

Musique bretonne

MARS/AVRIL - MEURZH/EBREL 2006 - N° 195

3,50€

Les Carnets de route d'Ifig Troadeg

Le pibroch

Esta-Fête

L'histoire du *Bro Goz Ma Zadoù*

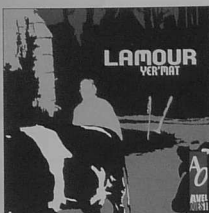
Danser en fest-noz



COOP BREIZH
NOUVEAUTÉ



Les 12 titres s'enchainent en breton, anglais, gallois et français. Les sonorités de la voix nous ramènent vers l'arrogance du grunge-punk, ou celtic-folk-rock...



Electro-dans made in breizh ! Pascal Lamour se désigne lui-même comme un électro-chaman, un sorcier de la musique électronique.



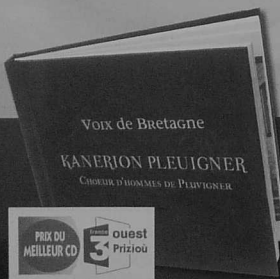
Best-of inédit. Cette compilation reflète l'esprit de ses textes et de ses thèmes.

SORTIE du Nouvel Album
de Nolwenn Korbell

Le 22 avril



Voix de Bretagne
KANERION PLEIGNER
Chœur d'hommes de Pluvigner
Prix du meilleur CD
FRANCE 3
OUEST PRIZIOÙ



www.coop-breizh.com

COOP BREIZH / Kerangwenn / F. 29540 SPÉZET

Tél. 02 98 93 83 14 / Fax 02 98 93 87 97 / E-Mail : info@coop-breizh.fr



Sommaire Taolenn

Agenda	Deiziadoù	4
Hommage	Kenavo	11
Bernard Ganne		
Point de vue	Savboent	13
Sonneur et créateur		
Musique	Sonerezh	16
Le pibroch		
Association	Kevredigezh	26
Esta-Fêc		
Histoire	Istor	28
Le Bro Gouz Ma Zadoù		
Danse	Dañs	34
Danser en fest-noz		
Rencontre	Kejadenn	39
Iñig Troadeg		
De plus près	War wel	44
Discographie 2005		
Quoi de neuf ?	Hag a nevez ?	46
Actualité du disque et du livre		

Couverture :
Iñig Troadeg (photo Gilbert Le Gall)

Pegen bourrus eo da c'hour'hemenniñ mont-maez Kamedoù-hent Iñig Troadeg ! Un eostad-mañ a raio berzh 'vat, a-drugarez d'an nerzh ha d'ar youl a skouer vat o deus heñchet mod pe vod e labour. Un oberenn splann, diardoù ha ken dalvoudus evit an holl eo. Evit ur pikol oberourien, en o zouez ar re a vo adkavet en niverenn-mañ eus Musique Bretonne, e vo an oberenn-mañ ur puilhder evit o broudañ da zerc'hel ganti.

De la vraie bèll óvraij ! Est o un grand haët qe je saluons l'isuy dez Carnets de route d'Iñig Troadeg. Cesti-ci a cheminae tra son paeyiz long dez anaey san se carteyae du qei q'il avoet desein de faèrr. I a dez vircoët sur lez rôtt vauntiers, maens poënt dan sa téstt a lu. Il a poënt jamaens dehorveyae de son idaey. Est porqei hardi de mondd, e an pemier lez ciun de Musique Bretonne poraent ben l'ansioedr e teroae dan son travalh e son essperit l'alaunt pór cheminae a lór tóm e a lór gizz.

Quel plaisir d'avoir à saluer la sortie des Carnets de route d'Iñig Troadeg, édition qui fera événement, tant la démarche est forte d'une évidente exemplarité qui a su faire fi des modes et autres courants contraires pour aller là où la passion nous mène, sans autres artifices ! De ces évidences, si difficiles à construire. De nombreux acteurs, notamment ceux à qui Musique Bretonne a ouvert ses colonnes dans ce numéro, puiseront là l'énergie nécessaire pour continuer leurs propres chemins.

Charles Quimbert

Fest-noz

MARS

Samedi 11 mars

Plouzane (29) Breizh Brothers, Hent Dall, Skrijadenn.
Cesson-Sévigné (35) Plantec, Bivoac, Ohaya.
Rennes (35) Kendirvi, Kouign Amann, Leroy-Riopel.
Bouaye (44) Les P'tits Cailloux Bleus, Toul Karr.
Sucé-sur-Erdre (44) Fest-noz "Découvertes" avec Un Chant des Choux, Marie-Françoise et Léna, Ha Daou Gozh, Pacaud et Tataré, Anglade et Chapron, Chauvin et Richard.
Nivillac (56) Gwalig, Daris Terjou.

Dimanche 12 mars

Lannion (22) Twmp Twmp, chanteurs du CCB, Trégor Gaëlic.
Plouhinec (56) A Stroll Kozh Yaouank, Jean-Claude et Enora Tréguier, Kalon e Breiz.

Jeu di 16 mars

Nantes (44) Al Loar Zu, Courant d'Airs, Ar Fur-Leray et Viz Meud.

Samedi 18 mars

Le Relecq-Kerhuon (29) Carré Manchot, Yao.
Betton (35) Hamon-Martin Quintet, Kendirvi, Les Mangousses d'Oreilles.
Dol-de-Bretagne (35) Inzhe, Bèbert Huchat et Les Vilaines Bêtes.
La Chapelle-sur-Erdre (44) Plantec, Les Baragouineurs et le bagad de Nantes.
Saint-Julien-de-Concelles (44) Fest-noz du 65^e anniversaire de Tréreau et Terroir avec Talar, Galenn, Mer-Geoffroy et Pas de Sept.

Dimanche 19 mars

Belz (56) A Stroll Kozh Yaouank.

Jeu di 23 mars

Rennes (35) Kendirvi, Yudal Combo, Les Miss Guinguettes.

Samedi 25 mars

Bain-de-Bretagne (35) Kazdall, Thejobar, Duo Du, Girard-Gilbert.
Pleuguenec (35) Inzhe.



Rennes (35) Kendirvi, Hamon-Martin Quintet, Loened Fall, Plantec, Roland Conq et Ronan Pinc, Kouign Amann, sonneurs et chanteurs...
Grandchamp-des-Fontaines (44) L'Effet Martin, Duo Thomas, Diatonik Penn Ar Bed.

Dimanche 26 mars

Plouneour-Trez (29) Après-midi dans round.
Haute-Goulaine (44) diatobal/fest-deiz scène ouverte.

AVRIL

Samedi 1^{er} avril

Gnipavas (29) Klaskerien, Louise Ebré-Iffig Flatrés
Band (56) Carré Manchot, Sonerien Du.

Dimanche 2 avril

Nantes (44) Bal de sonneurs au Conservatoire de Nantes.

Jeu di 6 avril

Rennes (35) Yudal Combo, Farouell, Tanghe-Coudroy, Rajalu-Cavaile, Faustine et Marie.

Chers organisateurs,

Nous vous rappelons que la parution dans ces pages est un service gratuit. Vos infos doivent nous parvenir avant le 10 du mois précédent la sortie de la revue (bimestrielle: parait la première semaine des mois impairs) par courrier, fax ou à l'adresse e-mail suivante: musique.bretonne@dastum.net.

Dastum met également à jour quotidiennement un agenda en ligne sur www.dastum.net que fréquentent chaque mois près de 7000 internautes.

Et pour une meilleure mise en valeur de votre événement, il vous est possible de publier une annonce complète avec programme détaillé et visuels. Nous pouvons vous communiquer notre grille de tarifs pour les insertions publicitaires.

Pour plus de renseignements, merci de bien vouloir vous adresser à Anna Jaouen anna@dastum.net / 02 99 30 07 32.

Vendredi 7 avril

Nantes (44) Scène ouverte du folk-club La Pibole.

Samedi 8 avril

Châteaulin (29) fest-noz dans le cadre du festival Bro Rouzig.
Bréal-sous-Montfort (35) Loened Fall, Pevar Den, Deomp, Les Miss Guinguettes.
La Bouexière (35) Filifala, Obré-Clérvet et un couple de sonneurs.

Saint-Nazaire (44) Fest-noz des 15 ans de l'école Diwan de Saint-Nazaire avec Diwall, Kelien et Amice-Goudéranche.
Ploërdut (56) Carré Manchot.

Dimanche 9 avril

Ploemel (56) A Stroll Kozh Yaouank, Florez-Royer.

Vendredi 14 avril

Brice (29) Carré Manchot.

Samedi 15 avril

Gouesnou (29) Tud, Gwehall, Keffiou, Quimper (29) Pennou Skoulm, A Bouez Penn.
Cléguerec (56) Carré Manchot.
Saint-Brévin-Les-Pins (44) Kendirvi, Arbadérome, Soner Retz et Entre 2 Aïrs.

Dimanche 16 avril

Pommerit-le-Vicomte (22) Carré Manchot.

Samedi 22 avril

Tonquédec (22) Carré Manchot.
Milizac (29) Ihnze, Breizh Storming, Gisèle et J. François.
Saint-Gilles (35) Loened Fall, frères Rha-

douff, Le Bot-Chevrollier, Botuba-Quilly-Guingo.
La Chapelle-sur-Erdre (44) Talar, Pevar Den, Kelien.

Dimanche 23 avril

Kerlouan (29) Après-midi dans round.
Milizac (29) Heol An Noz, Claire-Logan, les chanteurs de Brasparts.

Vendredi 28 avril

Saint-Brieuc (22) Carré Manchot, Hamon-Martin Quintet, Diaouled ar Menez, Menestra, Tribull, Les frères Morvan, Annie Ebré-Noluen Le Bubé, Rémi Martin-Ronan Pinc, Yann Simon-Yann Le Boulanger.

Samedi 29 avril

Le Folgoët (29) Klaskerien, Kanerien Langazel, Breizh Brothers.
Bovel (35) fest-noz chanté avec Leroux-David, Donval-Philippe, Kanerhog, Girault-Guillard, les sœurs Chauvel, les sœurs Udo.

Dimanche 30 avril

Brest (29) Chapelain-Moal-Boderiou, Kraon Koko, Alvez-Plougoulm

MAI



Samedi 6 mai

Louviigné-du-Désert (35) Inzhe.
Paimpont (35) Les Beurbis Gallèses, Geurzai, Le P'tit Fermier.
Cléguerec (56) Carré Manchot, Guichen Quartet, David Pasquet Group, Hamon-Martin Quintet, Kerbedig, Bagad d'Aunay, Kermabon-Kermabon, Thomas-Philippe, Riou-Irovas, Helias-Le Breton.

Dimanche 7 mai

Saint-Donan (22) Stourm, Korventenn, Chantous d'Loudia, Guillou-Menguy.
Cléguerec (56) Loened Fall, Pevar Den,

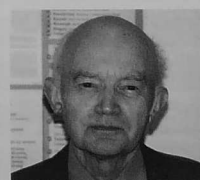
Berr-ha-berr

Ifig Troadeg récompensé aux Prizioù 2005



Les *Carnets de route* d'Ifig Troadeg (voir notre article en p. 39) ont remporté le prix Livres aux Prizioù 2005 remis par France 3 Ouest. Dans la catégorie du meilleur album, ce sont les Kanerien Pleuigner qui ont été distingués pour leur magnifique double album de chants sacrés et profanes (voir chronique en p. 48).

Alain Le Noac'h, prix Hervé-Le-Menn



Le prix Hervé-Le-Menn 2006 a été décerné à Alain Le Noac'h. Attribuée, chaque année, à l'une des personnalités qui ont le plus œuvré en faveur de la musique traditionnelle, particulièrement dans le domaine de la culture orale, cette récompense met une fois de plus en lumière le travail accompli par ce natif de Plougouet, aujourd'hui figure bien connue de la région de Loudéac. C'est en effet dans ce coin du pays gallo, où il s'est implanté dans les années 1960, qu'Alain Le Noac'h

s'est découvert une passion pour la musique traditionnelle bretonne. Collecteur aux côtés de Marc Le Bris, historien local (auteur de plusieurs ouvrages sur la période révolutionnaire et le travail du lin), Alain Le Noac'h a également contribué à la diffusion du patrimoine en éditant des recueils de chansons et en participant à la création de la Truite du Ridor à Plémet en 1977. Il est aujourd'hui l'un des dirigeants du Cercle celtique de Loudéac et vice-président de l'association Kan ar Bobl.

La disparition de Gordon Duncan

Né en 1964 à Turiff, dans l'Aberdeenshire, Gordon Duncan avait fait ses classes de piper sous la tutelle de son père. En compagnie de son frère Ian, il avait ensuite sonné plusieurs années au sein du célèbre Vale of Atholl pipe band. Il fut aussi un extraordinaire soliste, collectionnant les distinctions les plus prestigieuses. Les amateurs bretons avaient pu apprécier en de nombreuses circonstances sa grande inventivité stylistique et sa virtuosité hors du commun. Duncan était en effet souvent venu en Bretagne, s'intéressant de près à sa musique qu'il joua et grava sur divers albums. Sa disparition soudaine, dans les derniers jours de 2005, a profondément affecté le monde breton de la cornemuse, où il comptait nombre d'amis et d'élèves.

Innacor, un nouveau label

Innacor, c'est le nom du nouveau label que viennent de lancer Erik Marchand, Jacky Molard et Bertrand Dupont en ce début d'année. Las de voir trop souvent, ici et là, de beaux projets d'albums rester dans les tiroirs faute d'intéresser les producteurs, les trois compères ont fait le choix de créer leur propre maison et de privilégier les créations innovantes dans le domaine des musiques du monde et des musiques tradition-

Kerbedig, Forzh Penaos, BD Swing Orchestra, Poulleguen-Bigot, Heter-Le Goff, Hervieux père et fils.

Concerts/
spectacles

Du 9 au 11 mars

Quimper (29) Red Cardell fait son bal.

15-16 mars

Saint-Jacques-de-la-Lande (35) Red Cardell fait son bal.

Vendredi 17 mars

Brest (29) Topolovo invite Kalinka Vulcheva.
Plazmeur (56) Kemener-Ripoche.

Samedi 18 mars

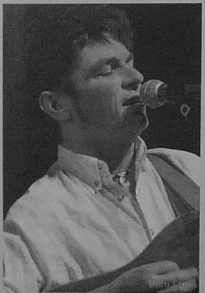
Saint-Nazaire (44) Concert en hommage à Fernand Guériff avec la chorale d'enfants et les classes de musique traditionnelle de l'Ecole Nationale de Musique de Saint-Nazaire, les chanteurs de Dastum 44 et l'ensemble Pays Noir Pays Blanc.

Vendredi 24 mars

Bégard (22) "Hent ar baradoz", cantiques bretons du XVII^e siècle interprétés par les chœurs et l'orchestre traditionnel de l'Ecole de Musique du Trégor dirigés par Isabelle Diverchy et Bernard Lasblez avec la participation d'Anne Auffret.

Samedi 25 mars

Plouégat-Guerrand (22) "Hent ar baradoz", cantiques bretons du XVII^e siècle



Musique Bretonne

interprétés par les chœurs et l'orchestre traditionnel de l'Ecole de Musique du Trégor dirigés par Isabelle Diverchy et Bernard Lasblez avec la participation d'Anne Auffret.
Rennes (35) Gilles Servat, Carlos Nuñez.

Dimanche 26 mars

Loyuly-Lannion (22) "Hent ar baradoz", cantiques bretons du XVII^e siècle interprétés par les chœurs et l'orchestre traditionnel de l'Ecole de Musique du Trégor dirigés par Isabelle Diverchy et Bernard Lasblez avec la participation d'Anne Auffret.
Quintin (22) Mouezh Paotred Breizh.

30-31 mars

Quimper (29) "Dialogues", spectacle de Yann-Fañch Kemener avec Aldo Ripoche et Florence Pavie.

Samedi 1^{er} avril

La Grignonais (44) "Kan Tri" avec Patrick Ewen, Gérard Delahaye et Melaine Eavenec.
Plessé (44) Hamon-Martin Quintet Sarzeau (56) Loened Fall.

Mardi 4 avril

Sarzeau (56) Dom Duff.

Vendredi 7 avril

Loudéac (22) "Jabadao", un spectacle du trio Gaby Kerdoncuffi.

Mardi 11 avril

Rezé (44) Annie Ebré.

Vendredi 21 avril

Nantes (44) Concert du 60^e anniversaire du Cercle Breton de Nantes avec la classe de musique traditionnelle du CNR de Nantes, les chorales Kan Ar Vro, Anna Vreizh et Orvez, Marthe Vassallo, Noluën Le Buhé et Didier Squiban.
Saint-Mars-la-Jaille (44) "An Dorn" avec Yann-Fañch Kemener et Aldo Ripoche.

Samedi 22 avril

Pont-Saint-Martin (44) "An Dorn" avec Yann-Fañch Kemener et Aldo Ripoche.
Plazmeur (56) Dom Duff.

Du 24 avril au 28 avril

Plazmeur (56) Théâtre (Bob Simon) et chant en breton.

Dimanche 30 avril

Bovel (35) Ensemble Sakura (Japon), Ronan Guélez et Marcel Guilloux, Desi Wilkinson (Irlande), Yannick Gargan et Bruno Ronzier.

Jedi 11 mai

Bouguenais-Les Couëts (44) Brou-Hamon-Quimbert.

Stages

Samedi 11 mars

Nantes (44) Atelier bals et ronds paludiers animé par Janig Jureau (tous niveaux).
Org. Folk-Club La Pibole : 06 19 35 31 55 et <http://folkclub.lapibole.free.fr>

Dimanche 12 mars

Châteaudren (22) Stage sur la dérobee de Guingamp animé par les danseurs du Cercle celtique de Guingamp (tous niveaux).
Org. Ass. de danse du Leff. Corinne Hamonou-Roussel (02 96 79 52 71), roussel.c@wanadoo.fr

Plazmeur (56) Ateliers danses en couples (mazurka, scottish, valse, polkas...) et contredanses du Pays de Galles, d'Angleterre et d'Irlande.
Org. Ass. Figures de Danse, Agnès Le Jallé (02 97 74 10 05) ou mike.james1@wanadoo.fr

Samedi 18 mars

Saint-Brieuc (22) Stages de chant gallo avec Michel Colleu, vielle à roue avec Ingrid Blasco, clarinette avec Dominique Jouvé.
Org. SKV (02 96 94 49 30).
Trébeurden (22) Stage de ridées animé par Françoise Gervaud.
Org. Amicale Laique, Françoise Jouault (02 96 23 67 50) jan.eric2@wanadoo.fr

Concarneau (29) Stage de kan-ha-diskan animé par Nanda Troadeg.
Rens au 02 98 52 06 37.
Sucé-sur-Erdre (44) Atelier danse "Découverte Débutants".
Org. ATDMT (02 40 77 87 43).

18-19 mars

Brest (29) Stage répertoire breton et gallois animé par Mike James.
Contact : 02 97 73 34 39 ou mike.james1@wanadoo.fr



Plazmeur (56) Stage de uilleen pipe avec Patrick Molard, Mick O'Brien et Alain Froment.
Org. Amzer Nevez (02 97 86 32 08).

Dimanche 19 mars

Noval-sur-Vilaine (35) Atelier avant-deux du nord de l'Ille-et-Vilaine (Barzoues-la-Pérouse, Erce-près-Liffré, Mézières-sur-Couesnon et Coglais) animé par Marc Clériver.
Org. L'atelier à danse (02 99 60 84 19).

Nantes (44) Stage de kan-ha-diskan animé par Ronan Guélez.
Org. Dastum 44 (02 40 35 31 05), dastum44@dastum.net

Muzillac (56) Master class avec Roland Becker sur le thème "Improvisation et musique bretonne".
Org. Oyoum Musik (02 97 45 64 63), oyoum@wanadoo.fr

Samedi 25 mars

Plazmeur (56) Stages (musiciens confirmés) d'accordéon diatonique avec Jacques Beauchamp, flûte traversière en bois avec Sylvain Barou, guitare avec David Le Port, violon avec Jonathan Dour.
Org. Amzer Nevez (02 97 86 32 08).

Dimanche 26 mars

Rostrenen (22) Stage d'accordéon diatonique autour du répertoire du Léon animé par les Pores Flor. Ouvert aux chromatiques et harmonicas, 2/3 ans de pratique minimum.
Org. Ecole de musique du Pays fiel, Béatrice Mechet (02 96 29 35 98).

Samedi 8 avril

La Méaugon (22) Stage de danse du Léon animé par Ronan Autret, Erwan Tanguy et Raymond Le Lann.
Contact : Stérenn ar Goued (02 96 94 24 87).

Pléiady (22) Stage de mélodie avec Ifig Troadeg.
Org. Studi ha Dudi (02 96 13 10 69), studi-ha-dudi@wanadoo.fr

nelles plus particulièrement. Premiers titres à figurer dans le catalogue : *Zeybek* de Hasan Yarimdünya et *Unu, daou, tri, chtar* du quatuor Marchand-Molard-Olan-Takuna. Prévoyant la sortie de six à sept albums par an, la structure travaillera, pour la diffusion, en partenariat avec L'Autre Distribution

"La Bretagne des mille et une musiques"



La Bretagne des mille et une musiques, tel est le nom de la compilation que vient d'éditer le Comité régional du Tourisme à l'occasion de l'année de la musique en Bretagne. Réunissant vingt titres choisis au sein de la production bretonne de ces dernières années, ce disque offre une large place à la musique traditionnelle ou d'inspiration traditionnelle. On y retrouvera avec plaisir Denez Prigent, Skolvan, Alan Stivell, Tri Yann, Erik Marchand et les Balkaniks, Cabestan, les frères Morvan, Nolwenn Korbell, Obrée Alie, Pascal Lamour, Dan ar Braz, Gilles Servat, ou encore la Kevrenn Alre. Il est accompagné d'un livret abondamment illustré destiné à mieux faire connaître la région en France et à l'étranger. Ce CD promotionnel n'est pas en vente, mais les professionnels peuvent se le procurer auprès de l'Office du Tourisme, 1 rue Raoul Ponchon, 35069 Rennes cedex. Tel. : 02 99 36 15 15.

Plazmeur (56) Stages (musiciens confirmés) d'accordéon diatonique avec Jacques Beauchamp, flûte traversière en bois avec Sylvain Barou, guitare avec David Le Port, violon avec Jonathan Dour.
Org. Amzer Nevez (02 97 86 32 08).

Rostrenen (22) Stage d'accordéon diatonique autour du répertoire du Léon animé par les Pores Flor. Ouvert aux chromatiques et harmonicas, 2/3 ans de pratique minimum.
Org. Ecole de musique du Pays fiel, Béatrice Mechet (02 96 29 35 98).

