

NOTES SUR LES MELODIES POPULAIRES DE HAUTE-BRETAGNE

La musique populaire de Haute-Bretagne est moins réputée que celle de la Basse-Bretagne. Elle n'en a pas la puissante originalité, puisqu'elle ne diffère pas essentiellement de la musique folklorique des autres provinces de langue française, dont elle est, en somme, une variété.

Et, dans la préface des *Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne*, le compositeur et musicologue Bourgault-Ducoudray (1840-1910) s'exprimait ainsi : « Le gallot est un patois, le breton une langue. Les mélodies que j'ai recueillies dans les pays de patois, tels que l'Ille-et-Vilaine et la partie orientale des Côtes-du-Nord, n'ont pas le caractère d'une race pure. Il en est de charmantes, mais elles accusent un mélange d'inspiration bretonne et d'inspiration française. Ce sont des mélodies *demi-sang* ». Et Bourgault-Ducoudray, qui écrivit pour les chansons de Basse-Bretagne les accompagnements prestigieux que l'on connaît, ne crut pas devoir consacrer son talent à l'harmonisation des airs du pays gallot.

Il en est résulté une sorte de préjugé défavorable à l'encontre du folklore musical de la Haute-Bretagne.

Pourtant, près d'un demi-siècle plus tard, un bon juge en la matière, Julien Tiersot, qui fut bibliothécaire du Conservatoire de Paris et rédigea le chapitre concernant la Chanson populaire dans la volumineuse *Encyclopédie de la Musique* d'Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie (deuxième partie du cinquième volume, paru vers 1930) s'exprimait ainsi : « La Bretagne a pu être considérée à bon droit comme le Conservatoire de la chanson populaire. En Haute-Bretagne et dans les cantons les plus reculés où la langue française est répandue, le répertoire est le plus riche et le plus purement conservé qu'il y ait dans toute la France. En Basse-Bretagne les traditions celtiques se sont maintenues avec une fidélité surprenante, et

les chansons en langue bretonne sont du plus haut style et du plus grand caractère... etc. »

Aussi ne nous a-t-il pas paru inutile de consacrer quelques pages à la chanson populaire de Haute-Bretagne, en nous cantonnant dans l'étude de ses mélodies et en laissant de côté les paroles.

I

LES PRINCIPAUX RECUEILS DE MÉLODIES POPULAIRES DE HAUTE-BRETAGNE

Ce sont surtout les volumes de chansons recueillies au XIX^e siècle, et dans le premier tiers du XX^e siècle qui sont importants au point de vue de l'histoire du folklore de Haute-Bretagne, car la radio n'avait pas encore pénétré dans les campagnes bretonnes, y répandant les productions de chanteurs de charme de Paris, de Londres ou de New-York, lesquelles tendent à remplacer les chansons du terroir ou tout au moins exercent sur elles une influence déformante.

Sans parler des airs publiés de-ci de-là dans certaines revues comme par exemple, au XIX^e siècle, « *Mélusine* », nous signalerons ici seulement les principaux recueils de chansons populaires, qui malheureusement sont, pour la plupart, surtout les plus anciens, épuisés en librairie, et, par suite, fort difficiles à obtenir.

Le premier en date — sauf erreur de notre part — est dû à Lucien Decombe (1834-1906), qui fut aussi l'historien du théâtre de Rennes. En 1884, il publiait son volume de *Chansons populaires d'Ille-et-Vilaine* lequel contenait cent trente chansons, avec en appendice soixante-dix airs qu'il avait recueillis lui-même sous la dictée, nous dit-il dans sa Préface.

Puis nous rencontrons les ouvrages d'Adolphe Orain (1834-1918), né à Rennes et employé à la Préfecture d'Ille-et-Vilaine, auteur de nombreuses études folkloriques : le *Glossaire des patois d'Ille-et-Vilaine* (1886), le *Folklore d'Ille-et-Vilaine* (1897-1898), *Contes du pays Gallo* (1904), *Géographie pittoresque d'Ille-et-Vilaine* (en collaboration avec Ernest Rivière), etc.¹

En ce qui concerne les chansons populaires, on lui doit d'abord la totalité de celles parues en 1887 dans le tome V du *Recueil de Chansons populaires* publié à Paris par E. Rolland.

