

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

21 | 2008

Performance(s)

Jean-Michel Guilcher

Un demi-siècle de recherches sur la danse traditionnelle en France

Yves Defrance et Jean-Michel Guilcher



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1297>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2008

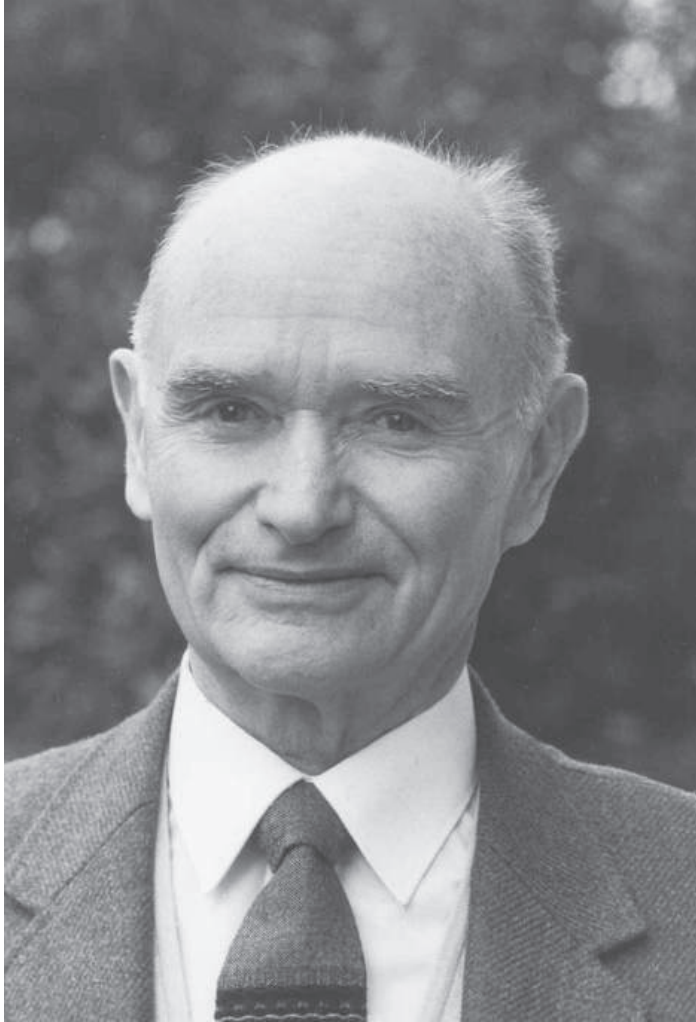
Pagination : 251-267

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Yves Defrance et Jean-Michel Guilcher, « Jean-Michel Guilcher », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 21 | 2008, mis en ligne le 17 janvier 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1297>

Tous droits réservés



Jean-Michel Guilcher

Un demi-siècle de recherches sur la danse traditionnelle en France

YVES DEFRANCE

D'une discrétion exemplaire et d'une honnêteté scientifique sans faille, Jean-Michel Guilcher a réalisé patiemment, avec son épouse Hélène, et parfois ses enfants Yves, Naïk et Môme, une œuvre considérable qui force l'admiration. Ses travaux sur la danse traditionnelle sont d'une portée internationale et font autorité au sein de la communauté scientifique élargie (ethnologues, ethnochoréologues, ethnomusicologues, sociologues, historiens, danseurs, chorégraphes...). La pertinence de ses écrits, d'une lecture très accessible, offre un modèle de méthode, de clarté et de démonstration qui dépasse très largement le champ d'observation qui fut le sien : le domaine français. Les membres de la Société Française d'Ethnomusicologie eurent l'occasion d'apprécier ses talents de conférencier lors d'une brillante communication sur les mécanismes de la tradition orale aux Journées d'Etudes organisées à Saint-Malo, en juin 1994.

Je connais Jean-Michel Guilcher depuis une trentaine d'années. Pédagogue hors pair, à la fois généreux et très rigoureux, il m'a toujours encouragé dans mes débuts de chercheur, acceptant de relire des chapitres entiers de ma thèse qu'il annotait de remarques dont j'apprécie, aujourd'hui encore, la pertinence. Ses publications et son enseignement ont marqué plusieurs générations d'ethnologues du domaine français, tant à l'EHESS de Paris qu'à l'Université Victor Segalen de Brest. À l'âge de 94 ans, Jean-Michel Guilcher continue de recevoir ses anciens étudiants devenus amis, soit à son domicile à Meudon, soit, naguère encore, dans sa jolie petite maison de pêcheur près de la pointe du Raz. Surmontant avec courage les soucis de santé, il poursuit tranquillement son œuvre. D'une étonnante mémoire et d'une vivacité d'esprit remarquable, il continue de nous ravir par la justesse de ses réflexions. C'est avec un grand

bonheur que j'ai pu réunir ici des éléments de nos récentes conversations qui retracent les principales étapes de sa carrière. Le texte qui suit a été relu puis approuvé par Jean-Michel Guilcher.

Y. D.

Enfance et formation universitaire

Vous avez sorti récemment un recueil de chansons de votre enfance à Brest (Guilcher 2001). Avez-vous, dès votre jeunesse, été sensibilisé aux traditions populaires ?

Les rondes et jeux chantés brestois que j'ai réunis me venaient pour la plupart des générations qui précèdent la mienne. Quelques-uns seulement avaient encore cours dans mon enfance. Avant d'habiter Brest, j'avais passé mes premières années en milieu rural au Tréhou dans les Monts d'Arrée où ma mère était institutrice. À Brest, j'avais une grand-mère originaire de l'Aber Ildut-Porspoder (née en 1836) qui, dans son pays, avait été une chanteuse réputée et chantait encore. Je connais de son répertoire ce qu'en avait retenu ma mère, c'est-à-dire les airs et des fragments d'une vingtaine de chansons. Il y a là-dedans des *gwerzioù* qui sont restées classiques : « La chanson de Ker-Ys », « La femme du croisé », « La dame du Faouët », mais à côté de cela tout un répertoire local, dont je ne trouve plus trace aujourd'hui. À Brest, on entendait encore, entre les deux guerres mondiales, des cortèges de dockers, des cortèges de jeunes gens qui passaient dans les rues en chantant des chansons traditionnelles. Celles des dockers étaient pimentées, celles des autres étaient plus convenables. Dans ma famille, tout le monde chantait. Le répertoire avait des composantes multiples. Il devait beaucoup au théâtre. Le théâtre lyrique avait à Brest un public très étendu. Tout cela ne m'a pas préparé à faire des enquêtes sur la danse, mais cela a commencé très tôt à former ma sensibilité musicale et rythmique.

