# Rondèus e congòs de las Lanas

Rondeaux et congos des Landes

ACPL

CMDTA

MENESTRÈRS GASCONS

## *Sommaire*


*1. Avant-propos* . . . 3
*1.1– Méthodologie* . . . 3
*1.2– Remarques générales* . . . 4
*1.2.1– Le contexte socio-économique* . . . 4
*1.2.2– La valeur collective du rondeau* . . . 5
*1.2.3– La place du danseur* . . . 5

*2. Le rondeau* . . . 6
*2.1– Présentation générale de la danse* . . . 6
*2.1.1– Témoignages anciens* . . . 6
*2.1.2– Dynamique de la danse* . . . 8
*2.1.3– La musique et la chanson supports de la danse* . . . 9
*2.2– Rondeau en chaîne* . . . 12
*2.2.1– Organisation du rondeau* . . . 12
*2.2.2– Structure de base* . . . 13
*2.2.3– Forme Ygos/Labrit* . . . 15
*2.2.4– Exercices préparatoires* . . . 15
*2.2.5– Variantes* . . . 16
*2.2.5.1– Variantes individuelles* . . . 16
*2.2.5.2– Variantes collectives ponctuelles* . . . 18
*2.2.5.3– Variantes collectives géographiques* . . . 19
*2.2.5.3.1– Marsan forme générale et formes locales* . . . 19
*2.2.5.3.2– Trensacq/Commensacq* . . . 21
*2.2.5.3.3– Arengosse* . . . 22
*2.2.5.3.4– Le Houga* . . . 23
*2.2.6– Variantes jeux* . . . 25
*2.3– Rondeau en couple* . . . 27
*2.3.1– Organisation du rondeau* . . . 27
*2.3.2– Structure* . . . 27
*2.3.3– Déplacement individuel* . . . 28
*2.3.4– Exercices préparatoires* . . . 30
*2.3.5– Variantes* . . . 32
*2.3.5.1– Variantes individuelles* . . . 33
*2.3.5.2– Variante jeu* . . . 33
*2.4– Rondeau des Petites Landes* . . . 34

*3. Le congo* . . . 35
*3.1– Présentation générale* . . . 35
*3.2– Congo rond* . . . 36
*3.2.1– Vert* . . . 36
*3.2.2– Lencouacq/Retjons* . . . 38
*3.2.3– Roquefort* . . . 40
*3.3– Congo barrejat* . . . 41
*3.3.1– Forme de Luxey/Sore* . . . 41
*3.3.2– Forme de Captieux* . . . 45

***Conclusion*** . . . 49

***Paroles et partitions*** . . . 50


## Somari


**1. Abans-díser** . . . 3
1.1– Metodologia . . . 3
1.2– Remarcas generaus . . . 4
1.2.1– Lo contèxte sociòeconomic . . . 4
1.2.2– La valor collectiva deu rondèu . . . 5
1.2.3– La plaça deu dançaire . . . 5

**2. Lo rondèu** . . . 6
2.1– Presentacion generau de la dança . . . 6
2.1.1– Testimoniatges ancians . . . 6
2.1.2– Dinamica de la dança . . . 8
2.1.3– La musica e la canta supòrts de la dança . . . 9
2.2– Rondèu en cadena . . . 12
2.2.1– Anar deu rondèu . . . 12
2.2.2– Estructura de basa . . . 13
2.2.3– Fòrma Igòs/Labrit . . . 15
2.2.4– Exercicis preparatòris . . . 15
2.2.5– Variantas . . . 16
2.2.5.1– Variantas individuaus . . . 16
2.2.5.2– Variantas collectivas puntuaus . . . 18
2.2.5.3– Variantas collectivas geograficas . . . 19
2.2.5.3.1– Marsan fòrma generau e fòrmas locaus . . . 19
2.2.5.3.2– Trensac/Comensac . . . 21
2.2.5.3.3– Arengòsse . . . 22
2.2.5.3.4– Lo Hogar . . . 23
2.2.6– Variantas jòcs . . . 25
2.3– Rondèu en coble . . . 27
2.3.1– Anar deu rondèu . . . 27
2.3.2– Estructura . . . 27
2.3.3– Desplaçament individuau . . . 28
2.3.4– Exercicis preparatòris . . . 30
2.3.5– Variantas . . . 32
2.3.5.1– Variantas individuaus . . . 33
2.3.5.2– Varianta jòc . . . 33
2.4– Rondèu de las Petitas Lanas . . . 34

**3. Lo congò** . . . 35
3.1– Presentacion generau . . . 35
3.2– Congò rond . . . 36
3.2.1– Vèrt . . . 36
3.2.2– Lencoac/Retjons . . . 38
3.2.3– Ròcahòrt . . . 40
3.3– Congò barrejat . . . 41
3.3.1– Fòrma de Lucsèir/Sòre . . . 41
3.3.2– Fòrma de Capsius . . . 45

**Conclusion** . . . 49

**Paraulas e particions** . . . 50

# Rondèus e congòs de las Lanas

*Rondeaux et congos des Landes*


*Michel Berdot*

*Marie-Claude Hourdebaigt, coll.*

*A.C.P.L., MM. Jacques Baudoin, Lothaire Mabru et Henri Marliangeas*

*mise à disposition de l'iconographie*

*B. Boyrie-Fénié, M. Grosclaude*

*conseils toponymiques*

*G. Nariòo*

*conseils linguistiques*

*E. Duboscq-Dugenne*

*Illustration de couverture (découpage et pastel)*

*Dessins des schémas avec l'autorisation de l'A. C. P. A.*



Un compact disque de 50 min accompagne ce livret. — Réf. MG016CD

Edition préparée par D. Lekuona



Miquèu Berdot

Maria-Claudia Hourdebaigt, coll.

A.C.P.L., MM. Jacques Baudoin, Lothaire Mabru e Henri Marliangeas

iconografia hicada a dispausicion

B. Boyrie-Fénié, M. Grosclaude

conselhs en mestior toponimica

G. Nariòo

conselhs linguistics

E. Duboscq-Dugenne

illustracion de cobèrta (estalhatge e pastèl)

Dessenhs deus esquèmas dab l'autorisacion de l'A. C. P. A.



Un disque compacte de 50 min acompanha aqueth liberet. — Ref. MG016CD

Edicion aprestada per D. Lekuona

**CARTA DE LAS FÒRMAS DE RONDÈUS E CONGÒS**

a. – La fòrma en cadena deu centre oèst de las Lanas qui correspon au nòrd de la Midosa (1), a la fòrma Igòs/Labrit e au sud de la Midosa, a la fòrma deu Marsan (2).

b. – La fòrma en coble, au nòrd èst de las Lanas (Sòre, Lucsèir) e part girondina tòca-tocant Preishac, Capsius... (3)

c. – La fòrma de las Petitas Lanas, centre èst deu departament, tòca-tocant los departaments de Gèrs e Òlt e Garona (4).

*a. – La forme en chaîne dans le centre-ouest des Landes correspondant au nord de la Midouze (1), à la forme Ygos/Labrit et au sud de la Midouze, à la forme du Marsan (2).*

*b. – La forme en couple, au nord-est des Landes (Sore, Luxey) et partie girondine limitrophe Préchacq, Captieux... (3).*

*c. – La forme des Petites Landes, centre-est du dépar - tement, limitrophe avec les départements du Gers et du Lot-et-Garonne (4).*

### *1– Avant-propos*

*Il n'existait pas jusqu'ici d'étude complète relative au rondeau. Toutefois la demande est certaine, autant du côté des amateurs néophytes que de celui des danseurs confirmés. Dépassant doutes et hésitations nous nous devions de mener jusqu'au bout ce premier travail qui établit ainsi un bilan de nos connaissances et interrogations sur le monde du rondeau. Cette étude répond à plusieurs objectifs : c'est tout d'abord un aide-mémoire pour le danseur initié mais aussi une réflexion sur la danse en elle-même (rapport chant/danse, attitudes corporelles individuelles et col - lectives..., la danse comme support d'expression individuel et communau - taire) et un guide pour le musicien appelé à interpréter rondeaux et congos.*

*Témoignages et situations concrètes ont nourri notre réflexion. C'est la raison pour laquelle nous avons volontairement limité notre étude à l'ouest de la Gascogne, où vivent – vivaient – nos informateurs. Au cours des années de rencontres et de collectages nous avons pu mesurer leur confiance, leur patience et qualités humaines. Cette étude leur est dédiée parce qu'ils sont à l'origine de notre désir d'apprendre et de transmettre.*

*Merci à :*

*René Bernadet, Lucia Bougue, Marie-Jeanne et Gérard Brustis, René Cabanac, M. Chauquet, Irène Couralet, Raymond Dandy, Gabriel Daraba, Anna Darrieutort, Henri Dauba, Robert Dauba, Charlotte Descac, Roger Duboscq, Agnès Dubourg, Mme et M. Ducamp, Marcel Ducamp, Abel Dulau, Jeanne et Maurice Dumacq, Charlotte et Prosper Dupin, Marcelle Dupouy, Elise et Gaston Duprat, Madeleine Duprat, Mme et M. Henry Durèche, Agnès Dussaux, Marie et Louis Esquère, Mme et M. Garabos, Marthe Gleyrous, Léonce Gleyze, Suzanne et André Hontanx, Agnès Labat, Henri Lacouture, Marie Laffargue, Paula et Alexis Laoué, Jean Lasserre, Mme Lespès, Yvonne Malartic, Marguerite Marques, Henriette Menaut, Alida Persillon, Henriette et Camille Persillon, Léontine Paratge, M. Saint-Guirons, Laurencia Saubois, Emma Saüquère, Jeanne et Constant Serre, Roger Sournet, Charles Tarricq.*

### *1.1– Méthodologie*

*La transmission du rondeau s'est interrompue depuis plus d'un demi-siècle, avec la disparition de la société qui en était le vecteur.*

*Pourtant les témoins de cette tradition dansée étaient toujours pré - sents dans les années 70, début de notre engagement. Poussés par l'envie d'apprendre, nous avons repris le relais de la transmission pour répondre aux aspirations d'un public nouveau, attaché ou non à la culture gascon - ne. Ces expériences d'enseignement, de collecte et d'analyse de la danse nous ont amenés à nous poser des questions sur la méthodologie et le rôle du transmetteur et à établir des choix qui conditionnent l'esprit de notre étude. Face à la multiplicité des formes, la(les)quelle(s) faut-il privilégier pour aborder l'apprentissage du rondeau ? Que faire des autres : un inventaire sans fin ?*

### 1–Abans-díser

Dinc adara n'existiva pas nat estudi sancèr pertocant lo rondèu. Totun la demanda i es, autant deu costat deus aimadors neofits com deus dançaires avisats. Suberpassant dobtes e chepics calèva que mièssim dinc au cap aqueste prumèr tribalh qui estableish atau un bilanç de las nostas coneishenças e interrogacions suu monde deu rondèu. L'estudi aqueste respon a mantuns objectius : tot prumèr es un ajudamemòria tau dançaire iniciat mes tanben ua refleccion sus la dança en si medisha (rapòrt cant/dança, actituds corporaus individuaus e collectivas... la dança com supòrt d'expression individuau e comunitària) e un supòrt tau musician aperat a interpretar rondèus e congòs.

Aquesta refleccion es miada en referí's a testimoniatges e situacions concrètas. Pr'amor d'aquò lo maine deu noste estudi es limitat volontariament a l'oèst de la Gasconha, on viven – vivèvan – los nostes informators. Au briu deus ans de rencontres e de collectatges podom pagerar la lor hidança, lors paciéncia e qualitats umanas. L'estudi aqueste los es dedicat pr'amor que son a l'origina deu noste deser d'apréner e de transméter.

Que siin arremerciats :

René Bernadet, Lucia Bougue, Marie-Jeanne e Gèrard Brustis, René Cabanac, M. Chauquet, Irène Couralet, Raymond Dandy, Gabriel Daraba, Anna Darrieutort, Henri Dauba, Robert Dauba, Charlotte Descac, Roger Duboscq, Agnès Dubourg, Mme e M. Ducamp, Marcel Ducamp, Abel Dulau, Jeanne e Maurice Dumacq, Charlotte e Prosper Dupin, Marcelle Dupouy, Elise e Gaston Duprat, Madeleine Duprat, Mme e M. Henry Durèche, Agnès Dussaux, Marie e Louis Esquère, Mme e M. Garabos, Marthe Gleyrous, Léonce Gleyze, Suzanne e André Hontanx, Agnès Labat, Henri Lacouture, Marie, Laffargue, Paula e Alexis Laoué, Jean Lasserre, Mme Lespès, Yvonne Malartic, Marguerite Marques, Henriette Menaut, Alida Persillon, Henriette e Camille Persillon, Léontine Paratge, M. Saint-Guirons, Laurencia Saubois, Emma Saüquère, Jeanne e Constant Serre, Roger Sournet, Charles Tarricq.

### 1.1– Metodologia

La transmission deu rondèu s'es trencada despuish mei de miei sègle dab la disparicion de la societat qui'u portava.

Totun los testimònis de la tradicion dançada vivèvan tostemps per las annadas 70, au començar deu noste engatjament. Agulhats per l'enveja d'apréner, prengom lo relai de la transmission tà satisfar un public navèth, estacat o pas a la cultura occitana de Gasconha. Las experiéncias d'ensenhament aqueras, de collècta e d'analisi de la dança nos amiàn a nos pausar questions sus la metodologia e lo ròtle deu qui transmet e a establir causidas qui condicionan l'esperit de l'estudi noste. De cara a la multiplicitat de las fòrmas, la(s)quau(s) e cau causir tà abordar l'aprentissatge deu rondèu ? Qué har de las autas : un inventari shens fin ?

*L'examen des formes du rondeau révèle la structure de la danse. Si elle est évidente chez certaines personnes (les personnes âgées en particulier qui ne gardent que le mouvement fondamental), elle peut être plus difficile à percevoir chez les danseurs émérites. Cependant l'analyse des évolutions permet de trouver une structure commune sous-jacente. Nous parvenons ainsi à définir la structure rythmique de base et un répertoire de variantes collectives ou individuelles, constantes ou ponctuelles. Nous suivrons cette organisation dans notre étude, en essayant d'éviter que des détails chorégraphiques ne deviennent des standards d'apprentissage. À partir de l'évolution de base, fondamentale, nous proposerons un répertoire de variations. Le danseur reste libre d'adopter celles qui lui conviennent. Cette appropriation ne peut se faire qu'au prix du respect des règles collectives et implicites régissant l'évolution de la danse.*

*Nous adoptons cette démarche en situation de retransmission. La référence aux documents de collectage demeure indispensable : elles permet à l'animateur de ressourcer sa réflexion et aux novices de découvrir des styles et personnalités de danseurs différents.*

### *1.2– Remarques générales*

*Les rondeaux présentés dans ce livret sont classés en trois ensembles principaux (cf. carte p. 2).*

*1– La forme en chaîne dans le centre-ouest des Landes correspondant au nord de la Midouze, à la forme Ygos/Labrit et au sud de la Midouze, à la forme du Marsan.*

*2– La forme en couple, au nord-est des Landes (Sore, Luxey) et partie girondine limitrophe (Préchacq, Captieux...).*

*3– La forme des Petites Landes, centre-est du département, limitrophe avec les départements du Gers et du Lot-et-Garonne.*

### *1.2.1– Le contexte socio-économique*

*La plupart de nos informateurs sont originaires du pinhadar• gascon (cependant l'aire du rondeau devait s'étendre bien au-delà de la limite sud de la forêt, représentée par la vallée de l'Adour, puisqu'on y retrouve en partie le répertoire du rondeau chanté). Ces informateurs appartenant dans leur majorité au monde rural, sont les héritiers d'une organisation sociale propre aux Landes de Gascogne. Les difficultés inhérentes aux conditions géographiques (terres pauvres, landes de parcours pour le bétail avant le reboisement••) conditionnèrent l'habitat dont le* quartièr *était l'organisation de base. Parfois fort éloigné du bourg (c'est-à-dire de l'église, épicentre de la paroisse), ce* quartièr *est composé de plusieurs maisons. Les habitants, liés par le devoir d'entraide, partagent le travail et participent aux événements familiaux (baptêmes, mariages, deuils) et festifs (essentiellement durant le temps de Carnaval, de Noël au jour des Cendres).*

L'examen de las fòrmas deu rondèu hica a la lutz l'estructura de la dança. Per estar evidenta en çò de mantuas personas (los ancians especiaument qui guardan sonque lo movement fondamentau) que pòt estar mei de mau percéber en çò deus hòrt bons dançaires. Totun l'analisi de las evolucions permet de tornar trobar l'estructura comuna. Atau nos i escadem a definir l'estructura ritmica de basa e un repertòri de variantas collectivas o individuaus, constantas o puntuaus. Seguiram aquera presentacion en l'estudi noste, en essajar d'evitar que detalhs coregrafics non vadin estandards d'aprentissatge. En partir de l'evolucion de basa, fondamentau, prepausaram un repertòri de variacions. Lo dançaire demora libre d'adoptar las qui li convienen. L'apropriacion aquera non se pòt har que'n respectar las règlas implicitas qui regeishen l'evolucion collectiva de la dança.

Es la medisha demarcha qu'adoptam en situacion de retransmission. La referéncia aus documents de collectatge es indispensabla. Que permet a l'animator de ressorsar la reflexion soa e aus novicis de descobrir estilles e personalitats de dançaires diferents.

### 1.2– Remarcas generaus

Los rondèus presentats dens lo liberet son de tres sòrtas màgers. (Cf. carta p. 2).

1– La fòrma en cadena deu centre oèst de las Lanas qui correspon au nòrd de la Midosa, a la fòrma Igòs/Labrit e au sud de la Midosa, a la fòrma deu Marsan.

2– La fòrma en coble, au nòrd èst de las Lanas (Sòre, Lucsèir) e part girondina tòca-tocant Preishac, Capsius...

3– La fòrma de las Petitas Lanas, centre èst deu departament, tòca-tocant los departaments de Gèrs e Òlt e Garona.

### 1.2.1– Lo contèxte sociòeconomic

La màger part deus nostes informators son originaris deu pinhadar• gascon (e totun lo maine deu rondèu se devèva espandir plan enlà deu limit sud de la seuva, representada per la vath de l'Ador puishque i tornan trobar en partida lo repertòri deu rondèu cantat). Aqueths informators son per la màger part deu monde rurau e eretèrs d'ua organizacion sociau pròpia de las Lanas de Gasconha. Las dificultats devudas a las condicions geograficas (tèrras praubas, lanas de córrer tau mairam abans de tornar plantar••) que condicionàn l'anar de demorar, lo *quartièr*, lo quau èra l'organizacion de basa. Quauque còp hòrt aluenhat deu borg (disem de la glèisa, epicentre de la paròpia), aqueth *quartièr* es hèit de mantuas maisons. Los poblants ligats peu dever d'enterajuda, partatjan lo tribalh e prenen part aus eveniments familiaus (baptias, maridatges, dòus) e hestius (magement pendent Carnaval, de Nadau au dia de las Brasas).

*Le proverbe* « celui qui n'a pas un bon voisin, n'a pas un bon matin » *donne la mesure de l'importance de la communauté* (vesiat). *Le boisement provoqua une véritable mutation sociale avec la disparition du pastoralisme et le développement des bourgs (implantation de scieries et de distilleries de résine). La société agro-pastorale devint agro-forestière. Conséquence positive, le gemmage et l'exploitation de la forêt permirent le maintien de la population et la sauvegarde de la vie des quartiers. Ces derniers ne connurent la désertification qu'après la seconde guerre mondiale (disparition du gemmage et du métayage, généralisation de la maïsculture).*

*L'arrêt de la transmission du patrimoine correspond à la disparition de la vie communautaire des quartiers. Mais s'il est vrai que ce type de société traditionnelle a disparu, cet esprit communautaire subsiste tant dans les rapports sociaux que dans la danse.*

* *Forêt de pins.*

** *La loi sur l'assainissement et le boisement des Landes en 1857 permit aux notables de s'approprier les communaux pour les ensemencer.*

### *1.2.2– La valeur collective du rondeau*

*Dans la société traditionnelle, l'individu était dépendant de la famille, elle-même liée par des relations et solidarités de voisinage. Il devait respecter ces règles implicites et explicites du groupe pour ne pas en être exclu. Ces mêmes règles régissaient la danse qui avait une fonction rituelle dans la vie.* « ... En les voyant ainsi possédés de la fièvre du mouvement, on comprend que le plaisir de la danse se soit maintenu chez eux à la hauteur d'un rite... » *G. Guillaumie* Chansons et danses de la Gascogne, coll. Anthologie de la littérature et du Folk-Lore gascons, n° 7, éd. Delmas, 1945.

*Notre époque, caractérisée par l'avènement de l'individualisme, s'écarte de cette discipline collective. Cependant on ne peut en faire abstraction pour la danse. Chacun profite de la force du groupe tout en lui donnant sa propre énergie. Même aujourd'hui, on ne peut danser sans cet engagement généreux.*

### *1.2.3– La place du danseur*

*L'importance du support de la danse et de la « règle » du groupe étant établie, qu'en est-il maintenant de l'attitude du danseur ?*

*Il faut penser que le danseur traditionnel était d'abord un travailleur, dont le corps, principal instrument, était soumis à rude épreuve. Seule une solide maîtrise de l'effort, basée sur le contrôle de la respiration, de l'impulsion et du relâchement musculaire, permettait rendement et efficacité sans léser le corps. Lors des travaux collectifs, il devait de plus se soumettre à une cadence collective imposée, à travers le chant, par le meneur de tâches (ex. la moisson). En situation de danse, l'individu soumettait son engagement corporel à cette même puissance et économie du geste, donnant une harmonie tant à sa propre évolution qu'à celle du groupe.*

L'arreproèr *« lo qui n'a pas un bon vesin, n'a pas un bon matin »* da la mesura de l'importància deu vesiat. Lo plantament provocà ua mutacion sociau vertadèra dab la desapareishuda deu pastoralime e lo desvolopament deus borgs (implantacion de seguerias e de distilleria d'arrosia). La societat agropastorau vadó agroforestièra. Consequéncia positiva, lo gematge e l'espleitacion de la seuva permetón lo mantien de la populacion e la sauvaguarda de la vita deus quartièrs. Aqueths que coneishón la desertificacion sonque arron la segonda guèrra mondiau (disparicion deu gematge e deu bordatge, generalizacion de la cultura deu milhòc).

La copadura de la transmission deu patrimòni correspon a la desapareishuda de la vita comunitària deus barris. Mes s'es vertat que la societat tradicionau aquera desapareishó, l'esperit comunitari que perdura autanplan en los rapòrts sociaus com dens la dança.

* Seuva de pins.

** La lei sus l'assaniment e lo plantament de las Lanas en 1857 que permetó aus notables de s'apropriar los comunaus tà'us ensemenar.

### 1.2.2– La valor collectiva deu rondèu

Dens la societat tradicionau, l'individú èra dependent de la familha, era medisha ligada per relacions e solidaritats de vesiatge. Qu'avèva d'arrespectar aqueras règlas implicitas e explicitas deu grop tà non pas està'n estremat. Que tornam trobar lo quite rapòrt en la dança qui tienèva ua plaça rituau de prumèra. *« ... En los véser atau possedits per la frèba deu movement que comprenen que lo plaser de la dança se sii mantiengut a lor a la hauçada d'un rite... »* G. Guillaumie Chansons et danses de la Gascogne, coll. Anthologie de la littérature et du Folk-Lore gascons, n° 7, éd. Delmas, 1945.

La nosta epòca, caracterizada per la vaduda de l'individualisme, s'opausa au modèle tradicionau. Totun es indispensable taus dançaires d'arrespectar las règlas collectivas de l'anar de la dança on tot cadun profieita de la fòrça deu grop en tot balhar-li la soa energia pròpia. Quitament uei lo dia, non s'i pòt dançar shens aqueth generós engatjament.

### 1.2.3– La plaça deu dançaire

L'importància deu supòrt de la dança e de la règla deu grop estant establida, com n'es de l'actitud deu dançaire ?

Se cau brembar que lo dançaire tradicionau èra tot purmèr un tribalhaire, lo cós deu quau se'n vedèva de rudas. Sonque ua mestrejada hòrta de l'esfòrç, emparada suu contaròtle de l'alet, de l'impulsion e de l'ehloishada musculara que permetèva rendament e eficacitat shens domaus tau còs. Au moment deus tribalhs collectius qu'avèva de's sosméter a ua cadéncia comuna impausada, a travèrs lo cant, peu miaire de tribalh (ex. la garba). En situacion de dança, l'individú sosmetèva l'engatjament corporau son a d'aquera puishança e economia deu gèste, dant ua armonia tant a la soa evolucion com a la deu grop.

*Même si notre mode de vie nous a éloignés de cette dimension phy - sique, nous ne pouvons ignorer cet engagement corporel du danseur. Loin d'être contraignants, le support de la danse et l'évolution du groupe offrent à l'individu la possibilité de dépassement. Le danseur l'utilise en fonction de son génie et de sa sensibilité propre. Il personnalise ainsi son improvisation tout en respectant les règles du rondeau et communique son dynamisme au groupe. Et ceci n'est pas le moindre des enchantements de la danse populaire.*

### *2– Le rondeau*

#### *2.1– Présentation générale de la danse*

##### *2.1.1– Témoignages anciens*

*À l'époque de nos premiers collectages dans les années soixante-dix, il était difficile de voir danser le rondeau en situation de bal. Pour com - pléter notre approche de la danse, nous avons eu recours aux témoignages oraux des informateurs et aux écrits des chercheurs de la fin du XIX^e^ siècle ou du début du XX^e^. Nous pouvons de cette façon mesurer l'évolution de la pratique du rondeau sur un siècle et demi. De plus ces textes nous don - nent des indications sur le caractère collectif de la danse et l'importance de celle-ci dans la société traditionnelle, aspects aujourd'hui disparus. Mais les chercheurs, souvent extérieurs au groupe social qu'ils décrivent, ont pu aussi projeter leurs propres fantasmes de vie rurale conviviale et folklorisée. Il convient par conséquent de relativiser ces témoignages écrits et oraux, de les comparer et de les confronter à notre pratique de la danse en atelier ou en bal.*

« ... Le rondeau était, il y a trente ou quarante ans encore, la seule danse populaire dans la plus grande partie de nos villages landais... On danse le rondeau soit simplement en chantant, au claquement des sabots, aidant à marquer la mesure, - au truc de l'escl̀op e a pos de cançons - soit au son des instruments... En dehors des particularités chorégraphiques que comportent certaines chansons de neuf et énumératives, il y a à distinguer deux sortes principales de rondeaux, le rondeau fermé *(ronda barrada o boclada)* et le rondeau ouvert *(ronda aubèrta o trencada)*. Le premier, qui est la danse en rond ordinaire connue en tous pays, ne s'exécute presque jamais qu'à l'aide de chansons. Dans le second, qui s'accommode indifféremment des chansons et du son des instruments, la chaîne, dénouée, est conduite par l'un des danseurs *(lo qui mia)*, - sauf en quelques cas spéciaux c'est presque toujours à un homme qu'est dévolu ce rôle, - s'enroulant sur elle-même à l'autre bout quand la longueur l'exige, d'où il suit que l'allure des danseurs se réduit graduellement à partir d'un certain point de la spirale et que le dernier *(lo qui tòca)* est souvent réduit à tourner passivement sur place, tant que la ronde dure, ce qui pour l'ordinaire le désigne aux

Quitament si l'anar de víver noste nos aluenha de la dimension fisica aquera, non podem ignorar l'engatjament corporau deu dançaire. Luenh d'estar contranhents, lo supòrt de la dança e l'evolucion deu grop auhereishen a l'individú la possibilitat de despassament. Que l'utiliza en foncion deu son engenh e de la sensibilitat soa. Atau que personaliza la soa improvisacion en tot respectar las règlas deu rondèu e comunica lo son dinamisme a l'ensemble deus dançaires. E n'es pas lo mendre deus encantaments de la dança populara.

### 2– Lo rondèu

#### 2.1– Presentacion generau de la dança

##### 2.1.1– Testimoniatges ancians

Per las annadas setanta, data deus nostes prumèrs collectatges, non s'i vedèva pas guaire a dançar lo rondèu en situacion de bal. I avèva donc necèra de prener en compte los testimoniatges oraus deus informators e los escriuts deus cercaires de la fin deu sègle XIX^au^ o deu començar deu XX^au^. Que permet de har lo comparèr de l'estat deu rondèu sus un sègle e miei. Aqueths tèxtes son ua endica màger deu hèit collectiu de la dança e de la plaça qui tienèva en la vita vitanta de la societat tradicionau. Mes los cercaires qui espiavan lo grop de dehòra estant podón tanben projetar lors fantasmas pròpis de vita rurau conviviau e folclorizada. Cau donc relativizar aqueths testimoniatges escriuts e oraus, comparà'us e confrontà'us a la nosta practica de la dança en talhèr o en bal.

