

---

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

Jean-François BOTREL

La Bretagne chantante au début du xx<sup>e</sup> siècle :  
entre tradition et modernité

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

---



## La Bretagne chantante au début du xx<sup>e</sup> siècle : entre tradition et modernité

En Bretagne, au début du xx<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire avant la généralisation des moyens de reproduction du son (les « machines parlantes ») et de la radio (du « poste »), chanter était certainement la pratique culturelle la plus répandue et partagée (au sens de commune et de pratique en commun) par ses quelque 3 millions d'habitants, auxquels on doit ajouter les Bretons de Paris et d'ailleurs.

Comme le rappelle Louissette Radioyes, dans sa remarquable étude ethno-musicologique sur Saint-Congard (Morbihan), jusqu'à la Première Guerre mondiale, « il était peu d'habitants passifs dans les activités musicales », « la population ne cessait de chanter [...], les gens de Saint-Congard chantaient pour bercer et amuser les enfants, ils chantaient pour rythmer le travail, la marche et la danse, ils chantaient au cours de cérémonies traditionnelles, ils chantaient au repos et à la fête, le matin aux champs, dans l'intimité familiale et pendant les veillées de quartier, ils chantaient pour édifier ou pour quêter... et encore pour ridiculiser celui qui manquait à la règle coutumière<sup>1</sup> ». Curieusement, elle ne cite pas expressément la pratique, au moins dominicale, du chant à l'église, ni à l'école, ni, pour les jeunes gens, au service militaire, qui sont d'autres lieux et circonstances où l'on chantait et entendait chanter. Et à ces pratiques qui concernent toute la Bretagne rurale (gallèse et bretonnante), il faut bien sûr ajouter celles qui étaient particulières à la Bretagne urbaine, celle des villes et des ports.

Ce sont ces pratiques ordinaires, même si elles peuvent correspondre à des moments exceptionnels (comme un mariage ou un spectacle), ces « actions de chant<sup>2</sup> », comprenant à la fois des textes, de la musique, mais aussi des mises en œuvre et des répertoires qui peuvent être très hétérogènes, qu'il faut prendre en compte, dans un espace qui est à la fois commun à une France plutôt encore rurale, et particulier puisque deux langues, sinon deux traditions, y cohabitent, dans une

---

1. RADIOYES, Louissette, *Traditions et chansons de Haute-Bretagne. Le répertoire de Saint-Congard et ses environs 1962-1970*, Paris-Aix-en-Provence, CNRS Éditions/Édisud, 1995, p. 195 et 62.

2. HYVERT, Julie, *Le chant à l'œuvre. La pratique chansonnière des compagnons du Tour de France, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 16.

situation de diglossie pour le breton et le gallo. Cet espace, la Bretagne, on a encore tendance à cette époque à le considérer comme un conservatoire de la tradition et comme une base de résistance à la modernité « centralisatrice ». L'accélération des évolutions déjà à l'œuvre, avec l'intensification de la circulation des personnes et des biens et de la progression de la langue française, est perçue par une partie de l'opinion bretonne – les milieux catholiques et le clergé, essentiellement – comme une menace contre laquelle il est nécessaire de faire front, y compris à propos du chant et de la chanson.

Donnons pour connues ou admises les principales caractéristiques de cette Bretagne chantante (ceux qui chantent, leur voix, leur style vocal, leur gestuelle, leur répertoire, les modalités d'apprentissage et de transmission, les usages du chant et de la chanson) et examinons prioritairement les effets de la modernité française sur la tradition et la chanson en breton ou en gallo en début du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>.

## La tradition en péril

La tradition est en péril, c'est ce qu'expriment, sur le mode de la préoccupation, de la lamentation ou de la dénonciation, de nombreux observateurs des pratiques chansonniers : Anatole Le Braz qui, dans sa préface aux *Chansons de chez nous* (1898), fait parler Théodore Botrel à propos des « refrains vulgaires qui envahissent la terre des saints, rapportés des casernes par les conscrits ou semés au passage par les commis-voyageurs : de plates et déprimantes compositions<sup>4</sup> » ; le Tonton Lan de Jean-Marie Perrot (*Abarzel*), quand il dit à propos des jeunes gens en 1906 : « ils ne chantent plus, mon fils, ils sont muets comme des carpes (*mut int evel pesked*) ou s'ils chantent, c'est une sornette en français sur un air sans entrain<sup>5</sup> » ; ou encore l'abbé Cadic qui, en 1924, manifeste sa détestation des « odieuses rengaines de café-concert (il les qualifie ailleurs de « niaiseries ») qui pénètrent peu à peu en Bretagne<sup>6</sup> ». La même observation est faite par Adolphe Orain, en 1901, pour la Haute-Bretagne, lorsqu'il se réfère à « la vieille poésie populaire que les chansons de café-concert tendent à faire disparaître<sup>7</sup> ».

3. Merci à Dastum, et tout particulièrement à Gwen Drapier et Vincent Morel, pour leur accueil et leur coopération.

4. BOTREL, Théodore, *Chansons de chez nous*, Paris, Ondet, 1898, p. 15.

5. GUILLOREL, Éva, *Barzaz Bro-Leon. Une expérience inédite de collecte en Bretagne*, Rennes-Brest, Presses universitaires de Rennes/Centre de recherche bretonne et celtique, 2012, p. 23.

6. CADIC, François, *Chansons populaires de Bretagne publiées dans La Paroisse Bretonne de Paris (1899-1929)*, Rennes-Brest, Presses universitaires de Rennes/Centre de recherche bretonne et celtique/Dastum, 2010, p. 523 et 41.

7. ORAIN, Adolphe, *Chansons de Haute-Bretagne*, Rennes, Hyacinthe Caillière, 1902, p. 4.

Le phénomène de la pénétration en Bretagne de la chanson parisienne n'est pas nouveau<sup>8</sup>, mais il se trouve accentué par la mobilité liée à la conscription, l'émigration vers Paris et les villes bretonnes (avec le retour périodique au pays), la capacité croissante à comprendre le français, mais aussi le statut dominant et l'image prestigieuse dont jouissent la langue et la culture françaises. Il faut y ajouter l'efficacité croissante du système de production et de diffusion de la chanson (l'industrie de la chanson), grâce au réseau breton de compositeurs de chansons pour feuilles volantes et chanteurs ambulants de plein vent, de rue ou de pardons<sup>9</sup> (fig. 1). Un phénomène décisivement mis en lumière par Daniel Giraudon<sup>10</sup>, bien au-delà de Marie Guillermou avec sa légendaire voiture tirée par deux chiens ou des *taolennou* profanes servant de support aux *gwerz* comme celle d'Édouard Brière<sup>11</sup> ; des chansons parfois traditionnalisées<sup>12</sup>. Ce réseau compte sur ses propres magasins à complaintes (*stal-wersiou*), comme celui de Corentin Le Nours, 4, rue du Château à Brest (également siège de la rédaction du *Courrier Breton*) et il existe bien d'autres points de diffusion de la musique imprimée<sup>13</sup>. Bientôt viennent s'ajouter les auditions musicales avec gramophone, de

8. Voir, à ce propos, ce que dit Eugen Weber au sujet de la considération dont jouissaient le français et les chansons françaises, nées dans les villes, et de ce qu'il qualifie de mimétisme socio-culturel : WEBER, Eugen, *Ma France*, Paris, Fayard, 1991, p. 103-105.

9. Cela concerne toute la chanson, y compris celle de Théodore Botrel dont les chants sont « devenus familiers aux populations de la côte et dont la fortune s'est étendue presque à tout le pays breton. Les musiciens nomades les vont colportant de foire en foire, de Pardons en Assemblées, aux sons d'inépuisables violons, accordéons ou harmoniums. Dernièrement (*avant novembre 1897, donc*) j'ai rencontré l'un d'eux, à Carhaix, qui les débitait à un auditoire de montagnards vêtus de peaux de biques, au pied de la statue de La Tour d'Auvergne dont le visage de bronze ne s'en montrait pas autrement scandalisé », assure le préfacier des *Chansons de chez nous* (BOTREL, Théodore, *Chansons de chez nous...*, *op. cit.*, p. 14).

10. GIRAUDON, Daniel, *Chansons populaires de Basse-Bretagne sur feuilles volantes*, Morlaix, Skol Vreizh, n° 2-3, 1985. Voir aussi l'inventaire réalisé par *Kan-Bzh* des feuilles volantes (en breton ou en français). L'examen des cahiers et carnets de chansons (essentiellement en français) conservés par Dastum, sans qu'ils permettent de rendre compte de la somme des chansons présentes dans les mnémothèques des Bretons du début du xx<sup>e</sup> siècle, ni même sans doute du répertoire effectif de chaque chanteur, permet cependant de mieux percevoir le processus d'appropriation par sélection et de réduire l'écart entre le répertoire résultant de la construction et le répertoire effectif. En zone bretonnante, beaucoup de chansons adressées à l'abbé Perrot sont recopiées de feuilles volantes qui renvoient à des événements récents (la guerre russo-japonaise, les inventaires des biens d'Église, etc.), et les participants au concours à qui on a demandé des chansons en breton en envoient également en français, cf. GUILLOREL, Éva, *Barzaz...*, *op. cit.*, p. 65.

