

MUSIQUE, DANSE TRADITIONNELLES & TERRITORIALITE

Textes de Laurent Bigot, Marc Clériveret, Michel Colleu, Yvon Davy,
Jean-Pierre Mathias, Vincent Morel, Charles Quimbert réunis à
l'initiative de Arts vivants en Ille-et-Vilaine

SOMMAIRE

Charles Quimbert	<i>Introduction : Conception et mise en œuvre d'un projet</i>	p.3
Marc Clériveret	<i>Danses, styles et variantes géographiques. L'exemple de l'Avant-deux</i>	p.11
Jean-Pierre Mathias	<i>Le pays de Dol est-il un pays spécifique de musique</i>	p.20
Michel Colleu	<i>Conditionnement d'une pratique dans un territoire. le répertoire des Terre-Neuvas en vallée de la Rance</i>	p.31
Vincent Morel	<i>L'édition par terroir : entre réalité de terrain et construction théorique</i>	p.42
Yvon Davy	<i>Frontières culturelles et transversalité. Le chant entre Haute-Bretagne et Normandie</i>	p.50
Laurent Bigot	<i>Peut-on enseigner un style régional ? Réflexion sur la pédagogie de la musique traditionnelle</i>	p.55
Charles Quimbert	<i>Collecte mémoire et « territoire ». Le rôle de l'individu dans la construction d'un style et d'un répertoire, tel que perçu par un collecteur</i>	p.60
	<i>Biographies des auteurs</i>	p.64

Cycle de formation sur les terroirs de Haute-Bretagne Musique et danse traditionnelle et Territorialité

Charles Quimbert

CONCEPTION ET MISE EN OEUVRE D'UN PROJET

Durant l'année 2001, Arts vivants en Ille-et-Vilaine commandait à Robert Bouthillier la conception d'un cycle de formation portant sur les terroirs d'Ille-et-Vilaine. L'objectif exprimé par de nombreux acteurs de la vie culturelle bretonne d'Ille-et-Vilaine était de répondre dans un premier temps au besoin d'une formation spécialisée, leur permettant d'acquérir de nouvelles connaissances sur les différents aspects du patrimoine oral dans ce département. Lors des premières rencontres précédant la mise en place de ce programme, il fut convenu de répondre à la fois à la demande formulée en se servant des stages déjà existants (stage terroir Vannetais-Gallo organisé par le Groupement Culturel Breton des Pays de Vilaine ; le stage de chant organisé par l'Epille à Bovel) mais aussi en allant à la rencontre d'autres terroirs présumés (Fougères, St-Malo). Au-delà de cette première réponse, il apparût nécessaire au comité organisateur, qui regroupait Claire Le Floch pour Arts vivants en Ille-et-Vilaine, Robert Bouthillier, Marc Clériveret et Charles Quimbert, de devoir fournir aux stagiaires des outils méthodologiques et intellectuels suffisants pour interroger la notion même de terroir ou, plus exactement, les rapports entretenus entre la musique traditionnelle et la territorialité. Robert Bouthillier avait donc la charge de construire ces journées de réflexion, de trouver les différents intervenants et les locaux pour nous accueillir.

Les rencontres furent volontairement espacées dans le temps, de février 2002 à avril 2003, afin de faire naître chez les stagiaires un véritable questionnement qui pouvait donner lieu à un débat la fois suivante. Les communications qui suivent reprennent quelques-unes des interventions qui ont eu lieu à ce moment. Nous avons voulu les compléter par des contributions plus générales ou bien qui s'appuyaient sur des exemples hors département. Certaines interventions n'ont pas été retranscrites, entre autres celles qui portaient sur l'aspect économique qui structure la vie ouvrière du Pays de Fougères et celles qui présentaient le Pays de Redon (Oust et Vilaine) par Jean-Bernard Vighetti, Gilbert Hervieux, et Albert Poulain que l'on pourra retrouver en se reportant dans les différents ouvrages publiés par le Groupement Culturel (1).

APPORT DES DIFFERENTES CONTRIBUTIONS

Terroir, territoire et pays

Le lecteur cherchera dans chacune des contributions publiées ce qui vient répondre en priorité à ses besoins, qui une information sur les Terre-Neuvas de la vallée de la Rance ou les Avant-deux du Nord de l'Ille-et-vilaine. Nous nous proposons ici de tenter une synthèse des divers apports au regard de la question posée par la territorialisation supposée de la musique traditionnelle et donc d'interroger la notion de terroir à travers les divers exemples apportés.

A l'évidence, pour bien introduire cette synthèse, il nous faut définir à minima les termes que nous employons pour tenter de donner corps au débat qui se pose. Au premier abord la notion de terroir apparaît presque évidente en Basse-Bretagne où le terroir de la gavotte Bigoudène semble correspondre à une unité vestimentaire, un particularisme linguistique et une réalité économique. Cet idéal du terroir supporte mal la transposition au pays de Fougères ou de St-Malo. Avant d'en dresser l'argumentaire, recherchons un peu l'historique de cette notion de terroir et de territoire.

Le concept de terroir est un concept de Géographie Humaine et correspond à une unité géographique, à un espace géographique homogène par rapport aux ressources qu'il est censé apporter. Ainsi parle-t-on très facilement des terroirs vinicoles ou du terroir Charolais. La notion de territoire que nous avons amenée dans notre sous-titre fait d'emblée référence à l'appropriation faite par un groupe social de cet espace géographique et peut inclure divers terroirs (voulant dire diverses ressources). Les définitions proposées sont très variables suivant les géographes mais mettent toutes l'accent sur la notion de frontières (le territoire breton), d'appropriation administrative ou juridique, ou la reconnaissance d'une identité culturelle (linguistique notamment) Il n'en reste pas moins que la notion de terroir est souvent utilisée par extension pour désigner une identité géographique culturelle.

La notion de Pays semble associer chez les géographes deux contraintes, l'une physique et l'autre humaine. Il ne faut cependant pas les confondre avec la notion administrative, issue de la loi Voynet, dernièrement mise en place. Puisque cette notion appartient aux géographes, il est très intéressant de voir comment ceux-ci s'en saisissent. Il est fondamental à ce titre de lire et relire l'introduction que fait Jean-Bernard Vighetti au cahier Dastum n°8 portant sur le «Pays d'Oust et Vilaine» repris intégralement dans «Oust et Vilaine pays de traditions» (2). Le terme de terroir y est fort peu utilisé et l'on conçoit aisément que ce dernier renvoie plus au label AOC qu'à une dimension culturelle. Dans l'expression «terroir Vannetais-Gallo» il y a comme l'idée que d'un espace géographique déterminé naît le «Vannetais Gallo», dans la notion de Pays c'est toute l'activité humaine qui est prise en compte.

C'est d'ailleurs ce qui gêne notre auteur qui commence par constater que l'unité culturelle ne tient pas compte de la première notion de pays qu'il souhaitait étudier, à savoir le pays de Redon. Une unité, qui tient compte de la danse, du costume et de la musique, se dégage mais nécessite d'inclure l'Oust qui devient d'ailleurs un élément structurant de ce Pays. Car si le recouvrement culturel se moque éperdument du découpage administratif moderne, il semble cependant obéir aux contraintes géo-morphologiques qui font frontières (cluse, forêt, rivière, marais, landes) et enseigne sur l'existence de découpages culturels plus anciens tels que ceux de l'évêché de Vannes ou de la limite linguistique. Jean-Bernard Vighetti va plus loin et nous invite à ne pas «positiver» ce Pays ainsi défini mais à s'inquiéter des limites, «lieu de passage d'une entité culturelle forte à une autre, les inter-influences» (3).

Une difficulté analogue se présente à Jean-Pierre Mathias lorsqu'il s'interroge sur l'existence du Pays de Dol (4). Là encore la réalité d'aujourd'hui n'est que de peu de secours et il faut faire appel à l'ancien doyenné de Dol délimité par Rance et Couesnon pour en trouver une certaine légitimité. Comme par hasard, là où il n'y a pas de limite géographique nette (la mer ou une rivière) la frontière est dite plus floue là où, selon Alfred Jamaux, les diocèses de Dol et Rennes interfèrent (5). Tout cela amène Jean-Pierre Mathias à conclure non sans humour que «ce pays existe certes, et qu'il se caractérise singulièrement par son amplitude variable» !

L'appartenance à un Pays

Jean-Pierre Mathias met cependant bien en évidence que si l'on peut douter ou pour le moins avoir quelques difficultés à objectiver ce pays, plusieurs acteurs culturels ou économiques s'y réfèrent. Cette remarque vaut évidemment pour tous les pays ici abordés qui possèdent tous - bien sûr à des degrés divers- un groupe folklorique, un bagad, des groupes musicaux mais aussi un magazine culturel, une revue populaire et encore plus lorsqu'une identification économique -une Chambre du commerce- ou administrative voit le jour. Ceci met en évidence, comme le souligne Vincent Morel dans son article (6), que le pays ne pré-existe pas à l'activité humaine mais qu'il est au contraire une conséquence de la nécessité qu'il a de se définir par opposition à l'autre. Etre du Pays de Dol c'est avant tout ne pas être Malouin ou Redonnais.

L'homme crée son identité, sa communauté de vie, en se forgeant ainsi ses appartenances. Peu importe que ces dernières soient objectivables, ce qui compte c'est qu'elles soient partagées et que ce sentiment d'appartenance soit mis en commun. Marc Clérvet (7) souligne que cette référence consciente à un pays ne se rencontre que très rarement en Haute-Bretagne à l'inverse de ce que l'on trouve encore fréquemment en Basse-Bretagne. A l'évidence, commune et paroisse constituaient des repères modernes derrière lesquels d'autres pouvaient apparaître sans que l'on puisse en mesurer l'importance. L'anecdote suivante en donne un petit aperçu : j'enquêtais aux alentours de Pipriac, St-Just lorsqu'une femme me justifia son peu de répertoire par son appartenance à l'Evêché de Rennes mais, me précisa-t-elle, «faites deux kilomètres plus à l'Ouest et vous serez dans l'Evêché

de Vannes et là, ils sont bien plus gais, c'est pas la même mentalité»! Ce type de référence peut surprendre un auditeur non averti, à la fin du XXème siècle.

Non seulement l'homme crée son territoire mais celui-ci varie aussi d'une période à l'autre, ce qui voue à l'échec toute tentative d'approche objective de ces pays. Ce discours peut en venir à exaspérer les tenants de l'Avant-deux de Bazouges ou de la ridée d'Allaire qui croient fermement tenir là un de ses marqueurs identitaire les plus forts. La suite de notre travail montrera que ce sont peut-être là les marqueurs les moins fiables. L'exemple du rond dit de St-Vincent (hors Ille-et-Vilaine faut-il le dire) témoigne parfaitement de la manière dont on peut s'emparer d'un trait caractéristique qui finit par marquer l'appartenance au village de St-Vincent pour tous les jeunes d'une génération. A l'évidence le rond de St-Vincent n'est pas plus de St-Vincent que celui de St-Dolay n'est de St-Dolay, mais il fait partie d'une famille de danse autrefois beaucoup plus présente dans ce secteur géographique. Son appellation actuelle (cf. Marc Clérvet pour l'appellation des danses) tient au fait que sa pratique a persisté plus longtemps sur la commune de St-Vincent et que cette pratique a même été relancée car devenue facteur d'identification. Est-ce que cela veut dire qu'il est de St-Vincent? non ; qu'il n'a pas pu être repéré dans des villages alentours? non ; qu'il y a des airs spécifiques au rond de St-Vincent? non, qu'il y aurait une seule façon de le danser? non.

A la vérité, le rond de St-Vincent se définit beaucoup mieux comme étant ce qui est reconnu comme rond de St-Vincent par ceux qui le pratiquent, au delà de toute approche objectivable qui reste à minima possible (forme en rond sur huit temps, etc...,cf. les fiches de danses). Ce rond n'était d'ailleurs pas dit de St-Vincent par les anciens, ce n'est qu'au renouveau que cette désignation est apparue.

Le patrimoine oral artistique comme marqueur identitaire

Le chant : la chanson traditionnelle de langue française est certainement l'un des plus mauvais marqueurs culturels qui soient. Il est nécessaire de se reporter aux travaux de Patrice Coirault (8) ou à la synthèse proposée par Jean-Michel Guilcher sur la chanson folklorique de langue française pour prendre conscience de l'impossibilité de lier scientifiquement une chanson de facture traditionnelle à un Pays. Ceci n'empêche pas, bien sûr, un Pays, une collectivité, une famille ou une personne de s'approprier une chanson ; ainsi entend-on souvent : «c'est la chanson au père untel» ce qui ne prouve rien d'autre que ce qui est affirmé, à savoir que ce monsieur chantait cette chanson. Les collecteurs ont bien souvent ressenti empiriquement, face au nombre de versions collectées d'un même thème, qu'ils étaient face à une caractéristique propre à la tradition orale. Il a fallu cependant plus d'un siècle de cheminement intellectuel pour reconnaître que la variabilité rencontrée ne constituait pas une erreur, une altération d'un archétype, mais constituait le principe même de la transmission orale (10). Cette évolution de la pensée n'est pas propre à notre sujet d'étude mais témoigne de la naissance des sciences humaines de la fin du XIXème siècle à nos jours.

Le thème musical - le timbre - a fait l'objet de moindres recherches, aussi la surprise est d'autant plus grande quand Laurent Bigot (11) découvre que certains

des airs mythiques de gavotte sonnés par Léon Braz circulaient déjà au XVIème siècle sous l'habit d'une chanson parisienne ou de contredanses au XVIIIème siècle.

Il faut cependant éviter de caricaturer. La circulation des airs et des paroles de chanson ne doit pas nous faire oublier la notion de version. En effet, si l'origine de la chanson ne peut être attribuée à tel chanteur ou musicien, l'esthétique qu'il utilise, la construction poétique et mélodique, voire la manière dont il la chante, en fait une version singulière parfois introuvable ailleurs. Ainsi lorsque *A la porte au palais* supporte un air à danser (Loudéac, Ridée, St-Vincent, Pilé) ou devient un air de marche ou de table, il s'agit toujours du même thème décliné en de multiples versions. Le jeu de ces différents facteurs de variation en fait une version spécifique. Ceci tient à la problématique spécifique de la transmission orale que nous ne saurions développer plus avant ici. Soulignons cependant que la notion de « territorialisation », entendue comme une sorte de sédimentation d'un air ou d'un thème en tel endroit, prend ici tout son sens.

Qu'est ce qui explique par exemple que telle version de chanson se retrouve plus dans tel pays ainsi « Germaine », chanson quasiment introuvable actuellement en Haute-Bretagne se retrouve fréquemment dans le Domfrontais (12) - qu'il y ait quasiment des tubes, des standards par petite région sinon un phénomène analogue à celui de la mode avec des médias bien différents que ceux que l'on connaît actuellement. Marc Clériveret (13) en appelle ainsi à l'influence des marchés, des grandes villes pour rendre compte de la diffusion des contredanses et Laurent Bigot (14) mentionne l'influence des airs à la mode de l'ancien régime, des chansons parisiennes ou airs d'opéra intégrés au répertoire des sonneurs au service d'une pratique sociale bien différente.

Quelques chansons se retrouvent ainsi au service d'une pratique sociale très localisée il s'agit par exemple des « Aguinettes » ou « Part à dieu » du Pays de Caux. Parfois le thème abordé est sans aucun rapport avec l'activité comme dans les chansons servant aux cueilliseries de chanvre mais parfois aussi ce sont des thèmes bien spécifiques qui se sont localisés, territorialisés, autour de pratiques ancestrales comme les fameux Noël de Sougeal (15). Là encore aucun de ces Noëls n'est spécifique de Sougeal, mais la persistance voir la singularité d'une pratique de chants hors l'église en période de Noël autour de feux est tout à fait remarquable. S'il y a eu territorialisation, persistance de pratiques sociales, peut-on parler pour autant d'un terroir ? Il s'agit plus ici d'un particularisme local qui ne se croise pas avec d'autres critères (vestimentaire, linguistique, etc..) pour en faire un terroir.

Territorialisation et corporatisme

Ces particularismes locaux ne sont pas rares, en tout cas ne font pas exception. L'un d'entre eux a été étudié par Michel Colleu (16) et concerne les Terre-Neuvas en vallée de Rance. Ici le point commun n'est géographique que par l'alibi du lieu de recrutement : la vallée de la Rance. Ce qui rassemble ces hommes, ce n'est pas leur lieu d'origine mais bien leur métier qui s'exerce, qui plus est, dans un certain isolement social à quoi s'ajoute des conditions de travail très difficiles. De ces différents facteurs naît un corporatisme, un sentiment

d'appartenance qui est marqué notamment par une pratique musicale chantée commune. Comme le dit Michel Colleu «il s'agit là de l'influence du milieu maritime sur la tradition orale locale» ; ce qui fait que la vallée de la Rance devient un lieu particulièrement propice à nous renseigner sur la vie des Terre-Neuvas. D'autant plus spécifique, qu'à de rares exceptions près, le milieu maritime est celui qui a le mieux développé les chansons dites de travail où un geste commun est «mis en musique» par le support d'un air chanté en commun. Nos Terre-Neuvas en ce sens ont innové et vous pouvez vous référer à quelques extraits du florilège de «chansons à curer les runs» cités dans l'article de Michel Colleu.

Cette illustration apporte beaucoup à notre réflexion car elle permet de nous dégager du strict critère géographique, l'hypothétique terroir, pour nous apercevoir qu'une corporation peut aussi se constituer un répertoire. Au final, nous n'en serons pas surpris car là encore cette corporation n'existe pas en soi mais est le fruit de la division sociale du travail, c'est à dire de la manière qu'à l'humain de se construire une identité en se différenciant de l'autre. Le critère décisif n'est donc plus seulement géographique.

De la danse

Marc Clériveret (17) introduit son article sans souligner en quoi les appellations actuelles sont trompeuses car récentes. Elles témoignent plus d'une réappropriation de ces dernières par le mouvement revivaliste, que d'une ancienne désignation. D'autre part un pays même apparemment bien délimité (le pays Bigouden) n'implique pas, souligne t-il avec force en se référant à Jean-Michel Guilcher (18), que celui-ci danse à l'identique ou différemment du pays voisin. Marc Clériveret applique aux contredanses du Nord de l'Ille-et-Vilaine, la méthodologie et les hypothèses de travail dégagées par Jean-Michel Guilcher à propos des anciens branles. Derrière la multiplicité des formes d'Avant-deux décrite, Marc Clériveret nous montre qu'il y a bien une forme type qu'il est possible de rapporter à ces éléments structurants (durée de 48 temps, deux figures). Les différents exemples collectés constituent des versions de cette forme type. La variabilité porte cette fois sur la manière de danser ces figures, la disposition des danseurs, le pas. Un autre élément de variabilité est ici mis en valeur à savoir la dimension historique que l'on peut observer au travers des productions des différents danseurs; certaines variantes pouvant s'interpréter comme une forme plus ancienne que d'autres.

Diverses versions peuvent aussi cohabiter rendant impossible l'identification de territoire de danse aussi petit soit-il. Par ailleurs un même danseur peut varier sa façon de danser d'une fois à l'autre, par exemple au contact de danseurs différents. On le voit s'il est facile de reconnaître un territoire où cette danse se pratiquait usuellement, une analyse fine montre l'influence de multiples facteurs de variation sur une forme-type.

La contribution de Marc Clériveret nous montre donc de façon remarquable que la danse ne peut servir de marqueur identitaire d'un terroir qu'au prix d'une négation de ce qui la caractérise le plus intimement à savoir sa variabilité. Il ne s'agit pas cependant de nier que sur un territoire plus important c'est toute une

famille de danses (les contredanses) qui ont supplanté les formes anciennes (de type branle). Il est possible de dégager ainsi de grands traits d'analyse pour mieux constater qu'ils ne coïncident pas avec les limites d'un terroir préalablement découpé.

La variante individuelle

Nul doute que personne ne chante ou ne danse de la même façon, et que bien au contraire d'une faute, il s'agit là d'une richesse permettant d'apprécier diverses interprétations d'une même forme. Laurent Bigot (19) et Charles Quimbert (20) abordent là une autre notion mettant en relief la notion d'influence, sur un musicien-chanteur. Influence qui lui vient bien sûr directement du milieu qu'il fréquente, à savoir le musicien reconnu, l'air à la mode. Cette influence n'est pas seulement passive mais peut participer d'un choix délibéré comme en témoignent les exemples de Manu Kerjean ou François Menez. Ce choix traduit à son tour réellement un souci d'esthétique et de créativité comme le propose Laurent Bigot. Il s'agit d'une réelle démarche musicale, esthétique qui influe à son tour sur la version proposée.

En guise de Conclusion

Conclure un tel propos n'est jamais facile car nous sommes tentés de vouloir inventorier, tenir compte de ces multiples versions observées et se perdre ainsi dans le relativisme absolu.

Une autre démarche que j'ai tenté de suivre ici, tentera de souligner les processus en cause dans la création de ces multiples versions, une fois celles-ci reconnues.

Il demeure toujours possible de faire l'inventaire du patrimoine culturel que l'on trouve dans une aire socio-économique donnée, à un moment donné, mais celui-ci n'est pas pour autant strictement caractéristique de ce pays. Ce qui caractérise la transmission orale, et peut-être même toute production humaine, c'est sa variabilité qui, on l'a vu, se décline sur quatre critères : géographique, historique, sociologique et individuel (psychologique). Ramener la variabilité à un seul de ces facteurs pour mieux définir un terroir par exemple, c'est nier les autres facteurs de variation et enfermer le patrimoine oral rapporté, dans l'observation qu'on en a faite.

Parler de terroir ne peut s'accepter que si l'on fige ces différents facteurs de variation en un instantané que l'on prend pour une vérité. Cette démarche, aussi peu scientifique soit-elle, caractérise l'humain dans la recherche, la construction de son identité et ne peut être sociologiquement critiquable. Admettons aussi qu'à l'inverse de la variabilité mentionnée, le phénomène de mode, d'influence, peut cristalliser en un moment une pratique sociale, de danse par exemple, dont il sera toujours possible de cartographier les contours.

