

Le compositeur Adolphe Piriou et la Bretagne

Adolphe-Louis Piriou (1878-1964) appartient à la génération de Paul Le Flem (1881-1984), Paul Ladmirault (1877-1944) et de Jean Cras (1879-1932). Comme eux, il a puisé une partie de son inspiration dans son pays natal et œuvré à la reconnaissance et au développement de l'expression identitaire dans le domaine artistique. Lui rendre hommage en terre finistérienne s'impose d'autant plus que ce Morlaisien de naissance a tissé des liens affectifs forts avec la région de Pont-Aven où ses parents, habitués de l'hôtel Julia et de la pension Gloanec, acquièrent, en 1908, une propriété, Park-ann-Dero¹. Adolphe Piriou y séjourna régulièrement², attiré tant par le cadre de vie que par la présence d'un milieu artistique éclectique où se côtoyaient des musiciens aussi divers que Théodore Botrel³ et le violoniste Jules Boucherit (1877-1962), professeur au Conservatoire de Paris, morlaisien comme lui et ami de longue date⁴, à qui il dédia, en 1911, sa *Sonate pour violon et piano*. Peut-être est-ce sous l'influence des peintres qu'il fréquentait qu'il ressentit le besoin de peindre à sa manière l'Aven mythique. Ainsi vit le jour entre 1912 et 1915 une œuvre intitulée *Au cours de l'Aven*, constituée d'une succession de cinq tableaux : 1 - *Pont-Aven*, piano (1912) ; 2 - *La baie du Hénant au crépus-*

¹ Ils possédaient auparavant une propriété, La Roche, à Primel, près de Plougasnou.

² Il dut se résoudre à se séparer de cette maison en 1931, suite à la mort de sa mère et de sa plus jeune sœur Madeleine.

³ Après avoir créé la Fête des Ajoncs d'or en 1905, Botrel se lança cette même année 1908 dans la construction de sa villa.

⁴ Ses obligations musicales, sa carrière de soliste international l'éloignaient trop souvent à son gré de Pont-Aven. Il s'en plaint à Piriou dans une lettre du 1^{er} août 1910, révélatrice des liens tissés entre les deux familles : «Je t'envie un peu car le beau pays où nous sommes ne peut me faire oublier Pont-Aven ni la Bretagne ! Il m'était cette année difficile de m'arranger autrement mais je crois bien qu'une autre fois j'enverrai tout au diable pour aller retrouver mes vieilles habitudes de Breton. [...] Je ne songe pas sans tristesse à mon jardin et cela me navre d'être forcé d'abandonner Pont-Aven à contretemps. Ton père a l'amabilité de s'occuper de mes malheureuses plantations mais le pays manque de jardiniers.» Cette lettre, comme toutes les autres citées dans cet article, provient du fonds familial Piriou/Pellecer. Je remercie vivement François Pellecer, petit-fils du compositeur, de m'avoir adressé en photocopie cette précieuse correspondance.

cule, chœur à quatre voix de femmes et piano (1912) ; 3 - *Le petit port de Rosbraz au matin*, chœur à quatre voix d'hommes avec piano et ténor solo (1913) ; 4 - *L'anse de Men-Route et le vieux château de Poulgwen* (1913-1915) ; 5 - *Port-Manech, la mer !* (inachevé, 1915). Adolphe Piriou introduit chacun de ces tableaux par un texte posant le cadre comme l'atmosphère et, par là-même, inscrit l'œuvre dans la tradition du poème symphonique. *Au cours de l'Aven* devait prendre place dans un ensemble plus vaste dont il aurait constitué la première partie : *Cornouailles*, grande fresque musicale pour soli, chœur et orchestre, prévue avec une seconde partie intitulée *Pilleurs d'épaves* et une troisième *Devant l'océan en fête*. Le projet fut par la suite abandonné mais il est révélateur de la place occupée par la Bretagne dans ses sources d'inspiration.

Une trajectoire délibérée

Adolphe Piriou avait failli suivre les traces de son père, Adolphe-Victor Piriou, un pharmacien de Marine, installé à Morlaix au moment de sa naissance. Ce bourgeois cultivé, fervent républicain, excellent photographe⁵, était aussi un mélomane et sa femme, née (comme lui) à Brest, dans une famille aux origines écossaises, enseignait le piano. Adolphe-Louis⁶ leur doit son goût pour la musique : il choisit d'en faire son métier, après avoir renoncé à poursuivre ses études de pharmacie. Violoniste, compositeur, organisateur de concerts, telle sera sa vie⁷.

À l'issue d'un premier séjour parisien, il suit, en 1902, à Toulouse, Bernard Croce-Spinelli, nommé directeur du conservatoire. Cette installation est déterminante pour son avenir : il y rencontre le compositeur Aymé Kunc qui vient d'obtenir le Prix de Rome et l'initie à la composition, s'éprend de sa sœur Cécile, une excellente pianiste qu'il épousera en 1907,

⁵ Deux expositions lui ont été consacrées. L'une à Nizon : *Il y a un siècle et plus, ici en Finistère : le photographe artiste Adolphe-Victor Piriou*, musée du Carré Long, Nizon, 1998. L'autre (collective) au musée du Faouët : *La photographie en Bretagne à la Belle Époque*, Le Faouët, 2006. Cf. BERTHOLOM (Gérard) et JEANNEAU (Corinne), *Photographes au XIX^e siècle : les nouveaux imagiers de la Bretagne*, Coop-Breizh, 2006.

⁶ Nous désignons ici le compositeur par ses deux prénoms pour bien le différencier de son père mais exception faite de ce paragraphe et de l'appellation initiale, il est tout simplement mentionné sous le nom d'Adolphe Piriou ou de Piriou.

