

**luttés
dances
airs populaires**

contribution
à l'étude du

FOLKLORE BRETON



PAR

MEVEZADUR

CONTRIBUTION

à l'étude du

FOLKLORE BAS-BRETON

(Danses, Lüttes, Airs Populaires)

par

NEVEZADUR

Texte de J. ANTHONY. — Illustrations de Francis PELLERIN.

Airs transcrits pour biniou par L. PRIMEL



1942

—
SOCIETE D'EDITIONS BRETONNES
19, Rue de la Monnaie, 19
RENNES

Nous offrons amicalement ces quelques pages aux frères Le Voyer et à Yann Goulet, fondateurs de NEVEZADUR, en souvenir de cinq années passées ensemble à Paris, à la poursuite du même idéal.

J. ANTHONY.

F. PELLERIN.

L. PRIMEL.

I

Considérations Générales
sur les Danses de Basse-Bretagne

I. — BUT DE CETTE ÉTUDE

Aucun ouvrage n'a été publié sur les danses bretonnes en général : tous ceux qui en ont parlé se sont attachés à décrire une ou plusieurs danses ; aussi est-ce après beaucoup d'hésitation que j'aborde un sujet entièrement neuf, ouvrant ainsi la série des études qui, je l'espère, ne manqueront pas de suivre, sur une question aussi importante.

Déjà en 1934, m'appuyant sur les données fournies par une enfance passée à la campagne, et par un excellent séjour de deux ans au Cercle Celtique de Rennes, sous la direction de M. Cairou, j'avais indiqué à mon ami J. Le Doaré la plupart des pas qu'il a ensuite décrits dans les hebdomadaires de *L'Ouest-Eclair* ; il ne s'agissait là, du reste, que d'articles rédigés à la hâte, dont le seul but était d'amener un échange d'idées, et, par la suite, l'acquisition de notions élémentaires que l'on aurait pu considérer comme définitivement admises ; à partir de cette base aurait pu être entrepris un travail plus complet. Cet objectif n'a pu être atteint, les observations des lecteurs ayant été insuffisantes.

Il faut cependant reconnaître l'élaboration de données générales comme indispensable à la connaissance entière de la question. La fréquentation de danseurs de tous les coins de la Basse-Bretagne émigrés à Paris, et la pratique des danses bretonnes à « Nevezadur » m'ont amené à attribuer à certaines d'entre elles des caractères communs, que je suis souvent allé moi-même vérifier sur place ; dans plusieurs cas j'ai pu de cette façon retrouver ce qui était propre à une région donnée, et mettre en évidence, pour l'écartier ensuite, ce qui s'y était introduit mal à propos. Les notions ainsi obtenues, je les considère comme des vérités premières, et ce sont ces vérités premières, illustrées de quelques exemples, que j'ai voulu exposer dans ce qui suit.

II. — CLASSIFICATION DES DANSES

On ne peut guère attribuer de caractères communs à toutes les danses de Basse-Bretagne, ce qui est dû à la grande diversité de notre tempérament. Ce tempérament, si complexe à première vue, de nombreux écrivains se sont attachés à le dépeindre, et il est assez curieux de constater, si on les met en parallèle, qu'il existe entre eux le désaccord le plus complet. Il est inutile, je pense, d'évoquer une fois de plus cette controverse déconcertante et d'un intérêt discutable ; on ne peut en effet espérer de conciliation qu'en adoptant l'opinion, large et sensée, d'Ernest Renan, qui, dans ses « Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse », nous montre que le trait dominant de notre race est d'Idéalisme : c'est vraiment là le point capital, le seul élément du caractère qui nous domine tous ; le reste est affaire de climat, de sol, de moment ; il est évident qu'un habitant de Haute-Cornouaille diffère autant d'un Pont-Avennais, qu'un Picard d'un Méridional. Les Celtes, étant donné leur grande sensibilité, sont ce que les influences extérieures veulent qu'ils soient ; leur idéalisme leur constitue un cadre extrêmement souple, une simple toile de fond devant laquelle peuvent évoluer à leur aise les personnages les plus variés, et c'est lui qui nous a rendus la race du monde la plus diverse et la plus changeante.

Qu'il soit cependant permis de noter, malgré la pauvreté des caractères communs, que toutes les danses de Basse-Bretagne sont toujours des danses de plein air, exécutées à l'occasion de réjouissances populaires : noces, pardons, consécration de certains travaux (aires neuves, maisons neuves, battage, broyage de l'ajonc, etc...). On les considère généralement comme un simple divertissement.

Il n'existe pas chez nous de danses funèbres.

On a parlé d'une danse guerrière, la danse des glaives; elle aurait donné la danse des baguettes, qui a été reconstituée par M. Taldir Jaffrenou; il s'agit simplement d'une hypothèse, impossible à vérifier.

Il est étonnant qu'aucun essai de classification raisonnée de nos danses n'ait été proposé, alors que rien, en principe, ne s'y opposait; tout au plus admet-on, et sans en rechercher l'explication, que les danses du Vannetais forment un groupe à part et mal connu (1); pour le reste, on le divise au hasard, ce qui aboutit à un résultat nul: c'est ainsi qu'en 1878, du Laurens de la Barre a présenté au Congrès de l'Association Bretonne à Auray, un rapport intitulé: « Etude sur les danses bretonnes, danse et musique »; l'auteur avouait que son travail avait été exécuté « presque sans méthode ». Quoi qu'il en soit, il considérait:

- le pays de Quimper,
- le Léon,
- le pays de Vannes.

Cette répartition est dépourvue de toute valeur, puisque:

1° Les quelques danses que l'on trouve à Quimper dérivent de celles des Monts d'Arrée; nous le verrons ultérieurement.

2° Celles propres au Léon sont pratiquement inexistantes: l'auteur parle à ce sujet de danses exécutées à Ploujean, Lanmeur, Saint-Jean-du-Doigt, qui se trouvent, non pas dans le Léon, mais dans le Tréguier; il cite des passe-pieds, qui sont probablement venus des Monts d'Arrée; et mentionne une ou deux autres danses (sans donner de noms) que je n'ai pu identifier.

3° Elle ne tient pas compte des danses de Pont-Aven, ni de celles des Monts d'Arrée, qui sont pourtant parmi les plus importantes.

Au mois de mai 1938, à une assemblée

(1) Avant que les « Moutons Blancs de Pontivy » n'aient popularisé ces danses, la plupart des Cercles de danseurs les exécutant le moins possible, les connaissant mal, et ne les appréciant généralement pas.

générale de « Nevezadur », j'ai présenté, sous forme de causerie, une théorie que l'on peut appeler des trois régions caractéristiques, et dont voici l'essentiel:

En Basse-Bretagne, les cours d'eau, les montagnes, les forêts, la mer, ont divisé le pays en « compartiments » (1) qui, au cours des siècles, ont longtemps vécu repliés sur eux-mêmes; dans chacun d'eux s'était développé un tempérament particulier des habitants, en fonction des conditions naturelles; ce tempérament avait donné naissance à des danses, des chants, des costumes spéciaux — c'est seulement ce qui nous occupe. Depuis, avec le développement des voies de communication, des moyens de transport, il s'est produit un brassage important des populations bretonnes; en même temps, en raison des nouvelles préoccupations de la vie moderne, la campagne, en maints endroits, a vite délaissé les anciens usages; c'est ainsi que les danses ont complètement disparu de la presqu'île de Crozon; Plougastel, Pont-Croix n'en ont presque plus; le Tréguier, surtout connu par la dérobee, semble prendre le même chemin (2); je ne parle pas du Léon, d'où les prêtres se sont efforcés de bannir les danses depuis plusieurs siècles (3).

(1) Cf. Camille VALLAUX, *La Basse-Bretagne*, étude de géographie humaine, Cornély et C^{ie}, éditeurs, Paris:

« Il n'est peut-être pas de pays en France où la terre soit, autant qu'en Basse-Bretagne, maîtresse de la destinée de l'homme. »

...« Les conditions naturelles ne se contentent pas d'isoler la terre basse-bretonne, elles lui imposent aussi un sectionnement en compartiments distincts, dont chacun forme un tout physique. »

...« L'homme qui s'est développé sur ce sol, ...et sur qui pèse, encore aujourd'hui, une hérédité aussi rigoureuse que l'âpreté de la terre, ne peut, même au physique, être le même partout. »

(2) Qu'il me soit permis de signaler ici le travail excellent de « L'Hermine » de Saint-Brieuc, qui a recueilli récemment quelques danses de cette région, au moment où elles allaient se perdre définitivement.

(3) Les quelques danses rencontrées le long de la côte ne suffisent pas à justifier l'existence d'un style particulier.



Jabadao de Pont-Aven

Cependant plusieurs régions ont encore conservé leur caractère ; parmi celles-ci, trois nous intéressent au plus haut point, car, en même temps que la forte personnalité des habitants, les traditions ont persisté ; nous trouverons donc dans chacune d'elles des danses, des chants, des costumes spéciaux.

Ce sont :

- 1° Le pays de Pont-Aven ;
- 2° Les Monts d'Arrée et les Montagnes Noires ;
- 3° Le pays de Vannes.

Nous verrons que pour les deux premières il est important d'en connaître le climat, le cadre, pour comprendre le style de la danse. Pour la troisième cependant, on ne peut évoquer le cadre, d'une trop grande

diversité : tout s'y passe comme si les habitants avaient établi pour le style de leurs danses une moyenne, qu'ils respectent en général dans l'ensemble du Vannetais.

En dehors de ces trois régions, les danses sont d'ailleurs assez rares : il y a bien la dérobée du Tréguier, la gavotte de Pont-l'Abbé, mais c'est à peu près tout. Et si l'on admet — gratuitement pour l'instant — que les trois écoles que je viens de nommer s'opposent sur plusieurs points, on verra tout l'intérêt de cette classification ; je pense même qu'il est impossible de publier un travail complet sur les danses de Basse-Bretagne, sans en tenir compte.

Quels sont donc les traits essentiels de chaque école ? Nous allons essayer de les dégager brièvement.



Gavotte de Pont-Aven.

III. — ÉCOLE DE PONT-AVEN

Je la décris la première, et assez succinctement, parce qu'elle est, je crois, la mieux connue, et, en tout cas, la plus facile à comprendre.

Le style de Pont-Aven se retrouve dans une zone assez peu étendue ; on peut, d'une manière très schématique, lui assigner les limites suivantes, qui sont plutôt de simples points de repère :

Au nord-ouest : Scaër ;

A l'est : Quimperlé ;

Au sud : Pont-Aven.

Etant entendu que le triangle unissant Pont-Aven, Nevez et Quimperlé en représente la zone la plus caractéristique.

La douceur du climat a fait de cette région un pays enchanteur. Frédéric Le Guyader écrivait qu'il existe de l'Isole à l'Odet un véritable « jardin des Hespérides » ; M. Charles Chassé nous a confié récemment ses impressions à ce sujet dans son livre : « Gauguin et le groupe de Pont-Aven » (1) :

« Où la Bretagne est douce, elle est très douce, a dit Michelet. Elle est particulièrement douce à Pont-Aven... C'est joli, c'est gentil, c'est drôle ; des amours de moulins font la trempette dans une rivière minuscule qui, de temps en temps, se permet de petites cascades bien claires, et qui chantent ! Et

(1) Floury, éditeur, Paris, 1921.

l'on pense à l'île des Plaisirs, dont Fénelon nous sussura les charmes, vous savez : cette île où des rivières de sirop serpentent à travers la plaine. On n'est pas très surpris d'apprendre que M. Botrel a établi là son quartier général, et que, tous les ans, il vient présider un pardon fondé par lui, le Pardon



Bal à deux de Pont-Aven.

des Ajoncs d'Or ; mais on a peine à se persuader que Gauguin, le sauvage Gauguin, ait choisi de vivre ici dans ce décor élégant et léché comme un uniforme de Meissonier. » Il est certain que le peintre, qui venait chercher, disait-il, « la Tristesse », en Bretagne, aurait pu mieux tomber !