(1) Voir Yves-Marie Rudel, *Panorama de la Littérature bretonne*, p. 124.

D'autre part il donnait dans les *Annales de Bretagne* (1900-1901, tome XVI) treize airs de chansons de Haute-Bretagne.

Et surtout, en 1902, il publiait à Rennes, chez Caillère, son volume de *Chansons populaires de Haute-Bretagne*, dans lequel il insérait du reste la plupart de celles antérieurement données par lui, en en ajoutant un grand nombre. On y trouve environ cent quinze chansons pour soixante-dix desquelles les airs ont été notés. Pour la partie musicale, Adolphe Orain s'était fait assister de son ami, le Commandant Legrand — décédé comme lieutenant-colonel à Montbrison en 1894 — lequel avait noté les airs.

C'est dans ce recueil que l'on trouve la fameuse chanson d'*Anne de Bretagne, duchesse en sabots*, entendue par hasard par Orain en juin 1880, dans les bois qui entourent les ruines de l'Abbaye de Saint-Sulpice-la-Forêt.

Bien que l'ouvrage n'ait paru qu'en 1902, les airs avaient été recueillis antérieurement — avant le décès du Commandant Legrand — certains même avant 1870. Il est à noter que Bourgault-Ducoudray, étant de passage à Rennes et ayant appris que Orain possédait des chansons bretonnes inédites, vint chez lui et resta jusqu'à minuit à copier des mélodies qu'il trouva charmantes.

Nous n'étudierons pas les chansons publiées par l'historien Arthur de la Borderie dans la *Revue de Bretagne, Vendée, Anjou* (1894, 2^e semestre, p. 151, 241, 321 ; 1895, 1^{er} sem., p. 32, 134, et 1897, 2^e sem., p. 166) car, sauf une exception,² les airs n'en sont pas donnés. Pour la même raison, nous ne parlerons pas du *Cahier de chansons populaires* publié par Esquieu (1907, Brest, A. Kaiere).

Au contraire, l'étude parue dans les *Annales de Bretagne* de 1935 sous le titre : *Le mariage dans la région de Merdrignac, Coutumes, danses, rites, chansons*, sous la signature de Ronan de Kermené, contient trente airs du plus haut intérêt. Decombe et Orain avaient surtout prospecté les campagnes d'Ille-et-Vilaine, tandis que Ronan de Kermené faisait connaître des mélodies en usage dans une partie des Côtes-du-Nord, pas très éloignée de l'ancienne limite des parlers bas-bretons et gallots. Et nous arrivons maintenant à deux ouvrages très importants et d'une grande valeur :

Tout d'abord les *Chansons et Danses Populaires de Haute-Bretagne* de Jean Choleau et Marie Drouard (1938, Vitry, Editions Unvaniez Arvor). Jean Choleau, né en 1879 à Vitry,

(2) « La noce du papillon », op. cit., 1895, 1^{er} semestre, p. 40.

décédé en 1965 et qui fut président de la *Fédération régionaliste de Bretagne*, et créateur de *Unvaniez Arvor*, est bien connu pour ses nombreuses études régionales et ses études linguistiques relatives aux patois gallots. Mme Marie Drouart, excellente folkloriste et musicienne distinguée, s'était occupée de la partie musicale du travail.

Ce recueil, bien que publié seulement en 1938, contient beaucoup de chansons recueillies bien antérieurement, certaines en 1906, date à laquelle Jean Choleau commença sa collecte. Chacune d'elles est accompagnée de notes critiques indiquant le nom du chanteur, le lieu où elle fut entendue, ainsi que des références aux chansons analogues existant en Basse-Bretagne, dans les provinces de langue française, ou même de l'étranger. Un assez grand nombre provient des Côtes-du-Nord, particulièrement de la région de Lamballe. Le volume contient trente-cinq airs.

