

RÉSUMÉ DU PROJET

« La bourrée : une histoire de passages. Entre permanence et variation, entre altération et invention... », par Joëlle Vellet, Didier Champion et Éric Champion

Dans cette synthèse du projet de recherche réalisé, nous rappelons le sens et le contexte de cette étude et donnons seulement quelques éléments succincts de notre pratique de chercheur et des analyses réalisées.

1) Une rencontre au croisement de deux projets, de deux activités

* *Le début de cette aventure de recherche, sur cette problématique spécifique que nous développons ensemble aujourd'hui, c'est une rencontre.*

Une rencontre au croisement de deux projets, de deux activités, une rencontre humaine entre une chercheuse Joëlle Vellet et des danseurs musiciens Didier Champion et Éric Champion, permise par l'intérêt commun pour un objet : la bourrée, une bourrée à trois temps dansée à deux. Dire « objet » est un terme générique pour évoquer tout autant l'idée d'une danse, d'une pratique, d'une transmission, d'un sujet de réflexion, d'un sujet d'observation, d'un sujet de questionnement...

Rencontre entre d'une part des danseurs musiciens qui développent une activité essentielle de pratique et d'enseignement de la bourrée et qui ont créé et dirigé un lieu d'expression artistique et pédagogique de la bourrée (en musique, chant et danse) inscrit sur un territoire. Et d'autre part une enseignante chercheuse qui se pose des questions : que signifie danser aujourd'hui une danse encore et toujours nommée « bourrée » ? Qu'est-ce qui demeure pour que perdure la danse de tradition tout en s'inscrivant dans un contexte social et culturel, mais aussi artistique actuel ? Elle est allée les rencontrer et a conduit une première étape de recherche.

Mais la méthodologie choisie dans cette recherche de terrain de presque dix ans a contribué à créer une dynamique de questionnement et de rebondissement entre eux trois. Ces temps partagés avec Didier et Eric, les questions que Joëlle leur posait et sur lesquelles elle souhaitait aller plus loin (mais que voyez-vous dans ces danses que vous avez collectées ? Qu'avez-vous choisi de garder ? Avez-vous abandonné d'autres choses observées ? Qu'est-ce qui caractérise et spécifie cette bourrée d'auvergne telle que dansée par les informateurs collectés et que vous transmettez aujourd'hui ? ...) les ont donc conduits à vouloir mettre en œuvre une nouvelle étape, tous les trois dans une posture

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

de chercheur, pour affiner les réponses en construisant ensemble un corpus plus approfondi et les analyses conséquentes.

* *Aujourd'hui*, il nous importe donc de mettre en lumière l'activité même de passage d'un danseur à l'autre, d'une période temporelle à une autre, d'un espace de pratique et d'expérience à un autre... Ces passages de la transmission s'inscrivent dans une activité d'enseignement/animation spatialement et historiquement située.

Notre souci n'est pas seulement de contribuer à affiner les savoirs sur la bourrée, mais de contribuer à la production des savoirs nécessaires à la recherche en danse, et aussi à leur diffusion dans les milieux de pratique, en réponse aux demandes et besoins exprimés de connaissances et de traces à laisser.

* *Quelle est cette danse la bourrée ?*

Appelée : bourrée, montagnarde, auvergnate, giate... on l'associe à l'Auvergne mais elle est en réalité pratiquée sur l'ensemble du Massif Central et de ses franges au nord : Berry, Nivernais, Morvan, Limousin, Auvergne, Rouergue, Aubrac, Lozère, Ardèche, Quercy...



CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

Comme ses consœurs, aujourd'hui répertoriées et rangées soigneusement dans le domaine des danses traditionnelles, elle a été fréquentée par beaucoup de milieux sociaux, elle a migré avec la diaspora auvergnate, avec ses incarnations, des régions vers Paris, durant les XIX^e et XX^e siècles, ce qui a fait de la capitale un haut lieu de sa pratique. Les Auvergnats arrivent à Paris gare d'Austerlitz et se regroupent principalement dans les 5^e, 11^e et 12^e arrondissements puis dans les 17^e, 18^e et 20^e arrondissements. Certains quartiers accueillent de préférence les ressortissants d'une région : l'Aveyron à Clignancourt, Le Cantal à la Roquette, La Haute-Loire à la Chapelle, Le Puy de Dôme à la Sorbonne...

Elle est restée vivace dans les zones les plus montagneuses du Massif central et c'est là que nous l'avons redécouverte. Elle a été à la mode, abandonnée, transformée, malmenée, oubliée, revivifiée plusieurs fois... mais toujours elle a résisté et a assimilé ces aléas qu'ils soient malheureux ou de bonnes fortunes ! Parmi les multiples pratiques qui la caractérisent encore aujourd'hui, nous nous sommes intéressés à la forme à trois temps dansée à deux partenaires. C'est elle qui nous a séduits car elle nous a paru la plus archaïque, la plus insolite, la plus puissante, la plus propice à la créativité. La plasticité de cette danse est accentuée par sa construction duelle. Sur la base de négociations, impositions ou invitations permanentes entre les deux danseurs, à partir de jeux de résistance ou d'obéissance, la relation entre eux génère des tensions ou des détente qui nourrissent la danse. Elle engendre des adaptations des enjeux spatio-temporels, énergétiques, sublimant la maîtrise des danseurs et engageant une grande autonomie du mouvement par rapport à la musique. Cette danse, la bourrée, forte d'une pratique culturelle étonnamment vivace, possède toutes les qualités pour impulser des pratiques artistiques singulières. Un objet complexe.

** Quelle est cette relation entre chacun de nous et la bourrée ?*

Éric Champion et Didier Champion, passeurs de la bourrée.

Didier : « je suis enseignant en génie électrique en physique appliquée dans un lycée professionnel dans la banlieue nord de Clermont-Ferrand, et musicien, danseur, chanteur et collecteur en musiques et danses traditionnelles en Basse-Auvergne.