Le débat ne se clôt donc pas pour autant car si le terroir n'existe pas en soi, il est toujours interrogeable dans chaque pays où l'on se trouve pour nous amener, au final, une connaissance encore plus fine du corpus qui nous intéresse.

Si ce n'est plus la chanson, ou la danse, qui est l'objet d'étude mais la variabilité de cette dernière, il devient en effet intéressant d'en suivre les différentes métamorphoses matérialisées en autant de versions.

Nul doute que cette initiative que l'on doit à Arts vivants en Ile-et-Vilaine ne restera pas lettre morte et que nous saurons donner une suite à cette question, maintenant ouverte, car elle intéresse au plus haut point l'avenir de la musique et de la danse bretonne notamment en ce qui concerne sa transmission. Nous saurons faire appel à d'autres contributions et à d'autres supports médiatiques tel que *Musique Bretonne* qui ouvrira prochainement, je l'espère, ses colonnes à ce sujet.

Notes :

- 1) *Oust et Vilaine, Pays de traditions* édité par le Groupement Culturel Breton des Pays de Vilaine
- 2) Jean-Bernard VIGHETTI : Introduction in *Oust et Vilaine* op.cit.
- 3) Ibid.
- 4) Jean-Pierre MATHIAS : *Le pays de Dol est-il un pays spécifique de musique ?*
- 5) Ibid.
- 6) Vincent MOREL : *L'édition par terroir : entre réalité de terrain et construction théorique*
- 7) Marc CLERIVET : *Danses, styles et variantes géographiques : l'exemple de l'Avant-deux*
- 8) Patrice COIRAULT : *Formation de nos Chansons Folkloriques*, édition du Scarabée, Paris, 1955. Il existe d'autres ouvrages de Coirault *Recherches sur notre ancienne chanson populaire traditionnelle* Paris, 1927 à 1932 in Bull. Institut général de Psychologie ou encore *Notre chanson folklorique*, Paris, Picard, 1941 qui sont autant de références. Malheureusement, il est très difficile actuellement de se les procurer.
- 9) Jean-Michel GUILCHER : *La chanson folklorique de langue française*, édité par l'atelier de la danse populaire, Paris, 1989. Ouvrage indispensable à toute personne voulant se pencher sur la chanson traditionnelle. Il s'agit de notes prises à l'occasion d'un séminaire de Jean-Michel Guilcher : le style est clair, la méthodologie plus que rigoureuse et les informations sont multiples.
- 10) « C'est à cette tradition presque exclusivement orale que la chanson en question doit ses caractéristiques les plus marquantes » in Coirault, 1941 cité par Jean-Michel Guilcher p.101
- 11) Laurent BIGOT : *Peut-on enseigner un style régional ? Réflexion sur la pédagogie de musique traditionnelle*
- 12) Yvon DAVY : *Frontières culturelles et transversalité : le chant entre Haute Bretagne et Normandie*
- 13) Marc CLERIVET : Ibid
- 14) Laurent BIGOT : Ibid
- 15) Jean-Pierre MATHIAS : Ibid
- 16) Michel COLLEU : Conditionnement d'une pratique dans un territoire : le répertoire des Terre Neuvas en vallée de la Rance
- 17) Marc CLERIVET : *Danses, styles et variantes géographiques : l'exemple de l'Avant-deux*
- 18) Jean-Michel GUILCHER : *La tradition populaire de danse en basse-bretagne* , éd. Coop Breizh/ Chasse-Marée/Armen, 1^{ère} éd. 1963.
- 19) Laurent BIGOT , Ibid
- 20) Charles QUIMBERT : *Collecte, mémoire et territoire : le rôle de la personne dans la construction d'un style et d'un répertoire tel que perçu par un collecteur.*

Danses, styles et variantes géographiques : l'exemple de l'Avant-deux

Marc Clériveret

Il est aujourd'hui d'usage de nommer les anciennes danses traditionnelles recueillies en Bretagne en mentionnant leur origine géographique. Ainsi, cela ne surprend personne de voir les danses, dans les *festoù-noz* modernes¹, être désignées par le nom du terroir (gavotte Pourlet) ou par celui de la commune où elles ont été collectées (gavotte de Poullaouen). Il faut rappeler ici que ces appellations n'avaient pas cours dans la société traditionnelle. Elles datent de la période du réapprentissage de ces répertoires par les acteurs (cercles celtiques, collecteurs individuels ou bien encore associations) du renouveau de la danse traditionnelle en Bretagne, entre les années 1950 et 1980. L'objectif premier de ces acteurs était de faire redanser ces répertoires en bal. Ce mode de désignation des anciennes danses traditionnelles fonctionne convenablement pour les répertoires de branles² de Basse-Bretagne. Sans être idéal, il correspond à une ancienne réalité ethnographique. Il atteint sa limite cependant pour les répertoires de contredanse³ recueillis en Haute-Bretagne comme l'Avant-deux collectés dans le nord de l'Ille-et-Vilaine. Ce répertoire particulier sera pris comme exemple, dans cet article, pour montrer comment l'utilisation de la notion de terroir ou de communes empêche une bonne appréhension de la danse traditionnelle en général et de la contredanse populaire en particulier.

Le terroir, une notion très bas-bretonne

De nombreux auteurs ont montré que la Basse-Bretagne - et la Cornouaille tout particulièrement - a connu, au cours du XIX^e siècle, une tendance à une forte «terroirisation». Les populations rurales dans cette région se sont identifiées à des communes ou à des terroirs, revendiquant leurs particularités et leurs différences par rapport aux populations voisines. Cela s'est traduit par la différenciation, en fonction de territoires, de modes vestimentaires⁴, d'accents ou de dialectes de langue⁵, mais aussi par l'élaboration de façons de danser, ou de chanter. Ces

¹ L'appellation « fest-noz moderne » désignera, dans cet article, les bals consacrés aux anciennes danses traditionnelles de Bretagne qui ont lieu tous les samedis soirs dans les cinq départements de la Bretagne historique. Ce bal est aujourd'hui couramment appelé fest-noz. Le qualificatif « moderne » sert à le différencier de l'ancienne veillée cornouillaise traditionnelle durant laquelle on jouait, contait, dansait et chantait.

² Le mot branle regroupe l'ensemble des rondes chantées recueillies notamment en Basse-Bretagne. Ces rondes sont par leur forme, leur déroulement (un pas répété indéfiniment) et par la pratique du chant dans la danse, similaire aux autres répertoires de rondes traditionnelles de Basse-Bretagne (*endro* ou *ridées* du vannetais). Jean-Michel Guilcher, dans sa thèse (cf. Bibliographie n° 11 pp. 333-340), a nommé ces répertoires branles par analogie aux répertoires décrits au XVI^e siècle par Aréna et Thoinot Arbeau (montrant les ressemblances dans le déroulement, l'accompagnement de la danse...).

³ L'appellation contredanse sera prise ici dans son acceptation la plus vaste de danse à figures.

⁴ Cf. l'important travail mené par René-Yves Creston.

⁵ Les limites dialectales non seulement entre l'ensemble Leon-Cornouaille-Trégor et le Pays vannetais mais aussi au sein de ces grands ensembles sont aujourd'hui bien connues.

terroirs portaient le nom breton de *bro*⁶. Les collectages et enquêtes de ces quarante dernières années, en pays gallo, montrent que la notion de terroir n'a pas connu la même importance en Haute-Bretagne qu'en Basse-Bretagne. À part quelques exceptions comme le *pays mitaw*, en Loire-Atlantique⁷, ou le *Coglais* en Ille-et-Vilaine⁸, la plupart des informateurs rencontrés ne semblaient pas avoir une conscience particulière d'une notion de terroir ou de pays. Souvent, seul le village, la paroisse ou la commune avaient pour eux un sens. Ainsi, de nombreux informateurs ont indiqué s'être battus avec les « gars » de la commune d'à côté (pour les conscrits par exemple) ou du village situé plus loin (pour les jeunes enfants). À une échelle plus importante, des découpages administratifs plus récents comme le canton ou le département ont pu représenter des territoires d'identification, sans aucune comparaison, cependant, avec les *broioù* bas-bretons. Comment expliquer, alors, que les appellations de danse de Haute et de Basse-Bretagne soient construites de façon semblable (rond *mitaw*, *Avant-deux du Coglais*, *rond paludier*) ? Deux éléments permettent d'expliquer un tel paradoxe. Il faut comprendre, dans un premier temps, que les nombreux passionnés qui ont recueilli les arts et traditions populaires de Haute-Bretagne ont calqué l'appréhension de leur territoire sur la situation rencontrée en Cornouaille finistérienne. Ce cas particulier a été ainsi érigé comme une spécificité bretonne. Ainsi, de nombreux collecteurs, dans un souci de découpage systématique de tout le territoire breton, se sont permis de « reconstituer » (c'est-à-dire parfois d'inventer) des terroirs, chacun d'entre-eux étant caractérisé par une danse, un costume, des chansons, etc. Ces collecteurs ont souvent réutilisé des anciennes appellations de territoires administratifs historiques comme le Penthièvre, le Poudouvre... Dans un deuxième temps, il faut rappeler que la collecte de danse a été effectuée par des acteurs qui souhaitaient, avant tout, perpétuer une pratique. Les répertoires traditionnels ont été décrits et réinvestis dans les cercles celtiques puis dans le fest-noz moderne. Avant même d'en avoir étudié la nature intrinsèque et la variabilité, ils les ont nommés de façon systématique en reprenant le modèle de ce qui était fait pour la Basse-Bretagne. La plupart ont donc gardé l'appellation populaire locale (*rond*, *ronde*, *tour*, *Avant-deux*...) qu'ils ont fait suivre du nom de la commune ou du terroir (comme le *rond de Saint-Vincent*, *rond de Loudéac*, *l'Avant-deux d'Ercé-près-Liffré* ou *l'Avant-deux de Bazouges-la-Pérouse*, etc...).

Les limites d'une telle présentation des répertoires pour une bonne appréhension de la danse traditionnelle

Que les terroirs aient été des réalités ethnographiques ou des inventions d'ethnographes, toute référence à ceux-ci doit être maniée avec beaucoup de précaution, notamment lorsqu'on étudie les répertoires dansés traditionnels. Cette référence peut, en effet, impliquer une mauvaise compréhension de la répartition géographique et de la variabilité de ces répertoires. Ce fut le cas, avant la Seconde Guerre Mondiale et jusqu'à la publication de la thèse de Jean-Michel Guilcher. Ce dernier a montré du doigt, la *conception unitaire*⁹ qui consistait à penser que la danse sur un terroir ou une commune était, par nature, différente de celle

⁶ Le plus connu de ces *broioù* est certainement le pays bigouden avec sa mode vestimentaire très différenciée (coiffe féminine si particulière, gilets brodés masculins très reconnaissables)...

⁷ On doit à Hervé Dréan d'avoir effectué une enquête conséquente sur la perception du pays mitaws par ses habitants.

⁸ Sur le Coglais, se reporter aux écrits d'Amand Dagnet dont *La vie quotidienne dans le Coglais au XIX^e siècle*.

⁹ Cf. bibliographie n° 11 p.102.

pratiquée dans le terroir voisin ou la commune adjacente. Ainsi la gavotte bigoudène se devait d'être, par essence, différente de la gavotte du Cap ou du pays Glazig. Rien n'est moins vrai. Que des populations aient eu le sentiment d'appartenir à un pays n'implique en aucun cas que toutes les populations qui partageaient ce même sentiment, dansaient à l'identique. De même, il est très facile de comprendre que deux pays voisins pouvaient partager des répertoires semblables. Ainsi, le répertoire traditionnel dansé recueilli en pays bigouden était une suite composée d'une gavotte en cortège de couples. Cette forme de gavotte a été également recueillie plus à l'ouest, dans tout le pays du Cap. On comprend très bien que donner un qualificatif de terroir à une danse n'est pertinent que si et seulement si, celui-ci n'est qu'une indication du lieu de collecte ou un moyen mnémotechnique pour désigner des façons de faire qui ont été recueillies ou filmées auprès d'une population de ce terroir.

La notion de variation

La variation est l'essence même de toute expression populaire traditionnelle. Patrice Coirault a très bien montré les occurrences de cette variation dans le domaine de la chanson. Jean-Michel Guilcher a fait de même pour la danse. Il a démontré que chaque répertoire recueilli a résulté d'un accord collectif tacite (mais) néanmoins constamment remis en question dans un lieu donné. Il a nommé cet accord *version-type*¹⁰. Il est aujourd'hui bien admis que cette *version-type* n'était pas la même selon les communes ou les terroirs visités. Ceci explique la multitude de versions de gavottes recueillies en Cornouaille par exemple. Il s'agit de la variabilité géographique. Une étude très approfondie soit par enquête auprès des informateurs les plus anciens, soit par examens de sources écrites antérieures au XX^e siècle, a permis à Jean Michel Guilcher de démontrer que cet accord avait également évolué au cours du temps. Ainsi dans toutes les versions collectées en fin de tradition populaire, certaines n'auraient pas pu être recueillies 50 ou 60 ans auparavant. C'est le cas en pays bigouden où la gavotte en cortège de couple a résulté d'un accord des dernières générations de danseurs de ce terroir, les générations précédentes ayant pratiqué cette même gavotte en longues chaînes ouvertes. C'est la variabilité historique. Enfin, Jean-Michel Guilcher a montré, notion beaucoup plus difficile à appréhender, qu'il existait un espace de variabilité qui n'était pas couvert par l'accord collectif : l'espace de liberté laissé à l'expression individuelle de chaque danseur, qui a pu lui aussi varier selon les régions, les époques, ou bien encore les circonstances de danse¹¹. C'est la variabilité individuelle.

Analyse de la variabilité

Ces trois logiques de variation (géographique, historique ou individuelle) étaient communes à tous les répertoires traditionnels dansés. En fonction des régions et de l'époque considérée, elles occupaient des places plus ou moins importantes. Selon la nature des répertoires considérés, elles ont été plus ou moins

¹⁰ Cf. Bibliographie n° 11, p. 103.

¹¹ Si la danse est effectuée dans le cadre d'un concours (comme en pays Fisel, avec peu voire pas de variation individuelle) ou pour une pratique récréative.

facilement appréhendables. En effet, pour bien comprendre la variabilité d'une danse, il convient, bien sûr, d'analyser quelles sont les logiques et les facteurs de variation. Cela demande surtout de déterminer, au préalable, à quels niveaux cette variation occurait. Autrement dit, cela revient à comprendre quelles étaient les composantes de la danse susceptibles de varier. Pour les collecteurs de danse habitués à rencontrer et à décrire des répertoires de branle, cette appréhension est relativement aisée. Dans ce type de répertoire, en effet, les éléments caractérisant la danse sont peu nombreux. Le dispositif initial¹² des danseurs était, tout d'abord, partout similaire : les branles étaient dansés dans leur immense majorité en rond ou en chaîne ouverte (parfois en couples). Ensuite, le déroulement de la danse est uniforme : les danseurs évoluaient très souvent vers la gauche. Ainsi, différencier deux branles revient souvent uniquement à comparer le pas développé par les danseurs. C'est une analyse de ce type qui a permis à Jean-Michel Guilcher de montrer que toute la Cornouaille partageait la même danse fondamentale (aujourd'hui appelée la gavotte) qui était, en fin de tradition populaire, dansée dans des dispositifs différents (ronde, chaîne ouverte, cortège de couple, chaînes courtes...). Une analyse similaire doit être menée de façon complètement différente dans un répertoire de contredanse.

L'appréhension d'une contredanse populaire

Un répertoire de contredanse ne s'appréhende en aucun cas comme un répertoire de branle. Par essence, la contredanse est une danse à figures¹³. Elle est fondamentalement définie par l'enchaînement de figures qui la composent. Deux contredanses ne pourront être considérées comme étant les mêmes que si l'enchaînement des figures qui les composent est identique. On reconnaît ainsi un Sacristain¹⁴ ou une Boulangère parce que toutes les versions recueillies de chacune de ces deux contredanses présentent les mêmes figures constitutives, structurées de façon identique et ce, quel que soit le pas ou, dans une moindre mesure, le dispositif initial des danseurs. Cette notion de structuration représente, pour les répertoires de contredanse, l'équivalent du pas pour les répertoires de branle. Pour la contredanse, on a donc le triptyque qu'il convient de hiérarchiser dans l'ordre suivant :

1. Enchaînement des figures,
2. Forme de la danse,
3. Pas des danseurs.

C'est à une analyse de ce type qu'il faut soumettre l'Avant-deux du nord de l'Ille-et-Vilaine.

L'Avant-deux en Nord Ille-et-Vilaine

L'Avant-deux composait, avec des danses en couples comme la polka et la mazurka, le répertoire traditionnel dansé par les populations rurales jusque dans

¹² Par dispositif initial de la danse, il est entendu, ici, la disposition initiale des danseurs pour effectuer la danse.

¹³ On appelle figure, une série d'évolutions et de déplacements de danseurs les uns par rapport aux autres.

¹⁴ Sur ce point, je vous invite à vous reporter à l'article de Musique Bretonne consacré au Sacristain (cf. Bibliographie n° 7).

l'entre-deux guerres dans une vaste région comprise entre Fougères et Dinan, au nord d'une ligne Vitré - Rennes - Bécherel. Il était l'unique contredanse qui pouvait occuper plus de la moitié du temps de danse. Yves Defrance a le premier filmé et décrit cet Avant-deux au milieu des années 1970 lorsqu'il l'a rencontré lors de ses prospections sur le canton d'Antrain. D'autres versions ont été recueillies au cours des années 1980 et 1990, par les associations La Bouèze¹⁵ (cantons d'Antrain, de Dol ainsi qu'entre Rennes et Fougères) et Les Guédennes¹⁶ (cantons d'Antrain et de Bécherel). Par le processus qui a été décrit plus haut, chaque collecteur, a injecté dans le milieu des cercles celtiques et/ou du fest-noz moderne les versions qu'il avait recueillies en les nommant Avant-deux de Bazouges-la-Pérouse, Avant-deux du Coglais, Avant-deux d'Ercé-près-Liffré, Avant-deux de Broualan, etc. Chacune de ces versions a été considérée, à l'époque, comme différente des autres, car présentant des déplacements-type, des dispositifs initiaux et des pas différents.

L'enchaînement des figures, le facteur de l'identité de la danse

Une analyse comparative et systématique des versions recueillies montre que les éléments de danse qui étaient présentés à l'époque comme pouvant discriminer deux danses différentes ne sont pas pertinents. En effet, le nombre important d'informateurs rencontrés (il dépasse la quarantaine) et le nombre de communes visitées au moins une fois permettent de mettre en évidence que ces différents Avant-deux ne sont pas des danses différentes mais constituent autant de versions-types d'une même danse qui a été pratiquée dans toute la région comprise entre Fougères et Dinan. En effet, toutes les versions d'Avant-deux recueillies dans cette région présentaient la même structuration. Elles ont toutes une durée de 48 temps et comprennent deux figures élémentaires¹⁷ : un *avant-deux* (32 temps) et un *balancé* (16 temps). Jean-Michel Guilcher a identifié, dans les répertoires dansés des bals dans la bourgeoisie ou la noblesse de la fin du XVIII^e siècle la figure de contredanses qui aurait été à l'origine de cet Avant-deux. Il s'agit de l'Été, contredanse créée par Julien vers 1780¹⁸.

Les façons de danser les figures

Si la nature des figures, ainsi que l'ordre de leur enchaînement ne varie pas dans les différentes occurrences d'Avant-deux recueillies, les façons de danser chaque figure présentent, en revanche, une grande variabilité. Durant l'avant-deux, un homme et une femme disposés en vis-à-vis pouvaient évoluer soit latéralement (quand l'homme se déplaçait vers la gauche, la femme en vis-à-vis se déplaçait vers la droite et vice-versa), soit en face à face par une série d'avancés-reculés, soit en mélangeant les deux. À la fin de l'avant-deux venait le balancé. Dans la grande majorité des communes enquêtées, ce balancé s'effectuait en

¹⁵ L'association La Bouèze a été créée en 1979 et s'est donné pour objectif de recueillir, valoriser et transmettre les traditions orales de Haute-Bretagne en général et du nord de l'Ille-et-Vilaine en particulier.

¹⁶ L'association Les Guédennes a vu le jour en 1973 à Plouër-sur-Rance autour de Jean Mahé, collecteur, chercheur de chansons, de danses et d'arts et traditions populaires en général.

¹⁷ Dans un souci de bonne compréhension du propos, je reprendrai ici les règles de typographie que j'ai employées dans d'autres articles et ouvrages consacrés à la contredanse populaire. Le nom de la danse sera orthographié en débutant par une majuscule (l'Avant-deux) tandis que la figure élémentaire ne prendra pas de majuscule (l'avant-deux, première figure élémentaire de l'Avant-deux).

¹⁸ Cf. Bibliographie n°10, pp. 204-205.

couple fermé (version A) : les danseurs se saisissaient en position de valse et tournaient ainsi en sens direct. Dans quelques communes, notamment dans les cantons d'Antrain et Pleine-Fougères, le balancé s'effectuait en couple ouvert (version B) : cavalier et cavalière se positionnaient côte-à-côte et effectuaient une série de tournés et d'avancés-reculés. Ces différentes façons d'effectuer les figures élémentaires semblent avoir varié selon une logique géographique. Ainsi les déplacements strictement latéraux ont été plutôt recueillis entre Rennes et Fougères tandis que les avancés-reculés, eux, ont été retrouvés plutôt chez les danseurs des cantons d'Antrain et de Pleine-Fougères. En ce qui concerne le balancé en couple ouvert, le nombre d'avancés-reculés et de tournés semble, là aussi, avoir varié selon les régions. Il ne sera donné ici que deux exemples. À Bazouges-la-Pérouse, le balancé était composé d'un tourné suivi d'un avancé-reculé, le tout répété une seconde fois. Dans les communes de Sougéal, Trans-la-Forêt, Pleine-Fougères, le balancé commençait par un avancé-reculé, suivi d'un tourné et d'un avancé-reculé des deux couples.

