

**THESE DE COTUTELLE**

Pour l'obtention du grade de  
DOCTEUR de l'Université Clermont Auvergne  
et de

PHILOSOPHIAE DOCTOR (PhD) de Norwegian University of Science and Technology

Sciences et Techniques des Activités Physiques et Sportives (74<sup>e</sup> section)

Spécialité : Anthropologie de la Danse

**Etude anthropologique de la création chorégraphique d'un spectacle  
de danse bretonne**

***Abenn Dimeurh* de l'ensemble musique et danse Kevrenn Alré (Bretagne, France)**

**Fabrice David**

Sous la direction de Georgiana Wierre-Gore et Egil Bakka

Présentée et soutenue publiquement le 18 décembre 2018

Devant le jury composé de :

**Michael Houseman**, Directeur d'études, Ve section, EPHE Paris (rapporteur)

**Philippe Pesteil**, Professeur des Universités, 20e section, UBO Brest (rapporteur)

**Géraldine Rix-Lièvre**, Professeure des Universités, 74e section, Université Clermont-Auvergne

**Daniela Stavělová**, Directrice de recherche, Institute of Ethnology, Czech Academy of Sciences (CAS) (rapporteur)



## Remerciements

Concrétisation d'un travail de recherche, la thèse est l'aboutissement d'un chemin balisé de rencontres et d'échanges. C'est un grand plaisir de pouvoir exprimer toute ma reconnaissance et ma gratitude aux personnes et aux institutions qui, à Auray, Clermont-Ferrand, Trondheim, Brest, Paris et ailleurs, m'ont aidé dans ce travail :

Mes directeurs de thèse, Georgiana Wierre-Gore and Egil Bakka, qui m'ont fait confiance, m'ont aidé et encouragé tout au long de mon parcours ;

Les membres de la Kevrenn Alré, qui m'ont accueilli et fait une place au sein du groupe pendant la création de leur spectacle. J'espère de tout cœur que les quelques mois passés à Auray trouveront leur justification par une meilleure compréhension des mécanismes de fabrication d'un spectacle. Si les pages qui suivent sont marquées par la distance du regard analytique qui a transformé une expérience de création en objet d'étude, je n'oublie pas les moments de convivialité et les liens qui se sont tissés lors de mon passage dans le groupe et qui ont fondé ce travail. Si tous méritent d'être nommés, j'ai une pensée particulière pour les responsables et chorégraphes qui ont donné de leur temps et partagé leur savoir avec patience et générosité ;

Celles et ceux qui m'ont généreusement accueilli et hébergé lorsque j'étais sur les routes, durant le processus d'enquête ou pour présenter mon travail : Daniel et Jeannette Carré à Pluvigner (56), Maëla Peden à Vannes (56), Ronan Guyader et Danièle à Escuroles (03), Hélène et Antoine Tahon au Pecq (78), Gilles Lauprêtre à Paris (75), Siri Mæland à Trondheim (Norvège), Mats Melin à Limerick (Irlande).

L'Ecole doctorale LSHS, et ses deux directeurs Eric Lysøe et Ludovic Vialet, pour leur patience et leur compréhension ;

Anne Cazemajou, Krystel Khoury, Laura Fléty et Laurent Gabail ont, quelques années avant moi, mené des travaux de recherche en anthropologie ayant la danse pour thème d'étude. Nos échanges et discussions ainsi que la lecture de leur thèse ont été une source d'inspiration ;

Le personnel des bibliothèques du CRBC à Brest et de la MAE à Nanterre ;

Les participants de l'atelier *La danse comme objet anthropologique* pour leurs contributions à ma réflexion ;

Mes collègues du Laboratoire ACTé à Clermont-Ferrand et du Norwegian Centre for Traditional Music and Dance (Sff) à Trondheim ;

Sigurd et sa famille pour leur hospitalité lors de mon séjour sur l'île de Grytøya ;

Lionel Le Page pour sa contribution musicologique. Sa patience pour me faire comprendre les subtilités de la musique modale et des rythmes boiteux n'a d'égal que sa gentillesse ;

Laurent Bigot et Lionel Morvézen pour leur relecture bienveillante de mes analyses musicales ;

Les nombreux danseurs, chorégraphes et responsables associatifs qui ont su me transmettre leur passion et leur savoir, en Bretagne et ailleurs. J'ai une pensée particulière pour Alain Salou, Raphaël Hellec, Armando Pekeno, Nadège MacLeay, Jean Pomarès, Patrick Jehanno, Annie Bihan, Frédérique Bihan, Anthony Prigent, Agnès Bretel ;

Mon frère Eric a souvent été le premier auditeur de mes idées balbutiantes, le correcteur des mes maladresses et un infatigable partenaire de maïeutique. Sans son écoute, sa patience et sa bienveillance, cette thèse n'aurait pas pu trouver son aboutissement. Je remercie Darlene, Ada-Luz et Lys-Marine, qui ont régulièrement supporté ma présence et eu la gentillesse de partager avec moi le temps de leur mari et de leur papa ;

Mes parents, Martine et Gérard, mon frère Stéphane et ma sœur Elodie pour leur patience et leurs encouragements et, tout simplement, pour leur présence réconfortante ;

Audrey et Corentin pour leur présence, leur soutien, leur compréhension et leur affection. Sans vous, rien ne serait possible.

A ma famille

# Sommaire

<b>Introduction.....</b>	<b>10</b>
« On repart sur un nouveau projet ».....	10
De la scène au terrain.....	11
Le processus d'enquête.....	15
L'objet de recherche.....	25
L'écriture d'un objet en construction.....	29
<b>Chapitre 1. Le championnat national de danse bretonne.....</b>	<b>32</b>
Lever de rideau. « Il y a promesse de mariage... ».....	32
Ethnographier la danse dans son contexte.....	34
1.1. Jour de concours : événement et enjeux.....	36
Une étape marquante dans le calendrier du championnat.....	38
Préparatifs.....	43
La danse bretonne se met en scène.....	46
Résultats.....	49
1.2. La dialectique du concours, entre association et opposition.....	52
Des événements multidimensionnels.....	52
Un environnement de création.....	60
1.3. Le spectacle de danse bretonne, un genre « entre tradition et renouveau ».....	65
Un genre mondialisé, des spécificités locales.....	65
« Tu n'as pas choisi un groupe très représentatif ».....	73
<b>Chapitre 2. Le processus de création chorégraphique à la Kevrenn Alré.....</b>	<b>75</b>
2.1. La suite scénique, un projet pour une équipe soudée.....	76
Une passion qui réunit, des façons d'être ensemble : historique et enjeux.....	77
Le groupe commande le projet.....	87
2.2. Une création collective.....	91
Une multitude de participants.....	93
Contributions et engagement.....	95
Un collectif de chorégraphes.....	100
2.3. La fabrique d'un spectacle.....	109
Chorégrapheur.....	110
Les étapes du processus de création.....	112
<b>Chapitre 3. « On travaille autour d'un fil conducteur » - De l'écoute de la musique à la genèse du thème.....</b>	<b>115</b>
3.1. Au commencement était la musique.....	116
La musique de bagad.....	117
L'alliance musique-danse à la Kevrenn Alré.....	118
Première décision.....	122
3.2. « 60 ans ». La suite du bagad de Lorient 2011.....	124
3.3. En quête d'un thème.....	132
Se mettre à l'écoute.....	133

Rapport à la musique et travail collectif.....	137
De la noce aux préparatifs de la noce.....	139
<b>Chapitre 4. « Et ça nous a permis d'écrire la suite » - Le collectage comme clé de voûte du processus chorégraphique de la Kevrenn Alré.....</b>	<b>142</b>
4.1. Dans les coulisses d'Abenn Dimeurh : mise en exergue du collectage dans le clip d'introduction.....	144
Le « clip de présentation » comme source de données : apports et limites.....	145
Sur le tournage du making-of.....	148
Champ et hors-champ du film.....	151
4.2. Enregistrer les mémoires.....	154
Des voix venues du passé.....	154
Séance de collectage.....	156
Un objet de connaissance.....	160
4.3. Un processus de création.....	163
« Le passé est un pays étranger ».....	163
Le collectage comme dispositif.....	166
<b>Chapitre 5. « Cette année, on est parti sur le thème de la noce... » - Une étape charnière : la présentation du projet de spectacle.....</b>	<b>171</b>
Questions de méthode.....	172
Ethnographie de l'événement.....	173
La méthode audio-visuelle dans l'étude des interactions.....	175
Une situation de communication et son analyse.....	179
5.1. Présentations des protagonistes et du thème du spectacle.....	181
5.2. Les préparatifs d'une noce en pays d'Auray.....	186
Un thème unificateur.....	186
Un spectacle structuré en tableaux.....	187
Les composantes de l'univers spectaculaire.....	189
5.3. Le cadre de la création.....	192
Le concours comme finalité.....	193
Une certaine idée du spectacle.....	195
Limites et contraintes, ou la quadrature du cercle.....	201
5.4. Au cœur du processus : le spectacle et sa création.....	206
Une équipe réunie pour le projet.....	206
La présentation, un moment charnière.....	209
Un temps de fabrication.....	211
<b>Chapitre 6. « Passer du squelette à la chair » - L'écriture chorégraphique comme concrétisation du processus de création.....</b>	<b>219</b>
6.1. De « construire » à « écrire », variations sur un processus de création.....	222
L'atelier du chorégraphe (1) – Anne et Camille en réunion de travail.....	222
Un changement d'échelle et des modalités de travail.....	225
6.2. L'écriture chorégraphique, une dynamique partitionnelle.....	233
L'atelier du chorégraphe (2) – Le cahier de chorégraphie d'Annaëlle.....	234
Ecrire un script : un processus de composition.....	240
6.3. Le montage comme mise en œuvre de la partition.....	250

L'atelier du chorégraphe (3) – En répétition avec Martial.....	250
Un récit dansé.....	255
« Danser à livre ouvert ».....	258
<b>Conclusion.....</b>	<b>263</b>
<b>Bibliographie (Ouvrages et articles cités).....</b>	<b>269</b>
<b>Sources complémentaires.....</b>	<b>278</b>
Documents non publiés.....	278
Filmographie.....	278
Articles de presse cités.....	279
<b>Annexes.....</b>	<b>281</b>
Annexe 1 – Référentiel d'évaluation de spectacle.....	282
Annexe 2 – Présentation de la suite aux danseurs.....	283
Annexe 3 – « Sur la place de l'église ».....	291
Annexe 4 – Notes de collectage.....	292
Annexe 5 – Images de noces en pays d'Auray.....	296
Annexe 6 – Calendrier de montage.....	297
Annexe 7 – Tableau prévisionnel du spectacle « répartition danseurs costumes ».....	298
Annexe 8 – Extraits du cahier de chorégraphie d'Annaëlle.....	299
Annexe 9 – Abenn Dimeurh : déroulé du spectacle.....	301
Annexe 10 – Suites scéniques de la Kevrenn Alré 2008-2012.....	302
Annexe 11 – « La veillée ».....	303

*« On pourrait être tenté de croire qu'il suffirait de connaître les pas, les attitudes et les mouvements essentiels de la danse spectaculaire pour mettre sur place un ballet, à la condition de posséder également le sens des ensembles, des groupes et de leurs évolutions harmonieuses ou géométrique. Or l'art du ballet est autrement complexe ».*

Pierre Tugal  
*Petite histoire de la danse et des danseurs*

*« Il comprit que les associations renforcent l'homme, mettent en relief les dons de chacun et donnent une joie qu'on éprouve rarement à vivre pour son propre compte ».*

Italo Calvino  
*Le baron perché*

*« [...] comme si, avec des données disparates, j'avais pu construire une vraie pièce de théâtre dont j'étais en même temps l'auteur, le spectateur et l'acteur. ».*

Miche Déon  
*Un taxi mauve*

## Introduction

### « On repart sur un nouveau projet »

A l'issue de la célébration de leur soixantième anniversaire en 2011<sup>1</sup>, les responsables de la Kevrenn Alré avaient envisagé pour un temps de prendre une année sabbatique<sup>2</sup>. La saison qui venait de s'écouler avait été particulièrement chargée. Concours, spectacles et festivals s'étaient succédé à un rythme soutenu<sup>3</sup> et, les festivités des « 60 ans » venant couronner le tout, les membres du groupe se disaient, en fin d'année, « heureux, mais fatigués »<sup>4</sup>. Cet anniversaire avait conclu un cycle et nombre de danseurs et de musiciens avaient choisi ce moment pour quitter le groupe ou passer la main des responsabilités. De ces changements, le plus remarqué était le départ de Fabrice Lothodé de son poste de *penn-soner* (directeur musical), un poste qu'il occupait depuis 1998. « C'est une page de notre histoire qui se tourne », affirmait Tangi Saout, le président de l'association<sup>5</sup>.

