois mouvements que Thoinot Arbeau prend le soin de présenter à la suite les uns des autres, parmi des dizaines d'autres mouvements. Ils se combinent aisément, et cette combinaison correspond, de la manière la plus parfaite, aux descriptions contemporaines du pas de Treilles de Troubat, Quérel, Boulet et Beaumadier.

La danse des treilles constituerait ainsi une version tardive, ou plutôt évolutive, des danses les plus pratiquées au XVI^e siècle. Elle profite des modes et sait s'adapter pour rester populaire. Elle puise l'origine de ses mouvements corporels dans ceux des branles, des morisques, et des gaillards, tels qu'ils nous sont décrits dans l'*Orchésographie*. Au niveau de sa chorégraphie collective, ce *Bailh de la Treilhe*, évoqué dans le *Petit Thalamus*, est un branle tardif qui ne dit pas son nom. En effet, le choix de dénomination des pratiques par les populations est toujours la plus simple, et il

²³⁸ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, op. cit. p. 45.

faut bien reconnaître que la terminologie d' Arbeau n'a pas connu un franc succès en Bas-Languedoc. Seuls les termes les plus génériques ont pu être adoptés dans les milieux aristocratiques, et pour quelques pratiques très locales. Celles-ci ont pu évoluer, lentement ou sensiblement, tout en gardant l'appellation de branle. Le branle-ronde du Romarin, le branle des Treilles, *lo branle de la camisa*, présentent une même évolution sémantique, qui se justifie par une étude approfondie de la structure même de chaque pratique : les mouvements, les positions, les chorégraphies... Tout évoque les tendances les plus répandues de la Renaissance.

Enfin, ce qui semble marquer les esprits, et donc influencer les dénominations des branles régionaux, ce sont moins les mouvements, communs à d'autres chorégraphies, que le matériel spectaculaire tenu par les mains des danseurs. Ce matériel est bien souvent éponyme de la danse : des bouquets de romarin, des cerceaux garnis de treilles, des costumes étranges fait d'une simple chemise, ou des bougies allumées qui attirent le regard sur les mains des danseurs de branles carnavalesques... Les accessoires occultent parfois les pas habituels des danses. Celle-ci sont populaires, voire carnavalesques, et sont pourtant censées échapper à la terminologie de l'*Orchésographie*. Mais Monique Decitre avait vu juste : ce sont des danses entretenues et réinventées au cours de siècles de pratique par les populations du Bas-Languedoc, et celles-ci, qui ont conservé le mot branle, « ont sous ce nom des danses beaucoup plus récentes ».

Autres branles locaux – de Ginhac à Troubat

Les réjouissances populaires locales engendrent des danses et chorégraphies collectives qui ont tout à voir avec les danses de la Renaissance. Ce sont des déplacements vers la gauche, des chaînes ouvertes qui se ferment au gré des meneurs et des libertés que leur offre le cadre de pratique. Le jour de carnaval est bien sûr un moment de fête, réservé à la population, et les danses pratiquées ce jour sont marquées par l'exubérance et l'improvisation, toutes deux absentes de l'*Orchésographie* et de son codage.

Le jour de l'Ascension offre lui-aussi, dans tout le Bas-Languedoc, l'occasion de s'amuser. Il s'agit d'un jour de fête commun à l'ensemble de la société, et les danses qui y sont pratiquées relèvent tout autant du milieu populaire local que de l'influente aristocratie nationale. De Béziers à Montpellier, l'Ascension présente un défilé corporatif et caritatif, et s'accompagne de danses locales. Mais certains villages échappent à la règle et entretiennent des pratiques spécifiques. Le village de Gignac, dans l'Hérault, présente des pratiques carnavalesques d'une part très tardives, au jour de l'Ascension, et d'autre part très populaires, réservée aux milieux les plus modestes de la société locale.

Tout comme Vendres, sur le littoral Biterrois, Gignac a su utiliser les cadres festifs et votifs annuels afin d'entretenir des pratiques populaires artistiques, ou du moins festives. Ce sont des danses, des jeux, des divertissements identitaires qui tiennent plus de la transmission orale que de

l'institution officielle. Pourtant, il demeure quelques traces de ces réjouissances qui, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, connaissent une grande popularité dans le centre du département de l'Hérault.

Le village de Gignac est riche de plusieurs pratiques, parfois empruntées aux proches communes voisines, mais parfois relevant d'une spécificité locale. En cela, la fête populaire de Gignac constitue un cadre précieux de réalisation de pratiques populaires de l'ancienne société paysanne. Un témoignage manuscrit, conservé dans le fonds Léonce Beaumadier au musée du Biterrois, dresse une liste exhaustive, ainsi qu'un descriptif détaillé des fêtes locales, représentatives de bien des festivités héraultaises. Dans ce manuscrit non daté, signé J. Vidal et réalisé par collectage, il est question de danses et de jeux, de chansons locales et de charivaris²³⁹. L'évocation d'un *branle gai*, correspondant à la description présente dans l'*Orchésographie*, renseigne d'une part sur l'époque du collectage, d'autre part sur la communauté qui pratiquait les *anciens jeux d'exercices* dans l'Hérault. Le branle, « depuis Henri III, la danse la plus populaire en France » affirme Desrat dans son *Dictionnaire de la danse*²⁴⁰, connaît un désintérêt important à l'aube du XIX^e siècle. Or, dans son manuscrit, Vidal décrit un engouement extraordinaire de la population de Gignac pour le branle gai :

« La danse du branle gai est si fréquente qu'hors l'Avent et le Carême, tous les temps de l'année lui sont plus ou moins consacrés. Une troupe de gens et quelquefois plusieurs bandes séparées courent les rues en dansant au son du tambour et des fifres, harmonie militaire qu'ils préfèrent à toute autre et qui les anime à tel point qu'il est surprenant comment ils peuvent y tenir, le soir ils portent en dansant des torches allumées »²⁴¹.

Ou encore, non sans exagération :

« Les hommes et les femmes, les garçons, les filles, les enfants et les vieillards même, tous dansent. Il n'est pas jusqu'aux femmes enceintes qui ne veuillent danser, les petits enfants entre les bras de leur nourrice prennent part au divertissement »²⁴².

Cet emploi du terme « branle gai » laisse à penser que la pratique est bien antérieure au XIX^e siècle. Mais il se pourrait tout autant que le branle gai, danse aristocratique valorisée par Thoinot Arbeau dès la fin du XVI^e siècle, ait été récupéré tardivement par la population rurale de l'Hérault, pour être adapté en danse populaire, festive, et dégagée de toute chorégraphie pointilleuse présente dans l'*Orchésographie*. Le branle gai est décrit par Thoinot Arbeau comme une danse de

²³⁹ J. VIDAL, *Gignac, Hérault, des anciens jeux d'exercice des habitants de Gignac, et des Sénibelets*, manuscrit non daté, fonds Léonce Beaumadier, carton n°30, musée du Biterrois.

²⁴⁰ G. DESRAT, *Dictionnaire de la danse*, Librairies-imprimeries réunies, Paris, 1895.

²⁴¹ J. VIDAL, *Gignac, Hérault, des anciens jeux d'exercice des habitants de Gignac, et des Sénibelets*, manuscrit non daté, fonds Léonce Beaumadier, carton n°30, musée du Biterrois, p. 10.

²⁴² J. VIDAL, *Gignac, Hérault, des anciens jeux d'exercice des habitants de Gignac, et des Sénibelets*, manuscrit non daté, fonds Léonce Beaumadier, carton n°30, musée du Biterrois, p. 11.

déplacement unilatéral (à gauche), et également comme une danse festive : « Ce branle (et non sans cause) est appelé gai, car à ce que je vois, l'un des pieds est toujours en l'air »²⁴³.

Le branle gai correspond en de nombreux points aux danses carnavalesques pratiquées longtemps en Bas-Languedoc par l'ancienne société paysanne. Le pas très simple de cette danse, commun à de nombreux branles carnavalesques, n'est pas sans rappeler un pas similaire, celui des Treilles décrit avec beaucoup d'acuité par Fernand Troubat en 1902 :

« Le pas invariable de cette danse se décompose en deux mouvements : un pour poser le pied à terre, deux pour faire un léger sursaut sur le pied quel qu'il soit, en accélérant l'allure selon que l'indique la musique. Au dernier temps de l'introduction, les danseurs tombent du pied droit, les jeunes filles du pied gauche »²⁴⁴.

Le pas des Treilles de Troubat est similaire à celui du branle ancien. Il s'est probablement simplifié après des siècles de pratique, et Troubat, qui n'était pas danseur, omet le pas fouetté et le pas croisé, pour ne décrire qu'un mouvement de base, le marque-pied originel en vedette dans *l'Orchésographie*. Chacun de ces deux mouvements est pourtant représenté dans les gravures contemporaines à Fernand Troubat, par exemple la une de *l'Illustration* du 16 juillet 1892, ou encore les gravures officielles du Montpelliérain Marsal.

Il semble que la réalisation du pas de Treilles bas-languedocien diffère suivant le milieu de pratique. Simplifié dans des cadres de pratiques populaires, il se pare des mouvements complexes aristocratiques lorsque la fête est officielle. Le branle semble ainsi se trouver à l'origine de beaucoup de pratiques : il ne présente pas de difficultés techniques rédhibitoires, et inspire tout naturellement les danses les plus festives du répertoire populaire bas-languedocien. Il évolue en farandoles populaires, en danses carnavalesques, et en danses officielles. Mais les inspirations sont variées : les Treilles puisent leur inspiration propre dans les nombreuses formes de danses pratiquées au XVI^e siècle, les branles les plus réputés, les morisques, les gaillardes. Toutes ces pratiques ont connu leur apogée au même moment, et ont logiquement interféré. Treilles et branle gai partagent également un mouvement commun (un pied toujours en l'air) et partagent les mouvements, les positions, les placements en rondes, en chaînes... ainsi que les déplacements unilatéraux, dans le sens historique et antique, de la gauche vers la droite.

²⁴³ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, op. cit. p. 72.

²⁴⁴ Fernand TROUBAT, *La danse des Treilles et du Chevalet*, Hamelin, Montpellier, 1902, 30 p.

Conclusion de la première partie

Le Bas-Languedoc constitue une entité géographique étendue, caractérisée depuis l'Ancien Régime et jusqu'au début du XIX^e siècle par une économie variée. Pourtant, la culture de la vigne fortement développée de l'Aude aux Cévennes prend une place prépondérante dans le premier quart du XIX^e siècle. Cette économie exclusive et intensive influe fortement sur le folklore local, et permet de définir une zone de pratiques culturelles spécifiques dans l'espace viticole de la plaine Languedocienne. Des interférences se produisent avec les régions limitrophes, mais le Bas-Languedoc conserve une identité forte quant à la réalisation des danses et musiques populaires qui puisent leur essence dans l'ancienne société paysanne, de la Renaissance à la Révolution industrielle, et qui ont tendance à se pérenniser dans des cadres de pratiques populaires et corporatifs, ou officiels et aristocratiques.

Ce sont autant les fêtes officielles que les cadres véritablement populaires qui témoignent des échanges entre les sociétés. Les pratiques diverses (danses, langue, musiques et chants) trahissent souvent les aspirations des Bas-Languedociens, et le port d'un simple vêtement témoigne des nombreux échanges entre deux sociétés. Il y a assurément des cousinages entre les réjouissances de différentes classes sociales en Bas-Languedoc : les costumes sont adoptés, les danses sont copiées, les mouvements du corps sont similaires, et les cadres de pratiques sont très souvent communs.

Dès lors, définir l'origine précise d'une danse, d'une musique ou toute autre pratique populaire semble illusoire. Mais il est possible d'étudier les interférences, et d'établir les synchronies successives des pratiques, selon les rares écrits restants.

Beaucoup de danses traditionnelles pratiquées au XIX^e siècle, puis passées dans le répertoire folklorique au cours du XX^e siècle peuvent se réclamer des pratiques de la Renaissance, et plus particulièrement du branle, ou plutôt des branles régionaux. Mais la pratique artistique collective du XVI^e siècle a évolué dans l'espace et dans le temps. La source unique que constitue l'*Orchésographie* est précieuse, mais également fragile ; à ce titre, les fêtes annuelles de *Caritats*, dans certaines communes de l'Hérault, apparaissent comme un cadre séculaire de pratique, un gage relatif de transmission de certaines danses pérennes, donc traditionnelles, avant l'avènement du folklore dansé, scénique et réinventé.

DEUXIEME PARTIE

MUTATIONS

« La mode à son caprice assujettit nos goûts.
Elle mène à sa guise les sages et les fous ».

Gustave Desrat,
Dictionnaire de danse, 1895.

Au sortir de la Renaissance, et jusqu'au cœur du XIX^e siècle, la pratique artistique populaire n'évolue pas de manière significative. Mais les danses et musique, rurales ou citadines, autrefois amenées à se côtoyer, vont subir au XIX^e siècle les grands changements de la société française. De plus en plus urbaine et de plus en plus tournée vers d'autres préoccupations, la société méridionale délaisse les aspects principaux de son folklore, et laisse se perdre peu à peu les savoir-faire qui lui sont liés... Que vont devenir les attributs identitaires du folklore bas-languedocien sans les acteurs de la vie rurale qui les entretient depuis des siècles, et surtout sans les cadres de pratique séculaires ? Le folklore local revêt plusieurs visages. Danses, costumes et instruments de musique subissent les mêmes phénomènes de dégradation et d'oubli que la langue régionale à laquelle la majorité de la population et la nouvelle société industrielle tourne le dos. Les altérations profondes, ainsi que les pertes occasionnées pour le folklore local sont-elles irrémédiables ?

Les pratiques locales connaissent dès le milieu du XIX^e siècle une concurrence inédite venue de l'Europe entière ; les dangers viennent de tous côtés, dans des régions qui s'ouvrent soudainement au monde après avoir longtemps connu le repli, faute de moyens de locomotion ou de communication rapides. Les apports extérieurs sont innombrables, et dépassent les régions limitrophes : les salons de la capitale, ainsi que la haute société française servent de relais aux modes internationales. Les mutations engendrées par les bouleversements technologiques mettent clairement en danger les pratiques locales qui ne peuvent compter, pour envisager leur pérennité, que sur de rares chantres locaux, et quelques volontés politiques ou associatives locales.

Le folklore, à l'image de la société toute entière, entame lui aussi, par la force des choses, de profondes mutations afin de ne pas totalement disparaître. Contraints d'intégrer plus vite que de coutume des genres artistiques extérieurs, les folkloristes méridionaux prennent peu à peu conscience du risque certain d'anéantissement.

A) DÉCLIN DES PRATIQUES RURALES

1) Disparition du pastoralisme

a) Désertification

L'économie du Bas-Languedoc, extrêmement variée depuis l'Antiquité, s'articule essentiellement dans la première moitié du XIX^e siècle autour de la culture de la vigne. Et les premiers apports de l'industrialisation qui apparaissent en Europe au milieu du siècle n'ont fait, dans un premier temps, que justifier ce choix d'une monoculture intensive : l'usage de machines permet une production plus importante, et le chemin de fer facilite les exportations massives vers le nord. La plaine viticole est prospère, mais plusieurs dangers guettent les producteurs, et avec eux l'ensemble de la population qui dépend directement des revenus de la viticulture.

Dès 1863, les premières alertes liées à une curieuse maladie de la vigne sont données dans le Gard. Quatre ans plus tard, le phénomène réapparaît, pour être étudié soigneusement par le Comité agricole d'Aix-en-Provence, puis par la Société centrale d'agriculture de l'Hérault. Les trois experts dépêchés en Provence, Gaston Bazille, Félix Sahut et Jean-Émile Planchon, ne peuvent que constater, en 1868, l'impuissance des traitements habituels contre le phylloxéra. Ce minuscule insecte parasite de la vigne menace l'existence même du vignoble national, et de fait, l'équilibre économique et social de la société bas-languedocienne.

Le grand Biterrois est touché très tardivement par le phylloxéra. En 1877, le commerce est encore très actif dans l'Hérault, et de nombreux ouvriers, assure Raymond Ros dans *Pages d'Histoire biterroise*, « descendaient des Cévennes, du Massif central pour les vendanges ». L'historien biterrois décrit même, alors que le pays entier est en proie à une grave crise viticole, une vie pastorale idyllique et un commerce prolifique :

« Les vignes recouvraient de leur beau tapis vert les plaines languedociennes [...] Les chemins de fer connaissaient une vogue sans précédent. Les terres se vendaient aisément et le luxe faisait son apparition dans les mas de la plaine »²⁴⁵.

Cette description correspond à l'essor économique et à la richesse que connaît tout le Bas-Languedoc depuis le premier quart du XIX^e siècle et jusqu'en 1877. Le vignoble biterrois semble

²⁴⁵Raymond ROS, *Pages d'Histoire biterroise*, Clareton, Béziers, 1941, p. 202.

immunisé, malgré les premiers signes de phylloxéra à Lieuran, Ribaute, puis sur les tènements fertiles du sud de la ville, à Montimaran et au Capiscol. Mais dès l'année suivante, les vendanges ne se font plus. Les travailleurs saisonniers sont renvoyés, et la population du Bas-Languedoc connaît les premiers bouleversements :

« Septembre 1878 ! l'horizon est vide, plus de vertes plaines, plus d'activité, plus de mouvement, tout est triste : la mort, dirait-on, est passée par là. Rares sont les voyageurs et souvent, ceux qui empruntent la voie ferrée ne le font que pour abandonner un sol ingrat qui ne les nourrit plus après les avoir ruinés »²⁴⁶.

Pourtant, depuis les premiers signes de la catastrophe jusqu'à l'arrivée de l'épidémie, les producteurs de l'Hérault avaient eu le temps de se préparer. Plusieurs remèdes sérieux avaient été avancés par les scientifiques : la submersion des vignes, le traitement chimique au sulfure de carbone, ainsi que le recours aux plants de vignes américains, qui présentent une forte résistance au phylloxéra. Les premières solutions ne s'étant pas avérées totalement efficaces pour diverses raisons, c'est le remplacement total des vignes françaises, solution radicale mais efficace, qui est envisagé lorsque la dévastation frappe le vignoble languedocien au cœur. Les viticulteurs du département de l'Hérault, dont les vignes avaient été longtemps épargnées par la maladie, avaient pu continuer à produire du vin pendant plusieurs années. Ceux-ci ont donc profité, pendant presque une décennie, d'une forte demande nationale, et d'une augmentation significative des prix : en effet, en Languedoc, l'hectolitre de vin s'est négocié jusqu'à 40 francs en 1877²⁴⁷, avant de connaître une baisse régulière liée à la surproduction nationale causée par l'implantation de cépages inadaptés. Les fonds supplémentaires obtenus ainsi par les viticulteurs leur permettent de résister, sans trop de pertes, aux difficiles années de reconstitution du vignoble, de 1881 à 1888. L'économie locale conserve, après les principales années de crise, une certaine vigueur, d'autant plus que la consommation de vin ne faiblit pas, en cette toute fin du XIX^e siècle. Ainsi, afin de répondre à la demande régionale et nationale, c'est un cépage très prolifique qui est majoritairement choisi dans une grande partie du Midi, afin d'être greffé sur les plants américains : l'aramon, cet ancien cépage, présente pour seul avantage de produire en d'immenses quantités. Pour le reste, c'est un cépage de piètre qualité, et d'un très bas degré d'alcool qui le rend difficilement transportable. Béziers retrouve à cette période sa spécialité de grande productrice de vins de liqueurs, de vins dits « de chaudière », au détriment des vins de bouche. Mais l'économie méridionale, plus que le salut, trouve dans la nouvelle production viticole une grande prospérité. La société bas-languedocienne, intacte, conserve son folklore paysan tout en convoitant, grâce à sa nouvelle richesse, les biens manufacturés produits plus au nord en Europe. Cependant, la société populaire méridionale, si elle a

²⁴⁶ Raymond ROS, *Pages d'Histoire biterroise*, Claretton, Béziers, 1941, p. 202.

²⁴⁷ Peggy ALBERT, *Béziers, capitale du vin (1850-1950)*, Cahiers du musée du Biterrois n°3, Béziers, 2008.

sauvé un temps son organisation et son mode de vie, est appelée rapidement à connaître de profondes mutations. Car de nouveaux dangers menacent l'économie locale. En effet, la production abondante de l'aramon se mue rapidement en une logique de surproduction qui déstabilise, au tout début du XX^e siècle, toute la société bas-languedocienne, de Narbonne jusqu'à Nîmes.

Si la mévente, dont les producteurs méridionaux sont victimes dès 1900, s'explique en grande partie par l'engouement général qu'a suscité l'implantation de l'aramon, il est également d'autres motifs à la crise que s'apprête à traverser le Bas-Languedoc.

D'une part, la production d'alcool du Bas-Languedoc connaît la rude concurrence des alcools du nord de la France et de l'Europe, dès la fin du XIX^e siècle. L'absinthe pour la consommation occasionnelle, l'alcool de betterave pour la distillation, mais surtout la bière pour la consommation courante remportent un grand succès dans tout le pays et plongent les producteurs méridionaux dans une situation de concurrence jusqu'alors inédite. La monoculture de la vigne, décidée plusieurs décennies auparavant, n'apparaît plus comme un gage de richesse et de pérennisation d'une certaine société qui articule dorénavant son économie et de fait, tout son folklore populaire, autour d'une seule production. D'autant plus qu'au phylloxéra succèdent d'autres maladies de la vigne, la pyrale, l'oïdium, le mildiou, et que la mévente conjoncturelle devient chronique au début du XX^e siècle. Le modèle économique du Bas-Languedoc est en danger, mais les producteurs eux-mêmes ont du mal à avouer les causes structurelles du déclin. Les faux-prétextes avancés par un grand nombre de producteurs de l'Aude et de l'Hérault ne servent pas leur cause : on évoque souvent, dès l'année 1905, un grand nombre de fraudes qui déstabilisent gravement le marché. Marcellin Albert, l'instigateur des premières réunions contestataires, ainsi que quatre-vingt-sept de ses collègues vignerons du village d'Argeliers, dénoncent systématiquement le mouillage du vin (addition d'eau dans les cuves afin d'augmenter la production) et son sucrage (addition de sucre afin d'augmenter le degré d'alcool). Le débat contre la fraude s'ouvre à l'assemblée dès le mois de janvier 1907. Les mesures prises à partir de janvier 1907 par le gouvernement de Georges Clemenceau n'enrayent pas le phénomène de mévente, et le prix du vin à l'hectolitre stagne à son plus bas niveau historique, seulement 5 francs, prix moyen depuis 1905.

Les difficultés économiques que traverse le Bas-Languedoc deviennent structurelles. Les épidémies, la mévente, la surproduction, l'ensemble des crises que la région viticole a traversées en seulement trente ans, de 1878 au début du XX^e siècle, ont marqué profondément la société méridionale qui change du tout au tout. À la destruction du vignoble par le phylloxéra, et à sa lente reconstitution, succède donc une grave période de mévente de la production de vin qui achève le bouleversement démographique. La population, qui n'a cessé d'augmenter dans le Biterrois à partir des années 1820, connaît un léger recul en fin de XIX^e siècle, et en début de XX^e siècle. Mais cette baisse démographique héraultaise ne s'effectue pas dans les proportions que rapportait Raymond

Ros, avec beaucoup de lyrisme, à propos de la crise de 1878 :

« La terre désolée ne se vend plus ; plus d'acheteurs. Le pays se meurt, il est mort, il va se dépeupler. C'était ici hier l'un des plus riches de France, ce n'est aujourd'hui que le plus désemparé, le plus pauvre.

Et lamentablement, l'exode commence »²⁴⁸.

La désertion massive du Bas-Languedoc n'a pas lieu dans les conditions citées par Raymond Ros. Il se fait sur plus d'une décennie, à partir de 1875, comme le rapporte le recensement de 1891. Dans le Biterrois, la population n'a connu qu'une légère baisse de l'ordre de 0,3 %, entre la crise principale et 1888, pendant les années de reconstitution du vignoble²⁴⁹. Ce qui change, c'est moins le nombre d'habitants de la plaine viticole bas-languedocienne que sa nature. D'une part, les apports importants de main d'œuvre venus de régions limitrophes (essentiellement de l'Auvergne) ne tardent pas à compenser les rares départs : le recensement de la population biterroise de 1891 rapporte que près de la moitié des habitants ne sont pas nés dans le département de l'Hérault, mais dans l'Aude, le Gard, et surtout dans le Tarn, l'Aveyron et le Cantal. D'autre part, la population n'appréhende plus l'avenir économique régional de la même manière. Le commerce change dans tout le pays, et les pratiques ouvrières en Bas-Languedoc doivent s'adapter.

Les exploitations se font plus grandes et plus industrialisées, au détriment des petits producteurs qui entretenaient un puissant corporatisme. Celui-ci, qui prenait une part active dans l'organisation des festivités des communes du Bas-Languedoc, qui jouait un rôle moteur dans la vie culturelle et artistique locale, cède face à un nouveau modèle social et économique. L'économie viticole en Bas-Languedoc repose dorénavant sur de riches propriétaires dont la fortune se fait autour des terres, des biens immobiliers, du chemin de fer et des investissements réalisés dans l'industrie naissante. Ils emploient de nombreux ouvriers et domestiques qui s'organisent, non plus en corps de métiers, mais autour d'un tout nouveau syndicalisme ouvrier et agricole, soutenu par le républicanisme politique encore influent à Béziers, malgré l'industrialisation massive et la pression de la grande bourgeoisie locale. Ainsi Alphonse Mas, pendant de nombreuses années de mandat en tant que maire de Béziers, veille-t-il à la protection des ouvriers de la terre et du chemin de fer, et garantit la protection des salariés.

Peu ancré dans la vie quotidienne des Languedociens et pas du tout acteur de la vie culturelle locale, le syndicalisme agricole et ouvrier ne prend plus en compte, dès la fin du XIX^e siècle, le rôle culturel des anciennes corporations. Les pratiques traditionnelles sont abandonnées à qui veut bien les entretenir : ce sera dans un premier temps les municipalités de l'Hérault, dominées par un fort républicanisme radical jusqu'au tout début du XX^e siècle. Ce soutien à l'organisation des

²⁴⁸ Raymond ROS, *Pages d'Histoire biterroise*, Clareton, Béziers, 1941, p.202.

²⁴⁹ *Recensement de la population de Béziers*, Archives départementales de l'Hérault, 1891, cote 6 M 266.

réjouissances populaires traditionnelles pourra s'exprimer jusqu'aux premières répressions fermes des mouvements contestataires ouvriers. Dans un second temps, les associations locales, renforcées par les nouveaux cadres législatifs de 1901, prendront en main le sort des danses anciennes, celui de leurs costumes et musiques, et celui plus fragile encore de leur réalisation lors des fêtes publiques et calendaires. Ces principaux groupes d'art et de traditions populaires apparaissent en Biterrois dès la fin de la Première Guerre mondiale ; il s'agit des *Treilleurs biterrois*, et plus tard des *Ballets Trencavels*.

b) Les fêtes en danger

Avec la désertification des campagnes dans le nord des départements de l'Aude, de l'Hérault et du Gard, les fêtes traditionnelles locales perdent leurs sens. Nombreuses sont celles qui réunissaient l'ensemble de la population des communes languedociennes, sans pour autant donner lieu systématiquement à des danses chorégraphiées. Elles étaient une occasion de marquer la fin d'un travail agricole, et de se réunir autour d'un jeu, d'un rituel, d'un bal ou d'un banquet. Il s'agissait des *solencas* (fêtes de vendanges), des fêtes de mai pour les premières floraisons... La fête de la Saint-Jean est probablement née du besoin de brûler le bois parasite et de faire fuir les rongeurs des champs. Elle a pu revêtir par la suite une signification plus religieuse, généralisée dans tout le pays (désir de mariage dans l'année ou de fécondité pour les couples de la communauté qui sautaient par-dessus le feu). Arnold Van Gennepe ne reconnaît pas de chorégraphies spécifiques pour la Saint-Jean, à la différence d'autres fêtes annuelles comme Carnaval, les *mais*, ou les vendanges. Cependant il reconnaît la présence systématique de mouvements rythmiques, ainsi qu'une inclinaison particulière pour la danse populaire, disparue avec les pratiquants :

« Les danses ne représentent rien de particulier : pour ainsi dire la Jeunesse, quelquefois aussi des adultes, exécutent des rondes autour du bûcher comme autour de n'importe quel feu de joie. Ces rondes [...] sont du type simple, en chaîne, les danseurs se tenant par la main »²⁵⁰.

Les fêtes annuelles étaient liées, dans la grande majorité des communes de la région, à une grande foire ou un marché local où l'on ne se presse plus désormais. Faute de participants, dès la fin du XIX^e siècle, il est des villages qui n'organisent plus leurs marchés séculaires, et perdent ainsi l'occasion d'une fête où l'on buvait et dansait plus que de raison. Car les fêtes, et à plus forte raison celles de carnaval, étaient prétextes à la débauche, aux troubles, à la subversion, ce qui entraîna leur interdiction par le pouvoir, religieux ou administratif. Le désordre engendré par les réjouissances populaires était, il est vrai, difficilement gérable par les autorités. À Béziers, un combat très virulent, effectué dans une galère lors de l'annuel défilé de *Caritats*, mettait aux prises quatorze

²⁵⁰ Arnold VAN GENNEPE, *Manuel de folklore français*, tome I-4, A. & J. Picard, Paris, 1949, p. 2067.

galiots et un nombre indéterminé d'assaillants qui devaient en devenir maîtres par n'importe quel moyen. Ce combat de la galère, visible annuellement ainsi que lors de la visite de Charles IX au XVI^e siècle – dans une version plus théâtrale – est interdit dès 1662, pour cause de grande débauche et d'incidents mortels :

« *Tan me languia la mortalatz que fa lo jorn de Caritats* »²⁵¹

[M'affecte beaucoup la mort que cause le jour de Charité].

Les violentes *Caritats* de Béziers ont longtemps inspiré les pratiques carnavalesques de nombreuses communes héraultaises, jusqu'à leur interdiction : Béziers, centre économique, se doit de faire respecter l'ordre instauré par la monarchie. Dans les campagnes environnantes, ainsi que plus au nord dans les premiers contreforts de l'Espinouse, les villages parviennent à maintenir plus longtemps les fêtes auxquelles sont intimement liés désordre et débauche. Il s'agit de festivités qui précèdent le carême (*Caramentran*), qui accompagnent le printemps (danses de mai), ou bien des moments importants de la vie civile (conscription). Les plus subversives de ces festivités languedociennes étaient sans nul doute celles de Carnaval ; elles pouvaient prendre selon les localités des formes très variées. Point commun entre toutes ces fêtes : les charivaris décrits par de nombreux témoins jusqu'au XX^e siècle comme de véritables exutoires, nécessaires afin de maintenir l'ordre moral le reste de l'année :

« *Sus la placeto s'agis aro, per jouves, de davalalar la mato à cops de fusils. E tiro que tirarás, à cops de fusils de touto meno, de tout calibre* »²⁵² .

[Sur la placette il s'agit maintenant, pour les jeunes, de faire tomber le bouquet à coups de fusils. Cela tire à tout va, à coups de fusils de toutes sortes, de tous les calibres]

Les charivaris étaient inaugurés, ou ponctués, dans certaines localités du Languedoc par des décharges de fusils détenus par les agriculteurs. À Vendres, et dans le Piscénois, la présence de coups de feu, malgré l'interdiction de tirer dans la ville, se prolonge chaque année jusqu'à la Première Guerre mondiale. Clardeluno atteste cette pratique dans tout le Biterrois, à propos des fêtes païennes printanières dédiées au romarin :

« *Se la festo touto entieiro semblo jusquos ara estado la proupietat de Béziers e del Bas-Béziérenc, cal mençounar qu'aquel jour, un pauc pertout en Lengadoc, cado jouvent venio avant l'aubo penjar un bouquet de romanin a la fenestra de la qu'aimabo [...] Aco fach, un cop de fusil esperto lou village per i annouçar que la festo coumenço* »²⁵³.

²⁵¹ *L'Antiquité du Triomphe de Béziers au jour de l'Ascension*, Jean Martel, 1628.

²⁵² CLARDELUNO, *Las festas de Romanin*, manuscrit non daté, fonds Léonce Beaumadier, carton 24, musée du Biterrois.

²⁵³ CLARDELUNO, *Lou Romanin*, tapuscrit N°8, carton 24, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, non daté.

[Si la fête toute entière semble jusqu'à présent être la propriété de Béziers et du bas-pays Biterrois, il faut mentionner que ce jour, un peu partout en Languedoc, chaque jeune homme venait avant l'aube suspendre un bouquet de romarin à la fenêtre de celle qu'il aimait [...] Ceci fait, un coup de fusil réveille le village pour lui annoncer que la fête commence]

Clardeluno s'est bien renseignée avant de rédiger son étude sur les fêtes du Romarin. Elle travaille étroitement avec Gaston Domergue, *capiscol* de l'*Escolo Trencavel*, ainsi qu'avec les ménétriers qui viennent encore jouer pour son propre groupe folklorique, au milieu du XX^e siècle. Elle se réfère principalement aux dires des félibres de son temps, ainsi qu'aux poèmes et récits des félibres d'antan, tous témoins assidus des fêtes locales :

« *Los poèmos de P. Vidal affourtiisson la causa per Alignan-del-vent e Fabrègos. À Olargues, la tradiciu s'es perpetuado jusqu'à avant guerro* »²⁵⁴.

[Les poèmes de P. Vidal confirment la chose pour Alignan-du-Vent e Fabrègues. À Olargues, la tradition s'est perpétuée jusqu'à avant la guerre]

La tolérance envers les pratiques violentes est grande car celles-ci constituent une expression populaire forte : ce sont parfois des hommages rendus à des personnalités locales, mais cela peut être également un avertissement adressé à des amis, des élus, des notables : de jeunes mariés, une nouvelle municipalité, un débiteur notoire... Les pratiques violentes, dangereuses ou subversives participent d'une tradition séculaire, au même titre que les danses costumées qui les accompagnent souvent.

Dans de nombreuses communautés, les fonctions sociales de certaines fêtes sont si importantes qu'il serait plus dangereux encore, pour l'ordre public, de ne pas les maintenir. Les fêtes annuelles sont rares et malgré la dangerosité qu'elles représentent pour les habitants eux-mêmes, ainsi que pour les autorités, elles perdurent parfois jusqu'au début du XX^e siècle, non sans grandes difficultés : l'Église catholique fait parfois interdire, au cas par cas, des festivités propices aux débordements populaires et aux offenses envers le clergé. Pouvoirs religieux et politique se trouvent souvent des accointances pour interdire des fêtes païennes et subversives qui peinent à se maintenir du fait de la désertification croissante des campagnes. Le phénomène est national. En 1822, l'écrivain et intellectuel Paul-louis Courier publie une *Pétition pour les villageois que l'on empêche de danser*, dans le département du Cher. Il y déplore les interdictions de réunion et de fête, le dimanche matin, promulguées par la préfecture sur les recommandations de l'abbé :

« Les gendarmes se sont multipliés en France ; bien plus encore que les violons, quoique moins nécessaires pour la danse. Nous nous en passerions aux fêtes du village, et à dire vrai ce n'est pas nous qui les demandons : mais le gouvernement est partout aujourd'hui, et cette ubiquité s'étend

²⁵⁴ CLARDELUNO, *Lou Romanin*, tapuscrit N°8, carton 24, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, non daté.

jusqu'à nos danses, où il ne se fait pas un pas dont le préfet ne veuille être informé, pour en rendre compte au ministre »²⁵⁵

Il en va de même en Languedoc, où les *Caritats* de Béziers sont interdites en 1662, puis plusieurs fois au XIX^e siècle. Les saynètes satiriques du théâtre de Béziers, ainsi que les évolutions chorégraphiques des rustres bergers, n'étant pas du goût des autorités. À Sète, dès le XVIII^e siècle, le défilé des joueurs est renvoyé, la présence de ces derniers n'étant pas admise dans la paroisse.

L'autorité républicaine aura raison des débauches populaires, comme des festivités religieuses : les fêtes votives, interdites une première fois à la révolution, connaissent au cours du XIX^e siècle de similaires disparitions du calendrier. Les municipalités républicaines de France, et du Languedoc en particulier, retirent progressivement les autorisations données aux processions religieuses, au profit d'autres manifestations plus civiques. L'introduction progressive de fêtes officielles, voire obligatoires, au cours du XIX^e siècle, a peu à peu contraint certaines fêtes populaires et subversives à se faire plus discrètes. Toutefois, rares sont celles qui disparaissent totalement. Le succès que remportent ces nombreuses fêtes est parfois mitigé : d'une part, on ne peut remplacer des fêtes traditionnelles spontanées par des fêtes politiques sans s'attirer les foudres de la population. D'autre part, le calendrier ne peut contenir autant de fêtes sans compromettre les rendements agricoles ; les fêtes obligatoires, si elles rencontrent l'adhésion d'une partie de la population, sont parfois dénigrées par les agriculteurs, viticulteurs et travailleurs de la terre des campagnes et haut-cantons languedociens, qui se refusent souvent à perdre une journée de travail. Enfin, les festivités deviennent chaque année plus belles, et plus onéreuses : chaque fête est dorénavant soumise à des dépenses forcées liées à des banquets, des illuminations de rues, et des bals populaires, à une grandiloquence qui est devenue monnaie courante. Les processions qui parviennent à se maintenir n'ont plus l'attrait qu'elles connaissaient durant l'Ancien Régime, grâce à la collusion qu'elles entretenaient avec la richesse et le pouvoir politique. On y appréciait de plus la présence systématique des forces armées, qui attiraient une grande partie de la population. Ces fêtes religieuses (la fête de Saint-Just de Narbonne ou la fête de Saint-Aphrodise à Béziers) ont pu abriter longtemps des pratiques populaires traditionnelles qui se sont adaptées, mais elles ne peuvent en rien constituer un cadre de pratique régulier pour entretenir des réjouissances populaires, païennes et subversives.

Bien sûr, la place est encore faite à la danse, à la musique, ainsi qu'aux jeux populaires dans le calendrier civil. Mais le folklore, jusqu'alors pratiqué de façon spontanée, et porté par une population paysanne qui diminue, est supplanté par une organisation administrative de la fête, et dénaturé par les exigences d'une présentation publique. Les bals indépendants, très onéreux, ne durent qu'un temps, et Il faut toujours l'appui de la municipalité pour organiser des fêtes

²⁵⁵ Paul-louis COURIER, *Pétition pour les villageois que l'on empêche de danser*, Vézetz, 1822.

importantes, et un folklore qui n'est plus l'apanage de la seule population²⁵⁶ :

« J'ai l'honneur de vous informer que l'Administration Municipale, en vue des fêtes qui seront données pendant l'Exposition du mois d'avril, a organisé la danse des Treilles »²⁵⁷.

Maurice Agulhon²⁵⁸ reconnaît que toutes les manifestations, quelle que soit leur nature, contenaient un rituel traditionnel, un charivari, des farandoles, des jeux chorégraphiques divers entretenus par les chefs de jeunesse... La disparition de certaines de ces manifestations, comme les marchés publics ou les fêtes annuelles, pour des raisons économiques, démographiques, religieuses ou politiques, n'a en effet qu'un seul résultat : l'appauvrissement voire la désagrégation de tout un folklore local. Celui-ci se maintient, d'une manière artificielle, loin des cadres populaires qui l'entretenaient. L'interdiction des fêtes religieuses par les municipalités républicaines comme à Béziers ou dans la région, puis la disparition d'une société rurale soudée au profit de plusieurs communautés urbaines, souvent politisées, et opposées entre elles, créent un désintérêt pour les fêtes décidées par le pouvoir et l'administration de l'État. Les fêtes obligatoires et politisées n'ont plus l'attrait et la popularité nécessaires à l'épanouissement des danses et musiques locales, qui ont de toutes manières tendance à perdre leurs pratiquants.

c) Migrations et industrialisation

Les premières migrations qui touchent le Languedoc sont bien antérieures à la crise du phylloxéra en 1878. L'attraction de la plaine s'explique aisément par la richesse soudaine que procure la monoculture de la vigne dans la première moitié du XIX^e siècle. Le phénomène s'intensifie tout au long du siècle. Les migrations saisonnières, pour les vendanges principalement, ont même tendance à s'éterniser plusieurs mois, du fait des nouveaux équipements de travail que fournit l'industrialisation du pays : la lumière artificielle pour le travail de nuit, l'imperméabilisation des structures contre les intempéries, l'arrivée des machines pour la rapidité et la continuité de la production. Tout concourt à un travail annuel ininterrompu qui allonge considérablement la durée des migrations périodiques. Un apport massif de populations issues de l'arrière-pays montagneux plus pauvre car plus difficilement accessible pour la modernité bouleverse l'économie urbaine languedocienne. Pendant plusieurs décennies, le Bas-Languedoc ne connaît qu'une immigration massive, et de trop rares départs pour permettre une décompression démographique rencontrée,

²⁵⁶ *Fêtes et inaugurations*, série 1J19, Archives municipales de Béziers.

²⁵⁷ *Fêtes et inaugurations*, série 1J19, Archives municipales de Béziers.

²⁵⁸ Maurice AGULHON, *La République au village : les populations du Var de la Révolution à la Seconde République*, Paris, Plon, 1970.

comme le décrit justement Eugen Weber, dans d'autres régions françaises²⁵⁹. La monoculture viticole, et l'explosion démographique préparent les graves crises sociales que connaît le Midi de 1878, et de 1907.

Les différentes crises liées à l'économie viticole touchent le Bas-Languedoc au plus mauvais moment pour le folklore local. La fin du XIX^e siècle, indépendamment des difficultés que peuvent rencontrer les producteurs locaux et l'ensemble du monde rural en Bas-Languedoc, est aussi celui de l'industrialisation, et de la modernisation des techniques de production. Le modèle économique régional, fondé sur le travail individuel au sein de petites exploitations, vacille au profit d'une exploitation mécanisée des terres. Les nouvelles technologies transforment la vie quotidienne des populations.

La société a changé, et ses pratiques aussi : le vin n'est plus la seule alternative à la consommation d'une eau impropre dans les campagnes ; l'industrialisation a permis de faciliter l'accès à une eau potable, par filtrage et par pompage, ainsi que de diffuser, grâce aux nouveaux transports ferroviaires, la concurrence des autres alcools nationaux. La population accède ainsi à un confort inédit, qui met à mal les pratiques anciennes, liées à une économie exclusivement viticole, à une vie essentiellement rurale, à des traditions séculaires. Les marchés aux vins et aux alcools, autrefois spécialités des villes d'importance en Bas-Languedoc, ont tendance à se raréfier, faute d'une clientèle exclusivement locale, mais aussi par défaut de qualité. Les vins languedociens, issus du prolifique cépage aramon, ainsi que les autres vins de chaudière, ne peuvent soutenir la concurrence des vins de qualité qui arrivent par foudres entiers dans les gares de Montpellier, Béziers, Narbonne, à partir des années 1850. La disparition progressive des marchés très spécialisés dénature les fêtes populaires qui leur étaient liées. Celles-ci se vident peu à peu de leurs principaux attraits ; avec les autochtones partis commercer ailleurs, les fêtes perdent peu à peu les banquets, la boisson, la danse et la musique... Pourtant, les marchés et foires qui proposaient une grande variété de produits ont continué, pendant très longtemps, de remplir leur rôle social indubitable. Ce sont ces foires qui permettaient les rapports entre les mondes paysan et urbain, et la diffusion, au travers des produits manufacturés de la ville, de la langue française que l'on découvre à l'école du village. Au travers de la foire, les paysans languedociens du XIX^e siècle entrevoient un monde qui s'offrira tôt ou tard à eux et à leurs enfants.

La fréquentation des foires et marchés locaux est importante, et très régulière. Les paysans aux revenus modestes sont contraints d'acheter souvent, en petite quantité, tandis que les négociants ou la bourgeoisie de la ville se permettent dorénavant d'acheter des produits frais. Mais du fait de l'industrialisation des villes de la région littorale, de l'allongement des périodes de travail saisonnier, du confort croissant dans le milieu urbain, les retours au pays deviennent plus rares. Les récits que

²⁵⁹ Eugen WEBER, *La fin des terroirs*, Fayard, Paris, 1983, p. 338-339.

font les nouveaux ouvriers citadins aux paysans restés à la terre ne font que créer dans les esprits des représentations idéalisées d'une vie urbaine plus facile. Paradoxalement, ce sont les migrations temporaires, bien qu'elles vident progressivement les campagnes, qui permettent de maintenir un temps, par les richesses qu'elles retournent au pays, l'existence d'une société traditionnelle liée exclusivement au travail agricole. Mais cela ne dure pas ; et les lumières de la ville attirent inexorablement à elles la plupart des forces vives des campagnes, les jeunes gens et des femmes seules qui comparent les modes de vie et qui rêvent d'une existence plus saine. Les crises viticoles de 1878 et de 1907, conjuguées à la démocratisation des voyages par le chemin de fer, facilitent les départs, et la mort des sociétés rurales traditionnelles. Gérard Cholvy, dans son ouvrage *Géographie religieuse de l'Hérault contemporain*, affirme qu'à la fin de la Première Guerre mondiale, un quart des Français vivaient hors du département où ils étaient nés²⁶⁰. L'Aude et l'Hérault illustrent ce déplacement de populations, au détriment de l'Aveyron, du Cantal, de l'Ardèche, mais ce sont les villes et les plaines littorales qui profitent pleinement du phénomène.

L'afflux de populations nouvelles dans les milieux urbains affecte les dialectes particuliers, ainsi que les coutumes locales. L'ensemble de la société urbaine pense pouvoir faciliter les échanges commerciaux par l'usage d'une langue unique, et par des codes socioculturels communs. Il se crée ainsi une communauté urbaine homogène dans laquelle les folklores spécifiques n'ont, par nature, plus leur place.

Les centres urbains proposent dès lors un système éducatif et une unité linguistique permettant les échanges commerciaux avec les régions environnantes. Le développement économique du Languedoc est ainsi soumis à une alphabétisation nécessaire des citadins, ce qui creuse, avec les cantons agricoles de la région qui conservent la langue occitane comme prioritaire, un fossé culturel rédhibitoire.

Peu à peu, les languedociens de l'arrière-pays s'exilent autant par nécessité économique que par vanité. Car si la vie citadine brille par son caractère progressiste, la campagne et la montagne, loin du confort moderne et de l'intellectualité des villes, revêt aux yeux des citadins une image rétrograde. Dès le milieu du XIX^e siècle, on fuit l'obscurité des campagnes, un mode de vie austère et déjà démodé du fait de l'interpénétration constante de différentes populations du territoire national. L'argent semble plus facile à gagner en ville ; la misère semble moins pénible au milieu des grandes fortunes viticoles, même si l'ancienne population paysanne du Languedoc, installée en ville, rencontre les mêmes difficultés économiques qu'auparavant, et la même dépendance envers la haute bourgeoisie. Cette dernière fait rêver, et l'on cherche à imiter ses usages : outre les danses et leur instrumentation, l'habillement bourgeois devient à son tour un modèle de progrès social.

²⁶⁰ Gérard CHOLVY, *Géographie religieuse de l'Hérault contemporain*, Paris, 1968, p. 42-44

2) Le costume languedocien, identité et particularismes

a) Le petit essai de *Clardeluno*

Le puissant corporatisme en Bas-Languedoc étend son influence jusque dans les costumes populaires. Les corps de métiers arborent pour la fête civile ou pour la fête calendaire, des vêtements particuliers, et certains d'entre eux acquièrent, au fil du temps, une grande réputation. La fortune et l'influence de chaque corporation est montrée ostensiblement par les vêtements. Dans les villes majeures du Bas-Languedoc, les fêtes officielles et bien entendu les *Caritats* offrent une scène annuelle de choix pour la population.

Pendant des siècles les hommes et femmes issus des corporations les plus modestes restent fidèles à l'*habit*, le vêtement simple porté depuis des siècles dans les campagnes.

« *Lous entresinnes lous pus ancians qu'abem reculits sul coustume remoutoun pas au dela de la secoundo mitat del XIIIe siècle, e jusquos al coumençoment del XVII^e aquel coustume a pas fosso mudat* »²⁶¹.

[Les renseignements les plus anciens que nous avons recueillis sur le costume ne remontent pas au-delà de la seconde moitié du XIIIe siècle, et jusqu'au début du XVII^e ce costume n'a pas beaucoup évolué].

Dans son « *Pichòt ensaj sul coustume femininc dins lo Bezièirenc e lou Naut Bezièirenc* », une étude approfondie et documentée sur le costume féminin du Biterrois, la poétesse Jeanne Barthès, plus connue sous le surnom de Clardeluno, détaille le costume en Bas-Languedoc. La Biterroise paysanne portait presque exclusivement la *gounèlo*, la robe de dessous, sans manches et décolletée ; une chemise de toile dissimulait les bras et les épaules. La robe de dessus, ou la *còto*, de même ton rouge ou violet, était parfois garnie de velours ou de soie, et s'attachait à la *gounèlo* avec des lacets de laine. Le drap du pays constituait l'étoffe la plus solide, la plus riche et la plus digne de figurer sur les contrats de mariage²⁶².

Peu de fioritures sont mentionnées dans le costume des paysans du Languedoc. Il n'est que rarement signalé de dentelles dans les contrats de mariage ou dans les legs, ce qui laisse Clardeluno supposer à juste titre que même la coiffe populaire en était dépourvue, et se taillait dans les mêmes étoffes que la robe :

« *Sabem que las femnos de qualitat se tapaboun lou cap amé de còfos de mèmo estòfo que la raubo. Per las païsanos, cresi que portaboun tout uniment la pouncho de telo pausado sul frount, las dos*

²⁶¹ CLARDELUNO, « *Pichot ensaj d'Estudi sul Coustume Feminenc dins lo Bezièirenc e lou Naut Bezièirenc* », dans *Trencavel*, Béziers, 1937.

²⁶² Père Buscaylet détaille, dans son testament, les vêtements laissés à sa fille, et insiste sur la qualité des deux robes, « *de bon drap e non d'estofo, e drap del present païs* ». Fond privé famille Barthès.

banos se crouasant darrè sul coupet e se venguent espillar davant sul cap [...] »²⁶³.

[Nous savons que les femmes de bonne famille se couvraient la tête avec des coiffes de même étoffe que la robe. Pour les paysannes, je crois qu'elles portaient toutes la pointe de toile posée sur le front, les deux cornes se croisant derrière sur le fond de coiffe, et venaient s'épingler devant sur la tête].

Clardeluno donne ici une description précise de la *pouncho*, la coiffe la plus populaire dans les milieux modestes. Cette coiffe, constituée d'un simple carré de tissu vulgaire, dispute à la *canhòta*, la petite coiffe quotidienne de travail, les faveurs de toutes les travailleuses du Bas-Languedoc. La *pouncho*, grâce à la simplicité de sa confection, et à l'introduction de la mousseline au début du XIX^e siècle, est appelée à se généraliser dans tout le bassin viticole de Narbonne à Montpellier. Dans le Biterrois, La *pouncho* prend rapidement le nom de *vèl*, mais avec l'arrivée de nouvelles étoffes, les pratiques vestimentaires connaissent des mutations radicales.

À la fin du XVIII^e siècle, le costume populaire connaît les premières modifications importantes :

« Pauc à pauc, ço primier co de la bougeso, amé mai d'alounguis ço de la paísano, la raubo se despièço en dous ou tres moucis. Las soulos estofos del país suffisoun pas pus a contentar las femnos »²⁶⁴.

[Peu à peu, en premier chez la bourgeoise, plus tardivement chez la paysanne, la robe se scinde en deux ou trois morceaux. Les seules étoffes de pays ne suffisent plus à contenter les femmes].

Ce sont les prémices de la mode à laquelle va succomber la petite bourgeoise locale. Au XVIII^e siècle, la paysannerie adopte les étoffes venues de plus loin : les femmes portent le cadis de Nîmes, la *sargeta* (la serge) de Montauban, mais ces étoffes de laine grossière sont vite supplantées par les riches productions nationales. La paysannerie sait aussi s'endimancher, et s'offre dès le début du XIX^e siècle, lorsque les revenus de la viticulture sont suffisants, la soie de Lyon, la mousseline et la moire de Paris. De nouvelles corporations apparaissent, et permettent à des jeunes filles de vivre confortablement grâce à la couture, à la broderie, à la confection de vêtements dans des ateliers urbains.

Pour les hommes, les évolutions sont similaires. Les vigneron, qui d'ordinaire portent la *blaudo* (la grande blouse bleue brodée devant et sur les épaules), adoptent la chemise blanche, la culotte à pont, ou bien, pour les plus riches, le pantalon de couleur. En guise de couvre-chef, « la fangassière, à calotte ronde, basse, creusée au sommet »²⁶⁵ supplante l'habituel chapeau de laine, et

²⁶³ CLARDELUNO, « Pichot ensaj d'Estudi sul Coustume Feminenc dins lo Bezièirenc e lou Naut Bezièirenc », op.cit.

²⁶⁴ CLARDELUNO, « Pichot ensaj d'Estudi sul Coustume Feminenc dins lo Bezièirenc e lou Naut Bezièirenc », op.cit.

²⁶⁵ Dans son ouvrage *Dansez la France*, Clardeluno détaille le costume féminin de l'Hérault, mais évoque également l'habillement masculin sans toutefois citer de sources précises. Il y a fort à parier que Clardeluno, née en 1898, retranscrit ce qu'elle a vu porté par son entourage familial dans son village de Cazédarnes, au tout début du XX^e siècle.

le grand béret, très pratique, apparaît dans la plupart des foyers.

En 1957, dans l'ouvrage de Monique Decitre « Dansez la France », Clardeluno publie un article qui n'est pas sans rappeler son « *pichot ensaj* » de 1937. Ses propos y sont toutefois moins amènes envers certaines jeunes filles, qui ont apporté des modifications radicales au séculaire costume languedocien, sous l'influence grandissante des modes, des interférences nationales, et surtout de la fin de la société paysanne. Vingt ans après le « *Pichot ensaj sul coustume femininc* », Clardeluno prend du recul sur le changement radical de mœurs de sa société natale, et se contente de constater que la population du Bas-Languedoc a su tirer parti de la viticulture, et des richesses incommensurables qu'elle procure à toutes les classes sociales.

b) La Grizeto d'Azaïs

En Bas-Languedoc, le commerce du vin prend de l'ampleur dès 1820. La viticulture connaît un essor rapide et sans précédent, et développe autour d'elle une florissante économie. À l'orée du XIX^e siècle, c'est l'ensemble de la population qui profite de la prospérité viticole et quitte peu à peu une vie modeste. La bourgeoisie s'enrichit, et les ouvrières de la ville et des campagnes accèdent elles aussi à des biens jusqu'alors inaccessibles. À Narbonne, à Pézenas, en Agde, le costume populaire change du tout au tout, dans les formes et les matières. À Montpellier et à Béziers il rivalise presque avec celui de la haute bourgeoisie, tant les moyens dont disposent les acteurs de la viticulture deviennent conséquents. Clardeluno décrit en 1937 ce qu'elle a vu étant enfant, et ce que son entourage lui a conté de la vie paysanne de l'arrière-pays héraultais :

*« Sem en 1820. La croix d'or que parabo la paisanos s'es augmentado d'un cur en or ount passo lou velours. Las artesanos òu gardat de coumun amé las filhas del campestre que lou clavier d'argent : lour bijout an elos es la cadena d'or : l'esclavage que las paisanos pourtaròu tantben un pauc pus tard »*²⁶⁶.

[Nous sommes en 1820. À la croix en or qui ornait les paysannes s'est ajouté un cœur en or dans lequel passe le velours. Les artisanes n'ont gardé en commun avec les filles de la campagne qu'une clavière en argent : leur bijou à elles est la chaîne en or : *l'esclavage* que les paysannes porteront elles aussi un peu plus tard].

La richesse nouvelle permet des coquetteries. Afin d'éviter que le pendentif (une croix chrétienne), pèse et abîme le velours du ras-de-cou porté par les demoiselles, il devient d'usage d'ajouter un passant en or, en forme de cœur, afin de maintenir le velours dans sa largeur. La clavière, la chaîne permettant de porter les clés de la maison, demeure en argent, par tradition, alors

²⁶⁶ CLARDELUNO, « *Pichot ensaj d'Estudi sul Coustume Feminenc dins lo Bezièirenc e lou Naut Bezièirenc* », op.cit.

que le sautoir, la chaîne en or portée autour du cou, se généralise un peu partout en Bas-Languedoc. Clardeluno n'apprécie pas vraiment les transformations dans les us et les costumes du Languedoc. Elle se méfie des modes, (celle du sautoir en or, qu'elle surnomme *l'esclavage*), celles venue de la capitale, de la haute bourgeoisie, et redoute plus que tout l'abandon progressif d'un vêtement séculaire, et au-travers de celui-ci, la disparition annoncée des savoir-faire qui lui sont liés.

La poétesse de Cazedarnes se réfère à Jacques Azais, qui déplore également les goûts de luxe des biterroises dans *Lou prougrès del luxe dins Beziers*. Elle cite de mémoire, dans son essai sur le costume féminin en Bas-Languedoc, le poète Biterrois en colère :

« [...] *E pèi sa filho Celestino (s'agis pus d'Isabèu, Jano no Catarino)*

Que, trento ans ha, n'aurió pourtat que lo topin de pel-tirat

Ambé la vesta de ratino e lou coutilhoú d'incarnat,

Porto aro lou velous de Chino, Lou merinos, la percalino,

Mêmes la pouncho de sati »²⁶⁷.

[Et puis sa fille Célestine (Il ne s'agit plus d'Isabelle, Jeanne ou Catherine)

Qui, à l'âge de trente ans, n'aurait jamais porté que la coiffe et les cheveux tirés

Avec la veste de grosse laine et le cotillon rouge,

Porte aujourd'hui le velours de Chine, le mérinos, la percaline,

Et même le châle de satin].

Les vêtements déterminent souvent la classe sociale, mais caractérisent ici une catégorie précise de la population, celle qui s'est enrichie rapidement dans le Bas-Languedoc viticole, et qui tournera vite le dos à la société paysanne. Cette société qui avait jusqu'alors entretenu des pratiques artistiques populaires autant qu'officielles, des danses, des coutumes, tout un folklore régional lié à la terre, accède à un statut particulier, à une classe plus aisée. Les jeunes filles, aux origines modestes d'ouvrières, se voient même affublées d'un surnom satirique, la *griseta*, lié à la couleur de leur habit quotidien :

« *La griseta, [...] am lou pet-en-l'er, de drap gris ou burel, dount s'éro parado sa maire, porto, lous jours oubriès, la sedo e lou capel »²⁶⁸.*

[La grisette, [...] avec le faux-cul de drap gris ou ocre, dont s'était parée sa mère, porte, les jours de travail, la soie et le chapeau].

Jacques Azais ne fait que reprendre un surnom bas-languedocien resté depuis le début du XIX^e siècle dans le langage courant. La *griseta* est un surnom réservé, non pas aux seules Montpelliéraines, mais à toutes les ouvrières citadines du Bas-Languedoc, coquettes et pourvues

²⁶⁷ Jacques AZAÏS, « *Lou prougrès del luxe dins Beziers* », dans *Verses Bezieirencs*, Maisonneuve et C^{ie}, Paris, 1882.

²⁶⁸ Jacques AZAÏS, « *Lou prougrès del luxe dins Beziers* », op. cit.

d'une bonne situation. Il s'en moque abondamment dans son poème satirique :

«Urouso, quan s'es pla mascado, qu'a pla dansat, pla foulejat, pla galaupat, e pla valsat, se n'a pas fach cap de glissado, [...] Nostro grizeto es tan poulida ! »²⁶⁹.

[Heureuse, quand elle s'est bien déguisée, qu'elle a bien dansé, bien folâtrer, bien galopé, et bien valsé, si elle n'a pas fait trop de glissades, [...] Notre grisette est si jolie !]

ou encore :

« Toujours souris, toujours caqueto, n'avem pas res dedins Beziès de piquant coumo la Grizeto »²⁷⁰.

[Toujours sourit, toujours caquette, nous n'avons rien à Béziers de piquant comme la grisette].

À Montpellier, Denis Robert répond aux propos d'Azaïs par la même ironie : *« Anès pa trop dansa, resta dins toun oustaou, ebitta de parla »²⁷¹* (Ne va pas trop danser, reste dans ta maison, évite de parler)

À l'origine, les grisettes du Bas-Languedoc, de Montpellier à Béziers, sont des ouvrières à l'aiguille, ou travaillant dans le domaine du textile de mode auprès des riches maisons bourgeoises de la région. Elles sont brodeuses, ou couturières, et monnaient habilement le savoir-faire qu'elles ont hérité de leurs mères, et de la société paysanne dont elles sont issues. Elles travaillent sur-mesure, pour la haute société urbaine à laquelle elles empruntent les bonnes manières et un goût prononcé pour l'élégance et le bel esprit. C'est cette éducation qui plaît énormément aux visiteurs du sud de la France, romanciers et autres auteurs de récits de voyage.

c) Le Languedoc, terre exotique

Les grisettes ont aussi leurs adorateurs locaux. Ceux-ci, loin de Jacques Azaïs, Clardeluno et autres poètes puristes, préfèrent louer les qualités urbaines des grisettes. Il s'agit principalement de Benoît Gaussinel, poète-compositeur Montpelliérain, et de Jules Renouvier, qui étendent à la Grisette méridionale un inattendu concept de races. Ce dernier opère une classification de l'espèce humaine par races, comme il était de coutume dans les milieux scientifiques et ethnographique de son époque. Dans *Les Grisettes de race*, qui constitue une étude sur les jeunes filles du Midi des classes intermédiaires, Renouvier détaille le plus sérieusement du monde les trois grandes races de grisettes :

« La marseillaise à les yeux noirs, grands mais un peu bridés, les cheveux d'un noir ardent, le nez

²⁶⁹ Jacques AZAÏS, « *Lou prougrès del luxe dins Beziès* », op. cit.

²⁷⁰ Jacques AZAÏS, « *Lou prougrès del luxe dins Beziès* », op. cit.

²⁷¹ Denis ROBERT, « *La grisetta de Moumpeyé, bleuetta patouesa* », Labeyrie, Paris, non daté.

droit et avancé, la cheville haute, les hanches saillantes, la taille cambrée, l'allure hardie, l'air provoquant [...] L'arlésienne à les yeux noirs, gros et arrondis, le nez droit, rond et un peu concave, les cheveux épais, la taille haute et solide, l'allure fière [...] Maintenant venez à Montpellier, approchez de quelque groupe de jeunes filles, et rien qu'à la douceur de leur accent, à la finesse de leurs propos, vous vous sentirez hors de la Provence...»²⁷²

Cette description discutable de la petite bourgeoisie méridionale, en 1840, marque durablement les esprits. Les commentaires que font Jules Troubat et Renaud de Vilback sur l'étude de Renouvier ne font que donner un écho supplémentaire aux propos de Renouvier. Troubat, dans son recueil de contes *Gaietés du terroir* parues en 1903²⁷³, loue les qualités des jeunes filles de Montpellier et fait référence à une chanson populaire de Benoît Caussinel « Les jolies grisettes de Montpellier », tandis que Renaud de Vilback, s'extasie devant des « grisettes à taille svelte qui brillent plus encore par la grâce que par la beauté »²⁷⁴.

La grisette de Montpellier connaît ainsi une immense renommée, bien que l'étude de Renouvier évoque également d'autres grisettes de l'Hérault, celles de Pézenas, d'Agde, de Saint-Thibéry, de Béziers, ou encore celle de Narbonne. Probablement peu inspiré, l'auteur ne décrit pas systématiquement les caractéristiques physiques de chacune d'elles. C'est la grisette de Montpellier qui reste dans les esprits d'autant plus que Benoit Gaussinel, auteur apprécié de pièces littéraires et de poésies populaires en langue d'oc, chante lui aussi les grisettes et leurs séduisantes qualités. Il idéalise les jeunes filles montpelliéraines dans de nombreuses chansons écrites sur des airs célèbres et populaires, celui de la danse des Treilles, celui de *Moi je voudrai avoir la rose*, afin de faciliter leur diffusion dans tous les milieux. Cyrille Rigaud, auteur Montpelliérain, n'est pas en reste pour promouvoir le terroir natal :

« Nous avons gardé la graine des grisettes
Et elle ne germe guère qu'à Montpellier,
Pour en trouver d'aussi bien parées
Il faudrait peut-être courir le monde entier »²⁷⁵

C'est donc à Montpellier que l'on vante le mieux le changement de mœurs et de classe sociale des jeunes et modestes ouvrières ; mais celles-ci ne sont pas exclusivement montpelliéraines. Maguelonne Nouvel-Kirschleger le souligne à juste titre : « Au début du XIX^e

²⁷² Jules RENOUVIER, « Les Grisettes de race », manuscrit 180, bibliothèque de Montpellier. Cet article de Jules Renouvier avait fait l'objet d'une parution en 1840 dans *Le Babillard, journal des théâtres et des salons*, sous le pseudonyme de Louis Lebrun.

²⁷³ Jules TROUBAT, *Gaietés du terroir*, L. Luc et Cie, Paris, 1903, p 231-239.

²⁷⁴ Alphonse Renaud de VILBACK, *Voyages dans les départements formés de l'ancienne province du Languedoc*, Delaunay, Paris, 1825.

²⁷⁵ Cyrille RIGAUD, *Las Amours de Mounpéié*, 1845.

siècle, la grisette n'est pas une spécificité locale montpelliéraine : c'est un type social reconnu et très exploité d'un point de vue littéraire »²⁷⁶. En effet, les grisettes de l'Aude et de l'ouest-héraultais n'ont rien à envier aux ouvrières du pays montpelliérain, si ce n'est une bonne réputation auprès des auteurs populaires. De plus, les visiteurs de la région se lancent vite dans des comparaisons entre les grisettes du sud ; Franklin James Didier participe lui aussi activement à leur promotion : « Les grisettes de Bordeaux ne sont généralement pas aussi belles que celles de Montpellier »²⁷⁷.

Aux propos de Franklin répondent ceux de Stendhal, qui souligne comme tant d'autres auteurs du XIX^e siècle, Hyppolyte Garonne, ou encore Charles Mofras²⁷⁸, les mœurs apparemment légères des grisettes du sud : « À Marseille on n'a d'amour que pour des personnes assez difficiles à nommer dans un livre, je dirai : que pour des grisettes »²⁷⁹.

Les grisettes oscillent entre deux époques, deux sociétés, deux mondes que tout oppose, et c'est ce qui dérange. Ce sont leurs mères qui ont entretenu le folklore populaire, dans un milieu rural, mais les grisettes elles-mêmes sont appelées par les élus et l'aristocratie à représenter un folklore recréé de toutes parts. Elles bénéficient d'une image probe auprès des autorités ; n'était-ce pas le maire de Béziers lui-même, Alphonse Mas, qui avait accordé un passe-droit aux filles de l'atelier Rousset en 1892, alors que les candidates du peuple étaient soumises à un contrôle de moralité rigoureux ? Dans une lettre privée, qui reprend mot pour mot l'introduction d'une lettre publique, le maire de Béziers accorde une confiance aveugle aux grisettes locales :

« La Municipalité s'est montrée très sévère dans le choix des candidats. Elle a tenu essentiellement à ce qu'ils soient tous de condition honorable et de moralité irréprochable. Si dans votre atelier une ou plusieurs de vos ouvrières désiraient prendre part à la Danse des treilles, je vous serai très reconnaissant de vouloir bien les faire inscrire à la Mairie »²⁸⁰.

Les grisettes préparent sans le savoir une société qui entretiendra artificiellement des pratiques qu'elles ont elles-mêmes contribué à faire disparaître, en tournant le dos à leur condition initiale de paysanne et d'ouvrières. Mais les grisettes perdent peu à peu leur image idéalisée. À trop se tourner vers les modes parisiennes, elles perdent leur nature propre, leur caractère local, et s'attirent autant les foudres des visiteurs déçus que des premiers folkloristes occitans. Et pour causes : si les grisettes ont contribué largement aux premières récréations du folklore dansé en Bas-Languedoc, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, force est de constater qu'elles abandonnent progressivement les danses costumées au profit d'autres divertissements. Elles vont au bal, au

²⁷⁶ Maguelonne NOUVEL-KIRSCHLEGER, *Montpellier, cité des belles dames*, Privat, Toulouse, 2016.

²⁷⁷ Franklin James DIDIER, *Lettres d'un voyageur américain*, Pillé Ainé imprimeur-libraire, Paris, 1823.

²⁷⁸ Ch. MOFRAS, *Trois semaines en voyage*, Lecou, Paris, 1852.

²⁷⁹ STENDHAL, *Voyage dans le midi de la France*, Le divan, Paris, 1930.

²⁸⁰ « Lettre à Madame Rousset » datée du 25 mars 1892, dans série 1J19, Archives municipales de Béziers.

théâtre, puis au cinéma et au casino, et leurs revenus confortables leur permettent d'attendre le bon parti avant de se marier et de profiter d'un mariage lucratif. Alphonse Renaud de Vilback, lors de son voyage dans le Midi retranscrit le quotidien des populations, et évoque les nombreux bals, danses des Treilles et du Chevalet pratiqués en ville. Il ne peut que constater le désintérêt des jeunes filles pour les traditions, ainsi que leurs mœurs légères : « Les élégantes grisettes ne vont à l'esplanade que pour être vues, les hommes n'y vont que pour les voir »²⁸¹.

Dès lors, de nombreux auteurs, observateurs des changements profonds dans les mœurs de la société languedocienne, se permettent de commenter la moralité des grisettes ; Félix Lecointa, en 1859, pointe lui aussi les errements des jeunes filles méridionales : « Sur ses qualités morales, je me tais. Comme toutes les jeunes filles, elle est légère et avide de plaisirs »²⁸².

La ville de Montpellier connaît dès lors les plus grandes difficultés à trouver des danseuses ayant la moralité et la prestance des premières grisettes pour recréer la danse des Treilles en 1893. Ainsi, pris au piège de la mode et de la modernité, Montpellier est contraint de demander l'aide de communes environnantes afin de perpétuer sur ses terres la tradition dansée. Montpellier se tourne officiellement vers Béziers et Pézenas, ainsi que vers leurs maîtres de danses Quérel et Viguié, toujours entourés par de nombreuses candidates aux mœurs irréprochables. Car c'est véritablement le cœur du problème. Les grisettes, bonnes danseuses et excellentes couturières, ont peu à peu perdu l'image de probité qui était la leur. En délaissant le costume traditionnel au profit de la mode urbaine et parisienne, les grisettes ont aussi abandonné la simplicité et le naturel, voire l'angélisme de la jeune fille du peuple qui avait fait leur réputation. À la fin du siècle, la grisette a bel et bien disparu, dans l'habit et dans les mœurs :

« Combien ayant visité autrefois Montpellier, se représentent la fille du peuple avec son petit bonnet, son châle croisé sur la poitrine, le clavier d'argent à la ceinture ? Eh bien ! Cette grisette est aujourd'hui presque introuvable. Elle sera prochainement un mythe »²⁸³.

Cette description de l'habit traditionnel, correspond en tous points à celui qu'en fait Clardeluno dans la revue *Trencavel*. C'est le costume de toutes les jeunes filles du peuple : la coiffe simple (*lo topin*, *lo vèl* ou *la canhòta*), le châle croisé dit la *trèso*, et la clavière portant les clés de la maîtresse de maison. Mais la grisette rêve d'une autre maison, beaucoup plus bourgeoise. Ce qui provoque l'amertume de Clardeluno et la méfiance de ses pairs :

²⁸¹ Alphonse Renaud de VILBACK, *Voyages dans les départements formés de l'ancienne province du Languedoc*, Delaunay, Paris, 1846, p330-331

²⁸² Félix LECOINTA, « Les villes du Midi de la France », dans la *Revue de Toulouse et du Midi de la France*, Chauvin, Toulouse, 1859.

²⁸³ Félix LECOINTA, « Les villes du Midi de la France », dans la *Revue de Toulouse et du Midi de la France*, Chauvin, Toulouse, 1859.

« *La griseto es pas la soulo à vouldre coumo dis lou prouverbi « petar pus naut que soun quioul » e Azais graufigno tantben la femno de l'avouat, del greffier, de l'apouthicaire »*²⁸⁴.

(La grisette n'est pas la seule à vouloir, comme dit le proverbe, « péter plus haut que son cul », et Azaïs égratigne également la femme de l'avoué, du greffier, du pharmacien).

Le costume féminin paysan, ainsi que la société bas-languedocienne qui l'entretient semblent en danger de disparition dès le milieu du XIX^e siècle. Mais cette disparition est lente, et au XX^e siècle des auteurs, félibres pour la plupart, reprochent encore aux coquettes grisettes leurs penchants pour les modes d'ailleurs :

« [...] *O Còfos de nostros mametos !
Vesem la sedo e lou velours / Sul cap de las pus juvenetos :
E las moussoulinos rafidos / Jaunissoun dins lous tiradouns.
Ou demargat las pus poulidos / Per ne faire de moucadouns !* »²⁸⁵.
[Ô Coiffes de nos grand-mères !
Nous voyons la soie et le velours / Sur la tête des plus jeunes :
Et les mousselines froissées / Jaunissent dans les tiroirs.
Elles ont démonté les plus jolies / pour en faire des mouchoirs !]

La grisette, après avoir été l'emblème charmante de la tradition en Languedoc, devient progressivement le symbole de la décadence morale, et de la soumission aux influences parisiennes. Mais la disgrâce des grisettes ne durera qu'un temps. L'industrialisation généralisée dans le domaine de la confection aura peu à peu raison de la corporation des fines ouvrières qui ont porté un temps les espoirs de la société provinciale. Et les jeunes filles méridionales de revêtir, dès la fin du XIX^e siècle, le costume paysan de leurs mères, dans des cadres folkloriques. Poussées par les régionalismes naissants, les premiers revivalismes artistiques et le discours des félibres, les anciennes grisettes ressuscitent artificiellement dans les rues des villes et des villages de Provence, et du Bas-Languedoc.

Le renouveau est amorcé en 1890 à Montpellier, en 1892 à Béziers. Les visites protocolaires sont une nouvelle fois l'occasion de présenter des danses, des costumes, la jeunesse populaire. Lors de l'anniversaire du VI^e centenaire de la faculté de médecine de Montpellier, le Président de la République Sadi Carnot est accueilli par des grisettes. Maguelonne Nouvel-Kirschleger souligne qu'elles ont revêtu pour l'occasion le costume qu'elles portaient au début du siècle. En effet, dans un dessin de Marsal illustrant le programme officiel, les grisettes défilent avec les treilles, et un ancien costume paysan quelque peu endimanché, à la mode du Directoire. Mais c'est l'image que la

²⁸⁴ CLARDELUNO, « *Pichot ensaj d'Estudi sul Coustume Feminenc dins lo Bezièirenc e lou Naut Bezièirenc* », dans *Trencavel*, Béziers, 1937.

²⁸⁵ Robert GINESTO, « *La Cofò* », dans *Trencavel*, N°18, juin 1938.

nouvelle société provinciale souhaite donner d'elle-même : celui d'un retour à la tradition, après quelques années d'errements. Les félibres œuvrent dans ce sens ; et le critique littéraire sétois René Falgout loue la présence récurrente des nouvelles grisettes à chaque événement régional. À leur tour, les chefs d'État Raymond Poincaré le 30 mars 1913 et Alexandre Millerand en novembre 1921, reçoivent lors de leur visite à Montpellier les hommages des jeunes filles costumées.

Béziers et Pézenas n'ont pas les honneurs des visites présidentielles. Les grisettes de ces communes suivent tout de même le mouvement régional, et profitent dès 1892 des inaugurations de statues, de stèles, et des manifestations des félibres pour montrer fièrement le costume. Toutefois, ce n'est plus par coquetterie ou par élégance. Le costume est anachronique ; il se réfère dorénavant à un passé glorieux, ou idéalisé, et célèbre l'avènement du folklore languedocien. La grisette de la Belle Époque s'efforce de ressusciter, sans trop y croire, ce qu'elle a elle-même détruit, au cours du XIX^e siècle.

3) Les pratiques perdues

a) Nouvelles migrations

Les migrations de populations des campagnes vers les villes s'intensifient au fil du XIX^e siècle, et se poursuivent tout au long du siècle suivant. Les habitants des régions rurales, pour des raisons économiques, franchissent le pas vers les villes confortables et les salaires assurés. Le service militaire, autrefois si peu enviable qu'il pouvait susciter des vocations religieuses ou matrimoniales précoces afin d'échapper à l'incorporation²⁸⁶, attire désormais une foule de candidats. La raison est simple : les casernes se trouvent en ville, et la durée d'incorporation est moins longue qu'au tout début du XIX^e siècle. Celle-ci a pu être de six années à partir de 1818, et même de huit années, de 1824 à 1855. En 1885, au plus fort de la crise du phylloxéra, la durée du service militaire est ramenée à 3 ans, sans contrepartie financière, puis à seulement 2 ans en 1905, au début des crises de mévente en Languedoc. Il n'est plus du tout intéressant de louer les services d'un remplaçant, comme cela avait pu être le cas sous l'Ancien Régime et jusqu'en 1873, date à laquelle fut abolie la loi permettant la substitution. On travaille moins à la vigne, du fait de la lente reconstitution du vignoble, puis de la mévente et de la surproduction. On préfère gagner la ville, via les cantonnements militaires qui fournissent, en outre, le couvert et l'instruction.

Avec les jeunes conscrits et les ouvriers, les femmes elles-aussi quittent les terres agricoles

²⁸⁶ La loi de conscription, promulguée pendant le Premier Empire, stipule que les hommes mariés, ainsi que les prêtres, étaient exemptés d'un service militaire long et dangereux. Eugen Weber affirme que le nombre de mariages et d'ordinations augmente de manière sensible pendant tout le XIX^e siècle (Eugen WEBER, *La fin des terroirs*, Fayard, Paris, 1983, p. 351-352).

pour s'arroger une part de richesse citadine. Accompagnant leur conjoint ouvrier pour une migration définitive, ou même seules (ainsi des grisettes du Languedoc) les femmes participent activement à la désertification de l'arrière-pays languedocien qui voit disparaître, avec ses habitants, les principaux acteurs culturels et sociaux de la vie rurale. Les marchés de producteurs et les foires variées avaient déjà entamé le processus de promotion de la vie urbaine en confrontant régulièrement les deux mondes, urbain et agricole. La Première Guerre mondiale, et les apports culturels d'outre-Atlantique qui en résultent, achèveront le travail de dénigrement de la vie traditionnelle rurale.

Ce sont les cadres de pratique des danses et musiques traditionnelles qui pâtissent le plus de cette décompression démographique. Les nouveaux citadins ne participent plus aux événements annuels qui autrefois rythmaient la vie rurale. Aux interdictions de certaines fêtes religieuses, à l'abandon de certaines fêtes officielles qui permettaient toujours de pratiquer un folklore local, s'ajoute la disparition de nombreuses autres occasions de danser, chanter et jouer : les veillées se maintiennent dans les foyers de l'arrière-pays jusqu'en 1914, mais, faute de participants, elles ne remplissent plus le rôle pédagogique qui était le leur. L'arrivée de la lumière artificielle, et du chauffage, ne contraint plus les habitants des villages et campagnes à se regrouper le soir autour du feu. De fait, la transmission des pratiques culturelles et sociales ne se fait plus auprès d'un nombre suffisant de personnes qui puisse les pérenniser et leur permette de remplir un rôle social significatif. De plus, les danses- et les chants- renvoient à un folklore spécifique, à des savoir-faire et à des outils de travail d'un autre âge appelés de toute manière à être remplacés par des techniques nouvelles. Les derniers pratiquants eux-mêmes sont eux aussi appelés à quitter un jour leur terre natale pour les lumières de la ville. La fin des veillées participe également à la fin des chants corporatifs, entretenus pendant la journée de travail et en soirées. Ces chants étaient souvent des supports rythmiques aux danses et jeux chorégraphiques, en l'absence de musiciens qu'il fallait faire venir expressément, parfois du village voisin.

Ainsi se perdent en Bas-Languedoc des pratiques spécifiques liées à la vigne, mais aussi à une économie plus ancienne et plus diversifiée. Par exemple, Il n'est plus fait état d'une quelconque danse de rubans expressément languedocienne après 1838 et sa présence sur une lithographie célèbre de Adam et Miquel. Cette année-là, le 21 d'octobre, l'inauguration de la statue de Pierre-Paul Riquet est célébrée en grande pompe par la Société archéologique locale qui organise, pour l'occasion et de manière inattendue pour la saison, de véritables *Caritats* dont les Biterrois se délectent. Les corporations étaient présentes, mais la danse ne marque pas les témoins oculaires cités par Adolphe Joanne en 1873 :

« ...venaient ensuite les diverses corporations, précédées de leurs bannières et de leurs musiques, et groupées autour de grands chariots parés de fleurs et de feuillage, sur lesquels étaient placés leurs

divers ateliers. Pendant la marche du cortège, les ouvriers ne cessaient pas de travailler à ces ateliers »²⁸⁷.

La corporation des tisserands ne marque les témoins que par sa production matérielle. Pas de mention ni de description d'une danse de ruban non mixte, pratiquée par les tisserands eux-mêmes, dans les rapports et comptes rendus de *Caritats* languedociennes. Au contraire, Adolphe Joanne n'omet pas de rapporter l'exécution de la danse des Treilles, présente lors de la même inauguration, avec force détails :

« Après les corporations s'avançaient cinquante couples de jeunes filles et de jeunes gens, dans le costume des bergers de Florian, tenant chacun dans leur main le bout d'un demi cerceau blanc décoré de fleurs, et exécutant sous ces dômes fleuris, la jolie danse des Treilles, si variée, si gracieuse, si pittoresque »²⁸⁸.

Les bergers du Languedoc ont pourtant entretenu eux-mêmes un grand nombre d'évolutions chorégraphiques propres, à côté de la célèbre danse des Treilles réalisée simultanément par d'autres corporations dans le Bas-Languedoc : les tonneliers et les laboureurs à Béziers, les jardiniers et les paysannes à Pézenas, les premières grisettes de Montpellier. Mais les bergers sont rapidement chassés des plaines viticoles languedociennes : l'implantation sans cesse croissante de pieds de vignes sur la grande majorité des surfaces agricoles du littoral à l'arrière-pays audois et Héraultais empêche la divagation des bêtes. Et le phénomène ne fait que s'amplifier dans le Bas-Languedoc viticole, tout au long du XIX^e siècle. En effet, l'augmentation de l'étendue du vignoble, qui rogne sans cesse sur les terres arables du département, est proportionnelle à l'augmentation de la population des villes héraultaises. La production viticole écrase les autres productions. À Béziers, de deux millions d'hectolitres de vin en 1820, la production s'élève à plus de six millions à la fin du siècle²⁸⁹. La population de la ville passe dans le même temps de quatorze mille au recensement de 1801, à plus de cinquante mille à celui de 1901. À Montpellier, l'augmentation démographique est sensiblement équivalente, passant dans le même temps de trente-deux mille à soixante-quinze mille habitants. Narbonne voit également sa population tripler²⁹⁰. La population change, et les anciens corps de métiers disparaissent.

b) Les bergers

Du fait de la disparition programmée de ses bergers, le Bas-Languedoc voit disparaître avec eux des danses corporatives de pâtres et pastourelles, évoquées dans les quotidiens et périodiques

²⁸⁷ Adolphe JOANNE, *De Bordeaux à Toulouse, à Cette et à Perpignan*, Éditions de la Tour, 1873, p. 271.

²⁸⁸ Adolphe JOANNE, *De Bordeaux à Toulouse, à Cette et à Perpignan*, op. cit.

²⁸⁹ Peggy ALBERT, *Béziers, capitale du vin*, cahier du musée du Biterrois, Béziers, 1983.

²⁹⁰ Recensements de populations, série 6M (Béziers et Montpellier) Archives départementales de l'Hérault, et base Cassini de l'EHESS.

français du XIX^e siècle, et recrées avec beaucoup d'imagination par les premiers folkloristes du XX^e siècle. Une danse des bergers est décrite, dans *Le magasin pittoresque* de 1836, comme une danse encore pratiquée « lors de l'Assomption, dans quelques bourgs de l'Hérault » :

« Ce sont en effet des pâtres qui parcourent les rues sur deux files, sautillant en cadence, au son du tambour, des hautbois ou des clarinettes. Ils sont en manches de chemises, pantalons blancs et souliers ornés de rubans, armés de gros bâtons [...] chaque homme se trouve vis-à-vis d'un adversaire. Alors s'engagent autant de combats simulés qu'il y a de couples. Bien que ce ne soit qu'un jeu, l'amour-propre et le vin échauffent les têtes exposées à un soleil ardent, et souvent les bâtons portent de rudes atteintes »²⁹¹.

La description que fait *le Magasin pittoresque* de ce spectacle correspond moins à une danse qu'à un jeu local subversif. Les bergers ne semblent pas exceller dans l'expression corporelle artistique, mais plutôt dans l'art de la lutte. Toutefois, la pratique est agrémentée d'un jeu chorégraphique, assurée par de jeunes acteurs :

« En tête, marche un jeune enfant, de huit à neuf ans, le plus souvent c'est un garçon mais il est toujours habillé en fille, avec des oripeaux éclatants, du fard et une couronne de fleurs. Il est escorté par un adolescent armé d'une baguette blanche. De distance en distance, le cortège s'arrête sans cesser la musique ni la cadence. Dès que l'adolescent voit que la plaisanterie devient trop forte, il s'élanche en dansant, et de sa légère baguette, il sépare les terribles gourdins qui doivent céder à l'instant »²⁹².

La danse peut être une réminiscence du jeu de la Galère, pratiqué à Béziers dans le cortège de *Caritats*, et qui a valu à la fête païenne populaire une interdiction religieuse en 1662. Les nécessités chorégraphiques en vogue dans les fêtes et cortèges du XIX^e siècle introduisent un peu de musique et de danse dans une pratique qui tente de s'adapter à une époque émaillée de nombreux bouleversements structurels. La disparition de la corporation des bergers aura raison d'une pratique ancienne qui ne sera véritablement une danse que dans les manuels de certains folkloristes : plus d'un siècle après, l'écrivain et folkloriste Jean Baumel décrit une danse des pâtres que le professeur de gymnastique Léon Boulet avait chorégraphiée au début du XX^e siècle sur une musique « d'un ménétrier âgé de Poussan, Monsieur Tudes »²⁹³, et transmise au félibre Tulet. Cette danse reconstituée, Léon Boulet s'évertua à la faire réaliser par ses élèves dans les premières formations folkloriques héraultaises. Il fut suivi par plusieurs groupes lors de chaque revival du XX^e siècle ; ceux-ci s'en remettent à la seule description de la danse par Jean Baumel :

²⁹¹ Anonyme, « La danse des bergers », dans *Le Magasin pittoresque*, tome IV, 1836, p. 202.

²⁹² Anonyme, « La danse des bergers », op. cit. p. 202.

²⁹³ Collectage de Léonce Beaumadier auprès de Léon Boulet.

« Les acteurs entrent en scène précédés de l'adolescent muni d'une légère baguette et habillé en fille et exécutent des pas de basque en tenant chacun leur bâton avec leurs deux mains, les bras tendus au-dessus de leurs têtes (...) Dans la même position, c'est-à-dire toujours sur deux files et face-à-face, les danseurs exécutent sur place un pas de sardane... »²⁹⁴.

Jean Baumel et Léon Boulet ne disposent pas de sources suffisantes pour recréer une chorégraphie dans ses moindres détails historiques. Ils suivent à la lettre les seules descriptions existantes, celles présentes dans *le Magasin pittoresque*, et y adjoignent les pas de danses classiques les plus en vogue dans les écoles académiques. Car comme dans bien des civilisations, le combat figuré n'est qu'un prétexte à mettre en scène autre chose : une communauté rurale, une corporation et son folklore séculaire. Mais la danse des pâtres, qui était plutôt un jeu chorégraphique, est vouée à disparaître avec ses pratiquants. Léonce Beaumadier, dans ses notes, ne peut que constater que la fin d'une société rurale, champêtre, agricole, et corporative entraîne des pertes définitives dans le folklore local : « On lui préfère la danse des bâtons inventée en 1947 »²⁹⁵, écrit-il ainsi.

Les danses anciennes ne sont en effet pas toujours adaptées aux attentes du public citadin, surtout celui du début du XX^e siècle. Les rustres bergers, chassés des plaines viticoles, voient ainsi leur longue tradition de luttes chorégraphiques supplantée par d'aimables *ersatz* ponctués par les mouvements académiques les plus en vogue depuis l'avènement des maîtres de danses en Europe, au milieu du XIX^e siècle. Les pas sissonnes (pas sautés et assemblés alternatifs avec pliés) et les pas français des nouvelles danses de caractère se généralisent dans des récréations de danses dont les spécificités locales et les détails particuliers se sont perdus avec les corps de métiers et les cadres de pratiques annuelles.

Jean Baumel affirme en outre l'existence en Languedoc d'autres formes de danses de combat figuré, notamment une danse d'épées : « Notre Languedoc méditerranéen a aussi connu une danse des épées et, si je n'ai relevé aucune trace écrite de son existence passée, je dois reconnaître sa tradition »²⁹⁶. Il n'est toutefois jamais en mesure de citer une source précise, ni de mentionner un quelconque collectage, si ce n'est celui de l'ethnologue Curt Sachs à Nuremberg. Il suppose qu'une danse des épées, commune aux populations européennes au XIII^e ou au XVIII^e siècle, doit être à l'origine des danses languedociennes des bergers et de celle des bâtons. Beaucoup trop d'incertitudes donc, et d'hypothèses infondées, sur lesquelles Jean Baumel écrit pourtant plusieurs chapitres.

D'autres danses populaires liées aux festivités de la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle, conservent quelques traces dans la littérature française. Il s'agit par exemple de la Pastourelle, du

²⁹⁴ Jean BAUMEL, *Les danses populaires, les farandoles, les rondes et les jeux chorégraphiques et les ballets du Languedoc méditerranéen*, I.E.O., La grande revue, Paris, 1958, p. 81.

²⁹⁵ Léonce BEAUMADIER, « *Lous pastres* », dans *Traditions biterroises*, manuscrit non daté, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

²⁹⁶ Jean BAUMEL, *Les danses populaires, les farandoles, les rondes et les jeux chorégraphiques et les ballets du Languedoc méditerranéen*, I.E.O., La grande revue, Paris, 1958, page 83.

Sirventès et de la Coquette, pour lesquelles il n'est pas de descriptif formel. Les évocations sont rares. Ce sont des danses simples, « comme il s'en créait de tous côtés »²⁹⁷, selon Léonce Beaumadier qui tente de réinventer certaines d'entre elles en recoupant les sources. C'est à partir du dictionnaire de la danse de Desrat, de ses propres enquêtes auprès du professeur de danse Alexandre Pérez, ainsi que du manuel de danse de Carlo de Blasis, maître de Ballet du XIX^e siècle, que le folkloriste biterrois reconstitue dix figures de la Coquette moderne de 1830. Par contre, concernant la version ancienne et populaire de la danse, Beaumadier ne peut que constater les outrages du temps :

« Ancienne danse du XVIII^e siècle, sans rapport avec la coquette moderne, ou plutôt contemporaine, car elle était une contredanse, au lieu d'être une valse. Aucune donnée ne nous a été laissée sur la contredanse Coquette, le nom seul nous en est resté »²⁹⁸.

Sirventès et Pastourelle n'ont pas laissé plus de traces concrètes. La Pastourelle, citée en Languedoc dans les récits de visites royales, était une danse collective des sociétés rurales. Très simple et très populaire, elle a été adaptée au cours du XIX^e siècle dans les premiers quadrilles français, et en a perdu de fait ses caractères intrinsèques. La Pastourelle y côtoie d'autres danses populaires comme la Boulangère, le Pantalon, les Chaînes qui, comme elle, connaissent une nouvelle jeunesse dans les nombreux quadrilles d'Europe. La Pastourelle avait pourtant connu ses heures de gloire. Présent dans les notes d'Antoine Barrière en 1777, l'air local de la Pastourelle subit des évolutions notables au cours de plusieurs siècles de pratique. Léonce Beaumadier en observe trois depuis les anciens défilés de Charité :

« Des *Caritats* ou « Triomphes », célèbres jusqu'au XVIII^e siècle, les narrateurs modernes disent de même : Les bergers ouvraient la marche [...] Ils étaient soutenus par la Pastourelle jouée sur fifre et tambour [...] Au XIX^e siècle, ont déjà disparu le combat et la présence de la jeune fille. De l'une à l'autre pièce de musique, il y a loin, de même du jeu.

Enfin et troisième évolution, et à Montpellier seulement, *lous pastres* ne sont plus que jeu, danse de bâtons ».

Le Sirventès, comme de nombreuses autres danses locales, connaît une évolution similaire. Danse de mœurs, danse de caractère²⁹⁹ selon les collectages de Léonce Beaumadier à Vendres³⁰⁰ auprès de Baptiste Augustin, arrière-petit-fils du Gueil, il disparaît très tôt du paysage artistique

²⁹⁷ Léonce BEAUMADIER, *Danses biterroises*, manuscrit n°30, non daté, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

²⁹⁸ Léonce BEAUMADIER, *la Coquette*, manuscrit non daté, fonds Léonce Beaumadier, fonds privé famille Garau.

²⁹⁹ La danse de caractère est une forme de danse théâtrale apparue au milieu du XVIII^e siècle. Elle s'inspire des pas de la danse traditionnelle et des corporations locales, qu'elle adapte à la technique académique à des fins théâtrales ou scéniques.

³⁰⁰ Collectage effectué en 1939 pour le compte de la revue *Trencavel*, auprès de Baptiste Augustin, arrière-petit-fils du Gueil, joueur de fifre local (Les ménétriers, manuscrit de 1939, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois).

languedocien. Seules se maintiennent des pratiques qui trouvent encore dans la nouvelle société languedocienne, sinon des significations fortes pour la population, du moins des cadres de pratique réguliers.

c) Danses de mai

Le mois de mai est propice aux fêtes populaires. Outre le retour des beaux jours, et leurs fêtes agraires, le mois de mai est chargé en fêtes religieuses : l'Ascension quarante jours après Pâques, et la Pentecôte cinquante jours après. On fête également les rogations, trois jours de prières et de processions avant l'Ascension. Ces fêtes calendaires ne sont pas dédiées à des saints ou à des personnages liturgiques en particulier, mais sont une occasion de prier pour la prospérité et la fertilité des terres locales. On réalise à l'occasion de ces trois jours de rogation des danses empreintes d'une dimension religieuse, et corporative ; ainsi, comme le fait remarquer Van Gennep, le caractère principal du cycle des fêtes de mai est principalement agricole³⁰¹. De plus, le mois de mai est un mois sans grands travaux agricoles, aux champs comme à la vigne (mois de floraison). C'est une période d'attente ; la nature fait son œuvre, et il ne reste à ses ouvriers que l'espoir d'une bonne récolte, et la prière chantée, ou dansée. Nombres de régions du monde célèbrent le mois de mai sous des aspects similaires ; on met simplement en valeur la nature nourricière, le plus souvent sans les grands débordements du carnaval. Les coutumes villageoises, faisant force de loi jusqu'au tout début du XIX^e siècle et la promulgation du code civil, ne mentionnent ni ne préviennent d'ailleurs aucun incident, mis à part les heurts féodaux de *Caritats*, localisés pour la plupart à Béziers. Les premiers folkloristes et ethnologues français, comme Van Gennep, ne peuvent que déplorer l'absence de mentions claires à propos des pratiques artistiques populaires :

« De ces danses elles-mêmes on ne possède pas de description précise ; le plus souvent, autour de l'arbre de mai, on danse une ronde, comme autour des feux et bûcher de Carnaval-Carême. Mais il y a diverses sortes de rondes... »³⁰².

En Bas-Languedoc comme ailleurs, c'est l'arbre qui est mis en valeur. Symbole de l'œuvre lente mais sûre de la nature, il est au centre des pratiques populaires européennes. L'arbre de mai, et la branche de mai qui est son prolongement naturel, semblent parés lors de certaines processions des mêmes attributs religieux, sacrés, voire magiques. Mais parler de culte de la nature semble inopportun. Les mouvements chorégraphiques réalisés autour de l'arbre, ou d'un mât dressé, relèvent plus d'une dynamique collective, d'une liesse populaire, que de la réminiscence d'un culte païen primitif : « On dirait qu'à elle seule la vue du feu, et sa chaleur, déclenchent les réflexes

³⁰¹ Arnold VAN GENNEP, *Manuel de folklore français*, tome I-4, A. & J. Picard, Paris, 1949, p. 1421.

³⁰² Arnold VAN GENNEP, *Manuel de folklore français*, op. cit. p. 1623.

musculaires voulus »³⁰³.

Ce sont d'anciens branles, des farandoles, des chaînes ouvertes ou fermées, le plus souvent sans chorégraphie complexe, ou alors avec celle que veut bien leur donner les éphémères chefs de jeunesse. Contrairement à ce qu'ont avancé certains auteurs du XX^e siècle³⁰⁴, les danses languedociennes de mai sont nombreuses, et très locales. Elles ont parfois pu donner lieu à des danses de circonstance, liées au contexte politique, et ainsi repérables dans les archives civiles et les coutumes locales :

« Les danses de mai sont connues de tous les peuples [...] Il serait donc anormal que le Languedoc Méditerranéen n'ait pas connu une danse de Mai, et celle qui se pratiquait pendant la période révolutionnaire autour de l'arbre de la Liberté n'est qu'une forme générale adaptée aux circonstances politiques de ce moment. Aucun document écrit ne précise ses figures [...] En 1791, les habitants ornaient de fleurs l'arbre de la Liberté »³⁰⁵.

Une danse de la liberté, réalisée autour d'un mât ou d'un arbre, est effectivement évoquée dans les archives de Béziers³⁰⁶ et de Montpellier³⁰⁷. Elle y est renommée Colonne de la Liberté, en rapport avec le monument érigé en 1791 sur l'esplanade de Montpellier, et autour de laquelle ont été exécutées des danses populaires, jusqu'en 1814 et la destruction des symboles républicains par la monarchie de Louis XVIII. Mais la danse qui est connue et pratiquée dans milieux folkloriques depuis l'Entre-deux-guerres (et les travaux du chorégraphe Boulet) ne peut dater, en l'état, de la Révolution de 1789 et des événements de 1791. Les mouvements de danse seraient anachroniques : la danse chorégraphiée par Boulet et décrite par Beaumadier comporte une grande majorité de pas de mazurka, et de valse qui n'apparaissent en France qu'au début du XIX^e. Les évocations sont nombreuses : « Introduction : Ils s'avancent vers le mât en pas de mazurka »³⁰⁸, ou encore : « Chaque cavalier tenant sa cavalière comme dans un bal moderne, danse en pas de mazurka autour du mât »³⁰⁹.

La Colonne de la Liberté devait n'être, à la fin du XVIII^e siècle, que rondes et farandoles

³⁰³ Arnold VAN GENNEP, *Manuel de folklore français*, op. cit. p. 2067.

³⁰⁴ Jean Baumel et Arnold Van Gennep, auquel le premier dédie son ouvrage sur les danses populaires du Languedoc méditerranéen, déplorent tous deux le manque de descriptions, de documents écrits à propos des danses de mai en Languedoc. L'enquête de terrain révèle pourtant à Léonce Beaumadier des pratiques autour du romarin, du laurier, et de la violette à Vendres, Sérignan, Cournonterral, Fabrègues, aux XIX^e et XX^e siècles.

³⁰⁵ Jean BAUMEL, *Les danses populaires, les farandoles, les rondes et les jeux chorégraphiques et les ballets du Languedoc méditerranéen*, I.E.O., La grande revue, Paris, 1958, p. 42-43.

³⁰⁶ Anonyme, « Fêtes de 1791 », dans *Inauguration de statues*, archives municipales de Béziers, 1791.

³⁰⁷ La colonne de la Liberté est citée par Léon Boulet dans deux cahiers manuscrits qu'il rédige pendant l'Entre-deux-guerres (fonds privé famille Évrard).

³⁰⁸ Léonce BEAUMADIER, « La Colonne de la Liberté », manuscrit non daté, fond Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, d'après Léon Boulet, « La colonne », dans *Les cahiers de Léon Boulet*, manuscrits non datés, fonds privés famille Évrard.

³⁰⁹ Léonce BEAUMADIER, « La Colonne de la Liberté », manuscrit non daté, fond Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

serpenteant autour des mâts et des convives. Les danses de mai languedociennes, dont la forme originelle traverse les siècles et la fin de la société rurale sans trop d'altérations, sont plutôt rarissimes.

d) Les danses du *Gueil*

Des danses de l'ancienne société paysanne, de ces danses qui n'ont pas survécu aux migrations et à l'industrialisation du pays, il reste simplement des noms, des notes, des musiques et des paroles dans la mémoire des derniers exécutants. Parfois ces renseignements sont transmis à la descendance. À ce titre, le répertoire des ménétriers s'avère précieux. En Languedoc, le plus ancien de ces répertoires est sans nul doute celui de Pierre-Joseph Cavaillé, plus connu à Vendres, et dans le Biterrois, sous le surnom du *Gueil* (le ressort). Il s'agit d'une suite de titres musicaux, correspondant pour la plupart à des danses que le *Gueil* faisait exécuter au village lors des fêtes locales. Dans un manuscrit non-publié, Léonce Beaumadier livre ce répertoire avec quelques annotations personnelles :

« Branle (Tour de ville, ronde autour du fontanier, arrêts à la place, à l'église) ;

Lo Pebre (danse de caractère très accentuée) ;

La Venio (Mazurka comparable aux Pins) ;

La Sautaire del pifre (Polka du fifre) ;

Valso del Carnaval (paroles) e *la fin del Carnaval* (Chanson funèbre des derniers jours) ;

Chanson du *Romanin* ;

La tisano de gabels ;

Le menuet et la danse des Treilles »³¹⁰.

Ce répertoire collecté par Léonce Beaumadier en 1938 et 1939, soit quarante années après la mort du *Gueil* à Béziers en 1898, est probablement beaucoup plus ancien. Les différents morceaux de musique présents sur la liste relèvent de la génération d'avant celle du *Gueil*. C'est ce que confirme Beaumadier après un collectage approfondi, pour les besoins du périodique *Trencavel*, auprès des descendants du joueur de fifre languedocien :

« Le tout est l'authentique programme du ménétrier *lo Guey* ou *Gueil*, gardien de chevaux genre camarguais dans les étangs de Vendres [...] Ce programme il le tenait d'un berger, de même, auquel il succéda en tout ³¹¹.

Ce répertoire est très probablement antérieur à Pierre-Joseph Cavaillé : il contient des danses

³¹⁰ Léonce BEAUMADIER, manuscrit daté de 1938, fond privé famille Garau.

³¹¹ Léonce BEAUMADIER, manuscrit daté de 1938, op. cit.

de la Renaissance très populaires (Branle, ronde, Treilles, menuet) ainsi que des danses plutôt contemporaines à son mentor, le berger de Vendres cité par Beaumadier. Né en 1819 à Vendres, lo Gueil apprend de ce mentor, qui est aussi son patron *égassier* (conducteur de juments, « egas » en occitan), les musiques des danses interprétées au tout début du XIX^e siècle : *la Sautaire, la Venio, lo Romanin*. Cette dernière danse subsiste moins par la chorégraphie reconstituée tardivement par Clardeluno et Beaumadier que par les paroles et musiques chantées et jouées par lo Gueil, jusqu'à sa mort en 1898. À ce moment, c'est la descendance du musicien, les petits-enfants et arrière-petits-enfants, musiciens également, qui prennent le relais pour animer le village. Cinq générations de ménétriers entretiennent donc la pratique locale, du début du XIX^e siècle jusqu'aux premiers collectages de 1939 : le patron du Gueil, le Gueil lui-même, la petite-fille Hermine Barralou, l'arrière-petit-fils clarinettiste et *pifraire* (sonneur de fifre) Baptiste Augustin, et le dernier sonneur de la lignée, un certain *Pagézou*. Ainsi parviennent aux félibres et folkloristes du Biterrois Clardeluno et Beaumadier, les éléments de la ronde du Romarin, essentiellement sous forme chantée en mesure binaire :

« Le fifre et le tambour parcouraient les rues, hommes, enfants chantaient :

Aqueste roumani, que n'es plantat aici ; aici avant l'aubeto.

N'es pas plantat per vous, ni mai per l'amourous, mes si fet per Janeto.

Vous qui siès assamount, sus aquel pech round, cargat d'abelanos.

Se toumbas assaval, e que vos fagues mal, vous couparès las bânos.

Las filhos de Gruissan, amé las d'Arnissan lavaboun la bugado.

Mas quand venguet miéjour, n'en fageroun l'amour, la tarriblo journado »³¹².

[Ce romarin qui est planté ici, ici avant le petit matin,

Il n'est pas planté pour vous, non plus pour l'amoureux, mais pour Jeannette.

Vous qui êtes en haut, sur la colline chargée de noisettes

Si vous dévalez, et que vous vous faites mal, vous vous couperez les cornes

Les filles de Gruissan, et celles d'Arnissan faisaient la lessive

Mais quand vint midi, elles firent l'amour, la terrible journée]

Ce branle chanté évoque les différentes phases de la journée du romarin : la mise en place des bouquets aux portes des filles à marier ; les mises en garde adressées par la jeunesse aux hommes mariés, la conclusion heureuse de la journée. Ces trois phases sont également présentes dans la danse elle-même, telle qu'elle est décrite en 1837 par Jacques Azaïs dans le bulletin de la Société archéologique de Béziers³¹³, et un siècle plus tard par Clardeluno dans ses manuscrits³¹⁴.

De ce texte précis, lié à la fête du Romarin et donc aux danses éponymes, Léonce

³¹² Léonce BEAUMADIER, tapuscrit n°12, fond Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, pages 6-7 et *Frigoulet de la Gardiolo*, « *Las festos del Roumanis e del lausier à Vendres* » dans *Trencavel*, 1939, p. 49.

³¹³ Jacques AZAÏS, « *Le Roumani* », dans le *Bulletin de la Société archéologique de Béziers*, 1837-1838, Tome 2, p. 246 à 253.

³¹⁴ CLARDELUNO, « *Lo Romanin* », manuscrit de 1939, fond Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

Beumadier tire une analyse pertinente, qui peut être adaptée à de nombreuses danses locales et paysannes recréées par les formations folkloriques d'après-guerre : « Paroles en graphie plus récente que la musique et pour des faits beaucoup, beaucoup plus anciens »³¹⁵.

Il est vrai que si les pratiques folkloriques se transmettent en même temps que les musiques et les chansons, elles sont aussi soumises à des dégradations inhérentes aux mainteneurs eux-mêmes, à la mémoire des uns et aux aptitudes des autres. Les danses se simplifient, les musiques aussi, et les paroles s'adaptent aux nouveaux parlars citadins, à la graphie des félibres ou à un langage francisé.

Les autres éléments instrumentaux de la danse (marche introductive, danse elle-même) sont consignés dans l'Entre-deux guerres par Émile Roquefort, avant la disparition des derniers descendants du Gueil. La chance des festivités folklorique de Vendres réside dans la transmission ininterrompue de la pratique, des danses, et du cadre de réalisation. Celui-ci est composé de trois jours principaux de fêtes agraire (dimanches du Romarin, du Laurier, des violettes³¹⁶) ainsi que d'un immense engouement de la jeunesse locale et de ses *caps de jovens*, qui parviennent à organiser les festivités jusqu'en janvier 1939, jusqu'aux premiers écrits ethnographiques de Léonce Beumadier et de Clardeluno dans la revue *Trencavel*. Les autres journées de fêtes sont tout aussi instructives sur les anciennes pratiques locales en sursis dans le Biterrois :

« *La festo del Lausier es mai espetaclouso e vèi la lucho entre lous joves e lous Omes Maridats. Un bel arbre de laurier plan ramat de cinq mestres de naussado [...] Grand branle à l'entour d'un grand mat pus naut qu'un piboul [...] Lo grand bal amé dansos nostros : Quane Malur, la Boulangèiro, la Saltarelo, lo Pebre* »³¹⁷.

[La fête du laurier est plus spectaculaire et voit la lutte de la jeunesse et des hommes mariés. Un bel arbre de laurier bien feuillu de cinq mètres de haut [...] Un grand branle autour d'un mât plus haut qu'un peuplier. [...] Enfin, le grand bal avec nos danses : *Quane Malur*, la Boulangère, la Sauterelle, le Poivre]

Les dernières danses citées connaissent une réinvention presque totale. Baptiste Augustin, musicien officiel à Vendres en 1939, donne à Léonce Beumadier ce que la tradition familiale lui a transmis : la musique du *Pebre*, de la Boulangère, de la *Saltarelo*. C'est auprès de Louis Peytavi, chef de Jeunesse du Biterrois, que Beumadier retrouve certaines danses languedociennes telles qu'elles étaient pratiquées avant 1939. Le folkloriste biterrois ne perd pas de temps ; il entame une grande série de collectages dès 1945, mais il est peut-être déjà trop tard : les danseurs collectés n'ont

³¹⁵ Léonce BEAUMADIER, tapuscrit N°12, fond Léonce Beumadier, musée du Biterrois, p. 7.

³¹⁶ Les deux premiers dimanches ont donné lieu à une étude précise publiée par Jacques Azaïs dans le bulletin de la Société archéologique, Tome 2, p. 246 à 253.