*« ... Trenta o quaranta ans a, qu'èra lo rondèu la sola dança popula - ra en la màger deus nostes vilatges landés... Dançan lo rondèu sii simpla - ment en cantar, au trucar deus esclòps, ajudant a marcar la mesura, - au truc de l'esclòp e a pos de cantas - sii au son deus instruments... En dehò - ra de las particularitats coregraficas qui pòrtan daubuas cantas de nau e enumerativas que i cau véser dus escantilhs màgers de rondèus, lo rondèu barrat* (ronda barrada o boclada) *e lo rondèu obèrt* (ronda aubèrta o trencada). *Lo prumèr, qui ei la dança en rond ordinària coneguda en tots païses, non se hè pas quasi jamei que en cantar. En lo segond qui s'acomò - da indiferentament de las cantas e deu son deus instruments, la cadena, desnodada, es miada per l'un deus dançaires (lo qui mia), - manca en quauques cas especiaus es quasi tostemps a un òmi qui ei dat lo ròtle aqueth, - s'atormerant sus si medisha a l'aute cap quan la longor s'ac vòu, d'on decola que l'anar deus dançaires se reduseish chic a chic a partir d'un cèrt punt de l'espirala e que lo darrèr (lo qui tòca) es sovent redusit a virar passivament sus plaça, tant que dura la ronda, çò qui de costuma lo designa a las insultas de l'assisténcia, e tanben, en compensacion, li balha lo dret de préner lo cap au torn seguent. Mes arriba sovent e quasi tostemps en cèrts vilatges, que tà aver los movements mei libres se sepa - ran en duas o tres*

quolibets de l'assistance, et aussi, en compensation, lui donne le droit de prendre la tête au tour suivant. Mais il arrive fréquemment, et c'est même l'habitude dominante en certains villages, que pour avoir les mouvements plus libres, on se sépare en deux ou trois chaînes distinctes, en quatre au besoin, formant autant de demi-cercles concentriques, et dont les meneurs respectifs se tiennent un peu en arrière l'un de l'autre, celui de la chaîne intérieure ayant le pas sur le second, qui précède lui-même le troisième. En d'autres endroits encore on néglige cet arrangement et l'on danse par petits groupes isolés, aussi nombreux que le permet l'espace dont on dispose. Que la chaîne soit ouverte ou fermée, il est partout de règle, en la formant, que les hommes se placent autant que possible en alternance avec les femmes, - autant que possible dis-je, car ce n'est naturellement que lorsque les danseurs de l'un et de l'autre sexe se rencontrent par hasard en nombre égal qu'elle peut présenter dans son entier cette disposition. » *in F. Arnaudin* Chants populaires de la Grande Lande *1912.*

*Ce texte appelle quelques réflexions. D'une part, l'expression* au truc de l'esclòp *laisse supposer que les danseurs, chaussés de sabots, frappent le sol. Cela semble étrange, car le plus souvent les bals se déroulaient à l'extérieur sur la terre battue, donc sans possibilité de trop grande réso - nance. De plus les gens (dans nos témoignages directs), s'ils allaient au bal en sabots, les abandonnaient pour danser soit pieds nus (19e siècle), soit en chaussons ou espadrilles. Le* truc de l'esclòp *pourrait donc sim - plement signifier l'usage des sabots comme instrument de percussion par les non-danseurs (d'après M. et Mme Dumacq de Trensacq, on dansait sans sabots, seul un vieux les utilisait pour frapper (?)).*

*D'autre part, Arnaudin fait la part belle à la* ronda barrada *(rondeau fermé). Cet usage a complètement disparu dans la pratique du rondeau dès le début du siècle. Si l'on fait référence à nos collectages, un seul men - tionne la ronde et encore s'agit-il d'un jeu.*

*Par ailleurs, l'ordonnance mixte des chaînes impliquant l'alternance des couples n'est pas aussi systématique : les collectages montrent ou nous apprennent qu'il existait des chaînes d'hommes (rondeau d'Arengosse, carte postale de la* Moleta de Pascas cf. ill. p. suiv., *concours de rondeau de St Pierre du Mont après 1945...). De même nous avons des rondeaux où le rôle du meneur était assuré et assumé par une femme. Enfin F. Arnaudin dans sa présentation de la* ronda trencada *(rondeau ouvert), privilégie la chaîne unique qui s'enroule en spirale. La formation décrite est plus caractéristique d'une forme de jeu (cf. l'escargot) que de la norme qui requiert plusieurs chaînes. En effet la pratique nous montre que pour pou - voir vivre et évoluer, la chaîne doit être courte (8 danseurs au plus). Louis Bordes dans* La revue de l'Agenais *(1922) le confirme :*

*cadenas distintas, en quate se hè besonh, hant autant de miei cerços concentrics, dont los sengles miaires se tienen un chic a l'endarrèr l'un de l'aute, lo de la cadena de dehens a d'aver lo pas suu segond, qui davan - teja eth medish lo tresau. En d'autes lòcs enqüèra non hèn pas cas a d'aquò e que dançan per petits grops isolats, autant numerós com ac auto - risa l'espaci qu'an. Que sii obèrta o barrada la cadena pertot es de mesa, en la hant, que los òmis e's placin autant com possible en alternància dab las hemnas, - autant com de possible disi, naturaument quan los dançaires de l'un e de l'aute sèxe s'encontran per escàs en nombre egau, que pòt presentà's sancèra en la dispausicion aquera. »* in F. Arnaudin *Chants populaires de la Grande Lande* 1912.

Aqueth tèxte apèra quauques reflexions. De l'ua part l'expression *au truc de l'esclòp* deisha supausar que los dançaires, cauçats d'esclòps e trucan suu sòu. Que sembla estranh pr'amor lo mei sovent los bals se debanavan dehòra sus la tèrra batuda, shens possibilitat de trop gran resson. De mei lo monde (en los testimoniatges dirèctes qu'avem) n'anavan pas au bal dab los esclòps e los deishavan tà dançar sii pèdescauços (sègle 19au), sii en cauçons o espartenhas. Lo truc de l'esclòp poderé significar simplament l'usatge deus esclòps com instruments de musica peus non-dançaires
(d'après Mossur e Dauna Dumacq de Trensac que dançavan shens esclòps, sonque un vielh qui se'n serviva tà trucar (?))

D'un aute costat Arnaudin balha la part bèra a la ronda barrada. L'usatge aqueth a desapareishut sancèrament en la practica deu rondèu tanlèu lo començar deu sègle. Si nos referim aus interlocutors nostes, un sol collectatge menciona la ronda e enqüèra que s'ageish d'un jòc.

D'auta part l'ordenança mixta de las cadenas implicant l'alternància deus cobles n'es pas tan sistematica : los collectatges amuishan o nos aprenen qu'existivan cadenas d'òmis (rondèu d'Arengòsse, carta postau de la Moleta de Pascas cf. ill. p. seg., concors de rondèu de Sant Pèir deu Mont arron 1945...). Autanplan avem rondèus on lo ròtle deu miaire èra assegurat e assumit per ua hemna. Enfin F. Arnaudin dens la soa presentacion de la ronda trencada hica en davant ua sola e longa cadena qui s'atormèra. La fòrma aquesta que sembla mei estar un jòc (cf. lo carcòlh), qu'a ua nòrma qui apèra meilèu la formacion de cadenas bracas descriuta arron. La practica nos amuisha plan que la cadena, tà poder víver e evoluar, qu'a d'estar braca (8 dançaires au mei). Louis Bordes dens *La revue de l'Agenais* (1922) ac confirma : *« Lo cantaire entrainant duas dançairas qu'un aute dançaire e segueish per darrèr s'avança lentament, marcant solament d'un balanç, las mans enterlaçadas, la mesura deu son cant... D'autes parteishen arron per filas de quate o cinc. En quauques minutas son dètz, vint grops, dançant en bon ordi, hant ua sòrta de corau immense qui evo - luciona e avança au ritme de la cançon. Los òmis son los mei hòus e qu'an gèstes mei vius, las hemnas son mei reservadas... ».*

« Le chanteur entraînant deux danseuses qu'un autre danseur suit par-derrière, s'avance lentement, marquant seulement d'un balancement, les mains entrelacées, la mesure de son chant... D'autres partent après par files de quatre ou cinq. En quelques minutes, ils sont dix, vingt groupes, dansant en bon ordre, formant une sorte de chœur immense qui évolue et avance au rythme de la chanson. Les hommes sont les plus exubérants et ont des gestes plus vifs, les femmes sont plus réservées... ». *Quand les danseurs sont trop nombreux :* « Un danseur impatient, avec ses danseuses... va un peu plus loin former un deuxième rondeau. Deux ou trois fois dans la soirée, les essaimages se poursuivent. Il vient un moment où l'on danse partout dans le village... Le caractère principal du rondeau est d'être simple, avec un thème si vague qu'il permettait toutes les improvisations. Avec les jeunes c'était le « tripidium » antique pouvant aller jusqu'à la danse échevelée ; avec les hommes mûrs, il était plus précis et plus mesuré ; avec les vieillards, il n'était plus qu'une marche légèrement sautillante où il ne restait que le rythme... Ces files évoluaient avec aisance : rien d'un ordre rigide réglé d'avance, chacun obéissant seulement à sa fantaisie. »

*Arnaudin insiste lui aussi sur la liberté d'interprétation et la richesse des styles du rondeau.*

« ... Selon les localités, le pas et l'allure générale du rondeau ouvert diffèrent plus ou moins...

En tel endroit... on s'éternise sur place : autant de chemin en arrière qu'en avant, comme les mauvais ânes. En tel autre, on court comme la pie, en sautillant - au trôt de l'agaça - et souvent tout de guingois, comme un chien qui va à vêpres. En tel autre, c'est un trépignement enragé sur toute la ligne : malheur aux pieds qui ont des distractions aux abords de la chaîne dansante ! En tel autre, on saute hyperboliquement : le triomphe, quand il y a un plancher, est de s'y faire des bosses à la tête. En tel autre encore, emposoat de mossuralha... on se meut posément, correctement, avec une gravité qui veut être cérémonieuse et des intentions de belles manières ».

### *2.1.2– Dynamique de la danse :*

*Le rondeau est structuré en impulsions qui dynamisent la danse et en modulent l'énergie. L'impulsion est la conséquence du relâchement du bassin provocant immédiatement une détente vers le haut et/ou dans le sens de la progression (comme une balle rebondissant au sol). Dans une mesure à 2 temps, la 1re impulsion structurante, de grande amplitude, est en anacrouse du temps fort, la 2nde, est un rebond, plus petit, en anacrouse du 2nd temps.*

La Moleta de Pascas

*l'omelette de Pâques*

Fotogr. F. Bernède, Arjuzanx, Lanas

Quan son tròps los dançaires : *« Un dançaire impacient dab las dançairas soas... va un chic mei enlà tà formar un dusau rondèu. Dus o tres còps per la serada, los eishamiatges se perseguei - shen. Arriba un moment quan dançan pertot peu vilatge... Lo màger caractèr deu rondèu es d'estar simple, dab un tèma tan vague que permetèva totas las improvisacions. Dab los joens qu'èra lo « tripidium » antic qui podèva anar dinc a la dança descabestrada ; dab los òmis madurs mei precís e mesurat que's hasè - va ; dab los vielhs n'èra pas mei qu'ua dança sautericanta on non demorava que lo ritme. Los seguicis evoluavan dab aisidèr : arren d'un ordi rigide reglat per avança, cadun aubedissent a la soa fantasia sonque.»*

Lo quite Arnaudin que hica l'accent sus la libertat d'interpretacion e la riquessa deus estilles deu rondèu.

*« ...Segon los parçans, lo pas e l'anar generau deu ron - dèu obèrt que difèran mei o mensh ... En tau endret... s'eter - nizan sus plaça : autant de camin en darrèr com en davant, com los asos maishants. En tau aute, corren com la piga, en sautericant - au tròt de l'agaça - e sovent tot de guingòi, com un can qui va a vrèspas. En tau aute es ua treperada enraujada d'un cap a l'aute : malur aus pès qui an distraccions aus abòrds de la cadena dançaira ! En tau aute sauta iperbolicament : lo trionfe quan i es un planchèr es de s'i har tonhas suu cap. En tau aute enqüèra, emposoat de mossuralha... que's mavan posadament, corrècta - ment, dab un seriós qui's vòu ceremoniós e intencions de bonas manèras.*

### **2.1.2– Dinamica de la dança :**

Lo rondèu es estructurat en impulsions qui dinamizan la dança e ne modulan lo balanç. L'impulsion que resulta de l'ehloishada deu malh, seguit de tira d'un ressòrt en rebomb cap a haut e/o cap abans (com ua pelòta que hèn rebombar per tèrra).

En ua mesura de dus temps, la prumèra impulsion estructuranta, de gran endom es en anacrosi deu temps hòrt, la dusau es un rebomb, mei petit, en anacrosi deu segond temps.

*Dans un cycle de pas de rondeau la qualité des impulsions est différente d'une mesure à l'autre (voir le détail dans le chapitre descriptif de chaqueforme de rondeau).*

*D'une façon générale, l'évolution du danseur est provoquée par le déplacement de son propre centre de gravité, situé légèrement au-dessus du bassin. Donc quelle que soit la direction du déplacement (avant, arrière ou de côté), le mouvement part du bassin. En conséquence le pied d'appui doit être à l'aplomb du poids du corps, jamais au-delà. Cette attitude corporelle confère à la danse sa fluidité caractéristique et permet au danseur de se mouvoir sans tension. Les épaules sont basses et l'avant-bras perpendiculaire à l'axe du corps. Le bras est relâché et tonique. Son mouvement, signe d'une bonne attitude de danseur de rondeau, n'est que le prolongement des impulsions du corps.*

*Pour entrer en danse, avant de commencer l'évolution, les danseurs* prennent la cadence *en marquant sur place les impulsions.*

### *2.1.3– La musique et la chanson, supports de la danse*

*Remarques générales*

*Tout d'abord, il convient de préciser que les usages actuels de notation, nés de la standardisation de la musique savante européenne, ne permettent qu'une transcription imparfaite des rythmes et modes • des musiques traditionnelles. Le répertoire du rondeau n'échappe pas à ce constat : emploi d'échelles non tempérées•• dans les mélodies, ou rythmes oscillant entre les mesures à 2/4 et à 6/8. La notation employée ici n'est donc qu'une indication. Pour comprendre le rapport entre la danse et son support musical, nous nous sommes appuyés sur les collectages actuels et les écrits anciens, témoignages d'une époque où la pratique était vivante, tel le texte de Louis Bordes (opus cit.) :*

« ... Sur la place, un dimanche, un refrain traverse l'air, retentissant :

*Mon pair, ma mair, maridatz-me = Mon père, ma mère, mariez-moi*

*Jo qu'ac vòli, vòli, vòli... = Je le veux, veux, veux...*

...la mélodie et les paroles donnaient à l'ensemble un ordre souple, libre, léger...

Tous et toutes obéissaient à la direction du chanteur qui menait le rondeau, ce qui n'était pas chose facile. Une savante économie ménageait la voix et les forces du danseur... Et cela donnait aisance et calme ; on ne sentait pas la fatigue...

La musique est écrite sur les cinq premières notes de la gamme. Bien rares sont les rondeaux chantés qui vont jusqu'à la sixième car il fallait peu d'effort pour chanter en dansant... Mais que l'on songe que dans nos chants populaires, il n'y a pas une note qui soit pure, qu'elles sont toujours

En un cicle de pas de rondèu la qualitat de las impulsions es diferenta d'ua mesura a l'auta (véser lo detalh au capítol descriptiu de cada fòrma de rondèu).

D'ua faiçon generau, es lo desplaçament deu son centre de gravetat (situit leugèrament au dessús deu malh) qui hè botjar lo dançaire. Donc quau que sii la direccion de desplaçament (en davant, en darrèr o suu costat), lo movement que parteish deu malh enlà. En consequéncia, lo pè d'empara a d'estar a l'aplomb deu pes deu còs, jamei delà. L'actitud corporau aquera balha a la dança lo son anar de lis caracteristic e permet au dançaire de's màver shens tension. Las espatlas son baishas e l'avantbraç perpendicular a l'èish deu còs. Lo braç es ehloish e tonic. Lo movement son, signe d'ua bona actitud de dançaire de rondèu, n'es pas que lo perlongament de las impulsions deu còs.

Tà entrar en dança, abans de començar l'evolucion, los dançaires se dèishan har peu sentit deu rondèu e que *prenen la cadéncia* en marcar sus plaça las impulsions.

### 2.1.3– La musica e la canta, supòrts de la dança

Remarcas generaus

Cau tot prumèr precisar que los usatges actuaus de notacion, vaduts de l'estandardisacion de la musica sapienta europèa, non permeten qu'ua imperfèita transcripcion deus ritmes e mòdes• de las musicas tradicionaus. N'i escapa pas lo repertòri deu rondèu : emplec d'escalas non temperadas•• en las melodias o ritmes qui's passejan enter las mesuras a 2/4 e a 6/8. La notacion emplegada ací n'es pas mei lavetz qu'ua endica.

Per compréner lo rapòrt enter la dança e lo supòrt musicau son, nos èm emparats suus collectatges actuaus e suus escriuts vielhs, testimoniatges d'ua epòca quan èra vitèca la practica. Louis Bordes (opus cit.) :

*« ... Sus la plaça, un dimenge, un repic trauca l'aire, retrenint :*

*Mon pair, ma mair, maridatz-me*

*Jo qu'ac vòli, vòli, vòli...*

*...la melodia e las paraulas davan a l'ensemble un ordi sople, libre, leugèr...*

*Tots e totas aubedivan a la direccion deu cantaire qui miava lo rondèu, çò qui n'èra pas causa aisida. Ua economia sapienta menatjava votz e fòrças deu dançaire... E aquò dava aisidèr e calma ; non sentivan la fatiga...*

*La musica es escriuta sus las cinc prumèras nòtas de la gama. Rares son los rondèus cantats qui van dinc a la sheisau pr'amor calèva chic d'esfòrç tà cantar en dançar... Mes que pensan que dens los nostes cants populars non i a pas ua nòta qui sii natra, son tostemps variadas per in-*

variées par des inflexions, des notes de passage discrètes, presque insensibles à une oreille peu exercée... Ces cinq notes, ces cinq pauvres notes... sont d'une douceur, d'une richesse, d'une souplesse que ne peuvent soupçonner ceux qui ne les ont pas entendues... ».

*Le rondeau décrit ci-dessus appartient à un domaine voisin à celui de notre étude mais nous retrouvons dans nos enregistrements, les inflexions et la souplesse de l'interprétation des chanteurs et, chez les musiciens, l'omniprésence de la cadence qui pouvait même parfois supplanter la partie mélodique.*

*Les deux textes suivants témoignent de l'organisation du chant :*

« C'est par les femmes... en l'absence d'instruments, que le chant est habituellement conduit. A mesure que la chaîne s'ébranle, elles entonnent, à deux le plus souvent, sinon même à trois, - toujours à l'unisson, inutile de l'ajouter, - une partie du premier couplet, qu'elles disent deux fois, et que les autres danseurs reprennent aussitôt tous ensemble et disent deux fois également ; puis on procède de même pour la seconde partie. Ce n'est jamais d'une haleine qu'un couplet, si court qu'il soit, est dit par les meneuses de chant, et c'est, dans chaque pièce, invariablement aux mêmes endroits que doivent se faire, et qu'elles font toutes, d'instinct, les scindements... ». *(in F. Arnaudin* Chants populaires de la Grande Lande, *op. cit.)*

*J.-Fr. Bladèr (Lectoure, Gers 1827-1900) précise le rôle imparti au meneur de chant et de danse :* « ... le chef de danse et de chant entonne, presque toujours au repos, la première partie du couplet, que tous les autres danseurs répètent aussitôt, pendant qu'ils marquent la mesure en balançant leurs mains enlacées. Après cet avertissement, donné une fois pour toutes, la danse et le chant continuent de la façon suivante, pour ne finir qu'avec la chanson : le chef de danse et de chant met la ronde en branle, avec la première partie du couplet initial, que la masse des danseurs répète aussitôt. Cela fait, le chef passe, si la chanson le comporte, à la portion du couplet qu'il doit dire seul, et que suit incontinent le refrain, répété par les danseurs... »

* *Mode : particularité de la gamme caractérisée par la disposition des intervalles (ton et demi ton) sur une octave.*

** *L'échelle tempérée est définie en demi-tons fixes.*

***La métrique***

*Les rondeaux chantés collectés sont en majorité de métrique irrégulière. Le maintien du rythme de l'évolution n'est possible que si les chanteurs sont les danseurs. Ainsi peuvent-ils introduire dans le chant les impulsions structurantes et communiquer à la danse leur propre dynamisme. En conséquence ce n'est pas la métrique de la mélodie chantée qui est primordiale, mais la régularité de celle de la danse. Et pourtant les respirations du chant respectent les phrases musicales !*

*flexions, nòtas de passatge discrètas, insensiblas quasi a ua aurelha chic rompuda... Las cinc nòtas aqueras, las cinc praubas nòtas... son d'ua doçor, d'un richèr, d'ua soplessa que non se pòden figurar los qui non las an pas entenudas... ».*

Quitament se lo rondèu descrivut ací es d'un maine vesin deu noste qu'i podem tornar trobar parièr dens los enregistraments de cantaires, las inflexions e la soplessa de l'interpretacion e en çò deus musicians de rotina l'omnipreséncia de la cadéncia, qui podèva quauque còp estremar la partida melodica. Los dus tèxtes seguents que testimonian de l'organizacion deu cant :

*« Per las hemnas es... en l'abséncia d'instruments qui lo cant es condusit a l'acostumada. A mesura qui la cadena e s'ebranla entonant, a duas lo mei sovent, senon quitament a tres, - tostemps a l'unisson, inutile d'ac hornir, - ua part deu prumèr coplet que disen dus còps e que los autes dançaires e tornan préner autanlèu tots amassas e disen dus còps egalment ; puish que procedin parièr tà la dusau part. N'es pas jamei d'un trèit qu'un coplet, per tan brac qui sii, es dit per las miairas deu cant, e es, dens cada pèça, tostemps aus medishs endrets qu'an de's har, e qui hèn totas, d'instint, las copaduras... ».* (in F. Arnaudin *Chants populaires de la Grande Lande,* op. citat).

J.-Fr. Bladèr (Lectora, Gèrs 1827-1900) precisa lo ròtle deu miaire deu cant e de dança : *« ... lo capdau de dança e de cant entona, quasi tostemps au repaus, la prumèra part deu coplet que tots los autes dançaires e tornan díser autanlèu, pendent que marcan la mesura en balançar las mans lors enterlaçadas. Arron aqueth avertiment, dat un còp per totas, la dança e lo cant persegueishen de la faiçon seguenta, tà n'acabar pas que dab la canta : lo capdau de dança e de cant hica la ronda en branle, dab la prumèra part deu coplet iniciau que la massa deus dançaires e torna díser autanlèu. Aquò hèit, lo capdau passa, se la canta e l'a, a la part deu coplet qu'a de díser sol e qui segueish de tira l'arrepic, tornat peus dançaires... ».*

* Mòde : particularitat de la gama caracterizada per la disposicion deus intervalles (ton e miei ton) sus ua octava.

** L'escala temperada es definida en mieis tons fixes.

**La metrica**

Las cantas de rondèu collectadas, son magement de metrica irregulara. Es indispensable, tà la tienuda deu balanç que los cantaires e siin a l'encòp los dançaires. Atau qu'estructuran las impulsions de la canta, que li comunican l'anar deu balanç lor. N'es pas lavetz la metrica de la canta qui es en davant mes la regularitat de la metrica de la dança. E totun l'alet de la canta respècta las frasas musicaus !

*À l'inverse, les rondeaux instrumentaux collectés ont en commun une structure mélodique correspondant à un cycle de pas de danse (4 mesures). Ces rondeaux forment presque exclusivement le répertoire de bal d'aujourd'hui. Cependant pour les danseurs les sensations dans l'un ou l'autre des cas sont tout à fait différentes. Cet aspect permet de comprendre le témoignage de G. Guillaumie, in Opus cit. pp. 116-117 :* « ...Voilà pour les bals en musique, et encore il arrive fréquemment que les danseurs font taire un moment l'instrument et tourbillonnent au son de leur propre voix, surtout dans certaines formes du rondeau... ». *Un témoignage similaire nous fut donné en 1986 par Abel Dulau, accordéoniste de Garein. Peut-être est-ce pour cela que les airs joués (donc par des gens qui ne dansent pas) sont réguliers.*

*À l'écoute des documents, le tempo des rondeaux est compris majoritairement entre 112 et 116. Donc le tempo ne semble pas être un élément caractéristique des différentes formes en chaîne, en couple ou des Petites Landes du rondeaux. Par contre* garder la cadence*, terme employé par les gens pour définir la façon de jouer, chanter ou mener la danse, est déterminant. Cette appellation définit l'organisation et la qualité des impulsions alternativement fortes et faibles. La cadence confère à la danse une dynamique et un style propre, dont rend compte l'interprétation, surtout quand le rondeau est chanté par les danseurs. Quant à la mélodie et au rythme, a priori ils ne déterminent rien. Pour preuve, ces airs de rondeau qui s'emploient aussi bien pour danser les formes en chaîne qu'en couple :* Quan la nòvia se'n va au lièit, Dancem dauna, Nse'n tornaram pas enqüèra Jan, A Lencouacq (Brocars, Sant Sever...) que i a ua hèsta... *D'autre part, un même air peut servir de support à plusieurs rondeaux chantés, avec parfois des paroles courtes ou au contraire un long développement :* Au prat de Larròca / Lo curèr de Sòre, La mair e la soa hilha / Aqueth putenh de pire, A l'ombreta d'un aubar / Las castanhas de papà (version chantée de Roquefort), *etc.*

*De nombreuses interrogations demeurent encore. Y avait-il des rondeaux exclusivement instrumentaux ? Leur interprétation différait-elle de celles des rondeaux chantés ? Ces derniers étaient-ils plus lents ? Les réponses divergent.*

*Une dernière remarque concerne le répertoire et l'interprétation de musiciens. Autrefois, chanteurs, danseurs et musiciens, originaires d'un même lieu, s'exprimaient dans le style propre à leur région. Aujourd'hui le bal rassemble un public varié aussi bien par ses origines que par ses expériences. Il est donc nécessaire d'ajuster les envies et connaissances des musiciens et des danseurs et cela implique un minimum de règles. Par exemple, que les musiciens soient conscients de la forme du rondeau qu'ils jouent, qu'ils l'annoncent et que les danseurs prennent le temps d'écouter la musique afin d'entrer en danse.*

A l'envèrs, los rondèus instrumentaus collectats an amassas ua estructura melodica corresponent a un cicle de pas de dança (4 mesuras). Son aqueths que trobam quasi sonque dens lo repertòri de bal de uei lo dia. E totun taus dançaires, lo sentit dens l'un o l'aute deus cas n'es tot diferent ! Aquò que permet de compréner lo testimoniatge de G. Guillaumie, dens Opus cit. pp. 116-117 que conta : *« ... Atau taus bals en musica, e enqüèra qu'arriba sovent que los dançaires e hasquin carar un moment l'instrument e virolegin au son de lor quita votz, sustot dens daubuas fòrmas deu rondèu... ».* Un testimoniatge similar nos estó contat en 1986 per Abel Dulau, acordeonista de Garenh. Lhèu es pr'amor d'aquò que los aires sonats (donc per monde qui non dançan pas) e son regulars.

A l'escota deus documents, lo tempo deus rondèus es magement comprés enter 112 e 116. Lavetz lo tempo non sembla pas un element caracteristic de las diferentas fòrmas en cadena, en coble o de las Petitas Lanas deu rondèu. Per contra guardar la cadéncia, un tèrmi emplegat peu monde tà definir la faiçon de sonar, cantar o miar la dança, es çò de màger. Aquesta denominacion que defineish la qualitat de las impulsions en alternància hòrtas o flacas. La cadéncia que balha a la dança ua dinamica e un estille pròpi, de qui rend compte l'interpretacion, subertot quan es cantat lo rondèu peus dançaires. La melodia e lo ritme a priòri non determinan pas arren. Per pròva aquestes aires de rondèus qui serveishen autanplan per dançar las fòrmas en cadena o en coble : *Quan la nòvia se'n va au lheit, Dancem dauna, Nse'n tornaram pas enqüèra Jan, A Lencoac (Brocars, Sant Sever...) que i a ua hèsta...* D'un aute costat un quite aire pòt servir de supòrt a mantuns rondèus cantats dab quauque còp paraulas bracas o au contra longas istuèras cantadas : *Au prat de Larròca / Lo curèr de Sòre, La mair e la soa hilha / Aqueth putenh de pire, A l'ombreta d'un aubar / Las castanhas de papà (version cantada de Rôcahòrt),* etc.

