
M É M O I R E S

DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE

BRETAGNE

TOME XCV • 2017

ACTES DU CONGRÈS
DE QUIMPERLÉ

Sébastien CARNEY

Les chants du nationalisme breton
des années 1920 aux années 1940

QUIMPERLÉ ET SON PAYS

CHANT ET PRATIQUES CULTURELLES EN BRETAGNE

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

CHRONIQUES DES SOCIÉTÉS HISTORIQUES

SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE BRETAGNE

Les chants du nationalisme breton des années 1920 aux années 1940

Si l'on s'intéresse depuis longtemps aux relations établies entre musique et politique, la chanson politique, elle, reste un chantier ouvert. Il semble que ce qui passe pour un art mineur n'intéresse les universitaires qu'une fois patiné par le temps ou labellisé par la mémoire des luttes sociales. Collecteurs, ethnologues et historiens s'intéressent principalement au chant traditionnel ou à la chanson engagée, et, dans ce cas, à des chants qui relèvent bien plus de la contestation que du conservatisme ou de la réaction politique¹. Le chant militant entonné au début du xx^e siècle par les groupes nationalistes ou les mouvements de jeunesse est un angle mort de la recherche. Il y a à cela plusieurs raisons. La première réside dans la pauvreté apparente des textes des chants de la jeunesse, pauvreté qui n'incite pas à les étudier. La seconde tient à la complexité même de ce qu'est la chanson, qui est tout à la fois un texte, une mélodie parfois écrite, mais aussi une ou des interprétations et des réceptions². La chanson est donc un objet multiforme qui procède avant tout de l'oralité, ce qui en fait un matériau difficile à manipuler pour qui n'est pas tout à la fois historien, musicologue, politologue, sociologue et bien d'autres choses encore que je ne suis pas. Cependant, le chant nationaliste breton du début du xx^e siècle mérite une étude, qui ne sera qu'ébauchée ici. Les relations entre musique et politique bretonnes ont rarement été envisagées, si ce n'est en ce qui concerne le *Revival* des années 1960-1970 dont le paysage sonore résonnait des éclats de voix de Glenmor, Servat, Stivell, mêlés aux explosions du Front de

1. AIRIAU, Paul, « Jean-Pax Méfret, chanteur anticomuniste et républicain populiste », *Histoire@Politique*, n° 7, 2009/1, p. 12. Sur le chant militant, voir GUMPLowicz, Philippe, *Les résonances de l'ombre. Musique et identités : de Wagner au jazz*, Paris, Fayard, 2012, p. 59 sq. Sur les relations entre chanson et politique : « La politique en chansons », *Mots. Les langages du politique*, n° 70, 2002/3 ; TRAÏNI, Christophe, *La musique en colère*, Paris, Presses de Sciences Po, 2008 ; « Que dit la chanson ? », *Cités*, n° 19, 2004/3 ; « Musique en politique », *Le Mouvement Social*, n° 208, 2004/3 ; DONEGANI, Jean-Marie, « Musique et politique : le langage musical entre expressivité et vérité », *Raisons politiques*, n° 14, 2004/2, p. 5-19.

2. Sur la complexité méthodologique de l'étude du chant, voir QUÉNIART, Jean, « Le chant acteur de l'histoire (sociabilité, pastorale, propagande) », dans QUÉNIART, Jean (dir.), *Le chant acteur de l'histoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 9-11.

libération de la Bretagne (FLB)³. Or, le nationalisme breton a chanté bien avant cela, ce que l'on ne sait plus, puisque l'on associe plus volontiers l'histoire du Parti national breton (PNB) aux heures sombres de la Bretagne qu'à la clarté joyeuse de la route. Une route sur laquelle se retrouvaient tous les mouvements de jeunesse du temps : l'Union de la jeunesse de Bretagne créée en 1918 derrière la revue *Breiz Atao !* en était un, il n'y avait donc pas de raison pour que les militants bretons ne se mettent pas en marche. Ce qui invite à s'interroger sur l'éventuelle spécificité du chant nationaliste breton des années 1920 aux années 1940.

Dans l'air du temps

Sur l'ensemble de la période, c'est environ une cinquantaine de chansons qui ont été proposées aux militants par le PNB. La majeure partie d'entre elles est en breton, seule une douzaine est en français. Certaines ont été publiées dans *Breiz Atao*, avec des indications mélodiques quand ce n'était pas avec leur partition. Elles ont également été proposées dans des recueils, il y en eut au moins deux différents qui se trouvent, par exemple, dans les archives du militant François Mazé⁴. Le premier, intitulé *Kanaouennou ar Skol-Hañv* (Chansons de l'école d'été), était destiné à animer les universités d'été de l'association bretonnante *Ober* au début des années 1930 ; le second, *War raok ! 20 chansons de route*, fut imprimé en 1942 par le PNB, vraisemblablement à l'usage des *Bagadoù-stourm*, groupes de combat, service de sécurité du parti⁵. Il existe enfin des chansons inédites dans les archives de Taldir-Jaffrennou déposées aux Archives départementales du Finistère, et dans celles de Célestin Lainé, déposées au Centre de recherche bretonne et celtique ainsi qu'à la *Llyfrgell Genedlaethol Cymru/National Library of Wales*, au Pays de Galles.

Que chante-t-on ? Beaucoup de compositions des militants eux-mêmes. Quelques créateurs se distinguent, notamment Olier Mordrel et Kerlann. Mordrel⁶, brillant polémiste de *Breiz Atao*, fils d'un officier de la coloniale, sait ce qu'est la

3. Voir par exemple, BERRIET, Charlotte, *La chanson bretonne dans l'Emsav, des années 1950 aux années 1980*, dactyl., mémoire de maîtrise, Université de Bretagne occidentale, Brest, 2006 ; ÉLEGOËT, Patrice, *La musique et la chanson bretonnes, de la tradition à la modernité*, dactyl., thèse de doctorat, Université de Bretagne occidentale, 2006 ; HAMON, André-Georges, *Chantres de toutes les Bretagnes : 20 ans de chanson bretonne*, Paris, Jean Picolec, 1981 ; VASSAL, Jacques, *La nouvelle chanson bretonne*, Paris, Albin Michel, 1980 (1973).

4. Archives privées. François Mazé (1920-1954) fut militant du PNB pendant la Seconde Guerre mondiale, et à ce titre interné trois mois avant d'être relâché, entre fin 1944 et début 1945. Je remercie Jean-François et Camille Mazé, qui m'ont autorisé à utiliser ce matériau.

