

Actes du colloque tenu à Loudéac  
le 2 mars 2002  
rassemblés par Alain Le Noac'h

**La place des chants  
de la région de Loudéac  
en Haute-Bretagne et en Francophonie**

Publiés par les éditions du Cercle Celtique Kreiz Breiz, Loudéac

Actes du colloque tenu à Loudéac  
le 2 mars 2002  
rassemblés par Alain Le Noac'h

**La place des chants  
de la région de Loudéac  
en Haute-Bretagne et en Francophonie**

Publiés par les éditions du Cercle Celtique Kreiz Breiz, Loudéac

## SOMMAIRE

Page		
3	Mot de bienvenue .....	Gérard Huet, Maire de Loudéac
5	Avant lire .....	Jean Le Clerc de la Herverie
7	Chants de la région de Loudéac dans la Francophonie .....	Robert Bouthillier
13	Les premiers collectages dans le pays de Loudéac .....	Didier Becam
19	Chants de noces en 3 pays de Haute-Bretagne .....	Louissette Radioyes
29	Chants des pays de l'Oust et Vilaine et de la région de Loudéac .....	Albert Poulain
43	A propos de la musique des chansons de l'Oust et du Lié .....	René Abjean
49	La suite de Rondes de Loudéac .....	Marc Clerivet
53	Les collectages de chants en Bretagne .....	Patrick Malrieu

## Mot de bienvenue

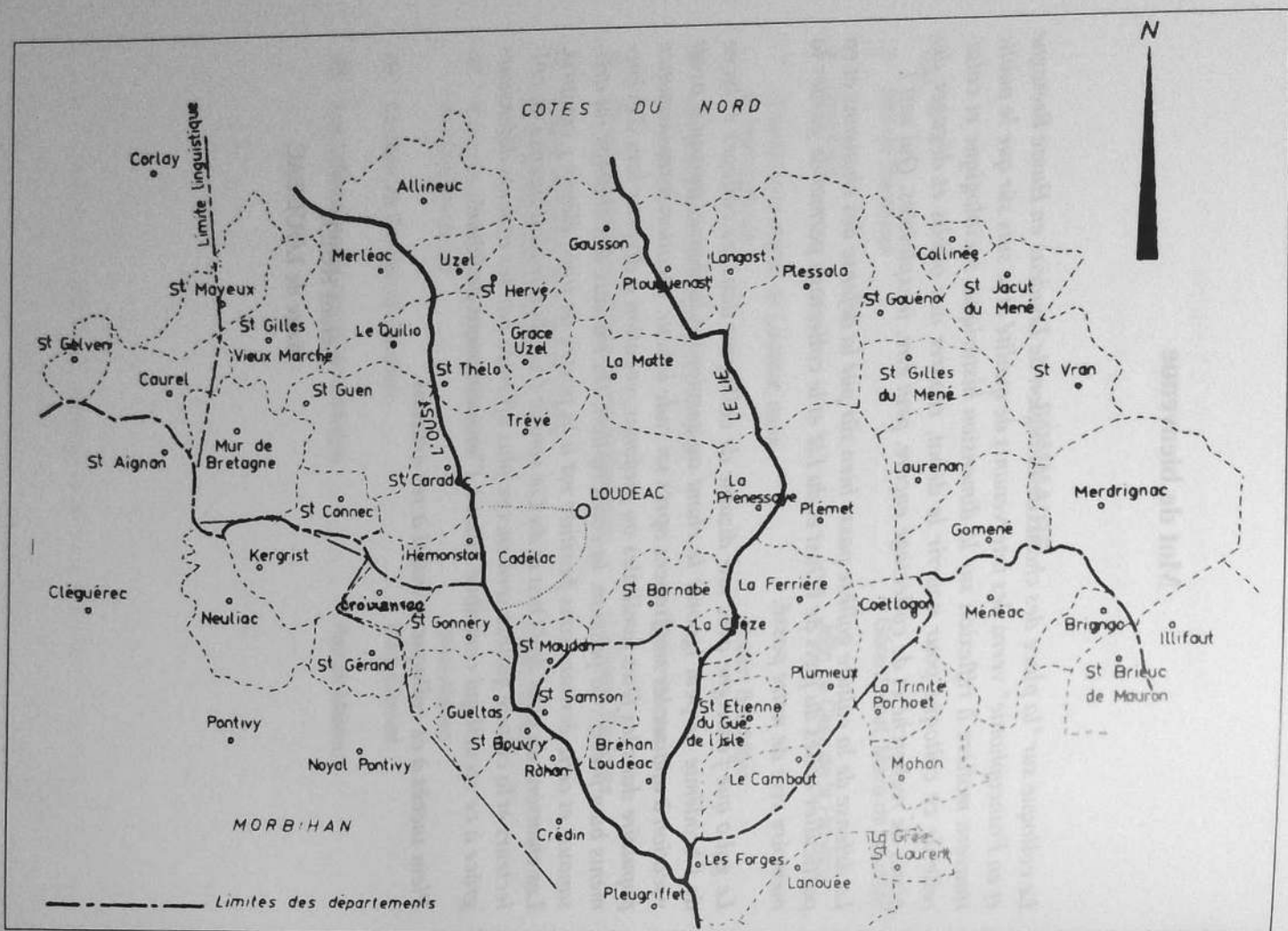
*Le colloque sur "la place des chants de la région de Loudéac en Haute Bretagne et en Francophonie" verra des intervenants de qualité et je suis sûr que le public trouvera matière à réflexion sur la dimension historique, sociologique et culturelle de ce colloque pour nourrir le débat, réparer des oublis et dégager des pistes de recherche et de collectage encore, peut être, inexploitées. Qui sait !*

*La défense de la culture gallèse passe bien sûr par la défense des chansons et en particulier celles du pays de l'Oust et du Lié et le collectage permet de garder la mémoire vive de notre passé.*

*Le gallo que j'enseigne avec une dizaine de collègues dans les collèges et lycée de l'Académie ne peut ignorer le chant au service de la danse, puisqu'il avait vocation à apaiser les souffrances après un rude labeur, vocation à réjouissance populaire dans les fêtes familiales ou profanes, vocation à divertir lors d'événements bien précis : la passion, la conscription, les travaux des champs ou artisanaux, et cette écriture sans fioriture est à la portée de tous, élèves y compris. Les chansons du pays de l'Oust et du Lié sont le fruit d'un travail intense de collecteurs et la culture gallèse sera encore plus affirmée par ses ardents défenseurs grâce à ce recueil qui contribue aussi à l'"enracinement de l'âme".*

*Plein succès à ce colloque et merci à ses artisans.*

Gérard HUET,  
Maire de LOUDEAC



- 4 -



## Avant lire

La récente parution en un volume unique de l'ensemble de chants recueillis sur une vingtaine d'années a permis de remettre en valeur le travail de transcription et de collecte de Marc Le Bris et d'Alain Le Noac'h. Il a semblé utile de profiter de cet éclairage nouveau pour organiser une journée de réflexion sur ce répertoire désormais accessible à tous sous une forme synthétique.

Le cheminement de cette entreprise a été résumé par l'ethnomusicologue québécois Robert Bouthillier, par ailleurs conteur et chanteur apprécié, qui préface l'édition en volume des Chansons des pays de l'Oust et du Lié. Il a également établi leur classement en correspondance avec les catalogues Coirault et Laforte de la chanson francophone de tradition orale.

Ayant eu la chance de travailler avec les auteurs du recueil, il me paraît utile de rappeler un peu qui ils sont. Au début du travail, le regretté Marc Le Bris (1905-1992), ancien directeur du Cours Complémentaire de Loudéac, alors conseiller municipal et chroniqueur (la petite histoire) au Courrier Indépendant, donne aussi des leçons de solfège aux sonneurs du bagad créé en 1963. Formé à la flûte traversière lors de son passage à l'École Normale de Saint-Brieuc, il a joué dans des orchestres de bal. Il est né à Mûr de Bretagne de parents bretonnants et est très sensible à la musique traditionnelle : quelques pièces des recueils proviennent de ses souvenirs personnels. Les autres sont retranscrites avec la grande sûreté d'un maître du solfège.

Alain Le Noac'h, vient de Plogonnec, à l'autre bout de la Cornouaille où il est né en 1932. Le breton est sa langue maternelle et la danse traditionnelle le passionne alors qu'il arrive travailler aux P.T.T. à Loudéac et qu'il retrouve un groupe d'amis au jeune cercle celtique fondé en 1964. Plus tard, il s'intéressera à l'histoire locale et travaillera en particulier sur la révolution française en pays de Loudéac avec Kader Benferhat et sur la manufacture de la toile (1670-1830) avec l'historien Jean Martin. Homme de terrain, il a enregistré une grande partie des chants. Il est l'un des acteurs de la création du concours de la Truite du Ridor (mars 1977) : celle-ci facilitera le travail de collectage en permettant de révéler des chanteurs alors isolés et de valoriser un répertoire qu'on retrouvera dans les cahiers 4 et 5. Ajoutons enfin que la calligraphie très soignée des partitions, véritable marque de fabrique des recueils, est due à sa plume d'ancien adepte du dessin industriel.

Au départ de leur travail, nos collecteurs n'avaient pas connaissance des travaux de leurs prédécesseurs. Le travail de Didier Bécam, docteur ès lettres et ingénieur, qui a étudié les premières collectes connues du pays de Loudéac (1854), permettra de les resituer. On n'oubliera pas non plus une personnalité de la région. Ronan de Kermené, pseudonyme de Dom Joseph Duchauxix (1882-1957, qui fut bénédic-

tin de l'abbaye de Hautecombe. Ce Gallo natif de Launay apprit le breton au point d'écrire de très beaux poèmes dans cette langue. Mais ce sont ses travaux sur les mariages en région de Merdrignac qui seront évoqués ici par Louise Radiou, native de Saint-Congard et qui, alors qu'elle était étudiante en ethnomusicologie à l'École des hautes études, entreprit dès 1962 une impressionnante collecte des traditions chantées de sa région d'origine.

Une autre personnalité du pays est l'artiste polyvalente Jeanne Malivel (1895-1926), à l'origine du mouvement des Seiz Breur et qui collecta parmi ses proches quelques chants dont cinq ont été publiés par Marc Le Bris et Alain Le Noac'h. On y retrouve la veine des pièces que l'infatigable Albert Poulain, collecteur depuis 1959 dans sa région de Pipriac (et bien plus loin !) restitue avec les grands talents de chanteur et de conteur qu'on lui connaît. Il compare ici ses collectes avec la publication qui nous intéresse.

L'ensemble de ces musiques notées en pays de Loudéac nécessite des études que les musiciens commencent à entreprendre : un premier aperçu en a été donné dans un court article\* de Laurent Bigot et d'Alain Le Noac'h. René Abjean, musicien et musicologue reconnu, donne ici un regard plus appuyé sur l'ensemble de cette collecte.

La danse, emblème du pays et réputée dans tous les festoù-noz de Bretagne et d'ailleurs, est étudiée aujourd'hui par Marc Clerivet, de l'association "La Bouèze", spécialiste de la danse.

Enfin, Patrick Malrieu, co-fondateur et ancien président de Dastum, attire l'attention sur un aspect de la musique et des chants de Bretagne : "le collectage confisqué", sujet évoqué dans sa contribution au colloque. Il est à souhaiter qu'une solution donnant satisfaction à tous puisse être trouvée dans les mois qui suivent.

Il nous reste pour conclure cette première journée d'études de formuler le vœu que le travail de publication se continue. Il y a dans les cartons d'Alain Le Noac'h la matière d'un cahier dont nous sommes sûrs qu'il rencontrera le succès des précédents. Comme les autres, il sera indispensable au renouveau de la culture du pays gallo. Par delà l'Oust et le Lié, chantous et sonnons de la Ronde de Loudià continueront ainsi à se faire entendre dans le concert des musiques de Bretagne.

Jean Le Clerc de La Herverie

\*Alain Le Noac'h et Laurent Bigot, *Spécificités musicales du pays de Loudéac*, in *Mémoire du pays de Loudéac*, n° 11, 1997

## Les chants de la région de Loudéac en regard du répertoire de la francophonie

D'entrée, posons un premier axiome : les chansons de tradition orale du domaine franco-roman constituent un corpus qui dépasse les limites des régions ou des terroirs où on en a retrouvé des traces ou des témoignages. On trouve ainsi en Haute-Bretagne dans son ensemble, et on verra que le pays de Loudéac ne fait pas exception, quantité de chansons qui se retrouvent dans l'ensemble des régions et des pays francophones. Cette large diffusion des chansons-types dans de multiples versions plus ou moins variantes entre elles, est la caractéristique centrale de la tradition orale. Elle rend d'autant plus passionnante l'étude des chansons que chacune d'entre elles constitue un cas particulier et mériterait une monographie spécifique. On voit d'ici l'immensité de la tâche... Dans les quelques paragraphes qui suivront, je me contenterai de baliser le terrain sur la base de quelques cas de figure, du plus général au plus spécifique, qui illustreront la complexité du phénomène et qui montreront en même temps qu'au delà des terroirs, bretons ou autres, où elle s'est enracinée, la chanson de tradition orale constitue une matière encore méconnue qui n'a pas fini de nous étonner.

Son étude a commencé de façon empirique dès le 19<sup>e</sup> siècle, sur la base des répertoires rassemblés par les folkloristes régionalistes dans l'ensemble de la France et des pays francophones. Mentionnons quelques noms parmi les plus importants : Bujeaud pour le Poitou, Millien pour le Nivernais et le Morvan, Barbillat et Touraine pour le Berry, Terry et Chaumont pour la Belgique wallonne, Arbaud pour la Provence, Gagnon pour le Canada francophone, et combien d'autres encore. La Haute-Bretagne n'était pas en reste, les ouvrages de Decombe (*Chansons populaires recueillies dans le département d'Ille et Vilaine*, 1884) et d'Orain (*Chansons de la Haute-Bretagne*, 1902)<sup>1</sup> figurant parmi les très bons recueils publiés à cette époque.<sup>2</sup>

Après une période de latence de près d'un demi-siècle à partir de la guerre de 14, la collecte a connu un nouvel élan autour des années 60 et après (en Bretagne comme ailleurs, mais peut-être un peu plus qu'ailleurs...). L'avènement du magnétophone a permis de rassembler, à côté des mémoires de papier datant le plus souvent du 19<sup>e</sup>, une mémoire sonore extrêmement importante, recueillie par des collecteurs dont les précurseurs en Haute-Bretagne furent Albert Poulain en pays de Redon (1959), Louise Radiou autour de Saint-Congard (Morbihan gallo, 1962) et Alain Le Noac'h en pays de Loudéac à partir de 1965. Ces recherches et celles qui ont suivi ont permis de créer un important centre de documentation (Dastum) qui conserve et rend accessible les milliers de documents inédits qui y ont été déposés par les collecteurs. Une partie de ces documents sonores a été publiée sur

disques noirs, cassettes ou CD dont l'ensemble représente un des plus importants catalogues de publications d'ethnographie sonore pour une même région francophone. Parallèlement à cette foison d'éditions sonores, on assiste également à une forte recrudescence d'éditions ou de rééditions d'anthologies imprimées de chansons<sup>1</sup>, parmi lesquelles la réédition en un seul tome des cinq fascicules d'Alain Le Noac'h et Marc Le Bris figure en bonne place.

J'ai déjà eu le loisir de dire tout le bien que je pensais de leur ouvrage dans la préface qu'Alain m'avait demandé d'écrire pour introduire cette réédition ; je ne résiste pas au plaisir d'en citer ici un passage pour réaffirmer la valeur de ce travail remarquable à plus d'un titre :

[...] une cinquantaine de chansons par livraison, toutes issues de collecte directe et rigoureusement documentées. Ainsi, pour chaque chant sont indiqués la date et le lieu de collecte, le nom de l'informateur, le nom du collecteur (quand il ne s'agit pas d'Alain Le Noac'h), et la nature ou l'usage de la chanson (danse, chant «à pause», etc.). Bref, sans avoir été formés à l'ethnomusicologie, Le Noac'h et Le Bris avaient appliqués systématiquement un protocole méthodologique rigoureux qui valide leur entreprise sur le plan documentaire et scientifique, ce qui n'est pas le cas de tout le monde, loin s'en faut !, dont certains jouissent pourtant d'une notoriété nationale voire internationale.

La constitution progressive de ces corpus régionaux et l'examen du répertoire dans sa globalité a permis de dépasser le point de vue localiste qui était le lot des principaux collecteurs du 19<sup>e</sup> et de montrer que les éléments épars recueillis ça et là étaient autant de pièces d'un immense puzzle dont les balises théoriques ont été posées par quelques chercheurs dans le cours du siècle. Ainsi, les études de Patrice Coirault en France et de Conrad Laforte au Québec ont permis de mieux comprendre le fonctionnement de la tradition orale et ses conséquences sur les genèses, l'évolution et le devenir des chansons, et de modéliser leur structure interne et externe grâce à la mise en place de précieuses et volumineuses catalogues<sup>2</sup> qui constituent l'un et l'autre des instruments aujourd'hui indispensables à quiconque souhaite travailler sur la chanson francophone.

Je ne m'attarderai pas sur les systèmes d'organisation et de classement de l'un et de l'autre, mais l'examen de leur contenu permet déjà d'entrevoir la dimension de la problématique dans laquelle nous nous inscrivons. Prenons un exemple parmi d'autres : une chanson recueillie en 1976 par Alain Le Noac'h auprès de Mme Maria Rault, «La femme d'un bambocheur» et publiée dans ses *Chansons des pays de l'Oust et du Lié* (3<sup>e</sup> recueil p.26 ; rééd. p.144). Il s'agit d'une version de la chanson-type à laquelle Coirault comme Laforte ont accordé le même titre «commun» ou «critique», *La femme du roulier* (cote 5505 chez Coirault, II.Q-01 chez Laforte). En examinant l'une et l'autre des notices, on trouve 60 versions recensées par Laforte : 34 canadiennes [dont 32 inédites, conservées dans les collections des Archives de folklore de l'Université Laval], 24 françaises [dont 12 non recensées dans Coirault], 1 italienne et 1 étude critique (G. Doncieux, *Romancero populaire de la France*, 1904). Coirault pour sa part recense 47 versions : 43 françaises [dont

31 que Laforte n'avait pas repérées...], 2 belges, 1 canadienne et 1 italienne. La répartition territoriale des versions hexagonales montre qu'on en trouve dans presque toutes les provinces : Berri, Franche-Comté, Orléanais, Quercy, Champagne, Lorraine, Velay, Nivernais, Poitou, Savoie... et Haute-Bretagne bien sûr, dans les recueils d'Esquieu (*Chansons populaires recueillies en Ille-et-Vilaine*, 1907, p.86), Orain («Chansons populaires recueillies dans le département d'Ille-et-Vilaine», tome V du Recueil de chansons populaires d'Eugène Rolland, 1887, p.71), Radioyes (*op.cit.*, tome II, p.161-162) et, bien sûr, la version du recueil Le Noac'h-Le Bris. Mes propres travaux d'identification sur les fonds de Haute-Bretagne m'ont par ailleurs permis d'ajouter pour le moment (ce travail est en cours) à ces références, la version publiée par Hervé Dréan (*Chants et récits recueillis autour de la Roche-Bernard*, 1982, p.28) et celle chantée par Mélanie Houëdry sur la cassette-livret qui lui a été consacrée par Dastum, La Bouëze et l'AFAP (*Chansons traditionnelles du pays de Fougères. Mélanie Houëdry (Saint-Ouen-des-Alleux)*, 1990, DAS-111, page B-3) ainsi que 21 versions inédites conservées dans les fonds Dastum recueillies en pays de Redon, de Fougères, d'A-Bas, de Josselin-Ploërmel et de la Mée, ainsi que 6 nouvelles références franco-canadiennes non relevées par Laforte. Bref, on le voit, cette chanson a été recueillie en pays de Loudéac entre autres, mais elle n'en est ni originaire, ni originale comme la grande majorité des chansons de tradition orale qui ont circulé depuis quelques siècles, qui ont été adoptées ici ou là et qui se sont adaptées aux réalités locales en fonction des communautés où elles se sont fixées et des mémoires qui les ont relayées.

On pourrait procéder au même type d'examen pour toutes les chansons publiées par Le Noac'h et Le Bris et on arriverait à un panorama semblable pour ce qui est de leur répartition territoriale pour la quasi-totalité d'entre elles. On s'en convaincra en examinant la table de correspondance entre les versions du recueil et les chansons-types définies par Coirault et/ou Laforte dans leurs catalogues respectifs, qui a été ajoutée dans la réédition de *Chansons des pays de l'Oust et du Lié* (p.267-280). Sur 220 chansons francophones<sup>3</sup>, 183 sont des versions de l'une ou l'autre des chansons identifiées par Coirault ou Laforte dans leur catalogue, et appartiennent pour la grande majorité au répertoire francophone «général». Parmi celles-ci, on reconnaîtra plusieurs «classiques» de la tradition orale, connues en d'innombrables versions dans toutes les régions de France et d'Amérique française : par exemple, quatre versions du canard blanc tué par le fils du roi (CL : *Trois beaux canards* ; PC : *Le canard blanc*), six versions de la servante qui épouse le cordonnier (CL : *La Mariée s'y baigne* ; PC : *La Flamande*), six versions du mari qui revient du bois et qui trouve sa femme avec un curé ou un avocat (CL : *Jean, petit Jean* ; PC : *La mari qui revient du bois*), quatre versions de la fille tombée dans la fontaine et repêchée par trois cavaliers baron (CL+PC : *La Fille au cresson*), sept versions du rossignol qui chante pour celles qui n'ont pas de mari (CL : *Par derrière chez ma tante* ; PC : *Le*



prisonnier des Hollandais), etc., etc. Bref, si on postule que le répertoire proposé dans le recueil de Le Noac'h et Le Bris est représentatif de la réalité du terrain, on doit constater que ses éléments communs aux autres régions, intra ou extra-bretonnes, dominent largement ses aspects locaux ou spécifiques, tout au moins pour ce qui est de la typologie et de la thématique.

À côté de ces grands «classiques», les collectes d'Alain Le Noac'h ont permis de faire surgir des chansons beaucoup plus rares, qui ne sont pas plus spécifiques au terroir loudéacien que les autres, mais dont l'attestation dans le pays constitue un apport précieux à une meilleure connaissance de la diffusion du répertoire et de la répartition de certaines chansons-types. Pour n'en citer qu'une, soulignons le «chant de métiers» (5<sup>e</sup> recueil p.25 ; rééd. p.233) qu'on chantait rituellement en posant le bouquet sur le faite de la charpente achevée d'une maison en construction (PC : *L'édification de la maison*), pour lequel nous n'avons pour le moment que des attestations haut-bretonnes (St-Congard [Radioyes, I, p.203] ; Pluherlin [coll. inédite Gilbert Bourdin] ; St-Martin s/Oust [J. Maquignon, coll. GCBPV] ; Sixt s/Aff [coll. Hamon-Quimbert-Bouthillier]). La question se pose pour le moment de savoir si cette chanson est attestée à l'extérieur de la Bretagne. C'est d'ailleurs une règle d'or en ethnographie : ce n'est pas parce qu'une information n'est pas attestée dans un lieu donné qu'elle en est pour autant absente et on ne peut jamais savoir avec certitude, sauf négations nombreuses et répétées, si une chanson est connue ou non dans un secteur donné. Il est arrivé souvent que telle ou telle chanson connue dans un terroir ne surgisse pas pour la seule raison qu'elle n'avait pas été demandée. Le cas de la chanson de l'hostie profanée (CL : *La Vieille sacrilège*) recueillie par hasard par Albert Poulain à Pipriac en 1991, première attestation hexagonale repérée d'une complainte par ailleurs connue en Acadie et au Québec et dont l'origine remonte au moyen âge, est exemplaire à cet effet et doit nous mettre en garde contre la tentation de décréter hâtivement sur l'inexistence d'une chanson ou l'autre ici ou là.