11. Cf. *Histoire de la Bretagne et des Pays celtiques. De 1789 à 1914*, Morlaix, Skol Vreizh, 1980, p. 155.

12. Comme le *Kimiad* du jeune soldat de Prosper Proux (cf. CADIC, François, *Chansons populaires...*, *op. cit.*, p. 402) ou la *Gwerz paotred Guimiliau*, étudiée par Daniel Giraudon (GIRAUDON, Daniel, « Une chanson de conscrits en langue bretonne : Chanson Paotred Plouillo », *Mémoires de la Société d'émulation des Côtes-du-Nord*, t. cxvi, Saint-Brieuc, 1987, p. 39-63).

13. Il faudrait en faire l'inventaire à partir des annuaires, guides, almanachs, etc.



Figure 1 – Le chanteur de complaintes, carte postale de Villard, Quimper, n° 889 (coll. particulière)

Brest à Penvénan<sup>14</sup>. C'est tout un système asymétrique d'échanges entre la culture urbaine et la culture rurale qui est ainsi à l'œuvre.

Grâce aux travaux d'Annie Lorre, et de Yan Le Gat et Olivier Polard, on sait de l'existence, depuis parfois longtemps, de cafés concert à Rennes<sup>15</sup> et à Brest où fonctionnèrent l'Eden Concert, les Folies Bergères, le Concert parisien, le Casino brestois, le café de la Tour Eiffel, le Caveau de Montmartre, etc., avec leurs revues parisiennes et brestoises pour des vedettes appelées Henry Ansker ou Yann Robert (qui peut porter le costume breton<sup>16</sup>), mais aussi Paulus qui, en novembre 1900, se fait entendre quatre soirs d'affilée à Brest, et Polin, Mayol ou Dickson entre deux

14. Après 1900, tous les après-midi, dans la salle des dépêches d'*Ouest-Éclair* où un gramophone reproduit les airs les plus aimés du public (LE GAT, Yan, POLARD, Olivier, *Brest en chantant*, Brest, Dialogues, 2015, p. 49), avant que l'arrivée en novembre 1917, d'orchestres américains ne fasse découvrir le jazz et les *negro spirituals*. En 1904, au Port-Blanc et à Penvénan, Théodore Botrel organise des concerts de gramophone, comme en témoigne un des ses agendas : « 29 juillet 1904 : Arrivée du mandrin du phono. On joue tous les cylindres » ; « 6 novembre 1904 : concert et phono aux paysans de Penvénan » (Archives Botrel Janick).

15. Dès 1852. En avril 1902, à l'Alcazar (place du Champ-Jacquet), la moyenne des entrées quotidiennes est de 60-70 personnes, cf. LORRE, Annie, *Fêtes et spectacles à Rennes du 18<sup>e</sup> au début du 20<sup>e</sup> siècle*, dactyl., mémoire de maîtrise, Jean MEYER (dir.), Université de Rennes 2, juin 1970.

16. LE GAT, Yan, POLARD, Olivier, *Brest en chantant...*, op. cit., p. 52.

projections au Casino Brestois transformé en cinéma en septembre 1907<sup>17</sup>. La même chose a certainement existé à Nantes, Lorient, Quimper, Saint-Brieuc et peut-être même dans des villes de moindre importance, là où il y avait des concentrations d'hommes, comme dans les villes de garnison, une quinzaine à cette époque.

C'est à cette époque, au début du xx<sup>e</sup> siècle, que débutent en Bretagne les tournées annuelles de conférences-auditions par Théodore Botrel<sup>18</sup>.

Cette « bonne chanson » bretonne d'importation, d'origine parisienne dans sa grande majorité, et qui est bientôt également chantée en Bretagne, est alors servie par un nombre importants de professionnels (auteurs, compositeurs, adaptateurs, interprètes) aujourd'hui bien oubliés, mais très productifs et actifs en leur temps<sup>19</sup>, qui peuvent parfois solliciter des compositeurs bretons comme Émile Durand<sup>20</sup>. Ils ont fort à faire pour concurrencer l'autre répertoire breton « topique », de *La petite bretonne* de Benech chantée par Mayol<sup>21</sup> à *Ils ont des chapeaux ronds* ou encore *Les filles de Camaret* (que Le Gat et Polard datent de 1903 et attribuent à Laurent Tailhade<sup>22</sup>), avant que *Venise et Bretagne* ne devienne, y compris pour les Bretons, emblématique de la Bretagne<sup>23</sup>.

17. *Id.*, *ibid.*, p. 62.

18. Où ne s'est-il pas produit ? En 1901, la partie bretonne de sa tournée comprend Rennes, Nantes, Vannes, Lorient, Quimper, Landerneau, Saint-Brieuc, Dinan, Morlaix, Saint-Malo, Concarneau, Paimpol, Tréguier, Lannion, Penvénan, Trégarzec, Guingamp et Fougères. En 1904, sur cinquante-sept concerts donnés, vingt-six le sont en Bretagne : Paramé, Saint-Quay-Portrieux, Le Val-André, Lannion, Lesneven, Saint-Pol-de-Léon, Étables et, à son retour de l'*Esteiddfod* de Carnavon, Trestignel, Trégastel, Trébeurden et, en novembre, Dinan, Cancale, Guingamp, Saint-Brieuc, Morlaix, Douarnenez, Vannes, Redon, Rennes, etc. Ajoutons qu'il a aussi pu être présent à Carhaix, à Arzano, sur la tombe de Marc'harit Fulup (Marguerite Philippe), à l'occasion des congrès de l'Union régionaliste bretonne (URB), etc. et que dans les théâtres, salles de patronage, établissements scolaires fréquentés, il est d'usage que des partitions de ses chansons soient vendues et qu'il les dédicace, sans compter les cartes postales musicales éditées par Hamonic, à Saint-Brieuc, cf. BOTREL, Jean-François, « Théodore Botrel et l'autofabrication de l'auteur », dans Marie-Pier LUNEAU, Josée VINCENT (dir.), *La fabrication de l'auteur*, Québec, Nota Bene, 2010, p. 401-412.

19. Ils s'appellent, par exemple, Léon Durocher, Yann Nibor, Yvonneck, les frères Kernével, Yves Le Stanc, Albert Larrieu, etc.

20. Le compositeur du célèbre *Biniou* (1856), paroles d'Hyppolite Guérin, illustration de Bertrand d'après une gravure de L. Denis, une chanson « culte », dont les éditions en partition sont innombrables. Botrel aura recours à lui pour composer la mélodie de certaines des *Chansons de not'pays*.

21. Mais aussi *Les petites bretonnes*, recopiée sur le cahier de chansons de régiment (illustré) de Jules Kerdrat qui était de la classe 10 (merci à V. Morel) ou de Joseph Marie Hougron, soldat au 64<sup>e</sup> de ligne (Saint-Nazaire) (Dastum, ms 150), dont le refrain est « Les petites Bretonnes/répétons-le en cœur/sont les plus mignonne [*sic*]/ et fonts [*sic*] notre bonheur ».

22. Selon Le Gat et Polard, le curé visé serait l'abbé Guiriec (LE GAT, Yan, POLARD, Olivier, *Brest en chantant...*, *op. cit.*, p. 53).

23. Un chanson des années 1930, musique d'Ernest Dassier, paroles de Bardou, qui, entre autres, disent : « Bretagne n'as-tu pas des paysannes brunes. Et tes fils chevelus et tes champs de genêts ? ».

Toutes ces chansons, également transmises à travers la culture des casernes et parfois les écoles, ont été susceptibles d'appropriation par les bretons gallos et bretonnants ; les carnets de chansons conservés en attestent, avec une présence importante de la chansonnette ou des sônes.

Il faut, en tout cas, abandonner la vision idéologique d'une Bretagne imperméable aux influences de l'extérieur. Plus que toute autre culture, la culture musicale, en raison de son accessibilité, est perméable à tous les airs et mélodies, y compris ceux de la culture musicale savante (opéras et opérettes) que diffusent, par ailleurs, les harmonies et fanfares (y compris les musiques de garnison), les amateurs de musique de salon, l'école, mais aussi – on le sait – l'Église même lorsqu'il s'agit de cantiques « bretons<sup>24</sup> », contribuant ainsi à faire évoluer l'oreille des Bretons autant que leurs répertoires.

À l'idéal de pureté d'un répertoire préservé de toute contamination ou encore épuré, s'oppose, bien entendu, un répertoire en perpétuelle évolution.

Faut-il rappeler que la chanson aujourd'hui considérée comme traditionnelle, *Ar Pilhaouër*, a été composée, à ce qu'on dit, par un recteur de Loqueffret, vers 1860<sup>25</sup> et que *Kousk, Breiz Izel* dont on trouve pas moins de vingt et une références sous forme de feuilles volantes, l'a été par l'abbé (Jacques) Le Maréchal (1877-1948) (*Breiz Lannvau*), professeur au séminaire de Vannes.

## D'une Bretagne à l'autre

S'agissant de la chanson française ou en français, par rapport à la chanson bretonne en breton ou gallo, et des éventuelles affinités entre les chansons et mélodies du pays gallo et celles des pays bretonnants<sup>26</sup>, on ne sera pas étonné si, dans le constant processus d'osmose, d'hybridation et de syncrétisme déjà observable au XIX<sup>e</sup> siècle, sa présence soit accrue et son influence de plus en plus forte.