Membre fondateur avec Éric, en 1980, de l'association Les Brayauds, centre départemental des musiques et danses traditionnelles du Puy-de-Dôme (CDMDT63).

Notre engagement militant et notre capacité à fédérer ont généré le Gamounet, ancienne ferme viticole des XVI^e et XIX^e siècles. Ce lieu, dont nous sommes propriétaires, patiemment restauré est devenu l'écrin de nos activités et de notre développement : école de musique, salle de spectacle, auberge et hébergement, accueil d'artistes, réseau d'écoles Tradamuse...

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014



Achat en
1980



Nous collectons la danse, la bourrée en particulier, depuis les années 1982-1983. Nous enseignons cette danse sous forme de stages depuis le même temps. Notre activité de formateurs nous a entraînés loin de notre village que ce soit en France ou dans d'autres pays d'Europe. Notre regard sur cette pratique a beaucoup évolué tout au long de ces années.

Le nombre d'informateurs, la qualité et la diversité des pratiques sur nos territoires nous ont amenés à nous questionner sur la transmission de cette danse. Que transmettre ? Sur quoi insister ? Quels sont les caractères discriminants ? Qu'est-ce qui constitue les fondamentaux de la bourrée ? Une danse sociale ? Une pratique résiduelle, identitaire ou artistique ? Une danse d'improvisation ou un langage figé et codifié ?

Que faire avec cette masse d'informations dont les mécanismes se révèlent peu à peu au fur et à mesure de notre compréhension et de la levée de notre cécité initiale ? Cela a nécessité du temps car ce que nous avons découvert a bouleversé, non seulement, les pratiques de transmission mais surtout la vision et la compréhension que nous avions de cette danse.

Joëlle a été témoin d'une grande partie de notre maturation et de l'évolution des éléments de langage qui accompagnent notre discours sur la bourrée. Il serait trop long ici d'analyser les

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

incidences et les possibilités qu'ouvrent aujourd'hui les résultats de ce travail de trente cinq années. »

Éric : « Enseignant du 1^{er} degré, je suis aussi, comme Didier, musicien, danseur et formateur dans le milieu associatif, notamment le CDMDT63-Les Brayauds. Nous avons d'abord dansé dans le milieu familial, avant de le faire à l'Amicale laïque de notre village natal, Saint-Bonnet près Riom dans le Puy de Dôme où nous avons également participé aux activités d'une section de danses d'Auvergne.

Celle-ci deviendra un groupe folklorique avant de se transformer en association loi 1901 et de muter en groupe d'arts et traditions populaires essayant par-là de contextualiser les pratiques musicales et dansées. Enfin cette association développera le concept de maisons des cultures de pays puis se transformera en centre départemental avant de formaliser ses activités autour du concept de PCI (patrimoine culturel immatériel).

Nos activités de loisirs migreront donc vers une activité experte où le participant, dans la situation initiale, a un trésor à protéger et conserver, une sorte de secret. Puis le questionnement permanent de notre pratique nous conduira à une action plus militante, de démocratisation culturelle, avec un trésor à partager et diffuser, un secret à révéler. Enfin une dernière mutation transformera l'engagement en un acte plus politique de démocratie culturelle où le trésor n'est plus dans l'objet pratiqué, observé, étudié, offert mais dans celui qui l'incarne et se transforme à son contact.

Parallèlement à ces transformations, notre représentation et notre dessein pour cet objet qu'est la bourrée se sont transformés. Abandonnant la représentation d'une accumulation d'objets d'une collection ou de texte à dire et incarner, nous avons opté pour un positionnement où l'intérêt de la pratique est double, d'abord pour le territoire et son identité mais aussi au nom d'une certaine diversité culturelle. Puis nous avons choisi de passer à un concept de langage, permettant d'écrire, de penser la danse au-delà des fragments en notre possession. Enfin nous avons adopté une posture jouant de la dualité entre la pratique culturelle qui nous relie parce que nous la partageons dans toute son universalité et la pratique artistique dont chacun a intérêt à se saisir et qui nous donne à exprimer notre singularité à travers l'objet.

Ce parcours, émaillé de multiples initiatives : groupe d'enfants, école de musique, Tradamuse, stages, spectacles... et rencontres, nous a conduits à côtoyer Joëlle Vellet et à approfondir ce qui a mû cette passion. »

Joëlle Vellet et ses curiosités, questions, désirs de chercheuse

« Enseignante chercheuse en danse, j'ai commencé un terrain ethnographique en Auvergne sur la bourrée il y a dix ans maintenant, et plus particulièrement auprès des Brayauds, CDMDT63, à Saint

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

Bonnet près Riom (notamment lors du festival-stage Les Volcaniques). Un long temps d'observation et d'entretiens sous diverses formes a été réalisé auprès et avec Didier et Eric, principalement mais pas exclusivement.

C'est dans le regard porté sur les processus à l'œuvre, et donc sur les facteurs du travail humain et artistique que se situe la spécificité de mes recherches, je m'intéresse aux processus de fabrication de la danse et de transmission de celle-ci, en danse contemporaine également et premièrement. Comment se transmettent les qualités singulières et spécifiques d'un geste dansé ? Comment émerge la danse au sens du geste (et non du chorégraphique) ? Questionnement sur les qualités subtiles et singulières, styles spécifiques, qui font toute la différence dans la réalisation du geste, sur les chemins qui conduisent aux formes, et non sur les formes elles-mêmes parfois si proches et reconnaissables. Étudier ce qui se passe dans la transmission apparaît ainsi d'évidence. C'est aussi la présence et l'absence tout à la fois de la bourrée, en tant que danse traditionnelle française, dans les pratiques de création qui ont attiré mon regard. En effet, je dansais et travaillais dans la création en danse contemporaine avec des musiciens auvergnats, artistes qui créaient à partir des musiques traditionnelles. J'étais surprise de constater tant d'inventivité pour les musiques mais si peu en danse. L'univers de la création actuelle ne semblait pas toucher les danseurs de bourrée dans un lieu pourtant si actif et inventif que celui des Brayauds.