Vous êtes allé au lycée à Brest et après, vous êtes parti faire des études d'histoire naturelle à la Sorbonne. Était-ce une vocation ?

Pas vraiment, non. Je n'avais pas tellement envie d'être professeur d'histoire naturelle. Mais les sciences naturelles m'intéressaient. En particulier tout ce qui touchait à l'histoire des espèces et aux phénomènes d'évolution. La paléontologie et la stratigraphie sont devenues pour moi des disciplines de première importance.

À Paris vous avez suivi l'enseignement de Miss Pledge ?

Oui, mais pas tout de suite. J'avais fait, en Sorbonne, la connaissance d'une étudiante qui, comme moi, s'intéressait à la danse en même temps qu'aux sciences

naturelles. Nous nous sommes mariés à la fin de nos études et, pendant plus d'un demi-siècle, nous avons multiplié ensemble les enquêtes de terrain et les dépouillements de bibliothèques. C'est elle qui, en 1937, m'a fait découvrir l'enseignement de Miss Pledge. Nous n'avons plus cessé de suivre, jusqu'à la disparition de Miss Pledge en 1947.

Qu'est-ce que cet enseignement avait de particulier ?

Miss Pledge était diplômée du Collège d'éducation physique de Chelsea, mais pour elle l'éducation du mouvement était beaucoup plus qu'une éducation physique. Elle avait vocation à être une composante de l'éducation générale, une contribution de première importance pour la formation de la personnalité. L'éducation du mouvement, telle que la pratiquait Miss Pledge, associait étroitement la gymnastique, le jeu et la danse. À la base, la gymnastique. Une gymnastique appropriée à l'âge, au sexe et à l'entraînement des personnes. Miss Pledge fut la première à introduire en France la gymnastique scandinave moderne, en particulier la gymnastique féminine et enfantine d'Elli Björkstén. La première aussi à parler de relaxation. Sur le jeu, elle tirait d'immenses ressources de la culture de son pays. Pour ce qui est de la danse, elle avait sélectionné dans la tradition populaire de divers pays le répertoire dont elle avait besoin. Pour la France, elle faisait confiance aux folkloristes français. En quoi elle n'avait pas toujours raison. Il y avait à la source de cet enseignement des connaissances d'une étendue et d'une qualité exceptionnelles. Miss Pledge ne cessait de les accroître. Elle entretenait des rapports réguliers avec les recherches menées en Grande-Bretagne, dans les pays scandinaves, aux Etats-Unis. Chaque année elle voyageait dans ces pays, et elle reconsidérait tout ce qu'elle savait à la lumière des apports nouveaux.

Cet enseignement débouchait-il sur le spectacle ?

Pas du tout. Les danses que nous apprenions étaient faites pour être dansées, pas pour être représentées. Chaque leçon associait des exercices et des danses. On partait de formes très simples et on accédait lentement à des niveaux plus élevés de compétence. Une progression très exigeante nous mettait par étapes en possession d'une expérience de la danse dont j'ai réalisé plus tard qu'elle avait valeur de base générale. Elle rendait possibles, ensuite, des acquisitions de natures différentes. Nous devons à l'enseignement de Miss Pledge d'avoir pu mener des recherches diversement spécialisées. Sans elle, nous n'aurions rien fait.

Parlait-on d'histoire de la danse ?

En cette matière, nous tenions pour vérité assurée les affirmations des folkloristes britanniques, et en France celles des *Archives internationales de la danse*,

à la suite de Curt Sachs¹. Les travaux de Marcel Jousse sur le mimisme faisaient également autorité. On voyait dans les danses populaires traditionnelles des vestiges d'expressions rythmées extrêmement anciennes dont le sens premier s'était perdu. Vidées de leur contenu religieux ou social, elles continuaient de valoir pour nous par la qualité de leur construction et l'accord étroit qu'elles réalisaient entre pensée musicale et mouvement.

Les années de guerre

Quelles furent vos premières enquêtes de terrain ?

Je venais de me présenter à l'écrit de l'agrégation en 1939 quand la guerre a éclaté. En août 1940, j'ai été démobilisé en zone sud. Ma femme m'y a rejoint. Nous avons alors gagné, à Barèges, dans les Hautes-Pyrénées, le camp de vacances Bernard-Rollet, où nous avons déjà séjourné. Nous avons bon espoir d'y retrouver des camarades, empêchés comme nous de regagner Paris. Nous en avons en effet retrouvé plusieurs, en particulier Jean-Marie Serreau, qui, à l'époque, n'était pas encore l'homme de théâtre qu'il est devenu par la suite². Il était élève architecte. Il avait été affecté pour un temps aux Mines de Pierrefitte-Nestalas (Hautes-Pyrénées). Il y avait fait amitié avec un contremaître originaire de Saint-Savin, dans la vallée d'Argelès, qui, en son temps, avait une réputation de bon danseur. Les jeunes de son village lui demandaient de leur enseigner les danses, un peu perdues de vue, de la tradition locale. Elles consistaient pour l'essentiel en danses d'hommes, réservées à des circonstances particulières, et réputées très anciennes. À quoi s'ajoutaient des danses mixtes, beaucoup moins prestigieuses. Serreau nous a introduits à Saint-Servin. Nous y avons été très bien accueillis. Nous nous trouvions pour la première fois devant un milieu villageois, détenteur d'une tradition originale dont nous ne savions rien. Nous n'avions, pour l'inventorier, ni problématique appropriée, ni méthode d'enquête. Nous ne savions même pas que cela nous manquait. Notre seule ambition était de recueillir un répertoire. Nous nous sommes appliqués à le faire. Ce n'était

¹ Curt Sachs (Berlin:1881-New York:1959), co-auteur du système de classification organologique avec Erich von Hornbostel, est aussi l'auteur de *Eine Weltgeschichte des Tanzes* (Dietrich Reimer/Ernst Vohsen, Berlin, 1933), traduit en anglais chez Norton à New York en 1937, puis en français chez Gallimard à Paris en 1938.

Les *Archives Internationales de la Danse* (1931-1952) établies à Paris, s'efforcent de promouvoir la danse, sous tous ses aspects : techniques, artistiques, historiques ou ethnographiques. Cet

organisme gère des archives et une bibliothèque, mais organise aussi des expositions et des conférences. (cf. Baxmann Inge, Roussier Claire, Veroll Patrizia, *Les Archives internationales de la danse 1931-1952*, Centre National de la danse, Paris, 2006, 245).

