

CN D DES AVANT-DEUX À L'AVANT- DEUX, DESCRIPTION ET DOCUMENTATION D'UN MÉTARÉPERTOIRE DE L'OUEST DE LA FRANCE

Marc Clérivet & Tristan Jézéquel Coajou

Aide à la recherche et au patrimoine
en danse 2023 – synthèse jan.2025

Aide à la recherche et au patrimoine en danse 2023

Rapport de recherche

« Des avant-deux à l'avant-deux, description et documentation d'un métarépertoire de l'ouest de la France »,
par Marc Clérivet et Tristan Jézéquel Coajou

[constitution d'autres types de ressources]

« Avant-deux » est l'appellation vernaculaire de plusieurs danses de tradition populaire, très répandues dans l'ouest de la France, particulièrement dans une large région allant de la Vendée, au sud, jusqu'au Calvados, au nord, du Morbihan et des Côtes-d'Armor à l'ouest et à la Mayenne, l'Anjou et les Deux-Sèvres à l'est. Elle désigne, dans la très grande majorité des cas, des répertoires chorégraphiques que l'on peut rattacher à la grande famille des contredanses. Les populations qui les pratiquaient ont présentés ces danses comme des répertoires originaires du pays et propres à ses habitants.

Ces *avant-deux* ont suscité l'intérêt de divers acteurs depuis l'entre-deux guerres jusqu'à aujourd'hui. Les groupes folkloriques de ces différentes régions, tout d'abord, les ont mis à leur répertoire, après les avoir recueillis en les dansant avec les populations qui les pratiquaient de tradition. Mais il y a également les acteurs associatifs de l'éducation populaire ou de développement local, qui ont organisé des enquêtes afin de recueillir la danse avant de la réinjecter dans des contextes de bals ou de veillées. Des musiciens ou des danseurs, enfin, inscrits dans le mouvement folk, ont collecté la danse comme un grand nombre de répertoires chantés, sonnés ou dansés, afin de les mettre à leur répertoire.

Les connaissances dont nous disposons sur ces « avant-deux » restent tributaires de ces collectes et enquêtes réalisées par des acteurs diversifiés, à des époques différentes, avec des objectifs et des méthodologies de recueil de données considérablement variées. Ces opérations de recueils ont été effectués sur des terrains d'enquête souvent très restreints et très morcelés. Il en résulte aujourd'hui encore une conception très fractionnaire de ce répertoire, toujours associée à un pays ou à une commune. Le ou les répertoires d'Avant deux sont ainsi perçus comme une multitude de danses juxtaposées, considérées comme distinctes les unes des autres et spécifiques à un territoire, malgré leurs évidentes ressemblances. Au mieux ont-ils été classés selon les provinces dont ils provenaient : on parle ainsi plus souvent d'avant-deux d'Anjou, du Poitou ou de Bretagne...

La recherche que nous avons menée avait pour objectif de permettre de mieux appréhender ces répertoires. Il s'agissait notamment de montrer que la grande majorité des danses recueillies sous ce nom relèvent toutes d'un seul et même métarépertoire, dont il nous semblait important de déterminer les contours, les fonctionnements et les genèses. Pour ce faire, nous avons ambitionné d'effectuer le recensement le plus complet possible des versions d'avant-deux recueillies dans l'ouest de la France et d'en réaliser une étude typologique qui nous amèneraient à une synthèse ordonnée en identifiant les structures fondamentales communes et dégagant les

éléments invariants. Une telle entreprise, au vu de la masse des informations aujourd'hui disponibles et du nombre de structures associatives et d'acteurs ayant œuvré pour le recueil de ces danses, aurait été démesurée sans lui adapter de méthodologie particulière. Nous avons donc choisi de travailler avec des chercheurs qui avaient déjà initié des démarches de recensement et d'analyse des répertoires dans chacune des régions. En croisant leurs informations, leurs modes d'appréhensions et de compréhensions, nous avons étudié la possibilité de dégager des universaux, qui prouverait par là même l'existence de ce métarépertoire.

Le présent rapport s'articule en quatre grandes parties. Il propose, tout d'abord, de présenter le positionnement de recherche original que nous avons adopté et de spécifier notre rapport aux sources disponibles. Dans une deuxième partie, nous proposons de détailler notre conception du métarépertoire et de l'approche particulière que nous avons entretenue avec les systèmes de connaissance déjà opérant depuis près de soixante ans. L'étude typologique et systémique de l'avant-deux compose la troisième partie. Enfin, nous proposons une anthropo-analyse rétrospective du positionnement des acteurs et des opérations de collecte et de transmission de ces répertoires. L'idée est de pouvoir, finalement, proposer une compréhension nouvelle de l'Avant-deux afin d'émanciper sa pratique et sa transmission.

Cette étude a été appréhendée avec plusieurs angles d'attaques, chacun d'entre eux ayant sa logique propre. Les différentes parties reflètent ces différentes entrées et sont porteuses de conclusions partielles. Il s'est agi pour nous de questionner les savoirs et de susciter l'émergence d'une connaissance. Ce travail est une première étape. Une conclusion générale et transversale serait, selon nous, redondante. Nous avons choisi de ne pas en proposer.

SOMMAIRE

D'avatars de répertoires au méta-répertoire.....	5
1. Sources et information.....	5
Collectages, observations et enquêtes	5
... autant de sources pour la recherche.....	7
Méthodologie.....	11
2. Positionnement de l'étude.....	12
L'avant-deux, un répertoire de danse populaire de transmission orale en milieu rural.....	15
1. De connaissances fractionnées à la compréhension d'un système complexe.....	15
2. Rupture de la transmission et chevauchement des pratiques.....	16
Fin de tradition populaire et continuum de pratiques.....	16
Collectages, réification et transmission.....	17
3. Quitter la version unitaire pour une conception pluraliste.....	21
4. Critères de discrimination.....	22
5. Cartographie de l'avant-deux comme méta-répertoire.....	25
Cartographie géographique.....	25
Cartographie sociale et sociétale.....	27
Cartographie historique.....	28
État des connaissances sur l'avant-deux.....	30
1. Les dispositifs de danse.....	30
2. Structuration de la danse.....	33
Des enchaînements majoritairement bi- ou tripartites.. ..	33
Balancé et rencontré – une seule et même figure ?.....	35
Contamination de l'avant-deux par des figures de quadrille.....	39
3. La figure élémentaire de l'avant-deux.....	42
L'avant-deux à déplacements frontaux.....	43
L'avant-deux à déplacements latéraux.....	44
L'avant-deux à déplacements circulaires.....	46
4. Le pas.....	47
La question des origines.....	47
Des schémas de pas archétypaux empruntés au monde de la contredanse.....	48
Diversité, plasticité : la genèse des pas.....	50
5. Quelques éléments de bilan.....	54
Anthropo-analyse rétrospective.....	56
1. Une anthropologie des pratiques.....	57

2. Invention, découverte et création : du savoir à la connaissance.....	58
En lien avec la recherche-création.....	59
3. La collecte.....	60
... comme sauvetage d'une tradition historiquement dat�e ?.....	60
... comme acquisition d'une connaissance sensible et émotionnelle par la reconquête de liens, de contextes.....	62
... comme porte greffe d'une recherche-action.....	64
4. Une pratique transformative.....	65
Le sens de la pratique.....	65
La transformation de la connaissance des collecteurs.....	65
Réactivation de la pratique en la relayant.....	66

Avant de présenter la méthode que nous avons déployée pour réaliser cette étude, il convient de rappeler le point de vue particulier que nous avons choisi d'adopter. L'innovation de notre démarche a consisté à prendre le contrepied de la façon usuelle et courante de présenter une danse traditionnelle. En effet, nous avons choisi de partir du postulat de l'existence d'un méta-répertoire d'avant-deux, dont toutes les danses pratiquées aujourd'hui en seraient des versions. Un tel postulat a demandé de s'affranchir d'un certain nombre de préceptes de l'ethnochoréologie et de conceptions plus anciennes que nous exposerons tout d'abord.

1. Sources et information

Les concepts qu'il s'agit de remettre en cause proviennent principalement de la façon dont la connaissance sur l'avant-deux s'est construite jusqu'à aujourd'hui. Celle-ci, en effet, a résulté de la concaténation d'informations provenant d'observations faites auprès de danseurs populaires, qui avaient hérité leur pratique dansée d'une longue chaîne de transmission, qualifiée de « traditionnelle »¹, souvent familiale, par imitation et immersion dans le groupe dansant. Il ne s'agit pas de revenir à ce stade sur la nature réelle de cette pratique – que nous tenterons d'explicitier un peu plus loin –, mais plutôt de comprendre la façon dont les informations obtenues à son sujet ont fini par constituer des savoirs ainsi que des connaissances.

Collectages, observations et enquêtes...

L'appréhension des pratiques dansées d'avant-deux a été réalisée - de la même manière que pour le conte, la chanson de transmission orale, les pratiques musicales routinières - par ce qui est appelé usuellement le collectage, dans les milieux qui s'intéressent aujourd'hui au patrimoine culturel immatériel (PCI). Si le terme est massivement utilisé, les réalités qu'il désigne sont multiples et beaucoup trop larges pour que nous puissions faire l'économie d'une explicitation. Ainsi, dans l'usage qui en est fait aujourd'hui, le terme regroupe tout aussi bien des descriptions de témoins, des observations participantes, des films de fêtes de famille, des films amateurs, que des notes d'enquêtes... Le terme « collectage » désigne en réalité toute opération qui a pour objectif d'observer et de fixer un savoir ou une pratique - en l'occurrence ici dansée - s'inscrivant dans une tradition populaire.

¹ Cf. p. 15.



Photographie n° 1 - Enquête chez Madeleine et Maurice Cornuault, Saint-Marsault (Deux-Sèvres), 1985.

(clichés Jean-Louis Neveu, collection Arcup)

Cela étant spécifié, il faut souligner que le terme est majoritairement usité pour désigner les démarches menées volontairement dans le but de recueillir des informations. Très souvent, il est employé comme synonyme d'enquête de terrain. Ce second terme induit cependant une démarche scientifique précise et rigoureuse qui n'a pas toujours été suivie par l'ensemble des collecteurs de danse. Si ce n'est évidemment pas le cas des observations de voyageurs ou des films de familles, on le comprend aisément, c'est le cas en revanche, des opérations de recueils de répertoires menées par trois types d'acteurs différents :

- Les groupes folkloriques ;
- Le mouvement associatif inscrit dans la mouvance de l'éducation populaire ;
- Des chercheurs et danseurs isolés.

En France métropolitaine – et de façon générale et dans la zone qui nous intéresse ici - les collectes et enquêtes concernant les danses traditionnelles ont principalement été réalisées dans l'entre-deux-guerres, pour les plus anciennes, et jusque dans les années 2000, pour les plus récentes. Chacun des acteurs cités plus haut, mu par un objectif qui lui est propre, n'a pas procédé au même collectage. En effet, les hiérarchies de valeurs, et par conséquent les méthodes de recueil d'information mises en place, n'ont pas été les mêmes selon qu'il s'agissait de constituer un répertoire scénique (groupes folkloriques), de favoriser la transmission de pratiques dansées (associations d'éducation populaire et d'animation du territoire) ou la volonté de comprendre et de reconstituer

une pratique « authentique² » et documentée (chercheurs). Il est, par conséquent, aisé de comprendre que tous les documents qui résultent de ces opérations de collectages, quand bien même sont-ils désignés par le même terme, ne fournissent pas les mêmes informations. Celles-ci, en effet, seront différentes si elles proviennent d'un voyageur, d'un invité filmant durant des noces ou d'une séance dédiée, menée par un ethnologue ayant réuni avec soin des informateurs identifiés au préalable. Et dans ce dernier cas, les renseignements dont disposera le collecteur-chercheur diffèrera s'il s'agit d'une simple séance de recueil de répertoire ou d'une enquête ethnographique, organisée autour d'une problématique définie préalablement.



Photographie n 2— Collectage de danse (ici balancé au sein d'un avant-deux) organisé en 2001 par Marc Clériver au cours d'une réunion du « club » d'Épinac (35) en présence de M. Picault (accordéoniste de routine) et de Pierrick Cordonnier (collection privée, cliché Franck Aulnette)

² La notion d'authenticité fait référence au caractère de ce qui serait en conformité avec la réalité... Elle est à considérer, dans le cas de l'avant-deux, comme une valeur revendiquée par les acteurs du revival relevant de l'éducation populaires ou les chercheurs isolés. Cette recherche de l'authenticité est souvent évoquée par des expressions comme « au plus proches des sources », « comme faisaient les anciens » ou « mod kozh » en Bretagne. Elle est affirmée comme un gage de sérieux et de qualité, en opposition aux démarches des groupes folkloriques, ayant la réputation d'avoir soit inventé, soit « remanié » ou « adapté » (notamment pour les besoins de la scène) les répertoires. Cette notion comme valeur a été discutée pour la musique par Monique Desroches et Ghyslaine Guertin (Cf. DESROCHES Monique et GUERTIN Ghyslaine, « Musique, authenticité et valeur », in NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, tome 3, « Musiques et cultures », traduit de l'italien, Arles/Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2005, pp. 743-755.)

Typologie des sources

Nous sommes bien conscients que toute recherche universitaire académique proposerait une typologie des sources employées. Nous avons cependant délibérément choisi de ne pas l'effectuer ici sous cette forme. Plusieurs raisons expliquent ce choix. D'une part, cette typologie a déjà été réalisée : nous renvoyons le lecteur vers les travaux de Jean-Michel Guilcher, d'Yves Guillard ou bien encore de Marc Clérivet. Ils consacrent toute une partie de leurs ouvrages à la présentation critique des sources qui ont servi à leur travail d'analyse. Présenter ici une telle liste serait redondant et fastidieux et n'apporterait que peu d'information nouvelle par rapport aux travaux déjà mentionnés. Enfin, ces typologies ont profondément façonné les travaux de mise en forme et de présentations des savoirs. Par conséquent ils ont grandement influencé la construction de la connaissance actuelle de ces répertoires et de ces pratiques dansées. Or, c'est cette connaissance nous souhaitons réinterroger. Nous avons donc fait le choix de nous émanciper de ces typologies.

Dans le travail préparatoire à sa thèse, Marc Clérivet avait proposé une hiérarchisation des sources légèrement différente. Il avait ainsi distingué celles - qu'il avait qualifié de - « primaires », composées des enquêtes (comprenant observations, entretiens et notes) que le chercheur avait lui-même effectué auprès des informateurs, des sources « secondaires » constituées par une documentation que l'on pourrait qualifier de seconde main (témoignages écrits, descriptions, documents historiques, collectes ou enquêtes menées par d'autres chercheurs). Cette hiérarchisation, résultante d'une approche ethnosociologique, s'était révélée peu pertinente. Elle vient se confronter à d'autres positionnements épistémologiques qui proposent intrinsèquement d'autres ordonnancements. Ainsi, une approche historique opposera sources écrites et orales et constituera un corpus en fonction de l'époque dans laquelle elles s'inscrivent. Des positionnements plus ancrés dans une approche folklorique – au sens de l'ethnologie des sociétés rurales du 19^e siècles – accorderont plus d'importance à la qualité des informateurs enquêtés, tandis que le praticien aura tendance à hiérarchiser en fonction de la nature de l'information dispensée (témoignage ou démonstration) et de sa précision.

Dans le cadre de cette étude, nous avons donc choisi de conserver toutes les informations, aussi diverses soient-elles. En effet, si l'observation/témoignage – lors d'un voyage ou de la participation en tant qu'invité – ne fournit pas la même information que l'enquête ethnographique et ne permet pas le même niveau de compréhension de la pratique, les deux sources peuvent en revanche se compléter. Elles participent bien à la constitution d'un savoir. En ne disqualifiant aucune information disponible en fonction de la nature des sources, la construction de connaissance qui en résulte n'en est que plus riche.

Tableau n° 1 – Typologie des mouvements de collecte sur l'avant-deux dans l'ouest de la France

Typologie de la collecte/information	Nature de la source	Nature de l'information
Mouvements folkloriques (Groupes folkloriques, Cercles celtiques)	Observations directes auprès d'un nombre réduits d'informateurs et adaptation à la spectacularisation.	Pratique actuelle (ou passée) au sein des groupes souvent par tradition interne. Attestation de pratiques, de façons de danser ou d'interpréter, à condition qu'elles soient renseignées et documentées
Mouvement de collecte régionale (UPCP Métiève, La Bouèze, Ellébore, La Loure, ...)	Enquêtes ou collectes d'individus engagés au sein des associations, Pratique actuelle des bals	Notes et/ou films d'enquêtes déposés dans les fonds d'archives. Archives aux contenus variables. Le volume de documentation est souvent important.
Collectes isolées (Individus passionnés, érudits locaux, musiciens professionnels)	Collectages	Enregistrements, notes et films d'enquêtes. Souvent à documenter avec le collecteur.

Les méta-recherches et les collecteurs-chercheurs

En marge de cette typologie des sources et des acteurs, il faut souligner que des méta recherches ont été initiées à partir des années 1980 dans chacune des régions. C'est le cas en Normandie dans le cadre de l'association La Loure, sous l'égide d'Yvon Davy. C'est également le cas en Haute-Bretagne entre 2000 et 2010 par Marc Clérivet. C'est le cas, enfin, en Vendée/Poitou par Jean-François Miniot rejoint par Maxime Chevrier. Ces méta-recherches ont consisté à inventorier les sources disponibles sur une aire géographique, à les relier entre elles et à les compléter par des enquêtes et collectes ; ainsi, malgré la diversité entre tous les types de sources présentées ci-dessus, dans chaque région, les informations recueillies ont fini par être regroupées et traitées sur le même plan par ces collecteurs-chercheurs.



Photographie n°3— Collectage de danse (Aéroplane) organisé en 2001 par Marc Clérvet au cours d'une réunion du « club » d'Épinac (35) en présence de M. Picault (accordéoniste de routine) et de Pierrick Cordonnier, à la caméra Ronan Barentin (collection privée, cliché Franck Aulnette)

Méthodologie

Nous avons construit notre étude à partir de ces méta-recherches. Notre méthode a consisté à travailler avec les chercheurs cités précédemment, en les faisant échanger tout d’abord, en les interviewant ensuite, puis en faisant remonter le fruit de leurs recherches avant de leur demander un recensement des sources parmi les plus pertinentes. Nous avons procédé de la façon suivante :

- trois réunions plénières ont été organisées ;
- une interview de chacun des chercheurs a été réalisée avec un guide d’entretien ;
- un questionnaire a été envoyé à chacun de ceux qui acceptaient de nous renvoyer des informations ;
- plusieurs entretiens complémentaires ont pu avoir lieu selon les besoins.

Tableau n° 2 – Présentation des collecteurs-chercheurs qui ont participé à l’étude

Maxime Chevrier	Musicien professionnel, chanteur, danseur, collecteur. Maxime Chevrier a œuvré principalement en Vendée à rassembler les informations sur la danse en Vendée et a complété par ses propres enquêtes.
Michel Colleu	Musicien, chanteur, danseur, collecteur. Il a travaillé en Normandie et en Haute-Bretagne, dans les années 1970-1980. Par son positionnement en tant que salarié du Chasse-Marée-ArMen, il a côtoyé de nombreux acteurs de l’ouest de la France.
Pierrick Cordonnier	Musicien, chanteur et collecteur. Il a travaillé principalement sur le nord de l’Ille-et-Vilaine. Président de l’association La Bouèze fondée par Yves Defrance jusqu’en 2001. Président fondateur de La Granjagoul.
Yvon Davy	Violoniste, chanteur, collecteur, fondateur de l’association La loure en 1998, en Normandie. Il œuvre au recensement des collectes déjà menées depuis les années 1970 en les complétant par des campagnes d’enquêtes sur l’ensemble de la Normandie.
Denis Le Vraux	Musicien, chanteur, collecteur. Denis Le Vraux a été un des cofondateurs de l’association Ellebore en Anjou créée en 1972.
Jean-François Miniot	Danseur, collecteur, chercheur. Jean-François Miniot a participé à la création de l’ARCuP (association d’animation rurale et de culture populaire) en 1970, membre de l’UPCP Métiève. Passionné de danse, il participe à de nombreuses enquêtes et débute un travail universitaire sur l’Avant-deux.
Anne Piraud	Musicienne et danseuse, elle travaille de concert avec François Redhon, de l’association Recherche et sauvegarde des coutumes mayennaises (RSCM), Après avoir collecté en Manche et dans l’orne, ils œuvrent en Mayenne, entre 1981 et 1982.

2. Positionnement de l'étude

La démarche que nous avons choisi d'adopter s'inscrit pleinement dans les mouvements des recherches, parfois dénommées *studies*. Celles-ci mobilisent plusieurs disciplines des sciences humaines et sociales dans le but d'appréhender un objet culturel et artistique, en l'occurrence ici un répertoire dansé. Cette interdisciplinarité, qui permet de convoquer plusieurs méthodologies, a été complétée par une démarche de recherche-crédation. Ainsi, nous avons choisi de considérer comme sources d'informations toutes les considérations provenant de la pratique, des danseurs aux musiciens, qu'ils se considèrent comme artisans ou artistes, en y intégrant nos expériences personnelles, à la façon d'une auto-ethnographie.