CD Atlas sonore du Pays bigouden

La souscription est lancée ! Jusqu'au 31 mars, réservez votre exemplaire au prix de 19 euros au lieu de 23,50 euros à parution.
Ajoutez 2 euros de frais d'envoi et



SOUSCRIPTIONS ET CHANGEMENTS TRADITIONNELS
Souscriteur Ha Anzerenn 1991 ar vro

postez votre règlement accompagné de vos coordonnées complètes à Dastum, 16 rue de la Santé, 35000 Rennes.
Il s'agit du deuxième volume de la nouvelle collection éditée par Dastum intitulée "La Bretagne des Pays". Le premier digipack, consacré au pays pagan, est sorti en début d'année. Vous pouvez vous le procurer au prix de 20 euros + 3 euros de frais de port ou dans les magasins de disques spécialisés (diffusion Coop-Breizh).

Planètes musiques, c'est reparti !



Planètes Musiques 2006 a été lancé le mois dernier à la Maison des Cultures du Monde et à la Mission Bretonne (Paris). Organisée par le réseau FAMDT (fédération nationale des associations de musiques et de danses traditionnelles), cette manifestation est une rare occasion de ressentir ce souffle créatif autour des musiques traditionnelles qui empruntent aux langages du jazz, de l'improvisation, comme aux langues régionales ou étrangères. Le CD avec les artistes de la tournée 2006 est déjà dans les bacs de votre disquaire préféré. Dépliants-programmes, affiches, dossiers de presse sont disponibles à Dastum. Vous retrouverez toutes les

Dimanche 9 avril

Noyal-sur-Vilaine (35) Atelier dans tro de Haute Cornouaille (gavotte, fiel, kost ar c'head) : travail autour des versions de gavottes recueillies dans les Montagnes noires, pays Fisel, Tregor.
Org. Atelier à Danse (02 99 60 84 19). atelier.danse@wanadoo.fr

Du 15 au 17 avril

Saint-Vincent-sur-Oust (56) Atelier "Hères Rencontres Galloises" : chant à danser et atelier de musiciens avec Céri Rhys Matthews, accordéon diatonique avec Mike James, piano/danse galloise avec Rachel Goodwin, flûte avec Hervé Dréan, atelier de musiciens avec Richard Goddwin, Trévor Benneth.
Org. Ti Kendalc'h (02 99 91 28 55).

Samedi 15 avril

Plaintel (22) Stage de danses du pays de Baud animé par Raphaël Hellec : laridé, andro, keiraj, deù ha deù, les fleuses de Baud. (initiés).

Org. Les Châtaupouls. Contact : Gérard Blouin (02 96 32 17 29 / 06 11 78 75 73).

Ploier-sur-Rance (22) Stages de harpe en solo animés par Zil et Myrdilin : travail du répertoire celtic (improvisation, accompagnement du chant et du conte, enseignement oral).
Org. Harpeniel, Elisabeth Affolter (02 96 86 84 94). harpeniel@tele2.fr

Samedi 22 avril

Redon (35) Stage d'initiation au style irlandais à la flûte à bec avec Emmanuel Lemarre.
Org. EMT Redon (02 99 71 36 50).

22-23 avril

Pleudour-Menez (29) Stage de harpe celtique tous niveaux animé par Violaine Mayor sur le thème de la musique de danse irlandaise.

Org. Hent Telenn Breizh (02 98 78 93 25).

Du 24 au 28 avril

Locudy (29) Stage répertoires breton, gallois, irlandais, animé par Mike James.

Contact : 02 97 73 34 39.
mike.james1@wanadoo.fr

Du 28 avril au 2 mai

Bovel (35) stages de chant : "Rencontres et répertoires" avec Francis Geoffroy, Amélie Bégouin, Philippe Avrieller, Marc Clériver, "Technique et interprétation" avec Charles Quimbert, Mathieu Hamon, Roland Brou, conférences de Naik Raviart, Loïc Le Braz, Guillaume Veillet (voir détail en rubrique Conférences). Chant dans la ronde avec des porteurs de mémoire ayant appris la ronde par tradition.
Org. L'Epille (02 99 44 64 54). contact@epille.org, www.epille.org

Du 4 au 6 mai

La-Chapelle-Neuve (22) Ateliers de flûte traversière en bois avec Yannick Alory, Hervé Guillo, Ronan Le Dissez : kan-hadiskan avec Marcel Le Guilloux, Annie Ebrel, Nolven Le Buhe (connaissance du breton requis) ; guitare avec Erwan Volant, Yann-Guirec Le Bars (2 ateliers : dadgad et accordage standard) ; bombarde-binouin avec Gwénaél Dayot, Job Defernez (prévoir instruments en Sib et tin whistle en Ré) ; violon avec Christian Lemaitre, Pierre-Stephane accordéon diatonique avec Audrey Le Jossec, Rémy Martin ; uilleann pipes avec Ronan Le Bars.

Org. Mod All, Stéphane Foll (06 32 18 34 97). stfoll@infonico.fr

Veillées

Vendredi 10 mars

Guimaec (29) Veillée avec des chanteurs, sonneurs et conteurs du pays.

Le Juah (29) Veillée organisée par Dastum Bro-Gerne et l'association Histoire et patrimoine.

Vendredi 17 mars

Saint-Brieuc (22) Veillée (base nature de la Ville-Oger).

Dimanche 19 mars

La Feuillée (29) Veillée en breton orga-

nisée par Dastum Bro-Leon et An Foll. led. Scène ouverte.

Vendredi 31 mars

Concarneau (29) Veillée organisée par Dastum Bro-Gerne et Tud Bro Konk.

Vendredi 7 avril

Coatréven (22) Veillée avec les chanteurs, musiciens et conteurs du pays. Saint-Brieuc (22) Veillée (Maison de quartier de la Ville-Jouha).

Dimanche 9 avril

Morgat (29) Veillée en breton organisée par Dastum Bro-Leon et le Cercle celtique de Crozon. Scène ouverte.

Mercredi 26 avril

Bovel (35) Veillée "Chez Léone" en ouverture de la Fête du Chant.

Vendredi 5 mai

Brelez (29) Veillée en breton organisée dans le cadre de la Fête du chant dans la danse. Scène ouverte.

Repas/balade chantés

Dimanche 2 avril

Campbon (44) Balade chantée avec l'atelier de chant de Campbon.

Guérande (43) Marche et repas animés (musique, chants, contes).

Org. les Veuzous de la Presqu'île (02 40 62 04 35 ou veuzousdelapresquile@tele2.fr)

Événements

11-12 mars

Ergué-Gabérie (29) Bombardes en fête : cabaret avec Jean Sabor et Yann-Guirec Le Bars, concours ensembles bombardés trophée Le Baron, fest-noz avec Deuz-Ta, Le Bot-Chevrollier, Madec-Latry, Jean-Pierre Quéré et Jean-Claude Tallec, Arte (11/03) ; concours ensembles bombardés, cabaret, concert des Bombardes du Moulin Vert, scène ouverte
Org. BAS Penn-ar-Bed (02 98 90 41 53).

Vendredi 17 mars

Saint-Nazaire (44) Fête de la Saint-

Patrick : repas, concerts, danses, celli avec O'Neill Mor, Fox, Rachel Goodwin et Hervé Dréan, Patrick O'Dea et les danseurs du Cercle celtique de Saint-Nazaire.
Org. Cercle celtique de Saint-Nazaire (02 40 00 66 59) et www.cercle-celtique-saint-nazaire.net

18-19 mars

Breizé (44) Fête des 30 ans de la Pibole : ateliers de danse, concert, bal folk.
Org. Folk-Club La Pibole : 06 19 35 31 55 et http://folkclub.lapibole.free.fr

Samedi 8 avril

Chateaulin (29) Festival Gouel Bro Rouzig : danses, chants et musiques du pays Rouzig : fest-noz, stages, concours.
Contact : 02 98 73 08 75.
www.gwialm.org/chateaulin/gouelrouzig

8-9 avril

Bovel (35) Les 24 heures du Chant Traditionnel au café "Chez Léone".
Org. L'Epille (02 99 44 64 54). contact@epille.org, www.epille.org

Du 14 au 16 avril



Batz-sur-Mer (44) 5^e Assemblée du bourg de Batz : soirée contes avec Roland Guillou, intermèdes musicaux avec le duo Vincendeau-Felder (14/04) ; stage de danses paludières, animation dans les bars du bourg, fest-noz avec duo Bertrand, Daniello-Droual, les chanteuses du bourg (15/04) ; marche chantée, trophée Christophe Caron, trophée paludier, trophée en répertoire gallo, fest-deiz autour du concours, soirée cabaret (16/04).
Contact : Eric Vincendeau (02 40 24 75 93). vincendeaue@wanadoo.fr

Dimanche 16 avril

Châteauneuf-du-Faou (29) Printemps de Châteauneuf : fest-deiz/fest-noz avec Rivoalen-Colleter, Ebrel-Flarès, Quére-Suignard, Riou-Irvoas, Irvoas-Moign,



à Caudan (56)
www.diatolo.org

dates des concerts en France sur www.famdt.com.

Les programmeurs intéressés peuvent contacter Anna Jaouen à Dastum pour obtenir plus d'infos sur les modalités de diffusion des artistes "Planètes" pour la saison culturelle 2006-2007 : anna@dastum.net/02 99 30 91 00.

Tremplin Radio Campus-Rennes et ESRA Bretagne

Pour la quatrième année consécutive, Radio Campus-Rennes et l'ESRA Bretagne organisent un tremplin. Les groupes qui souhaitent y participer sont invités à déposer leur maquette (quatre titres maximum) avant le 19 mars à Radio Campus-Rennes, place du Recteur Henri Le Moal, 35043 Rennes cedex. Les trois vainqueurs sélectionnés par un jury composé de professionnels, se verront offrir une journée de filage, un concert au Jardin Moderne et l'enregistrement de deux morceaux.

L'ADDAV 56 recrute

L'ADDAV du Morbihan recherche un responsable du secteur des pratiques amateurs et enseignements artistiques. Ses missions : structuration et accompagnement des pratiques amateurs du spectacle vivant dans le Morbihan, mise en réseau des projets, suivi du schéma départemental des enseignements artistiques, mise en œuvre d'actions de formation et de sensibilisation. Profil : niveau Bac+3 minimum, expérience significative dans le secteur des pratiques amateurs, bonne connaissance du milieu culturel, des institutions, bonne compréhension des enjeux liés à l'aménagement du territoire, sens du travail en équipe, des relations humaines et de l'organisation, méthodologie de projet, l'expérience d'une pratique artistique serait un plus, permis V1 exigé. Merci d'adresser lettre de motivation manuscrite, CV et photo avant le 15 mars 2006 à : Madame la Présidente, ADDAV56, 8/10, rue du Capitaine Jude, 56000 Vannes.

L'agenda actualisé en permanence est sur www.dastum.net



ler-Le Cam (22/04) - grande finale du Kan ar Bobl, scène ouverte pour les concurrents du Kan ar Bobl (23/04). Pendant les deux jours, salon des luthiers, salon des association bretonnes, bourse d'échange et de vente d'instruments.
Org. Radio Bro Gwened (02 97 25 14 00), Dastum Bro-Ereg (02 97 20 70 90), Mairie de Pontivy (02 97 25 81 36).
kan-ar-bobl@radio-bro-gwened.com

22-23 avril

Militiac (29) Fête de la danse en pays d'Iroise - ateliers de danse (Penthièvre, Léon, pays rennais, suite dardou, pays paludier, pays d'Auray), fest-noz avec Ilnze, Breizh Storming, Luskan, G. et J.-F. Peron (22/04); fest-deiz avec Heol An Noz, Claire et Logan, les chanteurs de Braspars (23/04). Rens. au 02 98 37 90 51.

Du 26 au 30 avril

Bovel (35) Fête du Chant : stages de chant (du 28/04 au 2/05, voir en rubrique Stages); veillée "Chez Léone" (26/04); conférences (27/04 et 28/04, voir en rubrique Conférences); joute chantée (28/04); forum des associations, table ronde, chant dans la ronde avec des "porteurs de mémoire", fest-noz chanté avec Leroux-David, Donval-Philippe, Kan et Hlog, Girault-Guillard, les sœurs Chânel, les sœurs Udo (29/04); randonnée chantée, repas chanté, concerts avec l'ensemble Sakura (Japon), Ronan Guébler et Marcel Guilloux, Desi Wilkinson (Irlande), Yannick Gargam et Bruno Ronzier, grand championnat de Bovel de chant à danser et de chansons lamentables, fest-deiz animé par le groupe Yudal Combo, les invités de la fête et les participants au championnat de chant à danser. (30/04)
Org. L'Epille (02 99 44 64 54)
contact@epille.org, www.epille.org

Du 5 au 7 mai

Plouarzel (29) Fête du chant dans la

danse; veillée en breton (05/05), stages de chant et de danse (06/05), fest-noz chanté dans la danse, randonnée chantée (07/05).

Org. Dastum Bro-Leon (02 98 21 16 41).
Cléguerec (56) Festival Bombardés et Compagnie; concerts d'Hervé Le Lu Trio, Philippe Neveu (Languedoc) (05/05); repas berbère avec des musiciens de Tunisie, fest-noz avec Carré Manchot, Guichen Quartet, David Pasquet Group, Hamon-Martin Quintet, Kerbedig, Bagad d'Auray, Kermabon-Kermabon, Thomas-Philippe, Riou-Irvyas, Hélias-le Breton, concerts de U Sein Mya Bo (Birmanie) et Djivan Garparyan (Arménie) (06/05); repas berbère avec des musiciens de Tunisie, fest-noz avec Lored Fall, Pevan Den, Kerbedig, Forzh Penao, BD Swing Orchestra, Pouleuigen-Bigot, Heter-Le Goff, Hervieux père et fils, concerts d'Ali Ahmad Hussain Khan (Inde) et Mohamed Seguini (Algérie) (07/05). Pendant tout le festival, animations avec des groupes musicaux étrangers et des concerts dans différents lieux du bourg.
Org. Ass. En-Arwen (02 97 38 01 65, www.en-arwen.com)

Conférences

Samedi 18 mars

Lannion (22) Conférence sur le *Bro Goz Ma Zadoz* par Bernard Lasbleiz (centre Jean-Savidan à 14h30).

27-28 avril

Bovel (35) Dans le cadre de la Fête du Chant : conférence de Naik Raviart "Quelle évolution pour la danse quand le chant cède la place aux instruments? Exemple de la gavotte en Bretagne"; conférence de Loeiz Le Bras "L'abbé Larboulette : collecteur de chants en pays vannetais au XIX^e siècle" (27/04); conférence de Guillaume Veiller "Une anthologie du chant traditionnel en France en douze CD" (28/04).



Concours

Vendredi 10 mars

Guérande (44) Joute chantée avec Roland Brou, Barberine Blaise, Louis Bernier, Janig Jurcau, Hervé Dréan, Claude Le Gallic, Anne-Gaëlle Normand, Vincent Morel, Jacques Duchesne.
Org. Les Veuzous de la Presqu'île (02 40 15 62 52 et veuzousdelapresquile@tele2.fr)

Dimanche 12 mars

Maël-Carhaix (22) Rencontres Trégor et Haute-Cornouaille dans le cadre de la sélection Kan ar Bobl.
Contact: Christian Rivoalen (02 96 45 75 75).

Dimanche 19 mars

La Méaugon (23) Rencontres du pays de Saint-Brieuc dans le cadre de la sélection Kan ar Bobl.
Contact: 02 96 94 49 30 (entre 17 h et 19 h).
Plouër-sur-Rance (23) Rencontres du pays gallo dans le cadre de la sélection Kan ar Bobl.
Contact: Gaëlle Georges (02 96 87 36 69).
La-Chapelle-des-Marais (44) Rencontres Brière et pays guérandais dans le cadre de la sélection Kan ar Bobl.
Contact: Jocelyne Messac (02 40 19 32 51).

Langonnet (56) Rencontres Cornouaille morbihannaise dans le cadre de la sélection Kan ar Bobl.
Contact: Françoise Daudin (02 97 28 81 38 / 02 97 23 99 07).

Dimanche 26 mars

Caudan (56) Rencontres des chanteurs et conteurs du pays vannetais dans le cadre de la sélection Kan ar Bobl.
Contact: Séverine Duval (02 97 25 70 90).

1^{er}-2 avril

Saint-Rivoal (29) Rencontres des Monts d'Arrée dans le cadre de la sélection Kan ar Bobl.
Contact: Sylvie Vigouroux (02 98 81 16 51).

Dimanche 23 avril

Pontivy (56) Grande Finale du Kan ar Bobl (voir aussi en rubrique Evénements).

Aet d'an Anaon

Bernard Ganne

Bernard Ganne nous a quittés à l'âge de 66 ans. Il était atteint d'une maladie qui le minait depuis plusieurs mois déjà. Sa vie aura été marquée par une volonté perfectionniste tant sur le plan professionnel que sur le plan associatif.

Fervent défenseur de la culture gallo-léonaise, Bernard Ganne était à l'origine de la création de la Truite du Ridor et en a été le président dès le début, en 1977. Sa disparition a endeuillé la trentième édition de cette fête qui avait lieu les 4 et 5 février derniers. Une fête que les bénévoles ont cependant voulu réussir mieux que jamais, ne voulant pas, même si leur peine était grande, céder à la tristesse. L'ensemble de la salle s'est levé et a observé une minute de silence

pour lui rendre hommage. Tous ses amis n'ont pas douté que tout au long de cette journée, il était présent parmi eux.

Bernard Ganne s'était aperçu, dans les années 1970, que s'il y avait un vent porteur pour tout ce qui était breton, il y avait, en revanche, bien peu de choses réalisées avec le gallo. "A quelques-uns, on est partis à la recherche de textes, de chansons et autres, qui étaient en perdition. C'était comme dans le coin, il y a un ruisseau qui s'appelle le Ridor, ça s'est enchaîné pour devenir la "Truite du Ridor". Et, en trente années, il en est passé du monde sur les planches de la Truite !

Bernard était fait pour prendre des responsabilités et diriger. Jamais à court d'idées et faisant preuve d'un grand charisme, il est à l'origine, à Plémet, de la mise en place des cours de danses traditionnelles, des cours d'accordéon diatonique, de la ran-



Ils nous ont quittés

HUBERT Raud
facteur d'anches

Anches de levriad & arches de bourdons roseau - Accessoires et matériel d'entretien pour cornemuse (Airlight, fil, etc.) - Poches (banatyne zipper, goretex) - Practices, valises, méthodes

20, rue des Quatre-Vents - 56400 AURAY
Tél. 02 97 24 03 39 - Fax 02 97 56 57 65

donnée découverte chantée, et plus récemment, du concours de confection de galettes.

Il avait encore de nombreux projets en tête. Généreux et intègre, il n'avait jamais de mal à trouver du monde pour l'aider. Les bénévoles pouvaient lui faire confiance et c'était réciproque. Ils savaient que "si Bernard a dit de faire cela, c'est qu'il faut le faire".

Bernard Ganne avait le sens du détail. "Il était très rigoureux. C'est vrai qu'il veillait à tous les points, les petits comme les grands, racontent Marie-Annick, son épouse, et Christophe, l'un de ses deux fils. "Il déléguait beaucoup, mais avait l'œil sur tout, savait ce que tout le monde faisait." Et cela dans toutes ses entreprises. Au Camp Vert comme à la Truite du Ridor, à l'école comme au cinéma.

Bernard Ganne a intégré l'équipe du Camp Vert en 1964, seize ans après sa création par l'abbé Deron. En 1966, il reprend le flambeau avec sa femme Marie-Annick. "L'idée était simple. Offrir des vacances aux jeunes qui ne sortaient jamais du milieu rural. Partir de Plémet ou Loudéac pour aller sur la côte, c'était une aventure." Jusqu'au bout, il n'a eu de cesse de poursuivre l'œuvre de Louis Deron.

"Il avait des idées et faisait tout pour les mettre en pratique." Elle est aussi

simple que ça la philosophie de Bernard Ganne. Ne jamais douter, essayer... et réussir. Après les vacances à la plage, il décide, en 1976, de proposer des vacances à la montagne puis en Espagne pour les vacances d'été des plus grands. Mais pas plus qu'il ne prenait le temps de s'allonger sur le sable du Val André, il n'a mis les skis sur les pistes. "Il était là pour organiser ces séjours, pas pour prendre des vacances." De 1992 à 2000, il devient permanent de l'association.

Pas du tout musicien mais subjugué par le renouveau de la culture bretonne, il crée le premier fest-noz du Camp Vert en 1973. C'est aujourd'hui une reconnaissance pour les groupes de passer à Plémet. "Il était passionné par la culture du pays. C'est pour cela qu'est née la Truite du Ridor en 1977." Jamais à court d'idées, il créait toujours. "Tout ce qu'il faisait, il l'imaginait par rapport au groupe. Se demandant toujours ce qui allait plaire aux autres. C'était un organisateur né." Persuadé que les gens sont capables de faire de grandes choses avec de petits moyens, Bernard Ganne avait confiance en l'Homme. Tout simplement. "A tous ceux qui ont travaillé avec lui, il a su donner le sens des responsabilités."

Homme de terrain et de dévouement, il était toujours prêt à coller des affiches, distribuer des prospectus, chercher des lots, sans parler de

la partie administrative. En nous quittant, il laisse un grand vide derrière lui. Cependant, comme il l'aurait très certainement dit : "C'est une page qui se tourne mais le livre ne doit pas se refermer !". Toute l'équipe de l'association fera en sorte que la Truite du Ridor continue et mettra tout en œuvre pour commencer à préparer dès que possible le trentième anniversaire en 2007.

Musique Bretonne remercie Bernard Le Borgne et Le Courrier Indépendant de nous avoir autorisés à reproduire leurs textes pour cet hommage.

Rappelons que Bernard Ganne était le père de Christophe Ganne, un des fidèles collaborateurs de Musique Bretonne.

Sonneur et créateur

LE RÔLE DE "L'IMMERSION FONDATRICE"

Comment le sonneur construit-il son identité entre fidélité à la tradition et liberté de création ? Peut-être en s'appuyant sur son expérience du monde, sur les ressentis qui ont jalonné sa vie de musicien. C'est ce que Yann Le Meur appelle "l'immersion fondatrice". Il nous fait part dans ces colonnes de sa réflexion, exposée lors de la conférence-débat de la Nuit de la Gavotte à Poullaouen en septembre 2004.

L'idée de cette notre réflexion d'aujourd'hui vient, je crois, du fait que de nombreux observateurs ont pu déceler dans la musique bretonne une tendance à l'uniformisation, phénomène qui s'explique sans doute par la diminution ou la disparition des cadres sociaux traditionnels de la transmission.

Pour ma part, je crois noter parallèlement, en sens apparemment inverse, une tendance à la "particularisation" extrême de nos cultures, à une forme très pensée d'atomisation en micro-territoires. Mais ce penchant exige, à l'intérieur de ces micro-communautés "normées", revendiquées et sur-identifiées, une homogénéité totale interdisant toute individualisation du sujet, qui se dissout dans l'identité collective de chaque micro-localité.

