

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΩΣΣΩΝ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Θέμα: *La dance traditionnelle en France: d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste* (pp. 13-20).

Επιβλέποντες: κ. Πολίτης Μιχαήλ

κ. Καρλάφτη-Μουρατίδη Φωτεινή

Πετροπούλου Βασιλική

Α.Μ.: Ξ96045

Κέρκυρα

Ιούνιος 2024

Θέμα: *La dance traditionnelle en France: d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste* (pp. 13-20).

Ο παραδοσιακός χορός στη Γαλλία: από έναν αρχαίο πολιτισμό των χωρικών σε μία αναβιωμένη διασκέδαση (σσ.13-20)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ **5**

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ **6**

Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ **7**

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ **9**

ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ **22**

ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ **30**

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ **41**

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα πτυχιακή εργασία περιλαμβάνει τη μετάφραση των σελίδων 13-20 του βιβλίου *La dance traditionnelle en France: d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, του Γάλλου συγγραφέα Ζακ Γκιλσέρ, καθώς και το σχολιασμό των μεταφραστικών προβλημάτων και επιλογών, τα οποία προέκυψαν κατά τη διάρκεια της μεταφραστικής διαδικασίας. Η εργασία αποτελείται από έξι μέρη.

Στο πρώτο μέρος παρατίθενται οι λέξεις κλειδιά ενώ στο δεύτερο μέρος παρουσιάζουμε ορισμένα στοιχεία σχετικά με τον συγγραφέα και το έργο του, καθώς και για το βιβλίο από το οποίο επιλέχθηκε το απόσπασμα προς μετάφραση.

Το τρίτο μέρος αποτελεί τη μετάφραση του πρωτότυπου αποσπάσματος, ενώ στο τέταρτο μέρος παρουσιάζεται το πρωτότυπο κείμενο.

Στη συνέχεια, στο πέμπτο μέρος παρουσιάζουμε τα μεταφραστικά σχόλια, αναφορικά με τις μεταφραστικές επιλογές της μεταφράστριας καθώς και τα σημεία εκείνα που την προβλημάτισαν, μέσω παραδειγμάτων από το πρωτότυπο και τη μετάφραση.

Τέλος, στο έκτο μέρος της εργασίας παρουσιάζεται η βιβλιογραφία.

Η επιλογή του συγκεκριμένου αποσπάσματος έγινε λόγω της ιδιαίτερης αγάπης της μεταφράστριας προς τη λαογραφία και το παραδοσιακό χορό.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ

Λαϊκοί παραδοσιακοί χοροί

Επεξηγηματικές θεωρίες

Θεωρητικολογίες

Επιτόπια έρευνα

Πληροφορητές

Μαρτυρίες

Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

Ο Υβ Γκιλσέρ γεννήθηκε το 1941 και είναι Γάλλος μουσικός και ερευνητής. Είναι μέλος του συνόλου παραδοσιακής μουσικής Méluse, και είναι εμπνευστής πολλών δράσεων σχετικά με τον παραδοσιακό χορό στη Γαλλία. Είναι γιος του ερευνητή Ζαν-Μισέλ Γκιλσέρ, και είχε συνοδεύσει τους γονείς του κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας που είχαν διεξάγει για τον παραδοσιακό χορό σε επαρχίες της Βρετάνης, κατά τη δεκαετία 1940. Είχε υπάρξει καθηγητής γερμανικών σε στρατιωτικό λύκειο, είναι διδάκτωρ εθνολογίας, και έχει υποστηρίξει στο πανεπιστήμιο της Ανατολικής Βρετάνης. Γνωρίζει διάφορα παραδοσιακά πνευστά μουσικά όργανα, και είναι συγγραφέας πολλών βιβλίων σχετικών με την παραδοσιακή μουσική στη Γαλλία. Τέλος, είναι ιδρυτής μαζί με την αδελφή του Νάικ Ραβιάρ, του Ατελιέ Λαϊκού χορού, το οποίο ασχολείται με την έρευνα και διδασκαλία παραδοσιακών χορών. (https://www.wikiwand.com/fr/Yves_Guilcher)

Στο βιβλίο του *ο παραδοσιακός χορός στη Γαλλία: από έναν αρχαίο πολιτισμό των χωρικών σε μία αναβιωμένη διασκέδαση (La danse traditionnelle en France:d' une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste),* ο συγγραφέας προσπαθεί να αποδείξει ότι ο παραδοσιακός χορός δεν βρίσκει πλήρη λύση στην εθνογραφική έρευνα. Η αξία του συγκεκριμένου βιβλίου συνίσταται στο γεγονός ότι εγείρει σημαντικά ερωτήματα σχετικά με το ιδιαίτερο πεδίο της έρευνας των εθνικών χορών, θέμα για το οποίο η οικογένεια Γκιλσέρ συνεισέφερε για πάνω από έναν αιώνα. (https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/870?lang=en)

Το έργο αποτελεί μία σύνθεση πολλών γνωστών ζητημάτων αναφορικά με τον παραδοσιακό χορό στη Γαλλία, ο οποίος διαμορφώθηκε παλιά από τους ανθρώπους της υπαίθρου. Πραγματεύεται μεταξύ άλλων ζητήματα όπως η γένεση των παραδοσιακών χορών, η διατήρησή τους μέσα στο χρόνο, οι μηχανισμοί μετάδοσής τους, το πώς και το γιατί. Επιπρόσθετα, δείχνει ότι πίσω από τη γεωγραφική ποικιλομορφία τους, κρύβονται διαφορετικές ιστορίες. Μεταξύ άλλων, μελετά γιατί η κυρίαρχη κοινωνική τάξη ενδιαφέρθηκε για τον παραδοσιακό χορό, και αναλύει τον τρόπο με τον οποίο η βιομηχανική κοινωνία, «έφερε στα μέτρα της» τα παραδοσιακά ρεπερτόρια.

(https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/870?lang=en)

Το βιβλίο στο τέλος του περιέχει εκτεταμένο και αναλυτικό γλωσσάρι, το οποίο παρουσιάζει και εξηγεί διάφορα είδη παραδοσιακών χορών, και φαινόμενα που συνδέονται με την πρακτική τους.

Το απόσπασμα το οποίο μεταφράσαμε προέρχεται από το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου, στο οποίο θίγονται ζητήματα θεωρητικά και μεθοδολογικά, και γίνεται μία εισαγωγή στο ζήτημα της επιτόπιας έρευνας για τους χορούς στη Γαλλία, με βάση τις μελέτες που διεξήγαγαν οι γονείς του συγγραφέα Ζαν-Μισέλ και Ελέν Γκιλσέρ, σημαντικοί Γάλλοι εθνολόγοι, έργο κατά τον συγγραφέα πολύ σημαντικό, προκειμένου να διαλευκανθεί η καταγωγή και ο συμβολισμός των παραδοσιακών χορών. Η επιλογή του εν λόγω αποσπάσματος έγινε γιατί θεωρούμε ότι οι απαρχές του παραδοσιακού χορού καθώς και οι διάφορες θεωρίες που δημιουργήθηκαν γύρω από το ζήτημα της προέλευσης και του συμβολισμού κάθε χορού, παρουσιάζει ιδιαίτερα μεγάλο ενδιαφέρον.

Το συγκεκριμένο βιβλίο θεωρούμε ότι παρουσιάζει εξειδίκευση σε αρκετά μεγάλο βαθμό. Ο αναγνώστης που θα το επιλέξει θα πρέπει να κατέχει μία καλή γνώση γύρω από τον παραδοσιακό χορό και ιδανικά ίσως να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τον γαλλικό παραδοσιακό χορό. Εντούτοις, πέρα από το εξειδικευμένο κοινό, θα μπορούσε να αναγνωστεί και από κάποιον που θα επιθυμούσε να γνωρίσει σε βάθος το αντικείμενο του παραδοσιακού χορού στη Γαλλία, καθώς και τις απόψεις και την έρευνα του συγγραφέα γύρω από αυτόν.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Οι απαρχές του «φολκλόρ» μία παλιά λαϊκή παράδοση

Τι ονομάζουμε λαϊκούς παραδοσιακούς χορούς;

Θα ξεκινήσω αυτό το βιβλίο γυρνώντας πίσω στο χρόνο: Οι παλιοί λαϊκοί παραδοσιακοί χοροί είναι γνωστοί στο ευρύ κοινό με την ονομασία φολκλορικοί χοροί. Η εικόνα που έχουν οι περισσότεροι άνθρωποι οφείλεται στο επί σκηνής ενδυματολογικό θέαμα που παρουσιάζουν συγκροτήματα, τα οποία αυτοαποκαλούνται φολκλορικά. Τέτοιου είδους θεάματα, ανεξαρτήτως της κριτικής που μπορεί να τους ασκήσει κανείς, μας παρέχουν πληροφορίες το λιγότερο για τρία πράγματα:

1. Οι φολκλορικοί χοροί είναι τοπικοί χοροί. Καθένας από εμάς έχει μία ιδέα, έστω και γενική, σχετικά με αυτό που διαφοροποιεί τους χορούς *ροντ* της περιοχής της Βρετάνης από τους χορούς *μπουρέ* της περιοχής της Ωβέρνης , ή τους βασκικούς χορούς *φαντάγκο*. Ακόμα και αν αυτή η ιδέα είναι ελλιπής, ανακριβής, ή συγκεχυμένη, δεν αλλάζει σε τίποτα την πρωταρχική αλήθεια: ο φολκλορικός χορός μας παρουσιάζεται υπό το πρίσμα της **ποικιλομορφίας των διάφορων περιοχών.**

> Θα χρειαζόταν ένα ξεχωριστό έργο για να περιγράψουμε αυτή την ποικιλομορφία. Ας μείνουμε σε αυτό που γνωρίζει ο καλός καγαθός άνθρωπος του σήμερα. Γνωρίζει ότι στη Βρετάνη υπάρχουν κυκλικοί ή αλυσιδωτοί χοροί, *–γκαβότες* από την περιοχή Φινιστέρ, *en dro, hanter dro, laridés* της περιοχής Μορμπιάν, *«round pagan»,* κυκλικοί, *«gallo»* (Σεν Βινσέντ, Λουντεάκ),- αλλά επίσης και ζευγαρωτοί χοροί-μπαλ, γκαβότα από την περιοχή Μπιγκουντέν, *kas abah,* ντερομπέ, -κάποιες φορές αντικριστοί- *dañs Lıon, dañs Treger.* Γνωρίζει ότι: ορισμένοι χοροί συνοδεύονται από τραγούδι, ενώ άλλοι υπό τους ήχους μουσικών οργάνων, κυρίως γκάιντας μαζί με μπομπάρδα, ότι η περιοχή του μπουρέ, είναι η Μασίφ Σαντράλ , σε δύο ή τρεις χρόνους με ή χωρίς κίνηση των χεριών, ότι για τον μπουρέ είναι προϋπόθεση να υπάρχει βιολί, σαμβύκη, διάφορες γκάιντες –μεταξύ άλλων και η καμβρέτα, ακόμα και το ακορντεόν, ότι στην περιοχή Ντωφινέ αναπτύσσεται το ριγκοντόν, το οποίο συνοδεύεται από βιολί, ότι υπάρχουν μαρεσίνες στην περιοχή Βαντέ, ροντό στην Γασκώνη, μπρανλ στη Μπεάρν, ότι οι χοροί της Προβηγκίας έχουν χαριτωμένα και περίπλοκα βήματα, ότι το φαντάγκο είναι από την περιοχή των Βάσκων, ότι οι κάτοικοι της περιοχής Σούλ, έχουν διάσημους χοροί μασκαράτας με μυστηριώδη πρόσωπα- καντινιέρες, σεβάλ-ζιπόν και άλλα-, και χορεύουν με δεξιοτεχνία γύρω από ένα ποτήρι που βρίσκεται στο έδαφος, κτλ.
>
> Το ευρύ κοινό, οφείλει αυτές τις πληροφορίες σχετικά με τις παραλλαγές των φολκλορικών χορών πρώτα πρωτίστως στα φολκλορικά συγκροτήματα, αλλά επιπλέον, ως ένα βαθμό, εδώ

και είκοσι χρόνια, στις λαϊκές χοροεσπερίδες, στα βραδινά φεστιβάλ και στα σεμινάρια που κερδίζουν όλο και μεγαλύτερο κοινό.

2. Οι φολκλορικοί χοροί είναι χοροί της παλιάς εποχής. Γνωρίζουμε πολύ καλά ότι οι φολκλορικοί χοροί δεν είναι δημιουργίες του σήμερα, που λανσάρονται περίπου όπως η λαμπάντα ή «τα παπάκια». Επιπλέον, έχουμε την τάση να πιστεύουμε ότι είναι χοροί παλιοί, ή ακόμα καλύτερα, πολύ παλιοί. Εξάλλου, τα φολκλορικά συγκροτήματα, στις παραστάσεις τους, εμφανίζονται με κοστούμια τα οποία δε φοριούνται πια τη σημερινή εποχή.

3. Οι φολκλορικοί χοροί είναι λαϊκοί χοροί. Δεν αφορούν όλες τις κοινωνικές ομάδες μίας καθορισμένης περιοχής. Προέρχονται λιγότερο από τα σαλόνια σε σχέση με τις αγροικίες, λιγότερο από την πόλη σε σχέση με την εξοχή. Όταν κάνουμε λόγο για τους χορούς *μπουρέ* και *γκαβότα* από την Ωβέρνη και τη Βρετάνη, αντίστοιχα, η ανάμνηση που έρχεται αμέσως σε κάποιους είναι το χωριό, και μάλιστα σε πολλούς η κάπα του χωρικού και τα σαμπό.