A l'issue de l'Assemblée Générale de fin d'année<sup>6</sup>, le groupe se retrouvait avec à sa tête deux nouveaux directeurs, pour la musique et pour la danse, et l'année 2012 était annoncée comme « une année de transition »<sup>7</sup>. Le nouveau bureau de l'association mit fin aux hésitations de la rentrée : « on repart sur un nouveau projet, avec pour premier objectif d'assurer correctement la transition cette année. On fera les concours, mais moins de sorties à côté » (Tangi Saout)<sup>8</sup>. Des nombreux échanges qui s'étaient tenus quant à l'avenir du groupe, les nouveaux responsables en avaient conclu qu'il fallait un projet à même de créer une émulation dans une troupe affectée par les changements en cours et de mobiliser ceux qui

---

<sup>1</sup> L'association a été fondée en 1951 à Auray. Tous les dix ans, l'anniversaire de cette fondation donne lieu à des festivités. Pour ses soixante ans, le groupe a organisé différents événements (concerts, spectacles, expositions, stages de musique et de danse) à Auray et dans les communes environnantes durant l'été 2011. Cette célébration s'est achevée par un « temps fort » le week-end du 16 au 18 juillet. Autour de la Kevrenn Alré, plusieurs groupes de danseurs et musiciens ont pris part à un spectacle, des concerts, des parades et un *fest-noz*. Le dimanche, un repas des anciens membres a clos le week-end. Le programme complet de cet événement est détaillé dans *1951-2011 Kevrenn Alré, soixante ans de culture bretonne* (Kevrenn Alré 2011).

<sup>2</sup> La Kevrenn Alré appartient à deux confédérations : Bodadeg ar Sonerion pour la musique et Kendalc'h pour la danse. La participation au concours annuel y est obligatoire pour se maintenir dans sa catégorie. Une année sabbatique est une année durant laquelle un groupe ne participe pas au concours, mais est maintenu dans sa catégorie.

<sup>3</sup> Les différents pupitres de la Kevrenn Alré ont participé à trente-cinq manifestations en 2011, quand une saison ordinaire en comptabilise généralement une vingtaine.

<sup>4</sup> « Kevrenn Alré. Le début d'une nouvelle ère », *Le Télégramme*, 6 décembre 2011.

<sup>5</sup> « Bagad. Julien Le Blé nouveau directeur artistique », *Le Télégramme*, 7 novembre 2011.

<sup>6</sup> Tenue le 3 décembre 2011 dans ses locaux, Espace Pierre Guillet, Auray.

<sup>7</sup> *Le Télégramme*, 6 décembre 2011.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

hésitaient à s'engager pour une nouvelle saison. Pour impulser un changement tout en assurant la continuité, que ce soit chez les danseurs ou les musiciens, il fut donc finalement décidé que l'idéal serait de participer aux concours de l'année à venir.

Peu de temps après, le lecteur attentif de la presse locale pouvait se faire une idée de ce que préparait « la Kevrenn », comme on l'appelle à Auray. Un premier article relatait la rencontre entre une équipe de danseurs et des anciens dans le village voisin de Brec'h, afin d'interroger leur mémoire et de collecter des chansons, des danses et des coutumes de mariage en pays d'Auray<sup>9</sup>. Un autre article était publié dans les premiers jours de 2012 afin de présenter les projets du groupe pour l'année à venir et la nouvelle responsable de la danse, Alice Conan, déclarait : « un nouveau spectacle est en préparation »<sup>10</sup>. Six mois plus tard, ce spectacle intitulé *Abenn Dimeurh* [Mardi prochain]<sup>11</sup> était donné pour la première fois sur la scène du Pavillon de Quimper à l'occasion de *Dañs Excellañs*, la première épreuve scénique du concours de la Confédération Kendalc'h.

### **De la scène au terrain**

De la genèse à la première prestation publique, la création de ce spectacle a représenté, pour tous ceux qui y ont pris part, une aventure humaine et artistique dont j'ai choisi de faire un objet de recherche. Ensemble de musique et danse bretonnes basé à Auray dans le Morbihan<sup>12</sup>, la Kevrenn Alré est une association constituée d'un bagad et d'un ensemble de danse<sup>13</sup>. Ce dernier, constitué d'une quarantaine de danseuses et danseurs amateurs, est un groupe reconnu pour sa qualité par son classement en catégorie « Excellence » de la Confédération Kendalc'h<sup>14</sup> et ses onze titres de Champion de Bretagne. Sa participation au concours implique, chaque année, la production d'une « suite scénique » inédite de 25 minutes. C'est pour le besoin de ce concours que le groupe a créé un spectacle qui, en 2012, avait pour thème les préparatifs d'une noce en pays d'Auray vers 1900. Cette thèse se donne pour objet central de décrire et d'analyser le processus de fabrication de ce

---

<sup>9</sup> « La Kevrenn Alré collecte chants, danses et coutumes », *Le Télégramme*, 26 décembre 2011.

<sup>10</sup> « Kevrenn Alré. Un nouveau spectacle en préparation », *Le Télégramme*, 5 janvier 2012.

<sup>11</sup> En Bretagne, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, les mariages étaient habituellement célébrés un mardi.

<sup>12</sup> Auray (en breton *An Alré*) comptait 13 299 habitants au 1<sup>er</sup> janvier 2013, ce qui la classait au 7<sup>e</sup> rang des communes du Morbihan. En ligne [www.insee.fr](http://www.insee.fr) [consulté le 16/02/2017].

<sup>13</sup> Le terme *cercle celtique* est communément utilisé en Bretagne depuis l'entre-deux guerres pour désigner un groupe de danses traditionnelles de spectacle. La Kevrenn Alré ne l'utilise pas dans sa communication, mais ses membres, au quotidien, parlent du « cercle » pour désigner le groupe de danseurs.

<sup>14</sup> Les groupes sont classés en cinq catégories, en fonction de leur niveau. La catégorie « Excellence » est celle qui rassemble les groupes de plus haut niveau. Les résultats du concours annuel établissent un classement des groupes au sein de chaque catégorie. Ce classement décide d'un éventuel passage dans la catégorie supérieure ou inférieure pour l'année suivante.

spectacle.

A la fin de l'année 2011, ce qui allait devenir *Abenn Dimeurh* n'était encore qu'une idée aux contours imprécis dans l'esprit des chorégraphes de la Kevrenn Alré quand j'ai repris contact avec eux pour leur exprimer mon souhait de suivre le groupe dans la création de sa nouvelle suite scénique. Ma rencontre avec la Kevrenn Alré datait de 2010. J'y avais fait un premier terrain exploratoire de novembre 2010 à mars 2011 et mes premières observations, ainsi que l'accueil que l'on m'y avait réservé, m'avaient convaincu que cet ensemble pourrait être le terrain d'enquête que je recherchais pour la thèse. Cette première période de terrain m'avait permis de prendre contact avec le groupe dans le cadre de mon travail de recherche, mais l'amateur de danse et de musique bretonne que j'étais connaissait déjà la Kevrenn Alré, dont je possédais quelques enregistrements et que j'avais déjà eu l'occasion de voir sur scène.

Mon parcours ressemble à celui d'autres chercheurs qui, impliqués dans la pratique de la danse, que ce soit en amateur ou en professionnel, choisissent par la suite d'en faire un objet de recherche (Nordera 2014). En tant que membre d'un groupe de spectacle de danse bretonne, j'ai pratiqué intensément la danse en amateur pendant une vingtaine d'années<sup>15</sup>. Au fil du temps, ma pratique de danseur et de chorégraphe ainsi que mon expérience de spectateur m'ont amené à m'interroger sur la mise en scène des spectacles de danses traditionnelles et leur processus de création. C'est donc dans un questionnement suscité par une expérience personnelle que cette recherche trouve son origine, ce qui l'ancre dans une tradition universitaire que l'anthropologue américaine Ellen Badone a su habilement formuler : « It is my suspicion that most, if not all, academic research constitutes, at some fundamental level, an effort to resolve basic anxieties, concerns or contradictions within the personality of the researcher »<sup>16</sup> (Badone 1989, xii).

Ce désir de comprendre ma pratique a trouvé un cadre de recherche au département d'ethnologie de l'Université de Brest et ma démarche s'est concrétisée par un Master soutenu en 2009<sup>17</sup>. Prenant appui sur mon expérience de danseur et de chorégraphe, j'avais, dans mon

---

<sup>15</sup> J'ai été, de 1996 à 2015, membre de l'*Ensemble des Arts et Traditions Populaires du Léon – Bleuniadur* à Saint-Pol-de-Léon (Finistère). Fondé en 1977, le groupe se définit comme un « ballet populaire de danses et de musiques bretonnes » (site [www.bleuniadur.com](http://www.bleuniadur.com), Consulté le 20/04/2016). J'ai participé aux activités du groupe en tant que danseur, formateur et chorégraphe. J'y ai également assumé diverses responsabilités d'encadrement, dont celle de président de l'association de 1998 à 2015.

<sup>16</sup> « J'ai le sentiment que nombre de recherches universitaires, sinon toutes, représentent avant tout pour le chercheur une tentative d'apaiser ses principales angoisses, préoccupations, ou contradictions » (ma traduction).

<sup>17</sup> *Le corps, la scène, le sens : enjeux de la création chorégraphique dans le spectacle de danse folklorique en Bretagne*, sous la direction de Jean-François Simon, Université de Bretagne Occidentale (Brest), octobre 2009.

mémoire, essentiellement posé les bases contextuelles et épistémologiques d'une recherche sur les formes spectaculaires de danse traditionnelle en Bretagne. En somme, et pour reprendre le titre du séminaire disciplinaire qu'animent Georgiana Wierre-Gore et Michael Houseman<sup>18</sup>, je m'étais attaché à construire le spectacle de danse bretonne comme un « objet anthropologique ».

Les questionnements formulés dans ce travail appelaient un approfondissement, ce qui nécessitait de mener un travail de terrain dans un contexte différent, c'est-à-dire un autre groupe que celui auquel j'appartenais. Cette perspective n'était pas sans générer chez moi quelques inquiétudes. Si le terrain continue de revêtir, en anthropologie, un certain caractère initiatique, et constitue, pour l'apprenti-ethnologue, un véritable rite de passage<sup>19</sup>, c'est parce que sa mise en œuvre implique un saut dans l'inconnu. Au travail d'enquête nécessaire pour construire un mode de connaissance auquel on ne peut accéder sans lui, le terrain associe une expérience qui peut ressembler à une « épreuve » (de La Soudière 1988), à commencer par la « mise entre parenthèses de soi »<sup>20</sup> (Izard 1991, 471). En ce qui me concerne, il me fallait d'abord affronter les implications liées à ma position d'*insider* dans le monde du spectacle de danse bretonne. Si, au moment où j'écris ces pages, je n'ai plus qu'une pratique occasionnelle et récréative de la danse bretonne<sup>21</sup>, j'étais alors pleinement investi dans mes activités de danseur et de chorégraphe. Ma proximité avec mon terrain de recherche allait poser question, et nécessiterait de négocier le passage de mon statut de danseur à celui d'enquêteur. Avant d'en arriver là, il me fallait d'abord trouver un groupe susceptible de m'accueillir, et j'étais particulièrement inquiet de la façon dont ma demande serait reçue. Ces craintes étaient fondées, puisque c'est mon activité d'alors au sein du groupe Bleuniadur qui m'a valu un refus de la part du responsable d'un groupe que j'avais contacté. A ma demande de venir assister à des répétitions, il m'a répondu : « Je vois le principe et je trouve ça très bien. Ça ne poserait pas de problème, si c'était quelqu'un de l'extérieur [...]. Mais je trouve cela un petit peu délicat, par rapport à qui tu es et ce que tu fais [...] » (entretien téléphonique, le

<sup>18</sup> L'atelier « La danse comme objet anthropologique » est un séminaire mensuel consacré à l'anthropologie de la danse. Créé en 2004, il se tient dans les locaux du CNRS à Ivry-sur-Seine (94) et est co-animé par Michael Houseman et Georgiana Wierre-Gore.

<sup>19</sup> En plus de la nécessité scientifique du travail de terrain qui fait l'essence de la démarche anthropologique, de nombreux chercheurs ont mis en avant le caractère symbolique de cette expérience, dans le sens où elle fonde le statut de l'anthropologue (Cazemajou 2010, 20).

<sup>20</sup> C'est ainsi que Michel Izard caractérise une certaine conception de l'observation participante, « qui aurait pour fonction de *dissoudre* la présence de l'observateur parmi les observés » (1991, 471) (c'est moi qui souligne).

<sup>21</sup> En 2013 et 2014, j'ai connu des problèmes de santé qui m'ont amené à réduire mes activités extra-professionnelles. J'ai donc cessé de danser au sein de mon groupe de spectacle, d'abord provisoirement, puis définitivement en 2015. J'ai alors mis un terme à l'ensemble de mes activités au sein de l'association et passé la main de mes responsabilités.

03/12/2010).

Alors que je travaillais à définir des critères fondamentaux me permettant de choisir un groupe sur lequel s'appuierait mon étude<sup>22</sup>, une rencontre accéléra le cours des choses. Le hasard se présenta en la personne de Maëla, une ancienne danseuse de Bleuniadur, que je croisais après être resté longtemps sans nouvelles. Partie de Bretagne pendant trois ans pour faire ses études, Maëla venait de s'installer dans le Morbihan où elle avait trouvé du travail et, souhaitant réintégrer un groupe de spectacle, avait rejoint la Kevrenn Alré. En raison de la distance, faire mon terrain dans un groupe du Morbihan était une possibilité que je n'avais pas envisagée mais, à tout hasard, je lui exposais mon projet.