Réfléchir à la démarche personnelle d'un sonneur nous engage à se pencher sur l'individu, qu'on appellera parfois le sujet. Convenons que l'exercice s'applique mieux au sonneur de couple (ou au chanteur de kan-ha-diskan) dont l'action n'est, par essence, pas canalisée par un groupe, mais procède au contraire d'une démarche profondément individuelle. Cela ne doit pas nous faire rejeter, bien au contraire, la démarche collective du bagad (dont le penn soner a d'ailleurs une démarche individuelle proche de celle du sonneur de couple), qui, comme j'ai pu le dire, est "admi-

nable pour ce qu'il est, quand il sert une musique d'orchestre colorée et l'harmonisation, mais je ne le sublimerai pas pour tous les modes d'expression, notamment pour celle de la musique libre, improvisée et stylistique qui est lapanage de la musique de couple biniou-bombarde".

Le sonneur de couple se caractérise à la fois par une démarche, personnelle, d'appropriation d'une identité collective d'un terroir, et par une liberté d'expression de cette culture traditionnelle qu'il a reçue d'une manière diffuse. Cette ambivalence apparente, entre tradition et liberté créatrice, mérite quelques réflexions que je me propose d'esquisser en quelques points.

La quête identitaire

Le sonneur de couple aborde une forme de musique sauvage¹ en développant une intense démarche personnelle de rencontre, voire d'érance éducative, au milieu de l'univers traditionnel dont il s'enfuit. Cette familiarisation se concrétise par l'écoute des musiciens populaires du terroir et par une imprégnation de la substance stylistique qualifiant une société locale. L'idéal se situe évidemment dans la communion tacite avec les tenants de cette culture traditionnelle qu'il est important de recevoir de manière diffuse. En effet, celui qui reçoit un répertoire de manière précise ou directive ("c'est comme

ça qu'il faut faire, c'est cela la musique bretonne"), ou unilatérale (le professeur de musique) ou même trop particulariste ("Ah, ici, on fait comme ça"), risque d'avoir des difficultés pour élaborer sa propre identité et en faire un jour une composante elle-même constructive d'une identité collective mouvante et dynamique. La démarche du sonneur (ou du chanteur) consiste donc en une construction lente de sa personnalité et de son style propre. Et, rencontrant des anciens, le jeune sonneur épouse une dimension intergénérationnelle qui le prédispose à l'ouverture vers la différence. Il cherche cette immersion fondatrice, qui l'aide à se construire, sans faire appel à des principes.

L'immersion fondatrice

Nous ne pouvons comprendre une culture décalée, complexe et inhabituelle pour des citadins mondialisés, qu'en nous plongeant corps et âme dans cette culture. Ce processus d'accumulation est nécessaire et permet, une fois acquis de manière naturelle les fondamentaux et les réflexes culturels élémentaires, la libération de l'imagination. Dans cette conquête de la liberté de faire évoluer les choses, l'immersion est fondatrice de la capacité du sonneur à s'exprimer, dans un langage traditionnel, selon son mode personnel propice à l'inventivité.

Cette faculté nous aide à résister au snobisme que fustige Levi-Strauss lorsqu'il explique que l'homme moderne aime montrer son intérêt pour la diversité des cultures à condition de supprimer ce qu'elles conservent pour lui de scandaleux et de choquant. Or le biniou choque ! Le sonneur de



AMZER NEVEZ

Concerts

Le 17 mars 2005 Yann-Fanch Kemener/Aldo Ripoche
 Le 22 avril 2006 Dom Duff
 Le 10 juin 2006 Ozan Trio

Amzer Nevez, Soye, 56270 Plémeur
 02 97 86 32 08 - www.amzernezvez.org



■ "Le sonneur de couple forge son identité de manière autonome, par sa détermination, mais aussi par la multiplicité des rencontres." (Photo Myriam Jégat)

couple se donne la capacité de résister à l'assimilation destructrice en mettant sa personnalité créatrice au service d'une forme autonome d'évolution de sa société.

Une propension à l'insubordination

Privilégiant le doute et la construction individuelle, le sonneur de couple rejette la subordination à des règles extérieures, décrétées à des fins d'encadrement d'une culture populaire revisitée, parfois selon des représentations générales insensibles à l'âme populaire. D'où le problème que posent les sonneurs de Poullaouen et de la Montagne en général à l'organisation Bodadeg ar Sonerion (à qui je reconnais en tout état de cause de formidables mérites) qui ne parvenait pas, selon le terme employé il n'y a pas longtemps par un dirigeant de l'époque, à les "soumettre". Evidemment, qu'avait donc à faire un sonneur de couple montagnard, à l'indépendance d'esprit marquée, d'un appareil institutionnel souhaitant, pour des raisons d'ailleurs compréhensibles, normer pour lui la musique bretonne vivante qui l'entourait ?

Plus généralement, le sonneur de couple fuit l'esprit systématique qui cherche à rassembler dans une vision synthétique la diversité du réel. On opposera ici le syncrétisme à l'inventivité.

La construction de son identité

Le sonneur de couple forge son identité de manière autonome, par sa détermination, mais aussi par la multiplicité des rencontres (collectage, fest-noz...) et des expériences. Dans le feu de ces expériences, se forment conjointement une identité culturelle de terroir ainsi que des goûts personnels¹. Dans *Les mots*, Sartre dépeint son accession à la littérature. Il montre comment se forge naturellement sa personnalité au milieu des mots, des livres qui peuplent son univers familial. J'y ai trouvé la transposition de mon rapport originel à la musique populaire, qui berçait mon enfance et m'apportait, sans contraintes, la fondation de ma mémoire, de ma culture, de mon identité.

Puisque je me prends pour exemple, je dirai que mon tempérament m'inclinait vers cette musique libre que représente pour moi la musique de couple. J'ai pu alors effectuer une recherche personnelle, m'abreuer d'influences, construire mon style et conduire ma musique à ma guise, en laissant se développer mon imagination. C'est ce que j'appellerai l'individualisation de l'expérience d'immersion qui s'ouvre au fil du temps vers un rapport harmonieux entre la distanciation et la reproduction de l'identité collective antérieure. La mémoire devient alors "un espace de liberté

[qui] permet d'effectuer des choix entre un certain nombre de possibilités" (Wieviorka).

Ce qui fait ma richesse, c'est le nombre infini d'airs dont s'est nourrie ma mémoire et qui s'imbriquent ou se rassemblent sous forme de thèmes très riches, sans que je sache vraiment ce qui se rattache à tel ou tel air. C'est d'ailleurs cette démultiplication de la connaissance qui, associée au phénomène de l'oubli, engendre la composition et la liberté. Et vous ne vous posez plus la question de l'air que vous allez jouer. Vous "balancez" un thème et le développez à l'infini en actionnant, tour à tour, les multiples leviers de votre mémoire, en puisant inconsciemment dans le vivier de vos ressources accumulées, que démultiplie bien entendu la force du talent. Vous êtes alors naturel. Vous êtes libre !

"La mémoire est une fonction dynamique en mutation permanente, avant tout peut-être affective et imaginative" disent les sociologues Jean-Yves et Marc Tadié, en ajoutant : "c'est avant tout action, projection, dynamisme et reconstruction". J'ai pour cela pu écrire que "le sonneur est un homme de mémoire. Traquant sans relâche les réminiscences des chefs-d'œuvre cachés, le sonneur se libère un jour de leur reproduction mimétique au profit d'une mémoire représentative qui lui ouvre la porte de l'imagination".

Beaucoup d'exemples me vien-

Savboent

nant à l'esprit quand je songe à la différence entre la partition originale d'un air et celle que je restitue. Par exemple, le maître sonneur Pierre Guillou retranscrivit de mémoire un air qu'il avait entendu chanter par mon père (Georges Le Meur, ancien maire de Châteauneuf-du-Fauou, NDLR) à la radio. Il le joua sur un disque ; mon père ne reconnut pas son air. Et je joue ce morceau moi-même, sans l'avoir jamais vraiment appris, de manière différente, car personnelle.

Pourtant, la pratique de la musique traditionnelle engendre souvent la perte d'autonomie du sujet, la tradition imposant ses règles de manière absolue en interdisant toute individualisation de l'expérience traditionnelle et toute dynamique musicale. Il faut donc pouvoir articuler la référence identitaire avec le dégalement créatif, toute prééminence de l'un des termes de la symbiose rendant précaire, voire vide de sens, l'expression d'un art traditionnel.

Qu'est ce que le style ?

Je ne puis justement le dire car cette part de moi-même est la résultante de multiples forces catalysées dans mon inconscient à partir d'une démarche profonde d'accumulation de connaissances que j'active en un élan venant du plus profond de moi.

Liberté et expression de la tradition

Le sonneur en action a besoin de se libérer de la pensée, qui obère la liberté. Le sonneur se libère de la causalité ainsi que du but (c'est à dire l'effet prévisible). Comme exemple d'emprise de la causalité sur notre expression traditionnelle, je prendrai un danseur de gavotte qui pense trop au moment où il marquera les temps trois et quatre, et selon quelle forme stylistique il devra le faire et qui se demande, quand il l'effectue, s'il le fait correctement. Si je pense à ce que je fais ou dois faire, je perds l'aisance et donc ma liberté. En effet, je trouve une cause à ce que je fais, et je pense mon expression artistique



■ "Le sonneur en action a besoin de se libérer de la pensée, qui obère la liberté." (Photo Myriam Jégat)

traditionnelle au lieu de la laisser s'épanouir selon une idée globale (ou générale), qui de toute façon se trouve contrainte et bornée par la tradition qui irrigue ma mémoire et mon expression. Dès lors que j'accède à l'oubli des préceptes, alors vient la spontanéité. La recherche permanente ou ostentatoire de l'authenticité ne peut qu'interroger sur l'authenticité de l'expression qui en découle. La liberté, c'est l'imprévisible. Et c'est précisément ce qu'on attend d'un sonneur de couple, d'un chanteur de gwerz ou de kan-ha-diskan, et d'un artiste en général.

Le sonneur de couple va se libérer un jour des nécessités de l'apprentissage des règles qui imposent la tradition. Imprégné d'un monde interne qui lui sert de contrainte interne, il accède alors à cette liberté intérieure que la philosophe Hannah Arendt a défini comme "cet espace intérieur où les hommes peuvent échapper à la contrainte extérieure et se sentir libres".

En conclusion, disons que la démarche personnelle d'un sonneur de couple est de tendre continuellement vers cet être ordinaire qui, pour se sentir libre de représenter et d'animer une tradition qui le possède, doit se sentir soi-même.

Yann Le Meur

Point de vue

14

15

Musique Bretonne

Musique Bretonne

¹ Le problème ne vient pas de la recherche des particularités locales, mais du sens et de la fonction qu'on veut donner à leur reproduction, et surtout à leur exportation dans des fest-noz d'autres terroirs. En éclatant et démultipliant la danse en de multiples genres, ce phénomène d'exportation produit l'exclusion du plus grand nombre au profit des professionnels bien éduqués des cours de danse.

² La norme micro-locale est définie de la même façon que l'universel : les deux sont créés et imposés par le dominant.

³ A rapporter à la "pensée sauvage".

⁴ Paul Ricoeur décèle dans l'identité un jeu complexe entre "mémété" (reproduction à l'identique) et "ipsité" (subjectivité).

⁵ Les airs s'impriment dans la mémoire sous formes de thèmes généraux aux variantes infinies. L'intériorisation de ces thèmes ouverts s'accommodent parfaitement de l'oubli, quand il faut représenter, dans un cadre générique structurant, les parties envolées des mélodies anciennes (Yann Le Meur in Sonneur).

Le pibroch

LA GRANDE MUSIQUE
DES HAUTES-TERRES

Elaborée par la dynastie des MacCrimmon il y a cinq siècles, le pibroch est cette musique savante qui a donné ses lettres de noblesse à la cornemuse. Pour Musique Bretonne, Patrick Molard évoque sa passion pour cet art dont il est aujourd'hui un des meilleurs représentants en Bretagne.

Tout d'abord, comment définir ce genre, et que signifie tout simplement le terme pibroch ?

Le mot pibroch est l'anglicisation du terme gaélique *piobaireachd*, qui signifie littéralement "en train de jouer de la cornemuse", comme en anglais *piping*. La racine du mot, *piob*, signifie "tuyau" puis, par extension, "cornemuse"; ensuite nous avons *piobaire*, qui veut dire "sonneur", et finalement *piobaireachd* qui est l'acte de jouer de la cornemuse. De même, le terme *cann-taireachd* est composé de la même manière avec la racine *cantare* (chanter) et la terminaison *eachd* qui décrit une action en train de se faire.

Il existe un autre terme pour qualifier ce type de musique : *ceol mor* (grande musique), par opposition à *ceol beag* (petite musique), constitué de *jigs*, *reels*, et autres marches, c'est-à-dire l'essentiel du répertoire des pipe-bands et de beaucoup de solistes.

Le *piobaireachd* est en effet la grande musique de la cornemuse des Hautes-Terres d'Ecosse (la musique des Basses-Terres ou Lowlands étant complètement différente), et c'est sans aucun doute la seule musique savante qui existe pour un instrument tel que la cornemuse tous pays confondus. Même dans les autres pays celtiques, on ne trouve rien de tel.

Pour aller vite, disons que le *piobaireachd* se compose d'un thème généralement lent, suivi de variations, le tout obéissant à des règles

de composition strictes élaborées il y a plusieurs siècles dans l'île de Skye par une dynastie de *pipers* et leurs élèves, les MacCrimmon. Le répertoire comprend environ 300 pièces qui ont été transmises jusqu'à nos jours par voie orale (*cann-taireachd*) ou à l'aide de manuscrits du XVIII^e siècle. S'y ajoutent des compositions modernes, tant en Ecosse qu'en Bretagne.

Peux-tu nous dire tout d'abord comment tu en es venu à t'intéresser et à t'initier à ce genre musical ?

J'ai commencé la cornemuse en 1965, et c'est en 1967 que j'ai rencontré mon premier maître en la personne de Jakez Pincet, lors d'un stage Kendaléc'h à Douarnenez. La même année, j'ai assisté à un concert de musique celtique organisé par le club An Ere dans les locaux de l'hôtel de France à Rennes. Après Jean-Claude Allieux à la cornemuse, le trio de bombardes de Jean L'Helgouac'h, Tugdual Calvez et Annaïg Renault, Jakez Pincet a terminé la soirée avec un *piobaireachd*, *The Munro's salute*, et là, ce fut pour moi une révélation ! Je me suis passé l'enregistrement pendant des jours et des jours, et j'ai décidé d'en savoir plus sur le mystère de cette musique.

En 1968, Jakez a suivi un stage de quinze jours chez celui qui devait devenir mon maître, le pipe-major Robert U. Brown, sonneur personnel de sa Majesté la reine Elizabeth au château de Balmoral, et à son

retour, il nous a fait écouter des enregistrements de Bob Brown. J'étais complètement envoûté ! Ma décision était prise. J'allais prendre des cours avec Bob Brown !

Dans un premier temps, j'ai appris tout ce que je pouvais avec Jakez, que je ne remerciais jamais assez. J'ai encore en mémoire les instants à Ti-Kendaléc'h où nous participions à des stages-chantiers pour l'édification du centre culturel, et je revois Jakez piochant allègrement tout en chantant le thème de *Lament for Donald Duagh MacKay*, et tous les jeunes stagiaires, dont moi-même, appuyés sur leurs manches de pioches murmurant : "Que c'est beau !"

En 1970, le pipe-band An Ere dont je faisais partie, sous la direction musicale de Jakez et d'Alain Le Hegarat, entreprit de faire une tournée de concours en Ecosse, avec un certain succès d'ailleurs, puisque le groupe se classa deuxième sur dix-sept à Rothesay, et troisième sur trente-et-un aux Cowal Games, le tout en troisième catégorie, un exploit pour l'époque, car il n'y avait pas d'autres pipe-bands bretons à affronter les Ecosseis sur leur propre terrain.

J'en profitais pour faire des concours en soliste, notamment à Ballater où je me présentais devant Robert Brown en personne, qui faisait partie du jury. Ce jour-là, je fus classé quatrième derrière James MacGregor, une légende du *piping*, et, introduit par Jakez, je saisis l'occasion pour demander à Bob Brown s'il accepterait de me prendre comme élève en *piobaireachd*. Séduit par ma prestation, il se dit prêt à me donner des leçons et nous primes rendez-vous pour l'année suivante. Jakez en profita pour lui demander si nous pouvions lui



■ Sonneurs de sa Majesté la reine Elizabeth à Balmoral et grands maîtres du pibroch, Robert B. Nicol et Robert U. Brown, alias les deux "Bobs" ont eu, de par leur enseignement, une grande influence sur nombre de pipers bretons (Coll. P. Molard).

rendre visite à Balmoral avec les gars du pipe-band An Ere. Bob habitait dans un petit cottage, et je me souviens qu'arrivé devant chez lui, nous n'osions pas trop approcher de la maison. Il faut dire que nous étions une trentaine, musiciens et supporters du groupe ! Puis soudain, nous avons vu la silhouette de Bob apparaître au coin de la maison, équipé de pied en cap, avec son kilt et coiffé de son balmoral. Il

nous attendait de pied ferme ! Et là, encore un moment magique gravé dans ma mémoire : Bob a attaqué *The old woman's lullaby* avec une cornemuse cristalline superbement accordée, ce fut un moment d'exception. De septembre 1971 jusqu'en mars 1972, j'ai reçu cet enseignement qui devait marquer tout le reste de ma vie. Quand, malheureusement, Bob est décédé en avril 1972, je me suis rendu chez l'autre

Bob, Robert B. Nicol, lui aussi *piper* de la reine, qui m'a donné des cours pendant quelques mois.

Après la mort de Bob Nicol en 1978, j'ai continué à me former avec des anciens élèves des deux Bobs, et actuellement je continue ma formation avec Andrew Wright, qui est actuellement le directeur de la Piobaireachd Society, ancien élève de Donald MacLeod et surtout de Bob Nicol ; il est très certainement celui qui connaît le plus de pibrochs actuellement dans le monde.

Il n'est sans doute pas inutile de préciser quelques points d'histoire. A partir de quelle époque a-t-on parlé de pibroch en Ecosse ? Quelles sont les pièces les plus anciennes ? Celles-ci présentent-elles des parentés évidentes avec d'autres genres "classiques" ?

Il est difficile de savoir exactement à partir de quelle époque on a utilisé le terme pibroch. Par exemple, si l'on se réfère au *Traité de cornemuse* publié par Joseph MacDonald (*A complete theory of the Scots Highland Bagpipe*), publié en 1760, le mot *piobaireachd* n'est pas utilisé, Joseph MacDonald parle de *marches*, dans la mesure où le pibroch se joue toujours en marchant (rien à voir avec les marches de pipe-band ou de bagad !). Il parle aussi de *laments* (lamentations), de *gatherings* (rassemblements), de *pipe adagios*, ou de *pipe-music tunes*, mais il n'emploie pas le terme *piobaireachd*.

Il faudra attendre 1822 avec le recueil de Donald MacDonald intitulé *A collection of the ancient martial music of Caledonia called piobaireachd* pour voir le terme officiellement présenté au grand public. Il faut dire que jusqu'au début du XIX^e siècle, le *ceol mor* ou *piobaireachd* était pratiquement la seule musique jouée à la cornemuse, et peut-être que les gens n'éprouvaient pas le besoin de définir ce type de musique par un vocable particulier. On disait plutôt lamentation, salut, etc.

Maintenant, en ce qui concerne l'âge de cette musique, on a coutume de distinguer trois grandes périodes. La première est celle qui s'étend jusqu'en 1570, la deuxième

de 1570 à 1825, dite époque MacCrimmon, et la troisième de 1825 à nos jours. Pourquoi 1570 ? Parce que c'est l'année où Donald Mor MacCrimmon a succédé à son père Iain Odhar, qui, lui-même, avait pris la suite de son père Finlay the White, premier piper héréditaire des MacLeods au château de Dunvegan autour de 1500. Si Finlay et Iain Odhar n'ont rien laissé derrière eux, par contre Donald Mor nous a légué plusieurs compositions qui font encore les délices des sonneurs, comme *A Flame of wrath for squinting Patrick*, *MacLeod's Salute* ou *Too long in this condition*. Donald Mor est décédé en 1640, suivi de son fils Patrick Mor, puis de Patrick Og en 1670.

On pourrait penser que les compositions de Donald Mor représentent sans aucun doute les pièces les plus anciennes, mais il en est certainement tout autrement, car ses compositions sont très sophistiquées et très structurées avec, de toute évidence, une longue expérience derrière elles, et d'autre part, on trouve de nombreuses pièces dont les titres font référence à des événements plus anciens, comme *The Battle of the North Inch of Perth* (1396), voire le pibroch *The desperate battle*, *The end of the great bridge* (1427), *MacRae's march* (1491), *MacIntosh's lament* (1526), *The battle of Waterish* (1578), etc. Mais peut-être que ces pièces ont été composées longtemps après les événements en question, et on n'a vraiment aucune certitude dans ce domaine.

Quant à savoir si le pibroch ressemble à d'autres musiques dites classiques, on le compare souvent avec le raga indien, dont le thème (*alap*) correspond à l'*urlar* (al leur en breton) ou sol sur lequel seront construites les variations. Mais si la musique indienne fait appel à l'improvisation, ce n'est pas le cas du pibroch où tout est écrit. Sans doute était-ce différent autrefois. Disons qu'on a dû perdre cette capacité à improviser, et que les élèves se sont efforcés de transmettre les formes qu'ils avaient eux-mêmes reçues.

Certains musicologues ont émis l'hypothèse que la musique de pibroch



■ Robert B. Nicol avec Patrick Molard à Rennes en 1972 (Coll. P. Molard).

était une adaptation à la cornemuse d'une musique écossaise pour la harpe, ancien instrument de cour. Quels sont les arguments en faveur de cette thèse, et ceux qui vont à son encontre ?

Il est évident que les MacCrimmon, pour ne citer qu'eux, ont été influencés par leur environnement immédiat, et comme chaque chef de clan avait non seulement son piper, mais aussi son harpiste, il y avait certainement une interaction entre les deux. La harpe était présente au château de Dunvegan quelques siècles avant que le pibroch soit inventé par Donald Mor, et on suppose que l'ancienne musique de harpe d'Écosse, du Pays de Galles et d'Irlande devait

être au moins aussi sophistiquée que le pibroch. Il ne reste malheureusement pas d'exemples de cette musique, sauf peut-être deux pièces tirées de l'ouvrage de Simon Fraser *Airs and melodies peculiar to the Highlands of Scotland*, et ces pièces se composent d'un thème et de variations utilisant les mêmes termes que le pibroch, tels que "urlar", "crunlu fozgail", "singling" et "doubling".