Sur les 37 chansons du recueil pour lesquelles on n'a pas trouvé de correspondance aux catalogues, quinze sont des «dizaines», genre qui semble particulier à la Haute-Bretagne, mais qui n'est pas, loin s'en faut, spécifique au pays de Loudéac<sup>6</sup>, et douze sont des chansons brèves, berceuses, comptines, etc., matière qui reste elle aussi largement inexplorée malgré le volumineux tome V du catalogue Laforte essentiellement consacré aux enfantines. Résultat des courses, à peine dix des chansons publiées par Le Noac'h et Le Bris n'ont pas trouvé place dans le corpus francophone général, ce qui ne signifie d'ailleurs pas qu'elles soient nécessairement loudéaciennes d'origine. Par exemple, la chanson intitulée «Quand on marie les filles» (5<sup>e</sup> recueil p.29, rééd. p.237) est également connue dans le Vannetais gallo (une douzaine de versions inédites recensées dans les fonds Dastum et une version publiée par Louissette Radioyes, *op. cit.*, tome I, p.193). Même chose pour celle intitulée «Pour réjouir la compagnie» (4<sup>e</sup> recueil p.22 ; rééd. p.184), dont six versions

inédites ont été recensées en pays d'A-Bas, en pays de Redon et en pays de Josselin-Ploërmel.

Si le répertoire loudéacien ne peut revendiquer de particularité thématique ou typologique, sa spécificité s'exprime cependant par son usage. Près de la moitié des chants publiés, 108 sur 220, sont des chants à danser (40 dans le seul premier recueil). Les ronds, bals et rivegnées, danses constitutives de la suite de danses qu'ont cherché à reconstituer les collecteurs au début de leur entreprise, dominent largement l'ensemble. Il est d'ailleurs possible que l'orientation initiale de la recherche soit venue quelque peu fausser les statistiques sur la densité des chants à danser par rapport au corpus rassemblé et qu'il y ait une forme de sur-représentation de la danse par rapport aux autres types de chants (les marches en particulier semblent avoir été quelque peu négligées). Mais seule une analyse plus fine permettrait de répondre à cette question avec certitude. Quoiqu'il en soit, les ronds, bals ou rivegnées utilisent souvent des chants qui, ailleurs, servent à danser la ridée, le rond (de type Saint-Vincent) ou le tour... Je n'ai pas eu le temps, dans le cadre de cette trop brève présentation, de faire une analyse fouillée des parentés mélodiques pouvant exister entre les versions loudéaciennes et d'autres versions des mêmes chants utilisées pour mener d'autres types de danses dans d'autres terroirs. À l'usage, on se rend compte que plusieurs des airs qui servent à mener le rond peuvent s'adapter très facilement à la ridée six temps, selon l'impulsion et l'intonation données par le meneur. Une recherche plus approfondie permettrait sans doute d'identifier des similitudes entre les versions des mêmes chants recueillies en Loudéac et dans les autres terroirs de rondes, en particulier le Vannetais gallo.

Bien que ce type de recherche n'en soit qu'à ses débuts, l'analyse fine de répertoires locaux et la comparaison de leurs éléments constitutifs devraient permettre de montrer de façon plus objective que la chanson n'est pas par essence ou par naissance produit d'un terroir, mais qu'elle acquiert ses caractères locaux après avoir été adoptée par une communauté et adaptée aux contextes, aux circonstances et aux usages particuliers de cette communauté, voire à son esthétique (bien que ce soit là une tout autre question...). Une chanson n'est pas d'un terroir, elle le devient, et ses caractères acquis l'emportent largement, en terme d'identification à un territoire et à sa population, sur ses caractères innés.

Robert Bouthillier



## Notes

<sup>1</sup> Notons au passage l'initiative étonnante du récent rééditeur de cet ouvrage en 1999, Edilarge-Ouest-France pour ne pas le nommer, qui a modifié le titre du recueil d'Orain, devenu pour des raisons obscures (commerciales ?), *Chansons de Bretagne* tout court. Fausse représentation qui, si elle visait sans doute à faire vendre quelques exemplaires supplémentaires en jouant sur un certain mythe breton, n'en reste pas moins une tromperie sur la marchandise. Les chansons rassemblées par Orain ont été recueillies principalement autour de Bain de Bretagne, et dans leur plus grande extension territoriale, entre Redon et Saint-Malo. Il s'agit donc bien ici d'un corpus haut-breton et avoir cherché à le camoufler en lui attribuant une territorialité plus grande que celle à laquelle il prétendait lui-même, m'apparaît être à la limite de la supercherie, et en tout cas d'une éthique plus que discutable.

<sup>2</sup> Pour un survol historique des collectes effectuées en Haute-Bretagne, voir R. Bouthillier, "Tradition chantée de haute Bretagne. 1850-1998 : les moissonneurs de mémoire", dans *ArMen*, n° 97, septembre 1998, p.8-17.

<sup>3</sup> Mentionnons entre autres, pour la Haute-Bretagne toujours, les récents ouvrages de Louïsette Radioyes, *Traditions et chansons de Haute-Bretagne*, tome I : Edisud-CNRS, 1995 ; tome II, GCBPV, 1997, et de Joseph Le Floc'h, *En Bretagne et Poitou. Chants populaires du Comté nantais et du Bas-Poitou recueillis entre 1856 et 1861 par Armand Guéraud*, FAMDT, 1995.

<sup>4</sup> Le premier à publier le contenu de son catalogue a été Conrad Laforte (*Le catalogue de la chanson folklorique française*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1977-1987, 6 vol. parus). Le fichier manuscrit patiemment élaboré par Patrice Coirault entre 1904 et 1958, bien qu'antérieur aux travaux de Laforte, est resté inédit jusqu'à récemment. Son édition est en cours de réalisation grâce au travail de Georges Delarue, Yvette Féodoroff et Simone Wallon (*Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996-2000, 2 vol. parus, 1 à paraître).

<sup>5</sup> N'ont pas été pris en compte dans le calcul les 31 airs instrumentaux et 3 chansons en langue bretonne, pour un total de 254 unités documentaires distinctes.

<sup>6</sup> Pour une raison incompréhensible, Coirault et Laforte ont presque totalement occulté les chants à dizaine [que Laforte appelle "chansons de dix"] de leurs catalogues, accordant par contre une large place à ce qu'on pourrait appeler, par opposition, les "neuvaines" [ou "chansons de neuf"] gasconnes et aquitaines, principalement recueillies et publiées par Félix Armaudin dans ses *Chants populaires de la Grande-Lande*, 1912. Par exemple, pour 8 chansons de dix, Laforte retient 58 chansons de neuf. Si ces rubriques spécifiques figurent dans le volume encore inédit de Coirault, Georges Delarue m'a signalé que celui-ci n'avait retenu lui aussi qu'une vingtaine de dizaines contre 73 chansons de neuf. On peut s'interroger sur les raisons de ce déséquilibre. Défaillance des collecteurs du 19<sup>e</sup> (qui avaient peut-être considéré ces chansons comme négligeables ?), simple déficit d'édition (pour la même raison), ou modernité relative du genre ? Leur attestation dans quelques recueils anciens (par exemple celui de Jean Huré, *Chansons et rondes bretonnes*, 1902) ou encore dans les collectes de Guéraud (réalisées, rappelons-le, entre 1856 et 1861) m'incite à penser que la défaillance n'est pas due au terrain ou à la tradition, mais bien aux collecteurs et aux éditeurs. Heureusement, ce déficit est en voie d'être comblé, non seulement dans les éditions récentes (Guéraud, Radioyes, Le Noac'h...), mais surtout dans les collectes orales : j'ai recensé à ce jour dans les fonds Dastum plus d'un millier de dizaines, sans compter les collections récentes non dépouillées (celles d'Albert Poulain, de Charles Quimbert, de Vincent Morel) qui devraient en faire apparaître encore davantage. Ce corpus original, essentiellement associé à la danse ou à la marche, constitue une matière totalement vierge, tant sur le plan de ses thèmes que sur celui de ses structures mélodico-rythmiques, sur laquelle personne ne s'est encore réellement penché. De beaux sujets de mémoire ou de thèse en perspectives pour la future génération d'ethnomusicologues bretons...

## Les premiers collectages dans le pays de Loudéac

Les premiers collectages de chansons dans le pays de Loudéac datent de 1854. Ils ont été effectués par Joseph Rousselot dans le cadre de l'enquête nationale sur «Les poésies populaires de la France» connue sous le nom de ses deux instigateurs Ampère et Fortoul.

### • L'organisation de l'enquête Ampère-Fortoul

Le XIX<sup>e</sup> siècle est l'époque de l'éveil des identités nationales. Dans différentes régions d'Europe, les intellectuels en réaction contre le classicisme, partent à la recherche du passé de leur peuple. Les épopées nationales, les chansons traditionnelles collectées dans le peuple font l'objet de publications et obtiennent un succès grandissant. La France apparaît en retard par rapport aux autres pays d'Europe. Seule la Bretagne, avec le «Barzaz-Breiz», publié par La Villemarqué en 1839, vient combler cette lacune.

C'est Fortoul, ministre de l'Instruction publique et des cultes, qui attire l'attention du prince président, le futur Napoléon III, sur l'importance des chants populaires, et la nécessité de sauvegarder ce patrimoine menacé par l'industrialisation. Louis-Napoléon Bonaparte décide en 1852 de publier un recueil des poésies populaires de la France.

Pour obtenir les matériaux nécessaires à ce recueil, une vaste enquête est organisée sur l'ensemble du territoire français sous la direction du Comité des travaux historiques. Cette enquête fait intervenir deux filières. La première fait appel aux fonctionnaires de l'Instruction publique, Fortoul sollicitant, de façon autoritaire, toute la hiérarchie de son ministère des recteurs aux instituteurs. C'est dans ce cadre que Rousselot interviendra à Loudéac. La seconde filière mobilise les sociétés savantes en nommant des correspondants officiels dans chaque département.

Pour aider les collaborateurs, des instructions de collecte sont rédigées par Ampère (Jean-Jacques, le fils du physicien). L'enquête est ouverte à «tous les territoires appartenant ou ayant appartenu à la France et tous les patois et idiomes sont concernés même ceux tels le breton, le basque et l'allemand qui ne sont pas compris dans le reste de la France».

La recherche s'est bien déroulée suivant le plan fixé, les différents intéressés se sont acquittés très sérieusement de la tâche qui leur a été confiée et l'enquête a donné naissance à une abondante collection. En fait, l'entreprise a été victime de son succès. Le Comité est dépassé par la tâche qui lui incombe : il ne parvient pas à analyser et classer la masse des documents qui lui parviennent.

En effet, entre 1852 et 1876, l'enquête a permis le collectage de plus de trois mille chansons. Mais son objectif, qui était la publication des chansons recueillies, n'a pas été atteint. Les chansons retenues par le Comité ont été rassemblées dans un «Recueil» de six volumes de 3250 folios au total déposés en 1877 à la Bibliothèque nationale. D'autres documents non retenus ont été déposés aux Archives nationales. La majorité des chansons recueillies lors de l'enquête est restée inédite. On en trouve cependant quelques unes publiées de façon éparse dans des recueils publiés à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

#### • L'enquête Ampère-Fortoul en Bretagne

En Haute-Bretagne, 29 collaborateurs ont adressé au total 322 chansons, dont 134 accompagnées de leur mélodie et 12 avec indication du timbre. Pour la Basse-Bretagne, on peut recenser 8 collaborateurs ayant adressé 110 chansons en breton et 86 traductions. On voit donc que les résultats obtenus en Bretagne sont loin d'être négligeables.

Parmi les principaux collaborateurs bretons, on peut citer : Luzel, folkloriste bien connu (8 chansons en breton, 86 traductions, 1 chanson en français) ; Rosenzweig, archiviste de Vannes, membre de la Société Polymathique du Morbihan (69 chansons de la région de Vannes) ; Marre, inspecteur primaire (46 chansons en français et 10 chansons en breton de la région de Saint-Brieuc) ; Rousselot, inspecteur primaire (49 chansons de la région de Loudéac) ; Lédan, imprimeur à Morlaix (40 chansons en breton) ; Mahéo, conservateur des archives de Dinan, correspondant du Comité (29 chansons de la région de Dinan) ; Palud, inspecteur primaire (18 chansons de la région de Carhaix) ; Galles imprimeur à Vannes, membre de la Société Polymathique (18 chansons du Morbihan) ; Fouquet, médecin, membre de la Société Polymathique (15 chansons du Morbihan, dont une partie figureront dans le recueil qu'il publiera ultérieurement en 1857).

Il faut noter que les collaborateurs de l'enquête ont parfois sollicité l'aide de personnes plus proches des milieux populaires. C'est le cas notamment des inspecteurs primaires qui ont rassemblé les collectes des instituteurs placés sous leur juridiction. Ces véritables collecteurs sont restés anonymes.

Les chansons envoyées de Haute-Bretagne peuvent se classer en trois catégories : les chansons attestées dans la tradition orale (283 pièces), les noëls (14 pièces), les chansons de facture lettrée (25 pièces).

Les 283 chansons relevant de la tradition orale correspondent à 169 chansons-types et représentent donc un large panorama de la chanson traditionnelle en Haute-Bretagne. Parmi celles-ci, on peut citer : Le canard blanc (tué par le fils du roi), Mon père a fait bâtir maison, La fille changée en cane, Les trois princesses au pommier doux, Le plongeur noyé, Marianne au moulin, La fille enlevée par les matelots, Le roi Renaud, ...

Les noëls sont un genre un peu à part. Ce sont des chansons que l'on qualifie souvent de «semi-populaires», car elles sont destinées à être chantées par le peuple, mais ont été écrites par des lettrés. Parmi les noëls envoyés, on trouve : Les bourgeois de Châtres, Le Noël de l'humble bergère et de la mondaine, C'était à l'heure de minuit, ...

Les chansons lettrées se distinguent des chansons populaires par leur style et par le vocabulaire utilisé. On y trouve des chansons patriotiques (Marchez, enfants de la Bretagne, Jésus et Napoléon), des chansons sur des coutumes populaires (Yvon le lutteur), des chansons d'amour (Viens ma bergère, viens seulette, On dit qu'amour est si charmant), ...

#### • Le pays de Loudéac

Les chansons du pays de Loudéac ont été envoyées par l'inspecteur primaire Rousselot. Joseph Louis Marie Rousselot est né à Saint-Brieuc en 1822. Fils de menuisier, il fait ses études primaires à Saint-Brieuc. Il est admis à l'école normale de Rennes en 1838 et obtient son brevet supérieur en 1840. Il est d'abord instituteur, puis directeur d'école à Loudéac. En 1850, le ministre De Salvandy, de passage à Loudéac, témoin de la manière «distinguée» dont Rousselot dirige l'école primaire supérieure de cette ville lui adresse les éloges les plus flatteuses et le nomme à l'instant même inspecteur des écoles primaires. Il exercera cette fonction pendant trente-cinq ans, d'abord à Loudéac puis à Saint-Brieuc.

En 1854, Rousselot envoie 49 chansons en deux cahiers. Le recteur d'académie Lamache semble satisfait de la contribution de Rousselot, car le 30 mai 1854, il écrit au ministre : *M. Rousselot, inspecteur de l'arrondissement de Loudéac, a fait preuve de beaucoup de zèle ; il a adressé une circulaire à tous les instituteurs de son ressort ; il s'est livré à de nombreuses recherches.* Il est vrai que, par le nombre de chansons envoyées, Rousselot est le deuxième collaborateur à l'enquête pour la Haute-Bretagne, précédant de peu Marre, son collègue de Saint-Brieuc qui envoie 46 chansons. Le département des Côtes-du-Nord est donc bien représenté.

Plus de la moitié des chansons de Rousselot sont accompagnées de leur mélodie, qu'il fait noter par un ami : *M. Vassier, ingénieur à Loudéac, a bien voulu noter les airs de plusieurs de ces chants pendant qu'ils étaient chantés par une sorte de bande populaire dont le bon vouloir et le gosier avaient été préalablement stimulés au moyen des libations accoutumées.*

Malheureusement, Rousselot ne précise ni le nom des chanteurs collectés et ni les circonstances dans lesquelles il a recueilli ces chansons.

Parmi les chansons envoyées par Rousselot, on trouve des chansons très répandues en Bretagne : La Passion de Jésus-Christ ; C'est un gars de Guérande (histoire d'un galant oublié par sa maîtresse dans une armoire et qu'elle retrouve plusieurs

semaines après, mangé par les rats) ; La servante qui veut se faire aussi belle que sa maîtresse ; Le petit mari (si petit que sa femme le perd dans la paille) ; Le prince d'Orange, ...

Mais, on trouve également quatre chansons particulièrement rares en Bretagne : L'avocat qui perd son procès, La dame de Bordeaux et le matelot, Dors-tu cœur mignonne, La belle qui s'enfuit sur le cheval du moine.

Les chansons envoyées par Rousselot sont d'autant plus intéressantes que ce sont les plus anciennes versions bretonnes que l'on connaisse. De plus, un certain nombre d'entre elles ont été à nouveau collectées un siècle et demi plus tard par Marc Le Bris et Alain Le Noac'h dans ce même pays de Loudéac. On peut ainsi étudier l'évolution de la tradition orale dans le pays de Loudéac entre 1850 et aujourd'hui.

Sur les 49 chansons de Rousselot, 17 correspondant à 15 chansons-types différentes se retrouvent dans les *Chansons des pays de l'Oust et du Lié* de Le Bris et Le Noac'h :

Coirault		Le Bris-Le Noac'h	Nbre
1220	Celle qui part avec un débauché	43	1
1315	Les trois navires chargés de blé	59, 60, 200	3
1307	La belle qui fait la morte pour son honneur garder	79	1
1722	La fille au cresson	42, 85, 91, 101, 149	5
1723	Le plongeur noyé	149	1
2112	Marianne au moulin	193	1
3412	Le pucelage ne se rend pas comme de l'argent prêté	22	1
4602	L'apprenti pastouriau	83, 177	2
4609	La bergère sous le houx	77	1
4704	Le couturier évincé au profit du cordonnier	44, 47, 133	3
5803	Les regrets du garçon mal marié	18, 39, 41, 62, 107	9
6414	La semaine ouvrière	110, 127, 128, 129	4
8805	La Passion	244	1
90xx	Quête de mai	76	1
11401	Les menteries	183	1
		21, 148, 202	3

Soit au total 34 chansons du recueil de Le Bris et Le Noac'h dont le texte existait déjà dans le pays de Loudéac au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

La comparaison des mélodies est beaucoup plus complexe et reste à faire. On peut cependant remarquer que certaines des mélodies envoyées par Rousselot correspondent à des rondes de Loudéac ou des riquègnées que l'on entend encore actuel-

lement dans les festoù-noz. D'ailleurs, pour quinze chansons, Rousselot précise qu'il s'agit d'une «ronde» et pour trois autres, il indique une «dérobée».

Un autre aspect qu'il faut souligner est l'intérêt linguistique des chansons de Rousselot. En effet, ces chansons comportent environ 250 termes gallo qui sont parmi les plus anciens témoignages connus de la langue gallèse. Cependant comme ces chansons sont attestées sur l'ensemble de l'aire francophone, il ne faut pas assimiler la présence d'expressions gallèses à une origine spécifiquement gallèse de ces chansons. Il s'agit plutôt d'une appropriation par les transmetteurs de la tradition orale du pays gallo.

La majorité des chansons de Rousselot sont inédites, seule une douzaine ont été publiées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par Rolland dans son «Recueil de chansons populaires» et dans la revue «Mélusine».

L'enquête Ampère-Fortoul a eu le mérite d'initier un travail de collecte sur le territoire français dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. En y participant, Joseph Rousselot a été le premier collecteur de chansons du pays de Loudéac et nous a fourni un témoignage irremplaçable sur la tradition orale de ce pays. Il ne reste plus qu'à rendre hommage à ce précurseur en exhumant ses chansons du recueil peu accessible de la Bibliothèque nationale et en les mettant à la disposition des chanteurs actuels afin que ceux-ci puissent leur redonner vie.

Didier Becam

### Bibliographie

**BECAM Didier**, *Enquête officielle sur les Poésies populaires de la France (1852-1876) - Collectes bretonnes de langue française*, Thèse, Université de Bretagne Occidentale, 2000, 4 volumes.

**BERTHOU-BECAM Laurence**, *Enquête officielle sur les Poésies populaires de la France (1852-1876) - Collectes de langue bretonne*, Thèse, Université de Rennes 2 Haute Bretagne, 1998, 3 volumes.

**CHEYRONNAUD Jacques**, *Instructions pour un Recueil général de poésies populaires de la France (1852-1857)*, Paris, Ministère de l'Éducation nationale de la recherche et de la Technologie - Comité des travaux historiques et scientifiques, 1997, 277 p.

**ROLLAND Eugène**, *Recueil de chansons populaires*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1967, édition originale 1883 à 1887, 6 tomes en 4 volumes.

## Chants de noces en trois "Pays" de Haute-Bretagne

Comparer les chansons recueillies dans les pays de l'Oust et du Lié et celles que j'ai moi-même enregistrées dans la région de Saint-Congard, 234 pièces d'une part, près de 500 de l'autre !... C'est ce que me demandait A. Le Noac'h et que j'aurais accepté bien volontiers s'il m'était resté plus de 10 jours pour préparer l'intervention de ce 2 mars qui devait durer moins de trente minutes. Je choisis une autre démarche que je vous propose, si vous le voulez bien.

L'étude de Ronan de Kermené sur les mariages dans la région de Merdrignac, bien que partielle, m'avait séduite à tel point qu'elle me fut un guide dans ma recherche sur les faits musicaux et chantés dans ma région à l'occasion des noces. Elle concerne une période allant du début du 20<sup>ème</sup> siècle à 1935 ; celle de M. Le Bris et A. Le Noac'h et la mienne débutent près de 30 ans plus tard mais elles s'efforcent de remonter le plus loin possible et bien souvent au delà de 1900.

Une même période donc, des terroirs voisins ou reliés par les voies d'eau, mais un positionnement et un objectif propre à chacun des trois observateurs. Les résultats peuvent s'enrichir les uns les autres.

### • Présentation...

Ronan de Kermené débute ainsi : *Le mince travail que l'on va lire n'est pas une monographie. Il ne faut pas y voir le fruit de recherches poursuivies dans le but de posséder une vue d'ensemble sur le pittoresque des noces villageoises dans la région sus-indiquée. Je ne fais ici que d'évoquer des souvenirs personnels dont les plus éloignés remontent à trente et quelques années... soit, jusqu'aux environs de 1900. Son plan suit point à point le déroulement de la noce traditionnelle, illustré de 27 chansons, démarches diverses, rites anciens et commentaires.*

M. Le Bris et A. Le Noac'h ont laissé à Robert Bouthillier, musicologue et chanteur réputé tant de ce côté de l'Atlantique que dans la "Belle Province", le soin de présenter leur travail : *Nous saluons aujourd'hui la réédition d'une aventure éditoriale qui, commencée modestement par un patient travail de collectage à partir de 1965, est devenue au fil des années et des livraisons successives une pièce maîtresse de la redécouverte de la tradition chantée en Haute-Bretagne, (...). Son nouveau format - réimpression en un seul volume des cinq brochures parues entre 1968 et 1985 - confirme s'il était besoin que l'entreprise constitue une œuvre à part entière, dont l'importance a pu être camouflée par l'étalement de ses livraisons et la simplicité de sa présentation (...). En commençant la publication des chants issus de leur collecte, les auteurs de ces Chansons des Pays de l'Oust et du Lié, Alain Le Noac'h et Mars Le Bris n'avaient sans doute aucune idée du retentissement qu'aurait connu leur travail qui s'inscrivait alors dans la foulée de l'action d'anima-*



tion locale telle que la pratiquaient encore nombre d'associations culturelles et de cercles celtiques. S'ils présentent un recueil d'environ 235 pièces, textes et musiques, c'est sans préjudice des versions et variantes gardées en réserve.