³¹⁷ Auguste DOMERGUE, alias *Frigoulet de la Gardiolo* « *Las festos del Roumanis e del lausier à Vendres* » dans *Trencavel*, 1939, p. 49.

pas connu la société paysanne, et leurs souvenirs relèvent d'une communauté qui avait déjà pris des libertés avec la tradition, pour des raisons techniques. De plus, les descriptions très précises de Peytavi concernant la Boulangère font état de mouvements trop chorégraphiés, trop scéniques pour relever d'une ancienne société paysanne³¹⁸. Plusieurs danses qui composent le répertoire folklorique en Bas-Languedoc sont ainsi décrites par les auteurs de la revue *Trencavel* eux-même, entre 1939 et 1944, grâce à leurs observations personnelles, ou par collectages. Par exemple « *Lou Pebre* », dans *Trencavel*, fait l'objet dès 1939 d'une description très précise. La *Sautaire del pifre*, renommée à tort *Saltarelo* dans *Trencavel*, est absente de la revue, tandis que d'autres danses reconstituées méritent des articles complets (les Treilles, le Chevalet, le Romarin, la Trompeuse...). Les notes personnelles de Beaumadier précisent, à défaut de chorégraphies, ce que pouvait être la nature des danses, selon le jeu des ménétriers qu'il collecte : La Boulangère serait un quadrille, la *Sautairo* une Polka... De *Quane Malur*, il ne reste qu'une chanson, sans indication de mouvements ni de rythmes.

« Quane malur quant perdi ma maire, que m'avio meso dins lo bon camin,
Mès tout lou tort es estat a mon paire, que m'a laissado un pauc trop divertis
Adu ma flou, pas pus d'ounour, sioi malhurouso d'estre amouroso »³¹⁹.
[Quel malheur quand j'ai perdu ma mère, qui m'avait mise sur le droit chemin,
Mais tout le tort est à mon père, qui m'a trop laissée me divertir
Adieu ma fleur, plus d'honneur, je suis malheureuse d'être amoureuse]

Les chorégraphies précises des branles du Romarin, et du Laurier, danses les plus significatives, les plus vivaces et les plus populaires du littoral, sont transmises *in extremis* aux premiers folkloristes, dans leur forme tardive, avant de disparaître avec les tout derniers danseurs et maîtres de danse. La jeunesse, partie à la ville, se désintéresse rapidement des anciens rituels ruraux. Ce sont désormais les sonneurs de fifres et de hautbois qui, dans le Bas-Languedoc du début du XX^e siècle, assurent la transmission des pratiques de l'ancienne société paysanne, à la nouvelle société urbaine.

³¹⁸ La description complète de la danse a été envoyée par lettre à Léonce Beaumadier en 1946. Peytavi y relate ses souvenirs, « ceux des belles années d'avant-guerre », et décrit une danse complexe avec force détails.

³¹⁹ Anonyme, *Quane Malur*, manuscrit non daté, fonds Léonce Beaumadier, fonds privé famille Garau.

B) DE LA PRATIQUE À LA SURVIVANCE

1- Hautbois et accompagnement musical

a) Pratiques musicales pastorales

La danse populaire est indissociable d'un accompagnement musical, principalement mélodique ; les mentions de danse des Treilles, ou du Chevalet languedocien, se font rarement sans une évocation des instruments qui accompagnent les danseurs. Les instrumentistes occupent même une place de choix lors des fêtes populaires. Les instruments usités sont cités soigneusement dans les comptes rendus de manifestation, dans la presse et dans les rapports des conseils municipaux, mais aussi dans les rapports de police concernant les troubles à l'ordre public. Ce sont souvent les musiciens eux-mêmes qui sont mentionnés, soit parce qu'ils sont du village, soit parce qu'on les fait venir, parfois à prix d'or, du village voisin ou de la ville... Pendant l'Ancien Régime, les musiciens qui se produisent lors des fêtes locales usent principalement du violon, du fifre, du hautbois traditionnel, et bien sûr du tambour du garde champêtre dont la plupart des villages languedociens sont pourvus. La pratique d'autres instruments comme la *bodèga*, dans la Montagne Noire, ou la *museto* dans le Lauraguais reste marginale, ou très locale. Le hautbois devient vite un instrument prépondérant de la culture populaire en Bas-Languedoc. Sa pratique se généralise au milieu du XVIII^e siècle et s'intensifie au XIX^e siècle, principalement dans l'Hérault et dans le Gard. Instrument essentiellement pastoral, pouvant essaimer de la plaine viticole vers les premiers contreforts des Cévennes lors des transhumances, le hautbois qui soutient les danses populaires et officielles en Bas-Languedoc est aisément identifiable, d'un point de vue organologique et physique : long d'environ 45 centimètres selon les factures, muni de six trous de jeu et d'un trou d'accord, il se distingue des autres hautbois des régions limitrophes (hautbois du Couseran, *graille* de la Montagne Noire) par une longue et grande anche double en roseau, tenue et non libre. Dans ses versions populaires régionales les plus anciennes, il est dépourvu de clés, comme l'étaient les chalémies médiévales, desquelles le hautbois contemporain tire une partie de son organologie. Au fil des siècles, le hautbois populaire subit quelques influences extérieures, et connaît des évolutions lentes, de concert avec le hautbois baroque façonné par la dynastie de luthiers et hautboïstes royaux Hotteterre. Les hautbois de facture Renaissance se généralisent à la cour du roi François 1^{er}, et dans toutes les provinces. Les entrées et réceptions royales lors de la visite de François 1^{er} à Bordeaux, à Marseille, ne se font pas sans les *haulxboys* des ménétriers locaux, hérités des instruments de rues très populaires :

« Tant de dances, tant de chansons, Tant de haulxboys et d'instrumens. Dances font faire mains tansons. On dance souvent par la rue ; Chascun y faict du mieulx qui peult, et tout pour la beste velue. Qui trop dance souvent s'en deult »³²⁰.

La graphie du hautbois dans les textes anciens est très variable. Du terme languedocien *aubòi* sont dérivées plusieurs formes locales ; *aubôi*, sous la plume du félibre biterrois Beaumadier ; *aouboy*, sous celle de Germain Encontre à Marsillargues, *aultboy* au XVII^e siècle dans les contrats d'apprentissages officiels, ou plus fréquemment *aubòi*. Tous font référence au même instrument, usité lors de festivités diverses, des fêtes votives locales aux officielles entrées royales. Nous excluons ici les termes *graile* et *gresle*, désignant les hautbois des monts de Lacaune et Montagne Noire, qui présentent des différences organologiques prononcées (longueur du corps, taille de l'anche, tonalité). Enfin doivent être considérés comme hautbois le *courtet*, ainsi que l'*autboi de rusca*³²¹, à la facture plus modeste, et à l'utilisation pastorale.

Les mentions de hautbois du Bas-Languedoc sont nombreuses dans les rapports consulaires et municipaux, dans les récits de voyage du XIX^e siècle, et se trahit également par une sonorité et une puissance répréhensible. Le hautbois se rend parfois coupable de nuisances sonores, car il soutient avantageusement les débordements de la population ; on trouve trace des hautbois (désignant à la fois l'instrument et le musicien), ainsi que de leurs cadres de pratiques, dans les rapports de police municipaux³²². À Mauguio, on déplore les tensions et débordements dus principalement au son du hautbois, et à son implication politique régulière aux côtés des opposants : « Esprit d'indépendance à Mauguio, renvoi du hautbois qui entraîne toujours des batestes »³²³.

Le hautbois est un instrument populaire et spécifique à la région. Il acquiert au fil des ans une dimension identitaire forte. Il est de toutes les manifestations populaires, festives ou contestataires, et exalte les tensions et accompagne les phénomènes de violence. En 1792, pour lutter contre la confiscation des terres agricoles et des récoltes, les musiciens locaux de Montagnac soutiennent la contre-révolution et ses participants qui « dansent tout en traînant partout dans les rues » un militant de la République. Il est mentionné qu'un « hautbois » accompagne le lynchage³²⁴.

Le hautbois est également un instrument de défilés, assez puissant, avec une signature sonore particulière. La tessiture du hautbois n'est pas toujours appréciée, selon la technique du musicien. Léonce Beaumadier rapporte à ce propos un dicton du début du XX^e siècle, concernant le

³²⁰Anatole de MONTAIGLON, *Recueil de poésies françaises des XVI^e et XVII^e siècles*, Tome IV, P. Jannet, Paris, 1866.

³²¹ Le hautbois d'écorce est un instrument fragile, éphémère, en écorce de bouleau d'un seul tenant ; il n'en reste que très peu d'exemplaires de l'ancienne société pastorale, dont un exposé au musée du Biterrois.

³²² « Plaintes et placets, ordre public, intérêt des familles », Archives départementales de l'Hérault, Série C. Il est principalement question ici des diocèses d'Agde (séries C6656 à 6671) et de Béziers (C6696 à C6718).

³²³ Archives départementales de l'Hérault, série C, 6794, *plainte et placet*, Mauguio 1778-1781.

³²⁴ Archives départementales de l'Hérault, série L, 882. *État récapitulatif des récoltes*, Montagnac 1792.

hautbois de Poussan : « *Cinq sòus per lou faire jougar, cinq francs per lo fa s'arrestar* »³²⁵.

La zone de pratique du hautbois et du violon, principaux instruments dont la pratique est généralisée dès le XVIII^e siècle, n'est pas homogène dans tout le Bas-Languedoc. Pierre Laurence met clairement en lumière deux zones distinctes, avec un Ouest-Héraultais soumis à la pratique quasi-exclusive du violon, tandis que l'est du département, à partir de Agde et Sète, connaît surtout l'usage du hautbois³²⁶. Dans le Gard, le hautbois est également très présent, de la plaine aux Cévennes, pour accompagner essentiellement les festivités populaires, surtout depuis la Révolution.

Le hautbois, instrument populaire très répandu dans tout le bassin méditerranéen, s'est implanté dans toute la région. Pourtant, il peine à s'implanter dans le Biterrois, le Piscénois, et même à l'intérieur des terres, vers l'Espinouse et le Caroux. Plusieurs raisons peuvent être avancées : d'une part, le fifre demeure prépondérant dans les villages languedociens grâce à une fabrication très simple, et un apprentissage aisé ; on trouve des joueurs de fifre, même d'un niveau modeste, dans de nombreuses localités. D'autre part, le violon satisfait pleinement les besoins d'une population plus sensible aux douces mélodies des cordes, qu'aux hautbois aigrets. La pratique généralisée du violon dans toute l'Europe, et dans tous les milieux, en fait à la fois un instrument populaire et traditionnel, et un instrument aristocratique :

« Est-ce parce que les *Treilles*, la *Pastourelle* dansée, le si *Joli tambour* chanté et le Chevalet le furent à l'aide de violons lors de la visite en 1777 du comte de Provence, frère du Roi Louis XVI, que nous n'avions pas de ménétriers ? »³²⁷.

Le violon demeure fortement implanté dans le Biterrois, même après l'avènement des premières générations attestées de joueurs de fifres ou de hautbois, que Léonce Beaumadier avait coutume de nommer ménétriers. Ce terme apparaît régulièrement dans le *Petit Thalamus* de Montpellier, dans sa forme occitane : les *menestriers del cossolat* (les ménétriers du consulat) désignaient les musiciens de tout instruments, des joueurs locaux d'instruments à cordes ou à vent, qui animaient les fêtes officielles. Dès 1502 (1503), ce sont eux qui accueillent l'archiduc de Flandres et qui jouent pour le *bailh de la treilhe*: « (...) *Ledit consolat fust grandement festoyé tant de confitures, mez que trompetes et autres menestriers*³²⁸ ».

Cette situation perdure. Les ménétriers de toutes sortes (joueurs de violons, de flûtes, de musettes), règnent dans les fêtes populaires et officielles. Alors qu'ailleurs en Languedoc la

³²⁵ [Cinq sous pour le faire jouer, cinq francs pour le faire s'arrêter], Léonce BEAUMADIER, *Ménétrier en Languedoc méditerranéen*, tapuscrit, Béziers, 1941.

³²⁶ Pierre LAURENCE, *Variations sur un même instrument, le hautbois en Bas-Languedoc du XVIII^e au XX^e siècle*, Centre Alpin et Rhodanien d'ethnologie, Grenoble, 1993.

³²⁷ Léonce BEAUMADIER, *Ménétrier en Languedoc méditerranéen*, tapuscrit, Béziers, 1941.

³²⁸ *Le Petit Thalamus de Montpellier*, 1502, op. cit. Fol. 462.

pratique du hautbois se généralise, dans la région de Béziers et de Pézenas le violon semble le seul instrument digne de faire danser, à la ville comme dans les campagnes : « En 1802, pour deux francs, le violon de Béziers faisait la fête de Vendres. C'était avant *lo Gueil*, c'était même avant son patron et professeur »³²⁹.

Beumadier précise avoir tiré cette anecdote d'une étude notariale locale, mais il y a fort à parier que le folkloriste biterrois a collecté les descendants du Gueil, ainsi que leurs archives, en janvier 1939 lors des dernières fêtes du Romarin. Son enquête ne fait que confirmer les écrits des XVIII^e et XIX^e siècle rapportant la pratique quasi-exclusive du violon dans l'ouest de l'Hérault :

« (...) Mais la danse des Treilles, qui quelquefois a lieu ce jour-là, & toujours dans les grandes fêtes publiques, est encore plus réjouissante (...) Il faut entendre les airs si vifs et si gais que jouent les violons »³³⁰.

La tradition du violon est tenace. Elle va même jusqu'à commander aux chefs de jeunesse de rémunérer un violon de la ville pour animer les bals populaires, qu'un fifre local pourrait bien assurer. Le fifre joue en journée, résonne dans les rues et s'entend de loin, mais le violon confirme, malgré la concurrence croissante du fifre et du hautbois, qu'il est l'instrument de la danse et des festivités, de la plus haute bourgeoisie régionale, issue du commerce du vin, jusqu'au fêtes agraires les plus populaires :

« Aux fifraires de toujours les jeunes préféraient les musiciens (les violons) et aux environs de 1880, le premier violon de notre théâtre municipal transporté en calèche assurait la soirée de Vendres pour 3 francs (c'était M. Bonnet) »³³¹.

Le violon est signe de modernité et de distinction, dont le hautbois champêtre, et le fifre, sont dépourvus. De plus, le répertoire des instrumentistes de la ville est beaucoup plus étendu que celui des ménétriers locaux : ceux-ci ne déchiffrent souvent pas les partitions, n'ont qu'une très vague sensibilisation au solfège, et se transmettent oralement ce que Émile Roquefort ou Joseph Canteloube retranscriront et harmoniseront enfin au XX^e siècle. Le violon, instrument chromatique, est adapté à tous les répertoires, toutes les nouvelles tendances musicales venues des villes d'Europe. Le violoniste peut ainsi assurer un bal plus varié et plus long que ne le peut un joueur de fifre formé dans un cadre familial et amateur. La jeunesse du XIX^e siècle est sensible à cette polyvalence, et obtient délégation des pouvoirs tant administratifs que religieux :

³²⁹ Léonce BEUMADIER, tapuscrit N°12, page 11, fonds privé famille Garau.

³³⁰ Louis DOMAIRON, *Le Voyageur français, ou la Connaissance de l'ancien et du nouveau monde*, Moutard, Paris, 1795, p. 367.

³³¹ Léonce BEUMADIER, *Ménétrier en Languedoc méditerranéen*, tapuscrit, Béziers, 1941.

« (...) Par contre dans les villages les jeunes gens se préoccupaient beaucoup d'avoir des musiciens à l'occasion de la fête locale. À Fanjeaux, les rois ou abbés de jeunesse sont élus après mise aux enchères d'un ou plusieurs gâteaux à l'église paroissiale ; c'est au chef de jeunesse qu'il appartient de louer les violons pour la fête. À Cuxac-d'Aude, l'administration consulaire remet une subvention annuelle au chef de la jeunesse qui louera des violons pour la Saint Martin »³³².

La jeunesse est attirée par la ville, de manière irréprouvable ; le confort, la lumière, la culture auxquels les habitants des campagnes languedociennes aspirent se font toujours plus aguichants au gré de l'essor économique de la Narbonnaise et du Biterrois. S'offrir des instrumentistes citadins, dans une campagne que l'on ne peut pas encore quitter, c'est faire venir la ville à soi. Offrir à ses enfants un enseignement musical, c'est aussi avoir l'ambition de les voir quitter les campagnes pour monter à la ville. Le violon et le solfège prévalent sur la pratique pastorale des instruments depuis le Moyen-Âge et la Renaissance :

« Contrat – Dame Florette Asbruge, veuve de Bertrand Marron, maître pareur de drap, donne son fils Guillaume Marron à François Astruc, maître joueur de violon habitant à Narbonne pour lui apprendre à jouer du violon. L'apprentissage est fixé à 2 ans pour 36 livres »³³³.

Dans ce contrat d'apprentissage de 1609, passé devant notaire à Agde, le prix des enseignements apparaît assez élevé ; seule la bourgeoisie locale peut se l'offrir. Le violoniste est onéreux, mais il reste indispensable dans tout l'ouest du Bas-Languedoc, et ce pendant plusieurs siècles. Les contrats d'apprentissages concernant les violons sont nombreux, et les contrats d'engagements le sont tout autant, malgré les prix pratiqués par les instrumentistes. Les violonistes représentent un réel investissement pour les communes comme celle d'Agde, en 1627, où plusieurs violonistes jouent lors du carnaval pour un montant égal à 138 livres :

« Tout l'argent des bouquets sera pris par eux, ils ne pourront en aucun cas jouer en un autre bal sans consentement. Si le rapport des bouquets n'atteint pas le prix prévu, il faudra le compléter »³³⁴.

D'une part il convient pour les organisateurs ruraux de protéger l'investissement en s'assurant de l'exclusivité des musiciens, afin qu'ils n'aillent pas jouer gratuitement pour d'autres fêtes non-officielles dans les différents quartiers. D'autre part, la somme étant élevée, il est d'usage de faire régler tout ou partie du cachet par la population elle-même, sous la forme d'un tour de ville, au cours duquel on offre des bouquets de fleurs ou des friandises contre de l'argent. La musique, c'est-

³³² Paul CAYLA, « Musiciens du temps passé » dans *Folklore*, tome VIII, 1949.

³³³ Léonce BEAUMADIER, *Ménétrier en Languedoc méditerranéen*, tapuscrit, 1941, musée du Biterrois. Les contrats d'apprentissages et d'engagements figurant dans ce tapuscrit, seraient issus selon l'auteur lui-même d'une étude disparue faite sur les musiciens d'Agde au XVII^e siècle. Cette étude anonyme aurait été redécouverte, mais non publiée, par le Commandant Barret, ancien président de l'*Escolo Trencavel*.

³³⁴ Léonce BEAUMADIER, *Ménétrier en Languedoc méditerranéen*, tapuscrit, 1941, musée du Biterrois.

à-dire celle que l'on fait venir expressément malgré sa lourde tarification, apporte incontestablement à la fête un supplément d'âme. Afin de répondre à la nature des fêtes languedociennes, composées de festivités populaires en journées, et de bals officiels en soirée, il arrive que certains musiciens s'adaptent à la demande, en maîtrisant plusieurs pupitres. Un contrat d'apprentissage de 1613 mentionne déjà l'existence d'Antoine Astruc, « violon et hautbois, de Narbonne » désireux d'apprendre à sa nièce et filleule Marguerite Astruc à jouer de la harpe « et d'autres instruments »³³⁵.

Ainsi, en certains lieux, les musiciens faisant profession de leur technique pouvaient maîtriser à la fois l'instrument de rue et l'instrument de bal ; les hautboïstes-violonistes, de l'Ancien Régime sont toutefois assez marginaux. On en trouve mention encore à Carcassonne, en 1620 dans un contrat d'association entre deux musiciens, Louis Molinier et Pierre Vaissière, qui s'entendent fort bien :

« (...) pour jouer du violon et aultboys et autres instruments de leur mestier à commungs gains et proficts qu'ils feront tant à jouer de leurs instruments à lancer aulx bals que pour apprendre à jouer du violon, de la mandore, du luth, de la harpe ou outre instrument de leur dit mestier »³³⁶.

Violons et ménétriers se côtoient partout en Languedoc. En 1637, le 9 mars, « violons et hautbois » attendent la visite de l'archevêque à Albi³³⁷. Vers 1880, en Agde, « les jeunes préféraient les musiciens joueurs de violon, et les hommes mariés prenaient alors à leurs frais le *fifraire* de toujours »³³⁸.

La pratique du fifre fait effectivement partie de la mémoire collective dans le Bas-Languedoc rural. Il a pu agrémenter lui aussi les plus grandes fêtes officielles comme les plus modestes, souvent par défaut. À Béziers, le 14 juillet 1790, et en l'absence de hautbois de renom, ce sont les fifres qui assurent la fête obligatoire de la Fédération :

« État de la dépense que la ville de Béziers a faite à l'occasion de la fête de la Fédération, qui a eu lieu le 14 juillet 1790, telle qu'elle fut déterminée par délibération du Conseil général de la commune de la-dite ville du 1er du-dit mois de juillet.

- Premièrement à Jean Fouissac, maître cordonnier, deux cent cinquante six livres, pour le prix de soixante quatre paires de souliers que la ville a donné à ceux et celles qui ont dansé les Treilles, aux tambours et fifres (sic), à raison de quatre livres la paire ;

- (...);

- Au sieur Labor, marchand de cette ville la somme de quatre vingt quatre livres pour le prix des rubans qu'il a fourni aux treilleurs et treilleuses, conducteurs, tambours et fifres ;

³³⁵ Contrat d'apprentissage (1613), série 3E 916, Archives départementales de l'Aude, Carcassonne.

³³⁶ Contrat d'association (1620), série 3E 916, Archives départementales de l'Aude, Carcassonne.

³³⁷ *Notice historique et descriptive sur l'église métropolitaine Sainte-Cécile d'Albi*, Société archéologique du Midi de la France, imp. Dieulafoy, Toulouse, 1841.

³³⁸ Léonce BEAUMADIER, *Ménétriers en Languedoc, contrats d'apprentissage*, tapuscrit N°2, fonds privés famille Garau, 1945.

- Payé aux conducteurs de la danse des Treilles, tambours et fifres, dix huit livres pour le prix de leurs journées par eux employées pour la dite danse »³³⁹.

Les fifres, tambours, et hautbois possèdent des qualités que les violons ne connaissent pas : une puissance sonore adaptée à la rue, un timbre particulier lié à l'emploi du roseau, une affection particulière liée au pays et à la ruralité. C'est ce qui provoque la grande générosité des autorités municipales, et nationales, envers les divers éléments du folklore régional. Peu à peu, au cours du XIX^e siècle, la pratique populaire du violon recule face aux bouleversements de la société languedocienne, et l'essor de la viticulture. Le violon redevient l'instrument de chambre qu'il a toujours été, et réintègre les théâtre et salons. Aux fifres, hautbois et autres instruments locaux le privilège d'animer un temps les rues, les bals, et les danses officielles, avant l'avènement des cuivres et d'autres musiques issues de la modernité.

b) L'avènement des hautbois

Toutes sortes d'instruments à vents sont appelées à remplacer progressivement le violon lors des fêtes populaires. Mais si certains instruments comme le fifre ou le hautbois essaient très bien avec les musiciens appelés à se produire dans les villes et villages environnants, d'autres ne parviennent pas à s'implanter en Bas-Languedoc. La *bodèga*, instrument de l'arrière-pays de l'Hérault et de la Montagne noire, a pourtant eu ses grands ménétriers, des représentants d'envergure qui ont porté l'instrument de l'Ancien Régime jusqu'après la Seconde Guerre mondiale. L'Aude a compté, entre autres, la famille Molinier, venue s'installer à Carcassonne au XVI^e siècle, Jean Puech à Saissac, au XIX^e siècle, ou encore Joseph Ourliac, dit *Pebre*... Aux premiers revivals du XX^e siècle, des mainteneurs de renom, Charles Alexandre et Pierre Grand, *bodegaires* à Mazamet, maintiennent et théorisent l'instrument. La *bodèga* est un instrument à vent particulier, qui a eu les honneurs de la revue *Trencavel*, sous la plume de Pierre Grand, et celle d'Auguste Domergue, alias *Frigoulet de la Gardiolo*. L'étude y est succincte mais complète :

« La boudègo lengadouciano es counstituïdo per un ouïre fach amé la pèl entièro d'uno cabro – d'aqui ven soun noum – que servis de servo a ert, d'un autboï, d'un grand bourdoun d'accompagnoment, et d'un buffet »³⁴⁰.

[La *boudègo* languedocienne est constituée d'une outre avec la peau entière d'une chèvre -d'où son nom- qui sert de réserve à air, d'un hautbois, d'un grand bourdon d'accompagnement, et d'une embouchure]

La *boudègo* étend sa zone de pratique de plus en plus au sud, au cours de siècles d'existence.

³³⁹ Transcription d'un document comptable de la commune de Béziers, Archives de la Société archéologique de Béziers, 1790.

³⁴⁰ Peire GRAND, « La Boudègo ou Cabro », dans *Trencavel*, Béziers, 1938, page 151.

Mais trop de vignes en Bas-Languedoc ; la monoculture de la vigne, qui avait déjà chassé les bergers des plaines héraultaises et audoises, empêche totalement la divagation des bêtes. Pas de chèvres pour fournir les peaux, mais du buis, qui pousse en abondance entre la mer et la montagne, afin de tourner les hautbois. La pratique musicale pastorale se fait donc, en Bas-Languedoc sans réserve d'air pour le musicien. De l'instrument du Haut-Languedoc ne demeure pour la population rurale de la plaine viticole, qu'un hautbois commun à de nombreuses sociétés méditerranéennes :

« *L'autbôï, ou graïle, coumo toutos las outros partidos de boi de la boudègo es de bouis. Es long à pr'aquí d'uno crantèno de centimestres. L'enche es fach ame uno carabeno* »³⁴¹.

[Le hautbois ou *graïle*, comme toutes les autres parties de bois de la boudègo, est de buis. Il est long d'à peu-près une quarantaine de centimètres. L'anche est faite en roseau]

Corps en buis et anche en roseau ; la facture du hautbois populaire languedocien ne nécessite pas davantage de matériaux. Mais l'organologie et la maîtrise de l'instrument est assez complexe, ce qui provoque bien souvent des vocations de joueurs de fifre plutôt que d'hautboïstes. En effet, le fifre est de facture plus simple ; sa perce n'est pas conique, et il ne nécessite pas la confection ni la maîtrise d'une anche double en roseau. Sa simplicité est la raison du succès du fifre dans les milieux les plus populaires de la société régionale ; mais cela n'empêche pas l'instrument d'obtenir la reconnaissance de l'ensemble de la société, ni de se classer parmi les instruments forts, et officiels, digne de jouer pour les autorités :

« *Lo Gai (...) ero un artisto vertadièr, sous pots eroun touto sa ressouço, soun art tenio tout entier dins sas labros. Dos tambours l'accompagnaboun : tout cop Cabanes, per escais Mina, tout cop Simoun. Es Minan qu'amé lo mestre del Gai abio fach dansar las Treilhos à Béziers l'annado del sacre de Carles X* »³⁴².

[Lo Gai était un véritable artiste, ses lèvres étaient sa seule ressource, son art résidait tout entier dans ses lèvres. Deux tambours l'accompagnaient : parfois Cabanes, surnommé Mina, parfois Simon. C'était Mina qui, avec le maître du Gai, avait fait danser les Treilles à Béziers l'année du sacre de Charles X]

En 1825, Charles X visite effectivement le Bas-Languedoc. Les ménestriers de tous ordres se partagent les fêtes. En extérieur, ce sont les instruments puissants et sonores qui s'imposent, devant les violons et les orchestres. Les joueurs de fifres dominent le plateau en l'absence probable, une nouvelle fois, d'hautboïstes de renom. *Lo Gai* (le joyeux) que Léonce Beaumadier après son collectage de 1939 nomme *lo Gueil* (le ressort)³⁴³, hérite de son maître, musicien pour le roi, l'honneur de jouer sa vie durant pour les fêtes officielles ou populaires du Biterrois. Il n'en fera

³⁴¹ Peire GRAND, « *La Boudègo ou Cabro* », dans *Trencavel*, Béziers, 1938, page 152.

³⁴² TRENCANEL, « *Ço Nostre, un bel pifraire : lo Gai* », dans la revue *Trencavel*, 1939, p. 120-121.

³⁴³ Léonce Beaumadier s'explique dans ses notes sur l'enquête menée à Vendres en 1939 (fonds privés famille Garau).

pourtant pas métier, d'autres instruments venus de la ville ou de la campagne étant appelés, au cours de tout le XIX^e siècle, à se produire et à faire danser, selon les circonstances.

Si les violons se taillent longtemps la part du lion dans les bals populaires des villes et des campagnes, les instruments pastoraux se font entendre lors de moments particuliers de la fête. Les hautbois sont déjà répandus dans le grand Montpelliérain, et jusqu'à Nîmes, depuis plusieurs siècles. Ils sont toujours conviés pour les fêtes populaires comme pour les réceptions royales de l'Ancien Régime. Ce sont les hautbois qui accueillent l'évêque de Montpellier à Mauguio en 1626³⁴⁴ ; ce sont aussi les hautbois qui ont les honneurs des visites royales ainsi des grands défilés universitaires de Montpellier, notamment en 1890. Cette présence constante est ancienne ; la première occurrence de hautbois en Bas-Languedoc est diffuse. Ce n'est qu'après l'introduction systématique du français dans les chroniques et comptes-rendus officiels que le terme de hautbois fait véritablement son entrée dans le vocabulaire courant. À Montpellier, la Chronique consulaire adopte le Français en 1528. À Béziers, dès la fin du siècle précédent³⁴⁵ ; dès lors, le hautbois apparaît de loin en loin dans les pièces d'archives. Celles-ci peuvent toutefois être trompeuses à plus d'un titre.

D'une part, la pratique du hautbois, répandue dans tout le Languedoc de Nîmes à Toulouse, est à différencier de l'usage d'autres instruments à vent, à anches doubles ou sans anches de roseau, fortement implantés dans les festivités régionales. Léonce Beaumadier, à une époque de revival de l'instrument, dans l'entre-deux guerres, tient à préciser la spécificité de l'instrument :

*« L'autbô e l'autbouisset, soun pas la museto, ni lou calamel, ni lo flabut, ni lo flabutet, ni lou pifre »*³⁴⁶.

[Le hautbois et le petit hautbois ne sont pas la musette, ni le chalumeau, la flûte, ni le flûtiau, ni le fifre]

Le hautbois Languedocien est rarement confondu dans les textes d'archives ; au cours des fêtes officielles qui font l'objet de compte-rendus détaillés, il côtoie souvent fifres, flûtes et trompettes (celles-ci désignant des trompes, cornes ou cors, sonnés le plus souvent par les *trompaires* militaires).

D'autre part, un texte important est source de confusion : une erreur chronologique s'est glissée dans l'*Histoire de Mèze* d'Albert Fabre. Ce dernier cite une histoire manuscrite de la ville, sans préciser sa provenance. Il y relate succinctement des visites royales en Bas-Languedoc, dont celle de Louis XIII :

³⁴⁴ Cité par Pierre Laurence, *Variations sur un même instrument, le hautbois en Bas-Languedoc du XVIII^e au XX^e siècle*, Centre Alpin et Rhodanien d'ethnologie, Grenoble, 1993.

³⁴⁵ *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire de Béziers*, édition Veuve Millet, Béziers, 1931, p. 155.

³⁴⁶ Léonce BEAUMADIER, « *Pichot ensaj d'estudi sus l'Autbô* », dans *Trencavel*, 1938, p. 170-171.

« Louis XIII, venant de Pézenas, se rendit à Mèze, en chassant, où il arriva le 12 août 1226 (...) L'après-midi le roi fit une promenade sur l'étang de Thau. (...) Il fut reconduit à son retour chez M. de Portales au son des hautbois et tambours, précédé par le bœuf qui avait assisté à toute la cérémonie »³⁴⁷.

Les faits sont avérés, mais en 1626, et non en 1226. S'il y a eu effectivement une présence royale en Languedoc en 1226, afin de rattacher les terres des seigneurs Raymond VII et Trencavel à la couronne de France, il n'est fait mention d'aucune visite du roi de l'époque, Louis VIII, dans la ville de Mèze. Par contre, la reine Blanche de Castille, ayant suivi son époux dans ce déplacement sur les terres des Albigeois, assiste bel et bien, selon Albert Fabre, aux offices religieux mézois des 14 et 15 août 1226. Mais ni dans l'Histoire de la ville de Mèze d'Albert Fabre, ni dans les archives manuscrites de Mèze, il n'est question de hautbois.

Léonce Beaumadier décèle probablement une erreur. Mais il pense qu'elle concerne le roi, et non l'année. Il conclut donc à la plus ancienne occurrence de pratique de hautbois en août 1226, lors d'un passage en Languedoc du roi Louis VIII, et publie, sans vérification, dans la revue *Folklore* :

« Et voici que le 12 août de 1226 Le roi Louis VIII, de passage à Pézenas arriva à Mèze en chassant. L'après-midi, après une promenade sur l'étang de Thau, *il fut reconduit chez monsieur de Portales aux sons des hautbois et tambours* »³⁴⁸.

La publication de l'étude de Léonce Beaumadier, dans la revue folklore en 1963, fait grand bruit dans tout le milieu traditionnel languedocien en plein renouveau³⁴⁹. D'autant plus qu'elle est accompagnée d'une série de conférences sur ce thème précis. Léonce Beaumadier diffuse l'information erronée lors de communications à la Société archéologique de Béziers le 23 mars 1963, le mois suivant à l'Institut d'études occitanes de Béziers, à la faculté des lettres de Montpellier pour un colloque régional, à Vendres l'année suivante, et au Conservatoire occitan de Toulouse en 1972. Il publie également un article complet sur le sujet dans le Journal de la Confédération musicale de France, en avril 1968³⁵⁰. L'idée d'une pratique du hautbois en Languedoc dès le XIII^e siècle fait long feu, jusqu'aux études de Pierre Laurence publiées en 1993. Pourtant, l'erreur est évidente dans l'ouvrage de Fabre : c'est Louis XVIII qui, en Bas-Languedoc, fut honoré par les instruments hauts qui accompagnaient les danses et les rois lors de leurs entrées : hautbois et tambours.

³⁴⁷ Albert FABRE, *Histoire de Mèze*, Clavel-Ballivet, Nîmes, 1881, p. 108.

³⁴⁸ Léonce BEAUMADIER, « Les *graïles* en Languedoc », dans *Culture populaire*, tapuscrit N°33, octobre 1963. Cette étude fera l'objet d'une publication dans la revue folklore, sous la direction de René Nelli, en décembre 1963.

³⁴⁹ Léonce BEAUMADIER, « Les *graïles* en Languedoc dès le XIII^e siècle », dans *Folklore*, N° 112, Carcassonne, imprimeries Gabelle, 1964, p. 2 à 9.

³⁵⁰ Léonce BEAUMADIER, « Le Hautbois en Languedoc dès le XIII^e siècle », dans le *Journal de la Confédération musicale de France*, n° 212, avril 1968.

c) Aux véritables origines du hautbois

Les premières mentions de Hautbois, tel que l'instrument demeure à peu de choses près jusqu'au XX^e siècle, remontent au XVI^e siècle. Les *mémoires de Jean Philippi*, citent la présence de « trompettes et de tambourins » lors d'une cérémonie d'offrandes en l'église Saint-Pierre de Montpellier en 1561, mais aussi de « hautbois » pour la grand-messe du lendemain³⁵¹. Avant cette date, la pratique du hautbois est mentionnée en dehors de la zone culturelle habituelle, non loin de la plaine viticole languedocienne : à Albi, il est souvent fait référence aux hautbois (17 mentions avant 1790 dans les archives de la ville), et non de trompettes ou de cornes métalliques habituellement utilisés par l'Église :

« Soit mémoire de ce qui se fit en l'an 1534 (1535), le dimanche 25 février, par mandement du Roi, notre souverain seigneur. On marchait au bruit des tambourins et aux sons des hautbois, qui jouaient merveilleusement »³⁵².

Ou encore, dans le même document : « Le cortège fut reçu au son des hautbois de la ville et des trompettes de Navarre ».

Il est fait une nette distinction entre les trompettes communes de la cité, et les hautbois plus mélodiques. Ces derniers, dans l'Albigeois et dans la Montagne noire, prennent rapidement le pas sur les autres instruments. Ils sont usités pour les réceptions royales, les entrées solennelles en ville, ainsi que pour les grands offices religieux : « Étrenne de 15 sous aux joueurs de hautbois qui ont accompagné les consuls à Sainte-Cécile le jour de la Toussaint »³⁵³.

Ici en 1542 (1543 selon le nouveau calendrier grégorien), les hautbois, incontournables dans la vie culturelle de la cité, marquent le lien entre les pouvoirs politiques et religieux. Ce privilège est lié certainement à l'ancienneté de la pratique du hautbois, à son caractère solennel et séculaire comme en témoigne cet acte de 1548 : « Les hautbois précèdent le corps consulaire dans toutes les cérémonies, selon l'ancien usage »³⁵⁴.

Mais les hautbois n'ont pas le monopole des fêtes officielles. Ils y côtoient les trompettes, les cornes, pendant de longues années : pour les festivités liées à la naissance du Duc de Bourgogne, petit-fils de Louis XIV, le 29 août 1682, la ville de Toulouse publie dans ses comptes le « Salaire des six hautbois de la Ville de Toulouse, d'une trompette, des tambours de la Ville »³⁵⁵. Les hautbois

³⁵¹ *Mémoires de Jean Philippi (1560-1600)*, Société des bibliophiles de Montpellier, 1880, p.13.

³⁵² « Procession générale à Albi », Archives de la ville d'Albi et du Castelvieu, série AA-4. et Bibliothèque nationale de France, département Collections numérisées, 2008-276478.

³⁵³ « Comptes de l'administration communale, 1542 », Archives de la ville d'Albi et du Castelvieu, 4 EDT, série CC 248.

³⁵⁴ « Comptes de l'administration communale », Archives de la ville d'Albi et du Castelvieu, 4 EDT, série CC 252.

³⁵⁵ « Comptes consulaires », Archives municipales de Toulouse, série CC 2317.

reçoivent 55 livres pour avoir accompagné les consuls à travers la ville.

Pratique, sonore, à la fois festif et solennel, le hautbois semble s'étendre à tout le Midi. En Provence, les fêtes marseillaises célébrées le 18 septembre 1729 pour la naissance du Dauphin, fils de Louis XV, donnent lieu à un grand défilé habituel : « Les trompettes et les timbaliers ouvraient la marche : les hautbois et les fifres et les tambourins venaient ensuite, et une bande de violons terminait le cortège »³⁵⁶.

Le hautbois, le fifre, et les instruments pastoraux semblent connaître la même situation dans tout le Midi. Les fifres populaires sont encore bien présents, et les nobles violons essaient de sortir des salons. Entre ces deux univers, le hautbois se trouve une place de choix. Instrument transpositeur et chromatique, capable de jouer un grand nombre de partitions et de s'adapter aux différentes gammes, utile dans la rue et discret dans les salles, le hautbois allie tous les avantages de la concurrence.

En Bas-Languedoc, les hautbois connaissent avec le violon et les instruments à cordes une toute aussi longue période de coexistence. Les premières mentions de hautbois sont à peine plus tardives que dans le Tarn. En 1552 les frères Platter, étudiants à Montpellier, mentionnent dans leur journal la présence récurrente de luths, de violes et de hautbois afin d'accompagner lors des bals les danses en vogue, celles décrites par Thoinot Arbeau dans l'*Orchésographie*, la volte, la gaillarde, et bien sûr les différentes sortes de branles³⁵⁷.

En 1663, Delort décrivant le noble jeu du tir à l'Arc de Montpellier, observe la présence de hautbois et de tambours. Ceux-ci accompagnent le même jeu d'adresse, ainsi que les danseurs des Treilles et du Chevalet, en 1890, lors du grandiose anniversaire de l'université de Montpellier³⁵⁸.

À partir du XVII^e siècle, les références à la pratique du hautbois en Bas-Languedoc sont beaucoup plus nombreuses. Dès 1601, il est fait mention de l'embauche de six hautbois -comme à Toulouse en 1682- pour sonner lors des fêtes de Saint-Pierre à Montpellier³⁵⁹. En 1666, la fondation officielle du port de Sète entraîne de grandes festivités, des joutes dans le canal royal, et l'emploi de hautbois pour animer les tournois³⁶⁰.

Dom Guérin, au milieu du XVII^e siècle, rédige *Le testament de Couchard*, dans lequel tous les instruments en vogue sont cités, les hautbois étant différenciés expressément des musettes et autres vents :

« *Piey vole sieix tambours, cinq luts, sept salterions, Neou harpes, dex autbois, treize manicourpions*

³⁵⁶ « Comptes consulaires », Archives municipales de Toulouse, série CC 2317.

³⁵⁷ Félix et Thomas PLATTER, *Notes de voyage de deux étudiant balois*, Coulet, Montpellier, 1892.

³⁵⁸ M. E. MARSAL, dessin pour le VI^e centenaire de l'Université, Hamelin frères, Montpellier, 1890.

³⁵⁹ Annick GELBSEIDEN, « La musique à la cathédrale Saint-Pierre aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans le *bulletin historique de la ville de Montpellier*, N°10, non daté, pages 21 à 24.

³⁶⁰ *Relation du port de Saint-Louis au Cap de Sète en Languedoc*, Pézenas, Jean Martel, 1666.

; Voile quinze siblets, amay sept flûtes clares, Et dazanau clerons que jogou de fanfares. Per lou Joc del Valon, qual quiquon de mignon : Volle qu'anou serqua La Peire d'Avignon. Volle vint et tres corps et vint et nau trompettes, Vint et sept clamasins et dazanau muzetes »³⁶¹.

[Puis je veux six tambours, cinq luths, sept psaltérions. Neufs harpes, dix hautbois, treize manichordions (Petit clavecin) ; je veux quinze sifflets et encore sept petites flûtes. Et dix-neufs clairons qui jouent de concert. Pour le Jeu de Ballon, il faut quelque chose de joli : Je veux que l'on aille chercher La Pierre d'Avignon. Voilà vingt-trois cors et vingt-neuf trompettes, vingt-sept cornes et dix-neuf musettes]

Au XVIII^e siècle, l'usage du hautbois est généralisée en Bas-Languedoc, aussi bien dans les villes que dans les villages, pour les souverains comme pour le peuple. À Aniane, le 25 janvier 1777, la jeunesse danse pendant le jubilé, devant l'église paroissiale, « au son du hautbois »³⁶². Cette même jeunesse, dans le Gard, a besoin des hautbois pour effectuer les lucratifs tours de ville, forcer la générosité des villageois et vendre les denrées pour rentabiliser la fête :

« Le 06 août 1757, (...) ils furent à Sommières chercher trois grands gâteaux de sucre qu'ils portèrent sur un brancard. Ce brancard était précédé sur toute la route de deux hautbois et d'un tambour »³⁶³.

Quelques années auparavant les Piscénois avaient accueilli de hautes personnalités de l'aristocratie nationale, comme il se pratique à Montpellier depuis des siècles, avec les hautbois. Ceux-ci jouent pour une grande machine de bois et de toile représentant un poulain, totem de la ville :

« Monseigneur le Duc de Bourgogne et Monseigneur le Duc de Berry la voulurent voir lorsqu'ils passèrent à Pézenas en l'année 1700. Ce Poulain danse très bien au son du hautbois et du tambour »³⁶⁴.

Depuis le XVIII^e siècle, la pratique du hautbois, autrefois populaire, devient aristocratique : il est important d'afficher ses spécificités culturelles à des fins promotionnelles. Le 21 août 1721, la ville de Montpellier envoie à Versailles danseurs du Chevalet, musiciens et servants, afin de divertir le jeune roi convalescent : « Un jeune homme monté sur un petit cheval de carton (...) lui fait faire le manège au son des hautbois et des tambours »³⁶⁵.

1721 est ainsi une année de gloire pour le folklore bas-languedocien, et pour ses instrumentistes, qui obtiennent un écho national, une reconnaissance royale, et un réel engouement

³⁶¹ Dom GUERIN, « *Lo testament del noble amans Couchard de Fraisinet* », dans *Revue des langues romanes*, troisième série, tome septième, Montpellier, 1882.

³⁶² « Délibérations consulaires », série 10 EDT 39, 1776-1780, Archives communale d'Aniane.

³⁶³ A.-B. MILLIN, *Voyages dans les départements du Midi de la France*, tome IV, Tourneisen, Paris, 1811 p.319

³⁶⁴ Alexandre du MÉGE, *Statistique générale des départements pyrénéens, des provinces de Guienne et de Languedoc*, Treuttel & Wurtz, Paris, 1828, p. 395.

³⁶⁵ Article anonyme dans *Le Mercure de France*, Paris, 1721.

de la population. Le hautbois devient peu à peu un instrument particulier, adapté à toutes circonstances. Sa popularité se révèle dans des contrats de mariage : on fait profession de la pratique du hautbois. On joue et on enseigne l'instrument : les nombreux – et précoces - contrats d'apprentissage du hautbois en Bas-Languedoc, illustrent l'avenir prometteur qui est réservé à l'instrument.

L'âge d'or du hautbois

Le XIX^e siècle présente un grand nombre d'hautboïstes, répartis principalement de Nîmes à Béziers. C'est une zone de pratique étendue dans laquelle les cadres de pratiques sont variés et réguliers ; cela permet pour certains instrumentistes, autrefois polyvalents, de se spécialiser soit dans la pratique du hautbois, soit dans celle du violon. Les contrats d'engagements sont nombreux dans les villages du Gard et de l'Hérault, lors des fêtes locales, fêtes votives, fêtes officielles, noces... Les récits de voyage mentionnant la présence de hautbois le sont tout autant. Ils confèrent à l'instrument, à travers les publications nationales, une dimension identitaire extrêmement forte dont se saisiront les premiers folkloristes. Le hautbois devient l'instrument de la danse, des danses, quelle que soit la société qui l'emploie :

« Le jour de la fête patronale, dans la soiré du samedi et le dimanche, le hautbois et le tambourin réunissent les amateurs : la danse s'ouvre par une espèce de menuet languissant et ennuyeux, mais ensuite elle s'anime (...) »³⁶⁶.

Le hautbois sait dorénavant accompagner danses de société et danses populaires. On le demande également pour animer les jeux chorégraphiques dont les Languedociens agrémentent leurs fêtes depuis plusieurs siècles : joutes nautiques, promenade d'animaux totémiques, danses officielles... L'usage du hautbois se généralise car l'instrument est adapté à toutes circonstances ; il soutient, lors des nombreux défilés corporatifs, les saynètes et présentations artistiques des différents corps de métiers :

« Fête des jardiniers. Voici encore le hautbois et le tambour (...) Il ne faut pas que cela vous étonne ils les mettent partout. S'agit-il d'un mouton qu'on met aux quilles, les hautbois y sont (...) S'agit-il d'une partie de ballon intéressée, le hautbois et son tambour y sont ; enfin d'un mariage, d'une fête, d'un bal, etc. Ils y sont toujours, on ne s'en débarrasse qu'en payant, si toutefois on ne les a pas appelés. C'est un usage fort enraciné, et qui ne paraît pas devoir finir de sitôt »³⁶⁷.

Au cours du XIX^e siècle, les hautbois s'imposent partout en Bas-Languedoc. Ils profitent d'un fort corporatisme encore attaché à l'ancienne société paysanne, et d'une inclinaison

³⁶⁶ A.-L. MILLIN, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, tome IV, Tourneisen, Paris, 1811, p. 329.

³⁶⁷ J.-M. AMELIN, *Guide du voyageur dans le département de l'Hérault*, Gabon & Cie, Paris, 1827, p. 259-260.

aristocratique pour la puissance et la solennité de l'instrument. Le corporatisme, qui porte les pratiques pastorales depuis le XV^e siècle, garantit également aux sonneurs de hautbois des cadres de pratique très réguliers, très lucratifs, et durables. Mais tout à une fin.

2- Les ménétriers du Languedoc

a) Les corporations

Les nombreuses corporations qui animaient les villes jusqu'à la fin du XIX^e siècle s'organisent autour des centres d'intérêts économiques locaux. Des régions pouvaient ainsi avoir des corporations de ménétriers, employées régulièrement lors des fêtes officielles. À Paris, dès le XIII^e siècle, il est fait profession de jouer lors des fêtes calendaires, des noces ou des réceptions régulières ; le marché est rentable et les musiciens sont nombreux. Les registres d'impositions de la ville de Paris à la toute fin du XIII^e siècle renseigne sur les professions exercées dans la rue bien-nommée des ménétriers, actuelle rue Rambuteau : jongleurs, joueurs de trompette, facteurs de vielles et violonistes³⁶⁸. De cette corporation et de son succès naît rapidement un nouveau corps de métier, celui des forçetiers, ou fabricants d'objets en fer et en cuivre, consistant à fournir suffisamment de trompes ou trompettes aux musiciens de la cour royale. En 1321, la réforme des statuts des forçetiers octroie aux musiciens des avantages financiers, mais également des devoirs de fidélité, voire d'exclusivité envers les riches employeurs habituels. On s'arroge l'exclusivité de musiciens afin de s'attirer les faveurs d'une population attachée à ses ménétriers populaires. En Languedoc, ce sera le cas pour les sonneurs et les violonistes de bal. À Toulouse, en 1492, les statuts de la corporation des ménétriers stipulent, comme en Agde au siècle suivant, les obligations des musiciens envers les danseurs :

« Quand un ménétrier aura fait marché avec certaines personnes pour aller jouer dans des noces ou autres fêtes, il ne lui sera pas permis d'abandonner ces fêtes pour d'autres, dans le but de gagner plus d'argent, sous peine de deux livres l'amende »³⁶⁹.

D'autre part, les musiciens revêtent un rôle officiel qui leur garanti des revenus réguliers. À Toulouse, les statuts de la corporation précisent que « tous les ménétriers sont tenus de participer à la fête de la Visitation de Notre dame qui se célèbre le dernier jour du mois de juillet ».

³⁶⁸ Bernard BERNHARD, *Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris*, Bibliothèque de l'école des chartes, Paris, 1842, p. 377.

³⁶⁹ *Statuts de la corporation des ménétriers de la ville de Toulouse, 1492*, Archives départementales de la Haute-Garonne, série B1758, fol. 174. Également cité par Léonce Beaumadier dans *Ménétriers, hautboïstes d'Oc*, manuscrit, non daté, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, carton 17.

Mais toute la région ne connaît pas le fonctionnement administratif de la capitale : point de puissantes corporations de musiciens populaires à Béziers ni en Bas-Languedoc. Ceux-ci s'organisent individuellement, parfois familialement, le plus souvent sans les obligations inhérentes à la pratique officielle, ecclésiastique et aristocratique. Les ménétriers des villages méridionaux répondent ponctuellement aux demandes, sans se soumettre aux règlements. Leurs instruments ne connaissent pas les classifications héritées du Moyen-Âge, qui différencient principalement deux orchestres, celui des instruments dits *hauts*, très sonores, et celui des instruments dits *bas*, plus discrets. Cette dichotomie instrumentale, présidant aux registres médiévaux épiques et lyriques, avait des raisons d'être, et des cadres de pratiques particuliers : les ensembles d'instruments hauts qu'étaient les trompettes, les cornes et cors, les tambours et plus tard les hautbois traditionnels, faisaient office lors des cérémonies officielles, des fêtes publiques ritualisées, des noces, des banquets, des entrées royales, des processions religieuses, des tournois de joutes –sur terre ou sur l'eau- et des danses offertes aux souverains en visite provinciale. Ils constituaient une marque sonore spécifique, à la fois solennelle et régionale, voire régionaliste. Certains d'entre eux, comme le hautbois ou le fifre, sont ainsi devenus après des siècles de pratique assidue, la signature identitaire forte de certains espaces culturels du Bas-Languedoc. Du fait de leur puissance, et de leur popularité, les instruments hauts deviennent également les instruments privilégiés de l'aristocratie, et accompagnent la noblesse lors des manifestations publiques. Les instruments bas, du fait de leurs cadres d'utilisation populaires, ou bien lors des cérémonies religieuses et non-officielles, ne connaissent pas les honneurs et la reconnaissance accordés à d'autres. Leur pérennité ne dépend que de la capacité des populations rurales à maintenir leur pratique au cours des fêtes populaires et rituelles, et à demeurer indispensables pour soutenir les danses traditionnelles. Toutefois la pratique de certains instruments officiels comme le hautbois n'est pas non plus assurée *ad vitam eternam*... Sa facture et sa transmission demeurent, dans toute la région, exclusivement pastorale.

b) Les contrats de ménétriers

Rares sont ceux qui pouvaient, en Bas-Languedoc, vivre décemment du métier d'hautboïste. Ceux-ci se devaient de maîtriser d'autres instruments, ce qui leur permettait de répondre aux demandes de la population. Ils étaient souvent joueurs de hautbois et de violon, parfois de tambour également, et se produisaient selon les demandes dans les rues ou les salons. De cette pratique multiple, attestée en Bas-Languedoc pendant l'Ancien Régime, Pierre Laurence différencie trois sortes d'instrumentistes³⁷⁰ : d'une part les professionnels, ou semi-professionnels suivant la saison et les cadres d'emploi ; ils sont également luthiers, artisans et vivent de la pratique instrumentale ;

³⁷⁰ Pierre LAURENCE, *Inventaire des hautbois languedociens*, Murviel-lès-Montpellier, 2007

d'autre part les agriculteurs, qui font danser la jeunesse locale à l'occasion des fêtes locales (c'était le cas du Gueil, *égassier* à Béziers, ou Mahoux, viticulteur à Cuxac) ; enfin les bergers, musiciens souvent solitaires situés dans l'arrière-pays et la montagne, au-delà des terres viticoles du littoral. À ces trois types d'hautboïstes il convient d'ajouter les nombreux musiciens occasionnels, apprenants sous contrat, chefs de jeunesse, ainsi que les jeunes conscrits aux jours « d'écolage », qui se produisent avec leurs mentors et font danser les villages jusqu'au conseil de révision, et l'incorporation dans les régiments. Ceux-ci étaient beaucoup plus nombreux qu'il n'y paraît.

Contrats de mariage et d'engagement

Le XVII^e siècle offre déjà de nombreuses mentions de hautbois, soit dans les contrats de mariage, soit dans les contrats d'apprentissage. En 1656, dans les registres d'un notaire officiel, il est détaillé les professions des époux, et il apparaît que la pratique du hautbois pouvait, sans nécessiter la création d'une corporation, subvenir seule aux besoins de quelques rares individus : « Contrat de mariage d'André Moustelon, maître joueur de hautbois, de Béziers »³⁷¹.

Cet état de fait ne devait concerner que les meilleurs d'entre les ménestriers locaux. À lumière d'un autre contrat de mariage, concernant la même famille, il apparaît clairement que la pratique du hautbois était complémentaire de celle du violon, et que les multi-instrumentistes pourvoyaient à l'entretien de familles entières :

« Contrat de mariage de Bernard Cavallier, joueur de violon, habitant de Béziers, fils de feu Étienne Cavallier et de Claire Caumeze, de Béziers, avec Jeanne Moustalonne, fille d'André Moustelon, joueur de violon et de hautbois, et de feu Anne Laurette, de Béziers »³⁷².

Bernard Cavallier, présenté comme violoniste, paraît lui-même posséder plusieurs cordes à son instrument. Il apparaît, dans les mêmes actes notariés en 1691, comme « maître de danse de la ville de Béziers ». Cette dénomination officielle fait de Bernard Cavallier, à l'image d'Albert Quérel ou de Fernand Birot qui portaient le même titre au XIX^e siècle, le premier maître connu de la danse des Treilles en Languedoc.

Si hautbois et violons semblaient complémentaires, dans leurs cadres de pratiques calendaires et aristocratiques, d'autres instruments perdent peu à peu de leur popularité. Peu ou plus de mentions de trompettes, musettes ou cornemuses dans les archives languedociennes dès le début du XIX^e siècle. Les danses officielles se font désormais avec des instruments spécifiques et adaptés. Le fifre entre peu à peu en concurrence sévère avec le hautbois pour l'animation des fêtes

³⁷¹ *Registre de maître Pierre Arman, notaire à Béziers*, 9 janvier 1656. (Archives départementales de l'Hérault, 2E 14/233, folio 279-280).

³⁷² *Registre de maître Pierre Arman, notaire à Béziers*, 28 février 1672. (Archives départementales de l'Hérault, 2E 14/238, folio 360-362).

populaires, des carnivals, des noces, des *solencas* viticoles, et avec le violon pour l'animation des bals. Le fifre, s'il est pratique et peu coûteux car souvent très local, souffre d'une image détériorée ; il demeure un instrument champêtre et démodé. Après la réception de Charles X en 1825, Il n'est plus appelé pour l'accompagnement des entrées et fêtes royales. Pourtant, nombreux sont ceux qui avaient en leurs temps rendu l'instrument indispensable à toutes les fêtes, et lui avait permis d'atteindre la reconnaissance de tous. À Béziers, en 1815, il officie lors des joutes nautiques, il est expressément mentionné dans une pièce en vers, contrairement aux hautbois. Ceux-ci sont bien présents mais pas nommés précisément :

« *Dal passolis al pount tout marchò, tout arrivo,
Al soun de dous tambours e d'autres estruments,
Précédals de drapeus que fan flouta lo vent.
Dariès eles s'avanso un batèu de vouiatche
Cargat d'arré, d'avans sus tout lou bourdache,
De fifres, de tambours, de troumpetos, de cortis,
De boumbos, d'octavinos que fan millo accorts.
Aqui soun countenguts, municipals, pouliço,
Bourgeses, négouciants, e gens de justiço* »³⁷³ .

[De l'écluse au pont, tous marchent, tous arrivent,
Au son de deux tambours et d'autres instruments,
Précédés de drapeaux qui flottent au vent.
Derrière eux s'avance un bateau de voyage
Chargé derrière et devant, sur toute la bordée,
De fifres, de tambours, de trompettes, de cors,
De bombes, de piccolos qui font mille accords.
Là sont installés les conseillers municipaux, la police,
Les bourgeois, les commerçants, et les gens de justice]

Cette pièce en vers présente divers instruments à vent et percussions variées, ainsi que « *d'autres estruments* », probablement des hautbois, mais c'est le fifre qui est mis en valeur, et leurs joueurs, populaires, ont acquis une grande notoriété.

En Bas-Languedoc, Les pratiques carnavalesques du village de Vendres avaient déjà engendré une véritable dynastie de joueurs de fifre. *Lo Gueil*, son patron et toute sa descendance ont animé les fêtes locales pendant plus d'un siècle. Dans le Biterrois, *Pierou de Misère*, *pifraire* des faubourgs de Béziers, anime les fêtes populaires jusqu'à la Première Guerre mondiale ; auparavant, Fernand Birot, fameux maître des Treilles biterroises avait fait danser la jeunesse à Sérignan grâce à son fifre. À Nissan, Belin et Varenne avaient marqué les esprits avec la qualité de leur jeu. Mais les

³⁷³ Anonyme, « *Las ajustas de Bésièrs en 1815* », dans le *Bulletin de la Société archéologique de Béziers*, tome 12, 1946, pages 56 à 65.

pratiques sont appelées à changer, et le fifre à disparaître : Doumaïron, *pifraire* officiel du Chameau de Béziers à la fin du XIX^e siècle, voyait son petit-fils, après la Première Guerre mondiale, reprendre les prérogatives musicales familiales, mais à la clarinette et au hautbois³⁷⁴, beaucoup plus adaptés aux nouveaux répertoires.

Le phénomène est assez ancien : les musiciens pastoraux sont souvent tentés de changer leurs instruments populaires limités contre une instrumentation noble et chromatique ; de quitter des activités locales pour des pratiques plus lucratives. Dans le Montpelliérain, Berbiguier de Caderousse, maître sonneur du Premier Empire, avait résisté à la tentation. D'autres instrumentistes avaient déjà montré le chemin de la modernité, en abandonnant leurs instruments pastoraux de prédilection, le fifre et la flûte, puis le galoubet, au profit du violon, ce que regrette Frédéric Mistral :

«Lou rèi di flahutaires d'aquest siècle es esta Berbiguier, de Cadaroussò, en quau Napoleon Proumié faguè presènt d'uno flahuto de cristau ciéuclado d'or. Dison qu'estènt pichot, avié après soun art delong dóu Rose, en imitant, sus de siblet de sause e de flahuto de canèu, lou cant di tourtourello e di bouscarideto. Aro, meten que Berbiguier, quand mountè à Paris, aguèsse quita la flahuto pèr jouga dóu vioulon: sarié-ti pas foulié de crèire qu'aguèsse réüssi coume réüssiguè? »³⁷⁵.

[Le roi des joueurs de flûte de ce siècle fut Berbiguier, de Caderousse, à qui Napoléon Premier fit présent d'une flûte de cristal cerclée d'or. On dit que, enfant, il avait appris son art le long du Rhône en imitant, sur des sifflets de saule et des flûtes de roseau, le chant des tourterelles et des fauvettes. Maintenant, supposons que Berbiguier, quand il monta à Paris, eut abandonné la flûte pour jouer du violon : ne serait-il pas déraisonnable de croire qu'il aurait réussi comme il a réussi ?]

Les ménétriers sont des exemples privilégiés de la quête identitaire menée dans la seconde moitié du XIX^e siècle par Mistral et le félibrige. Au travers des musiciens locaux, tentés par une autre carrière plus citadine, Mistral met en lumière les changements radicaux qui se font jour au XIX^e siècle dans tout le Midi viticole. Pour Mistral, les migrations, les réorientations professionnelles ne sont pas innocentes ; tout contribue à bouleverser une société séculaire déjà en danger :

« Eh! bèn, li pouèto nascu dins lou Miejour qu'an cresegu pousqué rèndre en francès lis emoucioun de sa naturo Prouvènçalo, — de-segur lis assajaires an pas manca, an chanja sa flahuto contro un viouloun pas siéu. Pèr óublida la lengo, an óublida lou païs, e, pèr quita soun vièsti, an quita sa persouno »³⁷⁶.

[Eh ! Les poètes nés dans le Midi qui ont cru pouvoir rendre en français les émotions de leur nature

³⁷⁴ Léonce BEAUMADIER, *Ménétriers en Languedoc*, tapuscrit de 1940, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, carton 17. Les joueurs de fifre et de hautbois de la région de Béziers firent l'objet, par le folkloriste biterrois, d'une communication faite à la Société archéologique de Béziers en 1940.

³⁷⁵ Frédéric MISTRAL, *Prefaci biougrafico per Lou Galoubet*, de Jacinte morel, J. Roumanille, Avignon, 1861.

³⁷⁶ Id.

provençale – pour sûr, les tentatives n'ont pas manqué – ils ont changé leur flûte contre un violon qui n'était pas le leur. En oubliant la langue, ils ont oublié le pays, et, en reniant le costume, ils ont renié leur propre personne]

Il demeure constamment un monde entre fifres et violons, un écart rédhibitoire entre deux sociétés, entre deux cultures. Un écart que Mistral transpose sur le terrain politique, afin d'illustrer son discours qui se fait jour dans les dernières décennies du XIX^e siècle, à propos d'une *raço latino* louée en 1878, de l'émergence d'une conscience méridionale forte, et d'une opposition fondamentale, naturelle, entre les peuples du nord et le *peuple brun*, celui de l'arc méditerranéen. Le hautbois échappe provisoirement à ce clivage, et joue sur les deux tableaux : une pratique locale, lors des fêtes populaires subversives, et une pratique officielle, solennelle et politique. L'instrument se trouve vite des défenseurs, dès les premières crises identitaires que connaît le Midi au XIX^e siècle. Le Félibrige, en recherche de symboles identitaires, fait de certains instrumentistes des mainteneurs indispensables de la culture méridionale ; il s'agit entre autres de Berbiguier, puis d'Émilien Briançon, décoré de la cigale d'argent pour son jeu et sa présence constante aux fêtes du mouvement. Mais par-dessus tout, c'est le hautbois des ménétriers, des bergers, de tout un peuple qui est l'objet de grandes louanges de la part de Frédéric Mistral. Ce dernier se fait explicite dans *Lou trésor dou Felibrige* : « Hautbois, instrument national du Languedoc »³⁷⁷. Ou encore : « *Li filho de l'auboi*, les danseuses »³⁷⁸ (Les filles du hautbois, les danseuses).

Ce lien étroit que Mistral tisse entre danse et hautbois est très pertinent. Mistral sait que le hautbois, grâce à ses qualités intrinsèques, est en train de supplanter les autres instruments ; que les joueurs de fifres, de flûtes et de violons, envient la polyvalence du hautbois depuis des siècles. Mistral cite lui-même deux vers de l'auteur et professeur héraultais du XVII^e siècle, Nicolas Fizes : « *Lou tambour e l'auboi, es lougat per tout ioi* »³⁷⁹. (Le tambour et le hautbois sont loués pour toutes réjouissances).

Le tambour, fidèle acolyte des instruments mélodiques, ne bénéficie pas de l'engouement que suscitent violons et hautbois ; les tambours sont beaucoup plus communs, et moins festifs. Les principaux joueurs de tambour sont rarement cités, et peu d'entre eux sont passés, comme leurs homologues mélodistes, à la postérité. Ils étaient le plus souvent du village même, contrairement au sonneur de hautbois ou de violon qu'il fallait rémunérer, et leur nom n'apparaît quasiment jamais dans les contrats d'engagement. C'était le cas avec les fifres, ce sera le cas avec les hautbois :

« Le nommé Gleize (...) à la Pentecôte, sachant qu'il devait avoir le soin de louer un hautbois pour le

³⁷⁷ Frédéric MISTRAL, *Lou trésor dou Félibrige*, Remondet-Aubin, Aix-en-Provence, 1878.

³⁷⁸ Frédéric MISTRAL, *Lou trésor dou Félibrige*, op. cit.

³⁷⁹ Frédéric MISTRAL, *Lou trésor dou Félibrige*, op. cit.

03 du présent mois d'août jour de la fête locale de l'endroit, arrêta, préalablement avoir obtenu du seigneur du lieu la permission de danser, Louis Astruc joueur de hautbois de Montpellier pour quatre jours et lui donna 3 livres pour arrhes »³⁸⁰.

Les chefs de jeunesse languedociens, tenus d'organiser la partie musicale de la fête, engagent indifféremment hautbois ou violon, dans l'est de l'Hérault. Les fifres et tambours, acteurs locaux habituels, ne sont pas toujours rémunérés. Ils assurent la fête, mais sont remplacés par les instruments hauts dès que cela est possible ; dans le village gardois de Lussan, comme à Vendres dans l'Hérault, le hautbois est une alternative exceptionnelle : « On danse au son du tambour et du fifre, et parfois du hautbois »³⁸¹. Ces derniers, assez chers, gagnent en notoriété. On engage un nom célèbre autant qu'un instrument pour danser. Se constitue ainsi un panthéon de sonneurs de hautbois, ainsi que des chantres et des admirateurs, parfois félibres, pour les faire passer à la postérité. En Bas-Languedoc, Édouard Marsal, peintre, illustrateur montpelliérain, connu pour le dessin du VI^e centenaire de l'Université à la fin du XIX^e siècle, ainsi que pour les illustrations des ouvrages de l'abbé Fabre, s'était également érigé en mainteneur des traditions du Languedoc. Majoral du Félibrige, il s'est épanché sur le hautbois languedocien dans un article de référence, comme ont pu le faire Léonce Beaumadier, et Frédéric Mistral lui-même. Édouard Marsal y vante les qualités et l'ancienneté du hautbois, parfois avec beaucoup de lyrisme :

« La musica que n'en sourtissiè fasiè dansar sus l'erbeta jouvents e jouventas, couma dansoun, ioi, nostas poulidas lengadocianas jouta las platanas de Mounpleisi ou sus la plaça engarlandada de nostes vilajous, un jour de fèsta »³⁸².

[La musique qui en sortait faisait danser sur l'herbe jeunes hommes et jeunes filles, comme dansent, aujourd'hui, nos jolies languedociennes sous les platanes de Montplaisir ou sur la place pavoisée de nos petits villages, un jour de fête]

Marsal, contrairement à beaucoup d'auteurs, n'oublie pas le tambour ; il tient celui-ci pour l'égal du hautbois, dans l'accompagnement des fêtes languedociennes et des danses locales :

« Chacun conven qu'aubois e tambourin sount fachs l'un pèr l'autre. N'abem la prouba chaca fes que se presenta una fèsta clapassiera »³⁸³.

[Chacun convient qu'aubois et tambours sont faits l'un pour l'autre. Nous en avons la preuve chaque fois que se présente une fête au Clapas]

³⁸⁰ « Plaintes et placets, ordre public, intérêt des familles », diocèse de Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, série C (6788). Il s'agit d'une plainte déposée à Viol-le-Fort en 1758. Le différend porte sur la rémunération totale du musicien pour les quatre jours de fête.

³⁸¹ H. RIVOIRE, *Statistique du Gard*, Ballivet & Fabre, Nîmes, tome 1, 1842, p. 340 à 343.

³⁸² Édouard MARSAL, *Dins las carrièras dau Clapas*, Firmin et Montane, Montpellier, 1896, p. 315-323.

³⁸³ Id.

Pourtant, le hautbois, ni le tambour, ni les danses folklorisées ne seront la priorité des félibres, plus enclins à suivre les aspirations progressistes d'une société méridionale de plus en plus citadine.

Le XIX^e siècle présente un grand nombre d'hautboïstes, répartis principalement de Nîmes à Béziers. C'est une zone de pratique étendue dans laquelle les cadres de pratiques sont variés et réguliers ; cela permet pour certains instrumentistes, autrefois polyvalents, de se spécialiser soit dans la pratique du hautbois, soit dans celle du violon. Ceux qui choisissent le hautbois le font pour des raisons multiples : popularité séculaire et surtout l'apparente durabilité des cadres de pratique. Pourtant, Albin Briançon, considéré comme un des meilleurs hautboïstes du Languedoc est contraint de quitter les Cévennes en 1900 pour s'assurer d'une subsistance autour de l'étang de Thau. Là, l'activité totémique des villages, la pratique régulière des danses costumées, et surtout la fréquence des tournois de joutes nautiques permettent à Albin, à ses pairs, et à sa descendance, de vivre du hautbois. Les confrères d'Albin Briançon, à la fin du XIX^e siècle, sont eux-mêmes connus par leurs multiples contrats d'engagements : Il s'agissait d'Antoine Aillaud, de Sète, des Rouvèirois père et fils, ou encore de Jean Villeneuve, tous trois de Montpellier. Ceux-ci, maîtrisant la pratique ingrate du hautbois, laissent beaucoup de témoignages. Par contre, d'autres sonneurs ne sont connus que par collectages. Pratiquant leur discipline plus par tradition que par intérêt pécuniaire, ils n'apparaissent sur aucun document officiel. L'aveugle Macona, ou Déhan de Poussan avaient pourtant dû acquérir une notoriété suffisante afin que leur existence soit rapportée à Léonce Beaumadier, plus d'un demi-siècle après leur disparition.

c) L'échec des ménétriers, le hautbois en sursis

Si les noms des hautboïstes ont parfois traversé les siècles, c'est du fait de leur rareté. La pratique du hautbois, comme celle de bien des instruments, est d'une grande difficulté, et nombreux sont ceux qui, dans l'histoire régionale, ont entamé un apprentissage sans jamais le terminer. Les contrats d'apprentissage, passés devant notaire, reflètent cette difficulté inhérente à l'instrument. En Agde tout d'abord, en 1659 :

« (...) Jean Blound, maître joueur d'instruments musicaux habitant de Caux d'une part, et Estienne Sanguéri, aveugle, habitant du dit Agde lesquels de leur gré, sous mutuelle stipulation ont convenu et accordé que le dit Blound enseignera à jouer de l'hautbois au dit Sangueri, tant que lui sera possible pendant six mois à compter de ce jour d'huy, dans la maison du dit Sangueri. lequel se trouvant dans le dit temps de pouvoir jouer pour gagner de l'argent, le gain appartiendra au dit Blound pendant les dits six mois et lui fournira les instruments nécessaires pour apprendre à jouer du hautbois, moyennant la somme de 45 livres »³⁸⁴.

³⁸⁴ « Contrat d'apprentissage », Acte de l'étude Albaret, notaire royal d'Agde, 21 novembre 1659, cité par Léonce Beaumadier, dans *Ménétriers en Languedoc Méditerranéen*, tapuscrit, Société archéologique de Béziers, 1941.

Les résultats ne furent pas concluants puisqu'en mai suivant, libéré de ses six mois de contrat avec Jean Blound, Sangueri prend un nouveau professeur, multi-instrumentiste du village voisin :

« Le 25 mai 1660, par devant moi notaire royal soussigné (...) Pierre Cassan, joueur de violon de Castelnaud de Guers, de gré et de volonté a promis et s'est obligé d'enseigner à jouer de l'aubois fidèlement Estienne Sangueri aveugle présent stipulant et acceptant pendant trois mois consécutifs et le nourrira à pot et feu dans sa maison à commencer le jour d'huy (...) pour le prix et somme de 45 livres »³⁸⁵.

Malgré le salaire deux fois supérieur versé à son nouveau professeur, Sangueri ne progresse pas ; les deux parties sont contraintes, avant échéance des trois mois, de rompre le contrat, « s'estant fait raison l'un l'autre au prorata du temps et demeurant respectivement quittes ». L'apprentissage est difficile, et le résultat n'est pas toujours à la hauteur des espérances. Le son du hautbois ne plaît pas toujours ; il peut être désagréable lorsque l'anche n'est pas maîtrisée. Alexandre du Mège le reconnaît et confie, à propos des Treilles brièvement réalisées à Toulouse en lieu et place du Ramelet habituel : « Cette sorte de danse n'offre que des images gracieuses et champêtres. On y joint malheureusement quelquefois le même accompagnement qu'à celle du *Chivalet* »³⁸⁶.

Les témoignages concernant la pratique non-maîtrisée du hautbois sont nombreuses. Amelin, lors de son voyage dans l'Hérault, est marqué par « (...) le hautbois canard et son bruyant tambour »³⁸⁷. Eugène Thomas lui-même déplore un instrument « au son ou plutôt au bruit un peu criard du hautbois champêtre »³⁸⁸.

D'identitaire, et nécessaire à la danse, le hautbois devient pittoresque, puis grossier et par trop populaire. L'entreprise de dénigrement du folklore régional est efficace. Le hautbois, et ses acolytes fifres et tambours, disparaissent progressivement des rues et des cadres habituels de pratiques, à la fin du XIX^e siècle.

Le dernier hautbois local, mentionné avant-guerre est en pays Biterrois. Il s'agit de Pierre Cavallé, dit *Pièrou de Miséro*, descendant de Pierre-Joseph Cavallé dit *Lo Gai*, qui excellait sur le *courtet*, le hautbois court, lors des bals populaires et des tournois de joutes dans sa ville³⁸⁹. Il officie jusqu'au début des années 1910. Juste après lui ne seront mentionnés que des professionnels

³⁸⁵ « Contrat d'apprentissage », Acte de l'étude Albaret, notaire royal d'Agde, 25 mai 1660, cité par Léonce Beaumadier, dans *Ménétriers en Languedoc Méditerranéen*, tapuscrit, Société archéologique de Béziers, 1941.

³⁸⁶ Alexandre DU MÈGE, *Statistique générale des départements pyrénéens, des provinces de Guienne et de Languedoc*, Treuttel & Wurtz, Paris, 1828, p. 395.

³⁸⁷ J.-M. AMELIN, *Guide du voyageur dans le département de l'Hérault*, Gabon et Cie, Paris, 1827, p. 74.

³⁸⁸ Eugène THOMAS, *Essai historique et descriptif sur Montpellier*, Castel, Montpellier, 1836, p. 59.

³⁸⁹ Léonce BEAUMADIER, « *Pichot ensaj d'estudi sus l'Autbôï* », dans *Trencavel*, 1938 p. 171.

extérieurs, des hautboïstes rémunérés pour des événements particuliers. Les frères Émilien et Édouard Briançon sortiront régulièrement de Sète pour faire danser les Treilles, le Chevalet, et les groupes costumés qui offrent un cadre de pratique dans tout le département.

3- Organologie et régionalisme

a) Une facture identitaire ?

S'il n'est pas permis d'attester une existence du hautbois traditionnel en Languedoc au XIII^e siècle, son organologie très simple en fait un instrument très tôt usité dans tout le Bassin méditerranéen. L'Antiquité avait déjà diffusé l'*Aulos* grecque et la *tibia* romaine, le Moyen-Âge voit apparaître en Europe la chalémie, le chalumeau, puis des instruments analogues, qui préfigurent les hautbois modernes. Les *Raitas* du Maghreb, les *Zurnas* de Turquie, les *Zarms* d'Égypte ou les *Dulcianas* (ou *Grallas*) de Catalogne interfèrent dans toute la Méditerranée leur organologie propre, et évoluent de concert jusqu'à une forme commune tardive : anches doubles en roseau, corps de l'instrument en buis ou en arbre fruitier, une quarantaine de centimètres de long, parfois moins (contrairement aux hautbois du Bas-Languedoc), une perce conique, et une gamme diatonique pour deux octaves théoriques. C'est cette gamme diatonique qui constitue la principale caractéristique des hautbois méditerranéens. Elle provoque, chez les folkloristes des premiers revivals du XX^e siècle, des élans de lyrisme identitaires :

« N'aurions-nous pas avec cela une preuve de l'existence d'une gamme occitane ? ...De tradition ? La diatonie ! La gamme des bergers ! Le ton régal ! La gamme pays ! »³⁹⁰.

Cette volonté manifeste de voir une spécificité identitaire dans l'organologie propre du hautbois languedocien, s'étend jusque dans la danse que l'instrument anime. Léonce Beaumadier transpose la théorie de la « gamme-pays » musicale au répertoire dansé bas-languedocien :

« Tant faut-il ajouter encore que, puisque les gammes-pays existent, il est également possible que des pas de danse-pays - de base - aient existé, existent et qu'ils sont encore apparemment liés aux Grands Dialectes - Cela existait chez les Grecs »³⁹¹.

³⁹⁰ Léonce BEAUMADIER, « Les *graïles* en Languedoc dès le XIII^e siècle », dans *Culture populaire*, tapuscrit N°33, 1963. Cette envolée lyrique, préparée pour une intervention orale à la faculté des lettres de Montpellier, apparaît finalement dans la publication de l'étude, dans la revue *Folklore* n°112, en 1964.

³⁹¹ Léonce BEAUMADIER, « Les *graïles* en Languedoc dès le XIII^e siècle », dans *Folklore*, n° 112, Carcassonne, imprimeries Gabelle, 1964, p. 4.

La quête de la genèse antique d'une culture méridionale fait long feu dans le milieu folklorique. Mais rien ne permet d'affirmer que le hautbois, et le pas de la danse des Treilles qui apparaissent presque simultanément pendant la Renaissance, remontent à une époque aussi ancienne. Du moins dans la forme qui est la leur entre Le XVI^e et le XX^e siècle.

La gamme diatonique limitée, commune au hautbois et au fifre languedocien, constitue clairement une difficulté, mais non une spécificité locale. Elle est adaptée au répertoire populaire local, (Treilles, Chevalet, etc.), avec d'autres répertoires populaires nationaux et européens, mais ne permet pas l'exécution de toutes les nouvelles pièces de musiques créées par d'autres milieux pour d'autres instruments.

Fifres et hautbois présentent la même complexité organologique ; à propos de Pierre-Joseph Cavallié, dit *Lo Gueil*, l'éditorialiste anonyme de la revue *Trencavel* reconnaît la gageure de la pratique : « *Notro pifraire ero tarrible per enlevar aqueles erts, sus un pifre a 6 traucs à gamo diatounico* »³⁹².

Le hautbois traditionnel du Bas-Languedoc n'est pas plus facile : sa gamme diatonique n'est pas plus étendue : la tonalité de do/fa pour les hautbois du littoral, et ré/sol pour ceux de la plaine (parfois agrémentée d'une seule clé d'altération) constitue une caractéristique durable de l'instrument. Il faut de surcroît maîtriser l'anche en roseau. Car ce hautbois qui accompagne les danses et les réjouissances populaires, ainsi que les bals officiels n'est pas celui des orchestres. L.-A. Gache tient à le préciser, dans un manuscrit de 1827 cité par Pierre Laurence :

« l'instrument dont il s'agit, semblable pour la forme au hautbois de nos orchestres, mais sur de plus grandes dimensions, est naturellement fort criard et fort aigre. De plus il est fort borné, non pas quant à son étendue mais quant à ses facultés, puisque n'étant pas garni de clés, il ne peut sortir de sa gamme naturelle et en modifier les degrés »³⁹³.

Ce que Léonce Beaumadier appelle « gamme-pays », avec beaucoup de fierté, apparaît en fait comme un lourd handicap pour la pérennité de la pratique des instruments pastoraux, car rédhibitoire pour l'exécution convenable de nouvelles pièces musicales en vogue au XIX^e siècle, à commencer chronologiquement par les contredanses, danses d'assauts militaires et autres quadrilles.

Pourtant, le hautbois ne connaîtra jamais d'évolutions organologiques majeures. En l'état, il est adapté au répertoire de danses et défilés populaires du Bas-Languedoc. Les quelques luthiers qui fournissent le peu d'hautboïstes locaux, continuent à tourner des instruments traditionnels, champêtres, dépourvus des améliorations dont profitent dès le milieu du XIX^e siècle les autres

³⁹² [Notre joueur de fifre était virtuose pour enlever ces airs, sur un fifre à six trous, à gamme diatonique] TRENCAVEL, « *Un bel pifraire : Lo Gai* », dans *Trencavel*, 1939, p. 120-121.

³⁹³ Louis-Augustin GACHE, *Chansons languedociennes*, manuscrit de 1827, Archives départementales de l'Hérault, série 1J55, p. 74.

instruments à vent, accordéons et clarinettes. Le clétage, permettant de réaliser les altérations fréquentes des nouvelles partitions, demeure absent des hautbois et des flûtes, contrairement aux cuivres et clarinettes et autres pistons des orphéons. La gamme reste la même, et les deux octaves théoriques des instruments pastoraux montrent rapidement leurs limites.

Les facteurs de hautbois qui œuvrent en Languedoc commencent à se faire connaître au milieu du XIX^e siècle. Il s'agit, de Mahoux, de Cavaillé, de Castan ; leurs fifres et hautbois qui nous sont parvenus respectent tous les mêmes côtes de fabrication, probablement dérivées des améliorations apportées par Jacques-Martin Hauteterre, et surtout par son grand-père Jean, luthiers et hautboïstes reconnus à la cour du roi, aux XVI^e et XVII^e siècles. De leurs hautbois classiques les luthiers bas-languedociens retiennent des éléments de grande importance pour la confection de l'instrument régional, à savoir trois pièces de buis pour faciliter la perce et la justesse, six trous en même disposition, un léger allongement par rapport aux premiers instruments du XVI^e siècle, et un trou d'harmonie sur le pavillon, parfois pourvu d'une clé.

Joseph Mahoux est né en 1860 à Cuxac d'Aude. Il devient vite Tarnais par son mariage à Vabre en 1885 où il mourra en 1918³⁹⁴. C'est dans le Tarn qu'il tourne ses hautbois et fifres pendant près de trente ans, fournissant un grand nombre d'instruments aux musiciens locaux, et des départements limitrophes. Le joueur de fifre et de hautbois héraultais Pierre-Joseph Cavaillé, plus connu sous le surnom local *Lo Gai* ou Gueil, était souvent amené, par son métier de conducteur de juments, à se rendre dans le Tarn à Vabre et Albi. Contemporain de Mahoux, il a pu rencontrer le luthier entre 1885 et 1898, date de sa mort accidentelle, profiter de ses productions, et les ramener en Bas-Languedoc. *Lo Gueil* transmet sa pratique de musicien et de luthier à sa descendance, notamment Pierre Cavaillé, dit *Piérrou de Misèro*.

Joseph Castan, jeune tambour du Chameau de Béziers, de la fanfare l'Espérance, et ouvrier-luthier, hérite des savoirs de *Piérrou de Misèro* : dans son collectage de 1939, Léonce Beaumadier rapporte l'hommage de Castan à Cavaillé : « C'est lui qui m'a enseigné »³⁹⁵.

Sur la demande de Léonce Beaumadier, un instrument de l'atelier de Mahoux, à Vabre, sert de référence pour réaliser les premiers hautbois traditionnels, des copies. Le folkloriste Biterrois s'adresse aux établissements Barbe à Berck, et Couesnon à Paris, auxquels il envoie l'original de Mahoux. Ce sont ces prototypes de 1939, établis selon le modèle de la fin du XIX^e, qui inspirent Rigal et Welty, luthiers à Montpellier, puis Montessier, établissement de Paris, ayant une succursale en Languedoc. Les ateliers véritablement régionaux sont de plus en plus rares ; ceux de Jean Couret et Cyprien Richard dans l'Hérault au début du XX^e siècle, ou celui de Julien Salendres (1869-1946) dans le Gard, ne sont pas repris par la jeunesse. Les derniers facteurs locaux tournent le buis, selon la tradition séculaire, mais également l'olivier, le merisier, la grenadille, et tout autres bois d'arbres

³⁹⁴ Yvonne BOYER-HERAIL, « Lettre à Léonce Beaumadier », 1967, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, Carton 17, bloc N°1.

³⁹⁵ Léonce BEAUMADIER, Les instruments traditionnels en Languedoc méditerranéen, tapuscrit de 1977, Fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, bloc n°1, carton 17.

fruitiers.

b) L'âme chantante

L'enseignement du hautbois n'est pas aisé, et à la pratique complexe de l'instrument s'ajoute celle son anche double. Ce sont ces deux lamelles de roseau qui constituent, selon Léonce Beaumadier, « l'âme chantante »³⁹⁶ de l'instrument. Cette expression fait explicitement référence à l'âme du violon, instrument qui a toujours disputé au hautbois la noblesse et les contrats d'engagement auprès des danseurs. Pour maîtriser le hautbois, il convient de maîtriser l'anche en roseau, et surtout savoir les fabriquer.

De la maîtrise de l'instrument dépend la réalisation des danses traditionnelles costumées, les Treilles, le Chevalet et les autres... Ces danses, ainsi que leur instrumentation propre, le trio fifre-hautbois-tambour, sont repérés comme des vestiges inséparables et désuets de l'ancienne société paysanne, et ce depuis l'avènement des fanfares. La raréfaction des musiciens traditionnels entraîne *de facto* une difficulté supplémentaire pour la pérennité des danses traditionnelles, déjà en proie à un désintérêt des populations citadines pour tout ce qui se rapporte à l'ancienne société rurale. Les savoir-faire ne se transmettent plus. Jusqu'alors les instrumentistes (joueurs de fifres et de hautbois), étaient formés familialement, lors des veillées, ou lors des jours chômés. Il en allait de même pour l'apprentissage des chants et des danses populaires sans chorégraphie, type chaînes ouvertes, rondes, morisques et branles de toutes sortes.

Jusqu'au tout début du XX^e siècle, les instrumentistes et les danseurs les plus habiles pouvaient également être recrutés lors des fêtes de conscrits qui constituaient une très belle occasion de réunir la jeunesse des communes voisines :

« Régulièrement les jeunes de la conscription, le jour du tirage au sort, ceux qui dansaient tous les dimanches, partaient au canton drapeaux, hautbois en tête. Après le tirage et le repas, on dansait »³⁹⁷.

Cette coutume était effectivement assez répandue dans l'Hérault. Afin de préparer la journée de conscription, musiciens et jeunesse locale se côtoyaient pendant plusieurs mois pour préparer des assauts de danse, des démonstrations qui pouvaient devenir de véritables compétitions. La journée de conscription était ainsi une journée administrative, festive, mais aussi une journée « d'écolage », pendant laquelle les instrumentistes et les chefs de jeunesse locaux faisaient fonction de maîtres, maîtres de musique et de danse. Tous faisaient le déplacement jusqu'au chef-lieu de canton, où se déroulait le plus souvent le tirage au sort pour définir la durée de l'incorporation, en présence des autorités administratives. Le rassemblement matinal, et le tour de ville de la classe d'âge s'effectuait

³⁹⁶ Léonce BEAUMADIER, *Les ménétriers en Languedoc*, tapuscrit non daté, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

³⁹⁷ Léonce BEAUMADIER, *Culture populaire*, tapuscrit n°33, 1963, musée du Biterrois, p. 8.

toujours avec les musiciens présents, ou par défaut, juste avant-guerre, avec le seul tambour du village : « *Ven lo tirage au sort, zou ! L'aubois es en testa per menar la cola entrefoulida das souldats de deman* »³⁹⁸.

En fait, le hautbois sonne toute la journée de conscription, et accompagne chaque moment, chaque rituel de passage des jeunes gens vers une vie d'adulte :

« Pendant et après le tour de ville, chacun reste avec sa jeunesse, jusqu'à l'heure du tirage, du dîner. Après, ce sont les assauts de supériorité ou « écolage »³⁹⁹.

Les conscrits, ne sachant pas si le numéro tiré le matin les désigne pour un service militaire complet ou pour une seule année, sont disposés après le repas à festoyer. C'est pendant ce moment de détente, de danses et d'échanges intergénérationnel que les instrumentistes recrutent, ou du moins enseignent leurs techniques propres :

« Pour jouer sans se fatiguer, fais ainsi ton anche ; pour le bal, commence toujours ainsi ; quand tu auras à jouer en marchant, fait ainsi, et suprême confiance, c'est là à telle époque de l'année que tu auras les meilleurs roseaux, ceux qui chantent. Je t'y mènerai. Tu feras les anches . Essaie »⁴⁰⁰.

L'anche est véritablement l'âme du hautbois. La technique de fabrication, et de maîtrise, se transmettait exclusivement par tradition orale, jusqu'aux premiers manuels de confection d'anche par les derniers mainteneurs de l'entre-deux guerre, ou les premières formations folkloriques.

La fin du tirage au sort de la conscription, en 1905, supprime de fait les fêtes populaires et les rapprochements entre ménétriers. Avec ce que Léonce Beaumadier nommait les « Académies de grand chemin », ou « Académie du peuple », disparaissent les techniques et savoir-faire des meilleurs instrumentistes et chefs de jeunesse. Pour les hautboïstes, le principal de ces secrets concerne l'anche elle-même, sa grande fragilité, et sa grande sensibilité aux variations climatiques et hygrométriques :

« *Las sounouritats de l'autboi soun coumo de tenchaduros delicatos qu'un rais de soulel suffis a cambiar e à accoulourir. Ai ! Ai ! Ai ! Vous ai dich aqui lo secret, e parlat tamben del tournic des autbouissaires* »⁴⁰¹.

[Les sonorités du hautbois sont comme des teintes délicates qu'un rayon de soleil suffit à changer et décolorer. Aie, aïe, aïe ! Je vous ai dit le secret et avoué aussi la marotte des hautboïstes]

³⁹⁸ [Vient le tirage au sort, zou ! Le hautbois est en tête pour mener la bande assez agitée des soldats de demain]. Édouard MARSAL, *Dins las carrièras dau Clapas*, Firmin et Montane, Montpellier, 1896, p. 315-323.

³⁹⁹ Anonyme, *Les ménétriers à Frontignan et Vic-La-Gardirole*, tapuscrit non daté, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

⁴⁰⁰ Léonce BEAUMADIER, « Les Humbles », dans *Imatges d'Oc*, tapuscrit original non daté, page 7, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

⁴⁰¹ Léonce BEAUMADIER, « *Pichot ensaj d'estudi sus l'Authôï* », dans *Trencavel*, 1938, p. 170.

Léonce Beaumadier ne parvient pas à trouver, ni avec Vahoux, ni avec *lo* Gueil, ni avec *Piérrou de Misèro*, la technique détaillée de confection d'une anche en roseau, telle qu'elle était maîtrisée par les anciens ménétriers. La grande collection d'instruments populaires, hautbois et fifres languedociens, réunie par le folkloriste biterrois au fil des décennies, ne met qu'en valeur le peu d'anches confiés à lui par les instrumentistes eux-mêmes ou par leurs héritiers. Afin de percer un secret éventuel, Léonce Beaumadier enquête avec insistance, pendant plusieurs années auprès des derniers hautboïstes de renom, les frères Briançon, Émilien et Édouard.

c) Le secret des Briançon

Après plusieurs années de collectages et d'enregistrements sur bandes magnétiques auprès des deux héritiers de l'hautboïste Albin Briançon, Léonce Beaumadier est contraint de renoncer aux visites régulières. Trop âgés, trop sollicités, les frères Briançon commencent à demander explicitement l'arrêt des entrevues au début de l'année 1965 ; La transmission des techniques de confection de « l'âme chantante » du hautbois languedocien étant en danger, Léonce Beaumadier choisit alors d'envoyer chez les frères Briançon son propre filleul, une personne de confiance à laquelle les deux hautboïstes ne fermeront pas la porte. Michel Biau, professeur de hautbois au conservatoire de Sète, se laisse convaincre de suppléer son parrain, envers qui il voue une grande affection, visible dans une importante correspondance. Michel Biau réalise ainsi une enquête méthodique pendant plusieurs mois ; les objectifs sont clairs, et exposés dans une lettre d'octobre 1965 :

« Sujets d'études. Émilien joue du *graile* comme un Dieu, à cela il y a : le secret de l'âme de l'instrument qu'est l'anche ; le reflet de l'âme artistique qu'il possède ; le doigté du hautbois classique qui donne à l'instrument le son de ses notes rustiques »⁴⁰².

De nombreuses lettres suivront, établissant un compte-rendu des laborieuses séances de collectage auprès des Briançon. Celui-ci s'achève fin 1965, par l'intermédiaire de leur fille qui stipule « qu'à partir d'aujourd'hui, les séances musicales et les enregistrements prévus sont terminés (...) Ils ont droit au calme après une vie de labeur »⁴⁰³. Le maître Briançon confirme lui-même ces propos par voie épistolaire en 1966 :

« Je suis obligé de reconnaître que je ne suis plus le même homme. Malgré ma bonne volonté, par la force je me sou mets. Si cela continue, je ne pense pas jouer du hautbois cette année ; pour moi à

⁴⁰² Michel BIAU, « Lettre à Léonce Beaumadier », octobre 1965, musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier.

⁴⁰³ Jeanne BRIANÇON, « Lettre à Michel Biau », novembre 1965, musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier.

mon avis, tout est fini »⁴⁰⁴.

Le collectage de Michel Biau n'aboutit pas aux réponses techniques espérées. Et afin de couper court à l'insistance de Beaumadier, et à sa longue correspondance, Michel Biau de conclure : « Un bon hautboïste doit faire ses anches »⁴⁰⁵.

Beaumadier, par dépit, contacte Raoul Cauvy, hautboïste de renom, confrères des frères Briançons, derniers dépositaires des techniques anciennes. Cauvy confirme la conclusion de Biau, sans toutefois expliciter dans une méthode précise les étapes de confection : « L'anche, c'est de cela que tout dépend »⁴⁰⁶.

Reste à Léonce Beaumadier des centaines d'heures d'enregistrement de danses locales et défilés de joutes nautiques, réalisées par ses contemporains, à la manière de leurs anciens mentors.

4 - Un air voyage

a) Transformations

La rareté des instrumentistes, pendant l'Ancien Régime et jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, contraint les municipalités et les chefs de jeunesse, en charge de l'organisation des fêtes et des bals, à quérir des musiciens toujours plus éloignés. Ceux-ci, le plus souvent hautboïstes, joueurs de fifre, violonistes professionnels ou semi-professionnels, connaissent ainsi de nombreux déplacements, voire des migrations définitives. À la fin du XIX^e siècle, et même jusqu'au tout début du XX^e siècle, une petite dizaine d'instrumentistes se rendent encore de villages en villages au gré des fêtes et des engagements, dans l'Aude, le Gard et l'Hérault. Il s'agissait, parmi les plus sollicités, de Domairon, Birot, *Lo Guei* et *Peiron de Misèro* dans le Biterrois, Mahoux dans l'Aude, Albin Briançon dans le Gard, et Cyprien puis Couret dans le pays Montpelliérain.

Pendant des siècles, l'absence de notation écrite et de partitions affecte la transmission des musiques et des danses populaires. La tradition se transmet oralement, et des altérations apparaissent mécaniquement dans la réalisation des airs à danser, et de fait dans la présentation des danses elles-mêmes. Plusieurs facteurs de transformation du répertoire entrent en jeu :

- L'imitation (des pratiques culturelles d'une société à l'autre) ;
- La déformation (à cause de la mémoire lacunaire des pratiquants) ;
- L'omission volontaire (certaines danses ou mouvements sont abandonnés par simple convenance dans chaque communauté) ;

⁴⁰⁴ Émilien BRIANÇON, « Lettre à Léonce Beaumadier, Sète, 21 février 1966 », fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

⁴⁰⁵ Michel BIAU, « Lettre à Léonce Beaumadier », non datée, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

⁴⁰⁶ Raoul CAUVY, « Lettre à Léonce Beaumadier », non datée, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

- La simplification (niveau technique des pratiquants) ;
- L'adaptation (mœurs et coutumes locales).

Les pratiques ne sont pas figées ; elles connaissent des altérations constantes tout au long de leur existence. Mais ces altérations s'intensifient dès qu'une interruption locale de ces pratiques nécessite une réinvention ; dès que la pratique ne tient plus qu'à quelques personnes, ainsi qu'à leur mémoire et subjectivité. Ces derniers dépositaires, musiciens ou conducteurs de danse, doivent faire face au désintérêt croissant de l'ensemble de la population envers des pratiques rurales. Les interruptions de danses chorégraphiées sont nombreuses dans certaines localités : les Treilles, le Chevalet, les Rubans, nécessitent de nombreux exécutants, qui se sont détournés des pratiques pastorales en se rendant à la ville. Les musiques, pouvant être pratiquées par un seul instrumentiste dans chaque village, se maintiennent plus longtemps.

Les derniers musiciens régionaux de la fin du XIX^e siècle sont amenés à sortir des barques de joutes pour faire danser, dans les villages, la jeunesse et leurs animaux totémiques très implantés le long de la vallée de l'Hérault. Pourtant, la raréfaction des cadres de pratique, et de fait des contrats d'engagement, n'incite pas les derniers ménétriers à dispenser un quelconque enseignement, ni à créer de la concurrence. De plus, d'éventuels débutants auront été rebutés par la complexité et l'archaïsme d'un instrument qui fait de chaque hautboïste un artisan averti. La difficulté de confection des anches, dont dépend la qualité sonore, est un frein supplémentaire à la pratique du hautbois, par rapport à la nouvelle instrumentation citadine. De fait, les hautboïstes deviennent rares, et itinérants.

Ainsi à la dégradation naturelle des danses et musiques s'ajoute de puissantes interférences régionales dues à la raréfaction des artistes. Ceux-ci se déplacent avec leur propre répertoire, un répertoire parfois peu étoffé, car soumis à l'organologie de l'instrument. Telles œuvres mélodiques, colportées par des musiciens itinérants engagés pour des noces ou pour des fêtes votives, peuvent être récupérées par les musiciens locaux et intégrées au répertoire festif de chaque village. Une même musique est utilisée pour des danses différentes, pour des rituels particuliers à chaque commune, pour des événements spécifiques à des communautés locales. Ainsi est diffusé le répertoire bas-languedocien de la fin du XIX^e siècle, un répertoire réduit à celui des tout derniers pratiquants, ainsi qu'aux récupérations spontanées des villageois qui peuvent s'en croire, au fil des années de pratiques, les dépositaires exclusifs.

La pratique musicale et la danse populaire ne sont pas attachées à un site ni à un groupe exclusif. Mais le phénomène de déplacement et d'appropriation est observable dans toute la région littorale. Il sera étudié au travers de trois exemples issus du folklore bas-languedocien : la danse totémique à Vias, la danse chorégraphique dans l'Hérault, et les joutes nautiques à Sète.

b) Danse et totémisme

Des pratiques totémiques régulières, chorégraphiées et harmonisées, sont répandues tout au long du fleuve Hérault. Celles-ci sont agrémentées de représentations animales postiches, parfois géantes. De nombreux villages possèdent une de ces représentations totémiques, dont certaines évoluent, depuis des siècles, au son des hautbois, des fifres et des tambours⁴⁰⁷.

Le Poulain de Vias ne déroge pas à ce qui semble être une règle pour l'ensemble du totémisme bas-languedocien, et emprunte son thème principal à la danse régionale du Chevalet. Cet emprunt semble logique, si l'on considère une autre représentation totémique locale, contemporaine du Poulain, à savoir de petites chèvres postiches, qui évoluaient dans le village au jour de carnaval, de la même manière que le cheval-jupon dans de nombreuses autres localités de l'Hérault. Elles aussi jouissaient d'une chanson propre écrite sur une musique type farandole, de rythme binaire, et dédiait chaque couplet à un notable de la commune. Le refrain demeure à la gloire du danseur principal, porteur de la chèvre-jupon :

« Clac ! Clac ! Clac ! Fari la Cabreto, Clac ! Clac ! Clac ! Aco's moun regal.

En faguen la pirouletto, ieu la fari coumo qual. Clac !

Lo jour de la pantoumino lou dimars de Carnaval

(...)Un me diguèt : Madérabé, vu que manquo lou Poulin

Deurios fa dansar la Cabro, vu que sios tant desgourdit !»⁴⁰⁸.

[Clac ! Clac ! Clac ! Je ferai la Cabreto, Clac ! Clac ! Clac ! C'est mon bon plaisir.

En faisant la pirouette, moi je la ferai ainsi. Clac !

Le jour de la pantomime le mardi de Carnaval.

(...) Quelqu'un me dit : puisque il manque le Poulain

Tu devrais faire danser la chèvre, vu que tu es si dégourdi]

Cette pratique, totalement oubliée aujourd'hui, semble présenter de fortes similitudes avec la pratique du noble jeu du Chevalet: un petit animal postiche, de sortie le jour de Carnaval, des évolutions spectaculaires requérant une agilité certaine, ainsi qu'une musique propre rapporté par Léonce Beaumadier après collectage auprès de « Rebuffat, le vieux violoneux qui jouait cela et par ces mots : *Aco's aco ! M'en souveni !* »⁴⁰⁹. Le folkloriste Biterrois atteste lui-même cette pratique entre 1900 et 1905, d'après ses propres souvenirs d'enfant chez ses parents nourriciers, demeurant à Vias. Cette pratique apparaît également dans les registres de délibération de la mairie de Vias, lors

⁴⁰⁷ Le Chameau de Béziers est mentionné dans les archives de la ville de Béziers dès 1632, notamment dans le *Théâtre de Béziers*, publié par Jean Martel. D'autres totems remontent également au XVII^e siècle, tel le Poulain de Pézenas, ou l'Âne de Gignac (Claude ACHARD, *La balade des totems de l'Hérault*, Centre régional de documentation pédagogique, Pézenas, 1981.

⁴⁰⁸ Léonce Beaumadier rédige un manuscrit non daté, non intitulé, comprenant des partitions et des paroles de chansons à danser dans la région de Béziers, issues de collectages réalisés dans l'Entre-deux-guerres. Fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, carton n°16.

⁴⁰⁹ [C'est cela ! Je m'en souviens!] *Notes*, Fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, carton n°16.

de l'organisation des festivités annuelles⁴¹⁰, ainsi que dans d'autres communes de l'Hérault, Montagnac, Florensac et Pinet⁴¹¹.

La pratique de la danse de la *Cabreta* semble disparaître à Vias avec le dernier danseur, avec le dernier musicien. Le collectage de Léonce Beaumadier, en 1940, est trop tardif. La musique originale et spécifique avait déjà été remplacée par celle du Chevalet, choisie par défaut dans le répertoire des musiciens professionnels du début du XX^e siècle, habitués à faire danser des totems-jupons aux quatre coins du département, à Montpellier, à Béziers, à Mèze, à Pézenas... Le thème du Chevalet languedocien, celui créé par additions successives d'airs à force de pratiques locales, devient celui de la *Cabreta* de Vias, ainsi que celui son totem contemporain, le Poulain. Une altération rythmique, présente sur les partitions des premiers revivals du XX^e siècle, témoigne d'une exécution subjective par des musiciens amateurs, relevant soit d'une adaptation de la musique régionale à la danse locale, soit d'une mémoire lacunaire des instrumentistes, qui ont d'ailleurs éludé les huit autres thèmes de l'œuvre musicale de la danse du Chevalet, à peine évoqués par Troubat en 1902⁴¹², et enfin rapportés par Jean Baumel en 1954. À Vias, on note la disparition de la marche introductive, des deux motifs de la figure de la *Ressa*, des deux motifs du galop couché, des deux motifs de la ferrade et enfin des deux motifs de la figure finale⁴¹³. Ces différents motifs, dont les temps forts et points d'orgue ponctuent les phases de la danse, ne présentent pas les caractéristiques d'une danse populaire simple, mais celles d'une chorégraphie complexe, et tardive, adaptées aux contraintes scéniques. Dans plusieurs localités, dont celle de Vias, seul le refrain est conservé, ce qui rapproche la pratique musicale de l'air du Chevalet le plus ancien noté à ce jour, une partition d'Émile de la Bédollière de 1841⁴¹⁴.

Il est une autre musique, attachée à l'animal, qui pose les mêmes problèmes d'interférences locales. Les mouvements du Poulain de Vias sont accompagnés de plusieurs mélodies différentes qui illustrent les diverses phases du rituel. Outre un salut à l'assistance, le Poulain connaît également une valse, surtout jouée à Sète⁴¹⁵, et un thème apparemment spécifique à la commune. Pourtant, ce thème était également très connu à Mèze jusqu'au tout début du XX^e siècle. La disparition des derniers musiciens populaires dans le village de Mèze entraîne l'oubli local de cette mélodie,

⁴¹⁰ Délibérations du conseil municipal, Vias (Hérault), 1894-1909, cotes 1 MI 845/1

⁴¹¹ *Ordinaires de Clermont l'Hérault*, Archives départementales de l'Hérault, série B750.

⁴¹² Fernand TROUBAT, *La danse des Treilles et le Chevalet*, Hamelin, Montpellier, 1902.

⁴¹³ Jean BAUMEL, *Le masque-cheval et quelques autres animaux fantastiques*, I.E.O., Montpellier, 1954. Les nombreuses autres évocations de la danse aux XVIII^e et XIX^e siècles n'ont malheureusement jamais donné lieu à une description précise des mouvements.

⁴¹⁴ Émile de la BEDOLLIÈRE, « Les Français peints par eux-même », dans *Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Grumer, Paris, 1841.

⁴¹⁵ Pour animer les fêtes de la Saint-Louis, la municipalité de Sète avait coutume d'engager des musiciens extérieurs, lorsque les hautboïstes locaux vinrent à manquer. Il s'agissait de donner des bals, mais surtout d'accompagner les nombreux airs de joutes nautiques, des défilés dans les rues, et des charges sur les barques. La fête commençait réellement lorsque les musiciens arrivaient en gare de Sète, et lorsqu'ils jouaient cette *Valse au chef de gare*. Jean de Villeneuve, Jacques Rouveirolli et avant eux Albin Briançon ont joué cette valse en gare de Sète (Léonce BEAUMADIER, *Airs de joutes de Sète*, manuscrit non daté, fonds Léonce Beaumadier, carton n°24, musée du Biterrois).

autrefois dédiée à la danse du Bœuf, animal totémique de la cité. Le thème est toutefois conservé un temps dans le répertoire des musiciens professionnels, voyage d'un village à l'autre, pour connaître *in fine* l'appropriation par une autre population, celle de Vias.

Si le thème instrumental est conservé dans une commune d'adoption, la frappe rythmique continue d'être assurée à Mèze par des générations de joueurs de tambours solistes, privés des ménétriers séculaires devenus extrêmement rares en Bas-Languedoc. Après guerre, Sabatier et Paul Vidal, venus de Sète, René-Paul Déjean, puis Patrick et Sébastien Bruno se transmettent tour à tour une frappe rythmique qui correspond encore, à la fin du XX^e siècle, à la version mélodique conservée à Vias. Les paroles initiales, propres aux berges de l'étang de Thau, ont été transformées par imitation et adaptation, au fil de nombreuses années de pratiques festives, par des musiciens non-professionnel locaux et une population qui se contente d'une transmission orale. À Vias, la version initiale est altérée par une mémoire lacunaire et subjective, mais aussi par un déterminisme local qui joue souvent un rôle majeur :

Mèze	Vias
<p>« <i>Lous mousseus de Beoucaïde</i> <i>Crésioû dé beydé un bioûu</i> <i>Bétsédon qué dé barras</i> <i>Coubridos d'un lençoû</i> <i>E lo de la menada passava davans</i> <i>Ambé son aguilhada, arret Cayet Castan</i> »⁴¹⁶.</p> <p>[Les messieurs de Beaucaire Croyaient voir un bœuf Ils ne virent que des barres Couvertes d'un linge Et le meneur passait devant Avec son aiguillon il arrête le Bœuf Joyeux]</p>	<p>« <i>Es lo polin del vicair</i> <i>Que crésia d'aber un uòu</i> <i>N'agèt pas qu'una bana</i> <i>Plegada dins un lençol</i> <i>Joaneta de Castanh</i> <i>Joaneta de Castanh</i> »⁴¹⁷.</p> <p>[C'est le poulain du Vicair Qui croyait avoir un œuf Il n'avait qu'une corne Pliée dans un linge Jeannette Castan Jeanette Castan]</p>

La version mézoise, de tradition essentiellement orale, est retranscrite à l'occasion des fêtes latines et félibres de Montpellier de manière strictement phonétique. Ces quelques vers forment l'un des douze couplets qui composent la chanson du Bœuf de Mèze, écrite au XIX^e siècle par l'artiste mézois Joseph Petit. Les douze couplets, adaptés à la tradition locale, semblent prouver l'antériorité mézoise de la chanson. Alors que la mélodie (une farandole populaire en 6/8) ne semble pas trop évoluer d'un village à l'autre entre 1878 et 1940, les paroles connaissent des altérations profondes, syntaxiques et sémantiques. D'une part, la version viassoise ne connaît, lors du collectage de 1940,

⁴¹⁶ Joseph LACROIX et Joseph PETIT, « *Lo Bioûu de Mézo* », dans *Souvenir des fêtes latines*, Grollier, Montpellier, 1878.