De même, dans son ouvrage *The Ancient Music of Ireland*, Edward Bunting recense un certain nombre de termes glanés auprès des anciens harpistes irlandais qui sont courants en pibroch tels que "siubhal", "cannaireachd", "barluadh", etc. Savoir si les MacCrimmon ont inventé de toutes pièces le pibroch

ou s'ils sont inspirés de la musique de harpe déjà existante est un grand débat. Il est certain que les plus vieux pibrochs que nous connaissons sont déjà très élaborés et les premiers compositeurs ont dû appliquer des formes qui leur étaient déjà familières, notamment avec la musique de harpe. Mais une chose est sûre, la musique de pibroch, comme son nom l'indique, se joue avant tout à la cornemuse, tout simplement parce qu'il faut des bourdons pour que cette musique ait un sens !

Pour moi, le pibroch n'est juste qu'un prétexte pour sublimer les harmoniques qui sont échangées entre les bourdons et le *levriad*, et certaines notes déclenchent un faisceau d'harmoniques incroyables quand la cornemuse est parfaitement accordée. C'est la rencontre du hautbois (anche double du chanter) et de la clarinette (anche simple du bourdon). Les thèmes de pibroch ne font que souligner ces harmoniques, résultat impossible à atteindre avec n'importe quel autre instrument, même la harpe. Il en résulte que tout bon joueur de pibroch est incroyablement perfectionné sans laquelle il ne peut pas exprimer son art, c'est une sorte de quête du Graal !

As-tu vraiment le sentiment que l'on soit en présence d'une "musique celtique" ?

Je n'ai jamais vraiment trop su ce qu'était la "musique celtique". De nos jours, c'est un grand fourre-tout où l'on trouve péle-mêle des gavottes, des chants de marins, des jotas galiciennes, des hornpipes irlandais, et même du rock ! Les trois-quarts des titres que l'on entend tous les jours à la radio n'ont rien de celtique, si cette musique existe vraiment !

Le pibroch correspond à ma conception de la musique celtique, avec ses mélodies construites sur trois ou quatre notes, ses modes pentatoniques, ce dédoublement, et en même temps, ce sens de la décoration extrême (le plus long mouvement en pibroch s'appelait le *barluadh* et comportait jusqu'à 18

petites ornements en un seul coup de doigt !) avec, ensuite, le retour au thème lent, le serpent qui se mord la queue, le symbole de l'infini.

Si cette musique n'est pas celtique, que dire du reste ? On parle de pibroch d'une façon générale, mais il semble que les différents pibrochs se classent eux-mêmes selon diverses catégories.

Il y a trois catégories principales : les lamentations (*cumha*), les saluts (*faile*) et les rassemblements ou *gatherings* (*port ionail*), sans oublier les airs de batailles (*blar*) et enfin les marches (*spaidsearachd*) qui n'ont rien à voir avec les marches actuelles. On trouve aussi un nombre considérable d'airs sans titres (*gan ainm*). Enfin, d'autres sont des pièces descriptives, comme *The Bells of Perth*, *The sound of waves against Dunroon castle*, ou des pièces qui expriment un sentiment de colère par exemple avec *A flame of wrath for squinting Patrick*.

Sur un total de 244 airs, les quinze recueils de la Pibroch Society comprennent 64 airs de lamentations, 43 airs de saluts, 7 airs de *gatherings*, 13 airs de batailles, et 16 airs sans titres (*gan ainm*), le reste n'entrant dans aucune de ces catégories, mais on voit bien que les saluts (composés à l'occasion de la naissance ou de la visite d'un chef de clan) et les lamentations (fréquentes car il y avait beaucoup de morts violentes à cette époque reculée) constituaient l'essentiel du répertoire du sonneur.

Bien des histoires s'attachent donc au pibroch. Peux-tu en évoquer quelques-unes ?

A flame of wrath for squinting Patrick : Donald Mor MacCrimmon avait un frère Patrick surnommé Squinting (*caogach* en gaélique) à cause d'un défaut dans l'œil, et l'on raconte que suite à une querelle avec l'un de ses voisins Patrick fut lâchement assassiné par celui-ci. Fou de rage et de douleur, Donald poursuivit pendant plusieurs jours le meurtrier qui se réfugia dans le village de Kintail. Aveuglé par la vengeance, Donald y mit le feu, tuant tous les habitants et l'assassin par la même occasion, et

de retour à Skye, il composa ce pibroch déchirant et plein de haine : "une flamme de colère pour Squinting Patrick".

Too long in this condition : suite à cet épisode, Donald Mor s'enfuit de l'île de Skye pour trouver refuge dans la région du Sutherland où il se cacha quelque temps. Comme il se trouvait dans la maison de l'un de ses parents, un certain MacKay qui se mariait justement ce jour-là, il s'installa dans un coin de la cheminée à l'abri des regards et attendit. Quand le piper de service se mit à jouer pour démarrer les festivités, Donald commença à suivre avec ses doigts sur son bâton de marche. Le sonneur s'en aperçut aussitôt et lui demanda de jouer un air, mais Donald refusa. Toute la noce le pria de s'exécuter, et finalement, il prit son instrument pour jouer un air qu'on appela ensuite "Trop longtemps dans cette position" auquel sont associées les paroles suivantes :

'S fada mar so, 's fada mar so, 's fada mar so tha mi ; 'S fada mar so, gun bhìadh gun deoch, air banais Mhìc Aoidh tha mi. (Trop longtemps ainsi, trop longtemps ainsi, trop longtemps ainsi je ne trouve / Trop longtemps ainsi sans manger ni boire, au mariage de MacKay).

Il joua si bien que tout le monde sut que c'était MacCrimmon, et il fut traité comme un roi.

The pretty dirk : Patrick Og MacCrimmon était en admiration devant une dague qui appartenait au chef du clan MacLeod, et celui-ci lui promit que s'il pouvait composer un air pour le lendemain, la dague lui appartiendrait. Ce qui fut fait, et le matin suivant Patrick Og se présenta devant le chef pour lui jouer ce petit pibroch (un thème et une variation), et MacLeod lui offrit immédiatement la dague tant convoitée, bouleversé par la beauté du pibroch composé en si peu de temps.

Lament for the children : composé par Patrick Mor à l'occasion de la mort de ses sept enfants la même année, à cause d'une épidémie de

variole apportée dans l'île de Skye par un navire qui faisait escale. Seul lui resta son fils, Patrick Og. On dit qu'il composa ce magnifique pibroch inspiré par les lamentations de sa femme.

Comme tout ce qui est musical en Ecosse, le pibroch est l'objet de nombreux concours. Quelles sont les compétitions les plus courues ?

Il faut d'abord rappeler qu'après la bataille de Culloden en 1745 et le Disarming Act qui s'en suivit, la pratique de la cornemuse, et donc le pibroch, furent menacés de disparition, et c'est justement à cette époque (1778) que fut créée the Highland Society of London par un groupe de gentlemen écossais soucieux de la préservation de la culture, et plus spécialement de la musique des Highlands. Il fut décidé d'instituer des compétitions annuelles afin de créer une émulation au sein des pipers qui étaient encore en activité et sauver cette musique en grand danger d'extinction, les clans ayant été démembrés, et par là-même un style de vie traditionnel où la cornemuse et le pibroch avaient toute leur place. La première compétition eut lieu à Falkirk en 1781, puis fut transférée à Edimbourg en 1783. Le piping était sauvé et le système des compétitions se répandit un peu partout en Ecosse, notamment à Inverness avec

le Northern meeting (transféré récemment à Aviemore) qui reste l'un des concours les plus prestigieux et les plus convoités. Citons donc les concours les plus connus: the Argyllshire gathering à Oban, médaille d'argent, médaille d'or et clasp; the Northern meeting, anciennement d'Inverness, maintenant Aviemore, médaille d'argent, médaille d'or et clasp; the Gillies cup et the Bratach Gorm à Londres organisé par The Scottish Society of London; the Silver Chanter à Dunvegan (Skye); the Glenfiddich au château de Blair Atholl; the Braemar Games. Et toute une série de Highland Games de plus ou moins grande importance qui ont lieu toute l'année. Des concours importants ont lieu également aux USA, au Canada, Australie, Nouvelle-Zélande, et récemment un concours international a lieu pendant le Festival de Lorient.

Comment définir l'audience dont bénéficie réellement le pibroch en Ecosse même ?

En fait, le pibroch n'a jamais été une musique populaire dans le sens où elle déplace des foules. On est même plutôt choqué de voir que dans certains games, il n'y a pratiquement aucun public, si ce n'est les concurrents eux-mêmes et leur familles

ou supporters, et souvent l'épreuve de pibroch se déroule dans des endroits ingrats, à proximité des toilettes, environné du bruit des annonces dans les haut-parleurs destinés au public qui se masse pour voir les jeux écossais. Seuls les grands concours prestigieux cités plus haut attirent du monde, mais encore il s'agit là de spécialistes qui viennent en majorité du monde international du piping. Globalement, la musique de pibroch fait un peu peur, car pour beaucoup de gens, c'est une musique lente et un peu ennuyeuse, entre autres à cause de certains pipers qui récitent une partition sans y mettre aucune expression. Et puis les gens sont plus à la recherche de la performance technique, de l'hyper-vitesse, et ne savent plus se concentrer plus de trois minutes. Beaucoup d'airs de pibroch se révèlent uniquement à partir de la première variation, il faut avoir la patience d'attendre, et il ne faut surtout pas espérer un exploit technique, même si certaines variations (*cranluath a mach*) forcent souvent l'admiration.

Peux-tu évoquer quelques-uns des grands compositeurs de pibroch à travers l'histoire ? A-t-on composé des pibrochs de tout temps et en compose-t-on aujourd'hui encore ?



■ En bas à gauche et ci-dessus, un concours de pibroch à Glenfinnan en août 2004 (Coll. P. Molard).

Bien sûr, il y a les MacCrimmon qui sont incontournables. Nous avons déjà parlé de Donald Mor, qui nous a laissés des pièces qui font toujours les délices des sonneurs, comme *A flame of wrath for Squinting Patrick*, ou *Too long in this condition*, déjà cités plus haut, ou encore *MacLeod's Salute*, *MacLeod's Controversy* et *MacDonald's Salute*. Avec son fils Patrick Mor (1595-1670), nous atteignons des sommets et nous sommes véritablement en plein âge d'or du *piobaireachd*, avec des lignes mélodiques sublimes telles que *Lament for the children* (voir plus haut), *Lament for Donald Duaghal MacKay*, *Lament for Donald of Lagan*, et la magnifique *Lament for Mary MacLeod*, où l'on ressent la passion amoureuse que Patrick Mor nourrissait pour la grande poétesse dont l'histoire raconte qu'elle fut, à sa demande, enterrée face contre terre dans l'île de Harris. Indiscutablement, Patrick Mor demeure comme le plus grand compositeur de pibroch de tous les temps, son fils Patrick Og étant souvent décrit comme le plus grand professeur et interprète de toute la famille MacCrimmon.

Patrick Og avait un élève exceptionnel, Iain "Dall" MacKay, le piper aveugle de Gairloch, qui vécut de 1656 à 1754. De onze ans plus jeune que Patrick Og, il nous a laissés des compositions inégales, telles que *The unjust incarceration*, *The blind piper's obstinacy*, et surtout *Lament for Patrick Og MacCrimmon*, l'une des plus belles pièces du répertoire. La légende raconte que Iain Dall avait entendu la rumeur (infondée) que son cher professeur était mort et il avait donc composé cette lamentation. Plusieurs années plus tard, alors qu'il jouait en présence de Patrick Og, il se mit à interpréter cette pièce devant son maître. Patrick Og, surpris de ne pas connaître ce pibroch, lui demanda quelques explications, et Iain Dall avoua l'avoir composé en pensant qu'il était mort. On dit que Patrick Og fut tellement séduit par la pièce qu'il décida d'apprendre sa propre lamentation !

Après Patrick Og, il faut citer ses deux fils, Donald Ban et Malcolm. Donald Ban, ayant le pressentiment de sa mort prochaine, composa *MacCrimmon will never return*, et en fait, il fut la seule victime de la

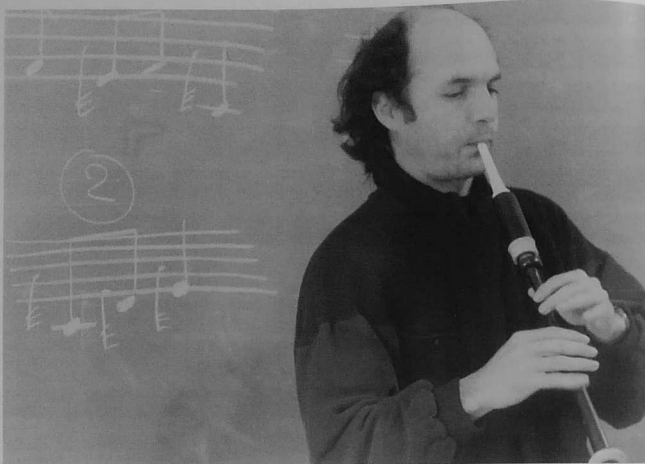
bataille de The Rout of Moy et mourut en 1746 à l'âge de 36 ans. Son frère Malcolm (1704-1760) nous a laissé *The Lament for Donald Ban MacCrimmon*, le plus long des pibrochs et considéré par certains comme le plus beau.

Avec Iain Dubh (1731-1822) et Donald Ruadh (1743-1825) s'achève l'épopée des MacCrimmon, et d'une certaine manière, l'âge d'or de la composition du *piobaireachd*. Bien sûr, d'autres pibrochs seront créés par la suite, notamment par les nombreux élèves des MacCrimmon, tels les MacKays de Gairloch, les MacKays de Raasay, les MacArthurs, les Rankins, et plus proche de nous au XX^e siècle par des pipers légendaires tels que John MacLellan, Donald MacLeod ou Duncan Johnstone, mais rien de comparable avec la production des siècles précédents, personne à ma connaissance n'a encore composé l'équivalent de *The Lament for the Children*. Peut-être au cours du siècle qui vient de débiter ?

Les tout premiers Bretons à s'être intéressés au pibroch semblent bien avoir été Herri Leon, Donatien



195 - MEURZH/EBREL 2006



■ Formé, notamment, par les deux Bobs, Patrick Molard s'est à son tour investi dans l'enseignement auprès de jeunes sonneurs. Ci-dessus, un cours de cornemuse en Galice en 1992 (Coll. P. Molard).

Laurent, Alain Le Hegarat et Jakez Pincet lorsqu'ils ont fréquenté les stages du College of Piping dans les années 1950/1960. Il a fallu attendre assez longtemps toutefois pour que se manifeste en Bretagne un mouvement d'intérêt conséquent pour le genre. Comment cela peut-il s'expliquer ? Par la priorité accordée au jeu de groupe ? Par la difficulté de l'interprétation ?

A mon avis, tout simplement parce qu'il y avait une priorité majeure : la musique bretonne elle-même ! Au début des années 1950, la grande cornemuse ayant été massivement adoptée par les jeunes Bretons, il y avait avant tout un travail colossal d'apprentissage de l'instrument, avec l'adoption de la technique écossaise, travail qui a été réalisé en partie par des gens comme Herri Leon et son Skolaj Beg An Treis et par la commission technique de la BAS. Il fallait aussi collecter, arranger, adapter les airs bretons, et les sonneurs de l'époque qui commençaient à s'intéresser au

répertoire écossais étaient avant tout attirés par le répertoire de musique légère des pipe-bands. Il n'y avait pas non plus de disques de piobaireachd en Bretagne comme maintenant, donc la grande majorité des sonneurs ignorait jusqu'à l'existence de cette musique. Le concept même de cornemuse-solo n'était pas très populaire, la priorité étant le jeu en bagad, ou le jeu en couple, donc il n'est pas étonnant que seul un petit nombre de sonneurs ait eu vent de l'existence de cette musique.

Comment s'expliquer selon toi l'intérêt manifesté pour le genre par des sonneurs bretons de plus en plus nombreux depuis quelques années ?

Je pense que dans un premier temps la fascination du pibroch a commencé à se répandre lors des stages du Skolaj, par l'intermédiaire de sonneurs comme Donatien Laurent et Herri Leon, auprès de jeunes sonneurs qui ont eu envie d'en savoir plus. C'est le cas de Jakez Pincet dont le travail à cet égard a été

déterminant pour les générations suivantes. Après avoir vécu en Ecosse et pris des cours avec des maîtres tel Robert Brown, Jakez a formé toute une génération de joueurs de piobaireachd, comme Pierre Gallais, Louis Priour et moi-même, avant que je ne reçoive l'enseignement de Bob Brown et Bob Nicol, et il a continué son travail de formateur dans les années 1980 et 1990, si bien que la plupart des bons joueurs actuels en Bretagne sont des élèves de Jakez Pincet.

Il faut aussi citer les frères Alain de Nantes, notamment Jean-François qui a dû être le premier à battre des Écossais sur leur propre terrain à la fin des années 1960.

Grâce au travail de l'ABSC (Association bretonne des solistes de cornemuse), sous l'impulsion de Jakez, de nombreux stages ont été organisés avec des professeurs écossais de renom, et petit à petit, le niveau a monté jusqu'à ce que l'on voie de plus en plus de Bretons primés dans les grands concours de pibroch en Ecosse.

De mon côté, je donne des cours à l'école de musique de Carhaiat. Avec l'association Tribann, basée à Trélevérn, nous avons organisé de nombreux stages d'initiation au pibroch, et des stages plus poussés notamment avec Andrew Wright, président de la Piobaireachd Society, et plus récemment avec Andrew Frater pour la fabrication des anches de chanter, stage qui sera reconduit en 2006.

Peut-on réellement parler aujourd'hui d'une école bretonne de pibroch ?

Dans le sens où l'on enseignerait un style différent, non je ne crois pas. Par contre, l'école bretonne est très fortement marquée par l'école de Balmoral, c'est-à-dire Bob Brown et Bob Nicol, à travers Jakez, ses élèves, et moi aussi bien sûr. Je reste fidèle à ce style parce que jusqu'à présent je n'ai jamais rien entendu de supérieur en ce qui concerne l'expression musicale, malgré les tendances diverses qui se sont dessinées ces dernières années en Ecosse pour retrouver la véritable façon dont jouaient les anciens sonneurs au XVII^e siècle, et je reste persuadé de la supériorité de l'enseignement de John Mac-

Donald, le professeur de Bob Brown et Bob Nicol, appelé parfois *MacPherson style*, par opposition au *Cameron style*, mais justement John MacDonald était un mélange des deux. Et puis, comme me disaient mes professeurs, "Il y a style et pas de style du tout", ou bien "On ne peut pas juger la musique, mais on peut en juger l'absence !"

John MacDonald of Inverness (1866-1953) était l'élève de Malcolm MacPherson, dit "Calum Piobaire" (1828-1898), lui-même élève de son père Angus, élève de Iain Dubh MacCrimmon. A la mort de Calum Piobaire en 1898, John se tourna vers Colin et Alexander Cameron, et reçut également l'enseignement de MacDonald of Morar, styles ainsi la synthèse de plusieurs styles qui tous remontent aux MacCrimmon, ce qui écarte à mes yeux toutes les théories plus ou moins éclairées qu'on entend ici et là et qui sont plus un fonds de commerce qu'un sois-disant nouveau style traditionnel.

Existe-t-il actuellement de grands rendez-vous bretons du pibroch ?

On ne peut pas dire qu'il y ait véritablement de grands événements autour du piobaireachd en Bretagne, mais les choses commencent à bouger. En octobre 1992 a eu lieu au Quartz de Brest un concert historique de pibroch où quatre sonneurs écossais (Allan MacDonald, Tom Speirs, Andrew Wright, et Ronald MacShannon) et deux sonneurs bretons (Jakez Pincet et moi-même), ont enchaîné pendant deux heures pibroch sur pibroch devant 1500 personnes. Le même concert a été reconduit quelques jours après au Théâtre de la Ville de Paris devant une salle comble, et les Écossais nous ont confié plus tard qu'ils avaient connu plus de public pour ces deux concerts que durant toute leur vie.

L'ABSC a organisé quelques concerts ces dernières années. Tribann également, dans les ruines de l'abbaye de Landevennec notamment, et, depuis deux ans, à l'initiative de Jakez Pincet, un grand rassemblement de joueurs de pibroch a lieu à Cancale (Pibroch en bord de mer) avec cette année la participation de 33 solistes. La même chose avait eu lieu quelques mois plus tôt à Plœmel, et il est à espérer que ce genre d'événement se multiplie en Bretagne, car il contribue à démythifier le pibroch et donne des occasions de jeu aux solistes en dehors des compétitions.

Enfin citons le concours de pibroch organisé dans le cadre du Festival de Lorient et qui attire des sonneurs de toute la planète.

Quels pipers d'Ecosse ou d'ailleurs considères-tu comme de véritables maîtres ?

Sans aucun doute Andrew Wright, Président de la Piobaireachd Society, qui est une véritable encyclopédie en la matière. On peut dire qu'Andrew connaît tous les pibrochs existants, même ceux qui ne figurent qu'à l'état de *canntaireachd*. Le *canntaireachd* était le langage articulé utilisé pour enseigner le pibroch aux élèves, et il existe un manuscrit, le *Campbell Canntaireachd*, qui comprend 168 airs dont

beaucoup n'ont pas encore été décryptés. Andrew est passé maître en la matière, et il est même capable de repérer des fautes de rythmes dans les partitions déjà publiées par la Piobaireachd Society en se basant sur le *canntaireachd* (par exemple *Port Urlar*). J'ai appris beaucoup en la matière, d'abord avec Eric Freyssinet qui a été le premier Breton à maîtriser le *Campbell Canntaireachd*, puis avec Andrew avec qui je correspond régulièrement et qui me fait découvrir des trésors insoupçonnés. Nous sommes très proches car nous avons la même perception du phrasé, Andrew ayant été formé par Bob Nicol et Donald MacLeod. Honnêtement je ne vois pas qui d'autre a une telle connaissance de la chose.

Perig Herbert, compositeur breton, a composé pendant les années 1970 une série de pibrochs bretons, réunis dans des volumes intitulés *Biniaouerezh*. Tu jures certaines de ces pièces, et tu en as même enregistré quelques-unes. Ne s'agit-il pas plutôt de "variations savantes sur des thèmes bretons" ? Retrouves-tu là vraiment l'esprit du pibroch ?