Maëla me rappela quelques jours plus tard pour me donner les coordonnées d'Annaëlle, la responsable du groupe. Maëla lui avait parlé de ma recherche, et celle-ci attendait que je la contacte. Je téléphonai donc à Annaëlle et lui demandai s'il était possible que j'assiste à une répétition. A l'issue d'une discussion très cordiale, elle me répondit qu'il n'y avait « pas de problème » et qu'elle trouverait d'ailleurs intéressant d'avoir « un regard extérieur »<sup>23</sup> (entretien téléphonique, novembre 2010). Le vendredi suivant, je prenais donc la route pour Auray et allais me présenter à la répétition hebdomadaire. J'exposerai plus loin les modalités concrètes de mon insertion dans le groupe, mais cette prise de contact a été importante pour situer dans quel état d'esprit s'est faite mon entrée sur le terrain. La Kevrenn Alré concordait avec quelques priorités que j'avais définies : le groupe était reconnu en Bretagne pour la qualité de ses spectacles et le trajet hebdomadaire pour rejoindre Auray – environ deux heures – me paraissait raisonnable. Mais pourquoi la Kevrenn Alré, quand d'autres groupes plus proches auraient tout aussi bien fait un terrain d'étude adéquat ? Annaëlle avait répondu favorablement à ma demande et j'avais été bien accueilli lors de mes premières visites. Le fait de me voir accepté, après le premier refus, a suffi à décider mon choix.

C'est ainsi que j'ai commencé à assister aux répétitions de la Kevrenn Alré, jusqu'en mars 2011, où je suis parti pour la Norvège pour un séjour de quatre mois dans mon

---

<sup>22</sup> Deux critères me semblaient prédominants : la qualité du groupe et sa localisation. Si le critère de qualité peut sembler subjectif, celui-ci pouvait être attesté par l'appartenance du groupe, sur la durée, à la catégorie supérieure de sa confédération. Je souhaitais également mettre un peu de distance avec mon territoire de pratique, sans pour autant devoir faire trop de route pour aller assister aux répétitions du groupe chaque week-end.

<sup>23</sup> Cette expression est revenue régulièrement dans la bouche des différents responsables du groupe à l'occasion de nos échanges et entretiens pour expliquer leur intérêt pour la présence d'un ethnologue au sein du groupe. Ils ne m'ont jamais demandé de faire un compte-rendu de mes observations ou conclusions, mais ont plusieurs fois exprimé le fait que mes questionnements les amenaient à mettre en mot leurs façons de faire et à s'interroger sur leur pratique.

université de co-tutelle. A mon retour, pendant l'été, je suis allé voir la Kevrenn Alré se produire dans différents festivals, et j'ai à nouveau assisté à quelques répétitions. Mais c'est à partir de l'automne 2011, avec le début d'une nouvelle saison, que l'enquête a véritablement démarré. L'équipe de chorégraphes s'est mise au travail pour préparer sa nouvelle suite scénique, c'est alors que j'ai pu observer l'activité du groupe dans son intégralité<sup>24</sup>. C'est à ce moment-là que l'objet de recherche a véritablement commencé à se construire et qu'a été recueillie la majorité des données.

Deux projets se sont alors rencontrés, du type que Jean-Pierre Boutinet qualifie de « projets d'objet » (2007), car ils visent tous les deux à produire des objets bien identifiables : un objet culturel et artistique d'une part (un spectacle de danse bretonne) et un objet scientifique d'autre part (un document de recherche universitaire). Cette thèse est le fruit de cette rencontre.

### **Le processus d'enquête**

Il me paraît nécessaire, à ce stade, d'aborder quelques spécificités du terrain, et de sa construction. Mon enquête au sein de la Kevrenn Alré s'est étalée sur une période de deux ans, de novembre 2010 à novembre 2012, alternant ethnographie extensive et intensive, phases d'immersion et de mise à distance<sup>25</sup>. Durant cette période, j'ai suivi le groupe dans ses activités artistiques (répétitions, stages, réunions, ateliers), ses prestations (festivals, spectacles), ainsi que tout ce qui touchait, de près ou de loin, à la vie associative. En parallèle aux temps de travail et aux représentations, j'ai ainsi pris part à la vie sociale des danseurs : moments de convivialité en fin de répétition, repas d'après spectacles, fêtes de fin de festival, soirées entre amis. Nombre de ces moments ont permis de tisser des liens avec les danseurs, de comprendre l'environnement du groupe et de situer l'activité de création dans son contexte socio-culturel.

Durant ces deux ans, les membres de la Kevrenn Alré ont mis en œuvre plusieurs projets artistiques, de natures différentes en fonction des lieux de production, des nécessités

---

<sup>24</sup> Le processus était en fait déjà entamé, car les chorégraphes avaient défini un thème pour le spectacle, mais je ne l'ai appris qu'au bout de quelques semaines sur le terrain.

<sup>25</sup> Ces différentes modalités ont dépendu essentiellement du planning des répétitions de la Kevrenn Alré et de la nature des activités du groupe. Chaque épreuve du concours était suivie d'une période de repos sous la forme d'une pause dans les répétitions, m'éloignant du terrain pour un temps. Par ailleurs, une ethnographie intensive, impliquant une observation en immersion, n'était pas justifiée, notamment durant la période estivale quand les danseurs se produisaient dans les différents festivals sans apporter aucune modification à leur spectacle.

du concours et des envies de certains danseurs ou chorégraphes<sup>26</sup>. La suite scénique de 2012 n'est que l'un de ces projets. Elle répond à un besoin précis, circonscrit dans le temps. Elle a cependant pour caractéristique d'être le projet prioritaire de l'année, c'est-à-dire le seul qui mobilise l'ensemble des membres du groupe et de ses ressources.

Pour enquêter sur la création de ce spectacle, le dispositif que j'ai mis en œuvre a largement procédé des observations faites lors de ma première phase de terrain. Au cours des quelques mois que j'avais passés au sein de la Kevrenn Alré fin 2010-début 2011, j'avais observé les répétitions du groupe, sans réellement savoir ce que je venais y chercher. En mars, les chorégraphes posaient les fondations d'un nouveau spectacle sur les jeux et les sports en Bretagne quand je suis parti pour la Norvège. Mon séjour terminé, et de retour en Bretagne, je suis allé assister, au début du mois de juillet, à la représentation de *Damb de'hi !* au festival « Folklores du monde » de Saint-Malo<sup>27</sup>. Je découvris alors avec étonnement le résultat de leur travail.

J'avais suivi les premiers pas du projet, écouté attentivement les chorégraphes m'expliquer leur processus de création et assisté à quelques réunions préparatoires et répétitions de montage. Ce qui n'était encore, cinq mois plus tôt, que quelques propos échangés lors de conversations informelles et quelques ébauches d'idées jetées sur le papier se déroulait maintenant devant moi comme une entité achevée. Ce jour-là à Saint-Malo, en situation de spectateur, j'ai pris conscience du hiatus entre mes premières observations et ce que je voyais sur scène. J'avais le souvenir de quelques images, jeux, pas de danses, ébauches de mouvements, et voilà que se déroulait sous mes yeux un spectacle entier, enchaînant les tableaux et mêlant danse, musique, chant et théâtre. Du projet à sa réalisation, de la théorie à la pratique, je me suis aperçu qu'il y avait des chaînons manquants dans ma connaissance du processus de création. Ce constat a généré une série de questions sur le chemin parcouru durant ces quelques mois par les danseurs et les chorégraphes de la Kevrenn Alré. Comment, à partir des idées initiales, en étaient-ils arrivés à ce résultat ? Comment leur processus créatif avait-il été mis en pratique pour produire ce spectacle ?

A un moment où je m'interrogeais à la fois sur l'objet de ma recherche et la méthode

---

<sup>26</sup> Parmi les projets mis en œuvre durant ces deux années, on peut citer, par exemple : « Ar famiji », pièce croisant la danse bretonne et l'univers culturel des Tsiganes d'Europe centrale, créée pour le concours de création *Faltziañ* (Landerneau) en 2011 ; les pièces créées pour l'épreuve « terroir » du concours, qui mettent en scène des danses d'un territoire défini sur une durée de 10 minutes ; la création des « 60 ans », un spectacle de deux heures rassemblant sur scène la Kevrenn Alré, mais aussi d'autres ensembles de chanteurs et musiciens.

<sup>27</sup> « Folklores du Monde » est un festival international de danses et musiques qui a lieu chaque année la première semaine de juillet à Saint-Malo (35). Le dimanche de clôture du festival, le programme du spectacle est composé d'ensembles étrangers et de groupes bretons.

d'enquête, ces réflexions ont suscité quelques grandes orientations de la thèse. En regard de mes premières interrogations, très générales, sur la mise en scène du spectacle de danse bretonne, j'ai pris conscience qu'il me fallait m'intéresser au mode de production du spectacle, c'est-à-dire aux activités concrètes de sa fabrication. Afin de documenter la création d'un spectacle, je ne pouvais me reposer uniquement sur ce que disaient les chorégraphes de leur processus créatif. L'analyse devait se baser sur l'observation concrète du processus, dans le cadre d'un spectacle précis, appréhendé dans sa totalité, tant du point de vue temporel que social.

J'avais pourtant, pour un temps, envisagé d'aller observer la fabrication d'un spectacle au sein de plusieurs groupes. Cette ambition s'est vite révélée impossible dans la pratique. Du point de vue des danseurs, leur statut d'amateurs limite aux week-ends les moments où ils peuvent se rassembler pour répéter, et je ne pouvais donc pas observer plusieurs groupes simultanément sur une période donnée. Par conséquent, j'ai fait le choix de n'observer qu'un seul groupe, mais dans le détail, en adoptant une approche similaire à celle empruntée par Michael Houseman et Carlo Severi dans leur « Essai d'interprétation de l'action rituelle » portant sur le « Naven » : « un point de vue que les épistémologues appellent “clinique” », et qui consiste, non pas à « identifier les quelques traits généraux » que tout fait social doit posséder mais, « à étudier un seul cas [...] le plus complètement possible » (2009, 12-13).

Cette thèse prend donc appui sur une étude de cas. Tout en reconnaissant les limites d'une telle approche<sup>28</sup>, et les incertitudes quant à la représentativité du cas étudié<sup>29</sup>, elle se positionne dans une ethnographie qui vise à fouiller une situation en profondeur avec comme visée la compréhension du phénomène. En explorant la fabrication d'un spectacle de danse bretonne à partir d'un spectacle précis, j'ai également voulu éviter de tomber dans le piège des commentaires généraux sur le spectacle de danse folklorique, dont les analyses ont pu être associées à ce que Gérard Lenclud nomme des « mots-problèmes » (1994). Ainsi, des notions telles que « tradition », « authenticité » ou « folklore », sont autant de questions touchant à notre étude, mais qui sont exprimées en des termes qui, dans le champ des sciences sociales, font régulièrement l'objet de révisions critiques, et demandent

---

<sup>28</sup> C. Revault d'Allonnes, en mettant en évidence les étapes constitutives de l'étude de cas (1989), a également identifié quelques risques encourus dans la tentative d'appréhender un fait social dans sa globalité : naturalisation du phénomène, construction d'une continuité factice, réduction du réel.

<sup>29</sup> A cette incertitude méthodologique a correspondu un doute émanant du terrain lui-même. La question de la représentativité du cas étudié a ainsi été soulevée à plusieurs reprises par les membres de la Kevrenn Alré. J'ai par exemple noté dans mon carnet de terrain cette remarque d'Annaëlle : « tu n'as sans doute pas choisi le groupe le plus représentatif » (29/03/2012), propos sur lequel je reviendrai ultérieurement.

invariablement à expliciter les présupposés contenus dans chaque emploi (David 2009, 32-33). En privilégiant une recherche axée sur la dimension singulière et contextualisée des situations vécues et observées, j'ai voulu éviter ce qui aurait pu devenir une impasse méthodologique et conceptuelle, ou pour le moins aurait détourné la thèse de son objet principal.

Enquêter sur la fabrication d'un spectacle implique une méthode qui est tributaire de son objet d'étude. L'une des caractéristiques du travail de création, comme le rappelle Marie Buscatto en introduction au numéro d'*Ethnologie française* consacré à l'ethnographie du travail artistique (2008), est qu'il est sous-tendu de moments et d'activités invisibles. Le travail de création peut être assimilé à une machinerie, dont la vocation est de rester cachée. Pour tous – danseurs, spectateurs, organisateurs – le moment crucial est celui de la représentation, quand le spectacle, au sens étymologique du terme, « s'offre aux regards »<sup>30</sup>. Ce moment est pourtant, selon la théoricienne du théâtre Delphine Lemonnier-TeXier, « l'aboutissement d'une série d'expérimentations pratiques et de choix techniques, artistiques et esthétiques dans le travail en amont » (2014). Or, c'est ce travail, justement, que je souhaitais documenter. Voué à rester caché, le destin de cette séquence et de ses tâtonnements est aussi d'être effacé. On enregistre un spectacle, plus rarement les étapes de sa création<sup>31</sup>. Souvent, danseurs et chorégraphes de la Kevrenn Alré m'ont spontanément fait le récit de moments de scène, plus rarement de moments de répétition ou d'écriture. Quand ils l'ont fait, c'était toujours parce que je les avais interrogés et que j'avais sollicité leur mémoire<sup>32</sup>. En regard de l'intensité du vécu d'une prestation devant le public, la fabrication du spectacle est un processus lent, répétitif et souvent fastidieux, dont les acteurs ne gardent généralement pas ou peu de souvenirs.

