

Ar Falz

Savet e 1933 gant Yann SOHIER

BIMESTRIEL

N° 3 - 1955 : JUIN-JUILLET

17^e ANNÉE

REVUE CULTURELLE ET PÉDAGOGIQUE

(Langue bretonne - Culture Populaire - Chant - Musique - Art décoratif - Ethnographie)
publiée par les " Instituteurs et Professeurs Laïques Bretons " (Skolaerien ha kelennerien ar Falz)

RÉDACTION ET ADMINISTRATION : " AR FALZ " - B. P. 19. BREST - C. C. P. 430-20, RENNES

Dans ce numéro, deux Etudes sur les Anciennes Danses populaires bretonnes :

1) LA DANSE DU LOUP

par H. et J.-M. GUILCHER

2) LA TRÈS ANCIENNE DANSE DU TRIHORY DE BASSE-BRETAGNE

par P. HÉLIAS



Ar Falz

Niverenn 3 - 1955
MEZEREN - GOUERE

TAOLENN

◆ Le rôle d'Ar Falz et de ses Stages..	57
◆ Le Stage de Bréhec..	58
◆ Anciennes danses populaires bretonnes:	
1) La Danse du Loup (H. et J.-M. Gulcher)..	59
2) Le Trihory (P. Hélias)	63
◆ Georges Duhamel et le bilinguisme.	66
◆ Décoration du Mobilier..	67
◆ Yannig an Od (P. Hélias)	68
◆ Cercles celtiques et Education Populaire..	70
◆ Méthode de Practice (P. Lavanant)..	71
◆ Motifs décoratifs dans le Costume breton: <i>Ploaré</i> (R.-Y. Creston)..	72

Instituteurs et Professeurs Laïques Bretons :

Centre Culturel et Pédagogique
organisateur des
Stages de Culture Populaire
Bretonne

Œuvre du Livre Scolaire Breton

Théâtre Populaire

Etudes
et Enquêtes Ethnographiques

Secrétariat : B.P. 19, Brest
ou : 71 bis, rue Jules-Guesde,
BREST
(Téléphone : 22-04)

Le rôle d'« Ar Falz » et de ses stages

Chaque année, depuis 1946, le Groupe des Instituteurs et Professeurs Laïques Bretons organise un Stage d'Été à l'intention des Enseignants qui désirent se familiariser avec tout ce qui a trait au Folklore, à la Culture Populaire de Bretagne. De plus en plus nombreux sont en effet les Educateurs qu'attirent les richesses, jusqu'ici délaissées, de notre patrimoine culturel régional, et qui veulent les étudier dans le but d'en faire profiter leur enseignement et les œuvres post-scolaires auxquelles ils se dévouent.

Cette tendance est d'autant plus justifiée que les Laïques clairvoyants ne peuvent demeurer inactifs devant le développement actuel des activités « folkloriques » bretonnes, développement qui se traduit, à travers nos départements par la naissance d'un nombre sans cesse croissant de Groupes et Cercles plus ou moins neutres, bien souvent d'inspiration confessionnelle. Il importe que, sur ce terrain comme sur les autres, les Laïques, non seulement manifestent leur présence, défendent leurs positions, mais affirment toujours la qualité de leurs réalisations.

D'ailleurs le courant qui porte vers une connaissance plus poussée et une sorte de « réemploi » de nos valeurs culturelles régionales dans le domaine éducatif n'est pas particulier à la Bretagne, bien que la tendance apparaisse chez nous plus marquée qu'ailleurs, en raison sans doute de l'originalité et de l'abondance des richesses dont nous disposons... Ce « retour aux sources » de la Tradition populaire qui est très net dans la plupart des pays étrangers (Grande-Bretagne, Allemagne, Pays Nordiques, Démocraties populaires) se développe également dans plusieurs Provinces françaises en dehors de la Bretagne. Le fonctionnement de plusieurs institutions semblables à nos Stages d'« Ar Falz », en Provence, en Languedoc, en Normandie, etc..., est à cet égard révélateur : Stages de Culture Populaire Provençale, de Pédagogie Occitane, du Groupe d'Études Normandes, de l'U.F.O.L.E.A. et de la Direction de la Jeunesse, etc...

Ainsi donc l'effort que, depuis une dizaine d'années bientôt, nous poursuivons par nos « Ecoles bretonnes d'Été » correspond à une orientation générale nettement affirmée et qui, on peut en être certain, ira s'accroissant toujours davantage.

Nous avons la satisfaction de constater que cet effort a porté ses fruits et rendu de très réels services à l'Enseignement public, comme à la cause même de l'Éducation populaire en Bretagne. Et nous croyons que, dans un avenir proche, alors que les études régionales et folkloriques et les diverses activités qu'elles inspirent se seront définitivement généralisées et rempliront pleinement leur fonction vivifiante, on s'accordera à reconnaître le rôle de pionnier joué par « Ar Falz » avec ses Stages...

Le programme du 10^e Stage

- 1) Langue et Littérature bretonnes; Instructeurs : Ch. LE GALL, P.-M. MEVEL, P. HELIAS, A. KERAVEL, Mme LAVANANT, A. LE BERRÉ, G. BERNIER.
- 2) Chants Populaires; Instructeurs : J. LE PENVEN, R. TROVEL.
- 3) Danses bretonnes; Instructeurs : M. MIOSSEC, H. THOMAS, L. ROPARS, M. MESNARD, etc...
- 4) Musique traditionnelle; Instructeurs : P. LAVANANT, R. CARRIERE, L'HEL-GOUALC'H, L. ROPARS.
- 5) Etudes Ethnographiques; Instructeurs : R.-Y. CRESTON, Ch. LE GALL.
- 6) Arts Populaires : Décoration du Mobilier (Ch. LE ROUX) et du Costume (R.-Y. CRESTON); Atelier.
- 7) Théâtre; Instructeur : Mme TROVEL.

LE STAGE DE BRÉHEC (20 AOUT - 7 SEPTEMBRE)

NOTRE DIXIÈME STAGE

COMITÉ DE PATRONAGE DU X^e STAGE

Audierne, Douarnenez, Ferros, Le Relec, l'Île-de-Batz, Baud, Carantec, Saint-Pol-de-Léon, Brasparts ont été tour à tour le siège de nos sessions annuelles, rassemblant pour deux ou trois semaines, dans une ambiance fraternelle, de 70 à 120 et même 130 Stagiaires venus de tous les coins du pays breton et appartenant à tous les ordres d'enseignement.

L'an dernier, dans une région typiquement terrienne, en plein cœur du pays bretonnant, à Brasparts, le Stage d'Ar Falz eut un magnifique succès et nos amis ne sont pas près d'oublier leur séjour dans la « montagne » aux traditions toujours bien vivantes.

Cette année, notre Stage aura lieu au bord de la Manche, dans les marais de la Haute et de la Basse-Bretagne, en une région peut-être moins caractérisée, mais qui a cependant beaucoup d'attraits.

Grâce à l'accueil si généralement accordé par les dirigeants des « Piliers d'Ar » de Guingamp, nous bénéficierons de conditions matérielles exceptionnelles. Le développement de nos stages réclame toujours plus de place : à Bréhec, nous ne serons pas dans l'obligation de limiter le nombre des inscriptions, comme cela s'est produit plusieurs fois dans le passé.

Le programme très varié des activités proposées aux Stagiaires, la compétence et le dévouement des instructeurs, la magnifique cadre marin de Bréhec, la date choisie, tout contribuera, nous en avons la conviction, à assurer la parfaite réussite de notre dixième Stage d'Ar, — qui se placera, comme nos sessions antérieures, parmi les plus importants Stages d'Education Populaire de toute la France.

De même, et parce qu'il allie le souci de préserver notre patrimoine traditionnel avec celui d'aider toujours davantage au développement culturel de notre région, il assurera à coup sûr parmi les manifestations qui ont le plus de portée, et c'est en définitive l'École Publique qui en recueillera le bénéfice.