Questions numerosas que demoran enqüèra. I avèva rondèus sonque instrumentaus ? Èran soats de faiçon auta que los rondèus cantats ? Serén mei lents aquestes ? Las responsas non s'acòrdan pas.

Ua remarca ultima pertòca lo repertòri e l'anar de soar deus musicians. Autes còps, cantaires, dançaires e musicians, originaris d'un medish lòc que s'exprimivan en l'estille pròpi deu lor parçan. Uei lo dia lo bal qu'amassa un public barrejat autanplan per las originas com per las experiéncias. Que hè hrèita lavetz d'ajustar las envejas e las coneishenças deus musicians e deus dançaires e qu'implica un minimum de règlas. Per exemple que siin los musicians conscients de la fòrma de rondèu que sonan, que l'anónciin e que los dançaires preniin lo temps d'escotar la musica per d'entrar en dança.

### 2.2– Rondeau en chaîne

*La forme en chaîne du rondeau se rencontre au nord de la vallée de l'Adour et occupe la majeure partie du massif forestier. La zone littorale et certainement la Chalosse et le Tursan, au sud de l'Adour, connaissaient cette forme mais sa disparition ancienne explique l'absence de témoignages directs. La forme en chaîne, majoritairement pratiquée, est appelée Ygos/Labrit mais cette appellation inclue l'ensemble des villages environnants. De nombreuses variations individuelles ou/et collectives s'exécutent sur le pas. La variante géographiquement la plus importante est celle du Marsan, entre Adour et Midouze.*

#### 2.2.1– Organisation du rondeau

**Formation :** *Plusieurs chaînes courtes (de 5 à 7 danseurs).*

*Les danseurs se tiennent côte à côte, main dans la main, bras le long du corps, cassé au niveau du coude, avant-bras relevés devant soi, perpendiculairement à l'axe du corps. Les hommes passent leurs bras pardessus ceux des femmes. Cette attitude, permettant une certaine élasticité, est le gage de la maîtrise et de la cohésion de la chaîne.*

*Un homme mène la chaîne* (lo qui mia)*, un autre la conclut* (lo qui tòca)• *Les autres danseurs se répartissent sur la chaîne, plutôt par couple, mais pas obligatoirement. Dans certaines circonstances (concours, public majoritairement féminin...), des chaînes peuvent être composées uniquement d'hommes ou de femmes, l'une d'elles assumant dans ce cas le rôle de meneur.*

*• lo qui tòca (littéralement « celui qui touche ») : référence au monde pastoral où le gardien contrôle le déplacement et la cohésion du troupeau en fermant la marche et en aiguillonnant les retardataires. Le terme occitan tocar (toucher), définit cette action.*

**Déplacement :**

*Le déplacement se fait dans le SAM. La chaîne avance légèrement arquée, chacun devant pouvoir voir les autres danseurs. Son évolution est tonique, s'étirant et se rétrécissant comme un ressort, sur un cycle de pas de rondeau, grâce à l'action conjuguée du meneur et de celui qui tòca.*

*Le rôle du meneur est important. Un danseur est reconnu implicitement apte à mener quand il peut conduire et dynamiser l'évolution de sa chaîne, sans fatiguer les danseurs.*

*Bien qu'apparemment secondaire, le rôle de celui qui* tòca *est lui aussi fondamental. C'est lui qui par sa position légèrement à l'intérieur, gère la cohésion, l'élasticité et la forme légèrement incurvée de la chaîne. En cas de progression plus rapide d'une chaîne, son meneur passera derrière celle qui précède (on ne coupe jamais la trajectoire des autres danseurs). Le rondeau étant dansé par plusieurs chaînes, l'une d'entre elles mène l'évolution, en l'occurrence la première formée puisque les autres se positionnent par rapport à celle-ci.*

### 2.2– Rondèu en cadena

La fòrma en cadena deu rondèu se tròba au Nòrd de la vath de l'Ador e s'espandeish per la màger part deu massís boscat. La zòna litorau e probable la Chalòssa e lo Tursan, au sud de l'Ador, coneishèvan la fòrma aquera mes la soa desapareishuda anciana explica l'abséncia de testimoniatges dirèctes. La fòrma en cadena, magement practicada, es aperada Igòs/Labrit mes l'apellacion aquera cobreish l'ensemble deus vilatges a l'entorn. Variacions individuaus e/o collectivas en nombre se hèn suu pas. La varianta geograficament mei espandida es la deu Marsan, enter Ador e Midosa.

#### 2.2.1– Anar deu rondèu

**Formacion :** Mantuas cadenas bracas (de 5 a 7 dançaires).

Los dançaires se hican ras e ras, man dens la man, braces lo long deu còs, plegats a hautor deu cobde, abantbraces quilhats per davant de si medish perpendiculars a l'axe deu còs. Los òmis passan los braces per dessús los de las hemnas. L'actitud aquesta - qui permet ua cèrta elasticitat - es lo gatge de la mestresa e de la coesion de la cadena.

Un òmi mia la cadena (lo qui mia), un aute es a l'aute cap *(lo qui tòca)*•. Los autes dançaires se hican sus la cadena, meilèu en coble mes n'es pas obligat. En quauques circonstàncias (concors, public magement de hemnas...), las cadenas pòden estar compausadas unicament d'òmis o de hemnas, l'ua d'aquera assumeish lavetz loròtle deu qui mia.

• lo qui tòca : referéncia au monde pastorau on lo guardian contaròtla lo desplaçament e la coësion deu tropèth en barrar la marcha e en dar l'agulhada aus retardataris. Lo vèrbe tocar que defineish l'accion aquera.

**Desplaçament :**

Lo desplaçament se hè dens lo SAM. La cadena avança un chic arcada, cadun deu poder véser tots los autes dançaires. L'evolucion soa es tonica, a s'estirar e s'estretir com un ressòrt, sus un cicle de pas de rondèu, mercés a l'accion conjunta deu qui mia e deu qui tòca.

Loròtle deu qui mia es important. Un dançaire es de fèit reconeishut bon tà miar quan pòt, shens fatigar los dançaires, condusir e dinamizar l'anar de la cadena soa.

A prumèra vista segondari, lo ròtle deu qui tòca es tanben màger. Es eth qui per la posicion un chicau dehens qu'a, hè la coesion, l'elasticitat de la cadena e la fòrma un chic arcada de la cadena. En cas de progression mei rapida d'ua cadena, lo qui mia passarà per darrèr la qui davanteja (non trencan pas lo camin deus autes dançaires).

Lo rondèu es dançat per mantuas cadenas, l'ua que'n mia l'evolucion, en l'ocurréncia la purmèra formada puishque las autas se posicionan per rapòrt a d'aquera.

### *2.2.2– Structure de base*

*L'analyse des nombreux pas du rondeau, nous a amené à dégager une structure de base, non collectée mais sous-jacente à toutes les formes. Notre expérience de la pratique de la retransmission nous fait aborder l'apprentissage du rondeau par l'acquisition, dans un premier temps, de cette structure de base.*

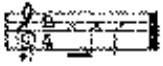
*Nous retrouvons cette structure de base dans la forme en couple avec toutefois un style et une cadence propres. Peut-être est-elle utilisée dans les déplacements libres des rondeaux-jeux car elle peut l'être dans les congos dits ronds. Cette forme s'apparente à la* ronda correnta *(ronde cou - rante) citée par Arnaudin (p. XXXVI opus cit.).*

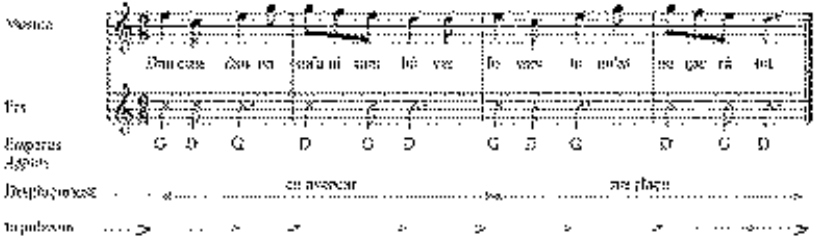
### 2.2.2– Estructura de basa

L'analisi deus numerós pas de rondèu nos hèn desgatjar ua estructura de basa, non collectada mes que tròban per devath totas las fòrmas. L'experiéncia qu'avem de la practica de la retransmission nos hè abordar l'aprentissatge deu rondèu per l'acquesida, en un purmèr temps, de l'estructura de basa aquera.

Aquera estructura de basa es la medisha dens la fòrma en coble dab totun un estille e ua cadéncia pròpis. Es lhèu utilizada en los desplaçaments libres deus rondèus jòcs pr'amor que'n pòt estar en los congòs dits ronds. La fòrma aquera s'aparenta a la *ronda correnta* citada per Arnaudin (p. XXXVI opus cit.).

Cellula de basa : 6/8 = 2/4



Descriptiu per mesura

***Mesure 1*** *: progression en avant*

*Durant toute la mesure, le danseur est face au centre mais son bassin est orienté vers la G. Le danseur effectuera par conséquent un déplace - ment de biais (± 45° par rapport au centre).*

♪ *: départ pied G posé de biais. Déplacement franc, résultat de l'im - pulsion antérieure (fin de mesure précédente).*

♪ *: pied D posé à la hauteur du pied G.*

*: pied G posé de biais.*

*Sur l'impulsion de fin de mesure, changement d'orientation du haut du corps : celui-ci se retrouve en totalité dans le sens du déplacement de biais.*

***Mesure 2*** *: progression en avant, prolongeant celle de la Mesure 1.*

♪ *: pied D posé en avant.*

♪ *: pied G posé à la hauteur du pied D.*

♩ *: pied D en avant.*

*Sur l'impulsion de fin de mesure, le corps tout entier s'oriente vers le centre et gardera cette attitude durant les Mesures 3 et 4 du cycle.*

***Mesure 3*** *: sur place, face au centre.*

♪ *: pied G posé dès la fin de l'impulsion précédente.*

♪ *: pied D posé.*

♩ *: pied G posé. Légère impulsion.*

***Mesure 4*** *: sur place, face au centre.*

♪ *: pied D posé dès la fin de l'impulsion précédente.*

♪ *: pied G posé.*

♩ *: pied D posé.*

*L'impulsion en fin de Mesure 4 (fin de cycle) est fondamentale. Elle permet de reprendre l'élan pour la progression de la Mesure 1 et de repo - sitionner le corps.*

***Évolution du meneur :***

*Sur l'impulsion en fin de Mesure 2, le meneur pivote légèrement vers l'intérieur de la chaîne. Après l'étirement de la progression, la chaîne se resserre.*

*Le meneur peut donner plus ou moins d'ampleur à son mouvement en dépliant le bras D et en s'écartant de sa cavalière. Sur l'impulsion en fin de Mesure 3, il se replacera au côté de sa partenaire.*

**Mesura 1** : progression en davant

Pendent la mesura sancèra es lo dançaire de cara au centre mes qu'a lo malh orientat cap a l'esquèrra. Alavetz harà lo dançaire, un desplaçament de biscòrn (± 45° per rapòrt au centre).

♪ : despart pè G pausat un chic de biscòrn. Desplaçament franc, resultat de l'impulsion anteriora (fin de mesura qui davanteja).

♪ : pè D pausat a la hautor deu pè G.

♩ : pè G de biscòrn.

Sus l'impulsion de fin de mesura, cambiament d'orientacion deu haut deu còs : aqueste se torna trobar sancèr dens lo sens deu desplaçament de costat.

**Mesura 2** : progression en avant, perlongant la de la Mesura 1.

♪ : pè D pausat cap en davant.

♪ : pè G pausat a la hautor deu pè D.

♩ : pè D cap en davant.

Sus l'impulsion de fin de mesura, lo còs sancèr s'orienta cap au centre e guardarà l'actitud aquesta lo temps de las Mesuras 3 e 4 deu cicle.

**Mesura 3** : sus plaça, de cara au centre.

♪ : pè G pausat tanlèu la fin de l'impulsion qui davanteja.

♪ : pè D pausat.

q : pè G pausat. Impulsion leugèra.

**Mesura 4** : sus plaça, de cara au centre.

♪ : pè D pausat tanlèu la fin de l'impulsion qui davanteja.

♪ : pè G pausat.

♩ : pè D pausat.

L'impulsion de fin de Mesura 4 (fin de cicle) es màger. Que permet de tornar gahar balanç tà la progression de la Mesura 1 e de tornar plaçar lo còs en posicion prumèra.

**Evolucion deu qui mia** :

Sus l'impulsion de fin de Mesura 2, lo qui mia se vira un chic cap au dehens de la cadena. Arron l'estirada de la progression, se torna sarrar la cadena.

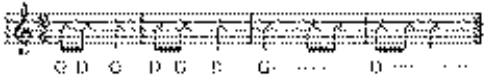
Lo qui mia pòt dar mei o mensh d'endom au movement en desplegar lo braç D e en s'escartar de la cavalièra. Sus l'impulsion de fin de Mesura 3, se tornarà plaçar au ras de la partenària.

### *2.2.3– Forme Ygos/Labrit :*

*La différence avec la structure de base porte sur l'écriture rythmique (Mesure 3) et sur les appuis (Mesures 3 et 4).*

***Mesures 1 et 2** : idem structure de base.*

***Mesure 3** : sur place, face au centre.*



*♩ : pied G posé dès la fin de l'impulsion précédente.*

*♪ : jambe D pliée au niveau de la hanche, donc genou relevé et pied libre.*

*♪ : un léger mouvement arrondi peut-être imprimé au pied D parfaitement relâché. La qualité de ce mouvement est fonction du caractère et de l'intention du danseur.*

***Mesure 4** : sur place, face au centre.*

*♪ : pied D posé de côté et légèrement en arrière.*

*Le mouvement suivant s'exécute en continuité sur la 2e* e *et la* q *de cette mesure.*

*♪*q *: le pied G après un premier mouvement de balancier de la jambe peut*

*— soit se poser à côté du pied D*

*— soit croiser la jambe d'appui et effectuer un second mouvement inverse de balancier, donnant ainsi plus d'énergie au déplacement à venir.*

*NB : il est fondamental de garder les impulsions pour réaliser les mouvements de ces 2 dernières mesures.*

### *2.2.4– Proposition d'exercices pour l'apprentissage du rondeau en chaîne*

*Pour aborder ces exercices, la ronda barrada (ronde fermée) est particulièrement indiquée. En supprimant les problèmes du meneur et de l'évolution en chaîne, elle permet à chacun de trouver son rythme, de l'ajuster collectivement à celui de ses voisins, et petit à petit, offre au groupe, la possibilité d'évoluer sur une pulsation commune. Au cours de la progression pédagogique suivante, les danseurs prendront conscience du groupe (par exemple en regardant leurs partenaires et non le sol) et de leur axe vertical (l'amplitude du déplacement étant limitée par la position de* ronda barrada*).*

***Exercice 1** : sur place en marquant les appuis (3 par mesure), mise en place des impulsions structurantes sur le support (musique ou chant). Les danseurs évoluent mains libres dans un premier temps, puis se tiennent dans un deuxième temps, bras et mains joints dans la position spécifique du rondeau (cf. description). Dorénavant les danseurs garderont cette position.*

### **2.2.3– Fòrma Igòs/Labrit :**

La diferéncia dab l'estructura de basa pòrta sus l'escritura ritmica (Mesura 3) e sus las emparas (Mesuras 3 e 4).

**Mesuras 1 e 2** : idem estructura de basa.

**Mesura 3** : sus plaça, de cara au centre.

♩ : pè G pausat tanlèu la fin de l'impulsion qui davanteja.

♪ : cama D plegada e donc jolh relhevat e pè libre.

♪ : un leugèr movement circular pòt estar dat au pè D perfèitament desligat. La qualitat deu movement aqueste es foncion deu caractèr e de l'intencion deu dançaire.

**Mesura 4** : sus plaça, de cara au centre.

♪ : pè D pausat de costat e un chic a l'endarrèr.

Lo movement seguent se hè en continuïtat sus la dusau e e la q de la mesura aquera.

♪q : lo pè G arron un prumèr movement de balancièr de la cama pòt

— sii pausà's au ras deu pè D

— sii crotzar la cama d'empara e har un segond movement invèrse de balancièr, dant lavetz mei d'energia au desplaçament per viéner.

NB : es fondamentau de guardar las impulsions tà realizar los movements de las 2 darrèras mesuras.

### **2.2.4– Proposicion d'exercicis preparatòris tà apréner lo rondèu en cadena**

Tà abordar los exercicis aqueths, la ronda barrada es especiaument indicada. En suprimir los problèmas deu qui mia e de l'evolucion de la cadena que permet a cadun de's trobar lo ritme, de l'ajustar collectivament au deus vesins, e chic a chic, auhereish au grop, la possibilitat de dançar sus ua pulsacion comuna. Au cors de la progression pedagogica seguenta, los dançaires preneràn consciéncia deu grop (per exemple en espiar los partenaris e non lo per-tèrra) e deu lor èish verticau (l'amplitud deu desplaçament estant limitada per la posicion de ronda barrada).

**Exercici 1** : sus plaça en marcar las emparas (3 per mesura), hicar las impulsions estructurantas suu supòrt (musica o cant). Los dançaires van mans libras en un prumèr temps, puish se tienen en un dusau temps, braces e mans junts en la posicion especifica deu rondèu (cf. descripcion). D'ara enlà los dançaires que guardaràn la posicion aquera.

***Exercice 2*** *: continuer en déplacement SAM.*

*Bras tenus, départ pied G.*

*Fréquemment se pose le problème : comment ne pas écraser les pieds du voisin ! Il convient d'expliquer que pour pouvoir évoluer en biais à l'intérieur du cercle, les danseurs restent face au centre mais le bassin tourné à ± 45° dans le sens du déplacement. Sur la progression, le pied doit se poser à l'aplomb du poids du corps. Le corps en se déplaçant entraîne un nouvel appui et non l'inverse !*

***Exercice 3*** *: introduction du schéma du rondeau : 2 mesures en déplacement, 2 mesures sur place. Développer les impulsions en fin de Mesure 4 (préparation du déplacement) et en fin de Mesure 2 (préparation à la partie sur place). Puis substituer les Mesures 3 et 4 du schéma Ygos/Labrit aux mesures 3 et 4 de la structure de base.*

***Exercice 4*** *: mise en place de la Mesure 3 du schéma Ygos/Labrit.*

*Il est difficile de garder les impulsions structurantes et intermédiaires sur le seul appui de la mesure (pied G). L'exercice Giblí, giblà (cf. Tà dançar la Gasconha) aide à surmonter cette difficulté.*

***Exercice 5*** *: quand la cohésion du groupe est atteinte, il est possible d'introduire le chant en répons. Dans un premier temps, la métrique des mélodies sera régulière, dans un deuxième temps, irrégulière.*

***Exercice 6*** *: ouverture de la ronde et évolution en chaîne (de 5 à 7 danseurs).*

***Exercice 7*** *: travail sur la chaîne, rôle du meneur et de celui qui tòca.*

***Exercice 8*** *: introduction des variantes individuelles, collectives et géographiques.*

### *2.2.5– Variantes sur la forme Ygos/Labrit*

#### *2.2.5.1– Variantes individuelles*

*Les variantes individuelles sont essentiellement des ornementations aléatoires réalisées par les hommes et surtout par le meneur qui jouit d'une plus grande latitude dans son déplacement. Ces variantes peuvent être ponctuelles (ex. : frappé, battements des talons), ou partie intégrante du style du danseur (cloche-pied, aile de pigeon). Mais un danseur s'approprie rarement plus de 2 variantes.*

*Les variantes sont présentées en fonction de leur apparition dans la chronologie d'un cycle de danse.*

***Mesure 1***

*1.* ***Battements des talons*** *(variante occasionnelle) : pied G posé, puis pied D posé, genou fléchi dans la continuité du déplacement. Le talon D puis le G sont vivement ramenés vers les fessiers.*

**Exercici 2** : perseguir en desplaçament SAM.

Braces tenuts, partir pè G.

Sovent se pausa la question d'evitar d'esglaishar los pès deu vesin ! Cau explicar que tà poder anar de biscòrn au dehens deu cerc, los dançaires demoran de cara au centre mes lo malh virat a ± 45° en lo sens deu desplaçament. Sus la progression lo pè a de's pausar d'aplom au pes deu còs. En se desplaçar lo còs entraina ua empara navèra e non l'invèrse !

**Exercici 3** : introduccion de l'esquèma deu rondèu : 2 mesuras en desplaçament, 2 mesuras sus plaça. Desvolopar las impulsions en fin de Mesura 4 (aprestar lo desplaçament) e en fin de Mesura 2 (aprestar la partida sus plaça). Puish substituir las Mesuras 3 e 4 de l'esquèma Igòs/Labrit a las mesuras 3 e 4 de l'estructura de basa.

**Exercici 4** : mesa en plaça de la Mesura 3 de l'esquèma Igòs/Labrit.

Mauaisit es de guardar las impulsions estructurantas e intermediàrias sus la sola empara de la mesura (pè G). L'exercici Giblí, giblà (cf. Tà dançar la Gasconha) ajuda a suberpassar la dificultat aquera.

**Exercici 5** : quan es hèita la coesion deu grop, es possible de passar au cant en responsa. En un prumèr temps que serà regulara la metrica deus aires e en un dusau temps, irregulara.

**Exercici 6** : obertura de la ronda e evolucion en cadena (de 5 a 7 dançaires).

**Exercici 7** : tribalh sus la cadena, ròtle deu qui mia e deu qui tòca.

**Exercici 8** : introduccion a las variantas individuaus, collectivas e geograficas.

### 2.2.5– Variantas sus la fòrma Ygos/Labrit

#### 2.2.5.1– Variantas individuaus

Las variantas individuaus son magement ornaments aleatòris hèits per òmis e sustot peu qui mia e qui gaudeish d'ua latitud mei grana en lo desplaçament. Las variantas que pòden estar puntuaus (ex. trucat, batements deus talons), o partida integranta de l'estille deu dançaire (chancapè, ala de colom). Mes lo dançaire n'a pas guaire mei de duas variantas personaus.

La presentacion de las variantas es foncion de l'aparicion dens la cronologia d'un cicle de dança.

**Mesura 1**

1. **Batements deus talons** (varianta ocasionau) : pè G pausat, puish pè D pausat, jolh plegat dens la progression deu desplaçament. Lo talon D puish lo G son sobte amiats cap au cuu.

*2. **Frappé du pied (**variante occasionnelle) : après l'impulsion en fin de Mesure 4, le pied G peut frapper le sol. C'est en fait une deuxième prise d'élan, la dynamique de la danse ne doit pas être interrompue.*

***Mesure 2***

*3. **Croisé** (peut être une constante de style) : le danseur conserve l'orientation de la Mesure 1 face au centre. Pour poser le 1er appui (pied D) le danseur croise la jambe D par devant la jambe G.*

*4. **Cloche-pied** (peut être une constante de style) : 1er appui pied D, puis sursaut sur le même pied avec déplacement glissé plus ou moins important selon le rôle du danseur dans la chaîne. Lors du sursaut, le danseur relève le pied G en arrière.*

*NB : en fin de Mesure 4, le meneur peut rester face à la chaîne. Il se déplacera sur les mesures 1 et 2, en utilisant ces cloche-pieds mais à reculons.*

*5. **Aile de pigeon** (peut être variante occasionnelle) : cette variante, pratiquée uniquement par le meneur et collectée dans le Marsan peut être réalisée sur la forme Ygos/Labrit. Pied D posé, sursaut plus ou moins grand sur le même pied, le talon du pied G vient frapper le talon du pied D en l'air, réception sur pied D. Lors de ce mouvement, le poids du corps reste sur jambe D.*

***Mesure 3***

*6. **Dégagement ou lever de jambe** en appui sur le pied G, la jambe D, parfaitement relâchée, effectue à partir du genou et sur l'impulsion intermédiaire, un mouvement arrondi de côté plus ou moins amplifié. Cela peut être une constante de style. Ce dégagement peut être remplacé par un grand jeté avant de la jambe D (variante occasionnelle).*

*7. **Blocage du meneur** (variante occasionnelle qui favorise la complicité entre le meneur et le reste de la chaîne). Le meneur, tourné vers la chaîne, prend appui sur le pied G (1er temps) puis tend la jambe D, talon posé au sol. Sur la dernière mesure, il revient en appui sur le pied D.*

*8. **Pas retenus** (peut être une constante de style)*

*Ce pas comporte 2 appuis sur la Mesure 3.*

*— 1er temps : sursaut pied D, jambe G pliée et battement avant-arrière pied G, puis appui pied G.*

*— 2e temps : sursaut pied G, jambe D pliée et battement avant-arrière pied D, puis appui pied D.*

*Seule la précision des impulsions permet la parfaite exécution de ce mouvement. Quand le meneur réalise cette variante, il ne se retourne pas vers la chaîne comme à l'accoutumée, mais il reste dans le sens du déplacement.*

2. **Trucat deu pè** (varianta ocasionau ) : après l'impulsion en fin de Mesura 4, lo pè G pòt trucar lo sòu. En fèit es ua dusau presa de balanç, sustot pas un blocatge de la dinamica de la dança.

**Mesura 2**

3. **Crotzat** (pòt estar ua constanta d'estille) : lo dançaire consèrva l'orientacion de la Mesura 1 de cara au centre. Tà pausar la 1ra empara (pè D) lo dançaire crotza la cama D per davant la cama G.

4. **Chancapè** (pòt estar ua constanta d'estille) : 1ra empara pè D, puish subersaut suu medish pè dab desplaçament eslurrat mei o mensh important segon lo ròtle deu dançaire dens la cadena. Au moment deu subersaut lo dançaire que lhèva lo pè G tà l'endarrèr.

NB : en fin de Mesura 4 lo qui mia pòt demorar de cara a la cadena. Que's desplaçarà sus las Mesuras 1 e 2, en utilizar aqueths chancapès mes en har arrepè.

5. **Ala de colom** (pòt estar ua varianta ocasionau) : la varianta aquesta, practicada sonque peu qui mia e collectada peu Marsan, pòt estar hèita sus la fòrma Igòs/Labrit. Pè D pausat, subersaut mei o mensh gran suu medish pè, lo talon deu pè G vien trucar lo talon deu pè D en l'aire, recepcion sus pè D. Tà d'aqueth movement lo pes deu còs es tostemps sus cama D.

**Mesura 3**

6. **Biscueta, desgatjament o lhevar de cama** en empara suu pè D, la cama D perfèitament desligada, hè dab mei o mensh d'endom e en partir deu jolh, sus l'impulsion intermediària, un movement redon de costat. Que pòt estar ua constanta d'estille. Lo desgatjament aqueth pòt estar remplaçat per un gran lhevar de cama cap en davant (varianta ocasionau).

7. **Estanc suu talon** (varianta ocasionau qui afavoreish la complicitat enter lo qui mia e la cadena qui segueish). Lo miaire virat cap a la cadena, gaha empara suu pè G (1èr temps) puish ten la cama D, talon pausat au sòu. Sus la darrèra mesura, torna en empara suu pè D.

8. **Pas deu gat** (pòt estar ua constanta d'estille).

Lo pas compòrta 2 emparas sus la Mesura 3.

– 1èr temps : subersaut pè D, cama G plegada e batement en davant-en darrèr pè G.

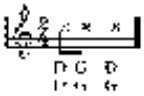
– 2au temps : subersaut pè G, cama D plegada e batement en davant-en darrèr pè D, puish empara pè D

Sola la precision de las impulsions permet l'execucion perfèita deu movement aqueth. Quan lo qui mia realiza la varianta en question, non s'arrevira cap a la cadena com de costuma mes que demora dens lo sens deu desplaçament.