⁷ Nous nous contentons de rappeler ici les grandes étapes de sa carrière de musicien et renvoyons pour plus amples renseignements aux remarquables articles rédigés par son petit-fils, François Pellecer. Cf. PELLECECER, François, «Adolphe Louis Piriou (1878-1964), compositeur et violoniste», *Résonances*, revue trimestrielle de l'Arcodam Bretagne, n° 53, janvier-février-mars 2000, p. 1-12 ; *idem*, «Adolphe Piriou (1878-1964)», <http://www.musimem.com/piriou.htm>

fait la connaissance de Florent Schmitt avec qui il se lie d'amitié⁸ et du violoniste belge Joseph Debroux (1866-1929) dont il devient à Paris, à partir de 1905, l'élève, avant d'être beaucoup plus tard celui de Lucien Capet, fondateur du célèbre quatuor portant son nom. Lors de ce second séjour parisien, il bénéficie, pour l'harmonie, de l'enseignement de son futur beau-frère, l'organiste Pierre Kunc, mais ce n'est qu'en 1915 qu'il reçoit, grâce à la pianiste Blanche Selva, ses premières leçons (par correspondance) de contrepoint et de composition d'Auguste Serieux⁹. Les années 1905-1907 sont pour lui l'occasion de parfaire sa culture musicale en s'imprégnant de toutes les musiques à l'affiche, qu'elles soient germaniques, russes ou françaises et de fréquenter les salons de la capitale où il côtoie de nombreux artistes. De retour à Toulouse (1907), il déploie une intense activité d'enseignant, de critique et d'instrumentiste, animant avec sa femme, elle-même professeur de piano, maintes séances musicales¹⁰ avant de fonder, en 1922, l'Association privée de musique de chambre, devenue en 1923 l'Association de musique de chambre instrumentale et vocale qui rayonnera dans tout le Sud-Ouest.

La pratique instrumentale n'est pourtant pas pour Adolphe Piriou une fin en soi. Composer est devenu, au fil des années, le but de sa vie et c'est pour développer cette activité qu'il s'installe définitivement à Paris en 1928. Les postes qu'il y occupe le placent au cœur de l'action musicale et l'amènent à côtoyer les musiciens les plus en vue. Entré comme second violon dans l'orchestre des Concerts Poulet, il en devient, en 1930, le secrétaire général. Esprit curieux, ouvert, il s'intéresse aux nouvelles possibilités offertes à l'orchestre par le disque et le cinéma après avoir dès 1925 pris, personnellement, contact avec Abel Gance. En 1932, Piriou crée avec l'éditeur de musique Francis Salabert les concerts du même nom, destinés à promouvoir la jeune musique française et espagnole, avant d'entrer à la radiodiffusion française. Pendant vingt ans (1936-1956), il s'occupera de programmation, de réglage d'émissions musicales et de la mise en valeur, sur les ondes, de la musique française.

En abandonnant, en 1930, sa carrière de violoniste, Adolphe Piriou souhaitait dégager du temps pour la composition. Il n'était pas un homme du sérail et savait la tâche d'autant plus ardue. Le prix Trémont de l'Institut qu'il reçoit en juin 1930 pour l'ensemble de son œuvre constitue donc une première forme de reconnaissance, voire de consécration. Il l'obtiendra à nouveau en 1933 et en 1948 avant d'être distingué en 1952 par le prix Jacques Durand de l'Académie des beaux-arts pour sa symphonie lyrique

⁸ Il l'introduira dans les cénacles parisiens.

⁹ Pour autant, il ne peut être considéré comme un élève de la *Schola Cantorum*.

¹⁰ Un Quatuor Piriou fut même constitué.

et chorégraphique en quatre parties pour récitant, soli, chœurs et orchestre, *Dionysos et la mer* (op. 64).

À partir des années 20, sa musique est régulièrement jouée tant à Toulouse qu'à Paris, à la Société de musique indépendante (SMI) dont il est membre depuis 1910, aux Concerts Lamoureux et Colonne où fut, entre autres, donnée en 1921 la version orchestrale de *Au pied d'un vieux calvaire*, sous la direction de Gabriel Pierné. Dans les années 30, il est à l'affiche des concerts du Triptyque, du Quatuor Loewenguth, de la Société nationale de musique (SNM) dont il devient membre en 1930 avant d'entrer, quelque temps plus tard, au comité directeur. Les orchestres de la radio eurent aussi l'occasion de faire entendre sa musique, notamment sous la baguette de son compatriote et ami, Eugène Bigot, Rennais de naissance. Il travaillait, en étroite liaison avec ce dernier, à une nouvelle orchestration de sa symphonie celtique, *Par les landes fleuries*, lorsque la mort l'emporta en 1964, à l'âge de 85 ans.

L'engagement identitaire

Les obligations professionnelles et familiales d'Adolphe Piriou l'ont, certes, retenu physiquement loin de la Bretagne mais les liens affectifs tissés avec son pays natal étaient forts et régulièrement réactivés. «Ma Bretagne... ma douce aimée», dédicace figurant en tête de *La Charlézenn* (1939-1947), légende lyrique pour soli, chœur et orchestre d'après les *Vieilles histoires bretonnes* d'Anatole Le Braz, est de ce point de vue très significative. Le développement de son activité compositionnelle au début des années 1910 le conduit à approfondir sa réflexion sur la question identitaire, à se rapprocher des créateurs, voire des mouvements bretons, sans pour autant être un militant actif.

Au printemps 1914, il fait, en effet, part à Louis Vuillemin de son désir d'adhérer à l'Association des compositeurs bretons (A. C. B.) dont celui-ci est le président. Fondée en février 1912, au lendemain de la première représentation à Paris de *La Lépreuse* de Lazzari qui avait abondamment puisé dans le fonds populaire breton, cette association est l'œuvre de musiciens bretons installés dans la capitale (Paul Le Flem, Paul Ladmirault, Maurice Duhamel, Paul Martineau, Louis Vuillemin) qui s'estimaient dépossédés de leur patrimoine. Leur but ? «Créer un mouvement autonome de musique bretonne, comparable, s'il est possible, aux mouvements musicaux russe ou espagnol contemporains, si brillants, si intéressants, et grouper les quelques musiciens bretons qui font œuvre nationale¹¹. » Adolphe Piriou adhère à l'A. C. B. en mai 1914 et la réponse de

¹¹ Lettre de Ladmirault du 2 février 1913 au directeur de *Breiz Dishual*.

Paul Le Flem, trésorier de l'association, à l'envoi de sa cotisation est l'occasion de mesurer l'estime dont jouit déjà Adolphe Piriou en tant que compositeur auprès de ses confrères et compatriotes : « Nous sommes très heureux que notre appel ait été entendu de vous et nous nous réjouissons de compter parmi nos membres votre nom. Votre fine musicalité nous était connue bien avant que vous ne soyez des nôtres et nous tenions, les uns et les autres, à vous voir marcher avec nous pour le mouvement breton que nous avons entrepris¹². » Le 12 mai 1914, coïncidence ou non, ses *Heures d'été*, quatre poèmes d'Albert Samain (*Au jardin de l'infante*)¹³, sont données au *Concert de musique celtique* organisé par cette A. C. B. à l'École des Hautes Études, avec pour interprètes Lucy Vuillemin, chant, et le tout jeune compositeur Paul Martineau au piano. Au même programme figuraient des œuvres de Maurice Duhamel (*Esquisses bretonnes* pour piano), de Paul Ladmirault (*Chant funèbre*, extrait de son opéra *Myrdhyn*) et de Paul Martineau (*Petite suite sur des airs populaires nantais*).