² Jean-Marie Serreau (1915-1973), comédien et metteur en scène, dirigea le Théâtre de Babylone à Paris dans les années 1950-60 et fonda le Théâtre de la Tempête à la Cartoucherie de Vincennes après 1968.

qu'une première étape. Au mois d'août de l'année suivante, l'Association Jeune France, à Lyon, m'a chargé de mission dans ces mêmes vallées pyrénéennes, pour étendre et achever le travail ainsi commencé. Je disposais de deux assistants : Françoise Trillat pour les notations musicales, et René Tauziède pour les textes en parler local. Nous avons recueilli avec beaucoup de soin tout le répertoire de la vallée d'Argelès et de la vallée d'Azun. Dans la commune d'Esquièze-Sère, près de Barèges, nous avons recueilli une information abondante sur l'une des danses les plus originales du folklore français, la danse dite du *Baiàr*. Elle associait étroitement la danse proprement dite avec des scènes mimées et des dialogues. Elle avait pour personnage central un acteur, le *Baiàr*, portant une tête et encolure de cheval en bois sculpté (*Baiàr*, en ancien français, est un cheval-bai). Cette danse, propre à Esquièze, n'avait lieu qu'à intervalles très éloignés. Le Musée pyrénéen de Lourdes avait obtenu qu'on la représente en 1923. En 1941, je pouvais encore apprendre d'anciens acteurs-danseurs le détail de ses épisodes successifs. J'ai soigneusement analysé par écrit toutes ces danses du Lavedan, aujourd'hui éteintes. Un éditeur toulousain se montre disposé à les publier, une brochure devrait prochainement communiquer au public les résultats de ce qui fut notre première enquête. Il ne nous venait pas à l'esprit à cette date que nous en ferions d'autres. Encore moins que cela nous acheminerait un jour vers une activité professionnelle.

Qu'est-ce qui vous y a conduit ?

Des questions imprévues se sont posées à nous durant notre séjour à Lyon dans les années 1941-1942. Pierre Schaeffer³, qui fondait alors *l'Association Jeune France*, m'avait proposé de diriger les maîtrises lyonnaises. J'ai décliné l'invitation, mais ai accepté de mettre en route un enseignement de la danse. J'ai fait appel pour cela à Miss Pledge, elle aussi repliée à Lyon. Je suis devenu, quant à moi, l'adjoint de François Berge à la direction d'un bureau de documentation et recherche. Berge avait travaillé au Musée des Arts et Traditions Populaires. Emmanuel Mounier l'avait recommandé pour sa compétence en folklore. Nous sommes vite devenus des amis. Notre bureau tâchait de répondre aux demandes qui lui étaient adressées de toute la zone sud en matière de théâtre, danse, musique, chansons. J'ai passé le plus clair de mon temps dans les bibliothèques lyonnaises,

³ Pierre Schaeffer (1910-1995) est un ingénieur, chercheur, théoricien, compositeur et écrivain, père de la musique concrète et de la musique électro-acoustique. En 1934, il est chargé d'équiper les studios de la Radiodiffusion française. En décembre 1940, il fonde à Lyon l'association Jeune France, présidée par Alfred Cortot, dissoute par Vichy, mais qui resurgit sous la forme

de Studio d'essai qu'il crée en 1942 et où il prépare, clandestinement comme résistant, les émissions de la Libération. L'objet de Jeune France était d'intéresser la jeunesse aux différentes formes d'art par la création d'équipements culturels et d'événements artistiques, et d'employer des artistes au chômage.

où j'ai méthodiquement dévoré tout ce que je pouvais trouver d'ouvrages et de revues traitant de nos traditions populaires.

J'ai ainsi commencé à me former à ce qu'on appelle aujourd'hui l'ethnologie de la France. À l'époque on ne disait encore que folklore. Vers la fin de 1940, Mounier avait demandé à Serreau et moi un article sur les danses traditionnelles et la place qu'elles avaient tenue dans notre vie d'étudiants. Je suis seul responsable de l'article qui a paru peu après dans *Esprit* (Guilcher et Serreau 1941). Je le désavoue totalement aujourd'hui. Nous étions, à cette date, tributaires de ce qu'on nous avait appris; sans moyen d'en juger par nous-mêmes. Henri Marrou devait peu après, sous le pseudonyme de Davenson⁴, critiquer sévèrement cet article. Il dénonçait les «illusions romantiques» des folkloristes, trop portés selon lui à rattacher nos traditions populaires à un passé très lointain. Il rappelait à bon escient la complexité de la société française, l'interpénétration de ses milieux culturels, et l'influence exercée par la culture des classes dirigeantes sur celle des milieux populaires. Marrou n'était que partiellement qualifié pour ce genre d'appréciation. Il ne l'était pas du tout pour ce qui concerne la danse. La compétence de l'historien obligeait pourtant l'ignorant que j'étais à se demander ce qu'il fallait en croire. Les folkloristes avaient, dans leur grande majorité, considéré la tradition comme une mémoire efficace. Elle altérait sans doute, et c'était dommage, mais elle perpétuait aussi, et fidèlement pour l'essentiel. Beaucoup se représentaient les danses de leur terroir comme peu ou pas changées depuis un passé très lointain. S'étaient-ils trompés? Tous et partout? Les méthodes de l'historien ne permettaient pas d'en juger: il ignorait tout du passé de ces danses transmises par la seule pratique vivante. Quant aux défenseurs de l'origine lointaine, ils s'en tenaient à des affirmations sans preuve. Qui croire?