Il est tout naturel de trouver dans ce cadre une population généralement riche et pleine d'optimisme, portant — surtout les femmes — des costumes qui sont parmi les plus somptueux de Bretagne. Ces paysans ont des danses qui traduisent exactement leur tempérament, et donnent, comme tout à Pont-Aven, une impression d'abondance, de gaieté et de fierté ; elles sont par-dessus tout gracieuses et majestueuses, et ce double but est atteint par les moyens suivants :

— Les pas sont glissés.

— Les pas fondamentaux (2) sont mis en relief par l'ampleur et la lenteur du mouvement des jambes au moment où on les exécute ; la gavotte, qui en fournit l'exemple le plus net, doit réaliser le mouvement d'ondulation de la vague ; celle-ci se forme et avance aux trois premiers temps ; elle contourne un obstacle au 4^e, puis continuant d'avancer aux 5^e, 6^e et 7^e temps, elle vient s'étaler sur le sable au 8^e ; les caractères des pas fondamentaux (4^e et 8^e) sont particulièrement soulignés.

Si, pour une raison quelconque — manque de souplesse des danseurs, manque d'entraînement — on n'observe pas ces deux principes de base, on enlève à la danse de Pont-Aven toute sa signification.

Je mets à part la gymnaska, commune à Pont-Aven et à une partie du Morbihan ; il y a trois ans, je l'ai vu exécuter, à l'occasion d'un festival de danses populaires, par des représentants de deux pays de l'Europe Centrale (3), ce qui n'aurait pas dû me surprendre étant donné son nom ; elle est probablement d'importation assez récente, car, ni dans le Morbihan, ni à Pont-Aven, on ne l'a modifiée le moins du monde ; pour cette raison, je pense qu'il faut provisoirement la

(2) Les danses caractéristiques de Pont-Aven : sa gavotte, son jabadao, son bal à deux et à quatre, sont des danses à huit temps ; j'appelle leurs pas fondamentaux ceux des 4^e et 8^e temps ; les autres ont moins d'importance.

(3) Notamment les Roumains.

laisser de côté. Certains, cependant, croyant bien faire, ont transformé « Gymnaska » en « Gymnaskasou » pour qu'elle ait au moins, de breton, la moitié de son nom, et, alliant ainsi, d'une manière malheureuse, deux mots d'origine différente, ont traduit l'ensemble : « la danse des chats » ! De telles méthodes ne sont pas à recommander.

IV. — ÉCOLE DES MONTS D'ARRÉE ET DES MONTAGNES NOIRES

Elle doit être décrite après celle de Pont-Aven, car elle s'y oppose d'une manière absolue.

Le décor, avant tout, est bien différent. Anatole Le Braz nous a laissé une description impressionnante des environs de Brasparts ; je la place en tête de ce chapitre, pour que le lecteur se trouve d'emblée dans l'ambiance désirable.

« Le « Yeun » est un vaste marais à demi desséché, une espèce de tourbière immense, d'aspect funèbre, qui s'étend à perte de vue au pied du Menez Mikael, sur le revers méridional des Monts d'Arrée. C'est de tous les pays sages de la Bretagne intérieure le plus grandiose et aussi le plus sauvage que je connaisse. L'été, la steppe marécageuse s'étale au soleil, verte ou rose, violette ou blonde, suivant les caprices de la lumière ; des bruits d'insectes, le froufroutement ailé, dans les ajoncs, d'une sarcelle ou d'un pluvier, troublent à peine l'absolu silence. L'hiver, elle se transforme en un lieu de sabbat où se rue le troupeau mugissant des tempêtes ; elle devient alors une sorte d'arène sinistre ouverte à tous les vents, qui s'y étreignent, et luttent, et râlent, avec des clameurs désespérées, d'épouvantables hurlements. » Le Menez Mikael, lui-même, du reste, n'est guère plus accueillant, malgré la petite chapelle qui y est juchée ; depuis le passage d'Anatole Le Braz, il y a beau

temps qu'elle est abandonnée, livrée à la tempête et aux oiseaux de nuit, et qu'elle a renoncé à vouloir mettre quelque nuance d'espoir dans ce lugubre paysage.

D'une manière générale, les danses des Monts d'Arrée et des Montagnes Noires donneront leur maximum d'effet dans un décor de ce genre. Cependant il faut se garder d'en faire une loi, et en réalité le pays de Brasparts, qui présente, à côté du Yeun, des coins plus souriants, n'est qu'une région de transition ; en effet, à mesure que l'on descend vers Châteaulin, en traversant le pays « bidar » puis « rouzik », les pas perdent leur netteté, les chanteurs font souvent place aux joueurs de biniou, le costume s'enrichit et se colore. Puis à Briec, Quéménéven et Quimper, nous sommes en plein pays « glazik », le costume est désormais très voyant (bleu et or), les pas sont tous glissés, nous annonçant l'école de Pont-Aven qui apparaîtra vers Rosporden.

Au contraire, si l'on se dirige de Brasparts vers Huelgoat, Berrien, les pas deviennent de plus en plus saccadés et sautés, le costume de plus en plus sobre, le sol de plus en plus ingrat ; on atteint ainsi Scignac où les danses prennent si fréquemment le caractère acrobatique et le conservent jusqu'aux limites nord, est et sud de la Haute-Cornouaille.

À Brasparts, on sent à la fois l'influence de la Basse et de la Haute-Cornouaille : la gavotte y est exactement la même qu'à Châteaulin, mais déjà apparaît le « piler lann » ; il y a donc, pour certaines danses (gavotte) les pas glissés, et pour d'autres (piler lann) les pas sautés. Je dirai quelques mots de la danse de Scignac et de celle de Châteaulin, ces deux descriptions étant nécessaires.

Même aujourd'hui, on voit encore d'excellents danseurs à Scignac, car le pays est resté très fermé. Le 15 août, on peut les admirer au pardon de Notre-Dame de Koad.



« Piler Lann »

Keo, où les biniou de « Nevezadur » vont chaque année les faire évoluer auprès de la chapelle. La gavotte, surtout, a un grand succès ; dès l'appel du biniou, la farandole (1) se forme ; d'abord assez lents et assez mous, les mouvements des jambes deviennent vite très rapides et très saccadés, surtout aux pas fondamentaux : au 4^e temps, les danseurs se courbent en avant pour piétiner le sol avec plus d'énergie ; au 8^e, ils se redressent et sautent en l'air. Les biniou d'ailleurs, ne leur sont pas indispensables ; la plupart du temps, ils chantent, avec leur voix de tête, des airs interminables, et ne s'arrêtent que complètement exténués (2). La deuxième partie de la gavotte, ou « tamm-kreiz », est simplement une manière d'entr'acte ; après quoi la farandole recommence, et il faut noter que chaque exécutant met un point d'honneur à sauter plus haut que ses voisins et à frapper du pied avec plus de force et plus de rapidité qu'eux ; seules les femmes, empêchées par leurs robes, conservent une certaine retenue.

À Châteaulin, le style est tout différent ; ce qui domine, c'est le caractère de gravité et de solennité qui imprègne la danse : les exécutants ont l'air d'accomplir un rite religieux ; c'est la même fierté, la même majesté qu'à Pont-Aven ; mais à Pont-Aven elle s'étalait sans contrainte ; ici, elle est contenue, bridée ; elle est aussi remarquablement réglée : tous les danseurs ont exactement les mêmes mouvements : par exemple dans la gavotte, le pas est très simple (3), assez lent, les bras se balancent à peine, le tronc est complètement figé en position

(1) Dans les Monts d'Arrée, la gavotte s'exécute toujours en farandole, tandis qu'à Pont-Aven elle se danse par groupes de quatre.

(2) La chanson des sept sciences naturelles, très connue dans les Monts d'Arrée, comprend 82 couplets.

(3) Pas glissé, sauf le 8^e, qui est légèrement sauté.

frontale (4), la tête s'incline légèrement vers l'épaule gauche au 8^e temps, et l'on ne remarque aucun cavalier, aucune cavalière, personne ne se détache, ne cherche à briller aux dépens des autres. Il en résulte une cohésion, une harmonie tout à fait particulière, aidant beaucoup à traduire l'impression de force pesante et mesurée qui doit être mise en évidence.

Enfin à Brasparts, on retrouve les deux tendances : celle de Châteaulin dans la gavotte, celle de Scignac dans le piler lann. On pourrait, à la rigueur, prendre cette région comme type de description, bien que le tempérament ne soit pas aussi tranché qu'à Châteaulin et à Scignac : il est intermédiaire.

En somme, la danse des Monts d'Arrée et des Montagnes Noires traduit le caractère rude du montagnard : caractère exubérant à Scignac, et traduction de la joie débordante après le labeur pénible dans un pays pauvre (pas rapides, saccadés, sautés) ; caractère plus réservé à Châteaulin, dans la traduction d'une fierté discrète, mais sûre (pas assez lents, avec tendance à devenir glissés).

V. — ÉCOLE DU PAYS DE VANNES

On dit couramment que les danses du Vannetais sont les moins évoluées de Basse-Bretagne, qu'elles présentent par suite moins d'intérêt que les autres, ce qui les fait passer au second plan dans les cercles bretons. J'ai plutôt tendance à penser qu'elles sont parfois assez mal connues, et souvent très mal comprises.

Je reconnais que nous sommes en présence d'une région assez spéciale : à Pont-Aven, le cadre expliquait tout ; pour les Monts d'Arrée, il était utile à la compréhension de la danse ; ici, quel qu'il soit, il en

(4) La gavotte s'exécute en farandole ; les danseurs dansent de biais, mais le torse reste en position frontale.

donne une idée incomplète, sinon fautive : en Vannetais, le cadre est trop divers pour être stylisé, on pourrait même opposer — les exemples ne manquent pas — l'aspect déshérité des landes de Lanvaux à la douceur hospitalière du golfe du Morbihan.

Et pourtant, dans ce pays varié, le costume est toujours sobre, les habitants toujours très simples, d'un tempérament qui ne varie pas beaucoup avec le paysage, et qui est généralement formé « d'un heureux équilibre entre la joie et la tristesse, ou, si l'on préfère, d'une égale tendance pour une mélancolie discrète, et une gaieté de bon aloi » (1). M. Maurice Duhamel accorde en outre à ces paysans un sens artistique remarquable, et je le crois bien volontiers ; à leur musique aussi bien qu'à leurs danses, ils ont su imposer l'empreinte de leur particularisme ; dans leurs danses, notamment, ils ont fait passer, d'une manière non équivoque, tout « l'heureux équilibre » de leur caractère.

Leur style est fait, avant tout, de simplicité : la forme de danse la plus usitée, et de loin, est la ronde, qui est une figure des plus élémentaires. M. Loeiz Herrieu nous a même appris, dans sa revue « *Dihunamb* », qu'« *En dro* », qui s'exécute actuellement par couples séparés dans la région d'Hennebont, était, elle aussi, une ronde, autrefois, comme elle l'est demeurée dans l'est du Vannetais. La fantaisie, la recherche, n'ont aucune place dans la danse, le pas est fixé une fois pour toutes, et ne varie pas ; l'effet d'ensemble, le calme, la modestie qui s'en dégagent, n'ont aucun rapport avec la majesté rencontrée à Pont-Aven, ni à l'arrogante fierté observée à Scignac.

Il faut remarquer aussi les oppositions continuelles qui apparaissent dans les mouvements des jambes : dans une ridée (2) il

(1) *Chansons populaires du pays de Vannes*, par Loeiz HERRIEU, Introduction de Maurice Duhamel.

(2) Les ridées sont des danses à huit temps,

n'y a pas, comme dans la gavotte, deux pas fondamentaux et six pas accessoires : il y a des pas très différents qui se succèdent sans lien ; quelques-uns prédominent et sont soulignés par un mouvement des mains, ceux-ci jouant toujours, d'ailleurs, un rôle de grande importance dans les ridées.

La ridée d'Auray est tout à fait caractéristique de ce style, et, sans la décrire, ce qui dépasserait le sujet de cette étude, il est bon, en passant, de faire ressortir son caractère heurté :

Le danseur part du pied droit, comme pour toutes les ridées (3) :

Au 1^{er} temps : les jambes se croisent.