Dans l'esprit de Perig, il s'agissait d'imaginer un passé breton à l'instrument, en inventant une grande musique bretonne pour cornemuse à l'instar du pibroch écossais bien sûr, et je pense que Perig a parfaitement réussi à garder l'esprit du pibroch, tout en y ajoutant une couleur bretonne, dans les mélodies bien sûr, mais aussi dans les rythmes où il a su incorporer des variations de danse, ce qui est très original. L'œuvre de Perig n'est pas connue et il reste beaucoup de pièces à faire découvrir, ce qui fait partie, entre autres, de mes projets. Perig a su éviter le piège qui aurait consisté à prendre des thèmes bretons, et d'y coller des variations stéréotypées sur le modèle écossais. En fait il a créé des petites sonates (réunies dans le recueil *Biniaouerezh, sonadennou evit biniau bras*), mais l'esprit du pibroch demeure. D'ailleurs Andrew Wright m'a maintes fois demandé les partitions de certaines pièces que j'avais enregistrées pour les inclure dans son répertoire.



■ Trente-trois solistes ont participé au grand rassemblement de joueurs de pibroch organisé par Jakez Pinet et l'ABS à Cancale en septembre 2005. Une rencontre décontractée où chaque sonneur était invité à s'exprimer en toute liberté. (Photo ABS)

Vers quels types de pibroch vont actuellement tes préférences, et pour quelles raisons ?

Bien sûr, les grandes pièces me fascinent toujours autant, comme *Mary MacLeod, The Children* ou *Patrick Og*, mais je suis de plus en plus intéressé par des styles différents, et récemment, j'ai retravaillé *Too long on this condition*, que je jouais déjà, mais je me souvenais que Bob Brown m'avait parlé d'une version différente que jouait son professeur John MacDonald et qui se trouve dans le *Donald MacDonald manuscripts* que j'ai à la maison, et avec l'aide d'Andrew Wright, j'ai appris à jouer cet air de deux manières différentes, aussi musicales l'une que l'autre ! Je travaille beaucoup avec le manuscrit du *Campbell Canntaireachd* et j'ai travaillé toute une pièce, *Che brà o ho dro*, que j'ai jouée à Cancale. Je travaille aussi sur le manuscrit *MacArthur* dans lequel on trouve des pièces qui ne figurent nulle part ailleurs.

Enfin, je suis très attiré par les morceaux composés avec très peu de notes, comme *The red speckled bull*, j'y trouve une profondeur, une pureté, qui font encore davantage sonner mon instrument et qui me

procurent un calme intérieur proche de la méditation. En fait, le pibroch, c'est une sorte de yoga, ou de tai-chi pour moi ! C'est plus que de la musique, c'est aussi de la poésie exprimée par des notes, et on n'a pas toujours besoin de toutes les notes de l'instrument pour exprimer un sentiment.

Le pibroch reste aujourd'hui encore, ne le cachons pas, un genre assez difficile à aborder. Que dirais-tu à un néophyte en la matière ? Quelles manifestations, quels enregistrements lui conseillerais-tu ?

Comme je disais par ailleurs, les occasions d'entendre du pibroch ne sont pas légion, mais de plus en plus de concours de sonneurs incluent une épreuve de pibroch (Quimper en décembre, Menez Meur en juillet, etc.) et je pense qu'il va y avoir de plus en plus de concerts organisés.

Pour les enregistrements, je conseille toute la série *Masters of piobaireachd* sous le label Greentrax en Ecosse, une série de 7 CD où l'on peut entendre chanter et jouer mes deux professeurs, Bob Brown et Bob Nicol, enregistrés entre les années 1950 et 1970, absolument

indispensables pour le joueur de pibroch mais qui saura plaire aux néophytes également (voir références ci-dessous).

Enfin sur Internet, je conseille deux sites <http://bagpipe.free.fr> et <http://www.pibroch.net>, sur lesquels on trouvera une foule de renseignements en français et en anglais.

Propos recueillis par Arnel Morgant

Discographie :

Robert U Brown, Robert B Nicol, Masters of Piobaireachd, vol. 1 à 7, Greentrax records.
Andrew Wright, Canntaireachd and Piobaireachd
Andrew Wright, The harmonic Piobaireachd, Northern Ireland Piping and Drumming School.
Andrew Wright, Pipers of distinction, Monarch records.

Patrick Molard, Ar baz valan (1983) Keltia musique.
Patrick Molard, Piobaireachd (1993) Gwerz Pladenn, Coop Breizh.

THE LAMENT FOR THE CHILDREN.

GUMHA NA CLOINNE.

Composed by Patrick Mór MacOrimmon.

44. *Urlar.*

Var. 1st

Var. 2nd

■ Composé par Patrick Mor après la mort de ses sept enfants. Lament for the children est considéré comme l'un des plus beaux pibrochs jamais écrit.

Patrick Molard, Jacky Molard, Jacques Pellen, Triptyque (1993) Gwerz Pladenn, Coop Breizh.
Patrick Molard, Deliou (2000) L'Oz Production.

Les frères Molard, Bal Tribal en public (2002), Ton All.
Patrick Molard, Alain Gentry, To the Bobs, (2004), Keltia musique.

Pour en savoir plus sur les activités de l'Association Bretonne des Solistes de Cornemuse (ABS), contactez Cédric Le Bazec (06 88 73 34 79) ou Loïc Denis (loic@bretagneaud.net).

Esta-Fête

SUR LES CHAPEAUX DE ROUE !

Créée en 2000, l'association Esta-Fête apporte un soutien administratif et promotionnel aux artistes et aux organisateurs d'événements culturels. Installée dans la région de Redon, la structure a petit à petit pris de l'ampleur jusqu'à devenir incontournable pour les acteurs locaux.

Qui n'a jamais entendu parler d'Esta-fête, cette association basée à Allaire (56) et dont le nom sympathique se laisse facilement retenir ? A l'origine de la création de la structure, une demande exprimée par quelques artistes de la région de Redon. "Ils trouvaient qu'ils passaient trop de temps sur l'administratif au détriment de la musique", explique Christine Argenté, l'une des salariées d'Esta-Fête. Isabelle et moi, nous participions déjà souvent en tant que bénévoles à l'administration des groupes. Ainsi, tout s'est fait naturellement ! Tout le monde s'est alors organisé pour mettre sur pied l'association : lieu de travail, structure administrative, mais aussi le nom et le logo... "C'est Ronan Robert qui a eu l'idée de ce nom : un jeu de mots autour de la fête, du camion, avec l'idée du logo avec le véhicule qui transporte les documents et les infos pour les artistes : l'estafette qui, autrefois, faisait circuler les nouvelles, les courriers...".

Quatre activités principales

Depuis sa création en 2000, Esta-Fête a vu ses activités prendre de l'ampleur. Cependant, l'aide administrative aux artistes reste une des tâches principales. Ainsi, en 2004, Christine Argenté et Isabelle Mérand, les deux salariées, ont géré les contrats et des salaires d'environ 160 salariés. C'est dans ce cadre qu'Esta-fête soutient la profession-

nalisation de certains artistes et travaille à convaincre les organisateurs occasionnels de respecter la législation et le droit du travail en matière d'embauche d'intermittents du spectacle.

Promotion et diffusion

Esta-fête s'occupe également de la promotion et de la diffusion d'artistes. Cela passe, notamment par l'élaboration d'un catalogue adressé aux programmeurs. "Nous le renouvelons chaque année. De Brou-Hamon-Quimbert à Morwenna et

Christine Argenté et Isabelle Mérand ont créé Esta-fête en 2000 pour répondre aux besoins des artistes de leur région (photo Ouest-France).



son orgue de Barbarie, en passant par Liaisons d'Anches Heureuses ou Régis Huiban Quartet, nous essayons de mettre en valeur surtout la musique acoustique. Le plus souvent, il s'agit, soit de musique traditionnelle et de musiques du monde, soit de chansons. On fonctionne beaucoup au coup de cœur !" Cette année, Esta-fête propose six spectacles : Hamon-Martin Quintet, Bivoac, Or Di Dai, Ciapolino-Da Silva, Régis Huiban Quartet, Mandala.

Parallèlement au démarchage des programmeurs par le biais du catalogue, Esta-fête organise une soirée annuelle de promotion afin que les personnes intéressées aient l'occasion de découvrir les artistes en live. "La dernière a eu lieu en novembre dernier, à Allaire. De nombreux programmeurs étaient invités à découvrir les nouveaux spectacles que nous proposons. C'est très important d'avoir un rendez-vous de découvertes confian-



Quelques-uns des groupes figurant dans le catalogue d'Esta-Fête : de gauche à droite et de bas en haut, Hamon-Martin Quintet, Régis Huiban Quartet, Bivoac, Ciapolino-Da Silva, Mandala (Photos DR).



et chaleureux ! Nous aimerions vraiment que cette soirée devienne un moment reconnu de rencontres, de retrouvailles entre les musiciens, les programmeurs et nous !"

La production

Cette activité de promotion des artistes a conduit Esta-fête à prendre également en charge la production de certains des groupes qu'elle soutient. "Quand les artistes ont envie de créer quelque chose de nouveau, nous les aidons à mettre sur pied leurs projets. Nous nous chargeons, entre autres, de trouver des financements en démarchant des structures telles que la Spedidam, l'Adami, la Sacem, mais aussi la Région, les départements, la Drac. Le plus souvent il s'agit d'un travail en résidence suivi d'une tournée. Dernier exemple en date : Makida Palabre, un spectacle qui réunit musiciens nigériens et musiciens bretons. Nous aimons les créations autour des mélanges de styles ou d'origines et notre soutien à ce genre de création est impor-

tant". Bien entendu, d'autres projets sont en cours. C'est le cas par exemple de la création d'Or Di Dai, qui était en résidence à la Péniche spectacle à Rennes en janvier dernier. "Nous travaillons également à court terme sur le projet de résidence du groupe Bivoac pour novembre 2006, résidence qui sera suivie d'une tournée de présentation du nouveau spectacle." Notons aussi que Esta-Fête travaille déjà sur un projet de création autour de Mathieu Hamon pour l'année 2007.

L'aide aux festivals

Esta-Fête, enfin, met aussi à disposition de divers festivals ses compétences en matière de communication : "Notre présence est importante dans ce genre de fêtes. Elle a pour but de décharger les bénévoles, de façon à leur libérer du temps et de l'énergie pour mener à bien leurs initiatives culturelles. Nous leur apportons des compétences professionnelles leur permettant de respecter le cadre législatif en

vigilance". L'association trouve donc vraiment sa place dans l'organisation de fêtes et festivals comme celui de la Gallésie en Fête à Monterfil (35), par exemple. Elle se charge de la gestion des contrats et des salaires des artistes, mais aussi des aspects pratiques : hébergement, restauration, logistique en général. S'y ajoutent la réalisation d'affiches, les contacts avec la presse, la conception du programme... Autant dire que l'aide apportée par cette association est indiscutable ! "Ce travail d'aide aux festivals est vraiment une activité qui nous tient à cœur et que nous aimerions développer dans les années à venir. Nous apprécierions de proposer notre aide à d'autres structures, à d'autres organisateurs". Alors, avis aux amateurs !

Aurélien Drillet-Rouger

Bro Goz Ma Zadoù

L'HISTOIRE (MOUVEMENTÉE) DE L'HYMNE BRETON

Malgré de nombreux articles, dont certains très récents¹, l'histoire de l'hymne breton Bro Goz ma Zadoù, dont on fête l'an dernier à Lesneven le centième anniversaire, reste encore méconnue du grand public comme des spécialistes de musique bretonne. Nous allons donc tenter d'en retracer les grandes lignes en revenant en particulier sur un point très controversé : celui de sa genèse.

On sait généralement que l'hymne breton est une adaptation, paroles et musiques, de l'hymne gallois *Hen Wlad fy Nhadau* (Vieux pays de mes ancêtres). Ce dernier a été écrit en 1856 par le poète de Caerphilly, Evan James (1809-1878), et son fils, harpiste, James James (1833-1902) en composa la musique. Publié en 1860, le chant des James devint rapidement hymne national pour un mouvement gallois alors en plein essor et qui, à l'instar de nombreux autres mouvements minoritaires européens au XIX^e siècle, souhaitait se dorner d'une

composition musicale originale pouvant représenter un symbole identitaire fort et mobilisateur face à une domination culturelle et politique étrangère (en l'occurrence anglaise) hégémonique. Et le texte de Evan James avait su exalter en trois couplets, un refrain et beaucoup de lyrisme, l'amour des Gallois pour leur terre et leur langue.

La musique de James James, quant à elle, sans rapport avec celle des chansons traditionnelles galloises, s'inscrivait plutôt dans une certaine classicisme musical popularisé au Pays de Galles par la présence de très nombreuses chorales ainsi que par l'enseignement de la harpe chromatique. Voici d'ailleurs à propos de ce type de musique, les impressions du célèbre compositeur nantais Bourgault-Ducoudray, après son voyage à l'Eisteddfod de Cardiff en 1899 : "L'usage très répandu de la harpe, instrument essentiellement national, n'a pas peu contribué à civiliser la musique galloise et à lui

enlever dans une certaine mesure l'apreté savoureuse qu'elle dut posséder à l'origine et qui éclate encore dans nos mélodies bretonnes (...). Ce que dit par ailleurs M. Erny de la ressemblance qui existe entre certaines mélodies et les thèmes correspondants de Mozart et de Haydn me semble parfaitement juste (...). Les paysans, les mineurs que nous avons entendus chanter, ont tous passé par l'école. Ils répétaient docilement ce qu'ils avaient appris. Ce ne sont point là de vrais chanteurs populaires..."²

William Jenkyn Jones

C'est le pasteur William Jenkyn Jones (1852-1925) qui traduisit pour la première fois, soulignons-le, l'hymne gallois en breton. Né en 1852 à New-Quay, il vint s'installer à Lorient en 1882 pour participer au mouvement missionnaire protestant gallois qui se développe en Basse-Bretagne depuis la fin du premier Empire. Fixé successivement à Rosporden, Quimper et Pont-l'Abbé³, il apprend rapidement le breton et publie sa traduction de *Hen Wlad fy Nhadau* qui devient le cantique n°77 du recueil *Telem ar C'hristen* (La harpe du chrétien) en 1895. Il l'intitule *Doue ha va bro* et en précise l'air : "Ton : Bro va zadoù-koz". Deux autres éditions légèrement modifiées paraissent en 1910 et 1926.

La traduction de William Jenkyn Jones suit de façon assez libre les deux premières strophes ainsi que le refrain de l'hymne gallois, mais il y ajoute aussi deux autres couplets moralisateurs sur l'alcoolisme, fléau qui faisait alors des ravages en Bretagne. Peu avant sa mort, en 1924, il en publiera

également une traduction en français. Signalons par ailleurs, parmi ses autres œuvres en breton, une traduction inédite de la Genèse.

Il est difficile d'évaluer le succès obtenu auprès du public par ce chant. Selon le propre témoignage de l'auteur, ses cantiques furent "beaucoup chantés, sur des airs gallois en partie, et ont servi à l'édification", mais on peut cependant penser qu'il n'ont touché qu'un nombre restreint de Bretons convertis à la religion réformée.

François Jaffrenou (Taldir)

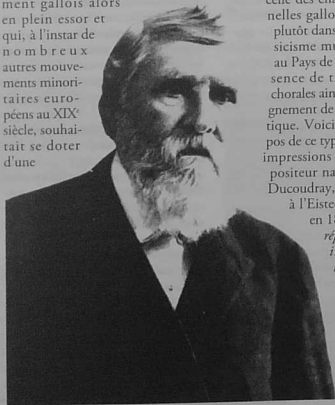
C'est au début de l'année 1897, deux ans après cette traduction, que le jeune François Jaffrenou, alors étudiant au collège Saint-Charles de Saint-Brieuc, s'initia au gallois en compagnie de son professeur de breton François Vallée. Bien entendu, l'édition récente de l'ouvrage de William Jones n'avait pu échapper au maître et à l'élève, et c'est ici qu'intervient le problème de la paternité du *Bro Goz*. On sait que François Jaffrenou ("Taldir", de son nom de barde) revendique cette paternité et il s'en était expliqué dans un article de la revue *An Oaled* de 1935 (n°52), intitulé *Origine du Bro Goz ma Zadoù* : "En 1897 (...) j'eus connaissance de l'hymne Hen Wlad et je résolus d'y adapter des paroles bretonnes. M'inspirant du chant de Ieuan Ab Iago (E. James), j'écrivis Bro Goz ma Zadoù et lui donnai quatre couplets au lieu de trois qu'il a en gallois. Je n'attachais pas autrement d'importance à cet exercice. Vers cette même



■ François Jaffrenou, alias le barde Taldir. (Coll. Dastum).

époque, le Révérend Jenkins, pasteur à Quimper, écrivit lui-même une adaptation du Hen Wlad en breton, sous la forme d'un cantique anti-alcoolique (Telen ar C'hristen). M. François Vallée me conseilla dès ma sortie du collège, en 1898, de publier ma version. Elle parut dans La Résistance de Morlaix et fut tirée sur feuilles volantes avec sous-titre Henvelidigez

(Adaptation). Il n'était pas question d'en faire un chant national, car au Congrès de l'U.R.B. à Vannes en 1899, je présentai au concours ma première version de Sao Breiz Izel avec le sous-titre Kan Broadus (chant national). Ce chant fut imprimé par l'Union dans une brochure intitulée Sones et Gwerzes couronnées par l'U.R.B. (Imp. Lafolye, Vannes).



■ William Jenkyn Jones est l'auteur de la première adaptation en breton de l'hymne gallois Hen Wlad fy Nhadau.

Hymne gallois (1856)

traduit en français

Le vieux pays de mes ancêtres m'est cher
Terre des bardes et des chanteurs d'un illustre rang
Ses valeureux guerriers patriotes si braves
Pour la liberté ont versé leur sang

Refrain : Patrie, patrie ! Je suis attaché à ma patrie
Tant que la mer (former) comme une muraille autour du pur et cher pays
Que son antique langue vive.

Les trois versions du Bro Goz ma Zadoù (1^{re} strophe et refrain)

Jones (1895)

Peb Breizad tomn-galon a gâr, sûr, he vro,
Bro Arvor zo brudet dre 'bed tro-var-dro !
Er brezel calonec, hon tadou evrad
A skuillaz evith ho gwad

O va mamm-bro ! cared a rann va bro
Keit ma vô 'r mor vel mur en dro
Ra vezo libr atao va bro

Taldir (1900)

Ni Breiziz a galon, karomp hon gwir Vro !
Brudet eo an Arvor dre ar bed tro-dro
Dispont ! kreiz ar brezel, hon zadoù ken mad
A skuillaz evith o gwad

O ma Mamm-Vro ! me gar ma Bro
Tra ma vô 'r mor 'vel mur 'n he zro
Ru vezo digabestr ma Bro

1899). Bro Goz ma Zadou fut compris dans mon livre An Delen Dir en 1900 et commença sa vogue dans les réunions des étudiants bretons de Rennes, qui en firent leur chant de ralliement. En 1903, à son congrès de Leneven, l'Union Régionaliste Bretonne mit au concours un chant national breton. J'en présentai deux. Le Sao Breiz Izel et le Bro Goz. Le Bro Goz fut choisi par le jury et proclamé chant national...

Recherches en paternité

Malheureusement, ces explications de Taldir contiennent beaucoup d'inexactitudes qui discréditent un peu son propos : il confond le révérend John Jenkins, auteur d'un autre ouvrage de cantiques protestants, Hymnau ha caneuau a gelyndad (1871), avec William Jenkyn Jones, le véritable auteur de Taldir ar C'hristen. La traduction de Jones n'est pas de "cette même époque" (1897) mais, comme nous l'avons vu, est antérieure de deux ans à cette date. Enfin, sa propre adaptation du Bro Goz ne parut pas en 1898 dans la Résistance de Morlaix, mais le 27 janvier 1900 dans ce même hebdomadaire.

Taldir reviendra par ailleurs sur ses affirmations, notamment dans La Bretagne à Paris du 18 janvier 1952 où il déclara avoir composé les paroles au retour d'une mission au Pays de Galles en 1899, ce qui paraît plus conforme à la réalité. Jamais cependant il n'aurait s'être inspiré de la première traduction de Jones, malgré les critiques virulentes de certains journaux qui n'hésitèrent pas à le traiter de plagiaire. Il est vrai que la comparaison des trois versions, l'hymne en gallois, l'adaptation de Jones et celle de Taldir (voir le tableau de la page précédente) ne plaide pas en faveur de ce dernier pour ce qui concerne en tout cas les deux premiers couplets et le refrain.

Il n'est guère besoin d'être grand spécialiste des langues celtiques pour remarquer que les expressions essentielles du premier couplet de la version galloise comme "vieux pays de mes ancêtres", "terre des bardes et des chanteurs", "pour la liberté", ont été

La Résistance (Croix de Morlaix)

YANN D'ARBORENTAN 2 10 30 Rédacteur en chef ALFRED LAJAT 4 10 30 Directeur de la publication ALFRED LAJAT 4 10 30

YANN D'ARBORENTAN 2 10 30 Rédacteur en chef ALFRED LAJAT 4 10 30 Directeur de la publication ALFRED LAJAT 4 10 30

C'est dans l'hebdomadaire catholique La Résistance de Morlaix du 27 janvier 1900 que parut pour la première fois Bro Goz ma Zadou.

remplacés par d'autres dans la traduction de Jones et que Taldir s'est contenté de reprendre l'adaptation de Jones en la modifiant un peu. De même pour le refrain, notre bardo breton recopie presque mot pour mot celui de Jones et abandonne, comme lui, le dernier vers sur la persistance de "l'antique langue" lui préférant l'idée de "liberté pour mon pays". D'autre part, le moment le plus exaltant du chant, celui où, sur deux blanches pointées, la foule reprend à pleine voix les premières syllabes du refrain (Gwlad, Gwlad... - patrie -) a été traduit par quatre syllabes au

lieu de deux par Jones (O va mam-bro) mais dans une édition annotée, il précise bien qu'il fallait modifier la musique de manière à ce que la note la plus haute tombe sur "bro" et non sur le possessif "va". Taldir, par contre, qui n'avait manifestement pas pris connaissance de cette remarque musicale, recopie Jones en faisant tomber cette note aiguë sur l'adjectif possessif "ma", ce qui diminue considérablement la portée émotionnelle du passage. Il s'apercevra d'ailleurs de cette faiblesse et quelques années plus tard transformera ce "O va mam-bro" en "O

Breiz !" avec cette forte accentuation sur "Breiz !" tel qu'on le chante désormais aujourd'hui. Tout ceci prouve donc bien que Taldir connaissait la première traduction de Jones et que pour la première partie en tout cas, ce n'est pas l'hymne gallois qu'il adapte, mais le travail de ce dernier qu'il retouche légèrement. La fin du chant, par contre, est bien de Taldir car il ne reprend pas, bien entendu, les couplets anti-alcoolisques du pasteur gallois.