***Mesure 4***

*9.* ***Frappé des pieds*** *(variante occasionnelle), 2 possibilités.*

*— 3 frappés alternés*

*— 2 frappés du G*

*NB : dans la deuxième possibilité (DGG), le poids du corps reste sur l'appui D.*

***2.2.5.2– Variantes collectives ponctuelles***

*Ces variantes peuvent être exécutées à l'instigation du meneur par une chaîne. Elles induisent le jeu, la surprise et maintiennent éveillée la vigi - lance de tous les danseurs.*

*Ces variantes ponctuelles se font sur le pas de rondeau de la forme Ygos/Labrit ou de la variante du Marsan.*

*1.* ***Ripe-rape*** *:*

***Mesures 1, 2 et 3*** *: idem forme B.*

***Mesure 4*** *:*

*Face au centre. Pas de chibreli. Frotter la plante des pieds sur le sol en ayant soin de porter le poids du corps sur l'appui avant et l'appui arriè - re.*

♪ *: pied D devant, G arrière.*

♪ *: pied G devant, D arrière.*

♩ *: pied D devant, G arrière.*

*2.* ***Au saut*** *:*

*Sur la forme Ygos/Labrit et à l'initiative du meneur qui peut indiquer son intention aux danseurs de la chaîne par l'appel « au saut », la chaîne peut arrêter sa progression par la suppression des Mesures 1 et 2 de déplacement. Cela entraîne la répétition des Mesures 3 et 4, en restant en partie sur place, au saut, jusqu'au signal du meneur indiquant la reprise de la progression. Les autres chaînes poursuivent leur évolution en contournant par derrière la chaîne au saut.*

*3.* ***Recul*** *surprise ou arreculada :*

*Sur la Mesure 4, le meneur, au lieu de revenir sur l'axe de la chaîne, reste de dos au centre et exécute 3 appuis en avant (D, G, D) obligeant, avec la complicité vigilante de celui qui tòca, le recul surprise des dan - seurs de sa chaîne, provoquant une réaction... en chaîne. Pour ne pas être heurtée, la chaîne qui se trouve en arrière doit reculer à son tour, quitte parfois à écraser les pieds de quelques spectateurs distraits. Le jeu de l'ar - reculada, consiste à surprendre et provoquer les autres chaînes... et les personnes restées assises.*

**Mesura 4**

9. **Trucat deus pès** : (varianta ocasionau), 2 possibilitats.

– 3 trucats alternats

– 2 trucats de l'esquèr

NB : en la dusau possibilitat (DGG), lo pes deu còs demora sus l'empara D.

**2.2.5.2– Variantas collectivas puntuaus**

Aqueras variantas son a l'iniciativa deu qui mia per ua o auta cadena. Son hèitas per jogar, suspréner e mantiéner la vigilància de tots los dan - çaires.

Aquestas variantas puntuaus se hèn suu pas de rondèu de la fòrma Igòs/Labrit o de la varianta deu Marsan.

1. **Ripa-rapa** :

**Mesuras 1, 2 e 3** : idem com fòrma B.

**Mesura 4** :

De cara au centre. Pas de chibrelí. Fretar la sòla deus pès suu sòu en s'i avisar de portar lo pes deu còs sus l'empara en davant e l'empara en darrèr.

♪ : pè D en davant, G en darrèr.

♪ : pè G en davant, D en darrèr.

♩ : pè D en davant, G en darrèr.

2. **Au saut** :

Sus la fòrma Igòs/Labrit e a l'iniciativa deu qui mia qui pòt endicar l'intencion soa aus dançaires de la cadena per l'aperet « au saut », se pòt arrestar la cadena per la supression de las Mesuras 1 e 2 de desplaçament. Qu'entraina aquò la repeticion de las Mesuras 3 e 4, en demorar per parti - da sus plaça, au saut, dinc au senhau deu qui mia endicant la represa de la progression. Las autas cadenas contunhan lor evolucion en passar per dar - rèr la cadena au saut.

3. **Arreculada** :

Sus la Mesura 4, lo qui mia, en plaça de tornar dens l'èish de la cade - na, demora d'arrea au centre e realiza 3 emparas en davant (D, G, D) çò qui obliga, dab l'atencionada complicitat deu qui tòca, los dançaires de la soa cadena a arrecular, provocant ua reaccion... en cadena. Tà non pas estar trucada, la cadena qui's tròba darrèr a d'arrecular au son torn, quitament en esglaishar los pès de quaques espectators cap en l'aire. Lo jòc de l'ar - reculada es de suspréner e de provocar las autas cadenas... e los qui son demorats seduts.

*Les 2 variantes suivantes se réalisent à partir d'une chaîne longue.*

*4.* ***L'escargot*** *:*

*Cette variante est décrite par Arnaudin (cf. p. 7 « Témoignages anciens »). À un moment donné, celui* qui tòca *ralentit son évolution alors que le meneur enroule la chaîne autour de lui jusqu'à ce que les danseurs, serrés les uns contre les autres (les hommes avivant le mécontentement convenu des femmes), soient bloqués et contraints par conséquent d'adopter le saut. La chaîne en spirale tourne alors sur elle-même jusqu'à ce que le meneur décide de la dérouler.*

*5.* ***Le pont*** *:*

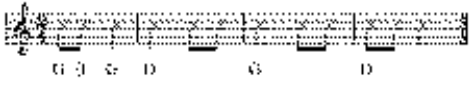
*Le meneur décide de passer entre deux danseurs en fin de chaîne, entraînant la partie libre de la chaîne qui passe sous les bras levés. Les danseurs bloqués marquent le saut.*

***2.2.5.3– Variantes collectives géographiques***

***2.2.5.3.1– Marsan forme générale et formes locales (Aurice, Souprosse)***

***Forme générale*** *: la différence avec la forme Ygos/Labrit, porte sur la Mesure 2 qui s'exécute sur place.*

***Déplacement :***



***Mesure 1*** *: déplacement (idem forme Ygos/Labrit).*

***Mesure 2*** *: sur place.*

♩ *: pas de changement d'orientation. Les danseurs restent face au centre. Après l'impulsion, appui D, le danseur interrompt le déplacement et reste sur place.*

♪ *: jambe G pliée, pied relâché.*

♪ *: léger mouvement vers le haut de la jambe G sur l'impulsion intermédiaire.*

***Mesure 3*** *: sur place, appui pied G (idem forme Ygos/Labrit).*

***Mesure 4*** *: sur place, appui pied D (idem forme Ygos/Labrit).*

*NB : À la fin de chaque mesure, un sursaut peut apparaître, conséquence du changement d'orientation et de la progression.*

Las duas variantas seguentas se realizan dab ua cadena longa.

3. **Lo carcòlh** :

La varianta aquesta es descrivuda per Arnaudin (cf. p. 7 « Testimoniatges ancians »). A moment dat, lo qui tòca que ralenteish la soa evolucion quan lo qui mia atormèra la cadena a l'entorn d'eth dincà los dançaires, sarrats los uns contra los autes (los òmis ahiscant lo maucontentèr convienut de las hemnas), siin blocats e obligats lavetz d'adoptar lo saut. La cadena en carcòlh vira lavetz sus si medisha dincà lo qui mia e torni gahar l'anar normau.

4. **Lo pont** :

Lo qui mia decideish de passar enter 2 dançaires de fin de cadena, entrainant la part libra de la cadena qui passa devath deus braces lhevats. Los dançaires blocats marcan lo saut.

**2.2.5.3– Variantas collectivas geograficas**

**2.2.5.3.1– Marsan fòrma generau e fòrmas locaus (Aurisse, Sopròsse)**

**Fòrma generau** : au par de la fòrma Igòs/Labrit, la diferéncia pòrta sus la Mesura 2 qui's hè sus plaça.

**Desplaçament :**

**Mesura 1** : desplaçament (idem fòrma Igòs/Labrit).

**Mesura 2** : sus plaça.

♩ : non cambian pas d'orientacion. Los dançaires demoran de cara au centre. Arron l'impulsion, empara D, lo dançaire arrèsta lo desplaçament e demora sus plaça.

♪ : cama G plegada, pè desligat.

♪ : leugèr movement cap a haut de la cama G sus l'impulsion intermediària.

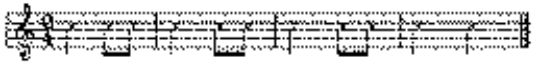
**Mesura 3** : sus plaça, empara pè G (idem fòrma Igòs/Labrit).

**Mesura 4** : sus plaça, empara pè D (idem fòrma Igòs/Labrit).

NB : En fin de cada mesura, pòt aparéisher un subersaut, consequéncia deu cambiament d'orientacion e de la progression.

*1. **Aurice** : cette forme n'est qu'une variante locale de la forme du Marsan ; le déplacement est le même (Mesure 1 : déplacement, Mesures 2,3 et 4 : sur place). Seule la rythmique des appuis change. Cette différence confère à ce rondeau un style particulier qui n'est pas sans rappeler les branles de la Vallée d'Ossau. Chaque premier temps est un temps long (𝅗𝅥) où le danseur place un amortissement de l'impulsion caractéristique sur l'appui.*

1. **Aurisse** : la fòrma aquesta es ua varianta locau de la fòrma deu Marsan ; lo desplaçament es lo medish (Mesura 1 : desplaçament, Mesuras 2, 3 e 4 : sus plaça). Sola la ritmica de las emparas cambia. Aquera diferéncia balha au rondèu en question un estille especiau qui bremba los branlos d'Aussau. Cada prumèr temps es un temps long (𝅗𝅥) on lo dançaire plaça un amortiment de l'impulsion caracteristic sus l'empara.



***Mesure 1** : déplacement en biais vers l'intérieur du cercle (45°), même orientation que la Mesure 2 de la forme Ygos/Labrit.*

*♩ : pied G posé après un grand pas (résultat de l'impulsion en fin de mesure précédente). Sur l'appui, reprise d'impulsion.*

*♪ : pied D posé devant pied G, petit déplacement.*

*♪ : pied G posé devant pied D, petit déplacement.*

***Mesure 2** : sur place*

*♩ : pied D passe devant pied G. Sur la reprise d'impulsion, changement d'orientation face au centre.*

*♪ : pied G posé à hauteur pied D.*

*♪ : pied D posé à hauteur pied G.*

***Mesure 3** : sur place*

*𝅗𝅥 : pied G se pose à hauteur du pied D.*

*♪ : toujours appui pied G, le pied D pointé.*

*♪ : toujours appui pied G, détente vers le haut de la jambe sur l'impulsion intermédiaire.*

***Mesure 4** : sur place*

*♩ : appui pied D légèrement en arrière.*

*♩ : toujours appui pied D, pied G posé à hauteur du pied D.*

**Mesura 1** : desplaçament de biscòrn cap au dehens deu cerc (45°), medisha orientacion com la Mesura 2 de la fòrma Igòs/Labrit.

♩ : pè G pausat arron un pas gran (resultat de l'impulsion de fin de mesura qui davanteja). Sus l'empara, represa de l'impulsion.

♪ : pè D pausat per davant pè G, desplaçament petit.

♪ : pè G pausat per davant pè D, desplaçament petit.

**Mesura 2** : sus plaça

♩ : pè D crotza per davant pè G. Sus la represa d'impulsion, cambiament d'orientacion de cara au centre.

♪ : pè G pausat a hautor deu pè D.

♪ : pè D pausat a hautor deu pè G.

**Mesura 3** : sus plaça

𝅗𝅥 : pè G se pausa a hautor deu pè D.

♪ : tostemps empara pè G, lo pè D puntejat.

♪ : tostemps empara pè G, detenta cap a haut de la cama sus l'impulsion intermediària.

**Mesura 4** : sus plaça

♩ : empara pè D un chic en darrèr.

♩ : tostemps empara pè D, pè G pausat a hautor deu pè D.

2. ***Souprosse*** *(variante locale du Marsan)*

*Le cycle de la danse est décalé par rapport aux 4 mesures de la forme du Marsan. Il commence ici sur ce qui est la Mesure 2 du Marsan, donc départ appui D. Cela donne :*

*Jouer ainsi sur le décalage du cycle de danse peut surprendre. Mais ce n'est pas un exemple isolé (cf. Rondeau Petites Landes).*

*À partir de cette structure et sur l'air de* Jan de la Reula*, on danse un rondeau-jeu, le* rondèu deus tòrts *(Rondeau des boiteux). Le couplet est dansé en rondeau forme Souprosse. Au refrain, on remplace les Mesures 1 et 2 par :*

***Mesure 1 :***

♩ *: appui pied D posé devant G, le corps vers l'avant, en imitant le déhanchement du boiteux.*

♩ *: balancement du poids du corps vers l'arrière en reprenant appui sur le pied G.*

***Mesure 2*** *: même jeu que la Mesure 1.*

***Mesure 3*** *: sur place*

***Mesure 4*** *: de la forme du Marsan.*

***2.2.5.3.2– Trensacq, Commensacq***

***Formation :***

*Cette forme est une variante locale de la forme Ygos/Labrit (2 mesures en déplacement, 2 mesures sur place). Sa particularité tient au fait que les chaînes sont formées par 2 couples. Un homme mène, l'autre ferme, soit le schéma HFFH. Le couple meneur privilégie dans son évolution une relation de couple, le second, selon les témoignages, marche. On peut sup - poser qu'ils évoluent sur le pas de la structure de base. Lors du change - ment de mélodie, jouée consécutivement, les rôles des couples sont inver - sés.*

***Déplacement du cavalier :***

*Le cavalier sur la Mesure 3 accentue son changement de direction vers*

2. **Sopròsse** (varianta locau deu Marsan)

Lo cicle de dança es descalat per rapòrt a las 4 mesuras de la fòrma deu Marsan. Comença ací per çò qu'es la Mesura 2 deu Marsan, donc partir empara D. Que balha :

Jogar atau suu descalatge deu cicle de dança pòt suspréner. Mes n'es pas un exemple isolat (cf. Rondèu Petitas Lanas).

En partir d'aquera estructura e sus l'aire de *Jan de la Reula*, dançan un rondèu jòc, lo *rondèu deus tòrts*. Lo coplet es dançat en rondèu fòrma Sopròsse. Au repic remplaçan las Mesuras 1 e 2 per :

**Mesura 1** :

♩ : empara pè D pausat per davant G, lo còs de cap en davant, en har com qui escarneish los tòrts.

♩ : balanç deu còs cap a l'endarrèr en tornar préner empara suu pè G.

**Mesura 2** : medish jòc com Mesura 1.

**Mesuras 3** : sus plaça.

**Mesura 4** : de la fòrma deu Marsan.

**2.2.5.3.2– Trensac, Comensac**

**Formacion :**

Aquera fòrma es ua varianta locau de la fòrma Igòs/Labrit (2 mesuras en desplaçament, 2 mesuras sus plaça). Es especiau pr'amor las cadenas son hèitas per 2 cobles. Un òmi mia, l'aute que tòca, sii l'esquèma OHHO. Lo coble qui mia dança en privilegiar ua relacion de coble, lo dusau, segon los testimoniatges, marcha. Pòden pensar que hèn suu pas de l'estructura de basa. Com cambia la melodia qui sèc, los ròtles deus cobles s'envèrsan.

**Desplaçament deu cavalièr :**

Sus la Mesura 3, lo cavalièr afirma lo son cambiament de direccion cap au dehens de la cadena (sus l'impulsion en fin de Mesura 2) tà's trobar de cara a la cavalièra e d'arrea au centre. Tornarà virar sus l'impulsion en fin de Mesura 3 tà, en Mesura 4, estar sus l'èish de la cadena de cara au centre.

*l'intérieur de la chaîne (sur l'impulsion en fin de la Mesure 2) pour se trouver face à la cavalière et de dos au centre. Il pivotera de nouveau sur l'impulsion en fin de Mesure 3 pour, en Mesure 4, être sur l'axe de la chaî - ne face au centre.*

***Déplacement de la cavalière :***

*L'évolution de la cavalière s'adapte au déplacement du cavalier. Le corps toujours dans le sens de la progression, la cavalière se trouve plutôt vers l'intérieur du cercle décrit sur les Mesures 1 et 2, puis s'éloigne légè - rement vers l'extérieur sur les Mesures 3 et 4.*

***Mesures 1 et 2** : progres - sion en avant (idem forme Ygos/Labrit)*

***Mesure 3** : croisé*

*♩ : pied G posé à G du pied D et légèrement en avant.*

*♪ : jambe G pliée au niveau de la hanche, donc genou relevé.*

*♪ : sur l'impulsion, la jambe D croise devant la jambe d'appui.*

***Mesure 4 :***

*♩ : le pied D se pose légèrement de côté, devant le pied G.*

*♩ : le pied G reste libre derrière le pied D. Sur l'impulsion intermé - diaire, changement d'orientation de biais vers l'intérieur sur un léger sur - saut.*

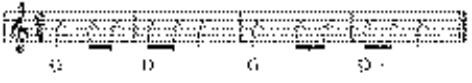
*Sur la Mesure 1 du cycle suivant, la cavalière progresse en avant en décrivant une oblique D et retrouve sa position légèrement à l'intérieur du cercle. L'harmonie de ce pas tient au croisé en suspension de la Mesure 3, suivi du relâché de la jambe libre en Mesure 4.*

*Remarque : la trajectoire des danseurs du couple meneur, fait penser au déplacement des branles d'Ossau.*

### *2.2.5.3.3– Arengosse*

*La variante décrite n'est pratiquée que par une partie des habitants du village, les autres dansant sur la forme Ygos/Labrit. Cette variante ne conserve que les Mesures 3 et 4 de la forme Ygos/Labrit et devient une sorte de* saut *(cf. variantes collectives ponctuelles). Son style laisse à pen - ser qu'elle ne pouvait être pratiquée que par les hommes (lors du collec - tage seuls les hommes la dansaient).*

***Déplacement :** chaîne d'hom - mes face au cercle.*



**Desplaçament de la cavalièra :**

L'evolucion de la cavalièra s'adapta au desplaçament deu cavalièr. Lo còs tostemps dens lo sens de la progression, la cavalièra se tròba meilèu cap au dehens deu cerc descrivut sus las mesuras 1 e 2, puish s'aluenha un chic cap au dehòra sus las Mesuras 3 e 4.

**Mesuras 1 e 2** : progres- sion en davant (idem fòrma Igòs/Labrit)

**Mesura 3** : crotzat

♩ : pè G pausat a G deu pè D e un chic en davant.

♪ : cama G plegada au ni- vèu de l'anca, donc lo jolh relhevat.

♪ : Sus l'impulsion, la cama D crotza per davant la cama d'empara.

**Mesura 4** :

♩ : lo pè D se pausa un chic de costat, davant deu pè G.

♩ : lo pè G demora libre en darrèr deu pè D. Sus l'impulsion intermedièria, cambiament d'orientacion de biscòrn cap au dehens deu cerc.

Sus la Mesura 1 du cicle seguent, la cavalièra progressa en davant en descriver ua oblica D e tor na trobar la posicion chic au dehens deu cerc. L'armonia deu pas tien au crotzat en suspens de la Mesura 3, seguit de l'ehloishada de cama libra en Mesura 4.

Remarca : lo desplaçament deus dançaires deu coble qui mia hè pensar au deus branlos d'Aussau.

### 2.2.5.3.3– Arengòsse

La varianta descrivuda es practicada per ua part sonque deus poblants deu vilatge, los autes dançan sus la fòrma Igòs/Labrit. Aquera varianta se sauva sonque las Mesuras 3 e 4 de la fòrma Igòs/Labrit e vien ua sòrta d'au *saut* (cf variantas collectivas puntuaus). L'estille qu'a, dèisha pensar non podèva estar practicada que per òmis (au moment deu collectatge los òmis sols la dançavan).



**Desplaçament :** cadena d'òmis de cara au cerc.

***Mesure 1*** *: c'est la Mesure 3 de la forme Ygos/Labrit.*

*Pied G posé légèrement de côté et jambe D pliée avec amplification systématisée du mouvement de dégagement. Celui-ci peut parfois être remplacé par un jeté de jambe.*

***Mesure 2*** *: C'est la Mesure 4 de la forme Ygos/Labrit.*

*Appui D, la jambe G croise énergiquement devant la jambe d'appui D (ouverture au niveau de la hanche) et revient tel un mouvement de balancier, vers la G, impulsant un sursaut glissé de la jambe d'appui D. Ce sursaut permet la progression de la chaîne.*

***2.2.5.3.4– Le Houga (village du Gers limitrophe des Landes)***

*Cette variante utilise les pas de la forme Ygos/Labrit mais se danse en couple. L'évolution de celui-ci est semblable à celle de la variante Commensacq/Trensacq. La différence porte sur les Mesures 3 et 4 du pas de la femme.*

***Mesure 3*** *: sur place*

♩ *: sursaut sur la jambe d'appui D, la jambe G pliée, au niveau de la hanche, donc genou relevé.*

♩ *: pied G posé et, sur l'impulsion intermédiaire, étirement caractéristique du pas en arrière.*

***Mesure 4*** *: sur place*

♪ *: pied D posé en arrière.*

♪ *: pied G posé au même niveau.*

♩ *: pied D posé au même niveau.*

*Le décalage vers l'extérieur de la chaîne est rattrapé par le déplacement vers l'intérieur à la Mesure 1 du cycle suivant.*

**Mesura 1** : com Mesura 3 de la fòrma Igòs/Labrit.

Pè G pausat un chic de costat e cama D plegada dab endom sistematizat deu movement de desgatjament. Aqueste pòt estar quauque còp remplaçat per un lhevar de cama.

**Mesura 2** : es la Mesura 4 de la fòrma Igòs/Labrit.

Empara D, la cama G crotza energicament per davant la cama d'empara D (obertura au nivèu de l'anca) e torna tà un movement de balancièr, cap a G, impulsant un subersaut en eslurrar de la cama d'empara D. Lo subersaut aqueth permet la progression de la cadena.

**2.2.5.3.4– Lo Hogar (vilatge deu Gèrs au limit de las Lanas)**

Aquera varianta utiliza lo pas de la fòrma Igòs/Labrit mes se hè en coble. La soa evolucion es la medisha com la de la varianta Comensac/Trensac. La diferéncia pòrta sus las Mesuras 3 e 4 deu pas de la hemna.

**Mesura 3** : sus plaça

♩ : subersaut sus la cama d'empara D, la cama G plegada, au nivèu de l'anca, donc jolh relhevat.

♩ : pè G pausat e, sus l'impulsion intermediària, estirada caracteristica deu pas en darrèr.

**Mesura 4** : sus plaça

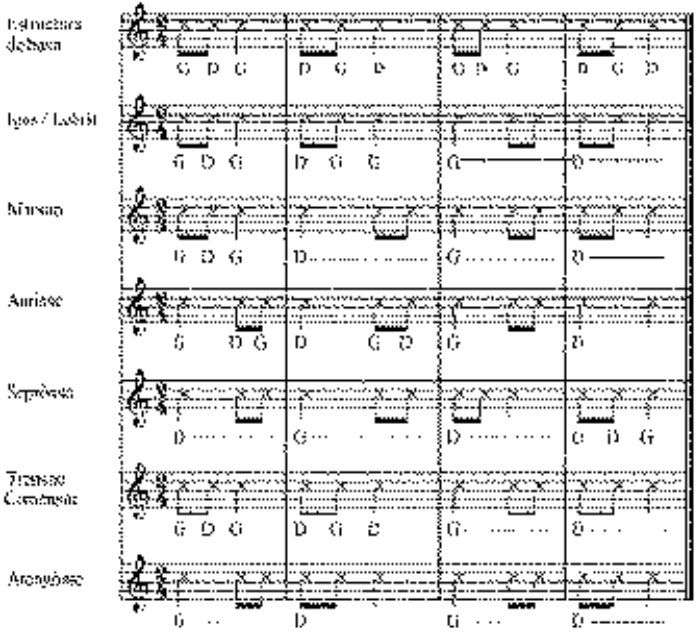
♪ : pè D pausat en darrèr.

♪ : pè G pausat a la medisha hautor.

♩ : Pè D pausat a la medisha hautor.

Lo descalatge cap au dehòra de la cadena torna estar gahat peu desplaçament cap au dehens a la Mesura 1 deu cicle seguent.

**Tablèu comparat deus pas**
*tableau comparé des pas*



### *2.2.6– Variantes jeux*

*Les jeux ont pour support une chanson spécifique dont le texte indique en principe les variations chorégraphiques.*

*1.* **Arrebohin *ou changement de sens :***

*Sur l'air d'*On t'as cargat la gala, cosin ?*, à un moment donné le déplacement de la chaîne de gauche à droite s'inverse. Celui qui tòca devient meneur. Malheureusement nous n'avons jamais rencontré cette variante lors de nos collectages et le descriptif noté par Arnaudin (opus cit.) ne permet pas de préciser quand et comment on procède.*

*Toutefois nous mentionnons cette variante jeu car elle nous apprend qu'on pouvait aussi jouer sur le sens du déplacement.*

*2.* **Lo saut de lapin** *(sur la chanson* Jan de la Reula, lo mon amic*) :*

*Sur la première partie de la chanson, on danse en pas de rondeau. Sur la deuxième partie, tout en gardant la même position de mains :*

***Mesure 1** : sur place*

*♩ : pieds joints posés.*

*♩ : saut vertical pieds joints puis jambes fléchies.*

***Mesure 2** : sur place, idem Mesure 1.*

***Mesure 3** : sur place*

*♩ : saut vertical pieds joints puis jambes fléchies.*

*♩ : saut vertical pieds joints puis jambes fléchies.*

***Mesure 4** : sur place, idem Mesure 1.*

*Puis un nouveau cycle est exécuté sur 4 mesures.*

*Remarques :*
*Lors du saut, les talons peuvent être rejetés en arrière, voire toucher les fessiers.*
*Arnaudin (opus cité) donne deux variantes du* Saut de lapin*, dont la première, dansée sur un air instrumental, où on effectue un saut supplémentaire sur le dernier temps du couplet. La seconde s'exécute sur un air chanté. Les danseurs ne sautent que sur les mesures 1 et 2 du refrain et se déplacent sur les deux suivantes (avec le déplacement des Mesures 1 et 2 de la forme Ygos/Labrit). L'ensemble du refrain (partie du meneur de chant puis réponse) étant bissé, le tout se déroule sur 4 cycles de 4 mesures.*

*3.* ***Lo rondèu deus tòrts*** *(rondeau des boiteux) : sur la variante de Souprosse (cf. description plus haut) est lui aussi dansé sur la chanson* Jan de la Reula

*4.* ***Le pic-pèc*** *: ronde formée sur la chanson* Quan lo mon pair n'èra ivronhe *(collectage d'Arnaudin). Sur le couplet, les danseurs évoluent en pas de rondeau. À la dernière mesure de la réponse, la progression s'arrête et, les danseurs, sans se lâcher les mains, étirent le cercle jusqu'à former 2 lignes vis-à-vis, un homme faisant face à une femme.*

### **2.2.6– Variantas jòcs**

Los jòcs se hèn sus aires dedicats que lo tèxte n'endica en principi las variacions coregrafícas qui van de consia.

1. **Arrebohin o cambiament de sens** :

Sus l'aire d'*On t'as cargat la gala cosin ?*, a un moment dat lo desplaçament de la cadena d'esquèrra a dreta s'invèrsa. Lo qui tòca vien miaire. De dòu har n'àgim pas jamei encontrat la varianta aquera aus collectatges nostes e lo descriptiu notat per Arnaudin (opus cit.) non permet pas de precisar quan e quin hèn.

Mencionam totun aquera varianta pr'amor que nos apren que podèvan tanben jogar suu sens deu desplaçament.

2. **Lo saut de lapin** (sus la canta *Jan de la Reula, lo mon amic*)

Sus la prumèra partida de la canta, dançan en pas de rondèu. Sus la dusau partida, en tot guardar las mans estacadas en cadena :

**Mesura 1** : sus plaça :

♩ : pès juntats pausats.

♩ : saut verticau pès juntats puish camas plegadas.

**Mesura 2** : sus plaça, com Mesura 1.

**Mesura 3** : sus plaça.

♩ : saut verticau pès juntats puish camas plegadas.

♩ : saut verticau pès juntats puish camas plegadas.

**Mesura 4** : sus plaça, com Mesura 1.

Puish tornan har un navèth cicle de 4 mesuras.

Remarcas :
Au saut, los talons pòden estar regetats en darrèr dinc a poder tocar lo cuu.
Arnaudin (opus citat) ne balha duas variantas deu *Saut de Lapin*. A la prumèra, sus un aire sonat aus instruments, i hèn en mei un saut suu darrèr temps deu coplet. La dusau se hè sus un aire cantat. Los dançaires sautan sonque sus las Mesuras 1 e 2 deu repic e tornan gahar lo pas de rondèu en progressión sus las duas mesuras seguentas (dab lo desplaçament de las Mesuras 1 e 2 de la fòrma Igòs/Labrit.
Lo repic (partida deu qui mia lo cant puish responsa) es bissat, lo tot se debana sus 4 cicles de 4 mesuras.