L'A. C. B. ne jouera un rôle actif que pendant quelques années car, comme le précise Paul Le Flem dans une lettre de 1922 à Piriou, « aucun de nous n'a le temps de s'en occuper. La vie est trop dure et toute préoccupation désintéressée est à peu près impossible en ce moment à Paris. Les mécènes sont avarés et le public est tristement bête et indifférent¹⁴. » L'association a du moins resserré les liens, créé une sorte de communauté d'esprit dont témoigne, d'ailleurs, la correspondance échangée par Piriou avec Ropartz, Le Flem, Ladmirault, Vuillemin, Arnoux, Roger-Péneau, Rhené-Baton ou Eugène Bigot. Mais Piriou est aussi en relation avec les acteurs d'autres secteurs culturels engagés dans une réflexion intellectuelle, voire politique, sur l'impérieuse nécessité d'une traduction esthétique du concept identitaire. Ceci explique l'aspect polymorphe de ses contacts et engagements.

Piriou est d'abord en contact avec les écrivains régionalistes. Il a mis en musique dès 1912 deux poèmes du Trégorois François Ménez (1887-1945)¹⁵, *Soir sur la rivière*, *Matin breton*, réunis sous le titre *Dans l'ombre des légendes*. C'est à l'homme de lettres de lui proposer, cette même année 1912, un livret d'opéra-comique, *Le Sonneur*, inspiré par une légende bretonne, écrit à la demande du chanteur Nucelly dont le projet n'avance pas : « C'est certainement un très beau sujet, quelque peu

¹² Paul Le Flem, lettre du 7 juin 1914 à Piriou.

¹³ 1 - Apporte les cristaux dorés ; 2 - Lune de cuivre, parfums lourds ; 3 - Ton menton posé dans ta main ; 4 - Il pleut des pétales de fleurs ; Paris, Société d'édition musicale, 1910.

¹⁴ Lettre de Paul Le Flem qui, selon son habitude, n'a pas exactement daté sa missive, se contentant de « Ce dimanche 1922 ».

¹⁵ François Ménez, poète et romancier (*L'Envoûté*, 1923), fut professeur à l'école normale de Savenay, Quimper et Rennes. Il devint chroniqueur à Radio-Rennes à partir de sa création.

genre *Lépreuse*¹⁶, et capable, me semble-t-il, d'inspirer fortement un artiste¹⁷. » Il lui précise aussi qu'il a «un autre projet de livret que je vais écrire au printemps prochain : *Merlyn et Viviane*. L'action aura pour cadre la forêt de Brocéliande. Je vous en soumettrai le scénario quand je l'aurai définitivement écrit.» François Ménez est visiblement intéressé par une collaboration qui ne se concrétisera pas : l'estime qu'il porte à Piriou restera, du moins, intacte. Il le presse, d'ailleurs, en 1923, de faire partie de la Fédération des écrivains et artistes bretons que préside Octave-Louis Aubert. Piriou est aussi en relation avec Charles Géniaux (1870-1931) qui séjourna quelques jours chez lui en 1925. À lire sa lettre de remerciements, on imagine aisément la teneur de leurs discussions : «Courage donc, mon cher compositeur, nous sommes vous et moi de la race indestructible qui sait recevoir tous les chocs de l'ouragan sur sa caboche de granit¹⁸. »

L'adhésion de Piriou le 14 août 1933 au Collège bardique des Gaules que viennent de fonder l'éditeur de musique Jacques Heugel et Philéas Lebesgue, lui vaut de devenir barde. Il fut aussi, au moins un temps, membre de l'Union régionaliste bretonne à en juger par une lettre circulaire de janvier 1936 du marquis de l'Estourbeillon, réclamant aux retardataires le paiement de leur cotisation. Dans ces mêmes années 30, il participe au *Bleun Brug* (Plougastel-Daoulas, août 1937) en harmonisant deux chants traditionnels, *Marivonik* et *Al Leanez* qui semblent lui avoir été fournis par Georges Arnoux. Celui-ci avait adhéré au Collège bardique des Gaules, également en 1933, l'année même où paraissaient chez Lemoine ses *Vingt chansons bretonnes harmonisées*. Il avait appris le breton et fut en la matière un précieux conseiller pour Piriou comme en témoigne cette lettre : «Cher Monsieur, Est-ce que l'un de ces airs vous plairait ? D'esprit ils sont assez humoristiques en général. Je joins des indications sur la prononciation bretonne comme je viens de le faire pour Guy Ropartz ; mais je pense que vous en savez d'instinct plus que moi là-dessus.» En post-scriptum il ajoute : «Si l'un de ces airs – au verso – vous plaisait, on vous enverrait le texte littéraire complet avec traduction littérale sous-jacente et explication pour certains détails prosodiques¹⁹. » Cette sollicitude ne doit point nous égarer. L'intérêt de Piriou pour la musique traditionnelle était

¹⁶ Il s'agit de *La Lépreuse*, tragédie légendaire en trois actes de Henri Bataille, musique de Sylvio Lazzari (1857-1944), créée à l'Opéra-Comique le 7 février 1912, dont nous avons déjà parlé.

¹⁷ François Ménez, lettre du 8 décembre 1912 à Piriou.

¹⁸ Charles Géniaux, lettre du 8 juillet 1925 à Piriou. Les romans de Charles Géniaux, inspirés par la Bretagne, furent couronnés par le prix national de Littérature (*L'Homme de peine*) en 1905 et le grand prix du roman de l'Académie française pour *La Passion d'Armelle Louanais*, en 1917.

¹⁹ Georges Arnoux, lettre du 6 novembre 1936 à Piriou.

bien connu et ancien ; il lui avait, d'ailleurs, valu d'être invité en 1912 aux fêtes données en l'honneur de Narcisse Quellien (1848-1902), l'auteur de *Chansons et danses des Bretons* (1889), ouvrage d'autant plus précieux qu'il comportait des notations. Piriou pouvait aussi se targuer d'avoir été l'élève d'Albert-Louis Bourgault-Ducoudray puisqu'il avait suivi l'enseignement dispensé par ce dernier au cours Chevillard, salle Pleyel, et l'on peut penser que les propos du maître d'une grande largeur de vue et les comparaisons auxquelles il se livrait (musique russe, bretonne, espagnole) avaient stimulé sa propre réflexion. Les articles qu'il publie dans la revue *Musique et Radio* en 1944 et 1945²⁰ montrent en tout cas qu'il connaît bien la question des modes et les travaux de Maurice Duhamel²¹.