A. K.

LES CONFÉRENCES DU STAGE

A. — Bréhec et sa région

F. COANT, Directeur de l'École Normale des Instituteurs, Saint-Brieuc :

- 1) Le Pays de Plouha (présentation de la région où se tiendra le Stage) ;
- 2) Un grand Compositeur breton, Guy Kopartz (de Lanlaup) ;

F. GOURVIL, publiciste : Noms de lieux et noms de personnes de Plouha-Lanlaup ;

A. LE BERRÉ, professeur technique : Toponymie nautique, les noms de rochers sur la côte du Goëlo et du Trégor ;

LESAGE, instituteur : Cesson et ses grèves (étude de folklore local) ;

DAVID, instituteur : La Résistance dans le Goëlo (au cours d'une veillée à l'ense Cochard) ;

B. — Conférences sur « la Mer et les Marins dans la tradition et la littérature bretonnes et celtiques »

R. AUDIC, professeur : La Mer dans la Littérature bretonne du Moyen-Âge ;

G. BERNIER, professeur : Les Cotes et la Mer ; la Mer dans les anciennes Littératures celtiques ;

R.-Y. CRESTON, Attaché de Recherches au C.N.R.S. :

- 1) La Marine en Bretagne à travers les siècles ;

2) La bataille des Vénètes vue par un marin ; 3) Le périple de Malherbes, de Vitré ;

P. HELIAS, professeur, auteur dramatique : La Mer dans la Légende Populaire ;

A. GUILCHER, professeur à la Faculté des Lettres de Nancy : Quelques problèmes de la pêche en Bretagne ;

P.-R. GIOT, Directeur du Laboratoire d'Anthropologie et de Préhistoire, Rennes : Rôle de la Mer dans la Préhistoire ;

P. KERAVAL, professeur : Psychologie des populations maritimes de Sud-Cornouaille ;

E. VAZEL, professeur : La Mer et les Marins dans le roman régionaliste français ;

Mlle M. ROUSSRAU, Secrétaire générale de l'Association Populaire des Amis des Musées (Palais du Louvre) : la Mer et les Marins dans l'Art Moderne ; la Tradition bretonne et l'Océan ;

C. — Autres Conférences

LE CARDUNER, Secrétaire général de la Fédération des Œuvres Laïques des Côtes-du-Nord : les Voyages imaginaires ;

P. HELIAS : Le Tribou de Basse-Bretagne ; les Danses populaires bretonnes.

M. P. HENRY, Recteur de l'Académie de Rennes ;

M. R. DAVRIL, Doyen de la Faculté des Lettres de Rennes ;

M. D. ESCARGUEL, Inspecteur d'Académie des Côtes-du-Nord ; M. P. BILDON, Inspecteur d'Académie du Morbihan ;

M. GAUTIER, Inspecteur d'Académie du Finistère ;

M. J. MERHEUST, Chef du Service Académique de la Jeunesse et des Sports, Rennes ;

M. J. JOONIS, Inspecteur Principal de l'Enseignement Technique, à Rennes ;

M. F. COANT, Directeur de l'École Normale d'Instituteurs, Saint-Brieuc ; M. D. COUBTIN, Directeur de l'École Normale d'Instituteurs, Quimper ; M. BOUER, Directeur de l'École Normale d'Instituteurs, Rennes ;

Mme DUPUIS, Directrice de l'École Normale d'Instituteurs, Saint-Brieuc ;

M. le Proviseur du Lycée A. Le Braz, Saint-Brieuc ; M. LE FRANCE, Proviseur, Lycée A. Pavié, Guingamp ; M. E. STIER, Proviseur, Lycée J. Simon, Vannes ; M. R. DAGNEAUD, Proviseur, Lycée La Tour d'Auvergne, Quimper ; M. BORDR, Proviseur, Lycée de Brest ; M. L. LE BRUMANT, Proviseur, Lycée T. Costé, Morlaix ; M. J. LAUDR, Proviseur du Lycée Joseph Lebl, Pontivy ;

Mme G. BOUVINOT, Directrice du Lycée E. Renan, Saint-Brieuc ; Mme SOUFFLET, Directrice du Lycée mixte de Landeleau ;

M. A. DUPUIS, Inspecteur de l'Enseignement Primaire, Saint-Brieuc ; M. M. HAMET, Inspecteur de l'Enseignement Primaire, Guingamp ; M. H. LAURENT, Inspecteur de l'Enseignement Primaire, Dinan ; M. L. MONTEZ, Inspecteur de l'Enseignement Primaire, Loudéac ; M. G. LAUNAY, Inspecteur de l'Enseignement primaire, Lambour ;

M. le Chef du Service Départemental de la Jeunesse et des Sports, Saint-Brieuc ;

M. LE CARDUNER, Secrétaire Général de la Fédération des Œuvres Laïques des Côtes-du-Nord ;

M. CH. LE SEACH, Président du Groupe des Instituteurs et Professeurs Laïques Bretons, Quimper ;

Mme P. HELIAS et M. MABSON, Présidents des Sections Départementales de l'U.P.O.E.A. pour le Finistère et le Morbihan et Membres du Conseil d'Administration du Groupe des Instituteurs et Professeurs Laïques Bretons.

ANCIENNES DANSES POPULAIRES BRETONNES

I

La danse du Loup

par H. et J.-M. GUILCHER

Moins favorisée que d'autres danses bretonnes, la danse du loup achève de s'éteindre sans être sortie de son obscurité. A l'époque où sa tradition était vigoureuse elle n'a pas trouvé son chroniqueur. Quand l'intérêt pour les traditions populaires a commencé de gagner un large public, elle était pratiquement sortie de l'usage.

Tous les points où nous avons entendu parler d'elle se situent à l'intérieur d'une limite jalonnée par Botmeur, Brasparts, Plonévez-du-Faou, Lemmon, Gozdeck, Châteauneuf, Saint-Goazec, Rondouallec, Kergloff, Poullouen. Aurait-elle été pratiquée plus loin ? voire beaucoup plus loin ? Un informateur de Mellionec (né en 1875) avait, dans sa jeunesse, entendu les « vieux » parler d'une danse de ce nom. Même indication, plus douteuse, à Plouray.

Le souvenir de la danse du loup est resté plus ou moins vivant suivant les lieux. En quelques-unes des localités énumérées ci-dessus, elle n'est plus connue que d'un très petit nombre de personnes, généralement très âgées : l'unique informateur qui nous en ait parlé à Brasparts avait 92 ans, à Lemmon 86, à Rondouallec 95, à Poullouen 91. Il s'agissait pour eux de souvenirs de jeunesse ou d'enfance, parfois seulement d'un nom autrefois entendu des anciens. La tradition semble un peu mieux conservée dans la région de Plouyé-Collorec-Huelgoat-Saint-Herbot. Elle se prolonge en quelques familles ou des hommes d'âges divers, et même des jeunes gens, peuvent encore montrer le pas de la danse.

Les faits recueillis se rapportent pour la plupart aux toutes dernières années du siècle précédent et aux premières du nôtre. Dès cette époque la danse du loup tombait en désuétude et commençait à faire figure de curiosité. Tout le monde ne savait pas la danser. Ceux qui la connaissaient montraient leur habileté dans les veillées, aux airs neves, aux noces, aux battages, et se taillaient un succès personnel. On dansait généralement seul. Si deux ou plusieurs exécutants se trouvaient réunis, ils pouvaient adopter une disposition d'ensemble — vis-à-vis, ligne, cercle — et sans doute s'efforçaient-ils de synchroniser leurs mouvements. Mais là se bornait le lien entre eux. Ce n'était, en fait, que juxtaposition de solistes.

Toutes les démonstrations qui nous ont été faites relèvent d'un même type. Toujours la danse s'exécute sur place, sans trajet d'aucune sorte. Presque toujours elle se réduit à une succession indéfinie de

phrases semblables. La phrase peut varier de longueur, mais toujours sa lecture est la suivante : un même motif caractéristique plusieurs fois répété (de 2 à 4 en tout), suivi de quelques pulsations bien détachées. Le motif caractéristique est le plus souvent :



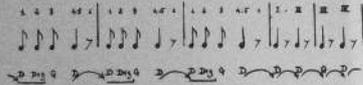
On peut en rencontrer de menues variantes, tenant à une proportion légèrement différente des durées élémentaires.

Tous les danseurs ne se soucient pas de donner au mouvement un dessin rigoureux, mais quelques-uns lui confèrent un style assez remarquable par la précision de leur travail de cheville et la netteté de la position qu'ils adoptent, et qu'on peut caractériser ainsi :

Au départ, les deux pieds posent sur terre par toute leur surface ; l'appui est principalement sur l'un d'eux, qui, suivant les danseurs, peut être le droit ou le gauche. Supposons qu'il s'agisse du droit. La gauche est un peu en avant, approximativement en cinquième position ; le talon gauche presque au contact de la pointe droite (un peu en avant et un peu à sa gauche), la pointe gauche dirigée vers l'extérieur, avec peu d'ouverture (environ à 45° de l'axe de l'autre pied). C'est à cette position que nous rapporterons les analyses suivantes. Elle pourra ainsi se borner à indiquer la succession des appuis, mentionnant seulement, quand il y a lieu, les modifications de détail qui affectent cette position fondamentale, toujours sous-entendue.

Nous conviendrons également de rapporter l'analyse du motif caractéristique aux 6 croches d'une mesure à 6/8. Elles seront numérotées 1 à 6 dans la formule rythmique. Les lettres sous les notes désigneront le pied qui pose à terre, lettre majuscule si le pied supporte le poids du corps, lettre minuscule s'il touche le sol sans prendre l'appui. Une flèche incurvée reliant deux lettres successives, indique qu'on passe d'un appui à l'autre par rebondissement. Un trait droit reliant deux lettres successives semblables indique que le même pied supporte le poids du danseur pendant deux temps consécutifs, avec appui continu d'un temps à l'autre.

On peut prendre comme mouvement type, le pas que nous a montré M. Derrien (cultivateur, né en 1891), de Kergavarec, en Plouyé. La phrase a le plus souvent la structure notée dans la formule ci-dessous (plus rarement le motif caractéristique y figurait quatre fois).