### Il y a répertoire et répertoires...

Le répertoire présenté par R. de Kermené est le fait d'un parti-pris. Il a choisi de présenter à ses lecteurs lettrés quelques-unes des chansons qu'on entendait le plus souvent à l'occasion du mariage et dont il se souvenait en remontant de 1935 à 1900. Cela n'exclut pas que leur présence sur le territoire de Merdrignac remonte beaucoup plus loin dans le temps et encore plus dans leur région d'origine. On peut apprécier au passage qu'il ait été en mesure de décrire une cérémonie habituellement réservée aux proches comme celle du "déshabillage de la mariée" (PP. 55, 56, 57).

M. Le Bris, A. Le Noac'h et leurs amis du groupe avaient certainement une passion et une compétence particulière pour détecter, rechercher, les chansons de danse et leur répertoire en est très enrichi. D'autre part, résidant sur place, ils ont eu la possibilité de retourner fréquemment sur le terrain, près des chanteurs déjà visités. J'ai particulièrement apprécié la longueur des chansons dont le texte est souvent présenté avec de nombreuses strophes.

Née dans une famille commerçante et dans un bourg, j'ai toujours eu l'oreille tendue à ce qui se rapportait à la tradition et particulièrement aux chansons mais c'est grâce à mes amies de jeunesse, à mon mari et à ma belle-famille que j'ai été en quelque sorte initiée aux pratiques les plus anciennes, souvent oubliées et méconues, rites de travail chantés, chansons désormais méprisées...

En conclusion, on peut penser que j'aurais peut-être découvert plus de "rituelles" dans la région de Loudéac et que le groupe de Loudéac aurait certainement enregistré plus de chansons de danse autour de St-Congard.

Conclusion provisoire et relative ; en effet, l'essentiel demeure le répertoire réellement installé dans la région étudiée à une époque donnée sachant que l'oralité totale de la transmission ne peut nous assurer d'une objectivité absolue... La mémoire est un filtre elle aussi.

Une chanson en tant que telle a son importance, mais nous ne devons pas oublier qu'elle ne vit que dans son ensemble. Le répertoire présente sa propre personnalité ; pour que celle-ci soit harmonieuse, la chanson devrait être choisie, voire adaptée, en fonction de certains critères non définis mais évidents. Le fait de maintenir des chansons anciennes ou de les éliminer et les remplacer pouvait marquer de façon importante et très différente les répertoires de deux communes ou de deux grands quartiers voisins.

Puisque nous avons résolu de nous référer à l'étude de R. Kermené, voyons donc le répertoire qu'il nous propose.

### Les chansons publiées par R. de Kermené dans les Annales de Bretagne (1935)

Pages	Titres donnés par lui	Usages ou fonctions indiquées
8	n° 1 - Le jardin d'amour	marche
10	2 - J'ai fait une maîtresse	"
11	3 - Ce sont les filles de Lorient	"
13	4 - Dans la forêt du Lon	"
15	5 - Dans un des faubourgs de Nantes	"
17	6 - Le prisonnier de Hollande	"
18	7 - Il n'est plus d'aimants (à décompter)	"
18	8 - La belle, tu m'as promis id.	"
22	n° 1 - L'ermite galant	ronde
24	2 - Le fils du roi s'est endormi	"
26	3 - La bergère et le forestier	"
29	n° 1 - M'en revenant de St-Brieuc	bal
30	2 - Mal marié	bal ou dérobée
32	- Le bâton de vert pommier	"
34	- Mon père a fait faire un étang (la mariée s'en va devant) (à décompter)	marche
35	- Il a fleuri l'oranger (formule seule)	"
39	n° 1 - Asseyons-nous à table	rite ?
41	2 - Grand Dieu ! que je suis à mon aise	chanson à boire
43	3 - Derrière chez nous l'y a un bois	"
45	4 - La fille de Saint-Malo	"
47	5 - Les hommes sont trompeurs	"
49	6 - Le déserteur, 1 <sup>re</sup> strophe seule	"
50	7 - La fille trompée	"
53	- Chantez ! chantez, va ! les filles	" (1)
55	- La chanson de l'armoire	rituelle
57	- Nous voici descendus du haut de ce village	"
60	- La chanson des cuisinières	"

p. 39 : R. de K. ne la dit pas rituelle, c'est ma déduction

p. 53 : il me semble qu'on peut la qualifier de "pré-rituelle"

Ce répertoire n'a rien de très surprenant ; la plupart des chansons sont répertoriées au catalogue de la chanson française et celui de C. Laforte (canadien) sous des titres parfois différents. Beaucoup font partie des deux autres répertoires considérés, mais il arrive que la musique donnée s'applique à d'autres textes, souvent aussi que

les textes soient chantés sur d'autres airs et, enfin, que l'usage en soit différent dans chacun des trois répertoires. Cela aussi est assez habituel : pour s'en convaincre il suffit de comparer ce qui se chantait dans des communes différentes, même voisines, ou bien encore, deux époques. Ainsi il arrivait qu'on adopte un air nouvellement entendu pour une chanson déjà connue depuis longtemps. J'ai vu également une chanson à texte soutenant la marche avant 1950, tomber au rang de formule à décompter, et des chansons de danse passer successivement à la marche puis au repos. Dans la classification suivante, j'ai donc pu comparer à l'exemple de M. de Kermené, un air semblable supportant d'autres paroles et inversement. Un travail rigoureux eût exigé beaucoup plus de temps. Qu'on veuille bien nous excuser.

### 1. Marches

sur 6 chansons à textes à Merdrignac, on trouve :

#### à Loudéac

- 2 chansons à texte dont 1 sur un air différent (marches)
- 2 rondes et 1 riquegnée
- 1 chanson à pause <sup>(1)</sup>

#### à St-Congard

- 9 marches à texte dont 1 rituelle
- des rondes : 1 ridée (laridé) et plusieurs variantes de pilées (pilémenu)
- 1 ch. de repos <sup>(1)</sup>

sur 3 chansons à décompter, on trouve :

#### à St-Congard

- 2 chansons à décompter
- 1 chanson à texte

#### à Loudéac

- aucune

1 formule à répéter se chante à décompter à St-Congard

### 2. Danses

sur 6 chansons à texte qui se partagent en

• 3 rondes :

#### à Loudéac

- 1 sur un air différent

#### à St-Congard

- 1 ridée sur les paroles d'un couplet et un air différent
- 2 marches à décompter

• 3 bals ou dérobées donnent :

#### à Loudéac

- 1 ronde
- 1 riquegnée
- 1 marche

#### à St-Congard

- 1 ridée et 1 contre-rond ainsi que plusieurs pilées (variantes)
- 1 marche
- 1 chanson de repos <sup>(1)</sup>

### 3. Chansons à boire <sup>(1)</sup>

sur 6 chansons à texte on trouve :

#### à Loudéac :

- 3 chansons à pause dont 1 ne figurant pas dans le volume publié

#### à St-Congard :

- 4 chansons de repos sur des airs voisins

### 4. Rites et cérémonies

sur 5 chansons à texte on trouve :

#### à Loudéac

- 1 chanson non publiée dans ce volume

#### à St-Congard

- 3 chansons rituelles

pour Merdrignac, s'y ajoutent :

- 1 chanson à texte partiel et 1 chanson de transmission imprimée, absentes des deux autres répertoires

<sup>(1)</sup> Les chansons "à boire" de R. de Kermené s'appellent pour Loudéac "chansons à pause" et pour St-Congard : "chansons de repos" (ou de table).

Mise en parallèle de trois textes

Mal marié  
Merdrignac

Quand j'étais chez mon père,  
Garçon à marier,  
Je n'avais rien à faire,  
Laridaine,  
Qu'une femme à chercher,  
Laridé !<sup>(1)</sup>

Je n'avais rien à faire  
Qu'une femme à chercher.  
Maintenant, j'en ai-t-une,  
Laridaine !  
Qui me fait enrager,  
Laridé !

Maintenant, j'en ai-t-une  
Qui me fait enrager.  
Elle m'envoie-t-à la chasse  
Souvent sans déjeuner.

Elle m'envoie... etc.  
Et le soir quand j'arrive  
Elle a toujours soupé.

De la bécasse grasse,  
Du pigeon fricassé,

Les os sont sur la table,  
Jean, veux-tu les ronger ?

Oh ! nenni donc, ma femme,  
Je m'en vais me coucher.

Me tourne à la muraille  
Et me mets à pleurer.

Ah ! pleure, mon Jean, pleure  
Je vais te consoler.

Tant que je serai jeune,  
Je me divertirai.

Et quand je serai vieille,  
Je me retirerai.

Dans quelque presbytère,  
Chez un bon vieux curé.

Qu'aura du vin en cave,  
Du grain dans son grenier.

Qu'aura du cidre à boire,  
Du lard plein son charnier.

Tou dri di  
Loudéac

Quand j'étais chez mon père }  
Garçon z' à marier } *bis*  
Guié la ridon la li la ré don li Tou dri di  
Guié la ri don la li la ré don la laine

-2-  
Je n'avais rien à faire  
Qu'une femme à chercheu

-3-  
A présent qu'j'en ai t'une  
Elle me fait enrageu

-4-  
Elle m'envoie t' à la chasse  
Souvent sans déjeuneru

-5-  
Et le soir quand j'arrive  
Elle a toujours soupeu

-6-  
D'une poulett' bien grasse  
Et d'un pigeon ramieu

-7-  
Les os sont sous la table  
Jean veux-tu les roucheu

-8-  
Oh ! nanni point ma Jeanne  
J'aim' bien mieux m'y coucheu

-9-  
Jean s'tourne vers la muraille  
Bien chaudement pleureu

-10-  
Oh ! pleure mon Jean pleure  
T'auras biau que d'pleureu

-11-  
Tandis que je s'rai jeune  
Je me divertiréu

-12-  
Et quand je serais vieille  
Je me retiréu

-13-  
Dans un biau presbytère  
Avec un vieux cureu

-14-  
Qu'à du bon vin en cave  
Du lard dans son chagnieü

La malmariée  
St-Congard

8. Hélas ! Pourquoi qu'on s'y marie  
Faudrait bien mieux rester jeune fille.

1. Quand j'étais chez mon père  
Jeune fille à marier, voyez  
Jeune fille à marier  
Je n'avais rien à faire  
Qu'un bonhomme à chercher, voyez.

2. Je n'avais rien à faire  
Qu'un bonhomme à chercher, voyez  
Qu'un bonhomme à chercher  
Maintenant j'en ai-t-un  
Qui m'fait bien enrager, voyez.

(Même forme de refrain et reprise du  
vers précédent jusqu'à la fin).

3. Il m'envoie-t-à l'ouvrage  
Souvent sans déjeuner.

4. Et le soir quand j'arrive  
Il a toujours soupé.

5. La viande est dans l'armoire  
J't'y défends d'y toucher.

6. Les os sont sur la table  
Si tu veux les roucher.

7. Oh ! nenni non, mon homme  
J'aime mieux m'y coucher

8. Le dos à la muraille  
Bien chaudement pleurer

9. Si je s'rais restée fille  
Je me s'rais-t-amusée

10. Quand j'aurais été vieille  
Je me serais retirée

11. Dans un vieux monastère  
Auprès d'un vieux curé

12. Qu'a du vin dans sa cave  
Du lard dans son charnier.

LES HOMMES SONT TROMPEURS

Merdrignac, p. 47

Les hom. mes sont trom-peurs, la  
Chac un est cer-tai-ne, les hom-mes sont trom-peurs,  
la chose en est cer-tai-ne. Grand  
ils sont de-vant vous: mad' moi-sell' je vous  
ai-me, de temps en temps, je vous aime en pas-sant  
sans de temps en temps je vous ai-me!

LES GARÇONS SONT TROMPEURS

Loudéac, p. 140

♩ = 112

Les gar-çons sont trom-peurs La chose en est cer-tai-ne Quand ils sont près de vous  
Disent la belle je vous ai-ai-me de temps en temps je vous aime en pas-sant Quand j'ai l'âge je vous ai-ai-me

## MAMAN POUR PASSER MON TEMPS

Loudéac, p. 132

Chant à pause

Maria RAULT, Bd de Penthièvre, Loudéac - 17 avril 1976

$\text{♩} = 132$

Ma-ma pour pas-ser mon temps J'ai une de-mi-dou-gaine d'a-mants -gaine d'a-mants J'ai  
une de-mi-dou-gaine d'a-mants Mais je n'sais com-ment fai-re  
Je vou-drais bien m'y ma-ri-er mais je crains la mu-sè-re

## AH ! J'IRAI BIEN PASSÉ MON TEMPS

St-Congard, 41 C

**♩** Andante

Ah! j'ai bien pas-sé mon temps a-vec un de-mi-dou-zain d'ai-mants Ils ont  
tous de l'a-gré-ment Ils ont tous le cœur tan-dre Ils ont tous de l'a-gré-  
ment Je ne sais le-quel pren-dre

### • Les chansons elles-mêmes

L'auditeur peu entraîné à l'écoute du chanter traditionnel trouverait probablement peu de différences à l'écoute des chansons récoltées dans l'un ou l'autre des trois "pays". Les textes sont, pour la plupart, communs à tous les répertoires des régions françaises, en particulier en pays de langue d'oïl ; une grande partie d'entre eux se retrouvent aussi au Canada. Mais la transmission orale offre tant de facilités pour faire varier une poésie, surtout si elle ne raconte pas une anecdote, une aventure ou un crime. C'est une parole mal comprise par un chanteur (du passé !) ignorant la lecture du français, c'est un terme du parler ancien non transcrit, ou transcrit autre-

ment ; ce sont les strophes qu'on emprunte à une autre chanson ou qu'on ré-invente au retour d'une noce parce qu'on n'a pas eu la possibilité de tout retenir... Mais, M. Le Bris et A. Le Noac'h ainsi que moi-même avons pu publier la correspondance de ces chansons avec la numérotation des catalogues français et canadiens. Et, à notre époque, R. de Kermené l'aurait pu aussi.

Cependant, je dois dire que les ritournelles qui émaillent et rythment les chansons de danses de Loudéac m'ont étonnée par leur originalité, leur variété et la difficulté qu'elles donnent au chanteur non familiarisé ! Certes, il n'en manque pas dans la région de St-Congard mais elles sont moins fréquentes et recourent davantage à des formules intelligibles.

Quant à la musique, il y aurait beaucoup à en dire. Pour faire court, disons qu'elle se caractérise dans tous les cas par un caractère régional que l'on peut qualifier de breton. Y abondent les rythmes ternaires et les modes anciens qui lui donnent cette teinte si particulière. Peut-être en raison de l'inégale abondance des chansons de danses, rondes en particulier. Il m'a semblé qu'à St-Congard, on avait une plus forte tendance à réduire l'échelle des degrés utilisés et à égaliser les durées ; on y trouve moins de formules en doubles croches, mais cela aussi est en relation avec les formes de refrain.

### • Comparaison n'est pas raison...

Loïn de nous toute idée de jugement, de classement ! Ce que ces publications révèlent avant tout c'est le goût que l'on avait en Haute-Bretagne pour la chanson collective et alternée, c'est le besoin de chanter en toutes circonstances, c'est le soin, inconscient peut-être, que l'on apportait à apprendre, conserver, transmettre son répertoire.

Certes, les instruments, cornemuses, fifres et tambours ou autres, plus pratiqués à Loudéac et Merdrignac et en Basse-Bretagne à l'époque concernée que dans la région de St-Congard, ont un rôle très important mais, la musique chantée était à la fois le mode d'expression par excellence de la personne elle-même dans son individualité et celui d'une collectivité que la vie sociale et le travail resserraient quotidiennement. Trop pauvres bien souvent pour s'offrir le luxe d'un instrumentiste, traditionnel, accordéoniste ou violoneux, on pouvait toujours disposer de sa voix et de sa mémoire et compter sur la participation des voisins.

Louissette Radioyes

### Bibliographie

- Le mariage dans la région de Merdrignac, Coutumes, danses, rites, chansons, Ronan de Kermené, Annales de Bretagne, tome XIII, année 1935, p. 1 à 65  
Traditions et chansons de Haute-Bretagne : le répertoire de Saint-Congard et ses environs, 1962-1970, Louissette Radioyes, tome 1 (1995), tome 2 (1997) CCBPV, 6 rue des Ecoles, 35600 Redon.



## Chants des pays d'Oust et Vilaine et de la région de Loudéac

Le survol ne comprend que 251 chants du pays de Loudéac et 1150 du pays de Redon. Ceci bien incomplet ne donne qu'un aperçu et met à part l'examen des chants historiques et ceux de conscrits car ils peuvent se retrouver bien estompés dans les complaintes ou les marches ou adieux pleureurs. Cependant nous pouvons avancer qu'en Loudia nous voyons au premier regard : 130 danses donc plus de la moitié des chants publiés dans les 5 fascicules, 75 chants de pause, (comprenant probablement les complaintes, amourettes, départs et retours, les pleureuses des filles mal mariées et drames), et 27 chants de marches. Dans ces trois catégories signalées en haut de feuille mentionnons : 28 chants en gallo ce qui est énorme par rapport à Redon, 6 en breton, 8 de métiers, 11 de dizaines, 5 seulement de grivoiseries, 11 de moqueries ce qui est maigre, 6 sur les filles d'un pays désigné, et 4 sur les gars d'une commune (en désignation collective). Il n'y a pas beaucoup de chants de conscrits, 2 ou 3, mais comme à Redon on ne relève pas ce qui paraît trop courant, et enfin seulement 5 chants à boire.

En pays d'Oust et Vilaine, les chiffres nous font voir de grands écarts : nous avons 133 chants de danse, 190 de table, 259 de mélodies dont 55 des plus lamentables, et 7 des plus typiques d'amour déclarés (sortant de la réserve habituelle), 63 de complaintes, y compris les crimes, 9 d'histoire.

Nous pouvons au premier abord voir qu'en pays de Loudia, on danse beaucoup plus qu'en pays de Redon mais là aussi, il faut remarquer que la partie sud s'en rapproche. En chants de marche, si nous avons 115 avec 73 de dizaines, 20 de conscrits et 31 de marches de noce, nous arrivons à 239/1150 ce qui fait 20% (ou 1/5<sup>e</sup>) au lieu de 34/251, soit environ 1/8<sup>e</sup>. Les chants de tables (190/1150 en Redon) sont le fait des communes non dansantes comme Maure-Pipriac qui s'attardent à table ; d'ailleurs nous retrouvons : 26 chants à boire, 64 de moqueries, et 38 grivoises. Loudia présente 5 de grivoiseries, 11 de moqueries + 10 sur les gars et filles et 5 de boire pour 251 chants. Ce qui pourrait montrer un plus grand sérieux et maintien en ce pays alors que la joyeuseté et les audaces verbales semblent bien le fait de Redon et de sa partie Nord. 1/50<sup>e</sup> de chants grivois au lieu de 1/30<sup>e</sup> à Redon. Tout est à voir dans le détail car nous avons 1/50<sup>e</sup> de chants à boire dans les 2 pays. Mais cela pourrait expliquer que les danseurs ne s'emploient pas aux dires et commentaires chantés car nous avons bien 528 chants sur 1150 en table + mélodies + amourettes + complaintes + histoire. Il faut bien s'attarder quelque part pour réciter tout cela !

### • Les catégories

Nous pouvons considérer la production chantée des deux pays en les comparant par catégories. Celles-ci sont diverses suivant les recherches, mais nous donnerons ici

celles des pratiquants (noter que cette douzaine de catégories n'est pas limitative) :

- Les chansons de marche
- Celles de conscrits
- Celles de nocés, qui comprennent aussi beaucoup de dizaines, à répondre
- Celles de table souvent à répondre
- Celles à boire
- Les grivoiseries, moqueries, menteries
- Les plaintes
- Celles d'amourettes et mélodies
- Celles à danser
- Celles de métiers, incluant celles de marinières
- Les historiques
- Les mitraillettes
- Les chants à ruptures

#### • Les chants à la marche

Le pays de Redon est très riche en chants de marche (239/1150) et en plus grande quantité dans la partie Nord où le chant à danser s'est fait rare depuis le milieu du 19<sup>ème</sup>. La partie vallée d'Oust et des marais se trouve davantage influencée par le coté vannetais, et le penchant mélodique, les couplets sont plus nombreux quand on va vers Muzillac, ce qui signale une plus grande résistance à l'érosion et aux influences modernistes. Le pays de Loudéac présente dans les chants semblables de plus nombreux couplets qu'en Vilaine. Dans le cortège en marche il est à signaler qu'une dizaine terminée doit être reprise par une autre le plus possible ressemblante. Elles doivent être chantées avec autant de pas que de notes prononcées à l'exception des arrivées où la précipitation du chant est justifiée par une demande de bolée "gai gai gai nous voilà qu'arrive - Il l'a tiré par le fawsset Mataw Mataw". Pour cette raison la démarche est à petits pas saccadés et l'ensemble est impressionnant et d'une grande tenue (pour ceux qui en ont vu avant 1939 à Saint-Just). Les randos actuelles font rupture par des démarches sans lien avec le rythme dans la plus grande anarchie. Cela devient une évidence pour ceux qui pratiquent et reconnaissent qu'ils sont moins, ou pas fatigués par cette observation.

Nous trouvons ainsi ces dizaines employées aux allers-retours du travail, pour tout cortège et autres circonstances déployant du monde, mais également des chants à textes, bien martelés : "C'était une jeune fille et un jeune écolier", ou la semblable : "Farila lala y a 3 JF dans Nantes". Mais aussi "Digue don don don quand j'étais" - "C'était une JF sur les bords de l'île" - "Jeunes gens de ces campagnes là" - "Mes moutons vont au bois" - "Oh ! fleur de Lilas y a une servante là, Oh !".

Il est possible de constater avec la pratique qu'il y a des marches lentes : "Un orange y a faralalire" - "Farila la la y a 3 jeunes filles à Nantes".

D'autres pour monter ou descendre les côtes car les pas ne sont pas les mêmes. Certaines comme "Oh fleur de lilas" martèlent, huchent un "Oh !" où la première syllabe de la réponse, comme pour faire lever le pied qui fatigue.

Il y a peu de chants de masse où tous les chanteurs chantent ensemble. Il faut dire qu'en comparant les textes je remarque 54/250 chants inconnus ou avec des couplets différents de Loudia ; les autres sont bien connus, quelquefois identiques à Redon.

#### • Chants de conscrits

Ce sont des dizaines accompagnant les "bons pour le service" de maison en maison des filles de la classe. Ils sont faits pour la marche et comme ceux-ci représentent sans doute les airs les plus ancrés dans le terroir, qui se disent le plus et se retiennent le plus longtemps. Il existe des chants de regrets de quitter la belle mais peu ; les retours de soldats sont plutôt classés dans les plaintes ou mélodies.

#### • Chants de nocés

Distinguons les chants à dizaine : de conduite des mariés, de leur accueil, de leur sortie de la mairie et de l'église, de mise en table et des cuisiniers, etc., puis les chants à répondre : "À la Chinée y a 10 belles filles dont la mariée", ayant un rapport avec le mariage ; suivront les chants à boire, puis les plaintes par les anciens qui marquent leur présence et leur savoir : "Je ferai comme les autres, lan la, lire malira". Mais ceci semble s'imposer après guerre de 14-18, car les invités semblaient préférer chanter en groupe ou à répondre, où l'on sentait toute la cohésion du groupe plutôt que ces tristesses imposées par l'importation des chants de Botrel, exigeant à l'assistance en joyeuseté le silence demandé impérativement par les coups de fourchette sur la bouteille.

Pour la circonstance, des jeunes filles ou ceux de la classe se présentaient au mitan ou fin de repas devant les mariés pour leur chanter la chanson des mariés : "Nous sommes venus voir voir Mme la mariée", "Pour réjouir la compagnie", "Petit oiseau sur la branche dis-moi ce que tu as vu ce matin", de Saint-Vincent et Pipéria. Il était de bon ton qu'elle pleure. À Loudia, plusieurs chants informent visiblement la mariée de son changement de camp mais on ne sait où cela se chantait.