3. **Lo rondèu deus tòrts** : sus la varianta de Sopròsse (cf. descripcion mei haut) es tanben dançat sus la canta *Jan de la Reula*.

4. **Lo pic-pèc** : ronda apitada sus la canta *Quan lo mon pair n'èra ivronhe* (collectatge d'Arnaudin).

Suu coplet, los dançaires hèn lo pas de rondèu. Sus la darrèra mesura de la responsa, la progressión s'estanca e, los dançaires shens deishà's las mans, estiran lo cerc dinc a formar duas linhas cap e cap, un òmi de cara a ua hemna.

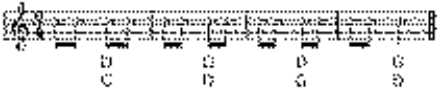
*Au refrain, sur le 2e temps de chaque mesure, pas de chibreli : un pied en avant, l'autre en arrière, le poids du corps également réparti sur les 2 appuis, avec changement de pied pour chaque saut. A la Mesure 4, un saut par temps.*

*Sur le refrain, dans la chaîne fermée, peuvent garder les bras soit dans la position habituelle, soit en position relâchée ou bien les lâcher pour former des couples. Nous avons rencontré cette dernière formation lors de nos collectages (Biga-bigueta, Giblí-giblà, Raspà...).*

Au repic, suu 2au temps de cada mesura, pas de chibrelí : un pè en davant, l'aute en darrèr, lo pes deu còs egaument espartit sus las 2 emparas, dab cambiament de pè a cada saut. A la Mesura 4, un saut per temps.

Suu repic, dens la cadena barrada, pòden guardar los braces sii dens la posicion costumèra, sii en posicion ehloisha o lavetz deishà'us tà formar cobles. Encontrèm aquera formacion au moment deus collectatges (Biga-bigueta, Giblí-giblà, Raspà...).

*Remarque : Arnaudin (opus cité) présente une bonne vingtaine de chants servant de support à des danses-jeux, aujourd'hui disparues. Cet aspect du répertoire chanté était indissociable du divertissement. L'abandon du chant collectif à danser est certainement une des causes de la disparition de ce registre.*



Remarca : Arnaudin (opus citat) presenta un bon vintenat de cants per jòcs de dança, desapareishudas uei lo dia. Aqueth repertòri cantat no's podèva desseparar deu divertiment. L'abandon de la canta collectiva de dançar es ua de las encausas probablas de la desapareishuda deu registre.

**Lo saut deu Sacule, A. Daury, fotogr. Morcenx**

**Coll. A.C.P.L.**

### *2.3– Rondeau en couple*

*La forme en couple du rondeau est dansée dans les Landes, uniquement dans le canton de Sore/Luxey mais sa pratique se prolonge sur l'ensemble des Landes girondines limitrophes et lot-et-garonnaises (Pays de Lugues, région non abordée dans notre présentation). Plusieurs variations s'exécutent sur ce pas.*

#### *2.3.1– Organisation du rondeau*

***Formation***

*En couple, sur un cortège progressant dans le SAM. Les cavaliers se trouvent à l'extérieur du cercle ouvert. La formation en cortège doit être préservée, avec un début et une fin permettant au couple meneur d'évoluer sans contrainte d'espace.*

*Dans le cas contraire, quand la tête rejoint la fin, la ronde formée piétine, la danse perd tout son dynamisme et ne peut plus progresser convenablement (dans la proportion de 1 en avant pour 1/3 en arrière). Ce constat est malheureusement trop fréquent dans les bals aujourd'hui.*

***Évolution du couple***

*1. Le cavalier dirige le déplacement. Il offre sa main (position de contredanse) à sa cavalière qui reste légèrement en retrait. Le cavalier guide sa partenaire par simple pression de la main.*

*2. La cavalière évolue avec un pas régulier, sans digression et toujours sur l'axe de progression. Elle joue le rôle de métronome et de repère dans l'espace pour le cavalier qui évolue plus librement.*

*Elle reste toujours dans le sens du déplacement (même après avoir effectué le retour de la pastourelle).*

*La différence de style des formes en couple du rondeau, tient, en partie, à la qualité des appuis au sol :*

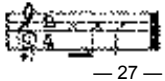
*– le talon peut être relevé lors de l'impulsion, à l'instar du rondeau en chaîne. Ce style airejant (enlevé) se retrouve dans la partie landaise (Sore-Luxey).*

*– le talon peut rester au sol. Ce style plus* planèr*, plus terrien, est caractéristique de la partie girondine (Captieux-Préchacq).*

*La formation en couple permet au cavalier de jouer avec l'amplitude des pas, avec l'espace. Toutefois, le couple reste solidaire. Les cavaliers partagent et enrichissent ainsi une dynamique commune toujours réinventée.*

#### *2.3.2– Structure du pas*

***Cellule de base :***



### 2.3– Rondèu en coble

La fòrma en coble deu rondèu es dançada dens las Lanas sonque au canton de Sòre/Lucsèir mes la practica soa se perlonga sus l'ensemble de las Lanas girondinas tòca-tocantas e òlt-e-garonesas (País de Lugues, parçan non estudiat dens la nosta presentacion). Mantuas variantas se hèn sus aqueth pas.

#### 2.3.1– Anar deu rondèu

**Formacion**

En coble, en un seguici anant dens lo SAM. Los cavalièrs son en dehòra de l'aròu. La formacion en seguici a d'estar sauvada, dab lo començar e la fin, çò qui permet au coble qui mia de progressar shens constrenta d'espaci.

Se non es lo cas, quan lo cap junta la fin, la ronda pedèra, la dança pèrd tot lo dinamisme e non pòt avançar mei com caleré (dens la proporcion de 1 en davant per 1/3 en darrèr). Es malurosament aquò que vedem tròp sovent uei lo dia en los bals.

**Evolucion deu coble**

1. Lo cavalièr gavida lo desplaçament. Qu'auhereish la man (posicion de contradança) a la cavalièra qui demora un chic en retrèit. Lo cavalièr mia la partenària per simpla premuda de la man.

2. La cavalièra a un pas regular, shens digression e tostemps dens l'èish de progression. Qu'a lo ròtle de metronòme fisic deu temps e que marca l'espaci tau cavalièr qui dança mei librament.

Demora tostemps dens lo sens de desplaçament (quitament arron aver hèit lo tornar de la pastorèla).

La diferéncia d'estille de las fòrmas en coble deu rondèu, tien per part, a la qualitat de las emparas au sòu :

– lo talon pòt estar relhevat quan l'impulsion com tau rondèu en cadena. Aqueth estille airejant se tròba dens la partida landesa (Sòre/Lucsèir).

– lo talon pòt demorar pausat. Aqueth estille mei planèr, mei terrian, es especific de la partida girondina (Capsius/Preishac).

La formacion en coble dèisha au cavalièr la possibilitat de jogar dab l'endom deus pas, dab l'espaci. Totun, lo coble demora solidari. Atau los cavalièrs partatjan e dan richèr a ua dinamica collectiva tostemps inventada tornar.

#### 2.3.2– Estructura deu pas

**Cellula de basa :**

*Le pas peut s'exécuter de 2 façons.*

***Forme A** : 3 appuis sur les Mesures 1 et 3 du cycle.*

***Forme B** : un seul appui sur ces mesures.*

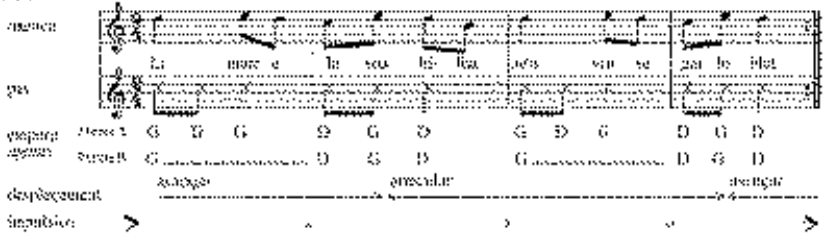
*Ces formes ne sont pas incompatibles, les danseurs pouvant évoluer ensemble en utilisant l'une des deux formes. Cependant, selon les régions et le sexe du danseur, une forme peut être privilégiée :*

*– dans la partie landaise (Sore/Luxey) la forme B est plutôt celle des hommes, les femmes évoluent sur la forme A.*

*– dans la région de Captieux, c'est généralement la forme B qui est utilisée, tant par les hommes que par les femmes.*

*– dans la région de Préchacq, les femmes évoluent sur la forme A et les hommes sur la forme B (ce dernier point n'est pas confirmé pas les col - lectages mais semble logique).*

***Descriptif par mesure :***



*Comme nous l'avons déjà dit, la différence entre les formes A et B concerne les appuis sur les Mesures 1 et 3. Le changement de direction s'exécute :*

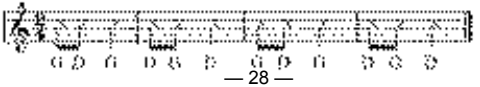
*– pour reculer, sur la 2e croche de la Mesure 2*

*– pour avancer, sur la 2e croche de la Mesure 4.*

*Le changement de direction est déterminé par le déplacement du centre de gravité (bascule arrière ou avant du bas du dos). Le schéma s'exécute toujours de face.*

***2.3.3– Le pas de base***

***Forme A** = 3 appuis*



Se pòt har lo pas de 2 faiçons.

**Fòrma A** : 3 emparas sus las Mesuras 1 e 3 deu cicle.

**Fòrma B** : ua empara sola sus las mesuras aqueras.

Las fòrmas non son pas incompatiblas, los dançaires pòden dançar amassas en utilizar l'ua de las duas fòrmas. Totun segon los parçans e lo sèxe deu dançaire, ua fòrma pòt estar privilegiada :

– dens la part landesa (Sòre/Lucsèir) la fòrma B es meilèu la deus òmis, las hemnas hèn dab la fòrma A.

– dens lo parçan de Capsius es generaument la fòrma B qui serveish, peus òmis com per las hemnas.

– dens lo parçan de Preishac, la fòrma A es meilèu la de las hemnas e los òmis sus la fòrma B (lo punt aqueth non es confirmit peus collectatges mes que sembla logic).

**Descriptiu per mesura :**

Com ac avem dejà dit, las diferéncias enter las fòrmas A e B pertòcan las emparas sus las Mesuras 1 e 3. Lo cambiament de direccion s'executa

– tà arrecular, sus la 2au cròcha de la Mesura 2.

– tà avançar, sus la 2au cròcha de la Mesura 4.

Lo cambiament de direccion es determinat peu desplaçament deu centre de gravetat (capvirada deu malh en darrèr o en davant).

L'esquèma s'executa tostemps de cara.

**2.3.3– Lo pas de basa**

**Fòrma A** = 3 emparas

***Mesure 1 :*** *progression en avant*

♪ *: appui pied G en avant, déplacement franc, résultat de l'impulsion qui précède.*

♪ *: appui pied D, légèrement posé en avant du pied G.*

♩ *: appui pied G, légèrement en avant du pied D.*

***Mesure 2*** *: changement de sens et recul*

♪ *: appui pied D légèrement en avant.*

♪ *: bascule du bas du dos vers l'arrière, modifiant le sens de déplace - ment, sur l'appui du pied G (léger sursaut).*

♩ *: appui pied D à l'arrière.*

***Mesure 3*** *: recul, faible amplitude des pas*

♪ *: pied G posé en arrière.*

♪ *: pied D posé au niveau du pied G.*

♩ *: pied G posé en arrière.*

***Mesure 4*** *: changement de sens et progression en avant*

♪ *: pied D posé légèrement en arrière et de côté.*

♪ *: bascule du bas du dos vers l'avant, modifiant le sens de déplace - ment sur l'appui G (léger sursaut).*

♩ *: pied D à l'aplomb du poids du corps.*

***Forme B*** *= 1 appui sur les Mesures 1 et 3*

**Mesura 1** : progression en davant

♪ : empara pè G en davant, desplaçament franc, resultat de l'impulsion qui davanteja.

♪ : empara pè D, un chic pausat en davant deu pè G.

♩ : empara pè G, un pauc en davant deu pè D.

**Mesura 2** : cambiament de sens e arreculada

♪ : empara pè D, drin en davant.

♪ : capvirada deu malh cap en darrèr qui modifica lo sens de desplaçament, sus l'empara deu pè G (subersaut leugèr).

♩ : empara pè D a l'endarrèr.

**Mesura 3** : arreculada, endom feble deus pas

♪ : pè G pausat en darrèr.

♪ : pè D pausat au nivèu deu pè G.

♩ : pè G pausat en darrèr.

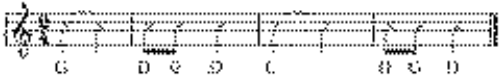
**Mesura 4** : cambiament de sens e progression en davant

♪ : pè D pausat un chic en darrèr e de costat.

♪ : partvirada deu malh en davant qui modifica lo sens de desplaçament sus l'empara G (subersaut leugèr).

♩ : pè D a l'aplomb deu pes deu còs.

**Fòrma B** = 1 empara sus las Mesuras 1 e 3



***Mesure 1*** *: progression en avant*

♩ *: appui sur le pied G posé en avant. Déplacement franc résultat de l'impulsion qui précède.*

♩ *: même appui pied G. Sur l'impulsion intermédiaire, léger sursaut sur la jambe d'appui, parfois accompagné d'un léger déplacement. La jambe D, relâchée derrière, suit le mouvement.*

***Mesure 2*** *: idem Mesure 2 de la forme A.*

***Mesure 3*** *: recul*

♩ *: appui pied G. Déplacement arrière, de faible amplitude, résultant de l'impulsion qui précède, l'appui restant à l'aplomb du poids du corps.*

**Mesura 1** : progression en davant

♩ : empara suu pè G pausat en davant. Desplaçament franc resultat de l'impulsion qui davanteja.

♩ : medisha empara pè G. Sus l'impulsion intermediària, subersaut leugèr sus la cama d'empara, quauque còp acompanhat d'un desplaçament leugèr. La cama D, ehloisha en darrèr, sèc lo movement.

**Mesura 2** : com Mesura 2 de la fòrma A.

**Mesura 3** : arreculada

♩ : empara pè G. Desplaçament en darrèr, de feble endom, resultant de l'impulsion qui davanteja, l'empara demora a l'aplomb deu pes deu còs.

*♩ : même appui pied G. Sur l'impulsion intermédiaire, sursaut accompagné parfois d'un léger déplacement. La jambe D, relâchée devant, suit le mouvement.*

***Mesure 4** : idem Mesure 4 de la forme A.*

### *2.3.4– Exercices préparatoires*

***Proposition didactique :***

*Nous conseillons de n'aborder l'apprentissage de la forme en couple qu'après avoir acquis celui de la forme en chaîne. Les danseurs sont ainsi déjà sensibilisés au placement des impulsions structurantes et intermédiaires, à l'attitude (axe du corps, position des bras) et à la dynamique de la progression (déplacement du centre de gravité induisant la place de l'appui, à l'aplomb du poids du corps).*

*En conséquence, les exercices concernent la progression sur 1 appui par mesure (forme B), la structure, le changement de direction et l'évolution du couple.*

*1. **Travail : progression sur 1 appui par mesure** (forme B).*

- *progression en avant : 1 appui, à l'aplomb du poids du corps sur le temps fort, la jambe libre restant relâchée derrière.*
- *mise en place des impulsions structurantes puis intermédiaires (léger sursaut de la jambe d'appui).*

*Le passage aux 3 appuis par mesure, en conservant les impulsions structurantes et intermédiaires (forme A) est ensuite abordé. La dérive en pas de polka est ainsi évitée.*

*2. **Travail sur la structure** (Progression sur 4 mesures) :*

| | *forme B* | *puis* | *forme A* |
|---|---|---|---|
| *1 mesure en avant* | *1 appui* | | *3 appuis* |
| *1 mesure sur place* | *3 appuis* | | *3 appuis* |
| *1 mesure en arrière* | *1 appui* | | *3 appuis* |
| *1 mesure sur place* | *3 appuis* | | *3 appuis* |

*Avec prise de conscience du début du cycle (progression en avant importante), du changement de direction (par déplacement du poids du corps).*

*3. T**ravail sur le changements de sens (**2e croche Mesures 2 et 4).*

*Le déplacement du poids du corps entraînant le 3e appui D soit en arrière (Mesure 2), soit en avant (Mesure 4), anticipant ainsi le déplacement de la mesure suivante.*

*4. **Travail sur l'évolution du couple.***

*La cavalière doit se sentir guidée par le cavalier grâce à la pression des mains. Cet aspect est fondamental pour l'évolution en couple et l'exécution de la pastourelle.*

♩ : Medisha empara pè G. Sus l'impulsion intermediària, quauque còp acompanhat d'un subersaut leugèr. La cama D, ehloisha en davant, sèc lo movement.

**Mesura 4** : com Mesura 4 de la fòrma A.

### 2.3.4– Exercicis preparatòris

**Proposicion didactica :**

Que conselham d'abordar l'aprentissatge de la fòrma en coble sonque quan es acquesida la fòrma en cadena. Son ja sensibilisats los dançaires au plaçament de las impulsions estructurantas e intermediàrias, a l'actitud (èish deu còs, posicion deus braces) e a la dinamica de la progression (desplaçament deu centre de gravetat qui induseish la plaça de l'empara, l'aplomb deu pes deu còs).

Per consequent, los exercicis pertòcan la progression sus ua empara per mesura (fòrma B), l'estructura, lo cambiament de direccion e l'evolucion deu coble.

1. **Tribalh : progression sus 1 empara per mesura** (fòrma B).

- progression en davant : 1 empara, à l'aplomb deu còs suu temps hòrt, la cama libra demora ehloisha en darrèr.
- hornir las impulsions estructurantas puish intermediàrias (subersaut leugèr sus la cama d'empara). Lo passatge a las 3 emparas per mesura, en sauvar las impulsions estructurantas e intermediàrias (fòrma A) pòt estar abordat en seguir. Atau la deriva en polquejar es evitada.

2. **Tribalh sus l'estructura** (Progression sus 4 mesuras).

| | *fòrma B* | *puish* | *fòrma A* |
|---|---|---|---|
| 1 mesura en davant | 1 empara | | 3 emparas |
| 1 mesura sus plaça | 3 emparas | | 3 emparas |
| 1 mesura en darrèr | 1 empara | | 3 emparas |
| 1 mesura sus plaça | 3 emparas | | 3 emparas |

Dab presa de consciéncia deu començar deu cicle (progression en davant importanta), deu cambiament de direccion (per desplaçament deu pes deu còs).

3. **Tribalh suu cambiament de sens** (2au cròcha de las Mesuras 2 e 4).

Lo desplaçament deu pes deu còs entraina la 3au empara D sii en darrèr (Mesura 2), sii en davant (Mesura 4), anticipant atau lo desplaçament de la mesura qui sèc.

4. **Tribalh sus l'evolucion deu coble.**

La cavalièra a de's sentir miada peu cavalièr per la premuda de la man. Aqueth aspècte es màger per l'evolucion en coble e l'execucion de la pastorèla.

**Varianta de la fòrma deu rondèu en coble** : ***la pastorèla***

### *2.3.5– Variantes*

***Pastourelle,*** *cette variante concerne le couple.*

*Cette figure occasionnelle demande une certaine maîtrise du pas de rondeau. Elle n'est pas systématique et s'exécute lors de la reprise du thème musical, soit après 4 cycles de danse. Sur le pas de rondeau, 2 pas - tourelles composent la figure : la 1re sur la Mesure 2, la 2e sur la Mesure 4. Le cavalier a l'initiative de la pastourelle et dirige sa cavalière par simple pression de la main.*

***Descriptif du pas du cavalier :***

***Mesure 1*** *: idem Mesure 1 (forme B).*

***Mesure 2*** *: demi-tour du couple sur la 1re pastourelle, le cavalier pas - sant sous son bras. Corps orienté de 45° vers la G.*

*♪ : appui pied D, accompagné d'un mouvement de balancier du bras D de bas en haut.*

*♪ : retour en appui sur le pied G (aucun déplacement si ce n'est celui du poids du corps du pied D sur le pied G), pivot, la jambe D passant devant la jambe G d'appui, bras en l'air, cavalier passant sous son bras.*

*♩ : appui pied D en avançant dans le sens contraire de la danse. Le bras s'abaisse.*

***Mesure 3*** *: le couple avance dans le sens contraire de la danse sur le pas de la forme en couple (A ou B) du rondeau.*

***Mesure 4*** *: la 2e pastourelle conclut la figure, les appuis sont symé - triques à ceux de la Mesure 2. La cavalière passe sous le bras du cavalier, les mains restant tenues. Les danseurs peuvent cependant se lâcher les mains dès que le cavalier a impulsé le mouvement de demi-tour de la cava - lière en début de mesure.*

***Variantes du cavalier***

*Remarque : toutes ces variantes se font après la pastourelle de Mesure 2.*

- *Tout en gardant la main de la cavalière qui poursuit son évolution normale et se retrouve dans le sens du déplacement, le cavalier reste de dos au déplacement. Face à face, le couple exécute un cycle de danse à la fin duquel le cavalier se replace au côté de la cavalière.*
- *Sur le même principe, le cavalier peut se placer, toujours de dos, légèrement en avant et à D de la cavalière, donc à l'intérieur du cercle. Le cavalier peut conserver cette position durant 1 ou 2 cycles de danse.*
- *Le cavalier peut également se placer de trois-quarts à l'intérieur du cercle. Il doit alors adapter son pas pour évoluer à D de la cavalière.*

### **2.3.5– Variantas**

**Pastorèla**, aquera varianta que pertòca lo coble.

Aquera varianta ocasionau que demanda ua cèrta mestrejada deu pas de rondèu. N'es pas sistematica e que s'executa quan la represa deu tèma musicau, sii arron 4 cicles de dança. Suu pas de rondèu, duas pastorèlas compausan la figura : la 1ra sus la Mesura 2, la 2au sus la Mesura 4. Lo cavalièr a l'iniciativa de la pastorèla e gabida la cavalièra per simpla pre- muda de la man.

**Descriptiu deu pas deu cavalièr :**

**Mesura 1** : com Mesura 1 (fòrma B).

**Mesura 2** : miei torn deu coble sus la 1ra pastorèla, lo cavalièr passa devath deu son braç. Còs orientat de 45° cap a G.

♪ : empara pè D, acompanhat d'un movement de balancèr deu braç D de baish en haut.

♪ : Tornar en empara pè G (nat desplaçament si n'es lo deu pes deu còs deu pè D suu pè G), pivòt, la cama D crotza la cama G d'empara, braç en l'aire, cavalièr a passar devath lo braç.

♩ : empara pè D en avançar dens lo sens contra de la dança. S'abaisha lo braç.

**Mesura 3** : lo coble avança dens lo sens contra de la dança suu pas de la fòrma (A o B) en coble deu rondèu.

**Mesura 4** : la 2au pastorèla concludeish la figura, las emparas son simetricas a las de la Mesura 2. La cavalièra passa devath deu braç deu cavalièr, las mans estant tienudas. Se pòden totun deishar las mans los dan- çaires tanlèu com lo cavalièr a entinoat lo movement de miei torn de la cavalièra en començar de mesura.

**Variantas deu cavalièr**

Remarca : totas aqueras variantas se hèn arron la pastorèla de Mesura 2.

- Lo cavalièr en tot guardar la man de la cavalièra, la quau hè la soa evolucion normau e se tornar trobar dens lo sens deu desplaçament, lo cavalièr demora d'arrea au desplaçament. Cap e cap, lo coble executa un cicle de dança a la fin deu quau lo cavalièr se torna plaçar au costat de la cavalièra.
- Suu medish principi, se pòt plaçar lo cavalièr, tostemps d'arrea, un chic en davant e a D de la cavalièra, donc au dehens deu cerc. Lo cavalièr pòt guardar aquera posicion pendent 1 o 2 cicles de dança.
- Lo cavalièr pòt tanben plaçà's de tres quarts au dehens deu cerc. Alavetz a d'adaptar lo son pas tà dançar a D de la cavalièra.

*Remarques : Toutes ces variantes peuvent être exécutées à l'instar du schéma de base d'ailleurs, mains lâchées à partir de la fin de la 2e pastourelle de la figure (Mesure 4).*
*Pour donner plus de dynamisme à son évolution, le cavalier (qu'il tienne la main de sa cavalière ou pas) peut amplifier ses déplacements en faisant un sursaut dans le sens de la progression sur l'appui G de la Mesure 1 et/ou sur celui de la Mesure 3. Il peut personnaliser aussi son jeu par un jeté de jambe D (sur l'appui G de la Mesure 1), des moulinets de mains ou lancés de bras, toujours sur le pas. Pour que le cavalier puisse se replacer sur la trajectoire, il est indispensable que la cavalière garde la trajectoire du déplacement du pas de base, en restant face au sens de progression.*

Remarcas : Aqueras variacions se pòden har tanben com dens l'esquèma de basa, d'aulhors en deishar las mans a partir de la fin de la 2au pastorèla de la figura (Mesura 4).
Tà balhar mei d'endom au son anar, lo cavalièr (tieni la man de la cavalièra o non) pòt har un subersaut dens lo sens de la progression sus l'empara G de la Mesura 1 e/o suu de la Mesura 3. Pòt tanben personalizar lo jòc son per un lançat de cama D (sus l'empara G de la Mesura 1), molinets de mans o lançats de braç, tostemps suu pas. Tà que's posca tornar plaçar lo cavalièr sus la trajectòria, es indispensable que la cavalièra guardi la trajectòria deu desplaçament deu pas de basa, en demorar de cara au sens de progression.

#### *2.3.5.1– Variantes individuelles permanentes*

***Recul en pas glissés latéraux (****Mesures 3 et 4 sur les 3 appuis de la forme A)*

*Le cavalier orienté vers sa cavalière, recule sur 4 pas glissés latéraux.*

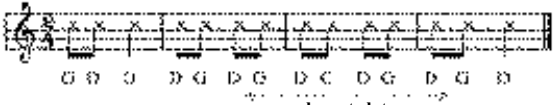
*La rythmique du pas est alors :*

#### 2.3.5.1– Variantas individuaus permanentas

**Arreculada en pas eslurrats lateraus** (Mesuras 3 e 4 sus las 3 emparas de la fòrma A)

Lo cavalièr cap a la cavalièra, arrecula sus 4 pas eslurrats lateraus.

La ritmica deu pas es alavetz :



**pas eslurrats lateraus**
*pas glissés latéraux*

#### *2.3.5.2– Variante jeu*

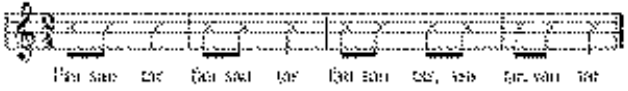
***Le*** **Jaç de la lèbe** (le gîte du lièvre)

*Sur la 2e partie* fau sautar*, la progression s'arrête. Cavalier et cavalière se donnent les mains et sautent pieds joints, en rythme, sans décoller la pointe des pieds ou en relevant les pieds en arrière.*

#### 2.3.5.2– Varianta jòc

**Lo Jaç de la lèbe**

Sus la 2au partida *fau sautar*, s'estanca la progression. Cavalièr e cavalièra se balhan la man e sautan pès junts, en ritme, shens despegar la punta deus pès o en relhevar los pès en darrèr.



*1 saut sur les Mesures 1 et 2, 2 sauts sur la Mesure 3, 1 saut sur la Mesure 4. Le saut sur les paroles* fau sautar *s'exécute ainsi :*

– *flexion, sur* fau

– *détente vers le haut, sur* sau-

– *réception pieds joints sur* -tar.

*En fin de Mesure 3 et sur la Mesure 4, la flexion et la détente s'exécutent simultanément sur* sau-. *Sur ce schéma, on peut aussi danser la* Biga bigueta *(cf.* Tà dançar la Gasconha, *op. cit.)*

1 saut sus las Mesuras 1 et 2, 2 sauts sus la Mesura 3, 1 saut sus la Mesura 4. Lo saut sus las paraulas *fau sautar* se hè de la faiçon aquesta :

– flexion sus *fau*

– detenta cap au haut, sus *sau-*

– recepcion pès junts sus *-tar*

En fin de Mesura 3 e sus la Mesura 4, la flexion e la detenta se hèn a l'encòp sus *sau-*. Sus aqueth esquèma se pòt tanben dançar la *Biga bigueta* (cf. *Tà dançar la Gasconha*, op. cit.)