2^e temps : elles se décroisent.

3^e temps : les deux pieds se rapprochent.

4^e temps : ils s'écartent.

5^e temps : le pied droit se place en avant du gauche.

6^e temps : il revient côtoyer le pied gauche.

7^e temps : la jambe gauche se place en avant de la droite.

8 temps : elle revient côtoyer la jambe droite.

En même temps, les mains se balancent régulièrement, sauf aux trois derniers temps, où elles mettent en relief les mouvements des pieds. Nous sommes loin de la gavotte de Pont-Aven, où chaque pas amenait le suivant, ce qui permettait la traduction d'un mouvement de vague.

Simplicité, oppositions par suite de l'absence de lien entre les pas, telles sont les deux grandes particularités de la danse vannetaise ; elle a, comme on le voit, une façon discrète d'être originale, et c'est pour cela qu'elle apparaît peu évoluée si on ne l'analyse pas suffisamment. Je pense donc que ces caractères communs aux princi-

comme les gavottes ; elles sont spéciales au pays de Vannes, comme les gavottes sont caractéristiques de la Cornouaille.

(3) Au contraire, pour toutes les gavottes, on part du pied gauche.

pales danses du Vannetais permettent de leur attribuer un style particulier et que l'on peut parler d'école du pays de Vannes, comme, plus haut, d'école de Pont-Aven ou des Monts d'Arrée.

Il est curieux de signaler en terminant la parenté qui existe entre le pays de Guérande et le pays de Vannes au point de vue artistique, comme, autrefois, au point de vue de la langue. Mon camarade Jean Villebrun, qui passait, il y a trois ans, ses vacances d'été dans la presqu'île guérandaise, nous a rapporté, à « Nevezadur », une précieuse documentation à ce sujet, notamment de nombreux airs de ridées qu'il a notés sur place — alors que la ridée n'existe nulle part ailleurs en Bretagne.

VI. — CONCLUSIONS

Par cette rapide vue d'ensemble, le lecteur n'aura certes pas d'idées précises sur une danse bretonne déterminée : je me suis attaché, à dessein, à n'en décrire aucune. Mon but sera atteint, au contraire, si l'on a saisi les trois tendances qui me paraissent être à la base des danses de Basse-Bretagne. En dehors de ces trois écoles, on pourra, peut-être, en découvrir d'autres, moins importantes, mais qui auront aussi leur cachet ; à l'extrême est de la Cornouaille se trouve une région d'un folklore très riche, bien connue de M. Cairou, président du Cercle Celtique de Rennes ; elle est certainement apparentée aux Monts d'Arrée, mais beaucoup de ses danses sont totalement inconnues du public. M. Cairou, je pense, nous fera un jour le grand plaisir de nous apprendre à les connaître.

En tout cas je suis persuadé que l'existence de ces trois grandes écoles avec tout ce qui les sépare est une chose indiscutable. Dans la mesure du possible, il serait souhaitable que les cercles bretons s'abstiennent désormais d'exécuter toutes les danses de Basse-Bretagne dans le même style, et avec les mêmes costumes ; d'autant plus

que, si au pays elles ne sont généralement qu'un simple divertissement, sur scène il s'agit toujours d'une démonstration.

Je crois également qu'il faut écarter systématiquement les danses d'importation trop récente, comme la gymnaska ou la polka piquée ; dans le même ordre d'idées, restituer à chaque danse les airs qui lui conviennent ; restituer au Vannetais l'air de ridée des « gars de Locminé », sur lequel on exécute trop souvent le « stoupig », spécial à la Cornouaille.

Beaucoup d'erreurs de ce genre pourront être décelées ou évitées si l'on tient compte des idées générales proposées dans cet exposé, et je souhaite, par exemple, de ne plus voir, comme il y a quatre ans, un artiste breton représenter des danseuses de Guémené et de Corlay en costume de Pont-Aven ; espérons que toutes ces inexactitudes ne se reproduiront jamais plus, car nos danses, nos chants, notre musique, ne sont pas simplement des survivances du passé ; ils sont imprégnés de la manière actuelle de penser, de souffrir, de se divertir, de nos paysans bas-bretons et ils valent bien qu'on les respecte. À travers les préoccupations de la vie à laquelle nous sommes souvent astreints, ils représentent comme un refuge paisible et une école de bon sens, où il n'est pas inutile de se retirer de temps à autre. En y regardant de plus près, ils sont même pour nous bien plus que cela ; nous devons, bien évidemment, nous incliner devant les ouvrages de littérature savante, brillants témoignages de l'élite intellectuelle ; mais il ne faut pas négliger le patrimoine populaire, expression spontanée des états d'âme du peuple : il permet toujours, par son étude approfondie, d'arriver à une connaissance plus directe de l'homme du peuple, et, peut-être aussi, à une compréhension plus profonde. Aussi bien, le peuple de Bretagne n'a jamais réclamé qu'on l'admire plus que de raison : il demande avant tout qu'on le comprenne.



Ridée

II

Airs à Danser

Nous croyons utile de faire suivre ces considérations de quelques airs à danser, transcrits pour biniou par Laurent Primel ; le lecteur constatera que les danses de Basse-Bretagne peuvent être réparties en plusieurs écoles, aussi bien par la musique qui les accompagne que par leur style, et que les deux classifications se superposent comme il était naturel de s'y attendre ; ainsi se trouve encore renforcée, croyons-nous, la thèse soutenue dans les pages précédentes.



Costume de Châteaulin

EUR VAQUEZ KOZ...

Gavotte chantée de Châteaulin

(Musique pour piano)

A musical score for piano, consisting of four staves of music. The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody, ending with a fermata over a dotted quarter note. The third staff continues the melody. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and a repeat sign. The music is simple and characteristic of a folk song.

I

Eur vaouez koz e-kost' eur weenn
 Ha houic'h! c'hrin! c'hrin!
 Ha houic'h! c'hrin! c'hrin!
 Eur vaouez koz e-kost' eur weenn
 O tastum tout ar per melen.

II

Ha me kemer ma baz gati.
 Ha chet eur maen d'oc'h outi.

III

Ha touch anei war benn he skouarn
 Ha blesa d'ei penn he houarn.

IV

Ha me ha dao da Gastellin
 Da glasket d'ei ar medisin.

V

Ar medisin e-pad oa deut
 A blasas d'ei penn e viz meud.

VI

Ha tol anei d'in war ma skoa
 Da gas d'ar veilh da vala.

VII

Hag er veilh pa oan erruet.
 Me a oa bras estonet.

VIII

Evel mogerious gret gant yod
 Hag al lorzi gant lez ribod.

IX

Ha tol anei 'barz ar gwele
 Ha mont semblez ganti 've.

X

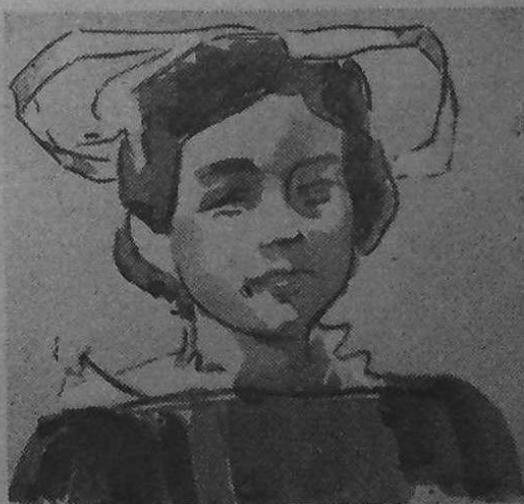
Eur giezenn zu o tont en ti
 A gas ma boutou ganti.

XI

Ha ma loerou 'zo et ga'r c'haz
 Ha setu me a zo e noaz.

Chanté par Nicolas Sulgnard,
 28 ans, originaire de Châteaulin
 (ferme de Ker-Moëk).

Recueilli à Paris par Nevezadur,
 1941.

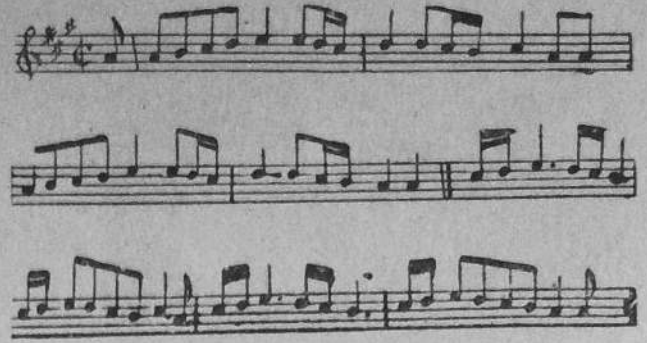


Costume de Châteaulin



Costume de Quimper

Jibidi des Monts d'Arree



Stoupig Nevezadur

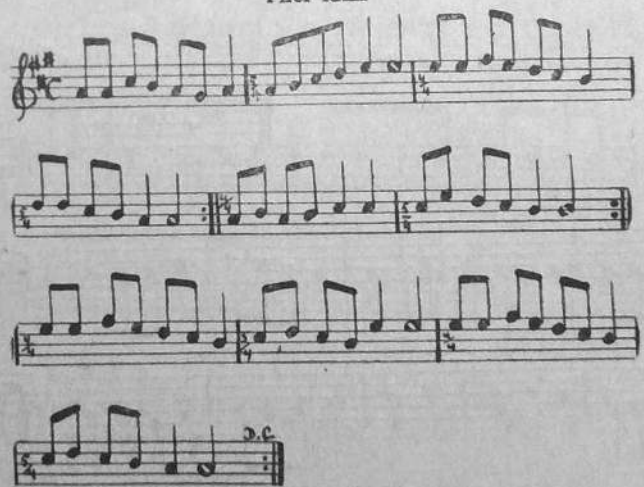


Costume de Quimper



Costume de Carhaix

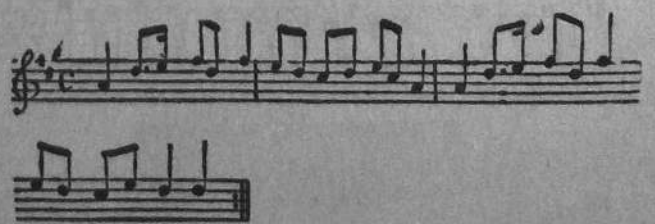
Piler lann



Passe-pied de Carhaix



Piler lin



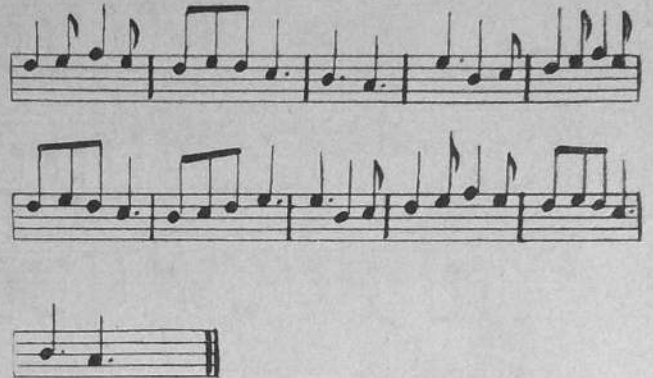
Ridée de la Saint-Jean



Bal à deux des Monts d'Arrée



Bal à deux des Montagnards d'Arrée



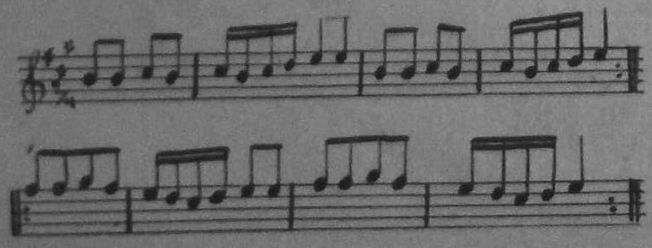


Costume de Pont-Aven

Ridée d'Arzon



Jabado de Pont-Aven



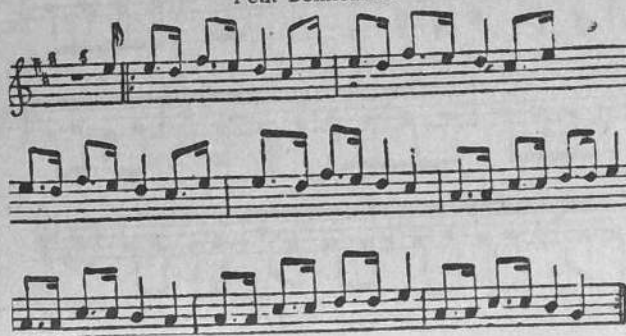
Costumé de Vannes

Gavottes de Pont-Aven



Costume de Pont-Aven

Petit Bonhomme

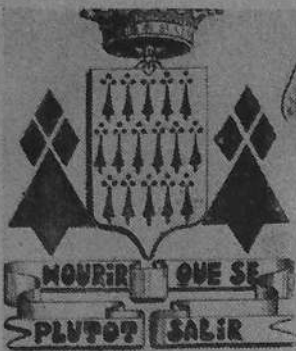


III

Notes sur la Lutte Bretonne

« Je voudrais que le Breton ait de la fierté, je voudrais que le Breton qui s'expatrie conserve la fierté de son pays, de sa race, de sa langue, de lui-même et puisse regarder tout homme la tête haute, sans crainte comme sans forfanterie, dans la conscience de ses qualités, dans sa fierté d'être Breton. »

Docteur Charles COTONNEC.