En 1953, Jean Choleau publia un autre recueil, également fort intéressant : *Les Costumes et chants populaires de Haute-Bretagne* (Vitré, Ed. Unvaniez Arvor).

II

L'ORIGINE DES MÉLODIES

Ici on est obligé de reconnaître que le problème est en grande partie insoluble. En effet il n'y a pas, le plus souvent, de lien permanent entre l'air et les paroles d'une chanson. Comme le disait très justement Bourgault-Ducoudray, dans sa leçon d'ouverture de la quatrième année de son Cours d'Histoire de la Musique au Conservatoire de Paris (1881). « Quand le poète est incapable de tirer un air de son propre fonds, il s'inspire, en écrivant, d'un rythme connu. Plus souvent, s'il ne crée pas l'air de toutes pièces, il emprunte certaines formes mélodiques déjà en circulation, et il les rajeunit en leur donnant une disposition et un arrangement nouveaux... Ainsi s'explique-t-on que l'on trouve quelquefois vingt mélodies qui, sans être identiques, ont cependant toutes un air de famille, parce qu'elles procèdent d'un type commun. »³

Et le même air peut servir à plusieurs chansons différentes et vice versa. De plus, la mélodie d'une chanson peut avoir été

(3) Cité par Decombe dans sa préface, p. XIV.

composée très loin du pays où elle a été recueillie. Comme le disait très justement Decombe dans sa préface (p. X) :

« Si l'on peut assigner d'une façon certaine le lieu d'origine d'une chanson qui rapporte un fait historique, un événement local, il n'en est pas de même pour les chansons d'amour, pour celles qui se rattachent aux diverses phases de l'existence, telles que le baptême, le mariage, la mort, pour les chansons du soldat ou du marin, — pour les chants badins ou bachiques. »

« Les chants populaires ont passé d'abord d'une province à l'autre avec le marchand ambulant et le porte-balle — *le mercelot*, comme on l'appelle dans nos chansons — avec le joyeux compagnon faisant son tour de France, avec le soldat changeant de garnison. Puis nos marins ont à leur tour emporté les poésies et les mélodies de leur village natal sur tous les points du globe. Je citerai quelques curieux exemples de ces migrations de la chanson populaire. »

Et l'auteur donne notamment en exemple la chanson par lui publiée du cantonnier et de la grande dame : « Il était un cantonnier... ». Seulement, dans la version recueillie à Saint-Briac, la scène se passe « sur la route de Plancoët », tandis que dans la version normande, elle a lieu « sur la route de Louviers ». Decombe cite également la chanson de Jean Renaud, qui se trouve un peu partout en France, et même à l'étranger : Suisse, Piémont, Catalogne, Portugal. Il en indique même qui sont passées en Amérique.

Il aurait pu mentionner aussi la *Chanson d'Anne de Bretagne* dont l'air ressemble beaucoup à celui de la chanson lorraine : « *En passant par la Lorraine* » dont Louis Ganne a fait le thème de sa fameuse *Marche Lorraine*.⁴

On le voit, les chansons passent d'un pays à l'autre. Et J. Bugeaud, écrivait fort justement, quand il publia des chansons du Poitou, de la Saintonge, de l'Aunis et de l'Angoumois :

« La chanson, fille ailée de l'esprit, va vite ; un fleuve, une colline, un changement de langage, de langue même, ne sauraient entraver son essor. A peine éclos, elle vole de voix en voix par tous les pays, cherchant les hommes dont elle allégera le travail, dissipera l'ennui, charmera le cœur et égayera l'esprit. Elle est à la fois partout, en France, en Grèce, en Italie, en Egypte ; elle revêt tous les idiomes ; elle s'accomode à tous les esprits, et, quelque vieille qu'elle soit, elle rajeunit chaque

(4) Cf. Camille Le Mercier d'Erm, *La Chanson des siècles bretons*.

matin, en se façonnant à la mode du temps ; mais elle conserve quand même, sous ses vêtements nouveaux, un doux parfum d'antiquaille... »⁵.