⁴¹⁷ Collectage de Léonce Beaumadier auprès de M. Baret et M. Rebuffat, notes manuscrites, 1940 (musée du Biterrois).

qu'un seul refrain et aucun couplet. D'autre part, de nombreuses altérations sémantiques (Barras / banas, bioûu / uòu, ou encore Cayet Castan / Joaneta Castanh) relèvent probablement d'une déformation orale, et d'un déterminisme local : la version tardive de Vias fait explicitement référence à certains habitants de la commune, comme c'était déjà le cas dans chaque couplet de la chanson de la *Cabreta* : le *vicaire*, la famille *Castan*, désignant un bœuf tout autour du bassin de Thau.

c) Danse chorégraphique et centonisation

À L'instar des phénomènes inhérents aux danses du Poulain de Vias, qui illustrent pleinement les différents modes opératoires de déformation, de nombreux autres villages du Bas-Languedoc se sont également appropriés des airs extérieurs, parfois sciemment, selon les modes et tendances des différentes époques de pratique. Les airs sont additionnés, centonisés⁴¹⁸ pour former une suite plus ou moins cohérente, et témoignent des danses pratiquées lors des bals populaires de l'Ancien Régime jusqu'aux revivals du XX^e siècle. Il s'agit essentiellement de farandoles et de branles dont les rythmes binaires correspondent aux mouvements élémentaires et festifs des totems de bois.

Le Poulain de Pézenas présente une mélodie populaire complexe composée de quelques mesures au tambour, d'un court appel au fifre, suivi de plusieurs airs à danser : une Carmagnole, ainsi qu'une courte farandole précédant celle du Chameau de Béziers⁴¹⁹.

La Carmagnole de 1793 accompagne naturellement un totem jusqu'alors royaliste, dont la robe est ornée de fleurs de lys, et qui doit se racheter une conduite républicaine. Cette Carmagnole est interdite lors de l'établissement de l'Empire napoléonien, et dès lors, les fifres populaires, reprennent le dessus sur les hautbois officiels, afin d'accompagner le totem. Le hautbois se maintient grâce à des cadres aristocratiques, tandis que les fifres et leurs répertoires traditionnels animent les bals avec les violons de toujours.

Il faut logiquement attendre la fin du Second Empire pour réentendre la Carmagnole autour du Poulain de Pézenas. La farandole de transition reste, semble-t-il, immuable au cours du XIX^e siècle. Claude Achard, dans ses recherches contemporaines sur les totems de l'Hérault, observe un simple changement de tonalité et de mode qui intervient probablement lors de l'adjonction de la farandole de Béziers. En effet, de sol majeur dans l'ancienne version, la farandole de transition est transposée en ré, afin de permettre un enchaînement dans l'octave de l'air du Chameau.

⁴¹⁸ La centonisation est un procédé de composition utilisé dès le XII^e siècle. Il consiste à utiliser des fragments mélodiques déjà composés. Ainsi, on peut trouver de nombreuses œuvres populaires possédant des mélodies similaires.

⁴¹⁹ L'air du Poulain de Pézenas se constitue sur plusieurs siècles de pratique orale, et les premières notations complètes de cet air sont contemporaines. L'air complet est composé de plusieurs musiques additionnées : une ouverture non datée, une variation légère de la Carmagnole de 1793, et une transition mélodique transpositrice pour passer dans la tonalité de la dernière musique, empruntée à la marche du Chameau de Béziers.

La musique du Poulain relève totalement d'une pratique populaire et encore rurale. Ses airs à danser reflètent la société d'avant l'industrialisation massive en Bas-Languedoc.

La musique du Poulain de Montblanc, élaborée également par centonisation, couvre une période beaucoup plus vaste, et témoigne de fait des périodes de renaissance des pratiques. Elle concentre dans sa partition actuelle un appel ainsi que quatre mélodies reconnaissables, véritables marqueurs temporels. L'appel est celui de la danse du Chevalet languedocien, dans sa version montpelliéraine, chorégraphiée par Léon Gabriel Boulet au début du XX^e siècle sur des partitions rapportées par Émile de la Bedollière en 1841. À cet appel succède le Câlinage (refrain de la danse), ainsi qu'une des figures de la danse, la Ferrade. Les simplifications mélodiques dans les dernières mesures peuvent s'expliquer autant par une mémoire lacunaire des pratiquants, privés de musiciens professionnels au début du XX^e siècle, que par un désir d'enchaînement tonal avec les deux derniers airs, la *Valse Brune* et *Petite fleur de Paris*. Ces deux succès, écrits respectivement en 1909, et en 1944, ainsi que l'air initial du Chevalet, permettent d'observer une évolution radicale de la musique, ainsi que de la société française, de l'ancien monde paysan jusqu'à la Libération méridionale de 1944. Cette évolution s'opère de manière régulière, mais on distingue au travers de la partition du Poulain de Montblanc, plusieurs temps spécifiques :

- 1- La période traditionnelle, pendant laquelle les mélodies et les danses étaient encore vécues par une société paysanne qui les entretenait. La danse du chevalet est issue des populations bas-languedociennes du XVIII^e siècle (1721) ;
- 2- La révolution culturelle, née de l'industrialisation et de l'exode rural qui en a résulté. Les nouveaux instruments (clarinette, accordéons, pistons) engendrent de nouveaux genres musicaux : la *valse brune* est issue du musette) ;
- 3- Le premier revival, pendant l'Entre-deux guerres, qui modifie les mélodies de l'ancienne société paysanne par la mémoire lacunaire et subjective des acteurs ;
- 4- Le second revival d'après-guerre, qui maintient une pratique rituelle par l'adjonction de succès populaires.

Le Poulain de Montblanc, comme d'autres totems et rituels ruraux bas-languedociens, a longtemps oscillé entre une culture traditionnelle en désagrégation, et la tentation d'une adaptation forcée aux nouvelles mœurs de la ville. Les instrumentistes de tous bords, musiciens de bals et musiciens locaux, doivent avant tout plaire à une large part de la population afin d'assurer leur propre subsistance. Ils mêlent volontairement, et depuis le succès de nouveaux instruments, le répertoire traditionnel des parents et de nouveaux genres appréciés de la jeunesse.

À l'instar des musiques et des danses des totems de l'Hérault, la danse du Chevalet connaît elle aussi une construction progressive par additions successives. Si Jean Baumel propose une

description officielle et précise de la danse en 1954⁴²⁰, Claude Achard et Pierre Laurence⁴²¹ complètent cette seule publication par des études ethnographiques précieuses sur la pratique contemporaine. De plus, d'autres documents privés, longtemps dissimulés par les groupes folkloriques aux yeux des chercheurs et ethnologues, démontrent la construction artificielle des musiques pour des chorégraphies réinventées. Léon Gabriel Boulet avait pris soin de consigner dans des cahiers toutes les phases de la danse telle qu'il l'a proposée à Cournonterral, dans l'Hérault, avant la Première Guerre mondiale, puis à Montpellier, dans l'Entre-deux guerres⁴²². Ces cahiers manuscrits rédigés par Léon Boulet sont complets ; ils sont assortis de notes précises, de schémas explicatifs, et de nombreuses références aux partitions des XIX^e et XX^e siècle. Toutefois, Boulet ne montre ses cahiers à personne ; Beaumadier se contente de recopier ce que le folkloriste montpelliérain lui apprend lors de quelques entrevues, et complète ses études par des enquêtes personnelles menées dans le Biterrois.

De manière générale, les partitions collectées par Léonce Beaumadier en 1939 montrent clairement une fragilité des musiques folkloriques à laquelle la danse du Chevalet n'échappe pas : à l'air initial, populaire et spécifique de la danse, s'ajoutent des musiques inhérentes à diverses époques de pratique. Si l'on considère la notation musicale du Chevalet par E. de la Bédollière en 1841 comme étant la plus ancienne⁴²³, alors les partitions issues des collectages de Beaumadier en 1939 démontrent des ajouts successifs et nombreux : celui d'une *scottish* et d'une valse, au milieu du XIX^e siècle, puis de saluts au public, lors de l'avènement des tout premiers groupes folkloriques à la fin XIX^e siècle, puis de figures de gymnastique (un galop couché) propre aux professeurs de gymnastiques autoproclamés conducteurs de ballet folkloriques au début du XX^e siècle (Léon Boulet et M. Rocca, tous deux de Montpellier). Après la Première Guerre mondiale, la musique du Chevalet se fige de manière définitive. On observe également l'uniformisation de la pratique dans tout le Languedoc, à l'exception de quelques communes dont celle de Mèze où la danse, différente dans ses mouvements et accompagnements, est longtemps restée (et demeure encore) modulable dans sa forme et dans sa durée. Ceci constitue une preuve tangible de la construction progressive de la danse, qui s'adapte au public, à l'instrumentiste local, ainsi qu'aux circonstances. La variation mézoise échappe ainsi à la codification stricte dictée par les enseignements des professeurs montpelliérains, et à la rigidité des groupes folkloriques. À Mèze, et dans certaines localités de l'ouest de l'Hérault, la danse du Chevalet est longtemps restée un divertissement carnavalesque, comme pouvaient l'être les réjouissances autour des autres totems régionaux. Le porteur est déguisé, et souvent de manière ridicule (à Vias et Florensac) ; les rituels sont pour le moins festifs, et Claude

⁴²⁰ Jean BAUMEL, *Le masque-cheval et quelques autres animaux fantastiques*, I.E.O., Montpellier, 1954.

⁴²¹ Claude ACHARD, « La danse du Chevalet montpelliérain » et Pierre LAURENCE, « Éléments sur l'évolution musicale et chorégraphique du Chevalet », dans *Danse et société*, Ysatis, Toulouse, 1988.

⁴²² Léon Gabriel BOULET, *Cahier de danses*, fonds privé M. et Mme Évrard.

⁴²³ Émile de la BEDOLLIÈRE, « Les Français peints par eux-mêmes », dans *Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Grumer, Paris, 1841.

Achard évoque les facéties des Chevalets de Capestang ou de Saint-Géniès-de-Fontédit, qui livrent une fois l'an des spectacles incongrus⁴²⁴. Enfin, un rapport de gendarmerie de février 1799 confirme le caractère carnavalesque de la pratique dans le Biterrois :

« Les femmes s'étant mises à danser une danse, celle que l'on appelle le Chevalet, cela amusa quelque temps les spectateurs et ensuite les femmes qui étaient présentes, ayant prétendu que dans cette danse, il s'y mêlait des choses indécentes s'en plainquirent »⁴²⁵.

La présence de femmes, au cœur d'une danse exclusivement masculine (du moins dans sa version montpelliéraine tardive chorégraphiée par Léon Boulet) trahit une pratique subversive. Les « choses indécentes » éloignent d'autant plus la danse de sa version la plus ancienne, celle de 1721, réalisée à la cour du roi pour sa convalescence. Les communes du Bas-Languedoc se sont appropriées la pratique, ses mouvements, sa musique, pour en faire un divertissement festif et populaire, relié à des rites carnavalesques et satiriques. Ceux-ci s'enrichissent régulièrement d'airs populaires, et ne s'encombrent pas de la rigidité d'une partition qui, dans de nombreuses localités, n'aurait pu être lue par personne.

Les airs traditionnels ne se maintiennent pas toujours par centonisation. Puisés dans le répertoire des derniers instrumentistes locaux non-professionnels, les airs démodés servent parfois simplement à déplacer les danseurs ou les porteurs de totems d'un lieu à un autre, ce qui leur évite de tomber trop brutalement dans l'oubli. Ils peuvent ainsi être notés lors des différents collectages qui se font jour dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, et les premiers rapports de l'enquête Fortoul. Pourtant, de nombreuses pièces musicales n'ont probablement pas été sauvées par des folkloristes fonctionnant souvent *a priori* : les airs collectés ne sont pas toujours ceux qui étaient attachés à la danse ou à l'animal-totem avant la révolution culturelle. Mais ils le sont devenus par défaut, et par la force de l'habitude ou de la persuasion.

d) Joutes nautiques et appropriations

Les cadres de pratique du hautbois, du fifre, et de tout autre instrument populaire sont nombreux. Carnavals, tours de ville, fêtes de conscrits, noces, entrées royales et fêtes officielles... Les joutes nautiques pratiquées en Languedoc depuis le XVII^e siècle en Agde puis à Sète usent elles aussi d'un ou de plusieurs hautbois qui animent les défilés en ville et sonnent les charges sur les barques. Le répertoire s'étoffe au cours de quatre siècles de pratique, et l'apparition constante de nouveaux instrumentistes qui ne peuvent compter sur la seule pratique estivale de joutes nautiques pour subsister. Les hautboïstes s'inspirent d'un répertoire étendu, tout d'abord local (bals, rituels

⁴²⁴ Claude ACHARD, « La danse du Chevalet montpelliérain », dans *Danse et société*, Ysatis, Toulouse, 1988.

⁴²⁵ Rapport de gendarmerie, ville de Béziers, 1799, Archives départementales de l'Hérault, cote L17992.

spécifiques, processions religieuses) puis national, voire continental à partir du milieu du XIX^e siècle.

À Sète, les défilés de jouteurs sont codifiés, et agrémentés d'airs de musiques spécifiques. La légende veut qu'au XVII^e siècle, le cortège païen se voit refuser l'entrée de l'église pour l'office. Le retour de l'ensemble des acteurs (jouteurs, musiciens et officiels municipaux) vers le lieu d'embarquement donne lieu à une tradition respectée depuis lors, celle du *Chivira* (le revirement).

Ce revirement du cortège s'accompagne d'un air spécifique, éponyme, noté par Émilien Briançon dans l'Entre-deux guerres, et pratiqué depuis un temps indéfini. Cet air du *Chibira* sétois est considéré, pendant tout le XX^e siècle, comme un air exclusif du répertoire local. Pourtant, il apparaît être celui du 13^e régiment de dragons de Prusse, composé par Johann Nepomuk Kral en 1874⁴²⁶. La mélodie de la charge elle-même, spécifique aux combats nautiques, ressemble selon de nombreux observateurs à une variation des Cantilènes de Jean-Baptiste Lully⁴²⁷. Ainsi, malgré la présence exclusive de hautbois et tambours purement traditionnels, les joutes nautiques constituent un cadre de pratique instrumentale qui n'échappe pas aux phénomènes d'interférence entre les répertoires régionaux européens. Le répertoire du bal des jouteurs, qui suit inmanquablement chaque journée de joutes, est lui-même majoritairement emprunté au répertoire musette (les Mazurkas-valse du *Pré aux fleurs* ou des *Broderies*). Très peu d'airs sont issus d'une composition locale traditionnelle ou contemporaine (comme *La Louise*, valse de Michel Biau, professeur de hautbois au conservatoire de Sète dans les années 1960).

Dans tout le Bas-Languedoc, les appropriations instrumentales sont constantes jusqu'à la Première Guerre mondiale, tant la pratique du hautbois est régulière lors des rituels populaires bas-languedociens. Mais les quatre temps spécifiques d'évolution instrumentale, et d'adjonctions de musiques extérieures, jouent un rôle moteur et accélèrent le phénomène de manière spectaculaire. Ils impactent tout le répertoire, y compris celui qui, de par ses cadres séculaires de pratique, semblait à l'abri de toutes dégradations. La danse des Treilles souffre elle-même de la fragilité des airs de musiques, soumis à la rareté des instrumentistes, aux récupérations locales, et à la transmission orale. La fête des vins de France de 1939, organisée à Béziers par Léonce Beaumadier et la municipalité d'Auguste Albertini, démontre une lente dégradation des pratiques pourtant ritualisées. Léonce Beaumadier invite à Béziers tous les groupes du département de l'Hérault à se produire devant Albert Lebrun, président de la République en visite provinciale. La danse des Treilles est bien évidemment choisie par tous pour son passé officiel, et identitaire. Cependant, Beaumadier sait que tous les groupes héraultais, dépositaires de la pratique séculaire, ne jouissent pour la plupart d'aucun musicien attitré, et ce depuis 1918. Aux instrumentistes professionnels et amateurs, (principalement hautboïstes et joueurs de fifre) recrutés pour l'occasion, Beaumadier procure les partitions fournies par les différents groupes invités. Ces partitions diffèrent pour une

⁴²⁶ Johann NEPOMUK KRAL, *Brucker Lagermarsch*, 1874.

⁴²⁷ Louis-Paul BLANC, *Les joutes à Sète*, Lacour rediviva, Montpellier, p. 30.

même danse, y compris pour la danse des Treilles dont la pratique est pourtant généralisée à l'ensemble du département depuis plusieurs siècles. Les Treilles connaissent ainsi, outre la version languedocienne commune, notée initialement par Troubat, Canteloube et autres Déodat de Séverac⁴²⁸, trois variations locales de la musique : une variation littorale, notée à Vendres en 1939 par Baptiste Augustin, une variation de plaine, notée à Abeilhan par Beaumadier lui-même, ainsi qu'une version Montpelliéraine, notée par Maître Coquelin, *Capmestre* du 122^e régiment de ligne, également évoquée dans la notice de Troubat en 1902⁴²⁹. Il existe en outre d'autres versions locales, dont une à Lodève, notée en 1905.

Cette fête des vins de 1939, véritable enquête ethnographique, met en lumière la dégradation des pratiques folkloriques instrumentales de la fin du XIX^e siècle à l'Entre-deux guerres. Les mesures altérées dans la partition montpelliéraine peuvent s'expliquer par une interruption précoce de la transmission à l'époque des premières grisettes et de leur désintérêt pour le folklore de leurs parents. Partout ailleurs, le manque de musiciens réguliers, l'amateurisme des instrumentistes locaux, ou encore la disparition des cadres de réalisation réguliers des danses et musiques populaires modifient sensiblement les pratiques et les partitions. Les hautbois ont toujours été rares ; mais la société évolutive au cours des XIX^e et XX^e siècles avait déjà donné au hautbois un rôle prépondérant et identitaire dans la réalisation des danses traditionnelles en voie de folklorisation, et dans la réalisation de danses à la mode venues de très loin.

C) DE LA TRADITION À LA REPRÉSENTATION

1- Le Languedoc sous influences

a) Grande-Bretagne (XVIII^e-XIX^e siècle)

Country dance

Le Bas-Languedoc n'a jamais caché, depuis la Renaissance, une admiration certaine envers l'autorité centrale. Lors des visites royales, les danses présentées (notamment les branles), les mouvements et les pas de danse nés du répertoire aristocratique (les marque-pieds), trahissent une inclination certaine pour les modèles culturels nationaux. Pendant des siècles, jusqu'au milieu du

⁴²⁸ Fernand TROUBAT, *La danse des Treilles et le chevalet*, Hamelin, Montpellier, 1902 ; Joseph Canteloube, *La danse des Treilles*, éditions Salabert, Paris, 1943, Déodat de Séverac est l'auteur d'une orchestration de la danse des Treilles en 1908, destinée au *Cœur du moulin* d'Albert Carré. Craignant que cette danse trop populaire éclipse le reste de l'œuvre, Carré supprime les Treilles dès la création du *Cœur du moulin*.

⁴²⁹ Ces trois versions de la danse des Treilles sont réunies dans des livrets manuscrits, confiés aux différents musiciens employés par la ville lors de cette VII^e fête des vins de France. Il reste plusieurs de ces livrets, contenant chacun le répertoire complet de la fête folklorique, dans le fonds Beaumadier, conservé au musée du Biterrois.

XIX^e siècle, ces modèles ont été bien intégrés au répertoire local grâce à une bourgeoisie citadine progressiste, doublée d'un milieu populaire réceptif. Cette société régionale entretenait très régulièrement un folklore signifiant, cohérent, lié à l'économie locale, et les apports culturels venus principalement du nord ne l'ont pas dénaturé, et ceci pour deux raisons : d'une part, tous ces modèles artistiques n'ont pas traversé l'Europe sans subir d'altérations profondes ni de multiples adaptations aux folklores locaux. D'autre part, l'assimilation est lente ; il faut traverser chaque communauté sociale avant de toucher le folklore paysan, et ceux qui jusqu'à la Révolution industrielle entretiennent les danses populaires (les danses de bal), et les danses officielles chorégraphiées (la danse des Treilles, la danses du Chevalet). C'est le chemin que parcourent les modèles extérieurs au folklore languedocien : de la cour aristocratique à la bourgeoisie, de la bourgeoisie urbaine aux milieux populaires. En dernier lieu, le monde paysan accueille et intègre les apports extérieurs après beaucoup d'altérations.

Curt Sachs dans son *Histoire de la danse*⁴³⁰ note l'apparition de la *Country dance* anglaise, et des nouveaux mouvements chorégraphiques subitement à la mode à la cour et dans les salons français, au tout début du XVIII^e siècle. Le théoricien Allemand n'évoque que des influences directes d'une société envers une autre, et passe le plus souvent sous silence les nombreuses interférences entre sociétés, sur plusieurs décennies de pratiques, qui ont conduit à l'élaboration d'un répertoire étendu.

La société française a très tôt été séduite par les danses venues d'ailleurs. Les travaux de Jean-Michel Guilcher⁴³¹ mettent en lumière les apports d'outre-manche (les *square-dance*, les *rounds for eight*, et surtout les *longways*) tout en modérant les affirmations de Curt Sachs. En fait, les premières contredanses à la Française ne sont pas si éloignées de la danse anglaise. Les danses se font déjà en ronde fermée, ou bien en deux lignes de danseurs, avec des mouvements et des pas, simples et populaires. Ces pas n'ont pas de valeur artistique propre : ils n'ont pour seule raison d'être que de déplacer les danseurs d'un point à un autre, dans une danse faite de déplacements incessants et de saluts entre les couples qui la compose. La *country dance*, selon Jean-Michel Guilcher, se définit par « *l'agencement qu'elle fait de figures élémentaires pour en composer une figure complète* »⁴³². En ce sens, elle constitue moins un spectacle qu'un jeu entre les danseurs eux-mêmes. La plus populaire de ces danses-jeu est le Cotillon, qui sera systématiquement pratiqué en fin de bal par toute l'aristocratie française du début du XVIII^e siècle jusqu'à la fin du XIX^e siècle. C'est la première de ces danses de société qui sont, par essence, des danses sociales, égalitaires, à figures et

⁴³⁰ Curt SACHS, *Histoire de la danse*, Paris, Gallimard, 1938.

⁴³¹ Jean-Michel GUILCHER et Hélène GUILCHER, *La contredanse, un tournant dans l'histoire française de la danse*, édition Complexe et Centre national de la danse, Bruxelles, 2003.

⁴³² Jean-Michel, GUILCHER et Hélène GUILCHER, *La contredanse, un tournant dans l'histoire française de la danse*, op. cit. p. 48

à pas très simples, aux antipodes de la basse danse française. Dans ce cas comme pour l'ensemble des contredanses, la nouveauté l'emporte sur l'habitude et les goûts.

Cette forme de divertissement, récupérée par l'ensemble de la société française, n'est pas conservée dans ses formes initiales *ad vitam eternam*. L'héritage français, constitué des branles régionaux présent dans l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau, ainsi que des nombreuses autres formes de danses populaires non-référencées, transforme l'usage. Le Cotillon, par sa forme particulière (quatre couples qui se font face) inspire fortement la contredanse française, tant et si bien que le maître de danse allemand Charles Pauli déclare, dès 1756 :

« Les François s'étant déclarés pour les contre-danses, les changèrent bientôt de forme, les tournèrent à leur manière, accommodant la figure angloise à leur branle, ils en firent des cottillons de façon qu'il y a présentement deux espèces de contre-danses : l'angloise et le cotillon »⁴³³.

Le Cotillon, dont la forme est similaire au *square dance* anglo-saxon, est une sorte de branle. À la faveur des nouvelles modes, il est redécouvert et prend rapidement le pas sur les nombreuses formes de danses en ligne. Dès 1706, le premier Cotillon est mentionné dans le *Recueil de danses de bal* de l'année. Sa partition se retrouve au cours des siècles suivants sous le nom de Montarde, branle déjà connu de Thoinot Arbeau et décrit par lui dans l'*Orchésographie* dès 1588. Mais cette forme de branle diffère du Cotillon de 1706, notamment dans son organisation en chaîne ouverte, et non en carré. Les mouvements, rarement décrits dans les recueils de contredanse, ont pu être modifiés dès les premiers apports britanniques, et adaptés par les maîtres de danse à la nouvelle mode de la contredanse française.

André Lorin, qui se définissait lui-même comme académicien du roi pour la danse⁴³⁴, enseigne à la cour de France des contredanses pourvues de plusieurs pas académiques reconnus sur le continent : il s'agit principalement des pas marchés et sautés, et des pas du menuet rendus populaires par l'usage régulier, et la lecture de l'*Orchésographie*. Rapidement, à la fin du XVIII^e siècle, on ne danse plus en ligne mais en carré, ce qui contraint à un nombre particulier de danseurs. Le couple demeure ouvert, mais il se singularise. Il est isolé des autres danseurs, et se montre en spectacle. On introduit des pas savants, ainsi que des figures de plus en plus complexes. La danse jouit à cette époque, et jusqu'à la Restauration, d'un prestige inébranlable dans tous les milieux sociaux ; elle est parée de multiples qualités, principalement éducatives et physiologiques, mais aussi sociales : on danse à la campagne comme dans les villes. Ou du moins on essaie : la contredanse initiale, populaire, ordinaire ou figurée⁴³⁵, cède vite face à la société française elle-même soucieuse d'une certaine organisation dans la pratique artistique. Ainsi André Lorin reconnaît

⁴³³ Charles PAULI, *Éléments de la danse*, Leipzig, 1756, p. 67.

⁴³⁴ André LORIN, *Livre de la contredanse du Roy*, 1688, p. 20.

⁴³⁵ Il est une forme de contredanse à figures qui n'altèrent en rien le caractère simple de la contredanse. Il s'agit simplement de varier le nombre de couples de danseurs, ce qui introduit peu à peu le concept de quadrille au début du XIX^e siècle.

avoir adapté les contredanses anglaises à la mode française, afin de les rendre conformes aux mœurs mondaines de la cour et plus conformes aux pratiques habituelles. La danse grave et les nobles branles pratiqués ou observés alors par l'aristocratie continentale ne pouvait pas se réjouir de l'arrivée de contredanses badines et légères. Lorin reconnaît devoir modifier de lui-même les mouvements originels, « lesquels ne s'accroissent pas avec la manière française, lorsqu'il faut danser plusieurs ensembles : par exemple on ne saute pas ou capriole, pendant que l'autre fait un chassé ou un coupé »⁴³⁶.

Les contredanses anglaises se voient ainsi grandement dénaturées, afin de leur assurer un excellent accueil dans la société française, ainsi qu'une large diffusion dès le début du XVIII^e siècle :

« [...] Mais pour les rendre plus parfaites, j'ay crû estre obligé d'y régler un certain pas, que je fais régner presque dans toutes les figures de chaque contredanse »⁴³⁷.

André Lorin évoque ici le pas de rigaudon, noté *rig* dans la plupart des recueils de contredanse, notamment dans les recueils régionaux qui foisonnent dans tout le territoire national. À l'image des théoriciens renommés de la danse officielle, Lorin, Feuillet⁴³⁸, Gaudrau⁴³⁹, et avant eux Arbeau, de nombreux maîtres de danse et musiciens locaux produisent en grande quantité des contredanses éditées par centaines tout au long du XVIII^e siècle. Les mouvements et les pas précis ne sont souvent pas explicités ni décrits : ceux-ci sont choisis par les pratiquants eux-mêmes dans le répertoire commun ou académique : pas de gavotte, pas de bourrée, chassé, coupé, marqué...

La contredanse à la française se répand dans tous les salons et bals de la société. La danse grave, autrefois prépondérante, disparaît à la fin du XVIII^e siècle au profit de ce genre plus fantaisiste, plus vif, et surtout plus varié : la contredanse à quatre couples se renouvelle sans cesse, et compte rapidement des centaines de versions, disséminées dans toutes les provinces de France.

Le Languedoc n'est pas en reste, avec la publication régulière de recueils de contredanses locales qui témoignent de la grande inventivité locale permise par l'extrême souplesse de la contredanse. À Pézenas, Le professeur de musique Ribot publie au milieu du XIX^e siècle deux recueils de contredanses aux noms particulièrement régionaux⁴⁴⁰. Les références aux différentes communes du Bas-Languedoc, ou à l'un de leurs quartiers, sont explicites : *Les nymphes de Pont Juvénal* (Montpellier), *La petite Narbonnoise* (Narbonne), *Tour Ventouse* (Béziers), *Le pré Merlet* (Lodève), *La Peyrade* (Frontignan). La plupart de ces contredanses régionales s'organisent en huit

⁴³⁶ André LORIN, *Livre de la contredanse du Roy*, 1688, p. 31.

⁴³⁷ Id.

⁴³⁸ Raul-Auger FEUILLET, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danse*, Paris, 1700. Feuillet publie également, en 1706, un précieux *Recueil de contredanses*.

⁴³⁹ Gaudrau publie jusqu'en 1713 de nombreux recueils de partitions annotées, concernant la production de contredanses en France.

⁴⁴⁰ M. RIBOT, *Contre-danses du Midi*, deuxième recueil, éditions Frère, Paris, non-daté.

motifs, huit figures constituées des pas conseillés par Lorin plusieurs siècles avant, et ponctuées par un pas de rigaudon propre au mœurs méridionales, comme la contredanse est l'apanage, selon André Lorin, des danseurs d'outre-Atlantique :

« Il ne faut donc pas s'étonner s'ils y excellent, puisqu'elle leur est aussi naturelle que les menuets aux Poitevins, les passepieds aux Bretons, la bourrée aux Auvergnats, la gavotte aux Champenois et aux Normands, les branles à ceux de Metz et de Bourges, les rigaudons aux Provençaux [...] »⁴⁴¹.

C'est à l'occasion de l'avènement de ces contredanses françaises que l'on voit apparaître, en Bas-Languedoc comme ailleurs, les pas et figures qui composeront les danses folklorisées du XX^e siècle. Les recueils détaillés de Feuillet, de Lorin, popularisent les pas les plus simples de la contredanse, et surtout laissent des traces tangibles aux folkloristes de chaque *revival* de la danse : les balancés, les pas chassés, les sautés et le pas de gavotte, ainsi que le pas de rigaudon qui est présent à tout moment dans la grande majorité des contredanses, notamment celles du Bas-Languedoc. Il ponctue chaque phrase musicale, et selon de nombreux recueils, s'exécute sur place en alternant un pointé du gauche, un pointé du droit, et un saut vertical⁴⁴². Ces pas complexes demeurent l'apanage des danseurs de la haute société ; le peuple ne peut qu'imiter les modèles nationaux, et poursuit la réalisation de branles et de chaînes.

Les figures de la contredanse sont nettement plus nombreuses que les pas. Les inventions régionales sont innombrables, mais il ressort des figures récurrentes pour les quatre couples positionnés en carré et se faisant face : les ronds (tours réalisés sur place par chaque couple), les moulinets (tours réalisés sur place par quatre ou huit personnes), les traverses (afin de gagner la place située en vis-à-vis) les saluts ou *avant-deux*, avec leurs variantes (les courses, les passes...). Enfin, signalons les chaînes dites anglaises, mouvement vif et collectif, si particulier à la *country dance* originelle qui fait parcourir à chaque danseur la totalité de l'espace dansé.

La contredanse, en traversant la manche et en s'enrichissant de plusieurs figures additionnées, nécessite toujours plus de nouveaux motifs musicaux. Dorénavant la musique s'écrit, et les instrumentistes rivalisent de virtuosité. Le fossé se creuse entre les musiciens de bals officiels ou bourgeois, et les ménétriers locaux qui ne peuvent assurer les nombreux motifs des contredanses complexifiées avec le temps et la pratique citadine. On écrit principalement pour les violons et les orchestres⁴⁴³, et la contredanse trouve de fait sa place dans les théâtres, sur les scènes parisiennes, et renvoie aux salons et aux bals publics l'image d'une danse délicate et gracieuse, loin de la nature originelle des contredanses bourgeoises et populaires. Peu à peu, on oublie à la ville le caractère

⁴⁴¹ André LORIN, *Livre de la contredanse du Roy*, 1688, p. 30.

⁴⁴² Présent dans les contredanses languedociennes de Ribot, ce pas de rigaudon ou *rig*, est explicité au XVIII^e siècle dans les *Principes de chorégraphie* de Claude-Marc Magny, édité Chez Duchesne et de la Chevardière à Paris en 1765.

⁴⁴³ « Ne point aller plus vite que les violons ! » Dans *L'art de danser à la ville et à la cour*, ouvrage collectif publié chez Collinet à Paris en 1834.

festif de la danse : on danse pour être applaudi, et à la virtuosité des musiciens répond celle des danseurs eux-mêmes :

« La danse est si perfectionnée aujourd'hui qu'il faut danser avec une supériorité marquée pour s'en mêler [...] des personnes qui n'atteignent point à ce degré de perfection qui nous rend si difficiles, se dispensent de danser »⁴⁴⁴.

De fait, les maîtres de danse régionaux ne tardent pas à retrouver l'inventivité dont l'avènement de la contredanse simple et originelle les avait momentanément privés. De ce foisonnement créatif naissent les premiers quadrilles français, tandis que les milieux les plus populaires, un temps séduits par les libertés offertes par les contredanses, continuent de danser en rond, et la bourgeoisie en lignes. Cette mode tenace de la contredanse s'appliquera même aux danses officielles séculaires : la danse des Treilles, parfois nommée branle des Treilles, est ordinairement une danse de couples, réunis par un cerceau et disposés en colonnes. Cependant, en certaines occurrences, son rapport à la contredanse s'intensifie : les couples sont brisés au profit d'un individualisme caractéristique des premières contredanses, dont la pratique est encore conservée par une certaine société. Il n'est ainsi pas rare de la voir baptisée Contredanse des Treilles⁴⁴⁵, lorsque celle-ci est chorégraphiée avec un cerceau pour chaque danseur, donc en deux lignes de danseurs bien distinctes. Lors de la visite de Napoléon III en Languedoc, en 1852, la première photo en daguerréotype représentant des danseurs de Treilles met en scène un couple séparé : le chef de jeunesse et la reine des Treilles se tiennent chacun sous un cerceau et préfigurent les deux lignes d'une contredanse. La pratique est peut-être plus ancienne, mais les traces d'une contredanse des Treilles antérieure au XIX^e siècle demeurent ténues.

Quadrilles de contredanses

Après la Révolution française et les affres de la Terreur, l'envie revient de s'amuser, et les bals se multiplient partout en France.

Le succès des contredanses figurées du XVIII^e siècle annonçait logiquement de nouvelles et nombreuses adaptations afin de rester à la mode. Définitivement passée à un plan carré, la contredanse française s'enrichit de nouvelles figures, de nouveaux pas venus de loin : le fandango, la tarentelle, le boléro apparaissent dans les bals publics et leurs publications⁴⁴⁶. Ces danses s'ajoutent aux figures déjà existantes, et les contredanses autrefois simplistes et populaires deviennent de complexes et spectaculaires pots-pourris dans lesquels excellent des formations de danseurs spécialisés. Ce sont ces formations de huit danseurs chevronnés qui prennent la

⁴⁴⁴ Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris*, tome VII, librairie Fauche, Neuchâtel, 1781, p. 309.

⁴⁴⁵ C'est le cas notamment dans les notes manuscrites de Léonce Beaumadier et Léon Boulet.

⁴⁴⁶ On trouve abondamment des partitions de ces nouvelles danses chez les éditeurs parisiens (Frère, Collinet...) ainsi que dans le *Journal des Ménagères*, 15 thermidor an IX, ou 25 pluviôse an XIII.

dénomination de quadrille, et que l'on s'arrache dans les théâtres, au même titre que les musiciens.

Par métonymie, la danse prend le nom de ses danseurs ; on parle dorénavant de quadrilles de contredanse, comme l'évoque précisément *L'art de danser*, en 1834 :

« La contredanse française se forme ordinairement d'un quadrille de huit personnes des deux sexes, ou quatre couples, d'une dame et d'un cavalier chaque, placés parallèlement aux quatre côtés du salon, chaque cavalier ayant sa dame à droite, et ayant ainsi pour vis-à-vis une autre dame »⁴⁴⁷.

Ces quadrilles excellent en toutes formes de danse. Leur maîtrise des pas académiques (fouettés, brisés, sissonnes, entrechats, pas de basque) transforme profondément la contredanse en complexifiant les mouvements et multipliant les figures. Les quadrilles s'éloignent définitivement de la pratique populaire. On s'efforce de limiter à cinq, dans les recueils de partitions et manuels de danse, le nombre de figures à réaliser dans une contredanse à la française⁴⁴⁸ : il s'agit souvent des figures nommées le pantalon, l'été, et la poule, dans cet ordre précis depuis le Directoire. Pour les deux dernières figures, on choisit parmi d'anciens mouvements populaires du cotillon : la Pastourelle, la *tréniz*, la Polonaise... Malgré ces règles la mutation est déjà effective. La contredanse devient une démonstration au cours de laquelle le cavalier peut quitter sa partenaire afin de réaliser un solo spectaculaire. Jean-Michel Guilcher reconnaît que la contredanse *chérie* (en solo), devient sous l'Empire, « un constituant obligé de tout quadrille »⁴⁴⁹. La tradition et la notation de ces pas savants, dits de caractère, inspireront par défaut les groupes folkloriques du XX^e siècle : les « quadrilles » les plus en vogue au XIX^e siècle marquent la mémoire collective et s'installent durablement dans le répertoire des salons et des troupes de danse. De plus, certaines de ces contredanses se trouvent même des cadres réguliers de réalisation : celle des Lanciers, apparue au milieu du XIX^e siècle, est réalisée chaque année dans les écoles militaires de la capitale. Créée à Dublin en 1818 par un professeur de danse français nommé Duval, cette contredanse à la française est pratiquée pendant près d'un siècle, dans une version Chorégraphiée en 1856 par le compositeur Olivier Métra ; sa partition à succès est éditée sous les termes impropres mais très populaires de « quadrille anglais »⁴⁵⁰. Ce quadrille des Lanciers gagne toutes les régions de France ; il est abondamment pratiqué jusqu'à la Première Guerre mondiale, malgré la concurrence âpre des premiers quadrilles excentriques : en effet, la société populaire et la bourgeoisie française ont su adapter et s'approprier les genres artistiques de l'aristocratie. Les quadrilles, contredanses à huit danseurs mixtes positionnés en carré, deviennent dans les bals publics de véritables spectacles dans lesquels les danseuses sont admirées moins pour leur technique que pour leurs atteintes aux bonnes

⁴⁴⁷ *L'art de danser à la ville et à la cour*, ouvrage collectif, Collinet, Paris, 1834, p. 70.

⁴⁴⁸ Id. p.71.

⁴⁴⁹ Jean-Michel GUILCHER, *La contredanse, un tournant dans l'histoire française de la danse*, édition Complexe et Centre national de la danse, Bruxelles, 2003, p. 153.

⁴⁵⁰ *The lancer's, quadrille national anglais, Margueritat, Paris, 1856. Après le succès*, la partition originale d'Olivier Métra sera rééditée sans l'appellation impropre de « quadrille anglais » : *Les lanciers, Quadrille*, Philippot éditeur, Paris, 1906.

mœurs. C'est l'avènement des « quadrilles réalistes » et du plus célèbre d'entre eux, le « french-cancan », chorégraphié à Paris par la danseuse Louise Weber, sur des partitions d'*Orphée aux Enfers* par Jacques Offenbach ; la partition la plus fréquemment choisie étant celle du *Galop infernal* dans l'acte II. Avant Offenbach, la simplicité du galop (mouvement vif constitué de pas chassés exécutés en couples), avait déjà conquis les salons et bals populaires. Schubert et Esprit-Auber introduisent le galop dans les opéras dès les années 1820. Le *Galop des tambours* par Tolbecque (1839), celui des *trompettes* par Musard (1840) rencontrent un succès extraordinaire. Le quadrille excentrique de ballet ouvre la porte à toutes les révolutions culturelles, et démocratise pratique de la contredanse à la française dans les sociétés les plus populaires, dans les communes les plus éloignées de Paris.

Quadrilles régionaux

Après les versions méridionales des contredanses, réservées à une élite bourgeoise, apparaissent de nouvelles chorégraphies dont la nouvelle dénomination de « quadrille » prouve leur caractère récent (fin du XIX^e siècle). Les quadrilles réalistes parisiens autorisent des écarts régionaux avec l'académisme qui était jusqu'alors de mise. Le quadrille de l'*Aragon*, dansé dans le quartier éponyme de Limoux, présente encore les caractéristiques des danses de salon : quatre couples de danseurs pour cinq figures comportant des pas complexes et spectaculaires ; parmi eux le pas de l'épine, véritable tour de force technique noté lors d'enquêtes de terrains réalisées par le Biterrois Léonce Beaumadier dans les années 1930⁴⁵¹, et décrit par lui dans les manuscrits originels de l'ouvrage de référence « Dansez la France », de 1957. Cependant, ce pas est absent des manuels de danse qui font autorité tout au long du XIX^e siècle, notamment ceux de Desrat, Giraudet et Cruciani.

Le quadrille de l'*Aragon*, selon les notes de Léonce Beaumadier, est constitué de figures disparates, qui relèvent à la fois des premières contredanses (figures des saluts, de la Pastourelle)⁴⁵², des quadrilles académiques (figures des avant-deux, des ponts, des Chevaux de bois)⁴⁵³, et des derniers apports européens pendant la Monarchie de Juillet (Polka, galops, traversées). De fait, le quadrille de l'*Aragon*, adulé des danseurs des revivals bas-languedociens relève-t-il d'une véritable tradition héritée de l'ancienne société languedocienne ? Selon toute vraisemblance, il serait plutôt le fruit d'une addition successive des pas les plus en vogue de la fin du XVIII^e siècle au début du XX^e, et chorégraphié tardivement par les acteurs de la scène folklorique languedocienne.

Dans ses notes personnelles de l'Entre-deux guerres, le folkloriste montpelliérain Léon Boulet ne mentionne aucunement un quelconque quadrille de l'*Aragon*. Les schémas explicatifs des

⁴⁵¹ Léonce BEAUMADIER, *Danses Languedociennes*, manuscrit non daté, fonds privé famille Garau.

⁴⁵² Raul-Auger FEUILLET, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danse*, Paris, 1700.

⁴⁵³ Eugène GIRAUDET, *Méthode moderne pour bien apprendre la danse*, Société de la Gaieté française, Paris, 1900.

quadrilles présents dans ses cahiers ne présentent pas les figures décrites par Léonce Beaumadier au milieu du XX^e siècle : saluts, *buto-ban* à deux, pas de l'épine... Beaumadier use d'une terminologie très différente des salons, preuve d'une démocratisation certaine, d'une appropriation régionale et populaire de la pratique du quadrille, autrefois réservée à une élite bourgeoise et aristocratique. Lors de ses enquêtes de 1931, il rapporte une version chantée, dans son intégralité, du quadrille de l'*Aragon*. Cette version est collectée à Mirepeisset dans l'Entre-deux guerres. Elle s'inscrit dans la tradition du chant occitan populaire au XIX^e siècle, aux thèmes légers parfois frivoles qui correspondent mal à la solennité des quadrilles de cours. La dernière figure, les ponts, en est un exemple parfait :

« M'embrassaras tant que voldras, e rassiretz-nos, per un sol potons ;

M'embrassaras, tant que voldras, jà es convengut que ieu te maridaras !

La que me causira tant polida qu'un angel, porta mieu anel, aisida e fidela

*La que me causira tant polida qu'un angel, vira vira vira tant leugieura qu'un aucel, plan ! »*⁴⁵⁴.

[Tu m'embrasseras tant que tu voudras, et nous nous rassiérons, pour un seul baiser ;

Tu m'embrasseras tant que tu voudras, il est déjà convenu que nous nous marierons !

Celle qui me choisira, aussi belle qu'un ange, porte mon anneau, aimable et fidèle

Celle qui me choisira, aussi belle qu'un ange tourne tourne tourne aussi légère qu'un oiseau, bien !].

Les quadrilles populaires rencontrent un large succès dans les bals. Mais si les pas et figures sont adaptés pour la population, l'organisation même de la danse en cinq motifs aux mélodies fortement altérés demeure complexe pour des ménétriers locaux sonnants du fifre ou du hautbois. L'embauche onéreuse de violonistes étant réservée à des occasions particulières, il faut palier régulièrement, dans de nombreuses communes, à l'inaptitude des instrumentistes, voire à leur absence après la Première Guerre mondiale. Cette disette provoque la nécessité du chant, et l'écriture de paroles pour l'intégralité du quadrille, chose rarissime pour les complexes quadrilles de contredanses. Surtout que les versions populaires tiennent à imiter, tout en simplifiant, les caractéristiques propres du quadrille bourgeois : cinq motifs, huit mouvements, et un pas rigaudon, issu des contredanses anciennes, qui ponctue chaque motif ; même ce dernier est marqué par le chant : « *plan !* ».

Léon Boulet décrit de nombreux quadrilles issus du répertoire languedocien, et particulièrement de la région de Montpellier⁴⁵⁵. Parmi eux, le quadrille des Mouchoirs, le quadrille-mazurka, et surtout, le quadrille des Jeunes du Clapas daté par l'auteur de 1846. La plupart des danses présentées dans les cahiers de Léon Boulet ne sont pas datées de manière aussi explicite.

⁴⁵⁴ Anonyme, *Quadrille de l'Aragon*, collectage à Mirepeisset par Léonce Beaumadier, 1931. Musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier, archives sonores.

⁴⁵⁵ Léon BOULET, *Cahiers de danses, tome 1 et tome 2*, manuscrits non datés, collection privé Famille Évrard, Montpellier.

Pourtant, la chorégraphie des danses et les pas utilisés renseignent sur la période de création, au milieu du XIX^e siècle. Les indices sont nombreux ; premièrement, le nombre des danseurs : ils sont toujours huit, quel que soit le quadrille proposé par le folkloriste montpelliérain. Ils sont positionnés en quatre couples mixtes principalement ouverts, comme le voulaient les bonnes mœurs avant l'introduction généralisée du couple fermé vers 1840 et l'apparition des premières polkas dans les bals publics. Deuxièmement, l'organisation des couples en deux lignes, et non en véritable quadrille tourné vers le centre, marque temporellement la danse. Cette organisation en lignes, propre aux premières contredanses anglaises (les *longways* du XVIII^e siècle) a connu sa plus grande popularité en France dans le premier quart du XIX^e siècle, avant d'être peu à peu supplanté par la figure carrée dans de nombreux cadres de pratique. Les sociétés paysannes ont pu conserver cette organisation beaucoup plus longtemps.

Enfin, les pas et mouvements eux-mêmes sont fortement marqués par l'enseignement militaire de la danse du début du XIX^e siècle⁴⁵⁶, ainsi que par l'académisme de rigueur. On emprunte des pas au ballet classique : Giraudet et Desrat, dans leur dictionnaire de danse de la toute fin du XIX^e siècle, détaillent ces pas issus de l'académisme européen qui avaient fortement inspiré les maîtres de danse régionaux. Il s'agit principalement des pas fouettés, des entrechats, des pas de bourrée classiques, des piqués, des jetés, des coupés, dont le nom décrit le mouvement lui-même. D'autres pas portent un nom particulier, une terminologie que les folkloristes languedociens usent dans leurs notes et enseignements :

« Figure 1, se croiser en pas français trompé, pas français pâquerette, pas français genouillé.

Figure 2, croisé en pas de sissonne en cinq temps (...).

Figure 3, pas de bourrée à droite et à gauche ; pas chassé à gauche et à droite, deux pas de bourrée, un jeté à droite, un jeté à gauche, pirouette. Sissonne arrière et avant, moucheté du pied gauche derrière le droit.

Figure 4, sissonne moucheté en tournant (première reprise), grand chassé russe et pirouette (seconde reprise) »⁴⁵⁷.

Dans ce quadrille sont condensés les principaux mouvements en vogue dans les salons à la fin du XIX^e siècle. Outre les pas et mouvements, les quadrilles de Boulet respectent les dispositions de danseurs présentes dans les dictionnaires de danse de Giraudet, et de Desrat. La ligne ou double ligne (danseurs côte à côte ou en vis-à-vis) représentent la totalité des créations languedociennes : le quadrille des Jeunes du Clapas, décrit ci-dessus, présente des danseurs côte à côte, tandis que les quadrille des Mouchoirs et le quadrille-mazurka s'organisent en deux lignes de vis-à-vis. Ainsi les

⁴⁵⁶ Le colonel Amoros entreprend dès 1820 la réforme de l'enseignement physique dans l'armée française, et s'appuie sur les danses spectaculaires du répertoire théâtral. Amoros, *Nouveau manuel d'éducation physique, gymnastique et morale*, deux tomes, Manuels Roret, Paris, 1839.

⁴⁵⁷ Léon BOULET, *Quadrille des jeunes du Clapas*, Cahier de danse n°1, manuscrit, collection privé famille Évrard, Montpellier, non daté.

quadrilles locaux, chorégraphiés par les maîtres de danse régionaux s'accrochent fort bien des anciennes contredanses en ligne qui présentent de fortes similitudes avec les danses anciennes du Bas-Languedoc, les branles des Treilles et autres danses des bergers. Les chorégraphes s'éloignent des mouvements populaires anciens en intégrant les pas académiques, mais tardent à adopter définitivement la forme carrée des quadrilles et contredanses à la française.

Les interférences incessantes entre la haute société française et la société paysanne, et de nouveaux apports européens façonnent un nouveau répertoire plus accessible à l'ensemble de la population. Une nouvelle fois, tout est appelé à changer dans la pratique artistique française. Les quadrilles aux figures et aux pas relevant de la contredanse ancienne vont pouvoir s'enrichir de pas modernes et populaires, rapidement adoptés par les populations locales. Les contredanses et quadrilles aux charmes presque exotiques connaissent ainsi une forte appropriation méridionale jusque dans leur nouvelle dénomination de « Petit bal languedocien ». Car les quadrilles régionaux rapportés par Léon Boulet, ainsi que le quadrille de l'Aragon de Beaumadier mettent tous à l'honneur une danse nouvellement importée des écoles et salons de danses européens, une danse réalisée en couple fermé : la polka. Celle-ci connaît rapidement un succès d'estime doublé rapidement d'un engouement populaire qui appelle d'autres danses du même type à entrer dans les bals publics et officiels par la grande porte.

b) Europe de l'Est (1850-1914)

Polka

Les bouleversements économiques dans la société française et languedocienne du XIX^e finissent par impacter profondément les pratiques populaires. La réorganisation économique du Midi viticole vide progressivement les campagnes de leurs forces vives, et les nouveaux citadins se tournent vers une nouvelle vie et de nouveaux genres artistiques. Dans les villes méridionales, on est à l'écoute des nouvelles modes de la capitale, des capitales européennes, et des académies de musique.

Les danses anciennes, en rondes, en chaînes ouvertes ou fermées, les branles de l'Ancien Régime cèdent devant des nouveautés venues du nord, et de l'est. Aux contredanses simples succèdent les polkas, valse, polka-mazurka, scottish, qui apparaissent presque simultanément lors des bals populaires à partir de 1840. La genèse de ces danses fermées et tournantes diffère selon les auteurs. La plupart d'entre eux, dont Gustave Desrat, s'accordent sur une apparition fortuite de la polka vers 1830, et une première présentation dans la décennie suivante lors des bals mondains. Issue des salons d'Europe de l'est, réalisée à Vienne et à Prague dans les années 1830, la polka de couple marque tout d'abord les esprits au théâtre de l'Odéon, à Paris, en 1840. La chorégraphie

montre des couples fermés interdits jusqu'alors par la bienséance enseignée en même temps que les exercices physiques.

Giraudet soutient, dans sa *Méthode de danse*, qu'une forme élémentaire de la polka serait antérieure, et bien évidemment française ; cet ouvrage, dès sa publication en 1900, fait autorité :

« La polka fut créée par Louvois, ministre de la guerre, sous Louis XIV, en 1639 (...) Louvois régla les marches militaires et créa le changement de pas. Ce changement de pas nécessitant un pas de polka, la polka se trouva inventée. Ce n'est donc pas une cuisinière autrichienne qui la créa en 1830 comme on le dit par erreur dans les traités et encyclopédies de danse, mais bien Louvois »⁴⁵⁸.

L'insistance un brin chauvine de Giraudet ne résiste pas à la plus élémentaire vérification. D'une part, François Michel Le Tellier, marquis de Louvois et ministre de Louis XIV, se fait remarquer plus pour ses talents militaires (il organise l'armée lors de la Guerre de Flandres) que pour ses connaissances artistiques. D'autre part, né seulement en 1639, Louvois ne peut modifier les marches militaires la même année, « sous Louis XIV ». D'autant plus que le jeune roi n'endossera sa charge qu'en 1643. Peut-être s'agit-il d'une coquille dans la date mentionnée par Eugène Giraudet ? En France, au XVII^e siècle, les exercices de marche militaire ne sont pourtant pas légions. Le pas cadencé ne fait pas l'objet d'une attention particulière dans les écrits des principaux théoriciens militaires comme Jean de Billon⁴⁵⁹, ni dans les ordonnances militaires du XVII^e siècle⁴⁶⁰, ni dans les manuscrits des archives du ministère. En 1836, Louis de Montgommery précise d'ailleurs que « les Espagnols voient dans notre batterie française un branle plus qu'une marche »⁴⁶¹. Arnaud Guinier précise qu'un siècle plus tard, les batteries des différents régiments ne sont toujours pas uniformisées. Le Service historique de la Défense nous fournit également cette précision :

« Certaines unités battent avec une telle vitesse qu'il est impossible de démêler si elles jouent la marche, l'assemblée ou la retraite »⁴⁶².

Difficile dans ces conditions de discerner un pas particulier, et de définir un changement de pas. Ainsi le service d'archives du ministère des armées, créé en 1688 par Louvois lui-même, enrichi en 1699 des archives de la Marine, infirme les affirmations de Giraudet.

De plus, le changement de pas auquel Giraudet fait allusion n'est, officiellement, pas d'ordre

⁴⁵⁸ Eugène GIRAUDET, *Traité de la danse*, Paris, 1890 ; Giraudet fait références aux archives militaires, et plus particulièrement aux exercices des régiments en vue de parades (Manuscrits des archives du ministère de la Défense, Service historique de la Défense, Département de l'Armée de Terre, Série GR 1 M 1 (943 – 253).

⁴⁵⁹ Jean de BILLON, *Les principes de l'art militaire*, Barthelemy-Ancelin, Lyon, 1615.

⁴⁶⁰ Arnaud Guinier réalise une étude exhaustive des ordonnances militaires du XVII^e siècle qui ne révèlent aucun souci de précision quant aux pas cadencés de défilé. Arnaud Guinier, « De guerre et de grâce : le pas cadencé dans l'armée française de la seconde moitié du XVIII^e siècle (1750-1791) », *e-Phaïstos*, IV-1, 2015, p. 15 à 26.

⁴⁶¹ Louis de MONTGOMMERY, *La milice française*, Paris, Jean Corrozet, 1636, p. 28.

⁴⁶² Service historique de la Défense, série 1M1703 : M. CUSTINE, *Mémoire sur le détail et le service de l'infanterie*, Paris, 1744, p. 17 à 18.

artistique. Il aurait toutefois pu relever de l'enseignement de la danse, dispensé dans les écoles militaires locales que Louvois met en place dès 1682. Ces compagnies de « cadets gentilshommes », vouées à former des officiers, reçoivent des cours de langue française, de mathématiques, de dessin, de maniement des armes et de danse pour laquelle chaque corps régional est pourvu d'un maître. Mais point de recommandations artistiques dans les ordonnances de Louvois. Giraudet stipule en outre que le pas de polka relève de la seule marche militaire, qui nécessite une ordonnance collective, et la connaissance par les hommes de troupe d'un simple pas chassé afin de s'aligner sur l'ensemble. Ce pas chassé évoque probablement un pas de polka tel qu'il sera pratiqué au XIX^e siècle, mais son exécution dans les rangs était purement fonctionnelle, et extrêmement fugace ; de fait ce changement de pas n'est probablement jamais sorti du rang.

À partir du milieu du XVIII^e siècle, l'uniformité est garantie par un pas cadencé exécuté jambe toujours tendue⁴⁶³, ce qui éloigne d'autant plus la marche militaire de la marche naturelle, des bals et des salons parisiens. Ainsi, le pas chassé de parade n'a pas grand-chose à voir avec celui présent dans les manuels des maîtres de danses des corps d'armée, ni avec ceux du civil. Mais la tentation de l'appropriation est souvent grande, quelle que soit l'époque. Léonce Beaumadier, dans une étude sur la danse populaire, commente avec pertinence les allégations fallacieuses de Giraudet ainsi que de ses pairs : « Qu'importe même son caractère ou sa figure ! Nous francisons tout. La danse que nous aimons devient française »⁴⁶⁴.

Les traités auxquels Giraudet fait allusion sont probablement ceux de Gustave Desrat, théoricien reconnu dont il était le contemporain, de Philippe Gawlikowski son prédécesseur, ou encore de Carlo Blasis⁴⁶⁵, premier danseur du Théâtre royal d'Angleterre. Au XIX^e siècle, le pas de polka commun y est mentionné comme un pas complexe, enchaîné, sautillé, à l'image de la description proposée par Gawlikowski :

« Polka : la musique est à deux-quatre, d'un mouvement modéré. Le pas peut se décomposer en quatre parties, s'exécutant chacune en un temps (...) Sauté du pied droit ; glissé du pied gauche en avant (1^{er} temps) ; coupé dessous du pied droit (2^e temps) ; jeté du pied gauche ; levé de la jambe droite (3^e temps) ; rester dans cette position pour le quatrième temps »⁴⁶⁶.

En raison de son importance stratégique, le fonds d'archive militaire mis en place par Louvois profite d'une grande confidentialité et d'une totale indépendance à l'égard des Archives nationales créées par la Constituante de 1790. Cela permet à Giraudet de présenter une genèse

⁴⁶³ *Instruction pour l'infanterie concernant l'exécution de l'ordonnance du 7 mai 1750*, SHD, 1X 34, Paris, 1753, p. 5.

⁴⁶⁴ Léonce BEAUMADIER, *Causerie sur les danses populaires du Biterrois*, tapuscrit N°8, p. 8, non daté, fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau.

⁴⁶⁵ M. BLASIS, *Manuel complet de la danse, comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Librairie encyclopédique de Roret, Paris 1830.

⁴⁶⁶ Philippe GAWLIKOWSKI, *Guide complet de la danse*, Flammarion, Paris, non daté (XIX^e siècle) p. 66.

nationale, mais fallacieuse, de la polka, mère de toutes les positions modernes en Europe, et des danses figurées à venir en Languedoc.

Valse

Le succès de la polka entraîne la généralisation des autres danses fermées et tournantes, présentant les mêmes positions, et des modifications rythmiques importantes. On retrouve les positions ainsi que les mesures ternaires de la valse, abandonnée depuis plusieurs décennies ; du 2/4 de la polka, les danseurs et musiciens passent au 3/4 de la Mazurka, puis aux quatre temps de la scottische. Mais c'est la valse qui fait immédiatement scandale. On reproche à la valse le tête-à-tête dans lequel sont placés les danseurs. Alors que la polka pouvait être ouverte, et jamais réalisée sans un caractère festif et enjoué, la valse induit une proximité langoureuse, inacceptable sous la Restauration. Mais on ne fait que redécouvrir la valse : sa position était déjà connue, et déjà contestée, dès le XVIII^e siècle. En 1767, J.M. De Chavanne s'insurgeait déjà violemment contre sa pratique : « Je peux comprendre que les mères aiment la walse, mais non qu'elles l'autorisent à leurs filles »⁴⁶⁷.

Le scandale s'éternise. Le 25 octobre 1913, les cinq académies françaises⁴⁶⁸ sont encore réunies sous la coupole de l'Institut pour discourir sur les bonnes mœurs. L'événement donne l'occasion à Jean Richepin, académicien, de fustiger les danses de couple trop érotisées et particulièrement le tango. Les propos sont partagés par de nombreux maîtres de danse languedociens dont le Montpelliérain Léon Boulet et le félibre biterrois Léonce Beaumadier :

« Nous ne dirons rien de ce que la danse est trop souvent devenue par les évolutions incessantes : fantasque, démoniaque et canaille. Ce sont les paroles de Jean Richepin que nous faisons nôtres »⁴⁶⁹.

Dès la réintroduction de la danse de couple dans le répertoire, à partir de 1830, Carlo Blasis abonde dans le sens de De Chavanne et dans celui de toute la bourgeoisie française. La position scandaleuse des danseurs est une préoccupation majeure du maître de danse italien :

« Il faut se garder des mauvaises attitudes, plus indécentes les unes que les autres, et qui ont pris naissance dans la mauvaise compagnie. Le cavalier doit tenir sa dame par la main droite et par la ceinture, ou par les deux mains (...) Dans cette position on doit se tenir aussi éloigné de sa dame que la longueur des bras le permet, afin de ne la gêner en rien »⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ J.M. CHAVANNE, *Principes du menuet*, Luxembourg, 1767.

⁴⁶⁸ Depuis sa création en 1795, l'Institut de France est composé de cinq académies : l'Académie française, l'Académie des inscriptions et belles-lettres, l'Académie des sciences, l'Académie des beaux-arts et l'Académie des sciences morales et politiques. La réunion annuelle de ces académies donne lieu à des discours thématiques.

⁴⁶⁹ Léonce BEAUMADIER, *Causerie sur les danses populaires du Biterrois*, tapuscrit N°8, p. 8, non daté, fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau.

⁴⁷⁰ Carlo BLASIS, *Manuel complet de la danse, comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Librairie encyclopédique de Roret, Paris 1830, p. 369.

La valse serait ainsi la danse de couples fermés la plus ancienne du répertoire national. De fait, d'aucuns ont pu trouver en la valse une forme tardive de la volte, danse ancienne présente dans l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau sous une forme ternaire rare et commune aux deux danses :

« La Volte est une espèce de Gaillarde familière aux Provençaux, laquelle se danse comme le Tourdion par mesure ternaire. Les mouvements et pas de cette danse se font en tournant le corps, et consistent en deux pas, un soupir pour le saut majeur, une assiette de pieds joints, et enfin deux soupirs ou pauses (...) On ne tourne pas tout le corps »⁴⁷¹.

Pourtant, la volte ne présente pas les mêmes caractéristiques que la valse ; c'est ce que démontre brillamment Yves Guilcher dans *La danse traditionnelle en France, en rappelant que* « la ressemblance n'implique pas filiation »⁴⁷². Il est vrai que plusieurs décennies séparent la disparition de la volte en Languedoc et Provence, au début du XVII^e siècle, des premières mentions de valse dans le même territoire, et partout en France. Les premières définitions académiques de la valse, notamment celle de Carlo Blasis dès 1830, mettent aisément en lumière les importantes dissemblances entre valse et volte :

« La walse se compose de deux pas, chacun contenant trois temps, ce qui fait six tours [temps] pour deux pas, ou un tour complet de walse exécuté pendant deux mesures (...) Pour bien walsen, tous les temps doivent être exactement marqués, et il faut faire attention à ne pas tourner sur les pointes, dans les mêmes temps, cette méthode ne pouvant convenir à deux personnes qui tournent ensemble »⁴⁷³.

De ces deux définitions originelles ressortent des similarités trompeuses entre pas de valse et pas de volte : la mesure ternaire, le nombre de pas dans une mesure. Mais la ressemblance s'arrête ici ; il apparaît des différences majeures :

- La valse demande de réaliser un tour complet, et en deux mesures seulement ;
- La valse ne présente pas de pieds-joints ni de soupirs, uniquement des pas franchis et tous marqués, ce qui permet de réaliser des trajets, contrairement à la volte, danse statique ;
- La valse, basse danse, ne présente pas de saut, contrairement à la volte. En cela, la volte s'apparente moins à une valse des XVIII^e et XIX^e siècle qu'à une gaillarde ou à un tourdion. Le rapprochement que fait Arbeau entre volte et gaillarde, ainsi que la description littérale de cette dernière sont parfaitement claires :

⁴⁷¹ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honnête exercice des danses*, Jehan des Preyz imprimeur & Libraire, Langres, 1589, p. 63.

⁴⁷² Yves GUILCHER, *La danse traditionnelle en France*, F.A.M.D.T., Paris, 1998.

⁴⁷³ Carlo BLASIS, *Manuel complet de la danse, comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Librairie encyclopédique de Roret, Paris 1830, p. 368.

« Tabulature des cinq pas de la gaillarde, de laquelle les mouvements font comme au tourdion, sauf qu'ils sont fait plus hauts et plus virilement, et en lieu du pied en l'air, le danseur fera des coups de pied de greues ».

Enfin, les positions des danseurs sont absolument inconciliables. Tandis que la bienséance du XIX^e siècle insiste sur les distances à respecter entre les danseurs, Thoinot Arbeau préconisait le rapprochement maximal au sein du couple à des fins techniques :

« Si je tiens une demoiselle par la main, il serait impossible qu'elle fit le tour avec moi, d'autant qu'elle est plus éloignée du centre (...) Celui qui danse la Volte, se contemplant être comme le centre et le milieu d'un cercle, doit approcher de son corps la damoiselle le plus qu'il lui est possible quand il veut tourner »⁴⁷⁴.

Volte et valse n'ont ainsi pas les mêmes origines, ni la même technicité. La francisation des danses étrangères, déjà observée par Léonce Beaumadier, touche ici à son paroxysme, avec les danses de couples fermés que les différentes sociétés françaises et méridionales s'approprient parfois immédiatement, en les transformant. Beaumadier, comme les autres, a pu se laisser prendre au piège de l'assimilation :

« Notre volte, valse à 2 temps, fut la Valse éternelle et combien grisante de 1800. La scottish resta longtemps sautée chez nous, la polka, la mazurka, Redowa, arrivèrent de l'étranger »⁴⁷⁵.

Les lacunes historiques contenues dans les premiers manuels et traités de danse créent de la confusion : la valse est assimilée à la volte locale, tandis que la scottishe, beaucoup moins détaillée, est immédiatement adaptée aux airs vifs et sautillants du répertoire languedocien. Récupérées pour les bals populaires, l'ensemble des danses venues d'ailleurs sont adaptées afin de satisfaire aux exigences et habitudes locales.

En belle place dans les manuels de danse européens dès le milieu du XIX^e siècle, notamment chez Gawlikowski, la valse demeure longtemps absente du répertoire languedocien. Léon Boulet ne la mentionne dans aucune de ses chorégraphies datées du milieu du XIX^e siècle, contrairement au pas de mazurka, réalisé il est vrai par des danseurs solistes, mais aussi par les couples des quadrilles de contredanses. La mazurka, beaucoup plus technique que la valse, est mieux acceptée. Probablement originaire des bals de la cour de Pologne, avec ses variantes (notamment la Redowa), elle est rapidement intégrée aux ballets européens notamment ceux de

⁴⁷⁴ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honnête exercice des danses*, Jehan des Preyz imprimeur & Libraire, Langres, 1589, p. 64.

⁴⁷⁵ Léonce BEAUMADIER, *Causerie sur les danses populaires du Biterrois*, tapuscrit N°8, page 4, non daté, fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau.

Liszt (mazurka brillante de 1850), puis de Tchaïkovski, et enfin de Chopin. Cette notoriété continentale de la mazurka encourage les chorégraphes à programmer la danse dans les ballets et quadrilles ; avec elle sont intégrées la valse contestée, et la toute nouvelle scottishe.

La portée de ces changements dans les pratiques de bals est plus importante qu'il n'y paraît. La traditionnelle nature de la danse, parfois identitaire et spectaculaire, parfois moyen d'expression de l'individu, est remise en cause avec l'avènement des danses de couples fermés et intimistes : « La valse et la polka n'ont aucune prétention à exprimer quoi que ce soit. Refermé sur lui-même, le couple danse pour lui seul »⁴⁷⁶.

D'un point de vue social, les danses de couples fermés représentent la mort de la danse collective, discipline identitaire en lien avec les codes d'une haute société ou un folklore local ; l'individu se découvre une importance au détriment du groupe qui l'a formé. C'est le début de la fin pour les danses corporatives, un peu avant la fin de la société paysanne elle-même.

D'un point de vue artistique, l'absence de chorégraphie, de multiples déplacements figurés, et d'une grande technicité dans les mouvements appauvrit drastiquement le répertoire commun mais permet une appropriation par toutes les sociétés. La population adopte aisément et rapidement un répertoire à sa portée, qui présente les mêmes qualités festives qui caractérisaient autrefois les branles, les farandoles, et les rondes de l'Ancien Régime.

Apparaissent ainsi les « Petit bals », des danses figurées qui sont les versions popularisées des quadrilles complexes et contredanses anciennes. Ils sont composés de figures simples exécutées par des couples fermés qui peuvent s'ouvrir selon la figure.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la danse de couples fermés règne lors des bals populaires, et la danse en quadrilles réalistes, voire excentriques, demeure encore pour la bourgeoisie le seul vrai divertissement. Suite à cet engouement généralisé, les danses séculaires du Bas-Languedoc, Treilles et Chevalet, peinent à subsister. Ceux qui les pratiquaient s'en désintéressent, et se détachent même de toutes formes de réjouissances par trop fringantes et légères. Les grisettes méridionales, et leurs prétendants de la bourgeoisie ou de la société mondaine sont soucieux de leur image, et de leur situation :

« Les jeunes gens ne dansent plus à vingt ans, du moins affectent de le dire, quelquefois cherchent à le prouver en inaugurant des quadrilles marchés benoîtement »⁴⁷⁷.

À la fin du XIX^e siècle, ce sont souvent les municipalités qui supportent la charge d'organiser, à prix d'or, les Treilles, le Chevalet, et les autres danses identitaires méridionales.

⁴⁷⁶ Jean-Michel GUILCHER, *La contredanse, un tournant dans l'histoire française de la danse*, édition Complexe et Centre national de la danse, Bruxelles, 2003.

⁴⁷⁷ Gustave DESRAT, *Dictionnaire de la danse : historique, théorique, pratique et bibliographique, depuis l'origine de la danse jusqu'à nos jours*, Librairies-imprimeries réunies, Paris, 1895, p. 66.

Celles-ci ne sont plus entretenues par la bourgeoisie locale dorénavant séduite par l'élégance des danses de salon, divertie par les innombrables figures du Cotillon, et des autres quadrilles populaires.

c) États-Unis (1918-1945)

Le triomphe de la musique

De nouveaux orchestres se constituent pour le Cotillon : clarinette, piston, basse, parfois violon, investissent les bals et les cadres festifs annuels, autrefois réservés aux ménestriers. Les accordéons chromatiques et diatoniques, qui apparaissent presque simultanément, ouvrent de nouvelles possibilités instrumentales pour des arrangements plus complexes. La société languedocienne se transforme du tout au tout, et la réorganisation de l'habitat dans les villes, ou dans de grandes agglomérations rurales, favorise la diffusion des nouvelles modes artistiques. Le mouvement orphéonique connaît un grand succès en Languedoc. On écrit spécifiquement pour les nouvelles danses à deux et l'on ne danse pratiquement plus que cela, dans les bals de la haute société, avec des variantes locales ou régionales. L'organologie limitée des instruments anciens n'est plus un frein à la nouveauté, et l'on compose dorénavant pour la clarinette, pour les cuivres ou pour l'accordéon. Les mazurkas et scottishes complexes sortent progressivement des salons mondains des grands boulevards parisiens pour conquérir les places des villages dans des versions simplifiées. La mazurka connaît ainsi des variations locales, marchées et non tournées, en couples ouverts et non fermés, dont les dénominations variées (mazurka varsovienne, languedocienne, toulousaine...) trahissent les désirs identitaires ou la quête d'exotisme des pratiquants.

Dans ses premières années d'existence, le "bal champêtre" composé de valse, scottishes, polkas et mazurkas ne fait pas l'unanimité auprès de la population rurale. Le montant des cachets des musiciens le rend inaccessible à de nombreux organisateurs locaux, et son image urbaine et moderniste déplaît dans les communautés rurales. De fait, certaines fêtes locales proposent deux bals à la population, comme il était déjà de coutume pendant l'Ancien Régime. Un bal sur la place principale, offert par les autorités, où l'on pratiquait les danses "modernes" au son de la clarinette et du piston, l'autre dans des quartiers plus populaires, où se produisaient encore les derniers fifres, les derniers hautbois et tambour, qui s'entêtent encore, jusqu'à la toute fin du XIX^e siècle, à proposer des branles, des chaînes, et toutes sortes de danses anciennes, comme dans la ville de Limoux en 1845 : « Il se forme parmi les jeunes de cette commune, deux parties qui se disposent à avoir chacun sa musique pour la fête locale »⁴⁷⁸.

Les deux parties sont souvent séparées par un écart générationnel. Mais le bal populaire

⁴⁷⁸ Anonyme, *Bulletin de la Société d'études scientifiques de l'Aude*, Bibliothèque nationale de France, 8-S-6742, p. 177, 1936.

ancien vit déjà, à la fin du XIX^e siècle, ses dernières heures. Branles, rondes et autres danses vont cesser, faute de danseurs, et d'instrumentiste. Les premiers se tournent vers les lumières des salons, les seconds vers les possibilités chromatiques du violon, de l'accordéon, et de la « musique », celle de la ville, celle que l'on écrit, celle des fanfares et harmonies.

Dès la fin du XIX^e siècle, seuls les ménétriers régionaux qui ont opté pour le violon ou l'accordéon diatonique obtiennent un sursis. Dans les sociétés populaires et rurales, les danses de couples fermés font définitivement triompher l'accordéon chromatique et son organologie avantageuse dans les bals de toutes sociétés. Le hautbois parvient encore à s'adapter dans certaines circonstances, mais requiert des musiciens de grand talent afin de répondre aux nouvelles demandes : le bal populaire s'achevait par un quadrille, et souvent par celui du Cotillon, qui se composait d'un pot-pourri d'airs populaires. Le Cotillon, au fil d'années de pratiques en Bas-Languedoc et dans toutes les provinces de France s'est en effet étoffé d'innombrables et très techniques pièces musicales, inaccessibles aux non-lecteurs. En 1895, Gustave Desrat répertorie au total 183 figures différentes, pour lesquelles les instrumentistes composent tous les jours. Le Cotillon touche toutes les sociétés, des plus bourgeoises aux plus populaires, et propose autant de figures d'ensemble, anciennes contredanses antérieures à 1881 selon l'auteur, que de danses de couples essentiellement valsées. La valse est omniprésente dans les manuels de la haute société. Le répertoire populaire languedocien est plus éclectique :

« Chaque année, le jour de la fête de Limousis, les joyeux couples allaient y danser les anciennes valse, polkas et mazurkas si en vogue avant-guerre. La coutume s'en est perdue aujourd'hui »⁴⁷⁹.

La polka, par trop festive, demeure dans tout le Languedoc l'apanage des bals publics. Elle revêt une image populaire éloignée des salons et des mondanités :

« Jamais on ne nous trouvera dansant des polkas buissonnières Clic ! Clac ! Au bal masqué de l'Opéra Ou dans le casino d'Asnières Clic ! Clac ! »⁴⁸⁰.

Le succès de la valse, de la mazurka et de la polka réside dans leur nature même de danse de couples fermés constituant une originalité inédite. La déstructuration de la danse collective ancienne (branles, rondes, chaîne) constituait déjà une expérience inédite dans les pratiques à la fois populaires et aristocratiques de la société française, et à cela s'ajoute une position, presque intime dans la danse de bal, qui défie les mœurs d'une société traditionaliste avant de les bouleverser. La valse séduit, et les instrumentistes locaux s'adaptent un temps, avant de connaître le danger de la

⁴⁷⁹ Anonyme, « La grotte de Limousis », dans le *Bulletin de la Société d'études scientifiques de l'Aude*, Bibliothèque nationale de France, département Sciences et techniques, 8-S-6742, 1936, p. 177.

⁴⁸⁰ Alphonse DAUDET, *Les amoureuses*, 1859

disparition.

La fin du hautbois ?

La Première Guerre mondiale porte un nouveau coup aux pratiques populaires de l'ancienne société paysanne. Des danseurs, des instrumentistes, des maîtres de danse et conducteurs de Treilles ne reviennent pas toujours du front, ou reviennent dans l'incapacité physique de poursuivre leur discipline et enseignements de retour au pays. C'est le cas de Gabriel Picarel, directeur des Treilleurs Biterrois, Pierre Saissac, sonneur de *Bodegas* de l'arrière-pays, ou encore de Léonce Beaumadier lui-même.

La fin du conflit permet un retour officiel aux réjouissances publiques, même si depuis 1916 la vie culturelle avait repris son cours dans tout le Bas-Languedoc : à Béziers, les théâtres ne désemplassent pas, et les associations sportives commencent à rencontrer un vif succès. À Montpellier, les sociétés de gymnastiques se muent en groupes de danse, et dans toute la région, on attend l'armistice en reprenant diverses activités culturelles locales, et nationales. L'art lyrique, très en vogue à la fin du XIX^e siècle, trouve plus que jamais de fervents adeptes en Languedoc, et Béziers devient, sous l'impulsion Du mécénat de Castelbon de Beauhoste, riche propriétaire terrien, la *Bayreuth française*. Dans les nouvelles arènes, de 1898 à 1926, on se délecte de tragédies lyriques (Prométhée, Déjanire, Héliogabale, les Hérétiques). On se détourne des Treilles et du Chevalet, conservés tant bien que mal dans des pièces lyriques, ou par des associations locales. Les airs de ces danses anciennes sont soigneusement harmonisés afin de pouvoir les introduire dans les théâtres, leur permettre d'être joués dans une orchestration complète, par des instrumentistes officiels exclusivement lecteurs⁴⁸¹.

Le succès de ces orphéons est notable dès la fin du XIX^e siècle, dans tous les cadres officiels et festifs de la société languedocienne. Lors des fêtes latines de Montpellier, organisées en 1878 par le félibrige, les concours, défilés et accompagnements comportaient déjà une grande majorité d'orchestres de cuivres contre une minorité de hautbois et de tambours⁴⁸². Le mouvement orphéonique prend dès lors le pas sur les instruments pastoraux, en toutes occasions et pour toutes communautés, même pour les félibres eux-mêmes pourtant férus de culture locale. Il s'agit pour le mouvement littéraire de Frédéric Mistral de suivre les évolutions de la société française, et de s'adapter aux mœurs afin de ne pas revêtir une image passéiste, nostalgique d'un régime monarchique qui aurait pu rétablir la grandeur des anciennes provinces. Le projet de fédération latine que lance Mistral à Montpellier dépasse le cadre local. L'influence de Mistral est grande, et

⁴⁸¹ On retrouve les Treilles, et autres danses populaires dans *Le Cœur du moulin*, d'Albert carré, 1908, dans *Valse et Bolero*, de Paul Barbot, daté de la toute fin du XIX^e siècle, ou encore dans l'harmonisation spécifique de Joseph Canteloube, en 1943.

⁴⁸² Les quatre concours réservés aux orphéons, fanfares, harmonies et hautbois, sont rapportés, entres autres journaux locaux, par *Le Petit Méridional*, daté du 12 au 30 mai 1878.

les orchestres composés de pistons, clarinettes, saxophones, et autres cuivres se pressent dans les rencontres du Félibrige. Les derniers ménétriers perdent progressivement de précieux cadres de pratique ; certains de ces derniers hautboïstes tentent de s'adapter, mais tous les instrumentistes ne parviennent pas à changer leur répertoire du tout au tout, et tous les publics n'y consentent pas. Dans *Le petit Méridional* du 8 mai 1891, le compte-rendu de la fête locale de Saint-Martin-de-Londres souligne le rejet, par toute une population, des anciens instruments ruraux devenus inadaptés :

« Les jeunes commissaires de la fête, qui ont fait preuve d'intelligence en remplaçant le hautbois traditionnel par un quatuor, se sont montrés à la hauteur de leur tâche et ont fait de leur mieux pour être agréables à tous »⁴⁸³.

À Montpellier, le majoral du félibrige Édouard Marsal observe lui-même les changements radicaux qui s'opèrent dans les festivités locales :

*« Venguè l'estiu, la joinessa das quartièr fai sa fèsta, e la dansa vai soun trin... Ai las ! Pas toujours au soun de l'auboi ; pareis qu'es pus destingat de pagar quatre ou cinq musicaires couma s'en ausis au Moulin-Rouge ou à la Barrière de Paris. Pasmens, se voloun clavar lou val coumo se deù, i a pas que l'aubois pèr faire dansar la Cagaraula »*⁴⁸⁴.

[Vient l'été, la jeunesse des quartiers fait sa fête, et la danse va bon train... Hélas ! Pas toujours au son du hautbois ; il paraît qu'il est plus distingué de payer quatre ou cinq musiciens comme on entend au Moulin-Rouge ou à la Barrière de Paris. Toutefois, si on veut finir le bal comme il se doit, il n'y a qu'un hautbois pour faire danser l'Escargot]

Les quartiers urbains qui jusqu'alors pouvaient résister aux sirènes de la modernité, et proposaient encore des danses traditionnelles locales, sont peu à peu gagnés par la mode générale. L'exemple de la capitale fascine, et la danse de l'Escargot, farandole populaire un peu grivoise, ne fascine plus autant qu'avant. Les danses fermées en couples recueillent dorénavant les suffrages des jeunes pratiquants.

Les chefs de jeunesse sont toujours plus sensibles aux désirs de la population qu'aux efforts d'adaptation des instrumentistes d'un autre temps. Pourtant, les hautbois du début du XX^e siècle, ceux tournés par les établissements Barbe ou Cros et dont jouent Antoine Aillaud à Mèze, Émilien et Édouard Briançon à Sète, adoptent une facture beaucoup plus moderne. Ils s'inspirent directement des nouvelles clarinettes : un corps en ébène, et non plus en buis ; des bagues métalliques et non plus en bois afin de maintenir plus fermement les trois parties du corps de l'instrument ; enfin un clétage simple, permettant de réaliser les altérations du nouveau répertoire destiné aux orphéons.

À ces modifications organologiques du hautbois, s'ajoutent une modification du répertoire

⁴⁸³ *Le Petit Méridional*, 8 mai 1891.

⁴⁸⁴ Édouard MARSAL, « *L'aubois* », dans *Dins las carrièras dau Clapas*, G. Firmin et Montane imprimeurs, Montpellier, 1896.

dansé, avec l'introduction des danses en vagues (polkas, scottiches, mazurkas, vales) dans des pot-pourris chorégraphiés opportunément appelés « petits bals languedociens ». Le phénomène d'appropriation du répertoire européen par la culture locale méridionale n'est pas propre à ce premier revival de l'instrumentation populaire en Bas-Languedoc ; il accompagnera les autres résurgences de la culture populaire paysanne au cours du XX^e siècle.

En 1917, l'armée américaine ne se contente pas d'amener des soldats sur le front européen. Les apports de la culture d'outre-Atlantique sont nombreux : il s'agit de genres musicaux novateurs, festifs, et de nouveaux pupitres articulés autour d'une batterie : pianos, contrebasse, clarinettes, cuivres divers... Le violon de toujours trouve également une place dans ce que l'on appelle dorénavant, dans l'Entre-deux guerres les orchestres « Jazz ». Ce terme fait école, en Bas-Languedoc comme ailleurs, pour l'ensemble de la population : « S'il reste quelques rares fifres, c'est invariablement un jazz qui remplace les violons »⁴⁸⁵.

La quasi disparition des ménétriers locaux après la guerre de 1914-1918 est due à plusieurs phénomènes : d'une part la concurrence constante du violon, et celle toute nouvelle des accordéons diatoniques et chromatiques, à la gamme plus large et au son plus mélodieux. Ceux-ci ont su s'adapter aux nouveaux répertoires de bals. D'autre part, la concurrence farouche des orchestres, de leurs nouveaux pupitres plus adaptés aux genres musicaux importés d'outre-Atlantique remplaçant avantageusement les fifres, hautbois et tambours au son désuet. L'urbanisation de la société bas-languedocienne facilite la diffusion de ces nouveaux instruments, et la démocratisation de leur apprentissage. Progressistes, enrichis par la monoculture intensive de la vigne, les citadins méridionaux sont plus à l'écoute des nouveautés et des tendances culturelles dominantes en Europe et dans le monde. Apparaissent ainsi de nombreuses sociétés musicales, harmonies, fanfares et autres orphéons qui représentent, pour l'ensemble de la population, une musique véritable, écrite et éditée, par opposition aux hautbois, dont la pratique était transmise oralement dans une société révolue.

Enfin, la Première Guerre mondiale a de toute évidence été meurtrière dans les rangs des derniers pratiquants. Elle a constitué une rupture très nette dans la transmission du savoir. Des vocations et des talents n'ont pu s'épanouir. Dès lors, les derniers hautboïstes se partagent les derniers cadres lucratifs dans lesquels le couple hautbois-tambour est encore apprécié : les joutes nautiques l'été, et les fêtes calendaires l'hiver. L'organologie ingrate du hautbois achève de décourager les derniers amateurs, et la pratique populaire.

Les cadres ultimes de la pratique du Hautbois en Bas-Languedoc ne sont pas nombreux, et

⁴⁸⁵ Léonce Beaumadier, *Les ménétrier en Languedoc*, tapuscrit non daté, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

disparaissent peu à peu les derniers instrumentistes. Chantres de l'ancienne pratique pastorale, les félibres ne soutiennent plus vraiment le hautbois et le fifre, instruments trop attachés à une société paysanne révolue pour s'inscrire dans le projet du mouvement.

Quelques manifestations annuelles sont suffisantes pour permettre à l'instrument séculaire de ne pas disparaître totalement. La pratique du hautbois profite d'une mémoire collective tenace, d'un caractère exclusif pour tous les événements ouvertement folkloriques, et relève d'une habitude salvatrice lors des tournois de joutes, des promenades totémiques ou des présentations de danses officielles. Le fifre, ne jouissant pas de tels cadres réguliers, tombe en désuétude. Seuls les corps d'armée, depuis le XVII^e siècle, nécessitent l'emploi d'instruments sonores et maniables, pour les défilés, mais aussi pour l'enseignement régulier de la danse comme exercice physique.

2- Les interférences régionales

a) Pratique militaire de la danse

La danse, quelle que soit la société qui l'entretient, ne manque pas de cadres de réalisation dans la France du XIX^e siècle. En Bas-Languedoc, les pratiques populaires et les pratiques aristocratiques pouvaient même se rejoindre dans des occasions spécifiques. Les Treilles, Chevalet et morisques de l'Ancien Régime sont fièrement et régulièrement présentées aux autorités par l'ensemble de la société bas-languedocienne, lors des entrées royales et des événements politiques majeurs.

Outre ces présentations officielles publiques de l'Ancien Régime, les danses du peuple et les danses de cours, liées à des classes sociales diamétralement opposées, se trouvent un cadre commun de transmission, au cœur de l'armée française qui décide de prodiguer leur enseignement. Cet enseignement, pour des raisons pragmatiques, est souvent limité aux pas eux-mêmes, aux pas les plus complexes, afin de transmettre les qualités gymniques des danses dites de caractère : celles-ci sont éclectiques, mais ont pour point commun une certaine technicité. On n'enseignera pas les branles ni les marque-pieds de la Renaissance, mais des danses nouvelles, physiques et spectaculaires.

Le terme de danses de caractère semble remonter au XVIII^e siècle. Les auteurs de manuels dressent des listes de danses aux noms exotiques qui souvent se recoupent. On y trouve pêle-mêle la Provençale, le Boléro, la Tarentelle, la Russe, l'Écossaise, la Cosaque, l'Ostendaise, la Siamoise, ainsi que toutes sortes de quadrilles régionaux, sans oublier des centaines de figures simple pour le

populaire Cotillon. Elles ont toutes pour vocation d'être réalisées sur scène lors de spectacles divers, ballets ou opéras, et même lors de représentations beaucoup plus légères et populaires : « Le pas chinois, le pas de sabotier, l'anglaise, etc., appartiennent au genre comique le plus bas »⁴⁸⁶.

Cette affirmation du grand Carlo Blasis, respecté en son temps pour son œuvre théorique et pratique sur la danse, ainsi que pour sa charge de premier danseur au Théâtre du roi d'Angleterre, n'est pas autant péjorative qu'elle le laisse à penser ; la mascarade et autres divertissements scéniques proposés à la population consistent simplement en une série de performances physiques qui méritent l'attention des foules, mais qui ne peuvent-être en aucun cas considérées comme de la danse. Pourtant, avant Blasis, ces danses de caractère étaient appréciées comme telles ; Jean-Michel Guilcher, dans *L'enseignement militaire de la danse*⁴⁸⁷, cite les travaux de Collinet, de Martinet, qui élevaient la Gavotte, la Fricassée, la Gigue, la Cosaque, le pas russe, entre autres pratiques, au rang de danses de caractère, ou au moins de « nouveautés dansantes ».

Giraudet cite les principales danses utilisées dans les corps d'armée ; il s'agit de la gigue, de ses variantes régionales, et surtout de l'Anglaise, nécessaire « pour être admis maître de danse entre 1770 et 1870 »⁴⁸⁸. Dans cette Anglaise de Giraudet, les figures ne sont que succession de pas académiques : berceaux, ciseaux, battements, sissonnes, pas de gavotte, entrechats, écarts, pas de basque... Ce dernier est appelé à demeurer dans le répertoire languedocien : En 1912, Giraudet publie un deuxième volume de sa *méthode moderne pour bien apprendre la danse*. Dans ce *Traité de la danse* il décrit une cinquantaine de quadrilles ainsi que les nombreuses variantes régionales. Il y reprend les principaux quadrilles nationaux, et s'attarde sur le quadrille russe de 1856, qui se danse à deux couples, et sur le quadrille-mazurka dans lequel Giraudet préconise souvent l'utilisation du « pas de basque » qu'il appelle également « pas russe ». C'est un pas sauté sur un pied, l'autre étant en l'air puis glissé en avant. Pratique pour les déplacements, il s'apparente au pas de Treilles issu du marque-pieds de l'*Orchésographie*, ce qui a probablement facilité son implantation dans la pratique bas-languedocienne. Pas de Treilles et pas de basque ne connaissent pas les mêmes origines géographiques ni la même époque de pratique, loin s'en faut. Ainsi, en Languedoc comme ailleurs, et comme l'affirme Yves Guilcher, ressemblance ne signifie pas filiation. Mais dans ce cas précis, ressemblance provoque probablement l'assimilation.

Ce pas de basque, ainsi que beaucoup d'autres pas très usités dans les bals et par les chorégraphes de quadrilles ne sont pas expliqués dans le détail dans les manuels de danse de Desrat ni de Giraudet. Au contraire, les pas présents dans les danses nouvelles et étrangères (valse, polka et mazurka) sont détaillés avec soin. Il est donc probable que les pas de basque, pas russes, pas de

⁴⁸⁶ Carlo BLASIS, *Manuel complet de la danse*, Librairie encyclopédique de Roret, Paris, 1830, p. 98.

⁴⁸⁷ Jean-Michel GUILCHER, « L'enseignement militaire de la danse », dans *Arts et traditions populaires*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1970, p. 291.

⁴⁸⁸ Eugène GIRAUDET, *Méthode moderne pour bien apprendre la danse*, Société de la Gaieté française, Paris, 1900, p. 2014

Treilles, pas de farandoles, et autres pas présentant des similitudes fortes avec les pratiques populaires et séculaires du Bas-Languedoc, constituent un fonds de connaissances supposées acquises par les lecteurs et pratiquants des danses anciennes. À ces pré-requis semblent s'ajouter naturellement les pas académiques, sous la houlette des maîtres militaires.

Quelques années après que les quadrilles scéniques aient mis en valeur la technicité exceptionnelle de certains exécutants, les corps d'armée nationaux instaurent des brevets de danse permettant de sanctionner un long apprentissage de la danse pendant les années de service. Les brevets sont nationaux, et répondent à la volonté ministérielle du Second Empire de parfaire la condition et les aptitudes physiques des jeunes français. Ce projet est annoncé depuis longtemps dans l'armée française (depuis le XVI^e siècle par le général d'infanterie de La Noue), et pas toujours avec succès :

« Ces académies devaient être ouvertes seulement à des jeunes gens âgés de quinze ans et ayant commencé leurs études. On y apprendrait l'équitation et la voltige, à tirer la bague en pourpoint ou armé, l'escrime, la natation, les luttes corporelles, la danse si l'on y tenait, encore que la tendance fût vaine »⁴⁸⁹.

Il faut attendre 1682 et la création des premières compagnies de cadets par Louvois pour observer les premiers enseignements de la danse militaire. Louis XV rétablit ces compagnies dissoutes à la mort de Louvois ; une ordonnance datée du 1^{er} juillet 1788 recommande l'enseignement de la danse aux soldats, et peu à peu s'instaure dans les rangs de l'armée l'habitude de danser afin, comme le précise Léon Hennet dès 1889, « de rendre les guerriers alertes et vigoureux »⁴⁹⁰, ou encore d'augmenter la force, l'adresse et la grâce militaire du soldat »⁴⁹¹.

Sur les diplômes eux-mêmes sont mentionnées avec insistance les qualités réclamées et apportées par l'enseignement militaire des danses de caractère : grâce, décence, légèreté, agilité... Les qualités premières de la danse militaire sont précieuses pour les corps d'armée, et doivent forger les corps autant que les esprits des soldats ; les brevets ajoutent souvent la mention : «vif au plaisir, ardent au travail ». Cette volonté de modeler les forces vives de la nation est commune aux domaines militaires et civils : en 1854 les directives ministérielles du ministre de l'instruction publique Hippolyte Fortoul favorisent officiellement l'enseignement de toutes sortes de disciplines (gymnastique, escrime, sports de combat...) dans les écoles et collèges de France. En Languedoc,

⁴⁸⁹ Léon Hennet, archiviste des armées, cite La Noue lui-même, ainsi que les réserves du général sur l'enseignement de la danse pour les officiers français. Léon HENNET, *Les compagnies de Cadet-gentilshommes et les écoles militaires*, librairie militaire de L. Baudouin et compagnie, Paris, 1889, et François DE LA NOUË, *Discours politiques et militaires*, François Forest, Bâle, 1587.

⁴⁹⁰ Léon HENNET, *Les compagnies de Cadet-gentilshommes et les écoles militaires*, librairie militaire de L. Baudouin et compagnie, Paris, 1889, p. 1.

⁴⁹¹ Marquis DE SAUGEON, *Collection des ordonnances militaires depuis 1112 jusqu'à 1801*, Bibliothèque du ministère des armées, cote AI b 1175.

l'enseignement de la danse de caractère profitait déjà, depuis le Premier Empire et la Restauration, de la prise de conscience ministérielle en la matière : en 1821, une commission d'enquête sur la pratique gymnique préconisait « l'introduction de quelques exercices » dans les établissements scolaires. Les disciplines de l'esprit étant prépondérantes, ne furent retenues dans la pratique que la danse et l'escrime, bien que cette dernière ne fût enseignée « qu'à la demande des familles »⁴⁹². Par contre, à la fin de la Restauration, des cours de gymnastique s'organisent dans les lycées parisiens, et des établissements de province ne tardent pas à les imiter : dès 1833, le lycée de Montpellier dispense des enseignements physiques et artistiques, et les danses de caractère profitent de l'émulation en tant que discipline gymnique.

L'enseignement officiel de la danse dans le cadre militaire est instauré au meilleur moment pour une discipline qui perd rapidement, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de nombreux adeptes dans les milieux populaires. La disparition progressive des conducteurs de danse locaux, des chefs de jeunesse pastoraux, et initiateurs populaires dans les villages du Bas-Languedoc peut éventuellement amener à considérer l'avènement de l'enseignement militaire de la danse, fut-il tourné principalement vers les danses de caractère, comme une chance pour la transmission. C'est le cas pour certaines provinces françaises et leur arrière-pays plus particulièrement touchés par la désertification et le changement radical de société. La pratique locale ancienne de la danse figurée, complexe et synchronisée (Treilles, Chevalet, Rubans) a également pu jouer un rôle de facilitateur dans l'implantation de l'enseignement militaire des danses de caractère. La Provence et le Languedoc profitent ainsi abondamment de cet enseignement, preuve en est des nombreux diplômes et brevets décernés dans ces deux régions entre 1808 et le début du XX^e siècle, avant la récupération des brevets par les sociétés de gymnastiques, ou les premières formations folkloriques⁴⁹³. Avec cette pratique militaire va se perdre une pratique populaire locale, sacrifiée à la mode, à la politique de Fortoul, et à l'éducation physique des Français. Tous les soldats, les conscrits, même issus des populations les plus modestes, peuvent accéder à un enseignement artistique autrefois réservé à une élite.

b) Le rayonnement militaire

Les maîtres de danse issus des corps d'armée ne réservent pas leurs enseignements à leurs seuls cantonnements, mais interviennent également dans les associations, les comités de quartier, les sociétés de danses locales qui ont besoin d'un enseignement de qualité pour justifier de leur existence mise à mal par les modes nouvelles. La danse populaire, qui était jusqu'alors collective et partagée (branles, rondes, chaînes...) s'enrichit des pas et mouvement académiques européens

⁴⁹² M. AMOROS : *Gymnase normal, militaire et civil. Idée et état de cette institution au commencement de l'année 1821*, Paris, 1821, p. 62.

⁴⁹³ Magali VIALE, *Les brevets de danse dans le Sud-Est de la France : sous-entendus d'une pratique et d'une sociabilité, 1808-1965*, ARÈS, Le Mans, 2003.

jusqu'à en être dénaturée. Dans le Gard et dans l'est du département de l'Hérault, de nombreuses sociétés de farandoles requièrent l'intervention régulière de maîtres militaires afin d'harmoniser leurs prestations avec les exigences grandissantes du public, et le caractère scénique des interventions :

« Les sociétés villageoises sont les héritières des maîtres à danser du XVIII^e siècle par l'intermédiaire des écoles de danse et des assauts de danse que l'armée française avait mis à l'honneur (...) »⁴⁹⁴.

Les enseignements militaires ne semblent concerner que la Provence, tant les sociétés de farandole sont nombreuses entre Nîmes, Beaucaire et Bagnols, pendant tout le XIX^e siècle. Pourtant, l'enseignement militaire est parvenu jusqu'en Languedoc, de manière tardive, par l'intermédiaire de maîtres de danse issus des rangs militaires. Dans l'Hérault, un certain Balso semble avoir marqué durablement les associations locales de danse à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, plusieurs décennies après la disparition des derniers brevets militaires. L'enseignement artistique dispensé par ce maître militaire auprès de jeunes Biterrois issus le plus souvent de milieux modestes a duré de nombreuses années, preuve du vif intérêt porté par toutes les populations du Bas-Languedoc aux pratiques militaires et aristocratiques. Balso aimait également à se produire seul, à la mode des solistes de quadrille, et des maîtres militaires. La tenue et la posture qu'il arbore sur une des très rares photos le représentant en action sont celles des maîtres présents sur les brevets militaires nationaux. Les illustrations sont souvent similaires : elles présentent un homme en uniforme militaire, monté sur la pointe du pied droit, et tenant une baguette sous le bras droit comme l'exige les danses de concours, notamment l'incontournable Anglaise. Le Biterrois Balso s'adjuge ainsi le prestige des maîtres à danser de Provence, et de l'armée française, afin d'asseoir une certaine autorité personnelle dans la région. Son uniforme est blanc, et n'est pas sans rappeler celui des treilleurs de toujours.

La transmission des danses de caractère, ainsi que des pas académiques, s'effectue ainsi assez facilement dans toute la société française et languedocienne.

Les jeunes soldats issus de milieux modestes reçoivent un enseignement de qualité, jusqu'à obtenir le diplôme de prévôt ou de maître de danse. À leur tour ils peuvent devenir formateurs dans les corps d'armée, et s'approprier une pratique éloignée de leur milieu social propre. À leur retour, plusieurs années après la conscription, ils participent activement au phénomène de désagrégation du folklore local : leurs compétences pour les danses savantes et citadines s'ajoutent au désintérêt des villageois pour les pratiques anciennes. De plus, les danses de caractère sont plutôt bien accueillies : elles sont toutes auréolées du prestige militaire et citadin, et les porteurs de ces nouvelles pratiques militaires sont des autochtones dont on ne se méfie pas. Ils sont en outre issus de l'armée française qui jouit, dans l'ensemble de la société, d'une haute considération.

⁴⁹⁴ Anonyme, *Folklore de France*, janvier-février, 1964, p. 16.

Si la pratique de la danse populaire change elle-même considérablement, celle de la musique militaire d'accompagnement ne connaît pas de grands bouleversements. L'armée a l'habitude d'utiliser les connaissances instrumentales des recrues, issues de tous les milieux, même les plus populaires. Les instruments anciens et régionaux demeurent fortement usités dans les rangs, à tous les moments de la vie militaire, et à plus forte raison lors des enseignements artistiques.

L'instrumentation joue un rôle capital dans la vie quotidienne des soldats, et pas seulement le jour de la conscription, qui se tient dans chaque chef-lieu du territoire national une fois l'an. Le milieu militaire entretient des pratiques locales, issues des campagnes ; violons, fifres, tambours et hautbois résonnent dans les casernes, de même que dans la vie civile :

*« Cau arribar à l'age-mejan pèr atroubar l'acouplage de la flahuta e dau tambour (...) Vesèm que despioi n'an pas fach un fegnant d'aquel enstrument ressountissent, e parle pas de soun rôle dins l'armada »*⁴⁹⁵.

[Il faut arriver au Moyen-Âge pour trouver l'association de la flûte et du tambour (...) Nous voyons que depuis l'instrumentation sonore n'a pas chômé, et je ne parle même pas de son rôle dans l'armée]

L'instrumentation locale dans l'armée est un héritage de l'Ancien Régime, et des compagnies régionales qui conservent un effectif, une gouvernance, et un grand esprit régionaliste jusqu'aux mutineries de 1907. Encore autorisés à parler leurs langues régionales au sein des bataillons jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, les soldats entretiennent également la pratique instrumentale locale comme accompagnement des manœuvres, exercices et danses de caractère. Celles-ci s'intègrent alors naturellement dans le paysage artistique régional.

La pratique militaire de la danse, ainsi que l'instauration de brevets de maîtres et de prévôts, est beaucoup plus généralisée en Provence, terre des premières sociétés de farandole, qu'en Languedoc. Beaucoup plus orientées vers la pratique de la danse que les sociétés de gymnastiques, ces sociétés de farandoleurs accueillent et valorisent les maîtres de danses issus de la formation militaire. Depuis les ports méditerranéens essaient alors les pratiques artistiques et physiques des civils et des militaires que sont les danses de caractère :

*« Longtemps sur les voiliers, de véritables artistes chorégraphiques émerveillèrent leurs camarades en dansant la classique gigue des marins anglais, à la fois grave et leste, et surtout la fameuse matelote française, plus fantaisiste, plus gaie, avec ses figures rappelant les gestes du matelot (...) »*⁴⁹⁶.

Les ponts des navires méditerranéens est un lieu privilégié où se côtoient des marins et des

⁴⁹⁵ Édouard MARSAL, « *L'auboissaire* », dans *Dins las carrièras dau Clapas*, Firmin et Montane, Montpellier, 1896, p. 315-323.

⁴⁹⁶ Armand HAYET, *Us et coutumes à bord des longs-courriers*, Denoël, Paris, 1968, p. 258-259.

pratiques venues d'horizons différents. Les apprentissages s'y font dans des moments de détente, autant que dans les exercices formels :

« Les hommes se laissaient parfois entraîner par l'air de ridée bretonne ou par celui de l'éternelle polka que saccageait plus ou moins l'accordéoniste (...) »⁴⁹⁷.

La marine française, qui a largement contribué aux interférences entre les folklores régionaux, est un vecteur de diffusion des danses de caractère auprès de toutes les sociétés civiles, en Languedoc comme ailleurs. Les marins, issus de milieux modestes, profitent à l'instar de leurs homologues des casernes d'un enseignement de qualité, et d'un cadre spécifique d'apprentissage. Celui-ci est assez éloigné du déterminisme paysan originel, qui les avait formés aux branles et chaînes populaires, mais il est vite adopté par l'ensemble de la population.

La société languedocienne de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e est d'une grande hétérogénéité. Ceci implique une plus grande variété dans le répertoire musical, dans les pratiques dansées, ainsi que des passerelles entre les genres artistiques, entre les communautés, entre les catégories de pratiquants qui se côtoient dans bien des cadres de réalisation.

c) Régionalisme

Si les différents corps de l'armée française jouent un rôle majeur dans la diffusion des nouvelles danses, d'autres milieux participent activement à ce phénomène d'interférences généralisées. La diffusion des danses de caractère, qui s'exerce principalement dans tous les terroirs de Provence, se fait aussi vers le Languedoc grâce à diverses institutions culturelles et linguistiques. Les maîtres de danses provençaux, puis les groupes de danses et de musiques traditionnelles affiliés au félibrige, tentent d'étendre leur influence jusqu'en Languedoc. Les sociétés de farandoles, depuis la première d'entre elles créée en Arles en 1876, font école jusque dans le département du Gard ; avant la fin du XIX^e siècle, les villes d'Alès, Nîmes, Bouillargues, Sauzet, disposent de leur société locale. Celles-ci peinent pourtant à s'implanter plus à l'ouest, vers des terres traditionnellement réservées à la pratique des Treilles, du Chevalet, qui constituent déjà des pratiques spectaculaires communes aux différents milieux de la société. En outre, le Bas-Languedoc dispose de ses propres cadres de pratique, entretenus à la fois par la population et par les autorités ; la région dispose également de ses propres instruments anciens qui peinent déjà à subsister. Ce sont les hautbois et fifres qui officient pour les Treilles, pour le carnaval, pour les joutes nautiques, et même pour les premiers spectacles tauromachiques du Gard ou dans l'est de l'Hérault :

« Ounte l'aubois es de rigour es dins las fèstas poupulàrias de nostre Miéjour. I a pas un joc, pas

⁴⁹⁷Armand HAYET, op. cit. p. 259.

una dansa que non ague soun èr e sous couplets especiaus (...) Las ajustas sus lo Lez, couma à Ceta sus lo Canau, l'aubois vous manda un desfid (...) Vengue una coursa de bious, au primiè taurejaire que se fai esquinsar la bralha, ié jogoun :

S'aviès restat dins toun oustau

La bana dau biòu t'auriè pas fach mau »⁴⁹⁸.

[Là où le hautbois est de rigueur, c'est dans les fêtes populaires de notre Midi. Pas un jeu, pas une danse qui n'a pas son air et ses couplets spécifiques [...] Aux joutes sur le Lez, comme à Sète sur le Canal, le hautbois vous lance un défi [...] À la course de taureaux, au premier raseteur qui se fait déchirer le pantalon, on lui joue :

Si tu étais resté dans ta maison

La corne du taureau ne t'aurait pas fait mal]

Cette présence du hautbois dans les arènes régionales ne dura qu'un temps, avant l'introduction systématique du galoubet provençal, généralisé par les sociétés de farandole, et surtout de la « musique », celle faite par les cuivres des fanfares et des orphéons.

L'ensemble de la population languedocienne, qui avait accueilli favorablement les danses de couples fermés issues de la société urbaine dominante, est dans un premier temps réticente pour adopter un ensemble de pratiques plus complexes (danses de caractère, galoubet-tambourin). Le galoubet, instrument traditionnel de Provence, n'offre pas de meilleures possibilités organologiques que le fifre ou le hautbois languedocien, et les danses de caractère savantes n'ont pas leur place dans un répertoire populaire déjà saturé. De fait, il faut attendre les premiers groupes folkloriques véritables, à la toute fin du XIX^e siècle pour observer l'apparition de danses de caractères issues des sociétés provençales et militaires, dans des cadres populaires.

Ces groupes folkloriques seront perméables aux apports des maîtres de danse régionaux, ainsi qu'à toutes sortes de savoir-faire (confection de costumes, instrumentation, jeux chorégraphiques...) pourvus qu'ils soient apparemment issus de l'ancienne société paysanne, ou qu'ils permettent de réaliser des démonstrations scéniques spectaculaires. Les pratiques populaires connaissent ici un tournant majeur : elles ne sont plus réalisées pour la satisfaction des pratiquants eux-mêmes, mais pour celle d'un public. À de seules fins de mise en scène, les pratiques les plus séculaires et les plus locales peuvent être sacrifiées au spectaculaire, au sensationnel, au théâtral. C'est en cherchant les faveurs des communautés urbaines, probablement nostalgiques d'une société paysanne qu'elles ont elles-mêmes contribué à faire disparaître, que certains aspects du folklore local se voient transfigurés. Les instruments de musiques locaux, présents dans les cadres de pratiques signifiants cités par Marsal, résistent encore à la disparition. Au contraire, les costumes anciens connaissent de grands bouleversements liés aux changements profonds qui s'opèrent dans la

⁴⁹⁸ Édouard MARSAL, « *L'auboisserie* », dans *Dins las carrièras dau Clapas*, Firmin et Montane, Montpellier, 1896, p. 315-323.

société et l'économie languedocienne depuis un demi-siècle. Les costumes paysans, inusités et vite oubliés par les grisettes régionales, connaissent d'ostensibles variations sur les scènes occupées par des groupes artistiques. Les reconstitutions s'enrichissent des plus belles pièces régionales. Dans les salons, le phénomène est similaire : les costumes et toilettes s'inspirent des principales particularités régionales limitrophes, et les malles des languedociennes se remplissent de grandes coiffes à *canel*s venues d'Auvergne, d'immenses châles provençaux, ou de riches étoffes débarquées dans les ports de Méditerranée. Après les danses, transformées par les hommes dans les corps d'armée, c'est le costume populaire féminin qui subit lui-aussi, dès les premiers renoncements des grisettes, des altérations définitives.

Peu à peu, les coiffes populaires masculines et féminines, qui connaissaient jusqu'alors un usage principalement pratique, deviennent un accessoire esthétique. Les couvre-chefs participent activement, à la ville comme à la scène, à la démarche ostentatoire des premiers groupes folkloriques.