### *2.4– Rondeau des Petites Landes*

*Cette forme du rondeau s'apparente à la forme en couple. Il s'en différencie par la formation en chaînes courtes et par la structure, décalée d'une mesure (la Mesure 1 correspond à la Mesure 4 de la forme en couple...).*

***Formation :***

*Chaînes de 4 danseurs, les hommes aux extrémités : HFFH. Les chaînes sont disposées en rayons courbes* *(cf. dessin dans l'introduction p. 8)*

***Déplacement :***

***Mesures 1, 2, 3*** *– progression en avant, en oblique vers le centre (SAM), départ pied D.*

***Mesure 4*** *– recul (perpendiculairement à l'oblique).*

***Déplacement individuel :***

***Mesure 1*** *: sur place ou en progression avant.*

*C'est la Mesure 4 de la forme en couple, soit : changement de direction et l'amorce du déplacement vers l'avant.*

♪ *: appui pied D, posé côté (ou en avant).*

♪ *: déplacement du poids du corps à G, appui pied G sur place.*

♩ *: pied D posé en avant.*

*Note : le 1er appui D peut être posé devant, le pied G se posant alors légèrement en deçà du pied D pour le 2e appui.*

***Mesure 2*** *: progression en avant.*

*Appui pied G posé en avant, jambe D restant relâchée en arrière.*

***Mesure 3*** *: sur place, changement de direction.*

*C'est la Mesure 2 de la forme en couple, avec changement de direction (bascule du bas du dos).*

***Mesure 4*** *: recul.*

*C'est la Mesure 3 de la forme en couple, sur un appui (B). Le pied G est donc posé en arrière, à l'aplomb du bassin, la jambe D restant relâchée devant.*

***Variantes individuelles :***

*Le meneur peut faire une pastourelle sur la Mesure 2 et rester face à sa cavalière pendant 1 cycle ou 2. Celui qui tòca se placera lui aussi face à sa cavalière, mais directement sans faire de pastourelle. Les cavaliers se repositionnent sur la chaîne lors du recul (Mesure 4).*

### 2.4– Rondèu de las Petitas Lanas

Aquera fòrma deu rondèu es parenta de caractèr a la fòrma en coble. Que se'n diferencia per la formacion en cadenas bracas e per l'estructura, descalada d'ua mesura (la Mesura 1 correspon a la Mesura 4 de la fòrma en coble...).

**Formacion :**

Cadenas de 4 dançaires, òmis aus estrems : ÒHHÒ. Las cadenas son dispausadas en arrais corbs (cf. dessenh de l'introduccion, p. 8).

● **Desplaçament :**

**Mesuras 1, 2, 3** : progression en davant, de bislau cap au centre (SAM), partir pè D.

**Mesura 4** : arreculada (perpendiculara a l'oblica).

**Desplaçament individuau :**

**Mesura 1** : sus plaça o en progression en davant.

Es la Mesura 4 de la fòrma en coble, sii : cambiament de direccion e lo començar deu desplaçament en davant.

♪ : empara pè D, pausat costat (o en davant).

♪ : desplaçament deu pes deu còs a G, empara pè G sus plaça.

♩ : Pè D pausat en davant.

Nòta : la 1ra empara pòt estar pausada davant, lo pè G se pausa lavetz un chic en devath deu pè D tà la 2au empara.

**Mesura 2** : progression en davant.

Empara pè G pausat en davant, cama D demorant ehloisha en darrèr.

**Mesura 3** : sus plaça, cambiament de direccion.

Es la Mesura 2 de la fòrma en coble, dab cambiament de direccion (capvirada deu malh).

**Mesura 4** : arreculada.

Es la Mesura 3 de la fòrma en coble, sus ua empara (B). Lo pè G es pausat lavetz en darrèr, a l'aplomb deu malh, la cama D demorant ehloisha en davant.

**Variantas individuaus :**

Lo qui mia pòt har ua pastorèla sus la Mesura 2 e demorar de cara a la cavalièra pendent 1 cicle o 2. Lo qui tòca se plaçarà eth tanben de cara a la cavalièra mes dirèctament shens har la pastorèla. Los cavalièrs se tornan trobar en plaça sus la cadena au moment de l'arreculada (Mesura 4).

### *3— Le Congo*

#### *3.1— Présentation générale de la danse*

*Il existe peu d'études sur le congo [(1)]. Les témoignages directs sont donc notre unique source d'information.*

*L'aire du congo s'étend de part et d'autre de la vallée de la Garonne. Si elle est réduite sur la rive droite, son extension sur la rive gauche, gas - conne, devient importante et atteint dans les Landes, le bassin hydrogra - phique de l'Adour (Marsan et Bas-Armagnac) et une partie du Gers (Samatan).*

*Exception faite du centre-ouest de la Grande Lande, où le congo est inconnu, son aire se superpose à celle du rondeau dont il emprunte loca - lement le pas (ailleurs, c'est le pas de polka). Les traits chorégraphiques du congo, (la formation en quadrette, le salut du début, l'évolution indé - pendante des danseurs, le rôle des contre-partenaires) le rattachent à la contredanse [(2)] à laquelle il doit sans doute son origine.*

*L'appellation de la danse* (congo, marin-congo, Marie-congo, menuet-congo) *et les paroles de la mélodie support* (pour danser le marin-congo, il faut être quatre matelots), *pourraient induire un lien entre la navigation fluviale et maritime (commerce triangulaire entre Bordeaux, l'Afrique/Congo et les Antilles) et le répertoire des maîtres à danser qui faisaient partie des équipages. Les marins, de retour au pays, ont pu influencer le répertoire des danses nouvelles. La contredanse, adoptée et adaptée, devint le congo.*

*Il existe 2 façons de danser le congo sur l'ensemble de l'aire étudiée :*

*1) le congo dit* rond *où, après le salut, les cavaliers croisent, sur la périphérie de la quadrette, alternativement leur cavalière puis leur contre-cavalière (Marsan, est de la Grande Lande, Petites Landes, Bas-Armagnac).*

*2) le congo dit* barrejat *(mélangé) où cavaliers et cavalières traversent, par l'in - térieur, la quadrette. Ce type de congo se rencontre sur l'aire de la forme en couple du rondeau et utilise donc ce pas (canton de Sore/Luxey, Préchacq, Captieux). Il existait aussi dans les Petites Landes où il côtoyait lo rond.*

*Les musiques de congos et de rondeaux sont semblables. Cependant l'usage consacre à chacune de ces deux danses leur propre répertoire d'airs et de chansons. Contrairement au rondeau, la structure musicale est exclusivement régulière, sur des multiples de 4 mesures. A de rares exceptions près, il s'agit de pièces instru - mentales de facture mélodique récente. Le style et la cadence sont ceux de formes de rondeau utilisées dans l'évolution (en chaîne ou en couple).* Cf. carte des congos p. 2.

*[(1)] ACPA* : Bal de Garona *1991*

*[(2)] De l'anglais* country-dance, *danse de campagne, ancienne danse où les danseurs se faisaient face-à-face. « Danse populaire d'origine anglaise exécutée soit en cercle (*round*) soit en couples face-à-face (*front long way*). Elle pénètre en France à la fin du XVII[e] siècle. De son évolution naquirent entre autres le cotillon (XVIII[e] siècle) puis le quadrille (XIX[e] siècle) ».* Encyclopædia Universalis. Thesaurus, *p. 447.*

### 3– Lo Congò

#### 3.1– Presentacion generau de la dança

Chics estudis existeishen suu congò [(1)]. Per consequent nos demora l'examen deus testimoniatges com hont unica d'informacion.

L'airau deu congò s'esten de part e d'auta de la vath de la Garona. S'es redusida sus l'arribèra dreta, l'espandida soa sus l'arribèra gaucha, gascona, vad importanta e atenh per las Lanas l'ola idrografica de l'Ador (Marsan e Armagnac baish) e ua part deu Gèrs (Samatan).

Manca lo centre-oèst de la Lana Gran, on es desconeishut lo congò, l'airau son se superpausa au deu rondèu deu pas deu quau e's serveishen locaument tà l'evolucion deus dançaires (aulhors es lo pas de pòlca). Los trèits coregrafics deu congò (formacion en quadreta, lo salut deu començar, l'evolucion independenta deus dançaires, lo ròtle deus contrapartenaris) permeten de díser que la contradança [(2)] es a l'origina deu congò.

La denominacion de la dança *(congò, marin-congò, Maria-congò, manuguet-congò)* e las paraulas de la melodia supòrt (*tà dançar lo marin-congò, que cau estar quate matelòts*) poderén induíser un ligam dab la navigacion deus fluvis e maritima (comèrce triangular enter Bordèu, l'Africa-Congò e las Antilhas) e lo repertòri deus mèstes de dançar qui hasèvan partida deus equipatges. Los marins, tornats au país an podut influenciar lo repertòri de las dança navèras, de las quaus la contradança qui, adoptada e adaptada, e devienó lo congò.

Existeishen duas faiçons de dançar lo congò sus l'airau estudiat :

1) lo congò dit *rond* on, arron lo salut, los cavalièrs crotzan sus la periferia de la quadreta alternativament lor cavalièra puish lor contrapartenari (Marsan, èst de la Lana Gran, Petitas Lanas, Armanhac baish)

2) lo congò dit *barrejat* o *mesclat* on cavalièrs e cavalièras traucan peu dehens la quadreta. Aqueth tipe s'encontra sur l'airau de la fòrma en coble deu rondèu e utiliza donc aqueth pas (canton de Sòre/Lucsèir, Preishac, Capsius). Tanplan existiva dens las Petitas Lanas on costejava *lo rond*.

Las musicas de congòs e de rondèus son semblantas. Totun l'usatge consacra a cadua de las duas dançaires lor repertòri d'aires e de cançons. Contrariament au rondèu, l'estructura musicau es exclusivament regulara, sus multiples de 4 mesuras. S'ageish quasi tostemps de pèças instrumentaus, de factura melodica recenta. Com tau rondèu, l'estille e la cadéncia son adaptats au tipe de pas utilizat (en cadena o en coble). Cf. carta congós p. 2.

(1) ACPA : *Bal de Garona* 1991

(2) De l'anglés *country-dance,* dança de campanha, dança anciana en la quau los dançaires èran cara e cara. « Dança populara d'origina anglesa executada sii en cerc (*round*) sii en cobles cara e cara (*front long way*). Qu'arriba en França a la fin du sègle XVII[au]. De l'evolucion soa vadón enter autes lo cotilhon (sègle XVIII[au]) puish lo quadrilh (sègle XIX[au]) ». *Encyclopædia Universalis. Thesaurus,* p. 447.

*Remarques :*
*1. La notion de « carré » pour indiquer le placement des danseurs lors du départ devient relative au cours de l'évolution, car le carré se transforme en parallélogramme à géométrie variable, les deux couples évoluant symétriquement. Ainsi quand il est précisé les danseurs reprennent leur place, en réalité, les cavaliers reviennent à leur place de départ alors que les cavalières s'arrêtent avant. Le carré initial est devenu parallélogramme.*
*2. Le congo, comme la contredanse, privilégie la relation, voire la complicité entre contre-partenaires.*
*Le simple fait de se regarder permet aux danseurs d'adapter leurs évolutions en fonctionde celles de leurs contre-partenaires et, entre autres, de respecter une distance minimale lors des moments de rencontre.*
*3. De même, l'expression « salut », pour qualifier la Figure 1 du cycle, indique uniquement la rencontre des deux couples vers le centre, sans manifestation particulière (exemple : signe de tête, révérence...). C'est une simple introduction au cycle de la danse.*
*4. A propos du départ. Pour le congo dit rond, les quadrettes commencent ensemble.*
*Malgré l'absence de témoignages explicites, nous pouvons penser que c'est aussi le cas pour le congo dit barrejat.*
*En effet, au beau milieu d'un cycle, des danseurs pouvaient changer de quadrette par jeu, pour surprendre leurs partenaires.*
*De plus, quand l'espace manquait, un 2e groupe de quadrettes attendait que les danseurs arrivent au terme de la danse pour exécuter à leur tour le congo.*
*Dans un cas comme dans l'autre cela n'était possible que si toutes les quadrettes dansaient ensemble, avec la même simultanéité chorégraphique.*
*Formation de départ : toutes les quadrettes sont alignées sur un rang ou sur deux selon leur nombre.*

### *3.2— Congo* rond

*Cette forme de congo est pratiquée sur une partie de l'aire de la forme en chaîne du rondeau (cantons de Labrit et Marsan), sur l'ensemble des Petites Landes et au Houga (Gers).*

*Seules les formes du canton de Labrit (Vert) et des Petites Landes sont présentées.*

#### *3.2.1— Congo de Vert*

***Formation** : en quadrettes.*

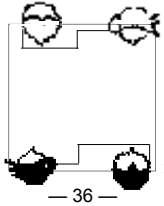
*Au départ, les quadrettes sont alignées. Chaque couple se tient main D/main D (schéma 1). Mais à l'inverse des autres formes de congos, les cavaliers sont à D de leur cavalière. Toutefois, par souci de normalisation, il est possible d'inverser les positions de départ (le cavalier à G de sa cavalière). Le sens de déplacement sur le carré sera alors inversé.*

***Pas** : pas marché pour le salut, puis pas de la forme en chaîne du rondeau (Ygos/Labrit ou structure de base).*

***Déroulement :***

- ***Le salut** : sur 8 mesures*

***Mesures 1 et 2** : les couples avancent l'un vers l'autre, en 4 pas marchés, départ pied G.*



**Esquèma 1**
schéma 1

Remarcas
1. La nocion de quarrat tà endicar lo plaçament deus dancaires au moment deu partir vad relativa en cors d'evolucion, puishque lo quarrat se muda en parallelograma de geometria variabla, los dus cobles evoluant simetricament. Atau, quan es precisat, los dançaires que tornan prèner lor plaça, en realitat, que cau comprèner los cavalièrs que tornan a la plaça lor de partença quan las cavalièras s'estancan abans. Lo quarrat de partir s'es mudat en parallelograma.
2. Lo congò com la contradança, privilegia la relacion e autanplan la complicitat enter contra-partenaris.
Lo simple espiar permet aus dançaires d'adaptar lors evolucions en foncion de las deus lors contrapartenaris e, enter autes, d'arrespectar ua distància minimum aus moments de rencontre.
3. Tanben, l'expression « salut » tà qualificar la 1ra figura deu cicle, endica sonque lo rencontre deus dus cobles cap au centre, shens manifestacion especiau (exemple : signe deu cap, reveréncia...). Es ua introduccion simpla au cicle de la dança.
4. A prepaus deu partir. Tau congò dit rond, las quadretas començan amassas.
A maugrat l'abséncia de testimoniatges explicites que podem pensar que lo cas es similar tau congò dit barrejat.
En efèit, au bèth miei d'un cicle, uns dançaires podèvan cambiar de quadreta per jòc, tà susprener lors partenaris.
De mei quan mancava plaça, un 2au grop de quadretas esperava qu'arribèssin los dançaires au cap de la dança tà har au lor torn lo congò.
Dens l'un cas com dens l'aute, n'èra possible aquò qu'a la condicion que dancèssin las quadretas amassas, dab la medisha simultaneïtat coregrafica.
Formacion de partença : totas las quadretas son alinhadas sus un reng o dus segon lor nombre.

### 3.2– Congò rond

Aquera fòrma deu congò es practicada sus ua part de l'airau de la fòrma en cadena deu rondèu (cantons de Labrit et Marsan), sus l'ensemble de las Petitas Lanas e au Hogar (Gèrs).

Sonque las fòrmas deu canton de Labrit (Vèrt) e de las Petitas Lanas son presentadas ací.

#### 3.2.1– Congò de Vèrt

**Formacion :** en quadretas.

Au partir son alinhadas las quadretas. Cada coble se tien man D/man D (esq. 1).Au contra de las autas fòrmas de congòs, los cavalièrs son a D de las cavalièras. Si volem « normalizar » las formacions, es possible d'inversar las posicions de partença (lo cavalièrs a G de la cavalièra). Lo sens de desplaçament suu quarrat es lavetz inversat.

**Pas :** pas marchat entau salut, puish pas de la fòrma en cadena deu rondèu (Igòs/Labrit o estructura de basa).

**Debanar :**

- **Lo salut** : sus 8 mesuras

**Mesura 1 e 2** : los cobles s'avançan l'un de cap a l'aute, en 4 pas marchats en partir pè G.

**Mesuras 3 e 4** : los cobles arreculan en 4 pas marchats.

***Mesures 3 et 4*** *: les couples reculent en 4 pas marchés.*

***Mesure 5 à 8*** *: les couples se croisent et traversent en 8 pas marchés, les cavaliers à l'extérieur, les cavalières à l'intérieur (schéma 2).*

*Au 4e pas, la contre-cavalière, passant entre le cavalier et sa cavalière, les deux couples lèvent les bras et lâchent les mains quand ils se croisent. À partir de ce moment, les danseurs n'auront plus de contact physique entre eux jusqu'à la fin de la danse. À la fin du salut, les couples ont changé de côté et les partenaires sont vis-à-vis (schéma 3).*

- **Lo rond** *ou tour du carré : à faire ad libitum. Le tour nécessite 4 cycles de 4 mesures. Le pas de la forme en chaîne est utilisé sans discontinuité. Les cavaliers parcourent par l'extérieur le carré (SIAM) et croisent à chaque milieu de côté les cavalières qui évoluent, elles, à l'intérieur du carré (SAM).*

***Cycle 1 :***

***Mesures 1 et 2*** *: déplacement sur le côté du carré où les couples sont alignés.*

*Le cavalier croise sa cavalière, sur les 2 mesures de déplacement de la forme Ygos/Labrit. L'ensemble des quadrettes forme un couloir (schéma 3).*

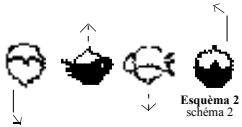
***Mesures 3 et 4*** *: sur place.*

*Cavalier et cavalière ont échangé leur place. Ils exécutent le pas des Mesures 3 et 4 de la forme Ygos/Labrit ou de la structure de base (3 appuis par mesure). En fin de Mesure 4, les danseurs se retrouvent face à leur contre-partenaire pour la traversée suivante (schéma 4 ).*

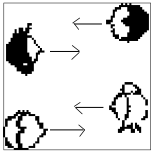
***Cycle 2*** *: traversée.*

***Mesures 1 et 2*** *: les danseurs traversent en croisant leur contre-partenaire, les cavalières étant à l'intérieur. Le couloir est rompu (schéma 5).*

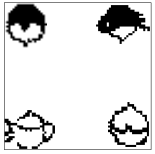
***Mesures 3 et 4*** *: les danseurs peuvent tourner (ou pas) sur eux-mêmes (SAM, c'est à dire épaule D en arrière) en fonction de leur agilité et/ou des nécessités chorégraphiques. Ils tournent donc, au maximum, une fois sur deux. En fin de Mesure 4, les danseurs se trouvent face à leur partenaire (schéma 6).*



**Esquèma 2**
schéma 2



**Esquèma 3**
schéma 3



**Esquèma 4**
schéma 4

**Mesuras 5 a 8** : los cobles se crotzan e traucan en 8 pas marchats, cavalièrs au dehòra, cavalièras au dehens.Au 4au pas, la contracavalièra, passant enter lo cavalièr e la cavalièra (esq. 2), los dus cobles lhèvan los braces e dèishan las mans quan se crotzan. A partir d'aqueth moment, n'averàn pas mei nat contacte fisic los dançaires dinc a la fin de la dança. A la fin deu salut, los cobles an cambiat de costat e los partenaris son cap e cap (esq. 3).

- **Lo rond** o torn deu quarrat : a har ad libitum. Lo torn hè hrèita 4 cicles de 4 mesuras. Lo pas de la fòrma en cadena es utilizat de contunh. Los cavalièrs avançan sus un quarrat, en passar per l'exterior (SIAM) e crotzan a cada mitat de costat las cavalièras qui dançan, eras, a l'interior deu quarrat (SAM).

**Cicle 1 :**

**Mesuras 1 e 2** : desplaçament suu costat deu quarrat on son alinhats los cobles.

Lo cavalièr crotza la cavalièra, sus las 2 mesuras de desplaçament de la fòrma Igòs/Labrit. L'ensemble de las quadretas hè ua alea (esq. 3).

**Mesuras 3 e 4** : sus plaça.

Cavalièr e cavalièra an escambiat la plaça. Hèn lo pas de las Mesuras 3 e 4 de la fòrma Igòs/Labrit o de l'estructura de basa (3 emparas per mesura). En fin de Mesura 4, los dançaires se tornan trobar de cara au/a la contrapartenari(a) tà la traversada seguenta (esq. 3).

**Cicle 2** : traversada.

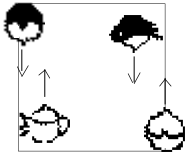
**Mesuras 1 e 2** : los dançaires traucan en crotzar lor contrapartenari(a), las cavalièras estant en dehens. L'alea es des.hèita (esq. 5).

**Mesuras 3 e 4** : los dançaires pòden virar (o pas) sus si medishes (SAM, valent a díser espatla D en darrèr) en foncion de lor agilessa e/o de las hrèitas coregraficas. Viran lavetz, au maximum, un còp sus dus. En fin de Mesura 4, los dançaires se tròban de cara a lor partenari (esq. 6).

***Cycle 3*** *: les partenaires se croisent à nouveau, formant le couloir (schéma 6).*

***Cycle 4*** *: les contre-partenaires traversent en se croisant. Le couloir est rompu (schéma 7).*

*Remarques :*
*1. Une fois sur deux, quand les partenaires se croisent, les quadrettes forment un couloir.*
*2. Les danseurs ont toujours conscience de la place de leur partenaire ou de leur contre-partenaire. Ce repère leur permet de se repositionner. Pour cela il est indispensable de se regarder (une évidence souvent absente de nos jours !). De même, sur les Mesures 3 et 4 de chaque cycle, les danseurs, arrivés dans un angle du carré, se replacent par rapport à leurs voisins. Les quadrettes peuvent ainsi rester alignées sur deux rangées parallèles et former, sur les cycles impairs, le « couloir ».*

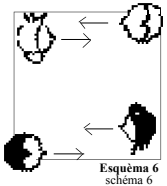


**Esquèma 5**
schéma 5

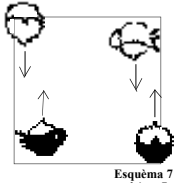
**Cicle 3** : los partenaris tornan crotzar, hant l'alea (esq. 6).

**Cicle 4** : los contrapartenaris traucan e se crotzan. L'alea es rompuda (esq. 7).

Remarcas :
1. A còp passat, quan se crotzan los partenaris, las quadretas hèn ua alea.
2. Los dançaires an tostemps consciéncia de la plaça deu lor partenari o contrapartenari. Aquera marca lor permet de tornar prèner la plaça. Tà d'aquò har es indispensable de s'espiar (ua evidéncia sovent absenta uei lo dia !). Tanben sus las Mesuras 3 e 4 de cada cicle, los dançaires arribats en un caire deu quarrat se tornan plaçar per rapòrt aus vesins. Las quadretas pòden atau demorar alinhadas sus dus rengs parallèles e formar suu cicles impars l'alea.



**Esquèma 6**
schéma 6



**Esquèma 7**
schéma 7

### *3.2.2– Congo dit* rond *des Petites Landes (Lencouacq/Retjons)*

***Formation*** *: en quadrettes alignées. Chaque couple se tient main D/main D, le cavalier à G de sa cavalière (schéma 1).*

***Pas*** *: pas de rondeau de la forme des Petites Landes.*

***Déroulement :***

***PARTIE 1 :***

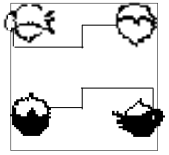
- ***Figure 1*** *: salut sur 4 mesures.*

***Mesures 1 et 2*** *: les couples avancent l'un vers l'autre.*

***Mesures 3 et 4*** *: les couples reculent.*

- ***Figure 2*** *: mise en place sur 4 mesures.*

***Mesures 1 et 2*** *: les couples avancent l'un vers l'autre. En fin de Mesure 2, les danseurs se lâchent les mains.*



**Esquèma 1**
schéma 1

### 3.2.2– Congò dit rond de las Petitas Lanas (Lencoac/Retjons)

**Formacion** : en quadretas alinhadas. Cada coble se tien man D/man D, lo cavalièr se tròba a G de la cavalièra (esq. 1).

**Pas** : pas de rondèu de la fòrma de las Petitas Lanas.

**Debanar** :

**PARTIDA 1 :**

- **Figura 1** : salut sus 4 mesuras.

**Mesuras 1 e 2** : los cobles avançan l'un de cap a l'aute.

**Mesuras 3 e 4** : los cobles arreculan.

- **Figura 2** : mesa en plaça sus 4 mesuras.

**Mesuras 1 e 2** : los cobles avançan l'un de cap a l'aute. En fin de Mesura 2, los dançaires se dèishan las mans.

***Mesures 3 et 4 :***

*1. **Évolution du cavalier** (schéma 2)*

*Sur la Mesure 3 les cavaliers s'arrêtent au centre et après un quart de tour sur place, se retrouvent face à face. Léger recul sur la Mesure 4.*

*2. **Évolution de la cavalière** (schéma 2)*

*La cavalière continue la traversée sur la Mesure 3. Sur la Mesure 4, tour sur elle-même (côté épaule G) et termine face à son cavalier.*

***PARTIE 2 :***

● ***Figure 3** : le* rond *ad libitum sur un cycle de 8 mesures.*

*Les cavaliers se déplacent dans le SAM et les cavalières dans le SIAM afin de se croiser.*

***Mesures 1 et 2** : les partenaires vont à la rencontre l'un de l'autre, les cavaliers par l'extérieur, les cavalières par l'intérieur (schéma 3).*

***Mesures 3 et 4** :*

*1. **Évolution du cavalier** (schéma 4)*

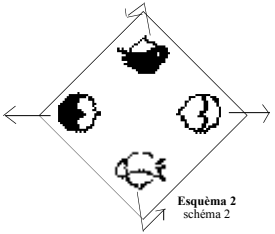
*Sur la Mesure 3, les cavaliers, tout en restant sur place, se positionnent face à face, puis sur la Mesure 4, reculent légèrement.*

*2. **Évolution de la cavalière** (schéma 4)*

*La cavalière continue la traversée sur la Mesure 3. Sur la Mesure 4, elle tourne sur elle-même (épaule D) et termine face à son contre-cavalier.*

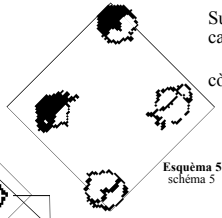
***PARTIE 3 :** reprise, les danseurs croisant cette fois-ci leur contre-partenaire et ainsi de suite (schémas 5 et 6).*

*Remarques :*
*1. Hormis le salut il ne peut y avoir de repère au sol. La rotation du parallélogramme de base se fait en fonction du positionnement des danseurs. Ce même positionnement détermine le placement des danseuses.*
*2. Le congo dit* barrejat *était dansé dans cette région mais nous n'avons pu le collecter.*

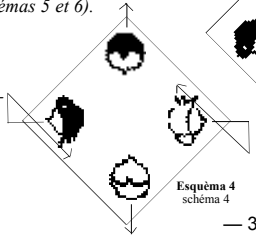


**Esquèma 2**
schéma 2

**Esquèma 3**
schéma 3



**Esquèma 5**
schéma 5



**Esquèma 4**
schéma 4

**Esquèma 6**
schéma 6

**Mesuras 3 e 4** :

1. **Evolucion deu cavalièr** (esq. 2)

Sus la Mesura 3 los cavalièrs s'estancan au centre e arron un quart de torn sus plaça, se tornan trobar cap e cap. Leugèra reculada sus la Mesura 4.

2. **Evolucion de la cavalièra** (esq. 2)

La cavalièra persegueish la traversada sus la Mesura 3. Sus la Mesura 4, torn sus si medisha (costat espatla G) e acaba de cara au cavalièr.

**PARTIDA 2 :**

● **Figura 3** : lo rond ad libitum sus un cicle de 8 mesuras.

Los cavalièrs se desplaçan en SAM e las cavalièras en SIAM tà perméter de crotzar-se.

**Mesuras 1 e 2** : los partenaris van a l'encontre l'un de l'aute, los cavalièrs per dehòra, las cavalièras per dehens (esq. 3).

**Mesuras 3 e 4** :

1. **Evolucion deu cavalièr** (esq. 4)

Sus la Mesura 3, los cavalièrs, en tot demorar sus plaça, se hican cap e cap, puish sus la Mesura 4, arreculan un chic.

2. **Evolucion de la cavalièra** (esq. 4)

La cavalièra persegueish la traversada sus la Mesura 3. Sus la Mesura 4, vira sus si medisha (espatla D) e acaba de cara au contracavalièr.