5. Cet opuscule se trouve aussi dans le fonds de la Cour de Justice du Finistère, Arch. dép. Ille-et-Vilaine, 215 W 144.

6. Sur Olier Mordrel, je me permets de renvoyer le lecteur à CARNEY, Sébastien, *Breiz Atao ! Mordrel, Delaporte, Lainé, Fouéré : une mystique nationale (1901-1948)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes/Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne, 2015.

chanson militaire. Il connaît également nombre de chansons bretonnes, de Botrel, qu'il entendait à la maison, aux recueils de Bourgault-Ducoudray et de Maurice Duhamel⁷. D'un naturel enthousiaste, il pousse régulièrement la chansonnette – on l'entend parfois à la Paroisse bretonne, au début des années 1920 – et compose, à l'occasion de mariages d'amis, ou pour *Breiz Atao*. Kerlann, *alias* Jean Delalande que Mordrel présente comme le « jeune maître de la chanson bretonne moderne⁸ », est instituteur et collecteur de chansons. En 1933, il fonde avec Yann Sohier l'association *Ar Falz* destinée à promouvoir l'enseignement du breton dans les écoles publiques. En 1936, il publie un recueil de chants pour enfants⁹, mais il produit également des airs de marche pour le parti.

Mais on chante également des airs qui circulent déjà. Même si, dès ses débuts, *Breiz Atao* rejette la tradition populaire ainsi que « le genre faux et la navrante médiocrité qui n'ont que trop souvent caractérisé la chanson bretonne celtique de notre temps¹⁰ », il faut y avoir recours, ne serait-ce que pour rassembler les militants autour de thèmes connus. Aussi s'approprie-t-on des chants du répertoire traditionnel (*Kemeromp an hent treuz, An hini goz, Bannielou Lambaol*) ; des incontournables du barde Taldir pourtant peu en cour chez les jeunes nationalistes (*Bro goz ma zadou, Dalc'h sonj, O Breiz-Izel*) ; des compositions de Paotr Treouze, *alias* l'abbé Conq, (*Gwir Vretoned*) et enfin une chanson extraite du *Barzaz-Breiz (An Alarc'h)*, c'est-à-dire des airs pour la plupart popularisés par les recueils qu'édite alors *Feiz ha Breiz*¹¹.

Tout cela donne une idée de ce qui était chanté, mais surtout de ce que la direction du parti voulait entendre chanter et des thèmes autour desquels il souhaitait fédérer ses troupes. J'en retiendrai trois : la patrie, une conception héroïque de la vie, la communauté, qui apparaissent, par exemple, dans *En avant les Bretons !*, une composition de Mordrel¹².

La patrie, c'est d'abord un paysage réduit à quelques images simples : la route, les monts, les baies, la mer, les grèves, les villes et la campagne, la lande. Des lieux sans nom, sans géographie réelle qui situent l'action ou le marcheur hors de l'espace. Le paysage est sonore : il est le cadre de la mobilisation, de l'appel que lancent le

7. Mordrel dit avoir déchiffré avec son cousin Yann Bricler 700 à 800 chansons celtiques. Fonds Mordrel, OM8 C 250, brouillon de lettre d'Olier Mordrel à Jo Dalimier, 6 janvier 1923.

8. O.M., « Trente chansons bretonnes pour les écoles », *Breiz Atao*, n° 252, 14 juin 1936, p. 2.

9. KERLANN, LEBESGUE, Phileas, *Trente chansons bretonnes pour les écoles. Sonioù brezonek evit ar skolioù*, Morlaix, Ar Falz, 1936.

10. Les organisateurs, « Notre concours de Chansons », *Breiz Atao*, 15 a viz c'hwevreur (février) 1922, n° 2 (38), p. 162-163. Sur la chanson en Bretagne avant la Grande Guerre, voir la contribution de Jean-François Botrel dans ce même volume.

11. Par exemple, *Sonioù Feiz ha Breiz*, Brest, Keriltud, 1929.

12. LA BÉNELAIS, Jean (alias Olier Mordrel), « En avant les Bretons ! », *War raok ! 20 chansons de route*, Rennes, Parti national breton, 1942, p. 13-16.

biniou, le *korn boud* (le cor), le *taboulin* (le tambourin), la cloche, la mouette, la voix du destin ou le meneur de chant : « La bombarde nous lance/Un appel de clairon. » Car la patrie est surtout un sol à reconquérir, auquel sont associées la liberté et la pureté : « Le vent pur de la route/Fait claquer nos drapeaux ». Il faut en chasser l'ennemi étranger qui est parfois désigné : c'est le Français oppresseur, à qui l'on veut casser la tête (dans *Ni, Breiz Atao*). À l'occasion, c'est l'évocation d'un fusil (dans *Perak gortoz*) qui signale un combat aussi imminent que flou, qui accompagne une marche pour la marche, une lutte pour la lutte. Car la patrie, c'est enfin une histoire, celle d'une lutte éternelle qui évoque souvent des pères fatigués, la défaite des aïeux dont on doit tirer des leçons. Une histoire qui s'écrit généralement hors du temps, tant les références chronologiques, lorsqu'elles existent, sont floues ou déformées. On évoque alors quelques héros d'un Moyen Âge fantasmé – Arthur, Jean IV –, ou exceptionnellement la Grande Guerre, dans *En avant les Bretons !* :

« De la Flandre à l'Alsace,
 Dans 300 000 tombeaux,
 La fleur de notre race,
 Brisée, gît en lambeau,
 Tant qu'à risquer notre vie,
 En avant les garçons !
 Délivrons notre Patrie.
 En avant les Bretons ! »

La conception héroïque de la vie qui traverse ces chants est celle du combattant ou du marcheur parfois confondus, dont on exalte la force, la droiture, la loyauté, l'entrain, le sacrifice glorieux parfois. Leur guerre n'est pas triste, c'est une fête, et leur vie est toute d'espoir, de confiance et de foi en l'avenir, de joie associée à la lumière, au soleil qui se lève sur une route pleine de promesses.

« En avant les garçons !
 Un grand feu nous illumine,
 En avant les Bretons ! [...]]
 La joie gronde en nos poitrines
 En avant les garçons !
 Foin de ces humeurs chagrines, [...]]
 - Rassurez-vous la fillette,
 En avant les garçons !
 Où je vais c'est une fête ! » [...]]
 Nous partirons ensemble
 Par un matin joyeux. »

Cette conception héroïque de la vie s'exprime par des choix mélodiques particuliers. Ainsi, pour mettre en musique *Kanenn veur ar poblou gwasket* (« Hymne des peuples opprimés »), le militant linguiste Roparz Hemon choisit la partition du *Vlaamse Leeuw*, « *Lion des Flandres* », un air de marche devenu le chant des nationalistes flamands.