Mon travail à Jeune France m'avait mis en relation avec beaucoup de personnes intéressées par le folklore. Pierre Panis et Suzanne Chemisier m'avaient promené dans les villages du Bas-Berry et fait connaître leurs derniers danseurs de bourrées. Un sondage en Forez m'en avait fait rencontrer d'autres. Je vérifiais qu'il était encore possible, au moins par endroits, d'interroger d'anciens danseurs paysans formés par la seule tradition de leur région. Je commençais dès lors à me demander s'il ne serait pas possible d'attendre quelque chose d'une recherche d'un nouveau genre. À l'exemple de l'histoire naturelle, elle partirait de l'observation directe de milieux vivants. Là où la tradition s'était continuée jusqu'à nous, il devait être possible d'interroger trois ou quatre générations qu'elle avait formées. Et de comparer la façon dont elles avaient vécu une même danse. Si, sur 70 ans, elle

⁴ Entre 1935 et 1960 Henri-Irénée Marrou (1904-1977) rédige, sous le pseudonyme de Henri Davenson, une vingtaine d'articles dans la revue *Esprit*, dont quelques articles sur la musique. Il s'intéresse à l'actualité musicale mais aussi aux troubadours auxquels il consacre un livre. Durant

la Deuxième Guerre mondiale, il publie son célèbre *Livre des chansons*, qui est une sélection de chansons à propos desquelles il expose son point de vue sur l'origine des cultures, La Baconnière, 1944, 589 p., (100 chansons choisies et 139 anciennes commentées avec leur transcription musicale).

se montrait absolument la même, on pouvait concevoir que, sur plusieurs siècles, elle n'ait pas beaucoup changé. S'il fallait, au contraire, constater des différences notables, la théorie de la conservation pure et simple deviendrait indéfendable.

L'aventure du Père Castor

Vous avez aussi une grande expérience de l'édition.

J'ai commencé à travailler avec Paul Faucher⁵ après la dissolution de Jeune France en 1942. Les *Albums du Père Castor* créés sous sa direction s'étaient acquis, à cette date, une réputation mondiale. Ils étaient pour lui une première étape dans l'élaboration d'un outillage pédagogique à venir. Il désirait répondre aux besoins authentiques des enfants, des adolescents et de leurs éducateurs. Paul Faucher se proposait de fonder, le moment venu, un centre de recherche et de création qui se consacrerait à cette tâche. Il y aurait alors à réunir les compétences très diverses qu'appelait la réalisation de ce projet. Nous avons travaillé à le préparer, en Limousin puis en Nivernais, durant les années d'occupation allemande. Après 1945, rentrés à Paris, nous avons mis en route *L'Atelier du Père Castor*. J'y ai beaucoup appris : du travail de création lui-même ; mais aussi des rencontres qu'il occasionnait, et de l'échange d'idées qui en résultait. La culture de Paul Faucher, la richesse de son expérience, la pénétration de ses analyses, faisaient de chaque entretien une source d'enseignements à retenir.

Je ne perdais pas de vue pour autant les problèmes que posait la tradition populaire de la danse. En Haute-Vienne nous avons pu noter à loisir le répertoire traditionnel de Meuzac. Hélène Guilcher devait, en 1958, recueillir en Savoie celui de Saint-Nicolas-de-Véroce. Dès 1945 nous commençons à expérimenter sur la côte ouest du Finistère-nord, une prospection qui se voulait plus ambitieuse. Elle ne se bornerait pas à recueillir un répertoire ; elle aurait à réunir un maximum d'informations sur le danseur traditionnel lui-même, sa psychologie, la connaissance qu'il avait de sa danse, la façon dont il l'avait apprise. Nous étions en quête de façons efficaces de procéder. Dans le même temps, ma réflexion tirait parti de contacts avec des chercheurs dont j'admirais la compétence. Très particulièrement Patrice Coirault.

Vous avez connu Patrice Coirault ?

⁵ Paul Faucher (1898-1967) fut un des pionniers de l'Education nouvelle en France. Dès 1927, il fonde la section française du bureau international d'éducation à Genève. En 1931-1932 commencent de paraître ses *Albums du Père Castor*, qui devaient donner un tour nouveau à la littérature

enfantine. J.-M. Guilcher le rejoint en 1942 en Limousin, et en 1945-1946 l'aide à Paris à former *L'Atelier du Père Castor*, organe de recherches attaché à promouvoir un nouvel outillage pédagogique et culturel. Une petite école est annexée à *L'Atelier*.

Ah, très bien. Dès l'été 1942, William Lemit m'avait fait lire *Notre chanson folklorique*. En 1945, il m'a présenté à M. et M^{me} Coirault, avec qui je n'ai plus cessé d'avoir des relations suivies. Plus tard, j'ai connu Brăiloiu. Pendant deux ans, nous avons suivi ensemble le cours de Chailley sur les modes grecs. Après le cours, nous allions nous installer à «La Closerie des Lilas» et nous y restions jusqu'au soir. La conversation se poursuivait encore sur le trottoir, en va-et-vient entre l'Observatoire et Montparnasse. Brăiloiu possédait une culture française, littéraire et artistique, comme peu de Français en ont. Il pouvait évoquer le Paris de la Belle époque, ses écrivains et ses artistes, aussi bien que commenter ses propres recherches. Il était attentif à l'apport possible de recherches sur la danse. Je pouvais l'entretenir des miennes, et lui dire où en était mon travail de thèse.

S'intéressait-il au folklore français ?

Ah, oui beaucoup ! Il dépouillait méthodiquement tout ce qu'il trouvait le concernant, recueils, collections, ouvrages et articles, dans la bibliothèque du laboratoire de Chailley. Il lui arrivait de m'écrire pour me signaler des choses qu'il croyait pouvoir m'intéresser.

Juste un peu avant cette période-là, il y eut une mission qui ne rencontra pas beaucoup de succès sur le moment. C'était en été 1939. Elle s'est d'ailleurs interrompue en pleine course. Il s'agit de la mission en Basse-Bretagne avec l'abbé Falc'hun⁶, Claudie Marcel-Dubois et la photographe Jeannine Auboyer. Étiez-vous au courant de cette mission ? A-t-elle fait écho de ses travaux, de ses méthodes ?

Nous savions, bien sûr, que cette mission avait eu lieu, mais nous en savions peu de chose. Seulement ce que Falc'hun en avait raconté dans les *Conférences universitaires de Bretagne*. Falc'hun était alors titulaire de la chaire de langue celtique à Rennes. Quand notre recherche a commencé à se montrer productive, je suis allé le trouver. Je lui ai expliqué ce que nous faisons. Lui m'a montré ses cartes linguistiques. Il m'a donné une idée des enseignements qu'il en tirait pour l'histoire de la langue bretonne. Nous avons continué de nous voir. C'est lui, quelques années plus tard, qui m'a dit que nos résultats pouvaient justifier une thèse de doctorat d'État, et que l'Université s'y intéresserait certainement. La perspective s'ouvrait tout à coup que notre recherche, jusque-là toute personnelle, puisse prendre rang d'activité officiellement reconnue.

Vous avez alors préparé une thèse de doctorat d'État ?

⁶ François Falc'hun (1901-1991) fut un brillant linguiste, historien de la langue bretonne, titulaire de la chaire de celtique à Rennes, puis à Brest.