Dans ce cadre, toute notre démarche a consisté à synthétiser un système information-savoir-connaissance : c'est-à-dire à identifier les grands discours de connaissance édictés depuis le début du 20^e siècle et à comprendre comment les informations issues des collectages pouvaient s'inscrire dans ces grands discours. La démarche ainsi initiée a été rendue possible par nos postures professionnelles : celles de chercheur, de praticien et de consultants.

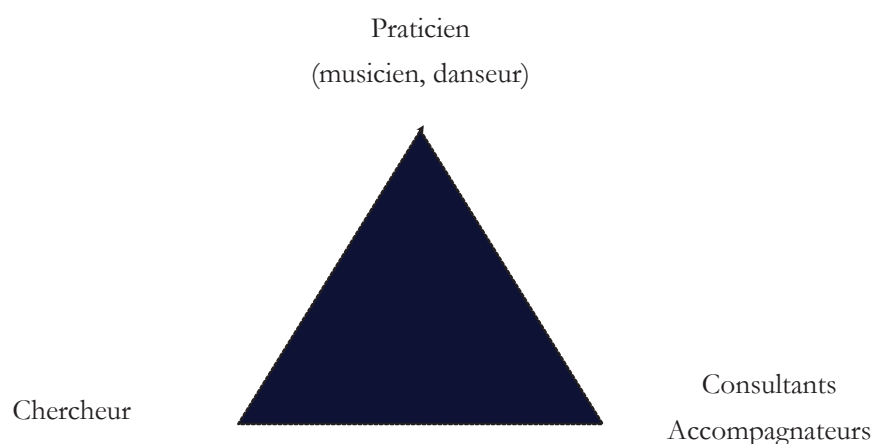


Figure n° 1 – Postures des deux auteurs de l'étude

Notre démarche s'inscrit dans la lignée des approches systémiques et de la pensée complexe, notamment celle définie par Edgar Morin dans sa méthode. Elle est nourrie par un positionnement pragmatiste, dans la lignée du courant américain du même nom (James, Dewey ou bien encore Whitehead). Notre positionnement épistémologique s'inspire de l'écologie des pratiques, telle qu'elle est définie par Isabelle Stengers et reprise par Bruno Latour, tout en s'inspirant des approches d'auto-ethnographie, de recherche-crédation et des théories des jeux d'acteurs.

La méthode que nous avons choisie avait pour visée de fournir un panorama typologique, tout en adoptant une approche systémique. Le jeu d'acteurs que nous avons rencontré est très riche. Il présente des positionnements et des actions sur un temps long qui s'inscrivent dans des approches philosophiques et politiques très différentes.

Dans ce cadre, il nous a paru nécessaire de distinguer trois concepts : les informations, les savoirs et les connaissances. Ainsi, les informations – c’est-à-dire l’ensemble des sources, des collectages que nous avons présentés ci-dessus – ont dû, autant que faire se peut, être distingués des savoirs construits, c’est-à-dire, ici, à la fois les pratiques transmises (pas, déplacements, esthétiques...), mais aussi les idées reçues liées à chaque version dansée véhiculées dans le revival. Ce rappel permet d’explicitier notre conception de ce qui fait source et notre démarche de les réinterroger en les repositionnant dans le jeu des acteurs qui les ont générées. Au lieu de se trouver dans un système qui légitimise une source et/ou en disqualifie une autre, nous avons choisi d’interroger la nature et la portée de l’information que chaque source apportait.

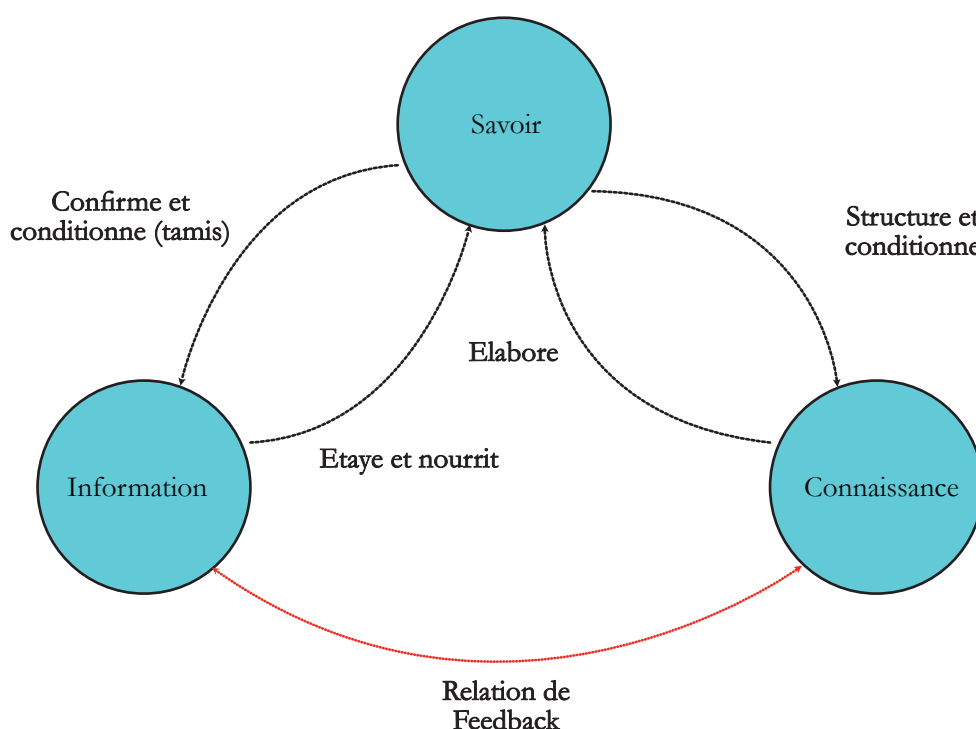


Figure n°2 – Schématisation des liens et chaînes de rétroactions information/savoir/connaissance

Dans un deuxième temps, il a fallu questionner les systèmes de connaissances qui ont été énoncés jusqu’à aujourd’hui, parfois tacitement, par les différentes catégories d’acteurs. À la suite d’Edgar Morin ou de Christian Godin, dans la lignée des penseurs pragmatistes, la notion de connaissance se positionne, pour nous, à une échelle à la fois plus grande et plus complexe que celle des savoirs (même si ces derniers viennent à la fois nourrir et se nourrir de ces connaissances).

Une connaissance est un système de contenus objectifs et subjectifs assimilés et organisés par l’esprit. La connaissance qualifie à la fois le fruit et la faculté mentale de ce processus d’assimilation-organisation. Dans le cas de l’avant-deux, les connaissances sont les compréhensions de l’organisation des informations mais aussi des

savoirs dans le temps, dans l'espace et dans la pratique. Dans ce cadre, il est important, par exemple, de rappeler que les mouvements folkloriques, malgré les querelles méthodologiques qui sont apparues, ont été infusés par l'ethnologie (et la sociologie) naissante et les théories qui ont été développées en son sein comme l'évolutionnisme ou le diffusionnisme. Celles-ci ont profondément marqué la construction de la connaissance, en se positionnant sur l'évolution des répertoires dansés sur un territoire par exemple. Il en est de même avec la *Rezeptionstheorie* ou les théories des milieux et des systèmes élaborateurs (la folklorisation), qui ont profondément façonné la connaissance, notamment en conditionnant l'articulation des répertoires en fonction des milieux et des époques. A cela, il faut ajouter des positionnements politiques et artistiques très divers (éducation populaire, idées régionalistes, développement local, ...) qui sont venues encadrer connaissances et savoirs.

Tout au long du temps, des savoirs se sont construits, encadrés par un système de légitimation et de connaissance qui a laissé un grand nombre de sources (pratiques, enchaînements de répertoires, savoirs partiels transmis) et d'acteurs de côté. Notre objectif a été d'activer le lien coloré en rouge sur le schéma n° 2 : réinterroger les informations données par les sources à l'aune d'une connaissance que nous avons choisi de reconsidérer à une échelle plus large et avec des approches relevant de la recherche-crédation.

L'AVANT-DEUX, UN RÉPERTOIRE DE DANSE POPULAIRE DE TRANSMISSION ORALE EN MILIEU RURAL

Si l'objectif de l'étude est simple au premier abord, sa réalisation a fait face à un ensemble de freins tant méthodologiques que théoriques qu'il convient d'exposer au préalable afin de les identifier. Il s'agit également d'inscrire cette étude dans une démarche de recherche spécifique.

1. De connaissances fractionnées à la compréhension d'un système complexe

Un tel positionnement oblige le chercheur à considérer un fonds de sources à la fois très important (cela représente plusieurs dizaines de collecteurs, plusieurs centaines de documents) et très hétérogène, qu'il s'agisse de nature (notes, films, enregistrements, pratiques) de supports (type de bande, numérisation effectuée ou non) ou de lieu de conservation (archives publiques, associatives ou privées). Le traitement de cette multitude permet, dans une logique systémique et de pensée complexe, de voir se dessiner un panorama hiérarchisé de pratiques et de répertoires.

Cette démarche à la fois comparatiste et analogiste a permis de regrouper les répertoires entre eux, en dépassant à la fois une diversité apparente des formes, des enchainements et des pas, en dégagant les invariants, tout en conservant la complexité des paradoxes. La méthode a consisté à distinguer très pragmatiquement, à l'échelle de l'aire de pratique maximale, la nature des répertoires d'avant-deux en s'affranchissant d'une approche préalable géographiste. En effet, malgré leurs inscriptions dans les mouvements associatifs, les collectes et les recherches ont été souvent le fait d'individus passionnés, pour la plupart autodidactes, qui ont fixé leurs terrains d'enquête selon les conceptions des mouvements folkloriques de l'époque. Ceci a engendré des études, des présentations et des compréhensions des répertoires constamment inscrites dans les limites des anciennes provinces françaises. Il a été ainsi d'usage (jusqu'à aujourd'hui encore) de distinguer les avant-deux du Poitou, de ceux d'Anjou ou de Haute-Bretagne.

Dans ces grands ensembles, les répertoires étaient ensuite discriminés en autant de danses que de lieux d'enquêtes ou de noms de transmetteurs. L'analyse comparée des différents éléments de la danse, après les avoir hiérarchisés entre eux et dégagés de leur nom vernaculaire, a permis de faire émerger de nouvelles connaissances. Ainsi, des regroupements de répertoires – pratiqués sur des territoires distants de plusieurs dizaines voire centaines de kilomètres – ont pu être effectués en fonction de leurs similitudes. Sont apparues des grandes familles de répertoires apparentées entre-elles, regroupant des dizaines de « danses », chacune devenant autant de versions d'un méta-répertoire d'avant-deux. Cette nouvelle connaissance inscrit Jean-Michel Guilcher en faux lorsqu'il écrit dans sa seconde thèse de doctorat : « Les avant-deux folkloriques, assez différents les uns des autres, ont en commun d'être fort simples, comparés à l'été des salons. »³

³ Cf. GUILCHER, Jean-Michel, *La Contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris, Mouton et Co, 1969. p. 204.

Ainsi, observés à une échelle plus large, les versions d'avant-deux, atteignent une masse critique. Elles dévoilent alors, sous couvert d'une apparente simplicité, une certaine unité au méta-répertoire tout en présentant cependant une forme de complexité quand il s'agit d'interroger leur genèse et leur distribution géographique.

2. Rupture de la transmission et chevauchement des pratiques

S'approcher d'un répertoire et d'une pratique dansée, a fortiori de tradition populaire ou de transmission orale, oblige à aller au-delà d'une vision du simple répertoire, de la perdurance de sa pratique dans le temps. Il s'agit d'interroger autant les praticiens que les contextes de pratiques afin de positionner au mieux les conclusions, discours et objectifs inhérents à cette étude. La question a fait déjà couler beaucoup d'encre et a suscité de nombreux débats, notamment depuis la publication de la thèse de Jean-Michel Guilcher et surtout depuis les années 1970 et la grande vague folk.

Fin de tradition populaire et continuum de pratiques

Le milieu de la danse traditionnelle, plus encore que celui de la musique, a été traversé par des problèmes de considérations de la continuité des pratiques. Sans jugement de valeur ni sur leur qualité, ni sur leur finalité, nous nous inscrivons, à la suite de nombreux chercheurs en danse, dans la reconnaissance d'une pratique différenciée dans le temps, dans l'espace et par des groupes sociologiquement distincts. De façon générale, il est d'usage au moins de distinguer la pratique des groupes sociaux élaborateurs desdits répertoires, des pratiques dites revivalistes.

Les premiers sont souvent des milieux ruraux paysans. Rappelons ici que la description de ces milieux est légèrement tautologique. En effet, ceux-ci ont été définis a priori, au début du 20^e siècle comme les milieux détenteurs non seulement d'une culture spécifique, et, de plus, « authentique » car considérée comme ancienne. Ils ont souvent été présentés comme conservant des caractères propres aux « groupes ethniques originels » composant la France. De fait, l'objectivation de leurs répertoires a fini par fixer une typologie de communauté élaboratrice en mettant en exergue les milieux ruraux du 19^e siècle et du début du 20^e siècle.

Les seconds sont souvent qualifiés de « revivalistes » par les chercheurs, collecteurs et transmetteurs. On peut en distinguer deux catégories plus ou moins étanches selon les régions : les premiers sont les groupes folkloriques, les seconds, les praticiens et professionnels issus du mouvement folk des années 1960-1980. Il convient de noter que ces deux catégories sont particulièrement riches dans l'ouest de la France⁴.

Il faut bien comprendre que les milieux élaborateurs – que l'on parle des activités professionnelles, des socialisations, des modes de vie – ont profondément changé au cours du 20^e siècle. Les pratiques culturelles récréatives ont également connu de profondes mutations. La pratique de l'avant-deux dans ces milieux n'existe

⁴ La vitalité des cercles celtiques en Bretagne n'est plus à faire (cf. CLERIVET Marc et JEZEQUEL CAOJOU Tristan, Championnats et concours de « danses bretonnes », : de la sauvegarde d'une pratique à la construction d'un objet culturel, CN D, à paraître en 2025).

plus. En revanche, l'avant-deux est toujours pratiqué au sein du milieu revivaliste en bal (qu'il s'agisse suivant les régions de bals folks, de fest-noz, etc.). Contrairement aux milieux élaborateurs dans lesquels la transmission se faisait par apprentissage, majoritairement par la pratique avec parfois des transmissions familiales ou de groupes d'âges, c'est lors de cours ou d'ateliers de danse que sont transmis aujourd'hui ces répertoires dans le revival. Ainsi, même s'il peut exister, pour l'observateur éloigné, une sensation de continuum, il est important d'intégrer qu'il y a bien eu rupture et transfert de répertoires et de pratiques d'un milieu à un autre.

Collectages, réification et transmission

Il serait trop long, et hors propos, de décrire dans les détails le phénomène de passage d'une pratique à l'autre. De nombreux chercheurs dans les champs de l'histoire (Eric Hobsbawm), de l'ethnologie (David Morin) ou des cultural studies se sont penchés sur ces phénomènes et en ont proposé des cadres théoriques. Nous prendrons cependant la peine de l'évoquer dans cette étude afin d'explicitier au mieux les difficultés qui se posent lorsqu'on s'attaque à la volonté de comprendre un méta répertoire comme celui de l'Avant-deux.

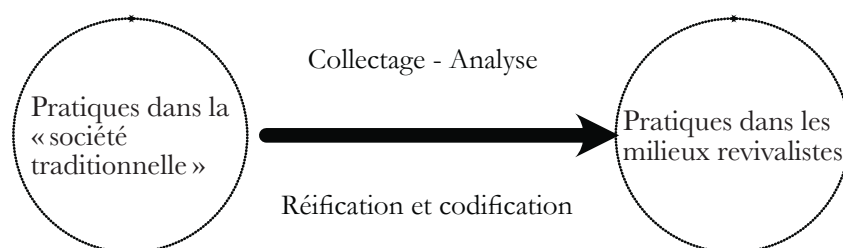


Figure n° 3 – Schématisation du lien entre les différentes pratiques

Comme l'illustre le schéma n°3, le passage d'une pratique à l'autre s'est accompagné d'un phénomène que nous avons choisi de nommer ici « réification-codification ». Celui-ci, souvent considéré comme un phénomène unique, s'avère être en réalité un faisceau de processus qu'il convient de distinguer en quatre grands types :

1. collectage ;
2. compréhension ou construction de connaissance ;
3. choix opérationnel ;
4. choix pédagogiques.

Nous avons suffisamment présenté la notion de collectage pour avoir besoin d'y revenir ici.

La compréhension ou construction de connaissance

La compréhension est liée, comme nous l'avons présenté au chapitre précédent, au système de connaissance que chaque acteur ou groupe d'acteurs a construit, à partir de son positionnement et de son bain culturel : cela regroupe les idées et valeurs des champs disciplinaires, les objectifs des acteurs... Cette connaissance se construit et se nourrit des savoirs des acteurs qui les ont précédés ou qui œuvrent en parallèle. Les collectages, et plus généralement les recherches d'informations, sont menées par rapport à ces savoirs antérieurs et parallèles. Les exemples sont à la fois nombreux et variés. Ainsi, dans la lignée de Jean-Michel Guilcher, les collecteurs-chercheurs

du Poitou-Vendée ont rejeté, dans un premier temps de façon franche, les savoirs des groupes folkloriques. Ils ont mené des enquêtes considérant le terrain comme vierge. A contrario, en Haute-Bretagne, Marc Clérivet a choisi de considérer les pratiques des groupes folkloriques comme des sources à documenter et à réinterroger. Parfois les informateurs eux-mêmes s'étaient constitués en groupe afin de valoriser leur répertoire et leurs pratiques. C'était le cas à Mézières-sur-Couesnon (35), selon Pierrick Cordonnier, où les danseurs de la commune et des communes adjacentes s'étaient regroupés, durant les années 1980, pour donner des prestations en costume autour du musicien de routine Jean-Marie Manceau. Denis Le Vraux indique également que cela a été le cas à Candé (49) où les danseurs et les musiciens s'étaient regroupés à la même époque pour « refaire vivre leurs danses ». Dans ce cadre, les enquêtes viennent confirmer les savoirs ou les compléter.

Tous ces exemples montrent tout d'abord que la recherche d'information n'est jamais neutre. Elle s'inscrit en opposition, en validation ou en complément des systèmes de savoir déjà acquis. La prise en compte de ces informations entre dans une forme de négociation multipartite, entre la propre construction de connaissance du chercheur - à travers ses systèmes de représentations et de valeurs... – ses savoirs acquis, mais aussi avec les systèmes de connaissance des autres acteurs et chercheurs. Ils montrent également, dans notre cas, que le collectage à lui seul ne permet pas de renseigner complètement la pratique de l'avant-deux dans la société traditionnelle dans toute sa diversité, dans toutes les dimensions : sociales, historique et géographiques. En effet, plus l'acte de collectage est proche temporellement de la référence au milieu de pratique que l'on souhaite appréhender, plus le nombre d'informateurs est élevé et plus il renseigne. En l'occurrence ici, plus le collectage est proche historiquement de la société rurale dite traditionnelle, plus les informations sont précises. Il devient alors plus facile, pour le collecteur, de proposer une vérité plausible de la pratique, qui pourra s'approcher de la réalité. Par opposition, plus on s'éloigne de la référence, moins il y a d'informateurs et plus les collectes sont parcimonieuses. L'information est moins précise et la cohérence de pratiques recueillies devient compliquée à comprendre.

Cet état de fait ne décourage pas de nombreux milieux revivalistes pour qui il s'agit moins de comprendre la nature de la pratique que de pratiquer en tant que tel et/ou de renouer les fils d'une tradition qui a disparu. Ceci ne nécessite pas pour eux que ces pratiques soient inscrites dans un système de connaissance précis. S'il y a besoin, celui-ci peut être conceptualisé a posteriori. Les recueils sont effectués plus dans l'objectif de pratiquer au plus vite (pour un spectacle ou un bal) que pour comprendre. Ainsi chaque recueil de mouvement effectué devient une danse spécifique. On retrouve là le sens de la phrase attribuée à Yves Guilcher : « Moins il y a d'informateurs, plus il y a de danses ». En d'autres termes, plus le système de connaissance est faible, plus les savoirs pratiques seront précis et juxtaposés. Cela signifie que la pratique est alors codée très précisément et que la liberté des danseurs est minime : on ne danse pas l'avant-deux mais des avant-deux.