Pour le mesurer, il faut évidemment se référer à l'évolution des rapports entre la langue bretonne et la langue française – langues en contact –, la francisation croissante et la diglossie qui règne en Bretagne qui fait que celle-ci est de mieux en mieux comprise des bretonnants et de plus en plus dominante<sup>27</sup>, tout comme

24. Cf. MORVANNOU, Fañch, « Les cantiques de Saint-Yves », dans Jean-Christophe CASSARD, Georges PROVOST, *Saint Yves et les Bretons : culte, images, mémoire, 1303-2003*, actes du colloque de Tréguier, 18-20 septembre 2003, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 295-305.

25. Cf. CADIC, François, *Chansons populaires...*, *op. cit.*, p. 81.

26. C'est l'un des sujets proposés au concours de l'URB pour le congrès de Guérande de 1920 : « La Musique populaire dans les chansons, complaintes ou mélodies du Pays Gallo présente-t-elle des affinités avec celle des Pays bretonnants (*Gwerziou* et *soniou*) ? ».

27. Un seul exemple pour montrer que le sens d'un mot français peut être exactement perçu par un bretonnant, cette devinette en breton : *Pehini eo ar gear bounera euz France ?* (Quelle est la ville la plus lourde en France ?). Réponse : Lourdes (GUILLOREL, Eva, *Barzaz...*, *op. cit.*, p. 478).



l'est devenu le modèle culturel « français » ou « parisien<sup>28</sup> », qui jouit auprès de l'ensemble des Bretons (y compris donc ceux du pays gallo) et pas simplement des Bretons de Paris d'un indéniable prestige : c'est ce que regrettait déjà Lan Inizan dans les années 1880<sup>29</sup>, ce que condamne « Le berger Gunthiern » dans *La Croix du Morbihan* du 24 août 1902<sup>30</sup>, et ce que rapporte Per Jakez Hélias sur ce que ressentaient les paysans bigoudens quelque temps plus tard, en écoutant des chansons de Botrel que les enfants sont invités à chanter aux repas de noces : elles « parlent toujours de la Bretagne et des Bretons. Et pourtant elles sont écrites en français (dans une langue à eux inconnue), ce qui prouve bien que nous sommes un pays et des gens aussi importants que d'autres, les « parisiens », par exemple<sup>31</sup> ». Faut-il rappeler qu'on peut chanter des chansons sans en comprendre exactement les paroles, ce qui était sans doute le cas des habitants de Porz-Gwen (Port-Blanc) qui, selon Le Braz, reprennent pourtant en chœur *La Paimpolaise*<sup>32</sup>.

Ce phénomène, qui n'est pas nouveau<sup>33</sup>, se traduit par des démarches d'emprunts de mélodies et d'airs ou timbres « français<sup>34</sup> », d'importation de genres français,

28. Y compris à l'école de Pouldreuzic, où Per Jakez Hélias se souvient qu'on chantait : « Ah ! que vous êtes belle/Cime du Canigou ! », HÉLIAS, Per Jakez, *Le cheval d'orgueil*, Plon, 1975, p. 223.

29. « S'il a à la bouche des mots français, bons ou mauvais [...], il fera tourner et virer tout le monde comme il le voudra » (INISAN, Lan, *La Bataille de Kerguidu* (1877), Paris, Robert Laffont, 1977, p. 117).

30. Au pardon de Quelven, « de quelque côté que je dirigeais mes pas, je n'ai pu entendre personne chanter en breton », (LE NOUËN, Joël, *Musiciens autrefois en Bretagne*, Spézet, Coop Breizh, 2006, p. 118).

31. HÉLIAS, Per Jakez, *Le Cheval...*, *op. cit.*, p. 222. « D'ailleurs elles ressemblent assez à nos plaintes en breton... », ajoute-t-il. Plaisir, orgueil, émotion tels sont les sentiments que Per Jakez Hélias attribue aux parents qui entendent leur fils « moduler du Botrel ». Dans *Le quêteur de mémoire*, il se souvient avoir lui-même chanté « dans les noces ou les réunions de famille, quelques-unes des plus célèbres chansons de Botrel pour le plus grand émoi de modestes auditeurs, incapables pour la plupart de comprendre le français », HÉLIAS, Per Jakez, *Le quêteur de mémoire*, Paris, Plon, 1990, p. 299.

32. Cf. BOTREL, Théodore, *Chansons de chez nous...*, *op. cit.*, p. 13-14.

33. On l'observe déjà à propos de la *Gwerz Adam hag Eva*, adaptation en langue bretonne d'une chanson française ancienne, cf. LASBLEIZ, Bernard, GIRAUDON, Daniel (éd.), *Constance Le Merer. Une collecte de chants populaires dans le pays de Lannion*, Lannion, Dastum Bro-Dreger, 2015, p. 33-34. À Lorient, en 1887, Massenet peut entendre un biniou jouer un air de la *Fille de Madame Angot*, cf. LE NOUËN, Joël, *Musiciens autrefois...*, *op. cit.*, p. 151.

34. *War ton gallek* (Sur un air français) est une mention qu'on trouve fréquemment dans les recueils de chants en breton, mais on peut aussi préciser *Var ton Seriez-vous donc/Ma commère quand je danse* (cf. BAILLOUD, Gérard, *L'imprimerie Lédan à Morlaix, 1805-1880 et ses impressions en langue bretonne*, Saint-Brieuc, Skol, 1999), ou pour « *Kimmiad ar soudard yaouank* » *war an ton* « C'était Anne de Bretagne » (*Feiz ha Breiz* en 1907, p. 253-55) et pour « *Ar c'honscri yaouank* » *var ton* : « C'était un conscrit d'Corbeil ». On chante de plus en plus sur des airs français (GIRAUDON, Daniel, *Chansons populaires...*, *op. cit.*, p. 68), en utilisant des timbres en vogue (plutôt que des timbres traditionnels ou « bretons » comme « *An hini goz* »).

d'insertion de mots français<sup>35</sup>, de traduction<sup>36</sup> ou d'adaptation<sup>37</sup> – il faudrait examiner dans le détail les conséquences du passage d'une langue à l'autre –, de chansons diffusées par le double canal de l'imprimé et de l'oralité, qui dénotent une forte prégnance du modèle français<sup>38</sup> au détriment du modèle traditionnel<sup>39</sup>, même pour les feuilles volantes<sup>40</sup>, mais aussi la volonté de l'adapter dans une langue véhiculaire à préserver.

- 
35. Voir par exemple, dans le fonds Lédan, « *antretien* », « *instructionnou* », « *reflexionou* », « *rimou* », « *disput var sujet ar Butun* », « *chanson neve (z) (ou goz) composit var sujet...* », « *Var un ton ancien* », « *var un ton divertissant* » (BAILLOUD, Gérard, *L'imprimerie Lédan...*, *op. cit.*). On observe, avec D. Giraudon, que les titres des feuilles volantes en breton sont truffés de mots français qui est la langue désirable : *veritabl, abominabl, horruabl*, à côté de *euzus* (affreux) ou *spontus* (épouvantable) (GIRAUDON, Daniel, *Chansons populaires...*, *op. cit.*). Déjà « du temps de la jeunesse de Kojan (début du XIX<sup>e</sup> siècle), il était à la mode de mélanger français et langue bretonne » (LASBLEIZ, Bernard, GIRAUDON, Daniel (éd.), *Constance Le Merer...*, *op. cit.*, p. 231). Quelque chose qu'on retrouve dans la chanson du *Gleuaer* (charbonnier) : « *Gleuaer mon ami au gué* » (CADIC, François, *Chansons populaires...*, *op. cit.*, p. 531). Sans compter les chansons en breton comportant des refrains en français, cf. GUILLOREL, Éva, *Barzaz...*, *op. cit.*, p. 66.
36. C'est le cas de *La Marseillaise* et de *La Paimpolaise* par Charles Rolland, le barde de Guerlesquin, du *Vœu à Saint Yves* de Botrel, par Constance Le Merer (cf. LASBLEIZ, Bernard, GIRAUDON, Daniel (éd.), *Constance Le Merer...*, *op. cit.*, p. 17), du *Fil cassé* (fig. 2) ou, en 1904, de *La Basse-bretonne* par Taldir, par exemple.
37. Comme le *Kanaouen var ar communistet a socialistet* (E Brest eur a Imprimery J. B. Lefournier) qui sur l'air de *An hini goz* évoque *An Dru-Rollin, Louis Le Blanc, Proudhon Barbès Considérant* (Bibliothèque de Rennes Métropole, R 11776/1-2).
38. Dans les chansons adressées à l'abbé Perrot, Éva Guillorel repère des « compositions récentes au style imité des canons esthétiques et de la métrique lettrée d'inspiration française en vogue au tournant du 20<sup>e</sup> siècle » qui représentent presque 40 % du *Barzaz Bro Leon* (GUILLOREL, Éva, *Barzaz...*, *op. cit.*, p. 64). On sait que les cantiques « bretons » ne sont pas à l'abri de ces influences.
39. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, on observe à Molène que « les vieilles plaintes se démodent comme un peu partout » (GUILLOREL, Éva, *Barzaz...*, *op. cit.*, p. 94) et dans le *Barzaz Bro Leon*, sur les 1 100 pièces recueillies, il y a 5 % de *gwerziou* anciennes, 22,7 % de *soniou* ayant largement circulé dans la tradition orale, largement plus de la moitié (57,7 %) du style feuilles volantes profanes ou dans le style des compositions récentes peu folklorisées et 4 % en français, le reste concernant les cantiques et les berceuses ou les chansons pour enfants. Ceci, malgré les recommandations de l'abbé Perrot : « on ne demande pas d'imprimés, on ne demande que du répertoire transmis de génération en génération, de mémoire ou par l'intermédiaire de l'écriture manuscrite sans savoir jamais fait l'objet d'une publication dans aucun livre » (*Ead., ibid.*, p. 60). Dans ce même *Barzaz Bro Leon*, sur quelque 190 pièces reproduites, trente et une sont à rapprocher de chansons en français et seize pièces comportent des refrains en français. En 1939, dans son *Journal de route*, Jeannine Auboyer cite le cas de J.-M. Breton, sonneur de bombarde aveugle de Gourin, qui « a composé des chansons bretonnes qu'il vendait sur feuilles volantes, mais bientôt la vogue fut aux chansons françaises » (LE GONIDEC, Marie-Barbara (éd.), *Les archives de la Mission de folklore musical de Basse-Bretagne de 1939 du Musée national des arts et traditions populaires*, Paris-Rennes, CTHS/Dastum, 2009, p. 316).
40. « Dans les rues au début du siècle, la chanson en français sur feuille volante vient concurrencer les compositions en langue bretonne. Les journaux sur les murs ont remplacé les tableaux des anciens chanteurs populaires », écrit D. Giraudon (GIRAUDON, Daniel, *Chansons populaires...*, *op. cit.*, p. 78).