BRO GOZ MA ZADOU (REVUE)
Musical score for the song 'Bro Goz ma Zadou' with lyrics in Breton and French.

celle d'un autre. D'autre part, et c'est peut-être la principale explication, le Bro Goz paraît tout d'abord dans les journaux catholiques bretons, qui le paraissent de façon très appuyée : "Red ar deizi ha kivan anei en pep lec'h, er skolio dreiz-holl" (Il faut l'apprendre et le chanter partout, surtout dans les écoles) peut-on lire par exemple dans Krouz ar Vretoned du 4 février 1900. Or, ces journaux catholiques menaient alors une campagne très virulente contre la menace d'implantations protes-

tantes en Basse-Bretagne. Comment avouer aux lecteurs, après coup, que le premier traducteur de l'hymne breton était en fait un pasteur gallois ? La encore, devant le succès du chant, il était préférable de taire sa véritable origine. Hymne national Car le mouvement breton fit très rapidement sien le chant de François Jaffrenou et il faut bien reconnaître que s'il ne fut pas le principal auteur

"William Jones est connu de l'emprunt" de Jaffrenou et s'il n'en fit jamais cas publiquement, il s'en fit néanmoins amèrement à un correspondant dans une lettre datée du 13 janvier 1904 où il évoque "les cantiques que j'ai composés depuis 1895, le vous fais remarquer cette date car il paraîtrait que le cantique 77, le dernier du recueil se fait chanter sous une forme un peu modifiée comme étant la composition d'un autre, et quoique ne me présentant pas au rang des poètes, je n'hésite pas à dire que l'hymne national volé à un Gallois ne vaut pas l'original, spoilt in the stealing (volé et gâté), comme le dirait le grand critique Macaulay. Je ne comprends pas cette ambition de faire sa réputation avec la propriété d'autrui, car tôt ou tard la débauchée se fait jour (...)"

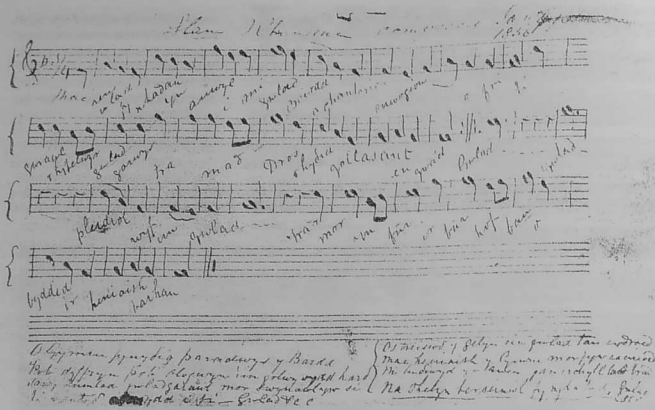
François Jaffrenou (à gauche) en compagnie de la harpiste galloise Maggie Jones en juillet 1899. C'est au retour de ce voyage au Pays de Galles qu'il composa sa version du Bro Goz.

tantes en Basse-Bretagne. Comment avouer aux lecteurs, après coup, que le premier traducteur de l'hymne breton était en fait un pasteur gallois ? La encore, devant le succès du chant, il était préférable de taire sa véritable origine.

Hymne national Car le mouvement breton fit très rapidement sien le chant de François Jaffrenou et il faut bien reconnaître que s'il ne fut pas le principal auteur



François Jaffrenou (à gauche) en compagnie de la harpiste galloise Maggie Jones en juillet 1899. C'est au retour de ce voyage au Pays de Galles qu'il composa sa version du Bro Goz.



Le manuscrit original de l'hymne gallois datant de 1856 et signé Evan et James James.

du Bro Goz, le bouillant barde de Carnoët fut néanmoins le principal artisan de son succès. Considéré comme hymne breton avant même sa consécration au congrès de l'U.R.B à Lesneven en 1903, Bro Goz ma Zadou fut publié dans tout ce que la Bretagne comptait de journaux militants. On le vendait aussi sur feuilles volantes et il fut même traduit en vannetais. Sa musique servit de timbre à de nombreux chansonniers et poètes de l'époque comme Emile Nicol, Toussaint Le Garrec, Césaire Le Coent, etc.

Cependant, malgré l'énergie déployée par les militants de l'Em-sav, l'hymne breton demeura, pendant plusieurs dizaines d'années, ignoré d'une grande majorité de la population bretonne. C'est avec la multiplication des cercles celtiques et des bagadoù dans les années 1950 qu'une partie de la jeunesse bretonne prit alors effectivement connaissance du Bro Goz.

Norotans, par ailleurs, que Charles Rolland, le barde de Guerlesquin, qui n'appréciait guère le breton de Taldir ("Ce n'est pas populaire, ça ne peut pas l'être et ça ne le sera jamais!"), proposa lui aussi, sous le titre de Kan

Braduz Breiz, sa propre adaptation en 1903.

L'affaire de la SACEM

Après la Seconde Guerre mondiale, Taldir, comme beaucoup de militants bretons, fut accusé de collaboration et condamné à cinq ans d'emprisonnement. A sa sortie de prison, après la confiscation d'une partie de ses biens, il dut faire face à des difficultés financières qui le poussèrent à déposer ses œuvres à la SACEM¹. Il s'en est justifié dans un article de *La Bretagne à Paris* du 18 janvier 1952 : "Il a fallu que je sois à la charge de mes enfants. Il a fallu que je me procure des ressources, que je me place sous la protection de la Société des auteurs, pour obtenir quelque rétribution des organisateurs de fêtes publiques, lorsqu'eux-mêmes font argent de mes œuvres." Et il déposa en effet auprès de la SACEM, en mars 1951, la plupart de ses chansons, parues aux éditions H. Lemoine. Parmi celles-ci figurait le fameux Bro Goz, ce qui créa beaucoup d'émotion en Bretagne. C'est l'association des sonneurs B.A.S. qui se fit l'écho, sous la plume de son prési-

dent Polig Monjarret dans la revue *Ar Soner*, des récriminations des bagadoù, des cercles celtiques et des comités de ses fêtes, désormais susceptibles de payer des droits pour interpréter l'hymne breton.

Pour contourner le problème, la B.A.S. proposa un nouveau texte : *Bro Goz hon Tadou*, anonyme celui-là, qui fut publié dans *Ar Soner* d'avril 1952. Mais la polémique continua à enfler et d'autres périodiques s'emparèrent de l'affaire. Dans *La Bretagne à Paris*, certains lecteurs rappelleront l'antériorité de la traduction de Jones et contestèrent à Taldir le droit de réclamer de l'argent pour un texte qu'il n'avait pas composé. D'autres, par contre, voyaient dans ces attaques une manœuvre destinée à affaiblir le mouvement breton, n'hésitant pas à comparer cette querelle à celle du Barzaz Breiz.

Pour tenter de mettre fin à la controverse, Taldir fit alors une proposition : "Je voudrais donner satisfaction au moins à ce brave Monjarret qui m'a montré son dévouement à certaines heures où cela pouvait être risqué. Il est vexé d'avoir à payer un tribut à la SACEM. Et bien, je tiens à montrer plus de solidarité celtique vis-à-vis des

autres que les autres n'en ont montré parfois vis-à-vis de moi. Ne pouvant retirer du répertoire de la SACEM un recueil de chansons, dont elle partage le propriété légale avec l'éditeur (...), je m'engage à rembourser, tout démenti d'argent que je sois, à tout organisateur de fêtes bretonnes payantes qui m'en fera la demande, la quote-part qui me reviendra sur le Bro Goz ma Zadou (...). Et l'affaire en resta là jusqu'à la mort de Taldir en 1956. Mais les droits furent par la suite attribués à ses descendants et une lettre récente de la SACEM datée du 31 mai 2005 me signalait que "les œuvres de François Jaffrenon sont toujours protégées". Même s'il s'est apaisé, le problème reste donc toujours entier. Mais en bonne justice, il serait désormais souhaitable d'indiquer sur toutes demandes de renseignements concernant cette œuvre : Musique : James James, paroles : William Jones et François Jaffrenon.

Le Bro Goz aujourd'hui

Au programme de pratiquement toutes les chorales de Basse-Bretagne, cet hymne continue de soulever aujourd'hui l'enthousiasme des militants du mouvement breton ainsi que

d'une partie des amateurs de fêtes bretonnes, même si certains parmi les plus radicaux lui préfèrent d'autres timbres, ou si d'autres encore, plus européens, commencent à entonner *L'hymne à la Joie* de Beethoven récemment traduit en breton².

On ne peut s'empêcher toutefois de noter une certaine désaffection des nouvelles générations pour ce chant. Son apprentissage se fait rarement dans les écoles bilingues, qu'elles soient privées (Divan) ou publiques. A l'instar de ce qui se passe aujourd'hui pour la *Marseillaise*, ignorée de la plupart des petits Français, on peut en effet se demander si l'intérêt symbolique que présentaient les hymnes nationaux au siècle dernier n'est pas simplement en Bretagne comme ailleurs en train de tomber en désuétude. Et pour beaucoup de jeunes Bretons effectivement, le Bro Goz devient chaque jour un peu plus celui des ancêtres.

Bernard Lasbleiz

¹ Citons parmi les plus intéressants celui de Donatien Laurent dans *Ar Men d'avril 1987* et celui tout récent de Jean-Yves Carlier dans *Langues de l'histoire*, langues de la vie, publié par les amis de Fañch Roulaud, Brest, mars 2005.

² Cité par Charles Le Goffic, *L'Amé Bretonne*, 1912, 2^e série, p. 356.

³ Tous ces renseignements se trouvent dans *Un pionnier de l'évangélisation en Bretagne*, W. J. Jones de Samuel Bourguet, Clamart, 1927.

⁴ Jean-Yves Carlier, dans l'article cité à la note 1, mentionne Le Reveil du Finistère de 1905, Le Cri du Peuple de 1910 et Le Bas-Breton de 1911.

⁵ Edition conservée au CRBC (Université de Brest).

⁶ Lettre conservée à l'abbaye de Landévennec.

⁷ Cité par W. Ambrose Bebb, *Llydaw, Londres*, 1929, p. 179 (ouvrage en gallois).

⁸ Cette affaire des droits SACEM a été évoquée dans *Musique Bretonne de juillet dernier* (n°191).

⁹ La Bretagne à Paris, 1^{er} février 1952.

¹⁰ Traduction de Jakez Conan.

U. R. B. - Gorsedd des Bardes de 1907. - Le collège bardique chante le Bro'goz ma Zadou de Taldir sur le dolmen de Kenac'h-Laerou (Environ de Gouarec)



195 - MARS/AVRIL 2006

Danser en fest-noz

UNE PRATIQUE AUX RÉALITÉS MULTIPLES

Que propose le fest-noz moderne aux danseurs? Comment pratique-t-on et vit-on la danse, confronté à un foisonnement de propositions qui tend à cloisonner les publics? C'est la question que pose Marc Clériver, qui poursuit ici sa réflexion sur la pratique des danses traditionnelles en Bretagne.

Après avoir exploré, dans le *Musique Bretonne* n°193, le problème de l'authenticité des répertoires dansés dans le fest-noz moderne, il me semble intéressant, dans ce numéro, d'élargir cette question en évoquant une problématique plus générale qui intéresse la plupart des acteurs de la danse traditionnelle en Bretagne. Après le "nouvel âge" du fest-noz moderne durant les années 1995-2000, la question de son objet et de sa fonction n'en finit plus de se poser aujourd'hui. On constate, en effet, une recrudescence des débats autour des répertoires dansés, de leur authenticité, du respect du style, dans le cadre de festoù-noz ou de festoù-deiz qui offrent une grande diversité de visages.

Petit historique sur le fest-noz moderne

Rappelons que le fest-noz moderne a été inventé par Loëz Ropars dans les années 1950. Ce bal, qui reprend le nom de l'ancienne veillée qui suivait les travaux collectifs dans les montagnes finistériennes, a engendré une autre manifestation, le bal breton, présenté à l'époque comme plus adapté aux villes. La différence entre fest-noz et bal breton provenait en effet du répertoire dansé qui y était pratiqué : axé autour de la *dans tro* et des répertoires cornouaillais pour le premier, tandis que le second était ouvert à toutes les danses tradition-

nelles de Bretagne. Au cours des années 1970, avec la première grande vague "celtique" et bretonne, la différence entre le fest-noz moderne et le bal breton a peu à peu disparu, le second s'étant, au cours du temps, développé et ayant pris le nom du premier. À partir de la fin des années 1990 (deuxième grande vague), on observe un morcellement progressif du fest-noz. Aujourd'hui, il devient en effet de plus en plus difficile de retrouver le fest-noz type des années 1970-1990 – que beaucoup de jeunes qualifieraient de classique car ils n'ont connu que cela –, proposant, au cours de la même manifestation, une tête d'affiche, un groupe plus modeste (trio ou duo) et quelques chanteurs et sonneurs. On trouve un panel varié de manifestations avec d'une part, de gigantesques événements réunissant des centaines voire des milliers de danseurs (Yaouank, sorties de disques de groupes...), et d'autre part le fest-noz annuel d'association ou d'école de musique favorisant les groupes issus du cercle ou de l'atelier de danse, mais aussi le fest-deiz ou bal d'après-midi – avec ses groupes attirés, si ce n'est illimité – et enfin le "fest-noz trad", construit autour de sonneurs et chanteurs et souvent organisés par des associations intéressées par la collecte et l'enquête (Printemps de Chateauneuf, Bovel, festoù-noz chantés du vannetais, Aux Danses des Licés...), enfin. Ceux qui ont assisté ou participé à

ces différents types de manifestation comprendront très bien qu'ils n'ont pas grand-chose à voir entre eux. Comment expliquer un tel morcellement? Rappelons que le fest-noz moderne est un bal : il peut être défini à la fois comme un endroit et un contexte, résultat de la rencontre entre les musiciens et les danseurs. D'aucuns plus portés sur les sciences économiques le définiraient comme la rencontre d'une offre et d'une demande.

Des musiciens tenus de faire danser

C'est un lieu commun de dire aujourd'hui que la Bretagne présente un nombre très important de musiciens pratiquant la musique traditionnelle. Nous constituons certainement à ce titre la région la plus dynamique d'Europe. Ces musiciens sont-ils tous intéressés par cette esthétique? Je prend le risque de répondre : non ! On peut légitimement penser que la musique traditionnelle, pour beaucoup, ne constitue plus un but en soi. N'y voyez nullement un jugement de valeur de ma part. Le bouillonnement et la réflexion autour de la transmission de cette musique a engendré cet état de fait : apprendre la musique traditionnelle est devenu, aujourd'hui dans notre région, un moyen d'accéder à la musique en général. Les exemples sont nombreux. On peut citer, en premier lieu, toute cette population (retraités, préretraités, jeunes...) qui souhaite apprendre à maîtriser l'accordéon diatonique sans être intéressés plus que cela par les répertoires traditionnels recueillis. Citons également tous ces enfants qui, dans de nombreuses communes, débute la musique à l'école de musique traditionnelle, car



■ Pour les musiciens, jouer en fest-noz suppose avant tout de se mettre au service de la danse et des danseurs. (Photo Myriam Jégat)

c'est plus sympa, moins cher pour les parents et plus facile d'accès. De plus, les ateliers sont en groupe (plus sympa), avec une transmission orale (sans passer par l'écriture), la progression est rapide et les mises en situation apparaissent très tôt. Autant d'éléments qui attirent les apprentis musiciens vers cette esthétique. Les écoles de musiques traditionnelles proposent l'apprentissage d'instruments qui n'ont jamais été joués dans la tradition (piano, trompette, etc.), en mettant en avant cette transmission basée sur l'oralité, la répétition, la copie du geste... On peut s'en réjouir. Reste une question importante : où peuvent s'exprimer tous ces musiciens? Il ne faut pas être grand observateur pour constater que le fest-noz (avec peut-être les prestations de bagad) est le lieu principal (si ce n'est le seul) d'expression des musiciens qui travaillent dans cette esthétique. Le concert est, en effet, toujours resté peu développé en Bretagne concernant la musique traditionnelle. Il ne s'agit pas de revenir sur cette constatation

maintes fois effectuée mais bien d'observer, du point de vue du danseur, les implications de cette place du fest-noz comme unique lieu de diffusion. Le constat est relativement rapide. Pour s'exprimer devant un public, nos musiciens doivent jouer non seulement un répertoire collecté mais également un répertoire à danser. Pour un grand nombre de ces artistes, pour qui la musique traditionnelle n'était pas un but en soi, ces conditions constituent très vite un carcan, un frein à leur créativité. Quelles solutions se présentent alors à eux? Ils peuvent essayer, tout d'abord, de faire valoir leurs talents dans d'autres esthétiques (jazz, pop...). Les passerelles sont cependant difficiles à mettre en place et souvent peu accessibles pour des musiciens amateurs. Ils peuvent également essayer de faire évoluer le répertoire du fest-noz en allant chercher d'autres danses dans des bals comparables; il peut s'agir de danses traditionnelles originaires d'autres régions de France, des pays anglo-saxons, mais aussi de répertoire provenant du bal musette (valse musette,

tangos, salsas...). Cela implique de leur part de s'intéresser à ces répertoires, ce qui n'est pas évident. Ils peuvent enfin passer outre, en essayant de s'exprimer contre, en passant par des arrangements, des compositions ou bien encore des propositions de fusion ou de métissages avec d'autres esthétiques (reggae, jazz ou funk...). Dans ce dernier cas (certainement la voie la plus explorée à l'heure actuelle), on observe alors une réelle créativité. Les performances qui en découlent peuvent être, d'un point de vue musical et artistique, excellentes, mais aussi, avouons-le, parfois ratées. Là n'est pas la question. Retournons à nos danseurs et à leurs réactions face à ces propositions.

Le danseur tâtonne...

Confronté à ces trois cas de figures, le danseur peut, lui aussi, réagir de manières différentes. Reprenons-les un à un si vous le voulez bien. Rien à dire dans le premier cas, cela ne concerne plus le fest-noz. Dans le second cas



■ La pratique de la danse en fest-noz implique souvent une évolution des répertoires (formes, pas...). (Photo Myriam Jégat)

(apports d'autres répertoires dansés), face à ces nouveaux répertoires, le danseur a la liberté de les accepter ou de les refuser. Le problème devient épineux lorsque ni lui, ni les musiciens n'ont une connaissance suffisante des danses ainsi importées. Cela se traduit alors, des deux côtés, par un tâtonnement, une vague imitation et parfois un accord. C'est ainsi qu'en fest-noz, la bourrée droite du Berry est devenue pour les danseurs un "Savez-vous planter des choux" qui s'adapte sur un air de "Et moi pendant ce temps-là, j'tournais la manivelle" plus ou moins régulier de la part des musiciens. Enfin, dans le troisième cas de figure, il lui est proposé un support de danse légèrement (voire complètement) distordu, car trop rapide, trop lent, avec des contre-temps, des syncopes (reggae ou jazz obligent !). Tout le canon du fest-noz moderne (soit une trentaine de danses) est concerné par ce phénomène. Deux possibilités lui sont alors offertes : soit il accepte, car c'est un fan du groupe, ou bien

parce qu'il aime cela, ou bien encore parce qu'il s'amuse, soit il refuse pour la bonne raison qu'il ne suffit pas d'accentuer, par des accords de basses plaquées, un air quelconque pour en faire un bon support de rond de Saint-Vincent. Entendons-nous bien : il est certes possible d'effectuer le pas sur ce support, mais danse-t-on réellement, au sens où l'entendaient les danseurs traditionnels ? J'ai tendance à penser que non. Dans tous ces cas, la danse telle qu'elle a été collectée souffre et on arrive généralement à la synthèse d'un nouveau mouvement dansé. Pourquoi pas ? Cela peut séduire tout un public mais ne peut, en aucun cas, satisfaire l'ensemble des danseurs qui fréquentent aujourd'hui le fest-noz.

Des danseurs aux goûts variés

Il est important, me semble-t-il, de bien comprendre que ce public n'est pas homogène au point de

vue de ses attentes. D'un côté, on retrouve des danseurs fans de tel ou tel groupe, capables de faire des centaines de kilomètres pour suivre leurs musiciens préférés et retrouver une ambiance. Pour ceux-ci, peu importent les danses proposées, l'élément majeur est la musique, sur laquelle on adapte le mouvement (quitte à le distordre). On a, d'un autre côté, des amateurs de sonneurs ou de chanteurs qui ne fréquentent que les "fest-noz trad". Ces "purs et durs" ne sont, cependant, pas très nombreux et ils assistent souvent à d'autres événements comme les bals "à 400 danses". Dans ce troisième type de fest-noz, ou plutôt de fest-deiz (les manifestations "à 400 danses"), certains danseurs demandent, sous prétexte de tradition, une grande diversité de danses, certains d'entre eux n'acceptant de danser qu'une seule fois la même danse au cours du bal ! Une nouvelle catégorie de musiciens à danser a vu le jour pour relever le défi. Certains groupes proposent ainsi très facilement entre 100 et

200 danses différentes par bal (sur le modèle "un air/une danse"), quitte à aller chercher des répertoires à l'authenticité très douteuse comme la gavotte des vieux ou le laridé de Saint-Jean... Enfin, un grand nombre de danseurs vont moins souvent en fest-noz, soit parce qu'ils préfèrent aller danser ailleurs (bal folk, bal musette...), soit parce qu'ils s'ennuient (ils choisissent alors beaucoup mieux leurs bals). Ces différentes catégories traduisent bien les profondes mutations du bal de danses traditionnelles en Bretagne, en ce début de XXI^e siècle. De nombreux danseurs sont en recherche, ils se posent des questions. Il serait réducteur de penser que le seul fest-noz fait l'objet de ces interrogations. Le débat transcende l'ensemble de l'activité de danse traditionnelle, que ce soit dans le domaine du spectacle, du bal et bien évidemment de la transmission et/ou de l'enseignement.

Et le plaisir alors ?

Il est d'usage de séparer les structures d'enseignement de la danse traditionnelle en deux catégories : les cercles celtiques d'une part et les "groupes loirs" d'autre part. Cette dernière appellation, aujourd'hui employée par tous, ne signifie rien du tout. Elle désigne des associations de danseurs qui n'ont pas le spectacle comme finalité. À mon sens, de telles associations devraient être le lieu de découverte de la danse traditionnelle en général (apprentissage des éléments dansés de base des répertoires, mais aussi découverte des grandes régions de danse traditionnelle et rapport à la culture traditionnelle...). De ces groupes, les danseurs devraient pouvoir ensuite évoluer vers ce qui les intéresse : le spectacle, l'approfondissement de certains répertoires, la musique et l'accompagnement de la danse. Aujourd'hui, il n'en est rien. En réalité qu'enseigne-t-on dans ces groupes ? Un répertoire avec une technique de pas ou un mouvement dansé, peut-être un style parfois... Il manque tout ce qui sous-tend ce mouvement dansé, l'objectif de cette danse, ce que les danseurs traditionnels ressentent : le plaisir.