La disposition des danseurs

Trois dispositions fondamentales de danseurs ont été observées dans les différentes enquêtes. La plus courante voyait les danseurs se disposer par quatre : un couple face à un autre couple. Dans chaque couple, l'homme se positionnait à gauche de sa cavalière (dispositif I). Dans certaines communes autour de Plerguer, Bonnemain, la Chapelle-aux-Fitzméens, un dispositif pour deux couples, légèrement différent, a été recueilli. Dans un des deux couples, l'homme se trouvait à droite de sa cavalière tandis que dans l'autre, il se plaçait à gauche (dispositif II). Enfin, dans une vaste région allant de Liffré jusqu'à Plouasne, les versions d'Avant-deux recueillies étaient dansées à deux personnes : un homme face à sa cavalière (dispositif III). Ces trois dispositifs ne sont pas strictement équivalents. Si les versions à quatre danseurs apparaissent avoir été exclusives (dans les endroits où l'on trouve le dispositif I, on ne trouvera pas le II et vice-versa), ce n'est pas le cas du dispositif III. Celui-ci a été retrouvé dans la plupart des communes et était présenté par les informateurs eux-mêmes comme une possibilité de danser quand le nombre de participants ne permettait pas de se répartir en quadrettes.

Le pas

Le pas développé par les danseurs est la composante de la danse qui présentait certainement la plus grande variabilité. L'analyse des différentes collectes permet d'effectuer une typologie des versions de pas recueillies. Partout les formules d'appuis développées ont une durée de quatre temps. Deux éléments permettent de les distinguer. Le premier est le caractère uni- ou bi-latéral de la formule d'appuis¹⁹, le second, la prise d'appui ou non sur le quatrième temps de cette même formule d'appuis. Il est aujourd'hui d'usage de considérer que les pas recueillis obéissent à une distribution géographique. Ainsi, les danseurs

¹⁹ Par caractère uni- ou bi-latéral il est entendu la caractéristique de commencer la formule d'appuis respectivement toujours du même pied ou d'alterner le pied de départ (une fois la formule est débutée du pied droit, l'autre fois du pied gauche).

traditionnels rencontrés aux alentours de Rennes auraient développé majoritairement un appui bilatéral sans appui au temps quatre, tandis qu'en allant vers Antrain et Bazouges-la-Pérouse, le pas aurait été plutôt unilatéral avec appui au temps quatre. Dans le Coglais, on aurait eu un pas caractéristique transitoire. Rien n'est moins vrai. Le nombre de contre-exemples est, en effet, trop important pour que cette vision des choses soit fidèle à la réalité. Certains informateurs originaires de communes parfois éloignées présentaient des formules d'appuis très similaires, voire parfois identiques. C'est le cas, par exemple, de M. Emile Rébillon originaire de Mézières-sur-Couenon²⁰ et de Mme Germaine Picaud de Bazouges-la-Pérouse²¹.

Une liberté personnelle importante dans l'exécution du pas

Comme le montre l'exemple de Mme Picaud et de M Rébillon, la répartition des différentes versions de pas n'obéit pas à une logique géographique. En l'occurrence, la confrontation des différentes collectes et enquêtes montre qu'il est impossible de discriminer les différentes versions d'Avant-deux en fonction du pas des danseurs. En effet, Mme Picaud avait l'habitude de danser un Avant-deux avec des déplacements composés d'avancés-reculés et un balancé en couple ouvert (version B) tandis que M Emile Rébillon présentait des déplacements strictement latéraux avec un balancé en couple fermé (version A). En ne prenant comme critère discriminant principal que le pas (comme dans le cas des branles), cela nous conduit à conclure que ces deux danseurs partageaient la même version-type. Ceci n'est évidemment pas la réalité. Contrairement à la disposition des danseurs et à leur manière de danser les figures élémentaires, le pas ne peut pas être reconnu comme un élément de la danse qui entrerait dans l'accord collectif. Il ne peut donc pas être reconnu comme définissant une version-type. Cela revient à admettre que deux versions-types différentes pouvaient être effectuées avec un pas identique.

Étude de la variabilité

Nous avons aujourd'hui tendance à considérer que le dispositif initial et la manière de danser les figures étaient fixes dans un endroit donné. En compilant toutes les versions filmées, il apparaît que ce n'était pas tout à fait le cas. En effet, la capacité d'adaptation des danseurs traditionnels dans certains endroits, remet cette vision des choses en question. C'est le cas pour le dispositif initial des danseurs. Comme cela a déjà été dit plus haut, de nombreux informateurs qui dansaient habituellement à quatre pouvaient, sans souci, danser à deux dans certaines circonstances. De la même façon, certains danseurs qui avaient l'habitude d'effectuer leur balancé en couple ouvert ont pu être filmés, dans certaines circonstances, en couples fermés. Autant d'éléments qui demandent à reconsidérer notre analyse synchronique sur un plan diachronique. Tout d'abord, plusieurs éléments apparaissent troublants. Ainsi, si les danseurs qui balançaient en couple ouvert étaient capables d'intégrer le couple fermé, ce n'étaient pas le cas, en revanche, des danseurs qui balançaient toujours en couple fermé. Il en est de

²⁰ M Emile Rébillon est le père d'Eugénie Duval, conteuse et chanteuse aujourd'hui bien connue de Mézières-sur-Couesnon. Il a été filmé lors de nombreuses fêtes de la Bouèze ainsi que lors d'une séance de collecte en 1984 (Fonds La Bouèze).

²¹ Mme Germaine Picaud a été filmé notamment en 1981 lors de la fête de la bière à Bazouges-la-Pérouse (Fonds la Bouèze).

même pour le dispositif initial des danseurs. Ceux qui dansaient toujours à deux (dans la région de Plouasne par exemple) étaient incapables de danser à quatre. Enfin, la distribution géographique de ces éléments apparaît dépendre de la proximité de villes importantes comme Rennes, Dinan et Saint-Malo. C'est le cas du balancé en couple fermé. Celui-ci a été recueilli selon un arc de cercle reliant Fougères Rennes et Dinan. Il en est de même pour la pratique à deux de la danse qui avait cours de façon plus systématique dans le Bassin de Rennes (c'est-à-dire, dans un rayon de 20 à 25 km au nord de Rennes) et entre Rennes et Bécherel. Ces différentes constatations laissent à penser qu'il a existé un sens d'évolution de la danse. Autrement dit, les différentes versions décrites ci-dessus correspondraient à différentes étapes de l'évolution de la danse. On peut légitimement penser que, de même que la gavotte en Basse-Cornouaille a dû passer de la ronde chantée à la courte chaîne ouverte accompagnée par les musiciens²², l'Avant-deux a évolué du dispositif à quatre à celui à deux et du balancé en couple ouvert à la formation couple fermé. Ce processus a eu cours en premier lieu dans les régions les plus proches des villes. (Elle) Il aurait certainement continué vers les cantons les plus éloignés des villes si la tradition ne s'était pas arrêtée.

La notion de terroir-tiroir

Si les différentes versions recueillies ont souvent été présentées comme étant distribuées selon des grandes zones géographiques, avec une version type par pays (chacune de ces versions-types étant caractérisée par une disposition de danseurs, une façon d'effectuer les figures et un pas), l'analyse des enquêtes montre que cette façon d'appréhender la danse dans cette région trouve très vite sa limite. Elle rejoint la logique de conception unitaire de la danse dénoncée par Guilcher, une logique qui amène en tout premier lieu à vouloir trouver les terroirs-tiroirs qui permettent de ranger les versions filmées plutôt qu'à tenter de regrouper les versions équivalentes et à comprendre les logiques de variations.

Éléments de conclusion

Que nous apporte cette dissection de l'Avant-deux et cette analyse de la variabilité, élément de danse par élément de danse ? Outre la connaissance la plus précise possible d'une réalité ethnographique maintenant révolue, cette analyse apporte quelques éléments qui permettent la compréhension de la genèse de ces répertoires traditionnels et de leur évolution à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle à l'échelle d'une grande région. Pour les acteurs du renouveau de la danse traditionnelle, cela remet en cause non seulement la nomenclature actuelle de l'ancienne danse traditionnelle de Bretagne, mais également la perception de cette matière encore pratiquée tous les samedis soir par des milliers de personnes en Bretagne et en France. Il ne s'agit pas uniquement de dénoncer et de démonter, il s'agit de susciter la réflexion sur la façon d'enseigner et de pratiquer ces répertoires en bal. La véritable question est la suivante : est-il possible de pratiquer ces répertoires en dépassant la simple copie, le plagiat répété des milliers de fois de versions filmées à un moment donné en les érigeant en règle

²² Cf. Bibliographie n° 11, pp. 146-179.

générale ? La réponse est bien évidemment oui. Cela reviendrait à non plus danser l'Avant-deux d'une commune ou d'un terroir, mais à danser l'Avant-deux d'une part, à la mode du Nord de l'Ille-et-Vilaine d'autre part. Dans une telle pratique, tout le contenu moteur resterait à la discrétion du danseur et à l'arrangement entre les partenaires de danse. Un tel enseignement reviendrait à transmettre à l'apprenti danseur non pas des danses, mais des éléments de danse, avec comme recherche sous-jacente le développement personnel de trouver sa danse. En voilà un bel objectif !

Bibliographie succincte

1. BARENTIN (Ronan) & CLÉRIVET (Marc), « L'Avant-deux », in Musique Bretonne n° 165, pp. 32-33, Rennes, 2001.
2. COLLECTIF, *La danse traditionnelle*, Modal, 1988.
3. COLLECTIF, *Danse et sociétés, actes du colloque du 29 octobre 1988 à Toulouse*, Isatis cahier d'Ethnomusicologie régionale, Conservatoire Occitan, Toulouse, 1992.
4. COLLECTIF, *La danse et ses sources, actes du colloque du 31 octobre 1992*, Isatis cahier d'Ethnomusicologie régionale, Conservatoire Occitan, Toulouse, 1993.
5. CLÉRIVET (Marc), *Avant-deux et contredanses traditionnelles en Sud Ille-et-Vilaine*, Livret de l'Atelier A danse, 2006.
6. CLÉRIVET (Marc), « Danse », in Dictionnaire du patrimoine rennais, édition Apogée, Rennes, 2004.
7. CLÉRIVET (Marc), « Le sacristain, anatomie d'une danse de haute-Bretagne », in Musique Bretonne n° 162, pp. 36-39, Rennes, 2000.
8. CLÉRIVET (Marc), *M'ner l'draw, Guide sonore et illustré des répertoires de Haute-Bretagne, vol. I : Le Bassin de Rennes*, La Bouèze, Rennes, 2005.
9. DUFLOS-PRIOT (Marie-Thérèse), *Un siècle de groupes folkloriques en France*, L'Harmattan, Paris, 1995.
10. GUILCHER (Jean-Michel), *La contredanse et les renouvellements de la danse française*, Mouton et Co, Paris, 1969.
11. GUILCHER (Jean-Michel), *La tradition populaire de danse en Basse Bretagne*, Spézet-Douarnenez, Coop. Breizh - Chasse Marée/Ar Men, 1998.
12. GUILCHER (Yves), « La danse renseigne sur plus qu'elle-même », in Danses et société - actes du colloque de Toulouse le 29 octobre 1988, pp 8-26.
13. GUILCHER (Yves), *La danse traditionnelle en France*, FAMDT éditions, Parthenay, 2001.

Le pays de Dol est-il un pays spécifique de musique ?

Jean-Pierre Mathias

Je ne suis pas totalement étonné que Robert Bouthillier m'ait sollicité pour intervenir sur cette question, j'en suis même flatté. En effet, au-delà du fait que je sois né et ai vécu mon enfance en ce "Pays", je me suis pris de passion pour ce terroir durant mes années de jeunesse, me transformant alors en une sorte d'"agitateur d'initiatives en traditions populaires". Pourtant je me suis demandé «pourquoi s'adresser à moi qui ne suis même pas musicien» (ça se saurait!), «à moi qui ne vis plus en « Pays" de Dol»?

Quoiqu'il en soit, avant d'examiner la question sous l'angle musical, il me semble judicieux d'interroger la notion même de "Pays de Dol". Et existe-t-il vraiment? ... si oui, nous pourrions alors nous demander si on peut lui attribuer une spécificité musicale?

1 - Allons-y: examinons un peu cette notion de « Pays de Dol »!

De ce que j'en connais, il me semble qu'on aura avantage à reprendre d'abord ce qu'en ont dit deux érudits du 20^{ème} siècle,

Commençons par Tony LE MONTREER, tel qu'il s'exprimait dans « le Rouget de Dol » en 1947:

(N° 2): « Le Pays de Dol est une petite région de Bretagne aux frontières indécises : au Nord, c'est le bas de l'eau des grandes marées dans la baie du Mont Saint-Michel à l'Est, l'ancien lit du Couesnon et, si l'on veut **l'ancienne limite de la langue bretonne de Pleine-Fougères à Combourg** ; au Sud, les forêts du Bourgouët et de Tanouarn et le canal d'Ille-et-Rance ; à l'Ouest la Rance et le Clos-Poulet.

Il y a là les **7 cantons** de Dol, Pleine-Fougères, Combourg, Tinténiac (Nord), Dinan-Est, Châteauneuf (Est) et Cancale (Est). **Mais le rayon d'action commercial ne s'étend pas si loin** et nous ne détaillerons que les localités de l'orbite économique de la vieille cité, entre Châteauneuf et Pontorson.

Cette région d'entre Rance et Couesnon constitua du VI^{ème} siècle à la Révolution le doyenné de Dol, portion centrale de l'évêché de Dol [...] Mais trois seigneuries s'en partageaient l'administration temporelle : le comte de Dol qui était l'évêque, le seigneur de Combourg et celui de Châteauneuf. [...] 23 paroisses étaient convoquées à la célèbre, solennelle et populaire Fête des Reliques, le 5^{ème} lundi après Pâques. Le seigneur de Combourg était vassal de celui de Dol qui portait aussi les titres de baron de Coëtmieux, près de Lamballe, et de baron de Saint-Samson-de-la-Roque, à l'estuaire de la Seine... [...] A la Révolution, **le district de Dol fut institué avec les 9 cantons** de Dol, Antrain, Bazouges, Combourg, Dingé, Roz-sur-Couesnon, Sens, Trans et Le Vivier; en tout **47 communes**.

Le pays de Dol, **boulevard entre la Basse-Normandie et la Bretagne du Nord**, eut beaucoup à souffrir des guerres. [...] Si nous écrivons Terren au lieu de Terrain ou Terrein, c'est que nous trouvons ce mot ainsi orthographié dans un document très ancien : le Roman d'Aquin. »

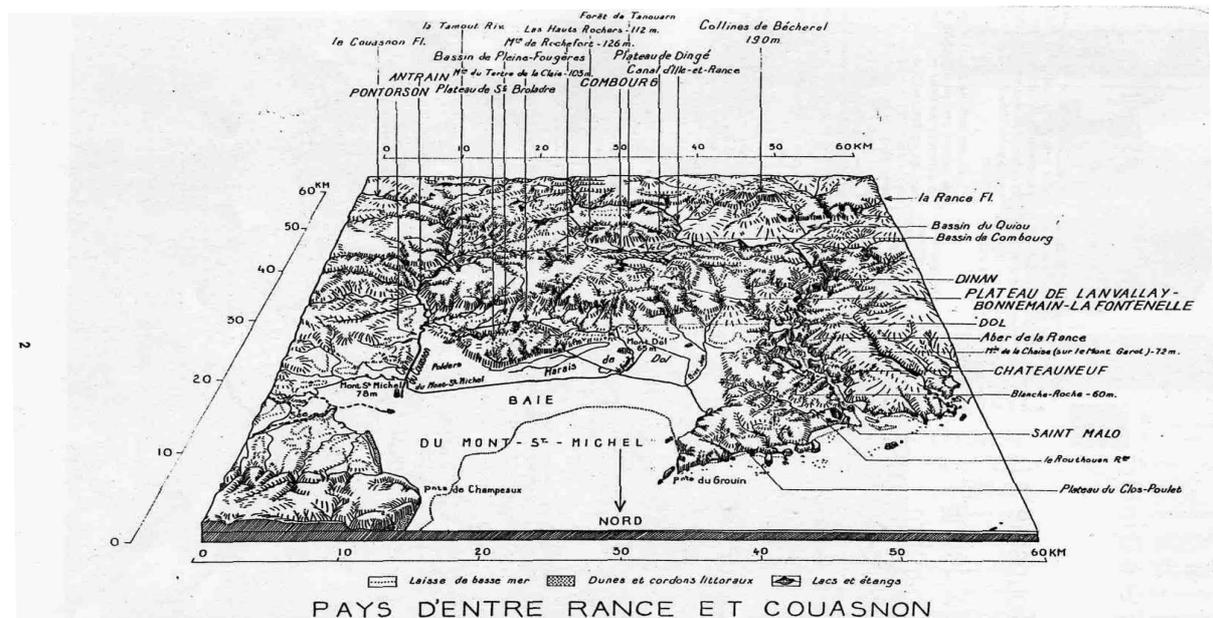
(N° 3): « Notre si populaire petite revue du Rouget de Dol est appelée à rayonner sur ce que nous appelons le « pays de Dol », terme employé depuis le Moyen âge. Il faut que nous essayions de définir cette expression un peu vague, afin de pouvoir en faire une carte.

Dans sa plus grande extension raisonnable, le pays de Dol comprend les contrées suivantes situées entre Rance et Couesnon:

- Le Canton de Dol, qui comprend à peu près l'ancien comté de Dol, la Chaussée, l'Abbaye-sous-Dol, Carfanten, Baguer-Morvan, Baguer-Pican, Epiniac, Saint-Léonard, Ros-Landrieuc, Vildé-Bidon, Mont-Dol, le Vivier, Cherrueix.
- La partie du canton de Cancale située dans le Marais de Dol : La Fresnais, Hirel, Vildé-la-Marine, St-Benoit-des-Ondes, St-Méloir-des-Ondes, Bonaban.
- Le Clos-Râtel: St-Guinoux, Miniac, Plerguer, le Tronchet, Lillemer, Pleudihen, la Vicomte, St-Solen, St-Hélen, Lanvally, Tressaint, Plesder, Pleugueneuc, Tressé, St-Pierre-de-Plesguen, Les Champs-Géraux (?).
- Le Combournais: Combourg, Meillac, la Chapelle-aux-Fils-Méen, Lanrigan, Dingé, Québriac, St-Méloir-des-bois(?), Lourmais, Trémeheuc, Bonnemen, Lanhelen, St-Léger-des-Prés, Cuguen.
- Le Bazougeais: Bazouges-la-Pérouse, Noyal-sous-Bazouges, Marcillé-Raoul, St-Rémy-du-Plein, Rimou, La Fontenelle.
- Le Canton de Pleine-Fougères (ancienne dépendance de la seigneurie de Combourg): Pleine-Fougères, La Bousac, Broualan, Trans-d'Armor, Sougeal, Vieux-Viel, Sains, Roz-sur-Couesnon, St-Marcen, St-Broladre, St-Georges-de-Gréhaigne.

Nous aimerions connaître l'avis de nos lecteurs qualifiés sur cette délimitation arbitraire et difficile. »

Quelques années plus tard, dans la même revue "le Rouget de Dol", N° 38 - 1982, Alfred JAMAUX (géographe et historien) a repris le sujet, en le dessinant vu de la mer:



"Ce « bloc-diagramme » représente la région de Haute BRETAGNE entre RANCE et COUANON; il couvre donc la totalité du PAYS de DOL qui correspond

approximativement au « Doyenné » de DOL, c'est-à-dire au morceau d'un seul tenant de l'ancien évêché qui, par ailleurs était dispersé à travers la BRETAGNE et au-delà.

Les limites du PAYS de DOL sont nettes au Nord (la mer), à l'Est (le COUANON), à l'Ouest (la RANCE et la falaise morte du CLOS POULET), au Sud-Ouest (le LINON); elles sont plus floues au Sud-Est où les anciens diocèses de DOL et RENNES interfèrent¹. Au total: quelque 40 km en longitude, 25 en latitude et 1000km² en surface.

Ce petit pays est cependant divers.

- Le Nord est occupé par d'anciens marais maritimes devenus de riches zones agricoles grâce à un effort multiséculaire; le MARAIS de DOL, avec ses 16000 ha, en constitue la plus grande partie; les Polders du MT ST-MICHEL, avec leurs 4000 ha, l'extrémité Est. Ces « terres marines » forment le cinquième environ du PAYS de DOL et contrastent avec le reste ou TERRAIN.

DOL est située au contact MARAIS-TERRAIN; tout au long de la ligne de contact, «les habitants du TERRAIN affublent ceux du MARAIS du sobriquet de MARAUDS, mais la bonne humeur de ceux-ci leur rend la pareille en les traitant de TERRUMAS" (Tony LE MONTREER).

L'avancée la plus septentrionale du TERRAIN sépare presque les Polders du MT ST- MICHEL du gros du MARAIS de DOL; c'est la plateau de ST-BROLADRE des géologues, atteignant 103m au TERTRE de la CLAIE; cette ellipse granitique qui s'enlève si nettement au-dessus des terres basses mériterait d'être appelée le CLOS DOLAIS.

- Au Sud, nous trouvons une bande étroite de terres schisteuses allant du COUANON à la RANCE; elle est fortement déprimée et a été empruntée de ce fait par la voie ferrée LISON-LAMBALLE; ce sont les "BAS". Au Sud du CLOS DOLAIS, ils forment le bassin ou plutôt le corridor de PLEINE-FOUGERES drainé par les deux rivières opposées de la VANLEE et du GUIOULT; vers la RANCE, ils sont découpés par un trio de petites rivières: le BIDON, le MELEUC et la MOLENE.

Toutes les rivières citées descendent du HAUT PAYS de DOL, le "massif de BONNEMAIN" des géologues, qui va aussi sans discontinuité du COUANON à la RANCE, sur 10 km de largeur; il culmine au Moulin de ROCHEFORT à 126m, point le plus élevé de tout le PAYS de DOL.