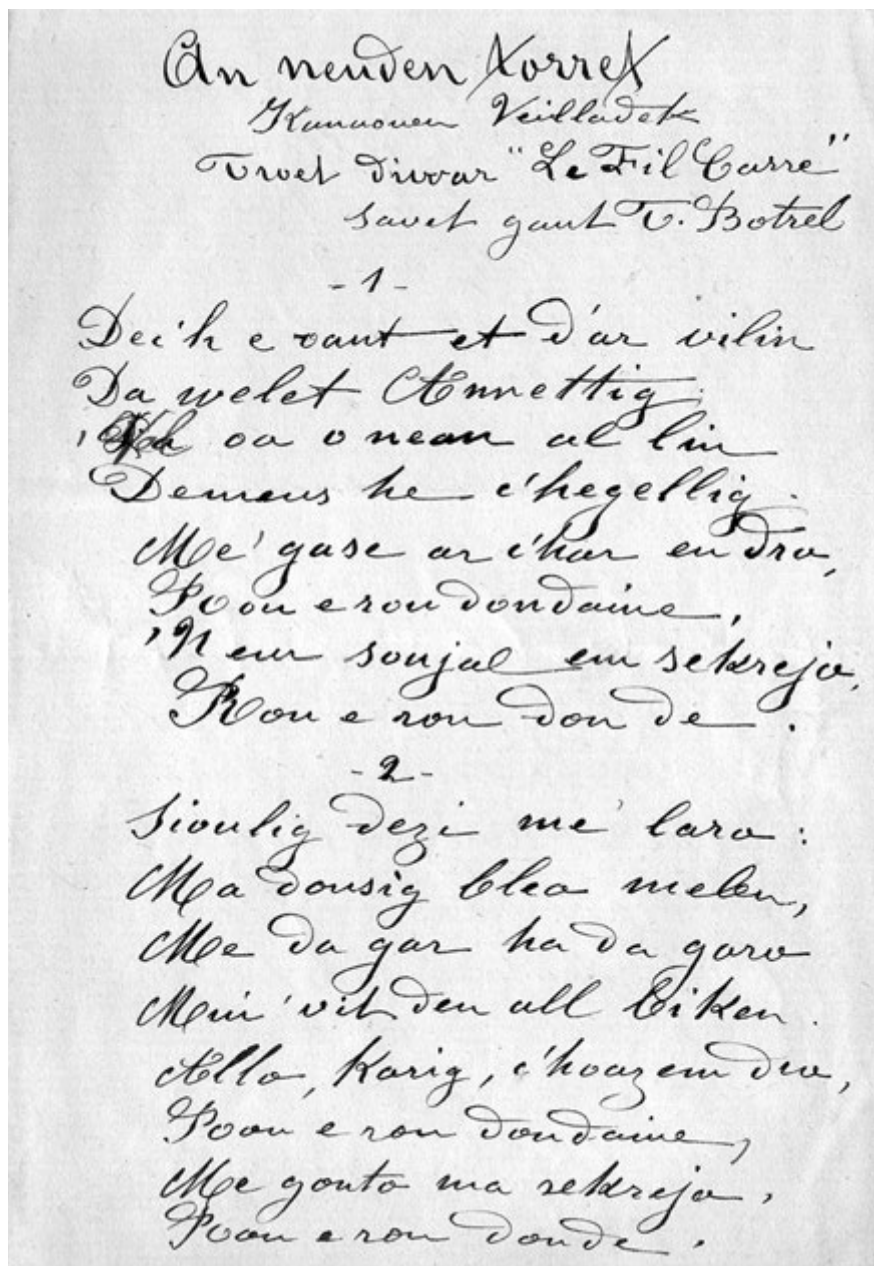


Figure 2 – Version manuscrite de *An neuden torret*, traduction en breton du *Fil cassé* de Théodore Botrel (coll. particulière).

Pour ceux qui les entendent chanter ou qui les chantent, elles ont sans doute l'attrait de l'exotisme et le prestige de Paris, l'aspiration à la distinction passant en l'occurrence par la conformité. Avec, incidemment, une capacité à affirmer une identité bretonne (comme dans *An hini goz* où, dans une des versions recueillies, on trouve, avant 1909, intercalé entre deux couplets en breton, à des fins évidemment ironiques, celui devenu célèbre qui dit « les pommes de terre pour les cochons, les épluchures pour les bretons<sup>41</sup> »).

Quelque chose de similaire de nature linguistique (phonétique, lexicale, morphologique) et symbolique se produit dans le pays gallo avec la forte présence de la chansonnette parisienne, les « diversions parisiennes » (comme dit Poulain<sup>42</sup>).

Mais il peut s'agir aussi de l'adoption, pure et simple, de chansons en français, en particulier dans les zones de contact entre le breton et le français<sup>43</sup>. On sait qu'elles étaient chantées dans le Vannetais (même assez loin vers l'ouest), mais aussi dans le Léon, le Pays bigouden. Une réalité encore à évaluer, selon Malrieu<sup>44</sup>, avec toutes les conséquences qu'on peut imaginer sur la façon de s'approprier les paroles françaises (la phonétique, l'accent) et de les chanter<sup>45</sup>.

Bien que dans une moindre mesure, le phénomène se produit aussi dans l'autre sens, du breton vers le français<sup>46</sup> : dans le Vannetais, on trouve des paroles françaises sur des mélodies bretonnes<sup>47</sup>, quelques airs ou chansons traditionnelles de Basse-Bretagne sont chantées en version française, comme *Quand il y a des crêpes chez*

41. Dans *Soniou Feiz ha Breiz* (Montroulez, Moullerez Gibrat Ar Gwaziou, s. d. [après 1909]), qui recueille quinze couplets de la chanson.

42. POULAIN, Albert, *Carnets de route. Chansons traditionnelles de Haute-Bretagne*, Rennes, Dastum/Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 133.

43. Yves Le Diberder recueille des chansons en français à Locmalo, près de Port-Louis, à Lorient, à La Trinité ou à Carnac. Le phénomène est ancien, puisque parmi les chansons en français reproduites par François Cadic dans *La Paroisse Bretonne* figure *Le préfet Lorois et le député Bernard* qui renvoie aux lendemains de la Révolution de Juillet (CADIC, François, *Chansons populaires...*, *op. cit.*, p. 481).

44. Cf. MALRIEU, Patrick, *La chanson populaire de tradition orale en langue bretonne : contribution à l'établissement d'un catalogue*, dactyl., thèse, Université de Rennes 2-Haute-Bretagne, 1998, p. 144-145.

45. Pour parler de double répertoire, il faudrait pouvoir analyser d'éventuels cahiers de chansons en breton comme celui d'Yves le Quvenen, cf. LASBLEIZ, Bernard, GIRAUDON, Daniel (éd.), *Constance Le Merer...*, *op. cit.*, p. 285. Ce qui est sûr, c'est que Constance Le Merer a entièrement consacré un de ses carnets de chansons à celles de Théodore Botrel (coll. particulière).

46. On trouve aussi en zone francophone des cahiers de chansons contenant des textes en breton (sans doute des émigrés), comme dans celui de Marie Quéguiner-Jourdren née à Taulé (avec le *Bro Goz, Salut à toi Bretagne*, de Jaffrennou, *Dors Mamm goz Arvor*, à côté du *Petit Grégoire* de Botrel ou de *La Normandie* (Dastum, ms 012) ou dans celui de Léonie Robin de Plumelin, deux chansons en breton dont *Urh gannen « breton »*, à côté de *Riquita* (merci à Vincent Morel).