La transmission de la danse par l'artiste lui-même – danseur chorégraphe ou danseur passeur – étant centrale dans les recherches que je mène, j'ai cherché ce qu'était la spécificité cette danse telle que transmise et pratiquée aujourd'hui par Eric et Didier, accédant non seulement aux caractéristiques de la danse mais également au sens de l'activité de ces transmetteurs.

Qu'est-ce qui demeure pour que perdure la danse de tradition tout en s'inscrivant dans un contexte social et culturel, mais aussi artistique actuel ? C'est tout à la fois « ce que le temps fait à cette danse » (entre permanence et variation) quand il y a passage d'un siècle à un autre ou d'un espace de pratique à un autre, « ce que l'artiste fait à la danse » (dans le passage du bal à la scène ou dans le passage du collectage à la pratique) qui sont objets de mes recherches.

La tradition est comme un dépôt culturel sélectionné, filtré, « un produit de ce tri » (Pouillon, 1993). L'oubli, l'omission, le travestissement des événements, l'instabilité sont actifs dans la transmission et les passages, ce sont les « aspects accidentés du processus de transmission dans les différents contextes » (Choron Baix, 2000). Cette capacité à la variation est essentielle. C'est celle qui m'intéresse en tant que chercheuse, identifier ce « point de vue » (Pouillon, 1975) que les hommes du présent développent sur ce qui les a précédés, identifier les permanences et les variations. Pour partie, nous pouvons les reconnaître lorsque les danseurs actuels, reconnus experts, se réfèrent aux collectages réalisés. Mais ce sont aussi différentes strates de porosité, d'altération, d'oubli, d'invention, et aussi de regard qui s'inscrivent dans cette histoire de passages,

qui ne cesse de se renouveler avec les différentes générations de danseurs, différentes périodes de « revivalisme ». Transmettre est une pratique, d'appropriation et de choix.

Mes outils étant ceux d'une analyse poétique, au croisement de l'esthétique et de l'anthropologie, l'observation en situation écologique, dite « naturelle », est essentielle pour rendre compte des actions effectivement réalisées. Dans cette perspective théorique, la place est donnée à l'activité réelle et in situ (activité réalisée et réel de l'activité tels que définis par Clot notamment). J'attache grand intérêt au sens que les sujets construisent au cours de leurs activités en situation, l'action effective émerge des circonstances, elle est située (au sens de l'action située définie par Suchman, 1987). Petite remarque méthodologique, les verbalisations a posteriori des passeurs sur leur propre activité, recueillies en entretien et entretien d'auto-confrontation simple ou croisé, me permettent de donner place à leur vécu expérientiel et subjectif pour rendre saillant le sens qu'ils construisent en situation.

La situation dialogique vécue entre danseurs passeurs et chercheuse au cours de ces années a permis deux choses : en premier lieu d'aller plus loin pour Didier et Éric dans l'explicitation de leur propre danse comme dans ce rapport à la danse des « vieux danseurs traditionnels » qu'ils ont collecté, ensuite d'affiner cette perception et cette appropriation qu'ils en ont faite. Mais pour nous trois ces échanges et partages ont généré le désir d'aller plus loin, et d'étudier la question du rapport aux sources dans l'appropriation et la transmission de cette bourrée d'Auvergne. »

2) Un projet de recherche : la bourrée une histoire de passages...

Nous pensons la transmission de cette danse dite traditionnelle comme une histoire de passages. Passages au sens où il ne s'agit pas seulement de prise en compte de contexte historique et social, de temporalités culturelles et économiques, mais aussi et avant tout de penser ici les continuités et transformations de la danse dues à des hommes et des femmes, ces personnes singulières qui se l'approprient et qui la transmettent (volontairement ou non d'ailleurs). Du singulier et du commun se tissent ensemble.

Deux aspects inhérents à la transmission de cette danse dite traditionnelle doivent être rappelés : la tradition est comprise ici dans sa dimension de dynamique vivante et mouvante, et l'oralité est ce qui nous intéresse et que nous étudions puisque présente à tous les moments du vécu de la danse et de sa transmission.

Développer une réflexion critique et argumentée sur l'usage de la catégorisation et du terme danse traditionnelle est utile et sera faite par ailleurs.

Nous nous proposons ainsi d'éclairer le passage de la « bourrée » telle que réalisée et interprétée en contexte par les « vieux » danseurs dans les années 1970-1980 à la « bourrée » telle que dansée et transmise aujourd'hui par des danseurs experts et passeurs dans le contexte actuel, qui est celui des stages et des bals.

En effet aujourd'hui les danseurs de bal ne s'approprient plus ces danses par immersion ni seulement par imprégnation et mimétisme. Nous ne nierons pas que cela existe encore dans certains lieux, notamment celui de l'association Les Brayauds où vivent et transmettent Didier et Éric. Lieu où la dynamique associative fait que les enfants « baignent » depuis tout petit dans les bals et autour des stages, s'appropriant la danse pour partie par mimétisme et imprégnation, mais c'est exception. La grande majorité des apprentis danseurs suivent des ateliers et des stages, pour apprendre, avec un tiers qui sait et enseigne à des apprentis plus ou moins avisés. Les « bons » danseurs qui émergent sont alors confrontés à la nécessité ou au désir de transmettre la danse à leur tour dans leurs propres ateliers.

Nous voulons donc affiner et comprendre l'activité des collecteurs et des passeurs.

Nous avons mené à trois un travail de recherche sur l'activité du collecteur et de l'usage qu'il fait du collectage réalisé dans la transmission de la danse, étude spécifique concernant les relations danse collectée - danse transmise. Posture partagée de chercheurs s'engageant dans une activité de compréhension ou d'analyse de l'agir et du vécu. Quelle lecture de la danse ? Quelles pratiques d'appropriation et de choix ? Quels en sont les enjeux ?