- A l'Est, le HAUT PAYS se termine par une belle croupe que le COUANON doit contourner en léchant le pied des TERTRES ou des BUTTES, voire en le mordant;
- Tandis qu'à l'Ouest, le HAUT PAYS n'est séparé du plateau du POUDOUVRE que par la vallée en gorge de la RANCE qui résulte d'un vigoureux creusement et qui pose d'épineux problèmes d'interprétation aux spécialistes de géographie physique. A l'exception de la MARE de la PETROLLE (la plaine de TADEN), les larges « plaines » de l'aber de RANCE ne s'épanouissent qu'une fois franchie la barre résistante des roches granitiques. Ce plateau étroit et allongé a une forte personnalité. Des combattants de 1793, qui ne passèrent ici que quelques heures, en ont parlé dans leurs souvenirs; CHATEAUBRIAND lui a consacré des pages magnifiques; d'autres encore, tels certains hôtes de FELI de la MENNAIS, à la CHENAIE. Plus récemment, la qualité de son granit lui a valu une renommée internationale, c'est le fameux « LANHELIN ».

Quant à la Baie du MT ST MICHEL, avec ses 300km d'estran, n'est-elle pas mal nommée et n'appartient-elle pas, pour l'essentiel, aux "eaux territoriales" du PAYS de DOL?

En somme, le PAYS de DOL juxtapose des plateaux granitiques, des bassins schisteux et des marais littoraux dans une marquetterie typique de la BRETAGNE."

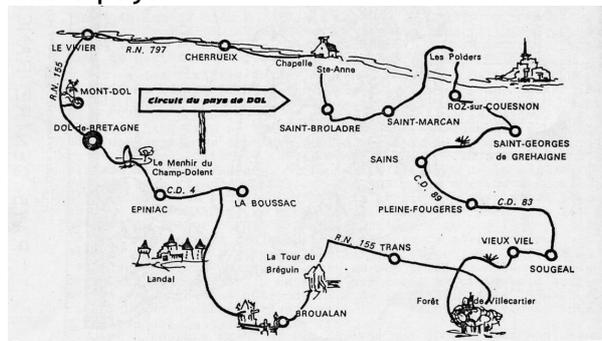
Les 3 documents ci-dessus manifestent toute la passion d'amoureux, dont l'ample vision, aussi fondée soit-elle, se confronte avec des évolutions contemporaines restrictives. C'est le cas par exemple, depuis 1971, avec le "circuit touristique du pays de Dol". Celui-ci circonscrit notre pays aux limites d'un arrière-pays malouin, amputé de l'ouest et du sud.

Voici la présentation qu'en fit Mr. LAVERDUNT dans le "livre d'or de Dol-en-Bretagne »:

« A l'époque où chaque petite région essaie d'acquérir ou de consolider son image de marque, à l'époque où les mots-clé sont structure et aménagement, la Jeune Chambre Economique de la Région Malouine, après avoir procédé à une étude aussi approfondie et objective que possible de tout ce qui compose notre région, a entrepris des actions directes en divers domaines.

La situation privilégiée de toute la contrée malouine, ainsi que les charmes incomparables de son arrière pays² lui donnent une vocation touristique indiscutable; nous pouvons offrir aux citoyens des havres de calme, de solitude, de repos; c'est ce que nous nous sommes attachés à réaliser en concevant le circuit touristique du pays de Dol qui lance le touriste, le flâneur à la découverte d'une région variée verdoyante, boisée, ou tout au contraire calme et sauvage dans l'immensité de la grève.

En liaison avec le Syndicat d'Initiative, Dol, ancienne métropole de Bretagne³, centre touristique apprécié va devenir le point de départ de circuits qui aideront à faire aimer notre agréable pays »



Cette vision restreinte tient encore aujourd'hui, comme en témoigne ce lien internet, précisément nommé: <http://www.pays-de-dol.com/pays1.htm>

Plus réduites encore sont les limites de l'actuelle Communauté de communes, pourtant dite "du Pays de Dol-de-Bretagne et de la Baie du Mont-Saint-Michel", créée le 31/12/1993, et qui ne regroupe en fait que les 8 communes du canton: http://www.aric.asso.fr/images_intercom/35/35Page15.html

¹ Les choses ne se sont certainement pas arrangées ces dernières années avec l'affirmation de plus en plus forte de "Rennes-Métropole"

² Cet "arrière pays [...] de calme, de solitude, de repos" ne saurait se confondre avec la signorise attribuée aux malouins de "St Malo richesse" ... (François DUINE, Revue des Traditions Populaires - tome 12 - 1897, page 99)

³ Dol, l'ancienne *métropole de Bretagne*, [étape du Tro Breizh", s'est resserrée sur le pré-carré de son canton et s'affiche désormais comme] *centre touristique apprécié* ...

A l'opposé, le site http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89v%C3%A9ch%C3%A9_de_Dol-de-Bretagne, reprenant les options de PAYS TRADITIONNELS DE BRETAGNE (MODES ET TERROIRS) proposées par <http://www.geobreizh.com/breizh/cartes-pays/kartenn-bro-zol.asp>, va au-delà des propositions de Tony LE MONTEER ou d'Alfred JAMAUX ... en énonçant que "Le Pays de Dol de nos jours [est] composé de 43 communes (sur la base des communes actuelles)", incluant notamment, à l'ouest (sous Dinan) Bobital, Le Hinglé, Saint-Carné, Saint-Samson-sur-Rance; en ajoutant, à l'est, le Mont Saint-Michel... mais geobreizh laisse quelques 20 communes considérées par Tony LE MONTEER, soit une partie du canton de Cancale, 3 communes du Clos-Râtel, 6 en Combournais, les 6 du Bazougeais, et 3 autres du Canton de Pleine-Fougères...



On voit donc à travers ces quelques exemples que ce "Pays" existe certes, et qu'il se caractérise singulièrement par son amplitude variable.

2- En matière de "traditions populaires" et autres traits identitaires, domaine dans lequel s'inscrit la musique populaire traditionnelle, on peut relever diverses attestations.

Commençons par François DUINE, folkloriste né à Dol (1870-1924). Il publia de nombreux articles, parus notamment dans la "Revue des Traditions Populaires" et "les Annales de Bretagne", dont certains sont intitulés en référence à notre terroir, ainsi: *Les Traditions populaires du pays de Dol*, *Le Patois et les chansons du pays de Dol*, *Les Chansons populaires du pays de Dol*, *Locutions populaires du pays de Dol en Bretagne*.

Entre autres rubriques internet, tenues par Michel PELE, un de ses continuateurs actuels, à l'adresse:

http://histogen.dol.free.fr/bibliographie/pays/pays_de_dol.htm on peut consulter une "Bibliographie Pays de Dol", laquelle signale cette référence: "*DUINE François et DOS Antoine, ©, Les légendes du pays de Dol en Bretagne présentées et illustrées par A. Dos, A.F.D., 1963*"

L'Association François DUINE se définit actuellement comme "*Société populaire d'histoire du pays de Dol*". Son sous-titre de 1973 était plus ambitieux, précisant "*Société populaire d'histoire et de civilisation traditionnelle du pays de Dol en Bretagne*". Les sommaires de sa revue "Le Rouget de Dol" inscrivent divers sujets en regard du "Pays de Dol":

- N° 44-1983: "Regard sur le comportement culturel du milieu rural *du pays de Dol*",
- N° 51-1987: "Et si nous parlions un peu Breton... (toponymes bretons *du Pays de Dol*)"
- N° 52-1987: "Le bagad JUDWAL, groupe folklorique *du Pays de Dol*"
- N° 71-1997: "Les 103 moulins à vent *du Pays de Dol*"

Au fil des ans, la revue varia elle aussi dans son sous-titre : *Revue d'Histoire et de Folklore du Pays de Dol*, *Magazine Culturel du Pays de Dol*, *Revue populaire du Pays de Dol...*

Une constante persiste, le titre lui-même : «Le Rouget». Ce nom, emprunté à "la pomme de garde" du pays, serait-il d'une telle fermeté qu'on ait toujours envie de la croquer, comme une tradition «orale» tentatrice et porteuse de nouveaux rêves d'avenir régénérés chaque nouvelle année?

Quoiqu'il en soit ce "pays" est donc désigné comme territoire au sein duquel on peut inscrire tout autant:

- **des traditions,**
- un parler,
- **des chansons populaires,**
- des légendes,
- une histoire,
- une civilisation traditionnelle,
- un certain comportement culturel en milieu rural,
- des toponymes bretons,
- **un bagad-groupe folklorique,**
- des moulins à vent,
- **un folklore,**
- ... sans oublier la "pomme de garde" dite "rouget de dol" !

Concernant la musique plus précisément, il est notoire que plusieurs acteurs actuels se réfèrent du "Pays de Dol", soit pour se présenter, soit pour situer telle ou telle tradition, ainsi par exemple:

ROZAROUN, mentionné sur le site de Dastum (mise-à-jour : 2001-02-10 02:46:24) comme "groupe de musique bretonne, du pays de DOL"
<http://www.dastum.net/liens/viewlink.php?RubLiens=MBZH&lang=>

La base de données (Version N° 18 29.09.2003) de Claude ROUSSEL en terme de DANSES BRETONNES: MARCHES NORD & PAYS RENNAIS & PAYS de DOL"
<http://www.microtel.fr.eu.org/Clubs/AVRANCHE.ADM/4113Rennes.htm>

La présentation de l'Atelier de chants d'Avant-deux animé par Pierrick CORDONNIER lors du stage "Chanter les Avant-deux", dans le cadre de SEVENADUR AR VRO - CULTURE DU PAYS, à Rennes, du 2 au 13 février 2005. Extraits: "*Au Nord de l'Ille et Vilaine on disait « noter » les Avant-deux pour l'action de les chanter à faire danser. Vers 1970 démarrent les principales collectes en Ille et Vilaine, en particulier sur le Pays de Dol de Bretagne, Coglais et Pays Rennais[...] Ces «notes» d'avant-deux quelquefois très localisées, pouvaient être créées soit à l'occasion d'une veillée, d'un événement pour amuser l'auditoire. Elles sont souvent grivoises et demeurent encore connues d'un large public alors que les pratiques populaires de danses ont quasiment disparu. Certaines se retrouvent quasi similaires dans différents terroirs de danses*"
<http://www.sevenadurarvro.org/avant-deux.htm>

Tout récemment c'est Filip Montade, chanteur et musicien qui a sillonné depuis plus de vingt ans tout ce terroir et qui considère que "*Le Pays de Dol est une région riche de traditions musicales et chantées. Mais jusqu'à présent, aucun album n'y avait été consacré.*" Il a donc réalisé "**Musiques traditionnelles du pays de Dol-de-Bretagne**". On peut y entendre par exemple: un Avant-deux de Saint-Broladre, un Avant-deux de Combourg, une Ronde de Dol, une Ronde balancée, des Avant-deux du Pays de Dol, une Ronde cassée, et une Contreronde. "*Cet album fait revivre des danses presque oubliées, qui n'ont pu être redécouvertes que grâce aux témoignages des anciens. Seuls les airs de musique avaient survécu jusque-là.*"
<http://www.kerig.fr/produits.php?id=89>

à ce stade, je me dois d'apporter une information complémentaire: en janvier 1980 j'ai notoirement contribué, aux côtés d'Yves DEFRANCE, à une valeureuse édition en mini-cassette intitulée "vieilles chansons, histoires, danses ... en Pays de Dol" (ce fut la première et la plus confidentielle d'une petite série en co-édition "La Bouëze" et SKV). J'y relève pas moins de 50 item, dont par exemple:

- des airs à danser, tant chantés, qu'à la bouëze, au violon, et à l'harmonica: polka piquée, avant-deux (dont certaines notes "pas piquées des vers"!), trompeuse, polka, ronde, mazurka, rond, contre-rond, rond balancé, la danse-jeu "la belle anguille"...
- une dizaine de chants de divers registres
- quelques aperçus concernant les coutumes de Noël et de nouvel-an, diverses réflexions au sujet du "Pays de Dol", de la tradition, du "parler pachu", des "signorises", un conte du type "femme enterrée qui reprend ses sens" (Aa&Th N°0990), ...

Il y a encore lieu de considérer l'activité actuelle du "groupe de danses traditionnelles du Pays de Dol", dont les membres manifestent un agréable plaisir communicatif lors de diverses manifestations locales conviviales, voire lors de déplacements à l'étranger, notamment dans le cadre de jumelages; on peut avoir un aperçu de leurs activités en costumes du 19ème siècle en allant visiter leur site internet: <http://perso.wanadoo.fr/danses-trad-dol/>

« Il était une fois...

*Dans l'Ouest du Pays de Dol, dans le silence des campagnes,
Quand le soleil décline à l'horizon,
Que seul se fait entendre le meuglement des troupeaux
Qui rentrent à l'étable, alors Bébert huchait...
et les Vilaines Bêtes lui répondaient... quand elles en avaient le temps!*

Ces compères du Pays de Dol cultivent dans tous leurs chants cette langue savoureuse d'origine romane et celtique qu'on appelle en Haute-Bretagne le gallo. Avec beaucoup d'énergie, ils font ainsi germer ce style unique, mélange d'humour, de rock et de tradition.

Et sans se prendre au sérieux, ils nous entraînent, au « trip' gallo », dans les délires d'un monde rural bientôt révolu, mais où la joie de vivre demeure encore naturelle. »

C'est ainsi que se présente cette joyeuse équipe sur son site:

<http://www.vilainesbetes.com/strollad.html>.

Sur une autre page: <http://www.info-groupe.com/index.php?id=1708> ils se décrivent comme autant de "compères du Pays de Dol-de-Bretagne [qui] ont conduit le tracteur et manié la fourche avant de saisir leurs instruments. C'est donc naturellement qu'ils puisent leur inspiration dans le quotidien d'une campagne pittoresque et font ainsi germer leur style. [...] Après le succès de leur premier CD "Ah! Dame Bon Diou!" ils nous en ensemencent un nouveau pour 2005."

L'ex Bagad Judwal, un temps disparu, a fait suite en 1980 au Piblaz Dol Vreizh. En 1992, celui-ci prend le nom actuel An Hanternoz, ce qui signifie le nord ou minuit en Breton. Il connaît un succès croissant, comme le rappelle cette information diffusée sur son (très beau !) site <http://bagaddol.free.fr/index2.php> :
"02/10/2005 : Le Bagad An Hanternoz en 2ème Catégorie !" Sur le site on peut encore lire que le groupe a « créé son bagad-école en 2001 et étoffe son effectif (plus de 120 adhérents actuellement). L'objectif du bagad est de faire connaître et d'enseigner une musique originale et évolutive à partir du fond culturel breton. Les musiciens acquièrent une expérience pratique et théorique de l'instrument tout en participant à la vie de l'association. »

Plus récemment c'est "Bilikenn" <http://www.bilikenn.com/> (un site de belle facture !) que 2 passionnés de musique et chant traditionnel viennent de constituer.

Betty Morin chante depuis 3 ans avec les Couéfes, trio vocal féminin, sur un répertoire de chant à répondre de Haute-Bretagne. Elle a obtenu une mention spéciale pour la grande sensibilité de son interprétation à la Bogue d'Or 2001.

Alban Sorette a joué en fest-noz au sein des groupes Rozaroun en tant que guitariste et Mel ha Dour comme percussionniste, et actuellement en duo avec

Hélène Brunet. multi-instrumentiste, il se consacre aussi à des expériences musicales nouvelles avec son label Gallomusic.

Tout en affichant un ancrage certain, ils tiennent à se situer dans un monde ouvert: "Les chansons immuables, transmises, de génération à génération, par les passeurs de patrimoine. Celles qu'ont choisi d'interpréter Bilikenn sont issues du pays Gallo (Haute-Bretagne), alliant le chant traditionnel à des arrangements actuels."

Il est sans doute intéressant de relever que Betty et Alban, tout comme leurs comparses de "Les Couéfes" ne s'affichent pas "du Pays de Dol", préférant opter pour plus large.

Evolution comparable pour le bagad, qui ne fait plus référence à son origine doloise (Judwal fut un prince Breton du 6^{ème} siècle, promu par « saint Samson, le fondateur de Dol » en relation avec le Franc Childebert).

3- Je propose une 3ème approche, à savoir la prise en compte des collectes en matière de traditions populaires, plus particulièrement appliquées à la musique: voyons ce que nous livre le Pays de Dol, du moins pour ce que j'en connais, non exempt d'oublis.

Le samedi 14 septembre 2002, ayant à intervenir pour le week-end consacré au "Terroir Saint-Malo-Rance" sur le thème de "collecte et tradition orale en Pays de Dol", je donnai à entendre quelques échos sonores aux personnes présentes à Saint-Malo.

En voici un rappel pour ce qui a trait, de près ou de loin, avec la seule musique (excluant les contes par exemple):

- notion de "pays de Dol",
- les musiciens d'autrefois: violon, accordéon, vielle,
- le bagad Judwal,
- réunions collectives, assemblées et fêtes: "fouleries de place", travaux collectifs, "les saints lucs", la fête des badioues,
- amours, mariages, le rôle des sonnous, chansons diverses,
- **"notes" pour danser les avant-deux, la trompeuse**, danses-jeux, polka piquée, gigouillette, ...
- instrumentaux d'harmonica pour rondes, danses-jeux,
- aperçus de chants de quête: la série pascalle de la passion □ les angoisses □ la résurrection, "le joli mois de mai",
- chants de Noël
- traditions masquées de "la bidoche" et de "la mi-carême",
- formulettes enfantines.

D'autres témoignages auraient pu être évoqués:

- berceuses,
- chants de conscrits,
- plaintes,
- comptines,
- pastorale "mistère du roi Hérode",
- appels de patous et autres chants pour conduire les animaux domestiques,
- feux de la St-Jean et de la St-Pierre et "tirer la chèvre",
- ramaoj'ries d'poume...

Rien de spécifique donc dans tout-cela.

Par contre il est intéressant de noter que François DUINE, dans son "étude sur le **patois du Pays de Dol**", signale une intéressante formule anecdotique comme désignation de musiciens, qu'il tenait de sa mère: "**aller écouter les zizi panpan**" ! A part cela, je ne sais pas si ce « pays » a vu naître un musicien particulièrement remarquable.(sache pas que ce "pays" ait jamais vu naître aucun musicien particulièrement remarquable).

S'il n'est qu'une spécificité admissible pour ce pays en matière musicale, sans doute la trouvera-t-on dans son intense pratique de danses en quadrille.

Dans un autre article paru dans les Annales de Bretagne (1900.01, page 81), François DUINE écrivait encore:

« *Les deux danses populaires sont – je cite la définition qu'on m'en a donnée :*

La danse en avant-deux, – qui se fait huit à huit.

La danse chasse-à-huit, – qui se fait seize à seize ».

Si cette dernière figure de danse, de même que la suite "rond, contre-rond, rond balancé" évoquée par Yves DEFRANCE, continuent de laisser sceptique nombre de passionnés, il est indéniable que **les avant-deux se sont particulièrement épanouis partout dans cette région: tous les témoignages recueillis en font état, tant à Dol même que partout ailleurs sur ce terroir, tant chez les côtiers que dans le terrain; pour ma part j'ai gardé trace de quelques 30 "notes" d'avant-deux...**

4- Résumons:

- le Pays de Dol est une réalité qui remonte au moins au Moyen-Age, celui-ci n'a cessé d'être fragile, notamment de par sa situation de frontière-couloir à proximité de la Normandie (avec les atouts de cette ouverture, les occasions d'apports et de remises en cause pouvant donner matière à créer!)
- c'est un petit pays, doté d'une petite ville centre, insuffisante pour affirmer vraiment une identité propre, qui plus est, en matière de musique ... cependant que quelques acteurs locaux ont goût à se projeter dans son univers... lequel sommeille, gardant précieusement ses braises prêtes à contribuer à la reprise de flambées créatives
- les collectes, tant au 19^{ème} siècle qu'au 20^{ème} siècle, gardent traces d'une certaine vitalité autour des musiques populaires, principalement sur les franges et autres « ridolaises » du pays: les quelques spécificités du pays en ce domaine tiennent plus à des effets d'isolement de populations en zones périphériques qu'à la manifestation d'une âme commune au coeur du pays... Les tentatives de revitalisation auxquelles j'ai participé à la fin du 20^{ème} siècle semblent avoir échoué: qui pourrait aujourd'hui organiser **des concours d'avant-deux réunissant 150 personnes comme à Cuguen le 13 juin 1979, ou près de 300 comme à Bazouges-la-Pérouse le 19 septembre de la même année ? ... et qui reverra jamais la vitalité des jeunes retraités rencontrés à Sougeal dans les années 80 ?**

Il est donc impossible d'affirmer que le pays de Dol est un pays spécifique de musique que si l'on positive sa situation de faiblesse liée à ses caractères de

- *"boulevard'entre la Basse-Normandie et la Bretagne du Nord",*
- *"limites floues au Sud-Est [là] où les anciens diocèses de DOL et RENNES interfèrent",*
- *arrière-pays malouin*

et dans la mesure où il garde mémoire d'une pratique particulièrement intense en matière d'avant-deux, qu'ils soient « notés » ou menés par des zizi-panpan !!!

Jean-Pierre MATHIAS, en plein «cul de l'an», décembre 2005 - janvier 2006

Conditionnements d'une pratique dans un territoire : le répertoire des Terre-Neuvas en vallée de la Rance

Michel Colleu

A la rencontre des chanteurs Terre-Neuvas

Dès sa première rencontre avec un «ancien» habitant d'un des bourgs ou villages des bords de Rance - Pleurtuit, Saint-Suliac, Plouër-sur-Rance, Pleudihen, etc... - un collecteur ne peut manquer de se poser des questions sur l'influence de la vie maritime sur la tradition orale locale. Jusqu'au déclin de la Grande Pêche à Saint-Malo, à partir des années 1970, toutes les familles de cette contrée comptaient des marins, souvent depuis des générations. Omniprésents dans les bourgs côtiers, ils étaient également nombreux dans un vaste « arrière-pays » servant de vivier aux grands ports proches de la Rance : Saint-Servan, Saint-Malo et Cancale. Cinq siècles de pêche morutière et de commerce au long cours, depuis la découverte des Amériques, sans parler du temps glorieux, des guerres de l'Empire, ou la «cité corsaire» arma des navires pour la course contre l'Anglais... voilà bien de quoi marquer profondément la culture populaire !