L'opération des choix

L'opération des choix constitue l'étape suivante du processus de codification. Elle s'inscrit également dans un processus de transmission, celle-ci étant consubstantielle aux milieux revivalistes, comme le décrit Yves Guilcher dans le chapitre « Traits communs aux pratiques revivalistes » (dans lequel ils distinguent huit caractéristiques) de son ouvrage *La Danse traditionnelle en France*⁵. Ainsi dans le second paragraphe de ce chapitre intitulé « une danse enseignée » il décrit :

« Le second trait commun aux diverses démarches revivalistes, c'est qu'elles sont largement tributaires d'un enseignement, ce qui n'était pas le cas – sauf exception – dans les milieux traditionnels ».

Cette étape permet de spécifier les objectifs et la nature de la lecture a posteriori portée sur les collectages par l'ensemble des transmetteurs. Ceux-ci constituent autant de sources mobilisables pour une pratique renseignée et que tous veulent inscrire au plus proche de celle pratiquée dans la tradition. C'est à ce niveau-là qu'opère la phase de réification. Si le terme peut revêtir plusieurs nuances en fonction du contexte et du champ disciplinaire dans lequel il est employé, il renvoie cependant à la question de l'identification d'un répertoire, du besoin de le circonscrire et de l'écrire avant de le transmettre. Cette opération menée dans les milieux revivalistes a fini par engendrer une conceptualisation de la matière, que Jean-Michel Guilcher en son temps avait dénommée conception unitaire de la danse :

« C'est une idée répandue qu'il existe d'une danse une vraie version qu'il importe de discerner parmi les déformations auxquelles on la trouve mêlée. Il est banal d'entendre formuler cette façon de voir. Il semble qu'elle ait guidé, à leur insu peut-être la plupart des collecteurs. C'est au moins ce que font croire les dénominations volontiers catégoriques dont ils usent ("Le passepied de Callac", "la ridée de Baud", "la ridée de Pontivy", etc.) et la façon impérieuse dont ils prescrivent les mouvements à accomplir. Parmi les paysans eux-mêmes, nombreux sont ceux qui tiennent que l'une des façons de danser en usage dans leur milieu est la seule "vraie danse"⁶). »

Dans le cas de notre pratique d'avant-deux, la grande diversité des collecteurs, la volonté de le pratiquer et de le transmettre très rapidement, le contentement de trouver une version dont l'origine est locale et tout simplement l'enthousiasme du partage et de la pratique collective ont amené les différents collecteurs, en lien avec les musiciens locaux, à enseigner le fruit de leurs observations. Cette simple transmission, par le geste enseigné et le discours qui l'accompagnait, a engendré une réification de la pratique de l'avant-deux en un répertoire composé de danses différentes. Bien que cette réification soit opérée par une nécessité pédagogique, elle a fixé une conceptualisation de la matière. Elle a conduit par conséquent à organiser les danses les unes par rapport aux autres. Celle-ci a pris la forme d'une juxtaposition de danses distinctes, dont la désignation commençait par « avant-deux » ou « en avant-deux » et finissait par un nom de lieu (avant-deux de Bazouges, avant-deux de

⁵ GUILCHER, Yves, *La Danse traditionnelle en France*, Parthenay, col. Modal Folio, ADP et Librairie de la Danse, 2001, p. 203.

⁶ GUILCHER Jean-Michel, *La Tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Spézet-Douarnenez, Coop Breizh et Chasse-Marée/ArMen, 1995 (première édition en 1963), p. 102.

Carquefou, avant-deux du Boupère), de musicien (avant-deux à Alfred Talon, avant-deux à Jean-Marie Manceau) ou qualifiant une spécificité de déplacements ou de mise en danse (avant-deux de travers, avant-deux aux 4 coins)...

3. Quitter la version unitaire pour une conception pluraliste

Notre positionnement a consisté à sortir de cette logique de réification guidée par la transmission et la pédagogie.

Cela s'est traduit par plusieurs opérations :

- La première a été de considérer le répertoire hérité non comme une succession de danses distinctes mais bien comme des versions d'un même répertoire décliné selon des considérations de temps, de lieu et de personne.
- La deuxième a été de renseigner le plus possible le répertoire hérité afin de retrouver les collectes à l'origine de la pratique (et par conséquent de la réification).
- La troisième a été de confronter l'ensemble de ces versions avec les collectes qui n'ont pas donné lieu à des pratiques.

Toute la gageure a consisté à pouvoir appréhender le plus grand nombre d'informations possibles et à construire la grille permettant d'en comprendre la variabilité intrinsèque. Ce processus n'est pas nouveau. Il a consisté à adopter un autre paradigme que la conception unitaire de la danse : celle que Jean-Michel Guilcher a choisi de dénommer « conception pluraliste ».

« La tâche du chercheur ne peut donc être d'extraire une version critique du foisonnement des variantes. Elle est de dresser le bilan de ce foisonnement et de l'expliquer. Identifier et dénombrer les multiples versions de chaque danse, les grouper suivant les affinités qu'elles ont entre elles, tel est le principe. Et le but final : hiérarchiser les danses et les versions de chaque danse comme le font les sciences naturelles, en un classement par degré de parenté propre à manifester les courants d'évolution. On n'atteint à ce terme que par approximations successives. Dans ces tâtonnements vers une synthèse de moins en moins imparfaite tout doit être pris en considération à la fois. En premier lieu les mouvements, qui sont à comparer minutieusement, version à version⁷. »

Ce positionnement et cette démarche naturaliste obligent à interroger les critères qui permettront, au sein de ce continuum de pratiques qui ont été collectées de part en part, de discriminer et hiérarchiser les façons de faire. Cela veut dire de regrouper celles qui appartiennent aux mêmes répertoires ou variantes de répertoires tout d'abord. Dans un deuxième temps, cela signifie de particulariser/isoler, au sein des regroupements, celles qui relèvent d'une individualité, de celles qui relèvent du groupe.

⁷ GUILCHER Jean-Michel, *La Tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Spézet-Douarnenez, Coop Breizh et Chasse-Marée/ArMen, 1995 (première édition en 1963). p. 102.

4. Critères de discrimination

Parmi tous ces critères, l'interdansabilité est certainement le plus pertinent. Contrairement à d'autres répertoires de tradition populaire, tels les rondes ou les branles, qui sont pratiqués dans un dispositif contraint qui ne laissent comme seule variable que l'allant et le pas, le cas de l'avant-deux est différent. Bien qu'il s'agisse d'une contredanse, les contraintes que pourraient représenter le nombre de figures ou la durée des enchaînements n'en est ici pas une. En effet, rappelons que l'avant-deux, pour sa figure élémentaire la plus longue, à savoir l'avant-deux, voit deux danseurs évoluer face à face, relativement libre l'un devant l'autre. Il n'est pas aisé dans ces conditions de savoir si certains informateurs, éloignés géographiquement et qui présentent des façons de faire différentes dans leurs pas, dans le dessin de leur déplacement, dans les manières d'interagir entre eux, pourraient partager a minima la danse. Autrement dit, cela questionne une notion un peu compliquée à délimiter : celle des niveaux d'intelligibilité entre deux danseurs ou, autrement dit, d'intercompréhension dansée. Ces termes ne sont pas employés ici par hasard. Ils renvoient au langage, à la notion de variation dialectale au sein d'une même langue. Les ethnolinguistes le savent bien : deux personnes parlant la même langue peuvent éprouver des difficultés à comprendre les nuances de l'échange, tout en ayant compris dans les grandes lignes le sujet partagé⁸.

La comparaison apparaît très pertinente dans le cas de l'avant-deux. D'un côté la nature des figures, leurs durées respectives, leur enchaînement – que l'on pourrait considérer par analogie sans trop de problèmes à un vocabulaire et une syntaxe – sont communs à toute la région qui nous intéresse ici. Cependant, certains enchaînements (tournures de phrases), certaines figures (mots) et certaines manières de danser (accents) rendent compliquées l'interdansabilité (la transaction ou l'échange). Généralement, les informateurs étaient conscients de cette rupture de l'interdansabilité et ont pu l'indiquer lorsqu'une enquête accompagnant la collecte, a pu être effectuée. Il ne s'agissait pas seulement de poser la question de savoir si les gens dansaient pareils, auquel cas les réponses pouvaient renvoyer très vite à une conception unitaire de la danse, mais bien de questionner la capacité d'aller danser avec des personnes d'autres communes.

⁸ Les exemples au sein des sociétés rurales usant de dialectes très géographisés sont nombreux. L'intercompréhension à partir du moment où il s'agit d'échanges commerciaux ou de sujets très généraux étaient plus faciles que pour des propos plus nuancés ou précis. Ainsi deux voisins n'auront aucun mal à parler de la pluie et du beau temps et de tous les sujets qui leur passent par la tête, ils auront plus de mal à être aussi à l'aise dans l'échange avec d'autres personnes situées à plusieurs dizaines de kilomètres de là, tout en sachant très bien de quels sujets il en ressort et de pouvoir effectuer sans aucun problème les transactions.



Photographie n° 4 – Cliché pris lors d'un concours d'avant-deux lors d'une fête de la Bouèze
à Mézières-sur-Couesnon (35) au début des années 1980 (coll. La Bouèze)

Les danseurs que l'on voit danser la figure élémentaire d'avant-deux sur le cliché n° 4 : M. Riaux d'Ercé-près-Liffré (35) et Mme Eon de Dingé (35), proviennent de deux communes éloignées de près de 25 kilomètres. Ils s'accordent cependant à danser l'un avec l'autre. Cette interdansabilité prouve bien une forme d'intelligibilité réciproque de la danse au sein du répertoire partagé.

La même chose a été constatée pour les danseurs d'avant-deux, tant dans la région de Deux-Sèvres-Vendée que dans la partie est de la Loire-Atlantique. Jean Tricoire a montré qu'il existait, au moment où il effectuait ses enquêtes, deux aires de pratiques distinctes de l'avant-deux, l'un au nord de l'Erdre et jusqu'à l'arrière-pays de Châteaubriant (44) et l'autre au sud de l'Erdre jusqu'à la Loire. Dans la première l'avant-deux comportait deux figures élémentaires avec un trajet des danseurs au cours de l'avant-deux de type frontal, avec échange de place. Dans la seconde, l'avant-deux comportait trois figures élémentaires avec un déplacement latéral des danseurs durant la partie avant-deux, sans échange de place. Il semble que cette rupture dans le continuum d'une interdansabilité ne soit pas dû qu'à un seul mais bien à plusieurs critères surajoutés. Ainsi, il apparaît très probable que les seules évolutions latérales ou frontales des danseurs puissent constituer des critères nécessaires mais non suffisants à la rupture de l'interdansabilité. En revanche, ils le deviennent si le nombre, l'ordre d'enchaînement et/ou la façon de danser les figures viennent se surajouter.

Parmi les critères qui ont très souvent été cités, et qui peuvent l'être encore, comme éléments discriminant un avant-deux d'un autre, celui du pas est le plus récurrent. C'est très généralement le premier élément enseigné

dans les stages de danse, celui qui est observé dans les concours de danse mais aussi celui qui permet de distinguer une version d'une autre. Pourtant, de nombreux éléments indiquent que le pas ne peut pas être pris comme éléments discriminants et ne constitue aucunement un frein à l'interdansabilité, et ce pour plusieurs raisons.

La première, et certainement la plus importante, est qu'il n'existe très souvent pas de pas qui pourrait être rattaché à l'une ou l'autre des versions d'avant-deux. Les informateurs, lorsque leur nombre est suffisant pour que l'observateur puisse appréhender une variabilité interindividuelle, montre une diversité de pas. Ceux-ci peuvent être, cependant, réunis dans des ensembles définis par des schémas rythmiques communs. C'est le cas notamment autour de Bazouges-la-Pérouse (35) où le nombre d'informateurs est trop important pour identifier un seul pas partagé par tous. Au mieux peut-on relever, parmi l'ensemble des propositions faites par les danseurs, des points communs : à savoir, principalement, un temps 4 fort caractérisé par un tombé ou un sauté sur un ou deux pieds et des appuis « claudiquant » sur les 3 autres temps. C'est le cas également dans la région Est des deux Sèvres où, selon Jean-François Minirot, la grande majorité des danseurs, dans leur proposition de pas, répartissent 4 appuis (dont certains joints) sur 4 temps en laissant un temps libre, ce qui correspond à un changement de pas et un appui long.

La seconde a trait à la cohabitation (voire à l'adaptation) des danseurs développant des pas différents. Les films de collectes dans lesquels dansent ensemble des informateurs dans ce cas de figure, sont particulièrement porteurs d'informations. Lorsqu'en plus du pas, un autre élément constitutif de la danse diffère (trajets partagés, mode de balancé) les informateurs ont tendances à effectuer leur pas sur place. En revanche si les autres éléments sont communs, comme le montre le cliché n° 1, les danseurs n'ont aucun problème à danser ensemble.

5. Cartographie de l'avant-deux comme méta-répertoire

Au-delà d'une approche purement géographique, la question de la cartographie de la pratique d'avant-deux dans la société rurale dans l'ouest de la France se pose selon plusieurs axes : l'axe social et l'axe historique.

Cartographie géographique

Au terme de l'analyse que nous avons pu mener, il s'avère que l'Avant-deux était pratiqué, au terme de sa transmission « traditionnelle », dans une zone beaucoup plus étroite que ce que nous pouvions penser au départ. La carte présente une zone où la pratique de l'avant-deux a été attestée vivante jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Cette zone part de la Baie du Mont Saint-Michel, inclut le sud Manche et descend jusqu'au sud des Deux Sèvres du nord au sud. Elle prend la forme d'une large bande d'est en ouest de 50 kilomètres, selon les endroits. Elle s'étale ainsi entre l'embouchure de la Rance jusqu'à Avranches au nord tout le long de la Baie de Saint Brieuc⁹. Le triangle Fougères à l'est Dinan et Rennes constituant une région où la pratique est restée particulièrement vivante jusque dans les années 1990.

Elle se rétrécit autour de Rennes, cette agglomération constituant la limite ouest jusque dans le bocage du Maine sans que l'on sache trop les limites exactes de la pratique dans l'ouest de la Mayenne¹⁰. Plus au sud, autour de Châteaubriant (44), les témoignages – et les démonstrations – nombreux et tardifs font apparaître une zone de pratique très vivante jusque dans les années 1980, de bain de Bretagne au nord jusqu'à la Loire (aux portes de l'agglomération nantaise au sud) et de Redon (35) à l'Ouest jusqu'au pays Segréen et aux confins du Maine à l'Est.

⁹ Dans l'Avranchin et le Sud-Manche en général, la pratique semblait très ancienne déjà dans les années 1980-90. Contrairement à la vivacité de pratiques observée dans le canton d'Antrain à la même époque, celle des populations normandes de l'autre côté du Couesnon n'est attestée que par des témoignages de danseurs et de musiciens, la présence d'airs supports de la danse pour les musiciens et d'une ou deux démonstrations très parcellaires.

¹⁰ Dans l'ouest de la Mayenne la situation est similaire au Sud-Manche. La pratique n'est attestée que par des témoignages et des collectes d'airs auprès d'accordéonistes et de violonistes de routine.



Figure n° 4 – Synthèse cartographique de la pratique de l'avant-deux dans l'entre-deux guerre

La Loire ne semble aucunement constituer de barrière à la pratique : l'avant-deux a été pratiqué dans les Mauges... Même si aucune observation de mouvement dansé n'a pu être effectuée faute d'informateurs, les collectes de Denis Le Vraux, de Jean Renaud ainsi que des témoignages de collecteurs de musique et de chansons dans le pays d'Ancenis (44) montrent que la région des Mauges s'inscrit dans la continuité des pratiques recueillies dans cette région, et plus au Sud, dans ce qu'on a coutume d'appeler le bocage vendéen et deux-sévrien. Cette dernière région, jusque dans le sud des Deux-Sèvres, constitue une zone où une pratique de danse a été attestée relativement tardivement.

Cette proposition de délimitation d'aire géographique peut porter à caution. Elle est, en effet, opposable sur de nombreux points, comme ceux de considérer sur le même plan des pratiques dont le statut, la vivacité, la popularité et l'ancienneté, au moment des collectes – elles-mêmes effectuées à des époques différentes – n'étaient sinon pas comparables, à tout le moins renseignées. Elle présente l'intérêt d'identifier visuellement une

zone de pratique où l'avant-deux a constitué le dernier répertoire de « tradition populaire » à y être pratiqué¹¹. Autrement dit, plus encore qu'une zone homogène de pratique d'un répertoire dansé, cette aire atteste d'une organisation sociale et sociétale qui a été propice à l'accueil, la genèse et la pratique de répertoires d'Avant-deux.

Cartographie sociale et sociétale

Il ne s'agit pas ici de discuter d'une forme de déterminisme social ou sociétal qui pourrait expliquer pourquoi la pratique de l'avant-deux se serait implanté ou aurait perduré plus longtemps dans cette zone plus qu'ailleurs. Cela demanderait un travail d'une ampleur et d'une précision plus grande que cette étude ne nous le permet.

Rappelons que Marc Clériveret a discuté de la notion de « ruralité » dans sa première partie de travail de thèse, soulignant la nature particulière de cette région Est de la Haute-Bretagne qui a conservé cette pratique d'une contredanse à première vue très « archaïque » et très renfermée sur la cellule familiale ou de voisinage très proche. Le témoignage d'Émile Boublin, danseur de Candé (49), recueilli par Denis Le Vraux, est édifiant à ce sujet : « Le soir à la veillée on travaillait, les parents travaillaient dans le temps, à l'hiver, ils avaient le temps, comme ils faisaient leur travail de bonne heure. Y avait pas de chandelle trop, bien entendu que le falot, y avait pas d'électricité (...) et puis tout d'un coup ça les prenait, ils sifflotaient ou ils turlutaient un petit peu comme ça : « allez la mère, en route », avec les enfants “en avant-deux !^{12”}. »

L'extrapolation aux régions adjacentes de la Normandie, du Maine, de l'Anjou et du Poitou renforcent cette hypothèse du lien entre cette pratique et la structuration sociétale. Toute la zone cartographiée s'avère, en effet, être une région de bocage dense à l'habitat dispersé et marqué par une production de type polyculture-élevage. Les exploitations principalement en fermage sont petites et les terres sont très souvent possédées par les hobereaux locaux. Très tôt a émergé dans ces régions un secteur secondaire qui a été qualifié d'industries à la campagne. Les manufactures textiles en nord Ille-et-Vilaine ou dans le choletais jusqu'à la Sèvre nantaise au 18^e siècle, l'industrie de la chaussure autour de Fougères, l'industrie agro-alimentaire et les mines dans la région d'Ancenis (44) – Châteaubriant (44) et dans le Segréen. Ainsi, la ruralité que l'on y observe est très relative si on la compare avec d'autres zones en Centre Bretagne, par exemple. La proximité de grandes villes comme Rennes, Nantes ou Angers, la présence de centre urbain comme Avranches, Dinan, Fougères, Vitré, Redon, Cholet ou Parthenay font apparaître l'idée d'un rural « sous influence » urbaine plutôt qu'un rural isolé. Une influence qui n'empêche pas les populations de ces régions de conserver une pratique transmise de génération en génération.

¹¹ De façon générale et un peu caricaturale, à l'Est les répertoires de traditions populaires avaient disparu où se résumaient au quadrille, à l'Ouest, ce sont les branles (avec également quelques figures de quadrille qui avaient perduré).

¹² Cf. *Le Pays candéen, Musique traditionnelle en Anjou*, disque vinyle 33 tours publié en 1986 par Ellebore.

Cartographie historique

Depuis les travaux de Jean-Michel Guilcher, une analyse des répertoires basée sur une approche ethno-historique a pu se développer. C'est dans une telle démarche qu'une connaissance s'est construite par analogie de nom de mouvement avec des répertoires pratiqués dans les milieux dominants de la fin du 18^e siècle. Ainsi Guilcher, lui-même, a émis l'hypothèse que les avant-deux de l'ouest de la France étaient des avatars populaires (transmis par tradition dans les milieux ruraux) d'une contredanse, ou plutôt d'une famille de contredanses pratiquée initialement dans les milieux nobles et bourgeois : *l'été*, dont on fait remonter la paternité à Julien en 1778. Pour lui, les populations conservant le pas du branle qu'ils avaient jusqu'alors pratiqué, avait adopté un nouveau dispositif, le déroulement de la danse/la structure et l'organisation de la figure de contredanse/de l'avant-deux ainsi que les trajets simplifiés. Cette hypothèse n'est pas très robuste pour plusieurs raisons. Nous avons déjà soulevé le problème de cette idée de la conservation du pas qui, lorsqu'on y regarde de plus près, ne tient pas. Nous y reviendrons plus en détail dans la troisième partie de cette étude. Le même raisonnement doit, en réalité, être tenu pour l'organisation générale de la danse ou les déplacements types pendant la figure élémentaire de l'avant-deux.