JE JURE DE LUTTER EN
TOUTE LOYALTE
SANS TRAHISE ET SANS
BRUTALITE,
POUR MON HONNEUR ET
CELUI DE MON PAYS.
EN TENOIGNAGE DE MA SINCERITE
ET POUR SUIVRE LA COUTUME
DE MES ANCESTRS
JE TENDS A MON ENULE
ET MA MAIN ET MA JOUE.

SI VOUS LUTTEZ PAR VOS
PROPRES FORCES,
ARRETEZ VOUS, JE SUIS
VOTRE HONNE,
SI VOUS AVEZ DES
FORCES D'ENPRUNT,
DIABOLIQUES,
ELOIGNEZ-VOUS!



LANNION
BELLE-ISLE EN TERRE
SCRIGNAC
BERRIEN
GOURIN
GUISCRIF
SCAER
FOUESNANT
LORIENT

LUTTE BRETONNE

« La lutte, exercice dans lequel les Bretons l'emportent sur toutes les nations du monde. » (CAMBRY, Voyage dans le Finistère.)

Je tiens à remercier les champions de lutte Lucien Le Bris, de Berrien, et Michel Pétilion, de Fouesnant, qui ont bien voulu relire ces notes avec moi et qui, à l'entraînement, n'ont pas ménagé leur peine pour permettre à Francis Pellerin de prendre tous les croquis nécessaires; je présente cette étude, résultat de notre travail commun, comme un gage de la profonde amitié qui nous unit tous les quatre.

J. A.

Je n'étudierai pas l'histoire de la lutte bretonne dans un paragraphe spécial. Cependant, étant donné l'importance de la rénovation apportée par le docteur Charles Cotonnec, il me sera souvent indispensable de distinguer, pour l'exposé de certains points de cette étude, deux périodes bien distinctes :

1° Avant le docteur Cotonnec.

2° Depuis le docteur Cotonnec (1).

Nous passerons successivement en revue :

Le défi — le serment — l'équipement — le règlement — les prises et les contreprises.

I

LE DÉFI

1. — Avant le docteur Cotonnec.

Je me contenterai de citer quelques auteurs, sans les commenter :

1794. — « ...un lutteur saisissait le taureau par les cornes et lui faisait faire le tour du champ de bataille; on le frappait légère-

(1) Ou, plus précisément, depuis la fondation, par le Dr Cotonnec, de la F. A. L. S. A. B. (Fédération des Amis des Luites et des Sports Athlétiques Bretons), fondée le 30 mars 1930, à Quimperlé. Je citerai plusieurs passages de la brochure « La lutte bretonne », publiée par la F. A. L. S. A. B., à Lorient, en 1933.

ment sur l'épaule quand on voulait lui disputer le prix... » (Cambry, *Voyage dans le Finistère*.)

1836. — « ...un lutteur entre en lice; il prend un des prix, qu'il enlève à bout de bras si c'est un mouton ou un veau, qu'il charge sur ses épaules si c'est une génisse; puis il se met à faire le tour du cercle en cherchant un antagoniste. S'il achève trois fois ce tour sans que son défi muet ait été accepté, le prix lui appartient; mais s'il se trouve un adversaire qui lui crie : « Chom sahué ! » (reste debout !), il s'arrête, car le défi a été relevé et le combat va commencer. » (Emile Souvestre, *Les Derniers Bretons*.)

1835. — Témoignage semblable de L. Kerdven dans « Guionvac'h, Chronique Bretonne » (il n'est ici question que d'un tour de lice au lieu de trois).

1911. — Même chose dans Pierre Martin, « Pardon Skaër » (Skaër ha Guiskri).

2. — Depuis le docteur Cotonnec.

Le défi n'existe plus que dans quelques communes : à Berrien, par exemple, le lutteur fait encore le tour de la lice en portant à bout de bras la somme d'argent représentant le prix.

Désormais il s'agit en effet de tournois réglementés; le prix (mouton, objet d'art,

etc...) est exposé pendant le tournoi ; il est remis au vainqueur de la finale, qui fait alors un tour d'honneur.

II

LE SERMENT

I. — Avant le docteur Cotonnec.

« Les combattants s'approchent, se touchent la main, en se jurant franchise, loyauté, en attestant qu'ils n'emploieront aucun charme pour se procurer la victoire. » (Cambry.)

« Le lutteur ayant accepté le défi se tourne vers son adversaire :

— N'emploies-tu ni sortilège ni magie ? lui demande-t-il.

— Je n'emploie ni sortilège ni magie.

— Es-tu sans haine contre moi ?

— Je suis sans haine contre toi.

— Allons, alors.

— Allons.

— Je suis de Saint-Cadou (1).

— Moi je suis de Fouesnant. » (Souvestre.)

Formule ancienne citée par le docteur Cotonnec :

M'EMAOCH DRE HO NERZ HO UNAN
CHOM'N HO SAO, ME A YA D'EOCH.
M'EMAOCH DRE VERTU AN DIAOUL,
KERZ KUIT.

« Si vous luttez par vos propres forces,
Arrêtez-vous, je suis votre homme ;

Si vous avez des forces d'emprunt, diaboliques,

Eloignez-vous ! »

2. — Depuis le docteur Cotonnec, la formule suivante a été adoptée :

M'HEN TOU DA C'HOUREN GANT LEAL-
[DED,

HEP TRUBARDEDEZ NA TAOL FALL EBET
EVIT VA ENOR HA HINI VA BRO.

E TESTENI EUS VA GWIRIEGHZ

HAG EVIT HEUL KIZ VAD VA ZUD KOZ,

KINNIGA A RAN D'AM C'HENVREUR VA
[DORN HA VA JOD.

(1) Saint Cadou est le patron des lutteurs.

« Je jure de lutter en toute loyauté,
Sans trahison et sans brutalité,
Pour mon honneur et celui de mon pays.
En témoignage de ma sincérité
Et pour suivre la coutume de mes ancêtres,
Je tends à mon émule et ma main et ma
[joue. »

Ce serment se prête désormais, le bras levé, au début de tous les tournois ; les lutteurs sont alignés, par catégories, et lèvent le bras droit pendant que le directeur des combats lit le texte du serment ; après quoi, deux à deux, les lutteurs se donnent l'accolade.

III

RÈGLEMENT GÉNÉRAL

I. — Avant le docteur Cotonnec. — Le règlement est, pour ainsi dire, inexistant.

a) *Durée du combat* : elle est quelconque.

b) *Les fautes* : les auteurs n'en parlent pas ; on s'attache seulement, semble-t-il, à définir le « lamm », que l'on distingue du « kostien » ; mais la victoire aux points paraît ne pas exister.

c) *Catégories* : inconnues. On voyait opposer des poids légers à des poids lourds ; le père de Lucien Le Bris, qui mesurait 1 m. 67 pour 67 kilos, luttait parfois avec des partenaires de 100 kilos et plus ; les cas intermédiaires étaient encore plus fréquents.

d) *Prises et coups*. — Les anciens auteurs citent généralement :

- Le « *kliket-soun* » ou « *kliket ronn* » ;

- Le « *taol skarge* », qui semble être l'actuel « *taol biz troad* » d'après les explications qu'en donnent Kerardven et Souvestre ;

- Le « *peg gourn* », appelé maintenant le « *kliket en arrière* ». (Voir les explications des mêmes auteurs).

e) *La lice*. — Son étendue est quelconque ; elle dépend de l'ardeur des hommes que l'on a désignés, par faveur, pour contenir le public :

« Pour Favennec, il réclame avec chaleur l'avantage de manier le fouet et de conserver au cercle des curieux un rayon suffisant. Ces utiles fonctions ne lui sont pas refusées ; trois autres les partagent avec lui. » (Kerardven).

« La foule afflue, et quatre huissiers, nommés par les juges, sont chargés de la maintenir. Trois d'entre eux sont armés de fouets ; le quatrième, d'une poêle à frire, qu'il porte majestueusement, au grand amusement de l'assemblée. Au signal donné par les juges du camp, un grand cri de « liss ! liss ! » (place ! place !) se fait entendre. Aussitôt les trois fouets se déploient et font reculer les spectateurs, afin qu'un espace suffisant soit laissé aux combattants. L'homme à la poêle à frire régularise les contours du cercle qui se forme, en menaçant de son noir instrument les genoux mal alignés. » (Souvestre) (1).

2. — Depuis le docteur Cotonnac. — Extraits du règlement de la F. A. L. S. A. B. :

a) *Durée du combat.* — « Dans un tournoi, les luttes dureront vingt minutes, sans interruption, les points comptant dès le début de la lutte ; s'il n'y a pas de résultat, le vainqueur sera déclaré aux points, un point comptant chaque attaque poussée à fond et donnant un résultat proche du « lamm ».

b) « Sont considérées comme fautes : la main à terre, le genou à terre pour parer un « lamm » inévitable, le défaut de combativité, la brutalité. »

c) *Catégories.* — « 1°) Poids lourds : au-dessus de 72 kgs 500 ;

2°) Poids moyens : au-dessous de 72 kgs 500 ;

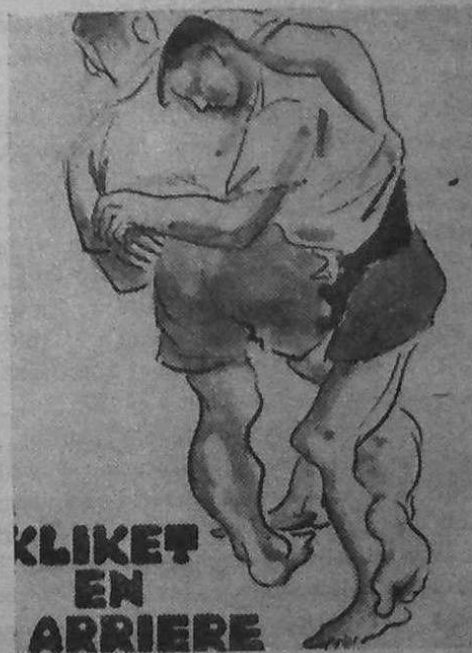
3°) Poids légers : au-dessous de 65 kgs 500 ;

4°) Poids plumes : au-dessous de 59 kgs ;

(1) Souvestre dit également : « Une aire neuve ou le cimetièrre sert habituellement d'arène pour le combat. »

5°) Lutteurs tous poids, au-dessous de 18 ans. »

d) *Prises et coups.* — « La caractéristique de la lutte bretonne, c'est d'être une lutte debout. Les prises les plus connues sont : le « kliket », le « coup de biz troad », le coup de Péron, etc... »



Croquis n° 1.