Il faut noter cette mode qui avant 14 demandait à chaque noce aux bons chantous de fabriquer une chanson (2 phrases) sur air connu de marche.

Le découronnement de la mariée, le chant des parents quelquefois, genre "Ton p'tit cœur la belle", "Le 1<sup>er</sup> jour de lou nocés ils ont de biaw habits, le lendemain un bouquet de soucis", tout cela pour faire pleurer. Par contre à la miée ou soupe au lait nous avons toutes les gaillardes : "Ah, ah, ah, dit le drap du d'ssous".

#### • Chants de table

Ils se disent en jour de noce car la joie est au rendez-vous mais aussi dans toutes les rencontres occasionnées par les travaux des fenaisons et moissons ou émondage... surtout en fin de journée et de corvée. S'il y avait bon travail, il y avait bonne réjouissance. Ces chants sont moins hachés que ceux de marche ; quelques uns sont à répondre, d'autres à texte, d'autres en chant de groupe : "Que nous sommes bien à table" - "Jean-Pierre mon Jean-Pierre" - "Le tour de France" - "Que feras-tu petite sœur lan la".

Plus fréquentes celles à répondre : "Mon brave paysan donne-moi ta fille" - "3 belles filles sont endormies dessous" - "À Paris ya une belle c'est c'que mon coeur aime" - "Les filles des forges" - "Dedans ce bois devinez ce qu'il y a" - "Mon Merle" - "Malbrough s'en va-t-en guerre".

Les plus agréables tracent souvent les regrets du buveur constatant son triste état ; il faut remarquer que les plus mélancoliques s'entendaient en fin de repas lorsque les ventres étaient pleins et l'humeur grise : "Quand j'étais de chez mon père je n'avais souci de rien" - "L'amour et la boisson qui m'ont fait faire folie" ; et n'oublions pas aussi les mal mariées : "Dès l'âge de 15 ans mon père il m'y marie".

#### • Chants à boire

Nous trouvons ceux de provocations demandant impérativement de soulager "ces pauvres languissants" : "En arrivant versez-nous du bon cidre à boire" ou mieux, quand les malmenés du ménage en rencontres de femmes chantaient "Vaut mieux rester garçon caressant la bouteille"... Les débuts de chant emploient des expressions gaillardes, fortes, et les présomptueux affichent leur grand courage et déversent leurs éminentes recommandations : "Si par malheur tu prends une femme qui soit riche, pauvre", etc.

Les fins de boire sont souvent teintées de regrets et font étalage de certaines confidences contant leur infortune par infidélité de leur compagne : "Lève le cul du verre" - "Le bambocheur".

Les chansons à boire féminines invitent les copines comme "Buvons donc ma copine buvons une chopine" et probablement de début de fête car elles sont nerveuses et musclées, puis "Ma commère et ma mie buvons" où l'on ressent la délicatesse de la poétesse en recherche de nuages roses.

#### • Les gaillardes

On peut dire qu'il s'agit de chants d'hommes, mais tous les fidèles de la bogue se souviennent de ce début de mutinerie provoquée par une rumeur, signalant que la mère Lulue n'allait pas recevoir de distinction. Elle interprétait "Derrière chez moi y a un ptit bois... la viande crue... la viande cuite". Aujourd'hui que Jeannette est

justement consacrée meilleure chanteuse du Pays d'Oust, on se rappelle de ses chants sur la naïveté des amoureux : "Je m'assoierai sur tes genoux" - "V'là l'printemps lure lure lure" - "Ma fille qu'en feras-tu de lui".

Mais revenons aux classiques interprétées dans des moments précis : le soir des noces après le repas, dans le cellier appelé paradis où l'on refoulait tout cotillon, - ah mais !, - pour crier : "Dans les faubourgs de Guérande" - "Mon père est marchand de boudin" - "Ah dit passe la main" - "J'ai des puces qui m'em... la nuit" - "C'est un moine capucin troum la laire", - "Mon père m'a donné un mari tout d'travers, la tun la tum lalaire (un peu Chapusot), jamais d'ma vie j'n'avions tant ri" - "Ptit à ptit la bonne femme disè pas trop près du vent" - "Oh Oh Oh dit les rideaux" (obligatoire en soir de noce) - "Dans l'cabinet d'mon cousin d'ma cousine" (variante allongée de derrière chez moi).

Ces chants étaient dits loin des enfants et souvent des femmes, donc le soir, en retour du travail lorsque la compagnie est bonne et forte, en cabaret dans les grandes circonstances. Mais... il était courant de chanter en danse, des chants à double sens pour ne blesser aucune femme délicate : "J'ai bien usé 10 culottes belle à..." - "Y a cor 10 filles à Malansa qui...". Mêmes remarques vers Loudéac, où la réserve est plus grande dans ce domaine (comme en Basse-Bretagne).

#### • Chants de moqueries

Elles concernent tous les travers de l'espèce humaine et les situations cocasses ou situations sociales devenus inadmissibles ; ainsi :

- Moqueries de vieux (la jeune mariée à un vieux, l'ancien qui fait la cour à une bergère, etc.) :

"Mon père m'a donné un mari tout d'travers" - "Le soir de carnaval" - "Dans la ville de Périgueux, y a un vieux sage" - "Sans mentir j'aimerais mieux" - "La vieille qui danse au bal parisien".

- De mari et du mariage :

"Ma qu'aimais tant tant tant mon mari" - "L'achat d'une vache pour les cornes" - "Les femmes de Bourgeix" - "Je suis bonne boulangère" - "Je risy" - "Mon père m'a donné un mari cré non d'un chien que j'..." - "Chez nous la rivière est profonde et..." - "En v'là cor yune que j'm'enn au..." - "Tas pas voulu" - "Tu m'la passeras pus la guer...".

- De notables ou du clergé :

"C'était un p'tit moine blanc" - "Ah dit la soeur du couvent qu'as-tu moine à pleurer tant" - "Du coté du wichtanlaire du coté du tanchtoulair" - "Vezi-vezon" - "Là-haut y avait un prisonnier" - "Les 3 moines qui entrent" (celui dépoillé et jeté dehors).

- De pays :

"À Limerzel il y a des bœufs..." Il semble que cette commune dépassant en importance celle d'Allaire et qui a parlé breton jusqu'au début 19<sup>e</sup> a provoqué la jalousie des plus francisés, alors que Malansac n'a pas reçu les mêmes vilénies. "La Basse-Berdouille", d'origine inconnue, qui se moque de la Basse-Bretagne, avec le même schéma que les contes moqueries des Jaguens et de Balazé. "Y a cor 10 filles à Bains... de Renac... de Malansac qui ont écourté lou chat" - "10 filles à Nantes" - "Mon bel amant est venu m'y voir". Le pays de Loudia semble faire de plus nombreuses comparaisons d'une paroisse à l'autre mais est moins porté à la moquerie du voisinage et serait plus charitable (peut-être y a-t-il moins cette situation d'auto-destruction des pays assimilés par une culture autre, de prestige). Il était mal considéré d'aller dans les communes d'à côté prendre fille, aussi les éconduits devaient se venger par chants.

- Moqueries de paysans :

dans celle "Je m'en allais de vers Poitiers" - "Coco vient de s'y marier" - "C'est la vieille tantine Périne" - "Quand on marie les filles" - "Isabiaw et les pruniaw" - "La gore de Monsieur le curé" - "Chez la mère Bibille y a du bon café" - "Veux-tu m'le prêtè ton wouaw ton wouaw pour m'amusè".

- Moqueries de Parigots frôlant le racisme :

"La chasse" - "Les filles de St-Nazaire" (ou de Camaret) que l'on prétend fabriquées par les carabins de Nantes. Ils avaient, il est vrai, mis sur rail "De Nantes à Montaigu". Les pays de marins en fournissent de solides : "Jean-François de Nantes", etc.

- Les grossières venues tardivement et visiblement d'importation :

"Quand on est mort on est foutu u u".

- Les cocus :

"Voici la St-Jean qu'arrive" - "J'ai promis un voyage au bienheureux Saint Mathurin" (les airs sont beaux, bien enflés).

Il faut bien relever cette tendance à la malice à l'ironie que nous rencontrons dans "L'anguille dans la gerbe de blé" - "Là-haut, là-bas sur la colline turlututu" - "Ribote ribote la vieille" - "Mon père a cor 10 poules chez nous".

• Les menteries

On commence presque toujours par une excuse : "Je vais vous dire une chanson qu'est remplie de mensonges..." Souvent elles se dansent et se répètent. Elles peuvent faire la marche comme "Rapetira petira lalire et roulons la rapetira", mais en pays de Redon, elles sont presque toutes dansées (sous l'Aff).

• Les complaintes

Elles peuvent parler d'un retour de guerre, des crimes revus et corrigés, les brûleries de filles pas sages et des infanticides, des filles mal malmariées, de celles délaissées, des filles fières repoussant le galant, à l'origine historiques puis améliorées pour édifier les fidèles par goût des drames, enfin toutes celles qui peuvent porter l'appellation "lamentables".

- Les grandes complaintes :

"Le Juif errant", celle de saint Alexis, de Geneviève de Brabant, d'Henriette et de Dumont, celle du roulier où le Christ punit l'hôtelier, les Passions et chants de Pâques (Salaun) et les dernières sur feuilles dont celle de Jeanne-d'Arc.

- Les crimes :

le crime d'Allaire, celui de Louise Tourillon, celles de crime demandé par la belle-mère, le mari qui tue sa femme et condamné par le roi Bourbon, "C'est 3 garçons d'Allemagne" (dont on a fait un film en Suède) - "Le roi Renaud" - "La fille en biche".

- Celles qui sont reprises en marches, les retours de soldat où la fiancée se marie malgré elle : "M'en revenant d'une grande assemblée", ou celle de fille qui ne tient pas sa parole avec Emogine, où l'on parle d'un croisé. "Elisabeth" - celle qui reste fidèle dans "Madeleine s'y promène" - celle où les parents tuent le fils non reconnu - de déserteur fusillé - celle d'engagé par désespoir - "J'y vois venir les gendarmes de Plémet".

- Les pleurnichardes d'influence 1900 :

dans les "Petits ramoneurs retrouvés".

Enfin la sorcière (*l'hostie profanée*) dont l'origine remonte en 1290.

• Les historiques

Elles sont bien rares, et il faut de la patience pour les extraire au bout de bien des enregistrements pour les dénicher. Bien sûr, les altérations dûes au temps et curieusement à cette recherche, à ce rapprochement d'un mythe, nous donnent des écarts avec la réalité. "L'exécution du maréchal de Biron en 1601" chantée par Mme Le Cointre de Rieux, comme "Le sac de Rome" en 1525 par le prince d'Orange et le Duc de Bourbon, la "Mort de Louis XVI" trouvée à Malansac, "Le retour de Russie" de Philo Esnault, "Bonaparte apaise tes canons nous t'y paierons contributions", et de la Guerre d'Italie, "À Palestro tu n'avais rien à manger" de Louise Prévert, ou des 3 frères pendus (Pierre Guillard). Nous mettons à part celle de la cane de Montfort (4 versions de Saint Just et Piperia) qui rejoint les mythes sur les métamorphoses. Les courtes à danser faisant allusion aux grands personnages :



"C'est en disant Napoléon as-tu vu Marie-Louise" de Béganne, ou la Libération : "Y a 10 navires à Toulon, piétinons Hitler" de St Jean et de la guerre : "Gai gai rigolette, tant que la guerre durera nous mangerons des côtelettes".

#### • Amourettes et mélodie

Ces tendres ne sont pas forcément de rose ; elles ont les épines du cœur qui saigne et elles tirent souvent sur le violet des sentiments déçus et désespoirs. Elles sont chantées en solo et choisies par des personnes ayant goût du fin, du raffinement dans l'interprétation des arrangements vocaux. Généralement seuls les qualifiés les utilisent dans les moments d'écoute minimum. Les insuffisants sont confondus dès la première confrontation, aussi le répertoire est laissé à chacun ou utilisé clandestinement en dehors des collecteurs-interprètes, ainsi point de honte à recevoir.

Remarquons que les femmes utilisent davantage ce répertoire, les sentiments ne sont pas criés ou dévoilés, une pudeur est toujours de bon ton. Il est rare de crier "je t'aime". On voit celle de l'amoureux rejeté, "L'on a beau dire l'on a beau m'y défendre jamais mon cœur ne cessera de t'aimer", comme si l'individu reste un observateur impuissant devant les fantasmes d'un organe. Notre Claude Le Coz, autre bibliothèque vivante, cite "Le long de la rivière j'entends les petits oiseaux chanter" : on croit entendre une excuse à voix basse des émerveillements qu'éprouvent les gens du pays mais qu'ils n'osent afficher. Loudéac a une mélodie étreignante, palpitante dans "Mais j'aurai toujours au cœur l'amour du jeune trimardeur". Il est plus habituel de décrire une situation donnant l'importance de votre situation amour : la fille tombe évanouie parmi toute la presse dans "La fille de Carentoir".

L'amant va dans un bois solitaire finir ses jours : "Je m'en irai sous le rocher blanc" avec l'expression de douleur : "Ah quel malheur s'il faut que je m'y retire". Au plus fort des tourments il est possible d'entendre "soulage-moi dans ma peine ou bien je meurs dans un instant". Les plus passionnés iront jusqu'à dire "S'il faut mon sang vous n'avez qu'à parler" chantée par le père Houeix. Notons "L'amant repoussé", "Il y a un mois ou 6 semaines", "Je suis l'amant malheureux en ce monde"... Une des chanteuses nous avouait que cela représentait vraiment ce qu'elle avait vécu. Notons également les adieux : "Je suis venu te voir ma charmante brune", les déserteurs et les tragiques : "Mon capitaine est mort et moi qui vive encore" - "L'amour et la boisson m'ont fait faire folie" ; la fille qui meurt, le fiancé de Carentoir qui se fait prêtre, le galant trompeur qui se noie, la jalousie la médisance de l'amante oubliée, la fille jetant un sort sur le batelier. "C'est un garçon et une fille qui s'entraînaient y a longtemps", genre Tristan et Iseult, "La fille et le capitaine" - "Le retour du beau mois d'Avril" - "La prisonnière" - Le départ pour les Indes et le désespoir de la future mère : "Le retour du déserteur". La fille brûlée pour infanticide : "C'est une JF de parmi ces bois" - "Jeune fille de 15 ans belle comme une

rose", ou par conviction religieuse : "J'aime mieux mourir que renier mon serment" datant du protestantisme en Bretagne.

- Les sans espoir :

"La cadette" - "Le petit cheval rouge" (Quand je menais mes chevaux boire) - "J'ai fait l'amour à une brune et je ne sais si je l'aurai". Le refoulé jetant un sort : "Et toi aussi ma pauvre fille il t'y faudra pourtant mourir". Remarquons que les amoureux dans les cas difficiles s'adressent aux oiseaux : "Rossignolet du bois, rossignolet sauvage" - "Alouette belle alouette toi qui es si généreuse donne-moi des nouvelles" - "Je l'ai envoyé par le rossignol chantant elle me l'a renvoyé par l'alouette en pleurant" - "Rossignolet du vert bocage"...

Les tragiques où les filles sont mortes ou à l'agonie : la damnée par coquetterie de Sixt, le fiancé est heureusement sauvé "car il n'est pas de même", celle du petit cheval rouge, damnée aussi : "Les garçons amoureux grand Dieu qu'ils ont de la peine" de Saint Ganton et Saint Jean, et "Dès l'âge de 15 ans j'allais voir ma maitresse... croyant m'y réjouir je la trouvais en train de périr" de Ploërmel.

#### • Les danses

Elles sont bien nombreuses en partie sud-Redon ou pays de pilé-menus et ridées ou ronds de Saint Vincent. En s'enfonçant vers Muzillac, nous trouvons les tours, hanterdro. La partie nord a conservé les polkas, mazurkas, quelques avant-deux, les coups de talons venues d'ailleurs et adaptées. Si le pilé doit avoir un rythme serré, nerveux, les ronds sont plus adoucis, avec plus de souplesse ; les femmes gardent une grâce indiscutable. Comme pour les chants, on retrouve la façon vannetaise de voir et interpréter les choses. Celles de Loudia ont le rythme et la cadence rapides, infernales pour les poussifs et rhumatisants. Nous voyons bien là une parenté avec le centre Bretagne où la vivacité des danseurs surpasse celle des chèvres de montagne. Ce pays devait toujours danser à l'examen des relevés : 130/250, cela paraît considérable comme si la partie est de la Haute Bretagne dansait moins qu'elle chantait.

Considérons enfin le comportement des filles et femmes dans leur danse et que la nouvelle génération n'a pas retenu ni vu. Elles ont à tout moment une dignité et même une retenue aux antipodes des folleyeries contemporaines. Les contorsions paraissent rares et l'on doit y voir une volonté de comportement raisonnable et de dignité ou fierté. Cela est encore plus visible en Basse-Bretagne.

#### • Les métiers

Elles étaient utilisées en battage de blé au fléau, ils avaient dit-on 3 cadences, à 2, 4, 8 et à la draillée. Pour battre les haricots, pour pousser la barre du pressoir, pour ceux qui tournent le moulin, et pour travaux exigeant un tour de bras régulier. Ainsi meuniers, bateliers et couturiers avaient les leurs, mais les chansons s'occupent

d'eux et en malice puisqu'ils sont considérés comme fripons et plus que suspects dans leurs prélèvement et comportement peu catholiques : "Quand la bergère va-t-elle au moulin burlin tin tin" - "C'était un ptit couturier" - "Marchand de velours" - "C'est à Caden". Par contre les batelières sont sages, intelligentes : "Les Messieurs de la cour" - "Ah mon amour j'ai 18 ans". Les mercillots qui ne sont pas couturiers, sont insensibles aux avances des filles : "Ma valise ne s'ouvre point".

Une chanson trouvée partout évoque "Les piocheurs de terre". D'autres, les fendeurs (ardoises), les lingères du chemin de fer sans compter celle de "Monsieur le vicaire". Bien sûr, les métiers de la terre sont évoqués ; le laboureur chantait dès le lever pour montrer aux voisins qu'il était le premier (vers Campénéac). Pour encourager les bœufs, il chantait ce qu'on appelle les bahotteries. Elles ont maintenant disparu. On chantait aussi "Quand mon père semait, fauchait, battait son aveigne" et le moment de la rançon en fin de battage.

Le bâtiment avait les siennes surtout en couronnement de charpente où tous les corps d'état sont passés en revue. "Le maçon a-t-il bien pris les dimensions..." - Celles des scieurs de long, du tour de France... : "Là je n'ai rien gagné que ma mie" - Celles du compagnon tailleur de pierre : "Le tailleur de pierre revenant du Mexique". N'oublions pas les passe-partout genre "La Barbière" rasant le matelot ou un capitaine.

Le pays de Loudia en a 1/30<sup>e</sup>, plus qu'à Redon, mais doit-on compter les nombreuses batelières, celles de meuniers, de bergers ? Celles de mariniers sont quelquefois changées avec un autre métier.

#### • Les mariniers

Curieusement elles sont rencontrées en bord d'eau... douce. Ces bateliers ont de beaux airs pour quitter leur belle (celle de la Martinique) ; ils n'hésitent pas à soulever la fiancée d'un autre (fille de Guipry), ou une des 3 dames qui viennent visiter le bateau : "À Nantes est arrivé" - "C'est dans la ville de Bordeaux où il y a un matelot malade" (Saint Martin). Des chansons content leurs aventures et voyages (les 3 frères marins, et les multiples batelières qui laissent le galant sur la rive à Pipers, Bovel, Saint Martin, etc.). Ils sont trompeurs ces mariniers et les belles n'hésitent pas à les ensorceler et fatalement ils se noient malgré leur assurance : "T'as eu mes avantages, maintenant tu t'en vas, en passant la rivière galant tu péris" de Reminiac.

#### • Les chants rapides ou mitraillettes

Les Québécois ont bien développé ce genre, relativement récent dans notre région. Ce babinotage comporte presque toujours une partie calme, comme dans "Belle nous irons dans ton champ de blé". Notons "D'où venez-vous belle, promenez-vous donc" - "Jean danse mieux que Pierre" - "Bonjour ma mie Jeanneton" - "Lan zi zi

rémina sol fa" - "Je suis laboureur de vigne" - "Ya ben 10 ans que j'sè en ménage les avtes s'y mettront". Il existe des chants à répondre très rapides genre "Et dedans ce bois devinez ce qu'il y a" de Saint Vincent par le tonton Théo, où la mémoire et la babinotage ne doivent point faillir. De même pour "Ma cravate de soie" et tout l'habillement : "Le berger de mon village fait-il l'amour comme moi" de Saint Dolay, "Mon père m'a mariée à un vieillard bonhomme de 70 ans passés" de Ruffiac, "L'alouette elle est mawdie" de Mme Rio de Plémet. Loudia ne semble pas porter intérêt à ce genre, en dehors bien sûr de danses à rythme infernal.

#### • Celles en gallo

Le chanteur essaie de s'exprimer le mieux possible, et quand on a conscience que son langage est un patois ou, suivant l'expression des gens bien, "du français déformé", alors on place les mots les plus "Monsieur". Ceux qui ont survécu comme celle de la protestante sont bien rares : "Quand elle fut dans l'échelle à 3 rollons montés". Les chanteurs qui n'ont pas de complexe d'infériorité, se contentent de mettre des e muets en fin de phrase au lieu du é pointu... On peut encore entendre à la bogue des chanteuses interpréter d'une façon précieuse une mélodie qui n'avait pas demandé tant de polissage bourgeois, pour comprendre qu'il existe encore ce comportement du bien parler.

On peut relever les dernières productions de "clercs" ayant peu les 2 siècles : "Isabiaw" - "La Basse-Berdouille" - "Maye qu'emé tant mon mari" - et tous les genres de "Périen était servante".

S'il est vrai qu'on aimait se moquer du prochain, même des handicapés ("Mon père m'a mariée à un bossu"), il n'est plus de mise d'exposer aujourd'hui ces produits de moquerie du milieu rural et ressemblant à de l'auto-destruction ; c'est un processus que l'on rencontre dans tout peuple en état de destruction subissant la domination d'une culture dominante et donc d'une assimilation. Ce sont ces dernières qui étaient le plus entendues, exposant le ridicule paysan au point que les milieux non informés, notables (comtesse de R.C.), bourgeois et Bas-Bretons les interdisaient comme étant qualifiées de "pipi-caca".

#### • Autres

Hors pays de danse nous entendons celles à partie calme et la 2<sup>ème</sup> partie rapide, mais en partie nord de Redon. Une façon curieuse est de laisser au meneur toutes les facéties et inventions qu'il mettra dans le rythme et le ton. Ainsi : "Malbroug s'en va-t-en guerre oh vive..." - "Mon merle a cor 10 plumes" chantées à Saint Vincent/Oust en atmosphère chaude seulement.

#### • Les chanteurs

Les meneurs de chants de marches seraient plutôt attribués aux hommes. Ces chants de plein air demandaient de la "portée" de goule, une noce pouvaient par-

courir 7, 8 kms (Auguste Lebreton de Pipriac, Jeannette, "Nanne" Gicquel, tous les gens de Saint Just et des pays d'Oust...). Rappelons que nous avons relevé 239/1150 airs de marche (noces, conscrits) contre 27/251 en pays de Loudia.

Une personne de forte personnalité, Mme Baudu de la Hougrais à Saint Just, allait tous les 15 jours à Redon à pied (11,8 kms) et, disait-elle, revenait avec un homme du Grand-Fougeray en chantant les dernières, apprises sous le parapluie ou dans café, le jour du marché. Ils chantaient plus fort en passant devant certaines fermes, qui aussitôt les accaparaient pour apprendre les dernières, et forcément prendre bolée. Elle ne supportait pas de déviations dissonantes et le faisait voir ou plutôt sentir. Notre buyou de fest-noz, Boboche, rendu muet depuis qu'il reçut le coup de fusil, répondait bizarrement un jour d'éliminatoire à Piperia, il reçut aussitôt un coup de trique de la mère qui lui imposa le silence.