Le danseur quitte la position de départ en rebondissant légèrement sur le pied droit. Il retombe sur ce pied à la note 1 de la formule rythmique :

- 1) le pied droit reprend l'appui;
- 2) l'appui demeurant sur le droit, le pied gauche se pose à la place définie plus haut, mais seule son talon touche terre, et seulement par son bord postérieur; la pointe du pied est levée, toute la semelle dressée (forte flexion de la cheville);
- 3) le pied gauche se pose par toute sa surface et prend l'appui. Le droit se soulève (à peine, et juste au-dessus de sa position);
- 4 et 5) le pied droit reprend l'appui en 4 et le garde jusqu'à la fin de 5. En même temps que le droit se pose, le gauche se soulève. Ce mouvement s'étend sur tout le second temps de la mesure.
- Enfin sur la fin du motif...
- 6) ... le danseur quitte le sol en rebondissant faiblement du pied droit...

... pour retomber sur ce même pied au début du motif suivant... etc... Chacun des quatre premiers mouvements correspond à un frappé sur le sol, soit de toute la semelle (1, 3, 4) soit seulement de l'arrière du talon (2).

Les deux mesures qui concluent chaque phrase comportent quatre sauts sur un pied : pendant la première le danseur saute deux fois sur le pied droit (rebondir du pied droit après l'appui final du motif précédent, retomber sur ce pied au premier temps de la mesure, rebondir et retomber de nouveau sur le droit au second temps). Pendant la seconde mesure il retombe une fois sur le gauche (premier temps), une fois sur le droit (deuxième temps). La jambe levée était tantôt repliée en arrière, tantôt au contraire fléchie en avant, la première de ces deux mesures ayant alors grossièrement l'allure d'un cloche-pied. Pour enchaîner la phrase suivante, le danseur rebondit de nouveau du pied droit, retombant sur ce pied au premier temps du premier motif... etc.

En dehors des très menues différences rythmiques déjà signalées, les variantes de danseur à danseur semblent surtout consister, d'une part dans le nombre de motifs inclus dans la phrase, d'autre part dans la conclusion de celles-ci.

M. Perron, cultivateur au Vieux-Tronc, en Huelgouat, né en 1881, faisait régulièrement deux motifs, suivis de quatre sauts alternés d'un pied sur l'autre.

M. L. Lucas, commerçant à Châteaufou-du-Faou, né en 1887 (1), concluait la phrase en six temps, et de deux façons très différentes : tantôt il faisait quatre pas de marche à reculons, suivis de deux pas en avançant, ces deux derniers très accentués, le danseur tapant du pied; tantôt il faisait trois cloche-pieds alternés, le premier et le troisième avec appui sur le gauche. (Chez ce danseur, à l'inverse des deux précédents, c'est le pied gauche qui, dans les motifs caractéristiques, porte l'appui principal et se trouve en arrière).

Les mouvements s'exécutent sur un tempo rapide. La répétition de ces percussions très rapprochées produit un bruit comparable à une suite de brefs roulements de tambour, ponctuée de quelques coups isolés. Les danseurs en ont parfaitement conscience, et recherchent ce résultat. « La danse du loup, disait l'un, c'est le tambour au pied. » Un autre tenait à danser sur la terre battue, parce que cela sonnait mieux. Presque tous se passent d'un accompagnement musical et même déclarent n'en avoir jamais connu. On le conçoit facilement : la danse crée son propre accompagnement.

Pourtant la danse du loup a eu ses chansons. Quelques vieillards l'affirment, malheureusement aucun n'en a gardé mémoire. Le seul chant qu'on ait pu nous dire intégralement est le suivant.

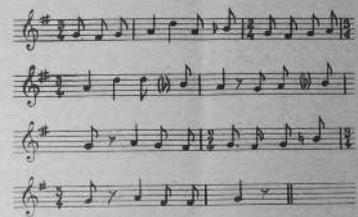
Le thème est celui de la fable de La Fontaine « Le cheval et le loup ». La mélodie, par sa forme et son rythme, convient assez mal à la danse. Quand la chanteuse ne l'accompagnait d'aucun mouvement elle la chantait ainsi (2) (3) :

(1) M. Lucas a appris le pas de cette danse, dans son enfance, d'une vieille femme originaire de Spézet, et née apparemment aux environs de 1830.

(2) La notation qu'on trouve à la page suivante ne donne qu'une idée moyenne de la mélodie, dont le dessin varie dans le détail suivant les couples. La hauteur de certains sons est également variable. C'est plus particulièrement le cas du si à la troisième et à la quatrième mesures.

(3) A propos du texte. — Les couplets 1, 4 et 6 contiennent des mots de sens obscur, probablement déformés. Ils sont si romains dans le texte ci-après. En ce qui concerne l'histoire du thème, je dois à M. Paul Dolanec des renseignements de grand intérêt : la fable d'Ésope sur le même sujet a été largement diffusée dès le Moyen-Âge par les fabulistes latins, puis par les prédicateurs sous la forme d'Évangiles, plus tard par les écrivains, qui en donnèrent plusieurs versions. Depuis le XIX^e siècle les fables d'Ésope eurent de très nombreuses éditions destinées au colportage. C'est vraisemblablement par cette voie que le thème est entré dans la tradition populaire, souvent en association d'autres épiques. Dans ses commentaires folkloriques des Contes de Gascogne (éditions Braun, Paris, 1934), n.º 17, p. 269, M. Dolanec cite cinq contes français qui l'emploient.

AR MARC'H HAG AR BLEIZ



1. *Da ciz genver hunter ar miz (bis)*
E konte ar reo war ar vikiz (bis)
2. *Gwelet a ran Gwilloù ar bleiz*
Tonet er miz deus e lojiz
3. *Tonet da bourmen war ar prad*
Hag a respont : — Te zo marc'h mat
4. *C'houlc'h vi marc'h d'eur milliner*
Da barzout a g'ra da g'ra
5. *Me 'm eus na' kraou nag em' perc'henn*
O ne, na den, na n'em eus em'
6. *Me 'm eus eur gor em zroad a-dreñv*
Evit bemde a founiso (r)
7. *Me 'm eus louzou mat, ha doktor,*
Me 'm eus louzou mat ouz ar gor.
8. *Sav da droad din 'tu marc'hij kamm*
W'elet pesenet broad a zo kamm.
9. *Ar marc'h mont da zvel e droad*
Hag a rei veshaon ar voe'had
10. — *E ma amzer me oa Kiger*
Mervel rekan kreiz ma mizer.

1. *Au mois de janvier, au milieu du mois, (bis)*
Tombe la gelée sur... (bis)
2. *Je vois Guillot le loup*
Qui sort de son gîte.
3. *Qui vient se promener sur le pré,*
Et qui répond : — Tu es un beau cheval;
4. *Vous devez être cheval de meunier*
Qui va porter de village en village.
5. *Je n'ai ni crèche, ni besoin de propriétaire*
O non, ni personne, et je n'en ai pas besoin.
6. *J'ai un abcès à mon pied arrière*
Pour tous les jours...
7. — *J'ai un bon remède, et je suis docteur,*
J'ai un bon remède contre l'abcès.
8. *Lève moi donc ton pied, petit cheval boiteux*
Pour voir quel pied est boiteux.
9. *Et de lui donner un coup sur la mâchoire.*
10. — *De mon temps j'étais boucher*
Je dois mourir au milieu de ma misère.

(Chanté au Vieux-Tronc, en Huelgouat, par Catherine Guen, née en 1874.)

*

Quand la chanteuse dansait, elle chantait les deux premières phrases de chaque couplet sans bouger, puis faisait le pas en chantant les deux dernières, dont elle modifiait instinctivement le rythme pour l'adapter tant bien que mal au mouvement. Celui-ci comportait quatre motifs semblables à celui déjà décrit et rien d'autre.

Ai, loic taic !
Ar blei 'barz ar c'hoad,
Eur minoued en e droad,
Ar fore'h houarn 'barz e c'hoad;
'Barz e gorf bras 'ma an droug.

(Ai, loic taic !
Le loup (est) dans le bois,
Une vrille dans sa patte,
La fourche de fer dans son cou;
Dans son grand corps est le mal.

Une autre personne (Mme Coyat, née en 1858, à Roudouallec, résidant au Waquer, en Châteaufou-du-Faou), retrouvait — malheureusement sans sa mélodie — un couplet d'une chanson de danse du loup, d'une expression sauvage et intense dans sa brièveté :

A travers les souvenirs de cette personne, plus âgée que les précédentes, on commence d'entrevoir une époque plus ancienne, dont les usages pouvaient être à quelque égard différents. Dans son enfance lointaine, les lousps étaient encore abondants. On les entendait, thiver, hurler autour des villages. En ce temps-là la danse du loup n'était pas le fait d'un très petit nombre de personnes comme elle devait le devenir plus tard. La plupart des gens savaient la danser. Elle s'exécutait en solo ou à deux, mais aussi collectivement. Les participants formaient une gauche de ronde qui tournait (probablement en pas de marche) pendant la partie A. La partie B se dansait sur place. Ainsi, lorsque la danse, à une date légèrement plus ancienne, nous apparaît pourvue d'un accompagnement mélodique, nous lui trouvons simultanément deux autres caractères, qui devaient, par la suite, disparaître avec le premier :

D'abord une architecture générale. Elle comporte autre chose que cette phrase unique, de longueur incertaine, interminablement répétée, qui allait subsister seule au terme de l'évolution : la danse obéit à un plan d'ensemble; deux parties complémentaires s'y succèdent, caractérisées chacune par un type de mouvement, et réglées en durée par la musique : à la forme mélodique précise correspond une forme précise en mouvement. D'autre part et corrélativement, l'exécution de la danse est collective. (L'interdépendance entre forme mélodique et forme en mouvement apparaissait déjà, à un degré moindre, dans la danse de l'informatrice précédente, vestige probable de danse collective).