Breiz Atao souligne la « grande noblesse » de ce air qui « donne de l'allant à la musique bretonne qui en est généralement dépourvue » : « Il symbolise pour nous la victoire : c'est un chant de héros [...]. C'est un exemple pour nous : il fut le soutien d'une Nation qui, tombée très bas, s'est redressée et a mérité de redevenir elle-même¹³ ».

D'où l'intérêt mélodique et politique des airs de marche, airs qui supposent que l'on suive un chef, en scandant des syllabes courtes sur un pas redoublé. Le rythme engourdit la conscience¹⁴, uniformise les mouvements et parvient à un effet massif qui exalte le courage¹⁵. D'où l'utilisation quasi systématique d'une cellule rythmique simple qui donne de l'allant – la croche pointée suivie d'une double croche – que l'on retrouve dans nombre de chansons militantes bretonnes, mais pas seulement. Ainsi cette cellule rythmique peut-elle être placée en début de mesure, comme dans *Plane haut*, une composition de Mordrel, mais aussi comme dans *l'Internationale* ou *Maréchal nous voilà*. Elle peut se trouver au cœur de la mesure, comme dans *Gwir Vretoned*, *Perak Gortoz* ou encore *la Marseillaise*. Associé à ce rythme, le mode majeur produit un air aussi joyeux qu'entêtant.

Ainsi porté, le héros est à la fois celui qui chante et celui qui est chanté. Tous sens aux aguets, il se déploie dans l'infini horizontal d'une route au but lointain et dans l'infini vertical de l'élévation vers le ciel et la lumière, alors que les ténèbres et la mort sont réservées à l'ennemi, à l'étranger, au Français. Manifestation permanente de cette élévation, le drapeau flotte au vent, à moins qu'on ne le brandisse. Cette conception virile de la vie n'exclut pas les filles, bien au contraire : il s'agit de rassembler tout le monde dans la communauté¹⁶.

Tout est mis en œuvre pour créer cette communauté. C'est ce que l'on peut constater dans *En dro d'an tan* (autour du feu), écrite par Kerlann sur l'air d'*O Strassburg du wunderschöne Stadt* :

« I – Deut holl d'in, va breudeur, c'houi glevo eur son gaer

'M eus savet d'eoc'h da gana, tud yaouank holl ken taer (2 w.)

II – Ya, kanomp 'ta paotred ha merc'hed eus ar vro

D'hor Breiz-ni ken karet, ra vezo d'imp en dro (2 w.)¹⁷ »

(I – Venez tous à moi, mes frères, vous entendrez une belle mélodie

Que j'ai composée pour que vous la chantiez, jeunes gens tous si énergiques (2 fois)

II – Oui, chantons donc gars et filles du pays

À notre Bretagne à nous tant aimée, qu'elle soit nôtre de nouveau [2 fois])

13. (Non signé) « Chant de marche », *Breiz Atao*, n° 4 (76), 1^{er} avril 1925, p. 556.

14. FÉLICE, Philippe de, *Foules en délire, extases collectives. Essai sur quelques formes inférieures de la mystique*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 343.

15. TCHAKHOTINE, Serge, *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard, 1992, p. 235 et 238.

16. Si des militantes chantent et défilent sous l'uniforme des *Bagadoù-Stourm*, la femme bretonne apparaît régulièrement dans les chansons sous les traits d'une épouse angoissée par le départ de son guerrier de mari. Sur l'image et le rôle de la Bretonne dans le nationalisme breton, tout reste à découvrir.

17. *An dro d'an tan*, extraite du carnet de chants *Kanaouennou ar Skol-Hañv*, milieu des années 1930.

Les militants s'unissent à l'appel d'un meneur qui chante seul et auquel on répond : le chef instaure le groupe et impose sa cohésion par l'unisson. Aucune voix ne se distingue, l'individu disparaît dans la masse disciplinée. La répétition, l'empilement de phrases identiques, permet l'intégration du message et renforce l'impression d'ordre et de force qui constituent des vertus applicables dans la vie courante, voire des caractères communs. On s'unit pour chanter et on chante pour s'unir¹⁸. D'où l'importance du « nous », que l'on retrouve par exemple dans *En dro d'an tan* (« hor Breiz-ni » [notre Bretagne à nous]) ; dans le titre *Ni, BA* (Nous, Breiz Atao), chanson d'Anna Youenou, mais aussi dans *Plane haut* (« nous t'aimons à la vie, nous t'aimons à la mort »). Un « nous » intemporel donc éternel qui s'exprime par l'impératif (« *Kanomp* » dans plusieurs chansons, mais aussi dans le titre *Kemeromp an hent treuz*, ou le serment « Jurons d'être fidèles », prononcé dans *Le front levé*. Le *nous* pluriel devient un *nous* communautaire, qui se définit par rapport à d'autres : « *nous* » = je + tu, c'est-à-dire les « vrais Bretons » (ceux de la chanson *Gwir Vretoned*) opposés à ceux qui ne le sont pas ou plus, et qui se distinguent aussi par leur répertoire. Dans *La croisade des Loups*, roman de Jeanne Coroller et Herry Caoussin publié pendant la Seconde Guerre mondiale, les scouts bretons chantent *An Alarc'h*, le *Bro goz* et des cantiques, tandis qu'une de leurs ennemies, une vieille ivrogne, chante *Riquita, jolie fleur de Java*¹⁹.

Dans *En dro d'an tan*, la mélodie lente en mode majeur qui s'adresse aux filles et garçons invite autant à la ferveur qu'à des rapprochements plus intimes autour du feu. Dans le chant militant, les relations amoureuses sont régulièrement évoquées, souvent de façon ludique. Il faut séduire pour rassembler et Kerlann n'hésite pas à reprendre à son compte un succès de variété des années 1930 – *Le chaland qui passe* – pour composer un chant destiné au repos du guerrier²⁰.

Enfin, cette intégration du militant dans la communauté imaginée se voit, littéralement, sur les carnets de chants, par exemple ceux de François Mazé. Quelques-uns de ses recueils ont été personnalisés par des dessins d'hermines, de croix gammées, de *triskell*²¹, ou augmentés de chansons supplémentaires recopiées à la main ou dont la feuille volante a été collée. Le chanteur ne se contente donc pas

18. Ces vertus politiques du chant sont étudiées dans DOMPNIER, Nathalie, *Vichy à travers chants. Pour une analyse politique du sens et de l'usage des hymnes sous Vichy*, Paris, Nathan, 1996, p. 78 sq.

19. COROLLER-DANIO, Jeanne, CAOUSSIN, Herry, *La croisade des loups*, Saint-Vincent-sur-Oust, Elor, 2000. Ce roman fut publié en feuilleton dans le journal *Ololê* en 1943.