47. En 1939, les enquêteurs sont en mesure d'observer à Surzur l'existence d'un folklore bilingue : « la frontière linguistique ne forme donc pas de barrière, peut-être dans aucune direction », écrivent-ils (LE GONIDEC, Marie-Barbara (éd.), *Les archives...*, *op. cit.*, p. 365)

nous, ma grand-mère les compte ou D'où venez-vous Perrine ? Deus ar vilin deuz ar koar<sup>48</sup>. La chanson néo-bretonne emprunte des mélodies traditionnelles : c'est le cas de *An hini goz* pour *Gomprenan ket* (1899-1900) et de *Ar Pilhaouer* pour *La Basse bretonne* de Botrel (1904) et d'autres airs traditionnels bretons recueillis par Bourgault-Ducoudray<sup>49</sup>, ou encore de l'air de la berceuse française *Dors bel ange d'amour*<sup>50</sup>, utilisé par l'abbé Jacques Maréchal pour son rapidement célèbre *Kousk Breiz Izel* et repris par Théodore Botrel pour *Dors Grand Maman Bretagne !*

Une « ineptie de café-concert », selon Le Goffic<sup>51</sup>, *Le conscrit de Saint-Pol*, déjà connue de Luzel en 1864<sup>52</sup>, a connu une grande fortune en Bretagne, comme en témoignent les différentes éditions de Lazennec, à Saint-Pol-de-Léon, avec des illustrations de couverture peu allusives, ou les cartes postales (fig. 3), et son air a servi de timbre pour de nombreuses nouvelles chansons<sup>53</sup>. Que dire du fameux *Biniou* d'Émile Durand et Hippolyte Guérin, une chanson si popularisée qu'elle est devenue comme emblématique d'une certaine Arcadie bretonne ?

Pour comprendre la portée de chansons assez décriées – même *Ar Pilhaouer* est pour certains suspect au regard de la tradition –, il faut les situer dans un contexte où la demande de chansons bretonnes en français est sans doute déjà plus forte que celles de chansons en breton et où l'image de la Bretagne dans la chanson était donnée par *Je suis breton, catholique et soldat*<sup>54</sup> ou encore *La petite bretonne* de Mayol.

48. BULÉON, Mathurin, *Chansons traditionnelles du pays vannetais (début 20<sup>e</sup>)*, [Vannes], Archives départementales du Morbihan/Dastum Bro Ereg, 2012, p. 358.

49. Dans un genre différent, une chanson comme *Ah neket brao neket brao paotred Dac'hoari koukou, dac'hoari koukou gant ar merch'ed/Bep bepoket ouarbigoud ouarbigoud/epo, bepoket, ch'oari gant ar merc'hed* qu'il tenait de René Jaouen, a pu marquer Gérard Genette qui, avec le titre *Nikébro*, la transcrit mal dans *Codicille*, avant que que Gilles Gourmelon ne l'aide à mieux la transcrire (cf. GENETTE, Gérard, *Apostille*, Paris, Seuil, 2012, article « Nikébro »).

50. Cf. GUYOMARD, Th., *Le Consortium Breton*, 1927, p. 127 et COULOMB, Nicole, CASTELL, Claudette, *Chansons populaires et refrains de danse sur le mont Lozère*, dactyl., thèse de troisième cycle, Université de Provence, 1983.

51. « La fameuse chanson patoise du *Conscrit de Saint-Pol* (« J'suis né natif du Finistère : À Saint-Pol, j'ai reçu le jour/ Mon pays est l'plus biau d'la terre./ Mon clocher l'plus haut d'alentour/ Que j'aime ma bruyère/et mon clocher à jour »), cette chanson-là, aussi indigente de forme que de fond et qu'on a donnée quelquefois comme le chant national des Bretons, n'est qu'une ineptie de café-concert totalement inconnue des conscrits de la Basse-Bretagne, surtout de ceux de Saint-Pol-de-Léon, qui ne jargonnet pas le gallot », écrit Le Goffic (LE GOFFIC, Charles, « Le premier bombardier de Bretagne », *L'Ame bretonne*, série 4, 1924, p. 193).

52. LUZEL, François-Marie, *Journal de route et lettres de mission*, texte établi et annoté par Françoise MORVAN, Rennes, Terre de brume, 1994, p. 66.

53. Cf. *J'suis né natif de La Mézière* (Dastum, ms 040) par Rosalie Davenel, née en 1891 à Vergéal, ou *Les curiosités de Poitiers*, air *J'suis né natif* (CADIC, François, *Chansons populaires...*, op. cit., p. 42).

54. Chanson de Paul Burani publiée dans *Les refrains modernes* (1873-1876, 3<sup>e</sup> livraison).





Figure 3 – *Le conscrit de Saint-Pol*, carte postale musicale, éditée par ND (coll. particulière)

## La question du goût

Alors que dans le domaine de la chanson comme dans d'autres, on s'attache encore à bien marquer les différences entre la Basse-Bretagne bretonnante et la Haute-Bretagne francophone, voire entre les différents pays (*broïou*) selon des ethnotypes durables<sup>55</sup>, on remarque la volonté croissante de considérer la Bretagne chantante comme unitaire et de chanter la Bretagne en français et en breton, en mêlant les chants en breton et les chants en français : c'est ce qui est, en tout cas, voulu par Théodore Botrel, avec la complicité de Taldir, lorsqu'il imagine son « Théâtre Gallot-Breton » ou lorsqu'il invite les bardes bretons à se produire au théâtre en plein air du Bois-d'Amour lors des Fêtes des Fleurs d'ajonc de Pont-Aven<sup>56</sup>. Un mélange emblématiquement scellé plus tard, en 1922 et 1924, avec la publication de deux séries des meilleures chansons de Botrel (en français) et de Taldir (en breton)<sup>57</sup>.

Peut-on dans cet essai sur les pratiques effectives accéder au goût de ceux qui chantaient ou entendaient chanter ? Les outils dont on dispose pour ce faire sont limités : si la conservation et la pérennité de telle chanson dans les répertoires peuvent être constatées, la fréquence de son utilisation nous est difficilement connue, et encore moins, évidemment, le rapport intime à telle ou telle chanson. On dispose néanmoins de quelques témoignages qui permettent de penser qu'en tout cas le goût « populaire » n'est pas forcément celui que voudraient voir s'exprimer les élites savantes ou cléricales.

Par exemple, ce qu'on rapporte à propos de Michaela an Alan (1833-1921), qui connaissait de très nombreuses *gwerziou* anciennes, mais qui, lorsqu'on lui demandait

---

55. Selon François Cadic, la Haute-Bretagne serait caractérisée par ses chansons satiriques, gaies, pleines d'entrain, ses traits, ses saillies, ses pointes de malice gauloise dans l'amour même, tandis que la Basse-Bretagne où « rarement la chanson de marque populaire tombe dans la manière licencieuse » serait riche de chants anecdotiques, chansons mélancoliques et longs récits poétiques (CADIC, François, *Chansons populaires...*, *op. cit.*, p. 240, 253 et 399). Selon Le Diberder, qui prétend laisser la parole à la Bretagne rurale, « au peuple de Bretagne, spontané [...] tel qu'il était », la chanson bretonne est « infiniment moins libre que la chanson française de l'Ouest » et se caractérise par son souci de dignité et de tenue, les chansons « assez » scabreuses étant exceptionnelles (LE DIBERDER, Yves, *Chansons traditionnelles...*, *op. cit.*, p. 23-24). Dans le même ordre d'idée, Le Braz assure que le Léonard ne chante pas (en raison de l'interdiction des veillées), qu'on ne chante pas non plus à Ouessant, et qu'on chante beaucoup en Cornouaille, mais « ce sont des chansons plutôt grivoises et des rondes à danser » (GUILLOREL, Éva, *Barzaz...*, *op. cit.*, p. 120).

56. En 1905 et 1907, les bardes Jaffrennou, Perrot Banniel ou Solu (plus tard, ce sera Loeiz Herrieu), « vêtus de costume national [...] célèbrent dans la langue de leurs ancêtres Breiz Izel, la petite patrie », écrit l'*Union maritime et agricole de Quimperlé* (cf. RIVET-DAOUDAL, Fernande, *Pont-Aven. Pardon des Fleurs d'Ajoncs « 1905-2005 »* [Bannalec], Amis du musée de Pont-Aven, 2005, p. 29). Mais les cors du Bien-Aller Quimperlois-Lorientais alternent avec les sonneurs.

57. *Leurs chansons les plus populaires* (O soniou ar poblusa), 1<sup>re</sup> série, Saint-Brieuc, F. Guyon, éditeur, 1922, la 2<sup>e</sup> série étant publiée en 1924.

quelles étaient ses préférées, « ne citait que des chansons dans le style des feuilles volantes<sup>58</sup> », ou ce que rapporte Anatole Le Braz à propos des auditeurs d'Isabel Bellec chantant, à Penvénan, en 1890, une *gwerz* qui n'était qu'une reprise de l'histoire du fils assassiné bien connue dans le répertoire de colportage depuis le XVII<sup>e</sup> siècle et imprimée sur feuille volante en breton en 1842 et 1851 : au collecteur Le Braz qui, peu soucieux d'entendre une *gwerz* imprimée, prétend interrompre la chanteuse en breton, les auditeurs réclament tout simplement le droit d'entendre la suite (« *Lezt ann-hei da ganan, ma clewfomp ar peur-rest* » « Laissez-la chanter que nous entendions la suite<sup>59</sup> »). Il a donc pu exister un réel déphasage entre l'aspiration des collecteurs à recueillir et conserver les chansons traditionnelles et les goûts et pratiques réels, où la nouveauté même étrangère et dans une autre langue n'est pas considérée comme une menace mais peut-être même comme quelque chose de désirable et où c'est l'intention ou l'utilité de la chanson (propagande, aide au travail, amusement, offrande, célébration, communion) qui est d'abord perçue et qui détermine l'activation ou le déclenchement du chant, voire ses enchaînements<sup>60</sup>. Comme l'écrit Patrick Malrieu, « la pratique populaire se moque bien des critères, états d'âme et définitions<sup>61</sup> » de bien des spécialistes de la chanson : c'est ce qui explique sans doute que les chants en français de Théodore Botrel, avec leur vision de la Bretagne « à l'eau de rose », qui ont rapidement circulé et été adoptés<sup>62</sup> mais n'ont été ni recherchés, ni sollicités ni parfois conservés par les collecteurs, soient bien présents, en grand nombre, dans les carnets de chansons et dans les répertoires des chanteurs. Certaines ont même pu être folklorisées comme *La ceinture de sauvetage*, *À la veillée* (dans *Chansons de la veillée*) ou *Les petits graviers*. Ne parlons pas de l'air de *La Paimpolaise* qui en Bretagne comme ailleurs sert de timbre à toutes sortes de compositions<sup>63</sup>.