Contrairement à Ladmirault, Arnoux et Le Flem, Adolphe Piriou ne figure pas parmi les membres des *Seiz Breur* et ne semble pas avoir été sollicité²². On peut d'autant plus s'en étonner que dans les années 20 il a, de son côté, mené une réflexion sur la décentralisation artistique, l'expression identitaire dans un cadre pluridisciplinaire et sa valorisation. Le rapport conséquent qu'il rédigea, intitulé *Plan général de propagande artistique*, fut présenté en 1928 à François Poncet, secrétaire d'État aux Beaux-Arts, puis en 1929 à Édouard Herriot, ministre de l'Instruction publique. Il recommandait «d'organiser dans chaque Province, des *Congrès* destinés à mettre au jour les *Productions artistiques et littéraires* les plus intéressantes de la région : peinture, sculpture, arts du mobilier, décoration, poésie et musique. Faire des *Expositions, Conférences, Représentations*, organiser des *Concerts dans le cadre même de ces expositions* où la musique devra être présentée *en union avec les autres arts*, ainsi que la *Poésie* afin de faire ressortir les caractères originaux communs à l'ensemble de la production de la région.» Il préconisait aussi de «faire une Exposition de l'ensemble de ces Productions régionalistes à Paris [...] afin d'obtenir une véritable et fidèle physionomie de la France artistique et littéraire²³. » L'accent était mis sur le régionalisme, certes dans un cadre français, mais de telles propositions n'étaient pas sans présenter certaines similitudes avec les préoccupations de Creston et de ses amis. Par contre, Octave-Louis Aubert, fondateur (1922) de *La Bretagne touristique*, avec qui il est en relation depuis les années 20, ne manqua pas de l'associer au projet de

²⁰ PIRIOU, Adolphe, «Le folklore breton et son langage», revue *Musique et radio*, n° 404 (mai 1944) et n° 408 (mai 1945).

²¹ DUHAMEL, Maurice, «Quinze modes de la musique bretonne», *Annales de Bretagne*, juillet 1911.

²² MUSSAT, Marie-Claire, «Les Seiz Breur et la musique», dans *Ar Seiz Breur, la création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes, Terre de Brume/Musée de Bretagne, 2000, p. 162-173 ; rééd. à l'identique par les éditions Palantines, 2007.

²³ Fonds familial Piriou/Pellecer.

participation de la Bretagne à l'Exposition de 1937. Le nom de Piriou figure, en effet, dans la comité breton qu'il préside avec ceux de Paul Ladmiraault, Guy Ropartz et Paul Le Flem pour la musique. Piriou en devint même le délégué pour la musique comme nous l'apprend la lettre de félicitations, datée du 23 février 1937, de son ami Jean-René Roger-Pénau (1886-1961), compositeur brestois, élève de Büsser, Lavignac et Gédalge, chef de chant à l'Opéra avant de devenir chef d'orchestre du théâtre de la Gaîté Lyrique à Paris.

Le nom d'Adolphe Piriou figure aussi dans la liste dressée en 1941 par le comité provisoire de l'Institut celtique de Bretagne pour la commission Musique. La lettre d'envoi très personnalisée, datée du 1^{er} mai 1941, est signée de Jean Trécan²⁴, membre avec Fanch Abeozen et Florian Le Roy du comité français de direction de Radio Rennes-Bretagne, mis en place par les Allemands et œuvrant sous leur contrôle. Elle était accompagnée d'une invitation à participer au congrès de Nantes (13-17 mai 1942), de son ordre du jour et d'un bulletin d'adhésion. Le nom de Piriou n'apparaît pas dans les commissions constituées. A-t-il adressé une lettre de refus ou a-t-il choisi de répondre à cette proposition par un éloquent silence ? Nous l'ignorons. Seule certitude, cette attitude, sans concession, qui l'honore tout particulièrement, est à mettre au compte de ses sentiments républicains. Pour cette raison la musique de Piriou fut totalement occultée en Bretagne sous l'Occupation : son nom ne figure au programme ni des concerts de la Semaine celtique de 1941 ni des congrès de l'Institut celtique de Bretagne ni des émissions de Rennes-Bretagne où régnait en tant que second chef d'orchestre le jeune Jef Le Penven.

Le Rouet d'Armor : une longue histoire

Le thème de la Bretagne est dans l'œuvre (64 numéros d'opus) d'Adolphe Piriou récurrent. Il fonctionne comme un fil conducteur de 1912 aux années 1950. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un regard sur cette simple énumération : *Au pied d'un vieux calvaire (en Basse-Bretagne)* pour piano (1912), créé dans sa version orchestrale, en 1921, par l'orchestre des Concerts Colonne ; *Sur quelques notes*, petite suite cyclique de 6 pièces (dont *Danse bretonne* et *Fête au pardon*) pour violon et piano (1919), devenu dans sa version orchestrée *Conte armoricain*, ballet-pantomime ; *Kômor*, conte musical pour soli, chœur et orchestre d'après le *Jugement de Kômor* de Leconte de Lisle (1920) dont est tiré *Au pays de Kômor*, suite symphonique en trois parties (*Dans la tempête*, *Le Rêve de Tiphaine*, *Dans les ajoncs dorés*) ; *Par les landes fleuries*, sym-

²⁴ Il a obtenu l'adresse de Piriou par Georges Arnoux, précisez-t-il.

phonie n° 2 dite «celtique», sur des thèmes bretons (*Introduction, Gwerz, Sône*) pour orchestre (1946), une commande de l'État. Des pages qui s'ajoutent aux œuvres déjà citées, *Au cours de l'Aven, La Charlézenn*, les harmonisations de chant populaire ou dans le style du chant populaire comme le *Noël marin* et les deux mélodies de *Dans l'ombre des légendes*. Il mettait, au moment de sa mort, la dernière touche à son *Triptyque breton* pour orchestre, composé d'œuvres ou parties d'œuvres anciennes, objet pour l'occasion de quelques modifications : *Au pied d'un vieux calvaire, Dans la tempête, Dans les ajoncs dorés* (ces deux derniers volets étant tirés de la suite symphonique, *Au pays de Kômor*).