20. KERLANN, « Eur son evit diskuiz stourmerien Breiz-Izel. *Em bag, hon daou* », *Breiz Atao*, n° 226, 23 juin 1935, p. 4.

21. En 1941, le *triskell* remplace la croix gammée, ou *hevoud*, qui était depuis 1925 l'emblème de l'*Unvaniez yaouankiz Breiz* (Union de la jeunesse de Bretagne), du Parti autonomiste breton (avec une éclipse au tournant de 1930) puis du PNB. Pour autant, le discours nordiciste du parti ne varie pas jusqu'en 1943.

de ce qu'on lui propose : il cherche ailleurs, mais, tant dans ses dessins que dans son choix de chansons, il reste fidèle à l'esprit communautaire. En fait, il intègre la communauté bien plus qu'il ne singularise ses carnets.

Cependant, la communauté imaginée dépasse la communauté bretonne que l'on veut créer. Dans leurs grandes lignes, les thèmes, images et valeurs déployés dans les chants nationalistes bretons sont les mêmes chez les scouts, chez les jeunes catholiques, chez les Faucons rouges socialistes, voire dans les colonies de vacances. Ainsi peut-on comparer la chanson de Kerlann *L'appel* avec *Au devant de la vie*, hymne Faucon rouge, ou encore avec *La route*, chant de patronage, avec *Jeunesse...* chant de l'Association catholique de la jeunesse française²². Pour passer d'un chant à l'autre, il suffit quasiment de remplacer « Bretagne » par « Jésus-Christ », « compagnons » par « camarades ». Dans chaque cas, le chant est un programme clamé en chœur, l'assemblage de slogans et d'images emblématiques et héroïques rappelant les vertus des ancêtres, un contenu joyeux et ensoleillé, qui tranche avec les années d'inquiétude et témoigne de la volonté de conjurer la modernité et le machinisme déprimants. Il dit l'urgence de se lever et d'agir pour bâtir un monde nouveau. Débarrasser ce monde d'une menace diffuse, étrangère, semble une spécificité des chants de partis politiques et sur ce point les airs chantés au PNB rejoignent *La marche franciste* des jeunes de Bucard, *Les croix de feu* des partisans de La Roque, ou *France, libère-toi !* que l'on chante au Parti populaire français (PPF). L'identification formelle de l'ennemi – ici le Français – n'est pas non plus une spécificité bretonne : *Étudiants et camelots*, chant de l'Action française ou encore *La jeune garde*, chant des jeunes communistes désignent clairement leurs ennemis²³. Aussi le nationalisme breton du début du xx^e siècle est-il l'expression locale de la nébuleuse « non-conformiste » qui navigue alors de la gauche au fascisme, dans toute l'Europe des années 1920 aux années 1940²⁴. En revanche, les chansons disent plus spécifiquement une chronologie du nationalisme breton.

22. « La route », dans *Chants des patronages et colonies de vacances*, Paris-Lille, Ogéo/Colpin, 1932, p. 2-3 ; « Jeunesse... », dans FOLLINET, Joseph, *Jeunesse !... Recueil des chants de l'A.C.J.F.*, Paris, Éditions SPES, 1935, p. 13-15. Sur Follinet lui-même, voir DELÉRY, Antoine, *Joseph Follinet (1903-1970)*, Paris, Cerf, 2003. Plus largement, sur les mouvements de jeunesse, voir COUTROT, Aline, « Le mouvement de jeunesse, un mouvement singulier ? », dans CHOLVY, Gérard (dir.), *Mouvements de jeunesse chrétiens et juifs : sociabilité juvénile dans un cadre européen, 1799-1968*, Paris, Cerf, 1985, p. 109-123.

23. Il y a malgré tout dans les chants communistes une dimension sociale qui n'apparaît pas dans les chants nationalistes bretons. Quant aux Bretons émancipés de Paris, groupe fondé par Marcel Cachin en 1930, il semble qu'ils partageaient avec les nationalistes le répertoire traditionnel du début du xx^e siècle, en y ajoutant *L'Internationale* en breton. C'est en tout cas ce qu'ils donnèrent à entendre à Pont-L'Abbé, lors d'une fête organisée par le Pcf, le 7 août 1938.

24. Voir DESCHAMPS, Étienne et DARD, Olivier, *Les relèves en Europe d'un après-guerre à l'autre : racines, réseaux, projets et postérités*, Bruxelles-Berne-Berlin, P.I.E.-Peter Lang, 2005.

Une histoire du nationalisme breton

Dès le début des années 1920, les jeunes de *Breiz Atao* s'intéressent de près à la chanson, dont ils soulignent l'« importance très grande dans la vie d'un peuple²⁵ ». Ainsi la chanson bretonne leur semble à l'image des Bretons eux-mêmes : elle ne s'est pas renouvelée et a cédé la place à la chanson française moderne qui « aide puissamment à notre débrettonnisation. Elle habitue les Bretons à une façon de penser étrangère, elle les imbibe d'une mentalité qui correspond à des mœurs dissolues et décadentes²⁶ ». De fait, il faut régénérer la chanson bretonne par l'apport celtique. C'est d'ailleurs ce que fait le barde Taldir, quand il compose *Dalc'h sonj, o Breiz-Izel !* à partir de *Let Erin remember* (1904), ou *Bro Goz ma zadou* à partir de *Hen Wlad fy nhadau* (1897)²⁷. Les jeunes de *Breiz Atao* expliquent :

« Le Breton qui “comprend” les plaintes gaéliques des Hébrides témoigne d'une sensibilité intellectuelle autant qu'affective, bien supérieure à celle de la moyenne de ses compatriotes qu'on ne sort pas du “Pilhaouer” ou de la “Madelon”. Elle jouera donc en Bretagne un rôle éducateur et pédagogique appréciable. [...] Le Breton qui connaît et chante les chansons de ses frères de Galles, d'Irlande et d'Écosse ne peut pas être autre chose qu'un nationaliste breton²⁸. »

C'est ce qui explique que, malgré les tensions qui existent entre les bardes et les jeunes de *Breiz Atao*, le *Bro Goz* soit toujours chanté par les militants, et opposé à *la Marseillaise*. C'est ce qui explique aussi que le journal lance dès 1922 un concours de chansons inspirées d'airs celtiques, mais sans succès. Par ailleurs, les relations établies entre *Breiz Atao* et le Pays de Galles ou l'Irlande s'avèrent décevantes²⁹ et, dès le milieu des années 1920, le panceltisme dont on attendait ni plus ni moins que la régénération de la Bretagne passe au second plan, derrière les relations établies avec les Flamands et les Alsaciens.