La carrière de cette contredanse a été particulièrement longue, avec des succès divers. Figure isolée au départ, elle a connu de nombreuses propositions de variations et d'adaptations avant de devenir la seconde figure du quadrille. Là encore, des versions différentes de l'Été ont pu se combiner avec d'autres contredanses et occuper différentes places dudit quadrille. C'est en réalité la figure élémentaire caractéristique de ce premier Été : « en avant-deux »¹³ qui a connu cette longévité importante. Elle a migré, par enchâssement dans des enchaînements plus longs ou par hybridation avec d'autres, d'une contredanse à l'autre, d'une figure à l'autre au sein du quadrille, d'un quadrille à l'autre et de milieux en milieux. C'est indéniablement sa trace que l'on retrouve dans la multitude d'avant-deux recueillis par les collecteurs de la fin du 20^e siècle.

Cette arrivée, que l'on peut dater approximativement des périodes révolutionnaires ou de celles de l'Empire dans la région cartographiée ci-dessus, ne s'est pas faite par hasard. Les sociétés locales étaient prêtes à les adopter dans ces milieux, délaissant le vieux branle pratiqué jusqu'alors pour s'essayer à la contredanse. Que faut-il voir dans ce changement ? Une première piste pourrait être le reflet d'une organisation sociale plus centrée sur une cellule familiale nucléaire que sur une organisation communautaire plus complexe. Une seconde serait la prégnance d'une idée de liberté individuelle, certainement plus forte dans ce bocage de l'ouest de la France que plus à l'ouest dans des populations plus marquées par des valeurs égalitaires. Quoi qu'il en soit, cette adoption ne s'est pas opérée dans des sociétés fermées sur elles-mêmes. Marc Clérivet a émis l'hypothèse d'une genèse progressive d'un répertoire populaire d'avant-deux depuis la période révolutionnaire et tout au long du 19^e siècle, non pas à partir d'une figure unique mais de sources multiples et étalées dans le temps. Il s'agirait d'une synthèse, par intégration successives de répertoires et de pratiques très diverses de *l'été*, regroupant non seulement des

¹³ Qui voyait chacun des couples en vis-à-vis du carré des 8 danseurs du dispositif classique de contredanse française se détacher pour figurer

formes anciennes des bals publics de la fin du 18^e siècle et des pratiques de bals populaires du début du 19^e siècle mais également des apports de sociétés chorégraphiques qui ont fleuri dans toutes les villes de l'ouest de la France après l'arrêt de l'enseignement militaire de la danse¹⁴.

Il nous faut donc considérer ce répertoire d'avant-deux commun à cette région de l'ouest de la France comme une synthèse, fruit d'un long processus d'élaboration, d'appropriation et de transmission, constamment nourris de l'extérieur reléguant l'hypothèse d'un avatar simplifié d'une contredanse unique à des visions simplistes et réductrices.



Photographie n° 5 - Enquête chez Alfred Talon. Bressuire (Deux-Sèvres), 1982
cliché Jean-Louis Neveu, collection Arcup.

¹⁴ D'après les travaux d'Yves Guillard (cf. Bibliographie).

Nous allons, dans ce chapitre, proposer une extrapolation généralisante à partir de l'ensemble des informations qui ont été remontées et des connaissances émises jusqu'à présent. Comme toute généralisation elle court le risque d'être simplificatrice et, ainsi, de pas réussir à intégrer toutes les versions et les variantes recueillies. Elle nous semble cependant nécessaire dans l'objectif de proposer un nouveau cadre de connaissance, qui pourra ensuite mettre en lien les différentes informations et structurer de nouveaux savoirs.

Il est important de rappeler ici que cette étude a eu pour point de départ le paradigme que toutes les pratiques d'avant-deux observées jusqu'à présent sont des versions d'un même répertoire, sur une aire de pratique vaste, fruit d'une synthèse sur plusieurs générations. Raisonner de la sorte nous a permis de dégager, par compilation des façons de faire le plus souvent observés, les grands invariants de ce répertoire. Cela a également permis de reconnaître aux versions plus rares ou aux façons de danser ne s'inscrivant pas dans ce qui a été le plus généralement observé, le droit d'exister soit comme des survivances de formes qui ne se sont pas implantées dans les communautés dansantes, ou alors comme des propositions ayant émergé à la marge dans certaines communautés. Il s'agit là en réalité de reconnaître à la fois l'hétérogénéité des pratiques mais également la liberté intrinsèque liée à la pratique de ces répertoires¹⁵.

Ainsi, partout où il apparaît, l'avant-deux présente des éléments constitutifs qui détiennent des caractéristiques possédant une variabilité plus ou moins importante. Parmi ceux-ci, cinq apparaissent structurants. Ils peuvent être classés par ordre croissant de variabilité :

1. les dispositifs de danse ;
2. la structuration de la danse ;
3. la figure élémentaire de l'avant-deux ;
4. le pas.

1. Les dispositifs de danse

Le recensement des informations disponibles, concernant les dispositifs de la danse fait apparaître une diversité importante. Ainsi, dans certaines régions (entre Rennes et Saint-Méen-le-Grand (35) notamment), l'avant-deux est décrit comme une danse pour un couple. Le couple est également observé très sporadiquement dans le Morbihan gallo (entre Redon (35) et Vannes (56)) par Jean-Michel Guilcher ainsi que dans l'extrême-Est de la zone de pratique de l'avant-deux au sud de Parthenay (49) par Jean-François Miniot.

Certaines sources anciennes (premier tiers du 19^e siècle), au nord de Rennes, le présentent comme un répertoire pour huit danseurs dans le dispositif usuel de la contredanse française¹⁶. Le dispositif le plus généralement

¹⁵ Pour les statisticiens, opérer ainsi revient à reconnaître la variance du jeu de données dans la population étudiée.

¹⁶ Huit danseurs, soit quatre couples chacun occupant un côté du carré (cf. p. 8).

observé, néanmoins, est celui à quatre danseurs tel qu'il est décrit dans les traités de danse pour le *quadrille français* : un couple, l'homme positionné à gauche de sa cavalière, fait face à un autre couple dans la même disposition. Cette disposition est observée dans toutes les régions de la Haute-Bretagne à l'Ouest au Poitou.

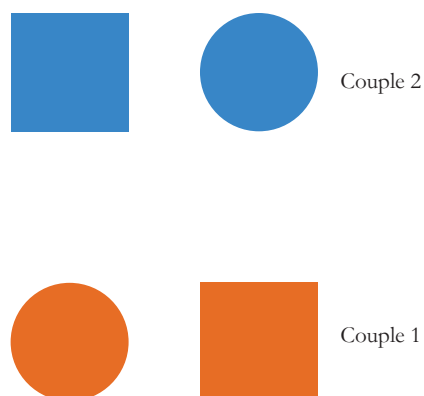


Figure n° 5 – Dispositif de danse le plus répandu sur l'ensemble de l'aire de pratique
(chaque rond représente un homme, chaque carré une femme, les couleurs indiquent les couples)

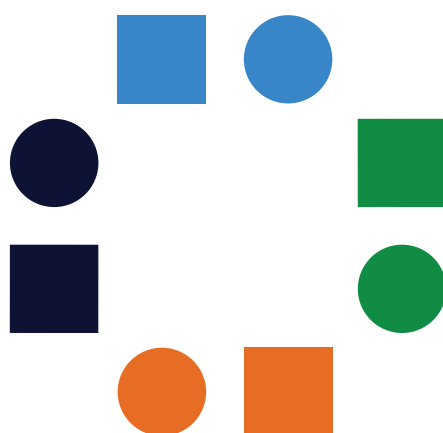


Figure n° 6 – Schéma d'un dispositif à 4 couples (dispositif carré ou de contredanse française)

La taille des dispositifs observés est en lien direct avec la nature des enchaînements observés. Il semble que ces évolutions aient été les mêmes pour les milieux populaires que pour le quadrille dans les milieux socialement et économiquement supérieurs¹⁷. La réduction de quatre couples à deux (soit de huit à quatre danseurs) a permis aux danseurs d'attendre moins longtemps pour danser, pour un nombre plus important ou moins important de danseurs¹⁸. Les enchaînements de figures relativement courts des avant-deux (qu'ils soient bi ou tripartites) ne nécessitent, pour effectuer la danse, qu'un danseur vis-à-vis et un partenaire (cf. ci-dessous) : chacun danse

¹⁷ Cf. GUILCHER, Jean-Michel, *La Contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris, Mouton et Co, 1969.

¹⁸ Dans cas de *l'été* du quadrille, en effet, les dispositifs à huit danseurs voyaient chacun des vis-à-vis se détacher pour danser tandis que les six autres danseurs attendent.

l'avant-deux avec son vis-à-vis, balance avec son cavalier et sa cavalière, tandis que la rencontre nécessite la présence des deux couples. Hormis quelques régions où l'Avant-deux était dansé avec le Quadrille, il n'est pas surprenant de constater que le dispositif à deux couples ait été le plus fréquemment recueilli.

La logique est la même pour la réduction des dispositifs de quatre à deux danseurs. À partir du moment où les figures élémentaires n'impliquaient successivement qu'un homme et une femme, comme c'est le cas pour un enchaînement bipartite (avant-deux suivi d'un balancé couple fermé) tel qu'il a été recueilli au nord de Rennes, les danseurs pouvaient adapter leur pratique en effectuant avant-deux et balancé avec la même personne. Le dispositif à deux couples au profit du couple unique semble avoir été définitivement abandonné entre Rennes et Saint-Méen-le-Grand (35). Plus à l'Est, dans les communes d'Ercé-près-Liffré (35) et de Mézières-sur-Couesnon (35), si le dispositif à deux couples restait l'officiel, le couple seul pouvait également être usité. Dans ce cas particulier le dispositif de danse devient un élément plastique qui peut servir de variable d'ajustement. Les danseurs pouvaient ainsi pratiquer dans le dispositif à deux ou à quatre en fonction de la place et du nombre de participants disponibles. Il a souvent été vu, notamment lors des fêtes de l'association la Bouèze dans les années 1980, les danseurs entrer sur la piste avec leur conjoint, commencer à danser avec celui-ci et, se retrouvant seul au moment du balancé, effectuer cette figure avec leur conjoint. Dans certaines circonstances, il a même été observé certains danseurs en surnombre venir dérober la cavalière pour balancer ou danser l'avant-deux au cours de la danse, pouvant faire voler le dispositif initial en éclat.

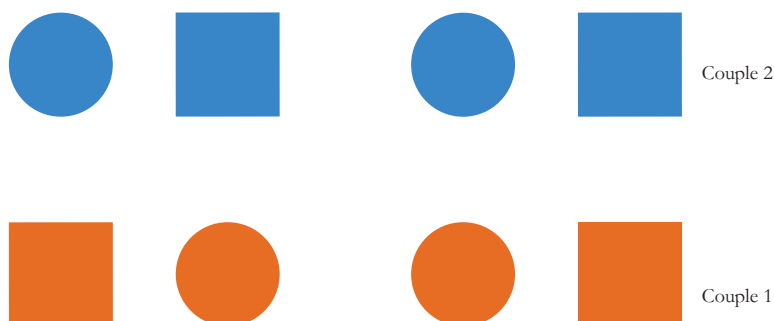


Figure n° 7 – Schémas de deux dispositifs plus rares
(dispositif inversé à gauche et le dispositif du cotillon à gauche)

D'autres versions d'agencement des danseurs ont pu être observés plus sporadiquement. Le premier, plus fréquent, correspond à une inversion du dispositif le plus courant à quatre danseurs. Jean-François Miniot l'indique comme observé très rarement en bocage Deux-Sévrien. Marc Clérivet le décrit comme dispositif usuel à Saint-Martin-sur-Oust (56) au nord de Redon (35). Le second (dit du Cotillon) plus rare – qui voit les deux hommes se faire face, comme les deux femmes – est rapporté comme l'agencement des danseurs pour pratiquer l'avant-deux entre Combourg (35) et Dinan (22).

Ce recensement de la diversité des versions de dispositifs de danse ne doit pas constituer l'arbre cachant la forêt. Rappelons tout d'abord que la très grande majorité des versions recueillies étaient pratiqués dans le dispositif usuel à quatre danseurs tel que décrit ci-dessus. Rappelons également que dans leur variété, ces dispositifs ne

modifient pas l'exécution de la figure élémentaire qui fait l'identité du répertoire : l'avant-deux. Celle-ci voit deux danseurs en vis-à-vis danser, le plus souvent durant 16 mesures, tandis que les autres restent immobiles.

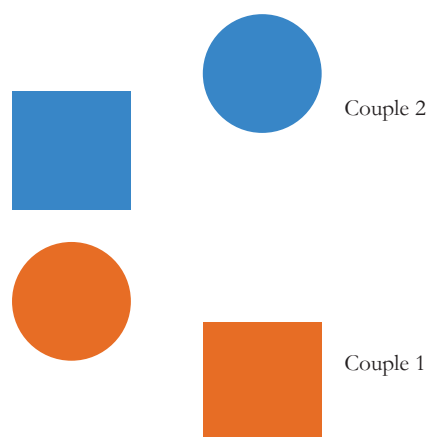


Figure n° 8 – Représentation schématique de l'implication des danseurs durant la figure élémentaire d'avant-deux

Cette figure élémentaire s'inscrit dans un enchaînement avec plusieurs autres, pour structurer les différentes versions d'avant-deux. Cette structuration, second élément constitutif de l'Avant-deux, présente un caractère très stable dans toute la zone.

2. Structuration de la danse

La danse s'organise fondamentalement en deux figures élémentaires que sont l'avant-deux et le balancé. Cet enchaînement constitue l'archétype de ce qui est partout observé. Dans certains endroits, il peut venir s'adjoindre une 3^e figure appelé *rassemblé* (ou *rencontré*).

Des enchaînements majoritairement bi- ou tripartites

De façon générale l'avant-deux a une durée identique partout, à savoir seize mesures (soit trente-deux temps), ce qui correspond à deux phrases musicales de seize temps chacune. Dans la très grande majorité des cas, cela correspond à huit déplacements et/ou l'exécution de huit pas élémentaires. En effet, dans la très grande majorité des observations, le pas usité au cours de la danse est, d'une part unique pour toutes les figures (hormis le balancé en position de valse moderne) et d'autre part, de quatre temps. D'autres calibres de pas ont été recueillis, répartis sur toute la zone de pratique, à trois ou deux temps, sans cependant remettre en cause les schémas de déplacements partagés par l'ensemble des danseurs.



Photographie n° 6 - Cliché pris lors d'un concours d'avant-deux lors d'une fête de la Bouèze
à Mézières-sur-Couesnon (35) au début des années 1980 (coll. La Bouèze)

Le balancé a, lui, partout la durée d'une phrase musicale soit huit mesures ou seize temps. Dans la plupart des régions, il prend la forme d'un « swing » en position de valse (danse de couple de salon). Dans d'autres endroits cependant, il peut prendre des formes en couple ouvert.



Photographie n° 7 - Photographie d'un balancé en couple fermé (coll. La Bouèze)

À ces deux figures élémentaires, on trouve très souvent ajouté une troisième, ce qui rallonge la suite dansée de huit mesures/seize temps, soit la durée d'une phrase musicale. Cette troisième figure élémentaire peut prendre le nom de *rassemblez* (particulièrement répandu en Poitou) mais aussi de *Rencontrez !* (dans la région d'Ancenis (44)). Il existe un grand nombre d'autres noms qu'il serait inutile de lister. Citons sans soucis d'exhaustivité certains comme « en mode carré ! » ou bien encore « balancez ! »¹⁹.

Balancé et rencontré – une seule et même figure ?

Sur ce sujet, le recensement des informations mené sur l'ensemble de l'Ouest de la France apparaît conforter la théorie proposée par Marc Clérivet²⁰. Ainsi, la grande diversité des formes de rassemblé, dont certains sont appelés balancés (ou bien ont été dansés comme un balancé), la répartition géographique des enchaînements tripartites, la répartition bipartite des enchaînements avec des balancés en couple ouvert, la diversité des agencements, semble indiquer que ces deux figures ne sont en réalité que deux formes distinctes qui se sont succédé dans le temps.

Les formes de balancé en couple ouvert, dont on retrouve la répartition dans les marges nord-ouest de l'aire de pratique, pourraient donc être des formes archaïques du balancé qui auraient peu à peu été remplacés par des formes plus récentes (les formes en position de danses de salons).

¹⁹ Dans ce cas, la figure effectuée en couple fermée est appelée *valsé*.

²⁰ Cf. CLÉRIVET, Marc, *Danse traditionnelle en Haute-Bretagne. Traditions de danse populaire dans les milieux ruraux gallos 19^e-20^e siècles*, Rennes, éditions Dastum / PUR, 2013.

Les valsés ou balancés en couple fermés sont caractéristiques de ce que l'on retrouve dans les quadrilles de l'extrême fin du 19^e siècle et du début du 20^e siècle. Ce sont les dernières formes arrivées. Elles sont venues remplacer – le plus souvent complètement, parfois partiellement en forme de contamination - les formes plus anciennes. Dans ce cas les enchaînements restent à deux figures élémentaires. Dans d'autres endroits, elles sont venues se surajouter à celle-ci : les enchaînements passent alors de deux à trois figures élémentaires. Les enchaînements recueillis dans la région de Châteaubriant (44) attestent de ce processus. Dans cette région en effet, on observe l'insertion du valsé soit avant, soit après le balancé en couple ouvert, soit même en venant contaminer le balancé ouvert, celui-ci débutant par un avant quatre et terminant par un valsé.



Photographie n° 8 - Avant-deux (rassemblé), fête à la Marandière, Montravers (Deux-Sèvres), 1976

(cliché Arcup, collection Arcup)

Cette hypothèse, issue d'une analyse des collectages menés par Jean Tricoire, a été proposée par croisement des sources et des informations sur l'ensemble de la Haute-Bretagne par Marc Clériver. Elle semble pouvoir être étendue à l'ensemble de la zone sur laquelle porte cette étude bien que rien ne vienne la confirmer dans les enquêtes menées en Anjou et en Poitou à ce stade. Cependant, les similitudes dans la nature des figures et dans les enchaînements (cf. tableau ci-dessous) ne peuvent qu'amener à montrer la grande similarité des répertoires quant à leur origine, leur adoption et leur genèse dans les milieux ruraux de l'ouest de la France.

Tableau n° 3 – Quelques versions-types de balancé ou rencontré

Durée	Version 1	Version 2	Version 3	Version 4	Version 5
2 min.	Avance	Rotation SAM ²¹ en avançant	Avance	Avance	Avance
2 min.	Recul	Recul	Recul	Recul	Rotation SAM en couple fermé
2 min.	Avance	Rotation SAM en avançant	Rotation SAM en avançant	Avance	
2 min.	Recul	Recul	Recul	Rotation SAM en couple fermé	

La très grande diversité des positions ne doit en aucun cas cacher la logique intrinsèque de composition de la figure élémentaire, qui consiste à voir les deux couples composant l'unité de danse opérer deux fois à ce qui pourrait être appelé un avant-quatre. Une telle figure se retrouve dans de tels enchainements dans d'autres répertoires appartenant à la même famille. Citons sans soucis d'exhaustivité la Haut'Taille martiniquaise ou bien encore la deuxième figure de plain set irlandais.

²¹ SAM signifie sens des aiguilles d'une montre, SIAM, sens inverse des aiguilles d'une montre.



Photographie n° 9 - Avant-deux (rassemblé), veillée de collectage, Menomblet (Vendée), 1973
(cliché B. Miniot, collection Arcup)

Il est important de souligner ici que cette analogie entre le rencontré/rassemblé et l'Avant-quatre ne signifie pas que cette dernière figure constitue l'antécédant unique de toutes les formes de balancé en couple ouvert décrites ci-dessus.

Contamination de l'avant-deux par des figures de quadrilles

Les rapports entre avant-deux et quadrille sont particulièrement ambigus. Cette ambiguïté provient de la nature même des répertoires et des liens entre *l'été* et le premier quadrille (dit par la suite *quadrille français*). Un quadrille est un enchaînement de figures de contredanses - qui peuvent être dansées seules pour elles-mêmes – que l'usage a fixé. Hérité de la pratique des pots-pourris du 18^e siècle, l'enchaînement type constituant le quadrille, après avoir testé des longueurs diverses et des compositions, s'est arrêté à son apogée à 5 figures que sont :

1. le pantalon ;
2. l'été
3. la poule
4. la pastourelle
5. la finale (qui a pu être selon les périodes *saint-simonienne*, *galop*, une version de *pantalon*, une version d'*été*, *la boulangère*)

Si les trois premières figures ont été fixées très tôt, la pastourelle a été concurrencée par d'autres répertoires dont la *Treiniz*. Quant à la figure finale, celle-ci a pu varier dans le temps. Il est d'ailleurs intéressant de noter que certaines figures finales ont pu être composées de *pantalon* ou d'*été*, ces deux enchaînements ayant été très souvent hybridés à la charnière des 18^e et 19^e siècles.