D'une part, nous identifions les processus mis en jeu par le collecteur lorsqu'il capture images et paroles des « vieux et bons » danseurs, lorsqu'il souhaite les mettre en mémoire, les rendre « référentes ».

D'autre part, nous éclairons l'activité qui est ensuite produite par les collecteurs-transmetteurs. Ils poursuivent dans le même temps : 1) un processus de saisie et d'analyse des danses, processus d'appropriation de la danse qu'ils ont observée, et 2) ils s'engagent dans un autre processus, celui de transmission de la danse aux autres, nouvel élément de passage dans cette chaîne faite de continuité et de discontinuité.

C'est ici, sur ce deuxième point, que se situe certainement l'originalité de cette recherche. Nous ne pouvons que constater que les études ethnographiques fines qui ont pu être faites sur les danses françaises ont essentiellement porté sur les répertoires de danse (décrivant les pas et les trajets, leurs variantes, produisant des fiches de danse, ou des notations de la danse) et sur leurs contextes historiques, leurs déplacements géographiques et les influences dues aux circulations. Mais l'intérêt n'a que très peu porté sur l'analyse des processus à l'œuvre dans l'activité même des transmetteurs,

ce « faire » à partir de la danse collectée pour comprendre comment la danse perdure tout en variant.

Nous dévoilons les différents niveaux de capture, d'appropriation, mais aussi d'oubli, de perte, permettant de saisir le travail qui se réalise et se concrétise par des choix visibles.

Nous abordons les questions de permanence et de variation de la danse, celles de modulation au cours du temps même de l'installation d'un nouveau niveau d'expertise chez les danseurs collecteurs.

3) Extraits de l'analyse des films de collectage

Précision méthodologique : ce texte est le résultat d'une réflexion menée à trois. Il est en effet issu de paroles portées par Éric et Didier lors des rencontres ou lors des discussions menées à propos des films de collectages avec les stagiaires de danse bourrée et des entretiens menés par Joëlle avec Éric et Didier (analyse directe de l'image, entretiens semi-directifs et entretiens d'autoconfrontation croisée pour accéder à la signification et à l'intentionnalité des choix réalisés par chacun des transmetteurs passeurs, permettant de dégager ce qui a été jugé pertinent et a été retenu).

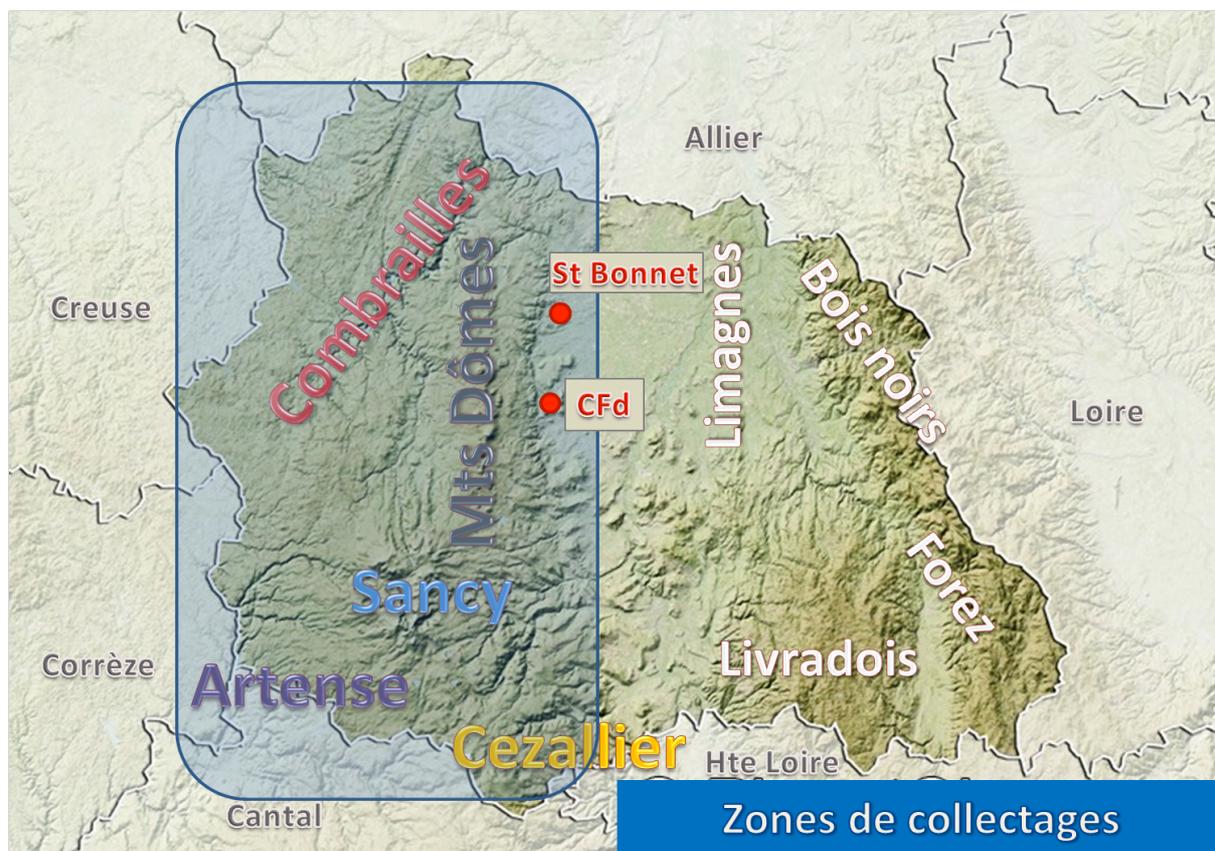
***) Contextualisation des films de collectage** qui sont référents pour les passeurs actuels des Brayauds

Les films de collectage font partie de la banque de données conservée au Gamounet, Maison de cultures de pays située à Saint-Bonnet-près-Riom, dans le Puy-de-Dôme. Cette banque de données a été alimentée par Didier et Éric durant les années 1980 et 1990 essentiellement. L'activité de collectage continue aujourd'hui, mais de manière plus sporadique.