Les chants de noce étaient de marche pour les cortèges, de table évidemment et plus nombreux au Nord de Redon car moins disposés à la danse. À Saint Vincent, on ne supportait pas longtemps la tasse de café vide, il fallait aussitôt sortir les tables dehors. Mais le pays de Loudia montre une disposition encore plus flagrante 130/251, et les attardements de table où l'on buvait et chantait sont donc réduits.

Il y avait aussi les retours de noce où le porte à porte des invitations se prolongeait au point qu'à Saint Just les femmes formant en totalité le cortège n'arrivaient qu'après la vaisselle faite, d'où colère de la gérante. À Bercihan, quand le danger de nostalgie les prenait (les femmes), elles allaient chanter de maison en maison (vers 1962) et la mère Gabrielle disait : "Tiens les voilà rendues chez une telle", enragant sans doute ne pas être de la procession.

Les spécialistes de la complainte s'exprimaient quand le coup de feu des repas s'était apaisé. Cela se rencontrait davantage aux veillées et surtout quand un autre chanteur se présentait car il y avait confrontation devant un auditoire venu pour des travaux ou fêtes comme les anniversaires. Ainsi Louise Prévert dans les incontournables soirées boudin, les gens des Villes en Pipriac ou à Beniget de Saint Just, Bercihan, Les Fougerets et tous les villages (où il n'y a qu'un four). Signalons les droits de préséance où l'on assistait à des colères non contenues lorsqu'un ou une chanteuse commençait avant le "renommé" de l'assemblée. Il était possible surtout en été de voir jusqu'à minuit deux chanteurs s'opposer l'un après l'autre jusqu'à capitulation d'un (la Douve avec Gust et Taplette en 1951).

Des familles Esnault, Robert, Le Clève..., il faudrait en compter 100 qui se spécialisaient dans les grandes complaintes. Philo ne chantait que dans les réunions familiales ou très restreintes ; elle tenait à l'écoute. On ignorait son répertoire jusqu'en 1990. Les mélodies comme on le sait sont l'apanage des bons, des spécialistes des contorsions et vircouets des arrangements. Ils éviteront les criailleries et buyeries beuvantes. Souvent chantées par un seul elles pourraient s'intituler "Closbec" par la

démonstration d'un intouchable. D'ailleurs il faut force sollicitations avant de démarrer la vedette.

Les chants de table sont recherchés par les amateurs des grands enlèvements, des énormes enflures buyantes, du goût du collectif. La communauté se reconnaît dans ces superbes assemblées où pas un écart de niais, pas un hoquet ne souille l'ampleur et la prenante ambiance. Ce qui était possible d'entendre en jour de noce en 1960 ne le sera peut-être plus maintenant, car il y avait parfaite identité dans le ton, l'accent et ce qui a été entendu à La Touche dans "À la Chinée y a 10 belles filles" était si parfait que les chantous ne pouvaient plus s'arrêter. Il ne m'est arrivé que 3 fois d'entendre et voir ceci.

Les bons chanteurs étaient invités aux noces et aussi pour les grands travaux. Gust Lebreton recevait ses embaucheurs le dimanche après la messe de 8 heures. Il avait deux cafrières de café et répondait positivement ou négativement suivant l'ambiance qu'il aurait trouvée dans cette maison. Il me disait encore en 1960 : "Peuh, i's n'chantent même point là d'dans". Si la ferme présentait un surcroît de cadence et de rendement alors il s'en allait après la soupe du midi.

Les gaillardes ou osées ont souvent été chantées par célibataires ou maris bafoués provoquant la gent féminine dans des retours difficiles mais bien chauffés. Le courage est bien souvent loin du domicile. Les soirs d'été j'ai entendu les tariniers rentrer ainsi. Les hommes remarquables dans ce domaine sont les Augustes de Piperia mais nous avions parmi les femmes des exceptions en la mère Lulu, Jeannette, qui en certaines circonstances en disaient.

Dans les circonstances particulières : soirée de noce, fin de chantier ou de gros travaux, les celliers appelés paradis vers Redon au nord, entendaient sans présence de cotillons tous les sujets les plus provoquants. À table il fallait faire appel aux chants à double sens pour ne pas choquer les enfants. Les maîtres des lieux y veillaient.

Pour les chants historiques, le groupement des pays de Vilaine en a enregistré quelques uns mais cela dépasse-t-il la vingtaine ? En bord de Vilaine, il faut retenir Mme Roux, Louise Prévert, Philo Esnault, Jeannette, Mme Voland, etc. Les plus anciennes ont de beaux airs et il semble que les feuilles volantes aient adopté le même ton comme le crime d'Ercé ou d'Allaire.

Enfin remarquons que la passion du chant ne quitte pas la personne, sauf ennui important de santé comme cette confidence catastrophée du père Huguet à Jean-Bernard Viguetti : "Je ne chante plus..." Comme cette ultime demande du sonnou unique par son style qui voulut entendre ses airs enregistrés sur disque avant de justifier à Saint Pierre de l'usage de sa boîte du diable... Comme la mère Louise qui déjà raidie sur son lit à l'annonce de ma venue, cligna des yeux s'assit et me dit "J'en ai trouvée un' awte". Elle décéda le lendemain. Et que dire d'Auguste, torturé sur

son lit d'hôpital qui, me voyant, dit une chanson dans le genre "ça n'avait pas l'amour"... Il a ri si fort que toute sa faillie corporance lui rappela par douleurs ce mauvais moment pour plaisanter. Il avait la réputation d'une nature desséchée demandant un arrosage permanent, mais quand il avait le verre en main et que l'auditoire répondait, alors il pouvait ignorer la bolée qu'il tenait, pendant tout le temps des chansons.

#### • Les créateurs

Dans chaque bourg un compositeur fabriquait une chanson pour toutes grandes circonstances : crime, événements, fêtes... À Pipriac, Querppe de Courbouton en faisait tous les ans : "Il était une fois, un homme de Pipriac qui... allait au Sahara". C'était le Paris-Dakar avant l'heure. Le grand-père composait pour les circonstances soulevant l'émoi et, paraît-il, le vicaire faisait le dernier couplet sans doute pour donner une couleur morale à l'œuvre. Nous avons connu Jeannette qui par plaisir nous fabriquait un couplet supplémentaire dans les chants à répondre, nous surveillant ironiquement du coin de l'œil pour voir si. Le soir des noces et généralement avec une belle troupe..., les meneurs faisaient suivant l'humeur et la pression de la vapeur quand elle atteignait 12 (manomètre de chaudière).

Nous avons constaté avec grande surprise que Mme Morin composait chansons nouvelles dans son jardin en sarclant. Aujourd'hui, Jean-Luc Lacquittant ou la Grande Thérèse font à la demande. Au début du siècle dernier, chaque événement (1900) était l'objet d'une composition.

Un constat général par tous les collecteurs : les paroles circulent sur toute la francophonie mais les airs sont adaptés au fur et à mesure du temps et de la distance. On se souvient de ce repas avec Joseph Guillot qui avait obtenu une bogue. Accosté par sa conséquente dame, il était resté muet jusqu'au café. À notre demande il en fait "une". Personne ne la connaît. Il y avait bien les paroles habituelles mais le reste. À la fin, notre Robert lui demande : "Mais José, ce serait-y pas sur la cassette que tu aurais euh..." Un coup de tête nous apprend que son interprétation d'un air enregistré l'avait rendu complètement étrangère à nos oreilles de super-attentifs. Auguste de même : il commençait une autre chanson avec l'air de celle qui précédait et rectifiait en cours de route comme s'il passait des vitesses.

Albert Poulain

## A propos de la musique des chansons de l'ouest et du Lié

Quand on parle de la musique bretonne, il est indispensable de préciser de quelle musique il s'agit car dans la diversité de son territoire les pratiques sont plurielles et variées, notamment qu'il s'agisse des régions bretonnantes, déjà différentes entre elles, ou des régions francophones et gallo. Sur l'ensemble du territoire breton où se pratique une musique traditionnelle héritée des anciens et transmise essentiellement par voix orale, de nombreuses diversités se font jour dans le foisonnement des influences extérieures aussi bien qu'internes. En Bretagne on trouve en général les mêmes ingrédients que dans la plupart des musiques ethniques d'Europe. On y trouve aussi bien des similitudes, sous certains de ses aspects, avec les musiques des autres pays celtiques, mais au moins autant avec celles des autres régions de France, de Vendée, d'Auvergne, du Languedoc, avec celles des pays d'Europe Centrale, de Bulgarie, de Roumanie, de Hongrie, et pourquoi pas, dans les vestiges des modes pentatoniques par exemple, de Chine ou d'Asie.

Les musiques ethniques de tous les pays sont faites des mêmes éléments, des mêmes ingrédients. C'est seulement le dosage de ces éléments, mélodiques, rythmiques, harmoniques, qui fait leur différence, qui fait que la musique bretonne d'un terroir n'est pas tout fait semblable à celle pratiquée dans ces pays proches ou lointains.

C'est le génie d'un peuple que d'adopter et d'adapter tous ces éléments disparates venus d'ailleurs ou nés sur son sol, pour en faire son bouquet original qui fait que ce que l'on chante ici n'est ni tout à fait semblable ni tout à fait différent de ce que l'on chante ailleurs.

On a souvent mésestimé dans une œuvre d'art, dans un monument, dans une chanson qui nous paraissait si "bretonne" l'apport des civilisations extérieures, voisines ou lointaines, et pourtant si évidentes chez un peuple maritime de nature. La musique en Bretagne trouve ses origines dans diverses sources comme toutes les musiques ethniques : depuis le roseau ou le buis qui pousse dans nos prairies ou dans nos champs jusqu'aux psalmodies grégoriennes résonnant dans nos églises de siècle en siècle, tout, peu ou prou a contribué à forger cet édifice. On voit évidemment l'influence de ces échanges, eux aussi sous-estimés, entre les provinces françaises, y compris dans la partie bretonnante de notre région. Les mélodies déclinées sur 3, 4 ou 5 notes, héritées du grégorien transparaissent dans beaucoup de nos gwerziou, mais les chansons "à la mode", venues d'Auvergne, du Languedoc, voire de Paris !, ont aussi laissé leur trace indélébile dans notre patrimoine. Il faudra faire un jour une étude sur le fameux "Quand Biron voulut danser" (p.190) que l'on retrouve bien sûr sous diverses formes : celle des recueils de Chants de marins, ou encore celle qui a servi de trame à un cantique breton du XVII<sup>e</sup> siècle "Sonjit d'an



den faziet". Par quel cheminement ces airs à la mode à des centaines de lieues débarquaient-ils chez les Jésuites bretonnants de Quimper ? (Maunoir en 1642). Ainsi, au confluent de ces courants de musiques populaires, savantes, religieuses, profanes s'est créée une musique parfois originale, parfois banale, mais qui ne saurait laisser indifférents musiciens et musicologues.

Un des premiers principes que peuvent admettre les musicologues est que la langue parlée est un instrument de forge incomparable pour la création populaire de la musique chantée. La fonction du chant crée la musique. Les chants populaires célèbrent souvent les rites calendaires, l'amour, la mort, le rythme des saisons, les métiers... Toute une civilisation caractéristique d'un terroir transparaît très vite à travers ces soniou et ces gwerziou transmis à travers les générations, même s'ils sont nés ailleurs, car leur choix et surtout leur pérennité ne sont pas innocents. Un musicologue irlandais faisait remarquer, dans la préface d'un recueil de chants populaires de son pays, qu'on pouvait écarter de cette veine authentique tous les chants qui parlaient de "l'Irlande", créations récentes de la ferveur nationaliste. On peut évidemment appliquer cette remarque à la Bretagne.

Il est non moins significatif de relever l'importance de la danse de groupe sur le choix des mélodies et a fortiori des rythmes qui doivent servir le cadre obligé des bals, des rondes ou des rivegnées.

Et puis, l'instrument de musique présent dans le terroir va créer le relais indispensable à la conservation et à la transmission des mélodies. Cet instrument rustique, souvent un instrument à vent sommaire, diatonique, va imposer son "échelle" des tons qui se succèdent, sa gamme, et par conséquent le mode, c'est à dire la façon d'organiser cette gamme en ordonnant la succession des tons et demi-tons, puis la hiérarchie des degrés : une note de base qui jouera souvent le rôle de la tonique, une dominante, souvent à la quinte, la médiante située à une tierce mineure ou majeure de la tonique, parfois une sensible, etc....

Tous les musiciens s'accordent à dire désormais que la musique bretonne est une musique modale. La question modale en Occident est un peu piégée par une suite de confusions héritées de traditions mal interprétées. Entre les modes grecs hérités de la civilisation hellénique et les modes ecclésiastiques du grégorien s'est instauré un "imbroglio" des modes où les musicologues eux-mêmes se perdent rapidement !

Pour essayer d'éclairer la musique modale pratiquée en Bretagne, il nous a semblé plus facile de les appeler mode de do, mode de ré, mode de mi, etc. à partir de la note de base, en imaginant que l'on n'utilise que les touches blanches du piano ou d'un clavier pour monter une simple gamme avec ses écarts successifs. Il suffit ensuite de "transposer" la mélodie plus haut ou plus bas pour la placer dans la tonalité voulue qui respecte l'ambitus des voix populaires, en respectant aussi la suite des intervalles imaginée sur les touches blanches du clavier à partir de la note de

base du mode choisi. Cette nomenclature a le mérite d'éviter de parler de phrygien, ou d'hypodorien, de myxolydien, etc., sur lesquels tout le monde ne s'accorde pas.

Dans la musique populaire bretonne on trouve en effet la rémanence de ces anciens modes "archaïques" que la musique classique et son héritière, la musique de variété, ont quasiment abandonnés au profit des seuls modes majeur (le mode de do) et mineur (mode de la, mais souvent avec un sol dièse, la sensible, et donc chromatique). En Bretagne on rencontre la plupart des modes possibles : le mode de do (un mode majeur), le mode de ré (un mode mineur), le mode de mi (un mineur), de fa (un majeur), de sol (un majeur), de la (un mineur). Il est très difficile par contre de se prononcer sur l'existence de chants populaires basés en Bretagne sur le mode de si. Ce mode, structuré sur la suite si-do-ré-mi-fa-sol-la-si, serait mineur, mais serait surtout caractérisé par une quinte diminuée (si-fa) au lieu d'une quinte juste. Cet intervalle est normalement hors des possibilités des chanteurs populaires. Les quelques rares exemples donnés dans la littérature des collectages semblent erronés et s'éclairaient soudain si l'on place simplement à la clé un (ou deux) bémol oublié....

Mais, c'est aussi une des caractéristiques des chants populaires : les musicologues se penchent souvent sur l'écrit, alors que les collecteurs en ont fait forcément une transcription à partir de l'oral. Ceux qui ont fait cette expérience savent qu'il est parfois difficile de saisir ce que les classiques appellent la justesse de la note, de savoir si le chanteur aura fait un si bémol ou un si bécarré dans tel passage de sa chanson. On oublie trop souvent que la musique populaire n'était pas "tempérée" et qu'il est invraisemblable qu'un chanteur populaire utilise la gamme tempérée (qui est fautive, faut-il le rappeler, au terme de la résonance naturelle des corps sonores) plutôt qu'une gamme de Zarlin (basée sur les harmoniques naturels) ou une gamme de Pythagore, basée sur les quintes si présentes dans les instruments à bourdon. Là encore la musique bretonne a évolué depuis ces dernières décennies, et les collecteurs de 1965 n'ont probablement pas entendu tout à fait les mêmes notes que ceux de 1984, et a fortiori que Jeanne Malivel en 1920. Une oreille attentive pouvait déjà percevoir une différence dans la façon de chanter des sœurs Goadeg entre le début et la fin de leur carrière médiatique. L'intrusion de la radio, puis du disque a fait, en quelques années, plus pour la promotion de la gamme tempérée que ne l'avaient fait trois ou quatre siècles de transmission orale. Ce qui pourrait paraître pour un débat anodin, sinon pour un combat perdu d'avance (le retour aux gammes anciennes) transparaît pourtant avec une clarté évidente dans l'analyse des musicologues, notamment quand il s'agit de classer les mélodies bretonnes dans le mode convenu comme nous allons l'évoquer ci-après.

On peut dire qu'une grande partie des mélodies bretonnes traditionnelles se classe dans le mode de do (en do majeur), puis dans le mode de la et dans celui de ré. On sait que les modes de la et de ré sont tous deux caractérisés par une tierce mineure, mais se distinguent par le 6<sup>ème</sup> degré : un demi-ton au-dessus du 5<sup>ème</sup> en mode de

la (mi-fa), un ton en mode de ré (la-si). Mais, ce qui est encore plus flagrant, c'est que de nombreuses mélodies sont écrites en mode défectif ( voir "la porte au palais" p.17 et bien d'autres) : la mélodie ne comporte pas l'ensemble des notes possibles de la gamme, mais se contentera de 5 notes conjointes, voire de 4, parfois même de 3. Cette mélodie souvent simple se placera alors dans l'ambitus des voix typiques de chez nous, par exemple de ré à la, ou de sol à ré, etc.... Parfois, la quarte inférieure précédera l'attaque de la tonique (de ré à sol...) pour débiter la mélodie tenue dans les 5 notes au-dessus de la tonique. Cette attaque à la dominante fait partie de la loi qui pourrait s'appeler la loi "du plus court chemin" En effet, l'on s'aperçoit que les mélodies populaires utilisent souvent des notes conjointes, de seconde en seconde, le plus court chemin mélodique, et, pour d'autres fonctions, la quarte montante ou la tierce, qu'on peut qualifier de plus court chemin harmonique. On constate d'ailleurs que les mélodies qui comportent dans leur discours des sauts d'intervalle importants et répétitifs ("C'est un jeune garçon" p.89 ?) sont en général plus récentes et sentent la facture de l'époque post romantique du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Mais, comme on l'a dit, l'interprétation par un instrument rustique va aussi imposer ses propres règles. Dans un instrument qui n'a de notes que du do grave au do aigu, on peut sans difficulté jouer une mélodie en mode défectif (sur do-ré-mi-fa-sol par exemple), mais il est impossible dans ce cas de l'attaquer à la quarte inférieure (le sol grave) qui n'existe pas sur l'instrument. Dans ce cas, le second degré (ici, le ré) va suppléer à la carence de la dominante grave absente sur l'instrument, ce qui peut donner un aspect étrange pour une analyse classique et qui peut troubler un musicologue cherchant à affecter un mode à cette mélodie ( voir "La ri dou lanlaine" p. 22)

Comme on l'a remarqué, la différence entre le mode de ré et le mode de la réside dans la position du 6<sup>ème</sup> degré. En montant une gamme à partir du ré, si on utilise le si bémol, on est en mode de la, si on utilise le si bécarré, on est en mode de ré que certains diront phrygien, d'autres dorien... Il est clair que certaines mélodies se placent d'emblée dans ce mode ("J'aime la madelon" p.27). Mais si la mélodie n'est écrite que sur les 5 notes, ré-mi-fa-sol-la, le doute subsiste Voilà donc un choix qui s'ouvre aux arrangeurs ou harmonisateurs de cette mélodie, lesquels ne sont pas forcément des produits du conservatoire, mais tout simplement le guitariste ou le (la) harpiste de service. Les mélodies en modes défectifs sont nombreuses en pays de l'Oust et du Lié, comme partout ailleurs en Bretagne. Ne les regardons pas comme des mélodies appauvries, mais comme des matrices ouvertes à de merveilleux délires harmoniques.

On peut penser que quelques mélodies de ce recueil sont en mode de sol. Là encore quelque instrument diatonique aura imposé sa gamme. Jouer en sol majeur (mode de do) sur un hautbois rustique percé de do à do impose dans la tessiture de base un fa bécarré au lieu d'un fa dièse, c'est-à-dire une sous-tonique (fa) à un ton

au-dessous de la tonique, quand elle est le sol, et non à un demi ton comme le veut le mode de do (fa dièse sous le sol). C'est évidemment le cas aussi de la gamme de la grande cornemuse qui nous est venue d'Ecosse il y a plus d'un demi-siècle, ce qui n'empêche pas l'existence de ce mode en Bretagne bien avant le retour du bagpipe ! La mélodie de "Dis-moi mon lit..." (p.98) n'impose pas du tout un dièse à la clé et se conçoit tout aussi bien dans le mode de sol avec un fa bécarré. Celle de "Toujours je vous aimerai" (p.204) semble avec plus d'évidence appartenir à ce mode.

Lorsqu'un chanteur populaire chante une mélodie, il a souvent tendance à prendre, selon les circonstances, trop haut ou trop bas par rapport à sa propre tessiture. En mode de ré, lorsque le 6<sup>ème</sup> degré (le si) est le plus haut degré de la mélodie, il sera tentant de le croire bémol, c'est à dire un demi-ton plus bas qu'il pourrait être avec un autre chanteur, ce qui évidemment change son mode. Quelquefois aussi, au cours d'une mélodie, la note la plus haute, difficile à atteindre, est abaissée d'un demi-ton (le fa dièse devient un fa bécarré), mais dans une autre phrase, la mélodie se projette soudain encore plus haut (au sol d'en haut) et le chanteur, prenant mieux son élan passera allègrement le fa dièse que tout à l'heure il n'avait pas atteint : alors, modulation volontaire ou involontaire ("Les cousins sabotiers" p.119)? Encore une fois, la pratique du collectage ne peut que nous rendre circonspect sur notre analyse modale.

Dans d'autres mélodies, c'est sous la tonique que se posent les problèmes. Ainsi la mélodie ("J'aime la madelon", p.27) nous semble clairement en sol mineur (mode de la). Elle utilise des notes, de passage, inférieures à la tonique sol (ré, mi bémol, fa, sol, la, si b, do, ré). Cette fois encore sur une note de passage, souvent rapide, il est parfois difficile de capter la bonne fréquence : est-ce vraiment un mi bémol que l'on entend ou un mi bécarré ? Problème qui se pose à l'inverse dans "Petit guerrillon" (p.91). De même, dans "Par un lundi" (p.139), est-ce un la bémol ou un la bécarré ? La modalité de la pièce en dépend et, pour avoir rencontré très souvent ce type de mélodie dans la musique bretonne, on pencherait volontiers pour un mi bécarré qui affecterait la mélodie au mode de ré. Certains musicologues ont éludé la question en disant que l'intervalle incriminé (ré-mi) n'est en réalité ici ni un ton ni un demi ton, mais 3/4 de ton. C'est peut-être vrai, mais quel chanteur populaire pourrait assurer la reproductibilité d'un 3/4 de ton dans tous les modes et dans toutes les gammes ?

Ce problème de l'ajustement des fréquences exactes des notes rapides et de l'attribution d'un rôle modal se retrouve avec encore plus d'ambiguïté dans les notes d'ornementation. Cette question transparait plus qu'ailleurs dans les mélodies pentatoniques dont il subsiste quelques rémanences en Bretagne (et surtout en Ecosse). Ce sont des mélodies écrites sur simplement 5 sons, sans demi-tons entre les degrés successifs (par exemple do-ré-mi-sol-la) qui nous sont parvenues d'une très loin-

taine tradition, où de nos jours l'on entend, sur une note rapide de passage (un si par exemple en descendant) le demi-ton proscrit qui brise le bel édifice pentatonique. Cette destruction, effet d'un modernisme décadent est une introduction récente en général, due à une usure (un rabotage) de la descente en escalier du pentatonique.

Les rythmes sont souvent très réguliers, danse oblige. Dans les chants à pause ils sont en général plus libre, mais on peut croire plus volontiers à une rupture de rythme dû à la respiration du chanteur solo, c'est à dire à un point d'orgue, plus qu'à une métrique irrégulière du type 7/8 ou, 4/4 puis 5/4 comme on peut trouver dans les danses d'Europe Centrale (voir les musiques relevées en Hongrie par Bartok par exemple). Là encore, la difficulté pour le collecteur est de saisir un rythme dans un chant à pause où la liberté du chanteur s'exprime hors d'une situation de danse.