Dans les milieux ruraux qui nous intéressent dans cette étude, l'avant-deux apparaît le plus souvent comme un répertoire bien distinct du quadrille. Dans beaucoup de régions, les informateurs ne pratiquaient pas les deux de façon aussi usuelle. Ainsi, dans les régions où le quadrille constituait le répertoire usuellement dansé, comme c'était le cas dans le vignoble nantais (sur les communes du Pallet (44), Vallet (44), Clisson (44)), dans la zone autour de Montaigu (85), dans la région située entre Nantes et Redon (35) (Blain (44), Guémené-Penfao (44), Derval (44)), dans le sud de l'Ille-et-Vilaine (La Guerche-de-Bretagne (35), Vitré (35)) ou bien encore dans le sud de la Vendée, l'avant-deux comme figure isolée n'était pas pratiqué. Le seul répertoire pratiqué sous ce nom était la seconde figure élémentaire du quadrille²².

À l'inverse dans les régions où l'avant-deux était le répertoire usuellement pratiqué, comme c'est le cas dans la très grande majorité des communes en Haute-Bretagne, en Normandie ou en Poitou, l'avant-deux était un répertoire bien distinct du quadrille. Celui-ci était ignoré ou pratiqué dans des contextes ou des lieux particuliers (fêtes, petites villes, chefs-lieux de canton). Il est à noter que l'Avant-deux pouvait être pratiqué avec des figures constitutives du Quadrille (*avant-quatre*, *pastourelle*, *poule*, *petit galop*) elles-mêmes pratiquées comme figures isolées. C'est le cas par exemple dans la région de Châteaubriant (44). La composition particulière du répertoire dans cette région a fait conclure à Jean-Tricoire que l'avant-deux provenait de la désintégration d'un quadrille qui

²² Dans ce cas la figure est pratiquée, comme chacune des figures constitutives, uniquement deux fois (si c'est un dispositif à deux couples) et quatre fois (si c'est un dispositif à quatre couples). Il est à noter que cette appellation d'avant-deux peut parfois être remplacé par *l'été*. Il est à noter également que sous ces appellations peuvent être pratiqués des enchaînements pour deux danseurs en vis-à-vis ou bien des enchaînements d'avant-quatre comme il était d'usage de danser *l'été* dans les bals publics à la fin du 19^e siècle.

aurait été adopté par les populations rurales. Cette conception des choses ne semble pas être ce qui a opéré. Marc Clériveret a déjà soutenu la conception inverse mais il serait trop long d'en refaire ici la démonstration. Notons cependant que la nature des enchainements dansés dans ces figures constitutives, l'utilisation de pas spécifique dans l'Avant-deux, non dans les autres figures, et la disproportion (en nombre et en diversité) des airs supports d'Avant-deux par rapport à ceux des Pastourelles et Petit Galop dans les répertoires des musiciens, sont autant d'arguments en faveur d'Avant-deux plus anciens et préexistants aux autres figures.

Dans les confins du Maine, de l'Anjou et de la Haute-Bretagne, la situation, le rapport entre avant-deux et quadrille apparaît encore différent. Denis Le Vraux témoigne dans la région de Segré (49) et de Candé (49) avoir collecté l'avant-deux comme première figure d'un quadrille de 5 figures. La particularité de l'avant-deux recueilli est qu'il est très similaire, jusque dans les pas usités pour le danser²³, à celui collecté dans la région de Châteaubriant (44) voisine²⁴. Il apparaît que, dans cette région, l'avant-deux a servi d'accroche pour reconstituer un quadrille complet par ajout des figures constitutives adoptées isolément. Dans ce cas, l'avant-deux se voit contaminer par d'autres figures de quadrille comme des avant-quatre, des promenades ou des petits galops, caractéristiques des figures de *pantalon* ou de *finales*.

Dans de nombreux endroits, ces phénomènes d'emprunts-contamination ont opéré sans que l'on sache vraiment à quelles échelles. Parfois, ces emprunts semblent avoir modifié la structure de l'avant-deux partagé dans toute une aire de pratique. Ainsi Marc Clériveret indique :

« En effet des figures issues de ces quadrilles apparaissent être venues se greffer sur les enchainements d'Avant-deux préexistants, au point de venir modifier leur structure. Citons par exemple la figure du galop, que l'on voit apparaître dans les versions dites à promenade, ou le moulinet entre Ancenis et Nantes²⁵. »

Dans d'autres cas, ces emprunts étaient le fait d'un musicien qui avait l'habitude de mener la danse en rajoutant une figure. C'est le cas de Célestin Chopin, accordéoniste à Bain-de-Bretagne (35). C'est le cas également, dans les communes du Nord-Vendée, aux confins du Maine-et-Loire et des Deux-Sèvres, où, selon Maxime Chevrier, certains musiciens avaient pris l'habitude de parsemer leur Avant-deux avec des figures de Quadrille (chaînes des dames, chaînes anglaises, moulins, galops, rondes).

Tous ces exemples montrent bien les rapports ambigus entre deux répertoires, à la fois proches par leur nature, et différents car empruntés à des époques de pratique dans les milieux urbains et dominants très différents. Là encore, cette question mériterait que l'on interroge les pratiques au sein des sociétés chorégraphiques des petites villes de cette région. Yves Guillard a montré qu'il était d'usage, jusque parfois le dernier tiers du 19^e siècle, d'y apprendre et d'y pratiquer des danses d'enseignement militaires (dont *le pas d'été*) mais aussi *l'été* et le quadrille

²³ Les films de collectage de Denis Le Vraux sur la commune de Candé (49) révèlent que le pas (à 3 temps) pratiqué par M. Émile Boublin est similaire à ceux décrits et filmés au sud de Châteaubriant (44) par Jean Tricoire.

²⁴ Il est à noter que là encore, les collectes montrent que les musiciens de routine pouvaient avoir à leurs répertoire un nombre d'airs d'Avant-deux plus importants que d'airs de support de Quadrilles entiers.

²⁵ Cf. CLERIVET, Marc, *Danse traditionnelle en Haute-Bretagne. Traditions de danse populaire dans les milieux ruraux gallos 19^e-20^e siècles*, Rennes, éditions Dastum / PUR, 2013, p. 349.

tels qu'ils étaient dansés au début du 19^e siècle. Les enchainements de figures et usages de pas complexes dansés étaient complètement anachroniques par rapport à ceux des bals publics dans les grandes villes à la même époque. Il serait d'intéressant de questionner le rôle de ces petits « conservatoires de danse » dans la genèse des répertoires d'avant-deux que nous tentons d'appréhender ici.

3. La figure élémentaire de l'avant-deux

Les rencontres qui ont eu lieu entre les différents chercheurs des différentes aires culturelles ont permis, au moins pour la Bretagne et le Poitou d'échanger sur la nature des schémas de déplacements des danseurs durant la figure élémentaire de l'avant-deux. Plusieurs points communs à tous les répertoires recueillis sont apparus. Le premier concerne l'unité de base de déplacement. Elle correspond, dans la très grande majorité des endroits, à deux mesures musicales, soit la durée d'exécution d'un pas, dont la formule d'appui est d'une durée de quatre temps. Le second a trait à la nature des déplacements et aux schémas-types qui s'en dégagent.

Ainsi, ces schémas-type de déplacement peuvent être regroupées en trois grandes familles :

- l'avant-deux à déplacements latéraux dits «de travers » ;
- l'avant-deux à déplacements frontaux (ou longitudinaux) dits de longs ;
- l'avant-deux à déplacements circulaires.



Photographie n°10 - Enquête chez Madeleine et Maurice Cornuault, Saint-Marsault (Deux-Sèvres), 1985

(Clichés Jean-Louis Neveu, collection Arcup)

L'avant-deux à déplacements frontaux

C'est certainement le type le plus répandu, au sens où il a été recueilli partout et correspond à l'archétype d'avant-deux commun lorsqu'on évoque l'avant-deux. Il correspond également aux déplacements des deux danseurs décrits dans les premières versions d'*été de Julien* retrouvées à partir de 1778 jusqu'à l'Empire et son introduction dans le quadrille. Il correspond également aux déplacements observés dans les avant-deux ou les *étés de quadrilles* complets qui ont été dansées dans la seconde partie du 19^e siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Dans ce schéma-type, les danseurs avancent l'un vers l'autre, généralement en faisant correspondre l'exécution d'un pas pour chaque déplacement.

Tableau 4 – Évolution-type la plus répandue des deux danseurs en vis-à-vis au cours de l'avant-deux à déplacements frontaux

Ordre des déplacements	Calibre de durée	Déplacement
1 ^{er}	2 mes / 4 temps	Avancé
2 ^d	2 mes / 4 temps	Reculé
3 ^e	2 mes / 4 temps	Avancé
4 ^e	2 mes / 4 temps	Reculé
5 ^e	2 mes / 4 temps	Traversé
6 ^e	2 mes / 4 temps	Avancé
7 ^e	2 mes / 4 temps	Reculé
8 ^e	2 mes / 4 temps	Traversé

Le schéma type proposé ci-dessus est à la fois le schéma-type le plus répandu mais aussi un archétype qui admet plusieurs variations possibles.

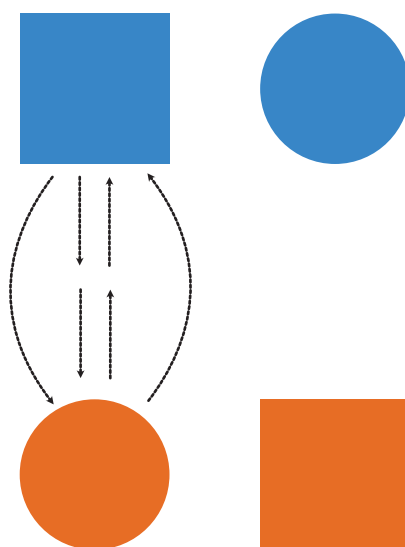


Figure n° 9 – Schématisation des évolutions de danseurs au cours de l'avant-deux à déplacements frontaux

Ainsi, dans certains cas, le second traversé (pour que chaque danseur revienne balancer avec sa cavalière) peut avoir lieu plus tardivement. Il n’est alors qu’initié lors de la seconde des deux mesures consacrées au traversé dans la version archétype. Dans d’autres cas, les danseurs traversent à nouveau pendant les premières mesures du balancé, laissant aux danseurs le loisir d’un dernier déplacement de recul ou latéral. Dans ces deux cas, les danseurs utilisent les pauses entre les phrases musicales ou les temps d’annonce du musicien (ou si ce n’est pas le cas, grignotent sur le temps dévolu au balancé) pour retrouver au plus vite leur cavalier ou cavalière.

Une certaine forme de liberté est observée chez les danseurs qui peuvent soit adapter l’ampleur de leurs déplacements, soit modifier légèrement le dessin de leurs trajets, adoptant des avancés-reculés plus ou moins en diagonales ou plus ou moins retenus. Ce type de variation est d’autant plus fréquent que les danseurs qui les pratiquent n’adoptent pas un pas en quatre temps. Il apparaît alors, notamment chez ceux qui développent un pas en trois temps, une décorrélation entre la logique de déplacement suggérée par la musique et celle induite par le pas très propice à l’apparition de schémas de déplacements plus complexes et originaux. On pourrait même voir dans ces cas de figures une forme de jeu/improvisation entre les danseurs.

Dans certaines régions, le schéma type correspond à une série de quatre déplacements répétés deux fois. Chaque danseur, par ce type de déplacement, va à la rencontre de son vis-à-vis et prend sa place avant de retourner à la sienne par le même enchaînement de déplacements.

Tableau n° 5 – Version alternative de déplacements des deux danseurs en vis à vis.

Ordre des déplacements	Durée	Nature du déplacement
1 ^{er}	2 mes / 4 temps	Avancé
2 ^d	2 mes / 4 temps	Reculé
3 ^e	2 mes / 4 temps	Traversé
4 ^e	2 mes / 4 temps	Reculé

Longtemps, ce type d’enchaînement est apparu comme celui des avant-deux de Vendée-Poitou. Les recherches menées par Marc Clériveret et Patrick Bardoul sur les versions recueillies autour de Châteaubriant (44), en réinterrogeant les sources de Jean Tricoire, ont permis de montrer que toutes les versions recueillies relèvent de cette version-type. De même, le recensement systématique des enquêtes en Vendée-Poitou et leur dépouillement entrepris par un groupe de travail mené par Jean-François Miniot et Maxime Chevrier a permis de montrer qu’il existait d’autres déplacements-types dans cette région.

L’avant-deux à déplacements latéraux

L’avant-deux à déplacement latéraux a longtemps été considéré comme le seul apanage des bretons. Il est vrai que le seul avant-deux à la fois connu en fest-noz et en bal folk dès les années 1970, et qui présente de tels schémas d’évolution des danseurs, est l’avant-deux dit « de travers ».

Même si des versions avec ce type de déplacement ont été recueillies en Deux-Sèvres, le revival en Poitou ne les a pas mobilisés dans sa pratique d’atelier, ni de bal. Les recherches menées en parallèle n’ont pas été dirigées vers une connaissance jusque très récemment. Même si aujourd’hui de tels déplacements ne sont guère usités en bals, ils démontrent une fois de plus la répartition de toutes les versions sur tout le territoire présenté dans la carte ci-dessus.

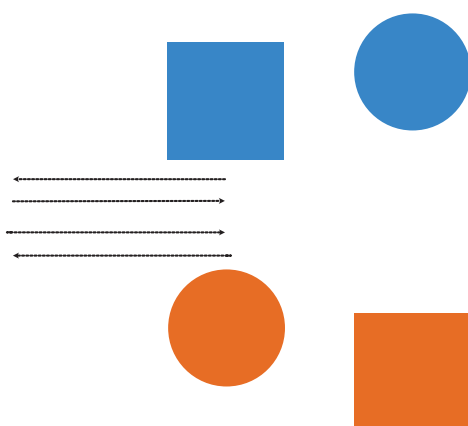


Figure n° 10 – Schématisation des évolutions de danseurs au cours de l’avant-deux à déplacements latéraux

Dans ce type de schéma-type, les danseurs dansent le plus souvent en miroir. Il faut noter cependant que Jean-François Miniot et Maxime Chevrier attestent de versions dans lesquelles les danseurs partent en opposition. Dans tous les cas, ils effectuent des déplacements latéraux : chaque déplacement correspondant à l’exécution d’un pas (soit deux mesures musicales).

Tableau n° 6 - Nature des déplacements des danseurs en vis-à-vis au cours de l’avant-deux à déplacements latéraux

Ordre des déplacements	Durée	Version 1	Version 2
1 ^{er}	2 mes / 4 temps	Extérieur du dispositif	Intérieur du dispositif
2 ^d	2 mes / 4 temps	Intérieur du dispositif	Extérieur du dispositif
3 ^e	2 mes / 4 temps	Extérieur du dispositif	Intérieur du dispositif
4 ^e	2 mes / 4 temps	Intérieur du dispositif	Extérieur du dispositif
5 ^e	2 mes / 4 temps	Extérieur du dispositif	Intérieur du dispositif
6 ^e	2 mes / 4 temps	Intérieur du dispositif	Extérieur du dispositif
7 ^e	2 mes / 4 temps	Extérieur du dispositif	Intérieur du dispositif
8 ^e	2 mes / 4 temps	Intérieur du dispositif	Retour vers le cavalier

Certaines versions de déplacements dans l’avant-deux à évolutions latérales peuvent offrir une certaine variabilité par rapport à ce qui est présenté ci-dessus. Certaines versions recueillies à La Meilleraye de Bretagne (35) ou à Ercé-près-Liffré (35), voyaient les deux danseurs en vis-à-vis se donner le bras pour danser et échanger de place

au 5^e déplacement. De même, dans la région de Bazouges-la-Pérouse, les déplacements latéraux pouvaient se refermer et prendre la forme d'un V.

L'avant-deux à déplacements circulaires

L'avant-deux à déplacements circulaires est le dernier déplacement-type à avoir été reconnu comme tel. Il aura fallu attendre le dépouillement du film d'enquête de Jean-Michel Guilcher par Jean-François Miniot et Maxime Chevrier, ainsi que le repérage de déplacement similaires en Haute-Bretagne, à Saint-Just (35)²⁶ pour que cette façon de danser soit considérée et catégorisée comme une version-type. Il est à noter que Denis Le Vraux atteste également de ce type de déplacement lors d'une enquête (avec film) réalisée à Chantonay (85) auprès de Mme Mélanie Poupin.

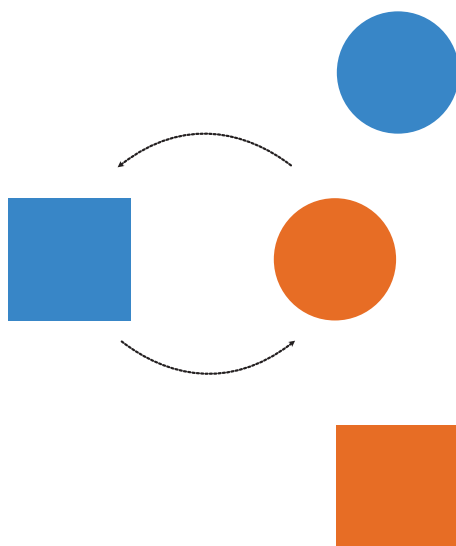


Figure n° 11 – Schématisation des évolutions de danseurs au cours de l'avant-deux à déplacements circulaires

Dans ces versions-types, les danseurs en vis-à-vis, après s'être rapprochés par l'exécution d'un pas d'avant-deux, débute un déplacement en regard avec l'autre, en évoluant selon un cercle dont chacun des danseurs serait situé à l'extrémité du diamètre. Ce mouvement s'opère durant la première phrase musicale selon le sens des aiguilles d'une montre tandis que sur la seconde, les danseurs partent en sens inverse pour retourner à leur position initiale.

Le nombre d'occurrences de cet enchaînement-type durant la figure d'avant-deux est trop faible et réparti sur un trop large territoire pour qu'il soit possible aujourd'hui d'en avoir une vision claire. Des recherches devront être menées plus avant pour pouvoir généraliser et conceptualiser ce déplacement type.

²⁶ Il est à noter que ces déplacements ont été reconstitués par Marc Clérivet après le dépouillement des films de collectages de Lionel Lainé dans un collectage effectué auprès de Mme Debray. Le film étant très court et parcellaire, l'interprétation effectuée d'une rotation constante dans le même sens peut être remise en cause. Rien n'indique qu'il n'y ait pas eu de changement de sens au milieu de la figure élémentaire d'avant-deux.

4. Le pas

Le pas est le dernier élément constitutif des répertoires d'avant-deux, celui à propos duquel les discours les plus disparates ont pu être tenus. Rappelons-le, dans les milieux des groupes folkloriques, tout particulièrement en Bretagne, le pas a été présenté comme caractéristique de la version d'un endroit. Ainsi, il est d'usage d'entendre encore en Bretagne le pas de Bazouges-la-Pérouse, le pas de Châteaubriant (44), le pas de l'avant-deux des Touches... Dans les milieux revivalistes du bal folk, à l'inverse, l'usage a pu tendre à « évacuer » la question du pas en prônant une version moyenne. Parmi les chercheurs-transmetteurs, la tendance a pu aller jusqu'à la considération que chaque danseur avait son propre pas, qu'il fallait étudier. En réalité aucune de ces considérations n'est totalement erronée. Elles demeurent incomplètes si l'on veut appréhender la réalité. Toutes expriment une vérité qu'il faut nuancer au regard des autres.

Rappelons, avant toute chose, que le pas ne constitue en aucune manière l'élément qui caractérise une version d'avant-deux. Toutes les versions sont discriminées par le dispositif, la structuration de la suite des figures et la nature de ces figures. Il est, simplement, le véhicule des danseurs pour effectuer les figures. Les observations montrent que s'il existe bien des archétypes de pas, que ceux-ci semblent obéir à des grandes distributions géographiques sur le territoire et que certains danseurs peuvent imprimer à leurs pas des éléments stylistiques et des façons de faire qui leurs sont propres. En revanche il est très rare de voir un seul archétype correspondre à tous les pas observés dans un endroit donné. Autrement dit, plusieurs archétypes ont pu cohabiter au même endroit avec des propositions individuelles très nombreuses. Cela donne à l'observateur une impression d'improvisation totale de la part des danseurs ou bien encore d'une variabilité trop importante pour y voir une quelconque logique, et par conséquent, de comprendre la genèse des pas.

La question des origines

La nature et les origines du pas d'Avant-deux ont fait couler beaucoup d'encre et ont été sources de nombreux débats surtout en Bretagne et en Poitou. Très longtemps en effet, il a été tenu pour principe que lors de l'adoption d'une nouvelle famille de danse, en l'occurrence la contredanse en général et l'avant-deux en particulier, les populations rurales de l'ouest de la France avaient largement adopté la forme, la structure de la danse et les déplacements, mais auraient conservé les pas de l'ancien branle qui l'avait précédé.