On assiste alors à une double rupture que symbolise la *Kanenn veur ar poblou gwasket*. Avec cette chanson, Roparz Hemon offre en 1925 un chant de marche officiel aux jeunes nationalistes, un chant concurrent du *Bro goz* des vieux régionalistes, sur la mélodie du *Vlaamse Leeuw* qui permet d'opposer à la musique française non plus la musique celtique, mais celle des pays du Nord. Cette mélodie, assure-t-on à *Breiz Atao*, a de l'allant, or « les chants celtiques n'ont pas suffisamment cette qualité, il faut regarder dehors³⁰ ».

25. Les organisateurs, « Notre concours de Chansons... », art. cit.

26. *Id.*, *ibid.*

27. Sur les adaptations bretonnes de chansons irlandaises, écossaises ou galloises, voir LE MERCIER d'ERM, Camille, *Les hymnes nationaux des Peuples celtiques*, Dinard, À l'enseigne de l'hermine, 1920.

28. Les organisateurs, « Notre concours de Chansons... », art. cit.

29. Voir CARNEY, Sébastien, *Breiz Atao !*, *op. cit.*, p. 70 sq.

30. (Non signé) « Chant de marche... », art. cit.

Dehors, c'est aussi l'Alsace où, à l'heure du fédéralisme européen, Mordrel aura trouvé une mélodie allemande adaptée à ce qu'il présente comme « une marche familière, avec un grand refrain gueulard³¹ ». C'est *En avant les Bretons !*, marche composée à l'été 1927 alors que l'idée bretonne n'intéresse personne et que *Breiz Atao* est en péril. Il s'agit de redonner du cœur au ventre à une poignée de militants démotivés, de rassembler le plus possible. La chanson semble remporter un franc succès au premier congrès du Parti autonomiste breton (PAB) à Rosporden en septembre 1927, puis à la section de Rennes du PAB, l'année suivante. Elle accompagne, de fait, le renouveau du mouvement

Mais les relations avec les Alsaciens attirent vite l'attention de la police sur les activistes bretons chez qui elle procède à des perquisitions. Notamment chez le compositeur Maurice Duhamel³², où l'on trouve les paroles d'une chanson jugée assez « subversive » pour le considérer comme un « révolutionnaire ». On y lit :

« Dans notre Bretagne asservie
 La Bretagne trouve par milliers
 Des valets pour sa bourgeoisie
 Du bétail pour ses ateliers.
 Bretagne ? Nation prolétaire
 Le capitaine étranger
 T'écrase sur sa propre terre
 Et tu n'as pas de quoi manger.

Pour sauver l'âme de la race,
 L'âme des Celtes fiers et forts,
 Pour faire lâcher prise au rapace
 Qui a décidé notre mort,
 Pour obtenir enfin justice
 Sans nul remords, crainte ou regret,
 Nous guetterons l'heure propice...
 Pour la révolte soyons prêts³³. »

Est-ce une création de Duhamel ? Est-ce *La marche des Bretons* qu'un dénommé Rivoalen avait écrite pour le congrès de 1927, et qui fut abandonnée au profit de la chanson de Mordrel³⁴ ? C'est en tout cas une chanson qui marque l'attraction temporaire qu'a pu avoir le communisme sur le nationalisme breton, à la fin des années 1920.

31. Centre de recherche bretonne et celtique [désormais CRBC], fonds Maurice Duhamel, lettre d'Olier Mordrel à Maurice Duhamel, 24 août 1927.

32. Sur Duhamel, voir VASSALLO, Marthe, *Les chants du livre bleu à travers les Musiques bretonnes de Maurice Duhamel*, Silun-Editions Son an ero, 2015, ainsi que sa contribution au présent volume.

33. Arch. nat., F/7/13244, rapport du 21 avril 1928.

34. CRBC, fonds Maurice Duhamel, 24 août 1927, lettre d'Olier Mordrel à Maurice Duhamel.

L'entente entre Mordrel et Duhamel est tout aussi temporaire : lorsque surviennent déconvenues électorales, difficultés financières, différends politiques et générationnels, le PAB explose au profit du PNB, fondé en décembre 1931. De son côté, tenté par l'activisme clandestin et les coups d'éclats, Célestin Lainé, un jeune ingénieur chimiste venu au mouvement dans le milieu des années 1920, fait sauter à l'hôtel de ville de Rennes en 1932 le monument de Jean Boucher célébrant l'union de la Bretagne à la France. C'est une occasion de publicité inouïe pour le parti ; publicité qu'exploite également Taldir, en lançant un concours de chansons sur le thème de cet attentat. Une quinzaine de chansons, dont une fresque en quatre-vingt-neuf couplets, célèbrent l'événement³⁵. La chanson lauréate, *Kanaouen war sujet torfed Roazon* (chanson sur le crime de Rennes), est de la main de Kerlann sur un air du *Barzaz Breiz*. Elle est éditée sur feuille volante au profit de l'association *Ober*. Destinée à l'enseignement du breton, cette association regroupe également des jeunes gens qui s'élancent sur les routes, le sac au dos, ou qui se retrouvent aux beaux jours en camps d'été.

L'idée de pratiquer la marche entre militants n'est pas neuve. En 1927, le militant alsacien Hermann Bickler³⁶, invité au congrès du PAB, avait émis l'idée d'échanges entre jeunes dans le cadre de randonnées auxquelles les Alsaciens étaient déjà habitués, à l'exemple des mouvements *Völkisch* allemands, et notamment des *Wandervögel*, ou « oiseaux migrateurs », qui depuis 1901 lançaient de jeunes bourgeois en rupture sur les routes³⁷. Le clou est enfoncé par l'avocat Philippe Lamour, qui fréquente quelques temps les nationalistes bretons. Randonneur assidu, alpiniste chevronné, il est le jeune directeur d'une collection d'ouvrages appelée « Les Compagnons de la grand'route ». Lui-même, admiratif de la jeunesse allemande³⁸, fait partie de ces non-conformistes qui réfléchissent aux effets de la modernité. Il influence Mordrel qui, à son tour, exhorte les militants à retenir la leçon suivante : « Revenons à la nature, à sa paix, à sa joie, à sa santé. Reconnaissons ses vertus souveraines par-delà les illusions dont nous nous sommes entourés³⁹. » À ce titre, il n'est pas innocent de constater que le chant militant se fait en plein air à l'époque de la démocratisation progressive de la Tsf et du disque à domicile.

35. Arch. dép. Finistère, 44 J 149, fonds Jaffrenou-Taldir. Concours d'Armorica, chansons sur la destruction du monument de Rennes, 1932.