## Sauvegarder et défendre

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans une partie de l'opinion bretonne, s'exprime donc, avec plus de force ou de netteté que dans d'autres régions de France où le courant régionaliste est présent, une préoccupation devant les effets de l'invasion de la

58. GUILLOREL, Éva, *Barzaz...*, *op. cit.*, p. 80.

59. *Id.*, *ibid.*, p. 80.

60. C'est ce qu'observe Albert Poulain : « une bonne sœur en Solex surgit et le « père Houeix » se met à chanter : « Les bonnes sœurs blanches, les bonnes sœurs noires, lèvent le cul dans l'réfectoire ». Dans d'autres occasions, une chanson en déclenche une autre en réponse, chez des chanteurs qui s'opposent jusqu'à capitulation de l'un d'entre eux » (POULAIN, Albert, *Carnets...*, *op. cit.*, p. 41).

61. MALRIEU, Patrick, *La chanson...*, *op. cit.*, p. 82- 83.

62. Cf. ce que dit Anatole Le Braz à ce sujet (note 4).

63. BOTREL, Jean-François, « Connaît-on la chanson ? Les avatars de *La Paimpolaise* » (deuxième partie), *Le Vieux Papier*, 417, juillet 2015, p. 493.



mauvaise chanson parisienne au détriment de la chanson traditionnelle et de la chanson en français au détriment de la chanson en breton, avec une double réaction : des entreprises de sauvegarde de ce qui est en péril (quelque chose d'observable jusqu'à aujourd'hui), et des entreprises encore plus militantes visant à la défense de la culture existante et à la promotion d'une autre chanson susceptible de combattre la chanson de plus en plus dominante, ou d'être utilisée comme une arme. Une œuvre et un combat portés par un mouvement régionaliste encore balbutiant et surtout par le clergé et les milieux catholiques, dont Théodore Botrel.

De la nécessité alors à nouveau ressentie (sans urgence affichée) de sauvegarder et conserver les chants traditionnels en voie de délaissement, voire, contre l'emprise parisienne et jacobine, de les réhabiliter et d'en faire une promotion modérément revivaliste avant la lettre, témoignent, entre 1880 et 1930 (mais pour l'essentiel entre 1900 et 1914), les entreprises d'enquêtes et collectes, suivies ou non de publication de recueils, par Lucien Decombe, Arthur de La Borderie et Adolphe Orain, plus intéressés que Paul Sébillot par les chansons de Haute-Bretagne<sup>64</sup>, et, pour celles de Basse-Bretagne, de Luzel et Le Braz, de l'abbé Perrot, de Mathurin Buléon, d'Yves Le Diberder ou de l'abbé François Cadic, déjà cités, ou encore d'Augustin Guillevic, Jean-Louis Larboulette et Loeiz Herrieu<sup>65</sup> dont les travaux ont tous fait l'objet d'éditions ou de rééditions récentes, mais aussi, pour les mélodies et la musique, de Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910) et, plus tard, Maurice Duhamel (1884-1940). Une préoccupation qu'on trouve aussi exprimée pour la culture gallèse ou normande par la société savante britto-normande « La Pomme », fondée en 1877.

Il s'agit de sauvegarder mais aussi de célébrer, comme le fait, en 1901, le directeur de la *Chronique de Fougères* et du *Petit Fougerais* dans une conférence sur « Les chants populaires de Basse Bretagne » (*Nouvelles Rennaises*, 8 mai 1901) avec audition par le Choral rennais, accompagné au piano par le premier prix du Conservatoire M. Duchesne, de vieilles chansons harmonisées par Bourgault-Ducoudray (sauf *La prophétie de Gwenc'hlan*, harmonisée par M. Nogrix), avec des paroles en français, comme celles de François Coppée pour *Le sabotier*. Comme dignes successeurs des chanteurs anonymes, poètes et musiciens associés à ces chansons, le conférencier cite, parmi les musiciens, les Émile Durand, les Bourgault-Ducoudray (qui, en 1894, avait fait une conférence

64. DECOMBE, Lucien, *Chansons populaires avec musique recueillie dans le département d'Ille-et-Vilaine*, Rennes, H. Caillière, 1883 ; LA BORDERIE, Arthur de, « Chansons populaires de Haute-Bretagne », *Revue de Bretagne, de Vendée et d'Anjou*, t. XII, 1894, p. 161-174, 241-251, 321-336 ; 1895 ; t. XIII, p. 32-46, 114-127 ; 1897, t. XVIII, p. 166-175 ; ORAIN, Adolphe, *op. cit.*

65. GUILLEVIC, Augustin, CADIC, Jean-Mathurin, *Chants et airs traditionnels du pays vannetais*, Vannes, Dastum Bro Ereg/Archives départementales du Morbihan, 2007 ; LARBOULETTE, Jean-Louis, *Chants traditionnels vannetais*, Vannes, Dastum Bro Ereg, 2005 ; HERRIEU, Loeiz, *Chansons populaires du Pays de Vannes* (airs notés et introduction par Maurice Duhamel), Lorient, Eromi, 1997.

sur les chants populaires de Basse-Bretagne déjà accompagnée de chants, comme *Ma douce Annette*), les Collin (Sullian, en particulier, dont le nom est associé au *Sonneur breton*), les Guy Ropartz et, parmi les chansonniers, Yann Nibor et Théodore Botrel « qui font vibrer le rebek abandonné des vieux bardes d'Armorique ».

À ces entreprises de sauvegarde et de célébration de l'encore existant, répond aussi le projet de créer, de façon militante, des contrefeux, à l'instar du *Bleun Brug* ou de l'URB<sup>66</sup>, aux « platitudes ordurières » ou aux « cochonneries » des chansonniers montmartrois, une chanson « forte et saine », telle que la souhaite les *Nouvelles Rennaises*<sup>67</sup>, et si possible bretonne comme celles de Botrel, dans une néo-tradition réduite à sa plus simple expression qui donnerait ainsi au chant en breton, mais aussi à la bonne chanson bretonne, une visibilité et une valeur exemplaire.

Pour lutter contre la chanson de café-concert et la chanson en français, on va reprendre le modèle manifestement prestigieux du cabaret parisien. La première initiative de ce genre est sans doute, sous l'égide de Bretons de Paris, comme Léon Durocher futur barde « Kambronikor » – une synthèse de la culture française et de la langue bretonne –, le Cabaret breton de Montfort-l'Amaury, dès 1900, le 17 juin, à l'occasion du deuxième Pardon d'Anne de Bretagne, et celui – dominical – de l'Exposition universelle de 1900, sous la direction artistique de L. Durocher et Laurent, avec des chanteurs comme Kermorvan ou Lud-Zig. C'est ce Cabaret breton qui fut transplanté, avant même la clôture de l'Exposition, à Guingamp au congrès de l'URB en septembre 1900, avec néanmoins la participation de Jaffrenou, Jean Fustec et Marguerite Philippe (Marc'harit Fulup) qui chantent en breton<sup>68</sup>. Dès 1898, au congrès fondateur de l'URB, outre la fameuse représentation de *Sainte Tryphine et le roi Arthur* à Ploujean le 14 août, une partie consacrée à la chanson avait été programmée, le 13 août, au théâtre de Morlaix, avec Léna et Théodore Botrel dans les œuvres de celui-ci (en septembre 1898, il est présenté comme le « Pierre Dupont breton »), mais aussi comme interprètes de chansons traditionnelles harmonisées par Bourgault-Ducoudray : un *Sône cornouaillais*, *Silvestrick [sic]*, *La soupe au lait*, *Le tailleur*, deux cantiques (*l'Angélus*, *Disons le chapelet*), *Les Arzonnais*,

66. On chante des *gwerziou* et des *soniou* aux congrès de l'URB mais, au banquet annuel des membres de l'URB à Paris, M<sup>lle</sup> Yhanne d'Armor chante des chansons de Botrel. Trois chansons de Botrel sont également chantées au congrès de Redon. L'URB salua les frères Kernével de Rosporden « pour leur dévouement dans la diffusion de chants populaires bretons en France ». « Ah, jeunes gens !, s'exclame le « berger Gunthiern », en 1902, que ne chantez-vous pas aussi vos vieilles *sônes* et *gwerzes* afin de couvrir la voix des bohémiens ? » et de recommander la manière forte : « Les chanteurs de chansons impies et impures sont les employés des gredins qui chassent vos sœurs ; c'est à coups de trique que vous devriez les expulser comme les policiers brutaux chassent vos religieuses », une allusion évidente à l'actualité d'alors, cf. LE NOUËN, Joël, *Musiciens autrefois...*, op. cit., p. 118.