3- Art scénique et vieilles dentelles, ou le déplacement des pratiques de la ville à la scène

a) La coiffe, de l'usage populaire au symbole folklorique

Le port du couvre-chef, masculin ou féminin, est un usage généralisé en France et en Bas-Languedoc depuis des siècles. La coiffe féminine ou le chapeau des hommes ont diverses vocations, mais au-delà de la protection physique qu'ils procurent, les couvre-chefs ont vite revêtu, avec l'avènement du mouvement folklorique, et les multiples interférences entre les pratiques régionales, un rôle social et identitaire. Rares étaient ceux qui, jusqu'au tout début du XX^e siècle, osaient pour des raisons de bienséance sortir de chez eux la tête nue. Les femmes qui ne portaient pas la coiffe étaient encore considérées comme de mœurs légères, tandis que les hommes portaient le béret, la cape ou le canotier, à la ville comme aux champs. Ce port imposé de la coiffe résultait donc moins d'une mode que d'une pression sociale héritée de l'Ancien Régime, et dictée par la morale catholique depuis des siècles :

« Sem al coumençoment del XVII^e siècle. D'aquí an aquel ouro cap de coufaduro es pas signalado per las femnos del comun. D'ount ven acò ? Semblo pas poussible que de mounde que fòu marcar tant arréu per noutàris flassados, raubos, boutainos de coussin, e mêmes cadièiros roumpudos, ajèssoun pas mençounat de dentelos se n'abiòu balhados per verquièiro à lours filhos. La còfo talo que la counèissem vuèi existabo pas. Sabem que las femnos de qualitat se tapaboun lou cap amé de còfos mèmo estòfo que la raubo. Per las païsanos, cresi que pourtaboun tout uniment la pouncho de telo

pausado sul frount (...) »⁴⁹⁹.

[Nous sommes au commencement du XVII^e siècle. À cet instant aucune coiffure n'est signalée pour les femmes du peuple Comment cela se peut-il ? Il ne semble pas possible que des gens qui font marquer systématiquement par un notaire couvertures en laine, robes, taies de coussin, et même des chaises cassées, n'aient pas mentionné des dentelles s'ils en avaient donné comme dot à leurs filles. La coiffe, telle que nous la connaissons aujourd'hui n'existait pas. Nous savons que les femmes de la haute société se couvraient la tête avec des coiffes de même étoffe que la robe. Pour les paysannes, je crois qu'elles portaient toutes la pointe de toile posée sur le front [...]

Clardeluno ne peut concevoir l'absence de coiffe en Bas-Languedoc, tant la pratique est répandue dans son environnement familial, et dans toute la société méridionale depuis des siècles. Mais la poétesse ne pousse ses recherches que dans les études notariales et les archives de sa propre commune de Cazedarnes. Ailleurs, les mentions de coiffes, et les représentations picturales de coiffes sont très répandues⁵⁰⁰.

L'usage de la coiffe, du béret, ou de la baratine, est bien antérieur à la forte industrialisation qu'a connu le Languedoc viticole à la fin du XIX^e siècle. Dans les vignes, dans les champs, les ouvrières portaient la câline en tissu, ou la capeline de paille. Les ouvriers portaient soit le béret, soit un chapeau en feutre soit tout autre chapeau mou, par opposition à une classe plus aisée qui arbore le haut-de-forme ou la cape jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Parfois à larges bords, à partir des années 1820, ce chapeau de feutre pouvait se porter à l'espagnole, en arrière et sur un côté, afin de dégager le visage tout en permettant encore une protection contre le vent et le soleil. Le béret suit naturellement cette mode pratique, et s'élargit lui aussi, et s'incline sur le côté pour les hommes. Très tôt, l'habit quotidien suis les modes environnantes ou nationales.

Ces couvre-chefs étaient assortis à un costume de travail, dans les milieux les plus modestes, comme les coiffes féminines étaient assorties au jupon qui dépassait légèrement de la robe. Largement répandu dans le Biterrois et tout le Bas-Languedoc, le costume de travail des hommes était notamment composé d'une *blauda* (blouse) noire ou bleue sombre, et d'une *talhòla* (ceinture-écharpe) assortie sous cette blouse pour maintenir un pantalon de coton ou de velours sombre. Le dimanche, le blanc était de rigueur pour tous. Clardeluno s'interroge à de nombreuses reprises sur l'origine la plus lointaine du costume paysan languedocien :

« Lou coustume poudrio n'estre que lou coustume dount la modo a pas cambiat ; lou coustume de nostros aujolos, cofo ou capèl pausat sus la passo, raubo amplo, fichus flourits, debasses blancs.

⁴⁹⁹ CLARDELUNO, « *Pichot ensaj d'Estudi sul Coustume Femininc dins lou Bezièrenc e lou Naut Bezièrenc* », dans *Trencavel*, n°29, mai 1939.

⁵⁰⁰ Les coiffes masquent et protègent la chevelure depuis le Moyen-Âge. Dans l'*Histoire des communes de l'Hérault* par A. Fabre, sont présentées des eaux-fortes de Lucien Gautier, représentant notamment des dessins de musiciens, de chanteurs et de chanteuses en costume des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles portant coiffes, hennins et autres drapés. Albert FABRE, *Histoire des communes de l'Hérault*, XXVI^e volume, canton de Roujan (cotée 9 Fi 243 à 274). Table des eaux-fortes et phototypies cotée 9 Fi 243, Archives départementales de l'Hérault.

Los jouvents en coustume latin, bragos blancos, taiolo, camiso blanco, beret »⁵⁰¹.

[Le costume pourrait n'être que le costume dont la mode n'a pas changé ; le costume de nos aïeules, coiffe ou chapeau posé sur la passe, robe ample, fichus fleuris, bas blancs. Les jeunes en costume latin, pantalons blancs, ceinture-écharpe, chemise blanche, béret]

Ce costume, très répandu dans toute la plaine viticole car d'une grande simplicité, accompagne le déclin de la société paysanne. Supplanté par des vêtements plus urbains (veste, ceinture), le béret et la *talhòla* harmonisés réussissent toutefois à subsister dans des cadres particuliers, festifs et populaires : des moments de réinvention, et de restauration des pratiques séculaires. Les couleurs choisies pour la scène seront celles de la fête et du blasonnement local, rouge dans le Biterrois et le Piscénois, bleu dans le Montpelliérain.

Le béret, inspiré de la barrette médiévale et adopté à l'époque romantique, connut un vaste succès tout au long du XIX^e siècle, et ce dans toutes les franges de la société française. Toutefois, à Béziers, Pézenas, Montpellier, les annuelles fêtes de Charité donnent l'occasion à la population de s'apprêter pour danser devant les autorités. En 1838, et lors des fêtes officielles du siècle, les hommes portent le haut-de-forme comme les femmes le chapeau de modiste. Pourtant, les danseurs de Treilles biterrois n'oublient pas pour autant l'usage d'un béret rouge qui souligne le caractère populaire de la danse. Maintes fois récupérée par les autorités, la danse des Treilles, et celle du Chevalet, n'en sont pas moins restées des expressions populaires pratiquées dans des cadres festifs, voire carnavalesques : bérets et *talhòlas* continuent à s'accorder dans les matières, et dans les couleurs, dès que le pouvoir de la capitale se fait moins pressant ; on incline le béret à droite, et, contrairement aux usages aristocratiques, on y accorde le port de la *talhòla*. On laisse l'usage de la *cape* (appelé communément *melon*), du haut-de-forme, ou des autres chapeaux rigides à une haute société urbaine, qui adoptera bientôt le canotier. La population conserve de cette époque rurale en sursis le feutre mou, le béret, puis la casquette, même si la toute fin du siècle marque une rupture définitive dans le costume de ville, et le costume de représentations. Au début du siècle suivant, les modistes ont pu encombrer le couvre-chef de plumes d'autruches et le costume de frou-frous variés, ainsi que divers accessoires très en vogue dans une haute société urbaine qui tourne très tôt le dos aux régionalismes. De plus, la transgression du costume local était déjà, au XVIII^e siècle, une prérogative habituelle des représentations scéniques :

« L'auteur du manuscrit anonyme sur « Montpellier en 1768 » dit que le porteur du chevalet était habillé en « Roy avec un casque et un sceptre » ; donc ce porteur n'était pas seulement l'homme-moteur, mais un cavalier. Autour du cheval, ajoute cet anonyme, se trouve une quantité d'autres hommes en corps de chemise avec des rubans, des grelots, du rouge, des mouches, des chapeaux à

⁵⁰¹ Léonce BEAUMADIER, « *Las Trelhos, counferenço facho à Vendres, lou 2 d'octobre* », dans *Trencavel* n°25, janvier 1939.

plumes, des gants et autres pareils accoutrement »⁵⁰².

Ce phénomène d'altération volontaire du costume est mixte. La coiffe féminine, faite de tissus légers, de tulle ou de dentelles selon la richesse du foyer, a connu de lentes évolutions à Béziers et en Bas-Languedoc. De la coiffe *rustique* du Moyen-Âge, à la délicate coiffe lisse du XIX^e siècle, ou à *canels* portée vers 1900, la tendance est à la démonstration de richesse. Les tuyautages, les plissages et l'ajout de dentelles aux fuseaux constituent de réelles variations, qui ne s'avèrent pas toujours suffisantes pour les populations méridionales. Rivalisant pourtant de finesse et d'élégance avec d'autres coiffes de France, *la cofò liso*, la coiffe lisse, la coiffe d'apparat en Bas-Languedoc, concède aux coiffes d'Auvergne, de Provence et de Catalogne, une apparence moins spectaculaire :

*« Cal que lous Bezièirencs que s'en aniròu aval admirar las còfos prouvençalos sachoun que, per tant graciosos que sègoun lours sorres de Prouvenço, las còfos bezièirencos òu pas a s'amagar davant elos »*⁵⁰³.

[Il faut que les Biterrois qui descendront admirer les coiffes provençales sachent que, aussi gracieuses que soient leurs sœurs de Provence, les coiffes biterroises n'ont pas à rougir devant elles]

Quoi que puissent en dire les chantres du folklore languedocien, l'herbe paraît toujours plus verte et les coiffes plus blanches chez les voisins provençaux. Surtout dès la fondation du félibrige en 1854, et la généralisation de son influence culturelle au monde folklorique naissant.

La nouvelle société française née de l'industrialisation tourne le dos à tout provincialisme. La plupart des campagnes françaises sont touchées par un exode massif, et certains folkloristes, nés avec le XX^e siècle, sont les témoins et parfois les acteurs d'une mutation historique des pratiques vestimentaires :

*« À la fin del siècle, amé lou coutillon loung que signalabem tout aro, véiren lou coustume se despartir un cop de mai e véiren mêmes joust l'afflat de Paris, lou corsage de moussoulino blanco ; mès sem en 1900, lou coustume agouniso »*⁵⁰⁴.

[À la fin du siècle, avec le cotillon long que nous avons signalé tout à l'heure, nous verrons le costume se décomposer une fois de plus, et nous verrons même sous l'influence de Paris, le corsage de mousseline blanche ; mais nous sommes en 1900, le costume agonise]

De nombreux auteurs régionalistes déplorent à leur tour la disparition des plus beaux atours du costume paysan, et celle de la société qui les entretenait jusqu'alors ; la coiffe, surtout, se mue en

⁵⁰² Maurice L. A. LOUIS, « Le Chevalet montpelliérain, Noble Jeu ou Danse Magique ? », dans *Folklore*, 22^e année - n° 2, été 1959, p. 2 à 24. Louis cite ici un article paru dans le *Mercure de France* en octobre 1721.

⁵⁰³ Auguste DOMERGUE, « *Rapourtage al país des Pergamins* », dans *Trencavel*, n°29, mai 1939.

⁵⁰⁴ CLARDELUNO, « *Pichot ensaj d'Estudi sul Coustume Femininc dins lou Bezièrenc e lou Naut Bezièrenc* », dans *Trencavel*, n°29, mai 1939.

un symbole fort car ostentatoire d'une société révolue :

« (...) *Image de nostre Miejour,
Coumo'n parpalhol mort que prend la tramountano,
T'en vas un pauc mai cado jour,
Pauro Còfo Lengadouciano !* »⁵⁰⁵.
[... Image de notre Midi,
Comme un papillon mort emporté par la Tramontane,
Tu t'en vas un peu plus chaque jour,
Pauvre coiffe languedocienne !]

Les disparitions de la coiffe et du costume tout entier n'affectent pas vraiment la vie quotidienne de la majorité des Languedociens. Pourtant, certains d'entre eux sentent la nécessité de préserver les savoir-faire liés à sa confection, à son port, à son entretien, même si la partie semble perdue d'avance. Ceux-là voient en la danse populaire un moyen de conserver, même artificiellement, les spécificités locales d'un folklore condamné par l'industrialisation du Languedoc, et du pays tout entier. La société a changé, irrémédiablement. D'une pratique communautaire indubitable, la danse populaire est devenue une discipline individuelle, détachée de toute appartenance à un groupe social spécifique ou régional. Ses charmants atours que sont le costume, le chant et l'instrumentation, et pour lesquels d'aucuns se prennent d'affection, deviennent de simples vestiges à sauver de l'oubli.

Les liens étroits entre danses et sociétés condamnent les pratiques populaires à s'adapter ou à disparaître. On passe de la ronde collective au couple ouvert afin d'ouvrir la danse corporative aux regards extérieurs. On passe ensuite du couple ouvert au couple fermé, afin protéger une intimité. L'individualisme du nouveau modèle économique anéantit les anciennes communautés, ainsi que leurs rites collectifs. Seules peuvent subsister les pratiques qui profitent d'un cadre signifiant pour l'ensemble de la nouvelle société languedocienne. Ces pratiques, des danses spectaculaires, costumées et identitaires, pourront continuer à vivoter, même si leur survie est portée à bout de bras par diverses institutions, pouvoirs publics ou associations locales. Parmi elles, le félibrige est appelé, en Bas-Languedoc, à jouer un rôle primordial.

b) Les félibres biterrois

La précocité des groupes folkloriques en Bas-Languedoc a permis des collectages précis, entrepris par les premiers félibres du Biterrois.

Jeanne Barthès est une poétesse languedocienne, née en 1899 à Cazedarnes, dans l'arrière-pays héraultais, dans une famille de viticulteurs. Très tôt versée dans l'écriture en langue occitane,

⁵⁰⁵ Roubert GINESTO de Béziers, « *La Còfo* », dans *Trencavel*, n°18, juin 1938.

Jeanne Barthès signe ses œuvres Clardeluno, et fonde un groupe de danses traditionnelles en costume, *le Sourire Cazadarnol*. Elle entreprend la réinvention d'une culture locale mise à mal par l'industrialisation, l'exode rural qui en a résulté, ainsi que par les modes artistiques venues d'outre-Atlantique.

Clardeluno, en premier lieu, a pu dresser un inventaire quasi-exhaustif du costume féminin dans le Biterrois ; la revue félibre locale, *Trencavel*, lui permet de publier ses recherches et de devenir la référence en matière de costume traditionnel. Pour rédiger son étude, elle ne peut s'appuyer sur une bibliographie, presque inexistante, mais bien sur son expérience et son propre témoignage, elle qui naquit à la toute fin du XIX^e siècle dans un environnement familial préservé des bouleversements sociaux et artistiques que connaissent déjà les villes. Ce déterminisme social permet à la jeune poétesse de côtoyer jusqu'à son adolescence des pratiques vécues comme certaines danses, certaines fêtes, et certains ports du costume populaire. Clardeluno a été un témoin privilégié de l'évolution diachronique du costume féminin languedocien pendant presque un siècle, et a pu noter les adaptations scéniques provoquées par chaque *revivals*.

Pourtant, Clardeluno elle-même a su prendre des libertés avec la mise et le port d'une coiffe Biterroise qui demande beaucoup de soins et de préparations : plissage minutieux, amidonnage, nettoyage... Clardeluno se montre parfois avec un costume irréprochable et une coiffe négligée. Dans les premières années de son groupe, Jeanne Barthès a peut-être eu du mal à retrouver les savoir-faire liés à la confection et l'entretien des dentelles. De plus, l'ancienne vigneronne n'a peut-être pas côtoyé la bourgeoisie locale qui, du reste, n'entretenait plus au sortir de la guerre une pratique déjà victime d'obsolescence.

Il faut patienter jusqu'aux *revivals* suivants pour voir cette frange fortunée de la population se pencher sur ses propres racines. Pour cela les ethnologues contemporains ont procédé aux premiers collectages ; mais ils ont pu également s'appuyer sur les travaux des premiers folkloristes qui ont fait le lien entre une société traditionnelle rurale et le milieu folklorique qui s'efforce de la contrefaire.

Durant l'Entre-deux guerres, Léonce Beaumadier entame ses propres travaux, de concert avec Clardeluno. Auteur d'un nombre impressionnant de collectages, le folkloriste biterrois ne s'est guère étendu dans ses comptes-rendus ni sur le costume, ni sur les coiffes languedociennes. Pourtant, ses études exhaustives sur les instruments de musique, les danses ou les cadres de pratiques folkloriques à Béziers et en bas-Languedoc forçaient l'admiration de ses pairs, eux pour qui le port du costume était au centre des réinventions. Aujourd'hui encore, le port d'un costume fidèle, véritable copie-conforme aux us d'une époque définie avec plus ou moins d'acuité, semble primer par rapport aux danses, chorégraphiées pour les besoins de la scène, et aux instruments,

modifiés pour les besoins de la danse.

Les travaux de Clardeluno ont peut-être affranchi Léonce Beaumadier d'une étude nécessaire sur le costume ; mais la rigueur vestimentaire n'était pas sa préoccupation première, lui qui ne coiffait pas forcément ses danseuses ni ses danseurs. La danse et ses acteurs s'inscrivaient, selon Beaumadier, dans un cadre temporel continu : pour que la danse puisse continuer à revêtir une dimension traditionnelle, et non folklorique, il fallait que les acteurs s'acquittent des contraintes de l'Histoire. Il fallait surtout que les danseuses suivent la mode contemporaine, et qu'elles se présentent tête nue afin de se prémunir contre toute désuétude, et adhérer à une émancipation très populaire à la Libération.

Pourtant, le rêve de Léonce Beaumadier ne se réalisera pas ; le folklore languedocien n'est pas incorporé à la société moderne, mais entretenu par elle comme une singularité : en effet, un costume précis du XIX^e siècle ne pouvait pas connaître une inscription dans un cadre traditionnel, diachronique, qui implique passé, présent, et avenir.

D'autres pays, en Europe de l'est notamment, n'ont pas subi les *revivals* qu'ont connu les pays les plus industrialisés au cours du XX^e siècle. Ceux-ci n'ont pas eu à exhumer coutumes, coiffes et costumes des mémoires sélectives et des vieux cartons à chapeaux, pour instaurer de véritables ballets folkloriques dont rêvent les folkloristes français. Ceux-ci n'ont pas eu la tâche facile ; les périodes d'arrêt de certaines pratiques, notamment après la Première Guerre mondiale, ont contraint la bourgeoisie française, et de manière récurrente, à réinventer les oripeaux d'une société rurale après avoir veillé à son chevet. Le Félibrige a apporté à cette entreprise une immense contribution.

Conclusion de la deuxième partie

Un lien étroit s'établit lentement entre tous les aspects du folklore régional : la danse, la musique, le costume, la langue sont menacés par un péril commun, celui de la désuétude, engendré par une réorganisation économique de la société, ainsi que par l'avènement d'une culture nationale nouvelle. Engendré par des communications plus rapides, des voyages plus fréquents, les folklores et les modes d'Europe se mêlent sans laisser aux populations le temps de s'adapter.

Les interférences culturelles régionales, autrefois équivalentes, connaissent dès le milieu du XIX^e siècle un déséquilibre prononcé. Ce déséquilibre s'opère en défaveur du local, qui cède devant les modes européennes, issues des salons aristocratiques et de la bourgeoisie. La nature des pratiques change. La danse ancienne et collective, représentation de la vie communautaire rurale, devient individuelle ou en couple fermé. Ce phénomène est facilité par la société méridionale elle-même, qui bouleverse son mode de vie. La vie citadine, l'habitat individualisé, ainsi que le démantèlement progressif du corporatisme influe sur les pratiques populaires jusqu'à faire subir aux

plus fragiles d'entre-elles une lente agonie.

La mode européenne se généralise, et le régionalisme identitaire devient l'exception. Branles anciens, pratique instrumentale locale et danses identitaires du Bas-Languedoc tendent à disparaître malgré les efforts notables de mouvements culturels, littéraires et linguistiques, d'associations locales, de municipalités prévenantes, de comité de quartiers populaires ou plus généralement d'une bourgeoisie repentante. Celle-ci, après avoir participé activement à la disparition de la société paysanne, et observé la mort du folklore rural, mêle aux contredanses anglo-saxonnes les danses fermées d'Europe de l'est et les pratiques artistiques militaires. Elle adopte des genres nouveaux et établit peu à peu les fondements d'un folklore figuré.

TROISIEME PARTIE

LE FOLKLORE COMME LOISIR REVIVALISTE

« Le travers le plus pernicieux, c'est
l'impatience d'expliquer les choses »

Yvon Guilcher

La danse traditionnelle en France, 2001

« Mels es simplamen dubtar
Que folamen determar... »

Matfre Ermengaud

Breviari d'Amor, 1288

Après bien des interférences avec les régions limitrophes, après de fortes altérations de ses caractéristiques propres, et malgré la disparition de la société qui l'entretenait, le folklore dans le languedocien parvient à survivre de manière artificielle. À quels phénomènes doit-on cette survivance ? Il convient de s'interroger sur le désir, voire le besoin de danser avant l'industrialisation des régions françaises, et surtout savoir pourquoi danse-t-on à nouveau, et de manière mimétique, au XX^e siècle dans un Bas-Languedoc radicalement transformé. Le désir ardent d'imiter ses propres aïeux, pratiquants d'un autre temps, dans leurs mouvements, habillement et réjouissances populaires diverses n'est pas suffisant pour éviter les écueils. Les guerres et soubresauts de l'Histoire, véritables ruptures dans les transmissions populaires, affectent durablement et durablement les pratiques. Comment les folkloristes peuvent-ils, dans ces conditions, reconstruire en dilettantes leur propre folklore sans l'altérer eux-mêmes de leur propre subjectivité ? Comment éviter, dans une société toujours plus ouverte sur le monde, une inévitable uniformisation des pratiques amenées à se côtoyer fréquemment ? Tout comme le XIX^e siècle, le XX^e siècle est riche de bouleversements politiques et sociaux qui détruisent certaines pratiques et en préservent d'autres. Les autorités et les institutions, jusqu'alors témoins passifs du folklore régionaliste, sont appelés au cours du siècle à jouer un rôle majeur dans sa survivance, puis sa pérennité.

A) LES FOLKLORISTES COMME MOTEUR D'ÉVOLUTION

1- Folklore et Félibrige local

a) Clardeluno et ceux de *Trencavel*

En Bas-Languedoc, la pratique de la danse et de la musique populaires a longtemps su se passer du Félibrige de Mistral en s'appuyant sur les anciennes corporations encore puissantes au XIX^e siècle, sur des associations locales et autres groupements de quartiers. Pourtant, très tôt, le Félibrige trouve sa place en Bas-Languedoc et Béziers, avec des poètes tels que Junior Sans et Gabriel Azaïs, devient une place forte du mouvement littéraire provençal. Gabriel Azaïs s'implique très tôt dans l'organisation d'un concours littéraire que son père avait fondé avec l'aide de la Société archéologique de Béziers en 1838⁵⁰⁶. Étroitement associé au Félibrige, le concours fait la part belle aux poètes languedociens et provençaux, tout en condamnant, parfois durement, les poètes locaux d'expression languedocienne. Pourtant, la langue et les thèmes populaires de Junior Sans ne

⁵⁰⁶ Philippe MARTEL, « Gabriel Azaïs et les félibres », dans *Hommage de la Société archéologique de Béziers à ses fondateurs, Jacques Azaïs et Gabriel Azaïs*, Cahiers de la Société archéologique de Béziers, Béziers, 2011, p. 67-75.

l'empêcheront pas d'être primé au concours en 1855, avec le poème *Moun bouyache à la mar de Serigna*, rédigé en graphie félibréenne. Junior Sans devient majoral en 1881, s'oppose à Gabriel Azaïs sur des questions littéraires et de système graphique. Il écrit sur les traditions biterroises, dans le parler local, et rédige également des paroles pour les danses locales (notamment pour les Treilles).

Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la pratique artistique populaire se maintient, difficilement, loin des querelles linguistiques des félibres. On danse les Treilles et le Chevalet dans les quartiers, avec l'aide du 17^e régiment d'infanterie, et la bénédiction de la municipalité, mais l'effort de récréation est à chaque occasion toujours plus important. De son côté, le concours poétique se prolonge mais demeure chasse gardée des félibres locaux, et de la belle société biterroise. Le fossé se creuse inexorablement entre Félibrige et population bas-languedocienne, entre un certain élitisme linguistique, attaché à la pureté de la langue, et un parler quotidien, lié à la terre. Tout cela va changer avec la revue *Trencavel*, à partir de 1937.

L'Entre-deux-guerres est pour le Bas-Languedoc une période de fort déclin des pratiques populaires anciennes. Les occurrences de la danse des Treilles ou du Chevalet se font rares, et l'on préfère danser sur des musiques et des rythmes venus d'ailleurs. Aux réjouissances d'avant-guerre, on ajoute le tango, le *one-step*, le *fox-trot* et la java, dérivée du jazz d'outre-Atlantique... Mais peu à peu, les efforts consentis par les mainteneurs dans la proche Provence finissent par donner des idées aux félibres languedociens. Les maîtres de danse des sociétés de farandoleurs, ceux des anciennes sociétés de gymnastique, et les nombreux cadres de réalisation de danses costumées prouvent que la pratique traditionnelle n'est peut-être pas complètement révolue. Les événements réguliers du Félibrige (inaugurations de statues, hommage aux anciens félibres, banquets, etc.) constituent autant d'occasions de danser, montrer les costumes, faire sonner les instruments anciens devant un parterre d'officiels, félibres, civils et politiques, comme au temps de l'Ancien Régime.

Dès la création de l'école de Béziers, l'*Escolo Trencavel*, le folklore local connaît un regain d'intérêt. Dès 1937, alors que la pratique de la danse des Treilles ne concernait plus que quelques danseurs de quartiers préparés pour certaines occasions, certains félibres locaux se penchent sur la pratique séculaire des danses populaires languedociennes, enquêtent sur leur histoire, et s'inquiètent de leur devenir.

Dans le même esprit populaire qui animait les premiers félibres biterrois, comme Jean Laurès, modeste agriculteur, Junior Sans, ouvrier du textile, et d'autres poètes viticulteurs, les félibres de l'*Escolo Trencavel* entendent rester au plus proche de la population, des travailleurs de la terre et de leurs préoccupations. Il s'agit principalement de Jeanne Barthès, mieux connue sous le surnom de Clardeluno, et de Léonce Beaumadier, co-fondateurs avec Auguste Domergue, de l'*Escolo Trencavel*, et de la revue éponyme.

Auguste Domergue, alias *Frigoulet de la Gardiola* dans la revue, employé de la SNCF,

obtient la Cigale d'or, celle de Lansargues dite de l'*Estang de l'Òrt*, à la *Santo-Estello* de Clermont l'Hérault en 1952. Auguste Domergue n'est pas seulement un auteur en langue mistralienne. Il est attaché à sa terre, à ses pratiques et à son parler local comme l'étaient Clardeluno et Beaumadier. La revue *Trencavel* lui donne l'occasion de présenter la richesse patrimoniale, bâtie et immatérielle, du grand Biterrois. Sa première publication dans la revue n'est-elle pas le reportage sur une course d'ânes à Fabrègues ? En sa qualité de Syndic, puis de Majoral du Félibrige, Domergue fut toute sa vie « un fervent défenseur de la cause mistralienne, et du folklore languedocien »⁵⁰⁷ : c'est lui qui signe la plupart des enquêtes ethnographiques de *Trencavel*, laissant au seul Beaumadier le soin d'évoquer les danses elles-mêmes, et Clardeluno celui de décrire le costume languedocien.

Jeanne Barthès (1878-1972), dite Clardeluno, est une écrivaine née à Cazedarnes, village héraultais situé au nord-ouest de Béziers, au cœur du vignoble bas-languedocien. Un environnement familial viticole, un milieu linguistique occitan façonnent la personnalité et le talent littéraire de Jeanne Barthès. Le père, Émile Barthès dit Milou, est viculteur et conteur en langue occitane ; il transmet à Jeanne le goût du théâtre et de la scène. Après des études dans une école catholique de l'Aude, Jeanne Barthès commence à écrire en occitan et en français dès l'âge de vingt ans. Elle publie *l'Escriveto*, poème inspiré d'un conte languedocien que sa grand-mère lui racontait pendant les veillées, puis *l'Imatgier*. Le déterminisme familial, religieux et populaire, transparaît dans l'ensemble de son œuvre.

Fortement impliquée dans la vie de la Société archéologique de Béziers, Jeanne Barthès s'impose rapidement comme un des principaux mainteneurs de la langue d'oc dans le Biterrois, et multiplie les activités en lien avec le patrimoine traditionnel local. Elle choisit elle-même son surnom dans un de ses poèmes ; ce sera Clardeluno. En 1928, Clardeluno entre dans le Félibrige. Vice-syndic de la Maintenance du Languedoc pendant de nombreuses années, elle est élue majorale du Félibrige par le consistoire de 1941, lors de la Sainte-Estelle d'Avignon. C'est la première femme à obtenir la cigale d'Or ; elle obtient celle de Béziers, créée en 1881 pour Junior Sans, félibre *de la naveto*, issu lui aussi des milieux populaires du Biterrois.

Clardeluno se consacre tout d'abord à la langue d'oc. En 1931, elle collabore activement, sur la demande du syndic de la maintenance du Languedoc Pierre Azéma, à une *Antologia escolàra de Lengadòc*. Celle-ci, composée de poèmes de quatre-vingt-dix auteurs connus ou en devenir, a pour but pédagogique de réaffirmer la place de la langue occitane dans les écoles. Elle prendra part à un grand nombre de manifestations félibréennes dans tout le Biterrois.

De 1932 à 1938, Clardeluno fonde une troupe de théâtre pour laquelle elle écrit plusieurs pièces comiques ou tragiques. L'une de ces tragédies, publiée en 1936, *La nèit d'estiu*, est un drame paysan qui affirme la place que Clardeluno s'assigne dans le paysage artistique languedocien : celui

⁵⁰⁷ Paul VALIÈRE, *Laus de Jorgi Girard (1919 - 2009) Cigalo de l'Òrt o de Lansargues*, discours prononcé à la *Santo-Estello* des Saintes-Maries de la Mer, 2010.

d'une femme de lettres, de langue occitane, de la terre et des traditions locales. Forte d'un grand succès rencontré l'année suivante au théâtre de Béziers pour cette *nèit d'estiu*, Clardeluno poursuit sa production pour le théâtre qu'elle considère comme le vecteur privilégié de la langue vers l'ensemble de la population.

Clardeluno participe en 1936 à la fondation de l'*Escolo Trencavel*, association aux multiples activités liées au patrimoine local, puis à la revue *Trencavel* créée l'année suivante avec le concours de Léon Cordes, d'Auguste Domergue et de Léonce Beaumadier. L'aventure de cette revue, dont elle sera rédactrice en chef, dura sept ans, jusqu'en 1943. La revue a besoin d'articles de toutes sortes ; des poésies, des pièces de théâtre, des proverbes et des chansons populaires... On y narre des historiettes, et on y décrit dans de petits essais documentés des pratiques populaires en désuétude. C'est ainsi que vint, pour Clardeluno, le temps du folklore. La poétesse entreprend la sauvegarde systématique de tous les pans de la culture populaire languedocienne : le chant tout d'abord, avec une chorale de jeunes gens fondée à Cazedarnes, *Lou Roudalet Cazardanol*, qui conduit à la publication, en 1942, d'un *Cansounier del Lengadoc*⁵⁰⁸ réunissant quarante-quatre chansons populaires. Certaines de ces chansons sont également publiées dans *Trencavel*, qui fait aussi la part belle, à partir de 1938, au folklore dansé, costumé, et figuré. Dans la revue, Clardeluno signe parfois d'un autre pseudonyme, celui de Sylveto. L'ensemble des œuvres de Clardeluno sont référencées dans *Trencavel*, et sa biographie, sous forme d'hommage rendu à la poétesse juste après sa mort, est rédigée par son ami félibre Léonce Beaumadier⁵⁰⁹.

L'*Escolo Trencavel* fait suite à plusieurs structures félibréennes locales : l'*Escolo del Titan*, créée en 1897, puis la *Cigalo Lengadouciano*, fondée en 1906 et disparue en 1933. Clardeluno profite ainsi de la popularité et d'une réelle dynamique du mouvement de Mistral dans le Biterrois afin de créer une revue en langue occitane, populaire et ambitieuse. Une revue qui évoque en poésie ou en prose les différents centres d'intérêt de la société tout entière ; tout est bon pour toucher le lecteur au cœur. Ainsi dès la seconde parution de *Trencavel* en février 1937, Léon Cordes s'exprime naturellement sur l'importance capitale de la langue maternelle, et les liens étroits qui unissent cette langue à tout un patrimoine local :

« Lous mots qu'an besoun als ancians per mounstrar lous omes, e las causas, lous trabalhs e lous utisses, lous aubres e las erbos, lous evenoments e las sasouns, n'as besoun tu tanbén, e t'en servisses, urous de lous aver, familiers, granats e aisits a ta prounounciacion. Oc, aquelo lengo es plan la teuno lenga (...) Amb elo gardos l'asseguranço que faràs pas mentir la raço, que deixaràs pas s'avilir la tradicioun»⁵¹⁰.

[Les mots dont les anciens ont eu besoin pour nommer les hommes et les choses, les métiers et les

⁵⁰⁸ CLARDELUNO, *Chants du terroir*, P. Clairac, Aurillac, 1942.

⁵⁰⁹ Léonce BEAUMADIER, *In memoriam*, tapuscrit non daté, fonds privé famille Garau. La vie de Clardeluno fut également l'objet d'une exposition spécifique au C.I.R.D.O.C. de Béziers, en 2007.

⁵¹⁰ Léon CORDES, « La lengo », dans *Trencavel*, n°2, février 1937.

outils, les arbres et les herbes, les événements et les saisons, tu en as besoin toi aussi, et tu t'en sers, heureux de les avoir, familiers, riches et adaptés à ta prononciation. Oui, cette langue est bien ta langue [...] Avec elle tu gardes l'assurance que tu ne feras pas mentir la race, que tu ne laisseras pas s'avilir la tradition]

Clardeluno resta toujours fidèle à ce discours de Léon Cordes qui sonne comme une politique générale de toute l'édition. Les publications de la poétesse sont autant de témoignages d'une société traditionnelle qui survit à grand-peine dans le Bas-Languedoc. Ses nombreux articles touchent au costume, aux danses, au théâtre, aux contes et légendes de son pays. En 1939, elle réalise le seul essai exhaustif sur le costume traditionnel biterrois, le *Pichot ensaj sul coustume femininc dins lo Biterrenc e lo naut Biterrenc*⁵¹¹ ; en août 1939, son étude porte sur la danse du Romarin⁵¹², et en juillet 1940, elle compose neuf couplets inédits pour la danse des Treilles⁵¹³.

Dès les débuts de la revue, l'*Escolo Trencavel* entend assurer la continuité de toutes les pratiques, non pas comme des disciplines relatives à une société révolue, mais bien comme des composantes essentielles de la société contemporaine :

«*La tòco de Trencavel, escòlo felibrenc, es la tòco del Felibrige : aparar la lengo, lis us e li coustumos miejournals, e per el, ren de ço que counstituis aquelo tòco se desseparo pas. Lou coustume fa parti o d'aquel tout qu'avem proumès d'aparar : fa parti de nostre patrimoni de beutat. Fa partido de l'eretage sacrat que nous ven de nostres rèires (...) Es per nosautres un simbèl, e un acte de fe ; es lou salut al passat, es l'esper dins l'avenir* »⁵¹⁴.

[Le but de *Trencavel*, école Félibréenne, c'est le but du félibrige : protéger la langue, les us et coutumes méridionaux, et pour cela, rien de tout ce qui constitue ce but ne peut être séparé. Le costume fait partie de ce tout que nous avons promis de protéger : il fait partie de notre patrimoine de beauté. Il fait partie de l'héritage sacré qui nous vient de nos anciens [...] C'est pour nous un symbole, et un acte de foi ; c'est le salut au passé, et l'espoir dans l'avenir]

Clardeluno, dans l'arrière-pays héraultais d'avant la Seconde Guerre mondiale, profite encore des dernières faveurs d'un environnement traditionnel et rural. À ce moment, Le mot folklore semble lui être totalement étranger. Mais prévoit-elle réellement un avenir aux costumes des siècles passés ? Cette déclaration constitue en quelque sorte l'acte de naissance de son propre groupe de danses et musiques traditionnelles. Car Clardeluno ne se limite ni au verbe, ni à la plume. Elle décide d'être à la hauteur d'un important folklore bas-languedocien, et de se battre pour la pérennité d'un patrimoine rural en sursis, pour la transmission de pratiques populaires dont le moteur, en cette

⁵¹¹ CLARDELUNO, « *Pichot ensaj d'Estudi sul Coustume Feminenc dins lo Bezièrenc e lou Naut Bezièrenc* », dans *Trencavel*, Béziers, 1937.

⁵¹² L'étude parue dans la revue est signée *Trencavel* car elle est issue d'une enquête collective menée principalement par Clardeluno et Léonce Beaumadier. Le fonds Beaumadier conservé au musée du Biterrois fait état de deux manuscrits annotés de Clardeluno et Beaumadier sur la réalisation de la danse du Romarin avant 1939.

⁵¹³ CLARDELUNO, « *Las Trelhas* », dans *Trencavel*, n°43, juillet 1940.

⁵¹⁴ CLARDELUNO, « *Maillots de bains et coiffures artistiques* », dans *Trencavel*, n°21, septembre 1938.

première moitié de XX^e siècle, se révèle être moins l'habitude que le souvenir. Cependant, le déclin progressif des coutumes et de la langue, la disparition sous ses yeux de la société rurale qui les entretenait, autant que les illusions déçues d'un revivalisme fragile, entament la confiance de la poétesse, dans les dernières années de sa vie.

En 1968, Clardeluno revient à la poésie et publie trois recueils d'inspiration plus personnelle, et aborde des thèmes nostalgiques : la famille, les regrets d'un passé idéalisé, la beauté du pays... Dotée selon ses proches d'une grande sensibilité, Clardeluno évoque le devenir tragique de l'existence humaine, la mort, la fuite inexorable du temps. Les témoins des derniers jours de Clardeluno rapportent son désarroi après une vie consacrée au folklore : la poétesse, constatant la désagrégation effective de la culture traditionnelle et rurale du Bas-Languedoc, s'éteint avec un immense sentiment d'amertume, une grande incompréhension à l'égard de la société contemporaine. Ceci se ressent jusque dans ses dernières publications, ainsi que dans ses toutes dernières strophes écrites dans l'été 1972, traduites par la félibresse elle-même, jamais publiées et léguées à Léonce Beaumadier sur son lit de mort :

« Darest éles, ròdo lou bal... Darest éles la farandòlo

Destimbourelado va, desplegant sous anéls...

Ount tot còp cliquette

Bréu rampèl del sort,

Coumo castagnetto

La man de la mort... » ⁵¹⁵

[Et derrière eux tourne le bal... Derrière eux la farandole

En folie, et sans fin, déroule ses anneaux

Où parfois cliquette,

- bref rappel du sort-

Comme castagnettes

La main de la mort !]

Le choix de Léonce Beaumadier comme légataire privilégié des derniers travaux de la majorale biterroise est un choix logique, au vu de l'étroite collaboration que les deux félibres ont entretenue pendant plus de quarante ans. Mais cette collaboration n'était pas d'ordre poétique ni théâtral ; les talents de Léonce Beaumadier ne s'étendant pas sur le plan littéraire, ce sont la pratique folklorique, la danse, la musique et la langue, qui constituaient pour eux un héritage commun, un patrimoine séculaire qu'ils se devaient de collecter et de transmettre avant sa disparition. Pour les autres félibres de leur temps, le folklore dansé ne représente pas plus qu'un simple divertissement, vaguement apprécié par leurs prédécesseurs, et durement contesté par les différents courants occitanistes :

⁵¹⁵ CLARDELUNO, « *Lous quatre Jouglar* », dans *In mèmoriam Clardeluno 1898-1972*, tapuscrit de 1979, p. 17.

« La légende veut qu'Aphrodise, arrivé à dos de chameau, l'animal-totem de la ville, ait évangélisé Béziers avant d'y être décapité. Portant sa tête sous le bras, il aurait parcouru plusieurs dizaines de mètres. Une fête populaire, qui n'a pas cessé de se folkloriser bourgeoisement, célèbre l'événement le 28 avril »⁵¹⁶.

Marie Rouanet insiste ici sur la nature même des événements culturels de la nouvelle société occitane, sur la signification anachronique des danses qui accompagnent les manifestations populaires de l'après-guerre. Celles-ci ont perdu, avec l'avènement de l'industrie, une population rurale qui justifiait leurs pratiques, ainsi qu'une dénomination convenable. Le terme folklore, avec les premières tentatives de reconstruction des danses traditionnelles, s'est progressivement vidé de son sens premier : la science du peuple, ses pratiques, son savoir-faire. Dans un premier temps, juste après-guerre, le folklore demeure une discipline incontournable, notamment pour René Nelli et tout le Félibrige. Mais pour bien des occitanistes dès la fin des années 1950, le folklore désigne ce qui ne peut renaître, et les folkloristes, principalement félibres, ceux qui s'évertuent à l'entretenir contre le cours des choses.

Le folklore bas-languedocien connaît en cette seconde moitié de XX^e siècle un bouleversement définitif. Alors que la langue d'oc et la culture occitane en général se trouvent confrontés à des choix sociétaux, la défense des arts et traditions populaires se restreint à une imitation plus ou moins fidèle des pratiques anciennes.

Clardeluno observe le fossé se creuser inexorablement entre deux visions inconciliables de la culture occitane, une querelle structurelle se dessiner entre deux camps de la langue occitane, et dont le folklore dansé va pâtir. Le costume et la danse-spectacle deviennent les symboles d'une Occitanie qui regarde en arrière et jalouse son passé. Est-ce pour cela que Clardeluno formule le souhait de désigner un félibre particulier pour lui succéder au consistoire ? Elle choisit Joseph Ricôme (1901-1973), artisan montpelliérain, ancien résistant, agent de liaison de l'Armée secrète connu sous le surnom de *Rirette*. Mais ce sont ses qualités de folkloriste qui font de Ricôme le successeur idéal, espéré par Clardeluno :

*« Alaro que n'ero gaireben à soun darrier badalh, me faguet aquelo counfidenço : Aimariaoi plan, me diguet, que me Cigalo se'n ane à Ricôme, car sus nostre airal es un des souls que posque mantener e afourtir l'idéo que nous boulègo. E sabi que n'ai pas gaire de temps »*⁵¹⁷.

[Alors qu'elle était à ses derniers moments, Jeanne Barthès me fit cette confidence : Je souhaiterais, me dit-elle, que ma cigale soit transmise à mon ami Ricôme, car il est un de ceux qui sauront maintenir l'idée qui m'anime. Et je sais que je n'en ai guère pour longtemps]

⁵¹⁶ Marie ROUANET « À propos de saint Aphrodise », introduction à *Ode à saint Aphrodise*, d'Yves Rouquette, Paris, P.-J. Oswald, 1972.

⁵¹⁷ Fernand BIROT, « *Favelo, en formo de préfaci* », dans *In memoriam Clardeluno 1898-1972*, tapuscrit de 1979, p. 5.

Ces propos rapportés et traduits par Fernand Birot font de ce dernier, autant que Ricôme lui-même, un allié privilégié de la majorale. Car il œuvre lui aussi pour cette idée qui anime Clardeluno, celle d'une société moderne qui ne tourne pas le dos à ses coutumes, sa langue, et son savoir-faire. Fernand Birot, *capiscòl*⁵¹⁸ de l'*Escolo Trencavel* en 1972, *jous-capiscol* de la maintenance départementale, a longtemps conduit la danse des Treilles, et a pour cela connu les honneurs du crayon de Louis Paul, dessinateur des notables biterrois dans de nombreuses revues locales. Birot, Beaumadier, Ricôme, ce sont des folkloristes locaux, félibres ou pas, qui entretiennent durablement l'héritage de Clardeluno, celui d'un folklore anachronique, et d'un combat perdu d'avance.

Car la poétesse déplore autant la disparition progressive de certaines pratiques populaires, que l'hypocrisie d'une société coupable qui veille à leur chevet. Pourtant, en fondant elle-même un groupe folklorique après-guerre, Clardeluno a elle-même joué un rôle actif et de premier plan dans cette société moderne.

Le Sourire de Clardeluno

En juin 1953, Clardeluno crée dans le Saint-Chinianais *Lo Sorire Cazadarnol*, groupe de comédiennes et de danseuses costumées qui se produisent autour de Béziers, à diverses occasions populaires ou officielles. Le répertoire dansé n'est pas étendu, et se limite aux principales réjouissances de la population rurale : Une polka fermée (*Janetoun*), un branle populaire à six, une contredanse nommée *la troumpuso*, et ce fut à peu près tout pour plusieurs années d'existence. La danse du Chevalet et celle des Treilles ne font pas partie des pratiques du Sourire : la première résulte de l'absence de membres masculins dans l'association, et la deuxième d'un manque de danseuses en nombre suffisant. De plus, il s'agit là de danses folkloriques reconstituées, chorégraphiées pour la scène ou du moins pour un public, ce qui ne correspond en rien à la personnalité ni à l'ambition de Clardeluno. Celle-ci préfère les danses vécues, les pratiques réelles d'une société rurale moins tournée vers un public désintéressé que vers son propre plaisir.

Toute nouvelle danse fait l'objet d'un collectage minutieux dont les résultats sont publiés dans la revue *Trencavel*, et toute nouvelle présentation publique prend les allures d'un événement. En matière de danse, tout semble à reconstruire. Trop de temps s'est écoulé depuis le début du siècle et les dernières assemblées traditionnelles. Un bouleversement démographique sans précédent, lié aux migrations et à la guerre, et de multiples apports artistiques extérieurs semblent avoir porté un coup fatal à de nombreuses pratiques et traditions locales. En fait, la danse n'est pas l'objectif premier de la troupe de Clardeluno. Le Sourire Cazadarnol, constitué d'une petite dizaine de membres, est surtout une troupe théâtrale qui, en 1953, prend la suite du *Roudelet de Cazedarnes*,

⁵¹⁸ Les *capiscòls*, dans le mouvement Félibre, désignent littéralement les chefs des écoles locales, rattachées à une des maintenances dialectales de la langue occitane.

afin de produire sur scène les créations de la majorale. Pendant la décennie d'existence du Sourire, sont essentiellement jouées des pièces et saynètes dont *La nèit d'estiu*, *Lo marit jalous*, ou encore *La Bugado*, de Marius Jouveau. Les danses, tout comme les costumes, ne viennent qu'en illustration des représentations.

La poétesse de Cazedarnes ne semble pas être trop encline à danser, ni à jouer d'un instrument. En revanche, la défense du costume devient rapidement son principal cheval de bataille : il est pour elle, au même titre que la coiffe pour les folkloristes ou le hautbois pour mainteneurs, un symbole fort de la société bas-languedocienne :

*«...Acceptaren pas jamai, aquel coustume, de lou pavouar sus uno scèno, al soun d'uno musico negro, entre uno passejado de coiffures artistiques e un exhibiciu de maillots de bains ! Quand cargui moun coustume, ièu, es coumo se m'estroupabi dins lous plegs d'un drapèu. Es lou qu'ou pourtat touts las femnos de ma raço – car sioi d'aici, e noun pas d'endacom mai, filho e pichòto filho de vigners, de paisans, de mouliniers, de rouliers et de pastres »*⁵¹⁹.

[... Nous n'accepterons jamais, ce costume, de le pavaner sur une scène, au son d'une musique étrangère, entre un défilé de coiffures artistiques et une exhibition de maillots de bains ! Quand je mets mon costume, moi, c'est comme si je m'enveloppais dans les plis d'un drapeau. C'est celui qu'ont porté toutes les femmes de ma race – car je suis d'ici, et non pas d'ailleurs, fille et petite-fille de vigneron, de paysans, de meuniers, de batteurs et de bergers]

Le costume traditionnel est, pour Clardeluno comme pour tous ses contemporains folkloristes, un attribut inaliénable de la société. Mais Clardeluno est peut-être la dernière à croire en une réminiscence du folklore costumé et dansé dans la société française. À l'heure où les folkloristes préparent des prestations scéniques pour un public désintéressé ou nostalgique, elle semble toujours refuser les artifices du folklore réinventé. Pour les félibres de son temps, il n'est pas sans rappeler un nationalisme méridional exacerbé très tôt par Mistral dans ses premiers discours, puis dans son *Odo à la raço latino* en 1878. Peut-être inquiet du devenir du costume traditionnel dans une société tournée vers la modernité, probablement en quête de symboles forts de sa politique linguistique régionaliste après la désillusion nationaliste, Mistral instaure lui-même, en 1903, les *festos vierginencos*. Véritable rite de passage vers l'âge adulte, ces fêtes de la virginité consistaient en une cérémonie de remise de la coiffe et du costume arlésien, féminin et bourgeois.

En conférant au costume traditionnel biterrois une importance primordiale, Clardeluno ne fait que suivre l'exemple mistralien, et ses multiples combats pour un folklore à plusieurs têtes :

« Es lou coustume de ma grand Castèlo que m'aprenguèt ma lenga. E cal creire qu'aquelo frèulo vielhòto debiò abèire uno amo de fioc dins son cor, ren l'en a pas jamai pouscudo debarrar : lous estudis franceses, las defensos, las trufariers, lou temps, la modo, l'indifferenço, tout acò a limpat

⁵¹⁹ CLARDELUNO, « Maillots de bains et coiffures artistiques », dans *Trencavel*, n°21, septembre 1938.

sus elo coumo l'aigo sus un roc dur ! Cresi qu'es pas besoun d'estre félibre per me coupendre, s'agis d'estre del país [...]»⁵²⁰.

[C'est le costume de ma grand-mère Castèlo qui m'a appris ma langue. Et il faut croire que cette frêle petite vieille devait avoir une âme de feu dans son cœur, rien n'a jamais pu l'en déloger : les études françaises, les interdictions, les moqueries, le temps, la mode, l'indifférence, tout cela a glissé sur elle comme l'eau sur un rocher ! Je crois qu'il n'est nul besoin d'être félibre pour me comprendre, il s'agit d'être du pays]

Il existe un lien étroit entre costume et société, comme il existe un lien perpétuel entre danse et société. Clardeluno ne peut se résoudre à quitter des vêtements qui la caractérisent en tant que membre d'une famille, d'une corporation, d'une communauté culturelle et linguistique. Le répertoire dansé du *Sourire Cazadarnol* étant limité, la pratique de la langue étant pour Clardeluno à la fois quotidienne, poétique et théâtrale, le groupe est surtout un prétexte à la confection de costumes et à leur port lors de représentations. Elle fait éditer, par l'établissement biterrois Mimault, trois séries de cartes postales représentant les demoiselles costumées du Sourire Cazadarnol. D'une immense valeur testimoniale, cette collection de costumes portés par des sujets féminins ne connaît qu'un faible tirage. Pourtant, ces clichés représentent tous les costumes féminins, de la petite enfance à l'âge adulte. Afin d'illustrer les convictions qui se faisaient jour dans *Trencavel* et le *Pichot ensaj*, Clardeluno tente de présenter dans cette collection des costumes vivants, elle qui les sait agonisants ; ce ne sont pas pour elle des accoutrements folkloriques, mais bien des vêtements quotidiens dans un cadre familial. Ce ne sont pas des modèles qui les portent, mais une société réelle, un milieu formateur, un milieu maternel qu'a longtemps connu Clardeluno. C'est grâce à cet environnement que la poétesse peut tenir régulièrement dans *Trencavel* un discours revivaliste éclairé, et d'une grande acuité. Clardeluno s'impose rapidement dans le milieu folkloriste parce que ce discours, qui jalonne les pages de la revue félibréenne, a conscience des évolutions de la société, mais également des ruptures. Clardeluno devient la référence régionale parce qu'elle a conscience des déterminismes qui l'ont enfantée, et parce qu'aujourd'hui encore, les enquêtes ethnographiques sur le costume populaire ne le discréditent pas. Les reconstitutions de costumes au sein du Sourire sont exhaustives : elles illustrent fidèlement les propos des premiers folkloristes et ceux des derniers pratiquants. Immortalisées sur cartes postales en noir et blanc, elles témoignent de l'extrême attention que portait la poétesse félibre au folklore local.

Les deux premières séances de prises de vues sont une demande spéciale du photographe biterrois Mimault qui voit dans les costumes de Clardeluno des réalisations bien supérieures à celles des autres troupes du Biterrois, l'*Escolo Trencavel*, les Treilleurs montblanais et ceux de Sauvian ou de Vendres... Mimault effectue deux fois le déplacement à Cazedarnes, pour des épreuves en noir et blanc.

⁵²⁰ CLARDELUNO, « Maillots de bains et coiffures artistiques », dans *Trencavel*, n°21, septembre 1938.

La troisième séance est une demande spécifique extérieure. Le musée des Arts et traditions populaires de Paris, fondé en 1937, demande aux folkloristes français, et plus particulièrement aux contributeurs de la revue *Folklore de France*, de fournir de la documentation sur les costumes régionaux. Léonce Beaumadier, auteur de plusieurs articles dans la revue, transmet la demande à Clardeluno qui la considère avec beaucoup d'attention. Les danseuses du Sourire, ainsi que les membres de l'*Escolo Trencavel* de Béziers, sont mis à contribution par Clardeluno qui dirige les préparatifs, ainsi que les prises de vues à Cazedarnes. Des costumes sont empruntés au musée du Vieux Biterrois, afin de réaliser un travail exhaustif, dont les moindres détails sont consignés dans le journal du Sourire cazedarnol.

La collection de carte postales, ainsi que le *Pichot ensaj* font ainsi école : des extraits sont soumis à une publication nationale dans un ouvrage appelé à devenir la référence des groupes folkloriques de l'après-guerre : *Dansez la France*⁵²¹, de Monique Decitre.

Clardeluno se consacre essentiellement aux costumes régionaux et à la langue d'oc ; mais elle est consciencieuse, et ne néglige aucun domaine d'activité d'un groupe folklorique. Elle demande que toutes les grandes heures de la vie de son groupe, ainsi que les moments anecdotiques, soient notés et relatés dans un journal manuscrit et illustré. À tour de rôle, les membres du Sourire rédigent les comptes-rendus de sorties, de séances photographiques ou de prises de son, qui permettent d'affirmer que Clardeluno, initialement auteure de saynètes en langue d'oc, et responsable d'une petite troupe de comédiennes, a sauvé, en quelques années seulement, l'essentiel du répertoire folklorique languedocien :

- La langue d'oc, au travers des pièces de théâtre et des chants réalisés par le *Roudelet* puis par le Sourire de Cazedarnes ;
- Le costume traditionnel et populaire des hauts-cantons de l'Hérault et du Biterrois, au travers de la collection de cartes postales éditée chez Mimault, et des articles parus principalement dans *Trencavel*, dans l'ouvrage *Dansez la France*, ainsi que dans la revue de la Fédération nationale de folklore⁵²² ;
- La danse, au travers de quelques réalisations en lien avec les danses anciennes du Bas-Languedoc ;
- La musique, avec le recrutement régulier d'hautboïstes locaux.

Le journal du Sourire est un témoignage précieux du travail effectué par Clardeluno elle-même en faveur du folklore bas-languedocien. Dans ce manuscrit, composé de quatre cahiers, Clardeluno n'est pas Clardeluno. Elle n'y est jamais citée comme majorale, ni poétesse, ni même

⁵²¹ Monique DECITRE, *Dansez la France*, Dumas, Lyon, 1951.

⁵²² « *Lou Sourire Cazadarnol* contribue à établir une documentation sur le costume biterrois pour le musée national des Arts et Traditions populaires et pour *Folklore de France* », dans le *Journal du Sourire Cazadarnol*, août 1955.

comme Madame Barthès. Elle y est toujours évoquée avec déférence sous l'expression « Notre présidente », tant son action au sein du folklore local est essentielle à tous les niveaux et tous les postes. Les plus grands musiciens populaires de son temps, les hautboïstes Émilien et Édouard Briançon, venaient jouer pour Clardeluno :

« Le défilé commença et nous traversâmes les Allées accompagnés par les hautbois des frères Briançon. À l'hôtel du Midi nous prîmes la reine des vendanges de Vendres, puis nous revînmes sur les Allées, où devant la chambre de commerce, Émilien et Édouard donnèrent l'aubade »⁵²³.

Ce journal met ainsi en lumière les atouts de Clardeluno autant que ses besoins : son groupe nécessite un peu d'aide pour compléter les aspects artistiques, notamment au niveau musical et chorégraphique. Cette aide, Clardeluno la trouve au sein même de l'*Escolo Trencavel*, en la personne d'Angèle Guévenoux, maîtresse de danse biterroise. Mais c'est le Félibrige local qui apporte une aide déterminante à Clardeluno, en la personne de Léonce Beaumadier, jeune droguiste, ancien combattant de 1914-1918, et féru de danses et musiques locales.

b) Beaumadier *et Alii*

Léonce Beaumadier (1893-1980) naît à Béziers dans un environnement familial radicalement différent de celui de Clardeluno. Celui qui va s'imposer dans tout le Bas-Languedoc comme le principal défenseur du folklore dansé, et de son instrument historique le hautbois, n'est pas issu d'une famille rurale et ne connaît pas le déterminisme social qui a engendré et entretenu les pratiques populaires.

La famille Beaumadier est implantée dans le Biterrois depuis le XIX^e siècle ; Numa et Philippine Beaumadier, parents de Frédéric Léonce Clément Beaumadier, possèdent une boulangerie prospère à Béziers, avenue du Colonel d'Ornano. Cela permet aux enfants d'accéder à une bonne instruction et de poursuivre des études. Abandonnant rapidement son premier prénom d'état-civil, Frédéric, au profit de son second, Léonce Beaumadier obtient son diplôme d'herboriste en 1922. Il reprend à l'angle de la rue Boïeldieu et des Allées Paul Riquet de Béziers la droguerie-pharmacie-herboristerie la mieux située de la ville. Il rencontre Marie-Louise Amalric, sa future femme, et costumière de l'ensemble des formations folkloriques dont il est le responsable à partir de 1937. De leur mariage naissent deux fils, Philippe et Paul, tous deux prêtres dans le Biterrois. Le premier décède prématurément de la tuberculose à l'âge de 25 ans, tandis que Paul, ordonné prêtre à Sète puis à Béziers, assiste son père dans ses travaux de recherches et de sauvegarde du patrimoine immatériel bas-languedocien. C'est lui qui porte à la connaissance de Léonce Beaumadier l'existence d'une notice manuscrite du félibre Fernand Troubat sur les danses des Treilles et du

⁵²³ Anonyme, « Vingt-troisième sortie, fêtes du vin nouveau à Béziers », dans le *Journal du Sourire Cazadarnol*, 22 octobre 1962, archives de la Société archéologique de Béziers.

Chevalet, et qui en recopie pour lui l'intégralité. C'est à cette notice, publiée en 1905 à très faible tirage⁵²⁴, que Léonce Beaumadier et les tout premiers folkloristes vont se référer pour reconstruire le folklore bas-languedocien après la période d'interruptions régulières des pratiques traditionnelles entre 1892 et 1937.

À la fin des années 1930, Léonce Beaumadier se joint à l'aventure de la revue *Trencavel*. À quarante ans passés, il se découvre une passion quasi-obsessionnelle pour le hautbois traditionnel du Bas-Languedoc, pour les danses populaires de la région et pour leur collectage. D'où vient cette passion soudaine ? Léonce Beaumadier avait entamé à l'*Estudiantina* de Béziers⁵²⁵ une formation de joueur de mandoline, ainsi que d'hautboïste classique, interrompue par son engagement volontaire en 1913, puis par la mobilisation d'août 1914. Nommé caporal au 119^e régiment d'infanterie, il est gravement blessé par des éclats d'obus de 210 millimètres le 19 août 1915 pendant les batailles de l'Artois à Neuville Saint-Vaast. Enseveli par l'éboulement d'un petit poste avancé, en première ligne, il est retrouvé inconscient et fortement commotionné. De retour du front, il se voit dans l'impossibilité physiologique de poursuivre la pratique de l'instrument. Mais contrairement à ce qui a pu être dit et écrit sur ce sujet, Il ne fut pas victime des gaz moutarde employés lors de la Première Guerre mondiale⁵²⁶. Les rapports du médecin militaire Vernes sont précis. Touché aux côtes et aux reins, victime d'un écrasement thoracique et incapable de se tenir debout pendant plusieurs années sans un corset médical, Beaumadier garda de sa longue période de convalescence et de ses blessures une raideur chronique, ainsi qu'une difficulté physiologique à expirer trop fort et trop longtemps. Souffler dans les anches du hautbois devient pour Beaumadier un exercice douloureux. Dès lors, comme tant d'autres pratiquants des folklores régionaux, le soldat Beaumadier revenu au pays n'a plus été en mesure de danser ou d'assurer au hautbois un spectacle entier, une soirée de bal, ou une après-midi de joutes nautiques. Mais il pouvait encore réaliser de courts morceaux musicaux et participer lui aussi à l'œuvre de sauvegarde du patrimoine par les félibres locaux :

« *Lou group de Cazadarnos, emé sa capiscolo Jano Barthès faguè mirando en vièsti bezieren. Lou souto-sendi Vieu nous dounè la primour d'uno obro teatralo en lengo d'O. Lou mèstre d'obro Beaumadier nous dounè uno leiçoun documentado dóu biais estrambourda qué n'es coustumié sus l'auboi e lou fifre que n'en jouguè amirablamen* »⁵²⁷.

[Le groupe de Cazedarnes, avec sa responsable Jeanne Barthès fit admirer ses costumes biterrois. Le

⁵²⁴ Fernand TROUBAT, *La danse des Treilles et le Chevalet*, Ms 449, Béziers, Cirdoc, avec des illustrations d'Antoine Troubat. Également dans la *Revue des langues romanes*, n°45, p. 97-119.

⁵²⁵ L'*Estudiantina* de Béziers est une des plus anciennes sociétés musicales de France. Elle regroupe, depuis le XIX^e siècle, des musiciens amateurs autour de la pratique de la mandoline et de tout instrument à cordes, à plectre (médiator), ou à scie musicale.

⁵²⁶ Pierre LAURENCE, *Variation sur un même instrument*, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, Grenoble, 1993, p. 118.

⁵²⁷ Anonyme, « *Li rèi* », dans le *Journal du Sourire cazadarnol*, Archives de la Société archéologique de Béziers, 19 janvier 1955. La filleule de Léonce Beaumadier, Jeanne Tardieu, assure elle-même avoir souvent entendu son parrain jouer du hautbois, et « de fort belle manière » (enquête du 26 décembre 2017).

vice-syndic Vieu nous donna la primeur d'une œuvre théâtrale en langue d'oc. Le maître d'œuvre Beaumadier nous offrit une leçon documentée avec un enthousiasme dont il est coutumier à propos du hautbois et du fifre dont il joue admirablement]

Les exemples ne manquent pas ; en 1956, le conservateur du musée municipal de Sète, en conférence au musée des ATP de Paris, invite l'hautboïste biterrois au palais de Chaillot afin d'illustrer ses propos. Le musée national finance même une production sonore au centre de laquelle triomphe le hautbois de Beaumadier : « L'air et la chanson des joutes : disque enregistré par les soins de M. Beaumadier, hautbois seul »⁵²⁸.

Physiquement affaibli, c'est dans l'organisation de groupes de danses et musiques traditionnelles, ou dans celle d'événements folkloriques majeurs que Beaumadier devient une personnalité locale.

Dans les années 1950, Léonce Beaumadier est atteint d'une maladie articulaire au niveau des mains et des doigts, ce qui le contraint à renoncer définitivement à toutes les pratiques instrumentales, surtout celle du hautbois traditionnel du Bas-Languedoc, à l'organologie très exigeante. Le hautbois d'harmonie, ou hautbois français, muni d'un important clétage, aurait peut-être pu permettre au Biterrois de poursuivre sa vocation d'artiste. Cependant, l'instrument classique n'a jamais accompagné Treilles ni Chevalets dans les fêtes locales, ni même lors des manifestations officielles. Leurs organisateurs ont toujours tiré parti d'une instrumentation traditionnelle dotée d'une identité régionale, doublée d'un fort volume sonore.

Léonce Beaumadier est l'enfant d'une société citadine éloignée des pratiques rurales ; il est d'un univers confortable et cultivé. Il en vient pourtant au folklore populaire grâce à une population locale versatile à la fois nostalgique d'une époque rurale révolue et désintéressée par des danses et musiques désuètes. Mais les modes changent vite, et après l'engouement féroce pour les contredanses, puis les danses en couples fermés venues du monde entier, les pratiques régionalistes, voire identitaires, reviennent au premier plan dans une Europe en danger, dans un pays qui retrouve et encourage un fort sentiment nationaliste. Dans cette société bas-languedocienne et biterroise des années 1930, le Félibrige incarne presque à lui seul la défense des arts et traditions populaires : les félibres biterrois, auteurs de louanges et de textes variés pour les danses et instruments locaux, sont encore tout auréolés d'une gloire locale. Junior Sans, Azaïs, Marsal, et bien sûr Clardeluno apportent à Beaumadier une caution culturelle historique capable de justifier dans le Biterrois la fondation d'un folklore pérenne. Opportunément, Beaumadier entre en Félibrige non pas pour défendre une cause linguistique, mais bien pour un environnement complaisant.

Léonce Beaumadier obtient, discrètement, de grandes reconnaissances pour son travail dans

⁵²⁸ Gabriel COUDERC, *Les joutes sétoises, conférence au musée national des ATP*, tapuscrits n°27, 12 mai 1956 (fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois).

le domaine folklorique. Outre la pervenche de mainteneur obtenue pour son action au sein du mouvement folklorique héraultais et la médaille d'or de la Fédération nationale de folklore, le Félibrige lui décerne un diplôme de maître d'œuvre du mouvement et de fait une glorieuse cigale d'argent en mai 1942. Celle-ci est accordée également à Émilien Briançon, hautboïste sétois et ami intime de Léonce Beaumadier qui lui fait obtenir cette reconnaissance ; aucun d'eux n'a jamais publié d'œuvres poétiques en langue occitane, comme il est pourtant de rigueur dans le Félibrige. Léonce Beaumadier, s'il est félibre et s'exprime souvent en occitan dans la revue *Trencavel*, n'est pas vraiment poète ou écrivain. Il remporte confidentiellement un prix aux Jeux floraux de Roussillon de 1960, pour lequel il présente une œuvre « en prose française »⁵²⁹, mais se consacre exclusivement à de besogneuses recherches sur les danses et musiques populaires du Bas-Languedoc : il consigne scrupuleusement, depuis son retour du front jusqu'à sa mort en 1980, soit pendant soixante-cinq ans, toutes ses découvertes et connaissances dans des cahiers d'écolier, des manuscrits, des tapuscrits, des bandes magnétiques, et tout autres supports hétéroclites, témoignant de sa frénésie de recherche. Le Félibrige, dans son organisation statutaire, dans ses missions linguistiques et ses querelles de Consistoire, n'intéresse que très peu le Biterrois. C'est pourtant lui qui organise la fête de *Santo Estello* de 1937, à Béziers, un an seulement après la création de l'*Escolo Trencavel*. Lors des Fêtes du centenaire de Mireille, le 4 juin 1959, c'est toujours lui qui coordonne les différents moments de la manifestation, mais c'est la majorale Clardeluno qui accueille à Béziers le capoulié Charles Rostaing et met en scène, au théâtre de Béziers, un programme poétique et folklorique. Léonce Beaumadier, pourtant *capiscol* de l'*Escolo Trencavel*, n'intervient que dans la présentation de ces danseuses, costumées, et le recrutement des incontournables hautboïstes que sont les frères Briançon. Ceux-ci, professionnels et de grande renommée dans tout le Bas-Languedoc, n'acceptent aucune rémunération de la part de leur ami Beaumadier. Bien que leurs services s'arrachent à prix d'or lors des manifestations folkloriques dans toute la région (promenades d'animaux totémiques, carnivals, bals populaires, mariages et surtout joutes nautiques), les seules rétributions qu'ils acceptent parfois de la part de Léonce Beaumadier sont un bon repas, et une bouteille de blanquette de Limoux, élevée par ses soins dans sa propriété de Bouriège.

Vers le fonds Beaumadier

L'implication des nouveaux félibres biterrois de la fin des années 1930 dans la reconstruction du folklore local est totale : de l'enquête de terrain au collectage proprement dit, de la confection de costumes à l'apprentissage des danses, les auteurs de la revue *Trencavel*, ainsi que différents contributeurs, prennent totalement en charge une pratique délaissée par une grande partie de la population. Leurs compétences propres, comme leurs personnalités, sont complémentaires.

⁵²⁹ Diplôme d'honneur, Compagnie littéraire du genêt d'or, *Acadèmia dels Jocs Florals del Rosselló*, Perpignan, 29 mai 1960 (fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois).

Léonce Beaumadier n'a pas connu la même enfance que Clardeluno. Alors que la poétesse se contente de réaliser, au sein du Sourire, les danses qu'elle a vécues et partagées avec la population de Cazédarnes, Beaumadier et les folkloristes de son temps réinventent les danses-spectacles qui ont toujours évoqué les travaux agricoles, mimé l'ancienne vie rurale, représenté la culture populaire sans jamais l'incarner véritablement. Clardeluno s'oppose ici à Beaumadier et tous les autres : les branles, farandoles et polkas du Sourire constituent un répertoire vivant, très signifiant pour qui a vécu dans l'arrière-pays héraultais d'avant-guerre. Clardeluno se garde bien de réaliser les Treilles ou le Chevalet, chorégraphies de spectacle par excellence, danses populaires vite récupérées par l'aristocratie, réalisées par la haute société et pour la haute société depuis de nombreux siècles. Clardeluno laisse le soin de cette pratique aux écoles du département, au pensionnat Saint-Joseph de Saint-Chinian, aux groupes folkloriques citadins, et préfère prolonger, pour un temps, les véritables pratiques communautaires.

Léonce Beaumadier n'a pas du tout la même expérience. Dans le Biterrois, avant la Première Guerre mondiale et les sévères blessures qu'elle lui a occasionnées, il avait déjà pratiqué polkas modernes, quadrilles excentriques et one-step. Il a certainement vu les Treilles et autres danses représentées, mais pour lui, toutes ces danses traditionnelles languedociennes font déjà partie du passé. Les défilés de *Caritats* de son enfance, s'ils conservent une magnificence certaine, ne proposent plus systématiquement les danses populaires des anciennes corporations. À la toute fin du XIX^e siècle, la cavalcade propose surtout en vedette des orphéons (la Lyre Biterroise, la Société des anciens militaires, la fanfare du 13^e régiment de chasseurs et bien sûr la musique du 17^e régiment d'infanterie). Pas de hautbois, autrefois cités en bonne place sur les programmes. En 1907, lors des manifestations viticoles, ce sont encore des trompettes et des clairons qui accompagnent l'habituel tambour napoléonien. En 1898, les Treilles de Valros probablement menées par le maître Quérel, défilent anonymement en cinquième position, très loin du chevalet qui n'occupe que la vingt-neuvième place⁵³⁰. Les danses traditionnelles locales deviennent anecdotiques pour l'ensemble de la population citadine, pour la nouvelle bourgeoisie issue de la vigne, et pour sa jeunesse, grisettes et chefs de jeunesse. Mais certaines opinions, dont celle des locuteurs occitans, changent au sortir du conflit.

Tout d'abord, Beaumadier reste insensible aux « jazz », les nouveaux orchestres des années folles, ainsi qu'à leurs partitions et tablatures spécifiques qui excluent le hautbois traditionnel, ainsi que les instruments pour lesquels il a reçu une formation. Ensuite, Il découvre le travail pour la maintenance des traditions mené par les majoraux du Félibrige biterrois que sont Junior Sans, René Fournier et surtout Émile Barthes, au travers de la revue *Lou Camel*. Enfin, il redécouvre les danses pratiquées dans le Biterrois à la faveur d'un événement culturel d'envergure : la création juste après-guerre d'un grand ensemble de danseurs de Treilles mené par Gabriel Picarel, jeune chorégraphe

⁵³⁰ *Béziers-cavalcade*, affiche pour les fêtes de charité des 26 et 27 mars 1898, imprimerie Bouineau, Béziers, 1898.

biterrois à propos duquel Beaumadier ne tarit pas d'éloges jusqu'en 1939, et auquel il réattribue l'hommage rendu habituellement à Quérel :

« À Béziers, enfin, i a pauc d'annadas, gracio a d'esfors laudables e de recercos, se crèet las Trellhos d'aro dansados pertout gracio as trellhaires Bezièrens, per la glorio de nostre terraire – es Picarel que n'es lo mestre e d'el, tant ben, se pod dire « a pas la palho à l'elh ».

[À Béziers, enfin, il y a quelques années, grâce à des efforts louables et quelques recherches, se sont créées les Treilles qui se dansent maintenant partout, grâce aux Treilleurs biterrois, pour la gloire de notre terroir – c'est Picarel qui en est le Maître et dont on peut dire qu'il n'a pas la paille dans l'œil]

Beumadier s'inscrit dans l'association. Mais les premières recherches qu'il mène sur le folklore local révèlent des incohérences suspectes dans les réalisations artistiques de Picarel, *cap de joven* de la ville par défaut depuis la disparition de Quérel. Pour les Treilleurs biterrois, le spectaculaire semble l'emporter sur la tradition ; Picarel et Beaumadier expriment souvent leurs désaccords avant de s'ignorer totalement jusqu'à la disparition de Picarel.

Ce sont les réinventions tardives qui dérangent Léonce Beaumadier : les *Treilleurs Biterrois* de Picarel, s'ils arborent des costumes éclatants et un nombre de danseurs impressionnant, présentent une particularité saisissante pour un groupe de danse : ils ne dansent pas. Leur pas de la danse des Treilles n'est pas sauté, mais simplement marché, ce qui offusque profondément les spectateurs de ce groupe qui officie dans la plaine biterroise jusqu'à la veille de la Seconde Guerre mondiale. De plus, la danse présentée par Picarel présente un cerceau par danseur, et non un cerceau par couple, ce qui galvaude la signification que d'aucuns prêtent aux Treilles languedociennes : Fernand Troubat, premier théoricien de cette danse en 1902⁵³¹, décèle dans les figures des Treilles des jeux amoureux menant à l'union sous une treille unique. Cet aspect de la danse est un point capital pour Beaumadier qui se réfère à un grand nombre de sources pour réinventer les Treilles telles qu'elles étaient probablement dansées pendant l'Ancien Régime : les gravures du félibre Marsal, la notice de Troubat, les témoignages des danseurs de Quérel, conducteur des Treilles biterroises en 1892, ainsi que les notes de Léon Boulet de Montpellier... Il se réfère également à son expérience personnelle, ainsi qu'à la version des Treilles qu'il avait vue à Lodève en 1909 par le groupe d'Abeilhan. De plus, Beaumadier est conforté dans sa pratique par un témoignage précieux : la première photographie des Treilles prise en 1852 lors de la visite du prince-président Louis-Napoléon Bonaparte. Ce cliché original présente un couple formé par « la reine et le cavalier », chacun tenant il est vrai une treille. Mais les annotations par un des danseurs d'Antoine Quérel au dos du cliché confirment la version de Beaumadier :

« Le garçon serait le père de l'un de mes condisciples de classe. La fille reçut une bourse, le garçon

⁵³¹ Fernand TROUBAT, *La danse des treilles et le Chevalet*, Ms 449, Béziers, Cirdoc ; également dans la *Revue des langues romanes*, n°45, p. 97-119.

une montre [...] Garçon et fille avec un cerceau chacun pour la photo. Un cerceau pour deux était la tradition »⁵³².

Ces problèmes liés à l'authenticité des pratiques affectent beaucoup Léonce Beaumadier qui prend conscience que le temps joue en sa défaveur. Il sait que la vérité historique échappe aux folkloristes au fil des décès des derniers témoins. Pour cette raison il se lance dans une quête incessante des derniers pratiquants d'avant-guerre, des derniers à avoir connu Antoine Quérel et les danses traditionnelles au XIX^e siècle. Au fil des années de collectages, d'analyses et de notes de lecture, Il constitue un fonds impressionnant de documents écrits, manuscrits et tapuscrits, de documents iconographiques et de publications diverses, auxquels il ajoute dès qu'il se porte acquéreur d'un des premiers magnétophones à bandes, des témoignages sonores et de musiques enregistrées par les derniers ménétriers.

Très bon lecteur de partition, Beaumadier collecte les notations des Treilles effectuées par les différents instrumentistes du début du XX^e siècle. Celle de Coquelin, chef de musique au 122^e régiment de ligne, correspond au pas sautillé initié dans l'*Orchésographie* et réalisé des siècles plus tard par les danseurs d'Antoine Quérel. En revanche, une autre notation, celle collectée à Lodève en 1909 par Boyer, le maître de musique de Saint-Thibéry, pose un problème lié à la genèse des airs populaires traditionnels ; Beaumadier comprend à ce moment la nécessité de la recherche, et la gageure de l'authenticité :

« Es a Loudèvo que se dansèroun [las Trelhas] per la Sant Fulcrand en 1909 – e desempuei nous es restat uno noutacioun e un pas nouvèl. Lou proufessour de gimnastico del coulètge Moussu Pautou las ingimbèt amai fouguèssou un pauc sus l'âge. Las faguèt accoupanar per aquel aire different mas que s'endeven ambé la danso coumo la pèiro ambé l'anèl. D'ount pod venir aquelo noutacioun ? Béleu un jour troubarem uno respounso [...] À mon vejaire es lou jour ount se traparoun lous aires noutats, de Camoumillo qu'auren la clau »⁵³³.

[C'est à Lodève que se dansèrent les Treilles pour la Saint-Fulcrand en 1909 – et depuis il nous est resté une notation et un pas nouveau. Le professeur de gymnastique du collège monsieur Pautou les a mises en scène malgré son grand âge. Il les a faites accompagner par cet air différent mais qui s'accorde avec la danse comme la pierre sur l'anneau. D'où peut bien venir cette notation ? Peut-être un jour trouverons-nous une réponse [...] À mon avis c'est le jour où nous trouverons les airs notés que de Camomille nous aurons la clé]

Tout naturellement, Beaumadier se prend au jeu de la réinvention et prend la direction d'un petit groupe de danseurs de Treilles au sein de l'*Escolo Trencavel*. Ce groupe nommé *Ballets Trencavel* est créé presque en même temps que l'école félibréenne elle-même, en 1937. Les

⁵³² Photographie en daguerréotype de 1852, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, carton n°24.

⁵³³ Léonce BEAUMADIER, « *Las Trelhas, counfèrenço facho à Vendres, lou 2 d'octobre* », dans *Trencavel* n°25, janvier 1939.

danseurs profitent des connaissances de Clardeluno en matière de costumes traditionnels, mais c'est Marie-Louise Beaumadier, conjointe de Léonce, qui prend en charge l'habillement. Les moyens sont limités : pas ou peu de coiffes pour dissimuler les coiffures, des tissus simples et des châles étriqués. Les répétitions révèlent des vocations de danseuses solistes, de reines des Treilles, et de maîtresses de danse. Les célèbres frères Briançon se déplacent souvent de Sète pour accompagner les sorties du groupe au hautbois, mais ce sont des novices que Léonce Beaumadier nomme aux positions principales des danses ; il délègue notamment à Angèle Gévenoux, jeune infirmière de Coulobre, le soin de mener les répétitions hebdomadaires. Les enseignements sont faits sur la base des enquêtes menées par Beaumadier dans le Biterrois, mais le folkloriste sait que la pratique de la danse populaire traditionnelle, depuis la toute fin du XIX^e siècle, a connu plusieurs périodes d'interruption, ainsi que des interférences multiples entre les régions. Les zones de pratiques populaires s'interpénètrent à la faveur des échanges économiques facilités depuis l'avènement du transport ferroviaire, et sous les effets du prosélytisme culturel du Félibrige. Même si le mouvement de Mistral accorde à chaque maintenance une large autonomie artistique, l'influence de ses maîtres de danse (Rigaud puis Louis Tournel, Léon Boulet...) et de musique rayonne dans tout le Languedoc. Rapidement, il apparaît comme une évidence aux yeux des folkloristes éclairés, dont Léonce Beaumadier, que la quête d'une version originelle des pratiques est totalement illusoire, et que dorénavant l'approximation sera l'apanage de chaque groupe d'inspiration traditionnelle :

« [...] Atantben me semblo que per nautres, felibres, es un deber de respoundre à uno critico qu'ai proun entendudo. Nous disoun « Vostros Trelhos de Beziès soun pas las vertadieiros, soun pas ço qu'èroun autres cops... E lou coustume es aiço ; e aiço... se Ortala sourtissio de per aqui... » Es vrai ; lo pas a cambiat. Mas per de que aproufitariam pas de ço qu'ausiguèri al mitan d'auboïssaires ? [...] Los auboïssaires, lous pifraires, soun lous menestriers plan proches de l'engen poulpulari, de la voux del terraire »⁵³⁴.

[...] Ainsi il me semble que pour nous, félibres, il est de notre devoir de répondre à une critique que j'ai beaucoup entendue. On nous dit « vos Treilles de Béziers ne sont pas les vraies, elles ne sont pas les mêmes qu'autrefois... Et le costume et ceci, et cela... Si Ortala sortait de par là... » C'est vrai ; le pas a changé. Mais pourquoi ne profiterions-nous pas de ce que j'ai entendu au milieu des hautboïstes ? [...] Les hautboïstes, les joueurs de fifre, sont les ménestriers les plus proches du génie populaire, de la voix du terroir]

Beaumadier reconnaît implicitement, sans étude ethnologique, que les pratiques évoluent au gré des modes, des bouleversements démographiques, des changements de sociétés formatrices. Il sait aussi que l'étude de l'évolution diachronique des danses traditionnelles doit prévaloir sur une quête illusoire de l'origine. Il sait enfin que la pratique, telle qu'elle a pu être entretenue par une

⁵³⁴ Léonce BEAUMADIER, « *Las Trelhos, counfèrenço facho à Vendres, lou 2 d'octobre* », dans *Trencavel*, n°25, janvier 1939.

certaine société paysanne pendant des siècles, ne peut plus être recréée à l'identique. Il convient alors de profiter des périodes de résurgences de pratiques anciennes afin de réunir, tant qu'il est encore temps, les témoignages des derniers pratiquants avant leur disparition. C'est ce à quoi s'est attelé Beaumadier toute sa vie.

La pratique musicale du hautbois et du fifre, ininterrompue en Bas-Languedoc malgré la raréfaction chronique des sonneurs, apparaît au folkloriste comme la garantie d'une certaine survivance des pratiques populaires. Cette corporation est digne d'intérêt, à plus d'un titre : ce sont les instrumentistes qui entretiennent et transmettent les rythmes, les rites calendaires et au travers des textes chantés, les fondements culturels, les dédicaces, ou les évolutions de certaines pratiques locales. L'étude qu'en fait Beaumadier est précieuse, et l'aide qu'apporte pour cela le Félibrige local n'est pas négligeable. L'engouement du Félibrige pour certaines pratiques costumées permet de conserver de nombreux cadres de réalisation, et de nombreux enseignants musicaux et maîtres de danse, pas nécessairement félibres eux-même, choisissent de s'inscrire dans le mouvement devenu pour beaucoup une référence culturelle régionale.

Pourtant, à l'heure à laquelle Léonce Beaumadier et ceux de *Trencavel* entreprennent leur travail de sauvegarde du patrimoine, l'image du mouvement mistralien est sévèrement écornée dans les milieux populaires. Depuis la fin du XIX^e siècle, les maîtres de danses provençaux, souvent issus des corps militaires, avaient usé de leur grande notoriété nationale, pour étendre leurs pratiques académiques à l'ensemble du bassin méditerranéen. Les concours de danses (prévôt et maîtres), soutenus par le Félibrige, ont rapidement eu pour effet d'uniformiser les pratiques, et la conscription à les diffuser largement. La danse traditionnelle s'est ainsi trouvée codifiée, comme la langue, afin de répondre à une politique culturelle méridionale, ainsi qu'à un besoin scénique grandissant.

En acceptant la modernisation des danses anciennes, les nouveaux pratiquants issus des villes ont modifié sensiblement les pratiques ; celles-ci, à l'image de la langue et de la graphie utilisée par les félibres, ne correspondent plus à la réalité quotidienne de la population. Beaumadier et Clardeluno, principaux rédacteurs folkloristes de *Trencavel*, ont pleinement conscience d'avoir perdu quelque chose en chemin. Leur amertume se traduit avec la poétesse par la constitution d'un groupe folklorique, coûte que coûte, au début des années 1950, et avec Beaumadier par l'enquête de terrain systématique.

Les écrits de l'un et de l'autre à propos du folklore local ont tous vocation à être publiés dans la revue *Trencavel*, afin d'assurer la transmission des pratiques populaires. Cette revue est liée au Félibrige et aux décisions politiques que va prendre une partie du consistoire dès la débâcle de mai 1940. Présentant des choix politiques assumés, le Félibrige dans son ensemble, et les folkloristes dans le Bas-Languedoc, doivent passer l'épreuve de l'Occupation pour conserver une certaine crédibilité aux yeux de la population.

2- De la paix à la guerre

a) Le Front populaire

Éducation populaire et mouvements de jeunesse

L'avènement du Front populaire en France coïncide avec la renaissance du Félibrige actif en Biterrois. 1936 célèbre l'arrivée au pouvoir d'une nouvelle idéologie culturelle, et voit se mettre en place une politique sociale favorable aux revendications syndicales. Les augmentations salariales, la diminution sensible de la durée hebdomadaire de travail (de quarante-sept à quarante heures) et surtout l'octroi de deux semaines de congés rémunérés permettent le développement des activités de loisirs. Les associations culturelles profitent de la conjoncture sociale, ainsi que d'un repli identitaire provoqué par une montée des nationalismes en Europe, pour recruter de nouveaux membres. *L'Escolo Trencavel*, créée également en 1936, est en mesure de constituer un groupe de danses traditionnelles en seulement quelques mois. Le groupe de Gabriel Picarel, les Treilleurs biterrois, devient un des plus importants de la région, et compte plus de cinquante danseurs et danseuses en 1937, au moment de la *Santo-Estello* biterroise. Beaumadier, opposé aux pas, figures et costumes des Treilleurs, est contraint, au vu de la notoriété acquise par le groupe de Picarel, de l'inscrire au programme des festivités.

Comme ce fut le cas pendant le mandat de Fortoul au ministère de l'Instruction publique, entre 1851 et 1853, une grande politique de la jeunesse et des sports est encouragée par le Front populaire et le ministère de l'Éducation nationale dirigé par Jean Zay, ce qui favorise l'essor de l'activité folklorique en Bas-Languedoc et ailleurs :

« Notre but simple et humain, est de permettre aux masses de la jeunesse française de trouver dans la pratique des sports, la joie et la santé, et de construire une organisation des loisirs telle que les travailleurs puissent trouver une détente et une récompense à leur dur labeur »⁵³⁵.

Les mesures gouvernementales profitent à toutes les disciplines sportives, clubs et associations, anciennes sociétés de gymnastique, ainsi qu'au Félibrige qui installe ses activités artistiques dans le paysage culturel régional. Le Félibrige s'accommode ainsi fort bien du Front populaire qui conserve dans toute la Provence une excellente image ; en 1936, 19 parlementaires sur les 23 désignés en Provence soutiennent officiellement le Front populaire. Localement, Clardeluno,

⁵³⁵ Léo LAGRANGE, sous-secrétaire d'État à la jeunesse et aux loisirs, discours radiodiffusé, 10 juin 1936, dans *Place des grands hommes*, sous la direction de Carine Girac-Marinier, Larousse, Paris, 2012.

Domergue, Boulet et autres Beaumadier profitent de la politique culturelle et éducative du ministère et multiplient les associations d'arts et de traditions populaires. Les félibres biterrois, bien qu'absents des listes électorales locales, n'ont pourtant jamais caché leur préférence pour la droite locale et nationale ; Clardeluno, issue d'une famille de riches propriétaires terriens, Domergue, cadre supérieur à la S.N.C.F., et Beaumadier exerçant une profession libérale, font partie de cette bourgeoisie locale qui possède les moyens financiers de reconstruire un folklore perdu, après l'avoir parfois vécu.

Passés les premiers mouvements sociaux, le Front populaire et sa politique éducative populaire rencontrent un succès d'estime dans les collectivités territoriales françaises. Dès la création de l'*Escolo Trencavel*, les félibres biterrois profitent d'une administration municipale complaisante envers le folklore local. Le maire radical-socialiste de Béziers, Auguste Albertini, soutient le gouvernement et l'action de Jean Zay envers la jeunesse, même s'il donne très tôt des signes de ralliement à la droite française. En 1936, en tant que parlementaire, il se prononce contre une éventuelle intervention dans la guerre d'Espagne en faveur des républicains ; en 1940, il vote les pleins pouvoirs à Philippe Pétain.

En accord avec les directives ministérielles, il favorise l'essor des associations locales qui sont mises à contribution lors de chaque événement, fête ou manifestation officielle. Pour l'heure, avant la débâcle de mai 1940, L'union nationale se fait contre la montée des nationalismes européens exacerbés. Le PCF, réunit en congrès en Arles en 1937, reconnaît même les bienfaits du Félibrige. Le maire Albertini fait officiellement de même à Béziers :

« ...Lou courtege gagnet la Coumuno out floutabo plan naut la Crous de Lengadoc. Aqui, Segne Albertini saludet lous félibres en lengo nostro, i remetet las claus simbolicos en alandant las portos de la ciutat e lous cors des Bezièirencs, e lou Capoulier lou remerciat courtesoment de sa benvengudo »⁵³⁶.

[...Le cortège gagna la mairie où flottait bien haut la croix du Languedoc. Là, monsieur Albertini salua les félibres dans notre langue, et leur remit les clés symboliques en ouvrant grandement les portes de la ville et les cœurs des Biterrois, et le Capoulier le remercia de son hospitalité avec courtoisie]

Albertini est opportuniste ; après la *Santo-Estèlo* de 1937, il se rallie officiellement au Félibrige, conscient de ce que ce mouvement, apprécié en Biterrois autant pour son action culturelle que pour sa production littéraire, peut apporter à son image. En 1939, devant le président Albert Lebrun en visite dans sa ville, il est considéré par beaucoup comme « *lo Còssoul-Félibre*

⁵³⁶ Frigoulet dela Gardiola, alias Auguste DOMERGUE, « *La Santo-Estèlo à Béziers* », dans *Trencavel*, n°6, juin 1937.

Albertini »⁵³⁷.

L'ensemble de la classe politique et de la population se penche à nouveau sur les fondements culturels de la société française après leur avoir tourné le dos pendant de longues années d'après-guerre : par crainte d'un avenir incertain, le folklore, par le biais de l'ethnographie officielle, revient à la mode. On aménage à Paris le musée national des Arts et Traditions populaires, sous la direction de Georges-Henri Rivière en 1937. Le musée d'Ethnographie du Trocadéro devient dans le même temps le musée de l'Homme et propose en exposition permanente les arts primitifs et les folklores du monde. En Auvergne, Joseph Canteloube de Malaret collecte les chants traditionnels du centre de la France et les publie dès 1930 dans une version harmonisée. Il poursuit ce travail d'ethnomusicologie en préparant pendant de longues années une *Anthologie des Chants Populaires Français*, en quatre volumes, qui ne sera publiée qu'en 1951. Un peu partout en France des folkloristes suivent l'exemple de Canteloube. En 1936, Jules Baudou, conservateur des musées de France, fonde le premier musée d'Ethnographie régionale bas-languedocien : ce musée agathois regroupe des pièces vestimentaires du XIX^e siècle et antérieures, notamment des costumes paysans ainsi qu'une impressionnante collection de coiffes locales, des *sarrets*, en dentelles au fuseau. La même année, la société des amis du Vieux Biterrois fonde un musée éponyme avec les collections du musée lapidaire local, des collections ethnographiques issues de la Société archéologique biterroise, ainsi que des dons provenant de toute la société locale. Ce musée nourrit l'ambition d'être « capable de donner aux visiteurs une idée de ce qu'a été notre pays au cours des siècles »⁵³⁸. Au centre de ce musée, tout comme en Agde, sont mis à l'honneur les outils corporatifs paysans ainsi que les attributs populaires bas-languedocien d'avant la Révolution industrielle. En 1938, une grandiose fête du vin donne l'occasion d'enrichir les collections ethnographiques du musée : les *Treilleurs biterrois* de Gabriel Picarel, le Chevalet d'Agde, les hautbois de Sète, les groupes costumés de Cazedarnes, Espondeillan, Montblanc, Sauvian, Saint-Pons et Béziers (*l'Escolo Trencavel*) se rassemblent au musée, et se produisent en ville toute la matinée du 23 octobre. Après dislocation du cortège, la reine des vins de France se rend officiellement au musée du Vieux Biterrois afin d'y déposer divers objets folkloriques⁵³⁹. À cet instant, le folklore vivant défendu par Clardeluno et par les derniers folkloristes issus de la viticulture perd toute signifiante.

Dans tout le département de l'Hérault, d'ouest en est, Gabriel Picarel, Clardeluno, Léon Boulet et Léonce Beaumadier profitent de ce revivalisme folklorique pour constituer des groupes de danses et musiques populaires. Ceux-ci sont affiliés au Félibrige, ou bien à la droite catholique française ; certains groupes, issus des comités de quartier, parviennent à s'en émanciper.

⁵³⁷ *Frigoulet de la Gardiola*, alias Auguste DOMERGUE, « *Las setièmos festos del vin de Franço à Béziers* », dans *Trencavel*, n°32, août 1939.

⁵³⁸ « Béziers, dossiers d'administration communale, musées 1861-1941 », cote 2 O 32/78, Archives départementales de l'Hérault.

⁵³⁹ « Fêtes du vin nouveau », programme officiel des fêtes, imprimerie Mathieu et Cie, Béziers, 1938.

De grandes structures nationales apparaissent peu avant la Seconde Guerre mondiale : les Cœurs vaillants et Âmes vaillantes en 1929, les Céméas en 1937, les auberges de jeunesse en 1938. Certains de leurs membres dont Pierre François fondent en 1940 la Fédération du scoutisme français, puis en 1944 le Mouvement des francs et franchises camarades (les Francas), issus de la Résistance. Ces associations principalement laïques prennent le relais des patronages catholiques et des Cœurs et Âmes vaillantes qui occupaient la jeunesse depuis le tout début du XX^e siècle : menés par des chefs et cheftaines comme pouvaient le faire les *caps de jovens* pour la jeunesse laïque rurale, les patronages tiennent très bien leur rôle jusque après-guerre. Ils proposent maintes activités artistiques, comme le théâtre ou la danse, et transmettent, à des fins souvent récréationnelles, les danses populaires du Bas-Languedoc. Dans le Biterrois, c'est Gabrielle Roqueblave, alias *Chef Gaby*, qui dirige pendant l'Entre-deux-guerres les activités collectives des Âmes vaillantes féminines ; depuis la création des patronages catholiques au début des années 1920, elle allie folklore local et théâtre en langue d'oc. Au programme : le théâtre de Clardeluno, les chansons de Fernand Birot et des danses folkloriques esquissées dans de nombreuses saynètes locales⁵⁴⁰. Celles-ci ne sont pas sans rappeler les ballets académiques du XIX^e siècle, qui réservaient, à des fins populistes, une large place au folklore local harmonisé.

Les patronages catholiques et les Cœurs vaillants royalistes avaient rapidement obtenu le soutien indéfectible d'une certaine gauche républicaine, revendiquée comme telle par Marc Sangnier, créateur du Sillon, un grand mouvement fédéraliste entre les ouvriers français et les cercles catholiques dès la fin du XIX^e siècle. En Languedoc comme en France, ce nouveau mouvement politique se traduit par des actions concrètes envers la laïcité, la paix sociale, les sports : le folklore, le théâtre, disciplines fédératrices, y trouvent leur place sous la forme d'enseignements occasionnels. La confusion du politique et du religieux, la condamnation du Sillon par le pape Pie X, ainsi que la loi de 1905 sur la séparation de l'Église et de l'État, conduisirent à la disparition progressive du mouvement. Le vide créé par cette disparition de structures de loisirs provoqua la création d'associations purement laïques juste avant la Seconde Guerre mondiale. Parmi elles, les Céméas, les auberges de jeunesse, œuvrant principalement pendant le temps libre de la jeunesse de France, ne tardent pas à publier, en direction de leurs futurs moniteurs de centre de vacances, de petits ouvrages et fascicules sur les danses des régions françaises⁵⁴¹. Plutôt radicales et socialistes, ces associations n'ont que peu de temps d'action avant de connaître la mise en sommeil ou la dissolution pendant l'Occupation, sur décision du gouvernement de Vichy, qui prend seul en charge l'Éducation populaire. Mais les patronages catholiques ainsi que les divers mouvements laïques qui leur ont succédé ont eu le temps d'entamer, dans toutes les provinces et pour toute la

⁵⁴⁰ Parmi ces saynètes folkloriques, la plus représentative est une œuvre anonyme, qui présente la vie de Fernand Birot, chansonnier et « professeur de Treilles » : Anonyme, *Las Treilhos, fantasié bézièrenco en bèrses*, tapuscrit, 1922 (fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau).

⁵⁴¹ *Quatre jeux dansés et danses folkloriques*, Francs et franchises camarades, disque vinyle non daté.

société française, un irrémédiable processus de folklorisation des pratiques traditionnelles.

La Santo Estello de 1937

C'est à Béziers que se tient une la *Santo-Estello* de 1937. En accord avec la politique culturelle de la municipalité, cette importante réunion de félibres donne l'occasion à ceux de l'*Escolo Trencavel* de montrer la vigueur du folklore dans le grand Biterrois, ainsi que l'intégration des traditions anciennes aux nouvelles modes populaires :

« ...Unos de la pus belos Santo Estèlo que se siègue vistos s'es acabado dins la ciutat de Trencavel. Dejà lo dissate 16 al vespre lous fraires Briançon escampilhaboun as quatre caires de Béziers la cansoun de sous autbois ; sus la Ciutadelo l'Orféon saludabo lous félibres e toutes lous cols se tibaboun per vèire dansar lo Chivalet »⁵⁴².

[...Une des plus belles Sainte-Estelle qu'il eût été donné de voir vient de s'achever dans la cité de Trencavel. Déjà le samedi 16 au soir, les frères Briançon éparpillaient aux quatre coins de Béziers la chanson de leurs hautbois ; sur la Citadelle, l'orphéon saluait les félibres et tous les groupes se pressèrent pour voir danser le Chevalet]

Le folklore profite opportunément de la conjoncture politique, ainsi que des peurs liées à la montée des nationalismes européens. Un repli identitaire s'opère dans de nombreuses régions françaises ; les populations cherchent à se rassurer et à retrouver dans les costumes et les danses d'avant-guerre une époque de paix et d'insouciance.

Spontanément, la coiffe régionale, remise depuis des décennies au fond des tiroirs, devient partout en France le symbole des anciennes coutumes, d'une identité locale, d'une société pérenne. La coiffe caractérise, par métonymie, la personne qui la porte :

« Dimenge lo solelh nous faguet riseto per poutounejar lous sarrets, lous barbichets, lous capulets, las cofos lisos e lous ribans d'Arles, que s'amoulounaboun dins la cour de la garo [...] Lo Camel embé soum Papari saludèt lou courtège d'uno badado espectacularo, lou Chivalet ardit, desgourdit, ambé sa cambo leste, fasquet lo moulinet, e lous félibres passèroun entre dous rengs de Trelhares »⁵⁴³.

[Dimanche le soleil nous sourit et embrassa les sarrets, les barbichets, les capulets, les coiffes lisses et les rubans d'Arles⁵⁴⁴, qui s'agglutinaient dans la cour de la gare [...] Le Chameau avec son meneur salua le cortège en ouvrant sa bouche d'une manière spectaculaire, le Chevalet hardi, dégourdi avec sa jambe leste fit le moulinet, et les félibres passèrent entre deux rangs de treilleurs]

⁵⁴² *Frigoulet dela Gardiola*, alias Auguste DOMERGUE, « *La Santo-Estèlo à Béziers* », dans *Trencavel*, n°6, juin 1937.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ Les sarrets (coiffes finement dentelées d'Agde), Les barbichets (coiffes légères et dentelées du Haut-Limousin), les capulets (coiffes d'étoffe rouge des Pyrénées), les coiffes lisses (coiffes dentelées et plissées de Béziers et les rubans d'Arles représentent les costumes des différentes maintenances félibres présentes à la fête de Sainte- Estelle à Béziers.

Les costumes et danses de cette fête félibreenne éclipsent dans les comptes-rendus les représentations théâtrales qui se sont tenues à Béziers pendant trois jours. Des œuvres d'Émile Barthes (*La fille de la mer*) et de Clardeluno (dont la première de *La neit d'estiu*) ont pourtant été jouées sur la scène biterroise par de grands acteurs. Cependant c'est le folklore dansé et costumé, et non la langue d'oc et l'ancienne société paysanne, qui semble désormais le plus accessible à l'ensemble de la population :

« *La pèço seguet plan menado per d'artistos qu'an nom Julièto Dissel, Marcelo Grimaud, Ernest Vieu, Fernand Astruc e Léon Cordos. Lous que coumprenguèroun aquel bel drame païsan lous badèroun* »⁵⁴⁵.

[La pièce fut bien menée par des artistes qui ont pour nom Juliette Dissel, Marcel Grimaud, Ernest Vieu, Fernand Astruc et Léon Cordes. Ceux qui comprirent ce beau drame paysan les acclamèrent]

À la veille de la Seconde Guerre mondiale, la pratique de la langue d'oc connaît un net déclin. Son enseignement est un enjeu primordial, devant celui du folklore régional qui, après la démonstration des *Santo-Estello* de Nice en 1936, et de Béziers en 1937, semble sauvé. D'autant plus que la *Santo-Estello* de 1937 n'est que la répétition d'un grand rendez-vous folklorique qui se tiendra une nouvelle fois à Béziers, en juillet 1939, à l'occasion de la VII^e Fête des vins de France.

Lors des *Santo-Estello*, rares sont les participants, acteurs et spectateurs, qui ne font pas partie du monde félibre. En revanche, en juillet 1939, c'est l'ensemble de la population qui se rapproche du monde folklorique. Aux réjouissances prévues par la municipalité biterroise pour l'annuelle Fête des vins de France, s'ajoute la visite d'Albert Lebrun, président de la République en exercice depuis 1932. Le président visite certaines communes du Bas-Languedoc, où les traditions populaires lui sont présentées comme aux monarques de l'Ancien Régime. Il assiste au folklore dansé à Montblanc, à Pézenas, à Gignac, à Saint-Paul-et-Valmalle. Il apprécie le totémisme bas-languedocien réuni à Montpellier en son honneur, après une longue halte à Béziers le dimanche 2 juillet 1939. À cet instant, moins de deux mois avant la déclaration de guerre entre la France et l'Allemagne, le président en charge des défenses militaires du territoire et du renforcement de la ligne Maginot aux frontières de l'est, observe les coiffes lisses biterroises passer sous les treilles. Il assiste plusieurs fois à la danse du Chevalet, version mézoise, version biterroise, version montpelliéraine. Alors que la situation internationale est tendue et que l'on craint la guerre, son attention et sa bienveillance pour quelques divertissements régionaux sont rassurantes. La population provinciale offre à nouveau aux autorités nationales en visite ce qu'elle a de plus identitaire, de plus séculaire, et s'inscrit dans une tradition. À peine sauvées de la disparition, de l'oubli, du manque de pratiquants décimés par la Grande Guerre et les nouvelles modes, les

⁵⁴⁵ *Frigoulet de la Gardiola*, alias Auguste DOMERGUE, « *La Santo-Estèlo à Béziers* », dans *Trencavel*, n°6, juin 1937.

pratiques populaires recherchent une place dans la nouvelle société française.

b) La Fête des vins de France

Le renouveau des ménétriers

1939 met en lumière les revivals du hautbois et de la danse, qui semblent intimement liés. Alors que les joutes n'ont jamais cessé, et que la discipline a entretenu la présence de quelques hautbois dans le bassin de Thau, le renouveau de la danse, dans un cadre folklorique assumé, permet de noter la présence de nombreux hautbois, sonneur de fifres et de tambours. La pratique populaire, qui subsistait en Bas-Languedoc avec grande difficulté pendant l'entre-deux-guerres, avait déjà eu l'occasion de se montrer en 1937 lors de la *Santo-Estello* biterroise. Mieux encore, la VII^e Fête des vins de France du mois de juillet 1939 permet de se rendre compte d'un renouveau certain de la pratique du hautbois bas-Languedocien, juste avant la Seconde Guerre mondiale : de nombreux musiciens sont présents bénévolement, et Léonce Beaumadier, grand organisateur de l'événement ainsi que du grand cortège d'accueil du président Lebrun, aime à décrire dans ses notes personnelles la présence effective de tout ce que le Bas-Languedoc compte encore de musiciens traditionnels :

« De Sète, les hautboïstes Émilien Briançon et Édouard Briançon, Ayol dit *touette*, Verdier, Benjamin, et au tambour Paul Vidal dit Paulou (des six le premier et chef tambour)⁵⁴⁶ ;
D'Agde Raoul Cauvy ;
De Vendres le clarinettiste et hautboïste Baptiste Augustin, héritier du Gueil ;
Doumairon, clarinettiste de Béziers ;
En fifres : Irénée Baptiste de Vendres et Paternelle au tambour »⁵⁴⁷.

La liste n'est pas exhaustive. Se sont joints à la fête les hautbois de Sacaze et ceux de cinq autres sonneurs de Mèze. Au total, seize musiciens de Béziers, Agde, Mèze et Sète accompagnent en juillet 1939 les danseurs de Treilles ou de Chevalet venus des environs. Les villages du Biterrois dépêchent gracieusement pour la visite présidentielle des délégations de danseurs et de danseuses : outre les Treilles de l'*Escolo* biterroise, menées par Angèle Guévenoux, on admire les Treilles d'Abeilhan, menées par M. Sablier, et celles de Vendres, menées par Mme Clamens. Vingt-huit couples issus de trois groupes dansent ce jour les Treilles devant le président, comme il était d'usage pendant l'Ancien Régime. Mèze et Agde offrent la danse du Chevalet, et l'ensemble des danseurs réalisent en commun les danses du répertoire local, la plupart collectées par Léonce Beaumadier et Clardeluno à Vendres, en février 1939, auprès des descendants du Gueil, joueur de fifre bas-

⁵⁴⁶ Léonce Beaumadier orthographie mal le patronyme d'Antoine Aillaud, ainsi que son surnom : *Toëte*. De plus, il différencie Louis Verdier de Benjamin, alors qu'il s'agissait d'un seul et même hautboïste, Benjamin étant un simple surnom. Cela fait cinq musiciens issus du monde des joutes sétoises, et non six. Doumairon était également hautboïste.

⁵⁴⁷ Léonce BEAUMADIER, « Ménétriers », manuscrit, fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau.

languedocien de la fin du XIX^e siècle. Afin de préparer ces danses communes, Léonce Beaumadier rédige un grand nombre de cahiers à l'usage des groupes invités ; dans ces cahiers manuscrits, les partitions des airs du Gueil à jouer toute la journée : *lo Pebre*, *la Sautaire*, la ronde du romarin, la Trompeuse (une sorte de menuet), les Treilles, *la Boulangeiro*. Ce répertoire dansé et joué ces 1^{er} et 2 juillet 1939, collecté moins de six mois avant l'événement, envahit les programmes des premiers groupes folkloriques locaux, essaima dans tout le Bas-Languedoc, et constitue après-guerre une part importante du répertoire fondamental du folklore régional.

Léonce Beaumadier est conscient de la portée de l'événement et de l'impact sur les nouveaux groupes du répertoire proposé. Il s'agit d'un répertoire d'airs et de chansons séculaires, liés par la tonalité et la langue employée à une société particulière. De nombreux folkloristes sont à la fois jaloux de cette identité spécifique, et tentés d'attribuer ces pratiques à un groupe beaucoup plus important. Les félibres n'hésitent pas à les récupérer de manière purement idéologique :

« N'est-ce pas cette chanson populaire qui, si elle a des rapports assez lointains avec la littérature proprement dite, mais qu'en félibres nous proclamons intimement liée à notre langue d'oc, évoque le plus les caractères de notre race ? On en jugera !!! Elle est le reflet de ses états d'âme collectifs. Si elle est anonyme, elle est, peut-on dire, l'œuvre d'un peuple tout entier. Volontairement, elle ne franchira pas les limites du Biterrois »⁵⁴⁸.

L'idée de race latine que Frédéric Mistral lance à Montpellier en 1878 est encore très présente dans les esprits des folkloristes au milieu du XX^e siècle. Elle trouve même une résonance au plus haut degré de l'État, en la personne du président Lebrun ; celui-ci saisit toute l'importance d'un mouvement qui, en bien des provinces, organise la vie culturelle locale. En juillet 1939, il répond au discours d'accueil du maire de Béziers Albertini, rouge et opportunément félibre, par une courte allocution adaptée en discours indirect libre par Domergue dans la revue *Trencavel* :

« *Auriò mai aimat trepar per lous camins de Lengadoc sus l'ase de Gignac ou lou camel de San Afroudisi, ou lou biòu de Mezo, ou lou poulin de Pezenas que sus sa quaranta chivals, per milhour s'afraïrar emb'aquelo « raço valento e forto » que trimo sus soun terraire per lou trioumfle de Mounsegne lou Vin* »⁵⁴⁹.