Que fait le loup en tout ceci ? Pourquoi donne-t-il son nom à la danse ? Pourquoi est-il question de lui dans ces deux chansons, dont l'une le moque et l'autre le fait mourir, percé de coups ? Quel rapport entre lui et le « l'ambour au pied » ? Nous l'avons souvent demandé aux vieux danseurs sans obtenir de réponse fondée. En fait, ils figurent, « sans doute que le loup faisait comme ça », nous ont répondu quelques-uns, mi-riants, mi-sérieux. Il semble bien pourtant que deux d'entre eux nous aient fourni l'explication :

C'est d'abord M. Bouterrou (coiffeur à Châteauneuf-du-Faou, né en 1880) selon qui, pour donner à la danse son plein effet, on l'exécutait sur une pierre plate, avec des sabots cloutés. Les bergers s'y livraient

aux champs, car le bruit qu'elle produisait effrayait les loups. Il est vraisemblable qu'en ce cas, la danse, faite par un très petit nombre d'individus, se bornait à répéter indéfiniment la phrase à bruit de claquettes dont nous avons donné plus haut l'analyse.

C'est d'autre part M. François Ropars, né en 1862, cultivateur à Coadigou, en Poullaouen, dont le récit, comme celui de Mme Coyal, se rapporte à une époque déjà lointaine. M. Ropars évoque lui aussi une danse chantée (il n'a pas souvenir des chansons) et exécutée en groupe. La première partie était une rommeuse ne lui permettant pas d'esquisser une démonstration). A une question que nous lui posions sur le recours au bruit pour faire fuir les loups, M. Ropars répondit d'abord que c'était plutôt les sangliers qu'on éloignait ainsi. Pourtant, un moment plus tard, il nous raconta de lui-même comment les choses se passaient lorsqu'un loup était signalé aux abords d'un village. La nouvelle aussitôt volait :

« On l'a vu dans cette lande... il a passé dans ce eroux... il a gagné le bois... », et les personnes que la rommeuse avait assemblées, se prenant par la main, formaient la ronde pour « danser au loup ». « On s'y mettait le plus nombreux possible, pour faire beaucoup de bruit. » Il faut croire que le moyen était efficace; ou que les troupeaux étaient bien gardés, car une tradition plaisante, que M. Ropars tient de ses aînés, voulait que le loup, pour se nourrir, fût réduit à gratter le sol des prairies et à se gaver de boue, qui lui remplissait le ventre pour huit jours.

Faire du bruit — au moins un certain type de bruit — a toujours passé pour un moyen d'inquiéter le loup et de l'empêcher d'approcher. Ce pourrait bien avoir été une raison d'être de notre danse. L'explication rend bien compte de la nature des mouvements et de l'importance traditionnellement attachée à leur sonorité, même aujourd'hui qu'on n'en sait plus l'utilité première. Elle éclaire le nom de la danse, aide à comprendre son déclin et son évolution finale. Il est vrai qu'elle fait naître d'autres questions. Les pour sortirai du cadre de cet article et serait d'ailleurs bien inutile : les lousps s'en sont allés, et les témoins d'un certain passé avec eux. Ceux qui éloignaient en dansant la bête redoublée, ne sont plus là pour nous répondre.

H. et J.-M. GUILCHER.



II

La très ancienne danse du Trihory de Basse-Bretagne

par Pierre HÉLIAS

Il semble que les quinzième et seizième siècles aient été la période de gloire d'une danse particulière à la Bretagne, spécialement au pays bretonnant, dont le nom se trouve souvent cité sous les orthographes diverses de trihory, triory, triori, tricori et trioly. Tout porte à croire que sa première vogue, hors de Bretagne, a été due à la double accession de notre duchesse Anne au trône de France. Elle avait emmené à sa cour des chanteurs et ménestrels de son pays, qu'elle préférait à tous autres au point de susciter des jalousies tenaces dont l'écho nous est parvenu à travers un recueil de Noël publié, vers 1620, par Jean DANIEL, organisiste et chapelain de Saint-Pierre d'Angers, plus connu sous le nom de Maître Jean MITOU.

NOËL EN BRETON QUI PARLE FRANÇAIS.

En effet, dans ce recueil, nous trouvons une pièce, au numéro 21, qui s'intitule *Sur le trihory de Basse-Bretagne, Noël en breton qui parle français*. Elle tourne en dérision quatre ménestrels de la reine dont les noms entrent dans le refrain et qui auraient parlé, les pauvres diables, un français très contestable, fortement contaminé de breton armoricain. Ce Noël parodique est très intéressant pour nous à plus d'un titre, mais surtout parce qu'il décaque le texte chanté qui accompagnait la fameuse danse bretonne. Malheureusement, maître MITOU, pourtant musicien de métier, n'a pas jugé bon de transcrire la musique, si bien que nous en sommes réduits au rythme et aux rimes du texte pour reconnaître l'allure de la danse, ce qui est insuffisant. Quoi qu'il en soit, voici le décalque du refrain qui nous montre les quatre compères excitant mutuellement leur inspiration pour composer un chant de danse en l'honneur de la Vierge et de l'Enfant nouveau-né :

Tyvonnet et Mathery, Hervé, Henry,
Trudaine,

Faison en ung chantery

Ug beau hery,

Gené et joly,

Knet demain :

Noël !

Suivent sept refrains macaroniques où apparaissent des mots bretons parmi les plus connus des non-bretonnants de l'époque, en particulier le *trandoué* qui a fini par désigner les Biscouens. Les ménestrels apportent à l'Enfant Jésus chapeau de Cornouache (Cornouaille), bon barat, le guyne mat à plaine, et ils sonnent le tri-

hory pour lui et sa mère, l'anguilloset (l'accouchée : an gwifoudet). Voici le cinquième couplet :

Je porty ma flageolet
Et ma muset,
Et sonneray d'atache
Trihory joly dehet,
Languilloset.
G'iray comment un yache
Je ferry danser Mary
Avecques luy,
Dondaine.
Joseph sera endormy,
Le bon homny
N'est pas trop saie,
Tyvonnet.

Ces textes parodiques amènent plusieurs remarques. Ernault est d'accord avec La Villemarqué (Rev. Celt. 1895) pour reconnaître, dans le hery du refrain le mot c'heari (jeu), trihory signifiant pour eux trois jeux (cf. infra). Mais l'auteur du *Barzaz Breiz* voit dans *trudaine* une déformation de *truez din* (pitié de moi) et dans *dehet* la forme verbale *deuet* (venez). Mais Ernault rapproche *trudaine* de *dondaine*, ritournelle sans plus, et reconnaît dans *dehet* le vieux français *de hait* (de bon cœur). Je note, pour ma part, la dominante voisine du *soù* l, qui parodie, à mon sens, l'accent de la musique et l'airéité de la voix. On peut reconnaître aussi les effets de rimes intérieures qui sont peut-être un rappel ironique du vers moyen-breton :

Tyvonnet et Mathery, Hervé, Henry

surtout si l'on suppose que la disposition des vers n'est pas très juste et si l'on s'avise de réunir en un seul les deux premiers du couplet :

Je porty ma flageolet et ma muset.

Que les vers soient de 7 ou de 11, nous y trouvons notre compte, car le sept syllabes est très connu dans nos airs de danse, comme cet alexandre (en avant-deux) recueilli par Sauvé (Rev. Celt. V, 184) :

N'en eus nemet sur gwanig,

Kar plac'h rankan de gavet.

Ha pa lakeign me arc'hant

me arc'hant

me arc'hant

Ha pa lakeign me arc'hant,

Kankein kavet anan gant.

et que je me permets de traduire, pour les non-bretonnants :

Je ne possède qu'un sou,
J'en veux fille à mon goût,
Et si j'y mets mon argent,
mon argent,
mon argent,
Et si j'y mets mon argent,
J'en veux une au corps gent.

D'autre part, Ernault cite une lettre de Trévédy dans laquelle celui-ci se réfère à une danse trégoroise, encore en usage à Pléhédal en 1895, sur deux vers de 11 alternant avec deux vers de 10 :

Taché piché logodenn d'eur bod, d'eur bod.
Taché piché logodenn d'eur bod dreüs
War i gein ha war i gof, d'eur bod, d'eur bod,
War i gein ha war i gof, d'eur bod dreüs.