Oui. Et quand le travail a été suffisamment avancé, j'ai présenté ma candidature au CNRS. Je détaillais longuement les questions auxquelles mes recherches s'efforçaient de répondre touchant le fonctionnement de la tradition. Je me rappelle avoir soumis ce texte à Paul Delarue, qui l'approuva chaudement. La commission du CNRS devait en juger autrement. Je n'étais connu de personne, et la danse n'avait pas la réputation d'être un objet d'étude sérieux. L'année suivante, j'ai rendu visite à Valois, dont je savais l'intérêt qu'il portait aux sciences naturelles. Je lui ai donné à examiner la collection du *Montreur d'images* (plantes, oiseaux) dont j'avais eu la responsabilité particulière à l'*Atelier du Père Castor*. Valois a soutenu ma candidature et, en 1955, je suis entré au CNRS. Quelques années plus tard, j'ai achevé la rédaction de ma thèse. Georges-Henri Rivière, qui en avait eu connaissance, s'est arrangé pour me faire rattacher au Musée des Arts et Traditions Populaires. Il me demandait d'y créer un département de la danse, en m'avertissant que ce serait « une médaille en chocolat », ce département ne pouvant disposer d'aucun crédit. Il n'en a en effet jamais eu.

Méthodes de recherche et premiers travaux

Votre recherche en Bretagne vous avait-elle beaucoup appris ?

Avec le temps, oui. D'abord nous avons appris à travailler. Dans les débuts, sur la côte des Abers, nous avançons de proche en proche, village après village. Nous relevions des variantes à un fonds qui restait à peu près le même. Chaque soir, nous rédigeons un compte rendu général de ce que nous avons appris dans la commune. Assez vite, nous avons compris qu'il fallait rédiger un à un les témoignages des informateurs, en respectant leurs contradictions aussi bien que leur complémentarité. Et puis l'avancée de l'enquête nous a mis en présence de terroirs où la tradition se montrait différente. Nous avons alors ajouté à la prospection continue des sondages à distance. Ils nous donnaient à découvrir et à explorer des situations nouvelles ; ce qui en un second temps conduisait à rechercher dans l'espace intermédiaire comment s'était opéré le passage d'une situation à une autre. Chaque terroir nouveau faisait surgir des questions imprévues. Il fallait multiplier les informateurs et les entretiens pour se donner les moyens d'y répondre. Nous ne savions pas jusqu'où s'étendrait notre enquête. Nous étions sans cesse attirés plus loin. Nous avons ainsi étudié une à une 375 communes. Il y a fallu quinze ans.

Quelle vue d'ensemble en retirez-vous ?

Nous nous sommes trouvés au terme devant une géographie bretonne de la danse qu'aucun auteur n'avait fait connaître avant nous. Elle juxtaposait plusieurs

aires d'ampleur inégale, caractérisées chacune par une danse fondamentale qui lui était propre. Plusieurs de ces aires étaient entièrement contenues dans le territoire bretonnant. D'autres se continuaient au-delà de la limite linguistique. Presque toutes réunissaient plusieurs « pays », que l'état final de la même danse distinguait les uns des autres. L'ascendance commune n'était pas douteuse. La question se posait seulement de savoir quelles causes et quels mécanismes avaient conduit à ces différences.

Aviez-vous des moyens de l'apprendre ?

Très inégalement selon l'endroit, car les danses propres au pays n'avaient pas disparu partout à la même date. En Haute Cornouaille, la *dañs tro* avait gardé vie jusqu'aux années 1930. On l'avait redansée dans les bals clandestins au temps de Vichy (Deuxième Guerre mondiale). Des danseurs d'âges différents pouvaient en parler. Sa réactualisation était chose relativement aisée. Aux témoignages parlés on pouvait ajouter l'observation de conduites avec tout ce qu'elle a d'irremplaçable. En Basse-Cornouaille, autour de Rosporden, la suite gavotte-bal avait pris fin vers 1925. Ce sont des souvenirs qu'il fallait rechercher et regrouper. Avec, çà et là, des possibilités de démonstration par quelques personnes. En Trégor finistérien, la tradition de la danse s'était éteinte vers 1914, par endroits plus tôt encore. Les témoignages la concernant étaient plus rares, moins assurés, plus différents d'un terroir à l'autre. Il était plus difficile qu'ailleurs d'en faire la critique. Au total, nous n'avons pas disposé, pour apprendre et comprendre, de ressources partout égales. Nous avons fait de notre mieux pour constituer, à la fois dans l'espace et dans la durée accessible, un réseau d'informations aussi continu que possible. Comparer le témoignage de plusieurs générations à l'intérieur d'une seule commune n'apportait qu'un enseignement limité, mais reprendre l'opération de proche en proche sur une aire étendue conduisait au contraire à découvrir des évolutions d'une portée générale qu'aucun autre moyen n'aurait permis de connaître.

En avez-vous tiré un jugement d'ensemble sur ce qu'avait été la tradition de la danse ?

Évidemment oui, pour la Basse-Bretagne, dans les limites du temps et de l'espace où nous l'avons explorée. Mais, même dans ces limites, la réponse n'est pas uniforme. La tradition finissante avait montré des pouvoirs qui n'allaient pas tous dans le même sens. Plusieurs danses anciennes avaient continué de se transmettre sans beaucoup changer d'apparence. Celles-là tendaient seulement à devenir l'exception. D'autres, également anciennes, avaient disparu, ou n'étaient plus que ruine. En revanche, des danses d'un modèle nouveau avaient trouvé place, dont le passé lointain n'avait connu aucun exemple.



Fig. 2. Bourrée d'Auvergne, dite La Bourrée tournante, menée à l'accordéon diatonique. Carte postale des années 1900-1910. Coll. Yves Defrance.

D'où sortaient-elles ?

Jamais d'une invention de toutes pièces ; toujours de la transformation d'un matériau préexistant. Cela pouvait être au départ quelques figures très simples détachées d'une contredanse ; ou une danse ancienne sur laquelle l'accord avait cessé de se faire ; ou une interférence entre deux composants de provenance différente. Les danses neuves ainsi entrées dans la pratique commune ne devaient pas leurs traits originaux à ce qu'elles gardaient de leur origine, mais bien au refaçonnement qui s'était opéré sur la danse de départ. Ce fut pour nous une découverte très surprenante de constater que la tradition finissante, à côté d'un pouvoir de conserver ou d'amoinrir, avait eu celui, non seulement de transformer mais d'élaborer, de construire, de porter une structure de mouvement à un niveau plus satisfaisant de son contenu ou de sa forme.