Il me fallait donc être présent lors de la fabrication du spectacle et capter l'acte de création au moment où il se produit. Ce scénario idéal s'est confronté à la réalité du terrain, et a évolué à mesure que j'en découvrais les enjeux. La nécessité d'accéder à l'organisation

---

<sup>30</sup> « Spectacle » : « ce qui s'offre aux regards, est susceptible d'éveiller des sentiments, des réactions », in *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/spectacle> [consulté le 17/05/2017].

<sup>31</sup> C'est du moins le constat que je tire des quelques mois que j'ai passés avec la Kevrenn Alré. Chaque prestation publique, quel que soit l'événement, a été filmée et photographiée par des membres du groupe, des parents de danseurs, des professionnels ou des spectateurs. Nombre de ces films et photographies étaient généralement disponibles sur internet (sites d'hébergement de vidéos, réseaux sociaux, sites de partage) dans les jours suivants. A l'inverse, hormis la présence de l'équipe communication de la confédération Kendalc'h venue interviewer les chorégraphes quelques jours avant le concours de Quimper en juin 2012, j'ai été la seule personne à documenter les répétitions et la préparation du spectacle.

<sup>32</sup> C'est pourtant un sujet qui les intéresse, comme me l'ont souvent dit les chorégraphes de la Kevrenn Alré à l'occasion de nos nombreuses discussions, mais moins dans le but de comprendre le processus que d'en optimiser le résultat.

interne des pratiques artistiques ainsi qu'à leurs logiques sociales justifie l'enquête ethnographique de longue durée, à condition que le chercheur trouve sa place dans le groupe qu'il étudie. A l'opposé de la scène et de sa rencontre avec le public, les coulisses de la création sont, en effet, le plus souvent réservées aux seuls acteurs de cette création. Il me fallait donc, d'une certaine façon, participer aux activités de la Kevrenn Alré, pour pouvoir les observer dans leur totalité. Une troupe de danse en situation de création est un environnement complexe et mouvant, et trouver ma juste place s'est révélé un exercice délicat, une succession d'ajustements à la quête d'un équilibre fragile.

La position d'*observateur*<sup>33</sup> n'existe pas dans un groupe comme la Kevrenn Alré. Le travail artistique, ainsi que la logistique qui l'accompagne, sont des activités exigeantes en ressources humaines et concentrées sur un temps limité, qui nécessitent de mobiliser l'ensemble de la structure associative. La capacité du groupe à faire aboutir son projet – créer un spectacle – semble remise en question chaque année, dans un contexte où la compétition exacerbe les enjeux. Pour parvenir à ce but, chaque membre a au moins une fonction – souvent plusieurs – à tenir, ainsi qu'une multitude de tâches à accomplir. Dans cet environnement, il faut imaginer l'ethnologue-observateur comme quelqu'un qui regarderait un équipage se démenant pour maintenir à flot un bateau dans la tempête. Non seulement l'inaction lui semblerait difficilement concevable mais, de toute façon, il se trouverait rapidement quelqu'un pour lui donner un seau et lui demander d'écooper.

J'ai entrepris l'enquête sur la création d'*Abenn Dimeurh* durant la période hivernale, quand les échéances du concours étaient encore assez lointaines. Elle a d'abord pris la forme d'une observation classique et assez distanciée. Afin de me familiariser avec l'association et son mode de fonctionnement, j'assistais aux répétitions et je menais des entretiens, formels ou informels, avec les différents responsables. Ce dispositif a rapidement trouvé ses limites, pour moi comme pour les danseurs de la Kevrenn Alré. Sur la période qui va approximativement de novembre à février, les danseurs travaillent du répertoire de danses traditionnelles. Cette phase permet d'entretenir la connaissance collective des danses, de peaufiner la technique individuelle des danseurs et de construire une homogénéité dans le geste. C'est aussi l'occasion d'intégrer les nouveaux danseurs<sup>34</sup> : en dansant avec le reste du

---

<sup>33</sup> Ce statut, ainsi que l'activité qui y est rattachée (« observer »), est ici ancré dans le langage des sciences sociales, mais provient également directement du terrain. Lors de la toute première répétition de la Kevrenn Alré à laquelle j'ai assisté, l'un des danseurs, que je connaissais car je l'avais déjà rencontré dans un festival, est venu vers moi. J'ai noté dans mon carnet de terrain que sa première question – « Alors, tu viens nous observer ? » – était teintée d'un peu d'inquiétude (notes du 26/11/2010).

<sup>34</sup> Lors des répétitions du vendredi soir, les nouveaux danseurs ont une répétition spécifique, de 20h à 21h. Ils participent ensuite à la répétition d'ensemble, qui commence à 21h.

groupe, ils acquièrent des automatismes, calquent leur mouvement sur celui des danseurs plus expérimentés et, dans la ronde, s'amalgament au geste collectif<sup>35</sup>. Durant ces répétitions, tout le monde danse<sup>36</sup>. Durant la première phase de terrain, j'étais resté posté dans un coin de la salle, assis sur une chaise, un cahier à la main. J'avais écrit dans mon carnet de terrain que je me sentais « comme un chien dans un jeu de quille, parce que je suis immobile quand les autres sont mobiles »<sup>37</sup>. D'une part, cette position me mettait mal à l'aise, car en ne participant pas à l'activité principale du groupe – danser –, elle m'en excluait. D'autre part, j'avais constaté qu'un certain nombre d'activités liées à la création se déroulaient hors des répétitions, que les danseurs et les chorégraphes en discutaient lors des pauses, et que je n'aurais pas accès à ces informations sans une implication plus forte dans la vie et les activités du groupe.

De retour sur le terrain en 2011-2012, et dans la perspective de rester plusieurs mois au sein de la Kevrenn Alré, il ne me semblait pas envisageable de rester dans ma posture initiale. Je savais qu'il me faudrait entrer dans la danse<sup>38</sup>, mais je ne savais pas comment m'y prendre. Finalement, les choses se sont déroulées de façon très naturelle. C'était en janvier 2012, à l'occasion d'une répétition où, en raison d'un certain nombre d'absents, il n'y avait qu'une quinzaine de danseurs<sup>39</sup>. L'un des responsables, Morvan, qui menait la répétition, a mis une musique pour lancer la danse. Au moment où la ronde se formait, il s'est tourné vers moi et, d'un geste, m'a invité à rejoindre le groupe. J'ai donc pris une place dans la ronde, puis je suis resté avec les danseurs pour les danses suivantes. A la fin de la répétition, Morvan m'a fait remarquer : « tu as dansé tout le temps, finalement », et nous avons fait le bilan commun que c'était mieux ainsi. Pour ma part, cela correspondait à mon envie de rejoindre le groupe dans son activité, et lui m'a affirmé : « c'est plus sympa pour ceux qui

---

<sup>35</sup> Jean-Michel Guilcher, dans son analyse sur la place de la danse dans l'ancienne société bretonne (J.-M. Guilcher 1995), décrit le groupe dansant comme une communauté dont la danse est « instrument de communion ». Il identifie la ronde comme étant la forme de danse « qui possède au plus haut degré ce pouvoir d'unification ». Ces observations rejoignent celles de R. Lange (2005) sur le rôle que joue la danse dans le renforcement des liens sociaux dans une communauté. Le cercle est, selon lui, « la configuration de danse idéale » (98), car sa forme et la position des danseurs sont « autant d'éléments qui encouragent une homogénéité d'ambiance et d'action » (*ibid.*). Au sein du groupe structuré que constitue la Kevrenn Alré, mes observations des répétitions m'amènent à une conclusion similaire. Mon analyse est que les responsables de la Kevrenn Alré et les danseurs plus anciens attribuent à la pratique collective et répétée des danses traditionnelles, et notamment à la ronde, une fonction d'assimilation au groupe des nouveaux danseurs.

<sup>36</sup> La seule exception qu'il m'a été donné de voir était celle d'un danseur blessé, et qui était donc resté assis pendant une répétition. Une entorse l'empêchait de danser pendant quelques semaines, mais il était passé prendre des nouvelles du groupe.

<sup>37</sup> Notes du 07/03/2011.

<sup>38</sup> Je dois ajouter que c'était également une envie de ma part. Etant danseur, je trouvais frustrant de rester assis, à regarder le groupe danser. Je ressentais l'envie de les rejoindre et de partager le plaisir de prendre part à la danse.

<sup>39</sup> En 2011-2012, le groupe était composé de trente danseurs pour le spectacle.

dansent que d'avoir quelqu'un sur le côté qui les regarde ». J'ai donc continué à danser lors des répétitions suivantes, cette fois sans qu'on m'y invite. A chaque fois que le groupe travaillait du répertoire de danses traditionnelles, je rejoignais systématiquement la danse, si bien que c'est devenu une habitude. A la fin du mois, Annaëlle, qui avait été absente durant quelques répétitions, m'a dit : « tu participes, maintenant ! ».

J'avais donc quitté ma chaise et mon coin de salle. J'avais aussi lâché mon cahier. Il me fallait pourtant garder une trace de ce que je voyais et entendais. Je n'ai alors eu d'autre choix que de mémoriser ce qui se déroulait puis, une fois rentré chez moi, de noter dans mon carnet de terrain les souvenirs de mes observations et de mes conversations. C'est ainsi, de façon empirique et poussé par la nécessité, que s'est mis en place mon dispositif d'observation participante. A partir de ce moment, mon intégration au groupe s'est accélérée. Puisque j'avais été présenté par les responsables comme un ethnologue venant faire une recherche, les danseurs avaient bien sûr cherché à me situer – ils voulaient connaître la raison de ma présence, me posaient des questions sur l'objet de ma recherche –, mais ils m'avaient initialement maintenu à distance dans nos interactions, que ce soit à travers les termes d'adresses<sup>40</sup> – certains me vouvoyaient ou m'appelaient « monsieur » – ou dans nos échanges, où ils s'ouvraient peu, s'en tenant à des discours convenus sur les concours et leurs résultats. A partir du moment où je me suis mis à danser, et où les danseurs ont constaté que je ne dépareillais pas dans la ronde, nos relations ont commencé à changer. Même si les raisons de ma présence ont dû rester un mystère pour certains danseurs<sup>41</sup>, tous m'ont appelé par mon prénom et sont passés au tutoiement. J'ai aussi été invité aux soirées qui suivaient les répétitions, où les discussions sont devenues à la fois plus riches et plus libres.

Mais en même temps que je trouvais une place en tant que danseur, les échéances du concours approchaient, et les responsables du groupe peinaient à constituer l'effectif nécessaire pour se présenter à l'épreuve de danses traditionnelles<sup>42</sup>. Je pensais avoir été clair sur le fait que je n'étais pas présent dans la perspective de danser sur scène avec le groupe, mais quelques signes m'indiquaient qu'il subsistait une ambiguïté à ce sujet. Au début d'une répétition, par exemple, une responsable m'avait dit : « ce serait bien que tu penses à ta

---

<sup>40</sup> Sur une approche ethnologique des termes d'adresse dans une organisation, voir Guigo 1991.

<sup>41</sup> J'avais eu l'occasion de me présenter et d'exposer l'objet de ma recherche lors d'une répétition, en début de saison, mais plusieurs danseurs n'étaient pas présents.

<sup>42</sup> Le règlement du concours de la confédération Kendalc'h (dans sa version de 2011) stipule, pour les groupes de la catégorie « Excellence », que pour l'épreuve de « répertoire commun » de danse traditionnelle, « le nombre de couples est fixé à huit mixtes au minimum ». Si ce nombre n'est pas respecté, il entraîne une pénalité : « le non-respect du nombre de couples fait baisser la note de la danse présentée de 1 point par couple manquant » (Kendalc'h 2011b, 6).

cotisation »<sup>43</sup>. Cette remarque avait été faite sur le ton de la plaisanterie, mais je notais par ailleurs que ma technique de danse était observée avec attention lors des sessions de travail sur le répertoire. Je constatais également qu'il n'y avait pas, pour toutes les danses, les huit danseurs nécessaires pour se présenter à l'épreuve de danse traditionnelle, et que les responsables commençaient à m'intégrer dans le comptage du nombre de couples quand le groupe travaillait le « répertoire commun ». En fait, mais je ne l'ai compris que plus tard, c'est ma présence systématique à toutes les répétitions qui a généré un malentendu. Du point de vue de l'enquête, cette présence était pour moi une condition nécessaire de mon immersion sur le terrain. Du point de vue des acteurs, elle avait un tout autre sens. A la Kevrenn Alré, être présent à toutes les répétitions et partager l'effort de la danse est l'expression de l'envie de rejoindre le groupe<sup>44</sup>. La participation au concours en étant le corollaire, la logique voulait que les responsables me sollicitent.

La demande a été formulée de façon concrète à la fin du mois de janvier 2012, après une répétition à laquelle j'avais participé de bout en bout. Lors du moment de convivialité qui suit la séance de travail, Alice est venue me trouver et m'a demandé si je voulais bien participer à l'épreuve de danse traditionnelle du concours. Sa demande émanait du constat qu'il fallait compléter l'effectif masculin pour cette épreuve, et que j'étais, selon elle, en capacité d'assurer une place dans certaines danses. Mais cette demande était aussi formulée comme une contrepartie à ma présence, car selon Alice, « on ne comprendrait pas que tu ne donnes pas un peu au groupe » : « quand on donne du temps et de l'énergie pour former quelqu'un, on trouverait dur de n'avoir rien en échange ».