Les amateurs de danses bretonnes auront reconnu dans ces deux exemples les rythmes de plusieurs danses encore exécutées aujourd'hui et qui font vraisemblablement partie de la descendance adulterée du tribery. Il n'empêche que maître MITOU eût été bien inspiré de nous transmettre la musique. Nous demeurons sur notre faim.

QUELQUES AUTRES TÊMOIGNAGES.

D'autres auteurs viennent à notre secours et la figure du tribery se précise quelque peu. Noël DU FAILL établit une distinction entre le passepiéd de Haute-Bretagne et le tribery, dont il fait une spécialité des Bas-Bretons, ce qui corrobore ce que nous savons par ailleurs. Par lui, on apprend que les Bretons avaient une solide réputation de bons danseurs, bien que l'on fit autour d'eux la conspiration du silence et une campagne de dénigrement :

« Polygame, alors, pour défendre la danse du tribery, saltatio trichorica, et l'honneur de long temps acquis à la Bretagne, combien que par une jalouise les certains volans l'eyent ravalé et cédé. » (Musique d'Entrappel).

Remarquons, en passant, que la saltatio trichorica (danse à trois chœurs) donnée par DU FAILL pour l'origine du tribery, vient à l'appui de l'interprétation bretonne trois feux (tri chœur) et confirme la valeur cérémonielle et religieuse de la célèbre danse. Nous aurons à en reparler.

Le conteur breton insiste, d'ailleurs, sur le caractère tripe et nous ouvre d'autres perspectives : « Mais, à la musique, tout ainsi que le nombre de trois est vénérable entre ceux qui ont fureté et fouillé aux secrets de la théologie, aussi la danse du tribery est trois fois plus magistrale et gaillarde que nulle autre, n'en déplaise aux apostolés et mesures graves par lesquelles Agamemnon essaya recentir la chasteté de sa femme Clytemnestre. »

Et quand il parle d'un « tribery en plate forme et le carole de même à trois pas un saut », c'est une indication de valeur pour le chorégraphe comme pour celui qui voudrait disserter sur la signification transcendante du chiffre trois.

Je ne puis m'empêcher d'ébaucher, à ce propos et à

tout hasard, un tableau de Gauguin (1888) appelé *La ronde des trois bretonnes* et qui montre trois petite filles de Pont-Aven, dansant avec des visages d'une exceptionnelle gravité. Je me rappelle aussi une ronde à texte descriptif recueillie par Luzel (Soniou, II, 104/5) :

Disul me am boa
Disul me am bo,
Tri amoureux iaouank
Da zansal war eun dro.

Dansal etre daou,
Tremen a-biaou,
Dansal etre tri
Tremen bep hini.

Et si vous me demandez quel est le rapport exact de cette ronde avec le tribery, je vous répondrai que je n'en sais rien.

Bonaventure DES PERIERS mentionne le tribery comme la danse bretonne par excellence. RABELAIS lui fait place dans son catalogue des danses régionales et en dit, en outre, ceci : « Les ménestriers sonnèrent un branle auquel toutes ces dames se mirent à danser, et trourèrent toutes leurs robes et cottes par devant. Lors, se mirent à faire gambades et souplesses de sorte qu'elles jetèrent les pieds jusques au plafond » (cité par Curt Sachs : *Histoire de la danse*, p. 179). Cette description amènerait volontiers à reconnaître dans le tribery l'ancêtre du cancan.

Nous avons encore le témoignage du grand chirurgien Ambroise PARÉ, dans sa relation de son voyage en Bretagne (1548) : « Monsieur d'Erampes, pour donner passe-temps et plaisir à mes dits seigneurs de Rohan et de Laval, faisait venir aux festes quantité de filles villageoises pour chanter des chansons en bas-breton, et leur harmonie étoit de coaxer comme grenouilles lorsqu'elles sont en amour. Davantage, leur faisait danser le tribery de Bretagne; ce n'était sans bien remuer les pieds et fesses. Il les faisait moult bon ouïr et voir. » On peut voir aussi que les fêtes folkloriques ne sont pas une invention moderne.

La conclusion la plus nette que nous pouvons tirer de ces descriptions sommaires est que le tribery était incontestablement une danse haute, très haute. D'autre part, les deux derniers auteurs cités nous feraient croire qu'il s'exécutait volontiers sans la participation des hommes. Cela n'est pas pour nous étonner. À la campagne, la séparation des sexes était souvent une règle. En 1831 encore BOUCHER DE PERTHES nous décrit ainsi le jabadao, danse réputée infernale :

« Une de leurs danses, le jabadao (sic), lorsqu'elle est formée par un grand nombre d'individus, ne manque pas de grâce et même de majesté. Un premier cercle est composé tout entier d'hommes, le deuxième de femmes et ainsi de suite. Ils sont à quelque distance les uns des autres, leurs mains mêmes ne se rapprochent pas, un croira presque voir une pompe religieuse. » (Chants armoricains, p. 187). Le tribery aurait-il été, à l'origine, une danse à trois cercles? Un autre auteur, le plus important peut-être, va nous donner un aperçu son de cloche.

L'ORCHESOGRAFIE DE THOINOT-ARBEAU (1889).

En 1889 parut un livre qui constitue le recueil le plus précieux que nous ayons concernant les danses populaires du seizième siècle en France. Il s'agit de l'*Orchesographie* de Thoinot-Arbeau. L'auteur, de son vrai nom meistre Taburot, chanoine de Langres, y étudie le tribery de Basse-Bretagne. Dans cet ouvrage, on peut lire que « Lucien et Julius Polix parient d'une danse trierie, composée de trois chœurs et assemblée de vieux, d'adolescents et jeunes enfants qui chantaient nous avons été, nous sommes et nous serons ». C'est là une référence intéressante sur les trois chœurs ou les trois jeux, et il faut la verser au dossier de l'origine du nom. Plus loin, l'auteur indique que « les Bretons dansent le branle qu'ils appellent le tribery ou passepiéd ». Le vieux Thoinot-Arbeau connaissait parfaitement la signification des termes qu'il emploie, étant un technicien, nous devons admettre que le tribery était effectivement un branle spécial du style passepiéd. Et voici la page où il donne la tablature et la chorégraphie du

TRIBERY DE BRETAGNE

Ce branle est peu ou point pratiqué par deçà : s'il vous advient quelque jour de le danser, ce sera par mesure binaire légère, ainsi que cette tablature vous le montre. Je l'ai autrefois appris à danser d'un jeune breton, lequel demeurerait avec moi reciter à Poitiers.

Tablature du branle appelé tribery
Air de ce branle



Mouvements pour ce branle tribery

Pied gauche largi — pied droit approché — pied gauche largi — pied en l'air gauche (ces quatre pas équivalent à double gauche) — saut à gauche, à pieds joints — pied en l'air gauche — pied en l'air droit — pied en l'air gauche.

Et ainsi vous continuerez en répétant les mouvements comme dessus.

En lieu des trois pieds en l'air qui sont à la fin de ce tribery, vous vous tiendrez ferme sur les bouts de vosorteils et, remuant vos talons joints, en lieu du marquée pied gauche, remuez vos deux talons à droit, et, en lieu du marquée pied droit, remuez vos deux talons à gauche, et, en lieu des deux derniers pied en l'air gauche, remuez vos talons à droit, en levant en même instant votre pied gauche en l'air, et afin que le vœux plus clairement à Poël, vous donnerai la tablature des trois dernières notes de l'air ci-dessus.



1. hausse talon droit
2. hausse talon gauche
3. hausse talon droit

En faisant ce dernier hausse talon, en même instant faut faire un pied en l'air.

Malgré le caractère succinct de ces indications, il faut avouer que c'est là ce que nous avons de plus net et de plus certain concernant la célèbre danse bretonne, telle qu'elle était exécutée au milieu du seizième siècle.

EVOLUTION DU TRIBERY.

Les danseurs bretons commencent un de leurs plus grands triomphes à Bayonne, peu avant la Saint-Barthélémy. Devant la reine Catherine de Médicis et toute sa cour, ils vainquirent les Bisayens, danseurs de mœurs. On a de bonnes raisons de penser que ce fut dans l'exécution du tribery. À l'extrême fin du siècle, le fameux passe-pied conservait encore sa réputation. Le *Journal de l'Estelle* cite une lettre du roi Henri IV à M. du Plessis Morvay, en date de Fontainebleau, novembre 1597, dont le post-scriptum précise : « Je serai le 16 du prochain à Blois, sans faillir, bien résolu d'apprendre le passepiéd de Bretagne. »

Le roi Henri, enragé danseur s'il en fut, ne cessa d'introduire à la cour les danses villageoises et notre passepiéd, que la reine Anne avait été impuissante à lui donner, lui doit sa consécration définitive. Il lui doit aussi, forcément, d'avoir précipité son évolution dans le sens courtlois. C'est un passepiéd breton assés et désignant qu'admire Mme de Sévigné le 3 août 1671, lorsque MM. de Locmaria (le fils du fameux « marquis brun » de Guérand) et Coëlogon, avec deux bretonnes, « dansèrent des passepiéd merveilleux d'un air que nos bons danseurs n'ont pas à beaucoup près : ils y font des pas de Bobémien et de Bas-Bretons avec une délicatesse et une justesse qui charment. Les violons et les passepiéd de la cour font mal au cœur au prix de ceux-là. C'est quelque chose d'extraordinaire : ils font cent pas différents, mais toujours cette cadence courte et juste ».