Dans cet ensemble, *Le Rouet d'Armor*, légende chorégraphique et musicale en deux actes, pour soli, chœurs et orchestre, occupe une place centrale tant par la date de composition (1923) que par le véritable combat que dut mener Piriou pour voir l'ouvrage enfin représenté, à l'Opéra, le 3 février 1936. Le scénario est écrit par Piriou lui-même d'après le conte de Michel Geistdoerfer, *La Truie qui file*, publié dans *La Pensée Bretonne, organe philosophique, artistique et littéraire de la Bretagne républicaine*, fondée par le Morlaisien Yves Le Febvre, avocat, membre du parti radical-socialiste. Les deux hommes sont entrés en contact par l'intermédiaire de Mary Piriou à qui Geistdoerfer a consacré plusieurs articles dont un compte rendu d'exposition, le 15 avril 1921, dans *La Pensée bretonne*. Les convictions républicaines de Michel Geistdoerfer sont bien connues : il fut, d'ailleurs, maire radical-socialiste et député de Dinan de 1927 à la Seconde Guerre mondiale. Son intérêt pour l'art en général, y compris l'art moderne, mais aussi pour l'art populaire et breton ou encore l'artisanat était très grand, *La Pensée bretonne* en témoigne. Autour de 1920, il signe, en effet, dans cette revue des articles traitant de la peinture bretonne, du meuble breton mais aussi de la danse. Le 15 janvier 1921, y paraît un remarquable article intitulé *Les Ballets Bretons* qui requiert toute notre attention : il y analyse, suite à une série de représentations des Ballets Suédois au Théâtre des Champs-Élysées, le rapport de ces derniers avec l'avant-garde mais aussi avec les traditions paysannes suédoises à travers *La Nuit de Saint-Jean* et *Les Vierges folles*. C'est pour lui l'occasion de dresser un constat et de lancer un défi aux artistes bretons :

«En assistant à ce succès je ne pouvais m'empêcher de regretter que nos compositeurs bretons n'aient pas encore songé à tirer, eux aussi, de leur terre natale toutes les richesses qui y restent enfermées [...] Qui donc fera en Bretagne ce qu'ont fait en Suède des musiciens comme Hugo Alfvén et Kurt Atterberg, des décorateurs comme Nils de Dardel ou Einar Ermann ? [...] Les danses n'y manquent pas de caractère, [...] même rustiques elles sont riches en heureux effets. Massine dans les *Contes russes* ne nous a-t-il pas montré quel parti on pouvait tirer, dans un ballet, du bruit des sabots ? Quel musicien illustrera les "quedennes", les "dérobées", les

“ridées” ou les “jabadaos” ? [...] Les airs locaux sont aussi expressifs que les danses. Le biniou avec sa musette et son bourdon est, quand il se mêle à la bombarde, une source fraîche et abondante de sonorités.

Les compositeurs de tradition bretonne les connaissent bien : déjà les folkloristes ont recueilli des thèmes qui pourraient être facilement utilisés : certains airs de danse, une fois harmonisés, s'adapteraient d'eux-mêmes à une représentation chorégraphique. N'avons-nous pas d'ailleurs à la tête des Conservatoires de Strasbourg et de Rennes deux maîtres avertis²⁵ qui savent toutes les ressources de la musique populaire bretonne et qui peuvent lui faire honneur ? Quant aux costumes, ceux de Pont-l'Abbé ou de Plougastel, – pour ne citer que ceux-là – sont des modèles tout trouvés. Peut-on désirer une ronde plus colorée, plus entraînante, plus passionnée que celle que Lemordant a peinte pour le plafond de Rennes : il suffit, le moment venu, de la faire descendre... du plafond sur la scène. Sans doute le chorégraphe manque en Bretagne. Mais il n'est pas difficile d'en trouver un [...]. Assisterons-nous donc l'hiver prochain aux Ballets Bretons ! Nous pouvons l'espérer, nous devons le désirer et dès à présent ne rien négliger pour assurer leur succès. Notre art régional n'est-il pas, en œuvres et en hommes, aussi riche que l'art populaire russe, suédois ou alsacien ?»

Véritable appel plus que simple souhait, ce texte invite à élargir la réflexion sur les relations entre art savant et art populaire et à proposer des réalisations au moins expérimentales.

Adolphe Piriou et Michel Geistdoerfer envisagèrent-ils un projet commun dès 1921 ? Une lettre de Geistdoerfer le laisse penser : le 26 janvier 1922, il lui adresse, en effet, «une danse bretonne 1830 qui n'est rien qu'une reconstitution un peu arrangée pour une représentation qui serait surtout documentaire» et le texte de *La Truie qui file* annoté. Il s'explique aussi sur la genèse de son conte, dévoilant à la fois ses sources et ses intentions : «*La Truie qui file* a été faite pour servir de scénario de ballet-pantomime ; la danse proprement dite n'intervenant qu'au[x] passage[s] que je vous ai signalés au crayon bleu. Si vous avez lu le *Barzaz-Breiz* de La Villemarqué vous verrez que c'est un pastiche. J'ai pris l'idée de la truie qui file dans un bas-relief qui représente une truie qui file et en lui prêtant la légende de la jeune fille transformée en bête pour la protéger de son séducteur. J'ai varié les effets de façon à permettre à la musique d'être suffisamment variée tout en restant toujours humoristique. Au point de vue des décors il y a des stylisations intéressantes prévues. Dites-moi ce que

²⁵ À Strasbourg, il s'agit de Guy Ropartz.

vous en pensez.» Une lettre du même Geistdoerfer du 5 août 1922 montre un projet déjà bien engagé puisque des contacts ont été pris avec les «Ballets Français» qui doivent se produire la saison suivante au Théâtre des Champs-Élysées, et leur danseuse étoile Lysana : «Je lui ai parlé de vous et lui ai dit que j'avais déjà collaboré, que vous aviez mon scénario (ce qui est vrai d'ailleurs) et vous pourriez avec les rythmes bretons qui vous étaient familiers faire un ballet plein de verve et de couleur. Tout cela je le pense, et je vous demande de vous y coller comme on dit vulgairement puisque maintenant vous devez pouvoir vous livrer à vos œuvres personnelles.» L'homme est enthousiaste et la formule-choc finale traduit à la fois sa détermination et l'ambition qu'il poursuit : «Il faut que les Bretons prennent la place qu'ils doivent avoir : il faut qu'ils osent. *Araok*²⁶ ! »

Le 18 décembre 1922, Michel Geistdoerfer relance Adolphe Piriou : «J'attends avec impatience l'envoi de votre travail.» Il reste convaincu que notre compositeur est l'homme de la situation même si le projet comporte encore des zones d'incertitude : «Je ne crois pas que l'action soit suffisante pour deux actes. L'intérêt sera coupé au moment où le public sera préparé. Lysana absorbée actuellement par la représentation du théâtre Antoine va reprendre ses projets en janvier. Elle reste favorable à une pantomime corsée et craint le «sentimental». Mais quand elle entendra votre musique, elle sera fixée et verra que vous êtes «haut en couleur». D'ailleurs, comme vous le dites, [si] pour une raison ou une autre cela ne collait pas de ce côté, nous pourrions nous faire valoir ailleurs, «opéra» ou Rhené-Baton. Nous arriverons. L'œuvre a de la force par elle-même.»