Les collectages de la bourrée ont eu lieu en Basse-Auvergne sur tout l'ouest du département du Puy-de-Dôme (du rift limagnais aux limites du Limousin) dans les massifs volcaniques des Dômes et des Dore, sur l'arc sud des plateaux volcano-granitiques aux confins du Cantal et de la Corrèze. (Précisons que ces recherches se sont effectuées à la propre initiative d'Éric et de Didier sans l'aide des institutions et donc avec les moyens du bord).

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014



Nous avons collecté des danseurs et danseuses uniquement, dans la partie ouest du département du Puy-de-Dôme :

Les Hautes et Basses Combrailles, les massifs du Sancy et Monts Dôme ainsi que les plateaux de l'Artense et du Cézallier. Les zones géographiques d'où sont issus nos informateurs débordent quelquefois sur les départements voisins : Cantal, Corrèze, Creuse, Allier... ;

Ce choix géographique est dû à quatre raisons :

- proximité immédiate de notre village de résidence et d'activités de loisirs avec cette partie du département ;
- atavisme familial : la branche paternelle est originaire d'un village des Basses Combrailles : Saint-Angel ;
- premiers contacts avec des danseurs de ce territoire, au cours de nombreuses animations musicales auxquelles participait notre ensemble folklorique de l'époque ;
- présence à nos côtés de relais membres de l'association résidant sur l'Artense et sur les Combrailles.

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

*) Exemples d'analyse de films de collectage

Les analyses qui suivent permettent de mettre en évidence des éléments pérennes et des éléments de variations dans un même temps, sur un même territoire par des danseurs différents : mise en évidence des caractéristiques de la bourrée telle que dansée par ces vieux danseurs « maîtres et experts » sur leur territoire et mise en lumière des caractéristiques de la bourrée alors repérées, choisies et appropriées par les frères Champion.

Par l'identification des choix esthétiques faits, apparaît une mise en lumière de l'activité réalisée par ces transmetteurs passeurs pour se saisir et s'approprier la bourrée. Pertes et valorisations, construction et orientation du regard... accès aux processus d'appropriation de la danse.

a) Bal de pays à Saint-Donat - 1995

Sur ce territoire nous avons la chance de collecter des danseurs qui peuvent s'exprimer avec des musiciens natifs du pays interprétant un répertoire connu et familier. Ce qui nous frappe ici c'est un style de danse très fluide, très détendu, « coulé ». De nombreuses bourrées interprétées par les violoneux du pays dans ce style caractéristique (pas dans l'extrait présenté) sont dénommées des « bourrées coulées » (une mesure par coup d'archet).

Les danseurs débutent côte à côte puis se déplacent latéralement. Ici, les danseurs commencent souvent leurs déplacements latéraux en pas arrière, c'est très marqué pour le plus jeune d'entre eux. Puis ils changent d'orientation avec souvent un changement d'appui pied gauche - pied droit, ou un petit sauté, pour finir en déplacement latéral. Ce déplacement peut se conclure avec ou sans frappé simple. Ce frappé lui-même peut-être esquissé. On peut remarquer que le plus jeune frappe quelque fois en mettant les bras en croix.



CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

La seconde phase, plus longue, consiste en un mouvement circulaire permettant de contourner le partenaire, et de revenir à son point de départ (second élan) mais en changeant son orientation dans l'espace de 180° degrés (approximativement). On trouve chez beaucoup d'autres danseurs de ce secteur de nombreux exemples de déplacements beaucoup moins réguliers que dans cet extrait.



L'espace est stable et reste à peu près le même durant toute la danse. Il est défini au début et les deux danseurs ne dérogent pas aux premiers mouvements qui ont donné la carrure de la danse (l'espace dans lequel s'inscrit l'élan de chacun des danseurs). L'ensemble de la danse se construit dans un rapport à un axe de symétrie défini dès la mise en place du début et le travail des danseurs autour de cette symétrie est très visible.

b) Collecte à Charensat - 1987 - Jouhet

C'est un de nos premiers danseurs collectés et pour nous M. Jouhet est un danseur exemplaire par son style particulier caractérisé par un « mordant » prégnant (ornementations, bras, cris...), par une gestion de l'espace optimale, allongeant ou raccourcissant ses déplacements en les adaptant à la taille de la salle (de sa petite cuisine ou comme ici, dans l'extrait présenté, la scène de la salle des fêtes), avec des déplacements vifs et agiles, respectant les phrasés proposés par la musique.



Par contre, il fait peu de cas de son partenaire, ayant l'habitude de beaucoup danser seul, chaque jour, dans sa mise en route matinale.

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

L'alternance de deux phases apparaît très clairement dans cet extrait : un temps de déplacement horizontal, un temps de rupture verticale, exprimant les phases de tension détente de tout discours artistique. Le déplacement, effectué latéralement sur une droite, permet de changer de position de manière pendulaire, de droite à gauche, en simultanéité et en symétrie avec le partenaire.



Le temps de rupture, où le déplacement s'arrête pour laisser se développer un jeu axé sur la verticalité constitué de sauts, ornements, frappés générant l'énergie nécessaire à un nouveau mouvement horizontal.

c) Collectage à Prondines - 1987 - Prugnard et Giraud

Dans cet extrait, Éric joue de l'accordéon diatonique et fait écouter la musique aux danseurs puisque nous n'avons pas de musiciens natifs sur ce secteur. Pour ce faire il fait appel à des pièces musicales qu'il a collectées dans ce territoire des Hautes Combrailles et les donne à entendre aux danseurs pour voir si elles leurs sont familières. Les deux danseurs semblent connaître ce morceau et ne sont pas déstabilisés par le tempo et le phrasé proposé.



CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

Nous sommes assez surpris par le style virtuose et « sauvage » de ces deux danseurs. Jeux de jambes très ornementés et rapides, feintes de croisement... Mais leurs tenues corporelles sont assez différentes. L'un donne la sensation d'être installé à l'arrière avec des gestes amples, les épaules dégagées avec un pas marqué au talon ; quand l'autre donne le sentiment d'être positionné en « picador » avec la tête rentrée dans les épaules les bras plutôt resserrés en marquant le pas sur la pointe du pied. Ces différences influent grandement sur leurs ornements même si on remarque immédiatement une similitude de styles.

Ils construisent leur danse d'une manière autonome par rapport à la carrure donnée par le musicien (les durées des phrases musicales). Il semblerait donc que le geste prime sur la musique ou tout du moins ne s'appuie pas sur la structure des phrases musicales pour se construire. Le geste respecte le tempo et la pulsation mais paraît avoir sa propre prosodie, en complet contrepoint de la musique nous racontant autre chose, limitant les redondances.

d) Bal à Saint Donat –1989

La bourrée pour certains danseurs est un terrain de créativité et d'improvisation. Cela demande une grande écoute entre les partenaires et une complicité bâtie sur une pratique de long terme. Il arrive souvent que les danseurs forment un couple et n'aient qu'un seul partenaire attitré, mis à part leur conjoint bien entendu.

Rien de tout cela dans cette séquence : nous avons un couple d'hommes qui ne dansent pas ensemble habituellement. Le visionnage de cet extrait nous avait fortement interpellé.



CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

Le danseur avec un pull vert déborde d'inventivité et trouble visiblement son partenaire par une suite de propositions toutes différentes et pratiquement jamais répétées. Le danseur avec un pull rouge fait visiblement ce qu'il peut mais il est désorienté par la transgression des codes qui régissent le quotidien de sa pratique familière.

Le contraste qui existe entre ces deux pratiques simultanées nous a mis pour la première fois la puce à l'oreille et aiguisée notre curiosité pour déceler chez d'autres danseurs l'utilisation régulière, systématique ou sporadique de l'improvisation dans la bourrée.



4) Éléments d'analyse de l'activité de collectage et de transmission

Nous évoquons ici de façon synthétique quelques éléments d'analyse choisis, résultats de la mise en relation des observations et des entretiens, qui nous semblent propices à nourrir la réflexion sur l'activité de transmission à partir des collectages et sur la question du rapport aux sources dans l'appropriation et la transmission.

Nous proposons cet extrait de résultats-analyses sous forme de dialogue entre nous.

1^{er} point - l'activité du collecteur est fragmentée dans le temps et affinée par le temps, deux dimensions essentielles.

-- L'activité d'appropriation et d'interprétation des collectages se fait par strates révélant des analyses différentes au cours des années. Comment l'expliquer ?

D'une part, les collecteurs vont à différentes reprises sur le terrain, c'est ce qu'ont fait Didier et Éric. Cela permet d'inscrire une temporalité qui donne l'expérience du regard.

Ainsi vous affirmez qu'au début vous ne voyez rien : « on se focalise sur les ornements car on ne voit pas ! »

Ensuite vous avez non seulement l'expérience des premières fois, mais une réflexion est en cours, le regard est différent, un regard qui s'éduque par la possibilité de voir et revoir les images filmées.

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

D'autre part, vous enseignez cette danse : la confrontation à l'enseignement, la responsabilité vis-à-vis des stagiaires vous engagent à regarder à nouveau, à chercher à comprendre.

L'expérience de transmission sur plusieurs années vous conduit à modifier les choix premiers : « L'espace primait, ensuite nous nous sommes centrés sur la relation »...

Et de plus, cette temporalité vous permet d'affirmer vos choix, d'oser recentrer sur ce qui est essentiel pour vous.



Par ailleurs, vous vous êtes aussi confrontés à une chercheuse. J'ai pointé le fait que les films de collectages que vous montriez aux stagiaires pendant les Volcaniques étaient proposés sans aucun discours explicatif sur la danse elle-même, seulement sur les éléments de contextes tels le lieu, les personnages, les conditions d'enregistrement, etc. Vous avez alors commencé à analyser différemment ces films devant les stagiaires.

Ce qui questionne la façon dont le regard est retravaillé, est modifié lors de l'histoire personnelle du collecteur et du collecteur transmetteur.

Aujourd'hui encore, au cours de ce travail de recherche ensemble, vous avez réalisé des analyses différentes, vous voyez d'autres aspects de la danse (par exemple, dans la relation fine à la musique).

-- Autres éléments pour cette fragmentation dans le temps et affinement par le temps.

Les mises en situation comme les discours en situation lors des stages ont doucement changé, au cours de ces dix dernières années. Comme une réflexion sur vos propres choix, une conscience affinée de ceux-ci.

Exemple du passage des bourrées nommées bourrée d'Artense, bourrée simple, etc., jusqu'à votre discours actuel « il n'y a qu'une seule bourrée ». Les variantes ne sont donc comprises que comme appropriation et interprétations singulières, parfois appropriées par d'autres danseurs du bal, dans le mimétisme et l'admiration.

Les mots utilisés, avec ce qu'ils engagent de « faire différent », changent au cours des années. Un joli exemple est celui du terme « variation-ornementation » remplacé récemment – dans l'usage que vous en faites en stage en parlant aux stagiaires – par celui d'« improvisation ».

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

Qu'il s'agisse de Didier et d'Éric ou de personnes autres dans le milieu trad, ce glissement vers l'usage du terme improvisation est en relation forte avec la fréquentation, la rencontre de ce qu'on peut rapidement nommer « le milieu de la danse contemporaine ». Les porosités entre les pratiquants et les nouvelles pratiques elles-mêmes affinent ou déplacent le terme utilisé, le re-questionnant pour partie dans ce nouveau contexte. Et les conséquences sur la danse elle-même comme sur les modalités de sa transmission sont importantes.