Cette demande me mettait face à un dilemme quant à mon niveau d'engagement sur le terrain. Jusqu'où devais-je m'impliquer dans les activités du groupe pour faire mon enquête ? Comme l'a montré Jeanne Favret-Saada dans son étude sur la sorcellerie dans le Bocage (1977), il est certaines réalités auxquelles on ne peut accéder qu'en s'y engageant. Ainsi, elle a éprouvé le fait qu'« on ne peut étudier la sorcellerie sans accepter d'être inclus dans les situations où elle se manifeste [...] » (43). L'anthropologue y voit deux conséquences sur le terrain. La première est que la neutralité de l'ethnographe, du point de vue des acteurs, n'est pas une posture concevable si celui-ci est en capacité d'agir. La seconde

---

<sup>43</sup> Le règlement du championnat stipule que tous les danseurs d'un groupe qui participe au concours doivent être à jour de cotisation pour être intégrés dans l'effectif comptabilisé par le jury.

<sup>44</sup> Le vendredi suivant une session de travail particulièrement harassante en janvier 2012, un danseur me dit à mon arrivée : « tu en as bavé la semaine dernière, donc tu as décidé de revenir ». Cette phrase aurait pu me mettre sur la piste du lien entre effort et engagement dans le groupe, mais il faudra d'autres signes plus explicites pour que je le comprenne.

est que l'enquêteur n'est pas seul à définir son niveau d'engagement. J. Favret-Saada explique en effet que, pour décrire la sorcellerie, elle n'a pu le faire « qu'en revenant sur ces situations où l'on [lui] désignait une place » (51).

De façon pragmatique, je me devais de situer la limite de mon observation participante. D'un côté, refuser signifiait prendre le risque de casser une dynamique relationnelle entamée avec le groupe. De l'autre, accepter signifiait s'engager sur le terrain des luttes que représente le concours, ce que je souhaitais absolument éviter. Cette situation délicate émanait du fait que les responsables de la Kevrenn Alré me désignaient clairement une place que je n'avais pas choisie. Ce dilemme était pour moi un sujet de préoccupation et appelait une réponse rapide. La question m'a posé problème au point qu'il m'a semblé nécessaire de prendre conseil auprès de ma directrice de thèse. A l'issue d'une discussion où nous avons pu mesurer les enjeux, les choix possibles et leurs répercussions, nous avons décidé d'un commun accord que devenir totalement un danseur de la Kevrenn Alré était une position qui ne me permettrait pas de maintenir la distance nécessaire avec mon objet d'étude. La semaine suivante, j'ai donc rencontré Alice et décliné sa demande, en expliquant les raisons de mon refus.

Cette situation illustre la difficulté de la mise en pratique de l'observation participante. Dans le principe, c'est une méthode de recueil des données et une posture méthodologique mais, concrètement, sur le terrain, c'est un art de vivre et un savoir-être au quotidien. Elle implique une quête permanente du juste milieu, entre distance et implication. Examinant les enjeux de la méthode, Christian Ghasarian en a également reconnu la complexité : « si participer trop risque de réduire la distanciation, participer trop peu ne permet pas véritablement de sortir du regard ethnocentrique et superficiel, et ne favorise pas la compréhension de l'intérieur » (2002, 10). Danser sur scène avec le groupe m'aurait certes placé dans une situation privilégiée au cœur de l'action, mais cette position aurait aussi effacé toute distance avec le groupe en tant qu'objet de recherche, rendant d'autant plus difficile son processus d'objectivation. Finalement, d'autres danseurs, qui avaient également été sollicités, sont venus compléter l'effectif. Mon refus n'a donc pas eu de conséquences sur la participation du groupe au concours, ni sur ma présence sur le terrain.

Cet événement a surtout mis en exergue une particularité du terrain : la difficulté de mener l'enquête dans le contexte spécifique de la compétition. Les activités de la Kevrenn Alré sont indissociables de sa participation au concours, dont les résultats ont de multiples conséquences. Les enjeux sont importants et la création du spectacle doit être envisagée dans

ce contexte, où la participation de chacun est nécessaire et où il est difficile de ne pas prendre parti, car un groupe veut engager dans la lutte toutes les forces à sa disposition. D'une façon générale, la position du chercheur sur le terrain oscille entre deux pôles, que Jean-Pierre Olivier de Sardan (2000) situe entre implication forte et extériorité. Selon lui, l'ethnologue occupe la plupart du temps une position intermédiaire entre ces deux pôles, qu'il qualifie de « position d'implication douce ». Dans cette position, où l'enquêteur est « nettement plus intégré et familier, de par [...] sa présence prolongée et/ou sa compétence culturelle, qu'un simple visiteur ou un touriste, qu'un enquêteur ou un expert de passage, il n'est pas pour autant un véritable acteur direct du jeu local » (433). C'est cette position que j'ai cherchée sur le terrain, tentant de trouver un équilibre entre la nécessaire insertion au sein du groupe, et la distance vis-à-vis des enjeux du concours. Pour cela, il m'a fallu inventer, au fur et à mesure, une posture originale et singulière. J'ai navigué au fil du temps entre diverses positions existantes, qui m'ont permis de donner des repères et de rassurer. Je n'ai pas pris ma carte d'adhérent et je n'ai pas dansé sur scène, mais j'ai assuré des rôles répondant à des besoins du groupe. Ainsi, j'ai dansé en répétition, apporté une aide logistique, contribué à fabriquer des costumes. Il me fallut aussi trouver un rôle clairement défini, une justification à ma présence, quand les échéances se faisaient pressantes et qu'il y avait un bouillonnement d'activité.

Dans la deuxième partie de l'année, le groupe est entré dans le processus de montage chorégraphique. Ma posture avait été clarifiée et j'ai mis en œuvre une démarche d'observation différente. Je venais systématiquement filmer le montage des séquences en répétition et, dès que l'occasion se présentait, je prenais du temps avec les chorégraphes pour parler de leur travail. Avant, pendant, ou après la répétition, nous avions des discussions, le plus souvent informelles, à propos de la séquence chorégraphique en cours. Je leur ai fourni les enregistrements de certaines séquences filmées en répétition, et même donné mon avis sur les chorégraphies, quand on me le demandait. Quelques chorégraphes m'ont affirmé que, par ma présence, mes questions ou mes observations, j'ai parfois influencé leur réflexion et probablement le travail de création. Par la suite, parce que je venais filmer les prestations de la Kevrenn Alré lors des concours et des spectacles, les danseurs voyaient en moi un ami du groupe venu les soutenir. Je tenais le rôle de l'« homme à la caméra », un statut à mi-chemin entre l'image conventionnelle de l'ethnologue qui observe et documente, et celle du supporter. C'est dans cette position d'implication douce mais active que j'ai pu, à ma façon, apporter une contribution à l'activité du groupe et que j'ai trouvé un équilibre adapté aux

conditions du terrain.

### **L'objet de recherche**

Cette thèse s'intéresse au processus de création chorégraphique d'un spectacle de danse traditionnelle en Bretagne. A la suite d'autres travaux qui se sont intéressés à « l'art et la manière » (Buscatto 2008) dont sont créés les objets artistiques et culturels<sup>45</sup>, cette étude se donne pour but d'analyser les activités et les modes collectifs de production d'un spectacle de danse bretonne<sup>46</sup>.

Au sein des « manifestations spectaculaires qui sont des productions artistiques et esthétiques » (Pavis 2005, 4), notre objet d'étude a pour spécificité d'être une forme qui met en représentation un patrimoine culturel – danse, musique, chant – hérité d'une Bretagne ancienne, qu'il soit réel, construit ou rêvé. A la fois événement scénique et réalité sociale, le spectacle de danse traditionnelle en Bretagne est un phénomène complexe. Lié à une pratique populaire ancienne et héritier d'une histoire de plus d'un siècle, ses expressions actuelles sont diverses et en constante évolution. Au fil de ses mutations, la pratique a constitué la danse sociale des anciens milieux ruraux en une expression scénique à l'esthétique propre, posant autour de sa mise en scène des questions qui font l'objet de réflexions et de débats récurrents. Portant un regard rétrospectif sur ce mouvement, l'historien de la danse Marc Clériveret affirme, dans son étude sur la pratique populaire de danse en Haute-Bretagne (2013), que les groupes de danse actuels gardent en commun « une même référence à une identité bretonne, et à certains fondamentaux, dont le port du costume traditionnel, la référence à un corpus de répertoire et à une certaine esthétique musicale » (49).

Chaque année, quelques 200 groupes rassemblant environ 10 000 adhérents se produisent lors d'événements qui vont de la fête de village aux grands festivals internationaux, devant un public composé de connaisseurs et de néophytes, de spectateurs

---

<sup>45</sup> Les travaux de sociologues et d'anthropologues consacrés au travail artistique ont, dans une période récente, investi des domaines aussi divers que la production d'un opéra (Atkinson 2006), la réalisation de films populaires dans les studios de Bombay (Grimaud 2003), l'activité artistique des trapézistes (Sizorn 2006) ou le travail des musiciens de jazz (Faulkner et Becker 2009). Pour un recensement de ces travaux et leur contribution au champ disciplinaire, voir Buscatto 2008.

<sup>46</sup> Cette recherche partage un objectif analogue avec la thèse de Cristelle Khoury (2014), dirigée par Georgiana Wierre-Gore, qui analyse dans une perspective anthropologique le processus de création chorégraphique de la pièce *Myth* de Sidi Larbi Cherkaoui. Les deux études diffèrent cependant dans leur approche, car la thèse de C. Khoury cherche à montrer comment les contributions des danseurs, mis en interaction par le chorégraphe, génèrent un processus de création qui aboutit progressivement à l'invention d'un nouvel espace transculturel de références partagées.

locaux et de touristes. Au sein des leurs confédérations<sup>47</sup>, ils contribuent au vaste mouvement associatif qui, en Bretagne, se donne pour but la conservation, la transmission et la diffusion des arts populaires à travers la danse, le chant, la musique ou le costume. Dans le contexte d'un territoire marqué, dans les dernières décennies, par de fortes mutations socio-économiques qui l'ont amené à une importante remise en question de ses modèles (Monnier et al 2010), le spectacle de danse traditionnel en Bretagne, parce qu'il participe activement à la vie culturelle de la région, est au cœur d'enjeux touristiques, économiques, et identitaires. Pratique moderne de danses issues d'une ancienne tradition populaire, cette production culturelle interroge la notion de « culture bretonne au temps de la mondialité » (Goré 2004), elle est un des lieux où se montre et se renégocie une culture traditionnelle revisitée dans ses formes et ses enjeux symboliques (Bertho Lavenir 2012), et elle contribue au débat qui tente de situer le territoire breton et son identité tel que l'a présenté un récent numéro thématique d'*Ethnologie Française* à travers l'expression d'« une modernité à l'imparfait » (Le Gall et Simon 2012).

Ces questionnements, quoi qu'essentiels, tendent à faire oublier que le spectacle de danse bretonne est principalement associé à l'activité sociale qui permet de l'engendrer. Le groupe qui le produit est une structure associative qui demande à être observée à l'échelle de celles et ceux qui la font fonctionner au quotidien. De ce point de vue, la création d'un spectacle nécessite le travail actif de dizaines de danseurs, chorégraphes, musiciens et costumiers bénévoles, auxquels s'adjoignent souvent des parents et amis qui participent également à la vie de l'association. Chacun donne une part de son temps libre afin de créer et de présenter le spectacle, mais le temps consacré au groupe inclut également des activités telles que la documentation, la formation et l'encadrement des jeunes. Lieu de sociabilité, le groupe est un espace de vie commune où se tissent des liens et s'élaborent des projets. Pour chaque membre du groupe, le temps et l'énergie consacrés à ces activités ont une influence sur sa vie familiale et professionnelle et jouent une part dans la construction de son identité. Pour les groupes qui participent chaque année aux concours de danse, les différentes épreuves rythment leur calendrier et l'engouement populaire qu'ils suscitent, ainsi que la forte visibilité dont bénéficient leurs résultats, en exacerbent les enjeux. Dès lors, la création chorégraphique de leur spectacle annuel est l'objet de toutes les attentions et un projet qui concentre l'ensemble des énergies du groupe.

---

<sup>47</sup> Les groupes bretons sont, dans leur majorité, affiliés à l'une des deux confédérations régionales de danse : *Kendalc'h* (« maintenir ») a été créée en 1950, tandis que *War 'l leur* (« sur l'aire »), est née d'une scission en 1967.

L'enjeu de la recherche a été de rendre compte de ce phénomène dans sa complexité. Il s'est agi tout à la fois de saisir la manière dont des artistes amateurs créent un spectacle et de resituer cette pratique dans l'environnement qui lui donne sens. Pour ce faire, un terrain a d'abord été choisi et circonscrit dans le temps et dans l'espace. Le choix s'étant porté sur la Kevrenn Alré et la création de sa suite scénique 2012, les conditions de l'enquête ont été guidées par les temps de la création de ce spectacle. L'objet de recherche s'est construit progressivement, d'abord sur le terrain, puis lors de l'analyse des données, et enfin pendant la phase d'écriture, dans la rencontre dynamique entre le phénomène et mon expérience de terrain.