Hélas, en vallée de Rance, quasiment aucune collecte sur les chansons n'a été effectuée au XIX^e siècle. Le témoignage écrit le plus intéressant sur le répertoire des marins nous est livré par Eugène Herpin, qui publie en 1907 *Vieilles chansons de Saint-Malo*. Il faut attendre la seconde moitié du XX^e siècle, alors que les voiliers de travail sont définitivement abandonnés - hormis pour la petite pêche côtière - pour voir les premiers enregistrements, réalisés pour le Musée des Arts et Traditions Populaires, à Saint-Malo et Saint-Servan (1945, 1952). Les enquêtes locales approfondies auprès de marins terre-neuvas et long-courriers ne commencent que durant les années 1970 et 1980 ; elles sont réalisées par Jean Mahé, Jean Le Bot, Yves Defrance, Michel Colleu, Loïc Josse, et Emmanuelle Mauffret. Quelques autres collecteurs recueillent par ailleurs des chansons ou des airs auprès de joueurs d'accordéon ou de violon et de quelques chanteurs. Aujourd'hui, les enquêtes auprès des chanteurs se poursuivent... car il y a encore à faire !

Le répertoire enregistré surprend vite les enquêteurs : s'y côtoient des chants largement attestés et d'autres plus étranges, impossible à situer dans le fond francophone connu. Alors comment discerner ce qui est spécifique aux marins ? Comment comprendre l'origine de ces chansons originales ? Peut-on les comparer avec celles en usage dans d'autres ports de Bretagne ou d'ailleurs ? Si l'on s'en tient aux Terre-Neuvas, quel lien y a-t-il entre ces deux chansons chantées « à bord » au thème apparemment analogue :

J'ai fait une campagne
A bord du Sergent Gouarne
Ce sale maudit baigne
Venu à Saint-Malo
Pour engager ses matelots
Moi j'ai pris une bonne cuite
Avant de prendre la fuite
Sur la rade houleuse
(1)

La plus belle fille qu'il y a en France
Fleur de lilas et fleur de rose
Angelina la voilà là
Fleur de rose et fleur de lilas
(2)

La première raconte les malheurs de l'équipage d'un chalutier terre-neuvier ayant armé à Saint-Malo en 1928; la seconde se chantait sur les voiliers pour hisser « main sur main ». Deux mondes qui semblent bien éloignés... Pour tenter d'y voir clair, suivons la carrière type d'un pêcheur morutier ainsi que sa vie quotidienne à bord ou à terre, en tentant de voir, à chaque étape, si certaines des chansons connues sur les bords de Rance peuvent y être liées.

L'environnement culturel local des futurs terre-neuvas

Les bourgs de la Rance ont développé une activité maritime variée et dynamique depuis des siècles. En 1903, à l'apogée de la pêche morutière, plusieurs milliers de marins s'embarquent de Saint-Malo, Saint-Servan ou Cancale, venus d'un large arrière-pays. La pêche à la voile se prolonge dans l'entre-deux-guerres pour ne disparaître définitivement qu'en 1953 avec l'ultime campagne du *Lieutenant René-Guillon*. Après la Grande guerre, de nombreux chalutiers « classiques » arment pour la Grande pêche, utilisant à bord les mêmes techniques de préparation et de salage du poisson que sur les voiliers ; ils seront remplacés dans les dernières années de la pêche morutière par des chalutiers de pêche arrière avec congélateurs. Saint-Malo arme également des voiliers long-courriers et caboteurs. D'autres ports aujourd'hui oubliés ont eu un rôle important, comme par exemple Dinan, haut lieu de l'exportation de toiles à voiles jusqu'en 1850.

Ces activités maritimes ont marqué différemment les bourgs de la Rance. Au temps de la voile de travail, Plouër concentre de nombreuses familles de maîtres au cabotage ainsi que de capitaines terre-neuviens ; nombre de pêcheurs côtiers et de pêcheurs à pied habitent Saint-Suliac, où ils naviguent sur des chipes, un type de voilier de pêche local ; Pleudihen compte, entre autre, des gabarriers, transportant les marchandises sur la Rance ; La Richardais est un centre actif de construction navale, etc.

Le marin embarquant à la grande pêche met son sac à bord avec un bagage musical déjà riche : même si il est enrôlé comme mousse dès onze ans, le garçon a vécu sa jeunesse sur le port, et a côtoyé des marins de retour de campagne ou en retraite. Outre les chansons du fond traditionnel francophone en usage dans le nord de la Haute Bretagne, il a en tête des chants reflétant la vie maritime. Si il habite près d'un chantier naval, il aura entendu les ouvriers calfatant un navire chanter alternativement :

C'est tribord qui gagne qui gagne,
C'est tribord qui gagne sur bâbord,
Tribord a gagné, bâbord a perdu
C'est bâbord qui gagne, etc.
(3)

Si il assiste à l'arrivée d'un grand voilier à Saint-Malo, le jeune écoutera peut-être les marins hâlant leur navire « en chantant la formulette suivante. A peu près intraduisible, elle veut exprimer le cri d'un homme qui fait un effort » écrit E Herpin :

Y a un capitaine de Saint-Malo Oh l'iau
Qui boit le vin O l'ihin
Aux matelots De l'eau
« (4)

Lors des veillées, des noces et des autres occasions de chanter au pays, notre futur marin-pêcheur entend des chansons où la vie du bord transparait. Des thèmes non maritimes se voient amariniées en quelques mots, ainsi cette chanson évoquant habituellement le retour d'un soldat découvrant que sa maîtresse est morte, chantée à Plouër par Jean Buiron « qui l'avait apprise à bord d'un vieux saleur ». Le soldat est devenu un marin des Bancs, et l'histoire se termine ainsi :

Le jeune marin s'en retourne trouver son capitaine
Bonjour mon capitaine me voilà de retour
Puisque jeannette est morte je naviguerai toujours
(5)

Des complaintes locales gardent la mémoire des tragédies maritimes, et sont au répertoire des hommes et des femmes des bords de Rance :

Dans l'île de Terre-Neuve
Le dix avril vers le soir
Nos marins ö dure épreuve
Ont péri sur le Cap-Noir
(...)

« depuis ce naufrage de la *Clarisse*, combien d'autres, engloutissant des centaines de marins, sont venus endeuiller notre pays ! Ainsi, les catastrophes du *Rocabey*, des *Quatre-Frères*, de l'*Ella*, des *Cousins-Réunis*... qui ont inspiré des chansonniers de premier ordre » écrit en 1907 E Herpin.(6)

Le futur mousse peut entendre également des bribes de chansons de bord liées à des voyages lointains. Bien des Terre-Neuvas, et presque tous les Cap-Horniers connaissent une version de « As-tu connu le Père Lancelot, Good bye faloé » un chant de travail mêlant français et anglais évoquant Valparaiso, utilisé sur les terre-neuviens pour virer au guindeau. Le texte fait allusion à un armateur baleinier américain des années 1820 installé aux Havre, Jérémiah Winslow. Ce chant était apprécié d'un vieux marin Plouërais qui le chantait quand il tournait son pressoir à cidre car cela lui rappelait le mouvement du guindeau des voiliers terre-neuviens ! (7)

Le répertoire de danse de la vallée de la Rance - du moins celui pratiqué dans le premier tiers du XX^e siècle - ne semble pas très différent de celui des pays environnants. Cependant les « notes » d'avant-deux y prennent parfois une couleur maritime, pour le plaisir des marins. Un exemple, parmi bien d'autres :

C'est sur le bi sur le ban sur le bi du bout du banc
Qu'on fait l'amour aux filles
C'est sur le bi sur le ban sur le bi du bout du banc
Qu'on fait l'amour souvent

Devient parfois :

C'est sur le bi sur le banc sur le bi du bout du banc
Qu'on part à la grande pêche
C'est sur le bi sur le banc sur le bi du bout du banc
Qu'on va pêcher le flétan
(8)

Une même famille compte rarement à la fois des Terre-Neuvas et des long-courriers. Ces derniers estiment en effet qu'ils font un métier « plus noble » et déprécient celui de ceux qu'ils appellent les « pelletas », car ces derniers manient la pelle dans la cale des navires pour déplacer le sel permettant de conserver le poisson. De plus, contrairement aux long-courriers, bien des Terre-Neuvas proviennent du milieu paysan, car au cours du XIX^e siècle, la demande de marins pêcheurs croissant, les hommes ont trouvé là un nouveau métier permettant de demeurer vivre au pays.

Le jeune garçon rêvant de partir comme ses frères, son père, ses oncles ou ses voisins à bord des trois-mâts terre-neuviens vit déjà au rythme des campagnes. L'hiver, les hommes sont à terre - c'est le temps des noces ! -, et de février au début d'octobre, ils sont en mer. Durant la morte saison, les Terre-Neuvas pratiquent la pêche à pied, s'embarquent à la petite pêche ou aident à cultiver la terre.

Le départ et le retour de la flotte ponctuent l'année, et les bordées qui y sont liées marquent les mémoires. Au retour de campagne, parfois à l'embarquement, bordées et beuveries se succèdent plusieurs jours durant : « A Saint-Malo, la nuit, de partout nous recevons des plaintes. Du côté du marché aux légumes, au Pilori, dans plusieurs endroits, c'est vers minuit un tapage infernal et des chants à faire rougir un reître. » peut-on lire en 1901 dans *Le Corsaire Malouin*. A Saint-Suliac, on se rappelle encore des refrains de bordées de départ, où les matelots dépensent une partie de leur avance :

Il a mangé ses 400 francs
Il s'en ira cul nu aux Bancs
(9)

A Saint-Malo, les vents étant parfois Noroît, les navires ne peuvent plus quitter le port. Les marins retournent chez eux en attendant le changement de temps. Le capitaine Frélaud, de Saint-Jacut-de-la-Mer, se souvient des marins revenant au pays en chantant à tue-tête cet air de marche qu'ils avaient amariné :

Bon bon nous voilà qu'arrive
Gai gai nous arrivons
Nous ne partirons pas
Les vents sont Noroît
Nous ne partirons pas
Les vents sont ouïste et ouest
Nous ne partirons pas
Les vents sont Noroît
(10)

Si il est présent lors de l'arrivée des navires, le jeune garçon gardera en tête les mélopées de déchargement servant à compter les mannées de poisson, quand les hommes font la chaîne pour se les passer :

En voilà un
La joli un
Un s'en va hardi là
Un s'en va s'en aller
En voilà deux
(11)

« A 25 mannées, ils faisaient une coche sur un bout de bois, et on recommençait »

Dès onze ans, le futur marin peut s'embarquer comme mousse. Dès lors, il ne reverra plus le printemps, car il sera dans les brumes de Terre-Neuve à cette époque. Pour figurer sur un rôle d'équipage, il doit être inscrit maritime. Depuis un édit de Colbert de 1668, aucun marin français ne peut s'embarquer sans avoir fait ses classes dans la Marine. Chaque marin passe des mois, voire de longues années à bord de bâtiments de guerre. Dans cet extraordinaire creuset culturel, où des centaines d'hommes originaires de tout le littoral français mais aussi des ports fluviaux, car les mariniers et bateliers sont également astreints à l'inscription maritime, sont contraints de vivre ensemble, notre Terre-Neuve va entendre des chansons du fond francophone appréciées dans les ports du Ponant (normands, bretons, poitevins...). Il retiendra plus rarement les chants des ports du Levant, car le répertoire des ports méditerranéens est majoritairement en occitan.

Notre marin apprendra certainement quelques chants spécifiques à la Royale, emblématiques du répertoire de tout matelot, évoquant soit des combats navals, soit la dureté de la vie dans la Marine. La chanson du « 31 du mois d'août » a un attrait particulier pour les marins des bords de Rance, car elle fait probablement allusion à un exploit de Surcouf, le célèbre corsaire malouin - une version glorifie d'ailleurs les matelots « qui sont partis de Saint-Malo » (12) Elle sert à virer au cabestan dans la Royale ou sur les long-courriers.

Adapter les chansons locales à la vie du bord

L'équipage d'un voilier morutier compte généralement 35 marins. Ils sont choisis par le capitaine (entre autre lors d'une célèbre « foire aux terre-neuves » au Vieux-Bourg, en Miniac-Morvan, le premier lundi de décembre). La plupart viennent d'une même région : on compte des voiliers à dominante cancalaise, malouine, ou d'autres bourgs de la Rance. Mais il peut y avoir des marins venus de plus loin : des ports et de la côte jusqu'à la baie de Saint-Brieuc, de l'arrière-pays, voire des ports morutiers normands, Granville et Fécamp. Autant d'occasions d'échanger du répertoire à bord.

Le plus souvent, les chansons qui résonnent à bord des voiliers morutiers sont directement issues du répertoire local, sans que leurs textes soient spécialement maritimes. En travaillant le poisson, on chante des versions des

« Prisons de Nantes » ou des « Trois jeunes tambours », etc. Toutes les chansons sont bonnes, pourvu qu'elles offrent un moment collectif : réponses, ou chœur au refrain.

La principale occasion de chanter durant la campagne de pêche est liée au travail du quotidien du poisson, afin de le préparer pour le salage. Durant cette fastidieuse suite d'opération les marins chantent afin d'éviter de s'endormir, car ce travail à la chaîne se fait après la journée de pêche, voire la nuit, quand, grâce au « progrès », les ponts des navires ont pu être éclairés. Les longues heures passées à chanter marquent les marins, et cette tradition se poursuivra sur les chalutiers classiques jusque dans les années 1960. Voici par exemple une chanson dont le texte évoque précisément Douarnenez et son carnaval, qui a été en usage exactement dans la même version à bord des voiliers fécampois et malouins, où elle a résonné même jusque dans les années 1970 sur le pont des chalutiers terre-neuviers...Mais elle n'a à ce jour, jamais été recueillie à Douarnenez !

A Douarnenez tout est pitié
On entend les jeunes filles pleurer
Elles pleurent leur pucelage
Qu'elles n'ont pas su garder
Et maintenant volage
Un enfant leur est né
(13)

On chante aussi des chansons plus crues connues également dans l'armée, - autre milieu où les hommes sont entre eux ! - le Père Dupanloup, qui, « à l'opéra bandait comme un vieux soldat », ou encore Moricaud, sont très appréciés sur les Bancs pour aider à virer au guindeau :

Quand Moricaud vint au monde
Gros et gras comme un cochon
Il n'avait pas cinq semaines
Qu'il disait Maman ton con
Qu'il disait Maman ton con
Dans son jeune âge
Et quand on lui parle de con
Le vît soulage
(14)

Les chansons rythmant le travail (chants de guindeau, à pomper...) sont elles aussi issues du répertoire local, mais la plupart du temps, les paroles ont, à des degrés divers, un lien avec la mer. Pour virer au guindeau, une opération pouvant durer des heures lorsqu'on relevait l'ancre pour changer de mouillage sur les Bancs, les matelots, répartis par équipe de quatre à huit de part et d'autre de la « brimballe » qu'ils abaissent et relèvent alternativement dans un mouvement répétitif assez lent et saccadé, chantent par exemple « On chantait à tous coups, raconte le capitaine Grumelon, c'était entraînant, quand on virait au guindeau. Quand on tirait sur la brimballe, on la faisait tomber sur le pont, ça remontait de cinquante centimètres la jambe du guindeau, alors c'était intéressant. Je me rappelle d'un nommé Bigeaud, de Dinan, qui avait de l'entraînement ». Le capitaine Ollivier, quant à lui chantait au guindeau :

Garçons à marier
N'allez pas voir les filles
Les filles de Tréhigé
Hardou les gars
Laudelalonde et landelala
Laudela londe la
(15)

A bord des terre-neuviers, contrairement aux long-courriers, le hissage des voiles se fait le plus souvent « main sur main ». Les matelots halent le cordage en le prenant alternativement avec chaque main. Des chansons aident à coordonner l'effort de la bordée. « C'est celui qui avait la voix la plus forte qui menait la manœuvre » précise le capitaine Convenant. Ce ne sont généralement que des quatrains, enchaînés selon l'inspiration du meneur. La plupart parlent de bateaux, ou sont des extraits de chansons connues par ailleurs pour la marche ou la danse :

Hale dessus casse pas les tolets
Nous irons voir les filles
Hale dessus casse pas les tolets
C'est ce soir que je marie
(16)

Mon père est marchand de noix
A 5 sous la douzaine
Hale dessus ça viendra
Mon père est marchand de noix
(17)

Créer des chansons spécifiques

Les pêcheurs morutiers ont développé un répertoire spécifique pour accompagner le « curage des runs », consistant à creuser parfois le soir, après la journée de pêche, une tranchée dans le sel, où seront rangées au fur et à mesure les morues qui seront pêchées le lendemain. Les chants permettaient d'entretenir le moral et de compter les pelletées de chacun. Il s'agit là encore généralement de quatrains enchaînés au hasard, qui ont deux thèmes principaux : les femmes et la vie du bord :

Branle mon vît Thérèse
Ton con ne me va plus
Il est fait à l'anglaise
Il est trop près du cul

Ce sont les filles de Dinard
Au Brick à Saint-Malo
Qui écrivent à leur mère
Qu'elles ont loupé le bateau

Notre navire a fait sa paie
Tous les gars vite au guindeau
On a hâte d'arriver en France
Et surtout à Saint-Malo
(18)

Le répertoire de chansons « à curer les runs » était en grande partie identique, à bord de tous les voiliers morutiers, qu'ils soient armés à Cancale, à Saint-Malo ou encore à Binic, mais aussi à Granville ou à Fécamp ; il était également connu à bord des goélettes armant pour la pêche à la morue à Islande à partir de Paimpol, mais des couplets en bretons s'ajoutaient au répertoire francophone.

D'autres aspects de cette tradition orale commune aux morutiers sont à prendre en compte. Parmi d'autres, cette prière à la morue que l'on récitait « quand la morue était abiennée » (quand on avait fini de la trancher):

Lamy

Que le bon Dieu veuille nous en donner d'autres
De la plus belle ainsi que de la plus grosse
Et davantage
Vive le capitaine et son équipage
Beau temps clair et fin sec et chaud
La goutte au matelot
Chasse la brume
(19)

Les pêcheurs morutiers ont également composé un nombre appréciable de chansons décrivant leurs conditions de vie, à l'image des chansons populaires diffusées sur feuilles volantes dans les grands ports évoquant la vie maritime locale. Mais ces chansons de bord créées au cours des campagnes sur les bateaux n'ont presque jamais été imprimées : elles sont restées dans la mémoire des marins ou sur leurs cahiers de chansons. Cette tradition de composition n'est pas particulière aux marins de la Rance : les marins flamands pêchant à Islande ont fait de même dès le XVIII^e siècle ; des pêcheurs morutiers de Binic allant sur les grèves de Saint-Pierre-et-Miquelon ont gardé en mémoire un chant relatant événement du bord daté de 1847, etc. A Saint-Servan, Louis Préjean a transmis une version d'une chanson parlant de la vie à Terre-Neuve au temps où l'on y pratiquait deux pêches au cours de la campagne, soit vers 1880, tandis que le capitaine cancalais Aristide Ollivier aimait chanter une autre chanson anonyme parlant de la vie sur les Bancs :

Ceux qui ont nommé les Bancs
Les ont bien mal nommés
Ils en font des louanges
Ils y ont jamais été
Si ils faisaient une campagne
Comme nous venons de faire
Ils diraient que saint Pierre
C'est un pays d'enfer
(20)

Aussi terriens vous qui s'en trêve
Vivez en paix
Pour les marins c'est marche ou crève
Faites un souhait
Non pas qu'ils reviennent avec des rentes
Ni pour tout le temps
Mais qu'ils échappent au vent qui vente
Sur le Grand Banc
(21)

Certains marins ont acquis une réputation des chansonniers du bord. Les compositions du cancalais Leclerc, dit Bleu Pâle, sont populaires parmi tous les terre-neuvas s'embarquant de Saint-Malo ou Cancale, ainsi celle-ci, qui date de 1911 :

Allons les gars de la Bretagne
Songez vous bien qu'il faut partir
Recommencer une campagne
Là bas sur le Banc des Martyrs
Le mois de mars arrive
Faut gréer son hamac
Il faut quitter la rive
Il est temps de parer son sac
(22)

Un répertoire tout à la fois local et commun aux morutiers

Après ce tour d'horizon rapide, comment définir le répertoire des terre-neuvas des bords de Rance ?

Il est tout d'abord composé des chansons traditionnelles que connaissent tous les habitants, marins ou paysans, du nord de la Haute-Bretagne. Sans doute la présence des marins terre-neuvas disséminés dans de nombreuses communes très éloignées de la côte, due au fort recrutement de marins-paysans entre 1820 et 1880, a contribué à unifier en partie le répertoire d'une large région comprenant les bourgs et ports du littoral de Paimpol à Cancale, et un vaste arrière pays - la baie de Saint-Brieuc est une grande région morutière au milieu du XIX^e siècle. A ce fond francophone non spécifique au monde maritime s'est ajouté des chansons dont l'utilisation est particulière, entraînant parfois des adaptations rythmiques des mélodies ou un style d'interprétation original. Ce fond s'enrichit des échanges avec d'autres milieux maritimes, ou plus encore, avec des marins exerçant le même métier dans d'autres ports.

Le répertoire comprend enfin des compositions spécifiques attestées depuis le début du XIX^e siècle : chansons liées à la Marine de Guerre ou parlant de la vie sur les morutiers. Cela n'est pas étonnant : d'autres milieux sociaux ont généré un fond de chansons populaires particuliers : c'est le cas des long-courriers dans le monde maritime, mais aussi des mineurs par exemple.

Quel avenir pour un répertoire emblématique à un métier disparu ?

Aujourd'hui les différentes composantes du répertoire des terre-neuvas ne sont pas appréciées également par les amateurs de chansons d'aujourd'hui. La plus grande partie du fond transmis n'est pas suffisamment typée au regard des chanteurs d'aujourd'hui pour refléter ce qu'ils considèrent être un « répertoire maritime » ; les chants de manœuvre, quant à eux, sont devenus difficiles à comprendre musicalement, car peu d'interprètes discernent encore les subtilités des rythmes de manœuvres à bord des grands voiliers, faute d'y avoir embarqué. Par contre, les compositions de bord sont largement survalorisées : elles n'étaient pour les marins qu'un aspect du large ensemble de chansons qui résonnaient dans leur vie quotidienne. Enfin les chansons composées à bord après la Seconde Guerre mondiale n'ont pas été recueillies par les collecteurs, et sont délaissées des chanteurs revivalistes actuels.