Comment ces transformations se sont-elles réalisées ?

Pas une seule fois nous n'avons relevé l'intervention de volontés personnelles s'appliquant à inventer des danses ou à en refaçonner d'anciennes. Nous n'avons jamais observé autre chose qu'un enchaînement progressif de modifications élémentaires. Elles avaient leur source dans la pratique ordinaire de la danse. Plus précisément dans un accroissement de la variation individuelle qui en est inséparable.

Chaque danseur, en effet, actualise, selon sa disposition du moment, une façon de danser sur laquelle tous s'accordent. La variation de personne à personne qui en résulte n'est pas une liberté prise par rapport à une norme ; elle en est une caractéristique intrinsèque de la tradition. La danse n'est pleinement elle-même qu'assortie de toutes ses variantes. Une variation maintenue dans les limites de la pratique ordinaire ne conduit pas nécessairement au changement. Son accroissement inopiné peut le faire. Le cours final de leur tradition a conduit plusieurs danses à ce nouvel état. Avec des conséquences qui n'ont pas été les mêmes pour toutes. Une prolifération tard venue de leur variation a été pour quelques-unes le premier signe du déclin. Mais il est arrivé aussi qu'une tendance durablement présente dans le milieu oriente une sélection involontaire des variantes, en enchaîne quelques-unes au fil du temps, et débouche sur leur totalisation. La donnée de départ a été portée à un état nouveau. Une tendance persistante a conféré une unité à un processus élaborateur à peu près totalement inconscient.

Autres terrains français

Une fois fini le travail sur la Bretagne, vous avez reporté la même recherche sur d'autres régions de France. Voulez-vous rappeler lesquelles ?

Berry, Vendée, Haute Auvergne, Aubrac, Pays Basque, Béarn, Roussillon, Dauphiné. Pour chacun de ces « pays », nous avons mené simultanément l'enquête de terrain et le dépouillement de sources anciennes. Bien entendu l'enquête de terrain n'a pas été développée pareillement partout. En Pays Basque et Béarn, elle nous a retenus longtemps. Ailleurs, il a fallu se contenter de moins.

Je suppose que cela vous a beaucoup appris.

Bien sûr. D'abord cela nous a fait rencontrer plusieurs répertoires régionaux différents, dont chacun est l'aboutissement d'une histoire qui lui est propre, et sur laquelle on peut s'interroger. Et puis cela a permis de reposer en chaque endroit la question qui, pour nous, était fondamentale : comment s'est effectuée la transmission de l'expérience ? Qu'en est-il résulté pour le dépôt transmis ?

De ce dernier point de vue, avez-vous rencontré des situations que vous ne connaissiez pas encore ?

Dans la plupart des régions de France où nous transportions nos enquêtes, nous avons retrouvé, comme en Bretagne, des danses sans réglementation extérieure, accessibles à la collectivité tout entière, ayant la continuité de leur pratique pour seul moyen de se transmettre. Le Pays Basque nous a fait rencontrer autre chose.

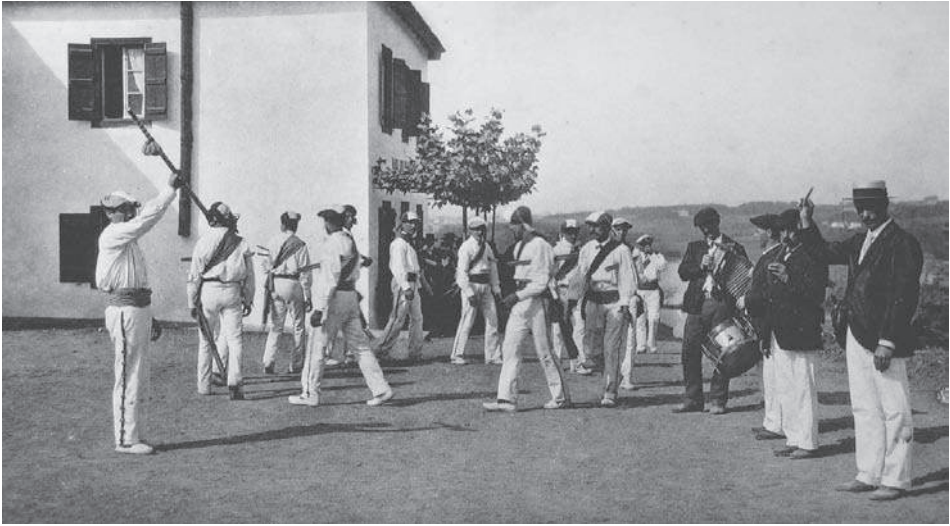


Fig. 3. Danse masculine avec baguettes de la tradition basque, accompagnée par un trio de musiciens: flûte à une main, tambour militaire et accordéon diatonique. Carte postale des années 1910. Coll. Yves Defrance.

La société rurale y avait disposé pour la danse de deux répertoires distincts : l'un banal et pratiqué par tous ; l'autre cérémoniel, réservé aux jours de fête, exécuté par la jeunesse masculine et elle seule. Ce n'était pas pour nous une nouveauté totale. En 1940-41, nous avons observé la même dualité dans les Vallées du Lavedan. Mais nous n'avions fait que recueillir des répertoires. En Pays Basque nous pouvions analyser la différence de leur transmission. La danse récréative s'ouvrait à tous. Elle se perpétuait ou se renouvelait sans que personne en prenne souci. La danse de fête, elle, faisait l'objet d'un enseignement, donné par un maître autorisé aux jeunes hommes en âge de le recevoir. Le maître pouvait être un ancien danseur, choisi simplement pour sa réputation de bon exécutant. Il a pu, en ce cas, borner son ambition à faire correctement reproduire ce que lui-même avait autrefois appris. Mais il a pu aussi être apprécié pour un savoir supérieur à celui de son milieu, enrichi à des sources extérieures comme le théâtre ou l'enseignement militaire de la danse. Il y a des chances alors qu'il se soit appliqué à porter la pratique du pays à un niveau plus brillant que celui qu'on lui connaissait avant lui. Qu'il ait été de l'une ou de l'autre espèce, le maître avait le pouvoir d'imposer à la génération d'élèves qu'on lui confiait la danse et la façon de danser qu'il estimait les plus souhaitables.

Avec des résultats, donc, qui ont différé selon les enseignants ?