Philippe Descola rapporte, dans *Les lances du crépuscule* (1993), le conseil que lui donna son professeur Claude Lévi-Strauss au moment de partir en Amazonie : « laissez-vous porter par le terrain » (55). La mise en œuvre de cette recommandation signifiait, pour moi, de prêter attention à ce qui était important pour les danseurs et chorégraphes que j'observais. Je suis arrivé à la Kevrenn Alré avec, d'une part, mes propres préoccupations de chorégraphe et, d'autre part, une problématique héritée du travail réalisé pour mon mémoire de master<sup>48</sup>. Cette entrée sur le terrain m'a fait sous-estimer l'importance de mes premières observations et de mes premiers échanges au cours desquels s'étaient manifestés deux modalités du fonctionnement de la Kevrenn Alré. Les chorégraphes m'ont tout de suite parlé de leur travail dans son rapport à l'union entre le bagad et le cercle. Je découvrais avec la Kevrenn Alré une structure où les deux ensembles s'associent pour n'en faire qu'un sur scène<sup>49</sup>. Danseurs et musiciens travaillent donc de concert dans la durée et collaborent à tous les niveaux de production du spectacle. L'autre modalité relève de la création de la danse : les chorégraphies de la Kevrenn Alré sont écrites « à plusieurs mains », selon le terme d'un ancien chorégraphe du groupe<sup>50</sup>. Ce dispositif de création m'était inconnu, la construction d'un spectacle par une équipe qui conçoit le travail collectif comme nécessaire à tous les moments de la création<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> L'hypothèse, que j'avais émise dans mon master, qu'une étude focalisée sur le corps et son expérience serait une porte d'entrée pour construire le spectacle de danse bretonne comme objet anthropologique se révéla vite une impasse car la chorégraphie n'était jamais abordée sous cet angle à la Kevrenn Alré.

<sup>49</sup> C'est une association que j'ai connue pour avoir travaillé avec plusieurs *bagadoù* durant mon activité au sein de Bleuniadur. Ces associations, cependant, étaient occasionnelles, définies pour une période déterminée dans la perspective d'une création, d'un spectacle ou d'un festival.

<sup>50</sup> André Arhuero in « Le cercle de la Kevrenn, une jeune génération prometteuse », Ouest-France, 16 Septembre 2011.

<sup>51</sup> Mon expérience de l'écriture chorégraphique était celle d'un acte solitaire. Au sein de Bleuniadur, il y avait aussi plusieurs chorégraphes, mais nous travaillions dans l'idée que l'acte de chorégraphe était un travail d'auteur, avec la liberté et la responsabilité que cela engageait. Cela n'excluait pas un certain degré de travail collectif, par le biais d'échanges et de propositions aux différents stades de la création, mais cela signifiait qu'un chorégraphe avait la responsabilité de la vision d'ensemble de sa pièce, la liberté de son langage et de son écriture et, par principe, toujours le dernier mot.

J'avais devant moi un collectif au travail et des chorégraphes qui m'expliquaient leur méthode dans la récurrence du « nous ». D'une certaine façon, tout m'avait été donné dès mes premiers jours de présence sur le terrain. Pourtant, pour que l'attention aux activités collectives de fabrication du spectacle se transforme en axe majeur de cette étude, il aura fallu l'indispensable processus d'objectivation, « cette patiente élaboration d'une problématique, au cœur d'une relation complexe dont l'ethnologue n'est qu'un des éléments » (Abélès 2002, 42) et qui « se construit peu à peu, grâce aux instruments conceptuels mis en évidence et organisés entre eux, donnant à voir le sujet de l'enquête d'une façon toujours plus éloignée du regard spontané d'origine ; mais sans jamais rompre totalement avec lui » (Kaufmann 1996, 22).

L'objectif de cette recherche est donc d'explicitier un processus de création artistique dans une perspective anthropologique. Elle porte un regard technique sur la production du genre spécifique de spectacle vivant qu'est le spectacle de danse bretonne<sup>52</sup>, avec l'idée que cette production symbolique dans le contexte breton nous renseigne sur la société où elle est produite. Cette spécificité a nécessité une attention particulière au contexte, et l'enjeu de l'enquête a été de faire émerger le culturel dans l'ensemble des pratiques et savoirs qui sont investis dans un environnement spécifique pour aboutir à la réalisation de l'objet « spectacle »<sup>53</sup>. Dans un contexte scientifique où notre objet et notre terrain occupent actuellement une situation ambiguë<sup>54</sup>, cette thèse vise, d'une part, à développer la connaissance sur les processus de création chorégraphique dans le spectacle de danse folklorique et, d'autre part, se présente comme une contribution originale à l'ethnologie de la Bretagne<sup>55</sup>.

La démarche d'investigation s'appuie principalement sur l'étude ethnographique du

---

<sup>52</sup> Carlo Severi, dans un article sur l'anthropologie de l'art (1991), opère un détour étymologique pour montrer que le terme « art » recouvre au sens premier à la fois l'activité de produire des objets et un ensemble de règles ou de techniques que la pensée doit mettre en œuvre pour représenter le réel. « A partir de la double articulation de ce concept, on peut affirmer que l'étude du rapport que chaque culture établit avec entre ces deux aspects de la notion d'art – entre certaines formes de connaissance et certaines techniques de conception et de production d'images – constitue l'objet de l'anthropologie de l'art. » (82)

<sup>53</sup> Cet objectif prend appui sur la définition de Lévi-Strauss : « Nous appelons culture tout ensemble ethnographique qui, du point de vue de l'enquête, présente, par rapport à d'autres, des écarts significatifs » (1958, 325).

<sup>54</sup> Le spectacle de danse folklorique, en tant qu'objet de recherche a, dans un passé récent, été étudié plutôt dans ses dimensions identitaires et politiques que dans sa dimension artistique. La Bretagne qui, en tant que terrain, a autrefois été objet d'attention en raison de son « exotisme », a aujourd'hui presque disparu des études en ethnologie et anthropologie.

<sup>55</sup> Concernant la recherche ethnologique sur la Bretagne, Jean-François Simon a montré l'actualité de la question de l'identité collective et la nécessité de renouveler la réflexion par une recherche « où doivent être abordés, par le déchiffrement des interactions sociales, les sentiments d'appartenance (ce que s'affirmer Breton veut dire) et, par le décodage symbolique, les expressions de cette appartenance (ce qu'être Breton veut dire). » (Simon 2001, 372)

fonctionnement d'un groupe dont la particularité est d'avoir une finalité créatrice. Elle se base également sur la génétique textuelle dans le sens où le processus de création est étudié à partir des nombreuses traces qu'il laisse : notes, textes préparatoires, enregistrements audio et vidéo, etc. Afin de construire mon objet et d'analyser mes données, j'ai utilisé des références théoriques puisées dans différents domaines, à l'image de mon parcours éclectique en sciences humaines<sup>56</sup>. Ancrée dans l'anthropologie de la danse, cette recherche s'appuie sur des champs anthropologiques connexes (art, technique) et emprunte des outils conceptuels et analytiques à la théorie littéraire ou aux sciences du langage : anthropologie linguistique, sciences de la communication, socio-linguistique.

### **L'écriture d'un objet en construction**

Cette recherche porte sur un processus de création et rendre compte de ce dispositif à travers l'organisation et l'écriture de la thèse a représenté un certain nombre de difficultés. L'ethnographie de la fabrication d'un spectacle entretient un rapport paradoxal entre la construction de ses données et la production des résultats. Dans le temps de l'enquête, l'activité consiste principalement en l'observation d'un objet en construction. La fabrication du spectacle s'inscrit dans une mise en œuvre singulière, que les créateurs peuvent éclairer, mais qui ne peut être complètement analysée qu'une fois terminée, car les chorégraphes sont, dans l'action, trop occupés à agir. Quand vient le moment d'écrire et de décrire, l'objet d'étude, devenu spectacle, a été donné sur scène sous sa forme aboutie, mais n'existe déjà plus. Ses créateurs se projettent déjà dans le prochain spectacle. Dérouler le fil chronologique de la création du spectacle *Abenn Dimeurh* est un processus qui n'a donc pu se faire qu'*a posteriori*.

Ce phénomène ressemble à l'activité du mathématicien qui résout un problème, tel que l'a décrit la philosophe des sciences Isabelle Stengers :

Un problème ne peut se diviser que lorsqu'il est, de fait, résolu, lorsque le mathématicien a réussi à lui donner une formulation qui le constitue lui-même en maître de sa démarche et lui permet de procéder à la vérification de sa solution. Il peut alors faire se succéder les étapes ordonnées, procéder à la détermination progressive du paysage où, enfin, la solution devrait s'abattre, tel un aigle sur sa proie : c.q.f.d. Mais, avant la vérification, vient l'errance, les allers-retours, le temps des rêves et des cauchemars où le moi dissous du mathématicien et les fragments indéterminés de ce qui pourrait être solution s'entre-affectent en un trajet impossible à raconter (Stengers 2002, 513)

L'enjeu a donc été de trouver une forme d'écriture qui soit le reflet du processus

---

<sup>56</sup> En complément à ma formation de linguiste (double licence d'anglais et d'études celtiques), mon parcours universitaire comprend une maîtrise de civilisation britannique et un master d'ethnologie.

d'enquête, de la construction progressive de l'objet et de l'émergence d'une intelligibilité du processus à travers des analyses détaillées de moments de terrain ; l'objectif final étant la construction d'un sens global à travers les liens entre ces différents moments et l'éclairage qu'ils se donnaient entre eux.

Cette thèse suit trois fils conducteurs, concomitants, et qu'il m'a semblé nécessaire de conserver. Le premier se base sur le constat qu'un spectacle de danse traditionnelle est le résultat du passage à la scène d'une matière (danse, musique, récit) qui provient du passé. Je montre l'origine de cette matière, sa provenance, comment les membres de la Kevrenn la rassemble. J'analyse également certains des processus de transfert à la scène, les façons dont le groupe, à partir de cette matière assemblée, la façonne et la transforme. Le deuxième fil suit le processus concret de fabrication du spectacle. Je me suis efforcé de faire voir les étapes de la fabrication en les mettant en évidence sous la forme d'une série d'opérations, structurées sous la forme de séquences. L'organisation humaine de cette fabrication est le troisième fil conducteur de la recherche. Créer un spectacle est une entreprise collective dont il m'a paru indispensable, pour en comprendre les fondements, de mettre en évidence les structures, les principes d'action et d'interaction.

La création d'un spectacle suit une ligne chronologique qui va de l'idée à sa concrétisation lors de la première prestation. Mais cette chronologie n'est pas linéaire. La création est faite de retours en arrière et de moments qui se superposent. Ce n'est que rétrospectivement que le travail de création peut faire l'objet d'un récit. L'écriture de la thèse a tenté de rendre compte de cette multiplicité, de ce tissage. Elle superpose donc les textes – textes du spectacle, descriptions ethnographiques, partitions musicales, notes chorégraphiques – pour tenter de rendre compte à la fois du processus de création et du dispositif d'enquête. Par ailleurs, la fabrication d'un spectacle est un tout, une mécanique complexe qui ne se décortique pas facilement. Il nécessite d'appréhender le travail de création dans ce qu'il a de vivant : il faut voir les gens au travail, l'objet en train de se faire, l'urgence, mais aussi les moments où il ne se passe rien. Pour ce faire, il m'a parfois fallu emprunter des raccourcis de façon à faire ressortir ces particularités permettant de faire concorder le but de la thèse avec son objet.

Pour conduire cette recherche anthropologique sur le processus de création du spectacle *Abenn Dimeurh*, la thèse s'organise en six chapitres. Une première partie s'attache à montrer que le spectacle est le produit de son environnement socio-culturel : celui de la danse bretonne de concours (chapitre 1) et celui de la Kevrenn Alré (chapitre 2). Il m'a

semblé opportun de plonger le lecteur au cœur du dispositif. Pour ce faire, j'ai choisi d'ouvrir la thèse par la description du moment où le spectacle est donné sur scène pour la première fois. Une journée de concours sert de point de départ au premier chapitre. Sa description est complétée par un travail de contextualisation permettant de replacer l'objet observé dans l'ensemble plus général dont il fait partie, comme un spectacle produit par un groupe qui est partie intégrante d'un mouvement culturel, avec ses principes d'organisation, ses institutions et son système de valeurs. Le chapitre 2 décrit le fonctionnement de la Kevrenn Alré à travers une première approche de deux axes de leur dispositif créatif : la structuration autour du projet et le travail collectif. Une seconde partie de la recherche pénètre le processus de fabrication du spectacle en détaillant les différentes étapes de sa fabrication. Chaque chapitre traite d'un aspect de la fabrication d'*Abenn Dimeurh*, à commencer par les opérations préliminaires que sont le choix du thème du spectacle (chapitre 3) et le collectage d'activités rituelles<sup>57</sup>, pour en constituer la matière (chapitre 4). Le chapitre 5 s'arrête sur un moment particulier du processus, la présentation du projet de spectacle aux danseurs. Cette séance se positionne entre le moment où les chorégraphes ont établi une trame détaillée du futur spectacle et le moment où ils vont monter les séquences chorégraphiques avec les danseurs. Un éclaircissement méthodologique sur l'ethnographie audio-visuelle ouvre la voie à une micro-analyse des interactions. Ce chapitre permet d'affiner la compréhension du cadre dans lequel la création s'élabore en mettant au jour la façon dont les chorégraphes de la Kevrenn Alré conçoivent le spectacle et la façon dont il doit être produit. Le sixième chapitre s'intéresse à l'écriture chorégraphique, comme concrétisation des étapes précédentes, à travers l'étude des trois phases qui la caractérisent : la composition, la notation et la répétition.