Dans cette citation on trouve l'esquisse d'une observation très importante faite ultérieurement par le Médecin-Général Laurent⁶, à savoir que le caractère ethnique d'une chanson proviendrait moins de son lieu d'origine que des altérations que les habitants du pays lui font subir au cours de sa transmission orale, conformément à leurs goûts et à leurs tendances.

Notons aussi que la différence de langage, sans empêcher de façon absolue le passage d'une chanson d'un pays à l'autre, constitue néanmoins un obstacle non négligeable ; ce qui explique que les chansons de Basse-Bretagne ont, beaucoup moins que celles de Haute-Bretagne, subi l'influence de celles des autres provinces de France.

III

CARACTÈRES DES MÉLODIES DE HAUTE-BRETAGNE

Nous n'insisterons pas beaucoup sur leurs rythmes. On y trouve très souvent, à vrai dire, ce qu'on appelle des « rythmes irréguliers », mélanges de membres de phrases musicales composées d'un nombre variable, et en apparence irrégulier, de mesures, ce qui est une des caractéristiques des chansons populaires. Il ne faut, d'ailleurs, pas confondre ces rythmes irréguliers comme on l'a fait souvent, avec la simple absence de carrure (la carrure consiste dans l'emploi exclusif de membres de phrases de 4, 8 ou 16 mesures), laquelle se rencontre dans la musique la plus classique. On peut avoir des rythmes très réguliers avec des membres de 3, 6, 12 mesures, à condition que la symétrie soit observée⁷. Les chansons de Haute-Bretagne présentent très fréquemment des mélanges libres de membres de phrases inégaux ; mais, en revanche on n'y rencontre guère les mesures à cinq temps que l'on trouve quelquefois dans celles de Basse-Bretagne.

Passons à la question des modes. La musique savante du XVIII^e siècle, et généralement celle du XIX^e siècle, n'utilisait

(5) Cité par Decombe à la page X de sa préface.

(6) Cf. l'article du Dr Laurent dans la *Nouvelle Revue de Bretagne*, 1950, p. 201.

(7) Cf. Emile Durand, *Traité de Composition Musicale*, pp. 44 et ss.

que deux modes : le majeur et le mineur dit moderne, caractérisé par l'altération du septième degré quand celui-ci se présentait (exemple : le sol dièse de la gamme de la mineur). Au contraire les mélodies populaires de la Basse-Bretagne utilisent d'autres échelles modales diatoniques auxquelles on a donné les noms des modes de la musique grecque ancienne avec lesquels ils ont certaines analogies apparentes. Nous en avons donné la nomenclature dans nos études sur les airs du Barzaz-Breiz et sur les œuvres de Bourgault-Ducoudray.⁸ Et l'on en trouvera l'étude détaillée dans les *Quinze Modes de la Musique Bretonne* de Maurice Duhamel.

Les mélodies populaires d'autres pays en font également usage, de même que la musique savante du XX^e siècle ; mais leur emploi est particulièrement fréquent dans la musique populaire de Basse-Bretagne et d'Irlande.⁹ Il est nettement plus rare dans les chansons françaises, à l'exception de l'hypodorien, gamme mineure avec le septième degré non altéré (par exemple, gamme de la mineur avec sol naturel,) qu'on appelle aussi mode mineur ancien, car le mineur moderne est relativement récent. Il est à noter que beaucoup d'airs en mineur, même dans la musique classique, ne font pas usage du septième degré, soit qu'ils ne montent pas plus haut que le cinquième ou le sixième, soit qu'ils ne descendent pas au-dessous de la tonique (on a alors les cadences finales si la, mi la, do la), ; dans ce cas on ne peut pas dire qu'ils sont en mineur ancien ou moderne : ils sont tout simplement... en mineur.

Comme les mélodies populaires françaises en général, celles de Haute-Bretagne sont la plupart du temps en majeur ou en mineur, quelquefois avec le septième degré altéré (mineur moderne), souvent sans le septième degré ; mais on rencontre un certain nombre d'airs en hypodorien bien caractérisé (la mineur avec sol naturel, ré mineur avec do naturel etc.), quoique moins fréquemment qu'en Basse-Bretagne.