Absorbé par de multiples tâches, Adolphe Piriou n'a pas encore achevé la composition de l'ouvrage le 29 mai 1923 et Geistdoerfer, pressé par Lysana mais également impatient d'entendre sa musique, lui réclame avec d'autant plus d'insistance cette musique qu'il n'a pas répondu à sa dernière lettre : «Voulez-vous avoir l'obligeance de me dire où vous en êtes et de m'envoyer dans les huit jours tout ce que vous pourrez de votre partition (avec les indications nécessaires).» Cette dernière ne sera achevée qu'au début du mois de septembre, après des vacances studieuses car elle est signée Park-ann-Déro, Pont-Aven (Finistère), 8 septembre 1923.

À cette date, le projet de création par Lysana et les «Ballets Français» a été abandonné. L'ouvrage est adressé par Piriou pour lecture à Jacques Rouché, directeur de l'Opéra de Paris, mais sa réponse, très convenue, en date du 18 octobre 1923, est en fait un refus : «L'examen que, suivant votre désir, nous avons fait de votre ouvrage, nous a révélé une partition d'un talent musical incontestable, mais la réalisation scénique en semble difficile. Vous pourriez, si vous la réserviez aux concerts symphoniques,

²⁶ C'est-à-dire : «de l'avant».

espérer un très beau succès.» Il faut toute l'opiniâtreté de Piriou pour que l'œuvre soit entendue, le 25 juin 1924, par Rouché et le comité de lecture, au piano selon l'usage mais avec, toutefois, pour le chant, Jane Bathori et le ténor Charles Hubbard. Le 15 novembre 1926, Rouché l'avertit qu'il a l'intention de la créer pendant la durée de son privilège et le confirme le 25 avril 1928, faisant mention du titre définitif adopté, *Le Rouet d'Armor*, à l'évidence plus poétique. Même si Rouché réclame le 16 décembre 1929 une partition de piano exacte et le matériel d'orchestre, Piriou devra patienter jusqu'au 3 février 1936 pour voir son ouvrage représenté et la partition pour chant et piano publiée par Heugel. À l'automne 1934, grâce à l'appui du sénateur socialiste Sarraut et d'Armand Dayot, inspecteur général des Beaux-Arts²⁷, l'affaire est toutefois bien engagée : on parle décors, costumes et chorégraphie. Piriou avait songé à Serge Lifar pour cette dernière mais Rouché était d'un tout autre avis : «Je ne crois pas possible que vous puissiez vous entendre avec Monsieur Serge Lifar qui a sur la chorégraphie des idées tout à fait opposées aux vôtres. Je me mettrai en rapport avec Monsieur Staats dès que vous voudrez.» Le compositeur n'avait d'autre choix que de s'incliner.

La tradition

Les sources populaires, littéraires, orales ou iconographiques du conte de Michel Geistdoerfer ne sauraient être mises en doute. Il a, d'ailleurs, précisé²⁸ s'être étroitement inspiré du *Barzaz Breiz* même si, à y regarder de plus près, la *Chanson de l'aire neuve* ne lui a fourni que la scène initiale. Tout en croisant les sources, il fait œuvre de créateur. Piriou s'en est certes inspiré mais l'indication, «d'après le conte de Michel Geistdoerfer», montre bien qu'il a pris ses distances avec le texte d'origine, en premier lieu en substituant la salamandre à la truie, une figure trop triviale. Le scénario du ballet, détaillé par Piriou à la veille de la création, peut se résumer ainsi :

C'est la fête de l'aire neuve en Basse-Bretagne. Au cours de réjouissances, Naline, la fille de la maison, agréée Saïc, le meilleur danseur, comme fiancé. Hélas, ce dernier enfreint l'antique «loi d'Armor» qui fait obligation aux promis bénis des dieux de ne point se revoir avant la prime aurore. Naline, pourtant sagement assise à son rouet, ne saura lui résister, alors qu'elle a repoussé les avances des génies du feu. Le châtiment est sévère. Naline est transformée en une salamandre de taille humaine et reste

²⁷ Cf. PELLECCER, François, «Adolphe Louis Piriou (1878-1964), compositeur et violoniste», *op. cit.*, p. 9.

²⁸ Lettre de Michel Geistdorfer à Piriou du 26 janvier 1922.

accrochée au rouet qui continue à tourner doucement. Les prières et les larmes de ses parents et surtout de Saïc sauront néanmoins apaiser les cieux : Naline retrouvera sa forme première et pourra épouser Saïc. Une place est donc faite au réalisme, au légendaire mais aussi à ce mélange de superstition et de religiosité si caractéristique de la foi des Bretons.

Piriou relève le pari d'écrire une musique ancrée dans le terroir, en puisant d'abord sa matière musicale, thématique, rythmique, dans le répertoire dansé traditionnel : jabadao, gavotte de Pont-Aven, ridée, bal à deux, bal à quatre s'enchaînent de manière étourdissante et joyeuse, créant un tableau haut en couleur qui permet de mieux saisir combien la danse est partie intégrante de la sociabilité paysanne, qu'il s'agisse de parfaire l'aire neuve, de choisir son promis ou de se perdre jusqu'à plus de souffle dans la «danse des épousailles» à la fin de l'œuvre. Le cor anglais, le hautbois et le tambour sont chargés de remplir le rôle de «l'orchestre national breton» (biniou, bombarde et tambour). Au vieux pâtre, il confie le thème de la *Prophétie de Gwenc'hlan*, tel que noté dans le *Barzaz-Breiz*, tandis que le cantique si populaire, *Ni ho salud*, entendu à deux reprises, rappelle l'attachement particulier des Bretons à la Vierge Marie. Il s'agissait bien d'une partition «toute parfumée des fortes senteurs bretonnes» qu'apprécie Maurice Emmanuel²⁹.