Au fil de ces différents chapitres, chacune des étapes constitutives de la fabrication du spectacle sera l'occasion de s'intéresser plus particulièrement à une modalité du travail collectif de la Kevrenn Alré, par l'observation et l'analyse des chorégraphes en interaction, entre eux et avec leur environnement.

---

<sup>57</sup> Le choix des chorégraphes de la Kevrenn Alré s'étant porté, pour leur spectacle de 2012, sur la présentation d'une noce dans le Morbihan rural du début du XX<sup>e</sup> siècle, il sera fréquemment question, dans cette thèse, des coutumes et usages qui étaient associés à cette cérémonie. Le terme « activité rituelle » désigne donc une pratique reconnue comme une des étapes participant de l'organisation des noces en Bretagne : demande en mariage, rencontre des familles, tournée des invitations, préparation du site, etc. Le terme est utilisé en raison du caractère répétitif de ces activités, telles qu'elles ont été étudiées par l'ethnographie des anciens milieux ruraux de Bretagne. A aucun moment le terme *rituel* n'est abordé, tel que dans la tradition anthropologique, dans ses dimensions symboliques.

## Bibliographie (Ouvrages et articles cités)

- Abélès, Marc. 2002. « Le terrain et le sous-terrain ». In *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive*, édité par Christian Ghasarian, 35-43. Armand Colin.
- Andrieu, Sarah. 2009. « Le spectacle des traditions : analyse anthropologique du processus de spectacularisation des danses au Burkina Faso ». Thèse de doctorat, Aix-Marseille.
- Association Buhez. 1980. *Le mariage en Bretagne. Catalogue d'exposition*. Buhez.
- Atkinson, Paul. 2006. *Everyday Arias: An Operatic Ethnography*. AltaMira Press.
- Badone, Ellen. 1989. *The Appointed Hour. Death, Worldview and Social Change in Brittany*. University of California Press.
- Bakka, Egil. 2002. « Whose Dances, Whose Authenticity? » In *Authenticity. Whose Tradition?*, édité par László Felföldi et Theresa Buckland, 60-69. Budapest: European Folklore Institute.
- Barbedet, Christine, Yves Defrance, et Gaëlle Bagourd-Abhervé. 2006. *Musiques traditionnelles de Bretagne : concours, joutes et rencontres*. Musiques et danses en Bretagne.
- Barber, Karin. 2007. « Improvisation and the art of making things stick ». In *Creativity and cultural improvisation*, édité par Elizabeth Hallam et Tim Ingold, 25-41. ASA Monographs 44. Berg.
- Barth, Fredrik. 1969. *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Little, Brown.
- Barthes, Roland. 1970. *L'empire des signes*. Skira.
- Becker, Howard S. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.
- Becker, Roland. 1998. *En Bretagne Morbihannaise*. Coop Breizh.
- Becker, Roland, et Laure Le Gurun. 1996. *La musique bretonne*. Coop Breizh.
- Belmont, Nicole. 1999. *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*. Gallimard.
- Belz, Jorj, B. Frélaut, Y. Gicquel, et M. Gontard. 2000. « Ethnographie ». In *Morbihan*, 71-162. Encyclopédies Régionales Bonneton.
- Benghozi, Jean-Pierre. 1990. « Becker Howard S., Les mondes de l'art ». *Revue française de sociologie* 31 (1): 133-39.

- Bensa, Alban, et Eric Fassin. 2002. « Les sciences sociales face à l'événement ». *Terrain* 38: 5-20.
- Berliner, David. 2010. « Anthropologie et transmission ». *Terrain*, n° 55: 4-19.
- Bernard, Michel. 2007. « Chorégraphie ». Édité par Michela Marzano. *Dictionnaire du corps*. Presses Universitaires de France.
- Bertho Lavenir, Catherine. 2012. « Au-delà du folklore : le festival interceltique de Lorient ». *Ethnologie française* Vol. 42 (4): 719-31.
- Bigot, Laurent. 1994. *Sonneurs De Couple Biniou-Bombarde : les enregistrements historiques*. Vol. 6. Anthologie des chants et musiques de Bretagne. Le Chasse-Marée / ArMen.
- Bouchard, Julie. 2006. « L'invention du retard comme rhétorique de l'insuffisance et du changement ». *Mots. Les langages du politique*, n° 80: 93-104.
- Boutinet, Jean-Pierre. 2007. *Anthropologie du projet*. Paris: PUF Quadrige.
- Bromberger, Christian. 1995. *Le match de football: Ethnologie d'une passion partisane à Marseille, Naples et Turin*. Ed. de la Maison des sciences de l'homme.
- . , éd. 1998. *Passions ordinaires. Du match de football au concours de dictée*. Bayard.
- Brun, Marielle. 2008. « Enseigner les activités physiques artistiques ou l'organisation des conditions de l'expérience ». In *Objets culturels, objets scolaires*, édité par Joëlle Coasne. Valenciennes: Université de Valenciennes.
- Buscatto, Marie. 2008. « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique ». *Ethnologie française* 113 (1): 5-13.
- Candau, Joël. 2012. « Pourquoi coopérer ». *Terrain*, n° 58: 4-25.
- Cario, Daniel. 1998. *Du terroir à la scène : La tradition de danse bretonne et le spectacle*. Confédération des cercles celtiques War'1 Leur.
- Cazemajou, Anne. 2010. « Le travail de Yoga en cours de danse contemporaine : analyse de l'expérience corporelle ». Thèse de doctorat, Université Clermont-Ferrand 2.
- Cefaï, Daniel, éd. 2010. *L'engagement ethnographique*. Paris: Editions EHESS.
- Chapelain, Brigitte. 2015. « Les pratiques participatives d'écriture dans les expressions créatives en réseaux ». In *Expressions et pratiques créatives numériques en réseaux*, édité par Brigitte Chapelain, 51-72. Hermann.
- Chauvier, Éric. 2003. *Fiction familiale : Approche anthropolinguistique de l'ordinaire d'une famille*. Presses Universitaires de Bordeaux.

- Choron-Baix, Catherine. 2007. « Éclectisme et ethnologie ». *Techniques & Culture*, n° 48-49: 303-24.
- Clériver, Marc. 2013. *Danse traditionnelle en Haute-Bretagne. Traditions de danse populaire dans les milieux ruraux gallos (XIXe-XXe siècles)*. Dastum/Presses Universitaires de Rennes.
- David, Fabrice. 2009. « Le corps, la scène, le sens : enjeux de la création chorégraphique dans le spectacle de danse folklorique en Bretagne ». Mémoire de Master d'ethnologie. Université de Bretagne Occidentale, Brest.
- De Hasque, Jean-Frédéric. 2014. « Corps filmant, corps dansant ». *Parcours anthropologiques* 9: 39-51.
- Defrance, Yves. 2000. *L'archipel des musiques bretonnes*. Cité de la musique / Actes Sud.
- . 2002. « Le bagad, une invention bretonne féconde ». In *Les hautbois populaires, anches doubles, enjeux multiples*, 122-41. Modal. FAMDT.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Le pli - Leibniz et le baroque*. Paris: Editions de Minuit.
- Denis, Michel. 2001. « Identité ». Édité par Alain Croix et Jean-Yves Veillard. *Dictionnaire du patrimoine breton*. Paris: Apogée.
- Descamps, Florence. 2006. « La place et le rôle du collecteur de témoignages oraux ». *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* 28 (28): 2-13.
- Descola, Philippe. 1993. *Les lances du crépuscule*. Terre humaine / Poche. Plon.
- Djebbari, Élina. 2013. « Le Ballet national du Mali : créer un patrimoine, construire une nation. Enjeux politiques, sociologiques et esthétiques d'un genre musico-chorégraphique, de l'indépendance du pays à aujourd'hui ». Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- Dospinescu, Liviu. 2005. « Attitudes de recherche en phénoménologie de la réception théâtrale ». *Recherches qualitatives* 25 (1): 43-61.
- Duflos-Priot, Marie-Thérèse. 1989. « Les groupes folkloriques et leur utilisation du folklore ». In *Du folklore à l'ethnologie en Bretagne. Actes du colloque d'ethnologie bretonne de Riec-sur-Belon*, 121-29. Editions Beltan.
- . 1995. *Un siècle de groupes folkloriques en France*. L'Harmattan.
- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Grasset.
- Faulkner, Robert, et Howard S. Becker. 2009. « Do you know...? » *The Jazz Repertoire in Action*. The University of Chicago Press.

- Faure, Sylvia. 2000. *Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris: La Dispute.
- Favret-Saada, Jeanne. 1977. *Les mots, la mort, les sorts*. Gallimard.
- Filliettaz, Laurent. 2005. « Négociation langagière et prise de décision dans le travail collectif ». *Négociations* n° 3 (1): 27-43.
- Foley, Catherine E. 2001. « Perceptions of Irish Step Dance: National, Global, and Local. » *Dance Research Journal*. 33 (1): 34-45.
- Fontaine, Geisha. 2004. *Les Danses du temps*. Pantin: Centre National de la Danse.
- Garat, Isabelle. 2005. « La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale ». *Annales de géographie* 3 (643): 265-84.
- Gautier, Arlette, et Yvonne Guichard-Claudic. 2016. « Culture, identités et genre en Bretagne ». In *Bretannes? Des identités au carrefour du genre, de la culture et du territoire*, 9-28. Presses universitaires de Rennes.
- Geertz, Clifford. 1973. « Deep Play: Notes on a Balinese Cockfight ». In *The Interpretation of Cultures*, 412-52. Basic Books.
- Genette, Gérard. 1981. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Seuil.
- . 1987. *Seuils*. Editions du Seuil.
- Ghasarian, Christian, éd. 2002. *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*. Armand Colin.
- Goffman, Erving. 1991. *Les cadres de l'expérience*. Les Editions de Minuit.
- Gonidec, Jean-Pierre. 2005. *Coiffes et costumes des Bretons*. Spézet: Coop Breizh.
- Goré, Olivier. 2004. « L'inscription territoriale de la musique traditionnelle en Bretagne ». Thèse de doctorat, Rennes: Université de Rennes 2.
- Grau, Andrée, et Georgiana Wierre-Gore, éd. 2005. *Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline*. Pantin: Centre national de la danse.
- Grimaud, Emmanuel. 2003. *Bollywood Film Studio, ou comment les films se font à Bombay*. Paris: CNRS Editions.
- . 2007. « The Film in Hand Modes of Coordination and Assisted Virtuosity in the Bombay Film Studios ». *Qualitative Sociollogy Review* III (3): 59-77.
- . 2010. « Figures du trafic. Ethnographie cinématique d'un carrefour sans feux ». *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 18 (mai): 23-44.

- Guigo, Denis. 1991. « Les Termes d'adresse dans un bureau parisien. » *L'Homme* XXXI (3) (119): 41-59.
- Guilcher, Jean-Michel. 1995. *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*. Spézet/Douarnenez: Coop Breizh/Chasse-Marée-ArMen.
- Guilcher, Yves. 1998. *La danse traditionnelle en France: d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*. Saint-Jouin-de-Milly: FAMDT éd.
- Hall, Stuart. 1991. « The Local and the Global: Globalization and Ethnicity ». In *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, édité par Anthony King, 19-39. Londres: Macmillan Press.
- Hélias, Pierre-Jakez. 1990. *Le quêteur de mémoire. Quarante ans de recherche sur les mythes et la civilisation bretonne*. Terre humaine. Plon.
- Hell, Bertrand. 2007. « Chamanisme ». Édité par Michela Marzano. *Dictionnaire du corps*.
- Henri, France, et Karin Lundgren-Cayrol. 2001. *Apprentissage collaboratif à distance*. Presses de l'université du Québec.
- Héritier, Françoise. 1991. « Famille ». Édité par Pierre Bonte et Michel Izard. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Presses Universitaires de France.
- Hoerburger, Felix. 1968. « Once Again: On the Concept of "Folk Dance" ». *Journal of the International Folk Music Council* 20: 30-32.
- Houseman, Michael, et Carlo Severi. 2009. *Naven ou le donner à voir : Essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Ingold, Tim. 2000. *The perception of the Environment. Essays in livelihood, dwelling and skill*. London & New York: Routledge.
- Izard, Michel. 1991. « Méthode ethnographique ». Édité par Pierre Bonte et Michel Izard. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Presses Universitaires de France.
- Jégat, Paul, et Kevrenn Alré. 1991. *Kevrenn Alre, 1951-1991 : 40 ans*. Auray: Auray repro.
- Kapper, Sille. 2013. « Estonian Folk Dance: Terms and Concepts in Theory and Practice ». *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, n° 54: 73-96.
- Kaufmann, Jean-Claude. 1996. *L'entretien Compréhensif*. Nathan.
- Khoury, Cristelle. 2014. « Les entrecroisements culturels et corporels dans le processus de création chorégraphique de Myth de Sidi Larbi Cherkaoui ». Thèse de doctorat, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand.