Επειδή η λέξη «φολκλορικός» έχει γίνει από τη μία διφορούμενη ενώ απ' την άλλη εμπεριέχει και μία υποτιμητική χροιά, στις επόμενες σελίδες θα μιλήσω περισσότερο για τον **παλιό παραδοσιακό, λαϊκό χορό,** ή εν συντομία, για τον **παραδοσιακό χορό.**

Έχοντας ως παράδειγμα τον Β. Προπ, ο οποίος αρνείται a priori να ορίσει το μαγικό μύθο, δε θα ξεκινήσω να ορίσω το αντικείμενο με λόγια. Προτιμώ να δείχνω τα πράγματα. Η ανανέωση των ονομασιών στο πέρασμα του χρόνου φανερώνει τις διαδοχικές ιδέες που δημιούργησαν τα παραδοσιακά ρεπερτόρια: στο τέλος του 19ου αιώνα η ιδέα που επικρατούσε ήταν ότι επρόκειτο για **εθνικούς** χορούς – « *Λου Σιμπαλέ, εθνικός χορός της περιοχής Λαντόκ»,*(Α. Λ. Μιλάν, 1811), *«Ο μουτζίκο, εθνικός χορός των Βάσκων»(Ζ. Μ. ντε λα Γκρεζ, 1880), «Σχετικά τους εθνικούς χορούς [της Αλσατίας], ήταν αποκλειστικά το βαλς».*(Ζ. Μ. Βεκερλέν, 1884) *,«Ο μπουρέ, είναι ο πραγματικός εθνικός χορός της Μασίφ Σαντράλ»,* (Λ. Βαλά, 1931), *«Οι ντερομπέ, εθνικοί χοροί της Βρετάνης»* (Π. Τίλεμανς, 1881).

Με αφετηρία την εποχή του Μεσοπολέμου, το εθνικό στοιχείο θα υποχωρήσει για χάρη του **λαϊκού**: *«Οι παλαιότεροι λαϊκοί χοροί της Γαλλίας»* (Γ. Λε Φλοκ, 1934), *«Οι λαϊκοί χοροί»* (Α. Βαν Γκέννεπ, 1938), *«Οι λαϊκοί χοροί της Ωβέρνης »* (Ζ. Καντελούμπε, 1939), *«Οι λαϊκοί χοροί της περιοχής Λαντόκ»* (Ζ. Μπωμέλ, 1958). Η πλειονότητα των συγγραφέων εξομοιώνουν λοιπόν τις έννοιες **λαϊκό** και **τοπικό.** Ο Κ. Σαχς, μιλώντας για τους χορούς του 16ου και 17ου αιώνα, (τρίορι, μπουρέ, μπρανλ), γράφει: *« όσα δεν έχουν τα κάστρα, τα δανείζονται από την ύπαιθρο».* Καταλήγει: *«ποτέ άλλοτε δεν χορέψαμε τόσο φολκλόρ».* Στο σημείο αυτό υπάρχει μία σύγχυση: αυτό που είναι τοπικό δεν είναι απαραίτητα λαϊκό. Ο

χορός βόλτα του 16ου αιώνα, για τον οποίο πολλοί συγγραφείς λένε ότι προέρχεται από την Προβηγκία, είναι πράγματι ένας χορός τοπικός, ο οποίος σύμφωνα με μαρτυρίες δεν εμφανίζεται παρά μονάχα στην κυρίαρχη κοινωνική τάξη, και ο χορός ριγκοντόν του 17ου αιώνα, φαίνεται να εμφανίζεται σε όλα τα κοινωνικά στρώματα της Προβηγκίας του 17ου αιώνα. Αναφορικά με τους χορούς «μπρανλ» της Καμπανίας, της Βουργουνδίας και του Μετς, δεν προέρχονται περισσότερο από την περιοχή της Καμπανίας, άπ' ότι από τις περιοχές της Βουργουνδίας ή του Μετς, και ο Τ. Αρμπώ, στο έργο του *Χορογραφία,* μας πληροφορεί ότι πρόκειται για ονομασίες που τις επινόησαν οι μουσικοί, κατά τη διακριτική τους ευχέρεια.

Η προσφυγή στον όρο **φολκλορικός** δεν κάνει τα πράγματα πιο ξεκάθαρα, αφού σύντομα ο όρος σύντομα θα «ολισθήσει», από τον ίδιο τον παραδοσιακό χορό, για να εκφράσει πλέον τη σκηνική του **παρουσία**, έτσι ώστε ο όρος **φολκόρ** να θυμίζει στο εξής περισσότερο την αναβίωση απ' ότι την ίδια την παράδοση.

Το ίδιο ισχύει και για τον όρο **παραδοσιακός,** ο οποίος βρίσκει με τον ίδιο τρόπο εφαρμογή σε έναν τύπο παλιάς κοινωνίας, στις διεργασίες που την καθόριζαν, στα έργα που δημιούργησε, στην παράσταση από τους ανθρώπους της υπαίθρου, στην ενσωμάτωση των ρεπερτορίων στη βιομηχανική κοινωνία, και στους δρώντες την αναβίωση, οι οποίοι ανάκτησαν και ερμήνευσαν εκ νέου αυτά τα ρεπερτόρια.

Το γεγονός ότι αυτούς τους χορούς τους βιώνει κανείς ταυτόχρονα ως ποικιλόμορφους αναλόγως της περιοχής προέλευσης, παραλλαγμένους, παλιούς και λαϊκούς, τους καθιστά πολύ μυστηριώδεις. Αναρωτιόμαστε για την προέλευσή τους, το χρόνο εμφάνισής τους, τη μορφή τους το πώς και το γιατί. Αναρωτιόμαστε επίσης, για ποιο λόγο οι χωρικοί τους διατήρησαν για τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα; Αυτοί τους δημιούργησαν; Τους δανείστηκαν από αλλού και σε αυτή την περίπτωση από ποιους; Η λαϊκή παράδοση τους διατήρησε αυτούσιους, μέσω της μετάδοσης από τους παλαιότερους στους νεότερους; ή ακόμα καλύτερα αυτή η μετάδοση από γενιά σε γενιά τροποποίησε το χορό;

Αν και η πρώτη από αυτές τις ερωτήσεις ξεκίνησε να τίθεται επίμονα από το 19ο αιώνα, εντούτοις οι άλλες τέθηκαν κυρίως τον 20ο. Οι μελετητές του φολκλόρ, πρότειναν διάφορες απαντήσεις. Κυρίως, καταλήγουν πάντα να ψάχνουν στην υποτιθέμενη απαρχή των χορών την εξήγηση της αυθεντικότητας και της τοπικής τους ποικιλομορφίας.

Επεξηγηματικές θεωρίες και θεωρητικολογίες

Αρχικά, θέλησαν να εξηγήσουν την τοπική αυτή ποικιλομορφία, καθώς και την αυθεντικότητα των παραδοσιακών χορών, βάσει ορισμένων **συνθηκών**:

Για τους μεν, η συνθήκη ήταν το **κλίμα**: ο χορός θα ήταν ήρεμος και βαρύς στις βόρειες περιοχές, ενώ πρόσχαρος και ζωηρός στις νότιες.

Για τους δε, ήταν το **ανάγλυφο**: ο χορός στο βουνό θα είχε πηδηχτά βήματα, ενώ στην πεδιάδα στρωτά.

Για κάποιους άλλους ακόμα, ήταν **η στολή**. Τα πολλά μισοφόρια και το βάρος από τις φούστες θα επέβαλλαν στις γυναίκες να χορεύουν μετρημένα, και θα τους απαγόρευαν τους τεχνικούς άθλους, στους οποίους επιδίδονταν οι άντρες · η χρήση σαμπό θα προσέδιδε αναπόφευκτα, βάρος στο χορό.

Τέλος, ορισμένοι, βλέπουν στο χορό μίας δεδομένης περιοχής, στοιχεία **εθνικού χαρακτήρα**, με άλλα λόγια, μιας «φυλής».

Θεωρίες, που με λίγα λόγια επανέρχονται προκειμένου να υποβάλλουν τον χορό σε οικολογικούς και βιολογικούς ντετερμινισμούς έχουν το μεγάλο μειονέκτημα να μην τεκμηριώνουν τα γεγονότα τα οποία ισχυρίζονται ότι εξηγούν. Ωστόσο, σε κάθε ένα από τα σημεία που απαριθμήθηκαν, τα αντιπαραδείγματα, είναι εξίσου πολυάριθμα με τα παραδείγματα.

Τίποτα δεν είναι πιο σοβαρό και εσωστρεφές, από έναν καταλανικό χορό σαρντάν *sardane* τίποτα πιο πληθωρικό και εξωστρεφές από έναν αγγλικό χορό μορρίς. Οι χοροί μπουρέ, οι οποίοι θεωρούνται χοροί ορεινών περιοχών, έχουν βήματα, που «γλιστράνε», ένα *ροντό* της Γκραν Λαντ, μπορεί να έχει πηδηχτό βήμα (δηλαδή αθλητικό).

Αναφορικά με τις γυναίκες, ο χορός τους είναι ισορροπημένος και σεμνός, μόνο όταν στο χορό έχουν γυναικείο ρόλο. Σε περίπτωση που αναλάβουν αντρικό ρόλο, -κάτι που συμβαίνει συχνά στο πλαίσιο της επιτόπιας έρευνας- διαπιστώνουμε ότι δεν έχουν κανένα πρόβλημα να πραγματοποιήσουν τους ίδιους άθλους με τους άντρες. Εξάγεται λοιπόν το συμπέρασμα ότι αυτά τα οποία αποθαρρύνουν μία χορεύτρια από το να επιδείξει μία καλλιτεχνική δεξιοτεχνία, είναι η συγκράτηση και η συστολή, χαρακτηριστικά τα οποία ο περίγυρος της αποδίδει και περιμένει και από την ίδια να επιδείξει · αυτή τη συνθήκη η χορεύτρια απεχθάνεται να την παραβεί.[1]

1 Ωστόσο, στις περιπτώσεις όπου το κάνει, κανείς δε διαμαρτύρεται. Ο ανδρικός πληθυσμός φαίνεται εύκολα να το θαυμάζει και να ενθουσιάζεται. Συνεπώς δεν υπάρχει εκπεφρασμένη απαγόρευση ή αποδοκιμασία. Εντούτοις, η κουλτούρα του συνόλου είναι τέτοια που η παράβαση αυτή πραγματοποιείται σε εξαιρετικές περιπτώσεις.

Μια δεύτερη κατηγορία θεωριών προσδίδει στον παραδοσιακό χορό **συμβολικό σκοπό**: ο χορός αρχικά θα είχε το σκοπό να υποδηλώσει κάτι, και οι φολκλορικοί χοροί ουσιωδώς θα αποτελούσαν τελετουργικά που σχετίζονταν με τη βλάστηση και τη σεξουαλική μύηση ή θα ήταν πρακτικές σχετικές με τη θρησκεία ή τη μαγεία. Για παράδειγμα, ο χορός ροντ θα είχε το ρόλο να απομονώνει τα κακά πνεύματα. Η περιστροφή του χορού θα αναπαρήγαγε την κίνηση των άστρων. Ο λόγος δηλαδή ύπαρξης του χορού δε θα έγκειτο σε αυτό που βλέπουμε ή νιώθουμε μέσω αυτού, αλλά σε μία αόρατη πρόθεση, η ορατή όψη της οποίας δεν είναι παρά το ήμισυ του «συμβόλου». Είναι αυτή η πρόθεση η οποία θα είχε πρωτοστατήσει στη γένεση των παραδοσιακών χορών και θα τους προσέδιδε τη σημασία. Η γένεση αυτή θα εντοπιζόταν μέσα σε ένα παρελθόν πολύ παλιό, προϊστορικό για τους περισσότερους συγγραφείς.

Αρχικά, οι αρχαιοδίφες βασίζονται στην ιστορία. Για τον Μ. Κορρέ ντε λα Τουρ από την Ωβέρνη, το *red an dro,* είναι ο χορός των ιερέων του θεού Άρη. Για τον Ζ. Μπουσέ ντε Περθ, οι χοροί της Βρετάνης είναι «*πιθανώς οι ίδιοι με αυτούς της εποχής των Δρυίδων»*. Στον χορό ροντ της περιοχής Γκισενί, ο Ε. Σουβέστρ, βλέπει «*τον ιερό χορό των Δρυίδων».* Ο Ζ. Αζαλμπέρ και ο Φ. Ντελζάνγκλ, αποδίδουν το *μπουρέ* στους Αρβέρνους πολεμιστές, ο Α.-Λ.. Μιλάν, και ο Λ.-Ζ.-Μπ. Μπερανζέ- Φερώ αποδίδουν τη *φαραντόλα* στους Φοίνικες, ο Λ. Λε Μποντιντιέ, τιμά τους Σαρακηνούς με το χορό του *Baïar,* κτλ.

Όσο οι αρχαιοδίφες πάνε πίσω στο χρόνο τα όρια του παρελθόντος που είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, τόσο και πιο πίσω πηγαίνει η υποτιθέμενη προέλευση των παραδοσιακών χορών. Οι καντρίλιες και το κοτιγιόν, γίνονται λοιπόν αρχαία τελετουργικά γονιμότητας, όπως οι χοροί Ολιβέτ, Μορέσκ, Γαϊτανάκια, Φρικασσέ κτλ., και ο Μ. Λιούις, το 1963, συνοψίζει με μία πεποίθηση ακόμα πιο ακραία, διακηρύσσοντας ότι η πλειονότητα των παραδοσιακών μας χορών μας γεννήθηκε πολύ πριν το χάος.

> **Η φυσιογνωμία των παραδοσιακών χορών δεν θα όφειλε λοιπόν τίποτα σε μία ιστορική γένεση**. Βέβαια, όλοι αυτοί οι συγγραφείς παραδέχονται ότι κατά τη διάρκεια της ιστορίας συντελέστηκαν αλλαγές, ωστόσο πιστεύουν ότι το ουσιώδες αποκτήθηκε πολύ πιο παλιά. Η ιστορία λοιπόν θα έμπαινε σε μία διαδικασία υποβάθμισης. Ο μελετητής λοιπόν του φολκλόρ θα ήταν ακόμα σε θέση, μέσα από την ποικιλομορφία των εθνικών και παραδοσιακών χορών ανά τον κόσμο, να αναγνωρίσει τα βασικά ίχνη ενός παγκόσμιου συμβολισμού, επαρκώς ευανάγνωστου στον ειδικό, ώστε να του επιτρέψει να αποκαταστήσει την αρχική σημασία.
>
> Ο Κ. Σαχς [2], εκτιμά ότι όλοι οι λαοί πέρασαν από τα ίδια διαδοχικά στάδια της προϊστορίας. Αν ορισμένοι από αυτούς τους λαούς συνέχισαν να εξελίσσονται, άλλοι σταμάτησαν σε

2 C. Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes,* Berlin, Reimer und Vohsen, 1933.

διάφορα στάδια. Η μελέτη των «πρωτόγονων» χορών της Αφρικής ή της Ωκεανίας, θα μας πληροφορούσε για το δικό μας παρελθόν. Βλέπουμε λοιπόν πολλούς συγγραφείς να έχουν ως αφετηρία μία ιδέα-για παράδειγμα: ο χορός θα ήταν αρχικά παγανιστικό τελετουργικό, το οποίο η Εκκλησία κατόπιν θα εκχριστιάνιζε πριν η κυρίαρχη κοινωνική τάξη το μετατρέψει σε καλαίσθητο θέαμα- και να την εμπλουτίζει με διάφορα παραδείγματα δανεισμένα από διάφορους πολιτισμούς των οποίων η αντίστοιχη ιστορία και οι ιδιαίτερες πολιτιστικές συνθήκες δεν ελήφθησαν ποτέ υπόψη.