Notons que le passepiéd breton s'exécute tel en forme de quadrille et qu'il utilise cent pas différents. Notons aussi que le nom de tribery a disparu. Mais la marquette nous fait savoir que les violons et les passepiéd de la cour ne peuvent luffer contre le style inimitable des Bretons. Et cependant, le passepiéd de Locmaria-Coëlogon avait dû subir déjà des influences courtloises. Quatorze jours plus tard (19 août 1671) l'épistolier écrit de nouveau : « Il y avait dimanche un bal. Il y avait une Basse Bretagne qu'on nous avait assuré qui levait la paille : ma foi, elle était ridicule et faisait des haut-le-cœur qui nous faisaient éclater de rire. » Il est vraisemblable que la Basse-Bretagne en question, qui dansait par haut comme les filles villageoises que vit Ambroise Paré, arrivait droit de sa campagne et exécutait un passepiéd plus authentique et plus traditionnel, plus rude aussi, plus près de ses origines.

Lauré Fonta, dans sa préface à la réédition de l'*Orchesographie*, caractérise cette évolution du tribery et son avatar louis-quinze : « C'était une danse rude, à mesure binaire légère et coquettement enjouée de pas la tonalité même avec laquelle le pied gauche, toujours tenu comme une patte de jeune chat. Sous Louis XV, et Louis XVI, sa mesure devint ternaire. Tout en conservant dans sa forme continue ce mouvement rapide du même pied qui passe toujours devant, il adapta le pas

d'une espèce de menuet très vif, dont le rythme admettait la syncope, alors que le menuet véritable l'excluait. Ce mouvement félin du pied gauche, qui faisait le charme du trihory et constituait une part du secret du breton, s'est conservé dans certains de nos pachs-actuels, privilèges des fins danseurs.

Ainsi le trihory breton s'est-il modifié par l'influence courtoise, tout en conservant certaines caractéristiques inimitables. Ayant passé par la cour, il revint dans les compagnies enrichies, affaibli sans doute et poli, diversifié aussi. Avant perdu son nom, il s'est fragmenté en de nombreuses danses de terroir dans lesquelles, aujourd'hui encore, on retrouve facilement son ombre. De ses origines religieuses et cérémonielles qui en faisaient peut-être une ronde de fertilité, il a passé peu à peu à l'état de divertissement, non sans garder cette force nerveuse qui participe toujours un peu du délire sacré.

Qu'on veuille bien excuser ces notes hâtives sur un sujet qui se prête fort mal à un exposé clair. J'ai voulu simplement rassembler, à l'intention des Bretons qui s'intéressent à leurs danses, des documents majeurs qu'il ne leur est pas toujours facile de consulter. Au reste, je ne suis pas un savant et mes connaissances musicales sont trop rudimentaires pour me permettre d'inventorier avec quelque profit les musiques bretonnes qui ont été recueillies jusqu'à ce jour et parmi lesquelles on pourrait sans doute retrouver l'air du trihory de Basse-Bretagne. Je suis persuadé, d'ailleurs, que ce trihory a revêtu, simultanément et successivement, diverses variantes et figures. Reconstituer une ou plusieurs de celles-ci ne devrait pas être impossible. Mais c'est l'affaire des musiciens et des chorégraphes. Je m'en remets à eux.

Pierre HELIAS.

Georges DUHAMEL ET LE BILINGUISME

Dans le Figaro Littéraire du 11 juin, M. Georges Duhamel parle du bilinguisme franco-anglais en des termes fort violents. Nous aussi, enseignants ecclésiastiques, nous avons, dans notre immense majorité, déclaré notre hostilité à ce bilinguisme, et qu'il est envisagé par ceux qui s'en sont faits récemment les promoteurs. Pourquoi faut-il donc que M. Duhamel nous semble également, et profite de cette charge nouvelle pour reprendre celle qu'il poussa jadis contre la loi Deixonne ?

Sans doute parce qu'effectivement pour lui il n'y a qu'un seul et même problème. M. Duhamel ne parle que de surmenage scolaire. Il est là sur un terrain très solide, et nous ne serons les derniers à lui reprocher cette sollicitude. Comment ne pas considérer comme une agression toute discipline nouvelle qui vient heurter les capots du temps déjà pichés de rigueur, imposition des cerveaux déjà encombrés de trop de matières ? Mais, à bien y réfléchir, le bel argument que voilà ! Au nom de la déficiente organisation actuelle, refuser toute innovation ! Nos enfants souffrent d'un enseignement mal conçu : ne touchez donc rien, ce serait pire !

La vérité, c'est que M. Duhamel nous connaît fort mal. Il ignore que, depuis cinq ans, nous avons affirmé un principe pédagogique inamovible : l'enseignement des langues régionales n'est pas une discipline supplémentaire, c'est un outil de formation intellectuelle et morale. C'a été la notre seul argument professionnel, et nous nous sommes efforcés tout simplement d'inscrire dans notre enseignement ce point de vue humanité et constructeur. Quand nous nous sommes opposés au bilinguisme franco-anglais, nous n'avons jamais parlé de surcharger des programmes. Nous avons raisonné en pédagogues : nous avons dénoncé les dangers moraux d'une entreprise sans doute de très bonne foi, mais qui risque d'accentuer ce grand mal du déracinement dont souffre notre jeunesse.

Et c'est ici que nous touchons le « fond de la question ». M. Duhamel peut affirmer le sympathie qu'il porte à la civilisation de nos provinces. De cette sympathie, nous n'avons jamais douté. Mais cette civilisation est en péril, et avec elle beaucoup de richesses linguistiques à quel nous sommes attachés. N'est-ce pas la condamner à mort, que de lui donner ce seul espoir de l'enseignement supérieur, de la réserver à quelques spécialistes, et bientôt à quelques archéologues ? M.

Duhamel aime en dilettante. Nous sommes, nous, dans le combat contre l'inculture. Ce n'est pas au niveau de l'enseignement supérieur que ce combat est mené. C'est à l'école primaire, d'abord, que nous arrivons des enfants porteurs de ce message des générations, de ces formes de pensées que tout pédagogue a le devoir de respecter.

Le bel argument, aussi, de s'appuyer sur le prétendu échec de la loi Deixonne ! Charles Campoux a traité ici de cet « échec ». Qu'il nous suffise d'ajouter que la loi Deixonne, que nous avons défendue, a donné exactement ce qu'elle devait donner, introduisant dans un système d'enseignement qui progresse suivant le principe additionnel, il a fallu s'aider de sa portée morale pour aller plus loin qu'elle. Ce travail ne s'explique pas en termes de statistiques. Il s'agit d'une entreprise de longue haleine pour convaincre nos collègues et l'opinion publique qu'on n'enseigne pas à l'enfant, mais à partir de l'enfant. Que les langues régionales sont le signe sensible d'une personnalité qu'il faut enrichir, élargir et non heurter.

M. Duhamel parle en académicien. Nous parlons en pédagogues.

Robert LAFONT.

(Bulletin Pédagogique de l'Institut d'Etudes Occitanes, n° 28, mai-juin 1966.)

DISQUES BRETONS. — La Maison Wolf (Mouez Breiz, Quimper) vient de faire paraître deux nouveaux microsillons 45 tours :

Numéro 4502 : Et Miliner yasank, Et plah en un anklia, Dinzel-mé, me moun, Tachant e arria en han, Chanzons populaires rannegones interprétées par Zeig Morjaret ;

Numéro 4504 : Gavotte des Montagnes, Dans a-dal, An Hollala, Gavotte de Feunstant, Bal Sud-Corneuville, somées par J. Ropars et P. Ouilha.

Catalogue des disques Mouez Breiz sur demande : M. Wolf-Le Noah, 8, rue d'Asier, Quimper.

Avis aux Editeurs. — Ar Fals ammonna la parution de tous les bons disques dont on lui aura fait le service.

Documents sur l'art breton :

La décoration du mobilier



Photo Charles LE ROUX

Panneau central d'un coffre du Léon, daté de 1607

KELEIER

FONDATION CULTURELLE BRETONNE. — La Collecte de la quatrième Journée de la Langue Bretonne et le produit des Quêtes faites à l'occasion des diverses Fêtes folkloriques de l'été ont procuré plus de deux millions de francs à la F.C.B. Gouvernennou d'Ar Obed'hou! Félicitations aux Cercles pour leur dévouement à la cause de la Langue Bretonne. Grâce aux fonds collectés, les Cours de breton disposeront l'an prochain d'un peu plus de matériel pédagogique.

JEUNESSE ETUDIANTE BRETONNE. — Dans une résolution adoptée le 24 avril dernier, la J.E.B. a demandé à Rennes, de consulter les organisations affiliées aux son projet d'une vaste campagne populaire en faveur de l'aménagement et de l'équipement de la loi du 11 janvier 1961 et s'est engagé à mettre à la disposition des organisateurs de cette campagne tous les moyens dont disposent les Etudiants Bretons.