- Kilani, Mondher. 1994. *L'invention de l'autre. Essais sur le discours anthropologique*. Lausanne: Editions Payot.
- La Soudière, Martin de. 1988. « L'inconfort du terrain ». *Terrain*, n° 11: 94-105.
- Lallier, Christian. 2011. « L'observation filmante. Une catégorie de l'enquête ethnographique ». *L'Homme*, n° 198-199: 105-30.
- Lange, Roderyk. 2005. « A propos du fonctionnement de la danse et de ses formes ». In *Anthropologie de la danse : genèse et construction d'une discipline*, édité par Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore, 93-104. Pantin.
- Laplantine, François. 1996. *La description ethnographique*. Paris: Nathan.
- . 2005. *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*. Téraèdre.
- Le Gall, Laurent, et Jean-François Simon, éd. 2012. *Ethnologie Française : Modernité à l'imparfait. En Bretagne*. Vol. 42. 4.
- Lemonnier-Textier, Delphine. 2014. « Pourquoi capter le processus de création? » La fabrique du spectacle. 2014. <http://www.fabrique-du-spectacle.fr/analyses/pourquoi-capter-le-processus-de-creation>.
- Lenclud, Gérard. 1991. « Transmission ». Édité par Pierre Bonte et Michel Izard. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Presses Universitaires de France.
- . 1994. « Qu'est-ce que la tradition ? » In *Transcrire les mythologies*, édité par Marcel Detienne, 25-44. Paris: Albin Michel.
- Lepecki, André. 2007. « Choreography as Apparatus of Capture ». *The Drama Review* 51 (2): 119-23.
- Lévi-Strauss, Claude. 1950. « Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss ». In *M. Mauss, Sociologie et anthropologie*, IX-LII. Paris: Presses Universitaires de France.
- . 1955. *Tristes tropiques*. Paris: Plon.
- . 1958. *Anthropologie structurale*. Plon.
- Logann, Vince. 2010. « Débuts des bagadoù, Chroniques d'un succès annoncé. L'expansion du nouvel orchestre breton (1943-1970) ». Mémoire de Master de musicologie, Paris: Université de Paris-Sorbonne.
- Loupe, Laurence. 1991. *Danses tracées. Dessins et notations des chorégraphes*. Dis voir.
- . 1997. *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles: Contredanse.
- Lowenthal, David. 1985. *The Past Is a Foreign Country*. Cambridge University Press.

- Maillard, Jean-Christophe. 2002. « “Talabarderien mod koz” Le jeu et la technique de la bombarde chez les sonneurs bretons de tradition ». In *Les hautbois populaires. Anches double, enjeux multiples*, édité par Luc Charles-Dominique et Pierre Laurence, 150-63. Editions Modal.
- Malinowski, Bronisław. 1935. *Coral Gardens and Their Magic*. Allen and Unwin.
- Marcus, George E. 1998. *Ethnography Through Thick and Thin*. Princeton: Princeton University Press.
- Martin, György, et Ernő Pesovár. 2005. « Une analyse structurale de la danse folklorique hongroise : esquisse méthodologique ». In *Anthropologie de la danse : genèse et construction d’une discipline*, édité par Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore, 167-88. Pantin: Centre National de la Danse.
- Mauss, Marcel. 1925. « Essai sur le don. Forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques ». *Année sociologique* 1 (Series 2): 30–186.
- Monnier, Jean-Jacques, et al. 2010. *Histoire d’un siècle. Bretagne 1901-2000*. Morlaix: Editions Skol Vreizh.
- Nahachewsky, Andriy. 1995. « Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories ». *Dance Research Journal* 27 (1): 1-15.
- . 2001. « Once Again: On the Concept of “Second Existence Folk Dance” ». *Yearbook for traditional music*, n° 33: 17-28.
- . 2008. « Folk dance revival strategies ». *Ethnologies* 30 (1): 41-57.
- . 2011. *Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach*. McFarland & Company.
- Nora, Pierre, éd. 1984. *Les lieux de mémoire*. Gallimard.
- Nordera, Marina. 2014. « Dépasser les frontières disciplinaires ». *Recherches en danse [en ligne]*, n° 1. <http://danse.revues.org/571>.
- Olivier de Sardan, Jean-Pierre. 2000. « Le “je” méthodologique: Implication et explicitation dans l’enquête de terrain ». *Revue française de sociologie* 41 (3): 417-45.
- Pavis, Patrice. 2005. *L’analyse des spectacles*. Armand Colin.
- Peeters, Hughes, et Philippe Charlier. 1999. « Contributions à une théorie du dispositif ». *Hermès*, n° 25: 15-23.
- Penalva, Jean-Michel. 2006. « Typologie du travail collaboratif. Variation autour des collectifs en action ». In *Intelligence collective : Rencontres 2006*, édité par Jean-Michel Penalva, 342-54. Les presses des mines.
- Polanyi, Michael. 1967. *The Tacit Dimension*. New York: Anchor Books.

- Postic, Fañch. 1991. « Vie quotidienne et culture populaire - Au fil des ans ». In *Bretagne*, 145-62. Encyclopédies Régionales Bonneton. Bonneton.
- . 2001. « Mariage ». Édité par Alain Croix et Jean-Yves Veillard. *Dictionnaire du patrimoine breton*. Editions Apogée.
- Preston-Dunlop, Valerie Monthland. 1995. *Dance Words*. Taylor & Francis.
- Renz, Cyrill. 2006. « Le CIOFF et la danse traditionnelle sur scène. Définition des expressions du patrimoine culturel immatériel à l'exemple de la danse traditionnelle transposée à la scène ». CIOFF Suisse, Cormagens.  
[http://www.cioff.ch/doc\\_fr/PCI\\_\\_annexe\\_AES.pdf](http://www.cioff.ch/doc_fr/PCI__annexe_AES.pdf).
- Revault d'Allonnes, Claude. 1989. *La démarche clinique en sciences humaines*. Paris: Dunod.
- Rouch, Jean. 1968. « Le film ethnographique ». In *Ethnologie générale*, édité par Jean Poirier, 430-71. Paris: Gallimard.
- Rousset, Jean. 1962. *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. José Corti.
- Royce, Anya Peterson. 1977. *The Anthropology of Dance*. Alton: Dance Books.
- Schwint, Didier. 2005. « La routine dans le travail de l'artisan ». *Ethnologie française* Vol. 35 (3): 521-29.
- Segalen, Martine. 1993. « Cultures populaires en France: dynamiques et appropriations ». In *La construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*, édité par Gérard Bouchard, 51-73. Les Presses de l'Université Laval.
- . 2009. *Rites et rituels contemporains*. Édition : 2e édition. Paris: Armand Colin.
- Severi, Carlo. 1991. « Anthropologie de l'art ». Édité par Pierre Bonte et Michel Izard. *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Presses Universitaires de France.
- Shay, Anthony. 1999. « Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in "The Field" ». *Dance Research Journal* 31 (1): 29-56.
- . 2002. *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Wesleyan University Press.
- Simon, Jean-François. 2001. « Ethnologie ». Édité par Alain Croix et Jean-Yves Veillard. *Dictionnaire du patrimoine breton*. Apogée.
- Sizorn, Magali. 2006. « Être et se dire trapéziste : entre le technicien et l'artiste. Ethnosociologie d'un cirque en mouvement ». Thèse de doctorat, Université de Rouen.

- Smadja, Eric. 2007. *Le rire*. Que sais-je ? Presses Universitaires de France.
- Stengers, Isabelle. 2002. *Penser avec Whitehead*. Paris: Editions du Seuil.
- Taffanel, Jackie. 1994. « L'atelier du chorégraphe ». Thèse de doctorat, Université Paris VIII.
- Thomazet, Serge, et Géraldine Rix-Lièvre. 2018. « Introduction ». In *Interactions et dynamiques des asymétries*. Presses Universitaires de Clermont-Auvergne.
- Turgeon, Laurier. 2010. « Introduction. Du matériel à l'immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux ». *Ethnologie française* 40 (3): 389-99.
- Vellet, Joëlle. 2003. « Contribution à l'étude des discours en situation dans la transmission de la danse. Discours et gestes dansés dans le travail d'Odile Duboc ». Thèse de doctorat, Université Paris VIII.
- . 2014. « Les discours tissent avec les gestes les trames de la mémoire ». *Recherches en danse*, n° 2 (mars). <http://danse.revues.org/353>.
- Winkin, Yves. 1981. *La nouvelle communication*. Points. Editions du Seuil.
- Wulff, Helena. 2007. *Dancing at the Crossroads: Memory and Mobility in Ireland*. Berghahn Books.
- Zackland, Manuel. 2013. « Introduction ». In *Figures de la participation numérique : coopération, contribution, collaboration*, 9:135-39. Cahiers de la SFSIC.

## Sources complémentaires

### Documents non publiés

- Kendalc'h. 2011. « Règlement du Championnat de Bretagne de danse Bretonne ». <http://www.kendalch.com/confederation2/championnat-national-de-danse-bretonne/reglement-et-grilles-de-notation>.
- . 2012a. « Dañs Excellañs 2012 - Dossier de presse ».
- . 2012c. « Règlement des évaluations ».
- Kevrenn Alré. 2008. *Kevrenn Alré, Ensemble musique et dans d'inspiration traditionnelle bretonne*, Plaquette de présentation.
- Kevrenn Alré. 2011. *1951-2011 Kevrenn Alré, soixante ans de culture bretonne*, programme du 60<sup>e</sup> anniversaire.
- Kevrenn Alré. 2012. *Abenn Dimeurh, livret de présentation du spectacle*.

### Filmographie

- Cormier, David. 2013. *Neuf mois au cœur d'un bagad*. Le Télégramme. En ligne : [http://www.dailymotion.com/video/x169m3z\\_musique-neuf-mois-au-cœur-d-un-bagad\\_news](http://www.dailymotion.com/video/x169m3z_musique-neuf-mois-au-cœur-d-un-bagad_news).
- Boutang, Pierre-André. 2004. *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, Entretiens avec Claire Parnet, Editions Montparnasse.
- Kendalc'h. 2012b. *Dañs Excellañs. Le meilleur de la danse bretonne en 2012*.
- . 2013. *Dañs Excellañs 2013 - Clip de présentation de Kevrenn Alré d'Auray*. Kendalc'h. <https://vimeo.com/68995857>.
- Kevrenn Alré. 2008. Documentaire « De Auray à New-York, de Brec'h à Shanghai », DVD Kevrenn Alré.
- Le Barbenchon, Guy. 1996. *Le Poudouvre et le Penthièvre*. VHS. Vol. 5. Danses de toutes les Bretagnes.
- Lefondeur, Gérard. 2008. *Danses De Bretagne, Une Memoire Vivante*. Solidor Editions.

## Articles de presse cités

### *Presse quotidienne régionale*

« La Kevrenn Alré : la ville honore ses champions », *Le Télégramme*, 25 octobre 1999.

« Danse. L'exemple du cercle de la Kevrenn Alré », Aurélie Rocabois, *Le Télégramme*, 25 juillet 2001.

« Anecdotes et souvenirs. "L'école de la vie" pour Hubert », *Le Télégramme*, 19 septembre 2001.

« Nathalie Le Bolay : "Le Cercle est en reconstruction" », *Le Télégramme*, 6 novembre 2006.

« Bagadoù. La Kevrenn Alré en reconquête », *Le Télégramme*, 10 février 2010.

« La Kevrenn Alré tisse le long fil de la mémoire », *Ouest-France*, 11 août 2010.

« Costumes de la Kevrenn Alré. Toute une équipe à l'ouvrage », *Le Télégramme*, 29 avril 2011.

« Bagadoù. La Kevrenn répète à la fraîche avant le concours », *Le Télégramme*, 4 août 2011.

« Championnat des bagadoù. La Kevrenn troisième », *Ouest-France*, 8 août 2011.

« Le cercle de la Kevrenn, une jeune génération prometteuse », *Ouest-France*, 16 Septembre 2011.

« Bagad. Julien Le Blé nouveau directeur artistique », *Le Télégramme*, 07 novembre 2011.

« Kevrenn Alré. Le début d'une nouvelle ère », *Le Télégramme*, 06 décembre 2011.

« La Kevrenn Alré collecte chants, danses et coutumes », *Le Télégramme*, 26 décembre 2011.

« Kevrenn Alré. Un nouveau spectacle en préparation », *Le Télégramme*, 5 janvier 2012.

« Dañs Excellañs. À la pointe de la création », *Le Télégramme*, 7 juin 2012.

« Dañs Excellañs. Le plein de créativité au Pavillon », *Le Télégramme*, 11 juin 2012.

« Costume breton, il sauvegarde ce patrimoine », *Le Télégramme*, 02 août 2012.

« Le cercle de Guingamp danse l'esprit léger », Romain Daniel, *Ouest-France*, 17 août 2012.

« Le renouveau des cercles », *Le Télégramme*, 16 août 2014.

### *Presse magazine thématique*

Millot, Nicolas. « La Kevrenn Alré », *ArMen*, 105, août 1999, 3-13.

Toutous, Michel. « Kevrenn Alré : écouter la différence », *ArMen*, 105, août 1999, 11.

Clériver, Marc. « Trophée Dastum. La perplexité d'un juge », *Musique bretonne*, 172, mai/juin 2002, p. 11.

Chartier, Erwan. « La Saint-Loup de Guingamp : du pardon au festival de danse », *ArMen*, 147, juillet 2005, 20-27.

Lamour, Mathieu « Le concours de danse bretonne de la Saint-Loup », *Aux origines des fêtes bretonnes*, 68-69, Historia / Ouest-France, octobre 2011.

Raynaudon-Kerzerho, Maïwenn. « Cercles celtiques et bagadoù. Pourquoi tant de jeunes », *Bretons*, 78, juillet 2012, 40-47.