Τέτοιου είδους θεωρίες ήταν ευρέως διαδεδομένες στην Ευρώπη του Μεσοπολέμου, καθώς και στις δεκαετίες που ακολούθησαν τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Έγκυρες στα μάτια των λογίων, λόγω της ειδημοσύνης του Κ. Σαχς, προωθούνται κατά τη δεκαετία του τριάντα από τα Διεθνή Αρχεία Χορού, και κυριαρχούν ολοκληρωτικά πάνω σε οτιδήποτε σχετίζεται με τον παραδοσιακό χορό στη Γαλλία. Ερευνητές [3] και χορευτές προσυπογράφουν χωρίς επιφύλαξη. Ακόμα και σήμερα, υπάρχουν θιασώτες αυτών των θεωριών.

Δεν έχει περάσει ακόμα πολύς καιρός από τότε που αυτές οι θεωρίες συνέχιζαν να είναι αποδεκτές από ορισμένα φολκλορικά συγκροτήματα και κάποιους καθηγητές στο Ινστιτούτο Νεότητας και Αθλητισμού, και διάφορα άλλα ρεύματα. Γι' αυτό το λόγο διαβάζουμε σε ένα τεύχος του *Ζωντανού Φολκλόρ,* το Μάιο του 1965: *«ο παραδοσιακός χορός εκφράζει ένα στάδιο του προϊστορικού πολιτισμού […], χοροί πολεμικοί, χοροί των κυνηγών, χοροί αγροτικοί, χοροί θεραπευτικοί ή χοροί κάποιας κουλτούρας, βρίσκονται παντού και σχεδόν πανομοιότυποι, σε όλο τον κόσμο».*

Αυτό που κάνει τις θεωρίες αυτές να χάνουν το κύρος τους είναι καταρχάς το γεγονός ότι είναι εντελώς υποκειμενικές: ο καθένας επιβεβαιώνει αυτό που του υπαγορεύει η προσωπική του ευαισθησία και το αποτέλεσμα επηρεάζεται από αυτό: ο χορός μπουρέ, για κάποιους είναι ο ελληνικός Πυρρίχιος, για άλλους είναι ο πολεμικός χορός των Αρβέρνων για άλλους επίσης, προέρχεται από τους βοσκούς της Σκωτίας, ή τους Σαρακηνούς, ή από το Δέλτα του Δούναβη, κτλ. Οι Ολιβέτ της προβηγκιανής παράδοσης, είναι είτε ο ελληνικός Πυρρίχιος, είτε μία ανάμνηση των αγώνων του Καίσαρα και του Πομπηίου, μία κληρονομιά των Μαυριτανών, ένα τελετουργικό γονιμότητας ή ένα σατανιστικό τελετουργικό.

«*Αναφορικά με το χορό σεβαλέ (chevalet) από το Μονπελιέ, από πλευράς μου εκτιμώ ότι πρόκειται για έναν μαγικό χορό […] ο οποίος αναλύθηκε από τον Φρέιζερ, στο έργο του:* Ο Χρυσός Κλώνος, (Μ. Σωβέ, *Λε Μιντί Λίμπρ*, 2 Μαρτίου 1965). Ένας Βρετανός σύνεδρος στον

3 Μεταξύ των συγγραφέων που το προσυπογράφουν -από τους οποίους εξάλλου όλοι δεν περίμεναν τον Κ. Σαχς- αναφέρουμε τους Β. 'Αλφορντ, Ζ. Μπομέλ, Φ. Μπέμε, Μ. Ντεσίτρ, Φ. Ντελζάνγκλ, Γκ. Λε Φλοκ, Σερ Τζ. Φρέιζερ, Μ. Λιούις, Μ. Μούργκε, Π. Σαντίβ, αν και όλοι αυτοί οι συγγραφείς δεν έχουν το χορό ως κύριο αντικείμενο μελέτης.

οποίο έθεσα το ερώτημα πάνω σε τι βασιζόταν η βεβαιότητά του ότι οι χοροί μορρίς ανάγονταν στην εποχή του χαλκού, μου απάντησε: «-*on my own feeling*». Ακόμα και σήμερα, ο Ρ. Ες**,** στηρίζει τις πεποιθήσεις του-αντικειμενικά αμφισβητήσιμες- στις φράσεις: «μου φαίνεται ότι», «φαντάζομαι ότι», ή «υποθέτω» (που γενικά στηρίζονται σε ψευδείς παραθέσεις).

Ακολούθως, η **επιχειρηματολογία των συγγραφέων περιορίζεται σε επιβεβαιώσεις**, η συλλογιστική τους σε ταυτολογία, οι **υποθέσεις** παραμένουν εικασίες.

Παρουσιάζει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πώς διαρθρώνεται η «απόδειξη» τέτοιων συγγραφέων: στην αρχή υπάρχει η βεβαιότητα την οποία για να την επικοινωνήσεις, διατυπώνεις μία θεωρητικολογία που τη βαπτίζεις υπόθεση· αυτή η τελευταία γίνεται χωρίς κανείς να το καταλάβει θέση χωρίς να έχει επαληθευτεί με στοιχεία. Συνδετικές λέξεις όπως *«λοιπόν»* και *« συνεπώς»* μεταμφιέζουν την ταυτολογία σε απόδειξη**.** Θα δανειστώ ένα παράδειγμα από τον Μ. Λιούις *(Το φολκλόρ και ο χορός,* Παρίσι, Maisoneuve και Larose, 1963, σελ.246-300). Ο συγγραφέας πραγματεύεται τους χορούς των σπαθιών, για τους οποίους εκτιμά ότι έχουν φτάσει ως τις μέρες μας, ατελείς, και ότι αντιπροσωπεύουν μονάχα ένα μέρος του πρωτόγονου τελετουργικού. *«Αυτό, είναι η ίδια η απόδειξη».* Προσθέτει: *«μπορούμε να αναρωτηθούμε αν δεν πρόκειται[…] για χορούς που συνοδεύουν τελετουργίες σεξουαλικής μύησης».*

Ξεκάθαρη εικασία συνεπώς. «*Αυτή η υπόθεση ενισχύθηκε από το γεγονός της παρθενίας των χορευτών και τον αποκλεισμό των γυναικών».* Η εικασία έγινε υπόθεση (αφήνω κατά μέρος την εξομοίωση του εργένη με παρθένο και τη μη-συμμετοχή των γυναικών σε αποκλεισμό). Το ξίφος, «*λόγω της δύναμής του να εισχωρεί, αποτελεί σύμβολο του ανδρισμού».* Αυτή η τελείως υποκειμενική ερμηνεία, «επιβλήθηκε» στο ίδιο το αντικείμενο από τον συγγραφέα. Αναφορικά με την απαρχή, « *γίνεται προφανές ότι πρέπει να εγκαταλείψουμε τα ίχνη των Βίκινγκς, των Γερμανών, των Μαυριτανών και άλλων, για να επιστρέψουμε αποφασιστικά προς τον ινδό-ευρωπαϊκό κόσμο».* Συμπέρασμα: *« Οι χοροί των ξιφών αρχικά αποτελούσαν μέρος των τελετουργικών σεξουαλικής μύησης […] Κατόπιν έχασαν αυτή την αρχική τους σημασία.[…] και να γιατί σε ορισμένες περιπτώσεις, τα ξίφη σεξουαλικό σύμβολο το οποίο δεν είχε πλέον εδώ λόγο ύπαρξης), αντικαταστάθηκε από εργαλεία της εργασίας».* Εν κατακλείδι, επιστρέφουν σε αυτό που είπαν αρχικά. Ταυτόχρονα, επιβάλλουν την άποψη, ότι όλοι οι χοροί που χρησιμοποιούν ραβδιά, μπουκάλια, ξέστρα σώματος αλόγων, σκούπες ακόμα και μαντίλια, είναι καμουφλαρισμένοι χοροί των ξιφών, όπου πρέπει να δούμε ένα τελετουργικό σεξουαλικής μύησης. Σε κανένα σημείο της επιχειρηματολογίας του ο συγγραφέας δεν ήρθε αντιμέτωπος με κάτι άλλο, πέρα από τις ίδιες του τις φαντασιώσεις.

Εξάλλου, **η συλλογιστική των μελετητών του φολκλόρ συνεχίζει να εκφέρεται χωρίς να ερωτώνται καθόλου οι ίδιοι οι χορευτές των παραδοσιακών χορών**, οι οποίοι έχουν χάσει a priori το κύρος τους ως μη ειδικοί πληροφορητές.

Είναι βέβαιο, ότι κανένας χορευτής του παραδοσιακού χορού, δεν έχει την εντύπωση ότι μιμείται τη κίνηση των άστρων ή ότι διώχνει τα κακά πνεύματα όταν χορεύει ένα χορό σε κύκλο**.** «Αυτό συμβαίνει επειδή οι χορευτές των παραδοσιακών χορών ξέχασαν τη σημασία των χορών τους», απαντά σε αυτό ο ειδικός. Απομένει να δούμε που και με ποια μεθοδολογία ο εν λόγω ειδικός ξαναβρήκε την χαμένη σημασία και κυρίως να κατανοήσουμε γιατί οι χορευτές των παραδοσιακών χορών θα συνέχιζαν για χιλιάδες χρόνια να χορεύουν με πάθος ένα χορό του οποίου είχαν ξεχάσει τη σημασία. Θα έπρεπε να εύρισκαν ενδιαμέσως, άλλους λόγους για να χορεύουν. Και καθώς αυτοί οι λόγοι αποδεικνύονται απαραίτητοι και επαρκείς για τη συνέχιση αυτής της πρακτικής, δε θα μπορούσαμε να ξεκινήσουμε να τους εξετάζουμε πριν αρχίσουμε να μηχανευόμαστε την εύρεση άλλων;

Σε γενικές γραμμές, αυτές οι θεωρίες έχουν το τριπλό μειονέκτημα να αποκλείουν ταυτόχρονα και το χορευτή, και το περιβάλλον και την ιστορία. **Αποκλείουν το χορευτή** κρίνοντας ότι η έννοια του χορού δεν υπάρχει μέσα στα συνειδητά κίνητρα που ωθούν τους ανθρώπους στο χορό. **Αποκλείουν το περιβάλλον**, κρίνοντας ότι οι διάφοροι πολιτισμοί δεν είναι παρά όψεις μία και μόνης εμπειρίας, γεγονός που προτάσσει τον καθολικό άνθρωπο, καταδικάζοντας συνεπώς εξ' αρχής, κάθε εθνογραφική προσέγγιση. **Αποκλείουν την ιστορία** διακηρύσσοντας ότι τα παραδοσιακά περιβάλλοντα βρίσκονται στο περιθώριο κάθε σημαντικής ανανέωσης, λειτουργώντας ως χώροι συντήρησης της προϊστορικής κουλτούρας.

Σύμφωνα με μία διαμετρικά αντίθετη άποψη, οι φολκλορικοί χοροί δεν παρουσιάζουν τίποτα άλλο παρά δάνεια και προσαρμογές από το λαό, κατά τον ρου της ιστορίας, χορών της κυρίαρχης κοινωνικής τάξης [4]. Αυτή είναι η πεποίθηση του κλασσικού χορευτή και χορογράφου Σέρζ Λιφάρ, η οποία αντιπροσωπεύει σε γενικές γραμμές, ένα άβαταρ της « θεωρίας της πρόσληψης» (*Rezeptionstheorie*).

Σύμφωνα με τη θεωρία της πρόσληψης, ο λαός δε δημιουργεί τίποτα από μόνος του. *« Ο λαός δημιούργησε ποτέ τίποτα;* (Μπεντιέ), *« ο λαός δεν παράγει, αναπαράγει»* (Νόιμαν), *«ο λαός κατακερματίζει και προκαλεί φτώχια»* (Τονελά), *« η ύπαιθρος δεν δημιούργησε τίποτα. Όλα προέρχονται από την πόλη, κοστούμια, έθιμα, τραγούδια»* (Ντοζά), *« η Γαλλία δε γνώρισε ποτέ κουλτούρα χωρικών. Το φολκλόρ της επίπλωσης και των κοστουμιών των χωρικών είναι τις περισσότερες φορές μία αφελής ρεπλίκα του τρόπου ζωής των αστών* (Αριές). Αυτή η άποψη καθιερώθηκε στην αλλαγή του αιώνα, ως αντίδραση στις ρομαντικές απόψεις, που αντιτάσσουν στη λόγια δημιουργία *(Kunstdichtung)*, -η οποία εμπλέκει ένα άτομο-δρων –τη λαϊκή δημιουργία. *(Volksdichtung)*- που θεωρείται συλλογική και αυθόρμητη. Αρχικά, μυθιστοριογράφοι και φιλόλογοι εφαρμόζουν τη θεωρία της πρόσληψης στο παραδοσιακό τραγούδι: « κάθε τραγούδι έχει πάντα ημερομηνία, συγγραφέα, πατρίδα» (Λοκάν). Στην προέλευση κάθε τραγουδιού, υπάρχει « πάντα μία μόνο ατομικότητα, φύση προικισμένη και ανώτερη από τη μάζα» (Μπέμε). Στα μάτια τους, παραδοσιακά τραγούδια, όπως: *Στη φωτεινή πηγή* ή *Στα σκαλοπάτια του παλατιού,* έχουν ένα δημιουργό του οποίου αγνοούμε το όνομα.