AR SONER a reproduit la Lettre à un Illétre, de P. Hélias, et un tirage spécial en sera fait, par la F.C.B., en vue de faire courir et de vulgariser rapidement dans les milieux enseignants. On peut réserver des numéros en écrivant au Secrétaire de la F.C.B., B.P. 17, Brest (Gratuit); fixer le nombre d'exemplaires.

TECHNOLOGIQUE. — Notre Président, M. LE SCAEC'H, nous communique la correspondance échangée avec un linguiste de Technologique qui étudie le breton. Nous publierons ultérieurement des extraits des lettres de ce jolissant ami de la Bretagne et de la langue Bretonne.

PREMIER CONCOURS-ENQUETE ETHNOGRAPHIQUE DE L'I.L.O. — L'Institut d'Etudes Occidentales organise un grand Concours inter-cercles de Langues d'O.C. à l'intention des élèves des Académies de Montpellier, Toulouse et Bordeaux. Ce premier Concours reprend le questionnaire numéro 4 d'Ar Falz, sur les Champs et Chemins.

Le quatrième Stage de Pédagogie et de Culture Populaire Occidentale aura lieu au Collège d'Uzés (Gard) les 2, 3, 4 et 5 septembre prochain.

NOUVELLE FORMULE D'AR FALZ. — Nous n'avons pas encore pu réaliser entièrement le programme défini en décembre dernier, dans la circulaire adressée à nos Amis et Adhérents. Toutes les rubriques envisagées n'ont pu être ouvertes. C'est à la fois une question d'organisation et de régularité de la collaboration, et une question de place, donc de ressources. Cependant, de l'avis de tous, Ar Falz est, en nos progrès, tant par la vérité que par la valeur des articles publiés. Les lettres reçues nous apportent l'écho de la satisfaction générale de nos lecteurs. Nous sommes très sensibles aux encouragements qui nous ont été adressés et les suggestions qui nous ont été communiquées ont été notées. Dans toute la mesure du possible, nous en tiendrons compte.

Une question: les numéros d'Ar Falz, vous parviennent-ils en bon état (ils sont expédiés sous grande bande)?

Partie scolaire. — Nous rappelons aux Enseignants que nous procédons à un tirage à part de nos Sols et Brezonnig et qu'ils peuvent nous demander des fascicules en nombre. — Le prochain cahier paraîtra à la rentrée. Il sera possible de tirer des fascicules en Vannetais; nous attendons textes et leçons.

A Propos de « Kanemp laouen ». — « J'ai été extrêmement intéressé par les Chants de Kanemp laouen. Je n'en connais malheureusement que la musique, mais elle est si belle, si courtoise avec ses rythmes 3/4 et 2/4, ou 6/8 et 3/8 parfois et son mode ascendant de ré qui retentit si fortement. J'aimerais savoir lesquelles sont vraiment populaires. Nag en tu all sa. Béris et Gwerc Penmarc'h maniquent particulièrement, car nous avons ici, en Provence, des thèmes musicaux voisins (non Provençaux d'origine d'ailleurs). Je vous rappelle de chercher à faire de votre revue un véritable instrument de culture Bretonne. » Mlle M. D., professeur de langue et littérature provençales.

— Plus on a lemm Ar Falz. Kadenit eo ho labour arvi buatae Breiz ha studt e vrian frouez ho stroudennoù. — A. A.

— Gour'hemennou evit an niverennou-bredereiz: labour val, labour dreist! — J. C.

— Goump'imat a ran e vo savet'ho yer gadeo'h'choù dreist-hañ, hag e savan va zok pa vleit kement ho peus gret ho-h-unan-pean bete-treman. N'ho'h ankouned'hoù ket ar bloaz-mañ, hag ho skolezella rin eun tamant' muioc'h. — J. C.

P'An Gwep UFOLEA. — Félicitations pour le dernier numéro d'Ar Falz, de nous adresser pour notre Groupe, le montant de six abonnements. Nous adresser les numéros sous la même bande; je me charge de les distribuer à nos garcs et à nos jeunes filles, et ainsi Ar Falz sera lu dans une vingtaine de familles de la localité. — Les articles en breton de P. H. sont particulièrement appréciés.

Un théâtre breton de marionnettes

Le Théâtre suppose d'abord un nombre assez important de bons acteurs, des salles en assez convenables, des décors corrects... et ce sont là des éléments qui comptent d'autant plus qu'ils se traduisent par des mises de fonds... confortables. Le mouvement culturel ne semble pas actuellement assez avancé pour atteindre un pareil objectif, et nous craignons qu'un débord des troupes locales (Amicales Laïques, Patronages...) nous ne sommes pas à la veille de voir des groupes valables donner chaque semaine des séances dans nos petites bourgades ou nos hameaux isolés... (Sobolovitch que nous nous trompons.)

Ainsi pourquoi pas un Théâtre de Marionnettes, entièrement en breton, accessible d'emblée aux enfants et même aux adultes?

Les traits seraient à la portée de n'importe quel Cercle; les amateurs n'ont pas besoin d'être nombreux (trois ou quatre par « troupe »). Les personnages à créer existent déjà dans le folklore local, et dans le répertoire de la Radio régionale (Jakes Kroc'hon, Gwidoù Vhan, Leudig, Katalag, hag all...). Le labeur au point de quelques schémas serait un exercice passionnant pour les « acteurs », et le répertoire ne faudrait pas à évincer des bonnes histoires qui ont toujours cours dans nos campagnes... On sera d'ailleurs étonné par les dispositions de contenus nés de beaucoup de nos comités, par la facilité avec laquelle ils improvisent sur un thème donné. (Il nous a été donné d'assister à des représentations de théâtre — sans aucun décor d'ailleurs — dont les scènes nous jamais été écrites; chaque acteur improvisait son rôle, suivant le thème fixé par avance, tiré d'un de nos livres « sans » à chaque représentation; il s'agissait d'une histoire d'échange des billets de 5000 francs.)

Les défenseurs du breton nous diront ce qu'ils pensent pour mettre en chantier, lors d'un prochain Stage, un théâtre breton des Marionnettes? ! ?

Au stage de Bréhec

COURS DE LANGUE BRETONNE. — Au cours Supérieur (Bretannat), on étudiera des extraits d'œuvres se rapportant à la Mer, à la Pêche, à la Vie et aux traditions des populations côtières (Thangy Malmarche; Ar Bagann; J.-F. Gidroc'h; Poèmes; P. Le Laz; Bilig; P. Hélias; Mojennoù ar Mot).

Cours de Danse. — Concours assuré d'instructeurs spécialistes de danses locales. Journée du 24 août, consacrée au Tcherz, avec Mme Daniel.

Journée de l'École Moderne (2 septembre), avec R. Daniel (Quimper); les méthodes de l'École moderne appliquées en Bretagne; technique artistique; démonstrations de travaux livres.

MUSIQUE POPULAIRE BRETONNE

Formons des Bagadou scolaires

MÉTHODE DE PRACTICE

(III)

Le détail du practice est maintenant connu et l'élève sonneur qui travaillera sérieusement à raison de quinze ou vingt minutes par jour ne tardera pas à faire de rapides progrès et sera bientôt en mesure d'inspecter les airs suivants relevés en raison de leur simplicité.

Les élèves de musique étant très nombreux, nous nous contenterons désormais d'une façon générale, de donner les titres de Bagad devant donc se procurer les recueils suivants:

- 1° Sont 'la Sparré! (Jed Le Perren), édition B.A.S. (édition originale quitoise; édition de luxe: 300 francs); adresser à M. Robert Marie, rue Mappertuis, Rennes. — Référence: S.
- 2° Petit no B.A.S. (Qu'est-ce que la B.A.S.); 100 francs; même adresse. — Référence: B.A.S.
- 3° Chants et Brés (Polg Mouarret); 300 francs; même adresse. — Référence: D.

I - EXERCICES D'APPLICATION

NE COMPORTANT QUE LES NOTES: LA - LY - DO - RE - MI - FA

- a) Bole Kadioual (Marche de Cadoual); première phrase: S, page 7.
- b) Larcid Sant-Yves (Larcid de Saint-Yves), en entier: S, page 18.
- c) Ton-bale B.A.S. (Marche de la B.A.S.); S, page 2.
- d) Bole Fosen (Marche de Fosenant); première phrase: B, page 43.
- e) En eur vont pent un hent (En cheminant), première phrase: B, page 40.
- f) Gavottes de Pont-Aven (Gavottes de Pont-Aven), numéros 66-67, S, page 27.

II - EXERCICES D'APPLICATION SUR LES NOTES: LA - SI - DO - RE - MI - FA - SOL

- a) Bole Kemper (Marche de Quimper), deux phrases, B.A.S., page 11.
- b) Bole Pont-n'Abod (Marche de Pont-l'Abbé), première phrase: B, page 70.
- c) Marche de Plumélion, en entier, dans Ar Soner, avril 1964.
- d) Brezonnig ar Zoner (Les notes du Zonneur); B, page 44.
- e) Euz mont d'ez iliz (Pour aller à l'église), en entier: B, page 11.
- f) Bole Kerenn Rostren (Marche de la Kerenn de Rostren), première phrase: B, page 11.