Le saut, tombé vainqueur, ou « lamm » devra comporter la touche à terre des deux épaules ensemble. » (1).

e) *La lice.* — « Le champ idéal de luttes serait un carré parfait de 80 à 100 mètres de côté, avec trois rangées de bancs formant le pourtour. » En réalité, ces conditions sont assez rarement réalisées ; dans les tournois importants, on a parfois une lice

(1) Notons que pour les Gallois et les Cornouaillais britanniques, la touche à terre d'une épaule et d'une fesse est considérée comme « lamm ».

par catégorie de lutteurs, ce qui permet des combats simultanés.

IV

L'ÉQUIPEMENT

1. — *Avant le docteur Cotonnec.*

1836. — « On reconnaît les lutteurs à leur costume particulier. Ils sont simplement vêtus d'un pantalon et d'une chemise de grosse toile qui leur serrent le corps de manière à ne laisser aucune prise. Leurs longs cheveux sont liés sur le sommet de la tête par une torsade de paille. » (Emile Souvestre, *Les Derniers Bretons*).

Brizeux rapporte de même dans « *Les Bretons* » (1845) que les cheveux des lutteurs sont liés par « un brin de paille » ; Kerardven également dans « *Guionvac'h* » (1835) ; c'est ainsi d'ailleurs qu'ils sont représentés dans « *La Galerie Bretonne* » (1838).

1911. — Les photographies illustrant le recueil de poèmes de Pierre Martin : « *Skaër ha Guiskri* », montrent que certains lutteurs portent le pantalon long ; il n'est évidemment plus question des cheveux liés sur le sommet de la tête.

2. — *Depuis le docteur Cotonnec*, on trouve encore quelques lutteurs à pantalon long retroussé jusqu'aux genoux, mais c'est rare ; on peut dire que désormais l'équipement tend à s'uniformiser, se composant classiquement de trois pièces :

Le turban ;

La culotte ;

La chemise (1).

(1) Voici le texte du règlement de la F. A. L. S. A. B. à ce sujet :

« La tenue des lutteurs sera la suivante : pieds nus, pantalon court, chemise de toile très solide sans col et légèrement échancrée, demi-manche, vague sur le corps, pas de ceinture à boucle, mais un turban ; pas de bague. Les concurrents n'ayant pas cette tenue réglementaire devront se conformer aux observations des arbitres ou se verront exclus du tournoi. » (Article 17 du règlement).

Le turban, dont le rôle est de maintenir la partie inférieure de la chemise dans la culotte, présente le grave inconvénient de se desserrer au cours du combat, ce qui contraint les lutteurs à s'arrêter au milieu de leur effort pour rectifier leur tenue ; si le fait se reproduit plusieurs fois, l'intérêt du spectacle en est très diminué.

La culotte, en principe, est une simple culotte d'athlétisme descendant à mi-cuisse.

La chemise est toujours en grosse toile, chanvre ou lin ; elle doit être en effet d'une grande solidité, toutes les prises se faisant à son niveau. Son échancreure antérieure est d'importance variable et certains lutteurs, comme Bozec, de Lorient, l'ont fait atteindre la ceinture ; de toute façon, elle doit être suffisante pour permettre une large prise de chaque côté de la ligne médiane. Les manches descendent, sans mouler le bras, jusqu'à mi-hauteur du biceps.

Cet équipement classique est loin d'être parfait, et les lutteurs eux-mêmes, d'ailleurs, sont les premiers à y apporter des modifications, qui sont généralement les suivantes :

Le turban, qui ne remplit jamais parfaitement son rôle, tend à être abandonné. Par suite, pour le remplacer :

1°) La culotte a été renforcée d'une large bande élastique serrant la chemise à la hauteur de la taille ; parfois même on superpose à la culotte un sleep caoutchouté ;

2°) La partie inférieure de la chemise a subi des transformations profondes :

Pour Yann Morvan, du Cloître-Pleyben, le pan postérieur de la chemise doit porter deux bandes caoutchoutées qui passent dans l'entre-cuisse et se nouent au-devant du pan antérieur (voir la planche).

Michel Pétillon, de Fouesnant, préfère une bande unique, large, renforcée et non caoutchoutée, ayant sensiblement la même disposition ; de plus, une bande caoutchou-



tée serre la chemise à la taille. Procédé excellent.

A « Nevezadur », sur les conseils de Lucien Le Bris, de Berrien, nous avons adopté le dispositif suivant, qui nous semble préférable parce que plus simple à réaliser, tout en étant aussi efficace : à la hauteur de la ceinture, à gauche et à droite, deux pattes latérales sont solidement fixées sur la chemise ; elles se nouent deux à deux, au-dessous des fausses côtes ; le nœud n'est pas assez volumineux pour présenter un inconvénient quelconque. De cette façon, il est impossible que la chemise sorte de la culotte ; nous avons expérimenté cette méthode maintes fois, elle nous a toujours donné satisfaction.

Les Gallois et les Cornouaillais britanniques ont une chemise toute différente :

beaucoup plus ample, descendant au-devant de la culotte, elle est ouverte sur toute sa hauteur en avant, où le côté droit et le côté gauche sont réunis par deux cordelettes ; les manches, longues, atteignent le poignet.

Il n'est pas inutile de noter, en terminant, que les lutteurs sont toujours nu-pieds.

V

PRISES ET CONTREPRISES

Conseils généraux. — Le « kliket » ou croc-en-jambe étant le geste fondamental du lutteur breton puisqu'il intervient dans de nombreuses prises et contreprises, le débutant doit commencer par l'apprendre à fond avant d'étudier le reste.

— On ne peut décrire de position de garde bien précise ; la garde d'un lutteur dépend de sa souplesse, de sa force, de son poids, par rapport aux qualités correspondantes du partenaire ; elle dépend d'autre part de la prise que l'on cherche à porter : on se présente par exemple de face ou de côté, suivant que l'on veut essayer un « taol biz troad » ou un tour de hanche. On peut d'ailleurs se mettre en garde à droite ou à gauche. Quoi qu'il en soit, le buste est incliné en avant, les jambes sont légèrement fléchies, et les pieds suffisamment écartés pour éviter le « taol biz troad ».

— Le débutant doit apprendre à tomber ; pour éviter le « lamm », il faut toujours chercher à tomber sur une épaule ; surtout, ne jamais tomber sur le coude ou sur la main (très dangereux).

— L'entraînement ne consiste pas seulement à pratiquer les prises, les exercices d'assouplissement sont indispensables ; avoir fréquemment recours au saut à la corde, qui augmente le souffle et assouplit les jambes.

Prises et contreprises. — Pour la commodité de l'explication, je distingue le lutteur A et le lutteur B ; le lutteur A est supposé faire toutes les prises ; B les subit et porte les contreprises.

1° — LE CROC-EN-JAMBE OU « KLIKET ».

C'est le coup favori de Merrien, de Guisriff, et de Julien Cloirec, de Lorient.

Croc-en-jambe en arrière. — C'est le « peggourn » des anciens auteurs. Les lutteurs sont debout.

1^{er} temps. — Le lutteur A saisit, des deux mains, la chemise de B, en avant et en arrière, à la même hauteur. Le pied droit de A s'engage entre les jambes de B et vient s'enrouler autour de la jambe gauche, le gros orteil s'appliquant juste au-dessus de la cheville ; on peut avoir de même l'enroulement du pied gauche de A autour de

la jambe droite de B ; quel que soit le côté, il faut noter que le mouvement se fait de l'intérieur vers l'extérieur, c'est-à-dire que l'on engage d'abord le pied entre les jambes du partenaire : c'est la règle fondamentale du kliket.

Le pied resté libre du lutteur A (c'est ici le pied gauche) vient se placer entre les pieds de B, à égale distance de ces deux pieds ; ainsi se trouve réalisée une position très stable d'équilibre. A se rapproche alors le plus possible de B (croquis n° 2).



Croquis n° 2

A B

2^e temps. — Prenant point d'appui sur le pied gauche, le lutteur A porte brusquement le pied droit en avant, déséquilibrant ainsi le lutteur B ; en même temps, par la chemise, il l'attire violemment en arrière (croquis n° 3).

3^e temps. — Arrivée au sol sur le dos.

Parades et contreprises. — 1°) Dégager le pied et essayer :

- La ceinture de côté ;
- La ceinture avant ;
- Le coup de Péron ;
- Le double coup de Péron.

2°) Si le dégagement du pied est impossible, se retourner brusquement vers le partenaire et faire le double croc-en-jambe. Le passément de jambe en dehors et en arrière, d'Alain Pétilion (1) est également très efficace.

Croc-en-jambe en avant. — Les deux lutteurs se présentent le torse très incliné en avant. Comme pour le kliket en arrière, je décris la prise droite. (Croquis n° 46).

1^{er} temps. — Le bras droit de A s'enroule autour de la nuque de B et la main droite vient saisir la chemise au niveau de son

échancrure antérieure (position du tour de hanche en tête) ; le bras gauche saisit la manche droite de B et applique le bras droit de B contre la poitrine de A (ce bras droit est désormais inutilisable pour B).

Le lutteur A commence son croc-en-jambe, comme dans le premier cas (enroulement du pied droit autour de la jambe gauche de B.

2^e temps. — Le lutteur A porte brusquement le pied droit en arrière et le plus haut possible ; en même temps, par les bras et le torse, il pousse B en avant.

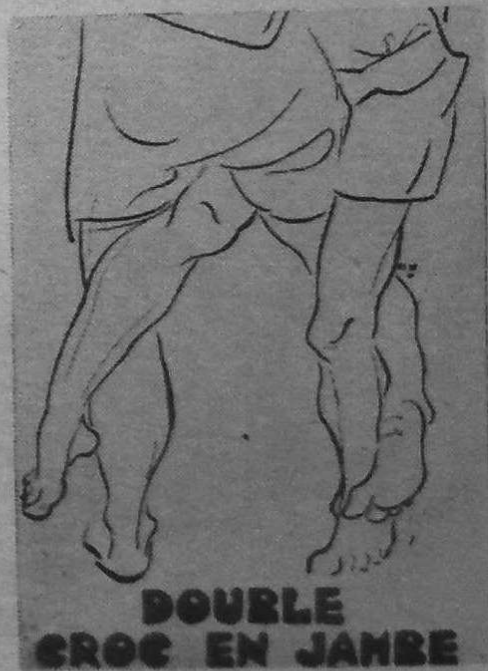
3^e temps. — B est déséquilibré et tombe directement sur le dos.

Parades et contreprises. — Une fois la prise bien engagée, les parades et contre-



Croquis n° 3
B A

(1) Alain Pétilion, de Fouesnant, jeune frère des deux autres champions Jean et Michel Pétilion.

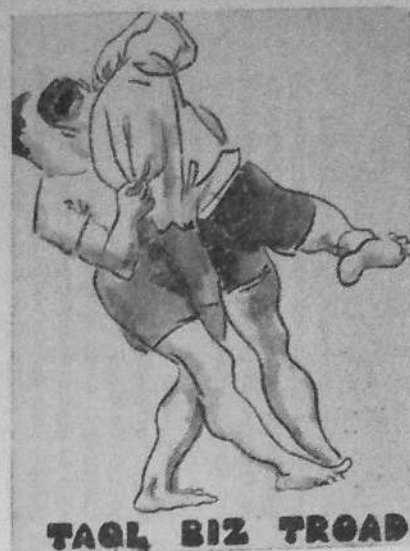


Croquis n° 4

prises sont très difficiles étant donné que A oblige B à se maintenir fortement courbé en avant ; tomber sur une épaule.