[Il aurait préféré se promener par les chemins du Languedoc sur l'Âne de Gignac, ou le Chameau de Saint-Aphrodise, ou le Boeuf de Mèze, ou le Poulin de Pézenas que dans sa quarante chevaux, afin de mieux se mêler avec cette « race vaillante et forte » qui travaille durement sa terre pour le triomphe de Monseigneur le Vin]

⁵⁴⁸ Léonce BEAUMADIER, *La VII^e fête des vins de France à Béziers*, manuscrit n°9, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

⁵⁴⁹ Frigoulet de la Gardiola, alias Auguste DOMERGUE, « *Las setièmos festos del vin de Franço à Béziers* », dans *Trencavel*, n°32, août 1939.

Le totémisme reçoit les honneurs présidentiels à Montpellier l'après-midi même ; quelques danses folkloriques ont également lieu, mais pas dans les proportions vécues à Béziers ; sur les 273 personnes costumées réparties en 11 groupes folkloriques, très peu font le trajet vers la préfecture héraultaise. Les différentes ramifications de l'*Escolo Trencavel* sont du voyage en train spécial, en comité restreint : des danseurs de Sauvian, Abeilhan, Mèze, Agde, Montblanc, Béziers... mais pas en nombre suffisant. Ce sont les *Farandolaires* de Montpellier qui occupent principalement la scène dressée pour Lebrun : « *Se dansèt davant el, trop lous uns e pas res per lous autres* »⁵⁵⁰, déplore Auguste Domergue devant un plateau décevant. À Montpellier, ce sont surtout les totems qui se donnent en spectacle, et parmi eux le Chevalet local ; quelques « *grisetos de Mountpelié* »⁵⁵¹, bien mal nommées dans la presse locale, arborent les costumes populaires de leurs aïeules, ceux auxquels leurs mères et grand-mères avaient tourné le dos à la fin du XIX^e siècle.

Les costumes

Depuis la *Santo-Estello* de 1937, le costume traditionnel a retrouvé une nouvelle importance dans le paysage culturel bas-languedocien. Recréé principalement à la faveur des manifestations des félibres, il retrouve une certaine considération dans une société inquiète. Les jeunes filles, si enclines au XIX^e siècle à se débarrasser des attributs vestimentaires de la société paysanne, paradent en costume traditionnel devant le président. Dès la veille de la Seconde Guerre mondiale, Les grisettes ne désignent plus les coquettes ouvrières du textile, citadines et financièrement émancipées, mais la bourgeoisie folklorisée, à la ville comme dans les campagnes.

La coiffe semblait pourtant avoir été définitivement abandonnée au tout début du XX^e siècle au profit des coiffures et chapeaux de modistes. La crise de 1907 avait marqué un tournant dans la vie quotidienne des Bas-Languedociens, et nombreux sont les documents iconographiques qui soulignent sans complaisance l'abandon des pratiques anciennes ; Louis-Paul, en 1907, réalise une œuvre picturale monumentale, représentant les notables de Béziers, ainsi que la population⁵⁵². Dans la foule, des toilettes modernes pour les nombreuses personnalités représentées, jeunes et enrichies grâce à l'industrialisation ou au commerce du vin ; parmi elles, les riches madame Chuchet et Mademoiselle Palazy... Des dizaines de coiffes de modistes contre une seule coiffe populaire portée par Madame Fabre, une dame sans âge et sans fortune. En 1907, la coiffe traditionnelle vivait ses toutes dernières heures.

Dans le costume réinventé des nouvelles grisettes, la coiffe refait une spectaculaire réapparition. Les costumes n'ont plus la même utilité : moins pratiques qu'esthétiques, ils participent à de régulières démonstrations identitaires régionales, dont la fête des vins de France constitue le fer

⁵⁵⁰ [On dansa devant lui : trop les uns, et pas du tout les autres]. *Frigoulet de la Gardiola*, alias Auguste DOMERGUE, « *Las setièmos festos del vin de Franço à Béziers* », dans *Trencavel*, n°32, août 1939.

⁵⁵¹ [Grisettes de Montpellier]. *Frigoulet de la Gardiola*, alias Auguste DOMERGUE, « *Las setièmos festos del vin de Franço à Béziers* », dans *Trencavel*, n°32, août 1939.

⁵⁵² Louis PAUL, *Palazy donnant le télégramme de Clémenceau au général Bailloud*, huile sur bois, 1907

de lance :

« Ce ne sont que costumes d'Oc, sortis des vieilles armoires, que l'on verra grâce à d'aimables et spontanés concours de robes de taffetas, de changeant des Cévennes, de velours frappés, de soies, satinées, brochées, etc. »⁵⁵³.

Le costume traditionnel, celui de l'ancienne société paysanne, devient rapidement le symbole d'une vie rurale idéalisée, d'une vie d'avant-guerre, et surtout d'avant l'industrialisation massive de l'économie. Cette modernisation de la société échappe dramatiquement à certaines régions françaises, qui ne parviennent pas à faire le deuil d'un mode économique désuet.

Le costume traditionnel devient également l'accessoire privilégié des danses folklorisées au fur et à mesure de leur redécouverte. On fige le costume à une époque particulière, celle de l'âge d'or de l'économie bas-languedocienne, le milieu du XIX^e siècle, qui offrait à une large partie de la population, du Narbonnais au Montpelliérain, des salaires et des rentes confortables.

Dans ce costume, la coiffe de dentelle est arborée ostensiblement ; elle devient l'apanage des folkloristes, et le symbole identitaire des provinces transformées en départements en 1790, par décision de l'Assemblée Constituante. La coiffe est portée fièrement, en toutes occasions, fêtes folklorisées ou inaugurations diverses. La VII^e Fête des vins de France souligne ce regain d'intérêt pour les traditions abandonnées, et permet à près de trois cents personnes costumées, issues exclusivement de groupes languedociens, de présenter à titre gracieux des savoir-faire retrouvés. Elle préfigure à ce titre les premiers grands festivals folkloriques contemporains. La propagande réalisée autour de l'événement est d'ailleurs révélatrice de l'importance prise par le folklore dans et costumé dans la nouvelle société française. Tracts et encarts publicitaires dans la presse locale font état du programme folklorique de la fête, de la présence effective de délégations costumées venues de nombreuses provinces viticoles de France : la Champagne, La Provence, la Catalogne, le Berry, l'Alsace, l'Anjou, les Charentes, la Touraine⁵⁵⁴. En fait, il est plus question de folklore que de vin proprement dit.

Le *summum* de cette campagne médiatique est l'édition d'un timbre-poste spécial, représentant principalement la reine de la fête, Mme Charlemagne, en costume traditionnel. Coiffe lisse biterroise sur la tête, châle en indienne sur les épaules, la reine lève un verre de vin largement masqué par la cathédrale de Béziers. Nommé *Languedoc*, ce timbre n'est pas anecdotique : il révèle l'importance retrouvée par Béziers dans le paysage culturel languedocien d'avant la Seconde Guerre mondiale, ainsi que la prépondérance du folklore populaire réinventé, utilisé comme caution

⁵⁵³ Léonce BEAUMADIER, *La VII^e fête des vins de France à Béziers*, manuscrit n°9, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

⁵⁵⁴ Auguste Domergue dresse un tableau très précis des festivités du 1 et 2 juillet 1939. Son récit exclusivement tourné vers le folklore, ainsi que la description d'une des danses réalisées devant le président Lebrun, occupent la quasi-totalité de l'édition mensuelle. Auguste DOMERGUE, « *Las setièmos festos del vin de Franço à Béziers* », dans *Trencavel*, n°32, août 1939.

identitaire dans des heures troubles. Le folklore et le vin permettent surtout d'exprimer et de matérialiser un sentiment nationaliste exalté, exacerbé par l'imminence d'un conflit qui apparaît de plus en plus inéluctable :

« Lèvo soun véire, coumoul de vin. Es la gesto d'accul e d'amistanço d'uno raço toujours presta à alandar soun cor e sa bourse, à ouffrir lou pan e la retiro al malurous [...] Es tabé la gesto de la man amigo qu'ouffris lou vin caud al souldat ; es lou véire de vin levat à la Victòrio ! [...] semblo que lou lève mai encaro al trioumfle de Ço Nostre, à la perrenitat d'uno raço que pouso dins lo vin, la jòie e l'estrambord, à la perrenitat de la Civilisation Latino Crestiano contro dos civilisacius tant satanicos e cruèlos »⁵⁵⁵.

[Elle lève son verre, rempli de vin. C'est le geste d'accueil et d'amitié d'une race toujours prête à ouvrir son cœur et sa bourse, à offrir le gîte et le couvert aux malheureux [...] C'est aussi le geste de la main amicale qui offre le vin chaud au soldat ; c'est le verre de vin levé à la victoire ! [...] Il semble qu'elle le lève aussi à notre triomphe, à la pérennité d'une race qui prospère dans le vin, la joie et l'enthousiasme, à la pérennité de la civilisation latine chrétienne, contre deux civilisations si sataniques et cruelles]

Le succès de cette fête des vins est révélateur d'une tension dans la société populaire bas-languedocienne de l'entre-deux guerres. Le fossé entre l'ancienne civilisation paysanne et la modernité urbaine n'est pas encore résorbé à la veille de la guerre, et les tout nouveaux groupes folkloriques soulignent cette disparité. Parmi les formations invitées au défilé folklorique de juillet 1939, un net clivage se dessine entre celles dont les danseurs sont des travailleurs héréditaires de la terre, et ceux dont les membres sont issus de la bourgeoisie citadine. Ces derniers miment la tradition, alors que les premiers l'ont vécue ;

« Urousoyment que lou poble nostre a sachut aqeste cop faire la differenço entre la bouno ourtalecio e lous porres gamats. Mut e indifferent davant uno passejado de figurants e de carris que – dòrmi dous ou tres belèu – fasiòu pietat, a picat de las mas, desvariat, davant lous Gardians de Camargo, lous trelhares de Mount Pellier, lous ajustaires de Sèto, lous dansaires de l'Escolo Trencavel. A picat de las mans davant nostres 300 paisans e pescaires qu'eroun venguts aqui noun pas per d'argent, mes per ounourar sous ostes [...] »⁵⁵⁶.

[Heureusement que notre peuple a su cette fois faire la différence entre une bonne récolte et des poireaux flétris. Muets et indifférents devant un défilé de figurants et de chars qui - hormis deux ou trois peut-être - faisaient pitié, a frappé des mains, troublé, devant les gardians de Camargue, les treilleurs de Montpellier, les jouteurs de Sète, les danseurs de l'Escolo Trencavel. Il a frappé des mains devant nos 300 paysans et pêcheurs qui étaient venus ici non pas pour de l'argent, mais pour honorer ses hôtes]

⁵⁵⁵ CLARDELUNO, « Languedoc », dans *Trencavel*, n°38, février 1940.

⁵⁵⁶ Pèire JOUGLAR, « Vanten nostres Porres ! », dans *Trencavel*, n°32, août 1939.

La fête des vins de 1939 est celle d'une France rurale encore vigoureuse. Ce sont les agriculteurs eux-mêmes qui, pour peu de temps encore, détiennent en Bas-Languedoc la tradition des danses et musiques corporatives. Cependant, la pratique populaire de 1939 n'a déjà plus grand-chose à voir avec celle du XIX^e siècle. De l'aveu même de Beaumadier, organisateur de la fête et responsable du groupe hôte, les derniers tenants d'une société paysanne n'entretiennent plus d'eux-mêmes les danses et musiques traditionnelles ; ils ont dorénavant besoin de répétitions formelles, en lieu et place des veillées formatrices et d'un milieu transmetteur. Cette société rurale se voit en outre dépossédée de son propre répertoire, par une organisation officielle, par un Félibrige local imaginatif et tout-puissant :

« Nos populations rurales, si elles sont fières d'avoir été appelées, se sont dépensées après leur dur et incessant labeur, en répétitions, afin de réaliser ce programme qu'a voulu dresser le comité de Béziers [...] Le Félibrige biterrois a voulu présenter une œuvre originale : « Les Treilles de la vigne », en costume du pays »⁵⁵⁷.

Après un entre-deux guerres compliqué pour le maintien des traditions populaires et le recrutement de danseurs et musiciens, la politique culturelle nationale permet aux folkloristes et félibres du Bas-Languedoc de remotiver la population et de créer des artifices. La *Santo-Estello*, et surtout la Fête des vins de France deux ans plus tard, constituent de véritables vitrines pour le folklore qui entame à ce moment précis un renouveau incontestable dans toute la région. Les communes se rappellent à leurs atouts identitaires déjà utilisés lors des visites royales.

Grâce au succès de ces deux événements majeurs, Léonce Beaumadier définit Béziers comme la capitale languedocienne des arts et traditions populaires retrouvés. Cette qualification officieuse n'est pas démentie pendant l'Occupation ; les traditions languedociennes, largement folklorisées, sont même grandement favorisées par la politique culturelle de Vichy.

c) L'Occupation

Trencavel de guerre

Les membres de la rédaction de *Trencavel*, journal mensuel des félibres du Biterrois, participent à l'effort de guerre. C'est sur le ton humoristique que Domergue annonce la mobilisation des animaux totémiques de l'Hérault dans différents corps d'armée, et que des clichés photographiques de la VII^e fête des vins de France ou de la Santo-Estello sont envoyés aux soldats mobilisés sur le front⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ Léonce BEAUMADIER, *La VII^e fête des vins de France à Béziers*, manuscrit n°9, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

⁵⁵⁸ Auguste DOMERGUE, « *Darnièiro ouro* », dans *Trencavel*, n°36, janvier 1940, et n°39, mars 1940.

Tout semble unir les félibres locaux derrière les bannières de la France et du folklore. Pourtant, la débâcle de mai 1940 brise soudainement ces grands élans patriotiques. Le grand désarroi dans lequel est plongée la société française toute entière provoque instinctivement un repli identitaire ; celui-ci n'a nul besoin des décrets de la Révolution nationale pour s'affirmer dès les premières heures de l'Occupation. Émilien Briançon, l'hautboïste de Sète, maître félibre en gaisavoir, exprime dans une lettre toute la pensée des folkloristes du milieu du XX^e siècle :

« ... Mais malheureusement, au même moment où je vous écris j'entends au poste de radio la voix du maréchal Pétain qui nous annonce la défaite, ce n'est pas encourageant, pour nous anciens combattants ; nous n'y pouvons rien, il faut s'incliner. Maintenant nous ne demandons qu'une chose, que tout rentre dans l'ordre, et que nos charmantes fêtes du vin de France et des félibres reviennent bientôt »⁵⁵⁹.

À l'heure exacte à laquelle Émilien Briançon écrit ces lignes, Pétain scelle le sort d'une France partagée, et le Général de Gaulle prend place dans les studios de la BBC londonienne. Mais son discours ne porte pas assez dans les foyers français. Pendant de longs mois d'occupation, la seule voix qui se fait entendre dans les premiers jours suivant la défaite, est celle du Maréchal. Philippe Pétain, encore tout auréolé de sa victoire à Verdun, recueille les adhésions des anciens combattants, ainsi que d'une large partie de la population désemparée. Parmi celle-ci, les folkloristes qui décèlent en la personne de Pétain un allié inespéré : le nouveau chef de l'État français laisse à penser que les traditions populaires doivent occuper une plus grande place dans une société inquiète.

Le soutien passif au gouvernement de collaboration fait peu à peu place à d'autres sentiments moins amènes. Les félibres de Béziers ont de plus en plus de mal à cacher leur inclination envers un État français qui réhabilite le régionalisme, le folklore, et qui valorise le Félibrige de Mistral. Celui-ci est de plus en plus contesté par les premières actions d'un occitanisme naissant qui ne tourne pas pour autant le dos au régime de Vichy⁵⁶⁰. Le Maréchal Pétain, dès octobre 1940, s'affiche en une de la revue *Trencavel* à l'occasion de l'anniversaire des cent dix ans de la naissance de Frédéric Mistral :

« J'adresse mon fervent hommage [...] au Citoyen, au Patriote, dont l'œuvre et la vie témoignent que l'attachement à la petite patrie non seulement n'ôte rien à l'amour de la grande, mais contribue à l'accroître, en opposant une résistance invincible à tout ce qui veut nous déclasser, nous niveler, nous déraciner ; au Chantre inspiré de la Race Latine et des trésors spirituels dont elle est l'héritière, et qui

⁵⁵⁹ Émilien BRIANÇON, « lettre à Léonce Beaumadier, Sète, 17 juin 1940 » (fonds privé famille Garau). Cette lettre est également signée par Paul Vidal, tambour habituel et inséparable, des frères Briançon.

⁵⁶⁰ Yan LESPOUX, « Aux origines de la revendication occitaniste en faveur de l'enseignement de la langue d'oc : les propositions du *Nouveau Languedoc* et d'*Occitania* », dans *Lengas*, n°65, 2009, p. 29 -48.

constitue pour elle une promesse d'éternité »⁵⁶¹.

Les félibres de tous horizons trouvent enfin un écho à leurs discours, et non des moindres, puisqu'il s'agit du chef de l'État français. À cette heure, Pétain apparaît comme un chef militaire et civil incontestable, et son passé immédiat de haut diplomate auprès de du dictateur espagnol Franco, entre février 1939 et juin 1940, n'est pas porté à son discrédit. Seul son discours porte, et satisfait les félibres en quête de reconnaissance depuis la mort de Mistral et l'avènement de l'occitanisme, même si une majorité des occitanistes est encore liée au Félibrige :

*« Dedicat, sans commentàris, à lous que se cresiòu aberits en se trufant de nautres ; ou que nous disiòu d'un èrt de peccaire ! Quand aparàbem lous principes essencials del Félibrige : « Tout ça, mais c'est périmé » ! »*⁵⁶².

[Dédié, sans commentaires, à ceux qui se croyaient intelligents en se moquant de nous ; ou qui nous disaient d'un air désolé, quand nous brandissions les principes du Félibrige : « tout ça, mais c'est périmé ! »]

Dans les premiers temps de l'Occupation, très peu de folkloristes échappent à la tentation maréchaliste ; trop belle est l'opportunité d'atteindre enfin des buts jusqu'alors inatteignables : la valorisation du patrimoine vivant et la pérennité d'un folklore démodé. Pour beaucoup, la Révolution nationale apparaît comme une réponse à un entre-deux guerre décevant, qui a vu périr de nombreux pratiquants, qui a vu la jeunesse se désintéresser d'une culture locale désuète, et les forces vives de la nation se perdre dans un esprit laïque et progressiste qui les aurait affaiblies. Les affres de l'Occupation n'apparaissent pas encore comme une évidence ; seule compte pour les folkloristes, souvent félibres, la pratique de la danse et de la musique populaire, coûte que coûte, ce qui leur conféra de fait une image collaborationniste durable. Le passé du mouvement folklorique ne plaide pas vraiment en leur faveur : la condamnation du Sillon par l'Église avait déjà ouvert la voie à de nombreux mouvements royalistes et extrémistes, dont l'Action française de Charles Maurras, à laquelle diverses structures d'Éducation populaire étaient affiliées. Celles-ci, comme les Cœurs vaillants et Âmes vaillantes, dispensent des activités théâtrales, des ateliers de chants populaires régionaux, des danses folkloriques locales, et affichent dès juin 1940 un soutien réel à l'État Français.

Le folklore et Vichy

Très tôt, le gouvernement de Vichy, au travers de la Révolution nationale, souhaite encadrer la jeunesse de France, ses activités extrascolaires, et le temps libre des jeunes adultes. Cette

⁵⁶¹ Philippe PETAIN, « Message mandat per l'anniversari de Frédéric Mistral », cité par Clardeluno dans *Trencavel*, n°40, octobre 1940.

⁵⁶² CLARDELUNO, « Sans coumentàris », dans *Trencavel*, n°40, octobre 1940.

population, qui correspond à une classe d'âge de 20 à 30 ans, travaille à l'usine et aux champs, ou sert sous les drapeaux. Une minorité est encore étudiante. Une politique particulièrement riche est mise en place pour eux dès les premiers mois de l'Occupation : sont créés les chantiers de jeunesse, les écoles de chefs, et les maisons des jeunes, qui occupent le temps libre de la population sous la responsabilité d'un secrétariat général à la Jeunesse. Les jeunes membres de ces dispositifs sont orientés vers le sport, la culture, la danse et le travail, et invités au culte du maréchal Pétain. La réquisition pour le travail obligatoire en Allemagne à partir de septembre 1942 pour les uns, et le développement des réseaux de résistance pour les autres, provoquent la disparition progressive des chantiers, des écoles et des maisons des jeunes. L'Éducation populaire se poursuit dans la clandestinité, et voit se créer les Francas, ou encore Peuples et cultures, qui assurent la continuité des pratiques culturelles mises en place par le Front populaire. Mais toutes les associations culturelles ne tournent pas le dos au nouveau régime de collaboration. Philippe Pétain et surtout Pierre Laval, vice-président du conseil, chef du gouvernement à partir de 1942 et maître d'œuvre de la politique de collaboration du Maréchal, savent qu'ils peuvent s'appuyer sur tout un réseau de folkloristes et de fervents régionalistes, révélés sous le Front populaire par la multiplication des actions muséales, et gagnés par la fièvre ethnographique qu'a connue la France dans les années 1930. Les nombreux groupes folkloriques ou d'inspiration folklorique peuvent en outre compter sur l'aide d'un Comité national du folklore, siégeant à Paris au palais de Chaillot, qui propose des documents variés sur les costumes, les danses et les traditions régionales. La zone libre, jusqu'en novembre 1942, est très sensible à cette action providentielle, et développe de nombreuses formations folkloriques en direction de la jeunesse : il s'agit principalement du Groupe audois d'études folkloriques, encadré notamment par Paulette Tiffy, ainsi que des *Escholiens* du Languedoc. Le premier, plus connu sous le sigle G.A.E.F., publie dès 1938 un bulletin baptisé *Folklore*, qui constitue une mine de renseignements pour tous les groupes de danses et musiques traditionnelles. Trimestrielle à partir de 1941, la revue *Folklore* publie des articles de Van Gennep, Maurice Louis, René Nelli, et de tout ce que la France compte d'ethnologues et folkloristes désireux de généraliser la nouvelle discipline folklorique, quitte à l'uniformiser.

Les *Escholiens* du Languedoc, association d'étudiants montpelliérains spécialisés dans l'étude des rites et coutumes régionales, se consacrent principalement au collectage ethnographique et à la sauvegarde du folklore local. Ils diffusent leur travail par le biais de trois autres groupes d'études créés en Provence, dans le Roussillon et dans le Rouergue. C'est seulement à partir de la Libération que le groupe est en mesure de présenter également des spectacles folkloriques. Ils confectionnent tardivement leurs propres costumes languedociens, apprennent les danses de leurs aînés, et diffusent enfin le folklore du Bas-Languedoc grâce à une conjoncture économique plus favorable :

« Du 15 au 17 avril prochains, de jeunes Français auréolés du prestige de l'Université de Montpellier dont ils relèvent, seront les hôtes de la capitale vaudoise. Rendant la visite que leur firent l'an dernier les Lausannois, les *Escholiers du Languedoc* nous apporteront leur talent, leur vivacité d'allures, leur accent, les morceaux de leur riche répertoire. [...] Si l'on ajoute que l'on aura l'occasion de revoir les costumes languedociens et provençaux qui défilèrent déjà dans notre ville, on pourra se faire une idée de l'importance et de l'intérêt que présente cette manifestation d'échanges artistiques et universitaires »⁵⁶³.

Malgré les efforts du gouvernement de Vichy, toutes les localités ne parviennent pas à relayer le message culturel régionaliste ; l'état du pays ne permet pas, malgré la liesse qui entoure le Maréchal dans les premiers mois d'occupation du territoire, d'offrir systématiquement des spectacles traditionnels, familiaux et patriotiques à chaque visite protocolaire.

Le 13 février 1941, Pétain et Franco se rencontrent officiellement à Montpellier : pour les accueillir, après plusieurs jours de rafles d'opposants par la milice, une foule en liesse, beaucoup de scouts, d'éclaireurs et éclaireuses, de soldats du 3^e régiment de dragons, et d'anciens combattants acquis à sa cause. Aucun danseur folklorisé en ce jour de visite protocolaire, dans une ville qui ne parvient pas à rétablir, malgré une conjoncture extrêmement favorable, une pratique folklorisée. Celle-ci avait pourtant permis à Montpellier, pendant de longues décennies sous l'Ancien Régime, d'accueillir solennellement les personnalités royales, et d'entretenir des relations privilégiées avec l'autorité nationale. Cette tradition prit fin avec le progressisme économique, l'orgueil et la préciosité des grisettes. Pendant la guerre et l'Occupation, Léon Boulet n'est pas en mesure de réunir ses danseurs et il faut attendre la réactivation de son groupe folklorique *Les Farandoleurs de Montpellier*, juste après-guerre, pour revoir du folklore politisé dans la préfecture de l'Hérault.

Un an après la visite du Maréchal à Montpellier, la ville de Béziers déploie à l'inverse de la préfecture tout ce qu'elle compte de danseurs costumés et de traditions afin de répondre à une demande expresse émanant de Vichy.

C'est Pierre Laval en personne qui envoie un courrier détaillé aux préfets de la zone libre ; un courrier explicite qui réclame l'aide organisationnelle de folkloristes locaux afin de valoriser les forces régionalistes, à défaut de celles d'une nation vaincue et grandement occupée. Les régions deviennent à ce titre des entités administratives de première importance :

« Nous estimons qu'il convient d'intéresser l'opinion aux problèmes de la vie provinciale [...] Il existe aussi « des propagandes » qui doivent s'adapter aux départements et aux régions en tenant compte de leurs physionomies particulières. Chaque province possède ses caractéristiques et ses

⁵⁶³ Anonyme, « *Les Escholiers du Languedoc en pays de Vaud* », dans *Le nouveaux conteur Vaudois et roman*, 1948, page 194.

besoins propres. Chacune a sa mentalité particulière »⁵⁶⁴.

Le projet culturel de l'État français passe par un sentiment identitaire replié sur celui des régions et nécessite l'aide de personnes ressources locales. Des personnes qui, comme le précise Pierre Laval dans ce même courrier aux préfets, « peuvent exercer par leurs fonctions officielles, par leur profession, par leurs relations, ou par leur influence, une action sur le moral »⁵⁶⁵. Ces personnes « qui font l'opinion » font rapidement l'objet de listes nominatives, sur la demande de Pierre Laval, dans chacune des préfectures. Elles ont pour but de « fournir un véritable réseau d'agents et de propagandistes » ainsi que de « mettre en action une des préoccupations principales que le Maréchal Pétain, chef de l'État, a exprimé à plusieurs reprises ». Dans ce courrier, représentatif de la propagande culturelle pétainiste, diverses actions concrètes sont envisagées afin de détourner l'opinion publique des faits nationaux et recentrer son intérêt sur des événements régionaux. Cette propagande consiste tout d'abord, en septembre 1940, en la constitution d'une Commission départementale de propagande régionaliste, dans chaque préfecture, siégeant sous la présidence effective des préfets de régions ; ses buts sont clairement définis :

« Elle aura pour mission d'établir les programmes de la propagande régionaliste. Elle s'inspirera des tendances d'esprit et de l'état de l'opinion publique des populations locales. Les sujets qui pourraient être traités dans ce programme sont par exemple : les grands travaux, le repeuplement des campagnes et l'application des lois qui favorisent le retour à la terre, la vie artistique et intellectuelle avec ses traditions, ses coutumes, son folklore, etc. »⁵⁶⁶.

Ces commissions sont en outre invitées à fournir un « inventaire de la documentation régionale existante », et de mener des actions concrètes. La tâche est diligentée par le préfet de l'Hérault, qui constitue un réseau de personnes, et transmise aux personnes-ressources de la ville. Parmi elles, sur la demande du service de l'Information de Vichy, les maires des communes, les conservateurs des musées, des professeurs, des journalistes... Léonce Beaumadier, responsable des danseurs de Treilles de l'*Escolo Trencavel*, co-organisateur de la *Santo-Estello* de 1937, est naturellement approché par le maire de Béziers Auguste Albertini pour devenir le coordonnateur des événements régionalistes et folkloriques voulus par Vichy. Beaumadier accepte. Était-il pleinement conscient, dès septembre 1940, de la portée politique du projet ?

De nouvelles Caritats

Diverses manifestations culturelles émaillent la vie des Bas-Languedociens jusqu'à

⁵⁶⁴ Pierre LAVAL, « Le ministre vice-président du Conseil à Messieurs les Préfets », lettre du 28 septembre, Vichy, 1940. (fonds papiers, carton Seconde Guerre mondiale, musée du Biterrois).

⁵⁶⁵ Pierre LAVAL, « Le ministre vice-président du Conseil à Messieurs les Préfets », op. cit.

⁵⁶⁶ Pierre LAVAL, « Le ministre vice-président du Conseil à Messieurs les Préfets », op. cit.

l'occupation de la zone libre en novembre 1942. Ces manifestations connaissent des points d'orgue dans tout le Bas-Languedoc, avec notamment des événements folklorisés à Montpellier, mais c'est à Béziers que le folklore dansé et costumé s'affirme entre la Défaite et la Libération. La renaissance du folklore biterrois, à la fin des années 1930, permet l'organisation de la fête de la Légion française des combattants en hommage au maréchal Pétain, en mars 1941, et surtout celle des anciennes fêtes de *Caritats*, le 1^{er} février 1942.

La fête de la Légion, en 1941, rassemble déjà une foule innombrable de badauds. Des milliers de biterrois assistent sur le parvis du théâtre municipal aux danses des Treilles et du Chevalet, à la promenade du Chameau totémique de la ville, ainsi qu'aux discours et à l'hymne national. Ces quelques réjouissances sont réalisées sous le regard du maréchal Pétain, dont le portrait monumental, hissé sur la façade du théâtre, domine la population massée sur les allées Paul-Riquet. La liesse est la même qu'à Montpellier, qui vient de recevoir Pétain et Franco le mois précédent. La réalisation des danses folklorisées depuis la fin de la Première Guerre mondiale est toutefois compliquée par les réquisitions de matériel, les interdictions de réunion – donc de répétitions – ainsi que les prisonniers de guerre. Les départs au S.T.O., à partir de 1942, compliquent encore la mission des folkloristes ; Léonce Beaumadier, *capiscol de l'Escolo Trencavel*, reconnaît cet état de fait dès 1941, et affirme en même temps sa détermination à entretenir à tout prix le folklore local : « Mars 1941, absence de tous, absence de tout. Fallait tenir »⁵⁶⁷.

Les *Caritats* de février 1942, bien que ressuscitées par la politique culturelle de Vichy et l'obéissance des élus locaux, tentent de conserver l'esprit originel. Dans une période économiquement difficile, il ne s'agit pas de reconstituer le cortège corporatif médiéval dans toute sa magnificence, mais de rappeler aux Biterrois le passé glorieux de la ville, ainsi que ses traditions intemporelles, et la valeur du travail au travers de ses nombreuses corporations. L'affection que les Bas-Languedociens de Montpellier, Mèze, Pézenas et surtout Béziers portent aux *Caritats* s'inscrit parfaitement dans le projet culturel de Vichy et l'ordonnance de Pierre Laval.

Cette reconstitution des *Caritats* biterroises en 1942 est fidèle à celles de l'Ancien Régime, quoique plus modestes. Les trente-deux corporations officielles sont nettement moins nombreuses au XX^e siècle, et le théâtre de rue satirique n'a plus vraiment sa place dans une fête commanditée et réglementée par le service de l'Information de Vichy. Mais toutes les figures symboliques et identitaires de la ville sont présentes : on retrouve *lo Camel*, rendant visite à ses maîtres légendaires, en l'église Saint-Aphrodise et chez le maître-potier Mailhac rue du Puits-de-la-courte ; on défile devant la statue de Pépézuc, défenseur légendaire de la cité ; on danse en costume traditionnel et on recueille un peu d'argent pour le Secours national, comme c'était déjà la tradition aux temps médiévaux pour les indigents.

⁵⁶⁷ Léonce BEAUMADIER, Légende photographique, mars 1941 (fonds Léonce Beaumadier, carton n°8, musée du Biterrois).

Léonce Beaumadier regrette peut-être sa participation au projet lorsque les Treilles et le Chevalet sont dansés sous le portrait du maréchal Pétain, en mars 1941, puis en février 1942. La récupération totale du folklore bas-languedocien est déjà à son paroxysme lorsque sont édités les tracts publicitaires invitant à cette fête de *Caritats* : ceux-ci constituent probablement l'exemple le plus abouti de la propagande culturelle régionaliste demandée par Pierre Laval aux préfets et aux élus locaux. Rédigés et illustrés à la seule gloire du Maréchal et de l'État français, ils arborent de très nombreuses représentations de danseurs de Treilles en costume tricolore, dans toutes les marges du document (vingt-trois danseurs et danseuses, auxquels il convient d'ajouter une vue générale de la danse et des musiciens). Le document publicitaire contient également un discours propagandiste délirant tenu par un *Camel* utilisé contre-nature :

« Tu le sais, je n'ai jamais fait que le bien, tu l'as compris, puisque tu m'associes à toutes tes réjouissances publiques [...] *Papari* te le dira. Ce jour, je veux reprendre ma place, au premier rang, comme autrefois. Je veux contribuer à la Révolution nationale, empreinte de bonté et de charité, sous l'égide de ton sauveur, le Maréchal Pétain »⁵⁶⁸.

Ce discours propagandiste, le plus affirmé de toute la période, est ainsi réservé au *Camel* de Béziers auquel les Biterrois portent une immense affection. Ce n'est pas la première fois que le Chameau de Béziers, totem de la ville, voit son verbe confisqué par l'autorité, ou sa carcasse détruite pour des raisons politiques : en 1793, *lo Camel* fut brûlé sur la grande place de la Citadelle pour trahison ; en 1838 il fut taillé en pièce, au sabre, par un membre du conseil municipal ; lors de la révolution de 1848, il fut détruit une nouvelle fois pour sédition. Ce n'est pas la première fois non plus que la prestation des treilleurs est récupérée à des fins politiques ; les treilleurs et treilleuses, un peu partout en Bas-Languedoc, sont d'ailleurs bien souvent des victimes consentantes devant les plus hauts degrés de l'autorité nationale, monarchique ou impériale.

En février 1942, il est difficile de croire que les félibres biterrois n'ont pas conscience de l'origine pétainiste de la demande. *L'Escolo Trencavel* est contactée par la municipalité d'Albertini qui désire organiser une manifestation fédératrice, et à ce titre le folklore satisfait la politique culturelle de Vichy, sans heurter les sensibilités d'une population biterroise encore en zone libre. Une réminiscence des populaires *Caritats*, et l'utilisation des figures identitaires de la ville que sont *lo Camel*, les Treilleurs et *Papari*, semblent toutes indiquées pour recueillir l'adhésion des Biterrois. Afin d'éteindre leurs derniers scrupules, une quête est prévue pour les prisonniers de guerre, comme dans la tradition médiévale de la fête, et comme cela avait déjà été le cas entre 1915 et 1918.

En 1942, le maire de Béziers Albertini passe encore pour un radical-socialiste, même si son image de politicien modéré ne survivra pas aux comités d'épuration de la Libération. Toutefois, six

⁵⁶⁸ L.P. GUIRAUD et T. CADERAT, *Caritatchs*, tract publicitaire, février 1942.

mois avant l'événement, Beaumadier ne trouve pas de raisons de refuser la demande d'Albertini. La manifestation a bien lieu, les Treilles et le Chevalet sont dansés sous les yeux du chameau confisqué par la Milice, et devant le portrait du Maréchal. À cette heure, dans une zone sud encore libre, l'idée même de collaboration n'est pas assez honteuse pour rejeter une pratique folklorique renaissante, une pratique dansée qui profite d'une conjoncture politique extrêmement favorable afin retrouver un public.

Une nouvelle fois, une foule immense se presse sur les allées Paul-Riquet pour assister à des danses populaires, réalisées par les bénévoles de l'*Escolo*. Beaucoup d'entre eux n'ont pas encore une opinion arrêtée à propos de l'État Français ; Léonce Beaumadier, ancien combattant de 1914, blessé au champ d'honneur, sait tout ce que les soldats de la Grande Guerre doivent au général Pétain, relevé par le général Nivelle à Verdun pour cause de trop grande mansuétude à l'égard des soldats. Mais peu à peu, la conscience d'un danger collaborationniste prend peu à peu le pas sur la volonté de produire un folklore à tout prix.

Léonce Beaumadier, conscient des erreurs qu'il commet en mars 1941 et février 1942 en acceptant d'organiser les manifestations commandées par Pierre Laval, se montre dès lors beaucoup plus méfiant.

L'image des folkloristes

Au cours du premier trimestre 1942, quelques mois avant l'occupation de la zone libre, Beaumadier rencontre Joseph Canteloube, folkloriste, ethnomusicologue, et nouvellement promu aux affaires culturelles dans le gouvernement de Vichy. Lors de cette rencontre à Vendres, à l'occasion des toutes dernières fêtes du romarin, Canteloube demande expressément l'aide du folkloriste biterrois en vue d'une publication à propos de la danse des Treilles. Beaumadier décline la proposition et, à contrecœur, laisse Canteloube travailler avec la concurrence. Gabriel Picarel, conducteur des Treilleurs biterrois, devient le consultant officiel de Canteloube pour le Bas-Languedoc. Beaumadier assiste impuissant à la publication d'un grand fascicule sur la danse des Treilles, dans une version grandement remaniée par les deux folkloristes ; les modifications sont nombreuses : un cerceau pour chaque danseur et danseuse, limitant les évolutions en couples, un pas simplifié à l'extrême, loin du marque-pied de l'*Orchésographie*, ainsi que des figures inventées, sur le modèle des danses à succès. Ainsi apparaissent avec Picarel et Canteloube les figures du quadrille, des visites et des croisés, en vogue dans les salons et dans les bals populaires à la fin du XIX^e siècle.

Cette version très subjective des Treilles par le *cap de joven* Gabriel Picarel n'est pas prise en compte, à la Libération, par une majorité de groupes folkloriques ; peut-être est-ce la signature du document, celle de Joseph Canteloube, qui dissuade les maîtres de danse languedociens de s'y référer ? Léonce Beaumadier, cité dans cet ouvrage pour son manque de bonne volonté à l'égard du

projet, trouve probablement ici une certaine rédemption aux yeux des épurateurs :

« Malgré tout le charme de celle que nous avons vue danser sous les platanes de Vendres par le fameux groupe dont monsieur Beaumadier est l'animateur, nous avons pensé devoir nous arrêter à la description des Treilles de Béziers dont le *Capo de joven* M. Gabriel Picarel a bien voulu nous communiquer les détails »⁵⁶⁹.

Léonce Beaumadier, chantre du hautbois traditionnel et des danses costumées languedociennes, a moins l'âme d'un collaborateur que d'un folkloriste passionné. Mais il ressent dès 1942 le caractère indéfendable de la collaboration active au projet culturel de Vichy, même au nom des traditions séculaires du Languedoc. Avant de disparaître un temps du paysage culturel languedocien, il accepte une dernière fois d'aider à la réalisation d'une fête folklorique dans un *oflag*, un camp de prisonniers réservé aux officiers, en septembre 1942⁵⁷⁰ :

« M. Le préfet a reçu d'un groupe de prisonniers de guerre languedociens, une demande de renseignements pour l'organisation d'une fête folklorique qui doit être organisée à l'*oflag* 17A. Ils demandent en particulier le dessin des mouvements et pas de danse (danse des Treilles ou des tambourins, etc.) des partitions de thèmes musicaux, des descriptions colorisées des costumes [...] M. le préfet régional tient beaucoup à pouvoir donner satisfaction aux prisonniers qui lui ont écrit »⁵⁷¹.

À la demande du préfet régional, relayée par le délégué régional à la propagande, Léonce Beaumadier répond le 9 août 1942 par retour du courrier et procure de la documentation, des partitions, des descriptions manuscrites et des croquis aux prisonniers de guerre. Ceux-ci élaborent un spectacle folklorique costumé (comprenant danse des Treilles et des tambourins) censé être donné dans un théâtre de plein air encore à construire entre les baraquements et les barbelés d'enceinte du camp. Avec l'accord du commandant de l'*oflag*, la construction de ce théâtre débute en même temps que les représentations du spectacle folklorique et de quelques autres pièces de théâtre de Molière, Eugène Labiche et Marcel Pagnol.

Danseurs, musiciens et acteurs proposent ainsi, selon François Gervais⁵⁷², de nombreuses diversions en surface qui dissimulent la réalisation d'un puits de descente à partir du chantier du théâtre, d'une salle de stockage en profondeur, ainsi que d'un tunnel long d'une centaine de mètres débouchant au-delà des barbelés. À partir de mai 1943, l'*Oflag* 17A devient le théâtre de la plus grande tentative d'évasion de la Seconde Guerre mondiale, à laquelle 132 officiers prisonniers prennent part. Le folklore languedocien, la danse des Treilles et Léonce Beaumadier, y ont joué leur

⁵⁶⁹ Joseph CANTELOUBE, *La danse des Treilles*, éditions Salabert, Paris, 1943.

⁵⁷⁰ Le camp de prisonniers de guerre 17A, situé en Autriche à Edelbach, était réservé aux officiers. Il comptait un grand nombre d'officiers méridionaux, dont le caporal Paul Henry, félibre et ami de Léonce Beaumadier.

⁵⁷¹ « *Le délégué régional à la propagande, lettre à M. Beaumadier*, » Montpellier, 7 août 1942, musée du Biterrois.

⁵⁷² François GERVAIS, « La grande évasion de l'*oflag* XVII-A », dans *Récits de guerre*, ULAC de Bagnolet, Juin 2008.

rôle, d'une manière inattendue. Cet épisode particulier de la guerre inspira le réalisateur américain John Sturges qui porte à l'écran en 1963, dans *La grande évasion*, l'ensemble de l'histoire.

Réalisant cette aide aux prisonniers de manière confidentielle, Beaumadier demeure compromis aux yeux des F.F.I. et des résistants. Profitant du besoin de repos de son fils aîné gravement malade, Léonce Beaumadier s'exile dans sa propriété de Bourrière, dans les Pyrénées, juste avant la Libération. Sa mise au vert de quelques mois lui permet probablement d'échapper au sort réservé aux membres du Comité régional du folklore, constitué par le préfet de région et la délégation régionale à la propagande. Auguste Albertini, maire de Béziers et coorganisateur des fêtes de la Légion et des *Caritats*, est arrêté le 22 août 1944. Après plusieurs enquêtes le parquet de Béziers conclue à sa non culpabilité et Auguste Albertini est libéré après sept mois de détention. Les félibres de Béziers réapparaissent à ce moment, mais la revue *Trencavel*, qui faisait depuis 1940 la part belle aux articles liés au folklore dansé languedocien, ne connaît plus de publications à partir de 1943.

La victoire de 1944 libère des structures culturelles. Mais le processus de transformation des pratiques artistiques est achevé ; on ne danse plus pour pérenniser ces anciennes pratiques paysannes – qui apparaissent définitivement révolues – mais bien pour célébrer la richesse patrimoniale des provinces de France. Voici l'héritage de l'Occupation et de la propagande officielle de Vichy ; la glorification du régionalisme, de ses vertus pastorales et de ses savoir-faire, au travers de groupes folkloriques peu exigeants. Ce qui importe dorénavant, c'est moins la réalité quotidienne des provinces de France que l'imaginaire collectif qui s'y rapporte. Cet imaginaire régionaliste, né du projet culturel de Vichy resta longtemps implanté dans les esprits ; Christian Faure souligne cette propension accommodante du peuple français à embrasser des causes communes :

« On connaît l'attachement que Vichy montre à rénover toutes les communautés, symboles de l'unité des Français derrière leur Chef et Père, le maréchal Pétain. On a l'esprit régional, comme on a l'esprit de famille, de métier, de patrie »⁵⁷³.

L'éducation populaire reprend toutefois sa marche dès la Libération ; des structures comme *Jeune France*, ou les *Franças*, se réorganisent autour d'un projet pédagogique profitable à l'ensemble de la population. De plus, l'élan donné par le Front populaire à partir de 1936, et la visibilité procurée par Vichy dès 1940, permettent aux groupes folkloriques de sortir de l'ombre dans laquelle les modes européennes et la nouvelle instrumentation les avaient plongés depuis la fin de la Première Guerre mondiale.

Pourtant, trop de temps est passé, trop d'événements se sont produits depuis le tout début du XX^e siècle, depuis la toute fin de la société paysanne, pour que les pratiques traditionnelles n'aient

⁵⁷³ Christian FAURE, *Le projet culturel de Vichy*, éditions du CNRS, Paris, 1989, p. 103.

pas pâti de multiples altérations ; les pas, les mouvements les figures, les musiques, tous les pans des folklores locaux ont été modifiés, transformés, réappropriés, voire oubliés.

L'âge d'or de la pratique pastorale des danses et musiques populaires est révolu, mais s'ouvre à la Libération une nouvelle ère de pratique dans laquelle de nouveaux pratiquants, issus de toutes classes, de tous horizons sociaux, adaptent les danses pour la scène, pour la rue, pour le spectacle, et reconstruisent tout un folklore avec les quelques éléments qui leur ont été transmis par l'environnement social et familial : les documents lacunaires des premiers folkloristes, eux-mêmes témoins des dernières pratiques pastorales, les récits des anciens, et des bribes de mémoire.

La reconstruction des danses, entamée simultanément dans diverses localités bas-languedociennes dans l'entre-deux guerres, occasionne une diversité des pratiques mise en évidence par les premiers festivals de folklore. Même le pas des Treilles, longtemps considéré comme unique - voire identitaire - dans toute la région, apparaît sous diverses formes selon les communes ; il devient, à l'aune des premiers spectacles folkloriques, une signature locale, et un témoin précis de chaque revivalisme.

B) DE LA TRANSMISSION ORALE À LA RETRANSCRIPTION

1- La recherche héraultaise

a) Variations sur les Treilles

Le pas

Au sortir des deux guerres, force est de constater que les anciennes traditions paysannes ont totalement cédé devant de nouvelles pratiques scéniques. Ces dernières font la part belle aux danses de salons, issues des quadrilles bourgeois, ainsi qu'aux modes artistiques venues du monde entier. Les interruptions locales dues aux conflits mondiaux n'effacent pas totalement le souvenir des danses et musiques qui subissent, lors de leur réinvention, d'importantes et rédhitoires transformations :

« Les danses abandonnées, puis reprises, ne le sont pas toujours avec tout leur sens et importance. Les mœurs changent, de même la vie avec ses possibilités, et principalement à la ville où la langue d'oc s'effaça, et les danses populaires s'éclipsèrent. Stoppées par les « mondaines », elles nous sont revenues transformées »⁵⁷⁴.

Retrouver à l'identique les pas, les mouvements, les figures et les partitions tels qu'ils étaient

⁵⁷⁴ Léonce BEAUMADIER, *Causerie sur les danses populaires biterroises*, manuscrit N°8, page 4, fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau.

pratiqués par une société donnée plusieurs décennies auparavant relève ainsi de la gageure. Les multiples générations qui se sont succédées depuis le tout début du XX^e siècle n'ont pas transmis, sauf cas isolés, les pratiques populaires. À ce titre, l'état des lieux de la danse des Treilles, établi dès 1938 par Beaumadier sur l'observation d'autres folkloristes et maîtres de danse, apparaît comme extrêmement précieux. Cet état des lieux est incomplet ; il s'appuie principalement sur l'étude de Fernand Troubat, mais ignore celle de Picarel et Canteloube. En outre, il ne connaît pas encore le travail réalisé par Léon Boulet à propos du folklore montpelliérain.

Il est difficile de définir un pas de Treilles commun pour toute la zone culturelle concernée par la pratique. Les pas décrit en 1589 dans l'*Orchésographie* ont probablement donné naissance au pas du branle des Treilles, correspondent au pas décrit par Troubat en 1902, mais n'ont passé que très localement l'épreuve du temps. La pratique ininterrompue de la danse des Treilles, ou de celle du Chevalet (qui nécessitent l'usage du même pas), est un cas rare en Bas-Languedoc. La région biterroise, plus que le Piscénois ou le Narbonnais, semble avoir entretenu depuis la Renaissance une pratique régulière ; celle-ci transparaît dans les actes notariés, les actes de mariage, les engagements de musiciens, les rapports de visites royales, puis dans la création précoce de groupes dédiés. Le pas évoqué par Troubat est identique au pas de la morisque et à celui du marque-pied que Thoinot Arbeau décrit avec grande précision dans l'*Orchésographie* :

« Aulcunes fois l'un des pieds estant getté & posé pour soustenir le corps, on marche du bout de l'arteil de l'autre pied, contre celuy qui est à terre. Et ce mouvement s'appelle marque-pied »⁵⁷⁵.

Ce pas se retrouve en outre dans les premières représentations iconographiques des Treilles, en 1838 à Béziers ou en 1721 à Montpellier, preuve de sa réalisation continue dans certaines localités ; Troubat décrit simplement ce qu'il observe dans la région, et reste fidèle aux écrits d'Arbeau :

« Le pas invariable de cette danse se décompose en deux mouvements : un pour poser le pied à terre, deux pour faire un léger sursaut sur le pied quel qu'il soit, en accélérant l'allure selon que l'indique la musique. Au dernier temps de l'introduction, les danseurs tombent du pied droit [...] Chaque groupe fait une pirouette en avant, toujours en marquant le pas sauté »⁵⁷⁶.

Troubat ne mentionne pas précisément le jeté naturel du pied, que Thoinot Arbeau nommait coup de pied, ou *greue*, dans l'*Orchésographie*. Ce jeté, nécessaire au déplacement dans un pas sauté, paraît évident à l'auteur, qui le suggère simplement dans l'évocation d'un pas « tombé ».

Ailleurs, si la danse populaire s'est maintenue dans les bals publics (branles, rondes, chaînes...) la danse de spectacle connaît de longues interruptions, parfois définitives. La récréation

⁵⁷⁵ Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, *op. cit.* p. 44.

⁵⁷⁶ Fernand TROUBAT, *La danse des Treilles et le Chevalet*, Hamelin, Montpellier 1902.

locale est ainsi subjective, et donne lieu à une grande variété de pas pour une seule et même danse.

Il faut privilégier les versions de la danse des Treilles les plus conformes à la pratique populaire ancienne, celles qui ont pu éviter les altérations générées par les revivalismes des mouvements folkloriques du XX^e siècle. Il importe ainsi, pour leur crédibilité, qu'elles soient en lien avec l'ancienne société paysanne, qu'elles aient été recueillies au moins avant la Première Guerre mondiale. La version des Treilles de Troubat, de 1902, apparaît comme la plus légitime, et celle de Gabriel Picarel, postérieure à 1918, semble moins recevable ; le pas est simplement marché, et correspond à une récréation tardive, une aberration de l'Histoire et des revivalismes d'une société urbaine ou déracinée que Beaumadier a préféré ignorer. Ce pas réellement marché, dit également « pas glissé » dans les nombreuses notations manuscrites de Beaumadier, est, avant la constitution du groupe artistique de l'*Escolo Trencavel*, le seul pas effectué dans le Biterrois (à Béziers et Vendres) dans l'entre-deux-guerres. Il s'agit donc, pour l'ensemble des folkloristes de ce second revivalisme, du pas de Béziers.

En 1943, Canteloube reprend la version des Treilles de Picarel, en conservant uniquement les figures de la danse. Il élude le pas marché créé par Gabriel Picarel afin de recruter un maximum de membres dans son association, les Treilleurs biterrois. Canteloube préfère décrire un mouvement de pieds selon l'étude de Fernand Troubat, et sur le modèle du groupe de Beaumadier qu'il voit évoluer à Vendres pendant la Seconde Guerre mondiale :

« Le pas est très simple. C'est plutôt une sorte de sautellement. On avance un pied sur lequel on saute légèrement, pendant que l'autre jambe fait un jeté en avant pour se poser et sauter à son tour et ainsi de suite »⁵⁷⁷.

Des versions alternatives du pas de Treilles apparaissent dans tout le Bas-Languedoc, tandis qu'essaient les musiciens, amateurs ou sous contrat d'engagement. Léonce Beaumadier se souvient lui-même d'une pratique différente, observée dans l'arrière-pays héraultais en 1909 :

« *La mesuro es noutado en dous temps en ritme de mazurka, se danso en pas lis, lous pèds se toucant e en tres temps : que siague Vernazobre, Pelloux Christol, tontos las noutaciouns sount escrichos en mesuros doublos* »⁵⁷⁸.

[La mesure est notée en deux temps en rythme de mazurka ; cela se danse en pas *lis*, les pieds se touchant et en trois temps : que cela soit celles de Vernazobre, Pelloux Christol, toutes les notations sont écrites en mesures doubles]

Ce pas de Lodève, que Beaumadier surnomme *pas lis*, est pratiqué lors de la Saint-Fulcran par les treilleurs d'Abeilhan menés par le Maître de danse Pautou. Ce pas est assez lent ; il apparaît

⁵⁷⁷ Joseph CANTELOUBE, *La danse des Treilles*, éditions Salabert, Paris, 1943

⁵⁷⁸ Léonce BEAUMADIER, « *Ço Nostre, Las Trelhos* », dans *Trencavel*, n°25, janvier 1939.

parfois sous le terme de pas de menuet, emprunté à la danse baroque du XVII^e siècle. Le pas de menuet, ainsi que celui de la mazurka à laquelle Beaumadier compare étrangement le pas *lis*, sont réalisés sur des rythmes à trois temps, assez éloignés du deux temps séculaire du pas de Treilles. Ainsi, les folkloristes et maîtres de danse semblent un temps désemparés devant la multiplicité des pratiques, au sortir de l'entre-deux-guerres marqué par de longues interruptions de la pratique des danses. Les premières rencontres entre les groupes, dès 1939 et la VII^e fête des vins de France, donnent lieu à d'étranges compilations des différentes variations régionales de la danse des Treilles :

« Ce sera un véritable berceau ondulant mais dans quatre figures majeures seulement, et dans deux pas différents : le « pas de Montpellier », précédé d'une touche locale (de Vendres) qui est un menuet : le « pas de Lodève »⁵⁷⁹.

Toutes ces versions du pas de Treilles semblent être des altérations de celle de Troubat, elle-même héritage d'une ancienne pratique localement malmenée par ses pratiquants. Les multiples simplifications et modifications du pas causées par le temps, l'usage et les revivalismes successifs semblent être finalement uniformisées par Léon Boulet, maître de danse de Montpellier, dont le savoir-faire fait autorité. La notoriété régionale de Boulet amène ses enseignements des danses traditionnelles et des pas anciens, conformes à la version de Troubat, à essaimer dans tous les groupes locaux, à la faveur des enquêtes et collectages dont il fait rapidement l'objet. Beaumadier le reconnaît dès 1939 :

*« Cal pas doublidar que las trelhos counegudos en mai d'un endrech, passoun per estre uno danso de Mountpellier. N'es que juste. Mountpellier a servat aquelo danso dins la mai puro tradicioun. N'aben troubat toutis lous detals, e subretout aquel pas sautat, dins uno broucaduro del senatour Troubat, mountpelliérenc de naissenço »*⁵⁸⁰.

[Il ne faut pas oublier que les Treilles, connues un peu partout, passent pour être une danse de Montpellier. C'est vrai. Montpellier a pratiqué cette danse dans la plus pure tradition. Nous en avons trouvé tous les détails, et surtout ce pas sauté, dans une brochure du sénateur Troubat, montpelliérain de naissance]

Avant d'être abandonnée par les grisettes, la pratique des Treilles était l'apanage des corporations du Montpelliérain autant que du Biterrois. Et malgré de longues interruptions dues aux changements sociétaux, il en est tout de même resté quelque chose : Léon Boulet, en début de carrière au tout début du XX^e siècle, dispense des enseignements de danses et de pas acquis par transmission des derniers maîtres régionaux (Quérel à Béziers, Viguié à Pézenas), par l'étude crédible de Troubat, et surtout par l'observation. La fin de la société paysanne a tout de même

⁵⁷⁹ Léonce BEAUMADIER, *La VII^e fête des vins de France à Béziers*, tapuscrit n°9, Fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, carton n°1.

⁵⁸⁰ Léonce BEAUMADIER, « *Ço Nostre, Las Trelhos* », dans *Trencavel*, n°25, janvier 1939.

occasionné une multiplicité de pas de Treilles parmi lesquels les groupes folkloriques, dès la Libération, ont dû faire leur choix.

Le plus ancien d'entre eux est celui de la Renaissance, probablement composé du marqué-pied, du coup-de-pied et du croisé, dont Thoinot Arbeau donne une idée raisonnable.

Le pas *lis*, ou pas glissé, est apparu de manière tardive dans le nord du Biterrois. Il est également baptisé « pas de Lodève » ou « d'Abeilhan » car réalisé par les danseurs d'Abeilhan à Lodève lors de la Saint-Fulcran, en 1909. Les Treilleurs de Vendres, probablement formés par eux, l'utilisaient également.

Le pas marché, répandu dans toute la région, est un pas très simple, favori des groupes folkloriques revivalistes. Il est dit « pas de Béziers » car réalisé par l'unique groupe Biterrois (celui de Gabriel Picarel) pendant l'entre-deux-guerres.

Enfin, le pas sauté constitue le pas le plus esthétique, et le plus spectaculaire. Il est également nommé « pas de Troubat », car décrit dans la plaquette de Fernand Troubat en 1902, ou encore « pas de Montpellier » car repris par Boulet dans ses cahiers et dans ses propres groupes, puis par tous les autres folkloristes.

Ainsi s'établit le pas des Treilles, après un siècle d'errements et de folklorisation.

Un croisé du pied, évoqué dans l'*Orchésographie*, se retrouve dans le pas de Treilles de certaines localités, probablement à cause d'une double pratique Treilles-Chevalet. En effet, le pas de Treilles largement utilisé dans le refrain de la danse du Chevalet a forcément été contaminé avec l'usage. Le refrain du Chevalet est une figure circulaire, et exécutée à grande vitesse. Les danseurs, pour pouvoir tourner en pas de Treilles, se doivent de croiser légèrement le pas.

Jusqu'aux dernières *Caritats* du XIX^e siècle, les Treilles et Chevalets étaient réalisés par des équipes différentes, séparées dans le défilé par de nombreuses autres corporations et associations. Dès l'avènement de la société industrielle et citadine, dès la création des premiers groupes folkloriques, les hommes se font rares ; les danseurs de Treilles et de Chevalet sont souvent les mêmes personnes, et le pas de Treilles croisé du Chevalet a probablement contaminé le pas de Treilles simple dans toutes les autres danses. Ces premiers maîtres de danse de l'époque folklorique sont connus. En 1910, ils font le lien entre deux époques et deux pratiques opposées : la pratique traditionnelle et la pratique folklorique. Il s'agit des Biterrois Augé (maçon), Alauzet (serrurier) et du Mézois Balso, (ostréiculteur) ; tous trois pratiquent le Chevalet et les Treilles, et transmettent leur technique au jeune Beaumadier⁵⁸¹. Ils sont régulièrement accompagnés du dernier hautboïste local, Joseph Castan, élève de Pierre Cavaillé dit *Pièrou de Misère*, descendant de Pierre-Joseph Cavaillé dit *Lo Gueil*, ou *Gai*, sous la plume de Léonce Beaumadier.

Les transformations et contaminations ne se limitent pas aux seuls pas de danse. Les figures

⁵⁸¹ Léonce BEAUMADIER, *Les instruments traditionnels en Languedoc méditerranéen*, tapuscrit de 1977, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, bloc n°1, carton 17.

des danses subissent elles aussi de multiples variations au gré des réinventions et appropriations, et l'illusion d'une chorégraphie originelle de la danse des Treilles s'évanouit devant l'absence de notations écrites anciennes de cette danse populaire, à la transmission orale.

Les figures

Les maîtres de danse du Bas-Languedoc semblent s'arroger, depuis plusieurs siècles, de grandes libertés comme chorégraphes de la danse des Treilles. Les termes de « contredanse des Treilles », ou « branle des Treilles », ou encore « quadrille des Treilles », qui désignent une variation de la danse régionale, témoignent d'une grande liberté artistique, et de nombreuses inventions locales. En effet, dans la pure tradition du branle médiéval et du quadrille français du XIX^e siècle, la danse est évolutive ; elle est composée de figures variées, choisies dans l'incommensurable liste de contredanses connues de tous les pratiquants dans les salons bourgeois ou aristocratiques. La pratique séculaire de la danse populaire des Treilles semble s'établir selon le même principe et propose, suivant les localités, un agencement de figures différent.

La contredanse des Treilles, apparue sous la plume de folkloristes au début du XX^e siècle, trahit une volonté de préserver la danse des Treilles comme un symbole identitaire unique – comme a pu l'être le hautbois pour Frédéric ⁵⁸² – en justifiant l'existence d'innombrables variations locales. Il s'agit en fait d'un aveu d'impuissance : contredanse des Treilles et danse des Treilles ne sont qu'une seule et même danse, variation l'une de l'autre, ce que les premiers folkloristes n'avouent qu'à demi-mots :

« La contredanse des Treilles suit immédiatement les Treilles. C'est encore une danse en chaîne, aux ondulations du serpent. Tout au long, les chaînes se succèdent soit en lignes, soit en cercles fermés, soit en cercles ouverts »⁵⁸³.

Léon Boulet ne peut que reconnaître la similarité des deux danses. Si la danse des Treilles est plusieurs fois séculaire, ce qui est certifié par les archives de Montpellier, Béziers et Pézenas, force est de constater que les variations se sont perdues, et que toutes les tentatives de réinvention, à partir de la Libération, relèvent d'une grande subjectivité. Boulet confie cette difficulté à son homologue biterrois Beaumadier :

« Voici la contredanse telle que je la vois. Je l'ai calquée sur une contredanse du XVIII^e siècle appelée La Suzette, qui avait une mélodie sensiblement pareille [...] Il y a une chose pour laquelle j'hésite : est-ce que dans vos recherches les danseurs conservaient leurs cerceaux ? Dans ce cas, il faudrait les laisser aux cavalières »⁵⁸⁴.

⁵⁸² Frédéric Mistral définit l'instrument à l'entrée hautbois comme « l'instrument national du Languedoc » dans le *Trésor du Félibrige*.

⁵⁸³ Léon BOULET, « Lettre à Léonce Beaumadier », non datée, fonds privé famille Garau.

⁵⁸⁴ *Ibid.*

Question étrange d'un folkloriste dérouté ; une quelconque variation des Treilles nécessite, par définition, l'emploi de cerceaux garnis. Cependant, peu voire aucune contredanse du XVIII^e siècle, telle la Suzette décrite par Desrat, nécessitaient l'emploi de matériel spécifique. Boulet reconnaît implicitement la gageure des réinventions, le manque de sources, et les multiples interférences artistiques auxquelles le Bas-Languedoc fut soumis pendant des siècles de pratiques. Son correspondant Beaumadier comprend ainsi que la danse des Treilles ne peut pas être considérée comme l'apanage de la seule communauté bas-languedocienne, puisque des variations sont observables dans toutes les régions limitrophes. Ceci lui suggère l'existence d'interférences profondes, tout au long de siècles de pratique et à de multiples moments de l'Histoire. Beaumadier décide ainsi de se livrer à une étude synchronique de l'ensemble des danses à cerceaux, similaires aux Treilles qu'il pratique lui-même dans le Biterrois. Il ressort de cette étude un tableau comparatif à propos de sept danses à cerceaux pour lesquelles il décèle une correspondance réelle dans le fond (« danses de couples, à offrandes »⁵⁸⁵) et dans la forme (matériel identique, nombre de figures équivalent, figures similaires). Outre la danse des Treilles commune à Béziers et Montpellier (les versions très similaires à la Libération suggèrent de nombreux échanges entre leurs maîtres de danses), le folkloriste biterrois intègre à son étude les Cercles du Quercy, les Ramelets de Gascogne, les Jardinières de Provence, les Treilles narbonnaises décrites par Mademoiselle Finestre⁵⁸⁶, celles de Canteloube, ainsi qu'une danse languedocienne dite « du Raisin ».

Cette danse du Raisin, observée dans « des villages languedociens », ne présente pas les mêmes spécificités que les autres danses : aucune figure précise, un pas glissé alterné avec un pas de mazurka, un air de musique indéterminé, celui « des Treilles de Montpellier ou Béziers ou celui de *Bon voyage monsieur Dumolet* ». Cette danse est une réinvention très tardive, « recueillie et donnée par M Boulet », et probablement chorégraphiée par lui afin d'agrémenter ses premiers spectacles.

Les autres danses apparaissent beaucoup plus semblables entre elles ; elles partagent de nombreux traits communs comme le matériel, certaines figures, et parfois le pas lui-même. Les ressemblances étroites entre les Treilles de Béziers-Montpellier, celles de Narbonne et celles de Canteloube s'expliquent par un revivalisme actif en Bas-Languedoc au sortir des deux guerres mondiales, une raréfaction à la fois chronique et conjoncturelle des maîtres de danse (pertes démographiques liées à l'exode rural et aux guerres mondiales), ainsi qu'une grande proximité géographique. Canteloube s'appuie sur les versions de Picarel et, quoi qu'il en dise, de Beaumadier ; Marie Finestre se contente de recopier celle de Troubat.

Restent les danses régionales. Cercles, Ramelets et Jardinières ne présentent pas du tout la

⁵⁸⁵ Léonce BEAUMADIER, *Tableau comparatif des danses populaires exécutées avec cerceaux garnis de pampres*, manuscrit non daté, fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau.

⁵⁸⁶ M. FINESTRE, *Les Treilles, danse pour jeunes filles et garçons ou travestis*, Billaudot, Paris, non daté.

même musique que les Treilles languedociennes, mais des figures similaires probablement dictées par la présence restrictive de cerceaux ; les figures sont celles des contredanses anciennes en ligne et des branles locaux : cortège d'introduction, passages sous la voûte formée par les cerceaux, rondes, chaînes, corbeilles, visites de quadrilles... Les possibilités de figures ne sont limitées que par le matériel et par l'inventivité des maîtres de danse. De fait, Léonce Beaumadier, éclairé, ne tire pas de conclusions hâtives sur les ressemblances nombreuses entre les sept danses à pampres d'Occitanie, ni sur des interférences entre des danses géographiquement trop éloignées, ni sur une improbable genèse commune des danses à cerceaux ; d'aucuns le feront bientôt à sa place. Pour l'heure, à partir de la Libération, les groupes folkloriques, conseillés par les premiers collectages et les premières publications qui en découlent, arrêtent leurs chorégraphies aux seules versions publiées. Les phénomènes d'inventions et de variations, dus aux interruptions de la tradition, cèdent face à la puissance de persuasion d'une édition nationale. Commence ainsi une nouvelle ère folklorique, après celle de la réappropriation locale des pratiques, celle de l'uniformisation. À ce titre, l'ouvrage de Monique Decitre, *Dansez la France*, joue un rôle majeur dans la diffusion à grande échelle d'une version unique des danses majeures du répertoire national et en particulier de la danse languedocienne des Treilles. Dès Sa toute première publication en 1951, les Treilles sont imposées dans une version biterroise et montpelliéraine dont tous les groupes s'inspirent dans les faits : Pas sauté et jeté, costume blanc et une dizaine de figures : marche introductive, passage sous et hors la treille, petite et grande chaîne, passage sous la grande treille, grande ronde, ronde double, grande chaîne, petite corbeille (les dais), lignes, salut au public. La terminologie est empruntée sans détour au vocabulaire des contredanses anciennes, ce qui satisfait pleinement aux exigences des folkloristes, ainsi qu'à leurs discours revivalistes. La danse des Treilles, telle qu'elle est décrite par le folkloriste Léon Boulet d'après plusieurs sources de la première moitié du XIX^e siècle, correspond absolument à ces figures. L'ordre diffère peu suivant les versions ; Boulet nous apprend qu'en 1839, en 1846, en 1852 pour la visite de Napoléon III, ainsi qu'en 1878 pour les fêtes latines, les Treilles ont été dansées à Montpellier avec la même chorégraphie⁵⁸⁷, preuve d'une transmission entre les maîtres de danses montpelliérains et biterrois. Il est ainsi fort probable que Troubat se soit fortement inspiré des sources de Boulet pour rédiger sa plaquette sur les Treilles en 1902. La plus ancienne chorégraphie des Treilles qui ait été notée semble ainsi être celle de 1839, rapportée par Léon Boulet et collectée par Léonce Beaumadier après-guerre auprès du maître montpelliérain ; au bas d'un document de deux pages, détaillant les figures et les pas grâce à des schémas, Beaumadier précise :

« Les Treilles de Boulet, Montpellier, danse écrite en 1839, dansée devant la duchesse d'Angoulême, recopiée exactement. Les demoiselles à gauche, les hommes à droite »⁵⁸⁸.

⁵⁸⁷ Léon BOULET, « Les Treilles de 1846 » dans le *Cahier de danse n°2*, fonds privé famille Évrard.

⁵⁸⁸ Léonce BEAUMADIER, « Les Treilles de Boulet », manuscrit non daté, collection privée famille Garau.

L'ensemble des figures est cohérent et exhaustif : passage sous La treille, petit huit, passage sous la grande treille, grand cercle, double cercle, grand huit, promenade, figure des dais, figures du serpent, mise en lignes, grand serpent, final. De cette version de 1839, rapportée par le seul Boulet, et diffusée par son enseignement, découlent probablement toutes les autres versions locales. Seule modification, et de taille : la position des danseurs. De nombreuses représentations de danseurs, antérieures à 1900, présentent également des hommes à droite, et des demoiselles à la position d'honneur, à gauche⁵⁸⁹. Les maîtres de danse Viguier, à Pézenas, et Picarel, à Béziers, ont également positionné ainsi leur danseuses et danseurs jusqu'au tout début du XX^e siècle.

D'autres réjouissances bas-languedociennes, connaissant un succès populaire équivalent à celui des Treilles, sont soumises à des phénomènes d'interférences plus importants. Le Noble jeu du Chevalet, déjà étudié par Pierre Laurence et Claude Achard⁵⁹⁰, présente des variations locales fortes (entre Mèze et Montpellier), ainsi que des versions formelles totalement différentes dans l'Europe entière. L'apparition spontanée de danses sémantiquement similaires (dressage d'un cheval, offrande de raisin) ne signifie pas une origine commune des danses, mais un des traits caractéristiques intrinsèques d'un groupe étendu. Les folkloristes les plus avisés à la fin de la Seconde Guerre mondiale s'attachent à ce qu'ils peuvent étudier avant qu'il ne soit vraiment trop tard : la mémoire des derniers pratiquants, l'évolution très locale des figures, et les musiques qui les accompagnent.

Ortalà

Les paroles connues sur la musique des Treilles, du XVIII^e siècle à nos jours, font état d'une quinzaine de couplets correspondant, suivant les versions chorégraphiées, à chacune des figures de la danse. Monique Decitre va plus loin et affirme qu'il était systématiquement chanté un couplet par figure ou par danseur⁵⁹¹.

Les paroles des danses changent avec le temps, au gré des auteurs et des événements. Cependant, les fêtes obligatoires dédiées aux événements royaux et impériaux ne donnent pas lieu à des paroles-imposées ; ce sont les entrées royales⁵⁹², et plus fréquemment les événements locaux qui inspirent les auteurs régionaux, les écrivains populaires, les journalistes et parfois les félibres comme Junior Sans ou Louis Roumieux. Leurs versions personnelles, publiées dans les programmes municipaux, marquent durablement les pratiquants et s'insinuent dans les groupes en mal de musiciens attirés. Les paroles des Treilles d'Antoine Barrière (1777), du docteur Bourguet (1825),

⁵⁸⁹ Couverture de *L'illustration*, n°2577, 1892 ; *La danse des Treilles au Peyrou de Montpellier*, dessin de Louis, non daté.

⁵⁹⁰ Claude ACHARD, « La danse du Chevalet montpelliérain », et Pierre LAURENCE, « Éléments sur l'évolution musicale et chorégraphique du Chevalet », dans *Danse et société*, Isatis, Toulouse, 1992, pages 46 à 76.

⁵⁹¹ Monique Decitre, « lettre à Léonce Beaumadier », manuscrit non daté, collection privée famille Garau.

⁵⁹² Les paroles dédiées au frère de Louis XVI (1777), à Charles X (1825), ainsi qu'à Louis-Napoléon Bonaparte (1852), tous trois en visite en Bas-Languedoc, ont eu l'honneur de paroles dédiées.

de Julien Sans (1852), des félibres Louis Roumieux (1878) et Junior Sans (1892) rencontrent un succès d'estime autant que populaire à leur sortie. Mais les paroles les plus répandues, dès la fin du XIX^e siècle, en toutes occasions et quel que soit le milieu social de pratique, sont celles dont le refrain met en scène un énigmatique *Ortalà*.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la grande majorité des paroles de la danse des Treilles ne semble pas connaître de refrain. Chaque version des paroles écrites de Béziers à Montpellier s'articulait autour d'une dizaine de couplets dédiés à une personnalité de passage, aux danseurs eux-mêmes, ou à la gloire de la cité. Junior Sans, en 1892, ne déroge pas à la règle suivie par son père en 1852 et signe neuf couplets en faveur de Pierre-Paul Riquet, du sculpteur Injalbert, du Chameau de Béziers, et des danseurs eux-mêmes... Elles sont rédigées sur le modèle des poèmes du Moyen-Âge et de la Renaissance, et présentent des couplets thématiques.

En 1777, dans une saynète biterroise d'Antoine Barrière publiée en 1862 par Ernest Fuzier, apparaît probablement pour la première fois un refrain destiné à être repris par l'ensemble des personnages. La saynète est très locale ; elle a pour cadre « une fête biterroise », ainsi que des personnages régionaux connus de tous les habitants du Biterrois : deux couples de treilleurs, un officier, un soldat, le marquis de Graissessac, ainsi que « Domier, maître des Treilles ». L'intrigue est un vaudeville assumé, se déroulant en un seul acte sur une place de Béziers. Pourtant, les paroles sont généralistes ; elles ne sont pas réservées ni dédiées à une localité, mais elles concernent une pratique régionale. Le refrain, pas plus que les paroles en langue française, ne connaît pas le succès escompté :

« O gai lan la, passons deçà delà
Sous le berceau des Treilles
O gai lan la, passons deçà delà
C'est bien, c'est bien cela »⁵⁹³.

En 1878, à l'occasion des fêtes latines de Montpellier, Louis Roumieux publie une version de paroles pour la danse des Treilles qui marque les esprits. Dotée d'un refrain calqué sur celui d'Antoine Barrière, la version de Roumieux s'adresse à un personnage à l'honneur dans les dix couplets suivants : le *cap de jovent*, le chef de jeunesse qui conduit la danse :

« Eh ! Io-tant-là ! Passa se vos passar	[Eh ! Io-tant-là ! Passe si tu veux passer
Passa dejout las Treilhas	Passe sous les Treilles
Eh ! Io-tant-là ! Passa se vos passar	Eh ! Io-tant-là ! Passe si tu veux passer
Tres cops sans t'arrestar.	Trois fois sans t'arrêter

⁵⁹³ Antoine BARRIERE, « Chanson des Treilles de 1777 », dans *Une fête à Béziers*, Ernest Fuzier, 1862.

<i>Cap de joven, que vas couma lo vent</i>	Chef de jeunesse, qui vas comme le vent
<i>Espéra ta poulida !</i>	Attends ta partenaire !
<i>Cap de joven, que vas couma lo vent</i>	Chef de jeunesse, qui vas comme le vent
<i>Espèra-là que ven »⁵⁹⁴.</i>	Attends-la un elle arrive]

Cette version Montpelliéraine de 1878 par un poète félibre reconnu rencontre un grand succès. Elle devient la version principale des treilleurs régionaux, et essaime à la faveur des rencontres félibréennes de la fin du siècle. Elle contient un aimable *retinton*, « *Eh ! Io tant-là* », qui connaît de nombreuses adaptations selon les localités.

À force d'usage, apparaît une variation locale qui se généralise dans tous les recueils de danses folkloriques régionales à partir des années 1950 ; elle comporte également un refrain, et un patronyme en lieu et place du *retinton* :

*« E Ortalà, Passa se vos passar
Passa dejoust las Treilhas
E Ortalà, Passa se vos passar
Tres cops sans t'arrestar »⁵⁹⁵.*

Il est difficile de définir l'origine de cette version, commune à tous les groupes folkloriques d'après-guerre. Clardeluno intègre ce refrain au répertoire chanté du Sourire Cazadarnol dès 1955, ainsi qu'à celui du groupe artistique reformé de l'*Escolo Trencavel*, mené par Léonce Beaumadier. C'est ce dernier qui apporte une réponse simple à une question récurrente dans le monde folklorique bas-languedocien : qui est cet *Ortalà*, tant mis à l'honneur dans le refrain de la chanson des Treilles ? D'aucuns l'ont pris pour la *bassinièra*, autre personnage local des Treilles que Louis Paul honore dans sa collection de caricatures des notables du Biterrois⁵⁹⁶ ; Beaumadier décrit ce personnage récurrent des Treilles dans *Trencavel* :

« Las Treilhos abiòu alaro uno filhouno causido per sa bèutat que se tenio en testo dels dansaires amb'uno panièro à la man. Semblo plan, per aquel geste, qu'anabo pourtar d'oufrandos destinados sabem pas à qual : l'oufrando de la Frucho Nouvelo »⁵⁹⁷.

[Les Treilles avaient alors une jeune fille choisie pour sa beauté qui se tenait en tête des danseurs avec un panier à la main. On dirait bien, avec ce geste, qu'elle allait porter des offrandes à on ne sait qui. L'offrande de la nouvelle récolte]

⁵⁹⁴ Fernand TROUBAT « *La danse des Treilles* », dans la *Revue des langues romanes*, cinquième volume de la deuxième série, p. 281.

⁵⁹⁵ CLARDELUNO, « *Las Trelhos* », dans le *Cansonnier du Languedoc*, Maintenance du Languedoc, 1940.

⁵⁹⁶ Louis PAUL, *La Bassinièra*, dessin original, musée du Biterrois, non daté.

⁵⁹⁷ Léonce BEAUMADIER, « *Ço Nostre, Las Trelhos* », dans *Trencavel*, n°25, janvier 1939.

Ortalà a pourtant joui d'une grande notoriété. Oubliée depuis la fin du XIX^e siècle, la véritable identité de cet *Ortalà* régionalement connu depuis plus d'un siècle est pourtant rappelée dans la revue *Trencavel* ; Beaumadier indique que le maître de danse Quérel, pour mener la danse des Treilles lors des grands événements de 1892, avait choisi deux chefs de jeunesse, un pour chacun des événements :

« *Sioguèt en 1892 à l'oucasion d'uno remirable espousicioun [...] Soun cap de jouvent èro moussu Dispans. Pièi sioguèt per las festos d'Injalbert (del Titan). Ero Hortala que las menèt (aiço m'es estat dich per un dels « mirlitouns » de la colo (Hortala èro del Capnòu) »*⁵⁹⁸.

[Ce fut à l'occasion d'une admirable exposition [...] Son chef de jeunesse était monsieur Dispans. Puis ce fut pour les fêtes d'Injalbert (du Titan). C'était Hortala qui les menait (ceci m'a été rapporté par un des « mirlitons » de l'équipe). Hortala était du quartier du Capnau]

Il s'agit bien du patronyme, ou d'un surnom, du meneur des Treilles de 1892. Le nom d'Hortala s'intègre parfaitement, sémantiquement et en mesure, à la version chantée de 1878, signée par le félibre Louis Roumieux. Le *retinton* original est remplacé avantageusement par « *E Hortala* », associant la danse régionale à la cité biterroise et au savoir-faire de ses nombreux chefs de jeunesse. Cette version dite « d'Hortala » devient, dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, et à la faveur des premières publications ethnologiques sur le folklore régional français, la version quasi unique des groupes folkloriques languedociens.

La pratique du folklore dansé subit, entre la fin du XIX^e siècle et la fin de la Première Guerre mondiale, un sérieux coup d'arrêt. Faute de pratiquants assidus et formés par la tradition familiale et sociétale, cette pratique s'en remet aux tout derniers folkloristes qui usent de leur position pour prendre certaines libertés avec la tradition.

Les altérations multiples dans le pas, les figures et les personnages de la danse des Treilles deviennent ainsi la règle dans une société urbaine qui a définitivement tourné le dos à ses anciennes coutumes. Le revivalisme de l'après-guerre intervient semble-t-il trop tard pour sauver de l'oubli certaines pratiques rurales du XIX^e siècle. Le travail des folkloristes n'en sera que plus complexe.

b) Les cahiers des félibres

Les premiers collectages

Orphelins des dernières colonies et possessions françaises d'outre-mer, constatant le recul chronique de la société paysanne pendant les Trente Glorieuses, les ethnologues nationaux se penchent sérieusement sur le folklore national dès le milieu du XIX^e siècle, et jusqu'après la

⁵⁹⁸ Id.

deuxième guerre mondiale. De plus, depuis la troisième République et une politique culturelle opposant petites et grandes patries, le folklore régional connaît une dépréciation certaine aux yeux de l'opinion. Kurt Sach, Joseph Canteloube, Arnold Van Gennep et d'autres prennent conscience d'un danger imminent, celui de la perte d'un grand nombre de traditions populaires soumises à une société agonisante. Avant eux, les folkloristes régionaux avaient, au mieux, paré au plus pressé en collectant les derniers pratiquants réels des danses et musiques traditionnelles de l'ancienne société paysanne victime d'un exode rural sans précédent. Il était plus que temps. Léon Boulet, de Montpellier, semble faire le lien entre pratique rurale et retranscription scénique de ces pratiques. Né le 26 mai 1885 à Vernarèdes, dans le Gard, décédé à Montpellier en 1962, il observe dès son jeune âge les dernières évolutions des Treilles et du Chevalet dans différents villages du Montpelliérain.

Léon Boulet mène des enquêtes de terrain auprès des danseurs locaux, devient dans le même temps masseur-adjoint des hôpitaux de Montpellier puis professeur de gymnastique dans un lycée, et profite de cette triple compétence pour reconstruire un folklore fragmentaire. Léon Boulet n'est pas le seul à mêler les deux disciplines. L'éducation populaire qui est apparue dans l'entre-deux-guerres avait déjà révélé des maîtres de danses traditionnelles, comme M. Pautou, professeur de gymnastique à Lodève, ou encore M. Rocca à Montpellier. Pourtant, il y a fort à parier que les connaissances et les habitudes des enseignants au sein des sociétés de gymnastiques françaises aient quelque peu influencé la reconstruction des danses partiellement oubliées.

La création des premières sociétés de gymnastique correspond à un besoin d'éducation et de formation de la jeunesse de la Troisième République, juste après la défaite de 1870. L'enseignement de la gymnastique est d'ailleurs assorti, depuis les directives ministérielles de Fortoul, d'initiations à l'escrime et au tir. Cet élan à la fois éducatif et patriotique se fait sur le modèle des concours et de l'enseignement militaire de la danse, et c'est naturellement que des correspondances étroites se lient entre les deux disciplines : danse et gymnastique, insinuées au sein des institutions républicaines, essaient dans la société civile sous la forme d'associations, de sociétés publiques, d'amicales qui parfois sont amenées à fusionner, du fait de leur enseignement partagé. Les professeurs qui dispensent les deux enseignements pendant plusieurs décennies sont pourtant amenés à faire un choix, pendant l'entre-deux-guerres, à la faveur de plusieurs changements radicaux dans l'exercice de la danse et de la gymnastique.

D'une part, la gymnastique, jusqu'alors considérée essentiellement comme une discipline individuelle d'éducation physique comme la danse, se heurte au développement d'autres sports introduisant des notions de vitesse, d'affrontement et de compétition. Il s'agit du football, du rugby, de la boxe et de tous les sports qui peuvent soustraire à la pratique de la gymnastique de nombreux adeptes. La discipline se modernise et crée ses propres compétitions sous l'impulsion de Charles Cazalet, président de l'Union des sociétés de gymnastique de France. La gymnastique individuelle,

liée à la conscription et à la santé publique, se sépare de fait de la danse traditionnelle au moment où celle-ci connaît également de profonds bouleversements.

D'autre part, la pratique de la danse populaire, privée de sa société paysanne maternelle, nécessite un besoin de collectage et d'enquêtes de terrain totalement étranger à la gymnastique et à l'escrime. Le travail du folkloriste se fait souvent à temps perdu, tandis que la gymnastique se professionnalise. Les obligations de la danse traditionnelle et de la gymnastique divergent et rares sont ceux qui peuvent mener les deux occupations de front après la Seconde Guerre mondiale.

Enfin, la nouvelle pratique scénique des danses traditionnelles induit une spécificité inédite ; la notion de spectacle prime dorénavant sur celle de plaisir communautaire puis sur celle de performance, qui ne peut être assumée par des danseurs amateurs. À cet instant de son histoire, la danse populaire et traditionnelle, privée de son environnement social maternel (l'ancienne société paysanne), ainsi que de sa principale fonction sociale (l'Éducation physique) devient une tout autre discipline. Après la Seconde Guerre mondiale, le folklore se met en quête d'un public intéressé, de danseurs et musiciens compétents, ainsi que d'une nécessaire reconnaissance pour subsister. Celle-ci passe, comme pour la gymnastique, par la constitution de fédérations régionales puis nationales, et avant toutes choses, par la création de groupes folkloriques expressément dédiés à la danse costumée et à la musique traditionnelle sur instruments désuets. Mais l'époque militaire et la pratique gymnique de la danse traditionnelle a profondément marqué les esprits ; il reste dans les répertoires et les habitudes certains mouvements qui ne doivent rien à la société paysanne de l'Ancien Régime.

La théorie du Chevalet

Ainsi, les danses du Chevalet et d'autres danses populaires réalisées par les groupes folkloriques héraultais de l'après-guerre comptent dans leurs répertoires des pas académiques, autrefois réservés aux salons et concours, ainsi que des postures directement inspirées des exercices physiques militaires. Le répertoire de Boulet distingue ainsi quatre-vingt-quinze pas académiques⁵⁹⁹ et son Chevalet présente un galop couché, non dansé, contesté par de nombreux pratiquants. À Béziers, Léonce Beaumadier, avant de rencontrer Léon Boulet à plusieurs reprises, s'interroge également dans des notes manuscrites sur les évolutions du Chevalet.

Ainsi, contrairement à ce qu'avance l'ethnologue Pierre Laurence⁶⁰⁰, Léon Boulet et Léonce Beaumadier ont tous deux rédigé leurs propres théories de la danse du Chevalet, en fonction de documents d'archives et de leurs propres enquêtes menées dans les années 1930 auprès des derniers pratiquants de l'ancienne société rurale. Ces théories sont précieuses et elles sont conservées jalousement dans les archives des groupes folkloriques qui ont succédé à leurs écoles félibréennes

⁵⁹⁹ Léon BOULET, *Cahier de danse n°1*, fonds privé famille Évrard.

⁶⁰⁰ Pierre LAURENCE, « Éléments sur l'évolution musicale et chorégraphique du Chevalet » dans *Danse et société*, Isatis, Toulouse, 1992, p. 60 à 76.

respectives. Ces réflexions très détaillées et illustrées par les deux principaux folkloristes languedociens constituent des sources indispensables pour comprendre ce qui s'est joué pendant l'entre-deux-guerres, et dans les années qui ont suivi la Libération.

Léonce Beaumadier, auteur de nombreux collectages, rédige ses notes de manière parfois désordonnée. À sa mort, l'essentiel du fonds a été sauvé par les membres de son *Escolo Trencavel* qui ont pris soin de conserver les tapuscrits et les notes lisibles. Le reste, une masse impressionnante de manuscrits et tapuscrits promis à la destruction, fut sauvé *in extremis* par Bernadette Garau, responsable des *Jardinières de l'Orb*, le jeune groupe folklorique d'alors en Biterrois. Ces documents, dont les schémas et descriptions de danses issus des collectages de 1930 à la Seconde Guerre mondiale, sont restés jusqu'à ce jour inutilisés. Léonce Beaumadier notait tout ce qu'il collectait, toutes ses pensées à propos du folklore local sur des feuilles séparées, des cahiers, des carnets, des bandes magnétiques... Mais il ressort de cette quantité d'informations que la danse du Chevalet, telle que l'envisageait Léonce Beaumadier avant sa rencontre avec Léon Boulet, prenait en compte les spécificités, voire les excentricités observées ou rapportées dans les villages de l'Hérault depuis le milieu du XIX^e siècle. Son aptitude à collecter, puis à analyser les pratiques locales d'avant la fin de la société paysanne qui les entretenait suscite l'intérêt affirmé des ethnologues français les plus réputés. Après Canteloube en 1943, c'est Arnold Van Gennep lui-même qui contacte Beaumadier à propos du Cheval-Jupon languedocien ; Van Gennep se confie à Beaumadier sur ses difficultés. Il se heurte à une double difficulté récurrente et paradoxale, concernant le Chevalet : celle de la multiplicité des versions et celle de l'absence criante de notation :

« Les renseignements que j'ai pu découvrir, ou obtenir sur les Chibalets en Languedoc sont en effet très insuffisant : on n'a bien décrit ni la forme, la manière, la décoration de ces Chibalets, ni les pas de danse, ou contre-pas, ou évolutions en groupe. Et ceci est vrai aussi de la danse à Montpellier, confondue par divers auteurs avec celle des Treilles »⁶⁰¹.

Le manque de descriptions écrites à propos d'une danse aussi répandue que celle du Chevalet est le signe d'une pratique véritablement populaire, orale et séculaire. Seules des enquêtes de terrain, effectuées avant la disparition des derniers pratiquants issus d'une ancienne société rurale, peuvent apporter des réponses aux questions des ethnologues et des nouveaux maîtres de danse ; Van Gennep le sait et flatte le folkloriste biterrois pour obtenir de lui ce qui avait été refusé par prudence à Canteloube : ce dernier était maurassien, et publiait régulièrement dans l'Action Française ses études sur le chant traditionnel et populaire. Beaumadier, échaudé par l'organisation des *Caritats* et de la fête de la légion sur ordre de l'État français, n'avait plus voulu travailler avec

⁶⁰¹ Arnold VAN GENNEP, « Lettre à Léonce Beaumadier, 16 décembre 1945 », fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, carton n°6.

un consultant artistique de l'État Français, siégeant à Vichy. Il demeure sensible aux arguments de Van Gennepe :

« Seul un homme du métier, un spécialiste et un bon observateur comme vous pourrait mettre tout ceci au clair, et nous renseigner enfin sur les divers thèmes musicaux qui rythment la pantomime. C'est en présence de ces confusions que j'ai évité de prendre position. Cependant, il faudra bien que j'en parle dans mon Manuel... Si donc vous vouliez me communiquer vos renseignements et vos opinions, je vous serai vivement reconnaissant : car comme vous le dites, je ne tiens nullement à répandre des erreurs. Et j'aurai soin de dire dans le manuel que c'est à vous que je dois ces rectifications »⁶⁰².

Beumadier s'empresse de répondre à l'ethnologue, par retour du courrier. La lettre est longue ; six pages manuscrites détaillent la pratique languedocienne et l'état de ses recherches sur l'origine, le pas et les figures du Chevalet. La description de la danse est fort documentée, et le folkloriste connaît la valeur des témoignages populaires et paysans qu'il a recueillis lui-même avant-guerre :

« C'est parce qu'un à-côté très important a échappé que je me jette dans la mêlée. J'en ai noté la musique d'après les normes des plus anciens ménétriers, l'ayant jouée avec eux. C'est le pas populaire, ce dont nulle part il a été parlé, qui m'incite à intervenir, d'autant plus que l'Institut d'études occitanes⁶⁰³ se doit d'être complet et dans le vrai »⁶⁰⁴.

Pourtant, ni dans le *Manuel du folklore français*⁶⁰⁵, ni dans les *Notes comparatives sur le Cheval-jupon*⁶⁰⁶ publiées par Van Gennepe lui-même, n'apparaît le nom de Beumadier. Pire, c'est celui du docteur Herber, folkloriste discret de Lansargues, qui recueille les honneurs du *Manuel* pour la partie languedocienne. Lors de la rédaction du troisième volume en 1947, le nom de Beumadier, après les participations du Félibrige biterrois aux manifestations culturelles de l'État français, était-il toujours frappé d'indignité ?

La recherche ethnographique menée par Beumadier et ses collègues félibres locaux fait état d'une danse du Chevalet par nature exubérante et exécutée principalement lors de réjouissances populaires subversives. Léonce Beumadier les observe notamment à Vias, à Béziers, à

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ L'I.E.O. est une association culturelle en lien avec la Société d'étude occitanes. Elle a pour but, dès sa création en 1945, le maintien et le développement de la langue et de la culture occitane par la promotion et la normalisation de tous les travaux qui concernent la culture régionale.

⁶⁰⁴ Léonce BEUMADIER, « Lettre à Arnold Van Gennepe », duplicata du manuscrit original, 23 décembre 1945, *Ibid.*

⁶⁰⁵ Arnold VAN GENNEPE, *Manuel du folklore français*, tome 1 volume 3, éditions Picart, Paris, 1979. p. 904.

⁶⁰⁶ Arnold VAN GENNEPE, *Notes comparative sur le Cheval-jupon*, Cahiers d'ethnologie folklorique, n°1, Maisonneuve, Paris, et Institut d'études occitanes, Toulouse, 1945.

Montagnac⁶⁰⁷, mais c'est dans tout le département que le Chevalet est carnavalesque. Il l'est même à Montpellier, qui entretient pourtant, de loin en loin depuis 1721 et la présentation de la danse devant Louis XV à Versailles, une image solennelle et rigoureuse de la pratique. La chorégraphie contemporaine de la danse, établie par le maître Boulet dans l'entre-deux-guerres pour des raisons scéniques, est l'héritière naturelle de cette version royale du Chevalet. Elle se diffuse jusqu'à faire oublier, lors des principaux revivalismes, la pratique populaire initiale. Il n'en reste pas moins que la danse du Chevalet, surnommée parfois « le Noble jeu de Chevalet », pratiquée partout en Languedoc, n'est pas toujours empreinte d'une grande noblesse. Elle représente surtout un jeu mimétique populaire, fort apprécié des populations et très éloignée de la version régulée et académique du montpelliérain Boulet. Violet Alford le reconnaît en 1937 :

« Ce serait une erreur de croire le Chibalet limité à Montpellier car on le retrouve dans l'Hérault à Mèze, Lansargues, Valros, Cournonterral et Agde ; dans l'Aude à Narbonne ; et la coutume est tellement vivace qu'on fabrique de nouveaux chevaux quand on en a besoin. Ils portent des clochettes et alternativement s'enfuient de leur donneur d'avoine ou le poursuivent »⁶⁰⁸.

La danse initiale est résolument corporative, paysanne et enjouée. Claude Achard cite un jugement montpelliérain de 1781 précisant que « de jeunes gens habillés en bohémiennes, quoiqu'ils n'aient le visage point masqué, portaient des bonnets de femmes blancs, fleuris de vert et de rouge »⁶⁰⁹. Cette dimension festive, mettant en scène des garçons travestis ou des comportements subversifs, se transmet par tradition jusqu'aux folkloristes du début du XX^e siècle. Ceux-ci sont partagés entre la sauvegarde d'une tradition carnavalesque, et la nécessaire adaptation scénique et chorégraphique. Ce dilemme est rapporté par Clardeluno elle-même, dans le compte-rendu d'une sortie du Sourire Cazadarnol à Saint-Pons-de-Thomières en 1963 :

« Dansé par Montpellier de façon littéralement échevelée – car ses danseurs sont nu-tête – avec une fantaisie qui vire au comique, le Chibalet soulève protestations de la part de nos groupes. Montblanc, en particulier, qui a l'habitude de présenter la danse avec le respect et la régularité qui conviennent, Montblanc ronge son frein car son président a mis fin d'un mot aux protestations de ses danseurs »⁶¹⁰.

Les danseurs du Chevalet de Montpellier tentent de concilier la nature subversive de la

⁶⁰⁷ Léonce BEAUMADIER, *Lo Chibalet*, manuscrit non daté, fonds Léonce Beaumadier, carton n°6, musée du Biterrois.

⁶⁰⁸ Violet ALFORD, *Pyrénean festival ; calendar customs, music and magic drama and dance*. Chatto & Windus, Londres, 1938.

⁶⁰⁹ L17992, Archives départementales de l'Hérault, cité par Claude ACHARD, « La danse du Chevalet montpelliérain », dans *Danse et société*, Isatis, Toulouse, 1992.

⁶¹⁰ Jeanne BARTHES, alias CLARDELUNO, « Fête folklorique », dans *Les Cahiers du Sourire Cazadarnol*, manuscrit, 1955.

danse et ses attributs rigoristes que leurs maîtres de danse, messieurs Boulet et Nocca, ont eux-mêmes imposés partout en Languedoc. Le président de Montblanc, Albert Prunet, a enseigné la version chorégraphiée à ses danseurs citadins pour des raisons scéniques. Mais lui-même, ayant travaillé avec Léonce Beaumadier et Léon Boulet, connaît les extravagances liées à la pratique paysanne du cheval-jupon.

Le Chevalet de Mèze

Les notes sur le Chevalet, en nombre considérable, prises par Léonce Beaumadier depuis les années 1930 se trouvent être résumées en grande partie dans trois documents, rédigés par son propre fils Paul Beaumadier, par Clardeluno et par lui-même, à Bourrière, lors de sa mise au vert d'après-guerre. La théorie de Beaumadier est fort bien documentée : elle est issue de plusieurs enquêtes menées à Mèze, où la danse profite d'une plus longue transmission orale que partout ailleurs dans l'Hérault. En 1939, Le Chevalet de Mèze est conduit par M. Conques ; il s'agit encore d'un jeu, et non pas d'une performance physique :

« Après le salut du cheval et de ses servants dans la direction des quatre points cardinaux, le jeu, tout à la fois persuasif, offensif et défensif de l'animal et des hommes, permet [...] la mise en valeur du tempérament languedocien et méditerranéen »⁶¹¹.

Cette version mézoise est bien différente de la version de Boulet. Elle est réalisée à trois danseurs alignés, et non cinq dans un souci de symétrie et de visibilité au public. La danse se pratique avec un ailier, un donneur d'avoine, symbolisée par un tambourin, et un ferreur. Pas de danseurs supplémentaires afin d'occuper la scène. Pas de galop couché ou autres figures requérant un enseignement militaire de la danse. Pas de refrain récurrent. Les pas ne sont pas académiques :

« Les pas de la danse sont assez variés. En plus du pas des Treilles et de la valse à deux temps, le Chevalet utilise les pas élémentaires de la danse populaire : marche, petit galop, sautillé, chassé »⁶¹².

Cette réalisation en 1939 du Chevalet mézois marque la fin d'une longue pratique populaire. Grâce au maître de danse de l'époque, M. Conques, Léonce Beaumadier dresse la liste quasi-exhaustive des conducteurs de la danse du Chevalet qui se succèdent autour de l'étang de Thau depuis le milieu du XIX^e siècle, preuve d'une transmission régulière et suivie de la pratique locale. « Malheureusement, il ne lui a pas été possible de me donner des dates », déplore Beaumadier qui parvient toutefois à situer l'essentiel des danseurs entre 1851 et 1914. Il s'agit exclusivement de

⁶¹¹ Paul BEAUMADIER, *Le noble jeu du Chevalet, d'après les notes de L. Beaumadier*, manuscrit, 1949, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, carton n°6.

⁶¹² *Ibid.*

trios de danseurs, non soumis à l'ordonnance montpelliéraine de Boulet, comme le suggère la liste dressée par Léonce Beaumadier :

« Campagnac avec son cousin et Desplat le charcutier ;

Molinier avec Gustave Molinier et un Laurent ou Conques parfois ;

Les deux frères Vidal, pêcheurs, avec Laurent ;

Bartuolli avec Rouvier et Lager ;

Nicolas, Barthélémy, Lacaze ;

Biscarnon, Reipres, le 3^e ? ;

Lo Bakanal, Lou Gal et Galino ;

Beaumadier. [...] Mais lequel Beaumadier et à quelle date ? Je crois pouvoir la situer avant les événements de 1851 où mes grands-oncles qui étaient neuf enfants furent déportés en Afrique disaient toujours »⁶¹³ .

Le coup d'État de Louis Napoléon Bonaparte en décembre 1851 entraîne l'arrestation immédiate et la déportation en Algérie de milliers d'opposants héraultais en février 1852. Parmi eux, les aïeux de Léonce Beaumadier et la famille du *Gal*, qui reviendra de déportation, et qui pourra poursuivre la pratique traditionnelle du Chevalet.

Conques, très âgé à la veille de la Seconde Guerre mondiale, « est le doyen des danseurs de Chevalet à 3 personnages »⁶¹⁴. Il transmet *in extremis* son savoir-faire à André Dolques, qui organise une nouvelle équipe composée de Jean Roujon, porteur du cheval, Lucien Oulès et André Lavergne, donneurs de *civada* (avoine), et André Condat (ferreur) ; mais la guerre prive momentanément Dolques de sa mission de transmission. Arrêté pour ses opinions communistes, interné à Alger comme d'autres opposants politiques que l'état souhaite éloigner, Dolques ne conduit plus un Chevalet de plus en plus soumis au modèle montpelliérain naissant. Le Chevalet languedocien aurait disparu définitivement dans sa version populaire si Beaumadier n'était pas venu noter, auprès de Conques et de Dolques en 1939, les éléments fondamentaux de la danse-jeu :

« La marche se fait départ pied gauche. Le pas est celui du soldat sur la pointe des pieds. Le Cheval reste à l'écart et le donneur le suit de près. Première partie, le cheval qui se laisse un peu tenter se défend, se laisse captiver et l'on se trouve prêt pour l'avoine à donner. Puis premier branle : le donneur se rapproche, le caresse. Trois : le cheval ferré, possédé désormais par le donneur se laisse un peu mieux aller. Quatre : deuxième branle, le Cheval est enfin séduit. Cinq : l'avoine se donne sur place et on le ferre. Bon coup de fouet à la finale »⁶¹⁵.

⁶¹³ Léonce BEAUMADIER, *Notes mises en ordre concernant la danse du Chevalet à Mèze en 1939/40 auprès de Monsieur Conques*, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ *Ibid.*

Beumadier note la présence de cinq figures, ou plutôt cinq moments de la danse, mais pas un seul refrain ; ceux-ci apparaissent tardivement dans les récréations modernes. Treilles, danses de mai, danses de berger, dans leurs formes archaïques, ne présentent pas de thème récurrent mais des enchaînements de figures, de mouvements, de contredanses. Le folkloriste évoque deux branles, deux mouvements simples et collectifs qui émaillent la danse, comme il fut longtemps le cas pour d'autres danses traditionnelles parmi les plus anciennes. C'est peut-être en cela que le Chevalet, dans certains témoignages recueillis par Van Gennep, s'apparente aux Treilles de la Renaissance.

Clardeluno elle-même participe à l'enquête. Abandonnant comme à son habitude la partie chorégraphique à Beumadier et Boulet, elle se consacre essentiellement au costume, dans une publication de 1938 dans la revue *Trencavel* ; elle complète celle-ci avec la description des costumes observés à Pézenas et à Mèze, dans une lettre adressée à Léonce Beumadier :

« Parmi les costumes, à noter celui de Pézenas : chausses blanches, bonnet à pompon, ceinture-écharpe rose à droite, bas roses ; le porteur porte une cape. Et celui de Mèze : pantalon blanc serré à la cheville, chemise à l'ancienne, bonnet écossais couronné d'une crinière noire »⁶¹⁶.

Ce costume n'est pas académique ; Clardeluno décrit ici une tenue festive, pour ne pas dire carnavalesque, composé de pièces hétéroclites. La *talhòla* est à droite, signe de subversion. Les têtes sont coiffées, mais c'est de couvre-chefs voués d'ordinaire aux mascarades.

Par le résultat de toutes ses enquêtes, Beumadier sait le caractère festif et enjoué du Chevalet ; il réclame aux danseurs de Montpellier, formés aux chorégraphies précises et gymniques du maître Léon Boulet, un retour aux sources de la danse subversive. Mais le mal est fait ; les chorégraphies tardives et les contraintes académiques ont déjà pris le pas sur une pratique populaire et carnavalesque du Cheval-jupon bas-languedocien ; les danseurs de Clardeluno, issus d'une société urbaine détachée de l'ancienne société paysanne, ne sont plus en mesure de satisfaire aux fantaisies réelles de la pratique paysanne :

« Rien à dire, ou plutôt trop à dire du Chibalet que le Mimosa danse de plus en plus mal. La danse du Cheval-jupon devient une fantaisie frénétique qui coupe tous les effets du donneur d'avoine, du ferreur et des chasse-mouches. Tout le caractère de la danse disparaît, c'est une odieuse trahison. Depuis Saint-Pons où leur présentation souleva les protestations des groupes, la chose a encore empiré »⁶¹⁷.

⁶¹⁶ CLARDELUNO, *Notes très brèves sur le Chibalet*, lettre manuscrite à Léonce Beumadier, non datée, fonds Léonce Beumadier, musée du Biterrois, carton n°6.

⁶¹⁷ Anonyme, « Trente-et-unième sortie » dans *Lou Sourire Cazadarnol*, dit *Le journal de Clardeluno*, manuscrit, Cirdoc, Béziers 1965.

Malgré ses découvertes et ses certitudes, Léonce Beaumadier suit les préconisations d'autres folkloristes plus réputés, et consent à régler les pas et les figures d'une danse jusqu'alors considérée comme carnavalesque dans l'ensemble de la région. Les versions locales du Chevalet disparaissent ainsi progressivement. La version chorégraphiée du montpelliérain Léon Boulet correspond d'autant mieux aux attentes du public et de la plupart des folkloristes qu'elle est adaptée aux contraintes scéniques, et revêt un caractère académique spectaculaire.

La chorégraphie montpelliéraine

À Montpellier, dès l'Entre-deux-guerres, Léon Boulet commence à se tailler une solide réputation. Il désire laisser une trace exploitable de son immense travail ethnographique et chorégraphique. Il entreprend, dès la Libération, de rédiger sur des cahiers d'écolier l'ensemble de ses connaissances sur les pas, mouvements et figures de chacune des danses traditionnelles, folkloriques et scénarisées de son répertoire. L'œuvre est immense, et secrète. Boulet entoure de silence l'origine de ses créations traditionnelles, qu'il cautionne par une appartenance au Félibrige, une des seules organisations s'occupant de folklore avant l'avènement des premières fédérations régionales et nationales. Dans ses cahiers, Léon Gabriel Boulet se revendique d'ailleurs comme « félibre mainteneur de l'*Escolo del Clapas de Mont-pellier* »⁶¹⁸. Pourtant, Léon Boulet, à l'instar de nombreux autres folkloristes, n'a jamais rien publié en occitan, et s'exprimait principalement en français, notamment lors des répétitions de danse de son *Escolo*, de ses enseignements gymnastiques, et des discussions avec les folkloristes des générations suivantes.

Sa théorie du Chevalet est très bien détaillée. Les deux cahiers contiennent chacun une version légèrement différente de la danse.

Le pas de Treilles, abondamment utilisé dans la danse du Chevalet, est renommé « pas de basque » dans le premier cahier ; Boulet décrit huit figures pour quatre refrains. Cette version, enseignée par le maître montpelliérain, influence la pratique dans tout le Languedoc, mis à part des variations très localisées, à Mèze ou à Poussan, conduites par des *caps de jovens* isolés et indépendants. Les figures des Treilles, présentes dans le premier cahier, sont celles qui sont encore dansées de nos jours : *La ressa*, *la valsa*, *la cibada*, la caresse, les quatre points cardinaux (ruades) et le petit galop couché, le cheval de côté et le grand galop. Au début de la danse, ainsi qu'au final, un salut « aux quatre coins », est le signe d'une chorégraphie tardive établie pour un public de rue, mais pas pour une scène. C'est cette version que fait danser Beaumadier à l'*Escolo Trencavel*, dès la fin des années 1930, et qui essaïmera dans tous les groupes folkloriques rattachés au Félibrige.

De très nombreux folkloristes relient la danse du Chevalet à une légende montpelliéraine ; le roi Pierre d'Aragon aurait ramené sa femme Marie en croupe sur son cheval de Barcelone à Montpellier, perdant un fer à Saint-Jean-de-Védas et, étant accueilli en grande liesse dans la ville,

⁶¹⁸ Léon Boulet, *Cahier de danse n°1*, manuscrit non daté, fonds privé famille Évrard.

les habitants ont eu l'idée de commémorer chaque année l'entrée royale par une danse autour d'un cheval postiche. La légende est rapportée dans de nombreux ouvrages, depuis le *Mercure Galant* de 1721, jusqu'à la littérature ethnographique contemporaine. Pourtant, Léon Boulet évacue cette idée de genèse très locale de la danse et ne fait jamais, ni dans ses cahiers, ni dans ses lettres à Beaumadier, aucune mention de cette légende royale montpelliéraine. Son opinion est tout autre : il rédige, à la fin de la description dans le premier cahier, la signification de la danse et le but des figures : le dressage de l'animal sauvage (« L'animal devient savant et le maréchal le sais ; pas marchés »⁶¹⁹). Le Chevalet était donc pour lui une danse corporative, voire rituelle, pratiquée partout en Europe, et dont les versions ont subi par l'usage et le temps de nombreuses interférences. La principale d'entre elles est sans nul doute la pratique carnavalesque liée au totémisme occidental en général, et au cheval-jupon languedocien en particulier.