En Loire-Atlantique, Jean Tricoire, dans ses notes d'enquêtes, indique avoir trouvé dans le pas en trois temps qu'il avait observé autour de Châteaubriant (44), le pas de l'ancienne ronde qui avait été dansée avant l'arrivée de l'avant-deux dans la région. Un peu plus au nord, dans une interview réalisée pour un journal parlé, Yves Defrance, collecteur de l'avant-deux à Bazouges, indiquait que les pas de l'avant-deux pourraient venir du passepied, danse réputée venir de Haute-Bretagne.

En bocage vendéen, le pas de l'avant-deux a également été considéré comme provenant de l'ancien branle qui aurait précédé l'avant-deux (et dont on connaît encore des versions pratiquées plus au sud dans le marais nord-

vendéen et au sud de la Loire-Atlantique). Il existe en effet une danse que les populations locales ont pu également désigner sous l'appellation de branle dans cette partie, et qui est désignée aujourd'hui dans le revival sous le nom de maraichine, dont certaines versions de pas offrent de grandes similarités avec celui de l'avant-deux.

Cette façon de concevoir la nature du pas a été battue en brèche par plusieurs travaux de recherche qui ont permis de démontrer qu'il était plus probable que les pas usités par les danseurs d'avant-deux soient des avatars ou des évolutions folklorisés de pas de contredanse plutôt qu'une survivance du pas de branle qui les auraient précédés. C'est le cas par exemple du travail de Maxime Chevrier sur la maraichine. Ce dernier a procédé au recueil et au dépouillement important des sources écrites pouvant exister sur cette danse depuis le milieu du milieu du 19^e siècle jusqu'au milieu du 20^e siècle. Il a notamment croisé les informations glanées au détour de textes, avec celles fournies par les enquêtes et collectes plus tardives, notamment des milieux folkloriques et du revival folk des années 1960-80 (entre autres les films réalisés par les frères Martel, folkloristes et artistes bien connus à la Garnache). Ce travail de recoupement lui a permis de montrer d'une part la relative jeunesse de la maraichine – le véritable branle ou ronde chantée dans la région du marais apparaissant être la paulaie ou version à partie unique de la Grand' danse - et d'autre part, ce que cette danse devait, concernant son pas, à la contredanse française et aux danses de tradition militaire. Il montre ainsi que si le pas de l'Avant-deux et de la Maraichine se ressemblent, ce n'est pas par emprunt du premier des pas de la seconde mais bien que les deux danses empruntent aux pas de la contredanse des archétypes communs.

Des schémas de pas archétypaux empruntés au monde de la contredanse

Marc Clériveret, par le recensement et l'essai de typologie proposé dans sa thèse, montre également qu'il existe plus de ressemblances entre des pas usités par des danseurs d'avant-deux dans des régions très éloignées les unes des autres qu'entre deux danseurs de la même commune ou du même village. D'autre part, il questionne la probabilité que des pas aussi complexes et durables (et aussi divers) aient pu être dansés dans des dispositifs en cercle, dans une pratique longue et d'autant plus durable qu'elle aurait été dansée aux chansons. Il montre enfin la ressemblance avec des pas de contredanse.

Il démontre ainsi que le pas de gavotte, tel qu'il est pratiqué dans la contredanse au 18^e siècle, *le pas français* mais aussi *le chassé*, ont pu jouer dans le dessin gestuel, le découpage rythmique et la répartition des appuis sur les quatre temps du pas d'avant-deux. Il en est de même, mais dans une moindre mesure, des pas de rigaudon, pas de bourrée ainsi que de différents éléments comme les ballotés, par exemple, présents dans la contredanse du 18^e et le quadrille du 19^e siècle.

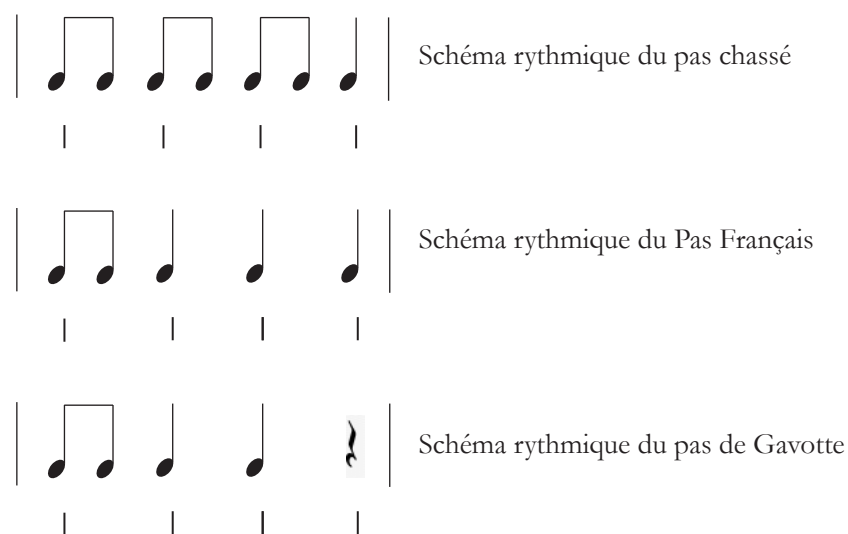


Figure n° 12 – Proposition de synthèse « schémas rythmiques archétypaux » en lien avec les pas utilisés pour pratiquer la contredanse au 18^e siècle

Ainsi, les pas collectés auprès de MM. Terrien et Rogatien Branchu par Jean Renaud puis par Georges Paugam entre 1965 et 1990 peuvent aisément être considérés comme construits sur la même forme archétypale, celle du chassé pratiqué au 18^e siècle dans la contredanse française. De la même manière, on remarque l'influence du pas de gavotte dans la découpe rythmique et la dynamique d'exécution du pas d'avant-deux que l'on retrouve fréquemment dans le bocage vendéen. De même les pas de M. Gasnier à Saint Herblon (44) ou bien ceux de Mme Debray à Saint-Just (35) et Mme Poupin à Chantonay (85) semblent obéir à une logique à la fois rythmique et de distribution des appuis, très analogue à celui du *pas français*.

Il n'a été jusqu'ici question que du pas usité pour danser l'avant-deux. Les conclusions sont parallèles et similaires en ce qui concerne les balancés et rencontrés. De façon très schématique, les rassemblés/rencontrés, lorsqu'ils existent dans les enchaînements en question, sont exécutés avec un pas très proches voire identique à celui dont les danseurs usent dans la figure élémentaire d'avant-deux. Parfois, les informateurs observés substituaient leur pas par un simple marché ou un pas de galop. C'est le cas dans le nord-est de l'Ille-et-Vilaine, dans la région d'Ancenis (44) ou dans la partie nord du bocage vendéen et deux-sévrien.

Les balancés/valsé en position de couple moderne donnent à voir une très grande unité sur toute la zone d'avant-deux qui nous intéresse ici. Ils l'exécutent partout sur des pas qui, plus que pour toutes les autres figures, n'obéissent à aucune distribution géographique. Dans la plupart des cas observés, en effet, les danseurs marchaient leur balancé ou bien usaient d'un pas de swing²⁷. Il existe partout d'autres pas, cependant, qui peuvent être présentés comme des intermédiaires relevant soit de l'un, soit de l'autre. Cela revient à dire qu'il existe un panel de façon de faire qui s'inscrivent dans un continuum entre le pas de swing et les marchés. Ainsi, dans un triangle Nantes-Ancenis (44) – Châteaubriant (44) – Segré (49), un grand nombre d'informateurs exécutaient leur

²⁷ La plupart des chercheurs-collecteurs interviewés utilisent pour dénommer ce pas de nom comme : « pas de trotinette » ou « pas de patinette ».

balancé sur une formule en deux temps, prenant appui sur un pied sur le premier temps et tombant à pied joint sur le second. Entre Rennes et Fougères, certains danseurs pouvaient déployer un pas similaire en ôtant tout saut d'un appui sur l'autre, donnant l'impression d'un geste fluide et continu entre la prise d'appui initial et le double appui final. A l'inverse, dans le bocage deux-Sévrien, certains danseurs pouvaient développer un pas similaire en donnant une impression plus sautillante ou claudicante, en positionnant un sursaut sur le pied d'appuis au premier temps avant de terminer le pas en double appuis.

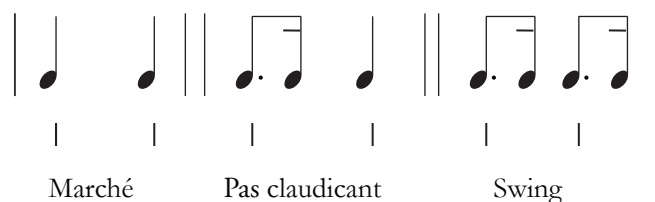


Figure n°13 – Présentation de quelques formules d'appuis usitées pour le balancé

Pour terminer cette partie descriptive, il faut souligner un fait que nous avons déjà énoncé dans la partie sur l'interdansabilité. En effet, pour toutes ces figures, les pas sont personnels et n'impliquent en aucun cas que les danseurs dans les dispositifs usent du même, qu'il s'agisse de l'archétype rythmique, de la répartition des appuis ou des éléments chorégraphiques voire du calibre du pas. Les films d'enquête réalisés dans un triangle Ancenis (44), Châteaubriant (44), Candé (49) montrent ainsi régulièrement les deux protagonistes de l'avant-deux usant respectivement de pas à trois et quatre temps sans que cela ne pose un problème.

Diversité, plasticité : la genèse des pas

Évoquer la ressemblance entre les pas communs pour danser la contredanse au 18^e siècle, le quadrille au 19^e siècle et les pas d'avant-deux ne signifie pas qu'il y ait de filiation entre les uns et les autres. Autrement dit, il n'est en aucune manière question d'affirmer ici que les informateurs en bocage vendéen dansaient l'avant-deux avec un pas de gavotte ou que Mme Debray pratiquait le sien avec un *pas français*. Après avoir réfuté la thèse d'un pas d'avant-deux, survivance des répertoires dansés qui lui préexistaient, il serait à la fois réducteur et erroné de lui substituer celle, chère à la *Rezeptionstheorie*, d'une adoption des pas de la contredanse et du 18^e siècle ou ceux plus complexes des pas du quadrilles, au moment de son apogée au tout début du siècle suivant. Cela laisserait entendre que l'avant-deux ne serait qu'un avatar appauvri et simplifié de s, reste d'une imitation, par des populations rurales en mal de changement des pratiques et des répertoires des classes dominantes devant lesquelles elles auraient été en admiration.

La grande diversité des formes de pas, des variations individuelles, des négociations entre danseurs et avec les danseurs et le support musical révèle au contraire, de la part de ces danseurs, des savoirs-faires inscrits dans une culture qui a incorporé l'Avant-deux comme expression dansée. Aussi, il ne s'agit pas de nier le lien qu'il y a eu entre les pas pratiqués dans les classes urbaines et dominantes et l'avant-deux, mais plutôt de les qualifier. La

question posée devient alors : quel est l'influence du pas de gavotte ou du chassé dans le pas d'avant-deux ? Le traitement des informations apportés par les films de collectage mais aussi par la pratique de tous ces pas, permet de proposer des éléments de réponse.

Le premier est assez classique pour le connaisseur des danses traditionnelles. Il s'agit du glissement du calage du pas par rapport au support musical. Le meilleur exemple est celui proposé par Jean-François Miniot concernant la structure rythmique du pas d'avant-deux



Figure n° 14- Décalage de la structure rythmique du pas d'avant-deux dans le bocage vendéo-deux-sévrien

Nous pourrions démultiplier les exemples sur des archétypes rythmiques de chassés par exemple ou sur les correspondances entre les pas à trois temps et ceux à quatre temps au sud de Châteaubriant (44).

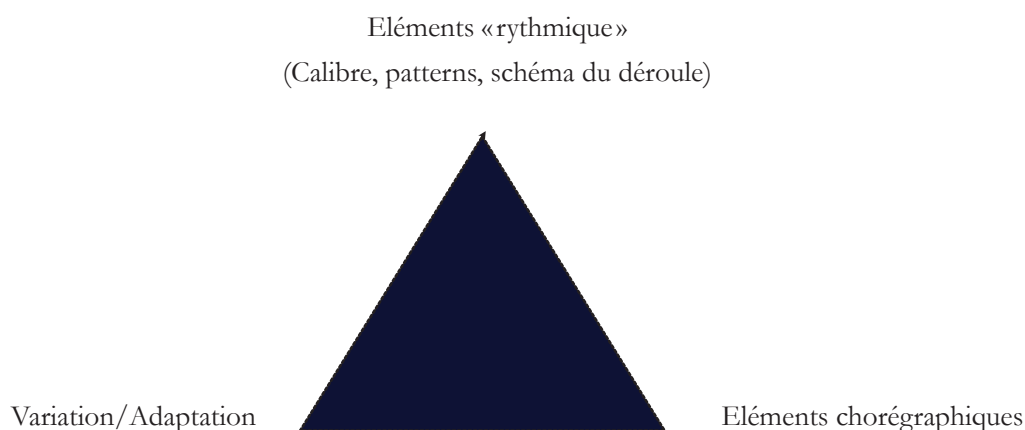


Figure n° 15 – Proposition de schématisation de la typologie des éléments constitutifs du pas, chacun « négociant » à son niveau dans la synthèse de pas originaux.

Éléments rythmiques

Les trois propositions de schémas rythmiques proposés ci-dessus visent à montrer qu'un « élément rythmique » intervient dans le développé par les danseurs. Il nous paraît clair et intéressant de considérer cet « élément rythmique » comme un ressenti physique profondément ancré de la dynamique du pas. Sans que ce ressenti soit exposé verbalement par les collecteurs-chercheurs, ceux-ci le conçoivent et le traduisent au cours de leurs interview. Pierrick Cordonnier évoque des « pas de pie » et quand ils évoquent les pas « techniques » de l'avant-deux, se dandinent sur sa chaise pour évoquer la sensation de bascule du poids du corps sur chaque prise d'appui. De même, Jean-François Miniot, pour évoquer la nature du pas et leur variabilité, passe par des frappés de main, ceux-ci évoquant une rythmique incorporée du pas. Maxime Chevrier, enfin, dans ses pratiques pédagogiques

utilise, de la même façon qu'un gavotteur, des onomatopées pour décrire/induire le mouvement auprès de son auditoire. Par un jeu d'alternances de modes d'articulation entre les occlusives, des frictives et des semi-voyelles, induit à la fois une rythmique et une dynamique. Un simple « Ya pa ra pa ta ta » provoque chez son interlocuteur un ressenti corporel complet, en lien avec un pas.

Quelles qu'elles soient, toutes ces é/invocations du ressenti relèvent principalement du déroulé dynamique du pas : ils convoquent, de fait, un calibre particulier, évoquent un pattern dynamico-rythmique. Cette façon de faire a donné la possibilité de sortir de l'imitation d'un catalogue de pas, chacun considéré comme une entité pleine et entière juxtaposée aux autres, et d'une vision unitaire de la danse. C'est également une première étape de compréhension systémique du pas d'avant-deux. Elle n'est pas suffisamment précise, cependant, pour appréhender la variabilité de l'exécution effective du pas lié à cette évocation rythmique.

Éléments chorégraphiques

L'étude comparative des pas relevant de rythmiques similaires montre des exécutions parfois très différentes. La rythmique décrite en figure n° 17, peut ainsi correspondre à un changement de pas suivi de deux marchés ou bien à un changement de pas, un tombé et un temps « en l'air » ou bien encore à un changement d'appui suivi d'un temps en l'air terminé par un appui joint ou, pour finir, à un pas latéral suivi de deux sursauts.



Figure n° 16 – Un des archétypes rythmiques du pas d'avant-deux en bocage vendéen

Tous les éléments chorégraphiques sont, dans leur très grande majorité, communs à l'ensemble des pas recueillis. Ils apparaissent en nombre réduits. Tout se passe comme s'ils pouvaient être recomposés au sein du schéma rythmique proposé, dans une logique de centonisation²⁸. Le tableau n° 7 propose un recensement de ces éléments.

²⁸ Cf. plus bas, p. 49.

Tableau n° 7 – Proposition de recensement des éléments chorégraphiques susceptibles de se combiner pour générer un pas

Éléments chorégraphiques identifiés	1 temps	2 temps	3 temps
	Tombé 1 Pied Sursaut (rebond sur un pied déjà en appui) Double appui pied joints Fouetté Assemblé	Trois appuis « trois petits pas »	Chassé à trois temps

Il est intéressant de constater que tous ces éléments chorégraphiques se retrouvent, eux-aussi, dans les pas communément usités pour danser la contredanse aux 18^e et 19^e siècles. On retrouve ainsi l'appui double ainsi que le changement d'appuis dans le pas de gavotte. De même, on retrouve le découpage des trois temps en cinq appuis latéraux du chassé.

Distinguer le schéma rythmique des éléments chorégraphique permet de dépasser la vision paradoxale d'une grande diversité de pas tout en conservant cette impression d'unité de forme et d'esprit de danse. Cela permet de résoudre une vision dialogique à première vue insoluble.

Une telle conception permet d'expliquer la genèse des pas aussi bien dans les mécanismes de « synthèse » d'organisation - dans leur dimension rythmique, dans leur exécution chorégraphique, dans leur dynamique dans l'espace – que dans les liens avec les répertoires de contredanse des 18^e et 19^e siècles.

Plus concrètement, une telle conception permet d'expliquer que le pas des frères Jouaux à Bazouges-la-Pérouse suit le schéma rythmique de l'archétype du chassé mais semble emprunter des éléments chorégraphiques du *pas français*, sans que l'on puisse démentir assurément que leurs pas ne relèvent de l'un ou de l'autre.

Elle permet également de comprendre la diversité des carrures de pas observés dans les collectages. En effet, si le revival a favorisé les pas en quatre temps, d'autres façons de faire ont été recueillies. C'est le cas notamment des pas à carrure de trois temps observés à grande échelle dans un triangle entre Segré (49), Candé (49) et Châteaubriant (44) mais aussi plus sporadiquement dans le bocage vendéen. D'autres pas à deux temps ont pu également être observés plus sporadiquement. Qu'elle que soit la taille de ces carrures, les éléments qui composent le pas apparaissent être les mêmes que celles usités dans les pas à quatre temps.

Elle permet, enfin, de comprendre la grande plasticité des pas observés chez certains « bons » danseurs, ceux-ci étant capable de modifier la rythmique.

Plasticité des pas

Le témoignage de Jean-François Miniot rejoint la constatation effectuée par Marc Clérivet : les pas développés par les danseurs pouvaient varier en fonction des éléments de contexte comme le support musical, principalement, mais aussi les propositions d'autres danseurs. Ainsi Jean-François Miniot indique que le pas en quatre temps dont il avait donné la structure rythmique en frappant un découpage égal du premier temps, pouvait être exécuté par les danseurs, en fonction du support musical proposé, de façons inégales.

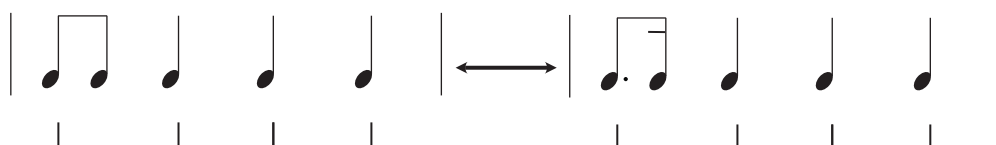


Figure n° 17 – Schématisation de la plasticité d'un pas d'avant-deux en bocage deux-sévrien (d'après Jean-François Miniot)

Marc Clérivet avait pris l'exemple de danseurs du nord de l'Ille-et-Vilaine qui modifiait la structure fondamentale de leurs pas, regroupant des appuis sur le même temps, ternarisant des découpages de temps.

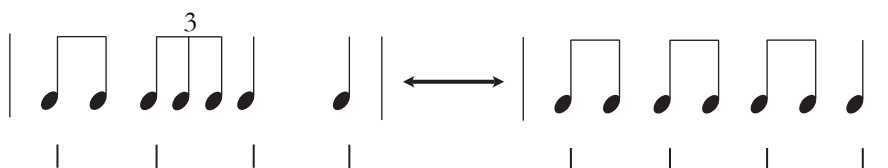


Figure n° 18 - Schématisation de la plasticité d'un pas d'avant-deux en nord Ille-et-Vilaine (d'après Marc Clérivet)

Diversité, variabilité, plasticité, autant de mots nécessaires pour tenter d'appréhender au mieux la réalité des pas recueillis pour l'avant-deux, en embrassant à la fois toutes les versions et les paradoxes qui apparaissent très vite entre la liberté laissée aux danseurs et les cadres archétypaux qui contiennent les façons de faire dans un champ de l'acceptable / inacceptable pour la communauté dansante.

5. Quelques éléments de bilan

Que peut-on conclure de cette présentation de l'état des connaissances en fonction des éléments constitutifs de la danse ?