< Croquis n° 5



Croquis n° 6 >



Croquis n° 7

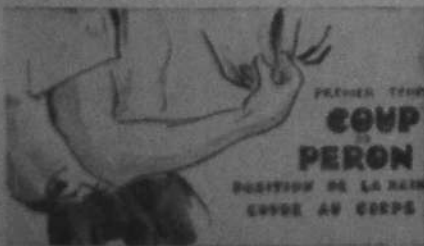


Croquis n° 8



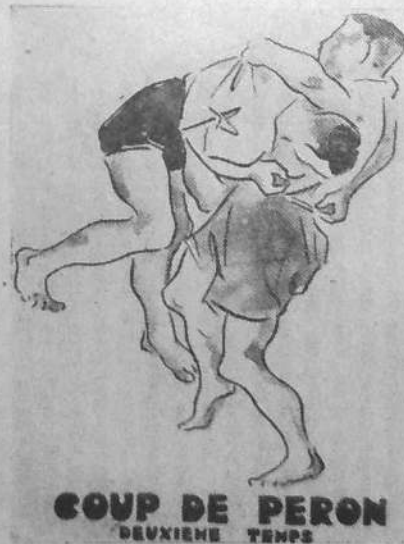
Croquis n° 9
B A

A et B se portent mutuellement le coup de Péron; A montre la position du bras droit, B celle du bras gauche. Remarquer les genoux rapprochés pour éviter le klaket, et les pieds écartés pour éviter le taol biz troed.



Croquis n° 9 bis

Croquis n° 10



B A

Croquis n° 11



B A

Note. — On voit donc que, dans tous les cas, il s'agit d'un kliket en dedans ; le croc-en-jambe en dehors est moins fréquent en lutte bretonne que le croc-en-jambe en dedans ; c'est toujours une parade, il n'existe pas en tant que prise.

2° — DOUBLE CROC-EN-JAMBE OU KLIKET DOUBLE.

C'est une contreprise du croc-en-jambe en arrière.

1^{er} temps. — Pivotant sur sa jambe immobilisée, le lutteur B se retourne brusquement vers le lutteur A ; il enroule son pied resté libre autour de la jambe libre de A ; en même temps, il passe la tête sous l'un des bras de A pour pouvoir le basculer en arrière avec plus de force. Voir la position des jambes sur le croquis n° 4. Ce temps doit être réalisé très rapidement.

2^e temps. — Le lutteur A tombe sur le dos comme une masse. (Croquis n° 5).

En principe, le double croc-en-jambe pourrait être une contreprise du croc-en-jambe en avant, mais pratiquement les lutteurs sont dans ce cas trop courbés en avant pour que le double croc-en-jambe soit réalisable.

Parades et contreprises. — Ecarter sa jambe libre le plus possible, pour qu'elle soit hors d'atteinte de la jambe libre de B.

Serrer les coudes au corps, pour empêcher B d'engager la tête sous l'un des bras.

3° — LE « TAOL BIZ TROAD ».

Le taol biz troad a rendu célèbre le champion Robert Cadic, de Guisriff ;

C'est le « taol skarge » des anciens auteurs.

Peut se faire à droite ou à gauche.

Peut s'appliquer :

- Au-dessous de la cheville ;
- A la face postérieure du genou (d'où flexion de la jambe sur la cuisse, et déséquilibre).

Le taol biz troad est un coup très rapide ; il se pratique au début du combat, ou entre

les prises, c'est-à-dire lorsque les lutteurs s'observent, et que chacun attend le moment propice pour porter la prise qu'il prépare ; il suffit alors que, dans un moment d'inattention, l'un des lutteurs ait les pieds groupés, pour que l'autre essaie le taol biz troad. Je ne décrirai que le taol biz troad au-dessous de la cheville, l'autre ne demandant pas d'explications supplémentaires.

1^{er} temps. — A saisit la chemise de B au niveau des deux épaules ; A et B tournent lentement, préparant leur prise ; à un moment donné, B, par inadvertance, se présente les deux pieds groupés : brusquement, de la base du gros orteil droit, A lui fauche le pied gauche en appliquant le coup au-dessous de la cheville ; en même temps, des deux mains, A attire B en arrière pour donner plus d'efficacité à son taol biz troad (croquis n° 6). La technique est identique à gauche.

2^e temps. — Deux cas peuvent alors se présenter :

a). — B tombe directement sur le dos ;

b). — B est simplement déséquilibré. A lui impose alors un tourniquet qui le soulève complètement de terre (croquis n° 7) et à la fin duquel il sera « lamm ».

3^e temps. — Arrivée au sol sur le dos. (Croquis n° 8).

Parades et contreprises. — Le taol biz troad étant un coup très rapide, il n'existe pratiquement pas de contreprise.

La parade consiste à tenir toujours les pieds écartés (1), ce qui rend impossible le taol biz troad.

4° — COUP DE PÉRON.

1^{er} temps. — Le lutteur A saisit la chemise du lutteur B : 1°) de la main droite, au niveau du creux de l'estomac ; 2°) de la main gauche, à la partie inférieure du dos, à même

(1) Je dis les pieds ; il est au contraire excellent d'avoir les genoux fléchis et assez rapprochés, de même que pour le « kliket ».

(2) Péron, fameux lutteur de Scaër.

hauteur que la main droite en avant. (Croquis n° 9).

2^e temps. — Le poignet droit de A se met en flexion forcée sur l'avant-bras, pour mieux utiliser sa force ; le coude droit vient se caler dans le creux de la hanche droite (croquis n° 9 bis) ; le coude gauche appuie, si possible, sur la nuque de B. Les deux bras à la fois soulèvent le lutteur B. (Croquis n° 10).

3^e temps. — Le lutteur B, soulevé à 1 mètre de terre, est retourné sur le dos. (Croquis n° 11).

4^e temps. — Arrivée au sol sur le dos. (Croquis n° 12).

Parades et contreprises. — Au 1^{er} temps : passer la tête sous le bras droit du partenaire et essayer le double coup de Péron.

Au 2^e temps : passer la tête à gauche du bras gauche du partenaire, ce qui l'oblige à déployer une force considérable pour mener à bien sa prise ;

Appliquer un croc-en-jambe pour éviter d'être soulevé de terre (l'appliquer d'abord

au-dessous du mollet, puis au-dessus du genou).

Une fois soulevé de terre, on peut également essayer les passements de pied : passer les deux pieds en dehors de l'une des cuisses du partenaire ; l'un des pieds s'accroche à la partie moyenne de la face externe de la cuisse ; l'autre, le pied inférieur, descend à la face postérieure du genou, qu'il oblige à se fléchir ; le passement de pied bilatéral à la face postérieure des deux cuisses ou des deux genoux est également possible. (Croquis n° 39, 40, 41).

A partir du troisième temps, représenté par le croquis n° 11, il est trop tard pour parer ; s'efforcer de tomber sur une épaule.

5^e — DOUBLE COUP DE PÉRON.

C'est l'une des principales contreprises du croc-en-jambe en arrière ; il peut, d'autre part, se faire d'emblée.

A profite d'un moment où B se présente les bras écartés du torse.

Croquis n° 13 >



Croquis n° 12



B

A

Le lutteur A, après avoir passé la tête, puis le torse tout entier sous l'un des bras du lutteur B (le gauche généralement), le charge sur ses avant-bras (croquis n° 13), le soulève (croquis n° 14), et le retourne sur le dos. Bien suivre la prise jusqu'à son dernier temps (croquis n° 15), pour que B tombe obligatoirement sur les deux épaules.

Parades et contreprises. — Tout au début, il est possible de se dégager de la prise.

Au premier temps indiqué par le croquis n° 13, placer les mains dans la position du coup de Péron pour ne pas être soulevé de terre.

Au deuxième temps (croquis n° 14), appliquer un croc-en-jambe.

Si le lutteur B n'a pas eu le temps d'appliquer son croc-en-jambe, il doit s'efforcer de rouler sur les avant-bras de A, plus vite que ne le comporte normalement la prise, de manière à tomber sur une épaule seulement. Bien ramasser les bras, et ne pas tomber sur une main, comme les débutants sont si souvent tentés de le faire. (Croquis n° 45).

Le double coup de Péron décrit ci-dessus est le double coup de Péron en avant, c'est celui qui se pratique le plus couramment. Il existe cependant un double coup de Péron en arrière, qui commence comme le précédent, mais où le lutteur A, après avoir soulevé de terre le lutteur B, le fait passer par-dessus sa tête et tombe avec lui en arrière, sur une épaule ou même en faisant le pont; B est à peu près régulièrement « lamm », car il s'attend généralement au double coup de Péron en avant. (Croquis n° 43).

6° — COUP DE PÉTILLON (1).

Le coup de Pétillon est très difficile à réaliser, et assez dangereux; il doit être systématiquement interdit aux débutants. De toute façon il vaut mieux ne pas l'essayer sur un partenaire plus lourd que soi (possi-

(1) Michel Pétillon, de Fouesnant.

bilité de fracture de la rotule); Pétillon est probablement le seul lutteur, actuellement, à réussir régulièrement ce coup qu'il a mis au point après un entraînement très sévère à « Nevezadur ».

1^{er} temps. — (Croquis n° 16), Pétillon vient de faire une ceinture à rebours (ne pas confondre avec la ceinture arrière) à Lucien Le Bris; celui-ci riposte en essayant une contreprise avec soulèvement.

2^e temps. — Le Bris, tout en maintenant contre sa taille les avant-bras de Pétillon, le soulève en haut et en arrière, et espère retomber de tout son poids sur les deux épaules de Pétillon; c'est la parade classique de la ceinture à rebours. Le « lamm » semble inévitable. (Croquis n° 17).

3^e temps. — Mais Pétillon retombe sur les pieds; ses fesses ne touchent pas terre, encore moins ses épaules; ses jambes sont en extrême flexion sur les cuisses; c'est ce temps qui est très dangereux. (Croquis n° 18).

4^e temps. — Pétillon se redresse et c'est finalement Lucien Le Bris qui est « lamm ». (Croquis n° 19).

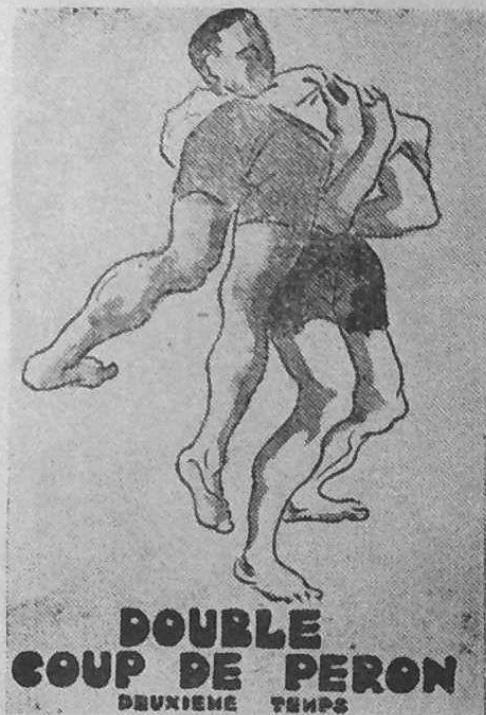
Parades et contreprises. — Il n'en existe pas pour le moment.

7° — LES CEINTURES.

La lutte, d'où qu'elle soit, comporte toujours des ceintures, car ce sont probablement les prises les plus naturelles; en lutte bretonne, les ceintures suivantes sont utilisées :

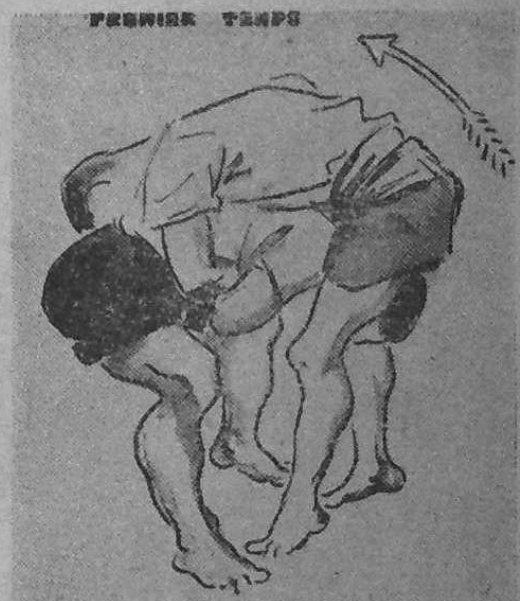
- La ceinture avant;
- Les ceintures de côté simples;
- Les ceintures de côté croisées;
- La ceinture arrière;
- La ceinture à rebours.