En dépit d'une simplicité apparente, la musique des pays de l'Ouest et du Lié est une musique riche des nombreux ingrédients qui la composent. Ceux-ci sont les mêmes que ceux qui font la musique des pays bretonnants. Le choix, le mélange de ces ingrédients n'est pas le même d'un terroir à l'autre. Chaque terroir y a imprimé sa personnalité, proche ou lointaine de l'autre. Cette musique n'est pas non plus identique à celle d'autres régions françaises même si, comme on l'a dit, la langue et son accent imposent avec vigueur leurs lois et leurs règles. Cela est si vrai que le chant peut avoir le même thème, la même musique parfois, il n'en reste pas moins des différences, pas toujours notables sur la partition. Un air commun à plusieurs régions, s'il illustre des danses différentes suivant le pays, aura des variations perceptibles à l'oreille exercée des collecteurs qui pourront quelquefois être intranscriptibles sur la musique réglée des conservatoires.

Il est évident que dans cette région francophone, le vent souffle aussi parfois de l'Ouest et c'est ce mélange unique qui définit la personnalité d'un terroir, avec ses forces et ses faiblesses. C'est vrai que lorsqu'on a pesé, décortiqué, les croches et les soupirs, il est temps d'écouter les chanteurs de ce terroir, et soudain, l'oreille entend quelque chose qui n'est comme nulle part ailleurs et qui nous transporte dans leur monde fascinant.

Le travail des collecteurs est bien difficile, qui doivent sur un papier à musique bien réglé mettre des œufs dans des boîtes carrées. On ne peut qu'admirer le talent et l'opiniâtreté de ceux qui ont pratiqué, tant d'années durant, cette quête culturelle. Dans cette moisson foisonnante, si l'on voulait porter un jugement esthétique, subjectif par essence, on serait tenté de dire qu'il y a le bon grain et l'ivraie. Mais pour quelques plants d'ivraie, que de germes d'or en perspective...

René Abjean

## La suite de Rondes de Loudéac

La suite dite "de Loudéac" fait partie intégrante du canon des danses du fest noz actuel. Tous les danseurs qui fréquentent ces bals ou qui pratiquent dans les cercles celtiques ne diront pas le contraire. Lorsque Alain Le Noac'h m'a contacté pour me demander une intervention sur la place de la danse du pays de Loudéac en Bretagne et dans l'espace francophone en général, la première idée qui m'a traversé l'esprit a été que tout avait été dit sur le sujet... L'ensemble des collecteurs qui ont travaillé sur le pays de Loudéac comme Marc Le Bris et Alain Le Noac'h bien sûr, mais aussi Jean Michel Guilcher, Georges Paugam, Francine Lancelot, ont bien décrit la suite de danses quadripartite retrouvée dans cette zone. Cependant si la description du pas, de la forme et des pratiques dansées est bien connue à l'intérieur même de ce terroir, en revanche l'analyse de la pratique dansée en la re-situant par rapport aux terroirs voisins, à la Bretagne en général voire même à l'espace français demande un travail de comparaison, d'analogie et de synthèse qui me paraît intéressant, si vous me le permettez, de commencer ici.

Avant de débiter, je souhaiterais redéfinir avec vous la danse dont il sera question ici. La suite de Loudéac qui sera citée tout au long de l'article correspond à la suite quadripartite décrite par Alain Le Noac'h sur quelques communes autour de Loudéac dans le cahier Dastum et ensuite diffusée par le cercle celtique de Loudéac. C'est également celle qui est pratiquée dans le fest noz actuel. Pour un bref rappel, elle comprend une ronde, un bal (baleu), encore une ronde et se termine par une version de passepiéd (riquegnée).

La lecture des 5 fascicules recueils édités par Marc Le Bris et Alain Le Noac'h, nous permet de bien comprendre la pratique dansée traditionnelle et populaire dans ce pays de Loudéac. Le nombre important de chants à danser proposés dans ces livrets ou fonds de collecte déposés à Dastum, nous permet de re-situer cette zone de Loudéac dans ce grand ensemble de Bretagne occidentale où la chaîne ouverte ou fermée est restée jusque dans l'entre deux guerres la principale forme de la danse de la société paysanne. Vous me direz que "classer" la région de Loudéac dans ce grand ensemble géographique, zone presque unique en France par la diversité de son répertoire et son étendue géographique, n'est pas très original. Certes. Il existe cependant un autre ensemble dans lequel on peut re-situer également la pratique dansée dans la région de Loudéac, une autre zone homogène par la forme de la danse qui y était pratiquée, par la place du chant comme accompagnement de la danse, par les thèmes des chants support de la danse. Il s'agit de ce que l'on pourrait nommer la Bretagne médiane, cette grande bande qui va de la Loire à Saint Briec en passant par les pays paludiers, briérons, métayers, mitaud, a-Bas, Redon, de Josselin et Ploërmel de Loudéac, de Plaintel Saint Carreuc, cette région de la Bretagne romanophone adossée au pays brittonophone dans laquelle, sans disconti-

nuit, les différents collecteurs et chercheurs ont recueilli une pratique dansée de rondes chantées sans beaucoup d'influences de contredanses ou de danses en couples. Cette continuité est très bien montrée par les travaux de Georges Paugam et de Francine Lancelot qui ont arpenté toute cette aire.

Ainsi, dans cette grande zone de Bretagne médiane, on retrouve des similitudes en ce qui concerne la forme et l'accompagnement de danse, ce n'est cependant pas le cas lorsqu'on regarde de plus près l'enchaînement de la suite de danse réglée. En effet, l'existence même d'une suite réglée fait apparaître la région de Loudéac comme à part par rapport aux terroirs vannetais et paludiers plus au sud. Les influences sont là, multiples et plus difficiles à analyser. La suite quadripartite, ronde, bal (baleu), ronde, riquegnée- telle qu'elle a été décrite par Alain Le Noac'h mais aussi par Jean Michel Guilcher semble en effet être unique en Bretagne par sa longueur mais aussi par la nature de son agencement. Certes, lorsqu'on regarde l'alternance d'une ronde et d'un bal, la suite de Loudéac s'inscrit très bien dans la culture dansée de l'ouest de la Bretagne en général. Jean Michel Guilcher dans son ouvrage le montre très bien tout au moins pour les enquêtes qu'il a effectuées en Cornouaille et en Vannetais bretonnant. En revanche, la présence d'un passepiéd dans la suite réglée est beaucoup plus rare. Jean Michel Guilcher ne le décrit de façon systématique en pays gallo que dans la région de Quintin, Ploec sur Lié ou dans le Tregor pour la Basse Bretagne. Les autres passepiéd qu'il cite notamment pour la Cornouaille montagnaise ne sont pas inscrits dans une suite obligée. Par un des termes de la suite de Loudéac, le passepiéd que le danseur traditionnel nomme riquegnée, on voit se dessiner une autre aire d'influence à cheval sur la Cornouaille montagnaise, le Tregor et l'ouest du pays de Saint Briec. Ainsi, rien ne paraît très surprenant dans l'agencement de la suite du pays de Loudéac, on retrouve des exemples d'agencement avec ces mêmes danses dans les terroirs voisins. La particularité de cette région reste cependant qu'elle ne présente ni une suite bipartite de type ronde-bal, ni tripartite de type ronde-bal-passepiéd mais quadripartite. On est alors obligé de retrouver une autre analogie entre celle-ci et un autre type de suite que Guilcher décrit notamment dans le pays Fanch ou en Cornouaille montagnaise du type ronde-bal-ronde. Ainsi après comparaison, on est tenté de conclure à une double influence de deux suites tripartites ronde-bal-passepiéd (que l'on retrouve en Bretagne nord et Tregor) et ronde-bal-ronde (que l'on retrouve en Cornouaille et pays Fanch). Le plus important pour moi reste que cette petite zone de Loudéac tire toute son originalité beaucoup plus par la composition de sa suite de danse que par la nature de la danse elle-même. C'est cette nature que nous allons essayer d'analyser maintenant.

Je ne vous ferai pas l'affront de vous décrire le pas de la ronde de cette suite dansée. La formule d'appui du pas le plus courant est très bien décrite par Jean Michel Guilcher dans sa thèse. Ce pas est extrêmement répandu en Bretagne gallèse. Francine Lancelot, Marcel Colleu, Michel Colleu, Jean Michel Guilcher, Alain Le

Noac'h l'ont décrit sur une grande zone allant de Saint-Briec au nord jusqu'à Lantillac au sud et de Mûr-de-Bretagne à l'ouest jusqu'à Plessala à l'est. Le pays bretonnant n'est pas exclu non plus. Dans le pays Fanch, d'après Guilcher, de nombreux informateurs dansaient avec ce même pas ou avec une succession d'appuis exactement inverse. Toutes ces enquêtes et ces collectages ont conduit Yves Defrance à définir la notion de ronde du Penthièvre. En terme de forme, ce pas n'est pas spécifique à une ronde. On le retrouve aussi dans le double front de la danse Treger, dans l'ensemble des contredanses du Mené et du Penthièvre nord (du cap Frehel à la Rance). En conclusion, de Dinan jusqu'à la zone de gavotte des montagnes finisériennes et du Trégor jusqu'à la zone de ridées du pays de Josselin, on retrouve ce même pas qui servent aux danses de fonds anciens, à la strate de contredanses ou aux danses en couples (sautons les Guedaines).

Il serait tout à fait illusoire de voir dans cette succession d'appuis un pas spécifique à une zone particulière de Bretagne. Il a été retrouvé lors des enquêtes et des collectages sur toute la façade atlantique des Landes jusqu'à la Bretagne en passant par le Poitou et la zone côtière de Vendée. Ainsi dans certains rondeaux landais, branles béarnais, congos, avant deux poitevins, rondes du marais breton cette structure d'appui revient très souvent sans que pour cela la rythmique, l'énergie d'exécution, le dessin au sol ou la dynamique de ces pas et surtout des danseurs qui les exécutent soient comparables entre ces différentes régions. Un regard très synthétique permet de bien comprendre que cette succession d'appui a une dimension très large à l'échelle française au moins. Depuis de nombreuses années, certains chercheurs ont fait l'analogie entre ce pas et celui du branle gai (et des danses dérivées) décrit dans son ouvrage par Thoinot Arbeau. La ronde du pays de Loudéac peut ainsi, par son pas, être recadrée dans un grand ensemble dansé français qui semblerait se dessiner sur toute la côte atlantique.

Toute cette démonstration n'a pas pour objet d'être exhaustive. Je souhaitais simplement donner quelques éléments de réflexion autour de la danse du pays de Loudéac. Par analogie des pratiques de la danse (accompagnement des danseurs, mise en place de la danse), comparaison des formes, analyse de la suite dansée avec les terroirs voisins et sur une échelle plus grande avec celles de l'espace français, on peut mieux comprendre les multiples éléments qui entrent en jeu et qui ont été constitutif de la pratique dansée qui a été relevée en fin de tradition populaire.

Marc Clériveret

#### Bibliographie

- Collectif, Cahier Dastum n° 4, le pays de Loudéac, Dastum.  
ARBEAU T., 1888 - Orchesographie, Arnaldo Forni Editore, 104 p.  
GUILCHER J.M., 1963 - La Tradition de danse en Basse Bretagne, Coop Breizh/ Chasse-Marée Armen, 617 p.



## Les collectages de chants en Bretagne

Ces dernières années, il était à la mode parmi les ethnologues, pour parler de la découverte de telle ou telle chose, ou de tel ou tel phénomène, de faire appel au terme « invention ». En fait, il ne s'agissait que du détournement d'un terme plus employé en archéologie pour signifier « découverte »... On peut ainsi être « l'inventeur » d'un trésor ou d'une grotte!

Et, pour ce qui nous concerne, on a vu fleurir de nombreuses « inventions » : celle de la *Bretagne*, celle des *musiques traditionnelles*... Patience! et nous aurons un jour l'invention du Kig ha fars...

Ces « inventions » s'appuient le plus souvent sur les témoignages des commentateurs du XIX<sup>ème</sup> siècle dont les caractères les plus partagés sont une culture lettrée et extérieure au milieu qu'ils décrivent avec étonnement, une plume plus dithyrambique que précise, une certaine dose de romantisme ou de recherche forcenée d'« antiquités »... Au total, un ensemble de notes que nous sommes heureux de trouver aujourd'hui mais qui supposent le plus souvent prudence et interprétation.

En tout état de cause, elles ne permettent pas de présenter certains phénomènes comme une construction artificielle et récente, ce qui est souvent donné à entendre.

En matière de tradition orale et de collectage, il importe de se méfier de tomber dans le même panneau. La méconnaissance des répertoires et des pratiques populaires, l'absence de collecte, certaines définitions étroites de ce qui peut être considéré ou pas comme une tradition, ne peuvent en aucun cas constituer un marqueur pertinent de la vie ou de la mort des traditions populaires dans un terroir donné.

Rien qu'en Bretagne, nous avons devant nous trop d'exemples où il a simplement fallu qu'un amateur, de bonne volonté, aille s'intéresser à ses voisins pour voir émerger à la face de tous une vie traditionnelle, là où un mois avant les « spécialistes » auraient été prêts à affirmer qu'il n'y avait plus rien à espérer dans ce secteur.

Que connaissait-on de Poullaouen (cette *capitale du folklore vivant*, comme l'indiquait fièrement, dans les années 60, un panneau à l'entrée du bourg) avant que Loeiz Roparz n'intervienne? Et que connaissait-on du répertoire du pays de Loudéac avant les enquêtes de Alain Le Noac'h et de Marc Le Bris? Au vu de ce qui était connu et édité, la réponse aurait été que tout cela était oublié... Et ce sentiment était souvent relayé par les rares collecteurs antérieurs qui avaient tous plus ou moins tendance à dire qu'ils avaient été les derniers à recueillir sur les lèvres mourantes des derniers chanteurs les vestiges de la littérature orale des derniers Bretons...

Encore fallait-il aller y voir!

Ensuite, une fois la collecte faite, certains croient judicieux de s'en servir comme caution mais de veiller à ne pas la divulguer. D'autres, au contraire, savent la partager, la mettre à disposition, et ainsi la transformer en tremplin pour des pratiques renouvelées. Force est de constater que partout où des collecteurs ont transmis leurs collectes, en les vivant au quotidien et non comme une trouvaille archéologique, partout de nouvelles pratiques en ont découlé, enracinées dans un terroir, un style, une esthétique et une société, partout vivant dans leur temps, dans un contexte social contemporain, trouvant de nouveaux moments et lieux d'expression et moyens de transmission. Partout des jeunes suivent le mouvement lancé et se mettent à chanter, à danser. A vivre et à faire vivre, tout simplement!

Et l'exemple donné par le pays de Loudéac est significatif à cet égard. On est loin aujourd'hui des rares textes communiqués par Ronan de Kermené....

Mais cela montre aussi que la collecte est insuffisante à elle seule. Elle ne prend de sens et d'importance, en terme de société, que s'il y a volonté de partager les fruits recueillis.

Et ceci m'amène à quelques réflexions au sujet des archives sonores et de leur accessibilité plus ou moins aléatoire.

*Le patrimoine de tradition orale doit pouvoir être approché sous différents aspects :*

- **La pratique**, car c'est l'expression naturelle, vivante, indissociable de ce type de patrimoine. C'est cette seule forme de mémoire qui fait appel à ses principes constitutifs de ré-interprétation, de ré-appropriation et de validation par une communauté, de transmission orale avec ce que cela suppose de création. C'est la seule forme qui intègre une communauté comme participante et non seulement comme consommatrice, passive et hors contexte social.

*Le patrimoine oral est par essence un patrimoine en mouvement, en transmission et en devenir...*

- **Les archives**, puisque la technologie le permet et qu'il serait ridicule et coupable de ne pas conserver par ce moyen des références qui disparaîtront nécessairement avec la mort de leur interprète. C'est une mesure de sécurité face aux incertitudes de la société à venir.

Tout en veillant à ne pas les considérer comme le seul modèle à copier à l'identique, mais bien comme des éléments d'information à rajouter à d'autres. C'est bien la somme des références qui induit la notion de style, d'identité musicale d'un terroir et cette capacité à repenser des apports extérieurs en fonction d'une sensibilité particulière.

*Les archives permettent de mettre en évidence et de comprendre des évolutions, de trouver de la documentation, de servir de base à des actions de formation, d'édition, à des études.*

*Les archives sonores évitent en outre, et ce n'est pas le moindre de leur mérite, le filtre réducteur et généralement trompeur de la transcription musicale.*

*Mais dans notre monde de lois, de contrats, d'argent... et malgré le caractère incongru de la question, les éléments de tradition orale se trouvent confrontés au problème de leur «statut».*

*Loin de prétendre faire ici le tour du problème, nous voudrions, d'une part, dénoncer des pratiques trop fréquentes relatives à la conservation des archives du patrimoine de tradition orale et, d'autre part, ouvrir quelques pistes sur ce que devrait être une charte minimale de déontologie par rapport à ces fonds.*

*Afin de montrer que ces réflexions sont liées à l'observation et ne sortent pas d'un mauvais cauchemar je donne un certain nombre d'exemples vécus. Ils concernent le patrimoine de tradition orale en Bretagne (c'est le domaine que je pratique) ...mais je crains que ce problème ne soit pas une particularité locale.*

*En conséquence, toute ressemblance avec des événements ou des personnes ayant pu exister en Bretagne ou ailleurs ne serait absolument pas fortuite. Hélas!*

*Toutefois, ne cherchant pas à être polémique, j'ai préféré taire les noms des protagonistes et ne retenir que l'exemple pour lui-même. Par contre, pour la clarté du propos, j'ai gardé en clair le nom des institutions.*

*A l'inverse, il est évident qu'il faut se garder, à la lecture de ces exemples, de toute généralisation - qu'il s'agisse des institutions ou des individus - et qu'on pourra trouver autant de cas où il y a volonté réelle d'aider celui qui cherche à consulter un fonds. A chacun de reconnaître la place qu'il mérite et de se sentir concerné ou pas, selon ses pratiques.*

*Pour ma part, en Bretagne, j'ai le plus souvent rencontré des bibliothèques ouvertes et soucieuses de trouver des solutions, y compris pour la consultation de fonds délicats. Il faut aussi remarquer combien les bibliothèques privées compensent leur manque d'infrastructures (fichiers) par un accueil chaleureux et des conditions de consultation très libres.*

*Mais cela ne doit pas empêcher de signaler les problèmes trop nombreux, trop répétitifs pour pouvoir être acceptés comme des exceptions.*

*Trop souvent aussi les «facilités» de consultation sont anormalement liées à la «qualité» du consultant alors qu'il s'agit, en théorie, d'archives publiques.*

*Pour la petite histoire, et comme pour en rajouter à mon propos, il se trouve que cet article devait faire partie des «Mélanges offerts à Per Denez», universitaire et néanmoins militant de la culture bretonne. Mais c'était sans compter avec la censure universitaire.*

*Le censeur (un autre universitaire validant les textes pour l'éditeur, les PUR) a la bonté de me reconnaître des «capacités personnelles grandes et (des) mérites unanimement*

reconnus en matière de collecte de la littérature orale». Il ne «doute pas que les faits rapportés soient vrais, mais une accumulation de traits négatifs constitue davantage un article polémique qu'une contribution scientifique». Il craint donc que l'article ne provoque une «détérioration des relations avec des services... avec lesquels nous entretenons tous des relations privilégiées».

Donc, pas de vagues!

La «science» se satisfait mieux du «politiquement correct» que de la vérité... et face à un problème réel, les œillères dispensent du courage.

### Patrimoine confisqué, «service public» et non-assistance à culture en danger

Imaginez des médecins qui cacheraient leurs remèdes plutôt que d'en faire profiter leurs malades, des policiers qui n'interviendraient pas face à des méfaits, des journalistes qui n'informerait pas les lecteurs qui paient leurs journaux... Chacun crierait à bon droit au scandale.

Et pourtant il est des domaines où l'on est bien obligé de constater que des institutions ou des individus, financés par de l'argent public, se transforment en «frigo de la connaissance» alors que leur mission première devrait être de diffuser ce savoir à tous, d'alerter sur des solutions préconisées face à un problème de société, voire d'agir eux-mêmes compte tenu de l'urgence d'une situation.

Celui des archives du patrimoine de tradition orale en est un.

### Structures publiques

#### • Le Musée des Arts et Traditions populaires

Ce musée s'est, pendant des années (je reviendrai plus loin sur la situation actuelle, les nouveaux responsables pratiquant une politique réelle d'ouverture et cherchant, par des actions concrètes et positives, à faire oublier l'image détestable que leurs prédécesseurs avaient réussi à donner à cette institution), fait une spécialité, sinon même une gloire, d'entasser les collectes de chercheurs en veillant à en rendre la consultation impossible. Tout le monde s'est heurté à la même fin de non-vouloir au nom de raisons diverses:

- la confidentialité de la recherche et la priorité des chercheurs sur l'exploitation de leurs propres fonds. Ceci se conçoit bien pendant un certain temps mais pas pendant des dizaines d'années sans qu'on ne voit rien sortir du frigo.
- le manque de moyens techniques, le manque de techniciens, le manque de place, le manque... Bizarrement le manque de volonté n'est jamais évoqué.
- le souci d'être le seul à posséder ces fonds. Ainsi, à ses débuts, Dastum avait essayé de trouver un accord avec la responsable de l'époque. Dans sa grande

naïveté, Dastum pensait qu'un des grands mérites des documents sonores tenait à la facilité avec laquelle on peut en faire des copies, assurant par là même, diffusion et sécurité des fonds. C'était sans penser à l'essentiel et la réponse est tombée comme un couperet: «*Mais Monsieur, on ne peut dilapider ainsi le Trésor des A.T.P.*». Qu'on se le dise, faire une copie, partager la connaissance, la diffuser, équivalait à dilapider le trésor des ATP...

Et pourtant, des précautions avaient été prises. Ainsi au sujet d'une enquête en Basse-Bretagne en 1939, des voix s'étaient levées, à l'époque, pour protester contre le principe d'une enquête venue de Paris alors que des Bretons auraient pu... Xavier de Langlais qui avait, avec d'autres, servi d'intermédiaire et d'interprète aux personnes chargées de l'enquête, avait répondu à ces inquiétudes dans un article de Breiz (n° 630, 20 août 1939) "Labour ar "Mision folklorik" e Breiz": «*Ar re a zo e penn an Enklask meur-se o deus roet d'ar Vretoned o ger / E vo kaset eur skourenn eus pep kanenn son-skriverezet, ha dourn-skrivet da Virdi Roazon / E c'hello neb a garo studia hag implijout ar pezh a vo dastumet evelse, evel ma vefe bet dastumet gantan e-unan / Ne vo ar gouarnamant perc'henn war an danvez-se e neb doare; ne c'hello kemerout deog ebet warnan, ha ne c'hello ket e lakaat er c'hennwerzh / En ur ger : danvez ar bobl a zalc'ho da veza danvez an holl.\**

L'avenir lui a malheureusement donné tort.

Et c'est ainsi qu'on a pu entendre parler d'enquêtes réalisées ici ou là, en Bretagne: celle de 39 avec l'entremise de Falc'hun, Creston, X. de Langlais..., celle de Brière, d'autres dans l'immédiate après-guerre (en relation avec Dorig Le Voyer?), à l'île de Batz avec l'aide de Charlez ar Gall. Dans les meilleurs des cas, nous avons eu droit à un compte rendu dans une revue savante... et donc confidentielle.

Enquêtes réalisées avec des fonds publics, parfois avec des promesses de restitution au public breton, et pourtant inaccessibles et n'ayant jamais servi à rien jusqu'à ce jour, faute de productions diffusées, de possibilité de copier ou consulter.