36. Sur Hermann Bickler, voir BANKWITZ, Philip Charles Farwell, *Alsatian autonomist leaders 1919-1947*, Lawrence, The Regents Press of Kansas, 1978, p. 52-57 et 90-93 ainsi qu'ARZALIER, Francis, *Les perdants. La dérive fasciste des mouvements autonomistes et indépendantistes au XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 1990. C'est Bickler, au congrès de Rosporden, qui apprend l'air d'*O Strassburg* aux militants bretons.

37. Pour l'étude d'une application de ce modèle dans le mouvement breton, je me permets de reporter le lecteur à CARNEY, Sébastien, « De la vie saine. Les jeunes du mouvement breton en marches », dans *Langues de l'Histoire. Langues de la Vie*, Brest, Centre de recherche bretonne et celtique/Université de Bretagne occidentale, 2005, p. 403-422.

38. PITTE, Jean-Robert, *Philippe Lamour, père de l'aménagement du territoire*, Paris, Fayard, 2002, p. 63.

39. MORDREL, O., « La fin des Primitifs », *Breiz Atao*, n° 135, 10 janvier 1931, p. 1.

Dès juin 1929, Mordrel réclame la création d'un mouvement d'oiseaux migrateurs bretons partant se rebretonner sur la route⁴⁰. Il insiste l'année suivante, dans une tirade restée célèbre :

« Au cœur de notre Bretagne dont le ciel est parfois si lourd à ceux qui n'ont pas vendu leur âme, ma pensée s'égaré souvent vers ces jeunesses blondes qui font tant pour leur patrie, là-bas, du côté du Rhin. Quand je parcours à pied les croupes rases de nos montagnes, dont si peu de nos jeunes viennent écouter le chant profond, je porte la nostalgie de ces troupes de hardis et gais enfants, qui là-bas, dès le mois de mai, vont camper sous les sapins et chanter en se tenant par la main autour des grands feux. Et j'espère obstinément qu'un jour j'entendrai sur la Montagne Noire ou sur le Méné un pas martelé, un pas martelé qui sera celui de jeunes gens au regard clair, venus retremper leur cœur au sein de la nature vierge, en vue des combats qu'ils auront décidés⁴¹. »

L'invitation est sans effet immédiat, il faut attendre 1933 pour que des jeunes, ceux de l'association *Ober* se mettent en marche, guidés par Kerlann. Ils se retrouvent également dans des camps d'été inspirés des auberges de jeunesse et du camping scout. Immergés dans la nature de ces isolats de la Bretagne nouvelle, les jeunes sont censés dénicher en eux l'homme primitif, « réel », c'est-à-dire pas français. La chanson, qui accompagne cette redécouverte par la sensibilité, devient performative : elle suscite émotion et excite le sentiment d'une origine partagée⁴². Dans ces camps, Mordrel voit donc surgir les « nouveaux Bretons ». Ces derniers, d'après lui :

« chantent beaucoup. Ils chantent ensemble. Là est le point. Ils ne cherchent pas du tout à faire salon autour d'une cantatrice qui minaude, ou à écouter passivement un quatuor à cordes, qui fait de la musique de chambre. Chanter pour eux, est le moyen par excellence, de réaliser une communion. Ils chantent ensemble comme ils dansent ensemble [...]. Ils dansent comme ils chantent, pour agir collectivement sur un plan physique et lyrique, en somme pour élargir, exalter leur personnalité⁴³. »

Mordrel a visité l'Allemagne et a été frappé par les défilés organisés par les nazis. Dès le tournant des années 1930 c'est là que réside pour lui le modèle du relèvement dont il rêve pour la Bretagne. De fait, en 1935, au moment où le PNB commence à se doter de troupes paramilitaires, il produit plusieurs chansons inspirées de marches militaires allemandes héritées du XIX^e siècle ou de la Grande Guerre. Ainsi, par exemple, de *Gwerz Yann ar Gevel* (Complainte de Jean Le Guevel), composée sur l'air d'*Ich hatt'einen Kameraden*, ou encore de *Plane*

40. O.M., « Le champ de bataille continue à parler », *Breiz Atao*, n° 54, 23 juin 1929, p. 4.

41. MORDREL, O., « Lettre à un jeune camarade », *La Vie du Parti*, n° 6, 30 novembre 1930, p. 1.

42. On parle d'« originisme » qui se distingue du primitivisme par le fait qu'il ne se contente pas de présenter l'origine comme une référence esthétique mais comme un modèle identitaire à atteindre. Voir GUMFLOWICZ, Philippe, *Les résonances de l'ombre... op. cit.*, p. 19.

43. O.M., « Les nouveaux bretons », *Breiz Atao*, n° 258, 6 septembre 1936, p. 1-2.

haut ! sur l'air de *Märkische Heide*⁴⁴. En 1927 déjà, *En avant les Bretons !* avait été composée sur l'air de *Wir traben in die Weite*, chant traditionnel du *Bund* de 1810, et des *Burschenschaft*, association d'étudiants nationalistes au XIX^e siècle. À son sujet, Mordrel avait évoqué « un chant de guerre allemand qui accompagna le “*nach Paris*” en 1914. La dernière strophe est de 1919 (revanche...)»⁴⁵. Il n'était alors pas le seul à être influencé par le modèle allemand. La même année, dans sa préface à *Roland*, recueil de chant scout, le père Doncœur évoquait sa captivité en Allemagne, en octobre 1914 :

« Lorsque, dans la nuit du 20 octobre, passant la frontière allemande, nous entendîmes monter de tout le train, glissant lentement dans la neige, la lente et poignante mélodie : “*Ich hatt' einen Kameraden*”, nous pûmes mesurer les énergies secrètes d'une armée dont la puissance matérielle ne nous avait point émus. Tous ceux qui ont vécu ces heures comprennent pourquoi, voulant refaire une race belle et forte, nous nous sommes promis de lui réapprendre à chanter, et à chanter autre chose que des *Marseillaises* brailardées ou de souillonnes *Madelons*⁴⁶. »

De fait, on trouve aussi de nombreuses mélodies populaires allemandes dans le recueil de l'Association catholique de la jeunesse Française⁴⁷. Mais il n'en demeure pas moins vrai que le goût de Mordrel pour les mélodies allemandes s'explique autant par son intérêt pour le nazisme que par l'efficacité de ces airs.