67. Le 7 novembre 1901, dans un article d'Ulric Guttinguer, intitulé « La saine chanson ».

68. À Guingamp on chante le *Bro Goz* et le *Son ar Mesvier* (La chanson de l'ivrogne), mais la décoration du Cabaret avec des tableaux et fusains de Salatin et des statuettes de Jouin se fait sur le modèle parisien.

*gwerz* héroïque, accompagnés de la chorale La Cécilienne. En 1897, à l'occasion des fêtes données à Morlaix pour l'inauguration de la statue de Cornic-Duchêne, les 11 et 12 septembre, il s'était déjà produit dans ses œuvres en même temps que Charles Rolland, « un véritable barde breton [qui] fait vibrer dans l'auditoire des sentiments de pure Bretagne », comme l'écrit *L'Union libérale de Morlaix*, le 18 septembre 1897<sup>69</sup>.

En réaction à ce Cabaret breton, jugé trop français ou faisant une part insuffisante au breton, est créé, dès la fin septembre 1900, le *Ti Kaniri Breiz* (la Maison du chant de Bretagne), que, dans *Le Terroir Breton* du 1<sup>er</sup> janvier 1901, Victor Nouel de Kerangué traduit par « Cabaret breton ». L'initiative appartient à des étudiants de la Fédération des étudiants bretons récemment créée à Rennes, et l'association, composée de « vrais Bretons de Bretagne, et non plus de chanteurs et de rimailleurs en rupture de café concert », avec des chanteurs comme Jaffrenou, Berthou, Yann Le Fustec, Yves Le Moal, Léon Le Berre, Charles Picquemard, Victor Kerangué, Jos Parker, Maurice Nicolas, Olivier Sagory, Francis Even, François Vallée, Olivier Guion ou Alfred Lajat, qui parcourt la campagne bretonne au gré des « tournées de bardes ambulants<sup>70</sup> », donna son premier spectacle le 29 septembre 1900 au pardon de Saint-Michel-en-Grève, devant une centaine de spectateurs « ravis d'entendre retentir aux quatre points du ciel leur idiome national » et se poursuivit en 1901 lors des pardons ou assemblées de Pléguen, Landébaeron, La Clarté-Perros, puis Tréguier, Lannion (pour le *Kendal'ch Kevredigezh Breiz* (6 septembre 1901), avec la participation de Botrel, et Trédarzec, avec celle de Berthou<sup>71</sup>, L. Herrieu et Botrel, et en d'autres occasions celle du populaire Charles Rolland de Guerlesquin, Jeanne Neiss (Sijenna), Hyacinthe et Jos Le Carguet et des chanteurs locaux comme l'abbé Marion à Saint-Michel et Bastien Le Gac à Sainte-Anne-la-Palud. Selon Léon Le Berre (*Abalor*), à Sainte-Anne-la-Palud, en 1902, « plus de 600 individus – des « campagnards », précise-t-il – se pressent sous une tente, plus heureux d'entendre la langue nationale » que le « malheureux sermon de Dubillard [l'évêque de Quimper] à la Grand-Messe en français<sup>72</sup> ». Dans une feuille volante intitulée *Ti Kaniri Breizh* dont l'auteur est Erwan Berthou (le *barz-rener* ou barde directeur de l'association) se trouvent résumés l'esprit et le projet dont Patrick Malrieu rend compte de la façon suivante : « Nous sommes venus chanter comme au vieux temps. Venez en foule chanter *gwerz* et *sones* pour la gloire de la Bretagne, pour la sagesse et la vérité chassées par les temps nouveaux. Nous cheminons à

69. Un Cabaret breton, modèle Durocher, fonctionna encore, tous les dimanches, au Village breton installé à Nantes en 1910 à l'occasion de la Fête de la Bretagne.

70. CADIOU, Georges, *EMSAV. Dictionnaire critique, historique et biographique. Le mouvement breton de A à Z du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Spézet, Coop Breizh, 2013, p. 238.

71. CHATEL, Thierry, *Yves Berthou (1861-1933) (Sa vie, son œuvre et ses lettres)*, dactyl., thèse Université de Rennes 2, 1993, p. 309.

72. LE STUM, Philippe, *Le néo-druidisme en Bretagne*, Rennes, Ouest-France, 1998, p. 49.

travers la Bretagne pour défendre notre héritage. À votre retour au logis, chantez une *gwerz* à vos anciens et vos enfants pour que l'amour de la Bretagne tressaille en leur cœur<sup>73</sup> », avec, à la fin de chaque couplet, chanté sur l'air de *An Dukez Ana (Les sabots d'Anne de Bretagne)*, une invitation à venir nombreux dans la Maison du chant de Bretagne (« *Deut a-leiz/Barz en Ty Kaniri Breiz* »). On manque d'information sur les chansons chantées et encore plus sur l'impact d'une entreprise qui, étant donné les occupations de ses animateurs, ne peut fonctionner que de façon intermittente, mais assura à l'avenir l'animation musicale des congrès de l'URB et fut active jusqu'après la Guerre de 14-18<sup>74</sup>.

Le modèle est immédiatement repris par Théodore Botrel, sur un mode plus professionnel et adapté à la chanson bretonne en français, avec son « Théâtre Gallot-Breton » dont la première expression publique sera *La Voix du Lit-Clos*, pièce bretonne en une veillée<sup>75</sup>, donnée le 3 décembre 1900 à Rennes, au concert organisé par la Fédération des étudiants bretons (fondée le 29 avril de cette même année), agrémenté de chansons en français (de Botrel) et en breton (de Taldir), avec, pour partie, les mêmes *prezezeriou* ou « discoureurs » du *Ti Kaniri Breiz* (Le Berre, de Kerangué, Sagory, Aubry, Gwaz, Le Demnad, Facy, Beaufiles, Olivier Guyon, etc.). La proposition faite par Botrel à Taldir, avec lequel il noue alors une amitié durable, de partir en tournée fut apparemment suivie d'effet en juin-juillet 1901, des variantes « pour les représentations où ne pourraient se rendre des bardes bretonnants » étant prévues. *Fleur d'Ajonc*, une « pièce bretonne en un acte<sup>76</sup> », également présentée plus tard comme « populaire et décentralisatrice », et déjà représentée en 1898, à Morlaix, vint bientôt s'ajouter, sur le même modèle, à un répertoire finalement éphémère.

À ce dispositif, s'ajoutent la programmation aux différents *gorsedd* ou aux congrès de l'URB (deux par an) de prestations des bardes d'une chanteuse traditionnelle comme Filomena Kadoret (*Koulmig Arvor*) (1892-1923) et des concours de chansons en breton en français et en breton<sup>77</sup>. A déjà été évoqué le *Bleun Brug*<sup>78</sup> et ses concours de chants et de déclamation qui avaient surtout pour but « de forcer à chanter en breton, de faire revivre les vieilles mélodies populaires » attirant chaque année des

73. Cf. <https://kan.bzh/chant-01985.html>

74. LASBLEIZ, Bernard, « *Ti Kaniri Breiz*. Première association de chanteurs en langue bretonne », *Musique Bretonne*, 219, 2016.

75. Paris, G. Ondet, 1901.

76. BOTREL, Théodore, *Fleur d'ajonc*, Paris, Ondet, 1902, 66 p. [Le Théâtre Gallot-Breton].

77. Par exemple, à son concours de 1901, l'URB couronne *E kenaouat*, chanson de Job er Gléan (l'abbé Joseph Le Nayon), cf. GUILLEVIC, Augustin, CADIC, Jean-Mathurin, *Chants et airs traditionnels...*, *op. cit.*, p. 97).

78. Cf. POISSON, Henri, *L'abbé Jean-Marie Perrot fondateur du Bleun Brug, 1877-1943*, Rennes, Plihon, 1955.

milliers de Bretons<sup>79</sup>. On sait aussi que Botrel « exigeait » toujours – c’est le terme qu’il emploie dans une lettre à Taldir<sup>80</sup> – une « partie bretonnante », lors du concert donné au Bois-d’Amour, dans le cadre du Pardon des Fleurs d’ajonc qu’il organisait tous les deux ans à Pont-Aven.

Même si une partie des chanteurs qui participent à ces assemblées pouvaient être issus du peuple, le cadre de leur pratique – le spectacle organisé – est, en l’occurrence, en totale rupture avec le cadre ordinaire ou habituel : peut-être un signe de ce qu’on commence à associer la pratique du chant à des moments exceptionnels et régulés de l’extérieur, et non plus strictement communautaires.

Le recours à la presse va dans le même sens : c’est le cas de *Feiz ha Breiz* qui, par exemple, en septembre 1900 publie *Meuleudi alaboureur*<sup>81</sup> (Eloge du laboureur) ou de *La Paroisse bretonne* de Paris, où, entre 1899 et 1929, l’abbé Cadic publie 218 chansons « populaires », traditionnelles ou nouvelles qui sont « l’expression de l’âme de notre race ». Son ambition ? « Que chacun les apprenne, que chacun les propage autour de soi », en chantant ces « chansons d’autrefois qu’on ne chante plus ». Et il lance un appel « aux bardes dont la mémoire conserve les souvenirs du passé ou qui savez rimer les faits d’aujourd’hui », aux « gens du peuple qui avez su préférer la voix de la cigale bretonne aux niaiseries de café concert », aux « prêtres du pays qui maintenez nos traditions » pour qu’ils enseignent « aux quatre coins de notre province, les chansons bretonnes<sup>82</sup> ».