Têtus, nous avons alors demandé au Ministère de la Culture d'intervenir pour obtenir le droit d'approcher le «Trésor». Une réponse de la Direction des Musées de France (Lettre du 27/6/78) a eu le mérite de la clarté et de l'ouverture.

«*S'agissant de collections faisant partie du patrimoine national, il entre dans la mission de service public du musée où sont conservées les collections de mettre à la disposition du public les documents qu'il détient.*» ... dans le respect de la règle-

\* Ceux qui dirigent cette grande enquête ont donné leur parole aux Bretons : un exemplaire de chaque chant enregistré et manuscrit sera remis au Musée de Rennes / qui le voudra pourra étudier et utiliser ce qui a ainsi été recueilli, comme s'il en avait lui-même fait la collecte / en aucune manière, l'Etat ne sera propriétaire de ces fonds, ne pourra prélever des taxes à leur sujet ni les mettre dans le commerce / En un mot, la matière du peuple continuera à être la matière de tous!»

mentation sur les droits d'auteur et sous des réserves d'interdictions de prêts ou de recopies, mais aussi en évoquant des possibilités de duplication des fonds...

Re-naïveté! C'était sans penser à l'autre parade: «*Mais Monsieur, si le musée, en tant que structure dépend du Ministère de la Culture, le travail des chercheurs dépend lui du CNRS*». Circulez! Il n'y a rien à voir.

Certains pourront dire «*Sans doute, les ATP ne voulaient pas traiter avec une petite association inconnue et si tout le monde faisait la même demande, où irait-on?*». Mais que penser du refus essuyé par le Musée de Bretagne lors de la réalisation de sa salle contemporaine dans les années 75? Sa demande: Pouvoir copier quelques enregistrements des ATP pour les mettre en écoute dans le petit auditorium intégré à cette salle. Mais la clause de protection du Trésor valait également pour le Musée de Bretagne et c'est ainsi que ce sont, entre autres, des documents Dastum que le public a pu entendre.

Puis, avec le temps, quelques départs en retraite aidant, le système a perdu de sa vigueur (déjà en 1982, nous avons réussi à obtenir une copie de la collecte du Dr. Tricoire) et il est devenu possible, depuis les années 90, d'obtenir des documents. Dans un cas précis, c'est la personne-même qui a fait la collecte qui a décidé de la communiquer à une association locale.

Malheureusement, le système qui consiste à devoir choisir sur fichier la pièce souhaitée, sans avoir pu l'écouter, de façon à ce qu'un technicien vous la copie au bout de quelque temps sur cassette afin que vous puissiez l'entendre, n'est pas un modèle d'accessibilité surtout quand il faut venir exprès à Paris. Toutefois, depuis deux ans, il faut noter une réelle volonté de rendre les fonds sonores des ATP accessibles et même copiables... sous réserve, bien sûr, d'obtenir l'accord des collecteurs (accord qui n'est pas garanti).

Au passage, cette évolution, dont il faut se réjouir et profiter, montre bien que ces problèmes d'accessibilité ne sont pas statutaires ou légaux et ne tiennent qu'au bon vouloir d'un responsable de département et des droits qu'il s'arroge, en dehors de toute autre considération.

#### • Les Bibliothèques publiques

Là, on ne rencontre pas l'ambiguïté du statut ATP (entre Culture et CNRS), l'ouverture à la consultation est généralement reconnue comme une mission et les conservateurs sont le plus souvent accueillants et prêts à vous aider.

Mais plus l'institution devient «nationale», plus le consultant devient inconnu, plus la lourdeur administrative impose sa chape.

On pourrait gloser sur le parcours du combattant que représente l'accès à certaines bibliothèques, et en particulier à la Nationale ou aux Archives nationales (Les nouveaux locaux de la B.N.F. vont peut-être changer la situation connue jusqu'alors...).

Là aussi, il faut avoir du temps si vous voulez consulter et mieux vaut ne pas venir de province car la note d'hôtel peut être dissuasive. Mieux vaut (valait?) aussi venir avec une lettre d'introduction... Problème de place? Peut-être! Mais d'abord problème de volonté. A la Bibliothèque du Congrès à Washington, j'ai pu consulter ce que je voulais, rapidement et sans lettre d'un directeur de thèse connu du club.

Le ticket d'entrée est à hauteur d'une demi-journée de formalités: Vous arrivez à 9 heures; à 11 heures, vous avez enfin le droit de demander un livre. Perdu! C'est l'heure de la pose du personnel. Vous revenez plein de confiance à 11 h. 30. Trop tard! On ne peut plus communiquer de livres 30 minutes avant la pose de midi! Ensuite, il faut savoir optimiser. Vous avez droit à 10 livres par jour, mais pas plus de 3 à la fois et il vous faudra attendre un peu plus d'une heure pour obtenir votre demande... Cerise sur le gâteau, vous avez peut-être envie de faire des photocopies. Donc vous allez faire la queue à la photocopieuse. Au bout d'un moment le personnel s'occupe de vous. «*Ah non! Les tickets sont dans l'autre bâtiment*». Vous changez de bâtiment, vous achetez vos tickets, vous revenez. Coup de chance, ce n'est pas encore l'heure de la pose. Vous reprenez votre lecture. Tiens! Cela aussi m'intéresse... Mais là, futé, vous allez directement acheter vos tickets. Par contre, ce que vous n'aviez pas prévu et que personne ne vous a dit, au cas où vous voudriez consulter le même livre le lendemain, il faut prévenir. Sinon, les livres consultés sont inaccessibles pendant 3 jours, pour rangement. Si vous êtes venus à Paris pour trois jours, c'est perdu!

Les Archives nationales possèdent une variante intéressante du coup de la photocopie. «*Il faut payer en bas*». Donc, vous descendez et remontez vos trois étages autant de fois que nécessaire. Contrairement à ce qu'on croit, il faut du souffle et du jarret pour les recherches en archives! Et au bout du troisième jour, la dame d'en bas qui commence à bien vous connaître vous fait un cadeau: «*Vous savez, on peut acheter des carnets de tickets*».

Mais, s'il n'y avait pas ce problème de temps disponible, tout cela ne serait que gentil bizutage. Si on s'accroche, on arrive à ses fins!

La dissuasion par les obstacles matériels et d'organisation peut se doubler d'une dissuasion par l'argent. En effet, si on peut obtenir des microfilms ou photocopies à une prix supportable à la B.N., ce n'est pas le cas partout. Que penser de tel centre d'Archives qui, en 1993, demandait 150 F. (sic) par page pour faire un film, qui ne disposait pas de photocopieuse pour le public et qui interdisait l'emploi des ordinateurs (non prévus par le règlement). Donc, il fallait copier à la main (la plume Sergent-Major n'était cependant pas obligatoire...). Mais attention, ce cahier de chansons qui vous intéresse, «*vous n'avez pas le droit de le copier intégralement*». «*Pourquoi? Quel pourcentage du cahier ai-je droit de copier? Qui choisit les chansons que j'ai le droit de copier?*».... Embarras du responsable de la consultation et arbitraire total.



On peut parfois se heurter également à une autre pratique étonnante: l'occultation de fonds dont la consultation se voit soumise à l'accord préalable d'un chercheur. Les fonds sont répertoriés, vous en trouvez la cote mais la responsable de salle vous dit, très sûre d'elle: «Ah non! Pour consulter ce fonds il faut l'autorisation de M...». Nous sommes quelques uns à avoir été confrontés à cette situation en Bretagne.

#### • Les universités

On pourrait croire que les universités, temples de la transmission des savoirs, seraient à l'abri de ces anomalies, de ces détournements de fonds, en quelque sorte. Et non! On y retrouve les mêmes arguments: «Ce sont les bandes de tel chercheur, mais il n'est pas là, il n'a pas le temps...», «On n'a pas de technicien», «Les bandes ne sont pas indexées», «Les éléments de répertoires sont mélangés avec des conversations privées. Il faudrait pouvoir faire le tri, les recopier mais on n'a pas les moyens».

Des accents d'une sincérité à faire pleurer... de rire, si cela n'était pas si triste.

Parfois même ce genre d'attitude peut être en contradiction totale avec la volonté des initiateurs des fonds d'archives déposés. Ainsi, un récent livre de témoignages d'un des fondateurs d'un centre d'Etudes important du monde celtique nous montre combien était claire dans l'esprit de ses fondateurs la volonté d'ouverture à tous des collectes réalisées: «When men such... returned from collecting tours, students came thronging round to hear his finds, and the folk revival received a powerful new impetus because of this. ... Thanks to the tape-recorder, unknown waulking songs with beautiful tunes and splendid texts... were being sung by young folk in the capital only a matter of weeks after being taped».\* Aujourd'hui, sauf à faire partie du club, inutile d'essayer d'écouter quoi que ce soit! Le blocage des fonds se double d'un détournement de la pensée des collecteurs.

On retrouve le même détournement de la volonté du donateur par le service dit public dans le cas d'un grand fonds franco-québéco-breton... Après la mort de l'ethnologue, son frère dépose le fonds à la Phonothèque nationale, avec accord pour autoriser la consultation et contrat devant notaire précisant la nécessité de procéder à un inventaire avant d'autoriser cette consultation... Voici maintenant 20 ans que, l'inventaire n'étant pas fait, le fonds n'est pas consultable. Ce qui n'empêche pas la structure publique de se faire de la publicité en mettant en exergue dans sa plaquette de présentation la présence de ce fonds. Le frère, lui, est désolé mais n'y peut rien!

\* Quand des hommes comme... revinrent de leurs séjours de collecte, les étudiants vinrent nombreux pour écouter ses trouvailles et le «folk revival» en reçut une puissante impulsion nouvelle... Grâce au magnétophone des chants de fouflage inconnus aux airs superbes et aux textes splendides... furent chantés dans la capitale par de jeunes gens seulement quelques semaines après avoir été enregistrés...

Il est clair qu'on n'est pas face à une volonté d'occulter mais plutôt face à une incapacité de répondre aux besoins. Toutefois, la conséquence pratique est malheureusement la même. Ces structures recueillent des fonds pour les conserver, puis ne possèdent pas les moyens financiers (ou humains - connaissance du breton, par exemple) pour les exploiter, ... et le fonds reste en l'état, inaccessible puisque non traité ou non restauré. Dans le même ordre d'idées, combien de dizaines d'années le fichier «Coirault» est-il resté confidentiel? Face à ces anomalies, on est toujours scandalisé quand on constate que, dans le même temps, il n'y a aucun problème d'argent pour satisfaire certaines exigences mégalo-maniaques architecturales (La construction de la nouvelle Bibliothèque apporte son lot d'histoires étonnantes, de ce point de vue)

Mais, heureusement, avec le temps qui passe, il semblerait que la B.N., à l'exemple des A.T.P., puisse trouver des solutions (?) qui permettraient à ces fonds d'être traités et ouverts au public... Espérons donc que cette attente trouve sa concrétisation, pour le plus grand bien de tous. Espérons que cette concrétisation verra le jour avant la mort du dernier bretonnant. Une «repentance» ne peut jamais constituer une «réparation».

#### • Les institutions audiovisuelles du service public

Financées par l'impôt, on pourrait penser qu'une des missions des radios et télévisions de service public (et en particulier celles qui sont décentralisées) devrait être la diffusion et la promotion des cultures et du patrimoine local.

Paradoxalement, on ne sait que trop le combat incessant qu'il faut mener pour réussir à préserver un minimum de prise en compte de la culture bretonne dans les média audiovisuels. Et au delà de la portion congrue en matière de durée, il faudrait parler de la nature des émissions, plus souvent «pousse-disque» que basées sur des enquêtes (et il est clair qu'il ne saurait être question ici de mettre en cause le travail des animateurs, généralement confrontés à des conditions de travail impossibles qu'ils assument avec courage et abnégation). Là aussi, les représentants de ces structures tiennent des discours larmoyants sur le manque de moyens pour se déplacer et faire un vrai métier de journaliste ou d'animation. Mais on ne les entend jamais se poser de questions sur la bonne utilisation des budgets et sur des comparaisons coût/résultat avec les radios associatives. Est-il absolument nécessaire d'être quatre ou cinq pour faire un enregistrement (le producteur, le chauffeur, l'éclairagiste, le cameraman, la script, le décapsuleur de bouteilles...)? Les sociétés privées semblent avoir trouvé la réponse.

En fait, la seule raison qui pousse les radios à garder des émissions de culture bretonne semble bien être la concurrence apportée par les radios associatives, et ce malgré le fait que les émissions en breton obtiennent des taux d'écoute parmi les meilleurs. Volonté politique? Désinvolture? Toutes les hypothèses sont permises

quand on voit l'attitude de certain directeur de FR3 face aux élus de la région venus lui demander une meilleure prise en compte du breton à la télévision en échange des 700 000 F. versés chaque année. Après les avoir fait poireauter pendant 3/4 d'heure, sa réponse fut qu'il n'avait pas d'ordre à recevoir de leur part et que s'ils arrêtaient de verser les 700 000 F. la part du breton serait réduite d'autant. C'est tout simple! Et nos élus continuent à payer un «service public» défaillant plutôt que de créer une vraie télévision bretonne. Chacun sait que s'il n'y avait pas eu Diwan, il n'y aurait jamais eu de classes bilingues «publiques». De même, tant qu'il n'y aura pas de télé bretonne, il n'y aura jamais de prise en compte correcte de notre culture par la télé d'état.

Mais au delà de l'indigence de la programmation, on pourrait imaginer, au moins, trouver un souci de préservation de ce qui a été parcimonieusement réalisé. Hélas! Le patrimoine enregistré ne mérite pas plus d'intérêt que le service des auditeurs.

- Qui saurait dire ce que sont devenues les archives de Radio-Rennes et les émissions de Per-Jakez Hélias, disparues après avoir été longtemps conservées dans les greniers de la Poste centrale de Rennes?

- Certains techniciens consciencieux et conscients de l'importance des documents qu'ils avaient enregistrés se sont vus confrontés à des situations inqualifiables. Tel ce technicien qui, à son départ en retraite et sachant que personne ne prendra sa suite, va voir son directeur pour lui demander l'autorisation de conserver quelques bandes qu'il considérait comme importantes. Refus horrifié et ferme du directeur. «*Mais tu n'y penses pas. C'est la propriété de l'ORTF*». Penaud devant ce refus et inquiet pour ses bandes, voilà notre technicien en retraite. Et quelque temps après, passant par hasard devant son ancien studio, surprise en voyant des employés de la Ville remplir un camion avec ses anciennes bandes. «*Il faut faire de la place. On envoie tout ça à la décharge*». Émotion du technicien qui obtient des employés le délai nécessaire pour aller chercher sa voiture et sauver in-extremis quelques des bandes auxquelles il tenait le plus... Aujourd'hui, cette propriété de l'ORTF est à Dastum, sauvée et consultable.

- Il faut avoir vu les archives sonores des radios décentralisées de Radio-France pour comprendre pourquoi nombre de réalisateurs préfèrent garder chez eux les bandes les plus intéressantes. D'un côté, c'est une bonne chose car cela évite la destruction. Et d'un autre côté, cela interdit les réutilisations ultérieures par d'autres (sauf si les réalisateurs déposent ces bandes dans des structures en assurant vraiment l'accessibilité).

Par ailleurs, l'absence d'indexation, parfois même l'absence de tout cahier listant les bandes et leur contenu, rend les réutilisations très aléatoires et les recherches longues et incertaines (Imaginez la séance de fouilles dans les étagères avec déchiffrement de hiéroglyphes sur les boîtes des bandes...). Et pourtant, il y a souvent des

documents remarquables, voire historiques... qui un jour iront à la poubelle quand il faudra faire de la place.

#### • L'institut national de l'audiovisuel

Là, les embûches sont d'une autre nature. Tout d'abord, il faut pouvoir trouver les documents. L'indexation et l'informatisation est loin d'être systématique; mieux vaut connaître la date et le nom de l'émission que vous recherchez. Connaître avant de chercher!... Et vous devez obligatoirement passer par un intermédiaire.

Puis, à supposer que vous ayez franchi avec succès la première épreuve, viendra celle qui classe le problème: à raison de plusieurs centaines de francs la minute de copie (voire plus du millier...), il n'est guère possible de faire preuve de gourmandise.

Comme vous êtes débrouillard, vous allez voir le responsable de l'émission convoitée pour lui demander de vous obtenir la copie espérée. Réponse: «*Tu sais, ce serait avec plaisir que je te la procurerais mais, moi-même, quand je souhaite récupérer des copies de mes propres émissions, je ne peux plus y accéder*».

Que faire?

Par qui et pour qui est financé ce service «public»?

Quand l'INA comprendra-t-il qu'il y a lieu de faire une distinction entre une demande de copie pour réutilisation commerciale d'un document (et dans ce cas, on comprend qu'il faille payer des droits) et une utilisation à titre documentaire et privé?

#### Les chercheurs

On connaît la vieille boutade sur les chercheurs qui cherchent et ceux qui trouvent... Par contre, il faut y rajouter que, trop souvent, quand on trouve un chercheur qui trouve, son premier réflexe (et souvent le réflexe dure) est de cacher ses découvertes.

Comme précisé en introduction, il y a aussi des chercheurs qui savent partager, aider, inciter, concilier recherche et militantisme... malheureusement, ils sont sensiblement plus rares que les premiers.

#### • Les collectes cachées

Tant privées que professionnelles, les collectes peuvent rester inconnues par négligence ou par volonté d'occulter, en passant par toutes les bonnes ou mauvaises raisons intermédiaires: celles déjà évoquées (pas classées, mélanges de collectes et de situations privées, pas de technicien) ou encore «*il n'y a que moi qui puisse le faire et je n'ai pas le temps*», pas d'accord de la famille (et comme on ne lui a pas demandé et qu'on ne lui demandera plus...), fragilité des supports, etc...

Cette attitude peut, à la rigueur, être concevable pour un collecteur privé qui, en fin de compte, fait ce qu'il veut de son travail... Question de conscience personnelle de sa responsabilité dans la société!

Par contre, cela devient inacceptable quand il s'agit de collectes réalisées grâce à des fonds publics. Il n'est sans doute pas toujours facile de savoir si un chercheur professionnel fait de la collecte sur son temps personnel ou dans le cadre de la mission pour laquelle il est payé. Question de principes et de déontologie!

Mais on s'aperçoit que le fait de reconnaître officiellement que tel changement de statut a permis d'enquêter à temps plein ne change rien à la situation.

Combien de missions officielles, et donc financées par des fonds publics, sont accessibles? Nous éviterons de citer des exemples pour rester fidèles à notre volonté de discrétion...

Tout revient à agir comme si le chercheur devenait le propriétaire de son «terrain» (pour reprendre le vocable si évocateur et qui plaît tant à la recherche contemporaine). Un terrain qu'on exploite à son propre profit et dont la récolte devient propriété privée. On est encore en matière de tradition orale aux temps glorieux de la colonisation où l'archéologue embarquait tout ce qu'il trouvait sans le moindre souci pour les populations concernées...

#### • Collectes cachées dans des coffres-forts publics

Mais ces collectes finissent par devenir encombrantes, surtout quand on n'en fait rien (ce qui s'avère être généralement le cas). Les garder dans sa cave ou son grenier n'est pas sans risque pour ces trésors uniques, trop précieux pour être divulgués.

La solution idéale consiste alors à se servir de structures publiques, participant de la même école d'occultation et offrant des salles climatisées pour une conservation optimum des bandes. La sécurité des fonds et l'assurance de la confidentialité. Mieux qu'une banque suisse! Et gratuite de surcroît.

#### • L'exhumation des collectes occultées

Après une quarantaine d'années de «frigo», on voit certaines collectes filmées restaurées à grands frais (toujours avec de l'argent public) faute d'avoir été recopiées quand cela aurait pu se faire sans problème et qui font l'objet de conférences. Tout arrive et c'est tant mieux!

On voit même le conférencier conseiller les stagiaires dans la reconstitution des gestes présentés dans le film, mais interdire que les vidéos prises lors de ces exercices de reconstitution dirigée puissent être reprojétées en public...

#### • Les collectes anciennes récupérées et occultées

Plutôt que de bloquer les fonds dans les bibliothèques qui acceptent de jouer ce jeu, on trouve aussi la formule qui consiste à récupérer des collectes anciennes et à refuser ensuite de les communiquer. Et c'est ainsi qu'on peut voir fleurir des travaux universitaires qui s'appuient sur des sources, dont on a tout lieu de supposer la lec-

ture exacte, mais que personne ne peut consulter, ou des collectes qui deviennent «domaine réservé» et qui ne peuvent servir à personne d'autre, même pour un autre sujet n'ayant rien à voir avec le centre d'intérêt de celui qui a confisqué le fonds.

\*\*\*

Il est impossible, et peu intéressant, de rentrer dans les méandres des motivations de ces abus de biens publics. Comment appeler autrement l'appropriation d'un patrimoine (qui est, par définition, celui d'une communauté), souvent recueilli dans le cadre de missions ou d'activité professionnelle, et l'utilisation de structures financées par le contribuable?

Les écrans de fumée sont multiples qui cherchent à cacher d'autres motivations :

- la protection des recherches universitaires. Mais qu'en penser quand cela dure plusieurs dizaines d'années, voire quand les chercheurs sont décédés?

- la protection des personnes enregistrées. Mais qu'en penser à partir du moment où elles aussi sont décédées? D'autant qu'il en est de ce domaine comme du reste, si on le veut vraiment, il est parfaitement possible de protéger les personnes contre une utilisation commerciale incontrôlée tout en autorisant l'accès aux documents. C'est une question de volonté et de cohérence avec ce qui est dit au chanteur, ce qu'on fait ensuite de la collecte et l'organisation de la consultation.

- la hantise du feed-back. «Si je diffuse ce que j'ai trouvé, comment serai-je sûr ensuite que ce document ne risque pas de revenir dans la pratique populaire et de polluer mes recherches». C'est le mythe de la tradition orale pure de toute interférence extérieure au milieu! etc...

On pourrait allonger à l'envi une liste de théories «bonne conscience» et de principes déontologiques mal placés. Il est évident que les précautions s'imposent et qu'il est de la responsabilité des collecteurs et des structures de consultation d'assurer une protection des personnes afin d'éviter des utilisations indélicates des documents. Cela s'organise et cela fonctionne quand on en a la volonté.

Mais face à une culture minorisée qui subit de plein front et les évolutions de société et une volonté politique claire de refus de prise en compte<sup>(1)</sup>, il est des coquetteries qui ne sont pas de mise et dont les défenseurs ne peuvent s'honorer.

Ce souci d'occultation des documents est d'autant plus ridicule qu'en fait la valeur ajoutée d'un chercheur n'est pas dans le patrimoine recueilli mais bien dans les rapprochements, les analyses, les mises en perspectives... qu'il met en évidence. Il ne faut pas mélanger l'objet et les réflexions sur l'objet. A ce régime les critiques de peinture devraient s'approprier toutes les œuvres dont ils veulent parler. Heureusement, personne n'a jamais eu besoin de tel ou tel chercheur pour apprendre à danser ou à chanter, mais personne n'avait jamais mis en évidence

avant leurs recherches les phénomènes d'évolution, les comparaisons, la compréhension des phénomènes qu'ils démontrent. Pour autant, et sans rien enlever à la richesse de leur travail, nombreux auraient été heureux de connaître leurs sources, ...pour des questions de pratique, de répertoire, de style...

En s'en tenant à de strictes considérations scientifiques, n'est-ce pas un principe de base que de communiquer ses sources et de permettre ainsi à d'autres soit simplement le jeu d'une saine critique pour le plus grand bien de la science, soit d'apporter d'autres éclairages, soit de les utiliser pour un autre propos. Quelle valeur peut-on accorder à un travail dont les sources restent cachées? N'a-t-on pas déjà surpris tel ou tel archéologue en train de raboter les pierres d'une pyramide qui se refusait à avoir les dimensions qui convenaient à sa théorie? Est-on absolument sûr que les sciences humaines sont exemptes de ce genre de déviation? Comment le savoir si les sources sont occultées?