Je crois que la volonté de conserver l'a longtemps emporté chez le plus grand nombre. On doit à un nombre inconnu d'enseignants successifs la transmission

jusqu'à nous de versions de sauts basques qui sont restés les mêmes depuis les plus anciennes notations que nous en connaissons. Et celle de plusieurs cortèges itinérants du Labourd et de la Basse-Navarre. En revanche, en Soule, la danse des Satans des pastorales, des épisodes majeurs des *Maskaradak*, ont été refaçonnés par des maîtres tributaires, directement ou indirectement, d'un enseignement militaire de la danse. Le rôle des solistes a grandi, au détriment d'une expression d'ensemble plus ancienne. Des danses comme le *Saut du branle* ou la *Danse du verre* ont pris un visage entièrement nouveau. Non plus, comme en Bretagne, par un simple enchaînement, largement inconscient, de mécanismes élémentaires, mais sous l'effet d'une invention volontaire et réfléchie, exercée par quelques-uns à l'intérieur d'une tradition qui n'y faisait pas obstacle.

Spécificités de la danse française

Vous avez souligné à plusieurs reprises que vous aviez abordé le fonctionnement d'une tradition près de s'éteindre. Pensez-vous qu'elle se soit montrée différente à des époques plus anciennes ?

À certains égards, oui. Nous ne tenons pas suffisamment compte de la date très tardive où l'étude des traditions populaires a commencé à intéresser le public français. Il faut attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour voir publier des collectes d'importance. Il faut attendre 1877 pour voir paraître le premier périodique spécialisé, la *Mélusine* de Gaidoz et Rolland. La *Revue des Traditions populaires* de Sébillot ne commence à paraître qu'en 1886. Les collecteurs savent bien observer des cultures paysannes en voie de disparition ; mais il ne leur vient pas à l'esprit qu'elles aient pu acquérir des traits nouveaux. Sébillot les croit faites de survivances dont beaucoup remontent aux premiers âges de l'humanité. Quantité d'autres pensent comme lui. Les historiens du monde rural nous ont rendus plus prudents. Nous savons que des changements de toute nature, commencés aux derniers temps de l'Ancien Régime, ont profondément renouvelé les structures, les mentalités, la vie de relation des sociétés paysannes. Le XIX^e siècle a été pour la culture qu'elles se transmettaient un temps de remise en cause sans précédent. À plus forte raison nous-mêmes avons eu affaire à des milieux paysans où la pression du groupe sur les individus n'était plus, depuis longtemps, ce qu'elle avait été autrefois. La tradition de la danse manifestait encore un remarquable pouvoir de conserver. Elle montrait simultanément un pouvoir de transformer, à l'occasion de construire, dont rien ne prouve qu'il ait eu la même présence en des temps plus lointains.

Faut-il penser que la tradition a fonctionné autrement à d'autres époques ?

La seule réponse correcte est un aveu d'ignorance. S'il faut absolument avoir une opinion, je dirai qu'à mon sens le pouvoir de conserver a dû l'emporter dans la société paysanne ancienne. Il est frappant de constater qu'aux derniers temps de l'Ancien Régime, quantité de campagnes françaises ont encore le branle comme danse principale, et quelquefois unique. Or, le branle – la danse en chaîne, ouverte ou fermée, sans limites de nombre – est le type de danse le plus ancien que nous connaissions dans notre histoire. Plusieurs danses recueillies de nos jours sont encore rattachables à des branles qu'on trouve attestés et décrits au XVI^e siècle. Il n'est pas question pour autant de contester la possibilité du changement. Il paraît seulement difficile de lui attribuer à toute époque la fréquence, la rapidité et l'ampleur que nous lui connaissons aujourd'hui dans des milieux ruraux en voie de transformation accélérée.

En 1941, vous n'aviez pas répondu aux critiques que vous adressait Davenson. Que lui répondriez-vous aujourd'hui ?

Je suis reconnaissant à Marrou (Davenson) de m'avoir, dans ma jeunesse, délivré des certitudes illusoires que je devais aux autorités de ce temps. Il m'a, du même coup, acheminé vers une recherche personnelle devenue libre de toute idée préconçue. Elle ne m'a pas fait rejoindre la position de Marrou. Elle m'a, au contraire, convaincu que sa façon de voir était, elle aussi, indéfendable. Marrou se présente lui-même, à bien des reprises, comme un « lettré français ». Il l'est effectivement, jusque dans ses limites. Je ne vois rien dans son travail qui dénote le moindre contact avec un milieu rural où une tradition orale aurait gardé quelque importance. Toute son information est livresque. Il a bâti à partir d'elle un édifice théorique assez cohérent pour donner à lui-même et à ses lecteurs l'illusion d'une connaissance aboutie. Des aspects partiels de la réalité s'y trouvent privilégiés aux dépens de plusieurs autres dont il ignore tout.

Pour Marrou, les produits de notre art populaire, qu'il s'agisse de costumes, de meubles ou de chansons, sont d'abord et surtout redevables à des modèles reçus des milieux sociaux supérieurs. Depuis dix-neuf siècles, pense-t-il, une évolution continue abat les cloisons et fait pénétrer jusqu'au fond des campagnes une influence d'art qui prend sa source à Paris. Il n'est pas question de contester le rayonnement jusqu'en milieu rural de modèles artistiques émanant des classes dirigeantes ; j'ai moi-même attiré l'attention à bien des reprises sur ce que leur doivent nos répertoires paysans de la danse. Mais d'abord il s'en faut, et de beaucoup, que ce genre de communication explique tout à lui seul. Et puis, la relation entre culture lettrée et culture paysanne suscite, historiquement, socialement, géographiquement, une foule d'interrogations dont Marrou semble ne s'être fait aucune idée. Son livre laisse l'impression qu'on sait, pour l'essentiel, à quoi s'en tenir. En quoi il fait obstacle à une recherche d'histoire qui n'en est qu'à ses balbutiements. C'est peut-être le reproche le plus grave qu'on doive lui faire.