III - LES NOTES DE SEPARATION ET D'ORNEMENTATION

N'est-il pas prématuré d'aborder cette question si délicate, mais si importante? Je pense qu'il est utile d'en toucher un mot dès la troisième leçon de ce Cours pour Débutants, en attendant la parution d'une étude plus détaillée dans un prochain numéro d'Ar Falz.

Si le joueur de pratique peut, tout comme le sonneur de bombarde ou le joueur de pippen, détacher une série de notes équivalentes: SI - SI - MI - MI, etc., pas de petits coups de langue, il n'en est pas de même pour le Zonneur. Sous une légère pression de l'index gauche, l'air rimaqué dans la poche arrivera au larynx en quantité continue et égale. L'anche vibrera donc d'une façon continue, elle cessera avec la conséquence suivante: quatre FA-notées seront rendus par un FA-roude.

Pour détacher ces quatre notes sur le larynx, le Zonneur en est réduit à exécuter:

FA - si - FA - si - FA - si - FA.

Cet artifice sera nécessaire chaque fois que le sonneur rencontrera deux ou plusieurs notes égales, non liées. Ces petites notes très, très rapides, qui ne comptent pas dans la mesure, sont souvent appelées notes de séparation, mais il faut préférer le nom de notes d'ornementation.



IV - PLAN A SUIVRE

POUR UNE REPETITION DE 40 à 45 MINUTES

- 1° Accord parfait: SI - RE - FA - SI. SE - SE - RE - FA - SI.
- 2° Quelques gammes. — Chaque note sera jouée sur quinze temps, puis sur deux, enfin sur un seul temps.
- 3° Dix minutes de solfège (pas de véritables progrès possibles sans un minimum de solfège).
- 4° Exercices deux d'après une progression soigneusement établie; services d'application: aura comme ne présentera pas d'être difficile, que celles étudiées soigneusement (marches et mélodies). — Voir nos Leçons.

Pierre LAVANANT, Instituteur public, Lycée Anatole Le Bras, Saint-Brieuc.

LE FOLKLORE DANS NOS SOCIÉTÉS LAÏQUES

COTES-DU-NORD

Nous sommes depuis quatre mois à une véritable élection de Groupes Folkloriques Laïques dans le département des Côtes-du-Nord.

Après les Piqueurs de Noyal (le plus ancien de nos Groupes) — après les Brezonnig du Lézé, Le Bras (Baton-Breton) et de l'Amicale Laïque de Guisquamp — après le Groupe Scolaire de Kerandj-Ploumilliau, — voici que vient de se constituer un cercle en voie de constitution.

— A Dinan, le Cercle Celtique de l'École des Fontaines, sous l'impulsion de M. LAURENT, Inspecteur de l'Enseignement Primaire, et de nos Collègues MM. CLAYERS, Directeur de l'École, Louis LAVANANT, directeur technique du groupe, et COLLOBERT.

À Saint-Brieuc, le Cercle Folklorique de l'École Laïque, sous la direction de M. P. Oudet, Directeur de l'École Normale d'Instituteurs et Président de l'Amicale, et de M. PERRIN-NHIS, Professeur à l'École Cœur.

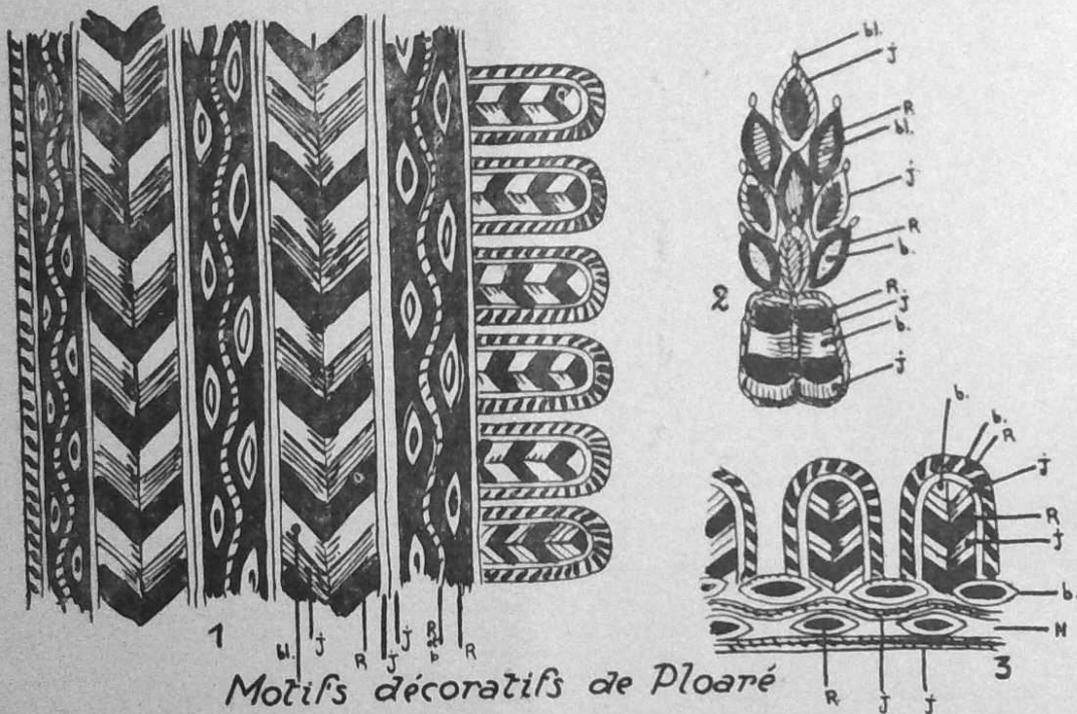
À Lézard, un Bagad scolaire, dont la mise sur pied a été décidée au sein de l'Amicale Laïque.

Il conviendrait de signaler par ailleurs que le Cercle Folklorique de l'École de Lézé, a été présent pour la première fois lors des Groupes de Danse Bretonnes au cours du gala annuel des écoles patronales au Théâtre Municipal de Saint-Brieuc, le 14 juin. Nos félicitations aux jeunes danseurs et danseuses et aux animatrices du Cercle et de la Kerenn, M. BERTHELOT, Secrétaire général, Mme CARBIER, P. LAVANANT et R. CARBIER, leurs instructeurs, ainsi qu'aux élèves-sonneurs des deux « bagad » de l'École.

ARTS POPULAIRES

Les motifs décoratifs dans le costume breton

II. — PLOARE



Motifs décoratifs de Ploaré

Clichés « Travaux du Laboratoire d'Anthropologie générale de la Faculté des Sciences de Rennes »

A Ploaré « veste et gilets sont demeurés tels qu'ils étaient à la fin du 19^e siècle. Le *chupenn* est noir, orné de broderies de soie, blanches, bleues, rouge et jaunes (fig. ci-dessous). Sa coupe est restée archaïque. Elle rappelle les « porpants » de Plougastel.

« Le gilet, bleu, est ornée de broderies; une ceinture de flanèche rouge le serre à la taille. Pour les costumes « de tous les jours », pour ceux d'usage courant, le *chupenn* est bleu, comme le gilet, et les broderies sont remplacées par des velours.

« Pour le deuil, gilet et *chupenn* sont noirs bordés de velours également noirs.

« Depuis une trentaine d'années, les broderies du *chupenn* et du gilet masculin, celles du gilet et du corselet féminin, qui sont semblables quant aux motifs et aux tons, ont pris une place de plus en plus grande.

« Le chapeau, qui était pareil à celui de Pont-l'Abbé, avec ses trois rangs de rubans et ses trois boucles, en différait cependant par le fond et par l'adjonction, autour du ruban, d'un flot de chenilles multicolores.

« Actuellement, ce chapeau est remplacé par celui de Quimper, à cette différence près qu'il a des guides flottantes, alors que celles-ci ont été supprimées à Quimper.

« La plupart du temps, ces guides et le velours du chapeau sont ornés de broderies, de paillettes dorées qui ont remplacé les chenilles et qui contribuent à donner, avec les couleurs éclatantes du gilet, du *chupenn* et de la ceinture, au costume de cette région dit « costume de glazig » ou « costume de Ploaré » une somptuosité qui en fait un des plus beaux de la Cornouaille. »

R.-Y. CRESTON: *Les Costumes des Populations Bretonnes* (tome II: *La Cornouaille*) (1).

(1) Un vol. 170 p. contenant 125 figures et 66 cartes de répartition: 1.500 francs. — S'adresser au directeur de la publication: M. P.-R. Giot, Laboratoire d'Anthropologie générale, rue du Thabor, Rennes; C.C.P. 1482-28, Rennes. — Tome premier (*Généralités*): 700 francs.



Dekvet
Skol-Hañv Ar Falz
a vo dalc'het e Breheg
eus an 20 a viz eost
betek ar 7 a viz gwengolo