D'une manière générale, on peut dire que ce sont les mêmes qu'en lutte libre, avec cette différence que les deux mains ne doivent jamais se refermer l'une sur l'autre; la main gauche se referme sur le poignet droit, ou inversement.



B A

Croquis n° 14

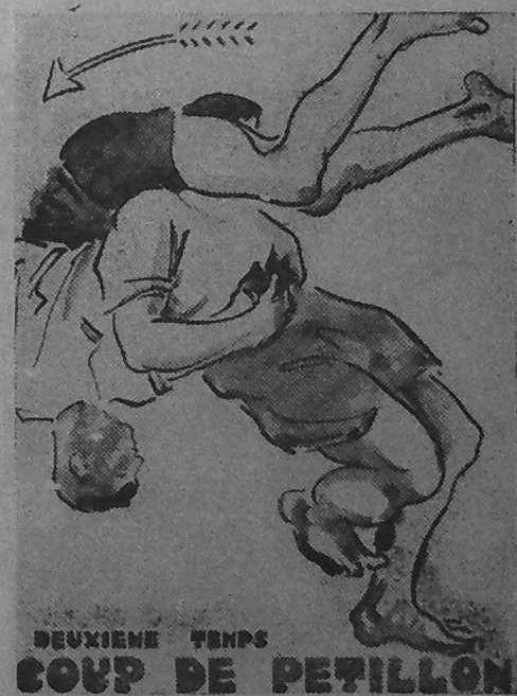


COUP DE PETILLON
CEINTURE DE DOS
A CONTRE PRISE AVEC SOULEVEMENT

Croquis n° 16



Croquis n° 15



Croquis n° 17

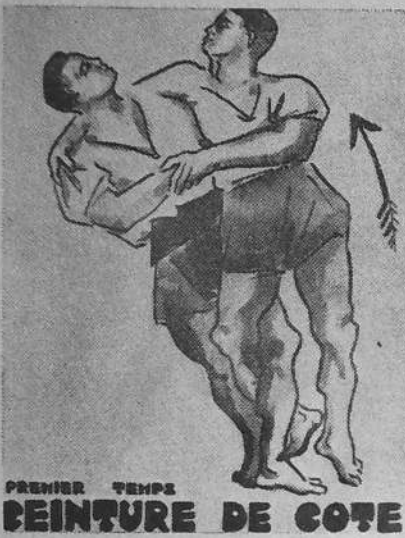


< Croquis n° 18



Croquis n° 20 >

A B



< Croquis n° 21

A B



Croquis n° 19



< Croquis n° 22



Croquis n° 23 >



Croquis n° 24 >



< Croquis n° 25



← Croquis n° 26



Croquis n° 27 >

B A



← Croquis n° 28

Croquis n° 29 >



1°). — *Ceinture avant.* — Après avoir entouré de ses deux bras la taille de son adversaire en lui faisant face, le soulever et le faire tomber sur les épaules en s'aidant au besoin d'un passément de jambe.

2°). — *Ceintures de côté simples.* — La technique est la même des deux côtés ; les croquis n° 20, 21 et 22 représentent les trois temps de la ceinture de côté gauche ; on remarquera que le lutteur B, sur qui la prise est portée, s'efforce de parer par un croc-en-jambe en arrière pour éviter d'être soulevé ; c'est en effet, une parade instinctive, et la seule, très souvent, que le lutteur ait le temps d'exécuter. Le lutteur A, cependant, en profite, en portant de lui-même, la jambe en avant, tandis qu'il soulève B ; le déséquilibre de B est ainsi assuré.

3°). — *Ceintures de côté croisées.* — Peuvent être utilisées, par exemple, comme contreprises du double coup de Péron ou du tour de bras en tête. Les croquis n° 23, 24,

25 et 26 représentent les quatre temps de la ceinture de côté croisée à droite ; noter qu'il est préférable, pour le lutteur A, de se présenter au premier temps les genoux fléchis et rassemblés, de façon à rendre la parade (croc-en-jambe) plus difficile ; bien suivre la prise jusqu'au dernier temps pour s'assurer un tombé sur les deux épaules.

4°). — *Ceinture arrière.* — Même technique que pour la ceinture avant, les mains se refermant en avant au lieu de se refermer en arrière.

5°). — *Ceinture à rebours.* — C'est la plus difficile à exécuter, car on doit soulever son adversaire en force, sans pouvoir s'aider des jambes ; la position des bras dans la ceinture à rebours a été indiquée sur le croquis représentant le premier temps du coup de Pétillon.

Parades et contreprises des ceintures. — Elles sont généralement très différentes de celles qu'on utilise dans les autres luttes.



Croquis n° 30



Croquis n° 31

En gréco-romaine, lutte libre, catch, jiu-jitsu, ces parades et contreprises des ceintures consistent souvent à écarter de soi son adversaire, par des poussées des deux mains sur la mâchoire (pour obtenir l'extension de la tête sur le dos) et même des compressions des yeux ou des oreilles (jiu-jitsu). En lutte bretonne, rien de tel : il faut au contraire chercher à se rapprocher le plus possible de l'adversaire, se plaquer contre lui, et faire intervenir le jeu des jambes. On ne trouve guère de commun à ces diverses méthodes que le ramassement des bras ; encore faut-il noter qu'en lutte bretonne il ne s'utilise guère que dans la ceinture à rebours, comme nous le verrons, et qu'il y est toujours accompagné d'un double croc-en-jambe sans lequel il serait inefficace.

Il faut donc retenir qu'en lutte bretonne les parades et contreprises essentielles des ceintures sont assurées ou tout au moins amorcées par le jeu de jambes ((croc-en-jambe et passéments de jambes).

Contreprises particulières à certaines ceintures. — a) Contreprise pour la ceinture avant. — Premier temps : Le lutteur B porte un collier au lutteur A ; ses jambes, prenant point d'appui sur les hanches de A, viennent se croiser en arrière de lui ; ce premier temps est donc un ciseau avant au corps (croquis n° 27).

Deuxième temps : Se portant vivement en arrière, B, par son poids, entraîne A dans son mouvement ; tous deux prennent contact avec le sol par une épaule et par la tête (croquis n° 28).

Troisième temps : Le mouvement continuant, A tombe finalement sur les deux épaules ; B maintient son collier jusqu'au lamm (croquis n° 29).

Une variante de cette contreprise, où les pieds de B viendraient simplement se poser à la partie supérieure des cuisses de A, est utilisée en lutte libre sous le nom de planchette japonaise.

b) Contreprise pour la ceinture arrière. — Nous décrivons le coup de Le Bris (1) :

Premier temps : Pétillon vient de porter une ceinture arrière à Le Bris ; celui-ci, d'un saut, réplique par un double croc-en-jambe en dehors qui assure l'échec de la ceinture arrière, en même temps qu'il permet de se hisser assez haut pour ébaucher un ramassement des bras (croquis n° 30).

Deuxième temps : Brusquement, le Bris relâche l'étreinte de ses jambes ; ses deux pieds prennent contact avec le sol ; il se courbe fortement en avant, chargeant Pétillon sur son dos (croquis n° 31).

Troisième temps : Pétillon se trouve désormais dans une position lui interdisant toute prise de bras ou de jambes (croquis n° 32).

Quatrième temps : Le Bris, de tout son poids, retombe sur Pétillon ; le lamm est inévitable quand le mouvement est mené rapidement (croquis n° 33).

8° — TOUR DE BRAS EN TÊTE.

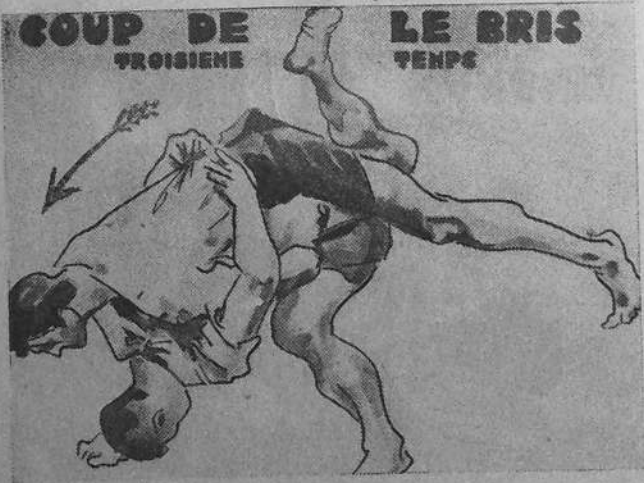
Description de la prise à droite. — Premier temps : Le lutteur A saisit de la main droite la manche gauche du lutteur B à hauteur du biceps (croquis n° 35), ou mieux, lui immobilise le bras par une clé (croquis n° 34).

Deuxième temps. — Le lutteur A engage la tête sous l'aisselle gauche de son partenaire ; sa main gauche saisit la chemise de B au niveau du creux de l'estomac (croquis n° 35).

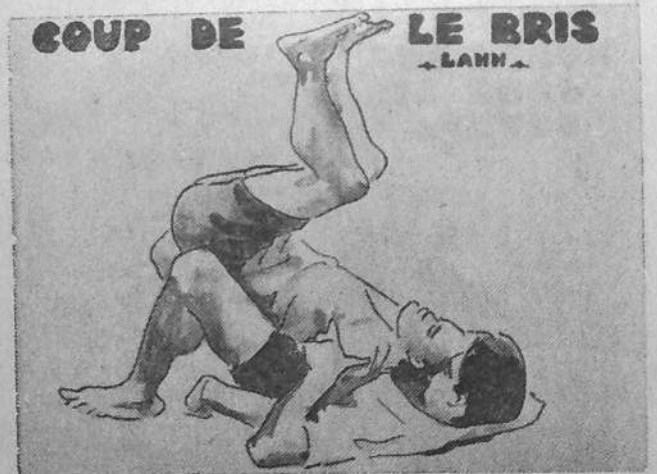
Troisième temps : Après avoir chargé B sur sa nuque, A le soulève en se redressant et en s'aidant de la main gauche (croquis n° 36).

Quatrième temps : La main droite de A maintient le bras gauche de B immobile ; sa main gauche, au contraire, continue le mouvement de soulèvement amorcé, de manière à faire basculer B sur le dos (croquis n° 37).

(1) Lucien Le Bris, de Berrien.