Le premier élément de réponse consiste à voir se dessiner une forme de classification des avant-deux à l'échelle de l'aire de pratique. Aussi innovante et stimulante qu'une telle hiérarchisation accompagnée d'une nomenclature adéquate puisse apparaître, le projet est cependant appelé à n'avoir qu'une incidence faible sur la pratique et les acteurs du revival. En effet, une taxinomie des avant-deux – car c'est à cela que ce projet reviendrait –, en proposant à la manière des sciences naturelles, des arbres phylogénétiques, des clés d'identification, ne résoudrait en aucun cas les problématiques de réification identifiées dans la première partie de ce rapport. Certes, il

permettrait de donner à comprendre une potentielle genèse des versions-types et d'échapper aux visions unitaires de la danse selon des critères purement géographiques, mais au risque de redonner des critères pour une autre forme de réification. Pour résumer, le risque de fournir une liste d'avant-deux alternative à la première est fort. Dans le cadre de notre étude, avec sa vision systémique revendiquée, un tel travail serait par trop statique pour être satisfaisant. En effet, une telle taxinomie - à la manière d'un Conrad Laforte concernant les textes de chansons traditionnelles, d'un Patrice Coirault pour les textes et les timbres musicaux, d'un Paul Delarue pour le conte -, si elle permet d'expliquer le tableau d'un état des pratiques observées en fin de tradition populaire, tout en le peignant, ne permettent pas aux acteurs qui souhaitent relancer ou transmettre des pratiques de s'émanciper du tableau !

La question d'une présentation alternative renvoie aux dialogues soulevées dans ce chapitre, qu'il s'agisse des paradoxes de liberté du danseur dans un dispositif et des enchaînements contraints de possibilité de création face à une simple interprétation-répétition d'un modèle fixé... Déjà au cours des années 1990, en Poitou ou en Haute-Bretagne certains acteurs avaient tenté, dans leur transmission, d'émanciper les danseurs en leur laissant la possibilité d'improviser. C'est le cas d'ateliers menés par Jean-François Miniot, laissant la liberté des déplacements aux deux vis-à-vis avant de traverser. C'est le cas d'ateliers à La Bouèze refusant de transmettre des pas de danseurs pour éviter toute reproduction systématique. Ces expérimentations ont buté sur la notion d'improvisation libre qui était un cadre trop large pour permettre l'expression des danseurs dans un système caractérisé par des encadrements stricts (le groupe, l'interdansabilité, le support musical, la structure de la danse). Cette présentation a le mérite de donner des clés pour parvenir à cette émancipation dans le cadre. Ces clés reposent sur une vision dynamique discriminant des éléments stables des variants et identifiant des processus de genèse par recomposition. Cette appréhension systémique constitue le second élément de réponse à la question posée au préalable de ce paragraphe.

Les processus à l'œuvre dans ce système ne sont pas complètement inconnus pour les passionnés de culture populaire et traditionnelle. Des phénomènes d'emprunt, modification et recombinaison dans des cadres ou des schèmes contraints sont bien connus des conteurs, des chanteurs ou des musiciens. Dans ce dernier cas, le phénomène est parfois dénommé centonisation. Il s'agit d'un procédé compositionnel en musique qui combine et réassemble des cellules mélodico-rythmiques préexistantes (dans des airs préexistants) pour réaliser un nouvel air. Définie par l'université de Toulouse comme un « procédé de composition utilisé dès le XII^{ème} siècle (...) [qui] consiste à utiliser des fragments mélodiques pré-composés ». La définition anglaise disponible sur Wikipédia apparaît encore plus intéressante, puisqu'elle fait mention du concept de "patchwork".²⁹ Ce phénomène est comparable aux processus de construction d'un conte, qui s'opère par motifs successifs, en fonction du contexte, de la volonté du conteur et de la profondeur du sens qu'il souhaite donner à son histoire. On pourrait en dire

²⁹ « In music centonization (from Latin cento or patchwork) is a theory about the composition of a melody, melodies, or piece based on pre-existing melodic figures and formulas. » (Wikipédia)

autant des textes de chansons, pour lesquels des « motifs », des fragments, sont régulièrement réutilisés dans de grandes histoires différentes.

On voit le processus aisément généralisable à la danse – et particulièrement à la contredanse – et à l’avant-deux en particulier. Si la structuration de la danse constitue un cadre – au même titre que la durée d’un conte ou la métrique d’une chanson –, les déplacements des danseurs, tout comme les pas dont ils usent, sont issus de recombinaisons d’éléments fondamentaux (éléments chorégraphiques, déplacements types) modulables à l’infini. La spécificité pour la danse provient de la dimension collective de la pratique et la nécessaire négociation entre les expressions de l’individu et du groupe, pour la générer.

Il faut donc considérer cette présentation non comme un catalogue de versions ou de formes mais bien comme une présentation dynamique d’une danse qu’il est possible de recomposer à chaque exécution au même titre qu’une chanson ou un conte traditionnel.

ANTHROPO-ANALYSE RETROSPECTIVE

Au-delà de l’analyse du contenu des collectes, de la matière chorégraphique retrouvée et de ce que l’on peut en apprendre, nous souhaitons également regarder et analyser les méthodologies de collectes et les constructions de savoir des collecteurs, et, plus particulièrement, de ceux que nous avons appelés/dénommés des « collecteurs-chercheurs », que Michel Collet a parfois nommé des « cherchologues ». Nous voulions aussi identifier les liens ainsi créés, qu’il s’agisse des liens entre le collecteur et la matière, entre le collecteur et la, ou les, communauté(s) de pratiques mais aussi entre le collecteur et l’informateur.

1. La collecte, une recherche-crédation qui s’ignore ?

Revenons, tout d’abord, sur les méthodologies de collectes. Sans qu’elles soient formalisées de cette manière, nous pouvons dire a posteriori qu’elles sont constituées, quasi exclusivement, comme le sont celles relevant des recherches-crédations³⁰. Sans vouloir trop entrer dans les détails, Louis-Claude Paquin résume sa vision de la méthodologie d’une recherche-crédation de la manière suivante :

« Schématiquement, la méthodologie d’une recherche est un ensemble d’opérations ou de manœuvres à effectuer ou effectuées, dépendant du moment où l’on se trouve dans le processus, pour résoudre notre problématique. [...] En recherche, il s’agit d’opérations visant à recueillir des données pertinentes, à les soumettre à un protocole d’analyse approprié pour générer des connaissances par abstraction et inférence, de façon à résoudre la question qui se dégage de la problématique. [...] En recherche-crédation, la situation est différente en raison de la dimension constructiviste du faire œuvre et de la nature heuristique de la démarche, qui consiste en un va-et-vient continu entre l’exploration, qui mobilise une pensée expérientielle, subjective

³⁰ Par ce terme, nous entendons la recherche-crédation telle qu’elle est définie, notamment, dans les universités canadiennes (Université du Québec à Montréal et Concordia principalement).

et sensible relevant de l’imaginaire, et la compréhension, qui mobilise une pensée conceptuelle et objectivante relevant de la rationalité.³¹ »

Dans le cadre de cette étude, tous les collecteurs interrogés avaient comme point de départ de leur collecte, un objectif de rassembler de la matière pour leur propre pratique artistique, qu’elle soit pour le bal, les groupes folkloriques ou l’enseignement. Cette matière peut être du répertoire musical, dansé, mais également des outils de compréhension de cette pratique et de son ancrage. Nous sommes donc bien dans le cas d’un « va-et-vient continu entre l’exploration, [...] et la compréhension, [...] ». Bien qu’elle n’ait jamais été pensée ni définie par les collecteurs eux-mêmes comme de la recherche-crédation, nous pouvons admettre aujourd’hui que leur démarche était du même type que cette discipline académisée au Québec au début des années 2000.

La plupart d’entre eux ne se présente pas comme chercheurs académiques, et il n’est venu à l’idée d’aucun d’entre eux qu’il faisait de la recherche-crédation. Plusieurs raisons, que nous ne détaillerons pas ici, peuvent l’expliquer. Cependant, il nous semble important de noter que l’une de ces raisons tient au fait que la considération et la légitimité, au sein du monde académique, du savoir « expérientiel, subjectif et sensible »³² tel qu’il est décrit par Louis-Claude Paquin n’est que très parcellaire et relativement récent. En effet, si la recherche-crédation, entendue en ce sens, est admise dans les universités canadienne depuis le début des années 2000, ce n’est pas encore le cas en France et, même au Québec, elle manque de reconnaissance. Pourtant, d’après les travaux des philosophes pragmatistes américains ou, plus récemment, de Bruno Latour ou d’Isabelle Stengers, ils sont au moins aussi constitutifs de la connaissance que les savoirs liés à « la pensée conceptuelle objectivante, relevant de la rationalité³³ ».

2. Une anthropologie des pratiques de la collecte

Dans cette analyse, notre objectif est donc de comprendre les processus de construction de connaissance des collecteurs, mais également la manière dont ils considèrent, eux-mêmes, ces parcours et cette connaissance.

Une anthropologie des pratiques

En observant leur démarche, en tenant compte des liens émotionnels qui se créent, se développent ou s’arrêtent, nous souhaitons proposer une manière de penser la collecte qui ne soit pas uniquement un acte de « sauvetage » ou de récupération de données, mais aussi une pratique créant et relayant du savoir et des connaissances vivantes et actuelles qui occupe une réelle place dans un écosystème et une écologie humaine.

Nous avons défini cette analyse comme relevant d’une anthropologie des pratiques. Les références et l’origine de la méthodologie que nous déployons ici s’ancrent dans les concepts d’écologie des pratiques d’Isabelle Stengers et d’anthropologie symétrique de Bruno Latour. Dans le cadre de cette étude, il s’agit d’observer et d’évaluer les

³¹ PAQUIN Louis-Claude, « Méthodologie de la recherche création », licence CC4, MAJ 30/06/2017, p. 2

³² *Ibid.*, p. 2.

³³ *Ibid.*, p. 2.

pratiques de collectage, non pas selon des « critères scientifiques » issus des champs disciplinaires académiques, mais d'après les considérations, les valeurs et les sentiments d'appartenances communautaires des collecteurs eux-mêmes. Comment considèrent-ils qu'une collecte soit réussie ou non et quelles sont les conditions de cette réussite ? Comment évaluent-ils cette collecte ? Comment les communautés auxquelles ils se réfèrent (les sociétés traditionnelles, l'académie, les autres collecteurs...) le font-elles ? Autrement dit, nous considérons qu'il n'appartient pas à un observateur extérieur à la pratique de l'évaluer selon ses propres valeurs et ses propres attentes. Il ne peut qu'analyser le processus de construction et le cadre dans lequel se tient ce processus. Pour bien comprendre où se situe le changement de paradigme que cela induit, revenons à la définition que donne Marie-Pier Boucher de l'écologie des pratiques :

« Stengers propose l'écologie des pratiques qu'elle introduit comme « [l']invention des manières dont pourraient apprendre à coexister des pratiques différentes, répondant à des obligations divergentes³⁴ ». L'écologie, dans son travail, « est donc la science des multiplicités, des causalités disparates et des créations non intentionnelles de signification ».³⁵ [...] Pratiquer l'écologie, c'est donc apprécier la différentielle des visées et pratiques plutôt que de produire une réduction, une confusion ou une hiérarchie entre les savoirs. C'est se comporter à sa manière, « mais avec les autres et grâce aux autres³⁶ ». C'est donc aussi mettre à l'épreuve ses propres modes d'appartenance, d'interdépendance et d'attachement³⁷. »

Il s'agit donc de déhiérarchiser les savoirs et de considérer les savoirs sensibles – ceux qui nous animent pendant cette étude et ceux des collecteurs – comme vecteurs de connaissances au même titre que les analyses plus objectives de contenus.

Invention, découverte et création : du savoir à la connaissance

Pour aller plus loin dans la compréhension de cette anthropologie des pratiques, la définition de l'anthropologie symétrique de Bruno Latour vient apporter un éclairage non négligeable :

« La mise en œuvre de cette méthode conduit à désacraliser la découverte, l'invention « géniale », en montrant que la production d'un « objet » scientifique ou technique est le résultat de multiples interactions avec l'environnement social, politique, professionnel, de modes d'organisation et de financement, de stratégies individuelles, d'équipes ou d'institutions, etc. L'observation des pratiques permet de démonter le mythe positiviste et rationaliste de la production du savoir et des techniques comme pur processus intellectuel qui détermine la solution optimale à un problème donné³⁸. »

³⁴ STENGERS Isabelle (2007), « La proposition cosmopolitique », dans Jacques Lolive et Olivier Soubeyran, *L'émergence des cosmopolitiques*, Paris, La Découverte, p. 47.

³⁵ STENGERS, Isabelle (1997), « La guerre des sciences », in *Cosmopolitique 1*, Paris, La Découverte/Les Empêcheurs de penser en rond, p. 62-63.

³⁶ STENGERS, Isabelle (2020), *Réactiver le sens commun : Lecture de Whitehead en temps de débâcle*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, p. 70.

³⁷ BOUCHER Maire-Pier, *La Revue / Volume Hors-Série 2020-Le Guin-Stengers : Aventures de pensée*

³⁸ CEREZUELLE, D. (2019), « Une nouvelle théodicée ? Remarques sur la sociologie des techniques de Bruno Latour », *Revue du MAUSS*, n° 54(2), 367-393. <https://doi.org/10.3917/rdm.054.0367>.

La notion qui nous paraît importante à relever ici est l'idée que la découverte d'un air, d'une danse, d'une variation, d'une « œuvre » ou l'invention d'une chanson n'ont rien d'une illumination ou d'un savoir qui se voudrait objectif et indépendant de facteurs sociaux, émotionnels ou techniques. Comme pour la connaissance, il s'agit d'une construction issue d'interactions multiples et de recherche de légitimations extérieures.

De plus, la découverte, l'invention, s'inscrit dans une construction sociale et dépend de ce que l'on pourrait définir comme un potentiel générationnel acceptable. C'est-à-dire qu'une découverte ne sera considérée comme telle que si la société est prête à la considérer comme acceptable. C'est ainsi que la théorie de la relativité générale en philosophie fut présentée, puis rejetée et débattue pendant près de 200 ans avant d'entrer dans le potentiel acceptable de la génération d'Albert Einstein. Physicien, il s'est donc employé à prouver mathématiquement et physiquement que cette théorie était vérifiable, ce qui a été présenté comme une « découverte géniale ». Cependant, « l'invention » de cette théorie est bien antérieure, sans qu'il y ait pour autant matière à remettre en question la pertinence ou l'importance de son travail. De la même manière, les œuvres d'arts ne sont appréciées que dans un cadre social défini. Cela explique, en partie, pourquoi certains artistes sont (re)découverts bien après leur mort, alors que d'autres sombrent dans l'oubli. L'idée, ici, est bien de rappeler que les valeurs de découvertes et de recherches sont elles-mêmes générationnellement définies et socialement ancrées. L'évaluation d'une connaissance ne peut donc se faire que dans le cadre social, générationnel et territorial dans lequel il a été réalisé. Il s'agit surtout de considérer le savoir et la connaissance de manière relative et non absolue. C'est ce que rappelle Romaric Jannel à propos de l'écologie des pratiques :

« Si Isabelle Stengers souhaite poser une "écologie des pratiques", ce n'est pas pour prétendre que toutes les pratiques se vaudraient de manière absolue ; elle note au contraire que toutes ont leur propre régime de légitimité dans un cadre qui leur est spécifique, qu'elles répondent à un certain besoin d'intelligibilité du monde et qu'elles tendent toutes à satisfaire à des obligations qui sont particulières à ces pratiques³⁹. »

En lien avec la recherche-crédation

Il ne s'agit donc pas de comparer les pratiques de recherche et leurs valeurs présupposées, mais bien de les considérer toutes à leur endroit. C'est le propre de la recherche-crédation que nous avons évoqué plus haut, et qui s'inscrit dans le sillage des pensées pragmatistes de William James, Charles Sender Peirce, John Dewey ou encore Alfred North Whitehead. Sans entrer dans les détails du développement de leurs pensées, rappelons que, pour ces auteurs, la notion de connaissance est construite à partir d'informations qu'il ne s'agit pas seulement d'agglomérer pour que cette connaissance existe. Ces informations doivent être vérifiées en pratique, nourries d'expériences pour aboutir à une vérité contextuelle. La connaissance ne peut donc être qu'ancrée et située : elle n'est jamais absolue. Elle doit être construite en conscience, en tenant compte des subjectivités, des différences

³⁹ JANNEL Romaric, « Isabelle Stengers, Cosmopolitiques », Lectures [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 20 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/58015> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lectures.58015>

de points de vue et de leurs édifications. C'est également le sens de la fameuse maxime d'Edgar Morin « pas de connaissance sans connaissance de la connaissance⁴⁰ ».

En l'occurrence, et pour l'étude qui nous occupe, la réalisation de cette anthropologie consiste à observer les choix qui ont été fait par les collecteurs-chercheurs afin de définir leurs propres « savoirs » et leurs propres voies pour y accéder. L'objectif est de mettre au jour et de comprendre leurs vérités, en considérant les liens et les sentiments d'appartenances qui ont dirigés leurs recherches.

3. La collecte ...

Tentons maintenant de réaliser cette anthropologie des pratiques de collectes d'avant-deux de l'ouest de la France. Plusieurs idées ressortent du discours des collecteurs en général. L'une des plus prégnantes est celle que la collecte permet de « sauver » une tradition, une pratique, principalement par le recueil d'une matière (un mouvement dansé) mais aussi de témoignage et de contextualisation de la musique et de la danse. Cette tradition, représentée par des pratiques, a été, par analogie à ces pratiques, historiquement déterminée comme fixe et stable dans les milieux ruraux jusqu'au temps des premières collectes. Par ailleurs, dans les discours, revient souvent l'idée que chaque collecteur est lui-même trop jeune pour observer les « vrais » porteurs de tradition. Nous reviendrons plus tard sur cette auto-dévalorisation a priori, mais restons pour l'instant sur cette idée de sauvetage. En effet, chaque collecteur, peu importe la génération à laquelle il appartient et la période de ces collectes, transmet l'idée qu'il a vu les derniers représentants de la pratique « vivante ». Plusieurs questions se posent alors, dont deux nous intéressent particulièrement ici. La première se situe sur un plan historique et interroge les dates d'existence de cette tradition stable et robuste des milieux ruraux. La deuxième se situe sur le fond, la matière, et interroge ce qui est « sauvé » s'il n'y a plus ni pratiquant ni contexte de pratique.

... comme sauvetage d'une tradition historiquement datée ?

En ce qui concerne la première interrogation, il est intéressant de noter que la réification des répertoires que nous avons évoquée plus haut dans cette étude, peut également être inscrite historiquement. En lien avec l'institutionnalisation des enseignements de musique traditionnelle, proposée par Maurice Fleuret en 1981, et la proposition des cadres d'enseignements par Bernard Lortat-Jacob. Une vision ethnographique a très largement infusé dans les milieux de pratique de traditions populaires. En effet, les cadres d'apprentissages de la musique traditionnelle, définis par les groupes de travail sur la création des diplômes en musique traditionnelle, ont porté l'idée que les musiciens doivent être « éduqués » pour, ensuite, être réintégrés et nourrir leur milieu « d'origine⁴¹ ». Cependant, cette idée a, presque malgré elle, « fixé » temporellement le milieu d'origine. En Bretagne, par exemple, les experts (jurys, enseignants, transmetteurs) jugent les apprenants en fonction de leur rapport aux « sources ». Il est sous-entendu que, pour toute création ou interprétation, il faut se référer à un

⁴⁰ MORIN Edgar, « La connaissance de la connaissance », in *La Méthode*, tome 3, Paris, éditions du Seuil, 1986, p. 25.

⁴¹ À ce titre, voir par exemple le document Compétences souhaitées à la fin des trois cycles de l'enseignement spécialisé, édité pour l'IPMC en mars 1994.

enregistrement de collectage ou à une collecte écrite, le cas échéant. Ces collectages faisant référence à des pratiques sur une période assez courte et précise de l'histoire (de la fin du 19^e jusqu'au milieu du 20^e siècle environ). Tout ceci s'effectue sans tenir compte de l'évolution « réelle » des milieux concernés. L'un des exemples les plus connus, et qui va dans ce sens, est la passion des sœurs Goadec, reconnues unanimement comme porteuses essentielles de la tradition bretonne, pour Tino Rossi. Concrètement, si l'on tient compte de la centonisation dont nous avons parlé plus haut, les airs, les chansons transmises par les sœurs Goadec sont, sans aucun doute, mâtinés de leurs connaissances de la variété franco-italienne, tout comme les styles de danses sont influencés par les danses « modernes » ou « à la mode » au moment des collectes. Pourtant, les pratiques dites traditionnelles ont été réifiées, fixées et attribuées à une période de référence. C'est-à-dire qu'ont été considérés comme « authentiques » ou « purs » des airs de musiques, des pas de danses, des dessins chorégraphiques, issus de la tradition de transmission orale, comme s'ils descendaient en droite ligne des sociétés rurales sans avoir été contaminés par les modes culturelles et sociales successives. Ces pratiques « authentiques » ou « pures » ayant été considérées comme telles jusqu'à la Première Guerre mondiale où les premières « contaminations culturelles » sont acceptées et considérées. Cela peut expliquer, en partie, le sentiment des collecteurs d'être « trop jeunes » pour avoir connus « les vrais ».