Vos pratiques pour tenter d'aborder un réel état d'improvisation chez le danseur de bourrée se cherchent et se trouvent dans l'expérimentation...



Selon Éric, la sphère de la variation-ornementation (toujours mobilisable aujourd'hui) le laisse dans l'incarnation de textes chorégraphiques pensés par d'autres et cette posture l'enferme dans l'activité de loisir, voire culturelle dans le meilleur des cas, mais aliène une partie de sa pratique, de sa personne, le réduisant à exécuter mais pas à penser. Le terme improvisation et le concept de langage permettent de lui rendre la fonction d'élaborateur et redonne plénitude à sa démarche de démocratie culturelle et ouvre l'accès à la pratique artistique.

Propos qui me permet d'insister sur un point : votre ancrage sur l'humain, le plaisir, Éric dit « partager ce trésor », donner des clés et des outils pour se le réapproprier, pour le fabriquer tout en étant dans son temps...

Une part d'utopie est présente, me semble-t-il, comme si danser la bourrée participait de l'émancipation de l'être humain... « Danser la bourrée cela change les hommes » dit encore Éric.

2^e point sur lequel insister : la place du choix dans l'activité de collectage

* la question des choix permet d'affirmer que la perception de la danse n'est pas univoque.

Identifions rapidement quelques facteurs :

- *des facteurs relevant du commun*

Un besoin perdure, celui de se référer à une danse qu'on pense être celle qui est au plus proche de la danse des anciens. Posture conventionnelle du collecteur, cherchant à préserver des répertoires... Mais l'autre facette de cette activité, dans ce souci de filiation ou d'héritage, permet de parler de danse « traditionnelle » : inscrite dans un patrimoine qui se transmet en subissant

érosion et altération, transformation... comme tout objet de notre monde en constant devenir, car ce qui perdure, ce sont des objets créés, non la société elle-même : une danse réappropriée au fil des années en ne cessant de varier.

- des facteurs individuels qui renvoient à des choix singuliers.

* Mais comment se font ces choix ?

- des règles « implicites »...

Vous reconnaissez : « Quand on voit revenir plusieurs fois la même chose, on peut lui accorder de l'importance. Ce n'est plus une erreur, ni un hasard. C'est le cas par exemple des épaules et des plans... »

- des rencontres capitales ou des chocs esthétiques et émotionnels.

Exemple d'une rencontre capitale celle de l'Artense : « tous les informateurs sont sur des parcours différents, dans le temps et dans l'espace, la variabilité est là ». Tout le monde danse de la même façon sur ce territoire, mais tous avec des variations dans l'espace.

Vous affirmez alors qu'il n'y a qu'une seule bourrée, mais des variations et des styles qui se côtoient.

- une sensibilité esthétique vous conduit à choisir des dimensions singulières et personnelles de la danse observée. Que vous mettez en lumière au détriment certainement d'autres caractéristiques. C'est un des facteurs de variation de la dite tradition.

Dans le regard que vous portez, une sorte de glissement s'opère : de la recherche de ce qui fait identité sur un territoire... à une matière artistique que vous reconnaissez et que vous choisissez. La déclinaison artistique de la danse vous intéresse alors.

- ce qui vous conduit à donner place à l'improvisation. Résultat d'un choix et non d'un élément systématiquement retrouvé, l'improvisation devient votre volonté, votre marque de fabrique selon vos propres termes.

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

3^e point sur lequel insister - Interroger l'activité de collectage comme l'objet danse, permet de comprendre comment ont été construites ces « sources » auxquelles vous vous référez : les façons dont elles sont recueillies et l'usage qui en est fait par vous mêmes et par d'autres. Ce qui incline à être vigilant et critique sur l'usage qui pourrait en être fait.



* Au départ pour la danse, les collecteurs ne filmaient que les pieds tant ils étaient centrés sur le pas de la danse ! « Mais si on ne prend que les pieds, on ne sait qui prend l'initiative dans cette bourrée, aucune information... ou presque » précise Éric. Vous avez fait cette « erreur », mais vous n'êtes pas les seuls. Pierre Corbefin, danseur-chanteur collecteur et transmetteur, pour ne citer que lui, le déplore tout autant.

* Dans votre activité de collectage, seule la danse était recueillie pendant des années, ni paroles recueillies, ni entretiens réalisés... Vous avez commencé très tardivement à en réaliser quelques uns. Sont donc absents des éléments de compréhension de l'intentionnalité et de la réalisation de ces danseurs collectés.

* Les contextes de prise de vue importent aussi :

Ce qu'ils sont dans l'activité de collectage est à prendre en compte : le bal... mais aussi les « concours », les « démonstrations », les fêtes patronales, sa propre maison... Et souvent le contexte est recréé pour les collecteurs eux-mêmes. Parfois ils répondent à ce qu'ils se représentent de l'attente des collecteurs : ils en rajoutent peut-être ?

Se rappeler que les danseurs de bal se sachant filmés sont capables de renforcer à outrance un trait de la danse permet de rester vigilants, sur le prétendu degré d'authenticité et engage à plus de précaution quant aux lectures des contextes.

C'est aussi se rappeler que les imaginaires sont présents et fonctionnent à l'insu de chacun.

S'approprier le geste de l'autre, la danse de l'autre... Erreurs, maladresses de collectage. Cela nous pose question : quelles influences sur la danse elle-même ? Quelles influences sur la mémoire à laquelle le collecteur participe en laissant les traces de ses films accessibles à d'autres usages et aux générations futures ? Comment renseigner, documenter le document lui-même ?

4^e point - Cela nous renseigne donc sur l'inscription de cette activité dans une histoire collective du collectage mais aussi de l'analyse des danses.