4 Βλ. κεφάλαιο « *Σχέσεις ανάμεσα στην κυρίαρχη κοινωνική τάξη και τα παραδοσιακά περιβάλλοντα».*

Αυτό το οποίο προβληματίζει, είναι ότι γνωρίζουμε αναρίθμητες διαφορετικές παραλλαγές αυτών των δύο τραγουδιών. Τα έγραψε λοιπόν το ίδιο άτομο; Μήπως δεν έγραψε παρά μονάχα ένα και σε αυτή την περίπτωση ποιο; Και από πού λοιπόν προέρχονται τα άλλα; Στην πραγματικότητα συγχέουμε εδώ την **προέλευση,** (άγνωστη και λογικά εκ προοιμίου ατομική) και τη **γένεση,** (η οποία παρατηρείται ως διαχρονικά συλλογική), και θα πρέπει να περιμένουμε το έργο του Π. Κουαρώ, για να αρχίσουμε να βλέπουμε πάνω σε ποιους όρους τίθεται το σύνθετο πρόβλημα της λαϊκής παραδοσιακής δημιουργίας

Το ίδιο πράγμα συμβαίνει και με τον χορό. Ο Λιφάρ δηλώνει *« ακράδαντα πεπεισμένος»* ότι *«κάθε έργο τέχνης γεννιέται από έναν μοναδικό δημιουργό, από έναν μόνο καλλιτέχνη και όχι συνολικά από τον λαό».* Καθώς ο χορός υιοθετήθηκε από τον λαό, *«υπέστη μεταβολές»* και κατά τη διάρκεια αυτού διαστήματος, η ελίτ αλλάζει ρεπερτόριο έτσι ώστε *« το φολκλόρ της εποχής να είναι η επιστήμη του παλιού καιρού,* όπως έλεγε ο Γκ. Παρί. Υπάρχει ένα κενό ανάμεσα στις αντίστοιχες πρακτικές της ελίτ και του λαού, και οι χοροί που εγκαταλείφτηκαν από τα περιβάλλοντα των ιθυνόντων, επέζησαν *«διατηρημένοι με ευλάβεια μέσα στο ζωντανό μουσείο που λέγεται λαός»* [5]. Πόσο απλά είναι όλα, όταν η επιχειρηματολογία ανάγεται σε ένα: « είμαι ακράδαντα πεπεισμένος ότι».

Είναι σαν να λέμε, ότι ο παραδοσιακός χορός δεν υπάρχει. Δυστυχώς ακόμα και σε αυτή την περίπτωση, οι υποστηρικτές αυτής της άποψης, δεν έχουν για να μας πείσουν παρά μόνο τη δική τους ενδόμυχη πεποίθηση, πολλώ μάλλον ευάλωτη, η οποία πηγάζει από προσωπικότητες ελάχιστα εξοικειωμένες με τα λαϊκά ρεπερτόρια και την ιστορία των κοινωνιών.

Προκειμένου να κρύψουν την υποκειμενικότητα των απόψεων τους, οι θιασώτες των εικασιών, μετατρέπονται εκουσίως, λίγο σε τρομοκράτες. Η αλήθεια που μας επιβάλλουν με το ζόρι θα ήταν «προφανής». «Είναι προφανές ότι», «δεν θα μπορούσε να αρνηθεί κανείς ότι», ξαναγράφει η πένα τους. Για τον Κ. Σαχς, *«η σημασία του χορού των στροβιλιζόμενων δερβίσηδων σχετίζεται* προφανώς με τα αστέρια». Για τον Μ. Λιούις, *«ο σαββατικός χαρακτήρας των χορών γκονιάντ, της Ωβέρνης* ήταν αδιαμφισβήτητος» και *«είναι προφανές ότι ο χορών των ξιφών υπάρχει από την εποχή των Ινδοευρωπαίων»* Για τον Γ. Λε Φλοχ, *«ένας από τους πιο γνωστούς χορούς της Κάτω Βρετάνης, το* ζαμπαντάο προφανώς *έχει μαγική και τελετουργική προέλευση»* και «αυτό που είναι προφανές, *είναι ότι έμεινε για πολύ καιρό ένας μαγικός χορός που χορευόταν στον εορτασμό ενός πραγματικού μυστηρίου»* (υπογραμμίζω).

Πώς να τολμήσει να διαμαρτυρηθεί κανείς λέγοντας ότι το προφανές σας διαφεύγει, χωρίς ταυτόχρονα να μη θεωρηθεί διανοητικά ανεπαρκής;

Εάν αυτές οι αβάσιμες θεωρίες συχνά δημιουργούν ψευδαισθήσεις στο μέσο άνθρωπο –και μάλιστα σε ορισμένους ερευνητές άλλων επιστημών (κοινωνιολογίας, ιστορίας),-είναι γιατί

5 Σ. Λιφάρ, *Ο χορός,* Παρίσι, Denolἰ, σ. 274.

δεν παρουσιάζονται ποτέ όπως είναι στην πραγματικότητα, δηλαδή υποκειμενικές ονειροπολήσεις. Αντίθετα, οι συγγραφείς που τις προωθούν επιμένουν συνεχώς για τη μεθοδολογική τους φρόνηση, τον επιστημονικό χαρακτήρα της έρευνάς τους, την αναγκαιότητα της αμφιβολίας κτλ. Διαπιστευμένες ως «αποδεδειγμένες», κυκλοφορούν από έργο σε έργο, αναπαράγονται από συγγραφέα σε συγγραφέα χωρίς καμιά επανεξέταση. Είναι αλήθεια ότι δεν έχουμε καθόλου τα μέσα για να αποκτήσουμε μία επιστημονική γνώση σχετικά με τον παραδοσιακό χορό. Όμως, το αντίδοτο στις εικασίες είναι ο έλεγχος των πηγών και η κριτική συλλογή κάθε μαρτυρίας [6].

Όσο διαφορετικές κι αν είναι μεταξύ τους αυτές οι προσεγγίσεις, έχουν ωστόσο έναν κοινό παρονομαστή: **προτιμούν τη σκέψη από την παρατήρηση.** Αντικαθιστούν την ελευθερία του φιλοσόφου με τους περιορισμούς του νατουραλιστή και η ενδεχόμενη ομοιότητά τους είναι η λογική της συλλογιστικής, και όχι αυτή του ίδιου του αντικειμένου. Το αντικείμενο αυτό δεν το έχουμε ούτε συναντήσει, ούτε εξετάσει με προσοχή. Θα πρέπει να περιμένουμε το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου για να δούμε να τίθενται σε αμφισβήτηση οι προηγούμενες βεβαιότητες. Η συστηματική επιτόπια έρευνα, θα αποτελέσει το μέσο το οποίο θα χρησιμοποιηθεί για την αναθεώρηση των παραπάνω.

Η επιτόπια έρευνα

Η *μελέτη* δεν είναι *συλλογή*. Συλλογή είναι να περιηγηθούμε στην εξοχή για να συλλέξουμε ρεπερτόρια (τραγούδια, μουσικές, χορούς, διηγήσεις). Έτσι, τα ρεπερτόρια σωσμένα από τη λήθη θα μπορέσουν στο εξής να ταξινομηθούν και να παράσχουν πληροφορίες - με τη μορφή δελτίων, ταινιών ή ηχογραφήσεων, και να τροφοδοτήσουν μία νέα πρακτική, μέσω της οποίας θα αναγεννηθούν δίπλα σε ένα καινούργιο κοινό. Θα ονομάσουμε αυτή τη νέα πρακτική με τον αγγλικό –ωστόσο κατάλληλο- όρο *revival* ή αναβίωση.

Η συλλογή δεν μπορεί να έχει επιστημονικές αξιώσεις. Δεν περιλαμβάνει μεθοδολογικές εγγυήσεις που θα της επέτρεπαν έναν ανθρωπολογικό ή ιστορικό λόγο.

Η επιτόπια μελέτη περιλαμβάνει τη συλλογή, ωστόσο, δεν περιορίζεται σ' αυτή. Η συλλογή δεν είναι ο αυτοσκοπός της επιτόπιας έρευνας αλλά ένα μέσο ανάμεσα σε άλλα. Ο στόχος της έρευνας -είτε είναι εντατική είτε εκτεταμένη, είτε συνδυάζει και τα δύο- είναι να κατανοήσουμε το γιατί και το πως **αυτών** των ρεπερτορίων, και να

6 Βλ. *Ο χορός και οι πηγές του,* Τουλούζη, Conservatoire Occitan, 1992,

βρούμε απαντήσεις σε ερωτήματα. Η μελέτη προϋποθέτει τον προβληματισμό της έρευνας ˙ αποδεικνύει ή καταρρίπτει υποθέσεις, ακόμα κι αν αυτό σημαίνει ότι στην πορεία ανακαλύπτει ότι ο αρχικοί προβληματισμοί δεν ήταν οι κατάλληλοι. Δεν υφίσταται μελέτη χωρίς εξαντλητική διερεύνηση κάθε είδους πηγών, και χωρίς συστηματική κριτική κάθε μαρτυρίας.

Οι μελέτες των Ζ.-Μ. και Ελ. Γκιλσέρ

Στη Γαλλία, σημαντικές μελέτες σχετικά με τον παραδοσιακό χορό πραγματοποιήθηκαν από τον Ζαν-Μισέλ και Ελέν Γκιλσέρ. Το 1941 καταπιάνονται με αυτή την εργασία, σε μία εποχή όπου οι αβάσιμες θεωρίες θεωρούνται αδιάσειστες, όχι μόνο από το ευρύ κοινό, αλλά και από το σύνολο των χορευτών και των μελετητές του φολκλόρ, και μάλιστα από τους ερευνητές άλλων επιστημών [7].

Έχοντας νατουραλιστική κατάρτηση, αντιλαμβάνονται ξεκάθαρα ότι «η σπουδή πάνω στον παραδοσιακό χορό είναι πιο πλούσια σε επεξηγηματικές θεωρίες παρά σε συγκεκριμένα γεγονότα που χρήζουν εξήγησης» [8], και αποφασίζουν διαγράφοντας κάθε άλλη θεωρία, να αναζητήσουν γεγονότα υποκείμενα σε επαλήθευση και κριτική. Ερευνώντας αυτό που έχει διασωθεί από τα παραδοσιακά ρεπερτόρια στη Γαλλία, τα τοποθετούν στο περιβάλλον όπου αναγνωρίζονται και γίνονται αποδεκτά και περιγράφουν τις διάφορες πτυχές τους: κινητικές, μουσικές, κοινωνικές, ψυχολογικές, γεωγραφικές και ιστορικές. Με λίγα λόγια, συλλέγουν ταυτόχρονα με το χορό, όλα αυτά που τον αφορούν τον αγγίζουν και διαφωτίζουν τις πλευρές του, αφήνοντας κατά μέρους-τουλάχιστον προσωρινά-τα προβλήματα που δεν μπορούν να θίξουν, για να πληροφορηθούν περισσότερο για τη λειτουργία της παράδοσης εντός του χρονικού διαστήματος που επιτρέπει η επιτόπια έρευνα: πως πραγματοποιήθηκε η επικοινωνία της εμπειρίας από τη μία γενιά στην άλλη, από ένα χρονικό σημείο σε ένα άλλο, από την μία κοινωνική τάξη στην άλλη, ποιοι ήταν οι παράγοντες, υπό ποιες συνθήκες ασκήθηκε η δραστηριότητά τους, ποιους μηχανισμούς έβαλε στο παιχνίδι, τι προέκυψε σχετικά με το αντικείμενο που μεταδόθηκε, ποια παραχώρησε το περιβάλλον στην επινόηση και το δανεισμό, πώς συνθέτονται όλα αυτά, πώς εξισορροπούνται –ή δεν εξισορροπούνται- σταθερότητα και αλλαγή κτλ.

---

7 Άλλοι από τότε επιδόθηκαν σε «συλλογές», κάτ' εξακολούθηση ή άπαξ, ενδεχομένως πανομοιότυπες μίας άλλης έρευνας αρχείου, και των οποίων η αξιοπιστία πρέπει να εκτιμηθεί κατά περίπτωση. Ο αριθμός τους και η ετερογένειά τους, μας αποτρέπουν από το να τις παραθέσουμε όλες.

8 Η φράση ανήκει στον Ζ.-Μ. Γκιλσέρ.

Ξεκινούν την έρευνά τους το 1941 με δημοσκοπήσεις σε κάποιες περιοχές (Μπερί, Φορέζ, Σαβουά, Λαβντάν, Βαλέ ντ' Οσό). Από το 1945 μέχρι το 1960, εξετάζουν με προσοχή μία μία 375 κοινότητες της Κάτω Βρετάνης (δηλαδή χίλια χωριά, πολλές χιλιάδες πληροφορητές). Κατόπιν, διαδοχικά, 23 κοινότητες στην περιοχή Μπερί (1962-1963), 23 στη Βεντέ (1965), 10 στη Ρουσιγιόν (1966), 30 στην Αβεϊρόν, 11 στη Λοζέρ, 22 στη Καντάλ στο πλαίσιο του Επιστημονικού και Προοπτικού Συμβουλίου (Conseil sscientifique et prospectif) στην περιοχή Ομπράκ, του Εθνικού Κέντρου Επιστημονικής Έρευνας (1964-1967), 33 στη Ντωφινέ (1978) και τέλος 175 κοινότητες στη χώρα των Βάσκων και στη Μπεάρν, από το 1962 μέχρι το 1976.

Παράλληλα με την επιτόπια μελέτη, οι Γκιλσέρ επιδίδονται σε **εξονυχιστικό και λεπτομερές ξεκαθάρισμα κάθε είδους αρχείων,** που πιθανόν να περιείχαν πληροφορίες σχετικά με τις κοινές χορευτικές πρακτικές καθώς και την ψυχαγωγική λειτουργία των περασμένων εποχών, τόσο στα λαϊκά περιβάλλοντα, όσο και στην άρχουσα κοινωνική τάξη.

Σε αναλογία με τη μελέτη τους, αναπτύσσουν σταδιακά, **μία μέθοδο κριτικής των προφορικών μαρτυριών και των γραπτών πηγών,** ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων, σύγκριση με άλλα ρεπερτόρια.