Dans le deuxième cahier, Boulet détaille le « Chevalet de 1846 », avec, comme à son habitude, un croquis précis pour chaque figure. Les premières sont identiques à la version effectivement enseignée par le maître, mais les dernières diffèrent logiquement : une *scottish* en lieu et place des ruades, et deux figures finales totalement différentes : une nouvelle *ressa* et une nouvelle valse. Malheureusement, Léon Boulet ne cite pas la source qui lui avait déjà détaillé la chorégraphie des Treilles de 1846 et qui lui offre celle du Chevalet de la même année. Cependant, celle-ci est crédible : la *scottish* venait d'apparaître en France, dans les salons de la Monarchie de Juillet, et la valse était à la mode, et faisait scandale. Léon Boulet affirme cependant que la figure du galop couché était déjà présente en 1846, ce qui préfigurerait l'introduction des mouvements gymniques dans les chorégraphies traditionnelles, avant les préconisations ministérielles de Fortoul. Cela aussi est crédible : le Colonel Amoros, professeur de gymnastique et théoricien du sport, avait déjà publié dès les années 1830 nombre d'ouvrages sur les bienfaits thérapeutiques et artistiques de la discipline. Le parlementaire et académicien Salvandy avait, en 1845, ordonné une étude sur l'enseignement du chant et de la gymnastique dans les établissements scolaires. Léon Boulet, professeur de gymnastique, maître de danse et personnel soignant de l'hôpital de Montpellier, s'inscrit lui-même dans cette démarche d'enseignement sportif et artistique ; sensible aux exercices physiques, il inscrit dans sa théorie personnelle du Chevalet, la figure du galop couché qui constitue la principale différence avec les versions analogues de la danse régionale. Son appartenance au Félibrige et ses enseignements dans les groupes affiliés au mouvement de Mistral rendent beaucoup plus facile la diffusion de ses chorégraphies dans toute la région. Enfin, Léon Boulet profite d'une descendance encline à perpétuer sa mémoire ; ainsi peut-on lire dans le journal du groupe de Clardeluno :

« Ce sont les deux fils de notre regretté Boulet, le danseur de Chivalet qui émerveilla Béziers lors de la Santo-Estèlo de 1937, qui viennent de reprendre cet instrument délaissé [le hautbois] et qui en

⁶¹⁹Léon BOULET, « Le Chevalet de 1846 », dans *Cahier de danse n°2*, fonds privé famille Évrard.

jouent déjà en maîtres »⁶²⁰.

Les héritiers familiaux, ainsi que les élèves de Boulet sont marqués profondément par son enseignement. Les fils spirituels du maître de danse sont nombreux et contribuent activement à la diffusion d'une version unique des danses et musiques populaires du Bas-Languedoc, notamment celle du Chevalet : parmi eux Gardel dit « L'Ancien » de Montpellier, Prunet de Montblanc, et Combes de Béziers. Ceux-là répandent la version montpelliéraine académique à cinq danseurs dans toute la région, et provoquent l'oubli de la version historique de la danse, exécutée jusqu'en 1890 à Béziers et dans tout le département, par une équipe de Biterrois, Piscénois et Mézois : messieurs Cros, Aluzet, Balso et Augé. Seules les localités de Mèze, Poussan, Montbazin perpétuent un peu plus longtemps la pratique populaire du Chevalet, une pratique à laquelle adhéraient originellement Léon Boulet et Léonce Beaumadier, qui furent eux-mêmes pris au piège du revivalisme folklorique et du ballet chorégraphié.

L'influence des félibres

Les cahiers de Boulet ne sont pas datés ; il y a fort à parier qu'ils ont été rédigés sur une période extrêmement étendue, de la fin de la Première Guerre mondiale à la mort de leur auteur en 1962. Ils ont ensuite été recopiés, enrichis de schémas détaillés et de notes précises sur chaque aspect des danses. Celles-ci ont été réalisées dans chaque formation de danseurs dans lesquelles officiait Léon Boulet. Il en va de même pour les notes de Beaumadier, réalisées tout au long d'une vie et mises en pratique lors des sorties artistiques de *l'Escolo Trencavel*. La spécificité des deux folkloristes héraultais réside dans une mise en pratique immédiate des découvertes et résultats d'enquêtes menées tambour battant avant la disparition des derniers témoins. Cette simultanéité des recherches en domaine folklorique et des créations explique en partie les variations nombreuses qui émaillent les réalisations des danses et musiques folkloriques chez Boulet et Beaumadier. Leurs cahiers et notes contiennent ainsi plusieurs versions d'une même danse et témoignent de la gageure manifeste à établir une vérité illusoire. Les danses populaires, à plus forte raison celles qui ont rencontré un immense succès, connaissent une longue vie, de multiples interférences avec des pratiques voisines et similaires qui rendent complexe leur étude et justifient de nombreuses variations locales.

Ce que révèlent ces deux fonds longtemps restés confidentiels, outre une réflexion profonde sur l'évolution des chorégraphies et des pas, c'est une fixation quasi définitive des danses traditionnelles dans une version précise après avoir connu des modifications régulières. Les danses, les musiques, les costumes sont définitivement fixés selon les rares sources et la mémoire des

⁶²⁰ Anonyme, « Vingt-quatrième sortie, 13 janvier 1963 », dans *Lou Sourire Cazadarnol*, dit *Le journal de Clardeluno*, manuscrit, Cirdoc, Béziers.

derniers pratiquants, à un moment où le folklore connaît un bouleversement rédhibitoire : la pratique naturelle et communautaire se mue en une discipline réglée et organisée qui tourne définitivement le dos à une pratique vécue ; le folklore s'oriente vers une pratique purement spectaculaire, établie par les derniers pratiquants et les premiers folkloristes, dont les décisions sont prises pour argent comptant. Ceux-ci profitent de publications à grands tirages et d'une renommée rapide. À ce titre, se dégagent pour l'opinion publique des personnes-clefs, des références, des chantres du folklore, des mainteneurs des traditions dont certains parlent encore, au sein des groupes folkloriques contemporains, avec respect et déférence.

Boulet n'est pas beaucoup plus âgé que Beaumadier, mais il jouit d'une notoriété supérieure conférée par son appartenance à l'*Escolo dau Clapas*, sa prestigieuse charge de professeur, ainsi que par le succès rencontré par ses groupes de danses traditionnelles : Les danseurs du *Clapas*, ainsi que le *Mimosa*. En 1948, il danse le Chevalet au Royal Albert Hall de Londres et acquiert une renommée qui, définitivement, le propulse au-devant de la scène folklorique. Il devient dès la fin de la Seconde Guerre mondiale le mentor de tous ceux qui se préoccupent de la pérennité du folklore en Bas-Languedoc.

Naturellement, Beaumadier fait à de nombreuses reprises le déplacement à Montpellier pour comparer ses recherches à celles de Boulet. Ne pouvant pas danser, il se fait accompagner de ses principales danseuses afin de confronter, comme à son habitude, la théorie et la pratique. Avant-guerre, c'est Angèle Guévenoux, conductrice des Treilles de l'*Escolo Trencavel*, qui apprend du maître montpelliérain les pas de Treilles et de mazurka. Après-guerre, c'est Jeanne Tardieu, petite-nièce et filleule de Beaumadier, qui reproduit les pas de Treilles, le pas dit « sissonne », le pas français, et autres pas académiques intégrés par Boulet et les mainteneurs félibres au folklore régional. À l'heure de la reconstruction du folklore, au moment du troisième revivalisme, le Félibrige a déjà causé des torts irréversibles à la pratique traditionnelle locale. La généralisation des pas académiques pour l'équité des concours et l'uniformisation des figures pour des raisons de domination culturelle portent les mêmes atteintes aux particularismes locaux que celles causés par la normalisation de la langue d'oc. La danse languedocienne se voit codifiée et uniformisée, comme avant elle ont pu l'être les danses de caractère, puis les danses d'assaut de Provence.

Le prosélytisme du Félibrige contribue ainsi à diffuser des versions uniques des danses les plus répandues. Dans ce domaine, Léon Boulet fut prophète en son pays ; après avoir fortement influencé Beaumadier et tout l'ouest du département, il devient à Montpellier le mentor du couple Évrard, appelé à reprendre en main le *Mimosa* (le groupe folklorique créé par Boulet), rapidement rebaptisé la *Garriga Lengadociana* à la demande de la Fédération nationale. La notoriété du groupe montpelliérain, pratiquant le Chevalet dans la version chorégraphiée à cinq danseurs par son maître Boulet, précipite les autres pratiques sinon dans l'oubli, du moins dans un usage marginal. Pourtant, comme le fait remarquer Maurice Louis dans un long article sur le Chevalet : « *la danse actuelle, à*

cinq personnages, est donc très récente et n'a pas cent d'ans d'âge »⁶²¹.

Il ne faut donc pas parler d'un seul Chevalet bas-languedocien, mais de deux : un Chevalet populaire, originel, carnavalesque, et un Chevalet montpelliérain, félibre, chorégraphié, « *semblable à celui que l'on introduit parfois dans les ballets* », comme l'affirme le *Mercur de France* de 1721.

Ainsi, depuis la fin de la société paysanne qui avait enfanté de nombreuses danses traditionnelles, festives ou corporatives, plusieurs maîtres de danse se sont évertués à réintroduire dans la société les anciennes pratiques populaires, mais sensiblement modifiées jusqu'à leur faire perdre une grande part de leur âme. Cela s'est fait au coup par coup, selon les prises de conscience, l'implication des folkloristes et les événements de l'histoire.

2- L'avènement du folklore citadin

a) Revivalismes

Les quatre temps

Tout au long du XX^e siècle, certaines danses autrefois populaires ont fait leur réapparition dans des localités qui n'entretenaient plus du tout la tradition, ou qui ont connu des interruptions importantes de cette tradition dansée. D'autres villes doivent la pérennité des Treilles, du Chevalet, des danses de mai et autres réjouissances populaires à des folkloristes acharnés qui ont relancé, régulièrement, leur pratique ou leur étude. Certains d'entre eux ont profité d'un engouement relatif de la population pour la danse ou la musique de leurs aïeux, mais les moments de forte implication de la société bas-languedocienne autour des anciennes pratiques ne sont pas si nombreux. Les prises de conscience collectives à propos de la disparition possible d'un patrimoine immatériel sont motivées le plus souvent par des événements sociologiques, ou par les revirements de l'Histoire. Yves Guilcher affirme à ce propos qu'un revivalisme, ou revival, « est la récupération des danses traditionnelles par d'autres catégories sociales que celles qui les ont élaborées »⁶²². La pratique bas-languedocienne des danses et musiques traditionnelles connaît ainsi quatre revivalismes, quatre moments majeurs de renouveau :

Le premier est celui de l'industrialisation ; la Révolution industrielle de la fin du XIX^e siècle cause des déplacements de populations dans la majeure partie de l'Europe occidentale et un exode rural souvent définitif. D'une manière précoce, les traditions populaires de certaines régions passent rapidement de la pratique régulière à l'oubli total. La constitution d'une toute nouvelle société civile, les peurs liées à un changement radical de mode de vie, de mœurs et de civilisation provoquent un

⁶²¹ Maurice L.A. LOUIS, « Le Chevalet montpelliérain, « Noble Jeu ou Danse Magique ? », dans *Folklore* tome 14, 22^e année, n°2, 1959, pages 3 à 24.

⁶²² Yves GUILCHER, *La danse traditionnelle en France*, FAMDT, Parthenay, 1998.

repli identitaire, ainsi que l'apparition des premiers groupes folkloriques urbains. Guilcher l'exprime clairement :

« Tant que la culture populaire a été une réalité vécue et vivante, on ne s'y est pas intéressé. L'intérêt est venu de ce qu'on la voyait menacée, et à terme condamnée. On a été jusqu'à dire que le mort était d'autant plus beau qu'il était mort, et que l'assassin est toujours au premier rang des pleureuses »⁶²³.

Les premiers groupes se saisissent spontanément des pratiques encore ancrées dans la mémoire collective. Aux *Gâs du Berry*, peut-être le premier groupe folklorique français créé à Chateauroux en 1891, répondent nombre de formations dans tout le pays, et notamment en Bas-Languedoc : cette région dispose de ménétriers habitués à se produire lors de fêtes populaires ou officielles, ainsi que de danses traditionnelles (Treilles, Chevalet, danses de mai) adaptées à la scène. La reconstruction totale de la danse des Treilles à Béziers en 1892, ainsi qu'à Montpellier l'année suivante, témoigne d'une pratique nouvelle de la danse populaire, motivée par un souvenir encore très présent pour l'ensemble des pratiquants. On danse encore par tradition, on respecte l'usage, mais la pratique n'est plus spontanée.

Le deuxième, le revival populaire, intervient dans les années 1930. L'engouement nouveau pour le sport, après les malheurs et les pertes culturelles causés par la Grande Guerre, provoque un regain d'intérêt majeur à l'égard de la culture locale. Les prémices de l'Éducation populaire, ainsi que l'avènement d'une société bienveillante, favorisée par la politique socioculturelle du Front populaire, permettent aux populations citadines, aux travailleurs ouvriers ou à la nouvelle bourgeoisie de retrouver des activités locales de loisirs. L'habitude et le souvenir d'une pratique spontanée de la danse lors des fêtes populaires se sont effacés ; la réalisation des danses et musiques traditionnelles séculaires est dorénavant soumise à l'étude ethnographique, plus ou moins sérieuse, menée par les premiers collecteurs et enquêteurs de terrain. En Bas-Languedoc, ceux-ci occupent des fonctions et professions variées au sein de la société civile ; ils sont professeurs, agriculteurs, commerçants, et fortement inspirés par le mouvement félibre. De nombreuses personnes s'improvisent maîtres de danse, et puisent leur motivation dans leur penchant pour l'histoire et l'identité locale autant que dans l'affection pour la danse. La collecte et l'enquête infirment parfois les habitudes des groupes folkloriques.

Le troisième revival est celui des folkloristes. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, une littérature abondante concernant le folklore des provinces françaises paraît dans tout le territoire. La sur-interprétation des pratiques populaires, lors des premières recherches ethnographiques, sert parfois à compléter des études et collectages incomplets. Les nombreux

⁶²³ Yves GUILCHER, *La danse traditionnelle en France*, op. cit. p. 166.

groupes folkloriques qui se forment dès le début des années 1950 s'appuient sur cette littérature, ainsi que sur la notoriété des folkloristes qui s'improvisent chorégraphes, et s'autoproclament maîtres de danse. Ils sont souvent reconnus comme tels par défaut d'une formation officielle, ou d'une transmission communautaire.

Le dernier revival est celui de l'identité régionale. Dans toute la région, la lutte politique, économique et culturelle occitane qui anime les années 1970 met à mal une certaine partie de la culture folklorique locale, désuète et inadaptée aux bouleversements socio-économiques contemporains ; en effet, les anciennes traditions paysannes, les danses, les instruments, les costumes relèvent d'une civilisation disparue, et peinent à trouver leur place dans une société méridionale désormais tournée vers la nouvelle société française et la modernité. Il est vrai que les divers mouvements occitanistes ne sauraient s'encombrer de l'image passéiste et pernicieuse, véhiculée par les symboles auxquels s'est attachée la pratique du folklore populaire depuis la fin du XIX^e siècle : un monde paysan archaïque, un félibrige oppressif, assimilé en partie et à juste titre à la collaboration passive au projet culturel de Vichy... La discipline folklorique paie son attachement à la réaction française, et doit se réorganiser seule, et s'adapter à un monde nouveau pour ne pas disparaître définitivement.

Opportunément, la pratique folklorique se trouve un allié de choix dans la deuxième moitié du XX^e siècle : la décolonisation, amorcée en France dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, participe à la survivance de la pratique folklorique. En effet, l'abandon progressif des colonies françaises provoque peu à peu le retour des ethnologues jusqu'alors missionnés auprès des populations coloniales d'outre-mer. Par défaut, le folklore populaire métropolitain, les cultures régionales en passe de disparaître, deviennent rapidement des objets d'études spécifiques, réservés jusqu'alors aux folkloristes amateurs.

Perception du folklore

Au lendemain de la guerre, l'Europe voit l'émergence d'une nouvelle manière de danser, et d'appréhender un spectacle dansé. La mode vient une nouvelle fois de l'Est, avec la création des ballets populaires, d'inspiration folklorique, qui rencontrent un succès important dans les pays communistes : les spectacles artistiques mêlent aux danses populaires qui exaltent le travail et la collectivité le ballet classique qui exprime la technicité et l'esthétique individuelle. Aux chorégraphes le soin d'harmoniser les deux cultures afin de concilier les exigences du public et la nature du folklore régional.

Les deux formes d'expression se complètent avantageusement, et le ballet populaire essaime rapidement dans toute l'Europe occidentale. En France, le palais de Chaillot et le musée des Arts et traditions populaires programment régulièrement des troupes nationales venues de Russie, de Pologne, de Hongrie... Le mélange des genres est accepté dès les premières représentations ; il est

vrai que le folklore français avait déjà été dénaturé une première fois par les danses académiques de la fin du XIX^e siècle, puis une seconde fois par l'enseignement militaire de la danse populaire et académique. Ce qui est donné à voir au public lors des représentations de ballets populaires nationaux, c'est une forme évoluée de danse traditionnelle, adaptée à une nouvelle société urbaine éduquée voire érudite. Le ballet populaire est une réinterprétation habile des folklores régionaux, dégagée de l'habituelle recherche d'authenticité et des entraves ethnographiques. Naturellement, des formations locales sont amenées à se créer sur le modèle des ballets nationaux étrangers : les Ballets occitans de Toulouse voient le jour en 1961 sous l'impulsion de Françoise Dague, et redonnent un nouveau souffle à une discipline folklorique sclérosée. À Béziers, les danseurs de l'*Escolo Trencavel* rebaptisent leur groupe qui devient les Ballets Trencavel. L'ambition des ballets populaires locaux demeure toutefois modeste ; le nombre de danseurs et la qualité technique ne sont pas toujours au rendez-vous. Mais le principe du ballet est respecté : ne plus présenter des danses désuètes hors-contexte et séparément les unes des autres. Les danses sont enchaînées et articulées autour d'un thème particulier, les musiques et les paroles racontent une histoire qui tient lieu de fil rouge tout au long du spectacle. En fait, ballets populaires et groupes folkloriques ne divergent pas dans leur approche scénique de la danse traditionnelle, ni dans l'image qu'ils renvoient de l'ancienne société paysanne et de ses attributs (costumes, mœurs, ...). En revanche, selon Yves Guilcher, les ballets marquent une rupture nette par rapport à la pratique folklorique costumée qui prévaut en Bas-Languedoc depuis la Renaissance : d'une part, parce qu'ils « *abordent les répertoires de toutes les provinces de France, là où les groupes folkloriques se limitent à leur patrimoine régional* », et d'autre part parce que « loin de chercher à conserver aux danses un style paysan, ils leur imposent au contraire une esthétique qui est largement redevable à celle du ballet »⁶²⁴.

En effet, les groupes folkloriques s'évertuent à présenter danses, costumes et instruments avec un discours ethnographique inadapté à la scène et au divertissement. Ce n'est pas le seul paradoxe de la pratique folklorique au lendemain de la guerre, et jusqu'à aujourd'hui : se côtoient sur scène des pas réglés, académiques, et des pas improvisés, hérités d'une pratique amatrice et traditionnelle. Coexistent également sur les scènes folkloriques des danses festives, dérivées des bals populaires, et des danses traditionnelles, officielles et costumées : Les rondes, chaînes, vales et polkas sont enchaînées aux Treilles, danses de mai et contredanses, malgré les différences d'époques, de costumes et de sociétés. Ici réside la sociabilité importante de la danse populaire. La pratique était non exclusive pendant l'Ancien Régime et jusqu'à la fin de la société paysanne ; elle est plus que jamais éclectique pendant les quatre revivals folkloriques languedociens. Mais ceux-ci apportent une dimension supplémentaire à la danse populaire : un public étranger à la société qui a créé les danses ; on dansait avant tout pour soi, on danse dorénavant pour les autres. À ce titre, les attributs des danseurs qui se donnent en spectacle revêtent une importance primordiale et participent

⁶²⁴ Yves GUILCHER, *La danse traditionnelle en France*, FAMDT, Parthenay, 1998, p. 193.

à la construction de représentations parfois fallacieuses.

L'importance du costume dans les re créations folkloriques est parfois supérieure à celle de la danse elle-même. Le costume est un marqueur temporel reconnaissable pour un public non averti, en même temps qu'un gage relatif d'authenticité. Il place le spectacle dans une époque ancienne, souvent indéterminée, considérée comme un âge d'or socio-économique. De plus, l'enquête ethnographique est plus facile pour la re création de costumes populaires que pour celle de la danse dont la transmission demeure essentiellement orale. On conserve les anciens effets dans les armoires, et les coiffes plissées jaunissent dans les tiroirs. On retrouve les factures de bonnetiers et de mercières dans les archives des fêtes officielles, dans les contrats de mariage et dans les legs de toutes sortes. Chacun se trouve des références particulières ; celles-ci sont en lien avec un événement qui a marqué les populations locales, comme une fête grandiose, ou une entrée royale. Dans le Biterrois, la plupart des rapports sur la danse des Treilles, même les plus anciens, font état d'un costume blanc immaculé : en 1744, pour des noces aristocratiques, « Les fêtes des Treilles furent célébrées par vingt filles et vingt hommes tous vêtus de blanc »⁶²⁵. C'est encore le cas en 1803, pour les fêtes de l'agriculture : « Des jeunes gens et des jeunes filles à la toilette blanche et légère [...] sont sur deux lignes unies par des cerceaux blancs comme neige et ornés de bandelettes d'autres couleurs »⁶²⁶. En 1811 à Pézenas, pour la naissance du roi de Rome, fils de Napoléon 1^{er}, on assiste aux Treilles offertes par « de jeunes danseurs habillés en blanc »⁶²⁷ ; à Montpellier également « huit à douze couples de femmes, vêtues de blanc, avec des rubans et des ceintures, qui sont bleues pour la moitié des danseuses, roses pour les autres »⁶²⁸.

Des parures et ornements colorés, parfois récupérés dans les tenues corporatives des danseurs (chapeaux, plumes, rubans...) peuvent s'ajouter au costume, mais il semblerait que le Bas-Languedoc se soit trouvé un attribut vestimentaire incontournable : symbole habituel de pureté, propre aux danses de couples, le blanc est compatible avec la signification de fécondité et de fertilité que l'on prête tardivement à la danse populaire corporative. Au moment des différents revivalismes, Il évite également de choisir un costume paysan particulier, celui d'une époque plutôt qu'une autre. Intemporel, le costume blanc fait dire à Canteloube, ainsi qu'à Monique Decitre dans *Dansez la France* : « L'ensemble blanc évitera les erreurs »⁶²⁹. Le même blanc est également porté sur le littoral, par les raseteurs du Bas-Rhône et l'ensemble des acteurs de la bouvine gardoise ; par les

⁶²⁵ *Relation de la fête de Villeneuve-lez-Béziers à l'occasion de la noce de Mademoiselle de Fargeon avec Monsieur le comte de Villeneuve*, 1^{er} août 1744, cité par Albert Fabre dans *l'Hérault Illustré*, Lacour, Montpellier, 1877, p. 176.

⁶²⁶ Auguste FABREGAT, *Annales municipales de la ville de Béziers*, Imprimerie du commerce, Béziers, 1872, faisant référence à l'arrêté municipal du 19 mai 1803 à propos des fêtes de l'agriculture.

⁶²⁷ *Programme pour la fête que la ville de Pézenas donnera le 02 juin 1811 à l'occasion de l'heureuse naissance de Sa Majesté le Roi de Rome*, Archives municipales de Pézenas, cité par Claude Achard : « *La danse des Treilles* », dans le *bulletin de la Société archéologique de Béziers*, volume 5, 2001.

⁶²⁸ Anonyme, « *Danses languedociennes, Lou Chibalet - las Treilhas - la danse des bergers* », dans *Le Magasin pittoresque*, Paris, 1836, page 203.

⁶²⁹ Joseph CANTELOUBE, *La danse des Treilles*, éditions Salabert, Paris, 1943, et Monique DECITRE, *Dansez la France*, Dumas, Lyon, 1951.

joueurs nautiques qui animent les fêtes officielles devant les mêmes personnalités, pendant les mêmes événements officiels et avec les mêmes instrumentistes. Cette collusion entre les principales pratiques populaires du Bas-Languedoc que sont les danses et les joutes confère au folklore local une dimension identitaire forte que l'ensemble de la population se réapproprie peu à peu.

Pendant l'Ancien Régime, l'intérêt de la pratique des Treilles ou du Chevalet était principalement la quête d'une reconnaissance royale. Au XX^e siècle, ce sont plutôt les faveurs de l'opinion publique que l'on recherche. Après-guerre, la population française n'est désormais pas insensible aux vertus de la vie paysanne perdue. Cette « vie d'avant », plus enviable dans l'imaginaire collectif, confère à la pratique folklorique une image positive. On dansait par habitude et surtout pour s'amuser ; on danse dorénavant dans des occasions spécifiques et pour se rassurer : les pratiques charmantes de l'ancienne société paysanne ne seraient pas complètement détruites, et surtout pas par la société urbaine qui l'a tuée et remplacée. Pour se persuader de cela, tout doit être sauvé ; tous les pans de l'ancienne culture locale revêtent une dimension identitaire forte qui mérite la plus grande attention. En Bas-Languedoc, après avoir sauvé la danse officielle et la danse festive d'une mort programmée, après avoir reconstitué sans peine les costumes blancs que portaient les grands-parents, on s'attelle à sauver la pratique instrumentale. La tâche est beaucoup plus ardue ; ce sont les groupes folkloriques qui relancent une pratique en net déclin depuis la toute fin du XIX^e siècle, bientôt suivis par diverses institutions : Michel Biau, hautboïste classique, ouvre dans les années 1950 une classe de hautbois traditionnel au conservatoire de Sète. Les ballets occitans de Toulouse produisent des disques vinyles à propos du hautbois et les derniers hautboïstes, (Émilien et Édouard Briançon, Léon Larose) consentent à transmettre à de jeunes élèves le savoir-faire hérité de leurs pairs.

Ainsi, à partir des années 1950, la pratique folklorique assumée se trouve des mainteneurs amateurs ou des folkloristes éclairés qui prennent le relais des anciens maîtres de danse, conducteurs de Treilles et autres enseignants civils ou militaires.

b- La transmission contemporaine

Les grisettes au pouvoir

En Bas-Languedoc, le folklore paysan ne renaît pas spontanément lors des revivalismes. Contrairement à de nombreuses provinces françaises, les principales danses et musiques traditionnelles, du Narbonnais au Montpelliérain, ont été entretenues de loin en loin, parfois régulièrement, à la faveur des événements officiels et des fêtes populaires. De fait, Treilles et Chevalets ne sont pas totalement réinventés par les sociétés urbaines, regrettant les pratiques

qu'elles ont laissé s'éteindre, non sans avoir provoqué leur disparition. La tradition ininterrompue de ces danses, communes à plusieurs sociétés locales, impose un costume blanc, mais aussi des versions spécifiques locales, et des chorégraphies propres à chaque maître de danse.

Dans le Biterrois, à Mèze, à Pézenas et à Montpellier, les noms des mainteneurs sont scrupuleusement notés depuis des siècles ; ils sont les dépositaires d'une tradition qui se modifie avec eux, ainsi qu'avec les modes et bouleversements sociétaux auxquels ils sont soumis. De Bernard Cavallié, conducteur des Treilles au XVII^e siècle, jusqu'à Albert Quérel en 1892, il est difficile de définir les altérations faites à la danse en pays biterrois. Viguier, de Pézenas, et Rocca de Montpellier ont certainement influé sur la pratique régionale, mais il faut attendre le début du XX^e siècle pour voir apparaître avec les premiers groupes folkloriques des éléments tangibles sur ces interférences : les Biterrois Gabriel Picarel et Fernand Birot, le Mézois Balso et le Montpelliérain Boulet marquent les esprits et profitent de la notoriété apportée par les premières publications dédiées exclusivement à la danse traditionnelle. Leurs noms sont abondamment cités dans les recueils de Canteloube, la revue *Tout Béziers y passera*, et la presse locale.

Boulet et Beaumadier font le lien entre deux époques. Ils compilent, sans les formaliser, les différentes danses et musiques de l'ancienne société paysanne, puis des premiers revivalismes ; ils diffusent par la pratique et grâce au Félibrige leurs connaissances propres issues d'enquêtes et de réflexions personnelles. Ils sont les moteurs principaux du second revivalisme et ont encore un rôle à jouer pendant le troisième revivalisme ; celui-ci intervient au moment d'un bouleversement crucial de la société française : l'émancipation des femmes. Celles-ci, accédant après la Première Guerre mondiale à des emplois jusque-là occupés par les hommes, obtiennent des droits civiques en 1944 avant d'accéder, sous la poussée du féminisme, à la maîtrise de leur fécondité (contraception en 1967, et I.V.G. en 1975).

Dans cette droite ligne, la pratique folklorique change de sexe ; exclusivement masculine depuis la Renaissance, elle se trouve des maîtresses de danse, des félibresses majorales, des folkloristes reconnues qui poursuivent et achèvent le travail de folklorisation totale des anciennes traditions paysannes. Alors que les premières grisettes régionales avaient tourné le dos, dès le milieu du XIX^e siècle, aux pratiques de leurs pères et mères, les jeunes filles de la Libération prennent en main le devenir des groupes d'arts et de traditions populaires. Léonce Beaumadier est probablement le premier à laisser les rênes du groupe de danseurs de l'*Escolo Trencavel* à deux jeunes femmes : Angèle Guévenoux tout d'abord, qui mène les Treilles dès 1939, puis Jeanne Tardieu, filleule du folkloriste, qui la rejoint après-guerre. Celle-ci travaille avec d'autres membres actifs de l'*Escolo Trencavel*, Gabrielle Roqueblave, puis sa fille Bernadette, puis sa petite-fille Florence, afin de conserver la pratique folklorique dans le giron félibre régional. Entre-temps, Jacqueline Baudou, puis Annie David ont entretenu la pratique biterroise pendant plus de trente ans. À Mèze, la pratique du Chevalet populaire à trois danseurs et constitué de branles Renaissance accepte la présence

effective de danseuses depuis l'Après-guerre, tandis qu'à Montpellier, le félibre Léon Boulet transmet la responsabilité des enseignements artistiques à mesdames Évrard puis Assié. Les groupes changent souvent de nom en changeant de responsable, en passant de maître à maîtresse de danse.

D'autres groupes apparaissent dans le paysage folklorique bas-languedocien : dans le Narbonnais, les recherches menées avant-guerre par Mesdames Tiffy et Finestre donnent lieu à la résurgence du Cheval-Jupon carnavalesque des Pandores, puis au Treilles par le groupe *Los Gavelaires d'Ouveillan* dirigé par Muriel Orth. Le troisième revival folklorique voit la transmission devenir presque exclusivement féminine. À Montblanc, Albert Prunet, ancien confrère de Léonce Beaumadier, fait figure d'exception. Il construit progressivement un groupe important qui devient la référence, au début des années 1960, du folklore scénique réinventé.

Enfin, il y a Clardeluno. Son Sourire Cazadarnol est un peu isolé dans l'arrière-pays de l'Hérault. Les danses du groupe ne sont pas théorisées, et le manque de danseurs empêche la réalisation des Treilles languedociennes. Mais la force du groupe de Clardeluno réside dans ce que l'on ne trouve ni à Béziers, à Montpellier ou Pézenas : l'usage systématique de la langue occitane quel que soit le public, un sens aigu de la mise en scène qui préfigure, dès les premières sorties du groupe en 1955, les spectacles offerts lors des grands festivals folkloriques de la fin du siècle. De plus, la forte exigence de Clardeluno à propos du port d'un costume local va influencer la pratique folklorique régionale. Peu à peu, dans tous les autres groupes de l'Hérault, un costume paysan reconstitué est introduit en lieu et place d'un ensemble blanc, simple et intemporel. Nostalgique de son enfance rurale, inconsolable d'une ancienne société paysanne idéalisée et perdue, Clardeluno défend paradoxalement les artifices dérisoires d'un folklore réinventé, au détriment d'une tradition qui s'était inscrite dans le temps ; le costume blanc, commun à toutes les sociétés et à toutes les époques, conférait pourtant aux danses corporatives et populaires languedociennes une sécularité et une vivacité sur lesquelles les folkloristes du dernier revival tirent définitivement un trait.

Filiations et interférences

Le monde du folklore bas-languedocien, des premiers revivalismes à nos jours, est réduit à une poignée de groupes ; jamais plus d'une douzaine de formations n'existent simultanément, et la plupart d'entre elles ne se produisent que dans leur propre commune, à l'occasion de fêtes calendaires et rituelles. De fait, les maîtres de danse sont peu nombreux, et jouissent souvent d'une grande renommée qui les amène à se déplacer pour enseigner leur savoir-faire. Les contacts récurrents entre les maîtres de danse permettent de retracer les interférences entre ces formations. De plus, l'appartenance au Félibrige, ainsi que les liens familiaux qui unissent les membres des plus importantes de ces formations folkloriques, autorisent l'établissement de filiations naturelles entre les groupes. Ces apparentes filiations sont corroborées par les observations des pratiques elles-mêmes, par la similarité des versions chorégraphiées.

Cette étude comparative des pratiques folkloriques est également rendue possible par la singularité du répertoire bas-languedocien : la plupart des groupes, depuis le premier revivalisme de 1890, ne réalisent que les Treilles, le Chevalet, ou d'autres danses de mai que se partagent l'ensemble des populations méridionales. Les danses évoluent ainsi par mimétisme, les danseurs dépourvus de maîtres attitrés s'inspirant grandement de ce que font leurs homologues des communes voisines.

Enfin, le coût d'une représentation complète (costume, musiciens, enseignement...) pousse les groupes du XX^e siècle à coopérer et à mutualiser les moyens. La danse costumée, qui était l'apanage de l'aristocratie lors des entrées royales, qui coûtait des fortunes aux municipalités⁶³⁰ de la fin du XIX^e siècle, devient le parent pauvre du patrimoine culturel immatériel régional. Les groupes des revivalismes suivants se côtoient, s'entraident, d'autant plus que la folklorisation des pratiques et l'apparition d'un nouveau public demandent des mises en scène ambitieuses ; les Treilles et le Chevalet ne sont plus, dès la fin des années 1930, les seules danses du répertoire. On réinvente les danses paysannes en s'appuyant sur l'existant, en sursis, ou sur ce qui alimente l'imaginaire et la mémoire collective de la société urbaine : la contredanse, les quadrilles et les danses de couples fermés. On retrouve les pas chassés, coupés, marqués, puis les figures des quadrilles français ; tous ces mouvements sont mêlés afin de former une discipline nouvelle, librement inspirée des pratiques de toutes époques, de tous lieux et de toutes sociétés anciennes, à laquelle adhèrent les nouveaux pratiquants. Les traces laissées par Lorin, Ribot, Desrat, et Giraudet sont encore nombreuses et accessibles aux folkloristes qui ont besoin de matière afin d'étoffer leurs représentations. Ils cherchent souvent à recréer l'illusion de l'ancien à défaut d'une pratique réelle.

Les groupes folkloriques, eux-aussi, conservent une mémoire formelle de leurs activités, sous forme de photographies, de descriptifs des danses, des schémas griffonnés par les anciens maîtres de danse. C'est une de leurs fiertés que de se réclamer d'une glorieuse filiation. Grâce à cette filiation, la transmission est facilitée : c'est Beaumadier qui tient des danseurs de Quérel sa version des Treilles, et des héritiers du Gueil toutes les autres danses, hormis le Chevalet. C'est Angèle Guévenoux, qui de Béziers allait une fois par semaine apprendre les principales danses languedociennes aux Treilleurs montblanais, avant que ceux-ci, un demi-siècle après, n'en restituent la connaissance aux Biterrois. C'est Gabriel Boulet, qui hérite de la danse du Chevalet, la transforme pour la scène et la transmet à ses pairs.

À partir de l'après-guerre, la pratique folklorique bas-languedocienne connaît une émulation inédite, un foisonnement conjoncturel de groupes et de pratiquants assidus qui précipitent la

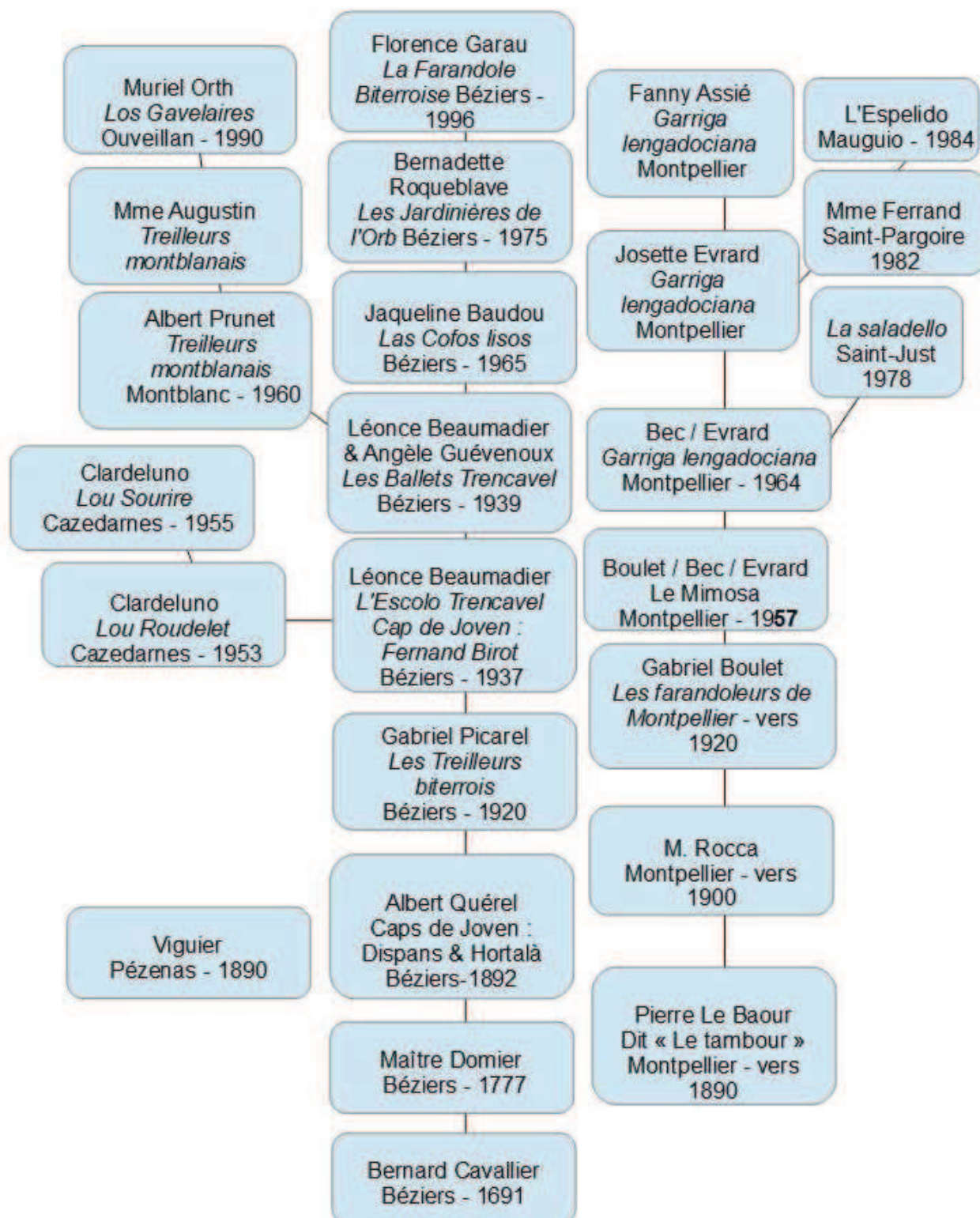
⁶³⁰ Les archives municipales de Béziers font état d'un budget hors-normes pour la reconstitution des Treilles lors de la foire-exposition de 1892 : 120 francs de costume sont dépensés par couple aux établissements Myosotis, et 75 francs pour la seule bassinière. Le costume est offert aux quatre musiciens de Mèze auxquels est également accordée la somme de 25 francs par musiciens et par prestation (cinq prestations sont prévues pendant la fête). Au total, les Treilles de 1892 coûtent à la seule municipalité de Béziers la somme de 5615 francs.

Claude Achard cite également l'exemple des Treilles de Pézenas de 1897, qui ont coûté près de 5000 francs-or en personnels, costumes et parements. Claude ACHARD, *Le Poulain de Pézenas*, 2007, thèse de 3^e cycle non-publiée et non-soutenue.

discipline dans un monde nouveau, celui d'une société de loisirs. Les échanges et la transmission entre les groupes et les maîtres de danse locaux sont d'autant plus nombreux que les déplacements entre les communes sont facilités par l'essor des transports individuels. Cette société fige peu à peu chaque danse et musique traditionnelles dans des chorégraphies et des costumes symboliques d'une époque ancienne, ou représentée comme telle. Le processus d'uniformisation des pratiques, entamé par l'enseignement militaire de la danse, et continué par le prosélytisme culturel des félibres, est achevé par le troisième revival des années 1950. À cette période, la collusion des maîtres de danse et la multiplication des publications nationales amènent les groupes à respecter des modèles chorégraphiques communs, notamment pour les danses des Treilles et du Chevalet.

Il est ainsi possible, grâce aux sources laissées dans les archives des groupes et des municipalités, de formaliser un grand nombre de filiations folkloriques de la société contemporaine, et de mettre en lumière les interférences synchroniques entre les principaux maîtres de danse.

**Filiation des principaux maîtres de danse
et des groupes de danses et musiques traditionnelles
du Bas-Languedoc (Treilles et Chevalet languedociens)**



3- Le folklore à l'étude

a) Dérives interprétatives et quête originelle

Au sein du mouvement folklorique bas-languedocien, la transmission se fait principalement de manière interne. Certaines communes profitent ainsi d'une pratique quasi ininterrompue ou en lien avec celle des communes avoisinantes lors des périodes d'interruption. Autour de Béziers, de Montpellier, de Pézenas, de nombreux villages ont pu pallier, au cours du XX^e siècle, le désintérêt des citadins pour les anciennes danses rurales ou corporatives : Valros, Vias, Agde, Caux, Lansargues, Montblanc, Montbazin, entre autres, connaissent de longues années de pratique des Treilles ou du Chevalet depuis la fin de la Première Guerre mondiale.

La transmission est d'autant plus régulière à Béziers, Mèze, Pézenas ou Montpellier, que la pratique des Treilles, du Chevalet ou de toute autre danse traditionnelle se double dans ces localités d'une pratique rituelle supplémentaire, une tradition totémique fortement ancrée depuis des siècles dans les coutumes populaires. Des animaux de bois et de toile, aux dimensions impressionnantes, sont promenés dans certaines communes de la vallée de l'Hérault, aux mêmes jours de fêtes et d'entrées royales que les danses costumées. Les animaux totémiques de l'Hérault ont chacun une légende propre qui les relie à l'histoire locale, à la fondation antique des communes, à leur sauvetage héroïque ou à leur évangélisation, ce dont les danses corporatives sont totalement dépourvues. Le lien entre danses et totémisme relève ainsi de la seule chose politique, bien que de nombreux folkloristes aient pu voir dans la simultanéité des deux pratiques populaires une résurgence des croyances païennes et antiques. Majoritairement, les groupes folkloriques travaillent en marge des nombreuses études interprétatives de certains auteurs d'Après-guerre. Parfois, ceux-ci n'hésitent pas à déceler dans les pratiques populaires, et simplement corporatives, le même mysticisme qui préside encore au totémisme occidental. Ces auteurs peuvent même profiter d'un grand crédit que déplore justement l'ethnologue Yvon Guilcher :

« Les pièges dans lesquels nous fait tomber l'absence de critique, je n'ai nullement la prétention d'en être à l'abri. Il faut les dénoncer néanmoins : danse traditionnelle et danse ancienne sont encore un domaine où n'importe qui peut dire n'importe quoi, avec la bénédiction des médias, du grand public et des instances gouvernementales »⁶³¹.

Dès la Libération, l'intérêt du grand public pour le folklore régional est réel, mais il est souvent superficiel, et parfois condescendant. À cause de la rareté des sources, des problèmes formels liés à la réinvention, des élucubrations diverses, le folklore devient une discipline dépréciée,

⁶³¹ Yvon GUILCHER, « Du témoignage au document, nécessité de la critique », dans *La danse et ses sources*, Isatis, Toulouse, 1993.

après avoir été la marotte des populations et la vitrine des politiques. En raison du regard porté sur la discipline et des interprétations contestables des pratiques par les folkloristes, le mot même de « folklore » est galvaudé ; il perd rapidement son sens étymologique de « science du peuple » pour désigner une discipline pratiquée sans méthode par des maîtres sans formation.

En effet, si la discipline attire l'attention de nombreux ethnologues de renom, elle suscite aussi l'intérêt d'une masse de folkloristes passionnés et d'auteurs variés en mal d'inspiration. Les publications se multiplient à partir du début des années 1950 et les dérives interprétatives sont légion. On cherche à justifier l'existence des groupes folkloriques en inscrivant coûte que coûte les anciennes pratiques paysannes dans une sorte de roman national. Dès le début du XIX^e siècle, le romantisme artistique national réhabilite la culture d'oc, celle des troubadours, et permet au Félibrige de construire l'image idéalisée d'une Provence et d'un Midi de jadis, au moment où toute la société méridionale opère une mutation économique et démographique. Ce romantisme avait débuté, non pas sous l'impulsion de l'État, qui se soucie surtout de normalisation et d'unification nationale, mais par les littérateurs de la Restauration, dont certains se sont improvisés philologues ou historiens, puis par les folkloristes en général, et les félibres en particulier. Les allégations relèvent souvent d'une grande fantaisie, parfois empreinte d'une certaine ironie, mais jamais innocente :

« *L'aubois es talament ancian que se pourriè que nostre paire Adam l'aguèsse inventat pèr se distraire avans que lou bon Dièu ié bailèsse una coumpagna* »⁶³².

[Le hautbois est tellement ancien qu'il se pourrait que notre père Adam l'eût inventé pour se distraire avant que le bon Dieu lui donne une compagne]

Dès le milieu du XIX^e siècle, les folkloristes de tous horizons justifient la pratique des danses et musiques populaires par une genèse discutable, exclusivement locale et deux fois millénaire. Celle-ci est souvent reliée à des mythologies judéo-chrétiennes, ou encore plus fréquemment aux prémices de l'Antiquité méditerranéenne :

« [...] Quant à la danse du Chevalet, qui se greffe naturellement sur celle des Treilles à Montpellier, on la croyait purement locale ; mais on la retrouve sur tant de monuments antiques, qu'il faut renoncer à cette tradition, malgré le caractère bien montpelliérain qu'elle s'est adopté et qui donne le change. Je m'en suis expliqué moi-même, d'après les indications du savant historien Germain, dans mes *Gaietés de Terroir* qui paraissent dans La Province. Mon frère a bien voulu rappeler ce petit travail, très superficiel comme tout ce qui ne repose pas sur des documents positifs »⁶³³.

⁶³² Édouard MARSAL, « *L'Aubois* », dans *Dins las carrièras dau Clapas*, Firmin et Montane, Montpellier, 1896.

⁶³³ Jules TROUBAT, *Gaietés de Terroir*, Mennecier, Compiègne, 1890 ; également dans l'article « La danse du Chevalet d'après un vase antique du musée de Béziers », dans *Plumes et pinceaux*, Lizieux, Paris, 1878.

Effectivement, Fernand Troubat, dans sa notice sur « La danse des Treilles et du Chevalet » de 1902, évoque les propos de son frère Jules Troubat ; il se garde bien de se perdre en conjectures sur l'origine de la danse qu'il sait corporative, et propre à chaque société humaine.

Le Cheval-jupon

En matière de folklore, la subjectivité et l'affect jouent un rôle majeur ; on aime à reconnaître en toutes choses des signes d'une origine lointaine des pratiques, afin de justifier leur étude et leur entretien. De plus, l'héritage culturel supposé de l'Antiquité grecque ou romaine permet d'inscrire le folklore d'Après-guerre dans une histoire commune à préserver. Ainsi, pendant de nombreuses années, un petit vase à parfum corinthien du IV^e siècle avant notre ère, conservé au musée Fabrégat de Béziers puis au musée du Biterrois, constitua une preuve irréfutable d'une pratique grecque, et locale, de la danse du Chevalet :

« Relativement aux temps reculés, tout visiteur du musée Fabrégat à Béziers, peut de ses yeux voir un vase trouvé à Délos sur lequel se trouve peint en deux couleurs le petit cheval que porte un homme »⁶³⁴.

Ce vase fut longtemps l'objet de visites incessantes de la part des groupes folkloriques locaux, trompés par les publications de Jules Troubat. Albert Prunet, conducteur des Treilleurs montblanais, mène régulièrement ses danseurs au musée biterrois. Les danseurs du Chevalet languedocien se succèdent devant le petit vase grec, dans une sorte de pèlerinage annuel un peu vain rapporté par l'historien piscénois Claude Achard⁶³⁵. Pourtant, ce vase n'est ni une représentation d'une danse languedocienne, ni un objet de fabrication locale ; il fut mis au jour lors de fouilles à Délos, en Grèce, et fut acheté comme l'ensemble de la collection, à Athènes par M. Bouvard, un des membres de la Société archéologique de Béziers, qui déplorait l'absence de vestiges grecs dans la ville. Et pour cause : l'occupation grecque de Béziers, si elle est réelle et fait de la ville l'une des plus anciennes de France (Béziers fut fondée au milieu du VI^e siècle av. J.-C., et abandonnée vers -300), n'a fait que tardivement l'objet de fouilles, rares et limitées jusqu'aux années 2010⁶³⁶. De plus, la posture du personnage représenté sur le vase n'est pas assurément celle d'une danse, mais plutôt celle d'une scène de combat simulé lors d'une saynète ou d'une évocation. L'usage d'un cheval-jupon, très répandu dans le monde, n'est pas réservé à la danse et n'est pas non plus l'apanage d'une civilisation ou d'une société particulière. Pourtant, il est commode, et politiquement profitable de conclure à une origine antique des danses locales :

⁶³⁴ Léonce BEAUMADIER, « Le Noble jeu du Chevalet », dans *Dansez la France*, Dumas, Lyon, 1951, p 95.

⁶³⁵ Claude ACHARD, « La danse du Chevalet Montpelliérain », dans *Danse et société*, Isatis, Cahier d'ethnomusicologie, Toulouse, 1993.

⁶³⁶ Les travaux de D. Ugolini (« Présences étrangères méditerranéennes sur la côte du Languedoc-Roussillon durant l'âge du Fer », dans *Pallas, revue d'études antiques*, Presses universitaires du Midi, Toulouse, 2010).

« L'origine de cette danse peut se trouver, soit dans un événement historique où le cheval tient un rôle de première importance [...] soit dans un mode d'enseignement primitif, où le donneur d'avoine, en reproduisant les mouvements supposés ou réels de l'animal, réalise, en un mimétisme remarquable, une des plus antiques formules de magie sympathique d'un art tout aristotélicien »⁶³⁷.

La magie évoquée par Beaumadier est probablement relative à l'identification du danseur à l'animal par le biais du masque-cheval. Mais les interprétations sur la signification païenne de la danse du Chevalet ne sont pas souvent étayées de preuves, ni de « documents positifs » tels qu'évoqués par Jules Troubat. Même si certains auteurs demeurent mesurés dans leurs allégations (Fernand Troubat, Jean Baumel...), beaucoup en appellent aux forces occultes pour offrir une genèse mystique à de simples danses populaires corporatives ; Maurice Louis, constatant que la légende royale du Chevalet, propre à la seule ville de Montpellier, ne peut suffire à expliquer le succès régional de la pratique, conclut à une origine plus ancienne, relative à une commune domestication de la bête. Il met toutefois en garde contre la tentation d'une interprétation abusive de ses propos :

« Il est donc certain que dès la plus haute antiquité l'homme a appris à confectionner des masques-jupons pour représenter des animaux et d'autres personnages. C'est là un fait qu'il convient de souligner, car il ne faudra pas déduire de la forme de ces animaux cérémoniels, processionnels ou autres, une parenté de l'un à l'autre en raison de leur mode de figuration. L'homme sachant représenter un masque-animal quelconque s'est servi de cette faculté chaque fois qu'il en a eu besoin et ce à des fins très diverses, sans aucun lien entre elles »⁶³⁸.

Les mises en garde de Louis sont vaines. L'origine indéterminée de la danse, conjuguée au lyrisme des folkloristes dès le XIX^e siècle, laisse la porte ouverte à de nombreuses dérives interprétatives :

« Le cheval incarne aussi l'image mythique de la Mort, c'est le conducteur des âmes, chargé de transporter les trépassés dans l'autre monde. Il représente donc un lien entre la Terre et les régions interdites et fut utilisé pour faciliter l'extase et la divination. La chevauchée du danseur figure l'envol de l'âme vers le Ciel où elle obtiendra, pour le clan certains avantages. Le prêtre danse en faisant semblant de s'adresser au Cheval tandis que les bruits de ferrement, de claquements de fouet,

⁶³⁷ Léonce BEAUMADIER, « Le Noble jeu du Chevalet », *op. cit.* p. 95.

⁶³⁸ Maurice L.A. LOUIS, « Le Chevalet montpelliérain, Noble Jeu ou Danse Magique ? » dans *Folklore*, tome XIV, n^o2, été 1959.

le chasse-mouches, etc... éloignent les esprits hostiles (à commencer par la grêle) »⁶³⁹.

Ce texte contemporain, très librement inspiré des écrits de la folkloriste provençale Marcelle Mourgues⁶⁴⁰, est symptomatique des errements scientifiques dont se sont rendus coupables les premiers auteurs folkloriques dans les premières publications nationales.

L'honnêteté scientifique est d'autant plus rare qu'au sortir de la Seconde Guerre mondiale les rares défenseurs d'une étude méthodologique des pratiques populaires ont parfois eux-mêmes renoncé à la recherche scientifique de l'authenticité. Ainsi, Maurice Louis se fait prendre lui-aussi par l'engouement des folkloristes sur une origine très lointaine des pratiques populaires corporatives. Quelques mois après son article sur le Chevalet dans la revue *Folklore*, en 1959, il modifie sensiblement son discours, dans un second article imprévu sur le même sujet :

« La préhistoire, l'archéologie, l'histoire du cheval, donnent des preuves matérielles des diverses étapes de l'utilisation du cheval [...] Et dès lors l'on voit poindre une explication de l'origine de la danse du chevalet montpelliérain. Ce serait une danse animalière, d'origine néolithique-bronze, ayant pour but de mimer, dans une intention de magie imitative, les diverses péripéties de la capture du cheval »⁶⁴¹.

Louis fait sienne cette théorie d'une origine préhistorique et magique de la danse, qui apparaît en France et se répand dans le milieu folklorique. Il explique cet inattendu revirement par la présence récurrente, lors de la réalisation contemporaine de la danse, de costumes particuliers et de grelots qui sont pourtant de simples et utiles attributs festifs du carnaval :

« Une des raisons qui militent en faveur de cette interprétation magique, est l'existence dans les descriptions les plus anciennes connues de la danse du chevalet, de danseurs portant des grelots aux jambes. Ces accessoires sont très répandus dans toutes les danses européennes d'origine ancienne. On leur attribue un rôle prophylactique et l'on estime généralement qu'ils étaient destinés à éloigner, par leur bruit, les mauvais esprits. On ne voit guère quel pourrait être leur rôle dans un simple jeu »⁶⁴².

⁶³⁹ Christian MANDON, « Les origines de l'Arbre de Mai », dans *La revue d'études de folklore et de mythologie comparée*, Saint-Égrève, 2001, et Marcelle MOURGUES, *La Danse Provençale, ses origines, ses symboles*, Robaudy, Cannes, 1956.

⁶⁴⁰ Marcelles Mourgues est l'auteure de plusieurs ouvrages de référence sur le folklore provençal, dont *La danse provençale, ses origines, ses symboles*, Marcel Petit rééditions, 1985, ou encore *La danse provençale*, Robaudy, 1956.

⁶⁴¹ Maurice L.A. LOUIS, « Le Chevalet montpelliérain, Noble Jeu ou Danse Magique ? -suite » dans *Folklore*, tome XIV, n°3, automne 1959.

⁶⁴² Maurice L.A. LOUIS, « Le Chevalet montpelliérain, Noble Jeu ou Danse Magique ? » Ibid.

Dès les années 1950, l'ensemble des danses populaires sont des sujets d'études parfois fantaisistes. Toutes sont amenées, sous la plume de folkloristes improvisés, à connaître des origines antiques et un discours lyrique déjà utilisé sous d'autres Républiques ; les danses et musiques du Bas-Languedoc s'inventent elles aussi des « ancêtres gaulois ». Le « roman » languedocien se bâtit lentement sur le modèle du roman français, mais attribue aux pratiques populaires, sous la plume de certains auteurs, des origines très diverses, selon les vestiges archéologiques locaux. Ces origines sont plutôt choisies dans les civilisations grecques ou romaines, plus prestigieuses que celle des rustres gaulois de l'imagerie populaire.

Danses de mai

Tout comme le Chevalet, la Ronde languedocienne du Romarin est reliée systématiquement à l'Antiquité grecque, dans le Biterrois en général et à Vendres en particulier, ou sont conservés les vestiges d'un temple attribué à la déesse Aphrodite, à cause de la découverte d'un buste aux allures d'Eros. En fait, il s'agit des ruines d'une riche villa romaine du premier siècle, pendant lequel rien ne permet d'attester une quelconque fête du romarin. Mais l'origine indéfinie des danses populaires, conjuguée à des vestiges énigmatiques pour les inventeurs de 1620, ont vite fait de construire une légende locale. Clardeluno elle-même s'interroge à propos de cette danse languedocienne spécifique, de la présence de cornes et de romarin en haut du mât et d'une hypothétique origine antique :

« Azaïs créi que l'idèò ne séguèt dounado as Beziérencs per los vesins grecs d'Ate. Sabem uèi que lous Grecs èroun encaro mai proches à Enseruno [...] Clavaren dounc amé Azaïs en diguent que las banos figuraboun proubabloment dins lo Roumanin en l'ounour de Bacchus »⁶⁴³.

[Azaïs pense que l'idée en fut donnée aux Biterrois par les voisins d'Agde. Nous savons aujourd'hui que les Grecs étaient encore plus proches à Ensérune [...] Nous terminerons donc avec Azaïs en disant que les cornes figuraient probablement dans le Romarin en l'honneur de Bacchus]

Les danses utilisant un mât, dites « danses de mai », sont régulièrement sujettes à des interrogations. Si la ronde du romarin de Vendres est une danse carnavalesque, issue des branles de la Renaissance et des traditions spécifiques de la jeunesse locale, les danses de mâts sont essentiellement corporatives et assorties de rubans et de tissages chorégraphiés. La nature corporative des danses de mâts apparaît au travers de l'absence de mixité qui caractérise la corporation des tisserands pendant des siècles sur tout le littoral. À Béziers, la lithographie de 1838

⁶⁴³ CLARDELUNO, *Lou Roumanin, festo lengadouciano*, tapuscrit non daté n°30, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

ne montre que des hommes tenant des rubans autour du mât. À Montpellier, l'ethnologue Jean Baumel reconnaît que *La Vendémia* (danse corporative munie de rubans autour d'une vis de pressoir) a reçu avec la version mixte de Léon Boulet « un apport nouveau »⁶⁴⁴. En Provence, les paroles de la danse des Cordelles, datée de 1864 et signées François Vidal, évoquent une corporation exclusivement masculine, œuvrant pour une clientèle exclusivement féminine :

« *Sian de jouinei Courdelié, fasèn de courdello,
E dins noueste bèu mestié, servèn foueço bello ;
Dins nouesto boutigo vèn de touto sorto de gènt
Mai lei pu poulido soun lei mies servido* »⁶⁴⁵.

[Nous sommes de jeunes tisserands, nous faisons des rubans,
Et dans notre beau métier, nous servons beaucoup de belles ;
Dans notre boutique viennent toutes sortes de gens
Mais les plus jolies sont les mieux servies]

Ainsi, comme le précise Cécile Dubrana-Lafargue dans *Le trésor des danses provençales*, « à l'origine, cette danse était exécutée par des garçons seulement, aujourd'hui, surtout par les filles »⁶⁴⁶. C'est peut-être cette pénurie d'hommes dans les groupes folkloriques contemporains qui pousse l'auteure à modifier les paroles originelles de Vidal pour justifier une nouvelle pratique essentiellement féminine : « *Sian filho de courdelié, fasem de courdello* [...] »⁶⁴⁷ [Nous sommes filles de cordeliers, nous faisons des cordelles]. Ainsi, les changements profonds de la société méridionale et française d'Après-guerre, et surtout les altérations volontaires des sources par certains folkloristes, touchent durement les pratiques jusque dans leurs origines et leurs significations propres.

L'origine de la danse des Cordelles, évoquée par Cécile Dubrana-Lafargue, ne remonte pas plus loin que la constitution des corps de métiers médiévaux et de leurs présentations artistiques et festives lors des défilés populaires. Pourtant, la tentation de l'Antiquité est toujours présente, même chez les auteurs qui évitent prudemment le sujet, même dans ce *Trésor des danses provençales* qui avertissait dans sa préface : « On ne trouvera point ici l'historique de nos danses, moins encore leur signification folklorique et ethnographique ». Malgré ce, l'auteure ne peut s'affranchir, bien qu'elle reconnaisse la pratique corporative avérée des danses de rubans, d'une déclaration ambiguë :

« Certains voient dans les Cordelles une danse de métier figurant le tressage de la corde, d'autres un

⁶⁴⁴ Jean BAUMEL, *Les Danses Populaires, les Farandoles, les Rondes, les Jeux Chorégraphiques et le Ballets du Languedoc Méditerranéen*, I.E.O. & *La grande revue*, Paris, 1958, p. 42.

⁶⁴⁵ François VIDAL, « *Li Courdello* », dans *Le Tambourin, Istori de l'estrumen prouvençau, seguido de la Metodo dou galoubet e dou tambourin, e deis èr naciounau de Prouvènço* Bibliothèque Méjanes, Aix, 1864, p. 278.

⁶⁴⁶ Cécile LUBRANA-LAFARGUE, *Le trésor des danses provençales*, Librairie Roumanille, Avignon, 1955.

⁶⁴⁷ Cécile LUBRANA-LAFARGUE, *Le trésor des danses provençales*, *Ibid.*

simple jeu. La roue étant un emblème solaire, cette danse peut se classer aussi parmi les danses astrales »⁶⁴⁸.

Jean Baumel, dans ses deux ouvrages majeurs sur la danse traditionnelle en Bas-Languedoc, ne peut s'empêcher à son tour d'établir un lien entre danse populaire et danse antique. En ethnologue averti, il modère ses propos constatant que « sur ce point, des précisions historiques seraient les bienvenues », et qu'un « immense travail de recherche reste ouvert pour celui qui désirerait ne plus se contenter d'hypothèses »⁶⁴⁹. Pourtant, à l'instar d'un grand nombre de ses pairs, la filiation lui paraît évidente :

« Ce genre de danse des vendanges fut bien connu des Grecs, et les odes de Pindare, de Sapho, d'Anacréon, la poésie lyrique des Grecs ne seraient, d'après l'opinion de savants hellénistes, que des chansons à danser [...] Il est donc normal que depuis des temps très anciens une tradition des danses du Pressoir ou des Vendanges se soit maintenue »⁶⁵⁰.

Pourtant, la vigne ne fut pas toujours la culture dominante en Bas-Languedoc ; avant 1820, elle était même, en certaines époques, très minoritaire dans la région, où on lui préférait presque exclusivement la production céréalière et maraîchère. Cependant, les folkloristes aiment à se souvenir que la viticulture fut apportée en Languedoc par l'occupation grecque, et développée par l'occupation romaine dès le II^e siècle avant notre ère.

L'Antiquité sert le renouveau du folklore, en endossant le rôle de caution culturelle et historique. Ainsi, au travers des erreurs dans le discours folklorique, il apparaît que la conservation des traditions devient peu à peu un enjeu majeur. Un enjeu culturel, propre à la société méridionale, mais également un enjeu politique : le folklore, après avoir opposé les sociétés rurales et urbaines, se dresse maintenant devant une culture commune et internationale pour le moins envahissante :

*« Lou jour ount lo mounde entier sera pastat dins lo même motle, lo jour ount vestiment, danso, amusoments seroun lous mêmes pertout, lou mond crebara de fasti e de languiment ! Sem los éretiers de civilisations manificos (Enseruno ne fa fé). La Grèço, e Roumo soun nostros superbos aujolos. Aquel eretage, que l'Americo nos envejo (mès i a de causas que se croupon pas amé de dollars !) aquel eretage lou cal pas daissar perdre »*⁶⁵¹.

⁶⁴⁸Cécile LUBRANA-LAFARGUE, *Le trésor des danses provençales*, Ibid.

⁶⁴⁹ Jean BAUMEL, *Les Danses Populaires, les Farandoles, les Rondes, les Jeux Chorégraphiques et le Ballets du Languedoc Méditerranéen*, I.E.O. & *La grande revue*, Paris, 1958, p. 40.

⁶⁵⁰ Id.

⁶⁵¹ CLARDELUNO, *Papiers Cigaliers*, (discours de *Clardeluno* pour la réception de la médaille d'or du folklore), manuscrit n°39, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

[Le jour où le monde entier sera fait dans le même moule, le jour où le vêtement, la danse, les amusements seront les mêmes partout, le monde crèvera de dégoût et d'ennui ! Nous sommes les héritiers de civilisations magnifiques (Ensérune en fait foi). La Grèce, et Rome sont nos lointaines aïeules. Cet héritage, que l'Amérique nous envie (mais il y a des choses qui ne s'achètent pas avec des dollars !), cet héritage il ne faut pas le laisser perdre]

Les Treilles

Au XIX^e siècle, l'ensemble du discours régionaliste, poétique et littéraire, tenu par les premiers folkloristes et par le mouvement félibre, avait déjà pris ses distances avec la réalité des traditions populaires, des fêtes calendaires, des défilés corporatifs. Les discours sur le folklore populaire étaient parfois débarrassés, de manière précoce, de leurs valeurs populaires, voire subversives, et ordonnés dans une dialectique nouvelle entre identité nationale et identité régionale. L'affection que l'on porte depuis l'avènement de la République à « la petite patrie » régionale s'articule peu à peu autour d'une grande patrie nationale qui apparaît à la fois protectrice et destructrice. L'image d'une histoire nationale qui se construit se voit ainsi très tôt récupérée, voire confisquée, par l'ensemble des mouvements régionalistes. Les félibres dans leur ensemble ne rechignent pas à diffuser cette représentation fallacieuse d'une origine antique des traditions méridionales, afin de prévenir la perte d'un patrimoine propre aux peuples méditerranéens et susciter sinon l'intérêt, du moins la compassion du public. Léonce Beaumadier, Clardeluno et consorts abondent très souvent en ce sens :

« La danso de las Trelhos es segurament la mai anciano de nostros dansos. Lou Roumani nous ven dels Roumans ou dels Galezes, mas las Trelhos nos venoun dels Grecs. Dins la festo de Caritach, autrament dich lou Trioumfe de Beziès, que remonto siloun la legendo, al cinquième sègle, las Trelhos an figurat tant val dire toujours »⁶⁵².

[La danse des Treilles est assurément la plus ancienne de nos danses. Le Romarin nous vient des Romains ou des Gaulois, mais les Treilles nous viennent des Grecs. Dans la fête de Charité, autrement dit le Triomphe de Béziers, qui remonte selon la légende, au cinquième siècle, les Treilles ont quasiment toujours figuré]

Il y a beaucoup d'erreurs et d'anachronismes dans cette déclaration. Les Treilles, apparues à la Renaissance, ne sont pas plus anciennes que les branles et rondes qui les ont précédées ; elles n'étaient pas réalisées dès le V^e siècle, pas plus que la fête de *Caritats*, et rien ne permet d'assurer que la ronde du Romarin était dansée par le peuple romain, ou par les Volques, ce qui n'est pas la même chose. Pourtant, il est de bon ton d'assimiler la danse populaire locale à la civilisation

⁶⁵² Léonce BEAUMADIER, « *Las Trelhos* », dans *Trencavel*, n°25, Béziers, janvier 1939.

grecque ancienne, ou à toute autre civilisation antique. Beaumadier n'en vient pas seul à cette conclusion hâtive. D'autres auteurs l'ont fait avant lui, comme Édouard Marsal et Jules Troubat. Cette quête d'un symbolisme religieux exacerbé, d'une origine grecque des danses languedociennes est justifiée coûte que coûte par les folkloristes qui discernent des signes mythologiques jusque dans les figures des danses ; Beaumadier s'interroge, s'en amuse, mais consent comme les autres à entretenir le discours :

« Juscos à quane punt la figuro del serpatas represento la féconditat ? La serp, message del soulelh fecound aimo à se passejar d'aise à sous rais. Guèitas couci rabalo lou sol, liso subtilament entre lous rais juscos dins las toubos per i cercar lou secret de la mort (se deu troubar tout aco dins nostro danso) ; lous jouves corps en dansant devoun oundejar tout coumo se cadun èro un anèl de la serp. Laiszen la serp : val mai la cregne, la fourviar ; se la danso de las Trelhos pot estre uno danso de la féconditat n'es e n'en demoro pas mens uno danso en l'ounour de Baccus, e per clavar, diren que tèn de las dos »⁶⁵³.

[Jusqu'à quel point la figure du grand serpent représente-t-elle la fécondité ? Le serpent, symbole du soleil fécond, aime à se prélasser sous ses rayons. Regardez comme il se glisse au sol, subtilement entre les rayons jusque dans les tombes pour y chercher le secret de la mort (on doit retrouver tout cela dans notre danse) ; les jeunes corps en dansant doivent onduler tout comme si chacun était un anneau du serpent. Laissons le serpent : mieux vaut le craindre et le fuir ; si la danse des Treilles peut être une danse de la fécondité, elle est et n'en demeure pas moins une danse en l'honneur de Bacchus, et pour clore, nous dirons qu'elle tient des deux]

Dans une conférence tenue à Vendres en 1955, Beaumadier cède une nouvelle fois à la mode de l'Antique. Il fait siennes les déclarations de Daniel-Rops⁶⁵⁴ à propos du symbolisme religieux, et les applique à toutes sortes de pratiques populaires languedociennes :

« L'animal sacré... le serpent qui par la suite ondule et promène. Voilà qui rattache la danse biterroise aux civilisations égyptiennes et qui reproduit les thèmes grecs [...] Les fouilles crétoises ont prouvé l'importance de ce « huit », talisman protecteur et ce qui permet de dire : les Treilles sont une danse de demande »⁶⁵⁵.

Fréquemment chargée d'un symbolisme religieux ou mythologique, la figure du serpent, récurrente dans la danse des Treilles, du Chevalet, des Rubans, interroge et déroute de nombreux

⁶⁵³ Léonce BEAUMADIER, « *Las Trelhos* », dans *Trencavel*, n°25, 1939.

⁶⁵⁴ Daniel ROPS, *Histoire de l'Église*, 14 volumes, Fayard/Grasset, 1962.

⁶⁵⁵ Léonce BEAUMADIER, *Les Treilles, danse populaire du Languedoc méditerranéen*, tapuscrit non daté, communication faite à Vendres en 1963. Fonds Léonce Beaumadier, fonds privé famille Garau.

auteurs. Pourtant, la danse dans son ensemble n'est qu'un branle populaire, issu des nombreuses contredanses en ligne des XVI^e et XVII^e siècle, et des chaînes qui les composaient. D'autre part, les ondulations effectuées par les danseurs des Treilles ne font que reproduire les mouvements communs des populaires farandoles et chaînes ouvertes de l'ancienne société méridionale.

Le Félibrige, dès la création de ses premières fêtes et les écrits de Marsal, tend à maintenir les pratiques de cette société culturelle ancienne, tout en se tournant vers un avenir incertain. Après la Libération, et pendant de nombreuses années, l'abondante littérature folklorique ne dément pas les propos des félibres d'avant-guerre. Nombreux sont ceux qui se perdent en conjectures, motivés non plus par une idéologie régionaliste et la défense de l'idée de race latine, mais par une sur-interprétation des signes culturels et des rites offerts par la société paysanne. On cherche une origine à toutes les pratiques ; si ce n'est l'Antiquité, c'est le Moyen-Âge des troubadours qui justifie les efforts de pérennisation : les Treilles trouvent alors une ascendance glorieuse :

« On donne le Ramelet comme danse du pays gascon ayant inspiré les Biterrois qui en ont fait leurs Treilles. Cet avis a été repris par le regretté et distingué Alliès de Pézenas. Le Ramelet est signalé aux XIV^e et XV^e siècle par Combarieux [...] D'autres le fixent au XII^e siècle »⁶⁵⁶.

Clardeluno, comme Beaumadier ou même Boulet (qui se réclame lui aussi du mouvement de Mistral), s'improvisent souvent ethnographes. Leurs prédécesseurs avaient eux-mêmes collecté les danses, les expressions populaires, les musiques, les dictons et les proverbes que Mistral avait consignés prudemment dans le *Trésor du Félibrige*, et mis en valeur dans un environnement muséographique dédié, le Museon *Arlatenc*. À leur tour, les félibres biterrois, à défaut de publier eux-mêmes des ouvrages spécifiques pour le folklore, observent impuissants des auteurs qui récupèrent et diffusent leur travail. Mais le travail de collectage initial est souvent soumis à des interprétations farfelues qui ne doivent rien à la pratique, ni à des danseurs, ni à des auteurs formés par un déterminisme populaire local et familial. Les auteurs d'ouvrages sur le folklore cherchent parfois des explications ou un symbolisme souvent absent, oublié, et non indispensable à la pratique des danses. Les danseurs populaires n'avaient probablement que faire du symbolisme intrinsèque de leurs pratiques festives, et aucun d'entre eux ne s'est jamais interrogé sur la signification biblique d'une farandole qui serpente sous des Treilles, ou d'un mât de cordelles dressé vers le ciel. Guilcher fustige ainsi cette quête illusoire d'une explication objective des danses :

« Qu'elle explique un fait établi ou qu'elle fabrique un fait non avéré en fonction d'un raisonnement ressenti comme logique, l'explication est futile en ceci qu'elle ne doit rien à l'observation. Son outil

⁶⁵⁶ Léonce BEAUMADIER, *Causerie sur les danses populaires en Biterrois*, tapuscrit n°8, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

serait tout au plus la réflexion. On s'interroge au lieu d'interroger le réel. Qui veut se donner une chance de comprendre doit ajourner toute explication »⁶⁵⁷.

b) La littérature folklorique

Malgré la mode du symbolisme forcené dans les danses populaires, certains auteurs sont parvenus à garder le sens commun et une précieuse méthodologie ; leurs ouvrages, plus d'un demi-siècle après leur première publication, font toujours autorité.

De la proche Provence parviennent en Languedoc plusieurs ouvrages qui influencent la reconstruction du folklore lors du dernier revival. Ceux de Marcelle Mourgues, bien que sujets à polémique à propos de l'origine et de la symbolique des danses, constituent une anthologie quasi-exhaustive des pratiques populaires. Plus méthodique et surtout plus pragmatique, *Dançar au País*⁶⁵⁸ de Lucienne Porte-Marrou permet à des générations de danseurs, dès 1983, de s'initier aux danses et musiques populaires ; libérée du roman national auquel tous les folkloristes de l'Après-guerre sont soumis, Lucienne Porte-Marrou édite un ouvrage accessible. Publié avec une musicassette, et donc destiné aux instrumentistes amateurs non-lecteurs, *Dançar au país* complète tous les ouvrages explicatifs qui l'ont précédé.

Le premier de ces ouvrages, certainement le plus distribué et donc le plus influent, est *Dansez-la France* de Monique Decitre. Publié dès 1951, mais édité en grand tirage national en 1957, l'œuvre de Monique Decitre rencontre un immense succès. Reprenant la méthode participative d'Hippolyte Fortoul, Decitre contacte des folkloristes dans toutes les régions de France afin de déléguer la rédaction et la schématisation des danses à des spécialistes locaux. Léonce Beaumadier, fort de sa participation avant la guerre à la création du musée national des Arts et Traditions populaires à Paris, est le contributeur tout désigné pour la partie languedocienne de l'ouvrage. Une large partie consacrée au costume est signée Clardeluno ; il s'agit en fait d'une réédition du « *Pichot ensaj d'estudi sul coustume feminenc dins lo Bezièrenc e lou Naut-Bezièrenc* », publié dans la revue *Trencavel* en 1939. La partie introductive des Treilles, ainsi que celle relative à quelques autres danses sont effectivement signées Léonce Beaumadier, mais c'est l'ensemble des 127 pages concernant le Languedoc que Beaumadier rédige ; pour preuve, l'ensemble des textes publiés dans *Dansez la France* existent encore sous forme de manuscrits, rédigés de la main même du folkloriste biterrois⁶⁵⁹. Peu de différences entre les manuscrits de Beaumadier et la production finale publiée par Monique Decitre, mis à part certaines élisions pour des raisons de conscience professionnelle : Monique Decitre ne peut se résoudre à publier des

⁶⁵⁷ Yvon GUILCHER, « Du témoignage au document, nécessité de la critique », dans *La danse et ses sources*, Isatis, Toulouse, 1993.

⁶⁵⁸ Lucienne PORTE-MARROU, *Dançar au País*, I.E.O. Vaucluse et Ventadorn, Avignon, 1983.

⁶⁵⁹ Léonce BEAUMADIER, manuscrits non titrés, fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau, 1950.

descriptions de danses proposées par Beaumadier, qui ne seraient ni locales, ni populaires, ni suffisamment documentées :

« Coquette, Varsoviennne, Redowa étaient ma documentation pour Les danses à travers les âges. Il me semble qu'il faudrait y renvoyer, à moins qu'il n'y ait des versions vraiment typiques chez vous »⁶⁶⁰.

Tout au long de *Dansez la France*, Monique Decitre remercie le travail de Léonce Beaumadier. Avec *Dansez la France*, Léonce Beaumadier renoue avec la discipline folklorique. Le succès rencontré par l'ouvrage apporte au félibre biterrois une réhabilitation définitive après les publications ratées et les prestations propagandistes de l'Occupation. Il reprend à Gabriel Picarel, trop vulgarisateur, et à Arnold Van Gennep, trop élitiste, l'image de spécialiste du folklore languedocien. Monique Decitre, quant à elle, inspire danseurs, folkloristes et ethnologues reconnus.

La méthode Baumel

L'auteure lyonnaise fait école ; son ouvrage, dont les deux tomes sont réédités à plusieurs reprises (1951, 1957, 1960), sert de référence pédagogique à un grand nombre de groupes folkloriques partout en France. Il sert aussi de modèle pour certains auteurs qui s'inspirent abondamment des textes et des schémas explicatifs contenus dans l'ouvrage ; ces auteurs isolés, ne bénéficiant pas du même réseau de folkloristes réunis patiemment par Decitre, ne peuvent prétendre à réaliser un travail aussi complet. Parmi eux, Jean Baumel, ethnologue et historien montpelliérain, publie opportunément en 1957 deux ouvrages s'appuyant largement sur les travaux de ses pairs. Dans *Le Masque-Cheval*, et plus encore dans *Les Danses Populaires, les Farandoles, les Rondes, les Jeux Chorégraphiques et le Ballets du Languedoc Méditerranéen*, il reprend et utilise les collectages de Beaumadier, de Van Gennep et des autres folkloristes ; mais il apporte toutefois une explication à l'entêtement montré par certains, et parfois par lui-même, à prouver une filiation antique à toutes pratiques populaires :

« L'échec partiel du folklore est d'ailleurs dû au fait que cette discipline incomplète ne parvient pas à satisfaire l'esprit, car l'homme, curieux, par nature, cherche avec obstination à pénétrer les apparences de mystère »⁶⁶¹.

Jean Baumel fait preuve de cette obstination lors de la rédaction l'année suivante de son second ouvrage sur les traditions languedociennes : *Les Danses Populaires, les Farandoles, les*

⁶⁶⁰ Monique DECITRE, Lettre à Léonce Beaumadier, novembre 1955, fonds privé famille Garau.

⁶⁶¹ Jean BAUMEL, *Le Masque-cheval et quelques autres animaux fantastiques*, I.E.O. & *La grande revue*, Paris, 1957.

Rondes, les Jeux Chorégraphiques et le Ballets du Languedoc Méditerranéen. Dans cette publication de 1958, il détaille la plupart des danses du répertoire bas-languedocien, et surtout celles présentes dans les ouvrages qui l'ont précédé. Il tente aussi quelques explications :

« Je pense que la danse des Treilles est une forme évoluée et adaptée à une région d'une danse plus ancienne, aujourd'hui disparue, une manifestation populaire destinée à glorifier la nature qui se rattache certainement à un tronc commun à caractère religieux d'abord et laïcisé ensuite »⁶⁶².

Baumel propose beaucoup d'explications, sans jamais les justifier, et tombe souvent dans les mêmes travers qu'il se plaisait pourtant à dénoncer quelques mois auparavant :

« [...] À coup sûr, les danses des Bâtons et des Épées doivent être classées dans la catégorie des danses d'armes et incorporées dans la grande famille des danses guerrières si connues de l'Antiquité ; c'est la seule certitude que nous puissions avoir pour le moment »⁶⁶³.

Paraphrasant ses pairs à de nombreuses reprises, Jean Baumel profite notamment de l'immense travail réalisé par Monique Decitre et ses nombreux contributeurs, ce qui ne manque pas de blesser le principal d'entre eux, Léonce Beaumadier. Ce dernier, privé de publications pendant la guerre, annote abondamment son exemplaire personnel des *Danses populaires* de Jean Baumel et signale dans les marges chaque plagiat de *Dansez la France*. Un article de presse relatant la parution de l'ouvrage de Jean Baumel, envoyé par l'auteure elle-même à Beaumadier, est commenté sévèrement par le folkloriste biterrois :

« Ce document de madame Decitre [est la] preuve de ce que monsieur Baumel a puisé et reproduit dans Dansez la France les clichés-musique sans demander l'autorisation. Manque de probité »⁶⁶⁴.

Effectivement, les similarités sont nombreuses. Les descriptions des danses sont issues soit des écrits du félibre biterrois, soit des observations effectuées à Montpellier, lors des sorties du groupe de Léon Boulet. Des références sont également faites aux écrits de Jacques Azaïs, à ceux de Fernand Troubat, ainsi qu'à tous les récits de voyage du XVIII^e et du XIX^e siècle, mais ce sont les partitions musicales qui attirent à juste titre les foudres des folkloristes : les partitions des danses du *Pebre*, de la *Trompeuse*, du *Romarin*, des bâtons, semblent être des copies conformes des partitions

⁶⁶² Jean BAUMEL, *Les Danses Populaires, les Farandoles, les Rondes, les Jeux Chorégraphiques et le Ballets du Languedoc Méditerranéen*, I.E.O. & La grande revue, Paris, 1958, p. 28.

⁶⁶³ Jean BAUMEL, *ibid*, p. 86.

⁶⁶⁴ Jean BAUMEL, *ibid*, exemplaire personnel de Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau.

réinventées après maints collectages par Beaumadier pour *Dansez la France*. Baumel réutilise en outre la célèbre partition de la *Mazurka soute li pins*, adaptation de *La petite voisine* par Charles Rieu en 1894 dans *L'Armana Prouvençau*, pour en faire celle de la danse du pressoir montpelliérain, la *Vendémia*.

Jean Baumel, qui profite d'un engouement national pour le folklore régional, commet ainsi un grand nombre d'erreurs qui trahissent la fragilité de son intérêt soudain pour la discipline ; en 1957, il confond dans *Le Masque-Cheval* les deux instruments traditionnels méridionaux qui sont hautbois et galoubet, pourtant d'organologies radicalement différentes :

« L'aigre hautbois, galoubet en Provence, est un petit instrument à vent d'environ 0,25m de long confectionné dans du bois d'olivier ou de buis. Il est en général percé de deux trous sur le côté inférieur, et de deux trous sur le côté supérieur ; on peut en jouer de la main gauche tandis que la main droite bat le tambourin »⁶⁶⁵.

Jean Baumel est probablement trompé par un texte de Charles de Belleval. En effet, dans sa *Notice sur Montpellier*, Belleval précise que « le hautbois est le galoubet de Provence » et que les Treilles et les autres danses pratiquées par « le peuple de Montpellier » étaient animées par « un aigre hautbois, ordinairement accompagné d'un tambourin »⁶⁶⁶. Par « tambourin », l'auteur entendait *tambournet*, le tambour populaire et militaire languedocien, et non l'instrument provençal. L'année suivante, dans *Les Danses populaires*, Baumel, qui n'a pas vérifié l'information, réédite son erreur grossière mot pour mot.

Ainsi, Jean Baumel et d'autres auteurs détachés du milieu paysan et populaire qui, du reste, vit ses toutes dernières années, choisissent de se soustraire systématiquement à l'enquête et à l'observation, nécessaires à l'étude et la reconstruction des danses populaires. Leurs ouvrages participent activement à une réinvention artificielle et trompeuse du folklore, véhiculant des erreurs et des représentations fallacieuses sur l'origine des danses. Ces publications après la Seconde Guerre mondiale, parfois contestables, permettent néanmoins de développer une pratique nouvelle des traditions populaires, quitte à les altérer sévèrement.

Le succès commercial de Decitre, Baumel et autres Canteloube s'explique par un intérêt passager de la population pour les pratiques et la vie d'avant l'industrialisation. La société citadine, animée d'un sentiment de culpabilité, nostalgique d'une époque révolue et séduite par le discours lyrique en vogue autour du folklore régional, répond ainsi à son besoin de distraction par une forte implication dans le monde du folklore.

⁶⁶⁵ Jean BAUMEL, *Le Masque-cheval et quelques autres animaux fantastiques*, I.E.O. & *La grande revue*, Paris, 1957, p. 16.

⁶⁶⁶ Charles de BELLEVAL, *Notice sur Montpellier*, 1799, p. 17.

Auteurs et pratiquants auto-alimentent la discipline qui nécessite, pour la première fois de son histoire, une transmission écrite. Les maîtres de danse, formés jusqu'alors par filiation familiale, corporative ou communale, et de manière exclusivement orale, ne font plus systématiquement partie du giron folklorique. La société urbaine ne les a pas forcément sensibilisés aux pratiques populaires du terroir, et les pratiquants ne profitent plus du déterminisme communautaire qui régissait la transmission. Apparaissent ainsi, dès la Libération, des tentatives de codage des danses dans la littérature folklorique nationale. Les auteurs qui s'y risquent, s'essayant au succès rencontré par Troubat au tout début du XX^e siècle, connaissent des fortunes diverses.

C) LE FOLKLORE CONTEMPORAIN

1- Réinventions

a) Codage et schématisation

Des danses populaires ont toujours accompagné la plupart des fêtes votives, civiles et calendaires, les événements officiels ainsi que la grande majorité des actions du Félibrige. À propos de ces danses, le discours des folkloristes et des félibres était resté essentiellement lyrique et passionné pendant de nombreuses décennies. Après-guerre, ce discours devient soudainement, par nécessité pédagogique, beaucoup plus pragmatique. À l'heure où les pratiques populaires et leurs cadres disparaissent de la société languedocienne, une difficulté inédite apparaît dans le monde du folklore : la description.

« Ceux qui ont essayé de décrire la technique de nos pas savent à quelles difficultés on se heurte dès qu'il faut traduire par écrit, et avec les figures adéquates, un enseignement avant tout visuel, dansé et parlé »⁶⁶⁷.

Marcelle Drutel, majorale du Félibrige, formule clairement l'enjeu du folklore national de la deuxième moitié du XX^e siècle : transformer des pratiques orales en études rédigées et nécessairement codifiées. La transmission des pratiques de la société paysanne à la société urbaine se fait, en Bas-Languedoc comme ailleurs, selon deux modèles détaillés par l'ethnologue allemande Aleida Assmann dans ses études sur la mémoire culturelle⁶⁶⁸. D'une part, une transmission active des pratiques populaires est assurée par des institutions (associatives, artistiques...) chargées de

⁶⁶⁷ Marcelle DRUTEL, préface au *Trésor des danses provençales*, Librairie Roumanille, Avignon, non daté.

⁶⁶⁸ Aleida ASSMANN, « *Canon and Archive* », dans *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, De Gruyter, Berlin-New York, 2008, p. 97-107.

préserver le passé. Ce processus de valorisation est sélectif ; il assure à certaines pratiques une place dans la mémoire collective et garantit la conservation des pratiques culturelles d'une société en les reproduisant ou en les relançant constamment. C'est le cas pour les danses des Treilles et du Chevalet, pour l'apprentissage du hautbois et pour toutes les pratiques populaires entretenues consciemment depuis la Renaissance, à la fois par la population et par les collectivités locales, à des fins régionalistes et promotionnelles. Ces pratiques identitaires, qui caractérisent un espace culturel et des régions administratives, sont parfois récupérées par les collectivités territoriales pour soigner une image culturelle et patrimoniale. Elles s'inscrivent dans une temporalité extrêmement étendue, jusqu'au présent dans lequel elles trouvent encore une certaine signification.

D'autre part, il existe une mémoire culturelle passive ou « mémoire-archive ». Toutes les pratiques n'ont pas profité d'une volonté de transmission à chaque effondrement social, à chaque revivalisme. Elles ont au mieux été conservées en tant que vestiges du passé, sous forme d'archives manuscrites, par des institutions muséales publiques ou familiales.

L'une et l'autre nécessitent un codage spécifique, commun à l'ensemble des acteurs du monde artistique. La transmission active, par les municipalités, a pu s'exercer de manière orale jusqu'à la Première Guerre mondiale ; mais au-delà, la rareté des maîtres de danse a contraint les pratiquants des derniers revivalismes à schématiser ce que l'enquête leur a enseigné, et ce dont les corps ne se souvenaient plus.

Les premières schématisations complètes de la danse des Treilles datent du tout début du XX^e siècle. Antoine Troubat exécute des croquis soignés, lisibles, en illustration de la plaquette de son frère Fernand en 1902. Ces dessins sont constitués de personnages précis qui miment la danse plus qu'ils ne l'esquissent. C'est sur ce modèle que la majorité des vulgarisateurs du folklore bas-languedocien réalisent leurs propres ouvrages : chaque auteur s'attache les services d'un illustrateur de renom qui leur reste fidèle. Tous ces illustrateurs rivalisent de talent pour créer des personnages réalistes dans les postures et mouvements, et jusque dans les costumes. L'enquête ethnographique devenant illusoire au fil des années et des disparitions des derniers pratiquants issus de l'ancienne société paysanne, chaque œuvre représente de manière différente la version la plus ancienne de la danse, celle collectée et codifiée par Troubat. Le folklore devient ainsi une discipline essentiellement graphique, autant que culturelle et sportive.

Les auteurs de la revue *Trencavel* n'ont pas jugé opportun d'agrémenter par des illustrations pédagogiques leurs nombreux articles sur les danses populaires, publiés entre 1937 et 1943. La revue est littéraire et ses auteurs félibres, surtout Clardeluno, ne se résignent pas encore à la transmission passive de leurs pratiques familiales. Les textes évoquent les origines connues, les pratiques traditionnelles ainsi que les paroles des airs à danser mais leurs auteurs ne désespèrent pas, même après la guerre, de la persistance d'une transmission orale.

Les illustrateurs d'ouvrages folkloriques ne s'écartent qu'en de très rares occasions du

chemin tracé par Antoine Troubat. Les représentations habituelles de danseurs en pied peuvent être tardivement remplacées par des figures géométriques simples, des pictogrammes colorés suivant le genre ou la position des exécutants ; c'est le choix tardif des illustrateurs Paul Benson, Marie Finestre et Arlette Dupré, à partir de 1955 seulement. Le schéma gagne en simplicité et efficacité, mais perd en esthétique, notion importante dans l'ensemble du folklore régional, qui regroupe la danse, le costume, les mouvements... Les ouvrages utilisant ce codage austère s'adressent essentiellement à des conducteurs de danse et non au grand public bercé depuis des décennies par l'esthétique familière du folklore et par son charme suranné, chanté avec lyrisme par le Félibrige. Pendant de longues décennies, du premier revivalisme à l'Après-guerre, le folklore était resté hermétique à toutes formes de codage des danses pour ne s'en tenir qu'à l'élégance des dessins réalistes.

Principaux illustrateurs d'ouvrages sur le folklore languedocien

Rédaction	Ouvrages	Illustrateurs	Auteurs
1905	<i>La danse des Treilles et le Chevalet</i>	Antoine Troubat	Fernand Troubat
1943	<i>La danse des Treilles</i>	Grand'Aigle	Canteloube
1945	<i>Dancez la France, tome 1</i>	F. Comte et R. Lech	Monique Decitre
1951	<i>Dancez la France, tome 2</i>	Henri Rivoire	Monique Decitre
1930-1980	Notes manuscrites (non publiées)	Paul Beaumadier	Léonce Beaumadier
1920-1969	<i>Les cahiers</i> (non publiés)	Léon Boulet	Léon Boulet
1955	<i>Le trésor des danses Provençales</i>	Paul Benson	Dubrana-Lafargue
1958	<i>Les danses populaires</i>	Non communiqué	Jean Baumel
Non daté	<i>Les Treilles</i>	Marie Finestre	Marie Finestre
1983	<i>Dansar au país</i>	Arlette Dupré	L. Porte-Marrou
1989	<i>Traditions au Pays de Montpellier</i>	Serge Houiste	Serge Houiste

Le chorégraphe Rudolf Laban (1879-1958) avait pourtant étudié ce problème de transmission indirecte d'une tradition dansée. Dès 1928, Laban propose un système de notation graphique, visuel et codifié, appliqué immédiatement dans le domaine de la danse académique par certains professeurs de danse. Cette notation officielle, parfois surnommée « labanographie élitiste », ne correspond pas à la danse folklorique, pratiquée après la guerre par une bourgeoisie qui fait par principe le choix de la tradition. De plus, la transmission retrouve peu à peu une certaine oralité, avec la multiplication des groupes folkloriques et de leurs conducteurs de danse, souvent improvisés maîtres de danse par défaut. Ceux-ci, profitant d'une mémoire collective parcellaire, et après avoir – parfois – étudié les quelques ouvrages sur le sujet, se doivent d'être acteurs de la réinvention. Il leur appartient de reconstruire les mouvements perdus des danses, les musiques oubliées, et de faire des choix quant au costume scénique dont les danseurs folkloriques doivent être

parés.

b) Le choix du costume

Dans le cadre d'une pratique traditionnelle, le costume porté par les danseurs était naturellement celui de l'époque vécue. Dans un cadre revivaliste, le costume n'est pas contemporain aux danseurs ; il évoque une époque idéalisée. Guilcher le fait remarquer à juste titre dans *La danse traditionnelle en France* : « L'apparition d'un groupe folklorique est le faire-part de décès d'une pratique paysanne »⁶⁶⁹.

Louisa Paulin, poétesse du début du XX^e siècle, illustre ce phénomène en exprimant clairement son sentiment sur le vêtement traditionnel :

*« Tot acò es polit, belèu, un jorn de fèsta e pracò n'an tant uzat e abuzat, amont à Paris qu'an tot trigosat à las romes. Mas servis pas de res de regretar sò que los ans an nemenat. Podètz creire, Monsur l'Abat, que lo pel copat, lo burret, la rauba escorsida (o escortada ?) son plan pus aizits (commodes ?) que la vestidura del rèire-temps. E per so qu'es dels jorns de fèsta, perque voler pas que las joventas dels camps se vestisen tamben a la mòda d'ara ? Las nostras meninas se vestisian ben a la mòda de las damas de lor epòca »*⁶⁷⁰.

[Tout cela est bien joli, peut-être, un jour de fête et c'est pour cela que l'on en a tant usé et abusé, la-haut à Paris où l'on traîne tout dans les ronces. Mais il ne sert à rien de regretter ce que les années ont dénoué. Vous pouvez croire, monsieur l'Abbé, que les cheveux courts, la bure, la robe raccourcie sont plus commodes que les vêtements de jadis. Et pour ce qui est des jours de fête, pourquoi ne voulez-vous pas que les jeunes filles des champs s'habillent à la mode de maintenant ? Nos grands-mères s'habillaient bien à la mode des dames de leur époque]

Dans son article « *Louisa Paulin e las voses del pòble : entre collecta e re-creacion* » Marie-Jeanne Verny souligne que Louisa Paulin, bien que liée au félibrige, « est sans pitié pour ce qui lui semble être un culte artificiel des traditions, loin de la vraie population comme elle la connaît ».

Ainsi la réinvention du folklore au cours du XX^e siècle ne concerne-t-elle pas seulement les danses, mais également l'ensemble des traditions et savoir-faire perdus avec la société paysanne. La confection et le port du costume devient même l'une des missions fondamentales des groupes d'arts et de traditions populaires contemporains, parfois même devant l'apprentissage des danses, la pratique instrumentale traditionnelle, ou celle des langues régionales tombées littéralement en désuétude dans la majorité des groupes français. Le costume traditionnel profite pour sa réinvention d'une documentation très supérieure à celle des danses et des musiques : on le retrouve dans les écrits notariés, les legs, les contrats de mariage, les factures municipales... De plus, les costumes

⁶⁶⁹ Yvon GUILCHER, *La danse traditionnelle en France*, Modal, FAMDT, Parthenay, 1998.

⁶⁷⁰ Cité par Marie-Jeanne VERNY, « *Louisa Paulin e las voses del pòble : entre collecta e re-creacion* » dans *Louisa Paulin, de la vie à l'œuvre*, Vent Terral, 2016.

anciens de nombreuses époques et sociétés ont été conservés dans les armoires des aïeuls et les réserves des musées. L'abondance des sources vestimentaires constitue paradoxalement un problème, que ne connaît pas la danse ; celle-ci fut transmise dans une forme unique altérée par le temps, l'oubli et le désintérêt des populations. Pour le costume, il appartient à chaque groupe folklorique de définir lequel, parmi tous ceux qui lui sont parvenus, peut représenter à lui seul plusieurs siècles de pratique. Souvent, les groupes méridionaux suivent l'exemple de Mistral qui consacre le costume arlésien, et affirme en 1884 que celui-ci a trouvé sa forme définitive au moment même de la naissance du Félibrige⁶⁷¹. Dans le cadre d'une présentation folklorique et d'une suite de danses organisées en spectacle, on peut cependant observer, depuis le dernier *revival*, des groupes présentant en même temps des costumes issus de plusieurs régions et de plusieurs époques. Généralement, un seul costume est porté, pour des raisons économiques et pratiques, et correspond à une époque spécifique.

La période n'est pas choisie par hasard : elle correspond au moment où le costume connaît en France une apogée avant l'industrialisation, avant l'uniformisation des couleurs, des matières, des ports. Pendant cette période idéalisée, chaque spécificité d'un costume était encore représentative d'une région. C'est un temps d'apparente souveraineté culturelle des provinces avant que le pouvoir centralisé ne mette en œuvre une politique qui vise à imposer la langue française au détriment des langues et cultures régionales afin de renforcer un sentiment national et d'unir le pays.

Dès le début du XX^e siècle, d'autres modes extérieures, venues d'Europe ou d'outre-Atlantique, se préparent à supplanter les jupons et les coiffes dans les mœurs des autochtones. Les modèles locaux perdent leurs spécificités et les repères se brouillent. Le port de la coiffe, la fidélité du costume à celui d'une époque préindustrielle, ne constituent plus pour toute la population une priorité. L'évolution de la société vers une uniformité vestimentaire a porté de graves atteintes aux pratiques régionales, mais la fondation précoce des tout premiers groupes folkloriques bas-languedociens permet leur conservation active ; certains éléments du costume conservent ainsi leurs prérogatives ostentatoires qui étaient depuis longtemps leur apanage principal : la coiffe en dentelles, dans les sociétés rurales languedocienne et française en général, constituait en effet l'élément du costume et du trousseau le plus à même de montrer la richesse de la personne et de sa famille. Après-guerre, dans les groupes folkloriques, elle met en évidence, outre un aspect esthétique évident, la valeur du travail de réinvention.

Dans la société urbaine de l'Après-guerre la coiffe incarne l'élément identitaire principal de chaque province. L'imagerie populaire, guidée par l'imagerie d'Épinal, a d'ailleurs su récupérer ces icônes régionalistes, pour les porter au pinacle de la nation. Chaque province perpétue jalousement le port d'une coiffe que les représentations populaires ont érigée au rang d'archétype culturel. La coiffe peut également être victime de ce revivalisme qui l'a sauvée de l'oubli ; à des fins de pure

⁶⁷¹ Frédéric MISTRAL, « *Lou coustume arlaten* », dans *Armana provençau*, 1884.

esthétique scénique, certains couvre-chefs peuvent être empruntés à d'autres provinces, où ces parures, jouissent d'une certaine gloire auprès du grand public. Ainsi peut-on voir arborées en Languedoc des coiffes arlésiennes, plus en rapport avec les festivités tauromachiques estivales. On observe encore des hommes porter baratines, bérets et bigatanes catalanes, très appréciées du public, plus médiatisés et aussi plus confortables. Enfin, on généralise partout en France le port d'exotiques fichus de madras sous les capelines et chapeaux de paille, dès la fin du XVIII^e siècle ; on importe tout d'abord ce tissu avant de le produire à Rouen, puis un peu partout dans une France uniformisée sous les effets d'une industrialisation qui condamne le vêtement régional en permettant une fabrication en très grandes quantités. Le succès du madras en métropole est lié à un fort engouement pour les produits exotiques importés des colonies ; tout comme le madras, le cachemire obtient les suffrages de la population et la réprobation des folkloristes :

« Pécaire ! Joust l'afflat de Paris tantben, la capo, la capeto tant graciosos où fach las espèros. Se porto lou chal-tapis, l'abouminable chal-tapis dont la Coumpagnie de las Indos e las fabricos francesos inoundoun la France entiero »⁶⁷².

[Malheur ! Sous l'influence de Paris, la cape, et la capette si gracieuses ont fait leur temps. On porte le châle-tapis, l'abominable châle-tapis dont la Compagnie des Indes et les fabriques françaises inondent la France entière]

Le phénomène d'emprunts de coiffes extérieures, ou d'autres éléments de costume, se multiplie dans l'univers du folklore réinventé. On recherche surtout le succès populaire, et l'enrichissement des représentations ; ce fut le cas en d'autres temps pour la grande et spectaculaire coiffe à nœud du Kocherberg et du pays de Hanau, généralisée d'une manière erronée à toute l'Alsace par les illustrations de Hansi... En fait, à l'instar des folkloristes, des récits de voyages et d'une certaine littérature du XIX^e siècle, on donne encore à voir ce que le public attend.

Certains groupes n'arborent même aucune coiffe et dansent tête nue, pour des raisons de confort. D'autres groupes, enfin, appréhendent le costume comme un élément folklorique figé selon les rares écrits d'une société paysanne essentiellement orale, ou selon les propos subjectifs des récits de voyages. Ces écrits, par leurs indéniables effets de réel, sont souvent pris pour argent comptant, même s'ils faisaient souvent des provinces de France des terres éminemment exotiques ; Renaud de Vilback, auteur de compte-rendus de voyages, évoque dans son récit méditerranéen des danseurs parés « *de rubans de couleur, de chapeaux couverts de plumes* »⁶⁷³. Pourtant, l'étude référencée du costume quotidien de la population régionale dément aisément nombre de discours fallacieux. Clardeluno s'est souvent évertuée, dans la revue *Trencavel* comme dans son propre groupe, à mettre en valeur un costume paysan simple et séculaire, tout en dénonçant les excentricités de la mode

⁶⁷² CLARDELUNO, « *Pitchot ensaj d'estudi sul coustume feminenc dins lo Bezièrenc e lou Naut-Bezièrenc* », dans *Trencavel*, n°29, Béziers, mai 1939.

⁶⁷³ Renaud de VILBACK, *Voyage dans l'ancien Languedoc*, Delaunay, Paris, 1825, p. 331.

urbaine et scénique :

« *Las modos de Paris fòu cigalejar lous elhs à las pichòtos de nostro terro : Que seren poulidos, se disoun, amé uno belo plumo sul cap, ou un arremas de flours !* »⁶⁷⁴.

[Les modes de Paris éblouissent les jeunes filles de notre terre : Que nous serons jolies, se disent-elles, avec une belle plume sur la tête, ou un gros bouquet de fleurs !]

Les Héraultais de l'ancienne société paysanne n'ont effectivement porté de plumes exotiques sur leurs couvre-chefs que dans les récits des romanciers, ou devant un parterre d'officiels à émerveiller ; parfois le jour de Mardi-gras. Et les femmes de l'arrière-pays héraultais, contrairement à la pratique contemporaine sur les rives de l'Orb, n'ont jamais porté le feutre mou de leurs maris, ni leurs *blaudas* (blouses masculines de travail), ni dansé aux moissons ou aux vendanges sur un air de clarinette.

La réinvention folklorique en Languedoc a pu souffrir d'un manque de méthodologie et de publications. Les acteurs successifs des revivals, sacrifiant ainsi la recherche à la scénographie, se sont fait un nom à défaut de s'être acheté une conduite scientifique : le terme même de folklore s'est ainsi vu peu à peu galvaudé par toute sorte de personnages, historiens locaux, spécialistes autoproclamés, danseurs auto-diplômés par défaut, collectionneurs peu scrupuleux et autres bonimenteurs. Art scénique et vieilles dentelles ne font pas bon ménage.

Le folklore vécu pâtit de la scène et du folklore représenté. Mais il serait illusoire et fallacieux d'enfermer cette recherche ethnologique dans une quête de vérité ; l'évolution des coiffes et du costume en Bas-Languedoc n'a cessé durant tout le XIX^e siècle, et il faut bien prendre en compte les artéfacts qu'ont pu provoquer les interférences synchroniques dans une telle région d'échanges : châles en indienne, coiffes à tuyautage, baratines, canotiers, madras... bien des importations au titre de la mode ont bousculé hier une société rurale, une communauté de langue et de culture qui inflige aujourd'hui, et sciemment, les mêmes dégradations à son propre folklore.

c) Les fédérations contemporaines

Actuellement réunis en cinq fédérations nationales, les groupes d'arts et de traditions populaires les plus soucieux de crédibilité ont signé une charte de qualité qui garantit une relative fidélité aux pratiques de l'ancienne société paysanne ; cette charte nationale connaît des axes prioritaires tels que le port de la coiffe, la reproduction à l'identique d'un costume relatif à une époque choisie arbitrairement... Rien ou presque sur l'ensemble des langues régionales, ni à propos de l'instrumentation traditionnelle ; Les langues et l'instrumentation locale sont souvent assimilées à

⁶⁷⁴ CLARDELUNO, « *Pitchot ensaj d'estudi sul coustume feminenc dins lo Bezièrenc e lou Naut-Bezièrenc* », dans *Trencavel*, n°29, Béziers, mai 1939.

des usages oubliés, à des disciplines trop exigeantes pour des acteurs amateurs ; langue et musique ne sont ainsi pas considérées comme prioritaires par les instances dirigeantes du folklore contemporain : leur apprentissage est jugé facultatif pour une production scénique débarrassée de tout déterminisme régional.

L'organisation du folklore à l'échelle nationale remonte à une époque récente, mais une certaine prise de conscience se fait jour dès la constitution des toutes premières formations folkloriques qui destinent leurs activités à un public extérieur, étranger et touristique. Lors de l'exposition universelle de 1867 à Paris, il est fait état d'un intérêt pour les « costumes populaires des diverses contrées »⁶⁷⁵. Lors des expositions universelles de 1889⁶⁷⁶ et 1900⁶⁷⁷, deux congrès internationaux sur les traditions populaires se tiennent à Paris. L'ethnologue Paul Sébillot consigne et publie les actes qui préconisent la sauvegarde urgente des costumes locaux, des outils corporatifs et artisanaux, ainsi que du patrimoine immatériel que sont les danses, les chants et musiques traditionnelles locales.

En 1937, est organisé un congrès international du folklore, à l'école du Louvre, pendant l'exposition universelle de Paris. Cette exposition fait elle-même une grande place au régionalisme, sous l'influence de Charles-Brun et de sa Fédération Régionaliste Française, en réaction à une uniformisation des cultures. Celle-ci, déjà constatée dans le premier quart du XX^e siècle, inquiète nombre d'ethnologues dont Paul Rivet, professeur au musée de l'Homme et surtout directeur du musée national des Arts et traditions populaires :

« Nous assistons à une uniformisation des peuples qui s'opère avec une vitesse prodigieuse [...] La facilité et la rapidité des communications, qui favorisent le tourisme et la pénétration des peuples, la diffusion de l'instruction, l'exode des campagnes vers les villes, l'industrialisation, le service militaire, tendant à faire disparaître toutes les différences qui singularisaient, à une époque toute récente, les habitants des diverses provinces d'un même pays [...]. Il faut donc se hâter pour sauver ces aspects émouvants de la vie particulière de nos provinces et en conserver le souvenir pour nos successeurs »⁶⁷⁸.

Cette déclaration d'intention, préconisant l'étude systématique des civilisations rurales, vaut surtout pour la communauté scientifique française. Pour les folkloristes de l'Entre-deux-guerres, pour les acteurs principaux des revivalismes, le folklore est moins l'étude des coutumes que leur pratique elle-même. Ainsi le congrès de 1937 prend-il en compte dans deux sections distinctes,

⁶⁷⁵ M. ARMAND-DUMARESQ, « Spécimen des costumes populaires des diverses contrées, groupe 92 », dans *Rapports du jury international*, Imprimerie administrative Dupont, Paris, 1867.

⁶⁷⁶ « *Congress of folklorists* », dans *The Folk-Lore Journal*, Vol. 7, Paris, 1889.

⁶⁷⁷ *Congrès international des traditions populaires, 10 -12 septembre 1900*, Édition E. Lechevalier, Paris, 1902.