L'usage des autres modes diatoniques est beaucoup plus rare. C'est ainsi que l'on rencontre très peu d'exemples du premier mode du plain-chant (gamme de ré sans dièse ni bémol) dont Maurice Duhamel avait trouvé quarante exemples sur

(8) Cf. H. Corbes, *Les Airs du Barzaz Breiz, Mémoires de la Société d'Emulation des Côtes-du-Nord*, tome LXVIII, 1936 ; et : *Bourgault-Ducoudray et le folk-lore musical breton*, id., tome LXXIII, 1942.

(9) La musique populaire du Pays de Galles, très remaniée par les harpistes du XVIII^e siècle, a une allure plus classique, sauf en ce qui concerne les mélodies transmises par seule tradition orale jusqu'au milieu ou à la fin du XIX^e siècle. Le folklore musical écossais conserve des exemples d'emploi de la gamme pentatone : fa sol la do ré.

cing cent quarante-trois mélodies populaires recueillies par lui en Basse-Bretagne. On trouve sporadiquement des airs basés sur le huitième mode du plain-chant — échelle sol-sol sans dièses ni bémols avec comme notes-pivot sol et do au lieu de sol-ré.

Mais ce qui donne à une mélodie sa saveur particulière, son parfum de terroir, ce n'est pas seulement la nature ou le nombre des mesures composant les divers membres de phrases musicales et leur agencement, ou les échelles modales employées ; ce sont aussi le rythme lui-même et les inflexions mélodiques qui peuvent varier considérablement bien qu'on utilise un même nombre de mesures de même nature et une échelle modale identique, le majeur par exemple ou le mineur moderne. Et il est ici à peu près impossible de donner des explications, des définitions ou des classifications précises. L'expression d'une mélodie, son pouvoir évocateur, se sentent et se laissent malaisément enfermer dans des formules. Et, qu'elles soient en majeur ou en mineur, les mélodies de Basse-Bretagne ont très souvent un air de famille.

Celles de Haute-Bretagne présentent souvent une grande analogie avec celles des autres provinces de langue française, mais il en est qui rappellent nettement celles de Basse-Bretagne par leur caractère et l'impression produite. Et Decombe écrivait avec raison :

« En faisant quelques excursions dans le département d'Ille-et-Vilaine, j'ai souvent été frappé par l'originalité de ces chants que j'entendais quelquefois le soir, répétés par les jeunes « pâ-tours » reconduisant leurs vaches à l'étable ; — par le rythme si franchement accusé de ces rondes enfantines dansées dans l'aire de la ferme ou dans la cour de l'école du village ; — par la mélodie naïve et quelquefois mélancolique de ses plaintes qui empruntent quelque chose de sauvage et de caractéristique aux falaises et aux grèves de nos côtes. »¹⁰

Nous ajouterons que cette parenté avec les airs de Basse-Bretagne nous a paru — mais c'est peut-être une simple impression subjective — plus forte dans certaines mélodies publiées par Ronan de Kermené, recueillies dans le Sud du département des Côtes-du-Nord, ou dans quelques-unes de celles entendues par Choleau à Lamballe, que dans les chansons notées en

(10) Préface des *Chants populaires d'Ille-et-Vilaine*, p. VIII.

Ille-et-Vilaine. La plus grande proximité de la Basse-Bretagne y serait vraisemblablement pour quelque chose. ¹¹

Et pour conclure nous émettrons le vœu qu'une plus large place soit faite dans les fêtes bretonnes au folklore musical de Haute-Bretagne. ¹²

H. CORBES.

(11) Rappelons que le domaine du binion et de la bombarde s'étendait jusque dans la région de Moncontour.

(12) On y entend souvent l'air si entraînant des *Gars de Locminé*. Il ne serait pas difficile d'en trouver d'autres dignes d'intérêt.