Η επιτόπια έρευνα, η οποία σχεδιάστηκε και διενεργήθηκε με αυτόν τον τρόπο, είναι μία νέα προσέγγιση, η οποία έρχεται να αντικαταστήσει τις διάφορες προσπάθειες συλλογής, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν σε προηγούμενο χρόνο. Αυτή η νέα προσέγγιση έχει την αξία της αλλά και τα όριά της. Δε μας παρέχει σοβαρές πληροφορίες αν η ίδια πρώτα δεν υποβληθεί σε συστηματική κριτική.

ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ

En amont du « folklore », une ancienne tradition populaire

Qu'appelle-t-on danses populaires traditionnelles ?

Je vais commencer ce livre à rebrousse-temps :

Les anciennes danses populaires traditionnelles sont connues du grand public sous l'appellation de danses folkloriques. L'image que s'en font la plupart des gens est due au spectacle costumé que des groupes — dits eux-mêmes folkloriques — proposent sur scène. Indépendamment du jugement qu'on peut porter sur de tels spectacles, ils nous renseignent au moins sur trois choses :

1. Les danses folkloriques sont des danses régionales. Chacun de nous a une idée, ne serait-ce que grossière, de ce qui distingue les rondes bretonnes des bourrées auvergnates ou des fandangos basques. Que cette idée soit incomplète, qu'elle soit inexacte, ou qu'elle s'accommode de confusions ne change rien à cette vérité première : la danse folklorique se présente à nous sous l'aspect de la **diversité régionale**.

Il faudrait un ouvrage à part pour décrire cette diversité. Restons-en à ce qu'en connaît l'honnête homme d'aujourd'hui. Il sait qu'il existe en Bretagne des danses en ronde ou en chaîne — gavottes du Finistère, *en dro*, *hanter dro*, *laridés* du Morbihan, « *round pagan* », ronds « *gallo* » (Saint-Vincent, Loudéac) —, mais aussi des danses en couples — bals, gavotte bigoudène, *kas abak*, dérobée —, parfois disposés en double front — *dañs Léon*, *dañs Treger*. Que certaines sont chantées, d'autres sonnées, notamment par le couple biniou-bombarde. Que le Massif Central est le domaine de la bourrée, qu'il y en a à deux et à trois temps, avec ou sans port de bras. Que la bourrée suppose le violon, la vielle à roue, diverses cornemuses — dont la cabrette —, voire l'accordéon. Que le Dauphiné cultive le rigodon, joué au violon, qu'il y a des maraîchines en Vendée, des rondeaux en Gascogne, des branles en Béarn. Que les danses provençales ont des pas gracieux et compliqués, que le fandango est basque, que les Souletins ont des danses de mascarades prestigieuses, avec des personnages mystérieux — cantinière, cheval-jupon et autres —, qui dansent avec virtuosité autour d'un verre de vin posé sur le sol, etc.

Cette information sur la diversité des danses « folkloriques », le grand public la doit prioritairement aux groupes folkloriques, mais en partie aussi, depuis une vingtaine d'années aux bals folk, aux festou noz et aux stages qui touchent un public de plus en plus large.

2. Les danses folkloriques sont des danses d'autrefois. Nous savons très bien qu'elles ne sont pas des créations d'aujourd'hui, lancées par quelque mode à l'instar de la lambada ou de la « danse des canards ». Nous avons même tendance à penser que ces danses sont anciennes, voire très anciennes. Les groupes folkloriques d'ailleurs revêtent pour les présenter des costumes qui ne sont plus ceux de la vie d'aujourd'hui.

3. Les danses folkloriques sont des danses populaires. Dans une région donnée, elles ne concernaient pas toutes les catégories sociales. Leur provenance, c'est moins le salon que la ferme, moins la ville que la campagne. Parler de bourrée auvergnate, parler de gavotte bretonne, c'est évoquer immédiatement le village. Voire, pour beaucoup de gens, la biaude et les sabots.

Le mot « folklorique » étant devenu ambigu d'une part, péjoratif d'autre part, je parlerai plutôt dans les pages qui suivent d'**ancienne danse populaire traditionnelle**, ou, pour faire plus court, de **danse traditionnelle**.

À l'instar de V. Propp, qui refuse de définir a priori le conte merveilleux, je ne partirai pas des mots pour définir l'objet. Je préfère montrer les choses. Le renouvellement des appellations au fil du temps est révélateur des idées successives qu'on s'est fait des répertoires traditionnels : à la fin du XIXe siècle l'idée qui prévaut, c'est qu'il s'agit là de danses **nationales** — « *Lou chibalet, danse nationale du Languedoc* » (A.-L. Millin, 1811) ; « *Le mutxiko, danse nationale des Basques* » (G.-B. de la Grèze, 1880) ; « *Quant aux danses nationales [d'Alsace], c'était exclusivement la « valse »* » (J.-B. Weckerlin, 1884) ; « *La bourrée est la vraie danse nationale du Massif Central* » (L. Valat, 1931) ; « *Les dérvôées, danses nationales de Bretagne* » (P. Thielemans, 1881—.

À partir de l'entre-deux-guerres, le national va le céder au **populaire** : « *Les plus anciennes danses populaires de France* » (G. Le Floch, 1934) ; « *Les danses populaires* » (A. Van Gennep, 1938) ; « *Les danses populaires d'Auvergne* » (J. Canteloube, 1939) ; « *Les danses populaires du Languedoc* » (J. Baumel, 1958). La plupart des auteurs assimilent alors **populaire** et **régional**. C. Sachs, parlant des danses des XVIe et XVIIe siècles (*tribory*, bourrées, branles) écrit : « *ce que les châteaux ne possédaient pas, on l'emprunte aux campagnes* ». Il conclut que « *jamais on n'a dansé autant de folklore* ». Il y a là une confusion : ce qui est régional n'est pas nécessairement populaire. Si la volte du XVIe siècle, que beaucoup d'auteurs disent provençale, est bien alors une danse régionale, elle n'est attestée que dans la société dominante, et le rigodon du XVIIe semble avoir eu cours à tous les niveaux de la société provençale du XVIIIe siècle. Quant aux « branles de Champagne », «branles de Bourgogne » et autres « branle de Metz », ils ne sont pas plus champenois que bourguignons ou messins et T. Arbeau, dans son *Orchésographie*, nous informe que ce sont là appellations inventées à loisir par les musiciens.

Le recours au mot **folklorique** ne dissipera pas la confusion. D'autant que le terme ne tardera pas à glisser de la danse traditionnelle à sa réactivation scénique, de sorte que **folklore** évoque désormais le revivalisme plutôt que la tradition proprement dite.

Idem pour **traditionnel**, appliqué indifféremment à un type de société ancienne, au mode d'élaboration qui la caractérisait, aux œuvres qu'elle a sécrétées, à la performance paysanne, à la transplantation des répertoires dans la société industrielle, aux acteurs du revivalisme qui les récupèrent et les réinterprètent.

Que ces danses soient ressenties à la fois comme régionalement diverses, anciennes et populaires, les rend fort mystérieuses. On se demande d'où elles viennent, quand et sous quels visages elles sont apparues, comment et pourquoi. On se demande aussi pourquoi la paysannerie les a conservées si longtemps. Les paysans les ont-ils inventées ? Les ont-ils empruntées ailleurs, et dans ce cas à qui ? La tradition populaire les a-t-elle conservées telles quelles, les anciens les transmettant aux plus jeunes, ou bien cette transmission de génération en génération a-t-elle transformé la danse ?

Si la première de ces questions a commencé d'être posée avec insistance à partir du XIXe siècle, c'est surtout au XXe qu'on s'est posé les autres. Les folkloristes leur ont proposé diverses réponses. Pour l'essentiel, elles reviennent toujours à chercher dans l'origine présumée des danses l'explication de leur originalité et de leur diversité régionale.

Théories explicatives et spéculation

Cette diversité régionale et cette originalité des danses traditionnelles, on a voulu les expliquer d'abord par un certain nombre de **conditionnements** :

Pour les uns, c'était le **climat** : la danse aurait été calme et grave dans les pays du nord, enjouée et exubérante dans les pays du sud.

Pour les autres, c'était le **relief** : la danse aurait été sautée en montagne, glissée en plaine.

Pour d'autres encore, c'était le **costume** : l'abondance des jupons et la lourdeur des jupes auraient imposé aux femmes un style de danse pondéré, leur interdisant les prouesses techniques auxquelles s'adonnaient les hommes ; le port des sabots aurait conféré une inévitable lourdeur à la danse des paysans.

Certains enfin voyaient dans la danse d'une région donnée l'expression d'un **caractère ethnique**, voire d'une « race ».

Des théories, qui reviennent en gros à soumettre la danse à des déterminismes écologiques ou biologiques, ont l'inconvénient majeur de n'avoir pas établi les faits qu'elles prétendent expliquer. Or, sur chacun des points énumérés, les contre-exemples sont aussi nombreux que les exemples.

> Rien de plus grave et intériorisé qu'une sardane catalane, rien de plus exubérant et extraverti qu'une *morris dance* anglaise. Les bourrées dites montagnardes sont souvent glissées, un rondeau de la Grande Lande peut être sauté (voire athlétique).
> Quant aux femmes, leur danse n'est pondérée et modeste que lorsqu'elles dansent en femmes. Dès qu'elles sont amenées à tenir le rôle d'un homme — ce qui arrive fréquemment dans le cadre de l'enquête de terrain —, on constate qu'elles n'ont nul problème à réaliser les mêmes prouesses que les hommes. D'où il ressort que ce qui dissuade une danseuse traditionnelle d'exhiber une virtuosité technique, c'est avant tout la réserve et la retenue que le milieu lui prête et attend d'elle, et auxquelles elle répugne à déroger[1].

Une deuxième catégorie de théories postule à la danse traditionnelle une **intention symbolique** : la danse à l'origine viserait à signifier quelque chose et l'ensemble des danses folkloriques serait pour l'essentiel rituels de végétation, rites d'initiation sexuelle, pratiques religieuses ou magiques. La ronde, par exemple, prétendrait enfermer les esprits malfaisants ; sa rotation voudrait reproduire le mouvement des astres. C'est-à-dire que la raison d'être de la danse ne résiderait pas dans ce qu'on en voit ou dans ce qu'on y éprouve, mais dans une intention invisible, l'aspect visible de la danse n'étant que la moitié du « symbolon ». C'est cette intention qui aurait présidé à la naissance des danses traditionnelles et en livrerait le sens. Cette naissance se situerait dans un passé très reculé, préhistorique pour la plupart des auteurs.

Dans un premier temps, les antiquaires en restent à l'histoire. Pour M. Corret de la Tour d'Auvergne, le *red an dro* breton est la danse des prêtres de Mars. Pour J. Boucher de Perthes, les danses bretonnes sont *« probablement les mêmes qu'au temps des Druides »*. Dans la ronde de Guissény, E. Souvestre voit *« la danse sacrée des Druides »*. J. Ajalbert et F. Delzangles imputent la bourrée aux guerriers arvernes, A.-L. Millin et L.-J.-B. Béranger-Féraud attribuent la farandole aux phocéens, L. Le Bondidier fait honneur aux sarrasins de la danse du *Baïar*, etc.

1. Là où elle le fait néanmoins, nul ne lui en fait grief. La population masculine se montre volontiers admirative et enthousiaste. Il n'y a donc ni interdit exprimé ni réprobation. N'empêche que la culture du groupe est telle, que la dérogation reste très exceptionnelle.

À mesure que les préhistoriens font reculer les limites du passé connaissable, on repousse plus loin les origines présumées des danses traditionnelles. Quadrille et cotillon deviennent alors d'anciens rites de fertilité, tout comme les Olivettes, la Moresque, les Cordelles, la Fricassée, etc., et M. Louis, en 1963, résume une conviction encore largement partagée en décrétant que la majorité de nos danses traditionnelles seraient nées « bien avant le déluge ».

Le visage des danses traditionnelles ne devrait donc rien à une genèse historique. Tous ces auteurs admettent certes qu'au cours de l'histoire des changements sont intervenus ; mais ils estiment que l'essentiel est acquis de bien plus longue date. L'histoire se réduirait alors à un processus de dégradation. Sous la diversité des danses ethniques et traditionnelles de par le monde, le folkloriste pourrait néanmoins reconnaître encore les traits essentiels d'un symbolisme universel, suffisamment lisible au spécialiste pour l'autoriser à restituer le sens originel.

C. Sachs[2] estime que tous les peuples sont passés par les mêmes stades successifs de la préhistoire. Si certains de ces peuples ont continué d'évoluer, d'autres se sont arrêtés à des stades divers. Étudier les danses « primitives » d'Afrique ou d'Océanie serait donc s'informer sur notre propre passé. On voit alors beaucoup d'auteurs partir d'une idée — par exemple : la danse serait à l'origine rituel païen, que l'Église aurait ensuite christianisé avant que la société dominante ne l'esthétise en spectacle —, et l'illustrer d'exemples variés, empruntés à des civilisations diverses dont l'histoire respective et les conditionnements culturels particuliers ne sont jamais pris en compte.

Des théories de ce genre ont très largement cours en Europe dans l'entre-deux-guerres et dans les décennies qui suivent la seconde. Accréditées aux yeux des lettrés par l'érudition de C. Sachs, propagées dans les années trente par les **Archives internationales de la danse**, elles règnent sans partage sur tout ce qui, en France, s'intéresse à la danse traditionnelle. Chercheurs[3] et danseurs y souscrivent sans réserve. Elles ont encore des partisans aujourd'hui.

Il n'y a pas encore si longtemps, ces convictions continuaient d'avoir cours dans certains groupes folkloriques, chez certains instructeurs de la Jeunesse et des Sports et de divers mouvements. C'est ainsi qu'on peut lire dans un numéro de *Folklore vivant*, daté de mai 1965 : *« la danse populaire exprime un stade de civilisation préhistorique [...], danses guerrières, danses de chasseurs, danses agraires, danses médicinales ou culturelles se retrouvent partout et à peu près identiques à travers le monde »*.

Ce qui disqualifie ces façons de voir, c'est d'abord qu'elles sont entièrement subjectives : chacun affirme ce que sa sensibilité personnelle lui suggère, et le résultat s'en ressent : la bourrée, pour les uns, c'est la Pyrrhique grecque ; pour d'autres, c'est une danse guerrière des Arvernes ; pour d'autres encore, elle nous vient des pâtres d'Écosse ; ou des Sarrasins ; ou du delta du Danube, etc. Les Olivettes de la tradition provençale, c'est tantôt la Pyrrhique grecque, tantôt un souvenir des luttes de César et Pompée, un héritage des Maures, un rituel de fécondité ou un rituel satanique.