Décors et costumes vinrent renforcer la couleur bretonne de la partition. Ils avaient été confiés au peintre Charles Ventrillon-Horber, élève de S. P. Laurens et de P. A. Vignal, plusieurs fois récompensé pour ses envois au Salon des Artistes français. Mais le choix de cet artiste tient sans doute au fait qu'il était, comme Paul Ladmiraault, membre du Gorsedd des Gaules et était devenu ovate sous le nom de Garbios. La revue *Bretagne* de février 1936 ne manque pas de faire remarquer qu'il était un «celtisant convaincu et grand ami de la Bretagne». Ventrillon-Horber se rendit aux fêtes celtiques de Quimperlé en 1935 pour y observer les costumes traditionnels cornouaillais : il s'en est inspiré pour *Le Rouet d'Armor*. Une démarche qui rappelle celle d'Eugène Lacoste, venu de Paris regarder la collection de costumes du musée breton de Quimper, avant de dessiner les costumes du ballet *La Korrigane* de Widor (1880)³⁰ qui reste à l'évidence «la» référence. D'ailleurs, les deux ouvrages présentent des points communs : scènes villageoises et pardon, intrigue sentimentale momentanément contrariée, intervention de créatures légendaires et avant tout omniprésence des danses populaires. *La Korrigane* est sous-titrée «ballet fantastique», mais dans *Le Rouet d'Armor*, les danses de la séduction, de l'envoûtement, du glaive des douze hommes rouges, symboles des forces du mal, ne nous entraînent-elles pas aussi dans le monde du fantastique ?

²⁹ Maurice Emmanuel, lettre du 21 février 1936 à Piriou.

³⁰ LE STUM, Philippe, «*La Korrigane*», MUSSAT, Marie-Claire, «*Le Rouet d'Armor*», dans *La Bretagne à l'Opéra*, cat. de l'exposition du musée de Quimper, 1994.

Dans l'acte 2, la danse s'efface pour laisser place à une sorte d'oratorio³¹. Piriou tente là une expérience originale qui n'est pas sans rappeler la démarche de Milhaud dans son ballet *L'Homme et son désir* : tous deux intègrent, en effet, dans leur partition des parties pour soli et chœur (ou quatuor vocal), pour mieux exprimer les sentiments de l'âme. Parler d'opéra-ballet pour cette raison à propos du *Rouet d'Armor* semble, toutefois, bien exagéré. On se contentera d'y voir une marque stylistique des années 20 qui fonctionne comme une interface de la danse bretonne.

La danse bretonne en question

Fasciné par les réalisations des Ballets Suédois dans le domaine du ballet d'inspiration folklorique, convaincu que l'art moderne doit puiser sa quintessence dans la tradition, Geistdoerfer nourrissait de hautes ambitions quand il se lança dans l'aventure avec Piriou. «Je me suis toujours demandé pourquoi la France ne réaliserait pas, dans le ballet, ce qu'ont accompli la Suède et la Russie, en allant chercher son inspiration dans leurs danses régionales. Déjà, en novembre 1921, dans la revue *La Danse*, je souhaitais qu'on mît sur pied des ballets des pays de France et j'exprimais le vœu qu'on commençât par la Bretagne. Faisons d'abord vivre les ballets bretons, disais-je et, à côté d'eux, nous verrons bientôt prendre place les ballets provençaux, basques, alsaciens, pour le plus grand profit de l'art français³².» Certes, il laissa Piriou libre d'adapter à sa guise son conte mais lui-même avait envisagé un scénario très haut en couleur, très rabelaisien et assez humoristique : «Mon scénario était une stylisation plutôt qu'une reproduction d'une tradition populaire ; je rêvais de faire quelque chose comme ce que les Suédois ont fait dans leur ballet de *La Nuit de la Saint-Jean*. [...] Ce n'est pas uniquement à la Bretagne que je songeais en imaginant ce ballet irréalisé, où il ne m'aurait pas déplu qu'une musique russe fût brodée sur un thème de chez nous. Le thème breton, c'était pour moi la chiquenaude qui pouvait déclencher tout un renouveau du ballet français³³...» La déception de Geistdoerfer de n'avoir point atteint cet objectif, est sensible. Pourtant, tel que présenté et accueilli sur la scène de l'Opéra, *Le Rouet d'Armor* est pour Paul Le Flem la preuve que la danse bretonne, menacée jusque dans son fief, résiste et cette création est à rapprocher pour lui du travail fait par «tout un groupe de jeunes folkloristes bretons [qui] s'est épris de ces vénérables danses. Non pas en savants collectionneurs de fiches mais en amoureux

³¹ Le terme oratorio est employé dans le compte rendu de la *Revue musicale* du 15 février 1936.

³² «La danse bretonne à l'Opéra. *Le Rouet d'Armor*», interview de Michel Geistdoerfer par Charles Chassé, *La France balnéaire, thermale et climatique*, avril 1936.

³³ *Idem*.

d'un art qui, dégagé de toute artificielle contrainte, garde un savoureux parfum de terroir. Et sur les ailes du vent d'Ouest, ce parfum, porté en plein cœur de Paris, est venu exhaler récemment son puissant arôme jusqu'aux Archives internationales de la Danse, en présence d'artistes célèbres, surpris qu'en des temps comme les nôtres où l'article unique, le sens unique et le prix unique font prime, il y eût encore place dans une lointaine province de France pour des thèmes riches de naïveté et de fraîcheur³⁴. » Le Flem fait donc de la danse bretonne un thème d'actualité à l'opposé des quelques critiques qui jugèrent le thème de la Bretagne «bien démodé». Il s'émerveille aussi de voir que «le réel, le fantastique s'y mêlent comme s'il s'agissait de la chose la plus simple. La joie franche des braves gens s'y affiche, tempérée parfois par l'irruption d'un épisode religieux se détachant en clair sur une fresque déjà fournie en couleur. Contrastes créés non par vertu romantique surannée, mais cédant à la fantaisie d'une imagination populaire ivre d'établir de mystérieux relais entre la prose de chaque jour et la poésie des sortilèges. De cette synthèse d'éléments divers se dégage une impression de conte somptueux mis en images, assez dramatique pour nous émouvoir au contact de terribles fictions, mais assez naïf pour que, à chaque tournant d'épisodes, transparaissent la vie quotidienne du terroir³⁵.»

Si dans l'ensemble l'ouvrage fut bien accueilli sauf par *L'Action Française* et autres journaux d'extrême-droite qui ne pardonnaient pas au compositeur ses amitiés de gauche, il donna lieu à des critiques et des appréciations très diversifiées.