De cette notion, on ne parle jamais. Bien sûr, il est évoqué par-ci par-là, au détour d'une bière partagée, au cours de conversation, en marge d'un stage. Rares sont les enseignants ou transmetteurs de danse qui en parlent dans leurs cours. Les répertoires dont il est question ici ont pourtant été dansés parfois pendant plusieurs siècles. Ils ont procuré un plaisir important à des milliers de danseurs qui se sont succédé durant plusieurs générations. Aujourd'hui, pourquoi dansons-nous en fest-noz, si ce n'est pour le plaisir ? Certes, d'aucuns pourront parler de la danse en termes de perpétuation de la tradition ou du symbole, de la fierté d'être breton... Je vous propose de laisser de côté ce discours commun à la musique, au chant, à la danse, aux tournages de crêpes et de galettes, au modelage du beurre salé... Parlons réellement du danseur et du plaisir comme moteur principal de sa danse.

Un ou plusieurs types de plaisir ?

Reprenons chacune des catégories évoquées précédemment. Nos "fest-nozeurs" suivent des fans. Ils éprouvent le plaisir de danser sur la musique qui ils aiment, jouée par les gens qu'ils aiment. Peu importe le répertoire qu'il faut danser sur cette musique. La différence est infime avec des admirateurs de stars du R&B new-yorkais (qui ne savent pas toujours danser) ou des fans de pop anglaise de la région de Manchester, à une exception près : les groupes de fest-noz ont l'avantage d'être proches géographiquement et accessibles (au bar) ! Le plaisir de danser est très lié au plaisir du fan. Le groupe se mettrait à jouer du twist, ils danseraient le twist. Ce plaisir-là n'a rien à voir avec celui éprouvé par les danseurs traditionnels qui chantaient dans la ronde, se fournissant par là même, leur propre support de danse. Prenons maintenant nos danseurs "à 400 danses". Ils ont la satisfaction de pouvoir connaître ces 400 danses et de pouvoir les enchaîner en un après-midi (sans aller regarder leur carnet de

notes). Là encore, la comparaison de ce plaisir encyclopédique avec celui de nos danseurs traditionnels (qui connaissent au mieux deux ou trois rondes, qu'ils pouvaient faire durer parfois plusieurs heures sans jamais éprouver de lassitude) ne tient pas. Enfin, comment comparer le plaisir éprouvé par les membres des groupes chorégraphiques avec celui des porteurs de tradition qui ignoraient toute notion de mise en scène, et pour cause, ils n'avaient aucun public. Cette démonstration est la preuve incontestable de l'appropriation totale par des danseurs d'aujourd'hui des anciens répertoires traditionnels. Les fest-nozeurs utilisent ainsi une danse ancienne et traditionnelle comme porte-greffe d'un plaisir d'aujourd'hui (plaisir de se mouvoir sur une musique que l'on aime, plaisir encyclopédique, plaisir de monter sur scène et de partager une démarche artistique avec d'autres).

La troisième voie...

Face à ces plaisirs si différents et ces démarches de danseurs toutes légitimes, comment faire des questions de l'authenticité des répertoires, du respect du mouvement dansé, de la "conservation du style de la danse" très souvent évoquées ? En effet, pourquoi parler du style de la danse à un fest-nozeur fan de groupes d'aujourd'hui, quand la musique support se mêle de funk ou de jazz ? De même, pourquoi évoquer l'authenticité des répertoires face à nos danseurs-collectionneurs "à 400 danses" ? Enfin, pourquoi reprocher aux cercles celtiques, dans le cadre de leurs prestations scéniques, de ne pas favoriser l'expression personnelle de chaque danseur ? C'est aussi hors de propos que de demander aux maçons construisant un bâtiment de laisser, chacun à son niveau, libre cours à sa créativité et de mettre sa touche personnelle selon son inspiration. Imaginez alors, chers lecteurs, la tête du palais de Versailles ou de la Tour Montparnasse ! Ces questions sont-elles pour autant illégitimes ? Définitivement non. Ce n'est pas parce qu'elles sont hors de propos pour certains



■ Les répertoires les plus appréciés en fest-noz sont souvent les plus techniques, ici un bal fisel. (Photo Myniam Jégat)

groupes de danseurs ou dans certains contextes qu'elles le sont partout. Il existe des cadres dans lesquels elles doivent être évoquées : auprès de musiciens se préparant au DEM, par exemple, mais aussi auprès d'encadrants d'ateliers de danse ou encore auprès de danseurs intéressés. Pour ces derniers, il s'agit tout au moins de leur faire prendre conscience que la danse traditionnelle collectée constitue une matière qui peut être aujourd'hui utilisée à plusieurs fins et que les questions posées ci-dessus ne trouveront leur réponse que dans une démarche autre, une troisième voie ; une voie intermédiaire qui serait positionnée entre la simple initiation, le bourrage de crâne des 402 danses bretonnes (eh oui, tout augmente!), la préparation aux divers concours (dans lesquels on ne regarde, le plus souvent, que le respect d'une formule d'appuis d'un côté, et l'ensemble chorégraphique qui pousse légitimement vers la création artistique de groupe d'un autre côté. C'est une voie destinée aux danseurs en recherche. Elle concerne ceux qui souhaitent retrouver la danse traditionnelle, non pas dans une exactitude de pas, d'attitudes corporelles ou de tempo, mais bien dans un ensemble qui prend en compte à la fois le mouvement dansé, le support

de la danse, une compréhension des différentes composantes du répertoire, et qui les confronte à sa personnalité. Cela demande, d'une part, de discriminer les différentes composantes de la danse (forme, pas, déplacements, figure...) et de (re)considérer leur importance relative par l'interrogation des sources filmées et des enquêtes. On détermine ainsi ce qui est constant de ce qui varie dans chaque répertoire, on reste vigilant à ne pas faire d'un cas particulier une généralité et d'une généralité un élément forcément obligatoire, avec comme finalité d'essayer d'atteindre le même plaisir que celui des danseurs traditionnels. Cela demande, d'autre part, d'éprouver ces répertoires, de les tester, de les interroger en fonction de ce que chaque danseur est, physiquement et psychiquement. Tout comme l'apprenti chanteur doit apprendre à se connaître, accepter sa voix, pour pouvoir la travailler, l'apprenti danseur doit tout autant se connaître, accepter son corps, afin de pouvoir pleinement s'exprimer. Il s'agit d'une véritable ascèse. En effet, ces répertoires ne correspondent plus ni à nos modes d'expression (la ronde chantée a même disparu des cours d'école), ni à nos modes d'apprentissages ("je veux tout, tout de suite!"), ni à nos attentes premières (plaisir

de la danse, la simplicité et surtout "qu'on ne me demande pas trop de réfléchir, je le fais assez comme cela dans la semaine!"). Cependant, la découverte du plaisir inhérent à ces répertoires (et non une projection de nos attentes sur ces répertoires) est à la clé : le plaisir de danser pendant une demi-heure ou de danser un avant-deux en jouant avec le support musical fourni par le musicien. Le challenge de cette troisième voie est de comprendre, d'éprouver, puis de s'exprimer dans le cadre de cette esthétique sans en dénaturer le cadre. Ce n'est qu'alors, et uniquement alors, que chaque danseur pourra laisser exprimer sa créativité et effectuer, à son niveau, son œuvre d'art éphémère, qui lui procurera du plaisir. La combinaison de ces œuvres d'arts personnelles contribuera à réaliser l'œuvre d'art du groupe qui viendra re-nourrir la créativité de chaque danseur. Cette œuvre d'art éphémère, subtil équilibre, constitue un cercle vertueux : l'ensemble des plaisirs individuels alimentant le ressenti commun et procurant, en retour, à chaque danseur, un plaisir plus grand encore.

Man Clérivet

Ifig Troadeg

DES CHANTS POUR SE RENCONTRER

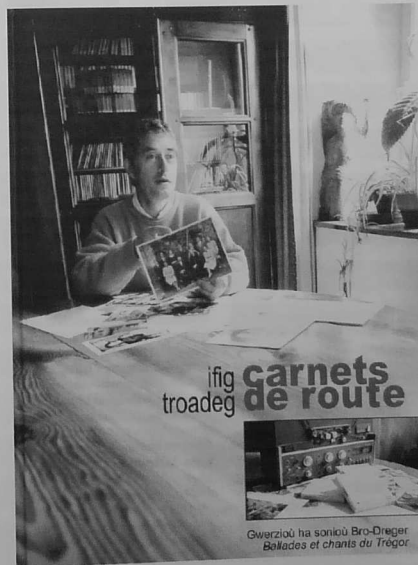
Trente ans après ses premiers collectages du patrimoine chanté en pays Trégor, Ifig Troadeg nous livre ses Carnets de route. Dans ce très bel ouvrage édité par Dastum Bro-Dreger, le collecteur, également chanteur, nous fait découvrir la richesse du répertoire trégorrois ainsi que la formidable aventure humaine qu'il a vécue auprès des porteurs de mémoire. Musique Bretonne reproduit ici l'interview qui figure en prologue et dans laquelle Ifig Troadeg raconte son parcours.

Dans quel contexte as-tu commencé à prendre conscience de la langue bretonne et du collectage ?

Je suis de la génération orpheline, c'est paradoxal et très vrai chez beaucoup de gens de ma génération, celle du baby-boom et après. On a un très fort attachement à la langue et à la culture, et en même temps, une grande frustration que tout cela se soit arrêté à un moment donné. Logiquement, j'aurais dû être élevé en breton, mes frères aussi (nous sommes nés dans les années 1950), mais à Minihy-Tréguier dans ces années-là, il n'y avait plus grand monde à élever les enfants en breton. Les adultes commençaient à se dire que, pour donner toutes ses chances à un enfant, pour la promotion sociale, il fallait l'élever en français. Il y avait aussi cette idée chez les gens que le breton était la langue du passé. C'est un peu comme d'avoir l'eau courante et de faire attention à l'hygiène. C'était un mouvement général, il fallait s'ouvrir à la modernité et le breton, c'était le passé. Pour autant, tous les gens de la génération de mes parents et nos voisins parlaient breton entre eux.

À quel moment, chez toi, il y a eu cette ré-appropriation du breton ?

J'ai toujours été intéressé par la culture bretonne, mais le moment décisif a été le début des années 1970 et le mouvement folk, avec plusieurs délices comme entendre Stivell chanter en breton *Pop Plinn*, par exemple. Aujourd'hui, cela semble aller de soi, mais, à l'époque, quand il passait sur les ondes de la radio, ce n'était pas anodin. J'avais dix-sept ans en 1970, ça a été un choc, je me rendais compte que le breton pouvait être chanté et passer sur les ondes comme les tubes en



Ifig troadeg **carnets de route**

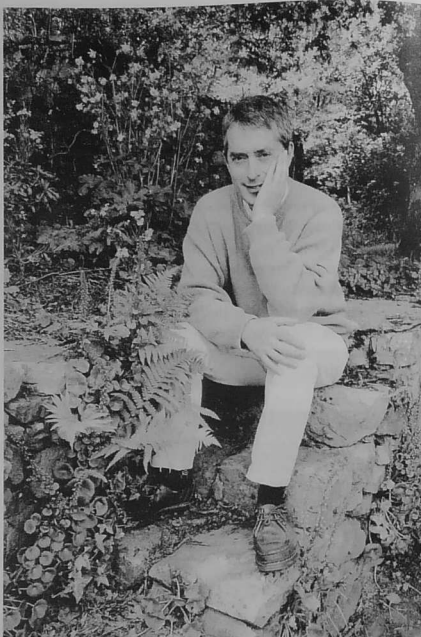


Gwerziou ha sonioù Bro-Dreger Ballades et chants du Trégor

anglais qu'on entendait tout le temps. J'étais fier d'entendre ça. Puis, avec tout ce qui a suivi (le renouveau des festoù-noz...), je me suis impliqué petit à petit, mais sans aller au-delà pendant un certain nombre d'années.

Qu'est-ce qui t'a permis d'aller plus loin dans ce mouvement ?

J'ai rencontré Patrick Maltieu dans un fest-noz à Kermoroc'h en 1974. Il m'a donné une plaquette qui présentait Dastum. Il voulait que d'autres personnes aillent collecter les anciens dans leur coin. Moi, cela m'intéressait, mais je n'avais pas de magnéto à l'époque et quand je regardais autour de moi dans le Trégor, je me disais : c'est pitoyable ! Il n'y a pas de danses, il n'y a rien ! Tout ce que j'avais entendu, c'était *An durtzinel* pendant les repas de mariage, ou mon tonton Louis Méar entonnant *Luskel va bag* dans les repas de famille... J'avais donc comme ça quelques clichés. En me disant : qu'est-ce qu'il peut bien y avoir derrière ? Si, il y avait bien Maria Prat. J'allais parfois à ses soirées. Mais ce qu'elle proposait, à nous qui avions vingt ans, ne nous branchait pas trop. Il y avait aussi tout ce qui se passait autour d'Anjela Duval, mais c'était un cercle plus littéraire. Moi là-dedans, je ne m'y retrouvais pas. Ce n'est qu'un peu plus tard, dans les années 1975, que j'ai découvert les collectages de Luzel, en particulier les quatre livres *Gwerziou et Sonioù*. J'ai tout acheté, tout lu, et pris un vrai coup de massue. Ce collectage avait eu lieu à la fin du XIX^e : entre les deux, qu'y avait-il ? Je me suis mis alors à m'intéresser de plus aux collectages qui avaient pu être réalisés dans le Trégor. J'ai recherché les sources écrites, j'ai écouté les fonds disponibles à Dastum où il n'y avait pratiquement rien et cependant quelque chose de très important : les collectages de Claudine Mazéas. Elle avait recueilli des choses splendides dans le Centre Bretagne comme Madame Bertrand... Et elle avait aussi collecté Jeanne-Yvonne Garlan, de Minihy-Tréguier. Moi qui étais originaire de là, j'avais connu Jeanne-Yvonne. Elle avait un répertoire incroyable : à Dastum, il y avait



■ "J'ai envie de faire partager, pas seulement la chanson brute, mais aussi la personne qu'il y a derrière, qui me l'a chantée et le sentiment qu'on a partagé à ce moment là." (Photo Gilbert Le Gall)

déjà l'équivalent de deux cassettes avec des choses superbes que l'on retrouve en grande partie dans Luzel. J'en ai parlé à mon père. Elle était décédée, mais sa fille vivait toujours. Alors là, je me suis dit qu'il y avait peut-être quelque chose à faire.

C'est à ce moment-là que tu es parti à la rencontre des anciens du Trégor ?

J'étais timide et mon breton était pitoyable car je commençais à l'apprendre à ce moment-là, à baragouiner quelques mots en faisant plein de fautes. J'ai véritablement

commencé à apprendre la langue quand j'ai commencé à collecter, c'est-à-dire en 1978. En allant voir les gens et avec mes parents. Avec eux, j'ai commencé à parler en breton et on a parlé de beaucoup de choses. Mais je n'ai jamais retrouvé ce que j'aurais pu avoir si j'avais été élevé en breton. Je cours toujours après. C'est un rêve inabouti.

Le fait de s'engager dans le collectage n'est-ce pas finalement rattraper un peu le temps perdu ?

Il y avait un peu de ça, mais j'avais aussi envie de chanter ce que je

commençais à collecter. Pas du kan-ha-diskan. J'étais trégorrois, j'avais envie de chanter du répertoire du Trégor.

Comment se sont déroulées tes premières rencontres ?

Au début, je ne savais pas par où prendre les choses : j'étais timide, je ne parlais pas bien breton et je n'avais pas de magnétophone. J'ai attendu d'avoir un peu d'argent pour acheter du matériel de base et faire des enregistrements propres. Ma référence, ça a toujours été le travail fait par Claudine Mazéas, car il y a une discrétion derrière le collectage chez elle qui est exceptionnelle. Comme si elle l'avait fait pour que les gens qui écoutent ensuite aient autant de plaisir qu'elle. C'était ça aussi mon souci. Pour le matériel, on m'avait conseillé d'avoir un micro extérieur. Alors j'avais bricolé un branchement pour que tout cela tienne et c'est avec un appareil à cassettes que j'ai commencé. L'un des premiers enregistrements que j'ai fait, c'est avec Yvonne Garlan. Mais j'ai attendu avant d'aller la voir : je me disais que si Claudine Mazéas était allée voir sa mère, Yvonne n'avait sans doute plus grand-chose à chanter. Je me trompais, car elle m'a chanté plusieurs chansons que sa mère n'avait jamais chantées. Parmi elles, il y avait la *Gwerz de La Fontenelle*. La première fois, je suis resté la bouche ouverte. On a passé une bonne après-midi. Elle habitait une petite maison, celle du garde à l'entrée du Bilo à Minihy. Il y avait de la fumée dans la cheminée et quelques braises. La cafetière était posée à côté. Mais en rentrant chez moi, il n'y avait plus rien sur la cassette. J'avais eu un problème de micro ! Catastrophe ! Je me suis dit que je n'oserais jamais retourner la voir. Et finalement ça m'a fait du bien, car je me suis aperçu qu'elle était contente de me revoir. En fait, c'étaient des gens qui ne voyaient pas beaucoup de monde et ils étaient contents de voir des gens qu'ils ne connaissaient pas. En plus, ils avaient du temps, on passait facilement une heure, deux, voire une demi-journée à parler, à discuter de choses et d'autres et puis de temps



■ De bas en haut, Ifig Troadeg avec Louise Le Grouiec lors d'une veillée à Trédarzac en 1990 (Photo S. Le Guillou) ; aux côtés de Yann Poens à Rennes en 1990 (Coll. I. Troadeg) ; en compagnie de Marcel Le Guilloux et Daniel Philippe au Danouët en 2002 (Photo Gwen Dayot)

en temps, on chantait. Elle m'a donc rechanté la série. Je me suis rendu compte que c'était aussi important de passer un moment avec ces gens-là, au-delà même du collectage, aussi important soit-il.

Tu n'étais plus dans le côté passiste des choses. Ces rencontres ont scellé des rapprochements entre des générations ?

Au bout d'un moment, avec ce que j'avais pu lire et acquérir de connaissances sur les traces des collectages précédents, j'ai pris de l'assurance. Je tâtonnais, j'allais voir les gens, je les mettais en confiance, je leur disais qui j'étais, parce que certains me regardaient de travers quand je venais. Il y a des gens qui ne m'ont pas laissé rentrer chez eux parce qu'ils avaient peur du passant qu'ils ne connaissaient pas. Mais une fois que ce cap était franchi, je ne savais pas combien de temps j'allais rester. Parfois, je me faisais rabrouer, ou bien il y avait une visite de la famille et il fallait donc revenir. Il y avait aussi des personnes qui ne souhaitaient plus chanter parce qu'elles avaient eu un deuil dans la famille et qui me disaient : c'est fini, je ne chanterai plus. Parce que pour elles, chanter c'était se réjouir et donc manquer de respect vis-à-vis d'une personne proche qui était partie. C'est aussi une école d'humilité d'aller voir des gens et d'être obligé de composer quelque chose, mais il y a un travail d'approche à faire. D'autre fois, par contre, cinq minutes après avoir franchi le seuil, le magnéto était branché, la cafetière en route et c'était parti ! Cela m'est aussi arrivé de passer plusieurs après-midi à bavarder en breton chez quelqu'un qui connaissait des chansons, sans jamais réussir à le faire chanter une seule fois : il ne le voulait pas, par contre causer de choses et d'autres, ça oui !

Est-ce que tu pensais déjà que ce travail avait une vocation à rester ?

Non pas vraiment. Ce que je trouvais triste quand j'ai commencé, c'était l'épaisseur culturelle de ce travail : je me disais qu'il y avait un fossé absolument gigantesque ! Quand j'ai commencé, mon souci

était de tenter de combler ce fossé. De façon à ce qu'une personne qui se rend à Dastum puisse écouter ce travail. Dans les années 1979-80, il y a eu la création d'une antenne de l'association Dastum dans le Trégor. D'autres se sont mis au collectage en même temps que moi : Gildas Moal, Serge Goïc... L'idée, c'était de faire remonter nos collectages à Dastum pour agrandir le fond trégorrois de la magnétothèque. On faisait une copie des cassettes et on gardait l'original.

A cette époque-là, je vivais à Pluznet avec mes frangins. Mon frère Gildas collectait aussi. C'est par son intermédiaire que j'ai rencontré Louise Bonniec de Pluznet par exemple. Je suis allé la voir avec lui, puis très régulièrement avec Nanda. Rapidement, j'ai été dépassé par tous les noms que l'on me donnait. C'est comme quand on dit à un pêcheur : "Tiens, il y a un trou d'eau ici, tu devrais essayer". Tu te retrouves avec une quantité de possibilités sans savoir très bien ce qu'il y a derrière. Tu es obligé d'aller voir les gens pour le vérifier. Au détour d'une conversation, on te dit par exemple : "Tiens, il y a un tel que j'ai entendu chanter au mariage d'intel en 1900 et quelques...". C'est un peu un jeu de piste. Je notais tout. Sur le nombre de noms de gens que l'on m'a donnés, je n'ai pas pu aller voir le dixième, faute de temps et de moyens, matériels surtout. Au bout d'un moment, j'avais mis au point un petit répertoire classé par commune où figurait le nom des gens que je pouvais aller voir. Quand on allait dans un coin, on essayait ainsi "d'amortir" le déplacement.

Comment a été lancé le journal parlé en breton sur cassette ?

Entre 1980 et 1982, on a lancé dans le Trégor le journal parlé en breton sur cassettes. J'avais rencontré René Richard qui faisait ce travail-là dans le pays plin et qui incitait d'autres associations à faire la même chose dans leur coin. Là, j'ai été salarié à mi-temps pendant deux ans pour faire ce travail, ça m'obligeait à faire des interviews, à aller voir les gens, à les enregistrer. Ce fut une période où ma zone de collectage s'est concentrée autour de La Roche-Derrien,

Pluznet... Cela explique pourquoi j'ai plus travaillé dans certaines zones que dans d'autres.

De quoi était constitué ce journal ?

C'était une cassette mensuelle qui se présentait comme une émission de radio, avec une succession d'interviews sur des sujets divers, des contes, des chansons, de la musique, des récits de vie. En deux ans, on a édité une vingtaine de numéros. On les trouvait en vente sous forme d'abonnement ou dans les commerces. C'était avant les radios locales.

Comment as-tu démarré le chant ?

J'ai commencé dans les années 1978/79. Le Seizh Avel est apparu dans le paysage trégorrois à l'époque et a été un élément important pour tous les musiciens et chanteurs. Un lieu de rencontres et d'échanges. Il y avait des concerts, mais aussi des veillées, des bœufs où le chant avait sa place.

Ce n'était pas évident de se présenter en public pour chanter, mais en même temps, ce sont les gens qui me l'ont demandé. Mes parents me le demandaient souvent. Nanda et moi, on a aussi rencontré des gens qui s'interrogeaient : "Pourquoi vous collectez ?" On répondait : "Parce que nous ne voulons pas que ça se perde, et puis aussi parce qu'on aime bien chanter". Une fois on nous a dit : "Et bien, si vous me chantez une chanson, je veux bien vous chanter les miennes". On a fait du troc !