Efficacité telle que les compositions de Mordrel sont vite adoptées par les hommes du *Kadervenn* (sillon de combat), petite organisation paramilitaire montée par Célestin Lainé dès 1937, ou ceux des *Bagadou Stourm*, qui les chantent encore pendant la Seconde Guerre mondiale. Parmi les chants les plus notables, *Le front levé* ou encore *Plane haut !* est édité en 1942 dans le carnet du PNB dirigé alors par Raymond et Yves Delaporte qui, sept ans plus tôt, condamnaient les inspirations allemandes de Mordrel. Du reste, ce carnet publié pendant la Seconde Guerre mondiale

44. Air de marche funèbre antérieur à la Grande Guerre puis très populaire dans la *Wehrmacht*, *Ich hatt' einen Kameraden* est passé dans la Légion étrangère française pendant la guerre d'Indochine, compte tenu de l'enrôlement de nombreux anciens de la *Wehrmacht* et de la *Waffen-SS* dans la légion en 1945. L'air de marche brandebourgeois *Märkische Heide* était également chanté dans l'armée allemande de l'entre-deux-guerres et sera plus tard repris dans la *SS*. Je remercie Eric Kocher Marboeuf pour ces précisions concernant les marches allemandes.

45. CRBC, fonds Maurice Duhamel, 24 août 1927, lettre d'Olier Mordrel à Maurice Duhamel.

46. Préface de Paul Doncœur à DAUMAS, Gustave, RANSE, Marc de, BOLLER, Carlo, *Roland. Chansons populaires*, Saint-Leu-la-Forêt, Procure de musique, 1927, p. 20.

47. Par exemple, *Wann wir schreiten Seit an Seit*, chant de la nouvelle jeunesse allemande véhiculé par les milieux catholiques et pacifistes allemands, de qui Folliet était proche. FOLLIET, Joseph, *Jeunesse !...*, op. cit., p. 91-93. Sur les relations des mouvements de jeunesse chrétiens avec l'Allemagne, voir MICHEL, Alain René, *La JEC face au nazisme et à Vichy, 1938-1944*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1988, p. 31-37 ; BARRY, Gearóid, *The Disarmament of Hatred. Marc Sangnier, French Catholicism and the Legacy of the First World War, 1914-45*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.

sur fond de résurgence des mouvements de jeunesse n'apporte aucune nouveauté : les années 1940 ressassent surtout ce qui s'est fait dans les années 1930. Bien que l'on n'en trouve trace nulle part, le militant Ronan Caouissin évoquera dans *Le rêve fou des soldats de Breiz-Atao* un chant composé à l'usage des *Bagadoù-Stourm*, le *Sinn-Feiner Vreizhel* (*Sinn-feiner* breton) ainsi que le *Kan-Bale* (marche de l'Unité Perrot) composé par Kerlann pour la petite armée créée par Lainé en 1943 et utilisée comme troupe supplétive de l'armée allemande dans sa lutte contre le maquis⁴⁸.

Lainé lui aussi accorde une grande importance au chant, puisqu'à l'automne 1944, fuyant l'avance américaine, les hommes de l'Unité Perrot doivent suivre des cours de chant. Lui-même, amateur de musique écossaise, irlandaise, et de cantiques allemands, compose à l'occasion. Par exemple, le chant *Ar Bleizi* (les loups), dédié à l'un de ses hommes, Léon Jasson, condamné à mort par les tribunaux de l'épuration en 1946. Pour honorer celui qui fut un de ses disciples et s'encenser au passage, Lainé choisit un chant de la cavalerie allemande, *Wir reiten eine Attacke !* Mais il compose également. Réfugié en Irlande fin 1947, il produit texte et musique d'une *Chanson des gars en Irlande* :

« Notre misère est très grande
 Mais c'est joyeux qu'en criant
 Hurrah ! Nous souffrons en Irlande
 Bien loin là-bas sur d'autres mers
 Est notre patrie dans le monde
 Et nous versons des pleurs amers
 Plus amers que les vertes ondes
 Chassés, trahis
 Loin du pays
 Le cœur plein d'une amour trop grande
 Car c'est joyeux qu'en criant
 Hurrah ! Nous quitterons l'Irlande⁴⁹. »

La joie forcée du texte et les circonvolutions mélodiques de cet improbable air d'opérette disent finalement assez bien la misère et le chaos qui caractérisent non seulement leur créateur, mais plus largement l'écroulement du mouvement nationaliste fuyant l'épuration, sans pour autant perdre espoir.

À la Libération, tous les militants bretons soupçonnés d'être compromis dans la collaboration n'ont pas la chance de trouver refuge à l'étranger, et certains passent quelques temps en prison. C'est là que nous retrouvons François Mazé et ses carnets de chant, dont l'examen est intéressant. Dans l'un d'entre eux, le 15 décembre

48. CAERLÉON (*alias* Caouissin), Ronan, *Le rêve fou des soldats de Breiz Atao*, Quimper, Nature et Bretagne, 1974, p. 82-83.

49. Llyfrgell Genedlaethol Cymru/National Library of Wales, Louis Feutren Collection, Box 3, *La chanson des gars en Irlande*.

1944, Mazé note un cantique populaire : *Evit beva gant levenez*, dont le texte ne manque pas d'à-propos, au regard de la situation : « *Evit beva gant levenez, n'eus ket ezomm aour na perlez, nag eur c'hastell a ve savet, e gern beteg bro ar stered* » (Pour vivre dans la joie, il n'y a pas besoin d'or ni de perles ; ni de se faire construire un château dont le toit touche le pays des étoiles). On imagine à quel point en ces circonstances le chant pouvait donner du courage et il n'est guère surprenant que d'autres internés aient composé des chants dans lesquels ils tâchaient de conjurer leur sort. Par exemple Yeun ar Go, dont le *Son Vretoned Sant Charlez* (chanson des Bretons de Saint Charles) fut chanté lors de la promenade des prisonniers le 31 décembre 1944 à la prison de Saint-Charles, ou Kerlann, qui compose *Breizh a vevo !* (la Bretagne vivra !) en prison, le 16 janvier 1945⁵⁰.

Il est très vraisemblable que ce soit en prison que Mazé ait décidé de dissimuler les symboles désormais fâcheux qu'il avait dessinés dans son carnet, sous une feuille volante stratégiquement collée. Pour autant, il ne renie pas le nationalisme : les croix gammées qui accompagnaient *Gwerz Yann ar Gevel* sont dissimulées par une autre version de ce même chant, sans dessin. L'épuration n'a pas tué le nationalisme breton, il s'est seulement fait discret.