La qualité de l'ouvrage est indiscutable pour *Le Mercure de France* du 1^{er} mars 1936 : «Les danses bretonnes sur l'aire neuve, l'angélus du soir, l'appel des pâtres, Naline au Rouet, la désolation de Saïc et le miracle des lys, sont les plages les plus remarquables de la partition, construite presque entièrement sur des thèmes bretons.» L'emploi qui y est fait des voix montre «qu'il y a dans ce musicien un vrai poète». L'orchestre dirigé par M. Szyfer a le droit aux éloges mais la partie vocale est jugée plus faible. A. Mangeot, dans *Le Monde musical* du 29 février 1936, tout en estimant l'œuvre «digne de rester au répertoire», aurait souhaité «peut-être un peu plus d'audace, dans l'écriture, de trouvailles dans la pensée, d'ingéniosité dans l'orchestration [qui] eussent mieux encore servi les desseins de ce fervent compositeur. Il eût fallu aussi que le chorégraphe, M. Léo Staats, académise un peu moins les danses, que M. Szyfer allège un peu sa baguette cependant précise de chef d'orchestre, que la scène d'une après-midi ensoleillée soit moins grise que ne l'a faite

³⁴ Art. de Paul LE FLEM, «À l'Opéra, *Le Rouet d'Armor*», daté du 5 février 1936, sans mention du titre du journal, Bnf, Bibliothèque-musée de l'Opéra, dossier d'œuvre.

³⁵ *Idem*.

l'excellent régisseur M. Chéreau...» Max d'Ollone, un avis autorisé s'il en est, rend certes hommage à Piriou mais il aurait souhaité lui aussi plus d'audace dans l'écriture musicale, plus de discernement dans la chorégraphie :

«Sa musique, où ne prédomine heureusement pas la hantise de la fausse note attrape-nigaud, atteste un certain sens de la construction et du rythme. Elle aspire même, généreusement, au lyrisme. Monsieur Piriou – et je l'en félicite – semble posséder un tempérament romantique. Il le manifestera certainement à la première occasion avec plus d'aisance. Son instrumentation est encore lourde et il se laisse aller à de longs développements qui ne sont pas sans monotonie. On sent qu'il a cru sincèrement à la beauté de la légende qu'il portait à la scène. Elle ne nous touche pas au même degré. La partie vocale et chorale de son œuvre a d'ailleurs pâti d'un terrible manque de justesse. Une partie des auditeurs et quelques musicologues ont dû prendre cela pour des dissonances voulues et, naturellement, «savantes». La troupe de ballet de l'Opéra semble peu faite pour la poésie, la mimique, l'expressive ou noble plastique. Dès qu'il y a une action, on oscille, sur cette scène, entre les gestes et les attitudes d'un conventionnalisme qui faisait déjà sourire il y a quarante ans, et les bizarreries grimaçantes qui datent des derniers ballets de Diaghilev, et qui ne sont pas moins démodées. Melle Lorcia et M. Peretti font vivement applaudir le trop court instant où ils ont réellement à danser³⁶. »

Ces danses, élément central de la partition, et leur traitement par Léo Staats ont sans doute été l'élément le plus discuté. On appréciera d'autant plus qu'un certain Gallus, à l'évidence un connaisseur, ait saisi que l'enjeu était non pas un travail de reconstitution mais de stylisation : «Il ne faut évidemment pas, écrit-il, espérer retrouver ici une reconstitution exacte des danses bretonnes, telles qu'elles sont actuellement pratiquées dans le pays, et telles qu'on a pu les voir exécutées par le groupe *Korollerien Breiz Izel*, par exemple, à la magnifique soirée des danses régionales organisée, il y a environ trois ans, à la Salle Pleyel, par la Renaissance Française. L'optique particulière au théâtre nécessitait une sorte de transposition qui, tout en empruntant les éléments des danses les plus connues encore en usage, les fondait en une sorte de synthèse où le metteur en scène s'est surtout préoccupé de mettre en valeur les éléments les plus gais et le caractère le plus spectaculaire.³⁷» Quant à Charles Chassé, il se disait déçu «de n'avoir pas

³⁶ *Vendémiaire* du 7 février 1936. Max d'Ollone (1875-1959) était prix de Rome et fut professeur au Conservatoire de Paris puis inspecteur général de la musique avant de devenir, en 1941, directeur de l'Opéra-Comique.

³⁷ Cette critique, signée Gallus, figure dans le dossier d'œuvre, sans identification du journal et date, Bnf, Bibliothèque-musée de l'Opéra.

trouvé dans [le ballet] la pointe de modernisme qu'il attendait³⁸.» Sans doute avait-il vu les Ballets Suédois et mesurait-il mieux le fossé séparant le travail des Suédois et la conception ayant présidé au spectacle présenté par l'Opéra de Paris, quel que fût le prestige de l'institution.

Une reprise du *Rouet d'Armor* eut lieu à l'automne 1938 : il avait pourtant bien failli ne jamais être redonné, les toiles des décors ayant été inondées lors d'un incendie à l'Opéra. Ces nouvelles représentations se firent avec une chorégraphie revue qui emporta l'adhésion du public qui «n'a jamais manqué d'applaudir l'admirable musique qui enveloppe cette œuvre puissante et poétique où s'évoque une atmosphère bretonne dégagée de toute convention et de tout le faux pittoresque, si préjudiciable au véritable esprit traditionnel, à l'âme même de l'Armorique³⁹. » Dans la conférence qu'il donna à Rennes le 7 février 1943 sur «Le lyrisme expression de la musique bretonne», Paul Le Flem ne manqua pas de rappeler *Le Rouet d'Armor* que «l'Opéra monta avec somptuosité», pour souligner «le parti heureux que l'on peut tirer de nos contes populaires» et la musique «savante, bien sonnante», de Piriou⁴⁰. des propos qui font écho à ce bel hommage de Florent Schmitt dans *Le Temps* du 30 novembre 1929 : «On ne peut s'empêcher d'admirer chez ce Breton têtue, avec tant de générosité dans l'invention et dans la mise en œuvre, la belle et fière indépendance d'un artiste quasiment autodidacte et qui ne doit guère, en dehors de lui-même, qu'à sa bien-aimée terre d'Armorique.»

Marie-Claire MUSSAT

³⁸ CHASSÉ, Charles, «La danse bretonne à l'Opéra. *Le Rouet d'Armor*», *op. cit.*

³⁹ *Bretagne*, n° 166-167, nov-déc. 1938.

⁴⁰ LE FLEM, Paul, «Le Lyrisme expression de la musique bretonne», *Conférences universitaires de Bretagne*, publ. par l'Association Guillaume Budé, section bretonne, p. 141-157.