J'ai commencé à chanter ce qui m'intéressait dans le répertoire que je collectais. J'ai appris par moi-même, en faisant beaucoup d'erreurs, un peu comme tout le monde. Dans le Trégor, les occasions de chants étaient peu nombreuses, contrairement à ce qui se passait en Centre Bretagne avec le kan-ha-diskan. Plus tard, dans les années 1980, j'ai eu aussi envie de me mettre au kan-ha-diskan. J'ai chanté alors le répertoire gavotte avec Yann Poëns, puis avec diverses personnes, en fonction des rencontres, comme Marc Fallézan, mon premier compère, Laurent Jouin, avec Rose aussi, ma fille, au début des années 1990. A partir de cette époque, j'ai chanté plus souvent, et avec de plus en plus de



(Photo Gilbert Le Gall)

compères (Jean-Yves Le Roux, Marcel Le Guilloux...). En 1989, j'ai refait un peu de collectage et encore récemment.

J'ai eu la chance de commencer à collecter dans une période où il suffisait de souffler sur les braises pour que le feu redémarre, alors qu'aujourd'hui, il n'y a plus beaucoup de braises, malheureusement. C'est lié à la langue tout simplement, et à toute la culture qui va avec : la vie agricole et son rythme, en phase avec la nature. Aujourd'hui, on vit abstraitement. Ce n'était pas le cas pour ces gens-là. Aujourd'hui, on déploie des efforts gigantesques pour aller à la recherche de ce patrimoine. On n'aura pas le résultat qu'on aurait eu avec le même effort il y a vingt-cinq ans. C'est évident et dramatique.

qu'on a partagé à ce moment-là. Je préfère un collectage avec tout son environnement sonore et photographique, comme faisait Yann Paranthoën, plutôt qu'un simple collectage sur papier. C'est la dimension humaine qui m'intéresse. A un moment, j'ai eu beaucoup de plaisir à réécouter les journaux sur cassettes, où on entendait d'infimes détails, les gens saliver par exemple... Cela donnait une proximité avec la personne enregistrée comme si on était à côté d'elle, comme si on revivait le moment. C'est comme ça que je pense le collectage. Pour moi, c'est très important, les silences, les bruits parasites. C'est une ambiance, si j'avais pu le faire sentir en plus, je l'aurais fait. J'avais la préoccupation de chercher autre chose que le contenu uniquement.

Cherches-tu à chanter comme les gens que tu as collectés ?

Non, ça ne m'intéresse pas. Eux ce qui les intéressait c'était d'avoir entendu une chanson dans leur voisinage, ensuite, ils la chantaient, la disaient à leur manière. C'est tout. Quand je chante, j'entends bien sûr les gens qui m'ont chanté. Aujourd'hui, on sacralise un peu le chant en breton. À l'époque, il n'en était pas question. Je n'ai jamais eu envie de faire une carrière. J'ai chanté sur la scène du Quartz de Brest, de la Passerelle à Saint-Brieuc ou aux Tombées de la Nuit à Rennes, mais ma façon de chanter ne change pas. Je préfère un bon bœuf où il va se passer des rencontres intéressantes plutôt que d'aligner les scènes. L'important, c'est de partager des moments forts et intenses avec d'autres personnes.

Propos recueillis par
Christophe Garne

Ifig Troadeg, Carnets de route (350 p. + 2 CD), est diffusé par Coop-Breizh. Il est également disponible chez Dastum Bro-Dreger, 22 rue des Haras à Lannion, et par correspondance à Dastum Breizh, 16 rue de la Santé à Rennes (42 euros + frais de port).

Discographie 2005

BILAN ET PERSPECTIVES

Régulièrement recensée dans ces colonnes, la production discographique bretonne se traduit aussi en chiffres. Alors que le monde du disque est en pleine mutation, il n'est pas intéressant de se pencher sur le bilan de l'année 2005. Sorties, ventes, distribution, quelles conclusions faut-il tirer de l'apparent fléchissement du marché ?

Après des années fastes, de 1998 à 2002, avec une moyenne de 170 sorties par an, on est depuis 2003 sur un rythme annuel de 137 sorties, bilan qui reste remarquable mais qui, si cette tendance se poursuit, confirme cependant un recul de 25 %.

Dans le détail et par genre musical et ce n'est pas une surprise, c'est dans la catégorie des groupes de fest-noz que cette baisse est la plus sensible, avec une chute de 35 %.

Chez les producteurs, on remarque la quasi disparition de l'implication des grandes majors et de leurs labels, passant de 51 sorties en 1998 à 14 en 2005. Les deux producteurs historiques bretons, Coop Breizh

et Keltia Musique, restent stables, la Coop Breizh restant le premier producteur régional avec en moyenne une dizaine de productions par an. On remarque cependant que le nombre de nouveautés est à la baisse, remplacées par des compilations. Keltia Musique joue peut-être plus la carte du producteur artistique avec des productions (nouveautés et compilations) plus ciblées. La baisse est, par contre, beaucoup plus sensible chez les petits producteurs comme An Naer Produktion (pas de production cette année), L'Oz (deux sorties en 2005 contre six en 2000), Kerig (absent en 2005 alors que l'on notait une moyenne de cinq sorties annuelles). C'est donc les petits producteurs qui semblent

avoir le plus souffert de cette baisse d'activité. De leur côté, le réseau associatif et les autoproductions représentent les trois-quarts de la production annuelle, prenant une part de plus en plus importante. Saluons, en 2005, la progression de Dastum et de ses antennes avec sept sorties (quatre pour Dastum Bro-Dreger). Comme nous le déplorions déjà dans le précédent bilan, nous ne possédons pas de chiffre de ventes, il est donc impossible d'estimer l'impact de la baisse du nombre de sorties. Cependant, il semble inévitable que cette baisse se traduise aussi par une diminution du chiffre des ventes, d'autant plus que généralement ce sont les majors qui réalisent les plus grosses ventes. Cette baisse est d'ailleurs à inscrire dans un contexte de baisse globale des ventes de CD dans le monde, d'environ 10 % par an depuis trois ans, même si l'année 2005 semble marquer une légère reprise.

La place des artistes bretons

Les artistes bretons apparaissent dans les classements des meilleures ventes¹ restant rares ; seul Tri Yann apparaît régulièrement à chaque nouvelle sortie d'album. Ces dernières années, c'est le seul groupe classé "talent confirmé" pour avoir obtenu deux disques d'or (classement qui regroupe 160 interprètes). A titre d'exemple, l'album *Marine* était classé à la 16^e place au mois de septembre 2003. On trouve également Dan Ar Braz et *L'Héritage des celtes*, double disque d'or (200 000 exemplaires vendus) en 1997 et, un peu sur le même profil, Alayn Simon avec *La Légende des celtes*, disque d'or en 1999. Dans les classements d'albums apparaissent

aussi Alan Stivell, Denez Prigent, Matmatah, Merzhin, Soldat Louis et Didier Squiban. On peut aussi ajouter l'album de Carlos Nuñez *Un Galicien en Bretagne*, classé 63^e en mars 2003. Cette année, deux productions de la Coop-Breizh sont prises en compte dans ce classement : l'album du bagad de Lann-Bihoué, classé 183^e au mois d'août avec *Swing à Kerbagad* (le bagad avait déjà été classé en 2002 à la 103^e place avec *Fromveur*), et Gilles Servat, avec *Sous le ciel de cuire et d'eau*, classé 92^e en juin 2005. On remarque que finalement, d'un point de vue discographique, la vague des années 1990, mise à part l'écllosion nationale de Denez Prigent, a surtout remis en selle des artistes issus du précédent renouveau des années 1970.

Des scènes trad' trop frileuses ?

Constatant ce phénomène, Jean-Pierre Pichard, organisateur des événements les plus importants de la scène bretonne (Festival de Lorient, Nuit Celtique), déclare "On n'a pas encore vu de nouveau Dan Ar Braz, de Tri Yann, d'Alan Stivell... La Bretagne a beaucoup de musiciens mais peu d'artistes". Pourtant, si l'on écoute les productions discographiques de ces dernières années, on ne peut être que surpris par une telle affirmation. En effet, plusieurs

productions discographiques comme celles de Roland Becker, d'Erik Marchand & Rodolphe Burger, d'Obrée Alie, de Bugle Koar, Hamon-Martin Quartet... n'ont, à mon sens, pas encore la place qu'ils méritent sur les scènes de Bretagne ou d'ailleurs. Or, on sait bien que pour qu'un disque fonctionne, il faut qu'il soit couplé à des concerts, soutenu par la presse, l'ensemble formant un tout. Au passage, on remarque que Denez Prigent a été révélé au grand public lors d'un festival rock (Transmusicales de Rennes), idem pour la rencontre Marchand et Burger, que l'on a vu cet été sur deux scènes rock nationales (Art Rock à Saint-Brieuc et Vieilles Charmes à Carhaix). Le réseau habituel des grandes fêtes traditionnelles régionales est finalement assez en retrait : ne serait-il pas bon que les scènes traditionnelles bretonnes prennent un peu plus de risques, qu'elles osent ?

Du côté de la distribution

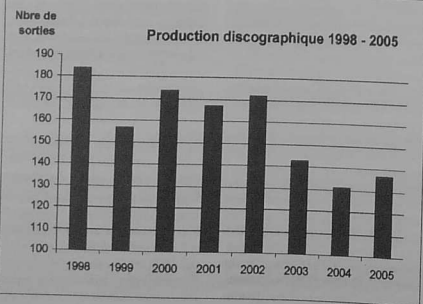
Dans le domaine crucial de la distribution du disque, pas de changement, la Coop Breizh est le principal distributeur de CD breton, presque en situation de monopole, Keltia Musique se concentrant sur le monde celtique (Irlande, Ecosse, etc.). On remarque que la Coop Breizh diversifie son catalogue avec des incursions vers la chanson, les

musiques rock et électroniques avec le Label Avel-Ouest, mais aussi vers des références du Canada ou d'Amérique du Sud. A remarquer cette année, la création du site Internet Jamlabel, qui propose la vente en ligne (morceaux par morceaux) avec un tarif moyen d'un euro. Le site est très bien fait, avec un bon catalogue de musique bretonne et des infos (actualité, portraits de musiciens). Ce moyen de vente sera-t-il un jour une alternative aux difficultés de la distribution pour les petites éditions ? La part des ventes réalisée via ce type de site est encore marginale, mais semble bien se développer, la vente massive de baladeurs MP3 favorisant cette pratique. Cette évolution amène inévitablement à la question suivante : en musique bretonne comme pour les autres genres musicaux, le support CD a-t-il encore de l'avenir ?

Christian Morvan

¹ Source site du SNEP (Syndicat Nationale de l'Édition Phonographique), www.disquedfrance.com

² Le Télégramme, 20 août 2005, p. 3.



Jorj BOTUHA

**Oberour benveger muzik lañchennoù doubl
Facteur d'instruments à anche double**

**Bombardoù a gement tonegezh e vez / Bombardes toutes tonalités
Biniawoù a gement seurt / Binious toutes tonalités
Seier lêr / Poches**

20 straed ar Pevar Avel, 56400 An Alre / 20 rue des Quatre Vents, 56400 Auray
PgZ/Plr Tél./Fax 02 97 56 57 65



Voix de Bretagne
Kanerion Pleuigner - Chœur
d'hommes de Pluvigner
Coop Breizh/Label Productions CD
971

Nul ne contestera que les Kanerion Pleuigner, fondés il y a une bonne vingtaine d'années et dirigés de main de maître par Guigner Le Hénañff sur les reliefs du défunt bagad de Pluvigner, font partie de ce que le monde musical de Bretagne a aujourd'hui de meilleur. Ce sont une vingtaine d'hommes d'expérience, pour la plupart d'âge mûr (la moyenne d'âge avoisine les soixante-cinq ans), qui n'ont d'autre propos que d'illustrer à leur façon la riche tradition chantée de leur pays vannetais. On avait déjà pu en rencontrer quelques-uns en d'autres circonstances. Certains pour être chanteurs solistes réputés, comme Jean Le Meut, octogénaire doyen de l'assemblée. D'autres furent sonneurs (par couple, en bagad) ou le sont encore. C'est le cas de Guigner Le Hénañff, de son compère Michel Guillas ou de Bruno Le Berre, cornemuse de la Kevrenn Alre sans oublier, bien sûr, Yvon Palamour, inspirateur éclairé de toute une génération de musiciens bretons éclosés à Paris dans les années 1950.

Leur notoriété, dorénavant bien établie, s'est construite plutôt tranquillement, sans coup d'éclat, sans multiplier à outrance les prestations de toutes sortes et sans compromission non plus : les vertus d'un amateurisme bien pensé et bien vécu, sans doute. À cette notoriété ne correspond pourtant qu'une discographie plutôt maigre. Leur premier disque, un 33-tours paru en 1988,

bien sûr introuvable, malheureusement jamais repris en CD, était fait de cantiques du pays vannetais. Le deuxième opus, CD de 1993, présentait la part profane de leur répertoire, essentiellement des danses. À quoi s'ajoutent quelques participations à des productions amies. Fin 2005 nous est parvenue une publication de toute évidence appelée à faire date : un coffret de deux CD, véritable somme de l'art des Kanerion, tant profane que sacré.

La vingtaine de chants profanes puise amplement aux collectes de l'abbé Larboulette, décidément très sollicités depuis quelque temps. Elle emprunte également à celles de Donatien Laurent, par ailleurs préfacier de cette parution, avec un chant recueilli naguère à Paris, *Matellin an Amour*, traitant du sort tragique de jeunes déserteurs à l'époque de la Révolution.

Les chants sacrés, ce sont essentiellement des cantiques, chants de Noël ou chants de quête, grands classiques comme celui de Brigitte-acoucheuse manchote de la Vierge.

Les Kanerion se font accompagner ponctuellement (surtout pour la partie religieuse), par quelques instrumentistes amis, à commencer par trois des meilleures bombardes de notre temps : Jorj Boruha, André Le Meut et Fabrice Lothodé. Ils sont secondés par deux organistes, Véronique Le Guen et Pascal Meursault. La première, rennaise, est l'actuelle directrice du Centre de Musique Sacrée de Sainte-Anne-d'Auray. Le second, qui a étudié à Paris auprès d'Olivier Latry (un nom bien connu dans le milieu des sonneurs), a enseigné un temps au sein cette même institution, avant de se fixer à Toulon. Cette production, remarquable en tous points, permet d'apprécier pleinement l'art vocal des Kanerion, si loin des afféteries coutumières à bien des chorales bretonnes. Ce coup de maître signé Label Productions et Coop-Breizh a déjà été distingué par France 3. Une distinction amplement méritée pour cette publication aux qualités finalement peu communes en Bretagne.

Armel Morgant

Yann Paranthoën

Le phare des Roches Douvres (Où/Dire PP0504-PP0505) L'effraie (CP0007) Diff: Le Comptoir des Indépendants, ou en contactant directement l'éditeur : ouidire@free.fr

Basée dans le Périgord, l'association Où/Dire s'est spécialisée dans l'édition de documents sonores hors du commun. C'est dire qu'elle trouve dans les diverses réalisations de Yann Paranthoën de quoi alimenter son fonds de catalogue. Il n'est sans doute pas nécessaire de rappeler ici que Yann Paranthoën, originaire de l'Île-Grande, disparu il y a un an, fut certainement l'ingénieur du son le plus inventif de Radio France, réalisant des émissions sur les sujets les plus variés, où la Bretagne occupait une place prééminente. Il y a quelques années, Où/Dire avait ainsi publié, sous la forme d'une carte postale, une courte émission qu'il avait réalisée pour France Culture sur le thème de l'effraie (*emfrizer*) où Yann-Fañch Kemener et Marcel Le Guilloux faisaient part, en breton comme en français, de leurs connaissances sur un rapace nocturne très présent dans la tradition. Cette nouvelle parution est plus ambitieuse : deux CD reprenant l'émission, toujours réalisée en 1996 pour France Culture, à propos du phare des Roches Douvres, situé quelque part au large des côtes du Trégor. Sons captés in situ lors d'un court séjour, témoignages de gardiens et de leurs épouses, ont donné à Yann Paranthoën de donner vie à l'une de ces œuvres radiophoniques dont il avait le secret, et qui le rendent unique. Espérons à présent que Où/Dire poursuivra l'édition des grandes émissions qu'a réalisées, notamment en compagnie de Donatien Laurent (on pense ici au Voyage de Marie-Job Kerguenou), celui qui aimait à se définir comme "sculpteur de sons".

Armel Morgant



Talar
Talar/Co Le Label
Diff: Coop-Breizh

Du côté des formations de fest-noz, c'est le pays nantais qui s'illustre, en ce début d'année, avec la sortie, à quelques semaines d'intervalle, du deuxième album de Talar, produit par Co Le Label, et du premier album autoproduit du duo Pierre Guillard-Sylvain Girault.

Talar nous apporte la fraîcheur swing de ses nouvelles compositions et l'originalité de ses arrangements de thèmes traditionnels, tandis que le duo Guillard-Girault, dans une autre démarche, s'attache à restituer



Sylvain Girault &
Pierre Guillard

Chants de Haute-Bretagne
Diff: Coop-Breizh

la force et l'authenticité des chants à danser de Haute-Bretagne – auxquels s'ajoutent des chants à écouter issus de collectage réalisés en Loire-Atlantique – dans le plus simple appareil de leurs voix à cappella, enregistrés en public.

Daniel
Le Noan

Rojou-du

22810 Plougonver
Plougonver

Tél./Pgz 02 96 21 62 76

Facteur
d'anches

pour binious
et bombardes.

Oberour
lañchennoù

evit biniaou
ha bombardou.



Centre Per Roy - Ti Kendalc'h
56 350 St-Vincent-sur-Oust
www.tikendalc'h.perroy.asso.fr

Renseignements et réservation
Tél. 02 99 91 28 55

Rencontres Galloises/Sesiwn Gymraeg
Musique & Danse

Stages du 15 au 17 Avril

Danse (et chant)
Atelier tous instruments : Ceri Rhys Matthews
Accordéon diatonique : Mike James
Piano & danse : Rachel Goodwin
Flûte (à bec et whistle) : Hervé Dréan
Intervenant accompagnement de la danse :
Trévor Bennett et Richard Goodwin

Samedi 15 avril
CONCERT 21h

Ceri Rhys Matthews
(Pays de Galles)

Twm twp
(en formation complète)
suivi d'un bal gallois

Dimanche 16 avril
Session galloise, irlandaise, 21h
bretonne...au "Ti Ken' pub"
entrée libre

Ces stages de musiques s'adressent à tout musicien
connaissant un minimum son instrument et voulant
découvrir le répertoire et le style gallois.
La danse est ouverte à tous

E-mail: tikendalc'h@tikendalc'h.perroy.asso.fr

Tél: 02 99 91 28 55 Fax: 02 99 91 39 09

Bep daou viz, du-se Tous les deux mois, chez vous

Les dates des festoù-noz, stages, veillées, festivals, concours...

Des interviews des acteurs de la musique bretonne d'aujourd'hui: musiciens, chanteurs, associations...

Des articles sur les recherches en cours en matière de musique et de chant traditionnels

Des reportages sur les événements marquants passés et à venir

Un regard sur les parutions les plus récentes



Deiziadoù festoù-noz, stajoù, beilhadegoù, kenstrivadegoù, gouelioù...

Pennadoù-kaoz gant obererien sonerezh Breizh a-vremañ: sonerien, kanerien, kevredigezhioù...

Pennadoù war enklaskoù war ar stern a-zivout sonerezh ha kan hengounel

Kelskridoù diwar-benn an darvoudoù heverk tremenet ha da zont

Ur sell war an embann nevez

Koumanantit ! Abonnez-vous !

1 an / 6 numéros / 6 niverenn : 21€ (27 € pour l'étranger / estrenvro)
2 ans / 12 numéros / 12 niverenn : 39 € (51 € pour l'étranger / estrenvro)

Un disque est offert aux nouveaux abonnés !

Votre CD de bienvenue (numérotez par ordre de préférence*)

- L'album anniversaire des 30 ans de Dastum
- Veillées en Bretagne (TVB N°6)
- Bugel Koar

Anv bihan / Prénom : Anv / Nom :
Chomlec'h / Adresse :
Kod-Post / Code postal : Kêr / Ville :
Bro / Pays :

* Dans la limite des stocks disponibles

Musique Bretonne

N° 195 (daouviziek/bimestriell)

MEURZH/EBREL

MARS/AVRIL 2006

Dastum - 16 straed/rue la Santé

35000 Roazhon/Rennes

Pgz/Tél: 02 99 30 91 00

Plr/Fax: 02 99 30 91 11

musique.bretonne@dastum.net

www.dastum.net

Niverenn voullañ/N° d'impression

1215 ISSN 9241 3663

Niverenn ar bodad kemparek

N° de commission paritaire

0508 G 83 955

Rener an embann

Directeur de la publication

Charles Quimbert

Rener ar skridaoz

Directeur de la rédaction

Jacques Michenaud

Sekretourez ar skridaoz

Secrétaire de rédaction

Caroline Le Marquer

Bruderezh/Publicité et partenariats

Anna Jaouen : 02 99 30 07 32.

Maketenn/Maquette

Ilkon

Anzañ ar pajennoù/Mise en page

Fabrice Véronneau

Ti-moullañ/Imprimeur

Atimico

Golo/Couverture

Ifig Troadeg

(Photo: Gilbert Le Gall)

Kemeret o deus perzh en niverenn-mañ

Ont collaboré à ce numéro

Marc Clément, Aurélie Dille-Rouquier, Chris-

tophe Ganne, Anna Jaouen, Myriam Jégat,

Bernard Lasbleiz, Bernard Le Bourgne, Yann

Le Meur, Goul'hen Malrien, Armel Mor-

gant, Christian Morvan, Charles Quimbert,

Jean-Luc Ramel.

Digor d'an holl eo ar gelouenn. M'ho peus

pennadoù-dind da ginnig, deuit e dastumet

ganomp, die bovel pe die bedgom. Bep

hini a zo libe da embann e soñj diindan e anv

personel.

La rédaction de *Musique Bretonne* est ouverte

à tous. Si vous avez des propositions d'article,

n'hésitez pas à nous contacter. Les propos

des articles publiés engagent la seule res-

ponsabilité de leurs auteurs.



11^{ème}
**Fête du
Chant
Traditionnel**

Organisation : L'Epile 02 99 44 64 54
contact@epile.org / www.epile.org



La Gallésie en Fête

30 Ans
Bien
sonnés!



24/25
Monterfil juin
2006
ille & vilaine

www.lagallesiemonterfil.com

Pour l'anniversaire des 30 ans : des surprises et encore des surprises...
et le dimanche : repas " cochon grillé spécial 30 ans ".