⁶⁷⁸ Paul RIVET, « Discours d'ouverture », dans *Travaux du premier congrès international de folklore*, Arrault et Cie, Tours, 1937.

nommées « folklore descriptif » et « folklore appliqué à la vie sociale », le virage définitif que prend quotidiennement la pratique folklorique française. Les thèmes proposés aux deux sections sont identiques : comment allier folklore et modernité ; comment faire du folklore une discipline intergénérationnelle, comme elle l'était naturellement auparavant, et paradoxalement comment faire connaître le folklore aux classes populaires ? Ces deux dernières questions sont symptomatiques du malaise qui suit les mutations sociales et politiques des sociétés françaises et méridionales au XIX^e siècle, puis après chaque guerre mondiale. Effectivement, la pratique contemporaine du folklore languedocien diffère fondamentalement, dans sa finalité, de la pratique rurale. La fonction sociale d'un groupe folklorique contemporain n'est pas celle qui animait les assemblées villageoises jusqu'au milieu du XIX^e siècle ou au début du XX^e siècle pour les communes du Bas-Languedoc les plus isolées. Ces assemblées traditionnelles et spontanées dansaient pour elles-mêmes, pour la distraction des membres de la communauté, de la corporation, du cercle familial. Dès la toute fin du XIX^e siècle, les groupes se contentent de réunir des personnes hétérogènes en vue de présenter un spectacle à un public connaisseur ou profane. Leur fonctionnement et leurs techniques de réinvention échappent souvent à la transmission traditionnelle, interrompue, ou à toute forme de méthodologie scientifique et fastidieuse, réservée aux ethnologues. Mis à part quelques cas spécifiques de transmission régionale (Treilles, Chevalet...) la pratique des danses folkloriques est reconstruite sur des approximations et des représentations.

C'est cette pratique décousue, non-scientifique, mais plutôt affective et liée intrinsèquement à un terroir, qui nécessite un contrôle, ou du moins un encadrement. Celui-ci ne peut être qu'interne, afin que les pratiquants ne se sentent pas dépossédés de leurs activités, de leur héritage, de leur patrimoine local. Ainsi apparaissent les premières organisations folkloriques, réunissant les premiers groupes constitués ou associatifs, nés à partir des années 1920.

En Provence, les sociétés de farandoleurs, qui pratiquaient déjà les mêmes pas et les mêmes mouvements académiques et militaires en vue de concours, s'effacent peu à peu devant les groupes folkloriques qui récupèrent les chorégraphies des maîtres de danses. Les groupes folkloriques s'organisent parfois en *Escolos félibrencos*, sous l'autorité d'un Félibrige attentif au sérieux des réinventions, mais il arrive également que des écoles à prétention littéraire deviennent de simples groupes de danse et de chant. Le Languedoc et les autres maintenances régionales du mouvement suivent le modèle provençal dans les années 1930. Le folklore naissant se fédère autour de groupes affiliés au Félibrige ; ceux-ci donnent des gages d'authenticité lors des diverses félibrées, en attendant la constitution, avant même la Seconde Guerre mondiale, de fédérations officielles, dégagées de tout militantisme culturel et politique. En effet, la Fédération régionaliste française fondée au printemps 1900 par Jean Charles-Brun avait évacué dans un premier temps la question des pratiques traditionnelles (danses, musiques) et celle des langues régionales, trop soumise à controverse, pour se consacrer essentiellement à la promotion d'un tourisme régional dans une

politique revendiquée de décentralisation ; ce n'était que partie remise. Les échecs répétés du régionalisme politique de Charles-Brun ou de Mistral provoquent, à partir de 1930 et avant même l'avènement de l'éducation populaire, le besoin d'institutionnalisation du folklore national. Un fédéralisme particulier consacré exclusivement au folklore dansé et costumé naît véritablement en 1932 avec la fondation de la Fédération nationale du folklore français, communément surnommée Fédération de Paris. Celle-ci regroupe des associations de danses traditionnelles de France métropolitaine ou d'outre-mer sises en région parisienne ; elle est composée de membres nostalgiques d'une région maternelle, pour lesquels la pratique du folklore apaise le mal du pays. Originellement baptisée Fédération nationale des groupes folkloriques d'originaires des provinces françaises, cette institution avait pour objectif primordial de mettre en contact les groupes et les organisateurs de spectacles. Les sections de recherche sur le costume ou les danses ne sont apparues que plus tardivement.

C'est seulement en 1935 qu'est créée la fédération la plus importante, baptisée aujourd'hui encore Confédération nationale des groupes folkloriques français (CNGFF).

Cette fédération, fondée sous l'autorité de la Fédération régionaliste française de Charles-Brun, a elle aussi pour but affiché de mettre en rapport les groupes et d'imaginer des cadres folkloriques modernes, appelés à remplacer les anciennes fêtes paysannes et à justifier par là-même l'existence de groupes folkloriques. Profitant de l'existant, notamment du tout nouveau musée national des A.T.P. où elle situe son siège social, la Confédération veille à faire respecter des principes élémentaires de méthodologie et met en garde les groupes affiliés contre de multiples dangers inhérents à une pratique hors contexte des traditions paysannes :

« Composés de mainteneurs du folklore, ces groupes pratiquent le chant, la danse et la musique, et portent le costume folklorique. Ils doivent se préserver du snobisme mondain (recrutement non-populaire), de l'académisme (bel canto, chorégraphie, musique savante, [...], du professionnalisme [...], du nomadisme (excès de déplacement hors de la région). Urbains, ils enrichiront systématiquement leur répertoire en recourant aux meilleurs recueils imprimés et aussi par la fréquentation des groupes ruraux de la province. Ruraux, ils ne cesseront d'affronter leur auditoire naturel, les paysans. Tous feront la guerre au piano »⁶⁷⁹.

Cette déclaration de 1940, par George-Henri Rivière, directeur du musée des A.T.P., résonne encore aujourd'hui comme un discours de politique générale auquel les groupes folkloriques se réfèrent pieusement. Rivière intervient fréquemment dans le milieu folklorique où il acquiert une grande autorité permettant aux groupes de ne pas succomber aux tentations scéniques et spectaculaires ; une commission de discipline, interne à la Confédération, règle les problèmes les

⁶⁷⁹ G-H. RIVIÈRE, « Le folklore paysan, notes de doctrine et d'action », dans *Études agricoles d'économie corporative*, octobre-décembre 1942, p. 291 à 316.

plus importants, souvent en rapport avec le costume porté, parfois jugé négligé et inadéquat.

La Libération de la France en 1944 permet la fondation de nouvelles structures associatives. Le folklore profite lui aussi du renforcement des fédérations nationales et régionales existantes, ainsi que de la création de nouvelles entités administratives. Parmi elles, l'Union nationale des groupes folkloriques pour la culture populaire, en 1960, puis la Fédération amicale folklorique nationale en 1964. Toutes sont animées d'une volonté de combattre l'image déplorable du folklore, conférée par des années d'interruption, de tâtonnement, de laxisme, et de récupération par Vichy.

Pour ce faire, l'ensemble des fédérations d'arts et de traditions populaires ont entrepris une démarche d'authenticité sous la forme de déclarations d'intentions communes. Les groupes signataires de la Charte de qualité s'engagent à respecter une nécessaire méthodologie de recherche. Les groupes fédérés attachent ainsi une grande importance au port des costumes, à la fidélité de leurs reproductions, aux coiffes et tissus qui deviennent un des symboles de leur excellence, et qui conditionnent leur réputation.

Privés d'un déterminisme familial formateur, les pratiquants dans les groupes du dernier revivalisme ne peuvent répondre à toutes les exigences d'une pratique révolue. Les efforts sont concentrés sur quelques points névralgiques de la discipline, comme la reconstruction et l'apprentissage de danses anciennes, la pratique d'un instrument traditionnel, la confection des costumes selon les véritables méthodes paysannes, ou supposées telles. Le reste est sacrifié à l'oubli, à la nécessaire adaptation scénique ainsi qu'à un public profane. Le monde du folklore, dans son ensemble, tolère ainsi dans la seconde moitié du XX^e siècle une certaine imperfection. Treilles et Chevalet, *Buffatieiras* carnavalesques et quelques autres branles bénéficient encore d'un certain crédit, dû à une pratique ininterrompue sur l'ensemble de l'espace de pratique, mais la majorité des danses qui composent un spectacle n'ont plus grand-chose à voir avec celles qui animaient les assemblées rurales de l'Ancien Régime.

Les groupes affiliés à une fédération s'efforcent de ne pas altérer l'essentiel des traditions en respectant les préconisations du musée national des Arts et traditions populaires. L'autorité fédérale, doublée d'une longue tradition locale dans le Biterrois, à Pézenas, Montpellier et dans quelques autres communes du Bas-Languedoc, suffit souvent à éviter les écueils. Pourtant, l'encadrement institutionnel ne peut pas toujours palier les manquements de groupes peu scrupuleux. Sur le littoral héraultais, le pas des Treilles historique s'efface au profit d'un pas marché ; dans l'arrière-pays, sur les rives de l'Orb, on donne encore à voir aujourd'hui le cumul de tous les travers pointés par Rivière en 1942 : costumes hétéroclites, danseuses travesties, instrumentation anachronique, chorégraphies artificielles, et ce que l'ethnologue nommait lui-même le « nomadisme à l'excès », c'est-à-dire la propension des groupes locaux à voyager et à s'inspirer des pratiques extérieures... Le folklore comme discipline ethnographique souffre du laxisme assumé de certaines formations locales qui, très loin des travaux de Rivière, Rivet et Clardeluno, marchent de guingois. Le folklore

perd peu à peu toute crédibilité, en même temps qu'un public désillusionné qui préfère, dès la fin des années 1970, se tourner vers le bal afin de satisfaire un désir d'authenticité.

2- Danse et sociétés

a) Les changements culturels

Les Treilles et autres danses costumées, absentes des bals populaires, conservent au XX^e siècle les cadres de pratiques officiels de l'Ancien Régime. On présente les Treilles devant les autorités, civiles et religieuses, et lors de grandes occasions.

Curieusement, le pas local de la danse des Treilles n'a pas droit de cité dans les bals populaires contemporains, qui entretiennent plutôt les danses issues de diverses modes européennes : en effet, la majorité des danses de bal sont celles apparues en France et en Bas-Languedoc au milieu du XIX^e siècle sous l'influence des écoles de danses académiques internationales. Ces danses de couples ont connu un engouement tel qu'elles ont effacé, dans la pratique régulière, les danses du cru. Polkas, scottishes, mazurkas et valse chassent les anciennes contredanses locales, celle des Treilles, et les branles séculaires démodés. À force de pratique, les apports sociaux-culturels du XIX^e siècle deviennent le nouveau folklore local, commun à toutes les provinces françaises.

Ce phénomène se double d'un attrait certain pour les pratiques régionales voisines. Tout au long du XX^e siècle, le *balèti* en Bas-Languedoc s'enrichit régulièrement des danses et mouvements complexes et spectaculaires entretenus en diverses régions limitrophes : Catalogne, Pays Basque, Provence, qui exercent sur les danseurs débutants ou confirmés une véritable fascination. Pourvu que ces danses techniques soient autocentrées, et non chorégraphiées pour un public extérieur, elles trouvent naturellement leur place dans une manifestation populaire. Les danses de bal sont festives, tournées vers les danseurs eux-mêmes, qu'ils soient en couple fermé, en ronde fermée ou même en chaîne ouverte. *A contrario*, tout ce qui requiert la présence d'un public ne trouve aucune justification dans un bal populaire, avant comme après la Libération.

La désaffection du public et de la majorité des danseurs pour les danses véritablement locales du Bas-Languedoc a pour effet de creuser un fossé rédhibitoire entre les répertoires de bal et les répertoires traditionnels et folkloriques. Les danses de bal relèvent d'une pratique régulière et spontanée, même si celle-ci n'est que recréée et ne remonte pas plus loin que l'apparition de la première polka dans le premier salon parisien. Demeurent traditionnelles les danses collectives, régulièrement présentées en costume devant des autorités ; passent dans le domaine folklorique les pratiques désuètes, réinventées et chorégraphiées, pour lesquelles le port d'un costume et la

présence des autorités sont les seules justifications possibles à leur réalisation.

Ce n'est qu'un retour des choses. Les différentes classes sociales qui composent la société française n'ont jamais été effacées à la faveur d'une pratique artistique locale, dansée ou musicale. Les Treilles, le Chevalet, les Rubans sont toujours présentés par une certaine bourgeoisie pour une élite, aristocratique puis républicaine. Mais les bouleversements que connaît le monde culturel occitan dans les années 1970 ne font que mettre en lumière cet état de fait.

Dès la Libération, le Félibrige à qui on devait une grande part des manifestations folkloriques, qui comptait dans ses rangs un grand nombre de maîtres de danse et de folkloristes acharnés, rencontre des difficultés à retrouver une place de choix dans la société française. Encore marqué par la politique culturelle de Vichy, et gravement desservi par certains de ses membres frappés d'indignité nationale, dont Charles Maurras qui fut longtemps un des plus influents, n'est plus en mesure de soutenir une discipline par ailleurs victime de ses propres errements. Le folklore vacille et peine à se forger une nouvelle image.

Dès 1945, par opposition politique et idéologique au Félibrige, est fondé l'Institut d'études occitanes, sur les bases juridiques et culturelles de la Société d'études occitanes. Profitant des difficultés conjoncturelles du Félibrige, ainsi que du soutien actif de certains auteurs reconnus pour leurs actes de résistance, l'I.E.O. marque une rupture nette avec les pratiques linguistiques et culturelles mistraliennes qui régissaient jusqu'alors l'ensemble des publications folkloriques. Attaché à une graphie commune à l'ensemble de l'espace occitan, l'I.E.O. impose peu à peu une politique culturelle véritablement populaire dans laquelle la musique et la danse, réactualisées et adaptées à la société méridionale d'après la Seconde Guerre mondiale, occupent une place prépondérante. On y fustige le folklore représenté, tout en louant une certaine tradition ancestrale au travers des grands événements de l'histoire occitane, des œuvres majeures des troubadours ou des luttes pour la défense de la viticulture. Les pratiques locales, notamment les Treilles et le Chevalet, continuent de répondre aux mêmes mécaniques sociales de la Renaissance, pendant laquelle elles étaient fièrement offertes aux visiteurs extérieurs. Les acteurs occitanistes des années 1960-1980 dénoncent régulièrement cette politique de la carte postale folklorique, destinée aux seuls estivants. Le groupe *Peiraguda* alerte, dans l'album *Raiç* (1980) : « Attention ralentir : réserve folklorique », tandis que La Sauze, dans la chanson *Torista* (1978) dénonce le tourisme de masse dans lequel les danses locales trouvent un public salubre :

*« Lo solelh a rajat,
sus la nòstra Occitània,
son totes arribats
per semenar l'isanha »*⁶⁸⁰

⁶⁸⁰ La Sauze, « *Torista* », dans *Lo Vinhairon*, Ventadorn, 1978.

[Le soleil rayonne,
sur notre Occitanie,
ils sont tous arrivés
pour semer la zizanie].

Nombreux sont les auteurs qui exposent, dans la Nouvelle chanson occitane ou la poésie occitane des années 1970, les choix sociétaux capitaux à effectuer afin de pérenniser les cultures locales et véritablement populaires. Parmi les dangers qui menacent la vitalité de société occitane, la pratique folklorique et particulièrement la danse figurée et costumée apparaît, pour beaucoup, comme le signe explicite de la folklorisation du patrimoine régional ; la majorité des militants occitanistes des années 1960-1970 abhorrait la pratique acharnée d'un folklore passéiste, coupé d'une population nouvelle et constituant une entrave à une nouvelle société occitane moderne. Yves Rouquette, Biterrois d'adoption, constate la réelle désaffection de la population pour la culture populaire locale, et plus particulièrement pour la séculaire fête du saint patron de Béziers :

« Une fête populaire, qui n'a pas cessé de se folkloriser bourgeoisement, célèbre l'événement le 28 avril : sortie d'un chameau de toile peinte, monté sur roulettes (alors qu'il était jadis porté en dansant) et mené par un fonctionnaire municipal, tristes danses folkloriques, discours d'usage »⁶⁸¹.

La plupart des pratiques populaires languedociennes connaissent dans la deuxième moitié du XX^e siècle une lente agonie. Privées d'un cadre de réalisation signifiant, elles sont pour la plupart maintenues artificiellement dans le calendrier par la force de l'habitude, ainsi que par les institutions locales qui en font un objet d'étude plus qu'une pratique vivante et qui les maintiennent afin de justifier leur propre existence. Les élites s'arrogent les droits d'un patrimoine culturel immatériel, officialisé ou non par l'inscription sur une liste de pratiques reconnues par l'Unesco, tandis que la population s'invente de nouvelles traditions plus adaptées :

« Ne reste de l'ancienne célébration, où le vin coulait à flots [...], qu'une fête de gosses sur la place Saint-Aphrodise : on s'arrose entre garçons et filles, on mange des coques, on se pelote, on rigole bien, loin des félibres, des notables politiques et des représentants de la Société archéologique »⁶⁸².

⁶⁸¹ Marie ROUANET, Introduction à « Ode à saint Aphrodise », d'Yves Rouquette, dans *Roèrgue, si*, Honfleur, Pierre-Jean Oswald, 1972.

⁶⁸² Marie ROUANET, *idem*

Au cours de tout le XX^e siècle se creuse un fossé culturel et linguistique entre les différents acteurs de la culture méridionale. L'influence culturelle du Félibrige est de plus en plus concurrencée par de nouveaux courants de pensée, de nouvelles politiques culturelles dont la priorité n'est pas d'assurer la transmission passive d'un patrimoine dansé désuet. À partir de 1945, l'IEO et les cercles occitans émanant souvent de l'IEO contestent la légitimité linguistique du Félibrige et de tout ce qu'il représente ; est ainsi mis à l'index d'une nouvelle société occitane tout ce que le Félibrige drainait depuis des décennies derrière lui comme traditions costumées et dansées, détachées des nouveaux centres d'intérêt populaires et constituant un frein supposé à l'essor du mouvement occitaniste. Les danses populaires collectives, autrefois représentatives du mode de vie de toute une communauté régionale, deviennent avant les années 1970 l'apanage du seul Félibrige, de l'acculturation sociétale, et d'une certaine droite royaliste. De plus, le souvenir des récupérations par l'État français, consenties par les folkloristes entre 1940 et 1944, resta longtemps très présent dans la mémoire collective. La nécessaire mue du régionalisme, entre 1945 et 1970 constitue un véritable bouleversement culturel de plus en plus partagé par les intellectuels et les pratiquants :

« Le régionalisme change de contenu. Longtemps habité de nostalgies, voici qu'il se met à regarder l'avenir et s'affirme progressiste et même révolutionnaire »⁶⁸³.

Robert Laffont, dans *La Révolution régionaliste*, dénonce le colonialisme intérieur dont les signes se multiplient dans les années 1960. Ce colonialisme est culturel, mais également économique, et prive les régions de France d'une manne financière qui permettrait la mutation de la société régionale, sans la priver systématiquement de ses caractéristiques propres, de sa culture et de ses traditions.

Peu à peu, les danses et musiques traditionnelles représentent, pour l'ensemble de la population française, un simple spectacle sans plus aucune signification ni lien avec la société. L'économie bas-languedocienne, mise à mal par la désindustrialisation et la crise viticole, ne peut plus justifier la réalisation de pratiques qui ne la représentent plus du tout. Le Bas-Languedoc se doit de tourner la page et d'oublier tout ce qui pourrait lui rappeler la prospérité viticole à jamais perdue. Une nouvelle société occitane est à réinventer sur tout le territoire et plus particulièrement dans les localités les plus touchées par la crise économique. Apparaissent ainsi de nombreuses associations, des groupements de pensée, de nouveaux artistes à même de repenser la culture locale. Dans tout le Languedoc foisonnent des débats de fond et des soirées de réflexion au cours desquelles la danse et la musique ne sont pas oubliées. Lors des premières séances, les échanges, les

⁶⁸³ Robert LAFONT, *La Révolution régionaliste*, Gallimard, Paris, 1967, quatrième de couverture.

prises de parole publiques sont souvent ponctuées de concerts en langue d'oc, de tours de chants offerts par des artistes régionaux. Ces chanteurs de la *Nòva cançon occitana* évoquent les luttes sociales, le sous-développement régional, le travail de la terre, la vie au pays et l'ancienne société paysanne, sans toutefois regretter le folklore qui lui est intimement lié.

Pour tourner une page linguistique et sociétale de l'histoire méridionale, l'occitanisme ne veut pas s'embarrasser d'un folklore encombrant, de costumes passéistes et de danses récupérées régulièrement par les autorités civiles ou religieuses. Celles-ci doivent céder devant de nouvelles réjouissances, moins marquées par l'héritage historique, l'aristocratie française ou la Collaboration.

Progressivement, au fur et à mesure que sont perdues les dernières illusions d'un occitanisme politique et révolutionnaire, les concerts d'artistes engagés sont remplacés après les débats politiques locaux par des musiques à danser, des airs entraînants pratiqués depuis longtemps hors cadres officiels, dans les bals folks nationaux. Ce sont des thèmes simples et populaires pour soutenir des danses non figurées. Ce sont des danses collectives, sans costumes ni chorégraphies, qui ne doivent pas aux autorités, quelles qu'elles soient, le privilège de leur transmission. Celle-ci s'est effectuée à travers les carnivals, les bals dissidents, les fêtes privées ou corporatives, qui ont su préserver, ou retrouver, sans tambours ni trompettes quelques danses qui préfigurent les premiers *balètis*.

b) Le *balèti*

Dans les années 1970, la pratique de la danse et de la musique occitane se déplace sur le terrain politique. Les concerts deviennent politiques et les textes revendicatifs face à un pouvoir central insensible aux revendications sociales et culturelles portées par les mouvements culturels régionaux. Les *balètis* qui suivent toujours les concerts, à partir de 1974-1975 illustrent la vitalité des militants et participent à une dynamique collective autour d'une nouvelle société. Le succès rencontré par ces premiers *balètis*, et les premiers groupes musicaux qui les ont créés (*Lo Jaç*, *Cardabelà*, *La Talvera*...) s'opposent frontalement aux manifestations folkloriques encore aux ordres des autorités politiques, religieuses, et des collectivités territoriales.

Tout comme le milieu folklorique avait défini un âge d'or culturel et économique de la culture locale (le milieu du XIX^e siècle) les danseurs du mouvement occitaniste choisissent les danses les plus en vogue à la même époque idéalisée, une époque pendant laquelle la richesse économique méridionale, avant la crise du phylloxéra de 1880, offrait à la population une grande liberté politique et culturelle. C'est une époque de relative quiétude idéologique, juste avant la Révolution industrielle qui cause aux deux mouvements la perte des dernières illusions. On mêle polkas, valse, mazurkas, scottishes aux réjouissances locales ; on retrouve des danses collectives

simples, des chaînes, des contredanses en ligne, à même de valoriser la dynamique collective du mouvement. *Brisa-pè, Pas del lop, Branle del rat* et autres danses en ligne retrouvées dans les archives des groupes folkloriques et dans les mémoires envahissent à nouveau les parquets des bals populaires et militants. Les danses proviennent aussi de l'extérieur ; apparaissent des *reels*, des *mixers* et des cercles dits circassiens, venus du nord de l'Europe, comme cela avait déjà été le cas un siècle auparavant. Les régions limitrophes au Bas-Languedoc participent également à la mise en place progressive d'un répertoire nouveau avec de nombreuses et inattendues contributions : la Gascogne exporte ses rondeaux, l'extrême sud-ouest les sauts béarnais, la Provence la farandole académique et l'Auvergne ses bourrées. Les rondeaux, danses en chaîne de la Renaissance au contretemps complexe et marqué, sont rapidement simplifiés à l'extrême et dénaturés pour en permettre la pratique au plus grand nombre. Les sauts béarnais, très techniques, sont enseignés en stages et deviennent l'apanage, sur les parquets de bals, des meilleurs danseurs se donnant en spectacle comme le faisaient les quadrilles du XX^e siècle. Les rigaudons et farandoles provençaux sont caricaturés par le plus grand nombre tandis que la bourrée auvergnate, jusqu'alors réservée en Bas-Languedoc aux seuls saisonniers viticoles venus des premiers contreforts des Cévennes et au-delà, essaime dans les bals, perd peu à peu une image de danse exclusivement paysanne pour devenir une danse de référence. Longtemps dépréciée, porteuse d'une image rustique et vulgaire, la bourrée d'Auvergne mérite, dès la fin des années 1960, sa place dans les premiers bals « folk ». Ce terme généraliste et anglo-saxon, apparu dès la fin des événements sociaux de mai 68, englobe beaucoup de pratiques populaires dans une France contestataire ; le mouvement folk mêle toutes sortes de genres musicaux, locaux et internationaux, d'instruments traditionnels et modernes, de danses et de chansons à même de soutenir les courants politiques et sociaux qui sont à l'origine de sa création. Hautbois, vielles à roues, danses fermées et chaînes ouvertes reviennent à ce moment au tout premier plan : leur pratique constitue opportunément une alternative culturelle aux divertissements de masse, à l'uniformisation des pensées, aux excès de l'industrialisation et de la surconsommation.

Les danses autrefois dénigrées, trop locales, usées par la pratique, jugées ringardes par la nouvelle société occitaniste, obtiennent dès le début des années 1970 l'organisation de stages spécifiques qui rencontrent un succès croissant partout en France :

« Au premier atelier de danse du Bourdon, en 1972, nous étions quatre instructeurs pour deux élèves. Nous en avons quatre-vingt à la fin de l'année universitaire. Au festival de Châlon en 1975, il fallait un micro pour conduire l'atelier de danse, tellement il y avait de monde. On en refusera systématiquement dans les bals de la seconde moitié des années soixante-dix »⁶⁸⁴.

⁶⁸⁴ Yvon GUILCHER, *La danse traditionnelle en France*, Modal, Parthenay, 1998, p. 202.

En Languedoc, ce sont souvent les formations musicales elles-mêmes qui organisent des stages de danse ; *la Talvera*, *Cardabèla*, *Musica Nostra*, Perlinpinpin folk, *Cosconilha*, *Lo Jaç*, diffusent un répertoire qui s'étoffe lentement jusqu'aux années 1980 : il est composé des danses fermées du XIX^e siècle (polkas, scottishes, mazurkas...), de contredanses anciennes et s'agrémentent d'un certain exotisme dont les nouveaux pratiquants du mouvement social folk sont friands : « Il arrive que, emportées par les tourbillons d'un vent puissant, s'égrainent sur leurs hautbois, sur leurs instruments, quelques notes venues d'horizons plus lointains »⁶⁸⁵. Apparaissent ainsi de nouveaux genres musicaux inspirés du folklore local, mais revisités à l'aune de la société contemporaine et des échanges culturels favorisés par les techniques de transport et de communication qu'offre la fin du XX^e siècle.

L'instrumentation n'est ainsi pas en reste : l'accordéon diatonique et la vielle à roue, instruments populaires à l'organologie adaptée, sont largement enseignés pour interpréter le vaste répertoire dans les nouveaux clubs folk. Par effet de mode, chaque région retrouve ses spécificités musicales qui s'adaptent, avec plus ou moins de réussite selon l'instrument, et surtout l'instrumentiste, aux exigences du bal folk. En Bas-Languedoc, c'est essentiellement le hautbois qui profite de l'engouement pour le traditionnel. Déjà relancée par les groupes folkloriques du Mimosa montpelliérain et par l'école félibréenne de Béziers, la pratique du hautbois se trouve de nouveaux ménétriers dont certains se forgent une solide réputation. Ils se produisent dans les cadres de pratiques traditionnels, demeurés incontournables dans le paysage festif bas-languedocien : la danse des Treilles à Béziers, celle du Chevalet à Montpellier, les promenades de Totems dans les communes le long de la vallée de l'Hérault, les bals populaires, carnavalesques et les fêtes locales dans toute la région. Ils se nomment Léon Laroze, Michel Biau, Raoul Cauvy, Benjamin Verdier, Jean de Villeneuve et, bien sûr, Édouard et Albin Briançon.

Tous les instruments et toutes les danses ne profitent pas de la mode folk. Le fifre languedocien, notamment, peine à se refaire une place dans les cadres institutionnels et les bals aux répertoires de plus en plus exigeants. Les danses qui se pratiquaient, pendant l'Ancien Régime, en costume empesé et devant des autorités n'ont plus droit de cité dans des cadres festifs, populaires et militants. Ce qui constituait autrefois leur principal atout, l'allégeance envers la classe aristocratique puis politique, les dessert gravement dans une société contestataire. En effet, le mouvement folk est pourvu d'une dimension contestataire forte, vécue par beaucoup comme salutaire face à l'industrialisation massive vécue par beaucoup comme un colonialisme intérieur :

« Le folk est né d'une tradition populaire moribonde et de l'enfer industriel. D'un côté une vision du

⁶⁸⁵ Didier VIALLE, Affiche pour le groupe *Cosconilha*, 1978.

monde traditionnelle, reliée au monde cosmique, à de vieux archétypes d'avant l'histoire que colportent contes et chansons (...) De l'autre côté, un quotidien tyrannique, impossible à fuir sans ruse et sans combat, doté de tout le pouvoir contraignant du réel : c'est le monde tel qu'il est, la société industrielle avec l'ordre mouvant de l'argent, la misère des banlieues, la grisaille hachélémisée et les mille attraits de la consommation, l'anonymat urbain source aussi bien de liberté que de solitude, un monde en mutation qui ouvre des horizons infinis, mais à mesure qu'on s'avance, on ne rencontre que l'agression et le vide du paraître »⁶⁸⁶.

Le bal folk prend ainsi naturellement la place d'un folklore qui n'offre plus depuis longtemps aux populations un réel échappatoire.

Privées d'une communauté rurale maternelle, de corporations salutaires, oubliées par les derniers acteurs de la vie rurale et dénigrées par les grisettes de toutes époques, les Treilles et autres chorégraphies reconstituées du Bas-Languedoc peinent à retrouver des pratiquants. Dans toute la France, la pratique folklorique dans son ensemble perd du terrain face à d'autres réjouissances, notamment celle du bal folk, récemment renommé *balèti* pour des raisons régionalistes.

Le succès des *balètis* s'explique par le besoin d'un grand nombre d'occitanistes de s'opposer à une pratique folklorique historiquement dépassée, politiquement marquée très à droite, et de ne pas se soumettre à une société mercantile et globalisante. De fait, le *balèti* constitue ainsi, dès son avènement, une contre-culture sociale et économique. Un moyen de se divertir tout en affichant, dans un certain milieu, la rupture politique et sociale vécue par l'ensemble du monde occitan depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. La mode est à la redécouverte d'un certain patrimoine occitan, dégagé de toute compromission avec le pouvoir politique et l'État-UDR prédominant, tout en ouvrant la pratique populaire à d'autres genres musicaux et artistiques, d'autres cultures régionales pourvu que celles-ci témoignent d'une même situation diglossique que celle vécue par l'ensemble du monde occitan. Peu à peu, le succès des bals folks auprès de toutes sortes de publics efface la dimension revendicative, politique et sociale, de la danse populaire.

Les évolutions technologiques contribuent à la diffusion rapide des répertoires régionaux. La construction du réseau autoroutier, la modernisation du transport ferroviaire et l'amélioration des systèmes de communication favorisent les échanges entre les associations de danseurs, les groupes folkloriques et les cercles occitans issus de l'Institut d'études occitanes. Ainsi, le bal populaire des années 1970, dit aussi petit bal, ou improprement bal gascon ou bal occitan, mêle toutes sortes de pratiques disparates, réactivées par des folkloristes, des responsables d'ateliers de danse, ainsi que des militants régionaux qui partagent souvent les mêmes difficultés. D'une part, ils se doivent de satisfaire, avant toute chose, les désirs des pratiquants eux-mêmes, peu exigeants à propos des origines des pratiques et très peu habitués à la pratique de la danse, évacuée progressivement de la

⁶⁸⁶ Roland PECOUT, *La musique folk des peuples de France*, Stock 2, Paris, 1978.

vie quotidienne. D'autre part, il n'existe que très peu de sources à leur disposition. Les rares documents d'archives sont complétés par une littérature revivaliste parfois discutable et souvent éloignée de la réalité. Cet appauvrissement des sources locales, dû à la rupture de la transmission orale, provoque des emprunts extérieurs, fournis par les médias et les voyages ; le bal régional, en partie perdu avec la société qui l'entretenait, nécessite l'incorporation de danses et de mouvements artistiques en vogue ailleurs en France et en Europe, afin de combler les vides. La pratique des danses populaires en *balèti* ou en groupe folklorique relève moins, dès les années 1970, de la réalité historique locale que d'un certain dogmatisme instauré par des maîtres de danse sans qualification ni références :

« Le fréquent dogmatisme des instructeurs n'est pas a priori légitime. Nous affirmons beaucoup plus que nous ne pouvons démontrer, et le faisons d'autant plus impunément que rien ne peut plus nous contredire : ni la pratique traditionnelle elle-même, désormais éteinte, ni le public d'aujourd'hui auquel nous transmettons la danse, dépourvu qu'il est de toute information sur le sujet [...] Le revival lui-même, plus impatient de danser que soucieux de se remettre en cause, ne se dote guère des outils épistémologiques qui permettraient une critique du savoir qui n'est de toute façon pas son souci prioritaire »⁶⁸⁷.

Hormis certains groupes folkloriques, paradoxalement raillés pour leur sclérose et leur régionalisme exacerbé (réalisation exclusive de costumes régionaux, d'instruments locaux, de danses spécifiques), les ateliers de danse du mouvement folk participent à une uniformisation générale des pratiques régionales. Le Bas-Languedoc, soumis aux mêmes modèles sociaux que le reste du territoire, à l'avènement d'une nouvelle société essentiellement citadine, ainsi qu'à la diffusion rapide des nouveaux répertoires, subit un revivalisme destructeur ; il met en lumière le besoin de danser et de jouer, en accord avec une tradition que l'on se représente, faute de matière, d'une façon idéalisée et souvent fallacieuse.

Le discours revivaliste est fait de nombreuses contradictions : il tourne le dos à une tendance politique à laquelle le folklore semblait soumis, pour en embrasser une autre. Il recherche l'authenticité d'une pratique paysanne locale tout en œuvrant de manière consciente pour un certain métissage artistique. Enfin, il cherche à justifier la pratique contemporaine de la danse traditionnelle, costumée ou pas, par l'existence d'une tradition ininterrompue. Celle-ci n'est vraie que pour de rares danses, entretenues dans des cadres spécifiques par plusieurs milieux sociaux, et non par la seule société rurale et agraire. Ces cadres de réalisation sont locaux et réguliers. Ils mettent en exergue des pratiques séculaires qui survivent aux guerres, aux modes, aux révolutions sociales, et résistent assez bien aux altérations de la transmission.

⁶⁸⁷ Yvon GUILCHER, *La danse traditionnelle en France*, Modal, Parthenay, 1998.

c) Un folklore pour demain

Il est difficile de considérer les bals populaires comme relevant d'une pratique ininterrompue. Les bals folks du dernier *revival* ne sont pas vraiment fidèles aux bals paysans du XIX^e siècle et ne proposent à leurs adeptes qu'une représentation subjective des anciennes assemblées. Ils ne leur succèdent pas directement : pendant de longues décennies, les bals organisés pour la population des villes et des campagnes furent soumis aux modes nationales, notamment celle du jazz, du musette, et de fait ne constituent pas un cadre crédible de transmission des danses populaires locales. De plus, les danseurs voyagent avec leur propre répertoire et le répandent un peu partout, comme les rares ménétriers de l'Ancien Régime avaient coutume de le faire. Après les musiques traditionnelles, ce sont les danses de bal qui essaient dans toute l'Europe, mais sans commune mesure avec les phénomènes précédents : Les réseaux de transports contemporains et les systèmes de communication provoquent rapidement une uniformisation des pratiques dans les ateliers.

Il en va tout autrement pour les danses costumées, protégées par deux phénomènes spécifiques : d'une part, leur insuccès populaire dans la nouvelle société française et occitane est paradoxalement un gage de préservation relative. Les danses des Treilles, du Chevalet, les branles costumés dont se désintéresse l'essentiel de la population ne risquent plus d'être altérés par une pratique abusive. D'autre part, ces danses bénéficient de cadres de réalisation spécifiques, protégés depuis des siècles par une certaine société conservatrice. Ces cadres sont entretenus par les collectivités territoriales qui organisent, par tradition et à des fins promotionnelles, des spectacles séculaires à l'occasion desquels on affiche son autorité. À Béziers, la danse des Treilles est présentée soit lors des fêtes de *Caritats*, soit lors des fêtes de Saint-Aphrodise. Selon Henri Barthès, l'interdiction des *Caritats* en 1662 pour cause de « grandes et mortelles débauches » cause la disparition de nombreuses pratiques corporatives et spectaculaires, mais pas celle des Treilles, ni celle du Chameau. Toutes deux sont introduites dès l'année suivante dans le pieux défilé du saint-patron de la ville au bénéfice d'une jolie légende reprise pour la circonstance : un chameau aurait amené Aphrodise d'Égypte jusqu'à Béziers pour évangéliser la cité romaine. La danse païenne, dont certaines paroles louent les mérites de la bête, aurait profité de l'aubaine pour sauver sa tête. À Montpellier et dans les villages de l'Hérault, c'est le Chevalet qui, avant d'être chorégraphié par Léon Boulet au XX^e siècle, réalisait des prouesses devant chaque souverain et des facéties lors de chaque carnaval. Enfin, les musiques et les instruments connaissent en ces occasions spécifiques des cadres privilégiés de pratiques. À ceux précédemment cités il convient d'ajouter les promenades totémiques et les joutes nautiques qui, en certaines localités du littoral, prédominent à toutes formes de danses costumées depuis le XVII^e siècle. Dès 1601 en Agde pour la visite du duc de Montmorency, et en 1666 à Sète pour inaugurer le port, on joute en blanc et on fait sonner une

charge au hautbois qui trouve ici un emploi très régulier. Cet emploi se double le soir d'un bal des joueurs qui permet un temps la conservation d'un patrimoine dansé populaire. Cependant, ce bal traditionnel s'efface rapidement, comme bien d'autres, au profit des représentations scéniques revivalistes qui comblent facilement les attentes d'un public sans mémoire.

Enfin, apparaissent au cours de la seconde moitié du XX^e siècle de nouveaux cadres de réalisation du folklore dansé, dans lesquels les danses sont toujours exhibées devant un public non-initié et non éprouvées par les danseurs eux-mêmes. Ceux-ci trahissent par là-même la fonction originelle de la discipline, qui est d'exprimer un sentiment, de le communiquer, et non de représenter systématiquement une civilisation disparue. Cela vaut également pour les danses les plus pratiquées en Bas-Languedoc depuis la Renaissance, Treilles, branles et Chevalet, qui n'ont pourtant connu au cours des siècles qu'une pratique spectaculaire. Mais elles étaient l'expression d'une société particulière, d'une corporation, d'un certain art de vivre aujourd'hui idéalisé. Ainsi, les groupes folkloriques, depuis le dernier *revival*, sont souvent embauchés par des institutions pour se produire lors de fêtes agricoles reconstituées, des foires artisanales, des marchés paysans, des crèches traditionnelles... Les danseurs costumés y représentent un précieux gage d'authenticité pour les organisateurs et les exposants et ressuscitent, sans légitimité, une civilisation paysanne que ni eux ni le public n'ont connue ni vécue. C'est ce qui permet à Yvon Guilcher de mettre en lumière une complicité « acteurs-publics »⁶⁸⁸ devant les représentations de la vie paysanne d'autrefois construites par la mémoire collective et l'Éducation populaire.

Cette absence définitive de témoins rend crédible le folklore dansé et costumé ; certains maîtres de danse dogmatiques et autres chorégraphes internationaux, paradoxalement « diplômés en danses traditionnelles », s'en servent pour tromper la confiance d'un public croyant voir sur scène l'expression d'un terroir et d'un savoir-faire. Généralement, l'imposture est acceptée car, ajoute Guilcher, « c'est le même homme qui salue sur scène et applaudit dans les gradins »⁶⁸⁹.

Les danseurs de Treilles et de Chevalet ne sont pas soumis à cette imposture : en représentation exclusive depuis la Renaissance, leur pratique s'adapte aisément aux cadres renouvelés ; ces danses, et leurs accompagnements musicaux, s'inscrivent d'autant mieux dans le folklore réinventé que celui-ci s'internationalise dans la seconde moitié du XX^e siècle. Souvent, les groupes folkloriques, loin des préconisations de Rivière en 1942 se produisent hors de leurs terres et passent les frontières nationales afin d'exhiber leur patrimoine. L'Après-guerre voit les premiers échanges régionaux entre groupes fédérés et les années 1970 les premiers festivals internationaux officiels, organisés sur plusieurs jours, réunissant dans la pratique au moins cinq groupes issus de nations différentes. Ces festivals sont placés sous l'égide d'une institution chargée de maintenir les représentations à un certain niveau d'exigence, comme le faisait déjà dans l'Entre-deux-guerres

⁶⁸⁸ Yvon GUILCHER, *La danse traditionnelle en France*, Modal, Parthenay, 1998, page 188.

⁶⁸⁹ *Ibid.*

depuis le palais de Chaillot le musée national des Arts et traditions populaires. Le C.I.O.F.F. (Conseil international des organisations de festivals de folklore et d'arts traditionnels) définit lui-même trois genres de spectacles folkloriques acceptables au XX^e siècle dans un festival agréé : authentique, élaboré et stylisé.

L'expression « authentique » exige « un contenu régional, un costume authentique ou fidèlement reconstruit, des musiques et des danses présentées sans arrangement »⁶⁹⁰. Les critères d'évaluation et les moyens à mettre en œuvre afin d'atteindre ce mode d'expression idéal sont problématiques. Celui-ci doit relever d'une « transmission ininterrompue de générations en générations » et ne concerne qu'une partie marginale des folklores d'Europe occidentale : quelques cheval-jupons, quelques danses corporatives, ainsi que des spécificités locales qui n'ont ni essaimé, ni subi de graves influences : parmi elles, le *Bacchu-ber* de Pont-de-Cervière (danse d'épées briançonnaise), le Ramelet toulousain, certaines bourrées d'Auvergne, la danse des Treilles du Bas-Languedoc...

Plus permissives, les expressions « élaborées » et « stylisées » du folklore contemporain permettent des adaptations formelles, des harmonisations musicales, des créations artistiques, des « contenus couvrant plusieurs régions » et « toutes transpositions scéniques modernes »⁶⁹¹. L'institution défend un folklore nouveau, dégagé des contraintes ethnographiques auxquelles des groupes folkloriques amateurs et des ballets internationaux ne peuvent pas répondre, pour des raisons opposées : les premiers par leur manque de technique dû à l'absence d'un milieu formateur, les seconds par une nécessaire adaptabilité à la scène moderne. La mutation récente du folklore dansé est ainsi assumée par l'ensemble des acteurs :

« Le patrimoine culturel immatériel doit être considéré comme un processus évolutif dont une des principales caractéristiques est l'activité créatrice basée sur la tradition »⁶⁹².

Exceptées certaines pratiques spécifiques (Treilles, Cheval-jupon, branles carnavalesques...) le Bas-Languedoc n'échappe pas à la création : danses des bâtons, de bergers, de rubans, matelotes et farandoles pratiquées encore aujourd'hui ont subi, de l'aveu même des premiers folkloristes locaux, des reconstructions importantes.

L'I.O.V. World (*International organisation of folk art*) partage avec le C.I.O.F.F. une volonté de veiller sur la qualité des groupes folkloriques et de leurs prestations internationales. L'organisation partage également une philosophie d'échanges entre les groupes, les régions et les peuples, en œuvrant dans le même sens que les premiers jumelages entre villes européennes. Les

⁶⁹⁰ C.I.O.F.F., « Définition des programmes traditionnels », <http://www.cioff.org/documentation>

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² *Ibid.*

organisations internationales favorisent les échanges et les rencontres entre les folklores, mais veillent à ce qu'ils ne se mélangent plus, afin de ménager l'imagerie populaire propre à chaque région. Le monde du folklore, loin de l'authenticité perdue, sauve les apparences. Et les modèles qui ont provoqué de nombreuses mutations de ses pratiques depuis la fin du XIX^e siècle fonctionnent toujours : publics et pratiquants lorgnent sur les modes parisiennes et internationales ; celles-ci exercent encore sur les populations urbaines, toujours plus cosmopolites, une immense fascination. Les groupes étrangers remplissent les salles et attirent les foules lors de fêtes populaires pas nécessairement traditionnelles, tandis que les groupes folkloriques autochtones perdent sans cesse de nouveaux pratiquants. Le folklore devient un spectacle essentiellement exotique après avoir été exclusivement local. On donne à voir un spectacle costumé, une imagerie d'Épinal vivante, construite pour une assistance consentante ; on danse sans spontanéité, on présente un ersatz d'authenticité régionale pour un public nouveau. La relation du répertoire dansé et chanté à la société qui l'anime encore est rompu. Mais tout ceci ne change en rien la nature des pratiques les plus ancrées dans le répertoire bas-languedocien : la danse des Treilles, et quelques autres, après avoir vanté les richesses locales et flatté les autorités civiles et religieuses de leur propre pays pendant plusieurs siècles, exportent dorénavant leur politique régionaliste aux quatre coins du monde.

Conclusion de la troisième partie

Les atteintes portées au folklore rural par les revers de la modernité, les interférences régionales incessantes, et l'action des folkloristes eux-mêmes ont définitivement ôté aux danses et musiques traditionnelles toute signification sociale, et beaucoup d'authenticité. La dialectique ethnographique, un peu trop éloignée de la discipline et du terrain, ainsi que les lacunes des folkloristes ne permettent pas de crédibiliser des pratiques qui ne se justifient plus dans la société contemporaine. Pourtant, les événements politiques majeurs qui secouent la société européenne tout entière apportent au folklore dansé des occasions de renaître ; quatre moments de renouveau, de la fin du XIX^e siècle à la crise régionale des années 1970 relancent régulièrement une pratique anachronique. L'éducation populaire des années 1930, et le travail opportuniste des folkloristes après la guerre sauvent l'existant et construisent une nouvelle discipline détachée de son milieu formateur, mais conservé dans la mémoire collective comme une part indéfectible de l'identité de chacun.

Dès la fin du XIX^e siècle, et jusqu'à l'Entre-deux guerres, le discours sur les richesses et les traditions régionales est progressivement abandonné par l'État qui cherche par-dessus tout à renforcer l'unité nationale autour d'une langue et d'une culture commune à toutes les provinces. Ce

discours est récupéré par les folkloristes, institutionnalisés ou non dans les cercles régionalistes, mouvement Félibre ou autres foyers ruraux, et met en lumière une dialectique forte entre identité nationale et identité régionale, entre modernisme et conservatisme. C'est au sein de cette ambivalence que survit encore aujourd'hui le folklore régional réinventé. Celui-ci fut magnifié par l'État Français de Vichy, puis porté par des mouvements politiques diamétralement opposés dès la Libération. La modernité des transports et des communications accélère son métissage, que l'étude scientifique n'a pas eu le temps de prévenir : Le problème rédhibitoire pour l'image du folklore régional réside aujourd'hui dans le fait que les premiers groupes folkloriques et leurs premiers spectacles ont précédés les premières enquêtes de terrain et études ethnographiques. La rapidité des mutations sociales auxquelles le folklore dansé est soumis laisse le champ libre, en Languedoc comme ailleurs, à des instructeurs sans milieu formateur, sans qualifications et sans scrupules, qu'un encadrement institutionnel lointain ne peut juguler à lui seul.

Pour conclure, de la tradition au folklore

Il est tentant de donner au folklore dansé une origine antique, mais c'est à partir de la Renaissance qu'apparaissent les premiers documents qui témoignent formellement de la pratique de danses et de musiques régionales. Celles-ci, loin d'être figées, peuvent circuler dans les pays limitrophes, s'échanger entre les sociétés et connaître de lentes évolutions tant qu'elles trouvent des justifications à leur existence ; l'origine des pratiques populaires n'est pas spontanée : leurs caractères intrinsèques sont soumis aux interférences régionales, à des pratiques multiples et des usages collectifs. Les danses de couple ou communautaires sont réalisées dans les cours, dans les réceptions et les fêtes officielles ; leur pratique peut toutefois être spécifique si la danse elle-même est liée à une économie particulière, à un terroir, à un espace géographique caractérisé par un pastoralisme propre.

L'espace culturel de ces danses populaires est défini en fonction des pratiques dansées et instrumentales elles-mêmes, mais aussi des légendes et des événements liés au calendrier agraire, civil ou religieux, aux corporations, à tout ce qui constitue un folklore à considérer dans l'acception étymologique du terme. En Bas-Languedoc, dans une zone restreinte entre la mer et les premiers massifs montagneux, entre l'est audois et l'ouest gardois d'aujourd'hui, apparaissent aux XVI^e et XVII^e siècles les premières traces de danses à la fois populaires et aristocratiques, qui marquent profondément les populations et apparaissent comme des témoins privilégiés de l'Histoire. Cet espace devient à partir des années 1820, celui d'une monoculture intensive : la culture viticole forge une communauté culturelle qui interfère avec les terroirs limitrophes et s'étend de fait à un espace plus diffus.

Issues de modes de la haute bourgeoisie réappropriées par la population, certaines danses et pratiques instrumentales de l'Ancien Régime deviennent peu à peu des symboles identitaires d'une population méridionale singulière, de communes qui cherchent à se distinguer afin de s'attirer les faveurs royales. Les divers types de branles de la Renaissance et leurs instrumentations (hautbois, violons) deviennent le lien régulier entre les différentes classes de la population. La réorganisation politique du territoire et l'affermissement d'une autorité centrale jusqu'à la Première Guerre mondiale ne fait que renforcer le rôle fédérateur de certaines pratiques régionales revendiquées par tous.

Après la Révolution industrielle et l'amorce de l'exode des populations vers les villes, les pratiques rurales disparaissent progressivement, faute de pratiquants, de chefs de jeunesse jusqu'alors élus annuellement et de maîtres de danse régionaux. Ceux qui transmettaient les savoirs et savoir-faire en matière de danse, de pratiques instrumentales, de confection de costumes, font désormais défaut : les uns ne reviennent pas de la ville, les autres de la guerre. La pratique folklorique connaît dès lors un grand bouleversement et devient un objet d'étude autant qu'une

simple distraction. La distance qui s'établit entre les sociétés régionales et leurs propres pratiques traditionnelles en déclin induit un sentiment de manque, voire de culpabilité qui se traduit par l'organisation de plusieurs enquêtes de terrain, notamment celle du ministre Fortoul (1852-1876) puis par la fondation des premiers groupes d'arts et de traditions populaires à la toute fin du XIX^e siècle. Ces deux actions de sauvegarde, menées par l'État et les collectivités locales, sont complétées par des cours privés ou associatifs issus des enseignements militaires. Cette éducation gymnastique et physiologique, instaurée afin de préparer la jeunesse aux conflits armés, provoque également, de manière fortuite, l'avènement des sociétés de gymnastique, la création de diplômes de danse militaire et préfigure la fondation du folklore dansé. En Bas-Languedoc, on cherche tout d'abord à collecter et à réinventer les pratiques partagées depuis des siècles tant par la bourgeoisie que par l'aristocratie et mises en scène lors des fêtes populaires ou officielles. On perpétue un patrimoine identitaire fort, constitué au fil des siècles par le biais de fêtes officielles et de défilés corporatifs partagés par l'ensemble de la population.

Avec l'abandon de certains cadres de pratique signifiants, les danses spécifiques du Bas-Languedoc qui permettaient l'expression des populations au travers d'une danse contestataire ou d'un vêtement porté à l'opposé des convenances royales ou impériales, perdent beaucoup de leur valeur. Les danses traditionnelles ne constituent plus systématiquement un témoignage tangible sur les communautés qui les entretenaient, ni un lien identitaire fort entre les sociétés. Pourtant, ce lien est plusieurs fois séculaire ; la Renaissance avait généralisé à tous les niveaux de la société française des pas et des mouvements aristocratiques que l'*Orchésographie* avait transmis à la postérité. Treilles et Chevalet, danses populaires régionales, constituent toutefois des exceptions et conservent ces qualités sociales : la pratique pérenne de leurs mouvements, issus des danses de cour, renvoie toujours à l'autorité royale, impériale ou religieuse, par dévotion et par allégeance, l'image de leurs propres réjouissances. Mais la survivance de certaines pratiques, dans un cadre traditionnel, ne fait que masquer l'ampleur du processus de folklorisation de la plupart des pratiques populaires. Celles-ci sont entretenues artificiellement et reconstruites souvent sans technicité.

Ce processus de folklorisation se développe en trois temps : tout d'abord, dès les premiers signes de la Révolution industrielle et jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, la disparition progressive de la société paysanne française, de ses savoirs, de son folklore, au profit d'une société urbaine, éduquée et progressiste. Ensuite, dès 1900, le dénigrement par la population urbaine de l'ancienne société paysanne, de sa vie rurale jugée inconfortable et dépassée à l'aune de la société industrielle. Enfin, à partir de 1936, la redécouverte par nostalgie et par crainte de l'avenir d'un âge d'or perdu, d'une société paysanne idéalisée. Certains éléments du patrimoine, dénigrés dès la fin du XIX^e siècle, sont alors portés au pinacle et deviennent des symboles identitaires : les coiffes, les vêtements, les outils de travail et la culture immatérielle dans son ensemble. Cette redécouverte du patrimoine régional connaît des moments forts, intimement liés aux soubresauts de l'Histoire

nationale : le revivalisme folklorique languedocien s'opère en pleine Révolution industrielle, dès la première prise de conscience du danger par les autorités, les folkloristes et une grande partie de la population : en 1918, au sortir d'une guerre si meurtrière pour les forces vives du milieu traditionnel ; à partir de 1950, après la Seconde Guerre mondiale et le retour en grâce des folkloristes ; enfin, dans les années 1970 pendant lesquelles le mouvement occitan réveille les consciences locales et forme de nouveaux pratiquants. Ceux-ci, culturellement éloignés de leurs ascendants bas-languedociens, achèvent la transformation radicale de la pratique traditionnelle vécue en un spectacle scénique dépossédé de sa signifiante originelle. L'animal-jupon fougueux qui animait les fêtes villageoises et encanaillait la bourgeoisie répond dorénavant à des règles académiques strictes sur lesquelles veille la communauté citadine : la danse du Chevalet languedocien a trouvé un public lorsque la *Cabreta* carnavalesque a perdu ses pratiquants. Le folklore devient une simple imitation de ce qu'il représentait au début du XIX^e siècle et, chose inédite, on vient assister passivement à ces imitations. Puis le folklore opère une mue supplémentaire. On se remet à danser dans des bals populaires, à la fin des années 1970, sans costume ni chorégraphie. La terminologie change afin de désigner de tout nouveaux cadres de réjouissances qui puisent pourtant leurs répertoires dans celui du folklore de jadis. On ne fait plus de folklore, on danse du « trad ». Polkas, scottishes et branles en tous genres renaissent dans des *balètis*, bals populaires modernes qui accompagnent à leurs débuts, comme leurs homologues de l'Ancien Régime, des rencontres politiques et débats de société. Pourtant, le fossé se creuse rapidement entre le nouveau folklore populaire et le folklore costumé, spectaculaire, scénique et perçu comme réactionnaire.

La dépréciation progressive du folklore scénique, ainsi que du terme même de folklore lors des revivalismes successifs trahit ce que ces pratiques populaires, plusieurs fois séculaires, sont rapidement devenues en quelques décennies d'industrialisation et d'urbanisation de la société française : une discipline réservée à ceux qui ne l'avaient jamais pratiquée. Ceux-ci ont pour la première fois, au cours du XIX^e siècle, pleinement conscience de la spécificité de pratiques populaires liées à un espace géographique et linguistique, ainsi que de l'imminence de sa disparition. Mais ce qui fait défaut, à partir de l'Entre-deux-guerres, ce sont autant les pratiquants que les cadres de pratique justifiant leur existence.

En marge de toutes les pratiques culturelles immatérielles languedociennes, la danse des Treilles régionale semble survivre aux bouleversements constants de la société. Ce branle, grâce à son pas séculaire, ses mouvements esthétiques, ses paroles et son costume régionalistes, sait à la fois s'inscrire dans une tradition populaire revendicative et s'offrir aux autorités royales. Les Treilles et les autres danses du Triomphe, sauvées de l'oubli par la pratique folklorisée et un public habituel,

s'arrogent très tôt une identité régionale forte pour traverser sans sourciller les aléas de l'Histoire. Elles entraînent avec elles les instrumentistes les plus spécifiques de la région, par habitude, par tradition, et pour entretenir une image étroitement liée au local qui la sauve de l'oubli. Le hautbois est ainsi appelé, par ses qualités sonores et malgré ses défauts organologiques, à jouer un grand rôle dans la constitution d'un folklore identitaire. Sa signature sonore ainsi que les spécificités du costume paysan local et les mouvements des danses corporatives décrits par les folkloristes, s'opposent diamétralement à l'universalité des nouvelles modes artistiques du XX^e siècle. Le succès rencontré par ces danses de salon européennes, soutenues par les nouveaux orchestres et orphéons, met un temps à mal les pratiques populaires très locales qui, pour survivre, ont autant besoin des institutions et des directives ministérielles que de la ténacité de folkloristes exaltés, au discours passionné quelquefois éclairé et parfois délirant.

En Bas-Languedoc, le travail acharné de certains de ces folkloristes, comme Léonce Beaumadier, Léon Boulet ou Jeanne Barthès, conduit à la sauvegarde presque exhaustive du patrimoine dansé, instrumental et vestimentaire d'une société paysanne bas-languedocienne définitivement révolue. Leur travail de collectage *in extremis* auprès des derniers témoins et pratiquants, la masse conséquente des informations qu'ils ont recueillies durant leur vie entière constituent aujourd'hui des fonds exceptionnels et inédits. Ils mettent en lumière des groupes et des individus, des mouvements précis et des chorégraphies anciennes, des faits établis, mais aussi des interprétations et d'importantes transformations du folklore local.

En effet, l'intérêt pernicieux porté à une discipline sans autorité réelle inflige des altérations sévères au patrimoine immatériel, des réinventions discutables et incessantes des danses, des musiques, du costume rural. Chacun s'autorise à s'approprier une part du passé et à mettre en scène la danse sans la vie. Les pratiques folkloriques, tout à la fois désuètes, affectives et accessibles à tous, connaissent des caractéristiques nouvelles qui leur assurent l'intemporalité et une présence effective en toutes circonstances.

Ainsi, les Treilles et les hautbois, les animaux-jupons et les autres réjouissances bas-languedociennes spécifiques, maintes fois récupérés par les autorités, confisqués au peuple et transformés par la pratique soutenue, jouent malgré eux un rôle politique auquel ils n'étaient pas destinés. Ce rôle est parfois de tout premier plan ; le folklore devient l'ambassadeur d'une communauté tout entière auprès de l'autorité et transmet par les paroles de ses chansons, ou par sa seule présence, l'assentiment populaire voire son allégeance au régime. Le rôle politique des danses populaires est parfois plus modeste, mais Treilles, hautbois et Chevalet témoignent de tous les grands moments de l'Histoire : des visites royales à l'instauration d'un empire, des conscriptions militaires aux actions héroïques des résistants, des manifestations viticoles aux premières revendications linguistiques régionales. La danse des Treilles et ses adjuvants ont illustré les actions

politiques de tous bords, du peuple et de l'aristocratie, des soldats du XVII^e et de la Société archéologique, du Front populaire et de l'État français. C'est cette pluralité politique qui permet à certaines réjouissances populaires languedociennes de s'inscrire dans une tradition durable. C'est leur adaptabilité aux convenances militaires, scéniques, linguistiques et académiques qui leur assure, loin au-delà de l'originelle place du village, de trouver un public, de nouveaux cadres de pratique, et une ultime raison d'être.

ANNEXES

I – Biographie des principaux acteurs du renouveau folklorique en Bas-Languedoc

Jeanne Barthès, dite Clardeluno (1898-1972)



Née à la toute fin du XIX^e siècle à Cazedarnes, village vigneron de l'arrière-pays héraultais, Clardeluno grandit dans un environnement familial traditionnel. Elle pratique principalement la langue d'oc dans laquelle elle rédige ses premiers poèmes. Elle obtient son premier prix littéraire en 1921.

Fortement impliquée dans la vie culturelle biterroise, Clardeluno prend part aux travaux de la Société archéologique, adhère au Félibrige de Mistral en 1928 et rédige de nombreuses publications pour l'*Escolo Trencavel* dans la revue éponyme, de 1937 à 1943. Grâce à ses œuvres théâtrales et poétiques, elle devient la première femme majorale du Félibrige en 1941. Dans ses œuvres, Clardeluno met régulièrement en garde contre la

désagrégation de la société traditionnelle et la disparition de certaines traditions.

Après la Seconde Guerre mondiale, Clardeluno met en pratique ses études sur le costume paysan féminin et fonde paradoxalement le Sourire Cazadarnol, un groupe de danses costumées qui, comme les autres, condamne les pratiques traditionnelles et familiales au seul domaine folklorique. Elle publie une grande collection de cartes postales représentant le costume traditionnel languedocien et travaille en collaboration étroite avec Léonce Beaumadier, folkloriste biterrois et chanteur du hautbois languedocien.

Jean BAUMEL (1907-1977)

Docteur en droit et docteur ès lettres, juriste et historien, Jean Baumel occupe après la guerre les fonctions de secrétaire général de la mairie de Montpellier puis celle d'inspecteur général de l'Économie nationale. Résistant, Jean Baumel connaît la déportation à Auschwitz de mars 1944 à mai 1945. Il est nommé chevalier de la Légion d'honneur et reçoit le prix de l'Académie française en 1974.

Dès 1954 il s'intéresse de près au folklore languedocien et publie deux ouvrages de référence sur le folklore méridional (*Le masque-cheval et Les danses populaires, les farandoles, les rondes, les jeux chorégraphiques et les ballets du Languedoc méditerranéen*). Ces ouvrages s'inspirent officiellement des travaux d'Arnold Van Gennep (1873-1957), ethnologue et folkloriste français qui cartographia les pratiques folkloriques observables afin d'étudier leur diffusion et les différents facteurs de leurs évolutions.

Officieusement, les publications de Jean Baumel sur le folklore se réfèrent à celles de Monique Decitre et de Léonce Beaumadier qui ont effectué ce même travail, pour le même espace bas-languedocien, entre 1936 (première publication de la revue *Trencavel*) et 1951 (publication de *Dansez la France*).



Léonce Beaumadier (1893-1980)



Léonce Beaumadier, lors de la fête de Saint-Aphrodise de Béziers (cliché non daté, musée du Biterrois).

Né à Béziers dans une famille bourgeoise, Frédéric Léonce Beaumadier réalise des études de pharmacie à Montpellier ; il pratique la clarinette et le hautbois traditionnel et assiste, avant la guerre, à de nombreuses fêtes populaires.

Blessé pendant la Première Guerre mondiale, victime d'un écrasement thoracique dû à l'effondrement de son poste avancé en 1915 lors des batailles de l'Artois à Neuville Saint-Vaast, Léonce Beaumadier renonce prématurément à la pratique de la danse et du hautbois pour lequel le souffle lui manque.

Droguiste et herboriste rue Boëldieu à Béziers dès 1922, il est le co-fondateur, avec Clardeluno, Domergue et Léon Cordes, de *L'Escolo Trencavel*, école félibréenne au sein de laquelle il dirige une section danse costumée à partir de 1937.

Folkloriste et félibre (cigale d'argent en 1942 et récompensé aux jeux floraux de Roussillon de 1960), Beaumadier entreprend la sauvegarde du folklore languedocien dansé et instrumental par le biais de collectages et d'enquêtes auprès des derniers pratiquants de l'ancienne société paysanne. Il participe activement à la réalisation d'ouvrages sur les traditions du Bas-Languedoc et rédige, une grande partie de sa vie, une masse colossale de notes manuscrites et d'enregistrements sonores sur bandes magnétiques. Il théorise les principales danses, notamment celles du Chevalet et des Treilles.

Avec l'aide de ses proches et notamment de ses deux fils, tous deux prêtres, il se fait le chantre du hautbois languedocien en procédant à des enregistrements des derniers ménétriers dès 1938. Il sauvegarde le répertoire traditionnel des Briançon, Biau, Larose et surtout de Pierre-Joseph Cavallé dit *Lo Gueil*, dernier joueur de fifre d'une longue lignée à Vendres.

À sa mort, le fonds est dispersé entre les héritiers directs, l'Escolo Trencavel et le groupe folklorique local, les Jardinières de l'Orb. Une partie importante de ses notes est déposée au musée du Biterrois par l'Escolo Trencavel dont il fut un temps le *Capiscol*, le chef de l'école.

Léon Gabriel Boulet (1885-1962)



Léon Gabriel Boulet en tenue de farandoleur.

Né à Vernarèdes dans le Gard, Léon Boulet devient professeur de gymnastique puis maître de danse à Montpellier. Il adhère rapidement au mouvement Félibre et devient mainteneur au sein de l'*Escolo dau Clapas*, où il dispense ses premiers enseignements en danse traditionnelle. Il fonde les Farandoleurs montpelliérains puis le Mimosa, groupes folkloriques de renom qui lui valent une invitation au Royal Albert Hall de Londres en 1948 pour danser le Chevalet. Pendant de nombreuses années il rédige des notes et réalise des croquis de ses chorégraphies, inspirées autant par la tradition montpelliéraine que par la pratique académique militaire héritée des corps d'armée du XIX^e siècle. Il consigne ces notes illustrées dans trois cahiers dans lesquels il exprime sa théorie des principales danses traditionnelles costumées du Bas-Languedoc, les Treilles, le Chevalet, les danses de Mai et les danses de bergers.

Émilien Briançon (1889 – 1980) et Édouard Briançon (1891 - 1982)

Nés dans les Cévennes, les jeunes frères Émilien et Édouard Briançon accompagnent leur père Albin, hautboïste de profession, lors de ses nombreuses prestations. En 1900, ils s'installent à Sète où les emplois de musiciens traditionnels lors des joutes et des bals garantissent une activité suffisante. Ils obtiennent la cigale d'or du Félibrige et deviennent la référence des hautboïstes languedociens. Souvent appelés à se produire dans toute la plaine héraultaise, les frères Briançon deviennent les musiciens privilégiés des sorties du groupe biterrois de l'*Escolo Trencavel*. Ils réalisent de nombreux enregistrements sur bandes magnétiques pour Léonce Beaumadier et enregistrent chez Ricordi un disque vinyle 33 tours sous la direction de Clardeluno et Beaumadier. Pressés par les enquêtes des folkloristes et par Michel Biau, filleul de Beaumadier et professeur de hautbois au conservatoire de Sète, épuisés par leur longue carrière et leur grand âge, les frères Briançon s'éteignent en emportant avec eux un éventuel secret sur la fabrication des anches traditionnelles en roseau.



Les frères Briançon au hautbois pour l'*Escolo Trencavel* à Béziers dans les années 1960

Auguste Domergue , dit *Frigoulet de la Gardiolo* (1896 -1970)

Poète languedocien, chef de chantier ferroviaire à Bédarieux, Auguste Domergue rejoint le mouvement félibre et l'*Escolo Trencavel* biterroise dès 1937. Il publie de nombreux articles sur les coutumes et la vie quotidienne dans la revue *Trencavel*, et les signe d'un pseudonyme très local, *Frigoulet de la Gardiolo*, désignant littéralement le thym du massif de la Gardiolo, entre Sète et Montpellier).

Majoral du Félibrige en 1952, Auguste Domergue rédige plusieurs pièces poétiques et théâtrales en langue d'oc, mais il écrit peu. Il épaula Léonce Beaumadier et Clardeluno lors d'enquêtes et de collectages auprès des derniers pratiquants lors de fêtes traditionnelles locales autour de Béziers.

Pierre-Joseph Cavaillé dit *Lo Gueil* ou *Lo Gai* (1819 -1898)

Né à Vendres dans l'Hérault, le jeune Pierre-Joseph Cavaillé devient *ramonet* (éleveur de juments) et apprend très tôt le fifre auprès de son patron. Il est engagé pour faire danser les Treilles dès 1836, lors de la pose de la première pierre de la statue de Pierre-Paul Riquet à Béziers. Surnommé *Lo Gueil* (Le ressort) ou encore *Lo Gai* (Le geai), Cavaillé anime toute sa vie durant les fêtes traditionnelles et paysannes de Béziers et de Vendres (fêtes du Romarin, du Laurier, de la Violette).



Irénée Baptiste, descendant du *Gueil*, au carnaval de Vendres en 1939.

Faisant le lien entre l'ancienne société paysanne et l'avènement des premières formations folkloriques, Il transmet à sa propre descendance, jusqu'à son arrière-petit-fils Irénée Baptiste dit « Augustin », le répertoire traditionnel qui est enfin noté par Émile Roquefort, maître de musique au 122^e régiment de ligne pendant l'Entre-deux-guerres. Ce répertoire oublié est restitué, sous forme de partitions manuscrites, à tous les groupes qui participent, en juillet 1939, à un grand rassemblement folklorique organisé à Béziers par Léonce Beaumadier à l'occasion de la VII^e fête des vins de France et de la venue du président Albert Lebrun.

Monique Decitre (1915-2001)

Monique Dumas, fille de l'imprimeur stéphanois Dumas, se marie en 1940 avec Henri Decitre, acquéreur en 1907 de l'ancienne librairie Ruban fondée à Lyon en 1850.

Pianiste, écrivaine, Monique Decitre profite des deux maisons d'édition familiales Dumas et Decitre pour publier dès la fin de la Seconde Guerre mondiale un grand nombre d'ouvrages sur les arts et traditions populaires en France.

Son ouvrage *Dansez la France*, publié à partir de 1951, rencontre immédiatement un immense succès qui provoque plusieurs rééditions jusqu'en 1961. Ne concernant initialement qu'un nombre limité de provinces, *Dansez la France* est successivement augmenté de descriptions de danses, de musiques et de costumes traditionnels de toutes les régions françaises ; il devient la référence principale des groupes folkloriques français.

La rédaction des différentes versions de l'ouvrage nécessite la contribution de nombreux folkloristes locaux qui fournissent à Monique Decitre l'ensemble des textes et partitions que l'auteur fait illustrer par Rivoire. Pour le Languedoc, Clardeluno et Léonce Beaumadier rédigent l'essentiel de la publication.

Principaux chefs de jeunesse et conducteurs de Treilles

En 1892, malgré son grand âge, Albert Quérel accepte de conduire à la demande de la ville de Béziers une colonne de quarante couples pour la danse des Treilles. Cet honneur, partagé à Pézenas par Viguier et à Montpellier par Nocca, était jusqu'alors réservé aux chefs de jeunesse, traditionnellement élus parmi les jeunes gens célibataires de chaque quartier et de chaque village.



Gabriel Picarel au centre des danseurs du groupe Les Treilleurs biterrois.

Ne pouvant plus réellement danser, il nomme un certain Dispans et un certain Hortala pour mener les Treilles lors de deux grands événements pendant l'année 1892. Après eux, le poète Fernand Birot devient à son tour *cap de joven* ; celui-ci demeure le meneur des Treilles biterroise jusqu'à la Grande Guerre.

À Montpellier, après la Première Guerre mondiale, Léon Boulet succède à Nocca, tandis que le jeune Gabriel Picarel fonde les Treilleurs biterrois. Il fait exécuter un pas marché, décrié par ses contemporains et observable dans un document vidéo tourné lors de la visite du président Lebrun en 1939. L'aspect scénique et spectaculaire du groupe de Picarel séduit Joseph Canteloube, folkloriste, qui le sollicite pour rédiger une théorie des Treilles, en lieu et place de Beaumadier. Ce dernier délègue la conduite des Treilles biterroises à deux jeunes femmes, Jeanne Tardieu et Angèle Guévenoux, inaugurant par là-même la prédominance féminine quant à la conduite des Treilles, dès la Libération.



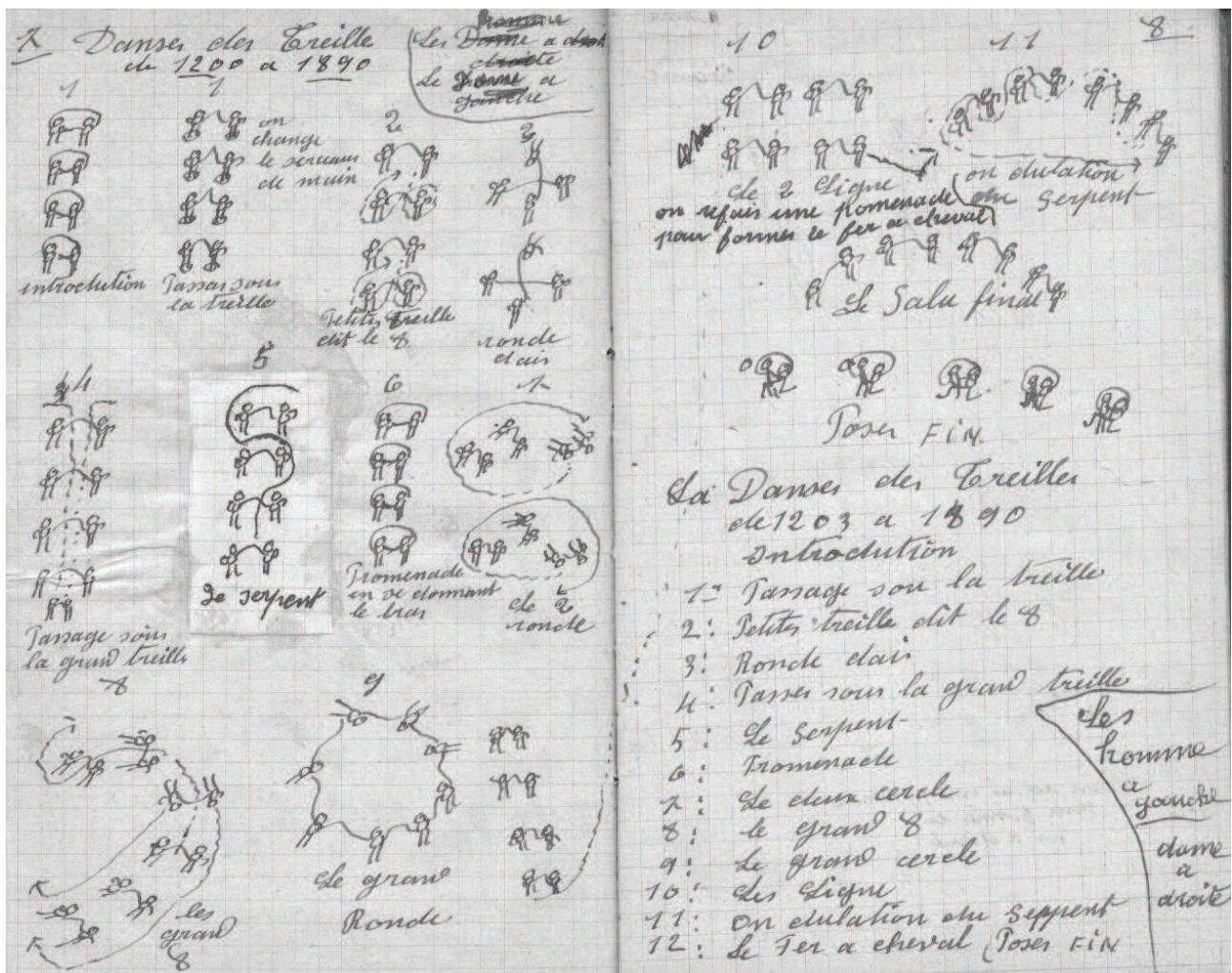
« Fernand Birot, maître à danser les Treilles », dessin de Louis Paul, non daté, réserves du musée du Biterrois.

II – Les cahiers de Léon Boulet

A- Les Treilles

La théorie de la danse des Treilles par Léon Gabriel Boulet est une interprétation personnelle des différentes versions recueillies auprès des montpelliérains Fernand Troubat en 1905 et Pierre dit « le tambour » en 1920. Le folkloriste montpelliérain fait également référence, sans le savoir, aux pratiques du biterrois Albert Quérel, inspirateur des travaux de Troubat, et des tout premiers folkloristes.

Les mêmes figures des Treilles se retrouvent ainsi dans les versions de Boulet, Troubat, ou Beaumadier, mais à des moments différents de la danse.

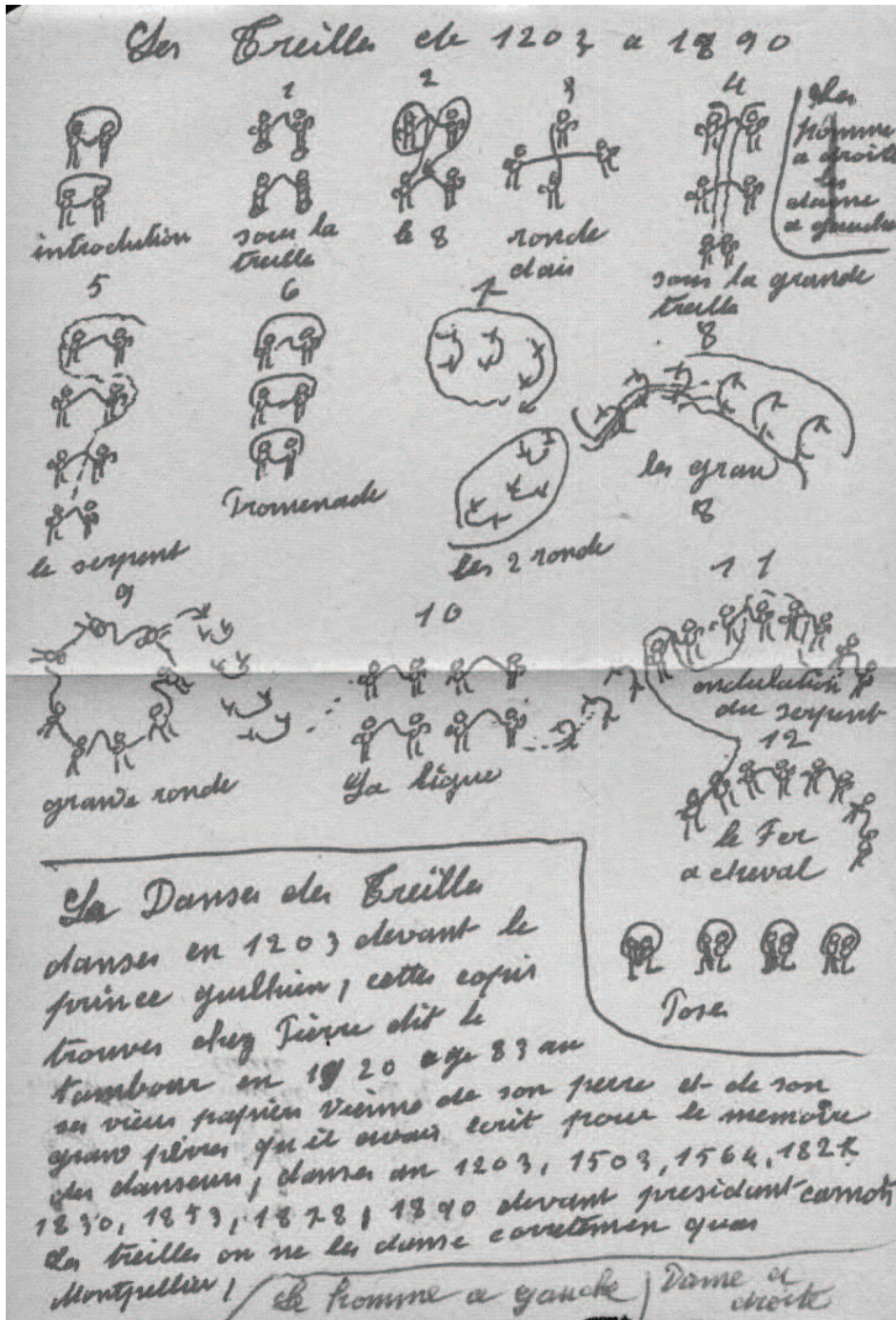


« La danse des Treilles de 1200 à 1890 », manuscrit de Léon Boulet, dans *Cahier n°1*, non daté (collection privée famille Évrard).

Léon Boulet avance une réalisation de la danse des Treilles dès 1203, soit trois siècles avant la première mention de la danse dans le Petit Thalamus de Montpellier. Les Treilles auraient été dansée devant Guilhem IX, âgé de 13 ans et en passe de devenir seigneur de Montpellier après la mort de son père. Rien ne permet de confirmer cette hypothèse de Léon Boulet.

L'information prépondérante de ce document manuscrit par Boulet est la mention de la source principale du folkloriste pour la rédaction de ses cahiers qui sont appelés à présider au

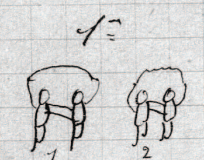
renouveau du folklore languedocien ; il s'agit de Pierre dit « le Tambour » et de son ascendance. Boulet entretient également, par une conclusion caustique (« les Treilles, on ne les danse correctement qu'à Montpellier ») la longue rivalité et querelle de pouvoir entre les treilleurs de Montpellier, de Béziers et de Pézenas.



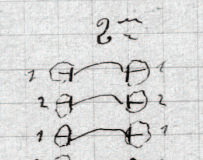
« La danse des Treilles de 1200 à 1890 », manuscrit de Léon Boulet, dans Cahier n°1, non daté (collection privée famille Évrard).

Danse des Treilles de 1838

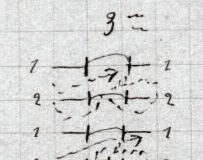
8



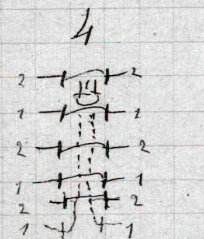
1= Introduction cortège




2= sous les treilles



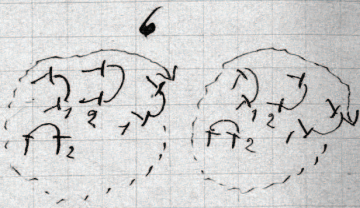
3= petite treille dit le 8



4 sous la grande treille




5 ronde drais



6 double cercle

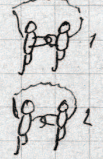
Les demoiselle a gauche et les jeunes homme a droite
dans le grand cercle, se sont les demoiselle qui rentre pour
former le grand cercle

9

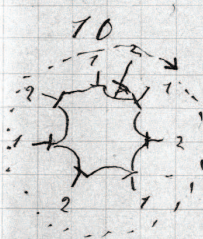


7 le grand huit

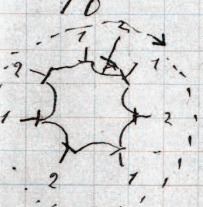
promenade
en se donnant
le bras



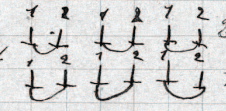
8 le serpent



10 le grand cercle



11 les treilles en ligne



12 le bout final la grande ligne

les treilles de 1838 dansé par
les episettes en 1852 pour les fêtes latine
en 1878

« La danse des Treilles de 1846 », manuscrit de Léon Boulet, dans *Cahier n°1*, non daté (collection privée famille Evrard).

B – Le Chevalet

Léon Boulet exprime sa théorie de la danse du Chevalet dans chacun des volumes de ses cahiers de danses. Peu de différence de l'une à l'autre des versions, qui s'inspirent toutes deux de la pratique régulière à Montpellier, de l'observation et des témoignages des maîtres de danses locaux, dont Messieurs Nocca, Gardel et Balso, porteurs de cheval-jupon au tout début du XX^e siècle.

5. Danse du chevalet

Marche Introduction Salu

1. Figure La Rassa et Valse

Danse Tar Basque La rassa Marche de côté La Valse

2. Figure la voinie careme du cheval

Danse Tar Basque La voinie 1^{er} pas arriere 1^{er} pas avan 2^{ème} tour sur place Tar Basque careme du cheval Tar tombe avant

3. Figure de 4 Point carlinant et petit galot

Danse Tar Basque couche a terre de cheval saute 1^{er} point cardinal 2^{ème} Raque tourne le cheval sur place en Tar Fouette

4. Figure Le cheval de cote grand galot

Danse Tar Basque 1^{er} pas de cote Tar Basque un tour sur place de cheval devant et le marcher le mis fin Marche le centre glisse sur place en Tar Basque grand galot

Danse pour la fin Tar Basque Tar FIN

12

Le

1 Marche et introduction 2 Saluts

(danse)

La Rassa pas Marche

La Valse pas de valse

(danse)

13

Chevalet en 1846

chevalet avoine pas Marche

danse pas des Carille en tournant sur place

(danse)

Scottish tourne le cheval faire un grand tour et a chaque reprise faire un tour

petit galot coucher

sur place

C – Danse de rubans et danses de mai

Les danses corporatives des tisserands sont présentes dans les cahiers de Léon Boulet sous la forme d'une danse de cordelles dont le nom et les figures sont inspirés des réalisations provençales. La danse du Saut du ruban, citée par Léonce Beaumadier parmi les cinq danses du « Triomphe biterrois » (le défilé de Charité), autrefois réservée aux seuls hommes de la corporation, semble s'être perdue. Le folkloriste montpelliérain présente dans ses cahiers plusieurs danses de mât ou de pressoir, garnis de rubans, ainsi qu'une version personnelle de cordelles agrémentée de figures issues des quadrilles du XIX^e siècle : la Boulangère, la chaîne, croisés et saluts à quatre couples.



« Les Treilles et le vin », manuscrit de Léon Boulet, *cahier N°1*, non daté (collection privée famille Évrard). Il s'agit d'une danse corporative réinventée par Léon Boulet sur le modèle de danses populaires locales. Celle-ci, comme la *Vendémia* ou La belle vendangeuse, nécessite l'emploi d'un pressoir parfois remplacé par un mât. Les caractéristiques scéniques et spectaculaire du folklore de Boulet nécessitent également la présence de matériel supplémentaire, comme des treilles, des drapeaux, des bâtons, etc.

Cordelle

12

1 figure

entier une mesure l'autre se placer autour du cercle

Prenez les rubans savoir se mettre en place faire une la ronde des dames et la chaîne de la loubengie

3^e figure

Se faire face faire un va et vien une vers l'autre a la dernière mesure faire un tour de bras sous les rubans comme figure 4

1^{re} - quadrille 2 figures

après le tour fait s'arrêter faire un va et vien vers le mat comme les 1^{re} figure

2^e figure

tour de bras sous les rubans

13

1 figure

refaire la ronde des dames et la chaîne de la loubengie

4^e figure

refaire la 4^e figure comme le quadrille 1

2^e quadrille

faire un va et vien vers le mat

~~2^e quadrille~~

3^e figure

se faire face et faire un croise sous les rubans comme l'exemple figure les fleches

3^e quadrille

refaire toute les figures du premier quadrille

4^e quadrille

pour terminer les rubans changer le ruban de main faire demi-tour pour changer de partenaire continuer la ronde jusqu'au dernierement des rubans tacher les rubans et parlez en fournelade

« Cordelles », manuscrit de Léon Boulet, cahier n°2, non daté (collection privée famille Evrard)

17 Dansees	Les Pastre	Baumel
couplet 1	Refrain	couplet 2 Refrain
Entre Tas Basque	tapes les batons etant la main gauche Escume	Tas etc Sardane Faire un tour sur glace se tapet sur la tete
couplet 3	Refrain	couplet 4 Refrain
sa crozier Tas Basque ou tombes	Tasser le baton derriere le clot et se tapet a couteur de figue	tourne Tas Basque tapes une fois le baton a terre et une fois devant
couplet 5	Refrain	couplet Refrain
tombes. du pied gauche et du pied droit	Faire tourner le baton sur la tete et tapet devant la figure	tourner sur glace en pas Basque Toses

« Danse des Pastres - Baumel », manuscrit de Léon Boulet, cahier N°1, non daté (collection privée famille Évrard).

E – Terminologie

Disposant de plusieurs formations en danse et en gymnastique, Léon Boulet mêle dans ses enseignements des pas et des mouvements artistiques et physique issus de différentes pratiques et disciplines. Le folklore bas-languedocien, jusqu'alors relativement épargné par les interférences culturelles, connaît à ce moment une mutation intrinsèque provoquée par les maîtres de danse polyvalents.

À noter, l'absence de la mention « pas de Treilles », communément appelé « pas de basque » par le folkloriste montpelliérain et l'ensemble des maîtres de danse académique.

64 Voici les termes des Pas et temps employés en chorégraphie pendant les leçons:

1. abaisser	21 chassés sur toutes les faces croisés
2. et aile de pigeon	25 ciseaux (des) ^{et ouverts}
3 assemblée	26 continuer
4 attitude	27 Contretemps
5 Baiser (envoyer un)	28 coupés dessus dessous chassés
6 Baisser	29 Déboite ^{demi-coupe}
7 Balancé	30 Dégagé
8 Ballonné	31 Détourné ou déroulé
9 Ballotté (Pas)	32 Développé
10 Basque (Pas de) en tous sens et en tournant	33 Écart en l'air ou a terre
11 Battements (grands et petits)	34 Écarté (temps)
12 Battements ($\frac{1}{2}$ hauteur grands)	35 Échappé (temps)
13 Battre	36 Élevé marche
14 Battu	37 Élever (S) sur 1 ^o ou les 2 ^o pieds
15 Bourrés (Pas de)	38 Élevés (Pas)
16 Berceau.	39 Elevations
17 Bras (5 positions)	40 Emboîtés
18 Brisé dessus, dessous	41 Entrecroisés
19 Cabriolé	42 Fleuré
20 changement de jambe	43 Fouettes (Pas)
21 changement de pied	44 Frapper
22 changement de talon	45 Froter
23	46 gargonillage

« Termes des pas et temps employés en chorégraphie pendant les leçons », manuscrit de Léon Boulet, dans *Cahier n°2*, page 1, non daté (collection privée famille Évrard).

117 glissades en tous sens croisées demi	23 saut de chat Bondel 65
118 glisser	24 saut russe
119 Holubice	25 sissonne détournée
50 jeté assemblé	26 sissonne relevé (Pas de)
51 jeté en tournant	27 sissonne (temps)
52 jeté (Pas)	28 soulèvements
53 jeté relevé	29 soulevé
54 Levé (Pas) ou temps	30 taqueté
55 Marche ordinaire militaire	31 taper
56 Mesure (en)	32 temps de cuisse
57 Opposition	33 temps de l'ange ou planer
58 Pas courus	34 tendre
59 Pas sur pointes	35 tendu
60 Pieds fermés ouverts en dedans	36 terre - a terre
61 Pieds fermés en dehors	37 tête (5 positions de la tête) droite gauche avant arrière et fine
62 Pirouettes	38 tiré
63 Pliee la ou les jambes en toutes	39 tombé temps
64 Post des bras (de) les positions	40 tortiller
65 Porté	41 tour en l'air
66 Position (en 1 ^o , 2 ^o , 3 ^o , 4 ^o , 5 ^o)	42 tourner
67 Ramassé	43 triolet
68 Relevé (temps)	44 trot de cheval
69 Repeter	45 zephit (Pas de)
70 Rythme	
71 Rigodons ou sissonne (oulle)	
72 Ronds de jambe, dessus, dessous	

« Termes des pas et temps employés en chorégraphie pendant les leçons », manuscrit de Léon Boulet, dans Cahier n°2, page 2, non daté (collection privée famille Évrard).

III - Partitions

A – Treilles

La pratique populaire, soutenue et régulière de la danse des Treilles dans une zone culturelle étendue engendre des altérations et des modifications locales. Ces modifications, conscientes ou non, soumises à la mémoire lacunaire ou au niveau technique des pratiquants, donnent naissance à des versions multiples de la notation musicale et de la danse elle-même. Les versions différentes sont amenées à disparaître lors des premiers revivalismes, au profit d'une version unique diffusée par les derniers ménétriers et maîtres de danse.

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The title 'Las Trelhos (Lodève)' is written in a large, decorative cursive script at the top. Below the title, the score is written on seven staves. The first staff is marked 'Marcha intradissa' and has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is marked 'rall.' and 'Dança'. The third staff is marked 'Sin Lent'. The fourth and fifth staves continue the melody. The sixth staff has a key signature change to two sharps (F# and C#). The seventh staff has a key signature change to one sharp (F#) and includes the instruction 'pe l'auoi' and 'tot lampat re.' followed by 'fa # 3^a tra.' and the signature 'Notacion S. B.'.

"Las Trelhos (Lodève)", manuscrit de Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier carton 24. Le folkloriste biterrois note cette partition d'après ses observations à Lodève, au cours de la fête de Saint-Fulcran, en 1905.



"Las Trelhos à Vendres», manuscrit de Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier carton 24. Partition réalisée après enquête à Vendres en février 1939.

3ème Couple

Las Trelhos besierencos

la la
la la
la
Es arribal un jou tout a ca bah Lou jou de la valencia Es
la
la
la
arribal un jou tout a ca bah Lou jou de la valencia

"Las Trelhos besierencos», manuscrit de Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier carton 24. Partition harmonisée par C. Vernazobre (Non datée).

Las Trelhas d'Abeian

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. At the top, the title "Las Trelhas d'Abeian" is written in a cursive hand. Below the title are two empty staves. The main body of the score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and slurs. There are several annotations: a "5." above the third staff, a "fin" written above the end of the fifth staff, and a "5." at the end of the eighth staff. The paper has a faint "BIBLIOTHÈQUE" watermark on the right side.

"Las Trelhas d'Abeian», manuscrit de Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier carton 24, non daté.

1^{re} Clairon

Les Treilles

1^{re} Partie

par C.Z. Vernazobre

Moderato
Introduction
p

1^{re} Partie
rit.
mf

mf
Coda

2^e Partie
rit.
pp

1^{re}
pp

Coda
pp

rallie a la danse des Treilles et pas sursauté.

555
 Cette partition appartenait a Gabriel Picorel, lequel me, a fait don
 un peu apres le 3 juillet 1939. VII^e Fele de Nis de France. Reconvenit et detail

« Les Treilles », manuscrit de Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier carton 24, non daté. La notation par C. Vernazobre, ainsi que la paternité de la partition attribuée à Gabriel Picorel en 1939 en fait la version populaire la plus usitée au cours du XX^e siècle. Cette version, selon la note de Beaumadier située en marge du document, correspond au pas sursauté pratiqué dans la plaine du Bas-Languedoc depuis le XVI^e siècle.

manuscrit petit folio et notation 1735

Le Chevalet (s'adresse à Mèze) offert par M. D'Arbent à M. Charles Jacquot

Marche et Introduction

Saluts

1ère Figure - Danse

« Le Chevalet à Mèze », manuscrit de Léonce Beaumadier, 1939 (extrait, musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier, carton n°24). Partition unique du Chevalet de Mèze présentant un câlinage pour refrain, et quatre figures à la mode montpelliéraine.

notacuy de B sur place
avant 89

Lou Biou de Mèzo

Marche Sous mou sus de Biou cairé, Cré ris de veiri un Biou. Bet je rou que de Barros, Couvidos
 se monde que de la ros Lou hi os — d'un lou ve e la jec la me na
 velle as — bar n'ap rouy ju de la nos — plus quours des
 do que pa ne vo da bay

Lou Biou de Mèzo

Sous mou sus de Biou cairé, Cré ris de veiri un Biou. Bet je rou que de Barros, Couvidos
 d'un leensò-ou. E lou de la me nado, Pas sa vo da ban a me son a que ya
 au ret Cayt Cas ban * Sous mou sus de Biou cairé Cré ris de veiri un Biou Bet
 je rou que de Barros Lou vi dos d'im leusson; f a me m a ju ye do ar ret la yet la t
 a me son a que ya
 Lou de la me nado ju pas sa vo da ban

variant
 a me son a que ya

« Lou Biou de Mèzo », partitions du Bœuf de Mèze, manuscrit de Léonce Beaumadier (musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier, carton n°24). La partition traditionnelle comportait une mélodie ainsi que des paroles en occitan, en plus d'une frappe spécifique au tambour. La tradition mélodique s'est perdue juste après la guerre.

C – Autres danses du Triomphe

Parmi les cinq danses principales du défilé de charité biterrois, outre les danses des Treilles et du Chevalet figuraient une danse corporative des tisserands, perdue et remplacée lors des différents moments de renouveau folklorique par les Cordelles provençales. Le phénomène semble identique pour la danse des Pâtres, à ceci près que la pratique paysanne a pu être retrouvée, tardivement, après l'invention d'une chorégraphie et d'une partition de remplacement (la danse des bâtons).

Provençe medeche

Lei Courdello *romant / bone*

trany de jouine courselié, l'asen de courdello
è dins nostre heu mestie, servon perco bello *dins nostre bon heu Yeu*

ne son ta nor ta de gent dai lei per pouli do soumli misser vi bo tai lei fu pou li do
È Vidal

Lou tambourier 1864.

Soumli misser vido

Les Tisserands

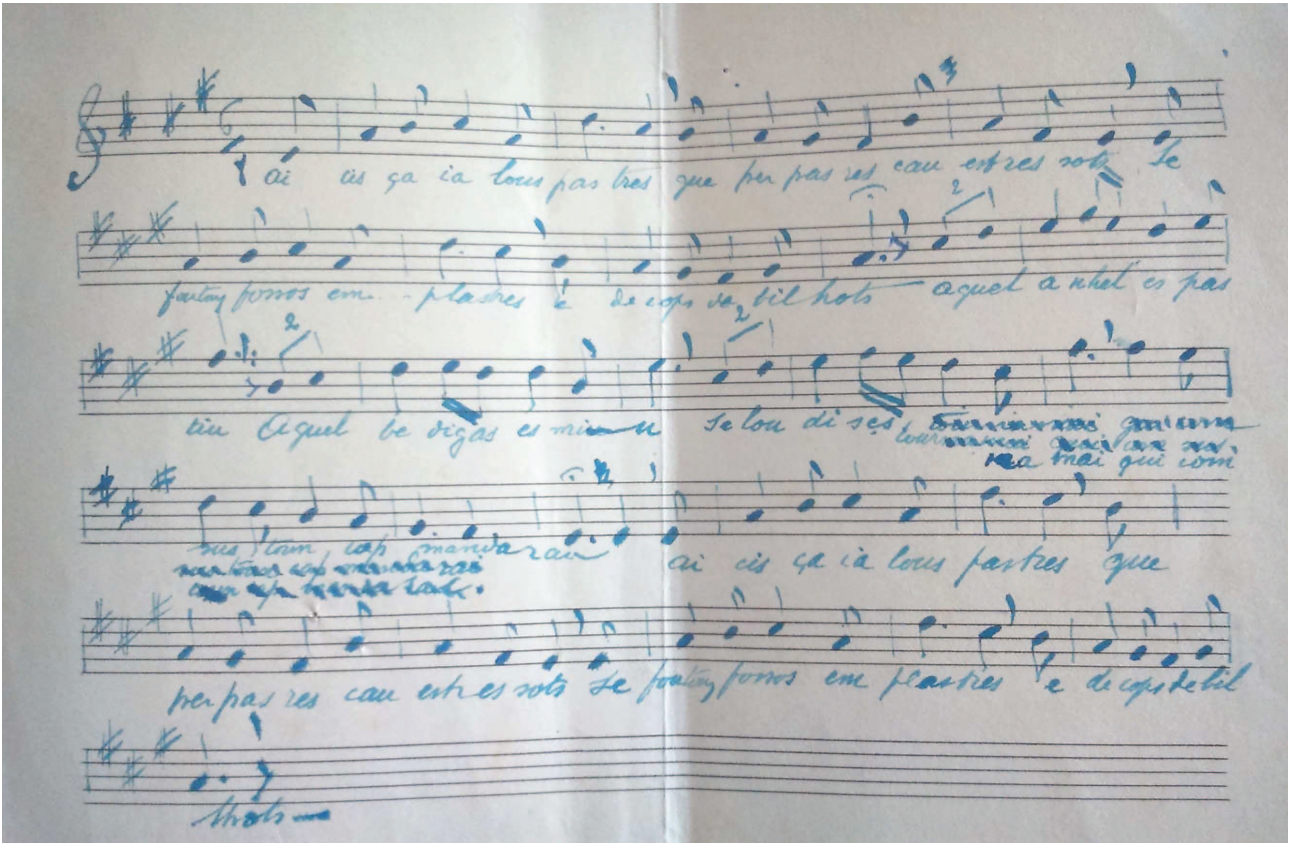
Ou pa vail de qd metin se sen de perco de telo en con tout nostre gaire

pin nauti tissant de boy lu Pa fai re de boy len cog dy cent ans sans au nouvo

perli pta cou per maina ou per jik chouy

Ben mestie que fozes endansant
È une cariso tant bello
que quand nous mardant
Youbèri toutz un fimeraz
Pà faie nouch es parant
Faa un present foris habils
Çambèz q lou mès aviso
qu avin bayous recèca

« Lei Courdello » et « Les tisserands », manuscrits de Léonce Beaumadier (musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier, carton n°24). La notation par Émile Vidal, tambour de joutes en 1864, garantit aux Cordelles provençales de Nicolas Saboly une tradition régulière et probablement ininterrompue. Ce n'est pas le cas pour les versions languedociennes des danses corporatives à rubans.



Partition de la danse des Pâtes, notée par Léonce Beaumadier et Léon Boulet après une enquête menée à Poussan auprès du félibre Tulet (manuscrit de Léonce Beaumadier, non daté, fond privé famille Garau). La musique correspond à la description d'une danse violente de bergers lors du défilé biterrois de *Caritats*, rapportée dès 1836 dans le tome 1 du *Bulletin de la Société archéologique*, page 324.



« Des festivités des *Caritats* à Béziers jusqu'au XVIII^e siècle », manuscrit de Léonce Beaumadier, non daté, fonds privé famille Garau. Le défilé de *Caritats*, et certaines autres festivités régionales comme les réceptions officielles royales, étaient le théâtre de bien des danses populaires offertes aux personnalités en visite. Parmi ces danses, la Pastourelle resta longtemps incontournable, avant d'être définitivement supplantée par les Treilles et autres branles.

IV – *Orchésographie*

C'est dans l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau, anagramme de Jehan Tabourot, Chanoine de Langres, que sont décrits la plupart des pas et mouvements des danses bourgeoises de la Renaissance en France. Publié pour la première fois en 1589, l'ouvrage présente les principales danses (branles) en vogue dans les cours et salons au XVI^e siècle.

Ce sont souvent de ces modes nationales que s'inspirent les branles régionaux, d'autant plus si ces pratiques régionales sont partagées par l'ensemble de la société locale. Ainsi, l'*Orchésographie* propose, outre la description précise de certains branles régionaux, un index des pas et mouvements qui participent à l'élaboration de variantes locales dont, probablement, le branle des Treilles. Cette danse, pratiquée régulièrement dès 1503, combine les pas des morisques (*tappements de pieds* et *marque-talons*) ainsi que les divers mouvements parmi les plus répandus de la Renaissance (*greue doicte et gaulche*, croisements de pieds, *marque-arteils*).

Tout à la fois technique et physique, ce pas combiné est utilisé principalement pour la danse éponyme des Treilles ; sur un plan plus national, il obtient la dénomination de « pas de basque » dans les milieux académiques français.

MORISQUES.

De mon ieusne aage, iay veu qu'és bonnes compagnies, apres le soupper entroit en la salle, vngarçonnet machuré & noir-cy, le front bandé d'yn tafferats blanc ou iaulne, lequel avec des iambieres de sonnettes dançoit la dance des Morisques, & marchant du long de la salle, faisoit vne sorte de passage, puis retrogradant, reuenoit au lieu ou il auoit commencé, & faisoit vn aultre passage nouveau, & ainsi continuant, faisoit diuers passages bien agreables aux assistans: Macrobe en son troisieme liure des Saturnales chap. 14. fait reciter par Horus, que les nobles enfans & ieusnes filles des bonnes maisons de Rome, dançoient avec Crotales, que Bade commentateur interprete sonnettes, mais ceste interpretation ne me plaist, & croirois plustost que Crotales fussent vn petit tabourin de basque, garny de clochettes & sonnettes, rel que l'on faisoit porter a la mere des Dieux, ou bien que ce fussent ce que nous appellons cymbales & fer triangulaire, garny de boucles, dont aucuns iouent & font vn bruit agreable pour accompagner la vielle: Quoy qu'il en soit, ils tenoient a grand louange d'y sçauoir bien dancier.

Capriol.

Ce vers de Virgile sert pour vostre opinion.

Crispum sub Crotalo docta mouere latus.

Si le Poëte eust entendu des sonnettes, il eust mis *Cum*, & non pas *sub*: Tandis ie vous priem'en donner quelque peu de tablature, & ie les apprendray adancer a mon laquaiz.

Arbeau.

Les Morisques se dancent par mesure binaire: Du commencement on y alloit par tappements de pieds, & par ce que les dancers les treuuoient trop penibles, il y ont mis des tappements des talons seulement, en tenât les arceils des pieds fer-

a ij

Thoinot ARBEAU, *Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honnête exercice des danses*, Jehan des Preyz imprimeur & Libraire, Langres, 1589, page 94.

ORCHESOGRAPHIE

mes: Aulcuns^les ont voulu dancier avec des marque-pieds, & marque-talons meslez ensemble: L'exercice de toutes les trois foistes, signamment celle qui va par tappements de pieds, a fait cognoistre par experience, que finablement on y engendre la podagre & maladies des gouttes, parquoy ceste dance est tumbee en desuetude: Je ne laisseray de vous en donner l'air, avec les mouuements d'un passage, & quand aux aultres passages, vous les pourrez appredre de ceulx qui y sont stilez, desquels pour le iourd'huy s'en treuve bien petit nombre.

Tabulature des Morisques.

Air de Morisques.

Mouuements.



frappe talon droit. *Le dancier de Morisques tiens*
 frappe talon gaulche. *le bout des artils toujours fer-*
 frappe talon droit. *me cependant qu'il frappe des*
 frappe talon gaulche. *talons, pour faire resonner ses*
 frappe talons. *sunnettes, & les frappe talons*
 soupir. *sans dire a droit ny a gaulche, &*
 frappe talon droit. *qui polent a pieds ioincts.*
 frappe talon gaulche.
 frappe talon droit.
 frappe talon gaulche,
 frappe talons.
 soupir.
 frappe talon droit.
 frappe talon gaulche,
 frappe talon droit.
 frappe talon gaulche.

DE THOINOT ARBEAU.

95

Continuation de l'air de Morisques, comme aussi des mouuements.



frappe talon droit.
 frappe talon gaulche.
 frappe talon droit.
 frappe talon gaulche.
 frappe talon droit.
 frappe talon gaulche.
 frappe talon droit.
 frappe talon gaulche.
 frappe talons.
 soupir.

Capriol,

Ainsi que me deduisez les mouuements de ceste Morisque, il semble que le danceur ne bougera d'une place.

Arbeau.

Il fault bien qu'il marche tousiours auant, iusques au bout de la salle: Et pour ce faire, notterez qu'aprez le frappe talons qui equipole a pieds ioincts & cadance, auant le frappe-talon droit, le danceur auance legerement ses deux pieds, & en mesme instant, fait ledit frappe talon droit: Car si vous cōsiderez bien, aprez les pieds ioincts, le frappe talon droit suyt. Notterez aussi, que cest air de Morisques se decoupe par crochues, & a chacune d'icelles, fault des frappe talons comme dessus.



ORCHESOGRAPHIE

elles monstrent à nud les genoux, si elles ne mettent la main à leurs habits pour y obuier.

Capriol.

Ceste mode ne me semble belle ny honneste, si ce n'est pour dancer avec quelque bonne galoise de chambeliere.

Arbeau.

Ie ne laisseray de vous donner cy aprez la tabulature pour la dancer : Ce pendant voiez cy les figures des mouuements de greue & de pied en l'air.

Greue droicte, Greue gaulche,
O V O V
Pied en l'air droict. Pied en l'air gaulche.



Ledit mouuement de greue est fait & causé aulcunes fois, quand le dancier gette & met l'vn de ses pieds en la place de l'autre pied, & cependant ledit autre pied est esleué en l'air deuant : Et tel mouuement s'appelle entretaille, & en est aussi de deux sortes, comme il y a deux sortes de greue : Sçauoir entretaille du gaulche, causant greue droicte, & entretaille du droict, causant greue gaulche.

Capriol.

ORCHESOGRAPHIE

stant on met l'autre pied en l'air deuant la greue, & se fait en deux sortes: ſçauoir quand le pied gaulche ſouſtient le corps, & le droict eſt croisé en l'air deuant ledit gaulche, & s'appelle pied croisé droict: Et au cõtraire quand le pied droict ſouſtient le corps du danceur, & le pied gaulche eſt croisé en l'air deuant la greue dudit pied droict, & s'appelle pied croisé gaulche.

Pied croisé droict. Pied croisé gaulche.



Capriol.

Voila desia de plusieurs sortes de gestes & mouuements.

Arbeau.

Il vous tarde (à ce que ie peulx cognoistre) que vous comméçiez a faire les cinq pas, mais il ny a remede, il fault que vous ayez patience d'escouter comme sont faicts tous les mouuements: Car vous ſçauiez qu'é l'art de gram maire, le disciple fait premierement amas de noms verbes & aultres parties de l'oraison, puis il apprend à les lier ensemble congruement. Ainsi en l'art de dancier, il vous fault premieremét ſçauoir plusieurs particuliers mouuements, puis par le moyen des compositiõs que l'on vous donnera par la tabulature, ſçauerez le tout.

ORCHESOGRAPHIE

Sçavoir marque-talon droit, quand le talon du pied droit opere, & marque-talon gauche, quand le talon du pied gauche y est employé.

Marque talon droit. Marque talon gauche.



Capriol.

Quand à la denomination de ce mouvement marque talon, il me semble qu'elle soit bien appliquée, mais vous devez d'oc nommer le precedent mouvement marque arteil, & non pas marque pied.

Arbeau.

Vous avez raison : Et le pourrez ainsi denommer si voulez : Mais ie l'ay fait parce que ce mot de marque arteil est plus rude & fascheux à prononcer, que ce mot de marque pied.

Capriol.

Les Polonois (à ce que iay ouy raconter) marchent ordinairement sur leurs arteis.

Arbeau.

Leurs talons sont soustenuz & esleuez par le liege ou ferrements mis en leurs souliers, & ne laissent de courir aussi legierement comme nous : Et si vous y aduisez de prez, treuerez comme tous les animaux (peu exceptez) marchent de ceste façon.