2. C. Sachs, Eine Weltgeschichte des Tanzes, Berlin, Reimer und Vohsen, 1933.
3. Parmi les auteurs qui y souscrivent — dont tous n'ont d'ailleurs pas attendu C. Sachs —, citons V. Alford, J. Baumel, F. Böhme, M. Decitre, F. Delbanglos, G. Le Floch, Sir J. Frazer, M. Louis, M. Mourgues, P. Saintyves, etc., quand bien même tous ces auteurs n'ont pas la danse pour principal objet d'étude.

« *Pour ce qui est du chevalet de Montpellier, j'estime pour ma part qu'il s'agit là d'une danse magique [...] analysée par Frazer dans le* Rameau d'or » (M. Chauvet, *Le Midi Libre*, 2 mars 1965). Un conférencier britannique à qui je demandais sur quoi il se fondait pour affirmer que les *Morris dances* remontaient à l'âge du cuivre, me répondit : « *— on my own feeling* ». Aujourd'hui encore R. Hess fonde ses convictions — objectivement réfutables — sur des « il me semble que », «on imagine bien », ou « je fais l'hypothèse que » (étayés généralement par des citations fausses).

Ensuite, **l'argumentation des auteurs se réduit à l'affirmation**, leur raisonnement à la tautologie, leurs hypothèses restent suppositions.

Il est intéressant d'observer comment s'articule la « démonstration » de tels auteurs : au commencement est la certitude ; pour la communiquer, on formule une supposition, que l'on baptise hypothèse ; celle-ci devient subrepticement thèse, sans avoir été avérée, par évidence ; des mots de liaison comme « *donc* » et « *par conséquent* » maquillent la tautologie en démonstration. J'en emprunterai un exemple à M. Louis (*Le folklore et la danse*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1963, pp. 246 à 300). L'auteur traite des danses d'épées, dont il estime qu'elles nous sont parvenues incomplètes et ne représentent qu'une partie du rituel primitif, « *c'est l'évidence même* ». Il ajoute : « *on peut se demander s'il ne s'agit pas [...] de danses accompagnant des rites d'initiation sexuelle* ». Pure supposition donc. « *Cette hypothèse est renforcée du fait de la virginité des danseurs et de l'exclusion des femmes.* » La supposition est devenue hypothèse (je laisse de côté l'assimilation du célibat à la virginité et celle de la non-participation des femmes à une exclusion). L'épée, « *en raison de sa force de pénétration est symbole de virilité* ». Cette interprétation, parfaitement subjective, est imposée à l'objet par l'auteur. Quant à l'origine, « *il est évident qu'il faut abandonner les pistes des Vikings, des Germains, des Maures et autres, pour se tourner résolument vers le monde indo-européen* ». Conclusion : « *les danses des épées faisaient à l'origine partie des rites d'initiation sexuelle [...]. Elles ont pu être par la suite détournées de cette signification originale [...] ; et c'est pourquoi dans certains cas, les épées (symbole sexuel qui n'avait plus ici de raison d'être) ont été remplacées par des outils de travail* ». On recueille donc en conclusion ce qu'on a versé dans les prémisses. Et du même coup on impose l'idée que toute danse utilisant des bâtons, des bouteilles, des couteaux de chaleur à chevaux, des balais, voire des mouchoirs, est une danse d'épées camouflée dans laquelle il faut voir un rite d'initiation sexuelle. À aucun moment de son argumentation l'auteur n'a été confronté à autre chose qu'à ses fantasmes.

Par ailleurs, **la réflexion du folkloriste continue à s'exercer hors de toute interrogation des danseurs traditionnels eux-mêmes**, disqualifiés a priori comme informateurs incompétents.

Il est certain qu'aucun danseur traditionnel n'a l'impression d'imiter le mouvement des astres ou d'enfermer les esprits malfaisants quand il danse une ronde. « C'est que les danseurs traditionnels ont oublié la signification de leurs danses », répond à cela le spécialiste. Reste à voir où et avec quelle méthodologie le spécialiste en question a retrouvé la signification perdue. Reste à comprendre surtout pourquoi les danseurs traditionnels auraient continué pendant des milliers d'années à pratiquer avec passion une danse dont ils avaient oublié la signification. Il faut bien qu'ils se soient trouvé entre temps d'autres raisons de danser. Et puisque ces raisons se révèlent nécessaires et suffisantes à la reconduction de la pratique, ne pourrait-on pas commencer par ausculter celles-là, avant de s'ingénier à en conjecturer d'autres ?

En gros, ces théories ont le triple inconvénient d'éliminer à la fois le danseur, le milieu et l'histoire. **On élimine le danseur** en décidant que le sens de la danse ne réside pas dans les motivations conscientes qui poussent les gens à danser ; **on élimine le milieu** en considérant que les différentes civilisations ne sont que des aspects d'une seule et même expérience, ce qui revient à postuler un homme universel et condamne donc au départ toute démarche ethnologique ; **on élimine l'histoire** en décrétant que les milieux traditionnels sont demeurés à l'écart de tout renouvellement significatif, fonctionnant comme des conservatoires de culture préhistorique.

Une opinion diamétralement opposée à de telles idées consiste à ne voir dans les danses folkloriques que des emprunts et des adaptations par le peuple de danses pratiquées dans la société dominante au cours de l'histoire[4]. C'est la conviction du danseur et chorégraphe classique Serge Lifar. Elle représente en gros un avatar de la « théorie de la réception » (*Rezeptionstheorie*).

> La théorie de la réception, c'est l'idée que le peuple ne crée pas par lui-même. « *Le peuple a-t-il jamais rien créé ?* » (Bédier). « *le peuple ne produit pas, il reproduit* » (Naumann). « *le peuple fragmente et appauvrit* » (Tonnelat). « *la campagne n'a rien créé : tout lui vient de la ville, costumes, coutumes, chansons* » (Dauzat). « *la France n'a jamais connu de culture paysanne. Son folklore du mobilier et du costume est le plus souvent une naïve réplique paysanne des modes urbaines* » (Ariès). Cette idée s'affirme au tournant du siècle, en réaction contre les convictions romantiques, qui opposent une création savante (*Kunstdichtung*) — laquelle implique un individu-auteur — à une création populaire (*Volksdichtung*) — supposée collective et spontanée. Au départ, c'est à la chanson traditionnelle que romanistes et philologues appliquent la théorie de la Réception : « *toute chanson a toujours une date, un auteur, une patrie* » (Loquin); à l'origine d'une chanson, il y a « *toujours une individualité, une seule, nature douée et supérieure à la masse* » (Brehme). À leurs yeux, des chansons traditionnelles comme *À la claire fontaine* ou *Aux marches du palais* ont un auteur dont nous ignorons le nom. L'ennui, c'est qu'on connaît d'innombrables versions différentes de ces deux chansons. Est-ce donc le même individu qui les a toutes écrites ? N'en a-t-il écrit qu'une ? En ce cas laquelle ? Et alors d'où viennent les autres ? En fait on confond ici **origine** (inconnue, et logiquement postulée individuelle) et **genèse** (observable comme diachroniquement collective), et il faudra attendre les travaux de P. Coirault pour qu'on commence à voir en quels termes se pose le problème complexe de la création populaire traditionnelle.
> Même chose pour la danse. Lifar se déclare « *fermement persuadé* » que « *toute œuvre d'art naît d'un auteur unique, d'un seul artiste et non du groupement de tout un peuple* ». Adoptée par le peuple, la danse « *subit des altérations* » et pendant ce temps-là l'élite change de répertoire de sorte que « *le folklore du jour est la science des anciens jours* », comme disait G. Paris. Il y a donc un décalage entre les pratiques respectives de l'élite et du peuple, et les danses abandonnées par les milieux dirigeants survivent « *pieusement conservées dans ce musée vivant qu'est le peuple* »[5]. Comme tout est simple, quand l'argumentation se réduit à un « je suis fermement persuadé que ».

Autant dire que la danse traditionnelle n'existe pas. Là encore, malheureusement, les tenants de la thèse n'ont pour nous convaincre que leur intime conviction, conviction d'autant plus vulnérable qu'elle émane de personnalités peu familières des répertoires populaires et de l'histoire des sociétés.

> Pour masquer la subjectivité de leur conviction, les spéculateurs se font volontiers quelque peu terroristes : la vérité qu'ils nous assènent serait « évidente ». «Il est évident que », «on ne saurait nier que » reviennent constamment sous leur plume. Pour C. Sachs, « *la signification de (la danse des derviches tourneurs) est* manifestement astrale ». Pour M. Louis, « *le caractère sabbatique (des goignades d'Auvergne)* était indéniable », et « il est évident *que les danses d'épées remontent aux Indo-européens* ». Pour G. Le Floch, « *une des danses les plus populaires de Basse-Bretagne, le* jabadao, *est d'une origine rituelle et magique* évidente » et « ce qui est évident, *c'est que le* jabadao *est resté très longtemps une danse magique et a servi à célébrer un véritable mystère* » (je souligne).
> Comment oser protester que l'évidence vous échappe, sans passer aussitôt pour intellectuellement insuffisant ?
> Si ces théories spéculatives font si souvent illusion sur l'homme de la rue — voire sur certains chercheurs d'autres disciplines (sociologie, histoire) —, c'est qu'elles ne se présentent jamais pour ce qu'elles sont : des rêveries subjectives. Les auteurs qui les répandent insistent au contraire constamment sur leur prudence méthodologique, le caractère scientifique de leur recherche, la nécessité du doute, etc. Accréditées comme « démontrées », ces spéculations circulent alors d'un ouvrage à l'autre, reprises d'auteur en auteur sans aucun réexamen. Il est vrai que nous n'avons guère les moyens d'une connaissance scientifique en matière de danse traditionnelle. Mais l'antidote à la spéculation, c'est le contrôle des sources et l'accueil critique du témoignage.

4. Cf. chapitre « Relations entre société dominante et milieux traditionnels ».
5. S. Lifar, *La danse*, Paris, Denoël, 1938, p. 274.

Si différentes qu'elles soient les unes des autres, toutes ces démarches ont un trait commun : **elles préfèrent réfléchir plutôt qu'observer**. Elles substituent la liberté du philosophe aux contraintes du naturaliste, et leur éventuelle vraisemblance n'est que la logique du raisonnement, non celle de l'objet lui-même. Cet objet, on ne l'a guère rencontré et pas du tout ausculté.

Il faudra attendre la fin de la seconde guerre mondiale pour voir remettre en cause les certitudes antérieures. L'outil de la remise en cause, ce sera l'enquête de terrain systématique.

L'enquête de terrain

L'*enquête* n'est pas le *collectage*. Le collectage, cela consiste à parcourir les campagnes pour recueillir des répertoires (chansons, musiques, danses, récits). Les répertoires ainsi sauvés de l'oubli pourront dès lors être classés, consultés — sous forme de fiches techniques, de films ou d'enregistrements — et alimenter une nouvelle pratique, retrouvant vie auprès d'un nouveau public. On désignera cette pratique nouvelle du terme anglais — mais commode — de *revival* ou *revivalisme*.

Le collectage ne saurait avoir de prétention scientifique. Il ne s'entoure pas des garanties méthodologiques qui l'autoriseraient à un discours anthropologique ou historique.

L'enquête de terrain inclut le collectage. Mais elle ne s'y limite pas. Pour elle, il n'est pas une fin en soi. Il n'est qu'un moyen parmi d'autres. Le but de l'enquête — qu'elle soit intensive, extensive, ou qu'elle combine ces deux aspects —, c'est de comprendre le pourquoi et le comment de ces répertoires ; c'est de chercher des réponses à des questions. L'enquête suppose une problématique de recherche ; elle avère ou infirme des hypothèses, quitte à découvrir en cours de route que les problématiques de départ n'étaient pas les bonnes. Il n'y a pas d'enquête sans investigation exhaustive des sources de toute nature et sans critique systématique de tout témoignage[6].

Les enquêtes de J.-M. et H. Guilcher

En France, les grandes enquêtes systématiques sur la danse traditionnelle sont le fait de Jean-Michel et Hélène Guilcher. C'est en 1941 qu'ils entreprennent un tel travail, à une époque où les théories spéculatives sont admises comme allant de soi, non seulement par le grand public, mais aussi par l'ensemble des milieux de danseurs et de folkloristes, voire par les chercheurs d'autres disciplines[7].

Naturalistes de formation, ils prennent conscience que « l'étude de la danse folklorique est plus riche de théories explicatives que de faits concrets à expliquer »[8] et décident, faisant table rase de toute théorie, **de se mettre en quête de faits, susceptibles de vérification et de critique**. Rechercher ce qui peut subsister des répertoires traditionnels en France, les situer dans le milieu où ils ont cours et en décrire les différents aspects : moteurs, musicaux, sociaux, psychologiques, géographiques et historiques. Bref, recueillir en même temps que la danse tout ce qui y

6. Cf. *La danse et ses sources*, Toulouse, Conservatoire Occitan, 1992.
7. D'autres depuis se sont livrés à des « collectages », suivis ou ponctuels, éventuellement doublés d'une recherche dans les archives, et dont la fiabilité est à apprécier cas par cas. Leur nombre et leur hétérogénéité dissuadent de les citer tous.
8. La formule est de J.-M. Guilcher.

touche et l'éclaire, laissant de côté — au moins provisoirement — les problèmes dont la solution paraît hors d'atteinte, pour s'informer plutôt du fonctionnement de la tradition dans le laps de temps que l'enquête de terrain permet d'apercevoir : comment s'est opérée la communication d'expérience d'une génération à l'autre ; d'un point de l'espace à un autre ; d'une classe sociale à une autre ; quels en ont été les agents ; dans quelles conditions leur activité s'est exercée ; quels mécanismes elle a mis en jeu ; ce qui en résulte pour la chose transmise ; quelle place le milieu fait à l'invention et à l'emprunt ; comment tout cela entre en composition ; comment s'équilibrent — ou ne s'équilibrent pas — stabilité et changement. Etc.