Si l'on revient aux collectages sur le territoire français, depuis les années quarante et lors de la première période de revivalisme, il s'est très longtemps agi de penser le pas et d'oublier le corps en mouvement comme l'interprétation. Un travail immense et reconnu a été réalisé en ethnologie française depuis cette deuxième partie du XX^e siècle, il a permis en danse de différencier un travail ethnographique de terrain d'une forme de collectage n'identifiant que répertoire de pas et de danses. Les lectures de ces études ethnographiques révèlent les liens historiques, contextuels, culturels, donnant toute une dimension essentielle de reliment à l'évolution de la société, aux porosités entre les différents milieux sociaux (ruraux et citadins), aux influences liées aux déplacements géographiques, aux diasporas... mais les analyses portent peu sur l'activité même des collecteurs et sur les situations de transmission de la danse. Trop peu d'informations et d'éléments de compréhension sont disponibles sur les constructions de regards, la façon dont se sont faits les choix par les danseurs, et par les collecteurs, ces hommes et ces femmes qui transforment la danse tout doucement mais continuellement. En effet il n'y a pas que des processus temporels et corporels « subis », la mémoire ou la résistance du corps par exemple, il y a aussi des « choix » individuels ou collectifs qui sont faits, dont on sait peu de choses dans ces différents passages et transmissions, et notamment pour l'étude de la (des) bourrée(s).

L'analyse des pratiques de transmission et non seulement l'analyse des danses observées en bal ou en situation de collectages, nous livre par ailleurs des renseignements très intéressants. Ainsi la bourrée transmise par les frères Champion est identifiable aujourd'hui à travers leurs « discours tenus sur » dans les entretiens mais aussi leurs « discours en situation » de transmission. Ils dévoilent un aspect très intéressant, qui donne cohérence et lien entre la pratique personnelle de la danse, les caractéristiques reconnues de celle-ci, et la nature des enjeux de la transmission lors des ateliers et stages. En effet, cette forme de transmission mise en jeu par Didier et Éric que j'ai choisi de qualifier de « transmission de matricielle » (Vellet, 2006), puisque ce sont l'origine et le noyau dur, une matrice, qui sont en jeu bien davantage que le pas et les chorégraphies finales.

Les discours en situation des collecteurs-passeurs redonnent l'intentionnalité profonde du mouvement. Ils donnent à comprendre et connaître ce qui est à l'origine du geste, ce qui fonde la danse, comme une matrice qui la différencie et la spécifie au regard de toute autre danse. Cela donne ainsi à saisir ce qui fait qu'on est encore dans la bourrée, malgré des variantes et des variations. Mais cette façon de permettre d'identifier ce qu'est la danse, tant dans les propos tenus que dans les savoirs et savoir-faire transmis, donne non seulement une connaissance de la danse

mais aussi la possibilité de produire la variation en demeurant dans la danse. Un jeu inventif qui se frotte aux marges et joue des possibles sans sortir des éléments matriciels, garants de ce noyau dur existentiel de la bourrée. Ce qui nourrit la profondeur, le fond et non la figure. L'apprenti danseur devient interprète de la danse au sens où les moyens de s'approprier la danse, d'être à l'aise dans la danse, de la faire sienne sont donnés dans l'activité même de transmission. Une expérience sensible et référencée est proposée aux stagiaires qui leur permet de construire des savoirs dansés en bourrée. De fait, la danse n'est pas objet mimétique mais appartient profondément à celui qui l'interprète, un objet « approprié », inscrit dans l'histoire de la danse dans sa dynamique vivante et mouvante.

En guise de conclusion...

Le rapport complet de cette recherche laisse donc apparaître une étude spécifique concernant les relations danse collectée - danse transmise, la question qui nous intéressait étant celle de la permanence et de la variation dans une danse dite traditionnelle.

Une approche des pratiques d'appropriation et de choix est réalisée, dévoilant ce sur quoi ils se fondent et quels en sont les enjeux.

Dans cette étape de recherche, une analyse des films de collectage a été réalisée nous permettant une analyse de la « bourrée » telle que retenue par les passeurs dans ce contexte singulier :

- mise en évidence des caractéristiques de la bourrée telle que dansée par ces vieux danseurs « maîtres et experts » sur leur territoire ;
- analyse et mise en évidence des éléments pérennes et des éléments de variations dans un même temps, sur un même territoire par des danseurs différents ;
- mise en lumière des caractéristiques de la bourrée alors repérées et appropriées par les frères Champion :
- identification des choix esthétiques faits, mise en lumière de l'activité réalisée par ces transmetteurs passeurs qu'ils sont pour se saisir et s'approprier la bourrée.

Et une analyse de l'influence du processus de transmission actuel sur la variation de la danse transmise, dans ce contexte culturel et social d'aujourd'hui, est proposée, rendant saillante la proposition de filiation que ces transmetteurs inscrivent.

CN D

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2014

Les références bibliographiques sont données dans le rapport de recherche, ne sont ici précisées que les références correspondant aux noms cités dans ce texte.

Choron-Baix Catherine, « Transmettre et perpétuer aujourd'hui », *Ethnologie française*, 2000-3, 2000, p. 357-360.

Clot Yves, « Clinique de l'activité et pouvoir d'agir », *Éducation permanente*, n° 146, 2001, p. 17-34.

Lenclud Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était », *Terrain*, n° 9, 1987, p. 110-123.

Pouillon Jean, « Tradition, transmission ou reconstruction », *Fétiches sans fétichisme*, Maspéro, Paris, 1975.

Pouillon Jean, « Plus c'est la même chose, plus ça change », in *Le Cru et le Su*, éd. du Seuil, 1993, p. 79-93.

Suchman Lucy, *Plans and situated actions: the problem of human/machine communication*, Cambridge University Press, 1987.

Vellet Jöelle, « La transmission matricielle de la danse contemporaine », *Revue Staps*, n° 72, 2006, p. 79-91.

Décembre 2015.