Croquis n° 32

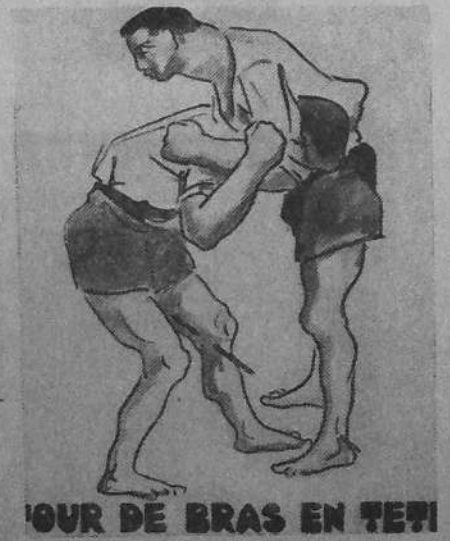


Croquis n° 33 A



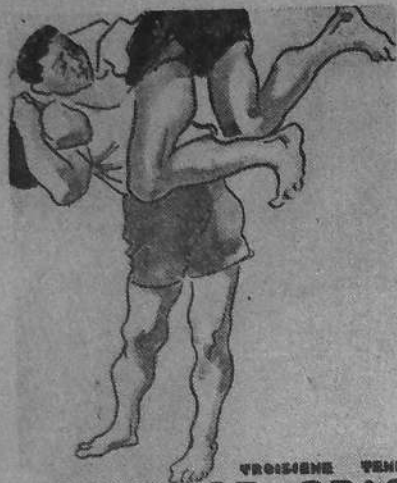
A B

< Croquis n° 34



Croquis n° 35 >

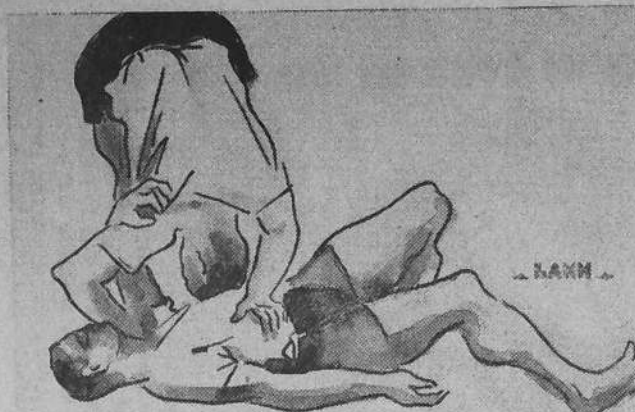
A B



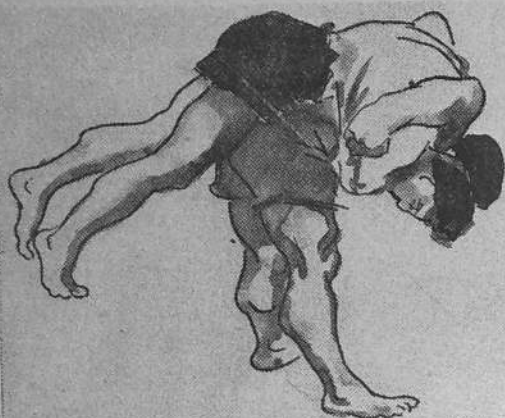
< Croquis n° 36

Croquis n° 37 >

TROISIEME TEMPS
TOUR DE BRAS EN TETE



TOUR DE BRAS EN TETE



< Croquis n° 38

Croquis n° 39 >

TOUR DE HANCHE
DEUXIEME TEMPS



A

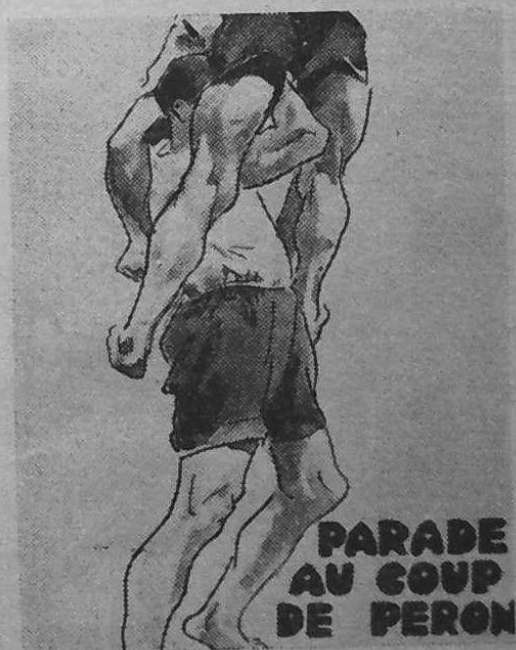
B

**PARADE
AU COUP
DE PERON**

Croquis n° 40

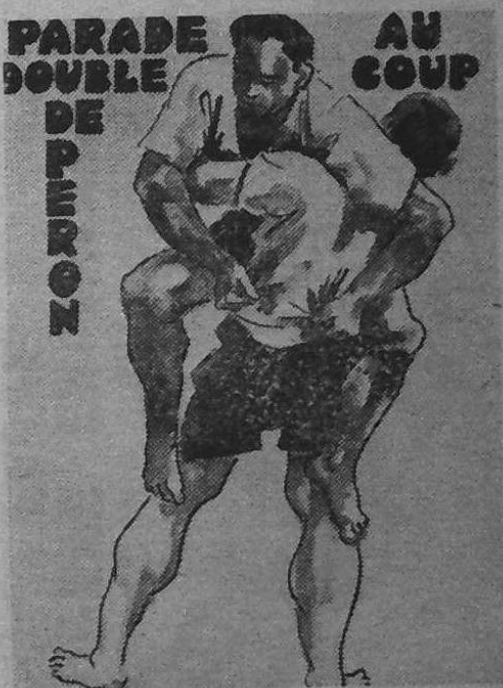


B A



Croquis n° 41

**PARADE
DOUBLE
DE
PERON**



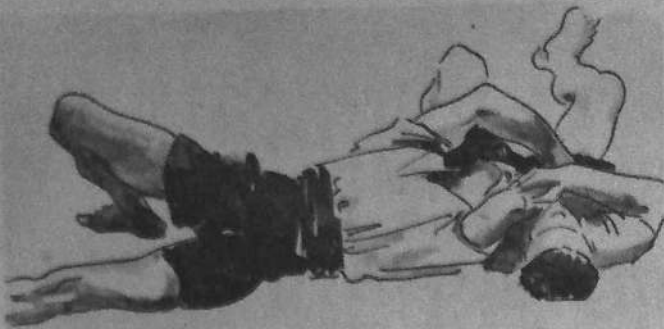
Croquis n° 42

Parades et contreprises. — Si le lutteur A n'a pas pris la précaution de se servir d'une clé au bras au premier temps, riposter par une ceinture à rebours, qui reste alors possible.

Sinon, essayer un croc-en-jambe ou un ciseau avant au corps.

Tour de hanche. — Saisir d'une main l'une des manches du partenaire au niveau du biceps ; son bras doit être ramené et maintenu en dedans pour éviter une contreprise. De l'autre main, saisir la même manche à hauteur de l'épaule, en passant l'avant-bras en arrière de la nuque du partenaire ; se courber en avant, en chargeant le lutteur sur son dos, et l'accompagner jusqu'au sol sans mettre le genou à terre. (Croquis n° 38).

Parades et contreprises. — Avant d'être soulevé de terre, engager le genou opposé au côté où se fait la prise dans l'angle formé par le genou, encore fléchi, du partenaire : il est facile de provoquer ainsi une flexion forcée de ce genou et par suite un déséquilibre du lutteur.



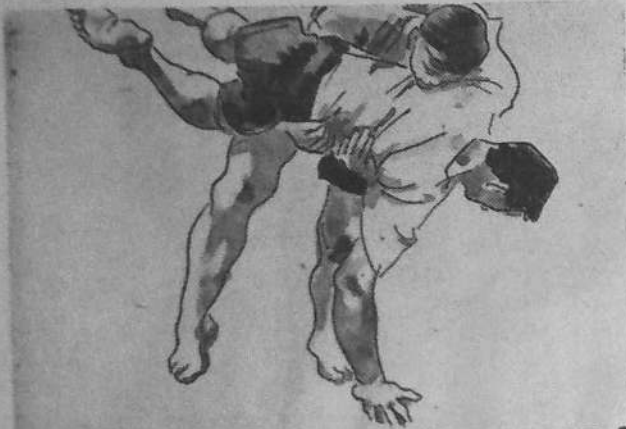
**DERNIER TEMPS
DU DOUBLE COUP DE PERON
EN ARRIERE**

Croquis n° 43



**TETE EN AVANT
FAUTE**

Croquis n° 44 ^



HAUT A TERRE " FAUTE "

< Croquis n° 45



**CROC EN JAMBE
EN AVANT**

Croquis n° 46 >

NOTE. — C'est avec plaisir qu'en terminant cette brève étude de la lutte bretonne, je répondrai aux demandes de précisions que m'ont adressées les lecteurs de *La Bretagne*. Qu'ils soient ici vivement remerciés de l'intérêt qu'ils ont porté à mes articles.

Coups de Péron. — Plusieurs lecteurs se sont particulièrement intéressés aux coups de Péron et désirent des détails complémentaires sur les parades et contreprises correspondantes : d'une manière générale les passements de pieds et de jambes que j'avais indiqués ont été assez mal compris, et Francis Pellerin a bien voulu exécuter de nouveaux croquis montrant trois parades du coup de Péron (croquis n° 39, 40, 41) et une parade du double coup de Péron (croquis n° 42) ; remarquer que pour trois d'entre elles, le lutteur B s'efforce, par des passements de pieds, d'obtenir une flexion des genoux du lutteur A ; noter en passant qu'en procédant de la sorte, il agit suivant un principe inverse de celui généralement employé en jiu-jitsu, où les articulations doivent fréquemment être placées en porte à faux : c'est donc à tort que l'on a parfois rapproché de la lutte bretonne le jiu-jitsu,

qui n'est d'ailleurs pas une lutte puisque aucune prise ne peut y être poussée à fond, mais simplement une méthode de défense.

Le double coup de Péron en arrière, qui ne diffère du double coup de Péron en avant que par son dernier temps, est représenté sur le croquis n° 43.

Croc-en-jambe en avant. — L'explication donnée ayant été jugée insuffisante, je crois utile de publier un croquis supplémentaire (croquis n° 46).

Fautes. — Les principales fautes sont la main à terre, mouvement instinctif chez les débutants, et la tête en avant pour maintenir son partenaire à distance (croquis n° 44 et 46). Le manque de combativité et la brutalité sont également des fautes graves.

Enfin un lecteur me demande de lui rappeler la signification des initiales F. A. L. S. A. B. Ce nom a été donné par M. Henri Léon, de Gourin, à la fédération fondée en 1930, et veut dire : Fédération des Amis des Luites et des Sports Athlétiques Bretons et non pas, comme une faute d'impression me l'a fait écrire à mon premier article : Fédération des Amis des Lettres, etc..., bien que les deux ne soient pas incompatibles !



Ces notes sur le folklore bas-breton ont été publiées dans *La Bretagne*, sous forme d'articles hebdomadaires, du 5 août au 24 octobre 1941.

Tous droits réservés.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
I. — CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LES DANSES DE BASSE-BRETAGNE	3
I. — <i>But de cette étude</i>	5
II. — <i>Classification des danses</i>	5
III. — <i>Ecole de Pont-Aven</i>	8
IV. — <i>Ecole des Monts d'Arrée et des Montagnes Noires</i>	10
V. — <i>Ecole du pays de Vannes</i>	12
VI. — <i>Conclusions</i>	14
II. — AIRS A DANSER	17
<i>Eur vaouez koz</i>	18
<i>Jibidi des Monts d'Arrée</i>	20
<i>Stoupig Nevezadur</i>	20
<i>Gavottes de Pont-Aven</i>	21
<i>Passe-pied de Carhaix</i>	21
<i>Piler lann</i>	21
<i>Piler lin</i>	21
<i>Ridée de la Saint-Jean</i>	22
<i>Bal à deux des Monts d'Arrée</i>	22
<i>Bal à deux des Monts d'Arrée</i>	22
<i>Jabadao de Pont-Aven</i>	23
<i>Ridée d'Arzon</i>	23
<i>Petit Bonhomme</i>	24
III. — NOTES SUR LA LUTTE BRETONNE	25
I. — <i>Le Défi</i>	27
II. — <i>Le Serment</i>	28
III. — <i>Règlement général</i>	28
IV. — <i>L'équipement</i>	30
V. — <i>Prises et Contreprises</i>	31

	Pages
1° Le <i>croc-en-jambe</i> ou « <i>kliket</i> »	32
<i>Kliket en arrière.</i>	
<i>Kliket en avant.</i>	
2° <i>Double croc-en-jambe</i> ou <i>kliket double</i>	36
3° Le « <i>Taol biz troad</i> »	36
4° Le <i>coup de Péron</i>	36
5° <i>Double coup de Péron</i>	37
6° <i>Coup de Pétillon</i>	38
7° <i>Les ceintures</i>	38
<i>Ceinture avant.</i>	
<i>Ceintures de côté simples.</i>	
<i>Ceintures de côté croisées.</i>	
<i>Ceinture arrière.</i>	
<i>Ceinture à rebours.</i>	
<i>Coup de Le Bris.</i>	
8° <i>Tour de bras en tête</i>	44
9° <i>Tour de hanche</i>	47



1942

—
IMPRIMERIE BRETONNE, RENNES

—
Dépôt légal du 29-5-1942

—
Autorisation
de la
Propaganda Staffel S. W. Rennes
du 9 mai 1942