Le répertoire des pêcheurs morutiers, des bords de Rance ou d'ailleurs, bénéficie néanmoins d'un regain d'intérêt qui ne s'est pas démenti depuis une trentaine d'années, comme en témoignent les deux fêtes qui lui sont largement consacrées : les Bordées de Cancale et la Fête de la Morue de Binic. D'autres événements musicaux n'ont gardé de cette culture maritime que le nom (Fête des Terre-Neuvas) sans en respecter le contenu, c'est bien dommage... Cela prouve toutefois que pour faire un événement populaire sur les bords de Rance, il faut parler des « pelletas » !

A écouter et à lire : disques et livrets des disques *Islandais et Terre-Neuvas, chants de la Grande pêche*, 1994, Editions du Chasse-Marée et *Chansons du Banc*, La Guédenne, 1975.

- (1) Enr M Colleu auprès de Lucie Tolentin, de Dinard, 1998
- (2) (20) Enr M Andral / C M Dubois auprès de Louis Préjean, Saint-Servan, 1952
- (3) Enr M Colleu, auprès de Joe Klipfell, Saint-Malo, 1983
- (4) (6) E Herpin, *Vieilles chansons de Saint-Malo*, 1907
- (5) Enr J Mahé auprès de Jean Buiron, Plouër, 1975
- (7) Renseignement P Cordonnier ?
- (8) Version 1 : renseignement P Cordonnier, version 2 : enr M Colleu auprès de Pierre Lamy, Saint-Suliac, 1987
- (9) Enr R Brou auprès de Mme Brou, La Ville-ès-Nonais, 1993
- (10) Enr M Colleu veillée à Plouer en 1993, auprès de Pierre Fournel.
- (11) Enr M Colleu auprès de Mr Charleau, Plurien, 198
- (12) Enr groupe Cabestan, auprès de Mr Belfleur, de Fécamp, 1986
- (13) Enregistrement reçu au Chasse-Marée d'un marin embarqué en 1975 sur un terre-neuvier malouin, qui l'a entendu à bord, et enr M Colleu auprès de Mr Caumont, Senneville-sur-Fécamp, 1975
- (14) (16) Enr M Colleu auprès de Pierre Lamy, Saint-Suliac, 1987

- '15) (21) Enr Famille Ollivier, auprès des capitaines Grumelon et Ollivier, Saint-Malo, 1964
- (17) Nombreux témoignages de Terre-Neuvas
- (18) N° 1 : enr M Colleu de Pierre Lamy ; n° 2 : notation Jean le Bot, n° 3 : enr M Colleu, veillée à Plouer, auprès de Pierre Fournel, 1993
- (19) Enr M Duédal / M Colleu auprès du capitaine Frélaud, Saint-Jacut-de-la-Mer, 1983, et M Colleu auprès de Pierre Lamy, 1987
- (22) Enr Jean Mahé, auprès de Maurice Lebret, Plouër-sur-Rance, 1975

L'édition par terroir : entre réalité de terrain et construction théorique

Vincent Morel

Comment rendre accessible au public une réalité culturelle aussi riche, complexe et multiforme que les traditions populaires (chants, contes, légendes, musique, danse, etc...)? Comment donner au public un aperçu un tant soit peu représentatif des dizaines, voire des centaines de milliers de documents sonores, filmés ou écrits engrangés, constitués depuis 150 ans par les folkloristes, collecteurs, chercheurs de divers horizons? Outre l'organisation d'événements comme la Bogue d'Or de Redon qui permettent au public de rencontrer des « porteurs de mémoire » ou la mise à disposition du public des collectes par l'intermédiaire de centres d'archives, et notamment de centres d'archives sonores tels que Dastum et son réseau en Bretagne, l'édition constitue évidemment le moyen essentiel pour communiquer cette richesse culturelle à un public beaucoup plus large et pour inscrire cette communication dans la durée.

Depuis le milieu du 19^{ème} siècle jusqu'à aujourd'hui, les publications écrites puis sonores en ce domaine ont été très nombreuses. Mais comment aborder la publication d'une matière aussi foisonnante? Quels documents choisir? Quelle approche, quels critères retenir? Le cadre du « terroir », du « pays », ou plus largement le découpage géographique a bien sûr été très souvent utilisé, parallèlement à d'autres approches, notamment thématiques. Cette présentation au public des sources selon une approche « terroir », ne va pas sans poser certaines questions que nous examinerons.

Nous esquisserons tout d'abord à grands traits un petit état des lieux de l'édition de sources de traditions orales en Haute-Bretagne en essayant de resituer la place de l'approche par « terroir » par rapport à l'ensemble des approches que l'on peut repérer. Qui sont les acteurs, les initiateurs de ces travaux de publication et comment appréhendent-ils, utilisent-ils cette notion de terroir? Dans quelle mesure celle-ci correspond-elle à une réalité de terrain et dans quelle mesure est-elle construction théorique? Quelle incidence peut avoir le flou que l'on constate généralement dans la définition des terroirs, des critères utilisés, du terme lui-même, ainsi que dans le rapport entre la notion même de terroir et celle de territoire ou de simple découpage géographique? Quelles sont les conséquences de l'utilisation de cette notion de « terroir » en matière éditoriale sur la perception contemporaine qu'on peut en avoir, et plus largement sur la représentation qu'on se fait aujourd'hui du patrimoine oral et de sa répartition dans l'espace?

Si l'on remonte aux premiers recueils des folkloristes de la seconde moitié du 19^{ème} siècle pour venir jusqu'à aujourd'hui, c'est non pas par dizaines mais par centaines qu'il faudrait dénombrer les livres, disques, cassettes, CD publiés en Bretagne et qui présentent au public des documents de collectage du patrimoine oral, des « sources ». Cela exclut bien sûr les innombrables disques de groupes de « fest-noz » et autres formes de ré-interprétation de la tradition orale, auquel cas il faudrait compter les parutions en milliers! Plusieurs centaines de publications,

donc, tous types de supports confondus, qui permettent au public d'accéder directement à des documents issus de collectes. Le chiffre est énorme, même si les tirages se font souvent en nombre relativement limité, et il n'y a probablement que bien peu de régions en France à bénéficier d'un tel bilan. Bien entendu, le petit travail de réflexion présenté ici n'a pas l'ambition de faire une analyse détaillée ni exhaustive de cette masse de documents, mais s'appuie plus modestement, et seulement pour la Haute-Bretagne, sur les principaux ouvrages des folkloristes facilement accessibles (Orain, Sébillot, Decombe, Esquieu, Dagnet, Duine...) et surtout sur les publications sonores qui émanent du réseau associatif structuré pour l'essentiel autour de Dastum (GCBPV, La Bouèze, Dastum 44, Centre Marc Lebris, L'Épille...).

Quand on examine l'ensemble de ces publications, on relève quelques approches types qui permettent d'effectuer à partir d'une masse de documents collectés un choix éditorial structuré, présentable, représentatif de quelque chose, qui fasse sens. Ainsi, sans prétendre à l'exhaustivité, on peut distinguer quatre grands types d'approches qui, prises isolément ou combinées, permettent de classifier la quasi-totalité des publications :

- L'approche événementielle. Il s'agit par exemple des CDs qui rendent compte d'événements, ou de séries d'événements qui mettent en valeur les porteurs de mémoire et leurs répertoires (exemples : les différents 33 tours et cassettes publiées par le GCBPV et Dastum rendant compte chacun d'une année de « Bogue d'Or », ou encore le double-CD « 10 ans de Fête du Chant à Bovel »)
- L'approche « portrait ». Il s'agit simplement de présenter une sélection représentative du répertoire d'un individu choisi (exemples : les livrets-cassettes consacrés par Dastum / La Bouèze à Mélanie Houëdry, Eugénie Duval, ou plus récemment le CD consacré par le GCBPV / Dastum à Jeannette Maquignon, en ouverture de la nouvelle collection Dastum « Grands Interprètes de Bretagne »).
- Les approches thématiques. On peut ici subdiviser ce groupe en plusieurs sous-groupes : les thématiques de contenu, de textes (exemples : les CDs de Dastum « Quand les Bretons passent à table » CD qui rassemble des chants sur le thème du boire et du manger, ou « Mille métiers, mille chansons » qui rassemble des chants évoquant ou accompagnant des métiers ou travaux) ; les thématiques de genre de répertoire (exemple : le double-CD « Les grandes plaintes » de Haute-Bretagne, par Ar Men, GCBPV, Dastum 44, La Bouèze) ; les thématiques de moyens d'expression (voir par exemple la collection d'Ar Men « Anthologie des chants et musiques de Bretagne » où chaque pratique instrumentale traditionnelle de Bretagne fait l'objet d'un CD complet, ou encore les nombreux recueils de folkloristes consacrés au conte) ; les thématiques de « contexte » (exemple : le livre « Le folklore du mariage. Coutumes et chants du pays de Guérande » de Fernand Guériff publié par Dastum 44 qui rassemble tous les formes de traditions liées au mariage : chants, musiques, danses, usages, coutumes, costumes, symbolique, etc.)
- Les approches territoriales. Cela concerne une grande majorité des publications. La plupart des disques ou ouvrages thématiques se donnent en effet aussi un cadre géographique, mais on trouve également des publications où le territoire prime, où l'ambition est de présenter un

panorama représentatif de l'ensemble des traditions orales d'un territoire donné, voire de l'ensemble des traditions tout court (exemples : le livre-CD « Oust et Vilaine, pays de tradition - La culture populaire marqueur d'identité », par le GCBPV ; les Cahiers Dastum ; la collection « La Bretagne des Pays » de Dastum). L'échelle de ce cadre géographique peut varier de l'ensemble de la région Bretagne à la simple commune, en passant par la « demi-région » (Haute-Bretagne), le département, et ce fameux pays ou terroir.

C'est donc sur cette dernière approche que nous allons nous attarder, plus particulièrement à cette échelle du terroir ou pays. On peut d'abord relever que si beaucoup de publications s'inscrivent dans un cadre territorial donné, toutes ne mettent pas en avant, loin s'en faut, la notion de « terroir ». Beaucoup utilisent le cadre large de la « Haute-Bretagne » ou même de la Bretagne entière. D'autres à l'inverse utilisent l'échelon très local de la commune ou d'un très petit groupe de communes, comme par exemple les volumes de la collection « Aux sources du patrimoine oral » de l'Epille ou le CD « Chants traditionnels. Répertoire des environs de Saint-Congard » publié par le GCBPV. Dans d'autres cas encore, le cadre géographique est imposé par des circonstances qui sont indépendantes de la volonté de l'éditeur, comme par exemple l'ouvrage publié par Joseph Le Floc'h pour FAMDT éditions « En Bretagne et Poitou - Recueil de chants populaires du Comté Nantais et du Bas-Poitou », ce cadre géographique correspondant tout simplement au terrain d'enquête d'Armand Guéraud, collecteur du 19^{ème} siècle dont l'ouvrage a pour but de publier les travaux. Dans d'autres cas enfin, c'est l'échelon administratif du département, récent à l'échelle de la tradition orale, qui est utilisé (exemples : « Chansons populaires recueillies dans le département d'Ille-et-Vilaine » de Lucien Decombe (1884), ou la toute récente collection de CD mise en place par Dastum 44 « ... en Loire-Atlantique » qui se propose de faire dans chaque volume la synthèse d'un aspect du patrimoine oral à partir des collectes faites dans le département). Dans tous ces cas de figure, il est clair que le découpage géographique répond avant tout à un besoin pratique, à la nécessité de circonscrire dans l'espace le propos de l'ouvrage, de définir des limites au projet. Reste un nombre toutefois important de publications qui utilisent comme cadre géographique la notion de terroir, généralement rendue dans les intitulés par le terme « pays » (« bro » en breton). Pour s'en tenir aux publications de sources, il faut citer tout d'abord la série des huit « Cahiers Dastum » publiés entre 1972 et 1984. Chacun de ces cahiers présentait une étude approfondie d'un terroir à travers la danse, le chant, la musique instrumentale, mais aussi la langue, le costume, voire le conte, l'architecture, etc. Notons qu'une nouvelle collection (La Bretagne des Pays) vient de naître, toujours chez Dastum, qui reprend le principe des Cahiers en réduisant l'ambition toutefois au seul patrimoine oral. Par ailleurs, un certain nombre de recueils de chants se présentent eux aussi dans le cadre d'un terroir. Citons par exemple les cinq volumes des « Chansons des pays de l'Oust et du Lié » publiés par le cercle celtique de Loudéac, à partir du travail d'Alain Le Noac'h et Marc Lebris, entre 1968 et 1985 (réédition groupée en 2002), ainsi que le « Trésor des chansons populaires folkloriques recueillies en pays de Guérande » publié à compte d'auteur par Fernand Guériff en 1983. Ajoutons que d'autres publications combinent cette approche terroir avec une approche thématique (exemple : « Tradition de la veuze en pays nantais » [Dastum / Sonneurs de veuze]), et que beaucoup de publications « portraits » prennent soin de situer

l'interprète dans un pays (exemples : » Mélanie Houëdry. Saint-Ouen-des-Alleux. Chansons traditionnelles du pays de Fougères » [Dastum, La Bouèze, Afap, 1989], ou « Jeannette Maquignon. Chanteuse du pays de Redon » [Dastum / GCBPV, 2006]).

Une chose frappe : la notion de terroir n'est que rarement utilisée par les folkloristes du 19^{ème} siècle comme cadre de publication (on trouve plus souvent « Haute-Bretagne » ou le département), alors qu'elle devient très courante à partir des années 1970. Faut-il y voir le résultat de travaux de collecte faits dans des contextes et avec des méthodes et des objectifs différents ou doit-on y voir plutôt une différence dans les objectifs éditoriaux ? On sait que les folkloristes se situaient souvent dans une ambiance de travail de « société savante » et que leurs publications s'adressaient plus à d'autres érudits, y compris à l'échelon national ou international, qu'aux populations locales près desquelles les collectes avaient été faites, alors que l'ensemble du mouvement associatif qui relance la collecte dans les années 1970 est beaucoup plus proche du terrain d'un point de vue socio-culturel, et se situe clairement dans une volonté de maintenir ou relancer une pratique vivante des traditions orales recueillies. On peut peut-être aussi y voir un effet des collectes, qui durant le dernier quart du 20^{ème} siècle, sont beaucoup plus orientées vers la musique instrumentale et la danse, plus facilement susceptibles d'être assimilées au terroir que les contes et chansons recueillis par les folkloristes.

Quoiqu'il en soit, le choix de réaliser une édition sur un « pays » oblige l'éditeur à se poser la question de la définition des limites géographiques, ainsi que des critères à retenir pour cela. En effet, si la notion de terroir semble relativement précise dans beaucoup de cas pour la Basse-Bretagne, on sait qu'il en est rarement de même en Haute-Bretagne. Les textes d'introduction de certains ouvrages font d'ailleurs état de cette difficulté avec beaucoup d'honnêteté. Ainsi le Cahier Dastum n°4 - Pays de Loudéac est-il introduit par ces mots : « Comme souvent lorsqu'il s'agit d'enfermer un pays dans des limites, nous avons du faire une cote mal taillée. Nous avons considéré ici le pays de Mur-Loudéac et l'étude de la langue, du costume, de la danse, montrera que dans ce pays de transition les zones ne se recouvrent pas toutes ». De même en introduction du Cahier n°8 (Pays d'Oust et de Vilaine), Jean-Bernard Vighetti écrit : « Il est bien difficile de caractériser l'aire d'étude de ce huitième cahier Dastum [...] », et d'expliquer que « l'entité géographique et économique authentique [...], historique aussi » prévue initialement (le Pays de Vilaine) ne coïncide pas avec les réalités de terrain concernant les traditions populaires, d'où le choix de prendre en compte finalement le pays d'Oust et de Vilaine. Ces deux exemples illustrent bien la difficulté même si beaucoup d'autres publications n'exposent pas ouvertement le problème (et si beaucoup d'autres publications n'exposent pas ouvertement le problème, la difficulté se pose pourtant partout). La difficulté peut toutefois être abordée avec des attitudes différentes. D'un côté, on peut choisir de prendre en compte un « pays » reconnu et dont les limites peuvent être définies par différents critères (l'histoire, la géographie, la coiffe, la langue, etc.) que l'on ne remet pas en cause, et proposer au public un panorama des traditions orales recueillies dans cette zone prédéfinie, qu'il y ait ou non une cohérence de répertoires. Dans ce cas, le terroir est utilisé tout simplement en tant que découpage géographique arbitraire, comme on le ferait à l'échelle d'un département ou d'une commune par

exemple. D'un autre côté, on peut, comme dans le cas du pays d'Oust et de Vilaine, décider de créer un nouveau découpage géographique en fonction de la matière étudiée, de façon à présenter une zone au répertoire homogène. Cela revient à créer de nouveaux pays, ou tout au moins à ajouter un nouveau critère dans la définition des pays. Je n'entre pas dans le détail de cette problématique qui sera étudiée dans d'autres contributions. Soulignons seulement que les deux approches co-existent, et que lorsque la démarche n'est pas explicitement donnée, il est souvent difficile de savoir dans quelle mesure le répertoire présenté comporte des spécificités propres au terroir annoncé, si le critère des traditions orales coïncide ou non avec d'autres critères, quels sont les éléments ou les aspects du patrimoine oral de ce terroir qui sont spécifiques au terroir ou au contraire communs à d'autres.

Cela amène une autre question propre à tout travail éditorial, celle de la représentativité et de la subjectivité des choix de répertoire. Présente-t-on un « florilège », une cueillette un peu aléatoire parmi les richesses du patrimoine oral de tel terroir ou a-t-on l'ambition de présenter un panorama savamment dosé et le plus représentatif possible? Là encore, lorsque aucune précision n'est donnée, le public risque de considérer une sélection comme représentative alors qu'elle ne l'est pas du tout... Le problème de la représentativité peut se poser à plusieurs niveaux, à commencer par la géographie: les pièces présentées proviennent-elles de communes correctement réparties sur le territoire étudié? Ainsi par exemple, pour les 12 communes du Bas-Pays (Questembert-Muzillac), le disque du Cahier Dastum n°6 présente 20 chants interprétés par 7 personnes différentes, issues de 5 communes. Lorsqu'on connaît la richesse du répertoire dans cette région, on sent bien à quel point l'image de la tradition chantée dans ce pays ainsi obtenue ne peut être que subjective. D'autres choix pourraient sans doute donner d'autres images très différentes. Autre exemple encore plus flagrant, à l'échelle du département d'Ille-et-Vilaine cette fois: le « Cahier de chansons populaires recueillies en Ille-et-Vilaine » publié en 1907 par L. Esquieu, présente 80 chansons dont 70 proviennent de la commune de Baulon et des communes voisines! A la question géographique s'ajoute la nature des choix effectués. En effet, chacun aura tendance, en fonction de ses goûts personnels, de ses centres d'intérêts, de ses objectifs ou de ses affinités, à privilégier telle ou telle partie du répertoire, tel ou tel type d'interprétation, etc. On peut ainsi avoir tendance par exemple, dans une sélection qui se veut généraliste, à sur-représenter la danse au détriment des complaintes, ou le conte merveilleux par rapport aux contes grivois, ou encore le violon par rapport à l'accordéon. On peut aussi malgré soit être tenté de privilégier les interprétations brillantes, esthétiquement impressionnantes par rapport à d'autres prestations plus banales mais plus représentatives, ou à favoriser les « pièces rares » au point d'oublier les plus connues... Les publications qui présentent les traditions orales de tel ou tel terroir ne sont donc jamais, même avec la meilleure volonté du monde, qu'une sélection subjective de quelques pièces parmi plusieurs centaines ou milliers d'autres collectées. Encore faudrait-il ajouter que les collectes elles-mêmes, prises dans leur ensemble, et même lorsqu'elles apparaissent abondantes, ne reflètent encore que très imparfaitement la richesse et la complexité des traditions orales qui ont pu exister dans ce terroir tant il est vrai que chaque collecteur est aussi un filtre, qu'il le veuille ou non. L'un ne posera jamais de question sur le répertoire grivois, l'autre ne recueillera jamais de cantiques populaires, un autre encore ne s'intéressera qu'à la musique

instrumentale... Or on sait que dans une large mesure, on ne trouve que ce que l'on connaît et ce que l'on cherche !

Difficultés à définir le terroir, difficultés aussi parfois à définir ce qui relève ou non de la tradition orale, difficulté enfin à construire une sélection réellement représentative du répertoire d'un « pays » : on sent bien que le résultat est nécessairement subjectif. On peut sans doute en ce sens parler d'une construction. Faut-il pour autant parler d'une construction « théorique » ? Dans beaucoup de cas, le travail de définition du terroir et de sélection du répertoire est fait sans aucun doute avec le souci d'être le plus fidèle possible à ce qui existe sur le terrain, et sans aucune volonté consciente de confirmer telle ou telle théorie en ne choisissant que des pièces qui iraient dans le sens de cette théorie. Néanmoins, l'honnêteté n'exclut pas la subjectivité et comme on l'a dit plus haut, une sélection de 25 chansons pour représenter un terroir ne pourra jamais être qu'une image parmi beaucoup d'autres possibles. Toute personne chargée de réaliser une telle sélection ne peut évidemment le faire qu'en fonction de ses compétences, de ses centres d'intérêt, de sa formation, et aussi des théories qui y participent. Au-delà, il est sans doute bien difficile d'estimer dans quelle mesure certaines publications supposées refléter fidèlement le répertoire d'un terroir peuvent être conditionnées par une volonté directe et consciente de rendre conforme l'image qu'on construit à une théorie préexistante, à une image préconçue, ou tout au moins de rendre cette image la plus « favorable » possible. On pourrait sans doute évoquer le cas de publications de pays en zones bretonnantes, à proximité de la frontière linguistique, et qui excluent systématiquement toute chanson en français alors que des centaines de chansons y ont été recueillies dans cette langue. De la même façon en Haute-Bretagne, les uns auront tendance à représenter davantage les chansons en gallo, d'autre à les écarter.