Thoinot ARBEAU, *Orchésographie*, *ibid.* Le marque-talon est beaucoup plus usité que le *marque-arteil*, plus technique. Ainsi le *marque-arteil* est adopté par les danseurs chevronnés pour les danses de prestige, comme celle des Treilles présentée aux autorités royales.

V – Principales paroles de la danse des Treilles

Chaque festivité locale est l'occasion de danser les Treilles, et parfois de rédiger de nouvelles paroles en rapport avec un événement particulier. Nombre de ces œuvres spécifiques, pour la plupart orales et en langue d'oc, se sont perdues avec leurs auteurs et interprètes éphémères. Il demeure les paroles qui ont mérité publication dans la presse locale, à l'occasion d'une visite royale, impériale ou présidentielle, ainsi que les paroles qui ont mérité une retranscription par les historiens locaux. Il existe d'autre part de nombreuses versions de paroles des Treilles écrites pour le théâtre, le ballet, et les saynètes diverses des fêtes de *Caritats* biterroises ou piscénoises. Ces paroles ont pu connaître une publication en livret, ou plus modestement une retranscription manuscrite ou tapuscrite pour les acteurs.

CANSOU

Per las Trelhos de 1825
 Dansados à Béziers, lou 29 mai
 A l'Epoco del sacre del rey Charles X

1er Couplet

Anen François,
 Catin e Janetoun,
 Quittas me vostros pelhos;
 Anen François
 Catin e Janetoun
 Prenes m'un autre toun.
 Am de rubans
 De déshabilhés blancs,
 Venès dansa las trelhos,
 Am de rubans
 De deshabilhés blancs,
 Purruquetos e gants.

3ème Couplet

E tus Camel
 Pus brillant e pus bel,
 Am ta raube pintrado
 E tus Camel
 Pus brillant e pus bel,
 De coulou de ta pel.
 Ple de fiertat,
 De toun antiquitat,
 Marcho testo levado,
 Ele de fiertat,
 De toun antiquitat,
 Courris de touè coustat.

5ème Couplet

Un cop sacrat,
 A la divinitat,
 Seía plus agréable;
 Un cop sacrat
 de la divinitat,
 Sera mai respectât;
 E l'eternel,
 Li jitara del ciel,
 un regard favorable,
 E l'Eternel
 Li jitata del ciel,
 Un regard paternel.

7ème Couplet

Braves vesis,
 Que courrissès aïssis,
 Venés vous metre en danso,
 Braves vesis,
 Que courrissés aïssis,
 Se lou ciel nous ausis,
 Sul meme toun
 Preguas lou Dieus d'amount,
 De proutegea la François;
 Sul même toun;
 Preguas lou dieus d'amount,
 Per lou fil de Bourbon.

2ème couplet

Nautres pastous
 De guirlandos de flous,
 Courrounen nostro testo
 Nautres pastous
 De guirlandes de flous,
 Vite courrounen-nous.
 Am lou tambour
 Anem ramplits d'amour,
 Prene part à la festo;
 Am lou tambour
 Anem ramplits d'amour,
 Dins aqeste bel jour.

4ème Couplet

Corps de mestiés,
 De quane estat que siés,
 Partageas l'allegresso;
 Corps de mestiés,
 De quane estat que siés,
 De la François e Beziés,
 Per nostre Réi,
 Que nous an sacrat véi,
 Marques vostre tendresso;
 Per vostre Réi
 Que nous an sacrat véi,
 Cal dansa jour et neit.

6ème Couplet

Municipals,
 Dessus vostres chavals,
 Partageas nostro joio;
 Municipals,
 Dessus vostres chavals,
 Presidas festo e bals.
 Gloiro as gipiés
 Et gloiro as tounalhès,
 A sa troupe galcio:
 Gloiro as gipiés,
 Et gloira as tounalhés;
 Qu'encantou tout Bézies.

« Cansou per las trelhos de 1825 », tapuscrit non daté de Léonce Beaumadier, fonds privé famille Garau. Pas encore de refrain dédié au *Cap de Joven* nommé Ortala qui officie en 1892 sous la direction du maître de danse Albert Quérel.

CANSOU

Cantado à Béziés

à l'hounou del Prince Louis Napoléoun Présiden de la République
Lou 2 Octobtre 1852

Sur l'air des las treilhoù

1er Couplet

Quane bel jour
Lou fifre, lou tambour
D'un aoubado noubello,
Quane bel jour,
Lou fifre, lou tambour
anounçou tout à tout
Lous pastourels
Que fouu joubès e biels
dansa la Pastourello,
Lous pasrourels
Que fouu joubés e biels
Pla fluri sous capels

3ème Couplet

Que sou pàulitx
Bostres saoucles garhitx,
Que mountas en guirlando,
Que sou poulitx
Bostres saoucles garnitx
An tres rubans unitx
Tout en dansan
Anaboun al daban
Del Prince que coumando,
Tout en dansan,
Anaboun al daban
D'aquel grand goubernan.

5ème Couplet

Anen; Anen
Cal pas perdre un moumen
Que tout se mette en danso
Anen, Anen,
Cal pas perdre un moumen
Gueïta l'a qui que ben.
San res gasta
Toutes cal pla festa
Lou saoubur de la Franço
San res gasta
Toutes cal pla festa
E sermon y Fresta.

2ème Couplet

Tout es an trin
Sans peno ni chagrin,
Brabes garçons e fillos,
Tout es en trin
Sans peno ni chagrin
Al son del tambourin;
Lou cor joyouse
An de saoucles de flous
Benès dansa la treillos
Lou cor joyouse
An de saoucles de flous
Dansas de dous en dous.

4ème Couplet

Es beï lou jour
Que ben rempli d'amour
Hounoura nostre Bilo;
Es beï lou jour
Que ben rempli d'amour
Paugen lou de retour.
Uniguen-nous
Per y jita de flous
Marxen toutes en filo,
Uniguen-nous
Per y jita de flous
Merito fosse bouncous.

6ème Couplet

Sus sous chabals
Nostres municipals
Sou de Beziés en testo,
Sus sous chabals
Nostres municipals
Presidou festo e bals.
Marscou de froun
Reçabou sul gran toun
En presiden la festo
Marscou de froun
Reçabou sul gran toun
Louis Napouloun.

à suivre

« Cansou », tapuscrit non daté de Léonce Beaumadier, fonds privé famille Garau.

Suite de la CANSOU cantado à Beziés à l'houhou del prince Louis Napoléon présiden
de la République lou 2 octobre 1852. sur l'air de las treillos

7ème couplet

E tu Camel,
Quoique segues pàà biel
Marsco testo lebado
E tu Camel,
Quoique segues pla biel
Semblos un joubencel,
Per ta fiertat
E toun antiquitat
Ta bouno rencumado,
Per ta fiertat
E toun antiquitat
Sos toujours conserbat.

9ème couplet

L'el ple d'amour
Lou balle tout lou jour
Dibertis sous dansaires
Léel plé d'amour
Lou balle tout lou jour
Fa dans'a soun entour.
De mourres fis
Al bount d'un ruban lis
Que rodou pas de quaires
De mourres fis
Al bout d'un ruban lis
Toujours lous reunis.

11ème couplet

Aï, qu'es jouyous
Beï, cent cinquante-dos
Met tous païs en danso,
Aï, qu'es jouyous
Beï cent cinquante dous
Fa jitta fesso flous
Al presiden
Que sand réjouïssen
Lou miescour de la Franço
Al presiden
Que sand réjouïssen
Ah! jamaï l'oubliden.

8ème couplet

Lou chibalet
Ardit, degourdidet,
An sa cambo pla lesto,
Lou chibalet
Ardit degourdidet
Fa pla lou moulinet
Enrubantat,
Es jamaï fatigat,
Per rejoui la festo,
Enrubantat,
Es jamaï fatigat
Couris de tout coustat.

10ème couplet

Cors de mestiés
Pourtas fesso laougues
partaxas nostro joyo
Cors de mestiés
Pourtas fesso laougues
D d'oulious dins Béziés.
Hommes, efans
Mesclas pla bostres cans
A la troupo galoyo,
Hommes, efans
Mesclas pla bostres cans
D'amour dibertissants.

12ème couplet

A toun grand noum
Prince Napoulecun
Toujour grandis l'histouero
A toun grand noum
Prince Napoulecun
Tout marsco de boun toun
E ta bountat
A la dibinitat
Es d'herouso memouero
E ta bountat
A la dibinitat
Nous bou pla countentat.

Jullien Sans, Père

« Cansou » (suite et fin), tapuscrit non daté de Léonce Beaumadier, fonds privé famille Garau.

Las Treilhas - Paroles de Louis Roumieux

Paroles du félibre Louis Roumieux, composées pour les fêtes latines de 1878.

Refrin

Eh ! io Tant là !

Passa se vos passa,

Passa dejout las treilhas.

Eh! io tant là!

Passa se vos passa,

Très cops sans t'arresta

II

Cap de Jouvent,

Que vas couma lou vent,

Espera ta poulida!

Cap de Jouvent!

Que vas couma lou vent,

Espera-la que ven !

III

Lou mes de mai

S'expandis fier e gai,

La rosa es espélida!

Lou mes de mai

S'expandis fier e gai.

Tout canta mai que mai.

IV

Lous aucelous,

Sus lous aubres en flous,

Dison sa cansounetta ;

Lous aacelous,

Sus lous aubres en flous,

Rendon moun cor jalous.

V

Couma eles, ieu,

Angéta dau bon Dieu,

Se vos de poutounettas,

Couma eles, ieu,

Angeta dau bon Dieu,

Que n'en farieï... bon Dieu

VI

Brave galant,

Sen pas au jour de l'an,

Gardas vostras brassadas,

Brave galant,

Sen pas au jour de l'an,

Fourviats-vous de davans !

VII

Au mes d'amour,

Poutounejou toujours

Dos amas embrassadas,

Au mes d'amour

Poutounejou toujours

La nioch amaï lou jour!

VIII

S'acos antau,

Vendres à moun oustau.

Vous ie serai proumessa.

S'acos antau,

Vendres à moun oustau,

Moun paire es pas brutau !

IX

Ma bela enfan!

Per amaïsa ma fam,

Aici la taula messa!

Ma bela enfan!

Per amaïsa ma fam,

De qu'espéra deman !

X

S'es pas countent,

Adissias, ben jouvent,

Passas bona la festa !

S'es pas countent,

Adissias ben jouvent!

M'en vau quai pas lou tems

XI

O jour charmant !

Mignota! pren ma man,

Pus tard veiren lou resta !

O jour charmant,

Mignota! pren ma man

Embé moun cor aimant.

CANSOU
DE LAS TRELHOS
A L'OUCASIOU
DE L'ESPOUSICIOU
ET DE
L'INAUGURACIOU
DEL TITAN

AVRIL 1892

I

Nostre Beziés
Dins toutes sous quartiés
Bèi Semeno la joio,
Nostre Beziés
Dins toutes sous quartiés
Fa marcha lou prougrés.
Dibertissents
Joubentos e joubents
E d'une imou galoio,
Dibertissents
Joubentos e joubents,
Zou ! perden pas lou tems.

« Cansou de las Trelhos » par Junior Sans, tract officiel de la ville de Béziers, 1892 (musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier, carton n°30).

II

En nous targan
 Gagnen cap al Titan
 Per i dansa las Trelhos,
 En nous targan
 Gagnen cap al Titan,
 L'obro d'un noble efan.
 Es Injalbèrt
 Qu'es un artisto espèrt
 Per faire de merbelhos,
 Es Injalbèrt
 Qu'es un artisto espèrt,
 Per Beziès tout en l'èr.

III

Al grand Riquet,
 Trelhos e Chibalet,
 Dansen à sa memorio ;
 Al grand Riquet,
 Trelhos e Chibalet
 Lou festen un paouquet.
 A Pepezuc
 Qu'èro pas un paouruc,
 Grand guerrié dis l'istorio ;
 A Pepezuc
 Qu'èro pas un paouruc
 Soustenguèt mai d'un truc,

IV

L'Espousiciou
 Que fa l'admiraciou,
 De toute la countrado,
 L'Espousiciou
 Que fa l'admiraciou,
 Es nostro prouducciou,
 S'i bei de tout
 De l'un à l'aoutre bout
 Dins la tant desirado ;
 S'i bei de tout
 De l'un à l'aoutre bout,
 Car ben gens de pertout.

V

La proba n'es
 Que lou Barcelounés
 Nous mando sa musico,
 La proba n'es
 Que lou Barcelounés
 Noun la pren per pas res.
 Coumo besés
 Aimo nostre Beziès,
 De renoumado antico ;
 Coumo besés,
 Aimo nostre Beziès,
 La bilo del prougrés.

VI

A ples bagouns
 Arribo d'Ourfeouns
 Amb'un fum de musicos,
 A ples bagouns
 Arribo d'Ourfeouns
 Ambé de grands renoums.
 Per lous Councours
 Que durarouu tres jours
 En lutos pacificos,
 Per lous Councours
 Que durarouu tres jours,
 Sans counta lous discours.

VII *de Julien Sans père*

E tu, Camèl,
 Amai siègues pla bièl,
 Marchos tèsto lebado ;
 E tu, Camèl,
 Amai siègues pla bièl,
 As l'èr d'un joubencèl.
 Per ta fièrtat
 E toun antiquitat,
 As bouno renoumado ;
 Per ta fièrtat
 E toun antiquitat,
 Sos toujours festejat.

« Cansou de las Trelhos » par Junior Sans, tract officiel de la ville de Béziers, 1892 (musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier, carton n°30).

TRELHOS DE RESPELIDO

(TRELLES DU RENOUVEAU)

Traduction Littérale :

- 1 - Il s'est dressé
L'esprit de la Cité
Avec un élan de victoire !
Il s'est dressé
L'esprit de la Cité,
Vigoureux, il a regimbé.
- 2 - D'un fleuve d'horreurs,
D'épouvante et de sauvagerie,
Le plus grand de l'Histoire,
D'un fleuve d'horreurs,
D'épouvante et de sauvagerie,
Il ressurgit de suite.
- 3 - Au mauvais sort,
S'il nous poursuit à mort,
Nous chanterons la Foi Nôtre,
Au mauvais sort,
S'il nous poursuit à mort,
Au nez, nous rirons plus fort.
- 4 - Et nous lutterons,
Et, à nouveau, nous sauverons
La Vigne, notre mère !
Et nous lutterons,
Et, à nouveau, nous sauverons
Le Vin, tous ensemble !
- 5 - Main dans la main,
Nous vaincrons comme jadis,
Le Vin fait notre Vie,
Main dans la main,
Nous vaincrons comme jadis,
Nous défendons notre pain.
- 6 - Gens de Métiers,
Industriels, Commerçants,
En avant pour la Renaissance,
Gens de Métiers,
Industriels, Commerçants,
Maîtres et Ouvriers.
- 7 - C'est le Rappel,
Pour notre Renouveau,
Que fait retentir notre FOIRE.
C'est le Rappel,
Pour notre Renouveau,
Qui prendra son essor, plus beau.
- 8 - Notre Béziers,
Cette année comme autrefois,
Erige sa Banière,
Notre Béziers,
Cette année comme autrefois,
De l'Espoir est le berceau.

1^{er} hautbois

Bien mesuré, un peu lent, gracieux.

tal

2^e hautbois

Fin plus rapide, très nettement

tal

ral

Refrain

Et sous les Rameaux (des Treilles)
L'Ecole Trencavel
Pour faire VILLE-NEUVE
Et sous les Rameaux
L'Ecole Trencavel
Maintient nos Symboles.

Refrain

E jouls Ramèls,
L'Escolo Trencavel
Per faire VILLO-NOVO,
E jouls Ramèls,
L'Escolo Trencavel
Mantén nostres Simbèls,
Paul HENRY.
Clabatre

- 1 - S'es aubourat
L'èime de la Ciutat
Amb'un vèn de victorio !
S'es aubourat
L'èime de la Ciutat,
Garrut, a regundat !
- 2 - D'un flùm d'orrùn,
D'espànt de saubajùn,
Lou mai grand de l'istorio,
D'un flùm d'orrùn,
D'espànt de saubajùn,
Ressurgis de countùn.
- 3 - Al marrit sort,
Se nous assuto à mort,
Cantarem la Fe nostro,
Al marrit sort,
Se nous assuto à mort,
Al nàs rirem pus fort.
- 4 - E lucharem,
E, tournar, saubarem
La Vinho, Maire nostro !
E lucharem,
E tournar saubarem
Lou Vin, toutes ensin !
- 5 - Mèn dins la mà,
Vincirem coum antàn :
Lou Vin fa nostro Vido !
Mèn dins la mà,
Vincirem coum antàn :
Aparam nostre pàn.
- 6 - Gent de Mestiès,
Fazendiès, mercadiès,
Zou pèr la Respelido !
Gent de Mestiès,
Fazendiès, mercadiès,
Mestres e oubrìès.
- 7 - Es lou Rampèl
Per nostre Renouvèl
Que clantis nostro FIEIRO,
Es, lou Rampèl
Per nostre Renouvèl
Que prendrà vèn pus bèl !
- 8 - Nostre Beziers,
Oungan coum autrefois,
Aubouro sa Bandièro,
Nostre Beziers,
Oungan coum autrefois,
De l'Espèr es lou bres !

A. BARRIÈRE - Béziers

B – Paroles théâtrales et populaires (exemples)

Chanson des Treilles de 1877 (archives de Béziers?)

Extrait d'une saynète composée par Antoine Barrière et imprimée
en 1862 seulement par Ernest Fuzier

Une Fête à Béziers (Vaudeville en 1 acte)
La scène représente une ancienne place de
Béziers

Distribution : Domier Maître des
Treilles

2 couples de treilleurs
Un officier
Mr le Marquis de Graissessac
Un soldat
Danseurs danseuses

1er Refrain

O gai lan la
Passons deçà delà
Sous le berceau des treilles
O gai lan la!
C'est bien, c'est bien celà

1er couplet

De nos aïeux
Cet air mélodieux
Charme encore nos oreilles
De nos aïeux ee
Ce ballet gracieux
Charme encore nos yeux

3ème couplet

L'adage vieux
Annonçait que les Dieux
Nous comblant de merveilles
L'adage vieux
Annonçait que les Dieux
Visiteraient ces lieux

4ème couplet

Nos chants joyeux,
Des minois gracieux
Et des bouches vermeilles
Nos chants joyeux
Consoleraient les Dieux
Du souvenir des cieux.

2ème couplet

Que nos enfants
Alertes et contents
Dans de pareilles fêtes
Que nos enfants
Alertes et contents
Répètent tous les ans.

autre refrain

O gai lan la
Qui nous vaudrait celà?
C'est la danse des Treilles;
O gai lan la
Qui nous vaudrait celà?
Les belles que voilà.

5ème couplet

Le maître Domier sur le devant chante seul.

Par mes couplets
Par ces jeux incomplets
Fruit de mes jeunes veilles
Par ces couplets
Par ces jeux incomplets
Ames, si je vous plais.

6ème couplet

Il m'est bien doux
D'être applaudi par vous
Sous le berceau des treilles;
Il m'est bien doux
Je suis fier et jaloux
D'être applaudi par vous.

Antoine Barrière

« Chanson des Treilles de 1777 » tapuscrit non daté de Léonce Beaumadier, fonds privé famille Garau. Une coquille s'est glissée dans le titre ; il s'agit des Treilles de 1777 composées par Antoine Barrière, auteur local, et non de 1877.

Las Trelhos

Fantasiè besierenco en berses

(Émile Barthe, 1922)

E Ortala

Passo se vos passa

Passo dejoust las Trelhos

E Ortala

Passo se vos passa

Passo sans t'arresta !

I

Nostro ciutat

Abio presque oublidat

Sas Trelhos tant poulidos

Nostro ciutat

Abio presque oublidat

Sa danso del passat !

Mès resoulguts

Lous jouines sen benguts

Perlas faire renaisse

Se sem venguts

E s'i sen parbenguts

Es qu'eren resoulguts !

III

Dins lou miejour

Las Trelhos e l'amour

Cado printems flourissou

Dins lou miejour

Las Trelhos e l'amour

Reflourissou toujours

Tant que biouren

Toujours las dansaren

Las Trelhos besieirencos

Tant que biouren

Toujours las dansaren

Nostre cant besieirenc

II

Benen, Besiès

Ramassa lous lauriès

De nostres bielhes reires

Benen, Besiès

Ramassa lous lauriès

De nostres debanciès

Per pastourèl

Birost toujours fidèl

Acoumpagno la danso

Per pastourel

Birost toujours fidèl

A remplaçat Quérel

IV

Per i passa

Saupren nous embiaissa

Acos jamai s'oublido

Per i passa

Saupren nous embiaissa

Car saben las dansa.

E quand bendrou

Toutes lous del Cannoù

Bous beire coumo nautres

Bous badaroù

Toutes lous del Cannoù

E bous aclamaroù

« *Las Trelhos, fantasiè besieirenc en berses* », livret tapuscrit par Émile Barthe, 1922 (fonds L. Beaumadier, musée du Biterrois, carton n°30). Émile Barthes, félibre majoral de Montblanc dans l'Hérault, compose à son tour des paroles aux Treilles locales en 1922. Le thème de l'oubli et du renouveau des traditions commence à apparaître dans la poésie locale .

Las Treilhas

Danse populaire du Languedoc

(objet d'une édition en 1943 par Renouard Lerolle et Cie)

en vente éditions Salabert

1er Couplet

Nous caou parti
Per ana boun mati
Veyre dansa las Treilhas
Nous caou parti
Per ana boun mati
Rire (et) nous diverti

(les jeunes gens)

3ème Couplet

Nostres beautas
En sous ribans plantas,
Vetja coumo s'en crézoun!
Nostres beautas,
En sous ribans plantas,
Nous tenou encantas!

(les jeunes filles)

2 ème Couplet

Nostres messins
E chacun am soun beau nus,
E sa belo coucardo,
Nostres messins,
E chhacun am soun beau nus,
Regardou pas digus

al darnier - ^{ou} ~~Ou~~ se qual embrassa!

Refrin

E loun, lan, la!
Passo se vos passa
Passp jous las treillas
E loun, lan, la!
Passo se vos passa
Ou haysso t'embrassa!

« Las Treilhas », tapuscrit de Léonce Beaumadier, 1943 (fonds L. Beaumadier, musée du Biterrois, carton n°30). Diverses entreprises locales éditent régulièrement des paroles et des partitions de la danse des Treilles et d'autres danses régionales à partir des années 1920. Cet engouement se confirme pendant l'Occupation, sous l'impulsion de la politique culturelle de Vichy.

LAS TREILHOS

E Ortala
Paso se vos pasar
Me paso joust las treilhos
E Ortala
Paso se vos pasar
Ou paso de delar

Quant de cops dins ma jouventut
Y a foses ans ay entendut
Tindar, tindar a mas aureilhos
Aquel gay refrin de las treilhos
e Ortala

E quant de cops tout en dansen
Menats per lou cadejouven,
Ay vist pasar en loungo filo
Jouvens, jouventos dins la vilo
e Ortala

Cado couple avio dins las mans
Un saucle garnit de rubans,
De razins ami de verduro,
Afin d'imiter la naturo.

e Ortala
Sauten lestos en tournejan
Las filhos vestidos de blan,
Uno cenjo blus a la tailho,
Sul cap un grans capel de pailho
e Ortala

As peds de bouclos as souliès
Cantaboun pertout dins Bezies.
A m'en souveni, qu'uno festo
Fifres, tambours, muzico en testo

E Paul Riquet
Ambé soun flabutet
Savio dansar las trailhos
E Paul Riquet
Ambé soun flabutet
Dansabo tout soulet.

En pasant d'avant Pepezut
S'arestaloun per lou salut,
De crits, de cants, ero l'usage
E de bravos graciou tapage
E Pepezut
S'emblavo dire: chut
Dins soun cantou jagut.

D'aquelo belo pœucesiu,
Lou pople, cousut e graciou,
Vengut en foulo del vilage
Woulio pas mancar lou pasage

Dins lou sourel, rubans e flous
Ero d'un efet merveilhou.
Lou clavel ero la drageo
Que tombabo pertout en plejo.

Se aquel temps poudio reveni
N'y a que dejoust un ciel lati
Qu'on vei de festos grandiouzos
Elegantos e amistouzos

E Ortala
Paso se vos pasar
E paso joust las treilhos,
E Ortala
Paso se vos pasar
Ou paso de delà

(Ortala, jardinier)

Vve A Conte Régis.

LES DANSES POPULAIRES

Mme Rogueblanc
Route de Sérignan
34500 Beziers

LANGUEDOC

La Danse des Treilles

harmonisée par J. CANTELOUBE



ROUART LEROLLE & C^{ie}
Vente exclusive :
EDITIONS SALABERT
22 rue Chauchat Paris

Joseph Canteloube, « La danse des Treilles », éditions Salabert, Paris, 1943.

REFRAIN

lon, lan, la!
loun, lan, ... la!Pas - sez, si vous vou - lez,
Pas - so, se vos pas - sa,Fil - let - tes, sous les
Fil - le - ta tjous las

Ped. *Ped.* *simile*

treil - les! Eh! lon, lan, la!
treil - las! E loun, lan, la!Pas - sez, si vous vou - lez, Ou
Pas - so, se vos pas - sa, Ou

Ped. *Ped.* *sf*

1. il faut s'em - bras - ser!
lays - so t'em - bras - sa!dernier Refrain
il faut s'em - bras - ser!
lays - so t'em - bras - sa!

Ped. *Ped.* *sf*

2. (Les jeunes filles:)
"Nos jeunes gens,
Parés de leurs beaux nœuds,
De leur belle cocarde,
Nos jeunes gens,
Parés de leurs beaux nœuds
Ont l'air bien orgueilleux!"
au Refrain

2. (Les jeunes filles:)
"Nostres messins,
Tchacun am soun beau nus
E sa bela cocarda,
Nostres messins,
Tchacun am soun beau nus,
Regardou pas dégus!"
au Refrain

3. (Les jeunes gens:)
Ah! nos beautés,
Dans leurs rubans plantées,
Comme elles font les fières!
Ah! nos beautés,
Dans leurs rubans plantées,
Nous ont ensorcelés!
au Refrain

3. (Les jeunes gens:)
Nostres beautas,
En sous ribans plantas,
Vetja coumo s'en crèzou!
Nostres beautas,
En sous ribans plantas,
Nous tenou encantas!
au Refrain

⊕
CODA
pour finir

Ped. *Ped.* *Ped.* *très long*

Grav. Imp. Cavel & Cie Paris.

R.L.12.153 & Cie

Joseph Canteloube, « La danse des Treilles », éditions Salabert, Paris, 1943. Les paroles choisies par Canteloube pour cette édition nationale ne sont pas les paroles locales en référence à Ortala, *cap de joven biterrois*, mais plus en rapport avec le projet culturel de Vichy, et l'exaltation de la jeunesse française.

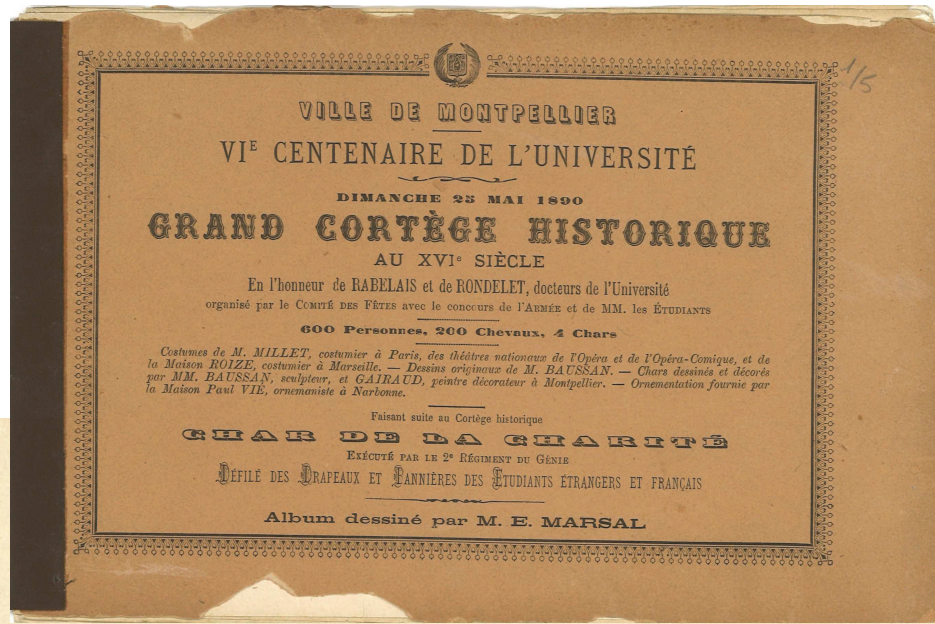
VI – Représentations remarquables des danses traditionnelles

A – Représentations artistiques



François Feroggio, *La danse du Chevalet vers 1825 à 1840*, sépia, collection Bouisson, musée Fabre, Montpellier. La danse, avant l'interruption de la pratique et le revivalisme de Boulet, se pratiquait avec seulement trois danseurs, même à Montpellier.

VI^e centenaire de l'Université, illustration
d'Édouard Marsal (extrait), imprimerie
Hamelin Frères, Montpellier, 1890.



HAUTBOIS ET TAMBOURINS

CHEVALET

SERVANTS

DANSE LOCALE DES TREILLES



*Timbre-poste émis à l'occasion
de la VII^e fête des Vins de France*

Timbre-poste de juillet 1939, émis à l'occasion de la VII^e fête des vins de France à Béziers. Sur l'image, M^{lle} Vinas, reine du Félibrige pose devant la cathédrale de Béziers et arbore le costume traditionnel biterrois (châle en indienne, coiffe lisse, ras-de-cou).

VILLE de BÉZIERS

QUINZAINÉ RÉGIONALE
DU

Secours National

Dimanche 1^{er} Février à 14 heures

“Cortège de CARITACHS”

Renouvelant une tradition populaire qui date du V^{me} siècle, le **SECOURS NATIONAL** a décidé de reconstituer la “Fête de Caritachs”.

Son nom indique bien qu'il s'agit d'une fête de Charité.

Notre intention certes n'est pas de la reconstituer dans toute sa pompe ancienne, car c'était un cortège d'une magnificence inouïe, auquel prenaient part les 32 corporations déployant leurs rutilantes bannières, les chars des métiers richement ornés, les bergers, les treilleurs, tous les corps constitués, pendant que résonnaient fanfares et musiques; le chameau fermait la marche; on se battait à coups de dragées, et même de fruits confits.

Hélas ! Les temps ne s'y prêtent plus.

Le Cortège sera plus simple, mais le principe charitable en sera retenu, car c'est aux pauvres et aux malheureux que nous pensons.

Comme en ces temps éloignés, Monseigneur prendra la tête du Cortège au départ de la Cathédrale, accompagné de tout le clergé. Du haut du parvis du Théâtre sera béni le pain, qui sera distribué aux enfants, et une quête que nous espérons fructueuse viendra soulager la misère présente.

Que tout BÉZIERS assiste à cette fête et soit de cœur avec nous.

Le Chameau qui fermait la marche, adresse comme au temps jadis, son appel au peuple de BÉZIERS.



Peuple de Béziers

Je suis dans la bonne ville depuis les premiers temps de l'ère chrétienne.

Un jour l'apôtre Paul, se rendant de Rome en Espagne laissa mon maître Aphrodise, venant d'Egypte dans ta Cité pour l'évangéliser.

Il y est mort en martyr.

Un pieux Seigneur prit alors soin de moi, et me logea au numéro 2 de la Rue des Potiers, c'est là que j'ai fini mes jours.

Tes aïeux, pleins de reconnaissance pour l'humble Seigneur de la Grâce que je représentais, ont voulu que mon souvenir fut perpétué à travers les siècles, “EX ANTIQUITATE RENASCOR”.

Peuple de Béziers,

J'ai pris part à toutes tes tristesses, j'ai partagé toutes tes joies, j'ai été choyé, j'ai aussi été tragiquement persécuté.

En 1793, j'ai été brûlé solennellement sur la place de la Citadelle, le fief d'un revenu de 1.500 livres qui m'était affecté, a été mis sous séquestre, et pour le faire légalement, on m'a porté sur la liste des émigrés.

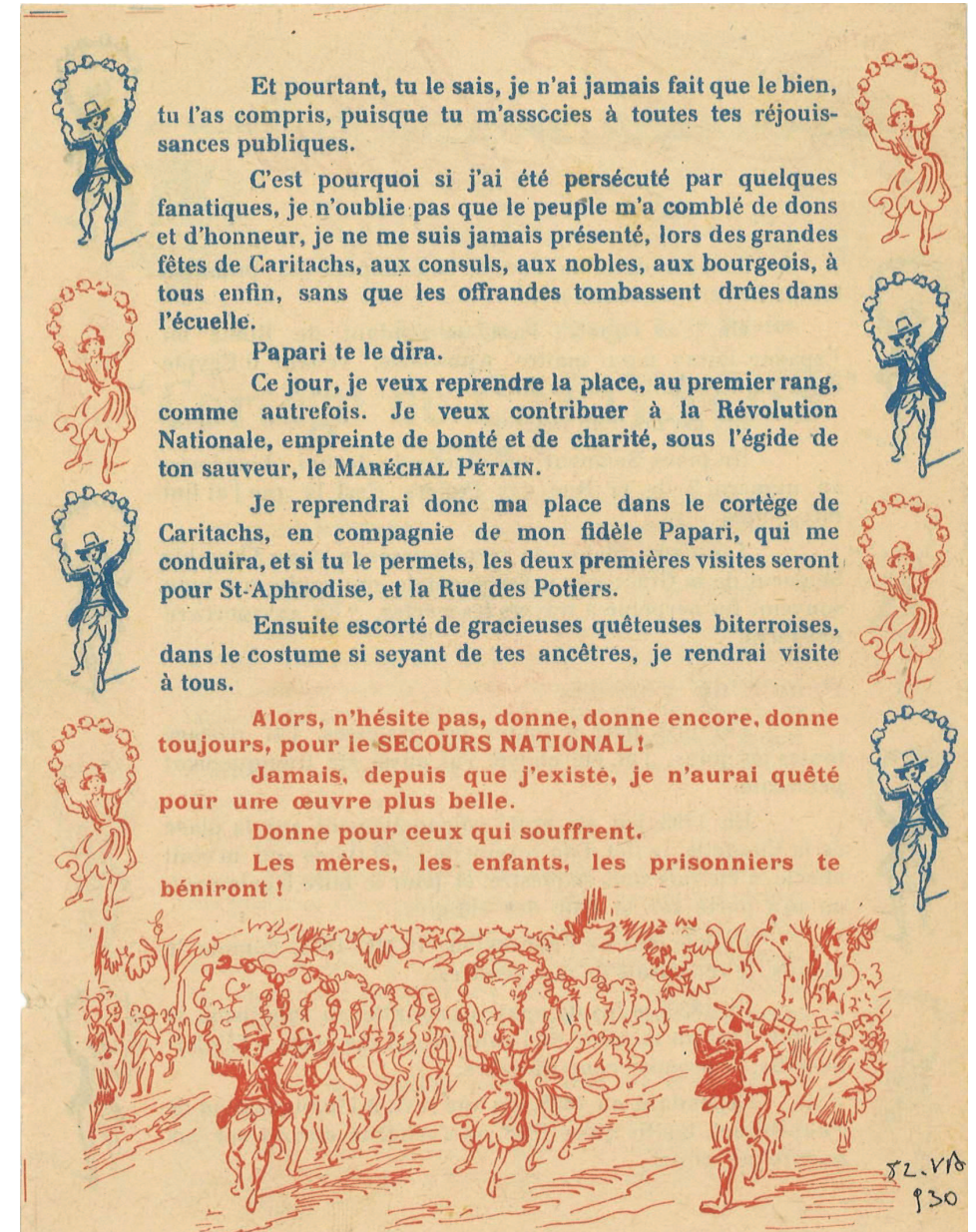
Mais le jour de l'Ascension, 19 Mai 1803, comme le phénix, je renaissais de mes cendres.

En 1830, je fus de nouveau en lutte au fanatisme et détruit, c'est un membre de l'autorité qui me porta à l'Hôtel-de-Ville, le premier coup de sabre.

Cependant en 1838, on me revit à l'inauguration de Paul-Riquet, tandis qu'en 1848, on s'acharna encore sur ma pauvre personne.



L.P. Guiraud, *Caritachs*, tract de la ville de Béziers, imprimerie Caderat frères, Béziers, février 1942. Sur la demande de Pierre Laval, les communes de France organisent des fêtes traditionnelles; Béziers choisit de réintroduire les anciennes fêtes de charité le dimanche 1er février 1942.



L.P. Guiraud, *Caritachs*, tract de la ville de Béziers, imprimerie Caderat frères, Béziers, février 1942. Couverture et quatrième de couverture.



Dessin au fusain, anonyme, non daté. Version montpelliéraine de la danse des Treilles au XVIII^e siècle, illustrant un pas sursauté pour les hommes, et plus gracieux pour les dames.



Photographie en daguerréotype de 1852 (musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier, carton n°24). Chaque danseur pose avec une treille pour la photo mais « un cerceau par couple était la tradition » (mention de L. Beaumadier au dos du document).



Photographie de la danse des Treilles par les Treilleurs biterrois (menés par Gabriel Picarel) lors de la fête de *Santo Estello* de 1937 à Béziers (musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier, carton n°24). Le pas est marché comme dans certaines localités de l'Hérault au cours du XX^e siècle.

C- Représentation photographiques



Photographie de la danse du Chevalet de Mèze à Béziers en 1937 (musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier, carton n°6). La version mézoise est encore à trois danseurs et sans câlinage.



Photographie de la danse du Chevalet d'Agde à Béziers en 1937 (musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier, carton n°6). La version chorégraphiée par Léon Boulet, à cinq danseurs, s'est déjà répandue dans la plupart des localités du département de l'Hérault.



Photographie du Chevalet de Mèze devant le Président Albert Lebrun en juillet 1939 (musée du Biterrois, fonds Léonce Beaumadier, carton n°6). Unique occurrence de cinq danseurs mézois, qui cèdent à la mode régionale.

BIBLIOGRAPHIE

I HISTOIRE

Ouvrages généraux

Edmond BARBIER, *Chronique de la Régence et du règne de Louis XV (1718-1763)*, Charpentier, libraire-éditeur, Paris, 1857.

Fernand BENOIT, *Recherches sur l'hellénisation du Midi de la Gaule*, Publications des Annales de la Faculté des Lettres, Aix-en-Provence, 1965.

Marcel CARRIERE, *Folklore et traditions du midi de la France*, Salingardes, Villefranche de Rouergue, 1954.

Marcel CARRIERE, *La Provence et le Comtat Venaissin*, Gallimard, Paris, 1949.

Gérard CHOLVY, *Civilisation populaire régionale, le Languedoc et le Roussillon*, éditions Norvat, Roanne, 1982, 531p.

Georges DUBY, *Histoire de la France*, Larousse, Paris, 1986.

Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949.

Christian FAURE, *Le Projet culturel de Vichy*, presses universitaires de Lyon, éditions du CNRS, Lyon, 1989.

Jean GOUELLAIN, *Quand la Révolution partit en guerre*, Labruyère, Paris, 2007.

Robert LAFONT, *La Révolution régionaliste*, Gallimard, Paris, 1967

Philippe MARTEL, *Études de langue et d'histoire occitanes*, textes réunis et présentés par Marie-Jeanne Verny et Yan Lespoux, Limoges, Lambert Lucas, 2016, 400 p.

Philippe MARTEL, *Les Félibres et leur temps. Renaissance d'oc et opinion (1850-1914)*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. *Saber*, 2010, 690 p.

Frédéric MISTRAL, *Lou Trésor dóu Félibrige*, Remondet-Aubin, Aix-en-Provence, 1878.

Arnold VAN GENNEP, *Manuel de folklore français*, 4 tomes, A. Picard, Paris, 1943.

Eugen WEBER, *La fin des terroirs*, Fayard-Pluriel, Paris, 1983.

Sur le Languedoc

Charles D'AIGREFEUILLE, *Histoire de Montpellier depuis son origine jusqu'à notre temps*, Jean Martel, Montpellier, 1737.

Paul-Albert ALLIES, *Pézenas, une ville d'États aux XVI^e et XVII^e siècles*, 1^{ère} édition Flammarion, Paris, 1908 ; réédition Les Arceaux, Montpellier, 1951.

J.-M. AMELIN, *Guide du voyageur dans le département de l'Hérault*, Gabon et Cie, Paris, 1827.

Pierre ANDOQUE, *Histoire du Languedoc avec l'Estat des provinces voisines*, Jean & Henry Martel et Guillaume Besse imprimeurs, Béziers, 1648, 638 p.

Anonyme, *Ballet de Pierre de Provence et de la belle Maguelonne*, Montpellier, 1638.

Anonyme, *Relation du port de Saint-Louis au Cap de Sète en Languedoc*, Pézenas, Jean Martel, 1666.

Jean-Florent BAOUR, *Almanach historique de la province du Languedoc*, J.F. Baour, Toulouse, 1782.

Jean-Florent BAOUR, *Almanach historique de la province du Languedoc*, J.F. Baour, Toulouse, 1790.

Émile DE LA BÉDOLLIERRE, *Les Français peints par eux-mêmes*, dans *Encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Grumer, Paris, 1841.

Charles de BELLEVAL, *Notice sur Montpellier*, Librairie Renaud, Montpellier, 1799.

Firmin BONNEFOY, *Mon beau Clapas : Les billets du passage (1974-1976)*, Imprimerie Déhan, Montpellier, 1974, 111 p.

L. BOUCOIRAN, *Guide historique et pittoresque de Nîmes et de ses environs*, imprimerie Lafare Frères, Nîmes, 1888, p. 255.

Pierre BURLATS-BRUN, *Les Acteurs du ballet des Incompatibles de Molière à Montpellier en 1665* dans mélanges, Jacques de Morlhon, Montpellier, 1665.

Gérard CHOLVY, *Histoire de Montpellier*, Privat, Toulouse, 1984.

Gerard CHOLVY (sous la direction de), *Le Languedoc et le Roussillon, civilisations populaires régionales*, Horwath, Roanne, 1982.

Jacques du CLERCQ, *Mémoires de 1448 à 1467*, édition par Foucault, Paris, 1824.

Collectif, sous la direction de Jacques MICHAUD & André CABANIS, *Histoire de Narbonne*, Privat, Toulouse, 1981.

D. DEVIC & D. VAISSETTE, *Histoire générale du Languedoc*, Édouard Privat, Toulouse, 1874, 9 vol.

M. EDELESTAND DU MERIL, *Histoire de la Comédie*, Didier & Cie, Paris, 1864.

Albert FABRE, *Histoire de Mèze*, Clavel-Ballivet, Nîmes, 1881.

Albert FABRE, *Histoire de Montpellier*, Castanet-Bergerac, Montpellier, 1897.

Albert FABRE, *Histoire des communes de l'Hérault*, Hamelin Frères, Montpellier, 1894.

Daniel FABRE & Charles CAMBEROQUE, *La Fête en Languedoc, le carnaval aujourd'hui*, Privat, Toulouse, 1990, 256 p.

Paul GACHON, *Histoire du Languedoc*, Bovin, Paris, 1941, 287 p.

Alexandre- Charles GERMAIN, *Histoire de la commune de Montpellier*, imprimerie J. Martel Aîné, Montpellier, 1851.

A. HUGO, *La France pittoresque*, Delloye, Paris, 1835.

Adolphe JOANNE, *De Bordeaux à Toulouse, à Cette et à Perpignan*, Éditions de la Tour, 1873, 271 p.

Abel JOUAN, *Recueil et discours du voyage du roy Charles IX*, Jean Bonfons, Paris, 1566, 472 p.

C. JOURDANNE, *Folklore de l'Aude*, Imprimerie générale, Carcassonne, 1900.

Henri JULIA, *Histoire de Béziers, ou recherches sur la province du Languedoc*, Maillet, Paris, 1845, 429 p.

Mireille LACAVE - Jean SAGNES, *L'Hérault d'autrefois*, édition Horvath, Le coteau, 1983.

Joseph LACROIX et Joseph PETIT, « *Lo Bioôu de Mézo* », *Souvenir des fêtes latines*, Grollier, Montpellier, 1878.

John LOCKE, *Carnet de voyage à Montpellier et dans le sud de la France 1676-1679*, réédition par Les presses du Languedoc, Montpellier, 2005.

E. MARIGNAN, « Ethnographie traditionnelle et folklorique du Bas-Languedoc », dans *Nîmes et le Gard*, Nîmes, 1912

Alexandre DU MÈGE, *Statistique générale des départements pyrénéens, des provinces de Guienne et de Languedoc*, Treuttel & Wurtz, Paris, 1828.

Aubin- Louis MILLIN, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, imprimerie Impériale Tourneisen, Paris, 1807-1811, 5 vol.

Pierre MOREL, *Petite histoire du Languedoc*, Arthaud, Paris, 1941, 120 p.

Jean PECH, *Le Ballet de la tour de Babel*, J. Pech, Montpellier, 1627.

Jean PECH, *Le Ballet de la nuit*, J. Pech, Béziers, 1634.

Jean PHILIPPI, *Mémoires de Jean Philippi (1560-1600)*, Société des bibliophiles de Montpellier, 1880.

Félix et Thomas PLATTER, *Notes de voyage de deux étudiants balois*, Coulet, Montpellier, 1892.

Jean POUEIGH, *Le Folklore des pays d'oc, la tradition occitane*, Payot, Paris, 1952, 258 p.

H. RIVOIRE, *Statistique du Gard, Nîmes, Ballivet & Fabre, tome 1, 1842.*

Max ROUQUETTE & Guy LAURENS, « Jeux, sports et fêtes de l'antiquité à nos jours, en Languedoc-Roussillon », in *Actes du 65eme Congrès de la Fédération Historique du Languedoc Méditerranéen et du Roussillon, F.H.L.M.R., Montpellier, 1995.*

Claude SEIGNOLLES, *Le Folklore du Languedoc*, Maisonneuve & Larose, Paris, 1977, 302 p.

Eugène THOMAS, *Essai historique et descriptif sur Montpellier*, Castel, Montpellier, 1836.

Louis-J THOMAS & Émile SEGUI, *Il était une fois de la tour Magne à Saint Nazaire, récit d'histoire languedocienne*, Causse, Graille & Castelnaud, Montpellier, 1942.

Renaud de VILBACK, *Voyage dans les départements formés de l'ancienne province du Languedoc*, Delaunay, Paris, 1825.

Philippe WOLF, *Histoire du Languedoc*, Édouard Privat, Toulouse, 1967, 540 p.

Sur Béziers

Peggy ALBERT, *Béziers, capitale du vin*, cahiers du musée du Biterrois, Béziers, 1983.

F. ALICOT, *Histoire de Béziers sous la réforme et les guerres de religion*, imprimerie J-B Perdrault, Béziers, 1898.

Henri BARTHES, *Les Caritats, lo Camel et la galère*, auto-édition Henri Barthès, Saint-Genyès de Fontedit, 1999.

Mathilde BELLEAU-DESSALLE, *Histoire de Béziers, des origines à la révolution française*, Claretton, Béziers, 1929.

Louis CHARBONNEAU, *Chronique biterroise languedocienne*, Martel, Montpellier, 1874, 82 p.

Abbé A. COSTE, *Saint Aphrodise de Béziers*, imprimerie générale J.Sapte, Béziers, 1899.

Louis DOMAIRON, *Entrée de François premier dans la ville de Béziers*, Lacours, Nîmes, 1996.

A. FABREGAT & E. SABATIER, *La fête de Caritachs*, dans *Béziers, mélanges*, J. Martel, Béziers, 1836.

Joseph GIRY, *Béziers*, éditions SAEP, Colmar, 1974.

François-Guillaume de GUIBAL, « Histoire abrégée de la ville de Béziers », dans *Nouvelles recherches sur la France*, tome 1, Paris, 1766.

François-Guillaume De GUIBAL, « Entrée pontificale de Messire Thomas de Bonsy, évêque de Béziers, en paréage avec le Roy », dans le *Bulletin de la Société archéologique de Béziers*, Série 1, Tome 1, Béziers, 1836.

Pierre GUIBBERT, *Béziers à la Belle-Époque*, libro-sciences, Bruxelles, 1973.

Charles LABOR, *Notices sur les fêtes de l'Ascension et le théâtre de Caritats au XVI^e siècle à Béziers*, Société archéologique, Béziers, 1883.

J. MARTEL, *Recueil de pièces-Théâtre de Béziers*, imprimerie J. Martel, Béziers, 1616.

L'antiquité du triomphe de Béziers au jour de l'Ascension. Contenant les plus rares histoires qui ont été représentées au susdit jour ces dernières années, imprimerie J. Martel, Béziers, 1628.

Seconde partie du triomphe de Béziers au jour de l'Ascension, contenant la colère ou furieuses indignations de Pépézac et le discours funèbre de son ambassadeur sur la discontinuation des anciennes coutumes où sont ajoutées les plus rares pièces qui ont été représentées au susdit jour jusqu'à présent, imprimerie J. Martel, Béziers, 1644.

Le théâtre de Béziers ou le recueil des plus belles pastorales et autres pièces historiées représentées au jour de l'Ascension en ladite ville et composées par divers auteurs en langue vulgaire, imprimerie J. Martel, Béziers, 1657.

Jacme MASCARO, *Lo libre de Memorias, d'après le manuscrit de Béziers*, Coulet, Montpellier, 1895, 171 p.

Raymond ROS, *De Betarra à Béziers*, éditions Vision sur les arts, Béziers, 1974.

Raymond ROS, *Page d'histoire Biterroise*, Librairie Clareton, Béziers, 1941.

Ernest SABATIER, *Histoire de la ville et des évêques de Béziers*, Laffite Reprints, Marseille, 1854, 429 p.

Jean SAGNES, *Histoire de Béziers*, Privat, Toulouse, 1986, 368 p.

Jean SOULAIROL, *Le Chameau de Saint Aphrodise*, imprimerie Générale, Barthe, Souiex, Bourdou et Rul, Béziers, 1921.

Documents d'archives

Le Petit Thalamus, manuscrit de 1502 [1503], ms. AA9, archives municipales de Montpellier. Publié dans *La chronique française* par la Société Archéologique de Montpellier, Jean Martel aîné imprimeur, Montpellier, 1840. Les textes du manuscrit sont consultables et retranscrits sur le site internet <http://thalamus.huma-num.fr>

Junior SANS, A S A M. le prince Impérial, lors de son passage à Béziers, le 2 octobre 1852, Tapuscrit, Béziers, 1852 (fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau).

Junior SANS, *Cansou cantado à Béziers, à l'hounou del prince, Louis Napoleoun, Président de la République, lou 2 octobre 1852*, Tapuscrit, Béziers, 1852 (fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau).

II OUVRAGES METHODOLOGIQUES

Ouvrages généraux

Aleida ASSMANN, « *Canon and Archive* », dans *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, De Gruyter, Berlin-New York, 2008, pages 97-107.

Bénédicte BONNEMASSON & Pierre CORBEFIN, *Les chercheurs et collecteurs en danse traditionnelle*, F.A.M.D.T., Saint-Jouin-de-milly, 1995, 185 p.

Collectif, *Danse et société*, Actes du colloque du 29 octobre 1988, sous la direction de Luc Charles-Dominique, Toulouse, Isatis/Cahiers d'ethnomusicologie régionale, n° 1, 1992.

Collectif, *La danse et ses sources*, Actes du colloque du 31 octobre 1992, sous la direction de Luc Charles-Dominique, Toulouse, Isatis/Cahiers d'ethnomusicologie régionale, n° 2, 1993.

Collectif, *La recherche en danse*, sous la direction de Jean-Claude Serre, association danse-Sorbonne, Paris, 1986, 143 p.

Luc CHARLES-DOMINIQUE, Michel ROUCH, « De l'engagement folklorique à l'aspiration identitaire », revue *Pastel*, oct.-nov.-déc. 1991, n°10, p. 16-22

Luc CHARLES-DOMINIQUE, Philippe Bourges, « Président des Bethmalais », revue *Pastel*, Janv.-fév.-mars 1992, n°11, p. 26-31.

Léon CORDES, « *La lengo* », dans *Trencavel*, n°2, février 1937.

Marie-Thérèse DUFLOS-PRLOT, *Un siècle de groupes folkloriques en France, l'identité par la beauté du geste*, Harmattan, Paris, 1995.

Jean-Michel GUILCHER, *Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle*, Maisonneuve & Larose, Paris, 1972.

Jean-Michel GUILCHER & Yves GUILCHER, *L'histoire de la danse, parent pauvre de la recherche*, Isatis, Conservatoire occitan, Toulouse, 1994, 93 p.

Jean-Michel GUILCHER & Yves GUILCHER, *Danse et société*, Actes du colloque de Toulouse du 29 octobre 1988, Isatis, Conservatoire occitan, Toulouse, 1988, 125 p.

Yves GUILCHER, *Culture traditionnelle et danse ancienne*, thèse de doctorat, sous la direction de Donatien Laurent, Brest, 1994.

M. Le QUELLEC, *Collecter la mémoire de l'autre*, Vouillé, Niort, 1991, 137 p.

Paul RIVET, « Discours d'ouverture », dans *Travaux du premier congrès international de folklore*, Arrault et Cie, Tours, 1937.

Georges-Henri RIVIERE, *Le folklore paysan, notes de doctrine et d'action*, 1942.

Paul VALIÈRE, *Laus de Jorgi Girard (1919 - 2009) Cigalo de l'Ort o de Lansargues*, discours 431

prononcé à la *Santo-Estello* des Saintes-Maries de la Mer, 2010.

III LA DANSE

Ouvrages généraux

Peter K. ALFAENGER, *Recréer la danse*, études vivantes, Paris, 1981, 55 p.

M. AMOROS, *Nouveau manuel d'éducation physique, gymnastique et morale*, deux tomes, Manuels Roret, Paris, 1839.

Thoinot ARBEAU, Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & pratiquer l'honnête exercice des danses, Jehan des Preyz imprimeur & Libraire, Langres, 1589 (1596).

- Réimpression par Minkoff, Genève, 1972.

- Réédition par A. Forni, Paris, 1981.

- Réédition par Guénot, Langres, 1988.

Paul BENEZEC : *Salmigondis Piscénois*, Pierre Abal Éditeur, Pézenas, 1897.

Jean de BILLON, *Les Principes de l'art militaire*, Barthelemy-Ancelin, Lyon, 1615.

Carlo BLASIS, *Manuel complet de la danse, comprenant la théorie, la pratique et l'histoire de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Librairie encyclopédique de Roret, Paris 1830.

François- Joseph Henry BLAZE dit « CASTIL » : *La Danse et les ballets, depuis Bacchus jusqu'à Mademoiselle Taglioni*, Paris, Paulin, 1832.

Louis CABRIE : *Le Troubadour moderne*, Amyot, Paris, 1844.

Louis de CAHUSAC : *La Danse ancienne et moderne ou traité historique de danse ancienne et moderne*, J. Neaulne, La Haye, 1754.

J.M. CHAVANNE, *Principes du menuet et des révérences nécessaires à la jeunesse*, Les héritiers d'A. Chevalier, Luxembourg, 1767.

Marie- Hélène DELAVAUX- ROUX, *Les Danses armées en Grèce antique*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1993, 210 p.

Collectif, sous la direction de M. Albert: « Ne point aller plus vite que les violons ! » Dans *L'art de danser à la ville et à la cour*, Collinet, Paris, 1834.

Charles COMPAN : *Dictionnaire de danse*, Servière, Paris, 1785.

François DE LA NOUË, *Discours politiques et militaires*, François Forest, Bâle, 1587.

Marie- Hélène DELAVAUX- ROUX, *Les Danses dionysiaques en Grèce antique*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1995, 256 p.

G. DESRAT : *Dictionnaire de la danse historique, théorique, pratique et bibliographique, depuis l'origine de la danse à nos jours*, Librairies-imprimeries réunies, Paris, 1895.

G. DESRAT : *Traité de la danse, contenant la théorie et l'histoire des danses anciennes et modernes. Avec toutes les figures les plus nouvelles du Cotillon*, Librairie Delarue, Paris, 1895.

G. DESRAT, *Dictionnaire de la danse*, ré-éditions Slatkine, Genève, 1980

François DEZEUZE : *Saveurs et gaieté du terroir montpelliérain*, Imprimerie Dezeuze, Montpellier, 1836.

Raoul-Auger FEUILLET, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de danses*, Feuillet & Brunet, Paris, 1700.

Raoul-Auger FEUILLET, *Recueil de contredanses*, Feuillet, Paris, 1706.

Philippe GAWLIKOWSKI, *Guide complet de la danse*, Flammarion, Paris, non daté (XIX^e siècle).

E. GIRAUDET : *Méthode moderne pour bien apprendre la danse*, Société de la gaieté Française, Paris, 1900.

E. GIRAUDET : *Traité de la danse*, Giraudet, Paris, 1900.

Jean-Michel GUILCHER, *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Moutou, Paris, 1969, 236 p.

Jean-Michel GUILCHER, « L'enseignement militaire de la danse », dans *Arts et traditions populaires*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1970.

Jean-Michel GUILCHER et Hélène GUILCHER, *La Contredanse, un tournant dans l'histoire française de la danse*, édition Complexe et Centre national de la danse, Bruxelles, 2003.

Yves GUILCHER, *La danse traditionnelle en France, d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, F.A.M.D.T., Saint-Jouin-de-milly, 1998, 276 p.

Rémi HESS, *La Valse, révolution du couple en Europe*, Paris, A.M. Métailié, 1989, 346 p.

Léon HENNET, *Les Compagnies de Cadet-gentilshommes et les écoles militaires*, librairie militaire de L. Baudouin et compagnie, Paris, 1889.

André LORIN, *Livre de la contredanse du Roy*, manuscrit, 1688.

Claude-Marc MAGNY, *Principes de chorégraphie*, Duchesne et de la Chevardière, Paris, 1765.

F. de MENIL : *Histoire de la danse à travers les âges*, Librairie d'éducation nationale Alcide Picard, Paris, 362 p.

Louis-Sébastien MERCIER, *Tableau de Paris, tome VII*, librairie Fauche, Neuchâtel, 1781.

Louis de MONTGOMMERY, *La milice française*, Paris, Jean Corrozet, 1636.

Louis MORERI : *Le grand Dictionnaire historique ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, P. Brunel, Amsterdam, 1732.

Charles PAULI, *Éléments de la danse*, Saalbach, Leipzig, 1756.

Jules-Joseph PERROT, *La Polka enseignée sans maître, son origine, son développement, son influence dans le monde*, Société de musicologie du Languedoc, Béziers, 1990.

M. RIBOT, *Contre-danses du Midi*, deuxième recueil, éditions Frère, Paris, non-daté.

CL.ROUCHER-DERATTE : *La Fête des vendanges ou celle de l'avènement au trône de Charles X ; Pastorale en deux actes suivie du ballet des Treilles*, Imprimerie X. Jullien, Montpellier, 1824.

Curt SACHS, *Histoire de la danse*, Paris, Gallimard, 1938.

Marquis de SAUGEON, *Collection des ordonnances militaires depuis 1112 jusqu'à 1801*, Bibliothèque du ministère des armées, cote AI b 1175.

Danses en Occitanie

Claude ACHARD & Rémy CASTAN, *Chivalets, Tribulations d'un bestiaire magique*, éditions Tintamarre, Béziers, 2012.

P. BOUCHE, R. GEST & E. SIMBRON, *Danses des Provinces de France, Tome IV : Traité pratique de danse et d'évolutions rythmées*, éditions Jacques Vautrain, Paris, 1946.

Hélène DAUGA, *Danses populaires : Occitanie*, Centre culturel occitan, Le Puy, 1983, non paginé.

Émile DERMENGHEM, *Pour le folklore et la danse traditionnelle*, Christus, Paris, 1938.

Monique DECITRE, *Dansez la France*, tome I, Dumas, Saint-Étienne, 1946 ; réédition 1957.

Monique DECITRE, *Dansez la France*, tome I, Dumas, Saint-Étienne, réédition augmentée de 1963.

Monique DECITRE, *Dansez la France*, tome II, Dumas, Saint-Étienne, 1951.

Monique DECITRE, *Danses et chants traditionnels de France*, édition de l'illustration, Paris, 1985, 200 p.

Yves GUILLARD, *Le quadrille*, Arès, Le Mans, 1999.

Yves GUILLARD, *Cahiers de danse, manuscrits de farandoleurs, prévôts et maîtres de danse*, éditions Arès, Le Mans, 1999, 100 p.

Arnaud GUINIER, « De guerre et de grâce : le pas cadencé dans l'armée française de la seconde moitié du XVIII^e siècle (1750-1791) », revue *e-Phaistos*, IV-1, 2015, p. 15-26.

Francine LANCELOT, *Les sociétés de farandole en Provence et Languedoc*, Thèse de 3^{ème} cycle, Sous la direction de Julien Algirdas Greimas, Paris 1, 1973.

Maurice LOUIS, « Les origines préhistoriques de la danse », dans *Section Française de l'institut international d'études ligures*, Paris, 1955.

Maurice LOUIS, « La Tarentelle et la danse des épées » dans *Folklore* n°2 (18^{ème} année), été 1955, pages 9-11.

Maurice LOUIS, « Les danses de bergers » dans *Folklore* n° 101, 1961, pages 11-18.

Maurice LOUIS, *Le Folklore et la danse*, Maisonneuve & Larose, Paris, 1963, 410 p.

Maurice LOUIS, *Danses populaires et ballets d'opéra*, Maisonneuve & Larose, Paris, 1963.

Cécile LUBRANA-LAFARGUE, *Le trésor des danses provençales*, Librairie Roumanille, Avignon, 1955.

Lucianna PORTE-MARROU, *Dansar au País*, I.E.O. du Vaucluse, Avignon, 1983.

Marcel PROVENCE, *Symbolisme des danses provençales*, éditions du Bastidon, Aix-en-Provence, 1937.

Marcel PROVENCE, *Danses et jeux en basse Provence*, éditions du Bastidon, Aix-en-Provence, 1947.

Claudie MARCEL-DUBOIS, « *Les danses de Mai* », dans *Folklore paysan* (supplément à la *Revue des Chambres d'agriculture*, n° 3 nouvelle série, Paris, 1939. pages 85-86.

Marcelle MOURGUES, *La Danse Provençale*, imprimerie Robaudy, Cannes, 1956.

Marcelle MOURGUES, *Les Danses de Provence : symbolisme et techniques des danses typiques de Provence*, Marseille, Laffite-Reprints, 1983, 219 p.

Carmelina NASELLINI, « Origines et évolutions de la danse des rubans » dans *Congrès international d'ethnographie*, volume 3, Santo-Tirso, 1963, p . 359-360.

Curt SACHS, *Histoire de la danse*, Gallimard, Paris, 1938.

Léandre VAILLAT, *Histoire de la danse*, Plon, Paris, 1942.

Arnold VAN GENNEP, *Le cheval- Jupou : Chivau frux, Chivalet, Zamalzain*, éditions de l'I.E.O., Toulouse, 1945, 45 p.

Arnold VAN GENNEP, « Le cheval-jupon ou *Cavallet* en Roussillon et en Catalogne » dans *Tramontane*, Perpignan, 1946.

Danses en Bas-Languedoc

Anonyme, « Danses languedociennes, *lou Chivalet, las Treilhas*, la danse des bergers », dans *Le magasin Pittoresque*, tome IV, 1836, p. 202-203.

Anonyme, « Les danses languedociennes : *le ramelet, las treias, le chivalet* », dans *Le Journal spécial des Lettres et Beaux-Arts*, Paris, 1835, pages 160-164.

Claude ACHARD, « La danse du Chevalet montpelliérain » et Pierre Laurence, « Éléments sur l'évolution musicale et chorégraphique du Chevalet », dans *Danse et société*, Ysatis, Toulouse, 1988.

Claude ACHARD : « La danse des Treilles », dans le *Bulletin de la Société archéologique de Béziers*, volume 5, 2001.

Violet ALFORD, *Pyrénean festival ; calendar customs, music and magic drama and dance*. Chatto & Windus, Londres, 1938.

Jacques AZAIS, « Dissertation sur le *Roumani* », dans le *Bulletin de la Société archéologique de Béziers*, 1^{ère} série, Tome 2, 1837, p. 247-253.

Jacques AZAÏS, « *Le Roumani* », dans le *Bulletin de la Société archéologique de Béziers*, 1837-1838, Tome 2, pages 246 à 253.

Jeanne BARTHES, alias CLARDELUNO, « *Las Trelhas* », dans *Trencavel*, n°43, juillet 1940.

Jeanne BARTHES, alias CLARDELUNO, « *Las Trelhos* », dans le *Cansonnier du Languedoc*, Maintenance du Languedoc, 1940.

Jean BAUMEL, *Les Danses populaires, les farandoles, les jeux chorégraphiques et les ballets du Languedoc*, I.E.O., La grande revue, Paris, 1958

Jean BAUMEL, *Le Masque cheval et quelques autres animaux fantastiques*, I.E.O., Paris, 1954.

Léonce BEAUMADIER, « *Las Trelhos, counferenço facho à Vendres, lou 2 d'octobre* », dans *Trencavel* n°25, janvier 1939.

Léonce BEAUMADIER, « *Ço Nostre, Las Trelhos* », dans *Trencavel*, n°25, janvier 1939.

Roger BEC, « *Lou Chivalet* » dans *Folklore de France*, n°146, 1976, pages 7-12.

Jacques BOUSQUET, « *Danse du chevalet à Millau en 1781* » dans *Revue du Rouergue*, n°14, 1960.

F. COUSTAN & J. HERBEO, « *Un divertissement carnavalesque du Bas- Languedoc* » dans *Revue du folklore français et colonial*, avril 1938.

Auguste DOMERGUE, alias Frigoulet de la Gardiolo, « *Las festos del Roumanis e del lausier à Vendres* » dans *Trencavel*, 1939, page 49.

Marie FINESTRE, *Danses languedociennes : les Treilles, danse pour jeunes filles et garçons travestis*, édition Billaudot, Paris, 8 p.

J.F. GONTARD, « *À propos d'une danse du « Masque-cheval », essai d'interprétation* » dans *Actes du Congrès international d'ethnographie*, Volume 2, Santo Tirso, 1963, p. 101-120.

Gaston JOURDANNE, « *La Danse des Treilles et le Chevalet* » dans *Revue des traditions populaires*, Société des traditions populaires, Paris, 1902.

Maurice L. A. LOUIS, « *Les treilles* », dans *Folklore*, n°32, mars 1957, p 38.

Maurice L.A. LOUIS, « Le Chevalet montpelliérain, Noble Jeu ou Danse Magique? », dans *Folklore*, 22^e année - n° 2, été 1959, p. 2 à 24.

Maurice L. A. LOUIS, « Les Danses de bergers » dans *Folklore*, n°10, 1961.

Robert MAC BRIDE, « Ballet des Incompatibles, Montpellier, 1655 » dans *Actes du II^e colloque de Grasse*, Turbigen, Paris, 1980.

Louis ROUMIEUX, « Le Sénibelet de Gignac », dans *Folklore*, n°37, janvier 1958, page 26.

Louis ROUMIEUX, « Les Danses de mai », dans *Folklore*, n°38, mars 1958.

Fernand TROUBAT, *La Danse des Treilles et le Chevalet*, Hamelin, Montpellier, 1902, 31 p.

Fernand TROUBAT, « *Lou branle de las Treilhas* » et « La contredanse des Treilles », dans *Revue des langues romanes*, tome XLV, série b, page 98.

Fernand TROUBAT, *La danse des treilles et le Chevalet*, Ms 449 de 1905, Béziers, C.I.R.D.O.C., avec des illustrations d'Antoine Troubat. Également dans la *Revue des langues romanes*, N°45, 1902, pages 97-119.

Jules TROUBAT : « La Danse du Chevalet d'après un vase antique du musée de Béziers », dans la *Revue illustrée des lettres, sciences, arts et industries dans les deux mondes*, Librairie de la revue illustrée, Paris, 1875.

Jules TROUBAT, *Gaietés du terroir*, L. Luc et Cie, Paris, 1903, p 231-239.

René TULET : *La Cour Coculèra dé Poussan – Granda Coumidia en vers en quatre actes dont un forma lou ballet*, Imprimerie P. Irlandès, Montpellier, 1902.

Arnold VAN GENNEP, « Notes comparative sur le Cheval-jupon », *Cahiers d'ethnologie folklorique n°1*, Maisonneuve, Paris, et Institut d'études occitanes, Toulouse, 1945.

Documents d'archives

Anonyme, *La Grammaire du folklore dansé des Cofos Lisos*, Toulouse, non daté, fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau.

Anonyme, *Danse du chevalet*, manuscrit, bibliothèque de Montpellier, cote 25577(2).

Anonyme, *Las Treilhos, fantasié bézièirencò en bèrses*, tapuscrit, 1922, fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau).

Jeanne BARTHES, alias CLARDELUNO, *Notes très brèves sur le Chibalet*, lettre manuscrite à Léonce Beaumadier, non datée, fond Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, carton n° 6.

Jeanne BARTHES, alias CLARDELUNO, *Lou Roumanin, festo lengadouciano*, tapuscrit non daté n°30, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

Léonce BEAUMADIER, *Tableau comparatif des danses populaires exécutées avec cerceaux garnis de pampres*, manuscrit non daté, fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau.

Léonce BEAUMADIER, *Les Treilles, danse populaire du Languedoc méditerranéen*, tapuscrit non daté, communication faite à Vendres en 1963. Fonds Léonce Beaumadier, fonds privé famille Garau.

Léonce BEAUMADIER, *Notes mises en ordre concernant la danse du Chevalet à Mèze en 1939/40 auprès de Monsieur Conques*, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

Léonce BEAUMADIER, *Lo Chibalet*, manuscrit non daté, fonds Léonce Beaumadier, carton n°6, musée du Biterrois.

Léonce BEAUMADIER, *Causerie sur les danses populaires biterroises*, manuscrit N°8, page 4, fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau.

Correspondances de Monique Decitre à Léonce Beaumadier, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

Correspondances de Léonce Beaumadier à Monique Decitre, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

Collectage de Léonce Beaumadier auprès de M. René Tulet, fonds Léonce Beaumadier, fonds privé famille Garau.

Collectage de Léonce Beaumadier à Montpellier, auprès de M. Léon Boulet, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois & fonds privé famille Garau.

Collectage de Léonce Beaumadier à Vendres, auprès de M. Baptiste Augustin, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois & collection privée famille Garau.

Collectage de Léonce Beaumadier, à Vias, auprès de M. Baret, fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau.

Collectage de Léonce Beaumadier à Mèze, auprès de M. Conques, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

Léon Gabriel BOULET, *Cahiers de danses, 2 tomes*, manuscrits non datés, collection privé Famille Évrard, Montpellier.

George SAND, *Correspondance*, t. XII, Lettre n° 6151 du 18 janvier 1854 à Champfleury, p. 264.

Arnold VAN GENNEP, *Lettre à Léonce Beaumadier*, 16 décembre 1945, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, carton n° 6.

IV LES MUSIQUES ET LES CHANTS

Ouvrages généraux

Charles ALEXANDRE, « La Cornemuse du Languedoc » dans *Folklore*, n°30, 1975 et dans *Ar Soner*, n°122, mars 1969, p. 10-12.

Anonyme : *Anciens airs populaires de Montpellier et du Languedoc*, Imprimerie Durand frères, Montpellier, 1899, non paginé.

Anonyme, *Cansounier de Lengadoc-Mountpelié*, édition de la Mantenencia de Lengadoc, 1942, 70 p.

Antoine BARRIERE, « Chanson des Treilles de 1777 », dans *Une fête à Béziers*, Ernest Fuzier, 1862.

Henri BARTHES, *Las Bézierencos*, Imprimerie Bené, Nîmes, 1981.

Jeanne BARTHES dite CLARDELUNO : *Languedoc, chants du terroir*, éditions Pierre Clairac, Aurillac, non daté.

Fernand BENOIT, *Chansons ou extraits en langue d'oc*, Robaudy, Cannes, 1956.

Bernard BERNHARD, *Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers ou joueurs d'instruments de la ville de Paris*, Bibliothèque de l'école des chartes, Paris, 1842.

CALVET (Jules), GAUZIT (Eliane) et LAURENCE (Pierre), *Ballades ou rondes qui se chantaient et dansaient anciennement à Lodève autour des feux de la Saint-Jean et qui s'y chantent et dansent parfois encore*, Cahiers du Lodévois-Larzac, Lodève, N°23, 2006.

Philippe CARCASSÉS et Alain CHARRIÉ, *La Musique des joutes languedociennes : répertoire pour hautbois et tambour, Ceucle occitan setòri*, Sète, 2005.

Collectif, *Contes e cants, les recueils de littérature orale en pays d'oc, XIX^e-XX^e siècles*, actes du colloque de Montpellier des 12 et 13 novembre 2003, communications recueillies et éditées par C. Torreilles et M.-J. Verny, publications Montpellier 3 ; RedOc- C.E.O, coll. « *Lo gat negre* », 2013

F. CONSTANT & J. HERBERT, « Un divertissement carnavalesque du Bas-Languedoc : la chanson des ans » dans *Revue de folklore français, et colonial*, n°2, Avril- juin 1938, 18p.

Paul CAYLA, « Musiciens du temps passé » dans *Folklore*, tome VIII, 1949.

Joseph CANTELOUBE, *La Danse des Treilles*, éditions Salabert, Paris, 1943.

Joseph CANTELOUBE, *La Danse des Treilles harmonisée*, Rouart-Lerolle & Cie, Paris, 1945, In fol, 14 p.

Patrice COIRAULT, *Formation de nos chansons folkloriques*, éditions du Scarabée, Paris, 1953.

Collectif, *Guide des musiques d'oc et d'ailleurs en Midi-Pyrénées*, sous la direction de Luc Charles-Dominique, Conservatoire Occitan & Maison des Racines du Monde, Toulouse, 1999.

Luc CHARLES-DOMINIQUE et Bernard DESBLANCS, *Musique populaire en Pays d'Oc*, Portet-sur-Garonne, Loubatières, 1987.

Luc CHARLES-DOMINIQUE, *Marie Vignau, ou la mémoire folklorique*, Pastel. Été 1991, n°9, p. 10-17.

Luc-Charles DOMINIQUE, *Musique populaire en pays d'Oc*, Loubatières, Portet-sur-Garonne, 1987, 32 p.

Annick GELBSEIDEN, « La musique à la cathédrale Saint-Pierre aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans le *bulletin historique de la ville de Montpellier*, N° 10, non daté, p. 21 à 24.

Alfred GIBAUDAN, *Per lou trauc de ma lanterno*, éditions A. Gibaudan, Béziers, 1913.

Peire GRAND, « *La Boudègo ou Cabro* », dans *Trencavel*, Béziers, 1938, page 151.

Louis LAMBERT, *Chants et chansons populaires du Languedoc*, H. WELTER, Paris, 1906.

Jean-Michel LHUBAC, Josiane UBAUD, Marie-José FAGES-LHUBAC, *Lo resson de la pèira, chansonnier totémique languedocien*, 2 volumes, Modal, Parthenay, 2006.

Jean-Michel LHUBAC, Josiane UBAUD, Marie-José FAGES-LHUBAC, *Lo resson de la pèira, chansonnier totémique languedocien*, volume 3, édition del Trabucaire, Canet, 2016.

Thomas & Félix PLATTER : *Journal des frères Platter*, Coulet, Montpellier, 1552.

Document d'archive

L.A. GACHE, *Chansons languedociennes*, manuscrit de 1827, Archives départementales de l'Hérault, série 1J55, page 74.

V LES INSTRUMENTS TRADITIONNELS

Ouvrages généraux

J.-M. AMELIN : *Guide du voyageur dans le département de l'Hérault*, Gabon & Cie, Paris, 1827, p. 253.

Anonyme, *Notice historique et descriptive sur l'église métropolitaine Sainte-Cécile d'Albi*, Société archéologique du Midi de la France, imp. Dieulafoy, Toulouse, 1841.

Jean BAUDOT, « Renaissance des instruments de musique populaire occitane », dans *Folklore de France*, n°33, 1978, p. 45-49

A.-M.-R. BARRET : *Méthode complète de Hautbois*, Thiebert, Paris, 1876.

G. BURGESS, *The Oboe*, Yale university press, New Haven-London, 2004.

Luc CHARLES-DOMINIQUE, Pierre LAURENCE, *Les Hautbois populaires : anches doubles, enjeux multiples*, Parthenay, Modal, 2002.

Collectif : *Eth noste aboès, Anthologie du hautbois du Couserans*, ADECC, Graulhet, 2014.

Collectif, *Les instruments de musique de nos terroirs*, CNGFF & Tourisme média éditions, Labège, 2003.

Collectif : Catalogue de l'exposition *L'instrument de musique populaire : usages et symboles*, musée national des Arts et traditions populaires, éditions de la Réunion des musées nationaux, 1980.

Bernard DESBLANCS, *Les Anches simples*, Conservatoire occitan, Toulouse, 1980.

François FLEUROT, *Le hautbois dans la musique française : 1650-1800*. Paris : Picard, 1984

A. FOUILLÉ & P. DÉRÉTHÉ, *Cours de physique des vibrations. Oscillations, propagations*, éditions Eyrolles, Paris, 1977.

L.-A. GACHE : *Chansons Languedociennes*, Manuscrit 1J55, archives départementale de l'Hérault, 1827, p. 74.

J.M HEINRICH, *Le Problème de l'anche : aspect botanique et microstructural*, Bulletin du Groupe Acoustique Musicale, déc. 1973, n°71.

Serge HOUISTE, « Anciens instruments de musique au pays de Thomières » dans *Folklore de France*, n°213, 1987.

Gunther JOPPIG, *Hautbois et basson*, Payot, Lausanne, 1981.

Jacques LEGUY, *Précis de facture d'anches renaissance*, Zurfluh, Paris, 1978.

Édouard MARSAL, *Dins las carrièiras dau Clapas*, Firmin et Montane, Montpellier, 1896.

Frédéric MISTRAL, *Prefaci biougrafico per Lou Galoubet, de Jacinte morel*, J. Roumanille, Avignon, 1861.

J.M. HEINRICH, *Étude botanique sur l'anche de roseau*, Bulletin du Groupe d'accoustique musicale, Université Paris VI, 1973.

Chanoine J. SECONDY : *Visites pastorales de Clément de Bonsy évêque de Béziers*, manuscrits 22 et 23, Archives de Béziers.

LA TALVERA, *Grailaires et crabaires*, Vent Terral, Cordes, 1986.

Léo TUAL : « L'expression musicale instrumentale traditionnelle » dans *Folklore de France*, n°198, 1984.

Xavier VIDAL, Didier VERGNE, Rémi VIDAL, *Amboèsa : répertoire pour hautbois populaire et tambour*, Cardaillac, AMTP Quercy, 2010.

Sur le hautbois traditionnel languedocien

Léonce BEAUMADIER, « *Pichot ensaj d'estudi sus l'Autbôï* », dans *Trencavel*, 1938, page 171.

Léonce BEAUMADIER, « Les *Grailles* en Languedoc dès le XIII^e siècle », in *Folklore* n°112, hiver 1963, Carcassonne : imprimeries Gabelle, 1964.

Léonce BEAUMADIER, *Méthode de Hautbois Languedocien*, Manuscrit, Médiathèque de Sète, 1965.

Firmin BONNEFOY, *Les Billets du Parage*, imprimerie Déhan, Montpellier, 1974-1976.

Henri BROD, *Méthode pour les hautbois*, édition Schoenenberger, Lemoine et fils, Paris, 1890.

Luc Charles-DOMINIQUE, « Au cœur du jeu et de la sonorité : l'anche » dans *Les Hautbois populaires, anches doubles, enjeux multiples*, Modal, Parthenay, 2002, pages 92-109.

Marine CROUZILLAC, *Lo Graile*, Conservatoire à Rayonnement Régional, Toulouse, 2013.

Bernard DESBLANCS, *Les Anches doubles*, Conservatoire occitan, Toulouse, non daté.

F. FLEUROT, *Le Hautbois dans la Musique française 1650-1800*, Picard, Paris, 1984.

Pierre LAURENCE, « La Facture du hautbois en Languedoc oriental », dans *Études sur l'Hérault*, N.S. 2-3, 1986, p. 141- 146

Pierre LAURENCE, « Variations sur un même instrument : le hautbois en Bas-Languedoc du XVII^e au XX^e siècle », dans *Le Monde alpin et rhodanien*, 1-2/1993. « L'identité vécue. Discours, rites, emblèmes », pages 85 - 126. [ADH, BRA 3824]

Pierre LAURENCE, *Inventaire des hautbois languedociens, conservés dans les collections publiques ou privées*, rapport de recherche pour la Mission à l'Ethnologie, (Ministère de la Culture), 2007. Publication en ligne :
http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/41274/330554/file/Ethno_Laurence_2007_AL_88.pdf

Pierre LAURENCE, « Figures de hautboïstes en Bas-Languedoc et Cévennes : l'artisan, le berger, le paysan », dans *Les hautbois populaires, anches doubles, enjeux multiples*, Modal, Parthenay, 2002, p. 92-109.

TRENCANEL, « *Un bel pifraire : Lo Gai* », dans *Trencavel*, 1939, p. 120-121.

Michel VIDAL, *Hautbois du Bas-Languedoc (Auboi), petit manuel de facture d'anches*, Société de musicologie du Languedoc, 1983, 22 p.

Documents d'archives

- Registre de maître Pierre ARMAN, notaire à Béziers, 9 janvier 1656. (Archives départementales de l'Hérault, 2E 14/233, folio 279-280).

- Registre de maître Pierre ARMAN, notaire à Béziers, 28 février 1672. (Archives départementales de l'Hérault, 2E 14/238, folio 360-362).

Léonce BEAUMADIER, « *Le « Graile », instrument national en Languedoc* », tapuscrit non publié, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

Léonce BEAUMADIER, *Les instruments traditionnels en Languedoc méditerranéen*, tapuscrit de 1977, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois, bloc n°1, carton 17.

Léonce BEAUMADIER, « Ménétriers », manuscrit, fonds Léonce Beaumadier, collection privée famille Garau.

- « Plaintes et placets, ordre public, intérêt des familles », diocèse de Montpellier, Archives départementales de l'Hérault, série C (6788), diocèses d'Agde (séries C6656 à 6671) et de Béziers (C6696 à C6718).

- « Plainte et placet », *diocèse de Mauguio*, Archives départementales de l'Hérault, série C, 6794, 1778-1781.

- *État récapitulatif des récoltes*, Montagnac, Archives départementales de l'Hérault, série L, 882, 1792.

- Contrat d'apprentissage (1613), série 3E 916, Archives départementales de l'Aude, Carcassonne.

- Contrat d'association (1620), série 3E 916, Archives départementales de l'Aude, Carcassonne.

- Transcription d'un document comptable de la commune de Béziers, Archives de la Société Archéologique de Béziers, 1790.

- « Procession générale à Albi », Archives de la ville d'Albi et du Castelvieu, série AA-4 et Bibliothèque nationale de France, département Collections numérisées, 2008-276478.

- « Comptes de l'administration communale, 1542 », Archives de la ville d'Albi et du Castelvieu, 4 EDT, série CC 248.

- « Comptes de l'administration communale », Archives de la ville d'Albi et du Castelvieu, 4 EDT,

série CC 252.

- « Comptes consulaires ». Archives municipales de Toulouse, série CC 2317.

- « Délibérations consulaires », série 10 EDT 39,1776-1780, Archives communale d'Aniane.

- Recensements de populations, série 6M (Béziers et Montpellier) Archives départementales de l'Hérault, et base Cassini de l'EHESS.

VI LES COSTUMES

Ouvrages généraux

Louis ALIBERT, « Les Débuts de la révolution à Bram, Costumes de paysans audois 1789-1800», dans *Folklore-Aude* n°7 et 8, Groupe audois d'études folklorique, Carcassonne, 1939.

Anonyme, « Danses du Haut-Languedoc » dans *Folklore*, n°105, juin 1969.

Anonyme, « La câline » dans *Folklore*, n°104, mars 1969.

Jean-Louis BESSON, *Les Costumes traditionnels*, Gallimard, Paris, 1986, 75 p.

M. ARMAND-DUMARESQ, « *Spécimen des costumes populaires des diverses contrées, groupe 92* », dans *Rapports du jury international*, Imprimerie administrative Dupont, Paris, 1867.

Jacques AZAÏS, « *Lou prougrès del luxe dins Beziars* », dans *Verses Bezieirencs*, Maisonneuve et Cie, Paris, 1882.

Jeanne BARTHES, alias CLARDELUNO, « *Pichot Ensaj d'Estudi sul Coustume Feminenc dins lou Bezièirenc e lou Naut Bezièrenc* », dans *Trencavel*, numéro 29, *Escolo Trencavel*, Béziers, mai 1939.

Jeanne BARTHES, alias CLARDELUNO, « Maillots de bains et coiffures artistiques », dans *Trencavel*, n°21, septembre 1938.

Jean BAUDOT, « Un conservateur du costume occitan : Daniel Troupel » dans *Connaissances du Pays d'oc*, septembre 1986.

François BOUCHER, *Histoire du costume en Occident de l'antiquité à nos jours*, Flammarion,

Paris, 1965.

Charles BRUN, *Costumes des provinces françaises au-dessous de la Loire*, Ducher, Paris, 1932.

Collectif, *Congrès international des traditions populaires, 10 -12 septembre 1900*, sous la direction de Paul Sébillot, Édition E. Lechevalier, Paris, 1902.

Collectif : *Le Journal du Sourire cazadarnol*, sous la direction de Jeanne Barthès, alias Clardeluno, manuscrit en 3 cahiers, Société archéologique de Béziers, dépôt au C.I.R.D.O.C., Béziers, 1953-1965.

Émile GALLOIS : *Costume des provinces françaises*, Henri Laurens, Paris, non daté.

Rosanne LECLÈRE, *Petite histoire du costume*, Orbis Pictus Volume 5, Payot, Lausanne, 1964.

Terro MOUNDINO, « La danse et le costume en Haut Languedoc » dans *Folklore de France*, mai-juin 1969.

Maguelonne NOUVEL-KIRSCHLEGER, *Montpellier, cité des belles dames*, Privat, Toulouse, 2016.

Anne-Marie PONROUCH-PETIT, « Quelques notes sur le costume traditionnel féminin en pays narbonnais » dans *Folklore-Aude n° 6*, Groupe audois d'études folklorique, Carcassonne, 1938.

Auguste RACINET, *Le Costume Historique*, Didot, Paris, 1888, 6 vol, 500 planches.

Jules RENOUVIER, « Les Grisettes de race », dans *Le Babillard, journal des théâtres et des salons*, 1840 (sous le pseudonyme Louis Lebrun).

Jules RENOUVIER, *Histoire de l'Art pendant la Révolution 1789-1804*, Jules Renouard, Paris, 1863.

Denis ROBERT, « *La grisetta de Moumpeyé, bleuetta patouesa* », Labeyrie, Paris, non daté.

Marie-Louise ROLLAND, « Le Costume Languedocien » dans *G.R.E.C.*, Juillet- Août 1991.

Andrée SAINCARD, *Costumes folkloriques des Provinces françaises*, Fleurus, Paris, 1972, 93 p.

Daniel TROUPEL, « Les Coiffes anciennes du Haut-Languedoc », *Ethnologie française*, n° 161/162, 29e année, 1978 pages 7-10.

Marie-Jeanne VERNY, « *Louisa Paulin e las voses del pòble : entre collecta e re-creacion* » dans *Louisa Paulin, de la vie à l'œuvre*, Vent Terral, 2016.

VII La fête populaire en Languedoc

Ouvrages généraux

Anonyme, « *Las Ajustas de Bésièrs en 1815* », dans *Bulletin de la Société archéologique de Béziers*, tome 12, 1946, pages 56 à 65.

Anonyme, « La grotte de Limousis », dans *Bulletin de la Société d'études scientifiques de l'Aude*, Bibliothèque nationale de France, département Sciences et techniques, 8-S-6742, 1936, p. 177.

Jeanne BARTHES, alias CLARDELUNO, « Languedoc », dans *Trencavel*, n°38, février 1940.

Rémy CASTAN, *En passant par le Languedoc*, éditions Tintamarre, Béziers, 2009.

Georges CHALULEAU, *Fêtes et traditions en Languedoc-Roussillon*, édition Ouest-France, Rennes, 2008.

Justin TAYLOR, Charles NODIER, Alphonse de CAILLEUX, *Voyages en Languedoc*, Les presses du Languedoc, Montpellier, 1985, 468 p.

Collectif, *Hier pour demain, Arts, traditions et patrimoine*, éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1980.

Collectif, *L'Art des Bergers*, Musée des ATP, Paris, 1962.

Collectif, *Tradition en pays de Thomières, Los Castanhaires dal Somal*, Saint-Pons de Thomières, 1985, 129 p.

Collectif, sous la direction de Peggy ALBERT, *Totems d'Oc ! L'extraordinaire transhumance*, musée du Biterrois, Béziers, 2010.

Gabriel COUDERC, Les Joutes sétoises, conférence au musée national des ATP, tapuscrits n°27, 12 mai 1956 (fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois).

Auguste DOMERGUE, « *Rapourtage al país des Pergamins* », dans *Trencavel*, n°29, mai 1939.

Auguste DOMERGUE, « *Darnièiro ouro* », dans *Trencavel*, n°36, janvier 1940, et n°39, mars 1940.

Frigoulet de la Gardiola, alias Auguste DOMERGUE, « *La Santo-Estèlo à Béziers* », dans *Trencavel*, n°6, juin 1937.

Frigoulet de la Gardiola, alias Auguste DOMERGUE, « *Las setièmos festos del vin de Franço à Béziers* », dans *Trencavel*, n°32, août 1939.

François GERVAIS, « La grande Évasion de l'oflag XVII-A », dans *Récits de guerre*, ULAC de Bagnolet, Juin 2008.

Pèire JOUGLAR, « *Vanten nostres Porres !* », dans *Trencavel*, n°32, août 1939.

Yan LESPOUX, « Aux origines de la revendication occitaniste en faveur de l'enseignement de la langue d'oc : les propositions du *Nouveau Languedoc* et d'*Occitania* », dans *Lengas*, n°65, 2009, p. 29 -48.

Victor POUGET, *Nos Joutes nautiques*, Domens, Pézenas, 1993.

Marie ROUANET « À propos de saint Aphrodise », introduction à *Ode à saint Aphrodise*, d'Yves Rouquette, Paris, P.-J. Oswald, 1972.

Jérôme SAGNARD et Jean-Claude CAIRA, *Les Joutes en France, l'âge d'or 1880-1920*, édition Alan Sutton, Saint-Cyr-sur-Loire, 2008.

Documents d'archives

Jeanne BARTHES, Alias CLARDELUNO, *Papiers Cigaliers*, (discours de Clardeluno pour la réception de la médaille d'or du folklore), manuscrit n°39, fonds Léonce Beaumadier, musée du

Biterrois.

Léonce BEAUMADIER, *La VII^e fête des vins de France à Béziers*, manuscrit n°9, fonds Léonce Beaumadier, musée du Biterrois.

Auguste FABREGAT, *Annales municipales de la ville de Béziers*, faisant référence à l'arrêté municipal du 19 mai 1803 à propos des fêtes de l'agriculture, Imprimerie du commerce, Béziers, 1872,

Pierre LAVAL, « Le ministre vice-président du Conseil à Messieurs les Préfets », lettre du 28 septembre, Vichy, 1940. (fonds papiers, carton Seconde Guerre mondiale, musée du Biterrois).

L.P. GUIRAUD et T. CADERAT, *Caritatchs*, tract publicitaire, février 1942.

Index des principaux noms de personnes

Index lexical

- Arbeau.....103, 104, 105, 106, 107, 111, 112, 117, 118, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 177, 207, 208, 219, 220, 288, 290, 395
- Azais.....76, 77, 88, 110, 112, 114, 147, 148, 149, 153, 163, 245, 246, 258, 327, 335
- Baumel.....10, 116, 157, 158, 198, 201, 325, 328, 329, 334, 335, 336, 339
- Beumadier.....6, 7, 10, 11, 20, 21, 22, 26, 27, 76, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 126, 128, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 173, 174, 175, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 202, 204, 205, 212, 213, 215, 217, 218, 220, 224, 240, 241, 246, 247, 248, 250, 252, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 271, 272, 276, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 297, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 317, 318, 319, 325, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 365, 430, 439, 440, 441, 446, 447, 450, 451, 460
- Biroth.....10, 20, 182, 183, 195, 252, 268, 317, 411
- Boulet....6, 7, 10, 20, 27, 106, 116, 118, 120, 126, 157, 158, 161, 201, 202, 203, 212, 213, 214, 215, 218, 220, 261, 263, 266, 267, 280, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 317, 319, 328, 332, 335, 339, 357, 365, 376, 441
- Briançon20, 27, 76, 185, 187, 189, 194, 195, 204, 225, 256, 259, 263, 269, 271, 277, 316, 354, 460
- Canteloube.....10, 169, 205, 267, 284, 288, 289, 293, 298, 301, 315, 317, 336, 339
- Clardeluno.6, 7, 11, 140, 145, 163, 236, 240, 241, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 297, 303, 304, 306, 308, 318, 327, 330, 332, 333, 338, 342, 347, 448, 451
- Decitre. 10, 116, 118, 120, 127, 147, 255, 294, 295, 315, 333, 334, 335, 336, 339, 440, 460
- Domergue.....11, 140, 172, 246, 247, 248, 266, 272, 273, 276
- Fortoul.....48, 49, 50, 51, 52, 53, 203, 229, 230, 265, 299, 308, 333, 363
- Gueil.....159, 162, 163, 164, 169, 173, 182, 183, 190, 191, 194, 271, 272, 291, 319
- Junior Sans.....10, 78, 87, 88, 90, 245, 246, 247, 258, 260, 295, 296
- Marsal.....83, 129, 153, 186, 225, 234, 258, 261, 331, 332
- Mistral...23, 75, 76, 78, 79, 80, 88, 184, 185, 186, 224, 245, 248, 253, 263, 272, 277, 278, 453

308, 332, 341, 346, 368

Péret.....66, 68

Picarel.....10, 224, 260, 261, 265, 267, 284, 285, 288, 289, 291, 293, 295, 317, 334

Quérel.....10, 76, 82, 84, 86, 101, 126, 152, 182, 260, 261, 262, 290, 297, 317, 319, 411

Troubat.....112, 113, 115, 116, 120, 122, 125, 126, 127, 129, 150, 198, 205, 256, 261, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 324, 325, 331, 335, 337, 338, 339, 439

Van Gennepe.....8, 138, 160, 279, 298, 301, 302, 306, 334

Table des matières

Table des matières

Remerciements.....	4
Avant-propos.....	6
Introduction générale.....	8
PREMIERE PARTIE.....	14
LE FOLKLORE COMME TRADITION VIVANTE.....	14
A) LA SOCIÉTÉ CIVILE PAYSANNE ET LES DANSES COMMUNAUTAIRES.....	17
1- Délimitations géographiques.....	17
a) Géographie de la danse populaire.....	17
b) Musiques et instruments.....	24
2- Délimitations temporelles.....	28
a) Moyen-Âge et Renaissance.....	28
b) XVII ^e et XVIII ^e siècle.....	36
3- L'enquête Fortoul.....	48
a) Le projet Fortoul.....	48
b) La gymnastique et la tradition.....	53
B) LA SOCIÉTÉ LANGUEDOCIENNE ET LES DANSES « MIROIRS ».....	58
1- Cadres de pratique.....	58
a) Fêtes obligatoires.....	58
b) Fêtes locales.....	70
2- 1890, d'un monde à l'autre.....	81
a) À Montpellier.....	81
b) L'année 1892.....	84
3- De l'identité au particularisme.....	91
a) La <i>talhòla</i> monarchique.....	91
b) La <i>talhòla</i> populaire.....	98
C) PRATIQUES VÉCUES ET FOLKLORE IDENTITAIRE.....	103
1- Les danses anciennes.....	103
a) L' <i>Orchésographie</i> , des branles d' Arbeau aux danses du Triomphe.....	103
b) Le Triomphe de Beaumadier.....	108
2- De l'origine des Treilles.....	117
a) Un branle des Treilles ?.....	117
b) Le pas des Treilles.....	124
Conclusion de la première partie.....	130

DEUXIEME PARTIE.....	131
MUTATIONS.....	131
A) DÉCLIN DES PRATIQUES RURALES.....	134
1) Disparition du pastoralisme.....	134
a) Désertification.....	134
b) Les fêtes en danger.....	138
c) Migrations et industrialisation.....	142
2) Le costume languedocien, identité et particularismes.....	145
a) Le petit essai de Clardeluno.....	145
b) La <i>Grizeto</i> d'Azaïs.....	147
c) Le Languedoc, terre exotique.....	149
3) Les pratiques perdues.....	154
a) Nouvelles migrations.....	154
b) Les bergers.....	156
c) Danses de mai.....	160
d) Les danses du Gueil.....	162
B) DE LA PRATIQUE À LA SURVIVANCE.....	166
1- Hautbois et accompagnement musical.....	166
a) Pratiques musicales pastorales.....	166
b) L'avènement des hautbois.....	172
c) Aux véritables origines du hautbois.....	176
2- Les ménétriers du Languedoc.....	180
a) Les corporations.....	180
b) Les contrats de ménétriers.....	181
c) L'échec des ménétriers, le hautbois en sursis.....	187
3- Organologie et régionalisme.....	189
a) Une facture identitaire ?.....	189
b) L'âme chantante.....	192
c) Le secret des Briançon.....	194
4 - Un air voyage.....	195
a) Transformations.....	195
b) Danse et totémisme.....	197
c) Danse chorégraphique et centonisation.....	200
d) Joutes nautiques et appropriations.....	203
C) DE LA TRADITION À LA REPRÉSENTATION	205
1- Le Languedoc sous influences.....	205
a) Grande-Bretagne (XVIIIe-XIXe siècle).....	205
b) Europe de l'Est (1850-1914).....	215
c) États-Unis (1918-1945).....	222
2- Les interférences régionales.....	227

a) Pratique militaire de la danse.....	227
b) Le rayonnement militaire.....	230
c) Régionalisme.....	233
3- Art scénique et vieilles dentelles, ou le déplacement des pratiques de la ville à la scène....	235
a) La coiffe, de l'usage populaire au symbole folklorique.....	235
b) Les félibres biterrois.....	239
Conclusion de la deuxième partie.....	241

TROISIEME PARTIE243

LE FOLKLORE COMME LOISIR REVIVALISTE.....243

A) LES FOLKLORISTES COMME MOTEUR D'ÉVOLUTION.....245

1- Folklore et Félibrige local.....245

a) Clardeluno et ceux de Trencavel.....245

b) Beaumadier *et Alii*.....256

2- De la paix à la guerre.....265

a) Le Front populaire.....265

b) La Fête des vins de France.....271

c) L'Occupation.....276

B) DE LA TRANSMISSION ORALE À LA RETRANSCRIPTION.....287

1- La recherche héraultaise.....287

a) Variations sur les Treilles.....287

b) Les cahiers des félibres.....298

2- L'avènement du folklore citadin.....311

a) Revivalismes.....311

b- La transmission contemporaine.....316

3- Le folklore à l'étude.....322

a) Dérives interprétatives et quête originelle.....322

b) La littérature folklorique.....333

C) LE FOLKLORE CONTEMPORAIN.....337

1- Réinventions.....337

a) Codage et schématisation.....337

b) Le choix du costume.....340

c) Les fédérations contemporaines.....343

2- Danse et sociétés.....348

a) Les changements culturels.....348

b) Le balèti.....352

c) Un folklore pour demain.....357

Conclusion de la troisième partie.....360

Pour conclure, de la tradition au folklore.....362

ANNEXES.....	367
I – Biographie des principaux acteurs.....	368
du renouveau folklorique en Bas-Languedoc.....	368
Jeanne Barthès, dite Clardeluno (1898-1972).....	368
Jean BAUMEL (1907-1977).....	369
Léonce Beaumadier (1893-1980).....	370
Léon Gabriel Boulet (1885-1962).....	371
Émilien Briançon (1889 – 1980) et Édouard Briançon (1891 - 1982).....	372
Auguste Domergue , dit Frigoulet de la Gardiolo (1896 -1970).....	372
Pierre-Joseph Cavaillé dit Lo Gueil ou Lo Gai (1819 -1898).....	373
Monique Decitre (1915-2001).....	373
Principaux chefs de jeunesse et conducteurs de Treilles.....	374
II – Les cahiers de Léon Boulet.....	376
A- Les Treilles.....	376
B – Le Chevalet.....	379
C – Danse de rubans et danses de mai	380
D - Danse de bergers.....	382
E – Terminologie.....	384
III - Partitions.....	386
A – Treilles.....	386
B – Chevalet et animaux portés.....	390
C – Autres danses du Triomphe.....	393
IV – <i>Orchésographie</i>	395
V – Principales paroles de la danse des Treilles.....	402
A – Paroles officielles.....	403
B – Paroles théâtrales et populaires (exemples).....	410
VI – Représentations remarquables des danses traditionnelles.....	416
A – Représentations artistiques.....	416
B – Représentations promotionnelles.....	417
C - Représentation photographiques.....	422

BIBLIOGRAPHIE	424
I HISTOIRE.....	424
Ouvrages généraux.....	424
Sur le Languedoc.....	425
Sur Béziers.....	428
Documents d'archives.....	430
II OUVRAGES METHODOLOGIQUES.....	430
Ouvrages généraux.....	430
III LA DANSE.....	432
Ouvrages généraux.....	432
Danses en Occitanie.....	435
Danses en Bas-Languedoc.....	437
Documents d'archives.....	439
IV LES MUSIQUES ET LES CHANTS.....	441
Ouvrages généraux.....	441
V LES INSTRUMENTS TRADITIONNELS.....	443
Ouvrages généraux.....	443
Sur le hautbois traditionnel languedocien.....	445
Documents d'archives.....	446
VI LES COSTUMES.....	448
Ouvrages généraux.....	448
VII La fête populaire en Languedoc.....	450
Ouvrages généraux.....	450
Documents d'archives.....	451
Index des noms de personnes.....	453
Table des matières.....	455
Annexe sonore.....	460

Annexe sonore

(correspondant au cd en troisième page de couverture)

Ces musiques ont été collectées et enregistrées sur bandes magnétiques et sur disques de cire à usage unique par Léonce Beaumadier entre 1918 et 1980. Les musiques ont été réalisées au piano par Monique Decitre, au hautbois par Émilien et Édouard Briançon, au tambour par messieurs Vidal et Sabatier, au fifre par Baptiste Augustin. Ces enregistrements constituent une part infime des collectages sonores de Léonce Beaumadier, et illustrent différents modes de pratique populaire : La pratique ancienne et pastorale, la pratique officielle, la diffusion des répertoires régionaux par manque de musiciens, ainsi que la pratique de répertoires extérieurs par appropriation.

- | | |
|---|--|
| Danses
perdues | 1 – <i>La doas Caracos</i> |
| | 2 – <i>La Cabreta de Vias</i> |
| | 3 – Pastourelle |
| | 4 – La Colonne de la Liberté |
| Danses du
Triomphe | 5 – Le Chevalet de Montpellier |
| | 6 – La danse des Pâtres |
| | 7 – <i>Seguida del Romanin de Vendres</i> |
| | 8 – Treilles de J. Canteloube |
| | 9 – Treilles de G. Picarel |
| | 10 – Treilles du Lodévois |
| | 11 – Treilles d'harmonie |
| Un air
voyage | 12 – Farandole populaire : <i>Lo Cagarol</i> |
| | 13 – <i>Cinq sous de pebre</i> |
| | 14 – Léonce Beaumadier et l'idée de <i>peuple brun</i> |
| Appropriations
languedociennes | 15 – Mazurka d'Émilien |
| | 16 – Mazurka languedocienne |
| | 17 – Polka du fifre |
| | 18 – Polka Garrigou |
| | 19 – Scottishe Toète |
| | 20 – <i>Per tot acabar...</i> Émilien Briançon |

LE FOLKLORE DANSÉ EN BAS-LANGUEDOC

Nombreuses sont les pratiques populaires en Bas-Languedoc qui ont marqué durablement la société occitane depuis le début du XVI^e siècle. La danse traditionnelle mais aussi les musiques de ces danses, l'instrumentation elle-même ainsi que la confection et le port des costumes locaux participent à la vie quotidienne des populations languedociennes jusqu'à la toute fin du XIX^e siècle. Dans un espace géographique restreint, correspondant à une zone de monoculture viticole, ces pratiques populaires artistiques jouent également un rôle de premier plan dans l'Histoire régionale et nationale : celui de témoin privilégié des grands événements politiques et sociétaux. Elles sont omniprésentes lors des fêtes locales mais aussi lors des grandes manifestations officielles et obligatoires de l'État. La longévité remarquable de ces pratiques, issues de la Renaissance, relève de leur grande adaptation aux différentes sociétés languedociennes, de leur représentativité régionale, ainsi que d'une volonté de maintenance par tous les régimes et institutions. Toute la société languedocienne se reconnaît dans ces danses-miroir, façonnées pendant l'Ancien Régime ; elles portent régulièrement aux autorités l'assentiment ou les désaccords du peuple.

Pourtant, les pratiques populaires locales n'échappent pas à des interférences culturelles multiples avec la société aristocratique, les enseignements artistiques militaires ou académiques et les diverses cultures qui traversent l'Europe dès le milieu du XIX^e siècle.

De plus, la fin de la société paysanne et l'avènement d'une société urbaine mettent à mal les pratiques populaires et essentiellement rurales dans la plupart des régions. En Bas-Languedoc, la survivance des principales danses régionales se soumet, dès la fin du XIX^e siècle, au bon vouloir des autorités qui financent des reconstitutions onéreuses, et rémunèrent des pratiquants désormais tournés vers d'autres modes sociétaux.

La tradition populaire devient peu à peu un folklore représenté et institutionnalisé qui répond aux mêmes règles ministérielles que l'enseignement académique des sports ou de la danse. Les premières enquêtes sur le patrimoine régional, ainsi que les travaux des premiers folkloristes permettent toutefois de reconstruire des danses locales (les branles) pratiquées pendant des siècles lors des défilés et Triomphes annuels. Les pertes sont toutefois importantes ; de nombreuses pratiques artistiques corporatives, instrumentales et poétiques disparaissent avec les tout derniers pratiquants. En Bas-Languedoc, les premiers folkloristes de l'Entre-deux-guerres parviennent à collecter in-extremis des pratiques traditionnelles qui passent en quelques années de la rue à la scène. La plupart d'entre elles perdent leur nature populaire en trouvant un public, tandis que Treilles, Chevalets et autres danses des Triomphes locaux conservent l'essentiel de leurs prérogatives sociales et politiques.

Le folklore jusqu'alors vivant devient principalement une discipline d'étude ainsi qu'un loisir revivaliste, soutenu par le mouvement félibre et les institutions nationales.

Quatre moments de renouveau ont bouleversé la pratique traditionnelle populaire vers une discipline folklorique puis ethnologique : la révolution industrielle et l'exode rural de la fin du XIX^e siècle poussent la nouvelle société urbaine à entretenir artificiellement des pratiques qui ne sont plus enseignées par déterminisme familial. Dans les années 1930, diverses institutions nationales encouragent les pratiques traditionnelles populaires à des fins éducatives. Dans les années 1950, les folkloristes publient les premières études spécifiques ; celles-ci sont prises en charge par les ethnologues des années 1970.

Many are the popular practices which have made a lasting impression on Occitan society since the beginning of the 16th century. Traditional dances but also the music of these dances, the instrumentation itself as well as the making and wearing of local costumes took part in the Languedoc populations 'daily life until the very end of the 19th century. In a restricted geographical area, corresponding to a wine monoculture zone, these popular practices also played a leading role in regional and national History: they were privileged witnesses of political and societal events, and omnipresent during local feasts but also in major compulsory official demonstrations from the government. The remarkable longevity of these practices, coming from the Renaissance, is dependent on their adaptation to the different Languedoc societies, their regional representativeness, as well as a will of maintenance expressed by all political schemes and institutions.

The whole Languedoc society recognised itself in these mirror-dances, worked out throughout the old regime; they regularly conveyed to authorities the assent or the disagreement of the people.

Local popular practices didn't however escape from some multiple cultural interferences with the aristocratic society, the artistic, military or academic way of teaching and also with the different cultures which crossed Europe as soon as the middle of the 19th century.

Moreover, the end of peasant society and the advent of urban society undermined popular and mainly rural practices in most regions. In Lower Languedoc, as soon as the end of the 19th century, the survival of the main regional dances complied with the good will of the authorities which financed onerous reconstitutions and remunerated practitioners henceforth turned towards other societal modes. Popular tradition slowly became a represented and institutionalized folklore which met the same ministerial rules as the sports or dance academic teaching. The first surveys concerning the regional heritage as well as the first folklore specialists 'works however allow to rebuild local dances (the "branles") practised for centuries during annual marches and festive parades. Losses were however important, numerous corporative instrumental and poetic practices disappeared with the very last practitioners. In Lower Languedoc, the first folklorists of the inter-war period managed to collect in-extremis traditional practices that passed in a few year from the street to the scene. Most of them lost their popular nature by finding an audience, while Trellises, Little Horses and other dances from local festive parades kept the essentials of their social and political privilege.

Folklore until then alive mainly became a study subject as well as a revivalist hobby, supported by the "Felibre" movement and the national institutions.

Four renewal periods have shaken up the popular traditional practice into a folk then ethnologic subject: the industrial revolution and the rural depopulation in the end of the 19th century induced the new urban society to artificially maintain practices which were no longer taught because of family determinism. Since the thirties, various national institutions encouraged traditional practices for teaching purposes. In the fifties; folklorists published the first specialized studies; these ones were taken into account by the ethnologists of the seventies.