#### Pour le respect d'une charte déontologique minimum

##### • Les finalités

En matière de culture populaire, comme dans de nombreux autres domaines, la responsabilité de la recherche et de l'enquête dépasse largement le petit centre d'intérêt que s'est fixé le chercheur, le collecteur ou le collectionneur. C'est ce qu'ont bien compris des chercheurs comme Jean-Claude Bouvier, Henry-Paul Bremond, Philippe Joutard, Guy Mathieu et Jean-Noël Pélen (*Tradition orale et identité culturelle*, éd du CNRS, 1980, p.14) : «Notre recherche veut aborder une culture régionale vivante, en se préoccupant, à l'opposé des survivances et des archaïsmes, de ses modalités d'adaptation au monde contemporain...»

*Se posant le problème scientifique de la spécificité et de la dynamique culturelle des régions, elle affirme la nécessité humaine de la reconnaissance de ces cultures. Plus radicalement, il nous apparaît que la non implication de l'ethnologue ne vaut pas pour règle absolue et que le désir légitime de plus en plus énoncé d'une anthropologie autochtone, loin d'invalider la démarche, ouvre de multiples portes de compréhension et de dynamisation des cultures, que les anciens présupposés, précédemment donnés, ne permettaient pas.*

Et, en toute logique, ils poursuivent leur réflexion respectueuse des populations (p.93) qui mérite d'être citée tant cette attitude est encore loin d'être généralisée : «Pour essentielles qu'elles soient, ces perspectives scientifiques à court et à long terme ne peuvent nous faire oublier nos responsabilités plus immédiates mais également importantes à l'égard des habitants des régions où nous menons nos enquêtes. Ces recueils sont faits pour eux aussi, et pas seulement pour la communauté scientifique: ils leur fournissent une documentation conséquente qui fait encore largement défaut».

«Nous voyons concrètement l'utilisation pédagogique et culturelle de nos matériaux»...

De fait, dans la démarche d'uniformisation et d'acculturation dans laquelle notre société de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle est engagée, toute action en faveur de la promotion et du développement d'une culture originale, conçue et produite par une communauté donnée, est essentielle.

Dans son article *L'industrie culturelle: l'enjeu majeur du XXI<sup>ème</sup> siècle*, Jean-Bernard Vighetti a remarquablement mis en évidence les luttes qu'il ne faut pas manquer sous peine d'être laminé par le rouleau compresseur mondial de la mise au standard et de l'argent. La déclaration qu'il cite de M. Saraly, PDG de la firme agro-alimentaire Saraly est révélatrice et devrait ouvrir les yeux à ceux qui veulent encore rester aveugles: «En Europe, la diversité des cultures crée un frein à la pénétration des produits agro-alimentaires américains, mais avec patience et endurance, nous arriverons à faire plier les Européens et à leur faire changer leurs habitudes culturelles». Ce qui l'amène à conclure: «Qui contrôle le culturel contrôle l'économique, ou encore, le culturel précède l'économique»

Et que la France ne croit pas qu'en ayant une position impérialiste et anti-démocratique pour ses propres minorités culturelles et linguistiques, elle en recueillera plus de force pour lutter pour sa propre identité et la survie du français dans le concert mondialiste.

Par contre, c'est bien dans ce contexte qu'une réflexion sur les devoirs et responsabilités des services publics, touchant d'une manière ou d'une autre à la culture populaire et aux identités, peut se situer.

S'agissant de fonds constitués avec de l'argent public, il semblerait correct que quelques principes de base soient respectés:

##### • Retour des fonds aux populations auscultées

Ce principe de base semble une évidence et il peut parfaitement être compatible avec la confidentialité dont un chercheur peut avoir besoin pendant un certain temps. Simplement, cette confidentialité doit être limitée dans le temps. En outre, elle n'interdit pas le dépôt dans un lieu public tant pour préserver l'avenir que le fonds lui-même (les caves privées ne sont pas forcément le lieu le plus propice).

##### • Conservation des fonds, indexation, traitement

Il semble effarant que l'appropriation des fonds se traduise par un risque de dégradation irrémédiable des documents faute d'être recopiés périodiquement, faute d'être conservés correctement. Faute aussi (et là je pense à l'audiovisuel) que cette fonction de conservation soit considérée comme une responsabilité obligatoire. On admet bien que le ménage fasse partie des frais de fonctionnement des services



publics, il semblerait au moins aussi normal que les contraintes patrimoniales soient une charge basique à respecter. Et surtout, qu'on arrête de pleurer sur les moyens. Ce ne sont pas les moyens qui manquent mais la volonté de les mettre en œuvre et la capacité à faire des choix.

Or typiquement, il s'agit ici d'un choix de société, et tous nos responsables politiques semblent plus intéressés par le choix des kilomètres de quatre voies ou du nombre de sous-marins nucléaires que par des décisions visant à influencer notre société de demain. N'a-t-on pas incité ou obligé les gens à aller chercher le travail là où l'état acceptait de le concentrer plutôt que de veiller à une répartition harmonieuse de l'activité sur tout le territoire? Aujourd'hui, nous payons ce manque de réflexion ou de courage politique avec le problème des banlieues, la déstructuration de la société, les phénomènes de déracinement et de violence.

Demain, le reniement des cultures, la non préservation des expressions locales aura d'autres conséquences irrémédiables si rien n'est fait aujourd'hui. L'image de la bibliothèque qui brûle en parlant d'un paysan qui meure ne doit pas être seulement prise au sens restrictif de son répertoire mais bien au sens très général de tout son contexte de société avec les dimensions psychologiques, sociales, créatrices, relationnelles qui en font partie.

#### • Devoir de diffusion et droit des personnes

Le comble est que les exemples cités plus haut et dans lesquels nous avons laissé aller notre exaspération ne sont que trop souvent le résultat de décisions personnelles des responsables des structures, ou d'interprétations plus ou moins tendancieuses de tel article de loi favorable en fait à ce que le responsable veut appliquer. Ceci est tellement vrai qu'on voit, comme c'est le cas aujourd'hui aux A.T.P., une politique de fermeture totale remplacée par une volonté d'ouverture des fonds, de collaboration avec les associations... et pourtant la loi n'a pas changé!

Mais elle n'est pas toujours claire sur la question des documents de tradition orale (un article trouve toujours son pendant pour soutenir une position inverse), et elle est toujours interprétable.

Elle peut aussi être mauvaise et à changer, ou du moins à adapter, afin de coller avec l'évolution de la société, les préoccupations de telle ou telle profession cherchant à se protéger, les besoins du moment...

Puisque cela ne va pas de soi, il importe que toutes les structures publiques conservant des fonds de tradition orale aient, dans leur cahier des charges, le **devoir** de traiter, conserver et mettre à disposition (avec autorisation de copie) les fonds en question.

En parallèle, il faut que soient élaborées des règles de fonctionnement rendant cette ouverture compatible avec la préservation des **droits** individuels, droits moraux et commerciaux.

Et si cette exigence est considérée comme illégale, il faut immédiatement interdire, au nom de la loi, toutes les bibliothèques de prêt...

#### • Le droit à l'expression

Mais il faut aussi veiller à ne pas tomber dans le travers que le lobby des intermittents du spectacle essaie d'introduire aujourd'hui et qui revient à considérer que les mêmes modes de fonctionnement commercial doivent s'appliquer tant aux prestations «traditionnelles» qu'à leurs prestations d'artistes patentés. Une telle dérive reviendrait ni plus ni moins qu'à empêcher toute expression de la tradition orale, noyée qu'elle serait sous un flot de contrats et de contraintes propres à inciter tout chanteur traditionnel à se fermer comme une huître.

N'entend-on pas ces «professionnels» parler de travail au noir quand ils voient chanteurs et musiciens traditionnels animer les festoù-noz! A ce régime, seuls les chanteurs et musiciens déclarés auront droit d'émettre un son (accompagné de sa vignette de Sécurité Sociale) et le fait de chanter dans sa voiture ou sa baignoire va bientôt devoir faire l'objet de droits d'auteurs...

Tout au contraire, il importe que chaque municipalité, qui trouve tout à fait naturel de disposer d'une bibliothèque publique, et maintenant d'une vidéothèque, soutienne la pratique des traditions orales. Porte ouverte sur un monde de relations humaines, de récréation continue par ceux qui les pratiquent, de conscience collective, de capacité à se créer ses propres loisirs et à développer sa culture originale... Les évolutions de la société ont rendu cette pratique aléatoire. De nouveaux lieux, de nouveaux moments de convivialité et d'échanges deviennent nécessaires. Ceux-ci n'apparaissent pas toujours de façon spontanée et il faut parfois en favoriser l'éclosion. C'est ainsi que centres d'archives ou bistros à chansons devraient être tout aussi subventionnés que des bibliothèques, des musées ou ces temples «maisons de la Culture» où la culture locale et quotidienne trouve si peu de place et de reconnaissance!

#### Le fonds de musique traditionnelle du Musée des Arts et Traditions populaires, à Paris

Quand les considérations personnelles, carriéristes ou administratives s'effacent devant la notion de service, il arrive cependant, quand on sait attendre, quelques bonnes nouvelles (le plus souvent liées, il faut bien le dire, au changement de personnes plus qu'à un changement de système).

C'est heureusement le cas, depuis peu, au Musée des Arts et traditions populaires.

Certains problèmes restent complexes faute d'une définition claire du statut des fonds déposés et de la nécessité qui reste d'une autorisation préalable de copie de

la part des collecteurs. Il reste aujourd'hui un travail colossal à faire compte tenu de ce qui n'a pas été fait depuis la création de cette structure :

- Copie systématique des bandes originales sur support de consultation pour éviter une consultation au compte-gouttes, au fur et à mesure des demandes et avec l'obligation de choisir un document sur fichier, d'attendre sa copie, de revenir... pour constater que ce n'est pas ce qu'on cherche, et recommencer!
- Transcription des textes des documents sonores
- Informatisation des fichiers-papier.

D'une part, il est effarant de constater l'absence quasi-totale de moyens donnés pour ces travaux. D'autre part, on comprend qu'à partir du moment où il y avait volonté d'occulter des fonds, les moyens n'aient pas été mis en place. Espérons qu'aujourd'hui, une clarification des relations avec les collecteurs ainsi que la volonté d'accessibilité se traduise par une mise à disposition de nouveaux moyens débouchant sur une consultation facilitée et la possibilité de copie d'extraits des fonds.

Des actions concrètes sont en cours d'élaboration entre le Musée et des associations afin de traiter et valoriser les fonds engrangés et il faut saluer ici l'engagement du directeur du Musée et de la responsable de la Phonothèque.

Beaucoup reste à faire, la route sera longue mais le principal est dans la volonté d'aller au bout du chemin. Cela permet pour l'instant de lever le voile sur le contenu de ces fonds dans le domaine breton.

\* \* \*

L'ensemble des fonds sonores bretons représente environ 5300 items sur un total d'environ 80 000 réunis depuis 1937 (Ces 80 000 morceaux sont composés de répertoires aussi bien issus de l'Hexagone que d'autres pays du monde). Ces chiffres intègrent également les disques commerciaux déposés à la phonothèque.

En fait, l'essentiel du fonds breton tient à 3 ou 4 collections conséquentes: les collections Claudie Marcel-Dubois et Maguy Pichonnet-Andral, Donatien Laurent, Louise Radioyès, Dr Tricoire. Elles représentent environ 3600 pièces à elles seules sur les 5300 items, desquels il faut retirer environ 400 morceaux correspondant à des disques commerciaux.

Nous donnons en premier le n° de collection qui permet d'accéder au détail item par item.

#### Collection Claudie Marcel-Dubois, Maguy Pichonnet-Andral

- 43-5 Enquête en Basse-Bretagne en 1939** (218 items)  
Cette enquête s'est déroulée en Juillet et août 1939 avec l'aide du chanoine Falc'hun qui a écrit quelques pages sur le sujet et grâce à l'entremise de personnes (non citées sur les fichiers), comme Xavier de Langlais pour la presqu'île de Rhuys, Creston...  
16 juillet au 22, Presqu'île Rhuys (Surzur et villages alentour : Rez, l'Hôpital, Lamblat, Roz, Kerno, Kerlisenn Cohanno, Kerdré en Le Tour du Parc, St Colombier en Sarzeau)  
27/7 au 31, Branderion et Skuivit en Branderion  
1/8 au 10, Penmarc'h, St-Guenolé, Kervellec-Penmarc'h, Plozevet, Plogastel-St-G., Ploneis, Hospice de Quimper.  
12/8 au 26, Le Faouët, Carhaix, Le Saint, St Goazec, Chateauneuf, Le Faou, Le Cloître-Pleyben, Serignac, Kerelquen.
- 43-6 Scaër** (22 it.) le 16/7/1943
- 44-2 Estuaire de la Loire - Anjou** (23 it.) - 29/4/1940, Saint-Nazaire - 30/4, Nantes
- 49-6 Mission instrumentale Quimper** (133 it.)  
23/7/1949, Il s'agit du concours de sonneurs (biniou kozh et nevez) auquel ont participé des sonneurs comme les Salaün, Bodivit, Louët père et fils, Boissel et Leroux...
- 49-7 Mission Brière 1949** (77 it.)  
26/7/1949, St-Nazaire, Herbignac, La Chapelle des Marais, Mayun
- 51-12 Ile de Batz, 1950** (23 it.) auprès de Raymond Dirou et Françoise Corre
- 52-24 Basse-Bretagne** (243 it.)  
8/8/1952 et jours suivants, Argol, Taulé, St Pol de Léon, Roscoff, Carantec, Morlaix, île de Batz, Locquenolé, Guingamp, Matignon, ND du Guildo, St-Servan, St-Malo.
- 53-7 Ile de Batz** (83 it.) - 24/6/53, et le 30/6, Morlaix
- 53-9 Poullaouen** (4 it.) auprès de Louis Ropars et Yves Lejeune
- 55-15 Poullaouen** (92 it.) le 30/10/1955
- 55-16 Languieux** (51 it.) - 31/10/1955 auprès de Bernard Gausson, chants et vielle à roue.

#### Collection Donatien Laurent

- 56-14 Chants bretons** (23 it.)
- 62-43 Basse-Bretagne** (66 it.) sans lieu, ni indication de titre ou de chanteur
- 63-8 Fest noz à Spezet** (3 it.) enregistrés par J. Comou
- 63-40 août 1963**, 4/9/63, à Glomel, Priziac, Ploërdut, Pont-Croix, Trégornan, Glomel-Pont-Auffret, St-Yves-Bubry
- 65-5 Plozevet** (17 it.) auprès de Naïg ar Gouet, Catherine Madec, Annaïg Kalvez
- 67-11 Carhaix** (1 it.) Conte de «l'Os qui chante»
- 67-42 Plozévet** (128 it.) en 9, 10/1964 et 3, 4/1965, auprès de C. Madec, Anna Le Gouët, Anne Le Corre
- 67-62 Mission CNRS-ATP juillet 1967**, (27 it.)  
Carhaix, Clégouec, Kergrist (Kerdour'h): Louise Le Cam, Yvonne Guillou, Jean-Louis Rolland
- 68-24 Mission CNRS-ATP, Noël 1967**, (56 it.)  
St-Rivalain, Carhaix, Kergrist-Moëlou, Trébrivan
- 68-40 Mission Carhaix-Gourin** (155 it.) 2/1968, Trébrivan, Gourin, St-Nicodème (Penlan, Conventan Ti-Glas), Carhaix, Duault, Carnoët, Kergrist, Treffrin, Kernascléden

- 68-65 Mission CNRS-ATP 1968 (92 it.)  
Août 1968, Loctudy (Le suler, Landonnec), Gourin (Grondal), Kergrist (Kerdourc'h), Treffrîn
- 76-44 **Musique de chants bretons** (101 it.)
- 77-1 **Chants et récits de Bretagne** (23 it.)
- 77-2 **Musique et chants bretons** (200 it.)
- 77-4 **Musique et chants bretons** (128 it.)
- 77-6 **Musique et chants de Bretagne** (422 it.), Don de D Laurent et Jude Le Paboul

#### Collection Louissette Radioyès

*A noter que cette collection a commencé à voir le jour avec l'édition de deux tomes du remarquable travail de Louissette Radioyès. A noter également que l'ensemble de la collecte a été déposée au Groupement culturel breton des Pays de Vilaine.*

- 62-47 (118 it.) août et sept 1962 à Ruffiac (La rivière, la ville Robert), St Congard (La Garenne, le bout du pont)
- 64-1 (190 it.) été 1963 : St Congard (Bourg, Carhon), Rochefort en Terre, St-Martin (Crèlier, La dondelaie), Ruffiac (La rivière, la Hiernais)
- 64-20 (29 it.)
- 65-7 (58 it.) St Congard (Le bout du Pont, le Pâtro), St-Martin (Le Val)
- 65-31 (4 it.) Ploërmel
- 65-77 (15 it.) St-Laurent sur Oust 8/1965
- 66-21 (3 it.) St-Martin (Le Val), 29/12/66
- 67-2 (27 it.) 8 et 12/1966, Ruffiac, St-Congard
- 67-26 (47 it.) 3 et 4/1967, St-Martin, Ruffiac
- 67-57 (149 it.) 7 et 8/1967, St Congard, St-Martin, Limerzel, Ruffiac
- 68-4 (28 it.) 12/1967, Ruffiac, St-Martin, Campénéac
- 68-39 (23 it.) Pâques 1968, St Congard
- 68-44 (98 it.) St-Martin, St-Laurent, St Congard, Ruffiac
- 70-49 (73 it.)

#### R-Y. Creston

- 51-11 **Serignac** 14/9/49 (29 it.)
- 53-2 **Langueux** 1952 (21 it.) Bernard Gausson
- 59-7 **Chants bretons** (29 it.) Ile de Sein

#### JP Gestin - Fr Lablance-Gestin

- 64-16 **Ouessant** (45 it.)
- 65-10 **Ouessant, Carnac** (10 it.)
- 65-50 **Locronan** (2 it.) Juillet 1965, La troménie
- 67-36 **Penmarc'h** (22 it.) Pardon ND de la Joie, 15/8/66 et Concours du Bleun-Brug, Sizun, 28/8/1966
- 67-37 **Plougastel-Daoulas** (4 it.) Cérémonie des Breuriez (Confrérie des morts), Toussaint 1966
- 69-10 **Basse-Bretagne** (70 it.)
- 70-16 **Guerlesquin** (35 it.) enregistrements de jeux

#### M. Brandily

- 66-17 **Athis-Mons** (43 it.) festival celtic, le 1<sup>er</sup> mai 1966
- 66-31 **Quimper, Brest** (61 it.) Concours des cornemuses 1966

#### Dr Tricoire

*A noter que cette collection est aussi consultable à Dastum, du fait que le Dr Tricoire avait donné son accord pour que les ATP en fasse une copie.*

- 66-37 **Chateaubriant** (261 it.) Rondes, chants et marches

#### Francine Lancelot

*A noter également quelques documents consultables à Dastum*

- 74-16 **Ethnomusicologie en Loire-Atlantique** (40 it.) - Mission CNRS-ATP mai 1974
- 74-30 **Ethnomus en Loire-Atlantique** (60 it.) mai-juin 1974
- 76-1 **Musique et chants en Haute-Bretagne** (73 it.) 2, 5 et 9/1975

#### A. de Felice

- 63-5 **Formules chantées de contes** (2 it.) 1962
- 65-9 **Plussulien** (6 it.) 1965, Contes de Joséphine Bihan
- 65-36 **Plussulien** (Kerzelaven) (102 it.) Contes enregistrés en 1962 et 63

#### Tran Quang Hai

- 70-22 **Musique bretonne** (39 it.)
- 70-28 **Kan ha diskan par les sœurs Goadec** (17 it.) au folk-club Le Bourdon
- 71-10 **Musiques bretonnes. Côtes du Nord** (70 it.) Fév. 1971

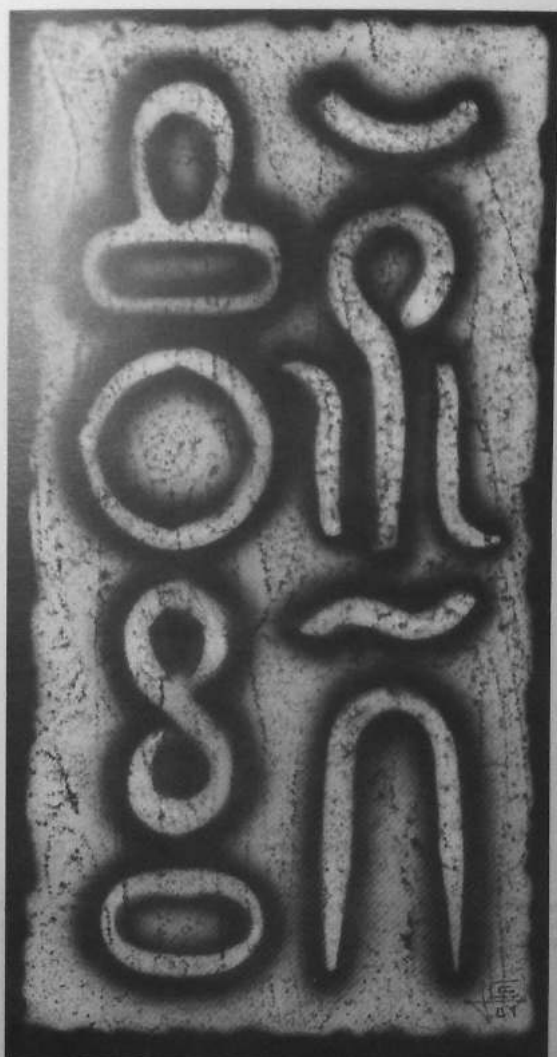
#### Divers

- 48-1 **Morbihan** (6 it.) RTE, 1/2 h. agricole, Sonneurs : Le Guennec, Le Carff
- 52-2 **Airs de Bombarde et binioù** (9 it.) enreg. labo ATP: Le Grumelec
- 64-19 **Le Rusquet, Lannion** (4 it.) Bataille au fléau, 20/10/63, enreg. Le Mercier
- 65-43 (47 it.) enregist. Claudine Mazéas de Mmes Juguet et Broussot (Pays Pourlet) en 1957
- 65-63 **Ile de Groix** (22 it.) enreg. R. Braibant, 8/1965
- 68-53 (33 it.) Illustration sonore de l'expo ATP sur la Bretagne, en 1951
- 69-34 **Trégor** (33 it.) Littérature orale, Mission ATP juillet 1969, ML. Ténèze
- 69-53 (35 it.) Phonogramme concernant les enregistrements sur cylindres faits par le Dr Azoulay en 1900 et déposés au Musée de l'Homme
- 71-2 **Chansons de Haute-Bretagne** (8 it.) par Louis Blanchard, enreg. en studio ATP
- 76-6 **Fest noz : musique et chants bretons** (10 it.) enreg. Patrick Prado et François Pain
- 80-12 **Chants et contes bretons** (43 it.) enreg. G. Massignon
- 84-17 **Fables, chants narratifs, contes** (534 it.) Colloque, don de France Culture

#### Notes

<sup>10</sup> Voir le refus de signature par la France (Gouvernements de Gauche et de Droites confondus.) de la Charte européenne pour la défense des langues et cultures minoritaires. Voir les avenants à la Charte internationale des Droits de l'enfant où les seules restrictions portent sur les droits aux cultures minoritaires.

Faint, illegible text from the reverse side of the page, appearing as bleed-through from the other side of the paper.



Dessin de Jean-Claude CHARBONEL (2001)



Publié avec le soutien

- du Conseil Régional de Bretagne
- du Conseil Général des Côtes d'Armor
- de la commune de Loudéac

Dépôt légal :  
ISBN 2-9517256-1



Achévé d'imprimer le 26 février 2002  
par l'Imprimerie du Centre - Loudéac - 02.96.28.94.48

© Cercle Celtique Kreiz Breiz - Loudéac

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.