A supposer que toutes les éditions par « terroir » soient plus ou moins volontairement et plus ou moins fortement des « constructions théoriques », cela ne leur enlève aucune légitimité. Présenter les sources des traditions orales par pays ou par terroirs reste une approche utile et une tentative, certes difficile, de rendre compte de certaines réalités perceptibles sur ce terrain. En effet, toute personne qui se frotte à la collecte de traditions orales sur le terrain suffisamment longtemps et sur des secteurs diversifiés ne peut que constater l'existence de phénomènes locaux, d'une certaine spatialisation de certains phénomènes de tradition orale. On peut ainsi trouver de fortes concentrations de versions de chansons-types, mélodies, de pratiques instrumentales ou de familles de danses qui peuvent être cartographiées assez précisément. Certains éléments stylistiques, certaines pratiques liées à des répertoires, formes de chant, types de répertoire (les bahotteries, les chants à la dizaine, le chant à répondre, à la marche, à danser, le « gavottage », etc.), correspondent à des aires géographiques déterminées. Bien sûr, il paraît évident que l'ensemble des cartes que l'on pourrait réaliser pour représenter ces phénomènes ne coïncident pas, ni entre elles, ni avec les cartes de terroirs. Il est certain aussi que ces phénomènes « spatialisables » cohabitent avec d'autres qui ne le sont pas : certaines chansons, mélodies, pratiques instrumentales, danses, etc. se répartissent de façon beaucoup plus uniforme sur de grands territoires (l'ensemble de la Haute-Bretagne ou de la Bretagne par exemple). On peut admettre que dans un territoire donné (qui peut

être un terroir défini préalablement par d'autres critères), la combinaison de traits spécifiques, d'éléments de tradition orale « spatialisés » ayant acquis localement des formes originales, puissent contribuer à créer un sentiment identitaire et donner une personnalité singulière à ce territoire. Mais à regarder de plus près, les éléments ou combinaisons d'éléments spécifiques à une zone coïncident rarement à l'échelle d'un terroir. On pourrait même dire que les éléments communs à d'autres terroirs sont bien souvent plus nombreux que ceux qui les distinguent. La tendance générale est sans doute de surévaluer ce qui semble être spécifique à un terroir au détriment de ce qui ne l'est pas.

Les éditions participent à cette mise en avant peut-être excessive. A coup sûr, elles conditionnent fortement la perception, la conception qu'on se fait aujourd'hui de l'idée de terroir. Qu'une publication prétende ou non présenter une sélection représentative, qu'elle y parvienne ou pas, l'auditeur ou le lecteur se fera tout de même une idée des traditions orales de ce terroir. A partir du moment où l'intitulé d'un ouvrage est construit sur le principe : « Chants et musiques traditionnelles du pays de ... », le public en conclura, plus ou moins consciemment, qu'il s'agit d'une image représentative, même si l'auteur de l'ouvrage n'affiche pas cette ambition. Ce type d'intitulé peut en effet aussi bien être utilisé pour un ouvrage dans lequel le répertoire est soigneusement choisi, évalué, équilibré de façon à donner une image représentative, que pour un ouvrage dans lequel le choix sera consciemment aléatoire, résolument subjectif ou simplement le résultat d'une collecte personnelle locale. Dans les deux cas, il s'agit bien de « Chants et musiques traditionnelles du pays de ... ». A défaut de précisions, le lecteur ou auditeur risque d'accorder aux deux la même valeur représentative et donc de se faire une idée plus ou moins exacte des traditions orales de ce terroir, d'autant plus s'il n'a aucune connaissance préalable, aucun repère, aucune possibilité d'être critique. Même dans le cas où l'ouvrage correspond effectivement à un choix réfléchi et équilibré, on a vu que l'image produite garde toujours une part de subjectivité. Et quand bien même on parviendrait à une représentation parfaitement exacte des traditions orales qu'on trouve dans le terroir concerné, l'ensemble de ce qui est présenté simplement comme « du pays de ... » risque encore d'être perçu par le public comme « spécifique au pays de... ».

Pour conclure, il faut rappeler que mettre à disposition du public des documents leur permettant d'accéder à une réalité aussi riche et complexe que celle des traditions orales n'est pas simple, et qu'il faut sans doute accepter d'en passer par des simplifications, parfois des caricatures pour atteindre l'objectif. De la même façon que pour exister, le fest-noz contemporain n'a du retenir qu'un nombre restreint de versions de danses, ce qui constitue, sinon une caricature, au moins une immense simplification par rapport à l'ensemble des formes dansées qui ont pu exister sur l'ensemble de la Bretagne, de la même façon, le public contemporain a besoin pour aborder l'ensemble des traditions orales de documents qui présentent des synthèses, des simplifications, des introductions à cet univers complexe. Les publications faites par terroir ont sans doute leurs limites, mais elles ont eu, et ont encore certainement aussi leur rôle à jouer. Le meilleur moyen d'améliorer l'image d'un terroir, et au-delà, de dépasser cette notion est sans aucun doute de multiplier les sources, de croiser les documents, d'approfondir, et pourquoi pas d'aller jusqu'à consulter les archives sonores de Dastum. En

attendant, et sachant que tout le monde ne peut pas y consacrer le temps nécessaire, il reste à émettre le souhait que tous les éditeurs concernés par cette matière aient à cœur d'améliorer sans cesse la qualité de leurs productions, et notamment de donner le maximum d'éléments d'information pour permettre au public de mieux situer les répertoires présentés par rapport à l'ensemble des traditions orales.

Frontières culturelles et transversalité : Le chant entre Haute-Bretagne et Normandie²³

Yvon Davy - Association La Loure²⁴

S'intéresser aux terroirs de Bretagne en matière de musique traditionnelle invite à regarder un peu au-delà, au niveau géographique, afin de vérifier le concept même de terroir. Celui-ci renvoie en effet à l'idée de traits particuliers - de marqueurs identitaires - qui caractérisent un territoire et font de lui un espace spécifique qui se distingue de ceux qui l'entourent. Quand on évoque les terroirs du nord-est de la Bretagne, il apparaît par conséquent important d'interroger l'existant dans les territoires proches. Nous ne parlerons ici que de la Normandie, pour en rester à ce que nous connaissons, tout en sachant que le même travail serait à faire avec la Mayenne, si l'on veut considérer toutes les marches bretonnes du Nord.

La Normandie, de même que la Bretagne, ne constitue pas un bloc homogène. Nous allons donc, dans un premier temps, esquisser quelques grands traits géographiques pour mieux comprendre la place et les formes qu'affecte le chant traditionnel dans la région, avant de dresser un état rapide des enquêtes qui y ont été conduites depuis le milieu du XIX^e siècle. A travers la présentation des spécificités de la chanson traditionnelle en Normandie, nous tâcherons enfin de dégager quelques points de comparaison avec les répertoires de Haute-Bretagne.

La Normandie ? Une construction historique qui recouvre des réalités géographiques très différentes

La Normandie est un territoire cohérent, vu de l'extérieur, organisé autour d'un certain nombre d'images ancrées solidement dans les têtes : les plages du Débarquement, les vaches laitières sous les pommiers avec les productions qui en découlent (fromages, cidre...), la tapisserie de Bayeux... D'un point de vue administratif, la Normandie est divisée en deux régions qui esquissent timidement aujourd'hui les voies d'un rapprochement. Mais cette unité régionale tient surtout à des raisons historiques plus qu'à toute autre chose.

L'ancienne Neustrie formait déjà un ensemble régional cohérent. Mais le moment crucial fut la constitution du Duché de Normandie au X^e siècle par la concession du Roi des France à Rollon, chef viking, de l'estuaire de la Seine afin de protéger Paris des incursions nordiques. Les descendants de Rollon conquièrent au

²³ Cet article reprend l'intervention qui a été faite dans le cadre du stage "Terroir du pays de Fougères" à, Chauvigné, le 12 janvier 2003.

²⁴ L'association *La Loure - Musiques et Traditions Orales de Normandie* a été fondée en 1998 pour recueillir et valoriser le patrimoine de tradition orale de l'ensemble de la région normande. Tout en bénéficiant de l'acquis des collectes importantes réalisées dans les années 1970 et au début des années 1980, elle a relancé d'importantes enquêtes de terrain afin d'améliorer la connaissance des répertoires traditionnels en Normandie.

cours des deux siècles suivants ce qui constitue aujourd'hui le territoire de la Normandie et y organisèrent un Etat très structuré. Les ducs dotèrent la région d'un droit coutumier spécifique qui va véritablement sceller cette identité normande. Quand Philippe-Auguste, roi de France, reprend la Normandie en 1204, il reconnaît les Normands dans ce droit particulier²⁵.

D'un point de vue géographique, la Normandie ne peut pas être considérée comme un ensemble homogène. Elle est constituée de multiples pays aux identités marquées, tant dans leur dimension paysagère que sociologique. Quel rapport en effet entre les campagnes de l'Eure ou du Pays de Caux par exemple, zones céréalières par excellence appartenant géologiquement au bassin parisien, et les zones de Bocage à l'ouest de l'ensemble normand, relevant du massif armoricain et caractérisées par un maillage étroit de champs clôturés de haies ? Si on entre plus finement dans l'analyse, on observe une multitude de petits pays s'imbriquant dans des espaces structurés plus importants. Ainsi la presqu'île du Cotentin se décline-t-elle entre le Val-de-Saire, la Hague, le Plain, les Marais... en constituant malgré tout un espace dans lequel les habitants se reconnaissent. Car l'identité fonctionne, en Normandie comme ailleurs, sur le modèle des poupées gigognes. Selon le point de vue que l'on adopte, on va se placer sous l'angle de son clocher, de son canton, de son petit pays ou d'un espace plus vaste, qu'il soit administratif comme le département ou la région, ou affectif.

Sur quoi se fonde notre connaissance du chant traditionnel en Normandie ?

Les enquêtes en Normandie

Les premières enquêtes significatives en Normandie sont contemporaines de l'enquête Fortoul au début des années 1850. Il est seulement à regretter que ce vaste mouvement national n'ait pas suscité plus de vocations dans la région. Entre la fin du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle, les recueils de chants publiés se comptent à peine sur les doigts des deux mains. Et encore, faut-il avoir un regard très critique sur plusieurs d'entre eux. Point de Sébillot, d'Orain, de Decombe, de Guéraud en Normandie... ou alors ils n'ont pas été publiés et sont encore à découvrir !

Le point de départ véritable pour la connaissance des répertoires traditionnels est lié au mouvement de *revival*, dans les années 1970. Sous l'égide de Michel Collet, originaire du Havre, et de quelques associations locales sont entreprises des enquêtes de grande ampleur. Le soufflet retombe au début des années 1980 et ne sera réactivé qu'avec la création de l'association La Loure en 1998. Depuis cette date, d'importantes collectes ont été réalisées.

Une couverture géographique inégale

Les enquêtes conduites depuis plus de trente ans ont mis en valeur certains territoires aux dépens d'autres. Des zones comme le Pays de Caux ou le Bocage bas-

²⁵ Droit qui est toujours en application aujourd'hui dans les îles anglo-normandes.

normand ont été relativement bien couvertes. D'autres comme le Pays de Bray et les plateaux de l'Eure en Haute-Normandie ou le Pays d'Auge et le Perche en Basse-Normandie n'ont pas fait l'objet d'investigations poussées. On en a parfois conclu un peu vite que ces derniers pays étaient des zones de faible préservation des traditions musicales. Difficile à dire en vérité quand il n'y a pas ou peu eu d'enquêtes de faites...

Les collectes réalisées dans le Pays de Caux et le Bocage bas-normand donnent à voir des traditions musicales relativement bien conservées jusque dans les années 1950 ou 1960. Ensuite, il y a eu une désaffection au profit d'autres modèles culturels. La réalité sociologique de ces deux zones n'est pourtant pas identique, même si, dans les deux cas, c'est en grande partie la mécanisation du travail agricole qui explique un changement des comportements. Le Pays de Caux est en effet un espace de grande propriété foncière mais, étrangement, la mécanisation n'est intervenue que dans les années 1950, ce qui est relativement tard en comparaison à d'autres régions agricoles de même structuration. Ce phénomène a conservé à la terre une importante population d'ouvriers agricoles, vivier dans lequel les chansons traditionnelles ont continué à se transmettre. Dans le Bocage bas-normand, la petitesse des fermes jusqu'à une époque très récente et une mécanisation là aussi tardive ont maintenu une population agricole conséquente qui a conservé, dans les travaux collectifs, autant de lieux d'expression du chant traditionnel.

Quelques observations sur le chant traditionnel en Normandie

Le répertoire

Il n'y a pas vraiment de surprise, on retrouve en Normandie de multiples versions de thèmes communs à toute la francophonie. Il y a aussi des thèmes moins fréquents, non relevés dans les catalogues de la chanson traditionnelle (Coirault et Laforte), mais dont la relative rareté est difficile à apprécier dans la mesure où ces mêmes catalogues ne sont pas exhaustifs.

Du point de vue de la diffusion des chansons, on note des concentrations étonnantes sur certains territoires. Ainsi d'une chanson comme "*Le déserteur qui tue son capitaine*"²⁶ (Je me suis engagé / Pour l'amour d'une blonde / Ce n'est pas pour l'anneau d'or / Que je lui ai donné...), bien répandue dans toute la France, de même qu'en Normandie, mais dont la densité dans un pays comme le Cotentin en fait un véritable "tube". Toutes les personnes de plus de soixante ans, rencontrées dans la presqu'île, connaissent ou ont déjà entendu chanter cette chanson. Un excellent moyen pour entrer en matière au cours d'une collecte ! Avec une moins forte intensité, mais malgré tout d'une implantation étonnante par rapport à d'autres territoires, sont dans le Domfrontais de belles chansons comme *Germaine*²⁷ (Par un beau soir Germaine / Allant s'y promener / Dans son chemin rencontre / trois matelots jolis...) ou *La fille du géôlier amoureuse d'un prisonnier*²⁸ (C'était la

²⁶ Coirault - 6803, Laforte : II, A-45, *Le capitaine tué par le déserteur*.

²⁷ Coirault - 5303, Laforte : II, I-03, *Le retour du mari soldat : L'anneau cassé*.

²⁸ Coirault - 1403 ou *Pierre et Françoise*, Laforte : II, C-05, *Pierre et Françoise*.

file d'un geôlier / Grand dieu qu'elle était belle / Elle était belle comme le jour / Un prisonnier lui fait l'amour...).

Il est intéressant d'observer la quasi-absence de thèmes de chansons, réputés pour soutenir les rondes dans tout le grand ouest de la France, en dehors de la seule zone qui ait gardé une pratique tardive de cette forme de danse en Normandie : le Pays de Caux. Le thème "*La marchande d'orange chez l'avocat*"²⁹ (A la cour de mon père / Un oranger l'y a / La fille demande à son père / Quand on les cueillera...) qui a été recueilli fréquemment en Pays de Caux ne compte presque pas d'occurrences dans la majeure partie de la Basse-Normandie. Pour ne citer qu'un autre exemple pour illustrer ce phénomène, évoquons le thème "*Le merveilleux navire*"³⁰ (Ce sont les garçons d'Harcenville / Ne sont-ils pas de gentils galants / Ils ont fait faire un navire / C'est pour aller au hareng blanc...). La disparition plus précoce de la pratique de ronde dans la majeure partie de la Normandie (dès le milieu du XIX^e siècle semble-t-il) explique sans doute ce phénomène.

A l'image de la Haute-Bretagne, on trouve en Normandie des chansons liées à un calendrier social, tels les chants de quête. Point de traces récentes de chants de *Passion*, comme dans la frange nord de la Haute-Bretagne, par contre des chants dits de *Résurrection* dans une partie du Bocage et dans le Cotentin mais dont les collectes récentes n'ont révélé que quelques couplets succincts. En Pays de Caux et dans la région de Rouen, les *aguignettes* et les *Part à Dieu* ont encore eu cours jusqu'au sortir de la deuxième guerre mondiale.

Les milieux porteurs du chant traditionnel

Le monde rural

De manière évidente, le monde rural a été un écrin de conservation pour le chant de tradition orale. On a vu précédemment le lien étroit entre mécanisation de l'agriculture et disparition progressive de la transmission de ces répertoires. Avant que ces phénomènes ne se développent, les occasions de chanter étaient légions dans les campagnes.

Dans les zones de grande culture, les grandes fermes entretenaient un grand nombre d'ouvriers qui ne manquaient pas d'honorer certains moments clés de l'année. Ainsi de la fête particulière des *Rois* dans le Pays de Caux, seul jour de congé annuel pour les ouvriers, qui voyait s'élever dans tous les villages des bûchers autour desquels des rondes chantées s'élançaient pour durer la nuit entière. La moisson également donnait l'occasion de grands chants collectifs, pris à l'unisson, quand la dernière gerbe était ramenée à la ferme (voir par exemple le titre *Adieu les filles du Havre*³¹ dans le disque *M'y Promenant, 2001 : Adieu les filles du Havre / Puisqu'il nous les faut quitter / Elles sont belles et bien gentilles / Elles ont beaucoup de mérite...*).

²⁹ Coirault - 2205, Laforte : I, H-01, *La fille aux oranges*.

³⁰ Coirault - 7101 ou *Les filles de La Rochelle*, Laforte : I, C-10, *Merveilleux navire*.

³¹ Coirault - 919 - *La fille de Fribourg*, Laforte : Non référencé.

En zone de Bocage, les moments de chant sont sûrement moins marqués que dans les grandes campagnes mais se révèlent tout aussi importants. On chante les soirs des *batteries de mécaniques* ou des batteries de sarrasin, au moment des tueries de cochon, des veillées de *sirop* (équivalent du *pommé* haut-breton, terme qui est également utilisé dans le sud Manche)... Dans les franges orientales du Bocage, on trouve des pratiques de feu originales avec les feux de *taupes et mulots*, pratiqués à l'Épiphanie, au cours desquels on tourne autour du feu non pas avec des chansons de ronde mais avec des imprécations aux formes plus ou moins développées : "*Taupe, taupe les mulots, sors de mon clos ou j'te brûle la barbe et les os...*"

Le monde maritime

Les collectes menées depuis un peu plus de trente ans en Normandie ont permis de faire ressortir de très beaux répertoires en monde maritime, principalement sur le littoral cauchois. Michel Colleu, pionnier en la matière, a rencontré nombre d'anciens capitaines et de marins de la Grande pêche à Terre-Neuve. Les publications du *Chasse-Marée* ont largement rendu compte de ce phénomène que nous ne développerons pas ici.

Moins connues du grand public sans doute sont les pratiques de chansons dans les usines à poissons ou de fabrication de filets. Les filetières de harengs ont, par exemple, chanté en travaillant dans les pêcheries de Fécamp jusque dans les années 1970 et ont contribué à la transmission d'un certain nombre de chansons traditionnelles.

Le monde urbain

De manière générale, il y a peu eu d'enquêtes sur les traditions populaires dans les villes. Celles qui ont été menées en Normandie dans l'agglomération de Rouen, du Havre ou de Cherbourg donnent pourtant à voir des pratiques tout à fait intéressantes qui vont des quêtes (*aguignettes* ou *Part à Dieu* dans les villes de la vallée de Seine) jusqu'aux rondes chantées faites dans les grands carrefours des faubourgs de Rouen ou de Cherbourg, jusque dans les années 1930. Une couronne de feuillage est alors tendue au milieu du carrefour et les rondes s'organisent autour de ce point central, les feux étant généralement proscrits dans ces zones fortement peuplées.

Quelques aspects de la pratique du chant traditionnel

La réponse dans le chant

Nous avons évoqué un peu plus haut le cas du Pays de Caux, territoire dans lequel la ronde chantée s'est maintenue très tard (jusqu'à la sortie de la dernière guerre mondiale pour les dernières attestations). Ailleurs en Normandie, la ronde a été dépréciée au profit des répertoires de musique instrumentale et a globalement disparu avant le début du XX^e siècle (à l'exception toutefois d'une partie du

Cotentin). Cette situation a eu une conséquence directe sur le phénomène de la réponse dans le chant. En Pays de Caux, il est d'usage de répondre au meneur pour les chansons de ronde, la particularité étant que le refrain est, le plus souvent, repris à l'unisson. Ailleurs en Normandie, on a oublié cette habitude de réponse si bien qu'elle est sortie complètement des pratiques de chant. Un chanteur traditionnel du Bocage, par exemple, pourra chanter un thème de chanson dont la structure en *laisse* suggère la réponse, il ne viendra à personne l'idée de lui apporter cette réponse. Dans les assemblées, les chansons se succèdent donc, chacun son tour, sans qu'aucun n'intervienne dans la chanson du précédent.

Ce phénomène se retrouve de la même manière en Haute-Bretagne entre les zones où la ronde a gardé une prégnance et les endroits où elle a disparu. Ainsi le nord de l'Ille-et-Vilaine ressemble-t-il plus en cela à la Basse-Normandie qu'au sud du département où ridées, pilés-menus, etc., ont gardé une certaine vitalité dans la tradition.

Les cahiers de chansons

Un autre point intéressant est l'usage du cahier de chanson. Adjoint essentiel du chanteur depuis la fin du XIX^e siècle dans la presque totalité de la Normandie, il est presque inconnu en Pays de Caux. A quoi attribuer ce phénomène ? Peut-être à une moindre éducation scolaire dans un pays peuplé essentiellement d'ouvriers agricoles et qui présentait la caractéristique, avant la percée des grands axes routiers et des points de franchissement de la Seine, de vivre comme une presque île. Ailleurs en Normandie, si le cahier est présent, c'est rarement pour chanter en public mais plutôt comme un recueil ou aide-mémoire pour les chansons entendues nouvellement.

A l'issue de ce petit panorama de la nature et des formes de pratiques du chant traditionnel en Normandie, il convient de constater des lignes de rupture selon que les pays ont conservé ou non la pratique de ronde. De ce point de vue, une bonne partie de la Normandie a autant à voir avec les franges orientales de la Bretagne qu'avec le Pays de Caux que l'on peut rapprocher plus facilement des autres zones côtières du grand Ouest de la France où des formes de rondes similaires ont été recueillies. Toutefois, il ne s'agit là que d'une esquisse de la question, appréciée à partir de traits saillants. Il va sans dire qu'une étude plus approfondie amènerait peut-être à d'autres conclusions !