Ils commencent leurs enquêtes en 1941 par des sondages en quelques régions (Berry, Forez, Savoie, Lavedan, vallée d'Ossau). De 1945 à 1960, ils prospectent une à une 375 communes de Basse-Bretagne (soit un millier de villages, plusieurs milliers d'informateurs). Puis successivement 23 communes en Berry (1962-1963), 23 en Vendée (1965), 10 en Roussillon (1966), 30 en Aveyron, 11 en Lozère, 22 en Cantal dans le cadre de la RCP-Aubrac du CNRS (1964-1967), 33 en Dauphiné (1978) et enfin 175 communes en pays Basque et Béarn, de 1962 à 1976.

Parallèlement à l'enquête de terrain, les Guilcher s'adonnent au **dépouillement systématique des archives de toutes sortes**, susceptibles de renfermer quelque information concernant la danse de pratique commune et de fonction récréative des époques passées, tant dans les milieux populaires que dans la société dominante.

À mesure de leur enquête, ils élaborent progressivement **une méthode pour la critique des témoignages oraux et des sources écrites**, l'analyse et l'interprétation des données, la comparaison avec d'autres répertoires.

L'enquête de terrain ainsi conçue et ainsi conduite est une démarche nouvelle, qui vient se substituer aux diverses entreprises de collectes menées antérieurement. Cette démarche nouvelle a ses mérites, mais aussi ses limites : elle ne livre d'enseignements sérieux qu'après avoir elle-même été soumise à une critique systématique.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΙΚΑ ΣΧΟΛΙΑ

Κατά τη μεταφραστική διαδικασία, ο στόχος μας ήταν η δημιουργία ενός κειμένου στη γλώσσα-στόχο το οποίο να είναι όσο το δυνατό πιο κοντά στο κείμενο της γλώσσας-πηγής, χωρίς ωστόσο να θυμίζει μετάφραση και διατηρώντας το προσωπικό ύφος του συγγραφέα.

Στην προκειμένη περίπτωση, δεδομένου ότι το κείμενο της γλώσσας-πηγής αποτελεί βιβλίο που πραγματεύεται και ερευνά τον παραδοσιακό χορό στη Γαλλία, ο τρόπος γραφής του συγγραφέα είναι ιδιαίτερος. Πέρα των όρων που αναφέρονται στον χορό και στην πρακτική του, το γλωσσικό επίπεδο του συγγραφέα είναι ιδιαίτερα υψηλό, το λεξικολογικό του ρεπερτόριο ευρύ, σε αρκετά σημεία επιστημονικό και με πολύπλοκες γραμματικές δομές. Συνεπώς, έπρεπε να διατηρηθεί ένα ανάλογο ύφος στο κείμενο της γλώσσας-στόχου, στο μέτρο του δυνατού.

Στα σημεία που δεν ήταν δυνατή η κατά λέξη μετάφραση διότι δεν υπήρχε απόλυτη ισοδυναμία μεταξύ των δύο γλωσσών εφαρμόσαμε τη σημασιολογική και την επικοινωνιακή μέθοδο για τις οποίες κάνει λόγο ο Newmark. Σύμφωνα με τη σημασιολογική μέθοδο, ο μεταφραστής θα πρέπει να αναπαράγει το ακριβές νόημα του κειμένου του συγγραφέα, διατηρώντας ωστόσο τους περιορισμούς που θέτει η γλώσσα-στόχος σε συντακτικό και σημασιολογικό επίπεδο, ενώ σύμφωνα με την επικοινωνιακή μέθοδο, το μήνυμα που θα περάσει και στα δύο αναγνωστικά κοινά θα πρέπει να είναι το ίδιο (Newmark, 1981:22).

Με βάση τα παραπάνω, θα παραθέσουμε παραδείγματα μεταφραστικών επιλογών μας και θα προβούμε στον σχολιασμό αυτών. Οι μεταφραστικές επιλογές που θα παραθέσουμε και θα εξετάσουμε στη συνέχεια είναι σημασιολογικού, πραγματολογικού, μορφολογικού και συντακτικού επιπέδου, οι οποίες αποτελούν ταυτόχρονα και επιλογές υφολογικού επιπέδου (Μπατσαλιά, Σελλά, 1994:180).

Επιλογές μορφολογικού-συντακτικού επιπέδου

Κατά τη διαδικασία της μετάφρασης, ο μεταφραστής καλείται να πραγματοποιήσει επιλογές σε μορφολογικό και συντακτικό επίπεδο, οι οποίες να ταιριάζουν με τη δομή της γλώσσας-στόχου ώστε το μετάφρασμα να είναι ένα κατανοητό κείμενο (Μπατσαλιά, Σελλά, 1994:185).

Αλλαγή αριθμού

Παραδείγματα:

α) «Leur provenence, c'est moins *le salon* que *la ferme*, moins la ville que la campagne». (p. 14)

«Προέρχονται λιγότερο από *τα σαλόνια* σε σχέση με *τις αγροικίες,* λιγότερο από την πόλη σε σχέση με την εξοχή». (σελ. 11)

β) «Le collectage ne saurait avoir *de prétention scientifique*». (σελ. 19)

«Η συλλογή δεν μπορεί να έχει *επιστημονικές αξιώσεις*» (σελ. 19)

γ) «Cette démarche nouvelle a *ses mérites*, mais aussi ses limites» (p. 20)

«Αυτή η νέα προσέγγιση έχει *την αξία της* αλλά και τα όριά της». (σελ. 21)

Στα παραπάνω παραδείγματα θεωρούμε ότι η απόδοση στον πληθυντικό αριθμό στα ελληνικά των λέξεων με πλάγια γραφή, δημιουργεί μεγαλύτερη φυσικότητα στον λόγο και είναι προτιμότερη.

Αλλαγή στη φωνή του ρήματος

Παραδείγματα:

α) «...nous informe que ce sont là appellations *inventées à loisir par les musiciens*» (p.14)

«μας πληροφορεί ότι πρόκειται για ονομασίες *που τις επινόησαν οι μουσικοί,* κατά τη διακριτική τους ευχέρεια» (σελ. 12)

β) «Que ces danses *soient ressenties* à la fois comme...» (p.14)

«Το γεγονός ότι αυτούς τους χορούς *τους βιώνει κανείς* ταυτόχρονα ως...» (σελ. 12).

Στα παραδείγματα αυτά η χρήση της ενεργητικής φωνής κρίνεται επιβεβλημένη προκειμένου να αποδοθεί το νόημα του πρωτοτύπου, καθώς η

διατήρηση της παθητικής φωνής στη μετάφραση θα προκαλούσε ένα αποτέλεσμα το οποίο θα ξένιζε τον Έλληνα αναγνώστη.

Αλλαγή άρθρου

Παράδειγμα:

α) «...postule à la danse traditionelle *une* **intention symbolique**» (p.15)

«...προσδίδει στον παραδοσιακό χορό **συμβολικό σκοπό**» (σελ. 14)

Σε αυτή την περίπτωση, στην ελληνική γλώσσα δεν είναι υποχρεωτική η χρήση του αόριστου άρθρου. Χωρίς τη χρήση του, ρέει πιο φυσικά ο λόγος.

Απόδοση της γαλλικής αντωνυμίας *on*

Παραδείγματα:

α) «...*on a voulu* [les] *expliquer* d' abord...» (p.15)

«Αρχικά, θέλησαν *να εξηγήσουν*...» (σελ. 13)

β) «*On* élimine le danseur […] *on* élimine le milieu […] *on* élimine l' histoire» (p. 17)

«*Αποκλείουν* τον χορευτή [...] *αποκλείουν* το περιβάλλον [...] *αποκλείουν* την ιστορία» (σελ. 17)

γ) «*on* ne saurait nier que» (p. 18)

«δεν θα μπορούσε *να αρνηθεί κανείς* ότι» (σελ. 18)

δ) «On se demande d'où elles viennent... (p.14)

«Αναρωτιόμαστε για την προέλευσή τους,...» (σελ. 12)

Στην περίπτωση αυτή γίνεται ξεκάθαρο ότι η αντωνυμία *on* της γαλλικής γλώσσας, στην ελληνική αντιστοιχεί είτε στο πρώτο πληθυντικό πρόσωπο, είτε στο τρίτο ενικό, είτε στο τρίτο πληθυντικό, εκφράζοντας τη γενική έννοια του κάποιος, κάποιοι ή γενικά εμείς.

Απόδοση δεικτικής αντωνυμίας

Παραδείγματα:

α) «*Cette diversité régionale* et cette originalité des danses traditionnelles, on a voulu les expliquer d' abord...» (p. 15)

«...Αρχικά, θέλησαν να εξηγήσουν την ***τοπική αυτή ποικιλομορφία*****,** καθώς και την αυθεντικότητα των παραδοσιακών χορών,...» (σελ. 13)

β) « *C'est la* conviction du danseur et choréographe classique ...» (p.18)

«*Αυτή είναι* η πεποίθηση του κλασσικού χορευτή και χορογράφου...» (σελ. 17)

Στο πρώτο παράδειγμα επιλέξαμε να αλλάξουμε τη σύνταξη της πρότασης και να τοποθετήσουμε την πρώτη δεικτική αντωνυμία μετά το επίθετο και να παραλείψουμε τη δεύτερη προκειμένου να γίνει πιο κατανοητό το νόημα της πρότασης. Στο δεύτερο παράδειγμα, προσθέσαμε τη δεικτική αντωνυμία στην αρχή της πρότασης πριν το απρόσωπο ρήμα διότι με αυτόν τον τρόπο ο λόγος ρέει πιο φυσικά στην ελληνική γλώσσα από ότι αν ξεκινούσε με το απρόσωπο ρήμα.

Απόδοση απαρεμφάτου

Παραδείγματα:

α) «*Autant dire* que la danse traditionnelle n'existe pas» (p.18)

«*Είναι σαν να λέμε,* ότι ο παραδοσιακός χορός δεν υπάρχει» (σελ. 18)

β) « *Pour masquer* la subjectivité de leur conviction...» (p.18)

«*Προκειμένου να κρύψουν* την υποκειμενικότητα των απόψεών τους» (σελ. 18)

γ) «*Comment oser* protester que...» (p.18)

«*Πώς να τολμήσει να* διαμαρτυρηθεί κανείς...» (σελ. 18)

Τα παραπάνω παραδείγματα μας δείχνουν ότι η απόδοση του γαλλικού απαρεμφάτου στην ελληνική γλώσσα αποδίδεται με υποτακτική έγκλιση.

Επιλογές σημασιολογικού-λεξιλογικού επιπέδου

Στις επιλογές σημασιολογικού χαρακτήρα, ο μεταφραστής καλείται να επιλέξει αν θα διατηρήσει το σημασιολογικό εύρος που απαιτεί η γλώσσα στόχος ή αν θα μετατοπιστεί από αυτό, ώστε να επιτευχθεί η υφολογική ισοδυναμία, η οποία θα πρέπει να είναι ανάλογη με το ύφος των κειμένων της γλώσσας στόχου (Μπατσαλιά, Σελλά, 1994:181) .

Παραδείγματα:

α) «performance paysanne» (p. 14)

Στην περίπτωση αυτού του όρου, το σημασιολογικό τους εύρος κυριολεκτικά καλύπτεται από την έννοια «παράσταση από τους χωριάτες». Ωστόσο, επειδή στα ελληνικά ο όρος χωριάτης έχει μία μειωτική χροιά, (Κριαράς,) αν αποδίδαμε με αυτόν τον όρο θα υπήρχε με βάση το ύφος του κειμένου, παραβίαση της υφολογικής σύμβασης, (Μπατσαλιά, Σελλά, 1994:181) κάτι που δεν συμβαίνει σε περίπτωση απόδοσης ως «κάτοικοι του χωριού» ή «χωρικοί». Επιλέξαμε την απόδοση ως «κάτοικοι του χωριού».

β) «informateurs» (p.17)

Και στις δύο γλώσσες η λέξη στη βασική της έννοια σημαίνει το άτομο που παρέχει πληροφορίες, σύμφωνα με τα λεξικά Κριαρά και Robert. Ωστόσο, συνήθως χρησιμοποιείται και στις δύο γλώσσες προκειμένου να περιγράψει άτομα που παρέχουν πληροφορίες έχοντας κακόβουλα κίνητρα ή για προσωπικό ή οικονομικό όφελος. Δεδομένου ότι στο πρωτότυπο κείμενο αφορά άτομα τα οποία παρέχουν πληροφορίες και γνώσεις σχετικά με τον παραδοσιακό χορό θεωρούμε ότι ο συγγραφέας του πρωτοτύπου τη χρησιμοποιεί με την αρχική και κυριολεκτική της έννοια στη γαλλική γλώσσα. Εντούτοις, στα ελληνικά θα αποτελούσε παράβαση της υφολογικής σύμβασης αν αποδίδαμε τη λέξη «informateur» ως πληροφοριοδότη, καθώς στην ελληνική γλώσσα η λέξη «πληροφοριοδότης» συνήθως χρησιμοποιείται αρνητικά. Στο σημείο αυτό επιβάλλεται να χρησιμοποιήσουμε τη λέξη πληροφορητής που εξάλλου χρησιμοποιείται όταν αναφερόμαστε σε κάποιον που παρέχει πληροφορίες για ερευνητικούς σκοπούς (https://www.lexigram.gr/lex/enni/%CF%80%CE%BB%CE%B7%CF%81%CE%BF%CF%86%CE%BF%CF%81%CE%B7%CF%84%CE%AE%CF%82#Hist0).

γ) «hypothèses-suppositions» (p.17)

Σύμφωνα με το λεξικό Robert, hypothèse en sciences est la proposition admise comme donnée d'un problème, ou pour la démonstration d'un théorème. Επίσης δίνεται ως: ce qu' on suppose concernant l' explication ou la possibilité d'un événement →supposition.

Εμείς επιλέξαμε να αποδώσουμε ως «υπόθεση» τον όρο «hypothèse», το οποίο αποτελεί δάνειο της ελληνικής γλώσσας στη γαλλική και να αποδώσουμε τον όρο «supposition» ως «εικασία». Και στις δύο γλώσσες οι παραπάνω λέξεις εμφανίζονται ως συνώνυμες οπότε το νόημα αποδίδεται απρόσκοπτα.