**PARTIDA 3 :** represa, los dançaires crotzant aqueste còp lor contrapartenari e atau de seguir (esquèmas 5 e 6).

Remarcas :
1. En dehòra deu salut no's pòden pas reperar au sòu. La rotacion deu parallelograma de basa es foncion de la posicion deus dançaires. Aquera posicion determina lo plaçament de las dançairas.
2. Lo congò dit barrejat èra dançat en aquera la region mes non podom collectà'u.

### *3.2.3– Variante du congo des Petites Landes (Roquefort/Puydessaux)*

*Cette variante se différencie du congo de référence précédent (dit congo de Lencouacq) par le pas. Ce changement modifie légèrement l'évolution du cavalier. Celle-ci est plus enlevée. Toutefois la structure reste la même.*

***Formation** : en quadrette identique à celle de la forme précédente. Chaque couple se tenant main D/main D, le cavalier à G de la cavalière (schéma 1).*

***Pas** : il s'apparente au pas de polka. Le pas de rondeau, dans cet endroit a perdu sa structure d'origine, le congo utilise donc un pas « bâtard » proche de la polka. Le pas de rondeau de la forme des Petites Landes (Lencouacq/Retjons) peut être introduit sans problème.*

***Déroulement** : la structure (salut et rond) est identique à celle de la forme précédente, les modifications ne concernent que l'évolution des cavaliers.*

***PARTIE 1 :***

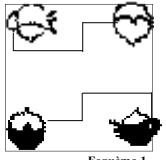
*À la fin du salut (schéma 2), les cavaliers, sur la Mesure 3 vont à la rencontre l'un de l'autre.*

***PARTIE 2 :** sur le rond (schéma 3).*

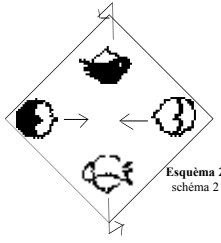
***Mesures 1 et 2** : les cavaliers reculent de biais (45°) dans le SAM (schéma 3). Ils peuvent effectuer un tour sur eux-mêmes en fin de Mesure 1. En début de Mesure 2, les 4 danseurs sont alignés, cavaliers à l'extérieur et cavalières à l'intérieur.*

***Mesures 3 et 4** : les cavaliers avancent l'un vers l'autre, face au centre (schéma 4).*

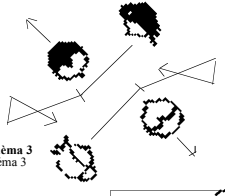
*Remarques :*
*Le rond de cette variante se danse sans repère au sol comme pour la forme précédente (Lencouacq/Retjons). Les cavalières se déplacent et se repositionnent par rapport aux cavaliers qui sont les repères. Quand le parallélogramme se reconstitue, la quadrette a effectué une rotation (SAM) d'environ 45° par rapport au cycle précédent.*



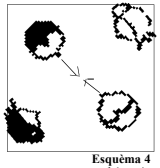
**Esquèma 1**
schéma 1



**Esquèma 2**
schéma 2



**Esquèma 3**
schéma 3



**Esquèma 4**
schéma 4

### **3.2.3– Varianta deu congò de las Petitas Lanas (Ròcahòrt/Poi-de-Saus)**

Que's diferencia aquera varianta de la varianta de referéncia qui davanteja (dit congò de Lencoac) peu pas. Aqueth cambiament modifica un chic l'evolucion deu cavalièr. Es mei enlhevada. Totun l'estructura demora la medisha.

**Formacion** : en quadreta identica a la de la fòrma qui davanteja. Cada coble se tien man D/man D, lo cavalièr se tròba a G de la cavalièra (esq. 1).

**Pas** : sembla lo pas de pòlca. En aqueth parçan, lo pas de rondèu s'a perdut l'estructura pròpia, çò qui hè que lo pas emplegat tau congò se tròba abastardit. Lo pas de rondèu de la fòrma de las Petitas Lanas (Lencoac/Retjons) se pòt introdusir shens nat problèma.

**Debanar** : l'estructura (salut e rond) es la medisha com la de la fòrma qui davanteja, las modificacions pertòcan l'evolucion deus cavalièrs e sonque.

**PARTIDA 1 :**

A la fin deu salut (Figura 2, los cavalièrs, sus la Mesura 3 van a l'encontre l'un de l'aute.

**PARTIDA 2** : suu rond. (esq. 3)

**Mesuras 1 e 2** : los cavalièrs arreculan de bislau (45°), en SAM. Pòden virar d'un torn sus si mesdishes en fin de Mesura 1 (esq. 3). En començar de Mesura 2, los 4 dançaires son alinhats, cavalièrs en dehòra e cavalièras en dehens.

**Mesuras 3 e 4** : Los cavalièrs avançan l'un de cap a l'aute de cara au centre (esq. 4).

Remarcas :
Lo rond d'aquera varianta se dança shens localizacion au sòu com tà la dança qui davanteja (Lencoac/Retjons). Las cavalièras se desplaçan e tornan gahar la posicion per rapòrt aus cavalièrs qui son las marcas. Quan se torna har lo parallelograma, la quadreta a hèit ua rotacion (SAM) de haut o baish 45° per rapòrt au cicle qui davanteja.

### *3.3– Congo barrejat*

*Structure comparée des formes de Luxey et Captieux*

| ***Luxey*** | ***Captieux*** |
|---|---|
| **PARTIE 1** (8 mesures) | |
| ***Figure 1*** *: 1er salut sur 4 mesures* | ***Figure 1*** *: 1er salut sur 4 mesures* |
| ***Figure 2*** *: 2e salut sur 4 mesures* | ***Figure 2*** *: « pastourelle » sur 4 mesures* |
| **PARTIE 2** (8 mesures) | |
| ***Figure 3*** *: 1er épi sur 4 mesures* | ***Figure 3*** *: 2e salut sur 4 mesures* |
| ***Figure 4*** *: 2e épi sur 4 mesures* | ***Figure 4*** *: épi sur 4 mesures* |
| **PARTIE 3** (12 mesures) | |
| ***Figure 5*** *: 1re traversée sur 6 mesures* | ***Figure 5*** *: 1re traversée sur 6 mesures* |
| ***Figure 6*** *: 2e traversée sur 6 mesures* | ***Figure 6*** *: 2e traversée sur 6 mesures* |
| **PARTIE 4** (8 mesures) | |
| ***Figure 7*** *: retour sur 2 mesures* | ***Figure 7*** *: retour sur 2 mesures* |

***Particularité*** *: l'analyse des collectages des deux formes de congos* barrejats *présentées ci-après, permet d'établir que les danseurs évoluent sur un cycle de 30 mesures et non sur 4 cycles de 8 mesures (soit 32 mesures) conventionnels.*

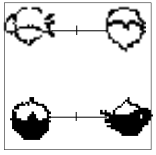
*Les impulsions structurantes son donc les seuls repères effectifs. Il semblerait que le congo s'achève quand danseurs et musiciens se retrou - vent sur une fin de cycle commune.*

### *3.3.1–Forme de Luxey/Sore*

***Formation*** *: en quadrettes alignées.*

*De sa main D, le cavalier tient en position de contre - danse, la main G de sa cavalière (comme pour la forme en couple du rondeau). (schéma 1).*

***Pas*** *: celui du rondeau (forme en couple), cependant dès la 2e partie (après le salut), les danseurs doivent « adapter » leur pas à l'évolution. Ils évoluent sur des cycles de 2 mesures (6/8 = 2/4).*



**Esquèma 1**
schéma 1

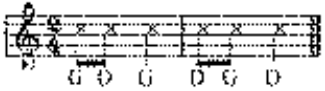
***Déroulement :***

***PARTIE 1*** *: 2 saluts (2 fois 4 mesures)*

- ***Figure 1*** *: 1er salut, sur 4 mesures (schéma 2).*

***Mesures 1 et 2*** *: les couples avancent l'un vers l'autre, sur le pas de rondeau mains tenues.*

***Mesures 3 et 4*** *: les couples reculent, toujours en pas de rondeau.*



### 3.3– Congò barrejat

Estructura comparada de las fòrmas de Lucsèir e Capsius

| **Lucsèir** | **Capsius** |
|---|---|
| ***PARTIDA 1*** *(8 mesuras)* | |
| **Figura 1** : 1èr salut sus 4 mesuras | **Figura 1** : 1èr salut sus 4 mesuras |
| **Figura 2** : 2au salut sus 4 mesuras | **Figura 2** : « pastorèla » sus 4 mesuras |
| ***PARTIDA 2*** *(8 mesuras)* | |
| **Figura 3** : 1ra pica sus 4 mesuras | **Figura 3** : 2au salut sus 4 mesuras |
| **Figura 4** : 2au pica sus 4 mesuras | **Figura 4** : pica sus 4 mesuras |
| ***PARTIDA 3*** *(12 mesuras)* | |
| **Figura 5** : 1ra traversada sus 6 mesuras | **Figura 5** : 1ra traversada sus 6 mesuras |
| **Figura 6** : 2au traversada sus 6 mesuras | **Figura 6** :2au traversada sus 6 mesuras |
| ***PARTIDA 4*** *(8 mesuras)* | |
| **Figura 7** : tornar sus 2 mesuras | **Figura 7** : tornar sus 2 mesuras |

**Particularitat** : l'analisi deus collectatges de las duas fòrmas de congòs barrejats mentavudas arron, permet d'establir que los dançaires dançan sus un cicle de 30 mesuras e non suus 4 cicles de 8 mesuras (siin 32 mesuras) convencionaus.

Las impulsions estructurantas son lavetz las solas marcas efectivas. Semblaré lo congò s'acabèssi quan dançaires e musicians s'arretròban amassas sus ua fin de cicle comuna.

### 3.3.1– Fòrma de Lucsèir/Sòre

**Formacion** : en quadretas cap e cap alinhadas.

De la man D lo cavalièr tien, en posicion de contradança, la man G de la cavalièra (com dens la fòrma en coble deu rondèu) (esq. 1).

**Pas** : lo deu rondèu (fòrma en coble), totun tanlèu la 2au partida (arron lo salut), deven los dançaires « adaptar » lor pas a l'evolucion. Que dançan sus cicles de 2 mesuras (6/8 = 2/4).

**Debanar :**

**PARTIDA 1** : 2 saluts (2 còps 4 mesuras).

- **Figura 1** : 1èr salut, sus 4 mesuras (esq. 2).

**Mesuras 1 e 2** : los cobles avançan l'un de cap a l'aute, suu pas de rondèu, mans tiendudas.

**Mesuras 3 e 4** : los cobles arreculan, tostemps en pas de rondèu.

● ***Figure 2*** *: 2e salut sur 4 mesures.*

***Mesures 1 et 2*** *: les couples avancent l'un vers l'autre, mains tenues. En fin de Mesure 2, les danseurs se lâchent les mains et amorcent le retour.*

***Mesures 3 et 4*** *: chacun revient à sa place, en tournant sur épaule G, mais les cavalières restent légèrement en avant par rapport à leur point de départ (schéma 2).*

*NB : dans un premier temps, pour les danseurs qui n'ont pas bien intégré le déplacement de la pastourelle, il est préférable d'effectuer tous les retours en reculant, donc sans tourner.*

***PARTIE 2*** *: 2 épis (2 fois 4 mesures).*

● ***Figure 3*** *: 1er épi (4 mesures)*

***Mesures 1 et 2*** *: les danseurs avancent vers le centre en changeant de côté (schéma 4). Les cavaliers règlent leur évolution sur celle de leur contre-cavalière, d'où la nécessité de se regarder.*

*Les* ***cavalières*** *légèrement en avant effectuent une oblique vers leur G et finissent un peu au-delà de la médiane (schéma 3).*

*Les* ***cavaliers*** *passent derrière leur cavalière en effectuant une trajectoire en arc-de-cercle vers la D du centre. Les cavaliers se positionnent face à leur contre-cavalière, donc légèrement en deçà de la médiane (schéma 4).*

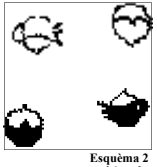
***Mesures 3 et 4*** *: recul des danseurs après un demi-tour sur épaule G (ou en reculant) qui ont donc changé de place, les cavalières restant toujours légèrement en avant (schéma 5).*

● ***Figure 4*** *: 2e épi sur (4 mesures).*

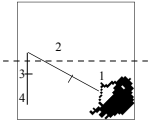
*Cette figure est l'inverse de la précédente (1er épi, Figure 3) Les danseurs retrouvent la place qu'ils occupaient au début de la Figure 3.*

***PARTIE 3*** *: 2 traversées (2 fois 6 mesures).*

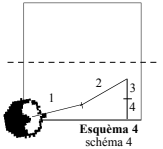
● ***Figure 5*** *: 1re traversée (2 fois 6 mesures). Les déplacements des cavaliers et des cavalières sont différents.*



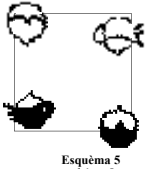
**Esquèma 2**
schéma 2




**Esquèma 3**
schéma 3




**Esquèma 4**
schéma 4



**Esquèma 5**
schéma 5

● **Figura 2** : 2au salut sus 4 mesuras.

**Mesuras 1 e 2** : los cobles avançan l'un de cap a l'aute, mans tienudas. En fin de Mesura 2, los dançaires se dèishan las mans e començan lo tornar.

**Mesuras 3 e 4** : cadun se'n torna en plaça soa, en virar sus espatla G mes las cavalièras demoran un chic en davant per rapòrt au lor punt de partença (esq. 2).

NB : en un prumèr temps que conselham, aus dançaires qui n'an pas plan integrat lo desplaçament de la pastorèla, de har tots los tornars en arrecular; donc shens virar.

**PARTIDA 2** : 2 picas (2 còps 4 mesuras)

● **Figura 3** : 1ra pica ( 4 mesuras).

**Mesuras 1 e 2** : los dançaires avançan dinc a la mediana deu quarrat en cambiar de costat (esq. 4). Los cavalièrs règlan l'evolucion lor sus la de la contracavalièra, d'on la necessitat de s'espiar.

Las **cavalièras** un chic en davant hèn ua oblica cap a G e acaban un chic en delà de la mediana (esq. 3).

Los **cavalièrs** passan darrèr lor cavalièra en har ua trajectòria en arc de cerc cap a la dreta deu centre. Los cavalièrs se hican de cara a la contracavalièra, donc un chic en deçà de la mediana (esq. 4).

**Mesuras 3 e 4** : arreculada deus dançaires en virar un miei torn sus espalta G (o en arrecular). Qu'an cambiat lavetz de plaça, las cavalièras demorant tostemps un chic en davant (esq. 5).

● **Figura 4 :** 2au pica (4 mesuras).

Aquera figura es l'invèrsa de la qui davanteja (1ra pica, Figura 3). Los dançaires arretròban la plaça qu'avèvan au començar de la Figura 3.

**PARTIDA 3** : 2 traversadas (2 còps 6 mesuras).

● **Figura 5** : 1ra traversada (2 còps 6 mesuras). Los desplaçaments deus cavalièrs e de las cavalièras son diferents.

*1. **Évolution de la cavalière** : le « six » inversé (schéma 6)*

***Mesures 1 et 2** : la cavalière traverse rapidement, en diagonale, afin de libérer l'espace central où se croiseront les cavaliers en Mesure 3.*

***Mesure 3** : quand la cavalière arrive au point de départ de sa contre-cavalière, virage sur sa G.*

***Mesure 4** : la cavalière avance un peu au-delà de la médiane (le dessin au sol de la trajectoire de la cavalière sur les 4 mesures s'apparente à une crosse).*

***Mesure 5** : la cavalière exécute un 1er demi-tour à G.*

***Mesure 6** : elle effectue un 2e demi-tour à G et se retrouve à l'endroit occupé en fin de Mesure 3, face au centre, donc à la place occupée par sa contre-cavalière au début de la traversée (Figure 5). Le dessin au sol effectué au cours de ces 6 mesures s'apparente à un « six » inversé.*

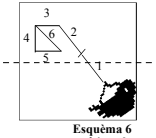
*2. **Évolution du cavalier** (schéma 7) :*

***Mesures 1 et 2** : le cavalier avance légèrement au-delà de la moitié du côté du carré d'origine.*

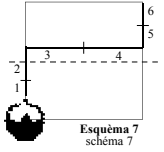
***Mesures 3 et 4** : les cavaliers traversent parallèlement à la médiane du carré d'origine et se croisent sur épaule D. En fin de Mesure 4, ils se trouvent face à leur contre-cavalière (échange visuel).*

***Mesures 5 et 6** : le cavalier gagne la position occupée par son contre-cavalier au début de la traversée (Figure 5), soit en avançant après avoir viré sur épaule G, soit en reculant.*

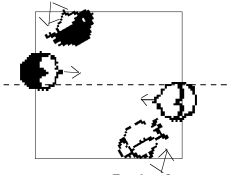
*Remarques : le cavalier doit toujours avoir conscience de la position de sa contre-partenaire.*
*Ils se retrouvent face à face en fin de Mesure 4 et en fin de Mesure 6.*
*A la fin de la Figure 5 (1re traversée), les couples ont inversé leur position de départ.*
*Les schémas représentent la position des danseurs :*
*schéma 8 : fin de Mesure 2*
*schéma 9 : fin de Mesure 4*
*schéma 10 : fin de Mesure 6*

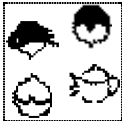


**Esquèma 6**
schéma 6



**Esquèma 7**
schéma 7


**Esquèma 8**
schéma 8


**Esquèma 9**
schéma 9

1. **Evolucion de la cavalièra** : lo « sheis » inversat (esq. 6).

**Mesuras 1 e 2** : la cavalièra trauca rapidament, de cap au còrn opausat, a fins de liberar l'espaci centrau on se crotzaràn los cavalièrs en Mesura 3.

**Mesura 3** : quan arriba au punt de partença de la contracavalièra, la cavalièra, hè ua virada sus la soa G.

**Mesura 4** : la cavalièra avança dinc a despassar la mediana deu quarrat (lo dessenh au sòu de la trajectòria de la cavalièra es tanhent deu d'un grip).

**Mesuras 5** : la cavalièra hè 1èr miei torn a G.

**Mesuras 6** : hè un 2au miei torn a G e se torna trobar a l'endret ocupat en fin de Mesura 3, cara au centre, donc a la plaça ocupada per la contracavalièra au començar de la traversada (Figura 5). Lo dessenh au sòu, hèit pendent aqueras sheis mesuras, es tanhent d'un « sheis » invèrsat.

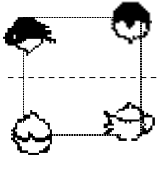
2. **Evolucion deu cavalièr** (esq. 7) :

**Mesuras 1 e 2** : lo cavalièr avança un chic enlà de la mediana deu costat deu quarrat d'origina.

**Mesuras 3 e 4** : los cavalièrs traucan en parallèle a la mediana deu quarrat d'origina e se crotzan sus espatla D. En fin de Mesura 4 se tròban de cara a la contracavalièra (escambi visuau).

**Mesuras 5 e 6** : lo cavalièr ganha la posicion ocupada peu contracavalièr au començar de la traversada (Figura 5), sii en avançar arron aver virat sus espatla G, sii en arrecular.

Remarcas : lo cavalièr deu tostemps aver consciéncia de la posicion de la contracavalièra. Se tornan trobar cap e cap en fin de Mesura 4 e en fin de Mesura 6. A la fin de la Figura 5 (1ra traversada), los cobles an inversat lor posicion de partença.
Los esquèmas representan la posicion deus dançaires :
esquèma 8 : fin de Mesura 2
esquèma 9 : fin de Mesura 4
esquèma 10 : fin de Mesura 6


**Esquèma 10**
schéma 10

● ***Figure 6*** *: 2e traversée (6 mesures).*

*– les* ***cavalières*** *refont en sens inverse le déplacement de la 1re traversée (« six » inversé) et terminent à la place occupée au début de la 1re traversée.*

*– l'évolution des* ***cavaliers*** *est différente :*

***Mesures 1, 2, 3 et 4*** *: même déplacement en sens inverse que pour la 1re traversée (Mesures 1 et 2 = moitié du côté ; Mesures 3 et 4 = médiane) :*

***Mesures 5 et 6*** *: déplacement différent (médiane). Au lieu de revenir, les cavaliers traversent de nouveau paral - lèlement à la médiane, et se croisent épaule D (ils chan - gent donc de côté de médiane par rapport au 1er croisé en Mesures 3 et 4) (schéma 11).*

*Remarques : les schémas représentent les positions des danseurs.*
*Schéma 12 : fin de Mesure 2*
*Schéma 13 : fin de Mesure 4*
*Schéma 14 : fin de Mesure 6*

***PARTIE 4*** *: le retour*

● ***Figure 7*** *: (2 mesures).*

***Mesure 1*** *: 1er temps, le cavalier frappe des mains, en faisant un pas vers sa cavalière.*

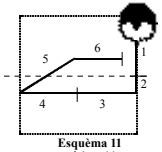
*2e temps, le couple se reconstitue (position danse moderne).*

***Mesure 2*** *: 1er temps, les danseurs préparent l'impul - sion en fléchissant les jambes.*

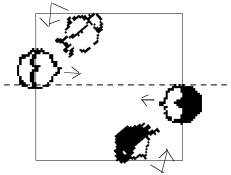
*2e temps, sur la détente, le cavalier fait tourner sa cavalière en la soulevant.*

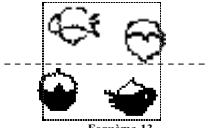
*Les couples ayant retrouvé leur place initiale en fin de Mesure 2 (schéma 15), ils recommencent immédiatement le cycle suivant, malgré le décalage avec la mélodie.*

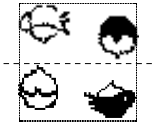
*Remarque : Le congo se termine au bout de 8 cycles de danse. En effet 8 cycles de danse (8 fois 30 mesures = 240 mesures), correspondent à 7 cycles musicaux et demi (un cycle est composé d'une mélo - die de 16 mesures et de sa reprise), soit un total de 240 mesures ((7 fois 32 mesures) + 16 mesures)).*



**Esquèma 11**
schéma 11


**Esquèma 12**
schéma 12


**Esquèma 13**
schéma 13


**Esquèma 14**
schéma 14

● **Figura 6** : 2au traversada (6 mesuras).

– las **cavalièras** tornan har en sens invèrse lo desplaçament de la 1ra traversada (« sheis » inversat) entà arribar au punt iniciau de partença de la 1ra traversada.

– l'evolucion deus **cavalièrs** es diferenta :

**Mesuras 1, 2, 3 e 4** : medish desplaçament en sens invèrse com tà la 1ra traversada (Mesuras 1 e 2 = mitat deu costat ; Mesuras 3 e 4 = mediana).

**Mesuras 5 e 6** : desplaçament diferent (mediana). En plaça de tornar, los cavalièrs tornan traversar parallèlament a la mediana e se crotzan sus espatla D (que cambian lavetz de costat de mediana per rapòrt au 1èr crotzat en Mesuras 3 e 4) (esq. 11).

Remarcas : Los esquèmas representan la posicion deus dançaires.
esquèma 12 : fin de Mesura 2
esquèma 13 : fin de Mesura 4
esquèma 14 : fin de Mesura 6

**PARTIDA 4** : lo tornar

● **Figura 7** : (2 mesuras)

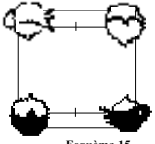
**Mesura 1** : 1èr temps, lo cavalièr truca las mans, hant un pas cap a la soa cavalièra.

2au temps, lo coble se torna har (posicion dança modèrna).

**Mesura 2** : 1èr temps, los dançaires aprèstan l'impulsion en plegar las camas.

2au temps, sus la detenta, lo cavalièr hè virar la cavalièra en la suslhevar.

Los cobles un còp tornat trobar la plaça iniciau en fin de Mesura 2 (esq. 15), tornan començar de tira lo cicle seguent, a maugrat lo descalatge dab la melodia.


**Esquèma 15**
schéma 15

Remarca : s'acaba lo congò au cap de 8 cicles de dança. En efèit 8 cicles de dança (8 còps 30 mesuras = 240 mesuras), corresponen a 7 cicles musicaus e miei (un cicle es compausat d'ua melodia de 16 mesuras e de la represa soa), sia un totau de 240 mesuras ((7 còps 32 mesuras + 16 mesuras)).

Fig. 6, mes. 3

Fig. 6, mes. 4

Fig. 6, mes. 5

***3.3.2– Forme de Captieux***

*Les différences avec la forme précédente portent sur le style du pas, l'organisation des figures dans les PARTIES 1 et 2 et enfin le déplacement des cavaliers dans les 2 tra - versées (PARTIE 3).*

***Formation** : identique à la forme de Luxey, en qua - drettes alignées, mais les couples se tiennent main D, main D (schéma 1).*

***Pas** : les danseurs évoluant sur le pas de rondeau (forme en couple de Captieux), ils adaptent leur déplace - ment à cette forme : sur les mesures impaires, déplacement franc (en avant ou en arrière) et sur les mesures paires, sur place.*

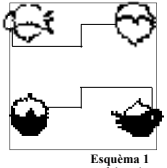
***Déroulement** :*

***PARTIE 1** : 1er salut et pastourelle (2 fois 4 mesures).*

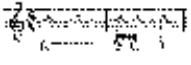
- ***Figure 1** : 1er salut (4 mesures) (schéma 2).*

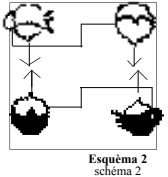
***Mesures 1 et 2** : les couples avancent l'un vers l'autre, les couples se donnant la main D.*

***Mesures 3 et 4** : les couples reculent.*



**Esquèma 1**
schéma 1





**Esquèma 2**
schéma 2

**3.3.2– Fòrma de Capsius**

Las diferéncias dab la fòrma qui davanteja pòrtan sus l'estille deu pas, l'organizacion de las figuras dens las PARTIDAS 1 e 2 e enfin lo despl̀açament deus cavalièrs dens las 2 traversadas (PARTIDA 3).

**Formation** : identica a la fòrma de Lucsèir, en quadretas alinhadas mes los cobles se tienen man D/man D (esq. 1).

**Pas** : los dançaires hèn lo pas de rondèu (fòrma en coble de Capsius), adaptan lor despl̀açament a aquera fòrma : sus las mesuras imparas, despl̀açament franc (en davant o en darrèr) e sus las mesuras paras, sus plaça.

**Debanar** :

**PARTIDA 1** :

- **Figura 1** : 1èr salut (4 mesuras) (esq. 2).

**Mesuras 1 e 2** : los cobles avançan l'un de cap a l'aute, los cobles se dan la man D.

**Mesuras 3 e 4** : los cobles arreculan.

- ***Figure 2*** *: pastourelle (4 mesures).*

***Mesures 1 et 2*** *: les couples avancent de nouveau l'un vers l'autre ( vers le centre. En fin de Mesure 2, cavaliers et cavalières sont face à face (schéma 3).*

***Mesure 3*** *: le cavalier fait passer la cavalière sous son bras (pastourelle).*

***Mesure 4*** *: les danseurs ayant changé de côté, ils se lâchent les mains et reculent sans atteindre toutefois le niveau du départ du salut (schéma 4).*

*Remarque : à partir de cet instant, le cavalier règle son évolution en fonc - tion de celle de sa contre-cavalière. Le couple ne se reconstituera qu'en PARTIE 4 (Figure 7).*

***PARTIE 2*** *: 2e salut et épi (2 fois 4 mesures)*

- ***Figure 3*** *: 2e salut (4 mesures).*

***Mesures 1 et 2*** *: les danseurs s'avancent vers leur contre-partenaire (schéma 4).*

***Mesures 3 et 4*** *: chacun revient à sa place, en tournant sur épaule G, mais les cavalières restent légèrement en avant par rapport à leur point de départ.*

*Remarque : l'analyse des collectages indique qu'à ce moment précis, le contact entre danseurs est d'ordre visuel et non gestuel. L'échange de gestes (mains tenues) est exceptionnel et ne peut en aucun cas être consi - déré comme une constante chorégraphique.*

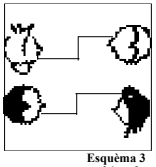
- ***Figure 4*** *: épi (4 mesures)*

***Mesures 1 et 2*** *: les danseurs s'avancent vers le centre en changeant de côté, les cavaliers réglant leur évolution sur celle de leur contre-cavalière.*

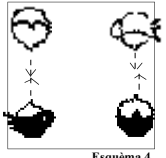
*Les **cavalières**, légèrement en avant, effectuent une oblique vers la D et finissent un peu au-delà de la média - ne (schéma 5).*

*Les **cavaliers** passent derrière leurs cavalières en effectuant une trajectoire en arc-de-cercle vers le centre G. Ils se retrouvent, légèrement en deçà de la médiane, face à leur contre-cavalière, d'où la nécessité (une fois de plus) de garder le contact visuel (schéma 6).*

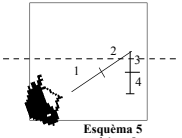
***Mesures 3 et 4*** *: recul des danseurs après un demi-tour sur leur épaule G (ou en reculant). Les cavaliers retrou - vent leur place initiale (départ Figure 1), les cavalières sont légèrement en avant (schéma 7).*



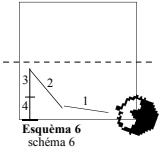
**Esquèma 3**
schéma 3



**Esquèma 4**
schéma 4




**Esquèma 5**
schéma 5




**Esquèma 6**
schéma 6

- **Figura 2** : pastorèla (4 mesuras).