L'air de rien

Pour terminer on peut donc se demander quelle est la postérité de ces chants. « Il n'y a pas encore six ans, expliquait-on en 1949 dans *Ar Soner*, revue de *Bodadeg Ar Sonerion* (Assemblée des sonneurs), il était aisé de constater – soit dans une réunion bretonne, soit au cours d'un banquet ou d'une représentation on chantait – avec paroles bretonnes évidemment – des chants de toutes les nations celtiques, et trop souvent, hélas, des airs allemands, alsaciens, flamands, etc.⁵¹. » Aussi abandonne-t-on après-guerre les chansons de Mordrel⁵². Et même si Kerlann continue de composer pour les scouts d'Europe Bleimor fondés en 1946 par Pierre Keraod, en qui Mordrel voit son héritier⁵³, seules perdurent réellement les créations du régionalisme véhiculées par

50. Ces chants sont publiés dans DELAPORTE, Hervé, *Chas Breizh el lagenn*, Châteauneuf-du-Faou, chez l'auteur, 1954.

51. MONJARRET, Polig « La cassure », *Ar Soner*, n° 4, septembre 1949, p. 1-3. C'est l'auteur qui souligne.

52. *En avant les Bretons !* est proposé dans un recueil du Bleun-Brug en 1954. Voir CRBC, fonds Donatien Laurent, BLEUN-BRUG, *Journal d'amitié. Mesquer*, 19 septembre 1954. Elle apparaît également dans *Ar Vro*, n° 22, décembre 1963, p. 42. Il se peut que l'on trouve d'autres chansons de Mordrel dans d'autres publications d'après-guerre que je n'ai pas encore explorées.

53. Voir par exemple, *Kan-Bale ar Yaouankiz* (Marche de la jeunesse) dans *Sturier-Yaouankiz*, n° 26 ou encore la résurgence d'une chanson des années 1930, *Ar Galv* (l'appel) dans le n° 28. Sur Keraod, voir CHRISTIEN, Lionel, « *Bretagne, Europe, chrétienté : une utopie contradictoire ? Les scouts Bleimor, 1946-1970* », dans TRANVOUEZ, YVON, *La décomposition des chrétientés occidentales, 1950-2010*, Brest, Centre de recherche bretonne et celtique, 2013 et CARICHON, Christophe, « *Sked (1947-1954)* :

les milieux catholiques. On retrouve le *Bro goz*, *Gwir Vretoned*, *Bannielou Lambaol* ou *An Alarc'h* dans nombre de cahiers de chants, bulletins de cercles celtiques ou revues scouts publiés dans les années 1950-1970⁵⁴. Des chants du *Barzaz Breiz* ont été repris également par Stivell, Tri Yann et d'autres. On continue aussi à composer des airs de lutte⁵⁵, dont l'usage reste à apprécier.

C'est évidemment dans la dérision que le chanteur Laurent Jouin, dans un clip où il est déguisé en barde, entonne le mordrellien *En avant les Bretons !* devant le défilé d'une armée de pingouins. Cela ne semble pas être le cas lorsque des jeunes gens s'habillent en uniforme noir pour reprendre des chansons de Mordrel, ou mettre des paroles bretonnes sur *Unsere Fahne flattert uns voran*, la marche des jeunesses hitlériennes⁵⁶. Ces deux exemples semblent démentir ce qu'écrivait Mordrel dans un poème sur le rôle du chef : « Ils savent les mêmes chansons, ils ont les mêmes pensées⁵⁷ ». Une même chanson, différemment interprétée et reçue, crée des communautés différentes. Dans tous les cas, la chanson politique, si volatile, a un impact qui reste difficile à mesurer, mais dont on sait depuis longtemps l'importance. En 1932, Joseph Folliet écrivait dans un recueil de l'Association catholique de la jeunesse Française :

« Quel merveilleux moyen de conquête que la chanson ! Supérieur aux livres ou au journal de toute la distance qui sépare la poésie ailée de la prose rampante. On se méfie d'un discours ou d'un article – et l'on a raison – on ne se méfie point d'une chanson – et l'on a tort⁵⁸. »

Sébastien CARNEY

Maître de conférences en histoire contemporaine

Centre de recherche bretonne et celtique (EA 4451/UMS 3554) – Brest

Université de Bretagne occidentale

itinéraire d'une revue celto-chrétienne », dans POSTIC, Fañch, (dir.), *Bretagne du cœur aux lèvres : Mélanges offerts à Donatien Laurent*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 267-278.

54. Voir, par exemple, les titres proposés dans *Me a zalc'ho*, n° 6, mai 1947 ou dans *Kanomp Uhel. Chantons haut*, Rennes, Kendalc'h, 1957 réédité en 1960 et 1973. Sur le scoutisme breton, voir CARICHON, Christophe, *Le scoutisme catholique en Bretagne des origines aux années 1970*, dactyl., thèse d'histoire contemporaine, Brest, Université de Bretagne occidentale, 2002.

55. MÉVEL, Per-Mari, « *Kan ha stourm* », *Brud*, n° 53-54, 1976 ; AN ASKOL, Visant, *Kanaouennou ha barzonegou-stourm*, Brest, Emgleo Breiz, 1995. Voir aussi le *Kan bale an ARB* (Chant de marche de l'Armée révolutionnaire bretonne) composé par le chanteur Glenmor dans les années 1970, repris dans les années 1990 par le groupe EV, puis récemment par Les Ramoneurs de menhir.

56. Cette composition de Tybo Mab Kerlevenez a depuis été retirée de la chaîne Youtube sur laquelle elle était consultable. En revanche, une nouvelle chaîne Youtube propose à qui veut les entendre des interprétations au premier degré de *Gwerz Yann ar Gevel* et *Bretoned Sounn*, écrites par Mordrel. Voir <https://www.youtube.com/watch?v=OHq-7eVbA8Y>, consulté le 5 avril 2017.

57. Er Gédour, « J'ai six camarades », *Breiz Atao*, n° 176, 11 juin 1933, p. 4.

58. FOLLIET, Joseph, *Jeunesse !... op. cit.*, p. 7.

RÉSUMÉ

Il se peut que le faible écho dont jouissait le mouvement nationaliste breton du début du xx^e siècle n'ait pas incité les chercheurs à s'intéresser aux efforts de propagande qu'il avait pourtant déployés, si ce n'est à quelques manifestations aussi spectaculaires que costumées. De fait, les chants destinés à réchauffer l'enthousiasme des militants autant qu'à les souder autour de refrains entraînants restent à étudier. D'autant que les militants ne se sont pas contentés de puiser dans le répertoire de leurs aînés : ils ont également composé des chansons originales vite devenues populaires dans le mouvement. Ainsi par exemple *En avant les Bretons !*, chant proposé par Olier Mordrel en 1927, à la création du Parti autonomiste breton. Cette première approche du répertoire nationaliste permet d'en dégager deux caractéristiques : ces chants sont parents de ceux qu'entonnent les autres mouvements de jeunesse ou partis politiques du temps ; leur singularité réside dans l'histoire du mouvement breton, qu'ils racontent à leur insu.