Nous faisons ici le lien avec la deuxième question posée par cette idée de « sauvetage », qui existe dans les milieux de pratiques culturelles dites traditionnelles. Quelle matière peut encore être sauvée s'il n'existe plus ni les pratiquants, ni les contextes de pratiques ? Yvon Davy nous racontait, lors d'une réunion collective pour cette étude, avoir collecté le dernier danseur d'avant-deux de Normandie, dans sa véranda, avec trois « jeunes » collecteurs pour partenaires de danse. Mais, s'il s'agit d'une danse à quatre, et à figure, que peut-on sauver d'une pratique en interrogeant un individu unique ? Et, si ce n'est pour la matière, incomplète et parcellaire, que l'on peut trouver, pourquoi le faire ? Qu'est-ce qui incite les collecteurs à continuer si la tradition est déjà envolée ?

... comme acquisition d'une connaissance sensible et émotionnelle par la reconquête de liens, de contextes

Concrètement, et sans en refaire la démonstration, si l'on considère la centonisation comme opérante dans les pratiques culturelles traditionnelles, ce qui importe le plus n'est pas la matière en tant que telle, c'est la connaissance des pratiques et de leur exécution, d'un côté ; des contextes et du « bain culturel » dont sont issus ces airs, ces danses, ces histoires... de l'autre. Il s'agit, en réalité, d'être connecté au moment présent et d'adapter sa pratique à ce moment.

Pour revenir à notre étude, cette conception de la création permet de répondre, en partie à la question de savoir ce que cherchent les collecteurs-chercheurs malgré la disparition de la pratique et des contextes qui lui sont reliés. En effet, par le prisme de la centonisation, il s'agit moins de collecter de la matière que de se connecter au « bain culturel » dans lequel ces pratiques avaient cours. Sans que cela soit conscientisé ou recherché en ces termes par les collecteurs, il nous semble pertinent de penser que la collecte sert de lien. Si elle permet de conserver l'idée que l'objectif est de « sauver », puisque c'est bien le cas, en revanche, ce n'est pas la matière qui importe le plus, c'est plutôt une certaine forme de sociabilisation ou d'humanité, représentée par des contextes de pratiques culturelles spécifiques, qui est visée.

Cette analyse est confirmée par le discours des collecteurs. C'est le cas notamment de Denis Le Vraux, qui nous disait, lors d'un entretien du 6 décembre 2024, que les personnes qu'il avait collectées (pour certaines) « sont devenues des amis », ou encore, lorsqu'on lui pose la question de ce qu'il a appris d'eux, nous répondait : « ce sont des leçons de vie ». On le voit bien, ses réponses ne sont pas liées à la « matière » ou aux « données » qu'il aurait recueillies, mais parlent de sensible : d'émotions, de relations qu'il a tissées avec une personne. C'est ce que l'on pourrait définir comme une « connaissance sensible », du même type que celle décrite par Louis-Claude Paquin pour la recherche-crédation.

Sans considérer que la matière que chacun des collecteurs a pu recueillir est négligeable, loin de là, il nous semble important de prendre en considération cette connaissance sensible et expérientielle qu'ils ont pu développer. En effet, si l'on se replace dans la perspective pragmatiste de la construction de connaissance évoquée plus tôt, la réalité n'est pas accessible directement. C'est un concept qui regroupe l'ensemble des vérités individuelles et subjectives du monde. La vérité ne peut être que subjective et individuelle. Elle est une forme de réalité incarnée par un individu. Il y a donc autant de vérités qu'il y a d'individus. Par ailleurs, la vérité de chaque individu regroupe toute sa connaissance, intellectuelle mais également sensible. C'est-à-dire ses émotions, ses ressentis, ses intuitions... qui passent à travers le vécu. Dans le cadre des pratiques culturelles dites traditionnelles, la musique et la danse n'ont pas la même « saveurs » ou la même « valeurs » en fonction des gens. Une chanson peut évoquer un très bon moment, comme un mauvais. Une « belle » chanson sera donc différente d'un individu à l'autre. La transmission de cette vérité passe donc, en partie, par le sensible. Dans le cas d'un collectage, il s'agit d'une vérité individuelle qui s'inscrit dans un autre temps, un autre contexte, historique comme social donc par définition éloigné de celui du collecteur. Réussir à l'appréhender – c'est à dire la percevoir et la faire sienne – n'est pas chose

aisée par une enquête scientifique. Cependant, que cette vérité soit véhiculée sensiblement, empiriquement, est une idée qui ne nous apparaît pas totalement saugrenue. Cela permet même une meilleure intercompréhension qu'une transmission ex-nihilo par une analyse historique déconnectée.

... comme porte-greffe d'une recherche-action

Cette analyse peut être complétée par la visée ou l'objectif annoncé des collecteurs que nous avons interrogés dans le cadre de cette étude. En effet, chacun d'entre eux a commencé sa collecte dans le but de réunir du répertoire musical et/ou dansé. Comme nous l'avons déjà évoqué, ce répertoire avait pour but de nourrir leur pratique, qu'elle soit de bal, d'enseignement ou de groupe folklorique. Pour Michel Colleu, qui a fait partie des premiers collecteurs de cette zone, il y avait également une volonté d'animer le territoire. Il souhaitait « faire une enquête qui anime le terrain, qui aboutit à une publication qui elle-même nourri... ». De la même manière, Jean-François Miniot a réalisé un DVD de vulgarisation pour transmettre le répertoire qu'il a appris pour qu'il puisse être ajouté au répertoire des groupes et des musiciens et danseurs locaux. Nous pourrions le détailler mais c'est également avec une volonté similaire qu'Yvon Davy a fondé la Loure après avoir réalisé ses premières collectes. Comme dans toute recherche-action, il y a une volonté de transformation ou, à tout le moins, d'action sur la communauté et sur la pratique.

De manière générale, nous pouvons considérer que le collectage peut s'inscrire dans deux types de courants méthodologiques des recherches-actions. Le premier est le courant des méthodologies interprétatives qui regroupent l'ethnographie, la phénoménologie, l'herméneutique, les méthodologies systémiques ou encore les méthodologies inspirées de l'interactionnisme symbolique. Elles ont toutes en commun le fait de ne pas se limiter à « la recherche des relations causales linéaires, ou à la recherche de variables dépendantes ou indépendantes, mais visent à comprendre les phénomènes étudiés, tant du point de vue du chercheur que de celui des différents acteurs par le sens qu'ils leur accordent⁴². » L'autre courant est celui des méthodologies transformatives et de la recherche-action. De manière générale, dans ces méthodologies « Le chercheur agit à la fois comme investigateur, évaluateur mais aussi comme animateur qui facilite la compréhension et la critique⁴³. » Par ailleurs, la recherche-action « requiert la participation des praticiens et des acteurs du milieu⁴⁴ ». C'est exactement le but affiché des recherches que Michel Colleu nous a transmis.

⁴² PAQUIN Louis-Claude, « Méthodologie de la recherche création », licence CC4, MAJ 30/06/2017, p. 11.

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

4. Une pratique transformative

Le sens de la pratique

Si l'on se replace dans le cadre de notre analyse, au-delà de l'apport indéniable que ces collectes apportent en termes de savoirs historiques et techniques qui ont déjà été discutés plus haut, il s'agit pour les collecteurs de transmettre, à leur tour, cette connaissance sensible des pratiques dont ils ont été les receveurs. Malgré eux, ils se retrouvent dépositaires d'un savoir profond, probablement plus qu'imaginé ou même conscientisé, d'une vérité au sens où elle est entendue par les philosophes pragmatistes américains, qu'ils souhaitent, pour la plupart, transmettre en animant le réseau ou la communauté dans laquelle ils développent leur pratique. Michel Colleu parle même de la volonté de faire revivre les pratiques. Comme nous l'avons déjà présenté, ces pratiques sont porteuses d'une socialisation et d'une interaction que les sociétés actuelles ne connaissent plus. Il s'agit donc, au-delà de la transmission d'un savoir sensible, déjà évoqué, de rechercher le sens des pratiques culturelles aujourd'hui dites traditionnelles et de réinvestir ces pratiques avec le sens profonds qu'elles portent. Sans chercher à les reproduire à l'identique, il s'agit de les nourrir pour qu'elles puissent être encore transmises.

La transformation de la connaissance des collecteurs

De plus, il existe également un autre type de recherche transformative que celles décrites plus haut. Celles-ci portent sur le changement, le développement de la personne, du chercheur lui-même, par une réflexion sur sa pratique. Dans le sillage de David Schnön, qui définit que cette approche a pour but de « réhabiliter la raison pratique, les savoirs d'action et d'expérience, l'intuition, l'expertise fondée sur un dialogue avec le réel et la réflexion dans l'action et sur l'action⁴⁵ », Louis-Claude Paquin précise que :

« L'analyse réflexive permet une prise de distance à l'égard de l'expérience immédiate par l'intermédiaire du langage. Il s'agit d'un processus cognitif continu qui porte sur l'aspect opératoire, mais aussi sur l'éthique de la pratique, qui vise à lui donner du sens et à découvrir des savoirs à partir de la pratique⁴⁶. »

Il semble donc que le collectage entre également dans cette catégorie. Chacun des collecteurs interrogés nous a transmis le fait d'avoir eu un regard différent sur sa propre pratique artistique. L'analyse réflexive leur a permis de mieux appréhender leur répertoire (par l'établissement de cartes d'« interdansabilité » dans le cas de Maxime Chevrier par exemple). Par ailleurs, elle les a également menés vers une autre manière de collecter, ainsi qu'à une compréhension plus fine des contextes de pratiques. Tout cela les a conduits à cette « éthique » dont parle Louis-Claude Paquin, qui permet de redonner du sens à ces pratiques, non pas seulement de faire danser lors de bal ou d'ateliers, mais de comprendre, de « connaître » la pratique. Cette éthique de collectage-recherche, si l'on peut le détacher d'un acte de collectage « simple », permet la création d'un relai, d'un lien de transmission qui ne s'applique pas uniquement au collecteur lui-même – ce qui est le cas dans le cadre d'un collectage « simple » –

⁴⁵ SCHNÖN, D.A (1982/1994). *Le Praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*, Montréal, éditions Logiques, p. 96.

⁴⁶ PAQUIN Louis-Claude, « Méthodologie de la recherche-crédation », licence CC4, MAJ 30/06/2017, p. 15.

mais également à toute la communauté. Par cette connaissance complète, issues d'un double savoir – intellectuel et sensible – la transmission devient vivante et porteuse de fidélité autant que de transformation.

Mais avant d'aller plus loin dans cette idée de relai, nous souhaitons revenir à l'acte même du collectage, et à ce qui pousse les gens, encore aujourd'hui, à continuer. Il nous semble important de considérer cette notion de « rencontre », celle d'une personne et de sa vérité. C'est cette rencontre qui permet de (re)créer un lien avec les pratiques et de leur redonner du sens, par l'intermédiaire d'un témoin, qui devient lui-même une partie du lien. En plus de la valeur intrinsèque du collectage et de ce qui peut en être transmis, sa valeur totale est à considérer du point de vue du collecteur. C'est lui qui en retire toute la substance, autant la connaissance intellectuelle, que la connaissance sensible ou émotionnelle d'une personne et, à travers elle, d'une pratique et de son bain culturel. Le lien émotionnel avec une personne permettant d'accéder, ensuite, à une connaissance sensible de la pratique. Comme évoqué plus haut, le va-et-vient entre la pratique et l'analyse, permet, à terme, de nourrir et de donner du sens, non seulement au collectage, mais aussi aux pratiques culturelles transmises à cette occasion.

Réactivation de la pratique en la relayant

Nous terminerons en citant Isabelle Stengers et Vinciane Despret, à propos de transmission, de relai et de transformation :

« Il est des histoires qui ont besoin d'être sans cesse réactivées afin de pouvoir être relayées avec de nouvelles données et de nouvelles inconnues. [...] Relayer, c'est savoir que, s'il doit y avoir fidélité, elle passera par une transformation⁴⁷. »

Concrètement, et pour faire le lien avec notre étude, dans la grande et longue histoire des musiques et danses traditionnelles, le collectage, comme le collecteur, font office de ré-activateur, de relai. L'histoire de ces pratiques a sans cesse besoin d'être réactivée afin d'être relayée. Cependant, les contextes sociaux, techniques, historiques évoluant sans cesse, elles ne pourront l'être qu'avec de nouvelles données et de nouvelles inconnues. La transformation des pratiques dites traditionnelles est donc inévitable si l'on veut les relayer, les réactiver, en leur conservant une fidélité. C'est, en partie, grâce à ce travail de collectage-recherche, cette recherche-action ou recherche-crédation que cela est possible. Lorsque la collecte est éclairée ou infusée par la recherche, que le va-et-vient entre savoirs intellectuels et sensibles est présent, la connaissance ainsi créée est porteuse de sens. Pour le dire autrement, il nous semble important de noter que la reproduction à l'identique de pratiques traditionnelles ne correspond pas à un relai. Elles sont impossibles du fait des modifications de leurs contextes d'exécution. Si l'on veut les relayer, les transmettre, avec fidélité, il faut admettre qu'elles doivent être transformées ; que leur forme importe moins que le lien et l'échange sensible qu'elles permettent et qu'elles portent en elles. C'est l'activation de tous les savoirs qui permet la connaissance réelle et donc le relai, la réactivation et la transmission d'une pratique culturelle et du « bain » qui l'accompagne.

⁴⁷ DESPRET Vinciane, STENGERS Isabelle, et al. (2011), *Les Faiseuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée ?*, Paris, La Découverte, p. 46-47.

BIBLIOGRAPHIE

- CEREZUELLE D. « Une nouvelle théodicée ? Remarques sur la sociologie des techniques de Bruno Latour ». Revue du MAUSS, n° 54(2), 367-393. <https://doi.org/10.3917/rdm.054.0367>. 2019.
- COLLECTIF, « La danse et ses sources », actes du colloque du 31 octobre 1992, Toulouse, Isatis cahiers d'ethnomusicologie régionale, Conservatoire occitan, 1993.
- COLLECTIF, *Tradition et histoire dans la culture populaire. Rencontres autour de l'œuvre de Jean-Michel Guilcher*, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 1990. DUFLOS-PRIOU, Marie-Thérèse, *Un siècle de groupes folkloriques en France*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- COLLECTIF, *Écoutez gens de Mayenne*, Co-éd. Mayenne Culture & Aedam Musicae, Mayenne, 2016.
- CLERIVET Marc, *Danse traditionnelle en Haute-Bretagne : Traditions de danse populaire dans les milieux ruraux gallos 19^e-20^e siècles*, Rennes, éditions Dastum / PUR, 2013.
- CLERIVET Marc, « Des répertoires dansés de Mayenne vus par un chercheur de Haute-Bretagne », in *Écoutez gens de Mayenne*, Co-éd. Mayenne Culture & Aedam Musicae, Mayenne, 2016.
- DESPRET Vinciane, STENGERS Isabelle, et al., *Les Faiseuses d'histoires. Que font les femmes à la pensée ?*, Paris, La Découverte, 2011
- DESROCHES Monique et GUERTIN Ghyslaine, « Musique, authenticité et valeur », in NATTIEZ Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le xxi^e siècle, tome 3 : « Musiques et cultures »*, traduit de l'italien, Arles/Paris, Actes Sud / Cité de la musique, 2005, pp. 5743-755.
- GASNAULT François, « Le Bal populaire à Paris au xix^e siècle », thèse École des Chartes, Paris, 1980. (Cette thèse a été publiée sous le titre : *Guinguettes et lorettes*, Paris, Aubier, 1986).
- GASNAULT François, « Le bal à Paris entre 1800 et 1870 », in « Histoires de bal », actes du colloque de La Villette, septembre 1998, Paris, Cité de la musique, 1998.
- GUILCHER Hélène et Jean-Michel, *L'Enseignement militaire de la danse et les traditions populaires*, ATP, 1970.
- GUILCHER Jean-Michel, *La Contredanse et les renouvellements de la danse française*, Paris, Mouton et Co, 1969.
- GUILCHER Jean-Michel et Yves, « L'histoire de la danse, parent pauvre de la recherche », Paris, Isatis cahiers d'ethnomusicologie régionale, 1994.
- GUILCHER Jean-Michel, *La Tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Spézet-Douarnenez, Coop Breizh et Chasse-Marée/ArMen, 1995 (première édition en 1963).
- GUILCHER Jean-Michel, *La Tradition de danse en Béarn et Pays basque français*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1984.
- GUILCHER Jean-Michel, *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français*, collection « Ethnomusicologie et Anthropologie musicale de l'espace français », Paris, L'Harmattan, 2009.
- GUILCHER Yves, « La danse renseigne sur plus qu'elle-même », in « Danses et société », actes du colloque de Toulouse, 29 octobre 1988, Toulouse, Isatis cahiers d'ethnomusicologie régionale, Conservatoire occitan, 1992, pp 8-26.

GUILCHER Yves, *La Danse traditionnelle en France*, Parthenay, coll. « Modal Folio », ADP et Librairie de la danse, 2001.

GUILLARD Yves, *Le Quadrille tel qu'il se dansait à ses origines*, Le Mans, La Fricassée, 1988.

GUILLARD Yves, « Danse et sociabilité, les Sociétés chorégraphiques dans l'Ouest de la France », thèse de doctorat E.H.E.S.S., Toulouse, 1995.

GUILLARD Yves, *Danse et sociabilité les danses de caractères*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 1997.

GUILLARD Yves, « Les brevets de danse et la sociabilité masculine dans le sud de la Sarthe », mémoire de D.E.A., Le Mans, 1990.

GUILLARD Yves, « Dansez Sarthois », in *Le Cénomane Nouvelle revue sarthoise*, n° 15, Le Mans, 1984.

HOBBSAWM Eric et RANGER TERENCE Ranger [EN] (dir.), *L'Invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006 (éd. originale : *The Invention of Tradition*, 1983).

JOANIS-DEBERNE Henri, *Danser en société, bals et danses d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Bonneton, 1999.

DELZANGLES Fernand, *Danses et chansons de danse d'Auvergne*, Aurillac, Poirier-Bottreau, 1930.

JANNEL Romaric, « Isabelle Stengers, *Cosmopolitiques* », Lectures [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 20 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/58015> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lectures.58015>

LANCELOT Francine, « Les sociétés de farandole en Provence et Languedoc », thèse de 3^e cycle, E.P.H.E., Paris, 1973.

MOURGUES Marcelle, *Les Danses de Provence*, Marseille, Laffitte, 1983.

PRUDHOMMEAU, Germaine, *Histoire de la danse (tome I) : des origines à la fin du Moyen Âge*, Paris, Amphora, 1986.

MORIN Edgar, « La connaissance de la connaissance », in *La Méthode*, tome 3, Paris, éditions du Seuil, 1986.

PAIRE Yvonne & AUGÉ Catherine, « L'engagement corporel dans les danses traditionnelles de France métropolitaine : Une approche par l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé », rapport public direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, 2006.

PAQUIN Louis-Claude, « Méthodologie de la recherche-crédation », licence CC4, MAJ 30/06/2017

RAVIART Naïk, « Danse irlandaise traditionnelle et danse française ancienne. Histoire en deçà, ethnologie au-delà », in *Tradition et histoire dans la culture populaire. Rencontres autour de l'œuvre de J.-M. Guilcher*, Grenoble, centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 1990.

RAVIART Naïk, « Sommes-nous fondés à distinguer des répertoires populaires dans ce que nous font connaître les traités et documents anciens sur la danse ? », in « La danse et ses sources », actes du colloque de Toulouse, 31 octobre 1992, Conservatoire occitan, Toulouse, 1993.

ROUX Sylvain, « Elie Dupeyrat ou l'Eddy Barclay du Quadrille », in « Entre l'oral et l'écrit, rencontre entre sociétés musicales et musiques traditionnelles », actes du colloque de Gourdon (20 septembre 1997), Courlay, Conservatoire occitan/FAMDT éditions, 1998.

SCHNÖN D.A., *Le Praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*, Montréal, éditions Logiques, 1982/1994.

STENGERS Isabelle (1997), « La guerre des sciences », *Cosmopolitique 1*, Paris, La Découverte/Les Empêcheurs de penser en rond, p. 62-63.

STENGERS Isabelle (2007), « La proposition cosmopolitique », in Jacques Lolive et Olivier Soubeyran, *L'Émergence des cosmopolitiques*, Paris, La Découverte, p. 47.

STENGERS Isabelle (2020), *Réactiver le sens commun : Lecture de Whitehead en temps de débâcle*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, p. 70.