**Mesuras 1 e 2** : los cobles tornan avançar l'un de cap a l'aute, de cap au centre. En fin de Mesura 2, cavalièrs e cavalièras son cap e cap (esq. 3).

**Mesura 3** : lo cavalièr hè passar la cavalièra devath deu son braç (pastorèla).

**Mesura 4** : los dançaires an cambiat de costat, se dèi-shan las mans e arreculan shens arribar totun au nivèu deu partir deu salut (esq. 4).

Remarca : d'aquiu enlà lo cavalièr règla la soa evolucion en foncion de la de la contrcavalièra. Lo coble ne se tornarà har que'n PARTIDA 4 (Fig. 7).

**PARTIDA 2** : 2au salut e arrastèra (2 còps 4 mesuras)

- **Figura 3** : 2au salut (4 mesuras).

**Mesuras 1 e 2** : los cobles avançan cap aus contrapar-tenaris (esq. 5).

**Mesuras 3 e 4** : cadun se'n torna en plaça soa, en virar sus espatla G mes las cavalièras demoran un chic en davant per rapòrt au lor punt de partença.

Remarca : l'analisi deus collectatges endica qu'en aqueth moment, lo contacte enter dançaires es visuau sonque e non gestuau. L'escambi de gèstes (mans tienudas) es excepcionau e non pòt estar en nat cas considerat com ua constanta coregrafica.

- **Figura 4** : arrastèra (4 mesuras).

**Mesuras 1 e 2** : s'avançan los dançaires cap au centre en cambiar de costat, los cavalièrs règlan l'evolucion sus la de la contracavalièra.

Las **cavalièras**, un chic en davant, van de bislau cap a D en acabar un chic delà la mediana (esq. 5).

Los **cavalièrs** passan darrèr las cavalièras en tot har un desplaçament laterau en arc de cerc cap au centre G. Un chic en deçà de la mediana, se tròban de cara a la contra-cavalièra, e ací tanben necessitat de guardar lo contacte visuau (esq. 6).

**Mesuras 3 e 4** : arreculada deus dançaires arron un miei torn sus espalta G (o en arrecular).

Los cavalièrs tornan trobar la lor plaça iniciau (partir Figura 1), las cavalièras son un chic en davant (esq. 7).

***PARTIE 3** : 2 traversées (2 fois 6 mesures)*

- ***Figure 5** : 1re traversée (6 mesures).*

*Cavaliers et cavalières évoluent différemment.*

*Le déplacement des **cavalières** (« six » inversé) et le pas, toujours en avançant, sont identiques à la forme de Luxey/Sore (schéma 8).*

*L'évolution des **cavaliers** est différente (schéma 9).*

***Mesures 1 et 2** : le cavalier avance jusqu'à la moitié du côté du carré d'origine.*

***Mesure 3** : les cavaliers traversent en oblique et se croisent (épaule D).*

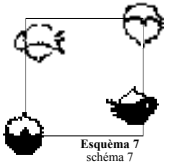
***Mesure 4** : arrivés à la place occupée par leur contre-cavalier, demi-tour sur place sur épaule G.*

***Mesure 5** : pas en avant et demi-tour épaule G.*

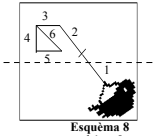
***Mesure 6** : demi-tour, épaule G, pour se repositionner face à la contre-cavalière.*

*Remarque : cavaliers et cavalières effectuent tous dans le même sens (épaule G) un demi-tour sur la Mesure 4 et un tour complet sur les Mesures 5 et 6. C'est une constante de la chorégraphie car elle est exécutée dans tous les collectages.*

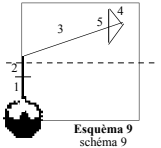
*Les schémas représentent les positions des danseurs.*
*Schéma 10 : fin de la Mesure 2*



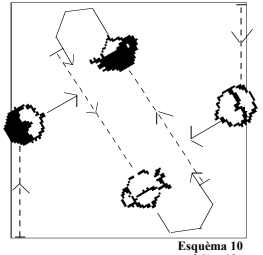
**Esquèma 7**
schéma 7




**Esquèma 8**
schéma 8




**Esquèma 9**
schéma 9



**Esquèma 10**
schéma 10

**PARTIDA 3** : 2 traversadas (2 còps 6 mesuras)

- **Figura 5** : 1ra traversada (6 mesuras).

Cavalièrs e cavalièras dançan diferentament.

Lo despiaçament de las **cavalièras** (« sheis » inversat) e lo pas, tostemps en avançar, son identics a la fòrma Lucsèir/Sòre (esq. 8).

L'evolucion deus **cavalièrs** es diferenta (esq. 9).

**Mesuras 1 e 2** : lo cavalièr avança dinc a la mitat deu costat deu quarrat d'origina.

**Mesura 3** : los cavalièrs travèrsan de bislau e se crotzan (espatla D).

**Mesura 4** : arribats a la plaça ocupada peu contracavalièr, miei torn sus plaça sus espatla G.

**Mesura 5** : pas en davant e miei torn espatla G.

**Mesura 6** : miei torn, espatla G, tà tornar plaçà's de cara a la contracavalièra.

Remarca : cavalièrs e cavalièras hèn tots dens lo medish sens (espatla G) un miei torn sus la Mesura 4 e un torn sancèr sus las Mesuras 5 e 6. Es ua constanta de la coregrafia pr'amor es hèita en tots los collectatges.
Los esquèmas representan la posicion deus dançaires.
esquèma 10 : fin de Mesura 2

*Schéma 11 : fin de la Mesure 3*
*Schéma 12 : fin de la Mesure 4*
*Schéma 13 : fin de la Mesure 6*

● ***Figure 6*** *: 2e traversée (6 mesures).*

*Les **cavalières** refont, en sens inverse, le déplacement de la 1re traversée (« six » inversé) et terminent à la place occupée au début de la 1re traversée.*

*L'évolution des **cavaliers** est différente (schéma 14).*

***Mesures 1, 2, 3 et 4** : même déplacement, en sens inverse, que pour la 1re traversée. (Mesures 1 et 2 : moitié du côté ; Mesures 3 et 4 : oblique et demi-tour).*

***Mesures 5 et 6** : déplacement différent (oblique demi-tour).*

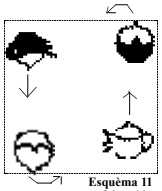
***Mesure 5** : les cavaliers reviennent en oblique vers le centre, à la rencontre l'un de l'autre.*

***Mesure 6** : les cavaliers effectuent un demi-tour et terminent face à leur cavalière (schéma 15).*

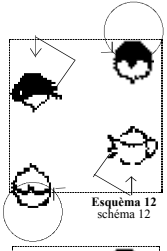
*Remarque : l'analyse des collectages indique qu'il n'y a pas de contact physique (exemple : coup d'épaule) entre cavaliers lors de la rencontre. Si contact il y a, ils ne pourra, en aucun cas, être considérés comme constante chorégraphique car exécutés à la libre initiative du danseur et surtout de façon purement occasionnelle.*

***PARTIE 4** : retour (Figure 7, 2 mesures).*

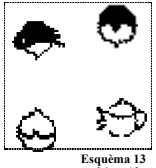
● ***Figure 7** : identique à celle de la forme de Luxey/Sore. Seule différence, en fin de figure, le cavalier reprend la main D de la cavalière pour recommencer le cycle suivant, en décalage avec la mélodie. Le congo se termine comme à Luxey à la fin du 8e cycle de danse (schéma 16).*



**Esquèma 11**
schéma 11



**Esquèma 12**
schéma 12



**Esquèma 13**
schéma 13

esquèma 11 : fin de Mesura 3
esquèma 12 : fin de Mesura 4
esquèma 13 : fin de Mesura 6

● **Figura 6** : 2au traversada (6 mesuras).

Hèn tornar las **cavalièras**, en sens envèrse, lo desplaçament de la 1ra traversada (« sheis » inversat) e acaban a la plaça ocupada au començar de la 1ra traversada.

L'evolucion deus **cavalièrs** es diferenta (esq. 14).

**Mesuras 1, 2, 3 e 4** : medish desplaçament, en sens invèrse, com tà la 1ra traversada. (Mesuras 1 e 2 : mitat deu costat ; Mesuras 3 e 4 : bislau e miei torn).

**Mesuras 5 e 6** : desplaçament diferent (miei torn de bislau).

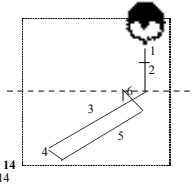
**Mesura 5** : tornan de bislau los cavalièrs cap au centre, a l'encontre l'un de l'aute.

**Mesura 6** : los cavalièrs hèn un miei torn e acaban de cara a la cavalièra (esq. 15).

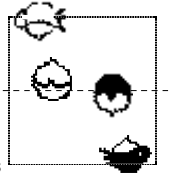
Remarca : l'analisi deus collectatges endica non i a pas contacte fisic (exemple : còp d'espatla) enter cavalièrs quan s'encontran. Se i es un contacte, non poderà, en nat cas, estar comprés com constanta coregrafica pr'amor hèit a la libra iniciativa deu dançaire e sustot de faiçon absoludament ocasionau.

**PARTIDA 4** : tornar (Figura 7, 2 mesuras)

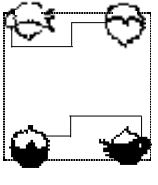
● **Figura 7** : identica a la de la fòrma Lucsèir/Sòre. Sola diferéncia, en fin de figura, lo cavalièr, torna gahar la man D de la cavalièra tà tornar començar lo cicle seguent, en descalatge dab la melodia. Lo congò s'acaba com a Lucsèir a la fin deu 8au cicle de dança (esq. 16).




**Esquèma 14**
schéma 14



**Esquèma 15**
schéma 15



**Esquèma 16**
schéma 16

*Nous ne pouvons conclure notre étude sans apporter quelques ultimes remarques concernant le rondeau et son support mélodique. Il convient de préciser, en effet, les raisons du choix de l'ordre de présentation des diffé - rentes formes et variantes.*

*Ce point concerne particulièrement le rondeau en chaîne.*

*La forme Ygos/Labrit, sert de référence car elle est proche de la struc - ture de base et pratiquée sur la majeure partie du domaine du rondeau en chaîne.*

*Cependant, la forme dite du Marsan, doit être aussi privilégiée, car, cette région ayant mieux préservé son tissu social, cette forme continue à se perpétuer.*

*Les autres variantes, plus locales, plus personnalisées et en partie abandonnées, permettent toutefois de percevoir la richesse du style, la flexibilité de la forme et d'éviter une vision trop réductrice et stéréotypée du rondeau en chaîne, cette remarque reste valable pour les autres formes.*

*Nous devons préciser par ailleurs qu'il existait d'autres variantes, à l'ouest de notre domaine d'étude, mais nous n'avons pu les collecter.*

*L'apprentissage de la forme des Petites Landes est rarement abordé. Mais l'intérêt de cette forme, tient au fait qu'elle représente un véritable maillon entre les formes en chaîne et en couple des Landes de Gascogne et les formes de l'Armagnac (est de la Gascogne).*

*Outre la richesse et la liberté d'interprétation du danseur, la valeur collective du rondeau, quelle que soit sa forme, demeure fondamentale.*

*Le rondeau, dépassant la stricte évolution de la chaîne ou du couple, doit entraîner dans un même élan collectif, l'ensemble des danseurs. C'est le moment où la danse commence à vivre.*

*D'autre part, nous avions abordé dans l'introduction les aspects du support mélodique. Au terme de notre étude, nos réponses restent nuan - cées.*

*Force nous est de constater qu'il est difficile de définir les caractéris - tiques musicales des différentes formes.*

*Souvent une même mélodie sert de support à plusieurs formes, mais elle ne sera pas pour autant interprétée de la même façon. Cependant cer - taines mélodies sont plus spécialement associées à une forme et peuvent servir de référence au danseur, chanteur et surtout au musicien qui peut adapter les autres mélodies à cette forme.*

*Il faut rappeler que le chant, support privilégié de la danse, était inter - prété par les danseurs qui lui imprimaient leur propre cadence. Cet aspect est essentiel pour les chants à métrique irrégulière, les danseurs devant structurer la mélodie pour évoluer en harmonie.*

*Cette étude nous a conduit à approfondir certains aspects jusqu'alors délaissés et permis une réappropriation de la danse pour notre plus grand plaisir et, nous l'espérons, le vôtre.*

Non podem concludir shens dar quauques remarcas ultimas pertocant lo rondèu e son supòrt melodic. Que convien de precisar, en efèit, las rasons de la causida de l'ordi de presentacion de las diferentas fòrmas e variantas.

Aqueth punt pertòca especiaument lo rondèu en cadena.

La fòrma Igòs/Labrit, serveish de referéncia pr'amor es tanhenta de l'estructura de basa e practicada sus la màger part deu maine deu rondèu en cadena.

Totun, la fòrma dita deu Marsan, a d'estar tanben privilegiada, puish - que lo parçan aqueth s'a sauvat miélher lo son teishut sociau e ved la fòrma soa a perseguir.

Las autas variantas, mei locaus, mei personalizadas e per part abando - nadas, permeten totun de percéber la riquessa de l'estille, la soplessa de la fòrma e de hòrabandir ua vision tròp reductora e estereotipada deu rondèu en cadena, la remarca demora valedera per las autas fòrmas.

D'un aute costat qu'avem de precisar qu'existivan d'autas variantas, a l'oèst deu noste maine d'estudi, mes que non podom collectar.

L'aprentissatge de la fòrma de las Petitas Lanas es rarament abordat. Mes l'interès d'aquera fòrma tien tanben au hèit que representa un malhon vertadèr enter las fòrmas en cadena e en coble de las Lanas de Gasconha e las fòrmas de l'Armanhac (èst de la Gasconha).

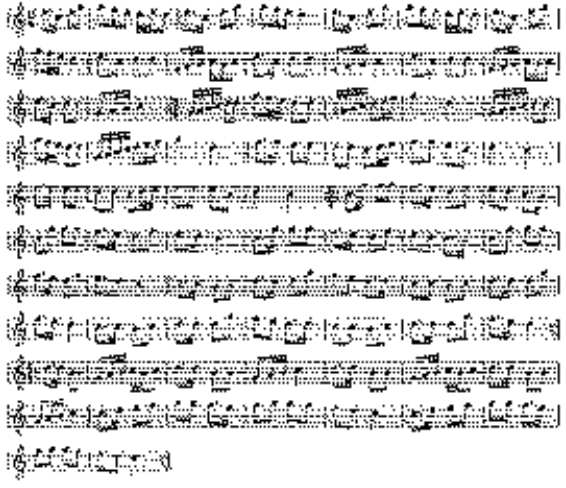
En mei de la riquessa e de la libertat d'interpretacion deu dançaire, la valor collectiva du rondèu, quau que'n sii la fòrma, demora fondamentau.

Lo rondèu, suberpassant l'estricta evolucion de la cadena o deu coble, deu entrainar l'ensemble deus dançaires en ua aviada collectiva e respon - sabilizada. Es lo moment quan la dança comença de víver.

D'un autre costat avem abordat dens l'introduccion los aspèctes deu supòrt melodic. Au tèrmi deu noste estudi, las nostas responsas demoran nuançadas. Que devem constatar quin es mauaisit de definir las caracteris - ticas musicaus de las diferentas fòrmas. Sovent ua medisha melodia es lo supòrt tà mantuas fòrmas, mes non serà pas per autant interpretada de la medisha faiçon. Totun cèrtas melodias son mei especiaument associadas a ua fòrma e pòden servir de referéncia au dançaire, cantaire e sustot au musician qui pòt adaptar las autas melodias a la fòrma en question.

Cau brembar que lo cant, supòrt privilegiat de la dança, èra interpretat peus dançaires qui li davan lor pròpia cadéncia. Aqueth aspècte es màger taus cants de metrica irregulara, los dançaires deven estructurar la melodia tà evoluar en armonia.

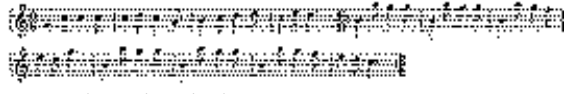
Aqueste estudi nos a amiats a apregonir cèrtes aspèctes dinc adara dei - shats dens l'ombra e permetut ua reapropriacion de la dança tau noste pla - ser e, qu'ac esperam tau vòste.

## Rondèus d'H. Dauba

**Dancem dauna** qu'aniram béver
Lo meste qu'at paguerà tot
Se lo meste n'at paga pas
Lo vailet qu'at paguerà

**Los caulets a l'òli** viran pas tant doç
Com las joenas filhas dab los amorós

**Haut (o Au), trauquet**, trauca-li, trauca,
Haut (o Au), trauquet, trauca-li dret
Ne'n darèi tres cents pistòlas
En t'aver un com aqueth

## Lo pic-pèc



Quan lo mon pair n'èra ivronhe
Que'n dancèva lo picpèc
Quan la mia mair...

## Suu camin de Talerà

Suu camin de Talerà
O lalà miralira
Suu camin de Talerà
O lalà miralà

Rencontrèri ua bergèra
La hemna d'un avocat

Docement li demandèri
Hemna si'm voletz lotjar

O oui cèrtas lo mon brave
Vos lotjarèi a mon costat

L'avocat n'es a la vila
Ne'n sèi pas quan reviendrà

Quan vinot la mei-neitena
L'avocat n'es arribat

I eth se'n va trucar a la pòrta
Aubritz-me si vos platz

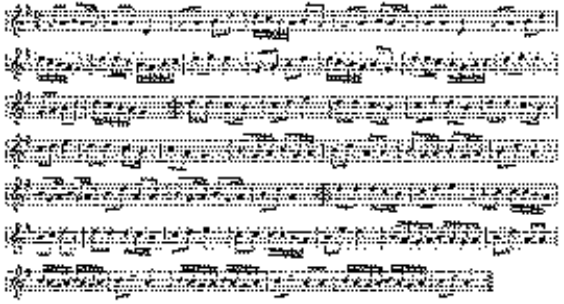
Com voletz e jo que vs'aubri
N'èi l'enfant entre mons braç

Anètz, anètz a la serventa
La serventa e vs'aubrirà

I eth se'n va a l'auta pòrta
Aubritz-me si vos platz

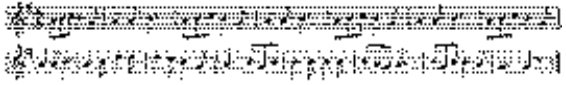
Com voletz e jo que vs'aubri
N'èi la fièbra tres jorns i a

## Congòs de Vèrt



## Congòs d'A. Capes

## A las joenas



A las joenas cau solièrs
A las vielhas còps de pès
Engüan iras que'n moriràn
Las vielhas engüan
Iras que'n moriràn

A las joenas cau debàs
A las vielhas nhac de gat

A las joenas cau camisas
A las vielhas truc de quilha

A las joenas cau jupons
A las vielhas còp de piron

A las joenas cau gilets
A las vielhas nhac de mulet

A las joenas cau mochoèras
A las vielhas truc de culhèra

A las joenas cau davantaus
A las vielhas còp de pau

A las joenas cau cauhaduras
A las vielhas còp d'asura

A las joenas cau galants
A las vielhas nhac de can

## Mossur curèr lo de Basats

Mossur curèr lo de Basats
Volè har pan, n'avè pas blat
E hop lanlà, liròta là
E hop lanlà liròta

Los sons vesins li n'an prestat
Eme un fesilh pr'anar caçar

Diable de causa n'a trobat
Sonqu'ua gojata au hons d'un prat

Filha t'i vòs tu confessar
Mossur curèr com ve plas'rà

Se'n son anats darrèr l'autar
L'autar s'i bota a tant tremblar

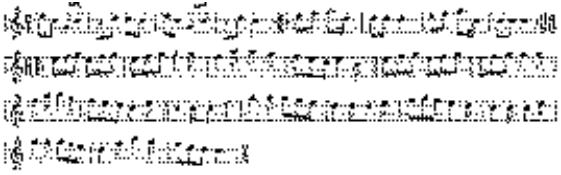
E las candelas a flambar
E las adrilhas a sautar

E las cadèiras a dançar
E l'esquiron a ringuejar

E la clocheta a berlingar
E la gran clòcha a tant sonar

Los parropians tots estonats
Son arribats de tots costats

## Congòs de Lucsèir



A, mamà b'ètz vos urosa
D'aver ua hilha com jo
Jo que talhi jo que cosi
Jo que hèsi tot com vos

A mamà...
Jo que sèi téisher e hilar
Har lo pan e bugadar

## Tatan qu'avè nau esquilhòts / M'èi copat lo topin macarèu

Tatan qu'avè nau esquilhòts
O toton voletz ausir
Com Tatana los hè creishir

M'èi copat lo topin macarèu
Poirèi pas mei minjar sopa
Beurèi vin blanc
Mingerèi confit e salada

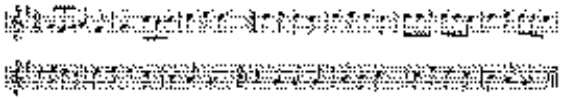
## Rondèus de G. Duprat

**Ne'n torneram pas enqüèra Jan**
N'am pas minjat lo torin
A la grana padèra

N'auram pas milhada engüan
Lo cocuth e lo pinsan
Se l'an tota minjada

**A n'i torneram pas mei**
Víver a la bòrda e au salèir

## Margòt ne dança pas



Margòt ne dança pas
Que n'agi un par d'esclòps
Margòt ne dança pas
Que n'agi un par d'esclòps
Nos li cromparam
De guilha, de guelha,
De crin d'abelha
De jaquelin, de jaquelòt

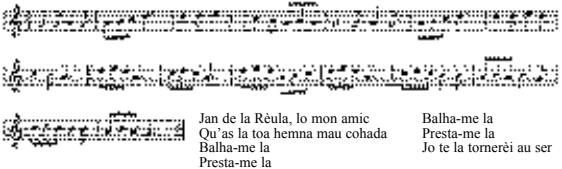
Peiròt, hilhòt
Avitam la candela
Veiram dançar Margòt
Avitam la candela
Veiram dançar Margòt

Margòt ne dança pas
Que n'agi un par de cauças...

Margòt ne dança pas
Que n'agi un par de caleçons...

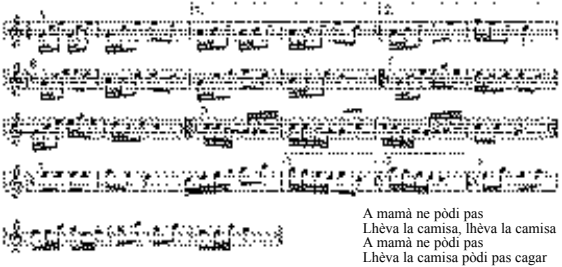
Margòt ne dança pas
Que n'agi un par de debas...

## Jan de la Rèula

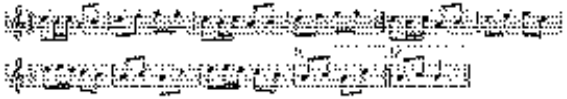


Jan de la Rèula, lo mon amic
Qu'as la toa hemna mau cohada
Balha-me la
Presta-me la
Jo te la tornerèi pientada

Balha-me la
Presta-me la
Jo te la tornerèi au ser

## Congòs de Capsius

A mamà ne pòdi pas
Lhèva la camisa, lhèva la camisa
A mamà ne pòdi pas
Lhèva la camisa pòdi pas cagar

## La comair mosca s'i marida



La comair mosca s'i marida
Tota sa gent era convida
Au gai, tiralira, lira lira
Au gai tiralira, liralai

Sonque la piuts s'i doblida
Mes se n'i va totun hardida

N'a trobat la pòrta barrada
Per la finèstra n'es entrada

Lo mosquiton n'èra aquí en chèira
D'arríder s'i esluisha per tèrra

Lo nòvis que l'i a aperat ivronha
L'aute au cap li sòga la bonha

La nòvis s'i es espovantada
Darrèr la pinga si es estujada

Tota la noça eschaluhada
A galòps véder on es passada

Grits, parpalhons, taubans, cigalas
Cachòtas, ahromics e varas

Suu pingòt tot au diable monta
Tot sorra-borra en l'aiga tomba

La piuts, suu tuton apitrada
Los i canta lo chalivari

E per acabar bien la partida
Dab la mosca era s'i marida

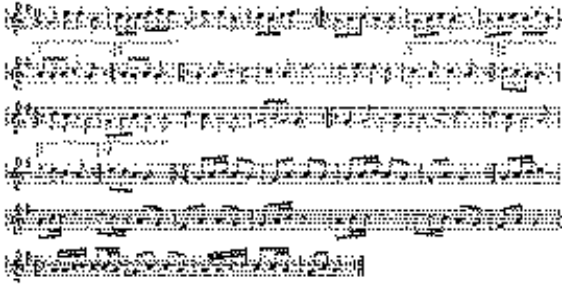
## Rondèus de L. Esquerre

**Lo curèr de Sòre** s'a copat la fiòla
En portant la goja dessús la carriòla

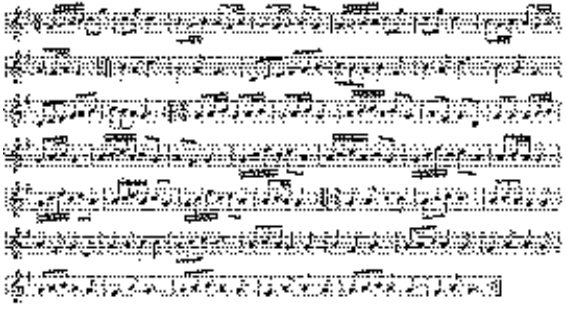
**La mair e la soa hilha**
Se'n van segar lo blat
Seguèva, liguèva la dròla
Seguèva, liguèva lo blat

A la purmèra arrèga
M'i tròbi un beròi
E donc a la segonda
M'i ajaqui devath

**Rondèus de R. Bernadet**



Li toqueram li toqueram
Li toqueram enqüèra
Li toqueram li toqueram
Li toqueram enqüèra aneit
Aneit toqueram lo pè a la nòvia

**Rondèus d'A. Capes**

# Rondèus e congòs de las Lanas

*Rondeaux et congos des Landes*

*Un rondeau ? Des familles de rondeaux ? En chaîne, en couple, à quatre... Quand le rondeau avale la contredanse, voici le congo.*

*Livre et disque compact fruits de vingt ans de collectage et de travail sur l'enseignement de ces danses.*

*Écrit par Michel Berdot en collaboration avec Marie-Claude Hourdebaigt.*

*Chantées, instrumentales, régulières, irrégulières, 18 suites de rondeaux et de congos enregistrées, à partager avec chanteurs et musiciens, direction artistique Joan Francés Tisnèr.*

**Un rondèu ? Familhas de rondèus ? En cadena, en coble, a quate... E quan lo rondèu engoleish la contradança, aquiu lo congò.**

Un libe e un disque compacte fruts de vint ans de collectatge e de tribalh sus l'ensenhament de las dança aquestas.

Escrivut per Miquèu Berdòt en collaboracion dab Maria-Claudia Hourdebaigt.

Cantadas, instrumentaus, regularas, irregularas, 18 seguidas de rondèus e congòs enregistradas, a partatjar dab cantaires e musicians, direccion artistica Joan Francés Tisnèr.

Tèxte bilingüe occitan-francés, particions.

C. D. 50 min. — Ref MG016

contactes
Domenja LEKUONA
F-64110 SANT-HAUST (Occitania)
33 (0)5 59 83 13 44 33 (0)5 59 83 10 09 fax
www.menestrersgascons.com