Bibliographie

- GUILCHER Jean-Michel
- 1956 « Deux danses du Lavedan », *Arts et Traditions populaires*, janv.-mars, 29 p.
- 1958 « La tradition ancienne de danse en Trégor », *Annales de Bretagne* LXV/4 : 489-507.
- 1960 « L'aire neuve en Basse-Bretagne », *Arts et traditions populaires*, janv.-déc.
- 1963 *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*. Paris: Ecole pratique des Hautes Etudes [rééd. Mouton, 1976; Spézet et Douarnenez, Coop-Breiz-Le Chasse Marée/ArMen, 1995; Spézet, Coop Breiz, 2007].
- 1965 « Les formes anciennes de la danse en Berry », *Arts et Traditions populaires*, janv.-mars.
- 1968 « Les derniers branles de Béarn et Bigorre », *Arts et Traditions populaires*, juill.-déc.: 259-292.
- 1969a « Les formes basques de la danse en chaîne », *Arts et Traditions populaires*, janv.-juin: 1-54.
- 1969b *La contredanse et les renouvellements de la danse française*. Paris/La Haye: Mouton, 234 p.
- 1969c « Danses et cortèges traditionnels du Carnaval en pays de Labourd », *Bulletin du Musée basque*,
- 1969d « L'air de godalet-dantza », *Gure Herria* 2.
- 1969e « André Lorin et l'invention de l'écriture chorégraphique », *Revue d'histoire du Théâtre* III, 9 p.
- 1971 « Aspects et problèmes de la danse populaire traditionnelle », *Ethnologie française* 2, 42 p.
- 1975a « Les conditions de la culture traditionnelles en Aubrac », *L'Aubrac*, t. 5. Paris: CNRS: 19-30.
- 1975b « Les danses de l'Aubrac », *L'Aubrac*, t. 5. Paris: CNRS: 298-361.
- 1975c « Les mutil dantza du Haut-Baztan », *Bulletin du Musée basque* 67, 1^{er} trim.; 1976, 1977, 1978, 1979.
- 1981 « Régions et pays de danse en Basse-Bretagne », *Le Monde alpin et rhodanien*, 1^{er} trim.: 33-47.
- 1984a *La tradition de danse en Béarn et Pays Basque français*. Paris: Maison des sciences de l'homme, 727 p.
- 1984b « Le domaine du rigodon: une province originale de la danse », *Le monde alpin et rhodanien* 1/2: *Chants et danses de tradition*: 7-71.
- 1985a *La chanson folklorique de langue française*. Créteil: L'Atelier de la Danse Populaire, 186 p.
- 1985b « Musique, poésie et mouvement dans la pastorale souletine », *Bulletin du Musée Basque*, 1^{er} trim.
- 1990 « Libres propos », *Tradition et Histoire dans la culture populaire. Rencontres autour de l'œuvre de Jean-Michel Guilcher*, (20-21 janvier 1989). Grenoble: Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie. Documents d'ethnologie générale 11 : 321-331.
- 1995 « À la découverte de la danse bretonne. Jean-Michel Guilcher raconte », *ArMen* 67, mai 1995: 14-27.
- 2001 « Rondes et jeux chantés du vieux Brest », *Les Cahiers de l'Iroise* 191, oct. 2001. Brest: Société d'Etudes de Brest et du Léon: 2-75.
- 2003a *Rondes, branles, caroles, le chant dans la danse*. Brest: Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Université de Bretagne Occidentale/Atelier de la Danse Populaire, 437 p.
- 2003b *La contredanse. Un tournant dans l'histoire de la danse française*, Bruxelles: éd. Complexe et Centre national de la danse, [texte de l'édition de 1969, corrigé et complété après relecture critique par Naïk Raviart. Illustration plus complète (dépliant de La Bionni) dans la première], 240 p.

2008 *Danse traditionnelle et anciens milieux ruraux français. Tradition, histoire, société.* Coll. Ethnomusicologie de la France et anthropologie musicale. Paris : L'Harmattan.

GUILCHER Jean-Michel et Jean-Marie SERREAU

1941 «Le chant et la danse populaire. Éléments de culture française», *Esprit*, janv. 1941.

GUILCHER Hélène et Jean-Michel GUILCHER

1952 «La danse ronde en Léon», *Annales de Bretagne* LIX.

1954 «Dérobées et Monferines en Basse-Bretagne», *Annales de Bretagne* LXI/1 : 111-124.

1955 «La danse du loup», *Ar Falz*, juin-juillet.

1970 «L'enseignement militaire de la danse et les traditions populaires», *Approches de nos traditions populaires*. Paris : Maisonneuve et Larose : 273-328.

GUILCHER Hélène

1964 «La danse traditionnelle à Saint-Nicolas-de-Véroce (Haute-savoie)», *Arts et traditions populaires*, janv-mars.

GUILCHER Yves et Jean-Michel GUILCHER

1993 «Les danses traditionnelles dans les milieux ruraux français», *Encyclopédie Clarté*, suppl. au n° de juillet.

1994 «L'histoire de la danse, parent pauvre de la recherche», *Isatis/Conservatoire occitan, Cahiers d'ethnomusicologie régionale* 93, Toulouse.

Film

1995b *Kan ha Diskan*. Film documentaire (52') sur une technique vocale traditionnelle de Basse-Bretagne ; réalisation Violaine Dejoie-Robin, Paris : éd. La Lanterne (conseiller technique : Yves Defrance).

Préfaces de Jean-Michel Guilcher

Jean-François Simon : *Tiez, le paysan breton et sa maison, tome 1 : le Léon*. Douarnenez : Editions de l'Estran, 1982, 304 p.

Georges Delarue : *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, tome I. Grenoble : Centre Alpin et Rhodanien d'Ethnologie, 1977, 537 p.

Louissette Radioyes : *Traditions et chansons de Haute Bretagne. Le répertoire de Saint-Congard et ses environs 1962-1970*. Aix-en-Provence : Édisud/CNRS, 1995, 286 p.

Patrice Coirault : *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, ouvrage révisé et complété par Georges Delarue, Yvette Fédoroff et Simone Wallon. Paris : Bibliothèque Nationale de France, 1996.

Pour la jeunesse

Dans la collection «Albums du Père Castor», Paris : Flammarion.

1947-57 Collection *Le Montreur d'images* (monde végétal, oiseaux), 1947, 1950, 1952, 1953, 1955, 1957.

1947 *Dix danses simples des Pays de France choisies pour la jeunesse*.

1948 *Bernique* (rééditions jusqu'en 1993).

1948 *Les deux bossus*. Dessins de Gerda Muller (rééditions jusqu'en 1993).

1948 *Le violon enchanté* (rééditions jusqu'en 1998).

1949 *Le singe et l'hirondelle* (rééditions jusqu'en 1999).

1951 *Amo le Peau Rouge*.

1952 *Mangazou le petit Pygmée*.

1953 *Jeux de nourrices*.

1954 *Jan de Hollande* (rééditions jusqu'en 1993).