δ) «Orchésographie»

Για τον εν λόγω όρο, το λεξικό Larousse αναφέρει το εξής: (grec *orkhêsis,* danse), manière d' écrire les danses en indiquant en signes conventionnels les pas sous les notes de musique d' une partition. (Le premier essai en fut tenté par Thoinot Arbeau dans son *Orchésographie.*

Ο Αρμπό επιλέγει την επιλογή της ελληνικής λέξης *όρχησις* για τον χορό, αλλά ουσιαστικά ο όρος «*Orchésographie*» δηλώνει τη χορογραφία, και έτσι προτιμήσαμε αυτό τον όρο στη μετάφρασή μας.

Επιλογές υφολογικού επιπέδου

Ανάλογα με τον επικοινωνιακό σκοπό του κάθε κειμένου καθορίζεται και το ύφος του. Ο επικοινωνιακός συνεπώς σκοπός διαφέρει ανάλογα με το είδος του κειμένου (Μπατσαλιά, Σελλά, 1994:147). Ο μεταφραστής οφείλει να προβεί σε επιλογές οι οποίες θα μεταφέρουν το ύφος του πρωτοτύπου στο μετάφρασμα μέσω των οποίων θα επιτυγχάνεται ταύτιση της επικοινωνιακής λειτουργικότητας των δύο κειμένων (Μπατσαλία, Σελλα, 1994:178). Το πρωτότυπο κείμενο είναι ένα κείμενο το οποίο εξειδικεύεται στον παραδοσιακό χορό της Γαλλίας και στόχος του συγγραφέα είναι να προβεί σε μία εις βάθος ανάλυση της εξέλιξής του, του σκοπού και πολλών άλλων ζητημάτων που σχετίζονται με αυτόν, με βάση τεκμήρια και μαρτυρίες. Όπως αναφέραμε και παραπάνω, αρχικά θεωρούμε ότι αποτελεί κείμενο με εξειδικευμένο κοινό, όμως θα μπορούσε να αναγνωστεί και από κοινό το οποίο γνωρίζει βασικά πράγματα για τον γαλλικό παραδοσιακό χορό ή θέλει να ενημερωθεί σχετικά.

Εξάλλου, ο συγγραφέας παρέχει στο τέλος του βιβλίου του ένα ευρύ και αναλυτικό λεξικό χορευτικών όρων. Τέλος, το ύφος γραφής του πρωτοτύπου περιέχει κυρίως στοιχεία επιστημονικού, δοκιμιακού και εξεζητημένου λόγου καθώς και ορολογία σχετική με τον χορό.

Παραδείγματα:

α) «II faudrait un ouvrage à part pour décrire cette diversité. Restons-en à ce qu'on connaît *l' honnête homme* d'aujourd'hui» (p.13)

«Θα χρειαζόταν ένα ξεχωριστό έργο για να περιγράψουμε αυτή την ποικιλομορφία. Ας μείνουμε σε αυτό που γνωρίζει *ο καλός καγαθός άνθρωπος* του σήμερα».

Στο παράδειγμα αυτό ο συγγραφέας του πρωτοτύπου χρησιμοποιεί έναν όρο που απαντάται σε κείμενα επιστημονικού ή δοκιμίακού κυρίως λόγου και που σύμφωνα με το λεξικό Larousse σημαίνει: homme du monde accompli, d'un esprit cultivé mais exempt de pédantisme, agréable et distingué tant dans son aspect physique que dans ses manières, idéal de l'époque classique (xvii-xviii s).

https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/honn%C3%AAte_homme/58661

Προκειμένου συνεπώς να μείνουμε κοντά στο ύφος του πρωτοτύπου, αποδώσαμε το *l' honnête homme,* με τον αρχαίο ελληνικό όρο *καλός καγαθός.*

β) «enquête de terrain»

Σε αυτήν την περίπτωση η μετάφραση γίνεται κατά λέξη ως «επιτόπια έρευνα», καθώς αναφέρεται σε συγκεκριμένο ερευνητικό τρόπο για συλλογή πληροφοριών.

Επιτόπια έρευνα: έρευνα που γίνεται στην ίδια θέση ή περιοχή (https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%B5%CF%80%CE%B9%CF%84%CE%BF%CF%80%CE%B9%CE%B1+&dq=)

γ) «Ensuite, **l'argumentation des auteurs se réduit à l'affirmation**, leur raisonnement à la tautologie, leurs hypothèses restent suppositions».

«Ακολούθως, η **επιχειρηματολογία των συγγραφέων περιορίζεται σε επιβεβαιώσεις**, η συλλογιστική τους σε ταυτολογία, οι **υποθέσεις** παραμένουν εικασίες». (σελ.16)

δ) «Par ailleurs, la réflexion du folkloriste continue à s'exercer hors de toute interrogation des danseurs traditionnels eux-mêmes, disqualifiés a priori comme informateurs incompétents» (p.17).

«Εξάλλου, **η συλλογιστική των μελετητών του φολκλόρ συνεχίζει να εκφέρεται χωρίς να ερωτώνται καθόλου οι ίδιοι οι χορευτές των παραδοσιακών χορών**, οι οποίοι έχουν χάσει a priori το κύρος τους ως μη ειδικοί πληροφορητές». (σ.15)

ε) «Naturalistes de formation, ils prennent conscience que "l' etude de la danse folklorique est plus riche de théories explicatives que de faits concrets à expliquer" et décident, faisant table rase de toute théorie, de se mettre en quête de faits, susceptibles de vérification et de critique». (p. 19)

«Όντας της νατουραλιστικής κατάρτισης αντιλαμβάνονται ξεκάθαρα ότι "η σπουδή πάνω στον παραδοσιακό χορό είναι πιο πλούσια σε επεξηγηματικές θεωρίες παρά σε συγκεκριμένα γεγονότα που χρήζουν εξήγησης"[9], και αποφασίζουν διαγράφοντας κάθε άλλη θεωρία, να αναζητήσουν γεγονότα υποκείμενα σε επαλήθευση και κριτική» (σελ. 20)

Τα παραδείγματα (γ), (δ), (ε), είναι ενδεικτικά του εξεζητημένου επιπέδου γλώσσας του συγγραφέα του πρωτοτύπου, στην απόδοση των οποίων έγινε προσπάθεια από πλευράς της μεταφράστριας να διατηρηθεί το σχετικό ύφος.

Επιλογές πραγματολογικού επιπέδου

Ως πραγματολογία ορίζεται ο κλάδος της γλωσσολογίας που μελετά τους τρόπους με τους οποίους το περιβάλλον, γλωσσικό ή εξωγλωσσικό, επιδρά στην ερμηνεία ενός εκφωνήματος. Επιπρόσθετα, ως πραγματολογικά στοιχεία/πραγματολογικές παρατηρήσεις, ορίζονται οι παρατηρήσεις, οι μνείες και τα σχόλια που αναφέρονται σε πραγματικά στοιχεία (ιστορικά γεγονότα, ή ονόματα, τοπωνύμια κτλ.) ενός λογοτεχνικού κειμένου.

https://www.greeklanguage.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?page=2&lq=%CF%80%CF%81%CE%AC%CE%B3%CE%BC%CE%B1&dq

9 Η φράση ανήκει στον Z.-M. Γκιλσέρ.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο μεταφραστής καλείται να μεταφέρει επαρκώς τα πραγματολογικά στοιχεία του πρωτοτύπου στο μετάφρασμα.

Παραδείγματα:

α) cantinière

β) cheval-jupon

γ) les Olivettes

δ) la Moresque

ε) les Cordelles

στ) la Fricassée

Για το πρώτο παράδειγμα, το λεξικό Larousse αναφέρει: 1. cantinière est personne qui s'occupe d'une cantine, 2. Femme qui tenait la cantine d'un régiment. Ο όρος αποδίδεται και στα ελληνικά ως καντινιέρισα. Ωστόσο, εδώ αφορά καρναβαλικό κοστούμι. https://fashionheritage.eu/collection/costume-of-a-cantiniere-in-the-french-army/.

Το δεύτερο παράδειγμα αφορά επίσης μία μορφή η οποία εμφανίζεται στη λαογραφία αρκετών χωρών μεταξύ των οποίων και η Γαλλία, σε εορταστικές και καρναβαλικές εκδηλώσεις. Το κουστούμι σεβάλ-ζιπόν είναι μία κατασκευή από ξύλο και ψάθα, η οποία καλύπτεται από χρωματιστό τεντωμένο χαρτί. Ύφασμα το οποίο κρέμεται τοποθετείται γύρω από αυτό το κοίλο πλαίσιο έτσι ώστε να καλύπτει τα πόδια του άνδρα που μπαίνει μέσα σε αυτό. Το πάνω μέρος του αποτελείται από ένα ομοίωμα κεφαλιού αλόγου, το οποίο κουβαλά ο άνδρας που βρίσκεται μέσα στο πλαίσιο. https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM59001785.

Για το παράδειγμα αυτό επιλέχθηκε η φωνητική μεταγραφή, όπως και για τα παραδείγματα (γ), (δ), και (στ) τα οποία αφορούν γαλλικούς παραδοσιακούς χορούς. Για το παράδειγμα (ε) υπάρχει ισοδύναμος όρος για τη μετάφρασή του, ο οποίος είναι ο όρος γαϊτανάκι.

Μετάφραση κύριων ονομάτων

Στις περιπτώσεις κυρίων ονομάτων που συναντήσαμε, επιλέξαμε να τα αποδώσουμε σύμφωνα με την αρχή της αντιστρεψιμότητας όπως προτείνει ο Μ. Τριανταφυλλίδης, σύμφωνα με την οποία, η γραφή ενός ξένου προσώπου ή τόπου πρέπει να είναι τέτοια που να μπορεί να μας οδηγήσει από την ελληνική απόδοση σε όσο πιο κοντά γίνεται στην αρχική μορφή του ξένου ονόματος.

https://issuu.com/anthologimata/docs/_____-_____

Παραδείγματα:

α) V. Propp - Β. Προππ

β) M. Corret de la Tour d'Auvergne- Μ. Κορρέ ντε Λα Τουρ ντ' Ωβέρν

γ) A. Van Gennep- Α. Βαν Γέννεπ

δ) J. Baumel- Ζ. Μπωμέλ

ε) C. Sachs- Κ. Σαχς

στ) T. Arbeau- Τ. Αρμπώ

ε) E. Souvestre – Ε. Σουβέστρ

ζ) L. Le Bondidier- Λ. Λε Μποντιντιέ

η) J.-M et H. Guilcher- Ζ.-Μ. και Ε. Γκιλσέρ

Μετάφραση τοπωνυμίων

Ομοίως για τα τοπωνύμια επιλέχθηκε η αρχή της αναστρεψιμότητας, εκτός από εκείνα τα οποία έχουν εξελληνιστεί.

Παραδείγματα:

α) Morbihan-Μορμπιάν

β) Massif Central-Μασίφ Σαντράλ

γ) Dauphiné-Ντωφινέ

δ) Gascogne-Γασκώνη

ε) Bretagne-Βρετάνη

στ) Alsace-Αλσατία

Μετάφραση ονομασιών χορών

Εδώ επιλέχθηκε η φωνητική μεταγραφή στις ονομασίες των χορών εκτός από τις περιπτώσεις όπου το πρωτότυπο κείμενο διατήρησε τη λατινική ή βρετονική ονομασία κάποιου χορού, οπότε επιλέξαμε να τη διατηρήσουμε ως έχει, και εκτός από τις περιπτώσεις όπου η ονομασία κάποιου χορού έχει εξελληνιστεί. Αναφέρουμε ενδεικτικά ορισμένους χορούς, καθώς στο σύνολό τους, δεν μπορούν να παρουσιαστούν στο πλαίσιο της έκτασης της συγκεκριμένης εργασίας.

Παραδείγματα:

α) gavotte-γκαβότα

β) boureé-μπουρέ

γ) rigodon-ριγκοντόν

δ) fantago-φαντάγκο

ε) branles-μπρανλ

στ) derobeé-ντερομπέ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Guilcher Y. (2001), *La dance traditionnelle en France: d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Librairie de la danse.

Θεωρία της μετάφρασης

Μπατσαλιά Φ., Σελλά Ε., *Γλωσσολογική προσέγγιση στη Θεωρία και τη Διδακτική της Μετάφρασης*. Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 1994.

Newmark Peter: *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon, 1981.

Λεξικά

Κριαράς Εμμ., (1995), (*Νέο Ελληνικό Λεξικό της Σύγχρονης Δημοτικής Γλώσσας*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Γαλλοελληνικό Λεξικό, (1995), Αθήνα: Librairie Kauffmann.

https://dictionnaire.lerobert.com/

https://www.larousse.fr/

Γραμματική

Τριανταφυλλίδης Μ. (2002), *Νεοελληνική Γραμματική (της Δημοτικής),* Ανατύπωση της έκδοσης του ΟΕΣΒ (1941) με διορθώσεις. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, ανάκτηση από: https://issuu.com/anthologimata/docs/_____-_____ [πρόσβαση 10/5/2024].

Διαδικτυακές πηγές

https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM59001785 [πρόσβαση 10/5/2024].

https://fashionheritage.eu/collection/costume-of-a-cantiniere-in-the-french-army/ [πρόσβαση 10/5/2024].

https://www.greeklanguage.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?page=2&lq=%CF%80%CF%81%CE%AC%CE%B3%CE%BC%CE%B1&dq [πρόσβαση 10/5/2024].

https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%B5%CF%80%CE%B9%CF%84%CE%BF%CF%80%CE%B9%CE%B1+&dq [πρόσβαση 6/4/2024].

https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%B5%CF%80%CE%B9%CF%84%CE%BF%CF%80%CE%B9%CE%B1+&dq [πρόσβαση 10/5/2024].

https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/honn%C3%AAte_homme/58661 [πρόσβαση 10/5/2024].

https://www.lexigram.gr/lex/enni/%CF%80%CE%BB%CE%B7%CF%81%CE%BF%CF%86%CE%BF%CF%81%CE%B7%CF%84%CE%AE%CF%82#Hist0 [πρόσβαση 10/5/2024].

https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/870?lang=en [πρόσβαση 10/5/2024].

https://www.wikiwand.com/fr/Yves_Guilcher [πρόσβαση 10/5/2024].