À tout cela s’ajoutent des recueils de chansons en breton, d’une diffusion sans doute encore plus limitée<sup>83</sup>.

Ces entreprises militantes pro-chanson bretonne, fortement accompagnées ou encouragées par le clergé catholique<sup>84</sup>, n’hésitent pas à instrumentaliser la chanson,

79. Dans son livre sur l’abbé Perrot, Henri Poisson évoque des congressistes qui remontent de Kerouzeré sur la route de Plouescat en chantant le *Sao Breiz Izel* (*Id.*, *ibid.*, p. 15).

80. Arch. dép. Finistère, 44 J-88-89.

81. GUILLOREL, Éva, *Barzaz...*, *op. cit.*, p. 235.

82. CADIC, François, *Chansons populaires...*, *op. cit.*, p. 41.

83. Comme les *Soniou Feiz ha Breiz*, Montroulez, Moullerez Giblat Ar Gwaziou, s. d. (qui contient le *Bro Goz*, *Gwir Vretoned*, *Kousk Breiz Izel*, le *Son ar Pilhaouer (eur son goz)*, *Fañch ar pôtr krenv Savet gant ar barz Laouik eus Koadout (Treguer) war eun ton kanet gant Marc’harit Fulup*, *An Hini Goz* et beaucoup de chansons de Paotr Treouré, soit l’abbé Augustin Conq (1874-1952), et des chansons chantées aux fêtes du *Bleun Brug* en 1906, ou les *Gwerziou Poblus dispaket ha kempennet gant Taldir Jaffrennou hag embannet gant madelezou Theodor Botrel* (Sant-Briek, R. Prud’homme, 1904), de Juluan Godest.

84. Le clergé, « pléthorique » en Bretagne à l’époque, fournit à cette époque un grand nombre de collecteurs (Mathurin Buléon, François Cadic, Jean-Louis Larboulette, Augustin Guillevic) mais aussi de compositeurs, depuis le recteur de Loqueffret jusqu’à l’abbé Jacques Maréchal, en passant par l’abbé Conq alias Paotr Treouré qui ne composent pas que des cantiques. Comme l’écrit Taldir à propos de *Ti Kaniri Breiz*, dont les chanteurs très proches des milieux ecclésiastiques sont accueillis au

comme c'était fréquent à l'époque<sup>85</sup>. C'est le cas de Théodore Botrel qui, par la chanson, prétend « faire aimer encore davantage la petite Patrie, glorifier la Grande, respecter la Foi, combattre la centralisation, l'alcoolisme, l'oubli de la langue et des coutumes ancestrales ». C'est le projet qui anime Botrel dans la *Voix du Lit-Clos* où il fait chanter à Taldir *An Nozvez* (La veillée), le *Bro Goz ma zadou* et *Ar Pillawer* (*sic*), dans la chanson *Gomprenan ket* (sur l'air *An hini goz* 1899-1900 ; cf. *Chansons en sabots*) en défense de la langue bretonne<sup>86</sup>, ou dans d'autres chansons écrites – et chantées – pour dissuader les Bretonnes d'émigrer à Paris<sup>87</sup>, ou les Bretons de boire du *gwin ardent*. On retrouve la même intention rédemptrice dans la chanson sur l'air de *Ar Pilhaouer* d'Erwan Berthou (*Foiei, foiei, foiei d'ar gwin ardent*<sup>88</sup>), tout comme dans les concours de chansons antialcooliques (en breton et en français) de l'URB primés par Botrel, l'auteur de *Yan-la-Goutte*<sup>89</sup> et du *Diable en bouteille*, qui soutient aussi les initiatives de Jacques de Thézac, *alias* Taillevent, dans sa lutte contre l'alcoolisation des marins au sein des Abris du marin.

Avec quel impact ou résultats au-delà des cercles catholiques et plutôt citadins qui sont à l'origine de l'initiative ? On sait que certaines chansons néo-bretonnes de Taldir, comme le *Bro Goz* ou *Sao Breiz Izel*, ou d'autres en français de Botrel, récompensé par l'URB pour son action, ont pu être chantées durablement, comme *Le Diable en bouteille* – une chanson mimée<sup>90</sup> –, ou *La Basse Bretonne*.

De toute évidence, la chanson n'a pas stoppé, ni même freiné l'émigration des Bretonnes vers Paris, ni éradiqué la consommation d'alcool par les Bretons, mais il est significatif qu'à l'époque, connaissant l'importance de la pratique ordinaire du chant, on ait pu attribuer à la chanson autant de vertus percolatrices à des fins de prédication ou de rédemption.

C'est dans ce cadre de l'évolution d'une pratique communautaire, collective, rurale et conservatrice du chant vers une pratique plus individuelle, moins active,

---

presbytère de Saint-Michel-en-Grève et demandés par les prêtres, « les prêtres et les bardes marchaient désormais la main dans la main », cf. LASBLEIZ, Bernard, « *Ti Kaniri Breiz...* », art. cit., p. 34.

85. BOTREL, Jean-François, « Théodore Botrel, chansonnier politique », dans Daniel LELOUP, Marie-Noëlle MASSON (éd.), *Musique en Bretagne. Images et pratiques. Hommage à Marie-Claire Mussat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 149.

86. Cf. BOTREL, Théodore, *Chansons en sabots*, Paris, Ondet, 1902.

87. Comme *Bretonnes, restez chez vous !* ou *La Basse-Bretagne et ses émigrés*, cf. CADIC, François, *Chansons populaires...*, op. cit., p. 133 et 61.

88. LASBLEIZ, Bernard, « *Ti Kaniri Breiz...* », art. cit., p. 35. Autre exemple : *An ankou hag an diaoul c'hober an evach kre* (*L'Ankou et le diable qui fabriquent la boisson forte*) (GUILLOREL, Éva, *Barzaz...*, op. cit., p. 533-535).

89. Popularisé par une image d'Epinal (fig. 4).

90. BOTREL, Jean-François, « Une certaine idée de la Bretagne : Théodore Botrel et le Pardon des Fleurs-de-Pommiers de Saint-Méen-le-Grand (6-8 août 1910) », *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, t. XCIV, 2016, p. 223.





citadine et perméable aux modèles exogènes qu'il faut sans doute situer le « phénomène Botrel » entre 1895 et 1914, son succès ou celui de certaines de ses chansons auprès de larges publics (l'École, la Marine, l'Église, les ruraux aussi bien que les citadins, un public sinon mélangé, très diversifié) et celui de ses bonnes chansons néo-folkloriques bretonnes – mais en français –, jusque dans la Bretagne bretonnante. À pratiquement tous les genres chansonniers (berceuses, chansons à marcher, romances, récits sinon complaintes, cantiques, *sônes*, Noël, chansons satiriques ou locales, etc.), il applique le modèle de la chanson de cabaret parisien, conçue pour être accompagnée d'une performance. Mais il sait aussi utiliser des motifs et des structures appartenant à la tradition – ou considérées comme telles : des mélodies « populaires » comme *An hini goz* ou *Ar Pillhaouer* et même *À la claire fontaine* pour *Les Filles de Pont-Aven* ou des refrains susceptibles d'être activement repris en chœur. Chantées en tous lieux (dans les *Kursaal*, les théâtres, les salles de patronage, les théâtres de plein air (comme celui du Bois-d'Amour à Pont-Aven), les Abris du marin, etc.), par le « barde errant » lui-même, qui sillonne la Bretagne et le monde francophone, en costume breton avec sa « Douce », ou par d'autres interprètes bretons moins connus, ses chansons sont diffusées par l'industrie de la chanson parisienne mais aussi traduites en breton ou copiées dans des carnets de chansons et reprises ensuite à l'école, au travail ou dans les réunions de famille. Au total, elles offrent aux Bretons l'image positive à laquelle ils aspirent<sup>91</sup>, sans toutefois se substituer au répertoire traditionnel ni éviter la vogue de la chanson strictement parisienne : elles permettent à la Bretagne chantante tout à la fois de se reconnaître dans une relative modernité et de continuer à chanter – presque comme avant.

Jean-François BOTREL

(<http://www.botrel-jean-francois.com/>)

## RÉSUMÉ

Au début du xx<sup>e</sup> siècle, dans la Bretagne bretonnante et gallèse, les répertoires et les pratiques anciennes de chant se trouvent de plus en plus concurrencés — menacés selon certains — par de nouveaux usages et répertoires liés à l'industrie parisienne de la chanson, y compris « bretonne ». S'opère ainsi une interpénétration des cultures traditionnelles et industrielles, y compris dans les mélodies, et dans les deux langues. Au grand dam de ceux qui, surtout en zone bretonnante, entendent préserver et sauvegarder la tradition et qui organisent la résistance à l'invasion parisienne, faisant ainsi de la chanson un enjeu auquel elle ne prétendait sans doute pas. On peut ainsi essayer de rendre compte des effets d'un phénomène culturel majeur de syncrétisme et d'acculturation.

91. BOTREL, Jean-François, « Chanter la Bretagne avec Théodore Botrel », dans Nelly BLANCHARD, Mannaig THOMAS (dir.), *Dire la Bretagne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 155-162.