Peut-on enseigner un style régional? Réflexion sur la pédagogie de la musique traditionnelle.

Laurent Bigot

En cette aube de XXI^{ème} siècle, nombreuses sont les écoles de musique de Bretagne, institutionnelles ou associatives, qui proposent un enseignement de musique traditionnelle. De même, nombreuses sont les manifestations festives qui proposent un concours de musique traditionnelle. Le phénomène peut être enthousiasmant, car il mettrait en avant une réelle vitalité de ces pratiques musicales, mais il peut au contraire paraître paradoxal, voire anachronique, en cette époque où la société rurale disparaît, où les “micro-terroirs” de la société traditionnelle s'étiolent, au même titre que la pratique de la langue bretonne...

Une approche historique des pratiques d'enseignement des musiques traditionnelles, ainsi qu'une réflexion sur la pertinence des notions de “style musical” nous permettront de cerner une problématique qui, espérons-le, permettra aux transmetteurs de musique de se situer tant par rapport à leur pratique musicale que leur pratique pédagogique.

Comment a-t-on enseigné? Comment enseigne-t-on?

On possède peu de données sur les modes de transmission de la musique bretonne en milieu rural; seule la rencontre avec des musiciens ayant exercé leur activité à la charnière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle a pu nous renseigner. Ainsi, si les autres régions de France ont parfois connu de véritables cas de transmission par professeur interposé, où des contrats furent signés devant notaire afin d'officialiser la présence d'un apprenti chez un maître-sonneur, la Bretagne est particulièrement démunie d'exemples mettant en avant ce type d'apprentissage. Tout au plus peut-on citer l'exemple du vieil Joseph Quintin, qui se rendait toutes les semaines chez le très réputé Pierre Bouguet, ou l'exemple de Jean Barbelivien qui, tous les quinze jours, recevait le jeune Constant Prod'homme et, en échange de trois francs, initiait ce dernier à l'accordéon... Les exemples ne sont pas nombreux, et concernent quasiment toute la Haute Bretagne. Les sonneurs de Basse Bretagne, comme la majorité des musiciens du pays gallo, semblent avoir emprunté d'autres voies pour leur apprentissage. Ces voies sont toutes marquées par l'importance de l'imprégnation, c'est à dire par l'importance de l'intégration implicite des répertoires. Les exemples sont légion qui nous présentent un jeune chanteur ou un jeune instrumentiste se dissimulant pour entendre son aîné chanter ou interpréter une pièce de son répertoire. Citons, par exemple, le sonneur de bombarde Yvon Foubert, de Ploéven: "...je suivais Pierre Marchadour, qui allait de ferme en ferme. Il marchait sur la route, et moi, je suivais, caché dans les buissons. ... J'ai appris tous ses airs. Puis j'ai joué avec lui. C'est comme cela que j'ai commencé mes 28 ans de musique."

Vient enfin le jour où ces apprentis musiciens, élevés dans une société rurale où le chant et la danse sont encore bien présents, où, en quelque sorte, tout un

répertoire s'est mis inconsciemment en place, en plus du répertoire spécifique du "maître", vient enfin le jour, donc, où ces apprentis osent aller à la rencontre de leur modèle, et osent lui demander son avis quant à leurs interprétations. Là encore, les exemples abondent qui nous présentent une certaine facilité d'intégration par les pairs. Bien souvent, l'aîné semble heureux de rencontrer un jeune à qui transmettre son savoir. Bien souvent, également, l'apprentissage se poursuivra sur le terrain, par la pratique en direct. N'oublions pas, en effet, que cette musique est fonctionnelle, et qu'elle accompagne des moments précis de l'existence ou du calendrier de la vie rurale, liés à la vie de la société traditionnelle.

Qu'en est-il de nos jours, où l'apprentissage, de plus en plus souvent, est confié à des professionnels de la transmission? Doit-on demander à nos jeunes élèves de se cacher, comme leurs aînés, et de n'aller voir leur professeur que le jour où ils se sentent sûrs d'eux? Certes, on se rapprocherait peut-être de certains aspects de la tradition, mais il n'est pas certain que tous les partenaires de la structure d'enseignement soient enchantés par cette démarche! En dehors de la boutade, constatons néanmoins que l'enseignant en musique traditionnelle vit dans un monde que l'on pourrait parfois qualifier d'artificiel: la discipline qu'il enseigne (puisque'il s'agit maintenant d'une "discipline") ne soutient plus les mêmes fonctions que dans les années passées; le milieu ambiant n'est plus porteur de cette capacité d'imprégnation que nous soulignons précédemment; les apprentis musiciens, enfin, ne sont plus forcément portés par la volonté forcenée qu'avaient leurs aînés de s'approprier le répertoire du maître; en outre, ils sont tenus de venir suivre leurs cours chaque semaine, à un horaire bien précis!... Le monde a bien changé, et il a fallu s'adapter...

Ce discours peut paraître passéiste et défaitiste, et il est certain que l'enseignement des musiques traditionnelles peut être vécu comme un grand moment de recueillement dogmatique, consacré à l'adoration d'un mode d'expression vénéré, pas encore totalement disparu, mais dont la fragilité et l'extraordinaire ancienneté ne peuvent qu'inciter au respect...

Heureusement, dans la majorité des cas, il n'en est rien! En effet, les acteurs du mouvement des musiques traditionnelles, en Bretagne comme dans le reste de la France, ont su adapter leur pratique à la société. De nouvelles occasions de jeu sont apparues, la systématisation du concours, d'ailleurs, en est une, et la création de nouveaux répertoires, intégrant de manière plus ou moins explicite d'autres pratiques musicales, est venue renouveler le contenu même de cette musique. Cet enrichissement, ou cette créativité, par l'écoute et/ou l'intégration d'autres genres musicaux est-il d'ailleurs une nouveauté?

Qu'enseigne-t-on?

"Les binious montrent leur préférence pour des airs modernes ou parfaitement étrangers à leur instrument: sur les quatre morceaux dont se compose le véritable quadrille breton, deux ou trois sont généralement des ritournelles en honneur dans les cafés-concerts..."

Ainsi s'exprimait en 1883 le folkloriste Narcisse Quellien. Comme le feront plus tard le colonel Bourgeois à l'issue du concours de Brest (1895), ou le compositeur Jeff Le

Penven, "censeur musical" de B.A.S. (1943), qui s'inquiétait de la prépondérance que prenaient les compositions étrangères dans le répertoire des musiciens bretons.

On peut le constater, ce phénomène d'intégration n'est pas inhérent à l'époque contemporaine. Dès le début du XIX^{ème} siècle, Mathurin Furic, dit Matilin An Dall, l'aveugle de Quimperlé, intégrait à son répertoire des extraits d'opéras d'Auber ou de Rossini! La lecture ou la re-lecture de *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne* de Jean-Michel Guilcher s'impose à quiconque s'intéresse à l'évolution des répertoires instrumentaux. On y constatera (pp. 280-281) qu'"Il est hors de doute que les sonneurs ont été des agents de modernisation du répertoire". Jean-Michel Guilcher affirme même que ce phénomène n'est pas inhérent aux seuls musiciens qu'il a pu rencontrer, mais qu'il est certainement très ancien. Sans doute Monsieur Guilcher est-il dans le vrai... Comment expliquer, en effet, que dans le répertoire de Léon Braz (1870-1950), par exemple, on identifie une mélodie qui trouve ses sources dans une chanson parisienne du XV^{ème} siècle (recherches de Donatien Laurent), une marche nuptiale redevable à une opérette éphémère d'Adolphe Adam, publiée en 1852, ou des airs de contredanse, populaires dans les milieux lettrés, et publiés à Paris à la fin du XVIII^{ème} siècle? Jean-Michel Guilcher, en outre, insiste sur le fait que "Emprunt n'est pas forcément copie". En effet, le génie créatif de tout musicien de tradition orale fait que de l'emprunt de chacun de ces airs naît une création originale, toute imprégnée de la personnalité musicale de son "créateur-adaptateur".

Dès lors que l'on a conscience de ce phénomène, se pose un problème à tout musicien des nouvelles générations: qu'y avait-il avant notre musicien de référence, avant ce "vrai" musicien populaire qu'on a approché, ou qu'un de nos aînés a approché? Osons une caricature: quelle était la vraie « version originale »?

En fait, au fur et à mesure que l'on rentre dans ces questionnements, on se rend compte que la richesse de cette musique sur laquelle on travaille est grandement redevable à la richesse de la personnalité de ses interprètes antérieurs. Longtemps, le mouvement d'étude des arts traditionnels en Bretagne a voulu appliquer à l'étude de la musique la même logique que celle qui a été appliquée à l'étude du vêtement: on a voulu identifier des micro-styles locaux. Il est certain que de grands styles régionaux existent: un *ton simple* de gavotte est parfaitement identifiable, sa structure mélodico-rythmique le caractérise; de même, une structure mélodico-poétique spécifique permettra d'identifier une mélodie vannetaise, même si l'analyse pourra y déceler une origine parisienne (c.f. travaux d'Hervé Rivière). Cependant, n'a-t-on pas tiré des conclusions trop hâtives, en fait, de l'observation de certains phénomènes musicaux ? Est-on vraiment sûr que la petite commune de X... possède un réel "style musical" qui lui soit propre? Y a-t-on observé un nombre suffisant d'occurrences qui permettraient d'étayer cette affirmation? Y existe-t-il des structures réellement originales? Les instrumentistes ou les chanteurs de tradition qu'on a pu y rencontrer ont-ils une interprétation qui soit réellement typée? L'identité collective peut-elle dépasser l'expression de l'individu? On est parfois surpris de constater que le "style" revendiqué de tel ou tel micro-terroir peut ne reposer en fait que sur l'observation d'un seul et unique musicien, dernier représentant de l'ancienne tradition... On se rend compte alors que l'on a confondu l'expression d'une personnalité musicale forte avec l'expression supposée d'une micro-culture rêvée...

Manuel Kerjean, incontestable grand chanteur du pays *fisel*, confiait parfois que, toute sa vie, il avait rêvé de rendre avec sa voix l'effet que lui faisait, dans sa jeunesse, l'écoute de Jopo Savi. Qui était ce Jopo Savi? Un chanteur *fisel* du début du XX^{ème} siècle? Non. En fait, il s'agissait d'un instrumentiste, d'un sonneur de bombarde du pays voisin, du pays *pourlet*, c'est à dire, selon une logique "micro-territoriale", d'un pays à la stylistique opposée à celle du pays *fisel*. En l'occurrence, donc, ce n'était pas une logique identitaire ou stylistique qui animait Manuel Kerjean, mais une logique musicale, artistique; l'un des talents de ce grand chanteur aura été de savoir emprunter à l'autre des éléments qui ont pu nourrir sa propre pratique musicale, tout en donnant au public le plaisir de l'écoute et de la danse.

On l'aura compris, la notion de style, même dans l'ancienne tradition, n'est pas facile à cerner. Il y a assurément des références qui sont incontournables, mais force nous est de constater, et c'est en fait une grande chance, que la musique traditionnelle, et particulièrement la musique instrumentale, aie toujours été prise dans un grand mouvement de transformation. Il revient aux enseignants de savoir prendre conscience de la permanence de cet état de fait, et de savoir transmettre cette "créativité ancrée" qui a caractérisé leurs prédécesseurs.

Les outils pédagogiques sont nombreux, actuellement, qui nous permettent d'approcher l'art de nos prédécesseurs. Ils peuvent aider à pallier ce manque d'imprégnation que nous observons parfois chez nos élèves, à condition que le document d'archive ne devienne pas une sorte de partition orale, à restituer fidèlement. Comprendons enfin que ce que certains appelleront "erreur" dans une restitution musicale d'après un enregistrement de collecte, devrait en fait s'appeler "élément de création"!

Lannig Guéguen (1904-1986), sonneur de bombarde de Pleuven, ne jouait pas les mêmes choses selon qu'il était enregistré ou pas. Le plus beau répertoire, à notre sens, ou du moins le moins connu, était réservé aux temps d'absence de l'enregistreur. "De mon temps, il n'y avait pas de magnétophone..." nous disait-il. "Il fallait faire marcher sa mémoire...". La mémoire certainement, mais également le sens de la créativité! Nous assistions là à une grande leçon de pédagogie, où l'oralité se manifestait comme le facteur essentiel de la transmission, voire, espérons-le, de la pérennisation...

Bibliographie sommaire:

- Collectif; 1996; *Musique Bretonne, Histoire des sonneurs de tradition*; Douarnenez, Le Chasse-Marée/Ar Men.
- D. Crochu, Y. Defrance, A.-M. Despringre, J. Fribourg, D. Laurent, H. Rivière, H. Ryckeboer; 1991; *Poésies chantées de tradition orale en Flandre et en Bretagne*; Paris, Librairie Honoré Champion.
- Yves Defrance; 1996-98; *Musiques traditionnelles de Bretagne*; Morlaix, Skol Vreizh.
- Bernard De Parades; 2003; *Matilin an Dall, la naissance d'un mythe*; Quimperlé, Les amis de Bernard De Parades.
- Jean-Michel Guilcher; 1976; *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*; La-Haye-Paris, Mouton.

Collecte, mémoire et « territoire » : Le rôle de l'individu dans la construction d'un style et d'un répertoire, tel que perçu par un collecteur.

Charles Quimbert

Cet article résume une intervention faite dans le cadre d'un stage où nous interrogeons la notion de terroir. Il m'a paru important de souligner à quel point nous positivons la notion de style - et aussi de terroir- au point de croire que le musicien le recevait dans une passivité totale, s'en imprégnait pour ensuite le restituer le plus fidèlement possible. Ces critères s'ils peuvent devenir les objectifs d'une école de musique qui cherche à transmettre le plus fidèlement possible un « style » ne sont certainement pas ceux retenus par la plupart des acteurs de la musique traditionnelle (que postérieurement nous vénérons), qui avaient pour soucis de se montrer le plus moderne possible. J'argumenterai mon propos à partir des biographies des quelques musiciens que nous possédons et de mes collectes personnelles.

L'individu dans la société

Ce n'est évidemment pas le lieu de traiter une question aussi vaste qui fait partie intégrante de la formation du sociologue comme du psychologue, mais de mesurer simplement le fait que nous ne pouvons en faire fi dans le débat qui nous préoccupe, lorsque l'on parle de style, de terroir ou d'enseignement. Nous devons prendre garde à la tentation de l'idéologie qui nous fait prendre pour vrai ce que nous souhaitons voir exister à des fins identitaires (on peut prendre pour exemple la musique Bretonne, voire Celtique, avant même de parler du pays de Dol ou de Redon). Il ne s'agit pas pour autant de tomber dans le déni inverse et de ne reconnaître aucune spécificité aux cultures locales, là où nous dansons la ridée ou l'avant deux par exemple.

Je n'insisterai pas non plus sur l'éventuelle spécificité du répertoire chanté car on le sait maintenant, pour la partie francophone il n'est pas plus Breton que Bourguignon. Nous voulons dire par là que telle chanson peut se trouver à Ploermel aussi bien que partout ailleurs. Le répertoire a voyagé et il n'est pas simple du tout de reconnaître à la simple écoute le pays d'origine de l'interprète, sauf lorsque la langue vient donner un indice suffisant. Au vu de la danse il est plus facile d'identifier un pas d'Avant deux, de plin ou de rondeau et donc de le rapporter à une aire géographique donnée. Notons au passage que ce sont les danses anciennes (issues des branles) qui se sont le plus différenciées.

Cependant si ce répertoire chanté n'appartient pas en tant que tel à une communauté cette dernière se l'approprie car la chanson devient la chanson à la « mère un tel » ou à un groupe de personnes. Plus que l'origine historique de la

chanson c'est l'appropriation qui en est faite qui est importante. Qu'importe que *Le roi Renaud* soit un tube du répertoire francophone aux oreilles des habitants de St Ouen les Alleux pour qui il s'agit avant tout de la chanson de Mélanie. Demandons nous un court instant, et demandons leur, comment Mélanie et sa voisine Eugénie sont devenues chanteuses ? Bien des chanteurs rencontrés m'ont fait part de la réflexion suivante « ça chantait tout le temps ! » Que signifie au juste cette expression ? Comment l'entendre de nos jours ? Cela signifie-t-il par exemple que tout le monde était chanteur ? Je ne crois pas bien au contraire, mais plutôt que tout le monde « connaissait » les chansons et pouvait donc participer à leur manière, par exemple en chantant « à la draillée » comme à St-Just et dans de nombreux endroits du Vannetais.

Dans le cas de nos deux chanteuses du « Pays de Fougères » s'ajoute une donnée individuelle importante : elles affirment toutes deux leur amour de la chanson. Certes elles s'en sont imprégnées étant petites - évidemment le contexte culturel n'est pas le même pour l'une comme pour l'autre ; ainsi le répertoire d'Eugénie est beaucoup plus hétérogène et ce n'est qu'en réponse aux sollicitations des uns et des autres que le répertoire traditionnel sera remis en avant quelquefois avec même quelques réticences - mais elles y trouvent une raison d'être. Pour Mélanie qui aurait voulu être institutrice, elle trouve dans les chansons « tous les mots de la vie » ; elle chante pour oublier. En ce qui concerne Eugénie le fait est encore plus clair : elle aurait voulu devenir chanteuse, de celles que l'on commençait à entendre à la radio. Ces motivations se retrouvent chez bien d'autres chanteurs et l'on aurait pu écrire ces mêmes lignes en nommant J. Maquignon et T. Voland, chanteuses du Pays de Redon.

Nous découvrons aussi, sans aucune originalité, que plus le chanteur est jeune plus il s'est imprégné d'un matériel divers plus ou moins proche de celui que l'on désigne de traditionnel. Mais là encore cette généralité cache des exceptions notoires. André Drumel par exemple est né dans les années trente et témoigne pourtant d'un univers musical où le tempérament égal n'est pas de mise et où la composition n'est pas exclue. L'exception ne fait que confirmer la règle et l'écoute d'une cassette de collectage, comme celle dédiée à St-Just Pipriac, nous permet d'attribuer aux interprètes la génération à laquelle ils appartiennent. C'est qu'avec la chanson se véhicule un accent, une façon de poser sa voix, qui varie peut-être plus d'une génération à l'autre que d'un pays à l'autre.

De cette règle il ne faut pourtant pas en déduire trop rapidement qu'il existerait une société traditionnelle archétypale au sein de laquelle aucun changement ne saurait se produire. L'apport du structuralisme est là pour nous rappeler qu'une société, un groupe d'individus, n'existe qu'à se différencier d'un autre tout en maintenant des échanges avec ce dernier. Ainsi pas de doute qu'une Mélanie Houedry ou une Jeannette Maquignon soit à l'affût de toute chanson nouvelle qui puisse enrichir leur répertoire. Cette chanson nouvelle pouvait tout aussi bien venir de la commune voisine, qu'être entendue d'un colporteur, véhiculée ou non à l'aide d'un support écrit, quelque soit par ailleurs son auteur. Rares sont les personnes de cette génération qui différencieraient d'elles-mêmes une chanson de Botrel d'une complainte tragique, c'est la subjectivité du collecteur qui guidait et faisait la différence.

La construction d'un répertoire

La question du musicien va mieux nous permettre de voir la marge de manœuvre avec laquelle il peut jouer pour s'affirmer en tant que personnalité, tout en étant reconnu par ses pairs comme celui qui fait le mieux danser la danse du pays. Tout d'abord, bien évidemment, ils sont moins nombreux que les chanteurs. En effet, il faut non seulement s'imprégner du répertoire, mais aussi acquérir un instrument, pour pouvoir apprendre ensuite à le maîtriser. L'acquisition demeure la première difficulté (l'achat représente un réel investissement financier, où l'acheter) qui se suit tout aussitôt de la question princeps du fonctionnement de cet engin ! Les violoneux témoignent de leurs perplexités devant la manière d'accorder, de tenir le violon. Par quoi remplacer les cordes qui cassent ? Cette petite liste des embûches rencontrées par le musicien novice pour souligner que seul les plus motivés d'entre eux persistaient. La présence de cette motivation est essentielle chez le musicien chanteur et ne doit pas être niée sous prétexte que l'on parle de société traditionnelle ou pas. Si le musicien de campagne ne choisit pas, ou peu, le répertoire qu'il va jouer, il choisit ou non d'être musicien. D'ailleurs bien souvent il n'y a pas de choix ; le jeune musicien s'est senti fasciné (J. Manceau) par l'un de ses aînés. Pour pasticher le refrain bien connu, on pourrait affirmer que ce n'est pas l'homme qui prend la musique, c'est la musique qui prend l'homme. Il reste bien sûr le cas des musiciens aveugles qui, du fait de leur infirmité, se voyaient contraints à un choix restreint d'activités. Nous sommes loin d'une société de loisirs où tout enfant doit s'inscrire à une « activité » (l'inscription à l'atelier musique n'en fait pas un musicien pour autant).

La problématique du musicien au point de vue social demeure la même que pour tout un chacun à savoir : jouer avec le même et le différent pour à la fois être reconnu par ses pairs comme un membre de la communauté (ex : bien jouer l'avant-deux) tout en affirmant sa différence (il n'a pas son pareil !). L'exemple de Yves Ménez qui montant à Paris pour raisons professionnelles va prendre des cours de chromatique, jouer dans les bals parisiens un tout autre répertoire que celui dont il s'était imprégné pour revenir ensuite à Scignac et mettre son savoir-faire au service de la gavotte nous montre à quel point prime le musicien face à l'esthétique dans laquelle il officie. Cet accordéoniste de talent a su jouer dans l'espace réduit qui lui était offert : il a fait swinguer la gavotte comme jamais sans qu'aucun danseur ne vienne sans plaindre ou, plus exactement, en emportant avec lui l'adhésion des jeunes de sa génération. Il a su innover, inventer un style qui signe son « coup de patte » certainement parce qu'il possédait au départ une connaissance intime de son terroir. Ici, à l'évidence, le parcours et la personnalité de ce musicien façonnent un style, une manière de faire qui va faire école.

En effet les jeunes accordéonistes ne sont pas dupes et perçoivent, voire sont admiratifs, du succès mérité de ce nouveau swing et tous les jeunes accordéonistes du Centre Bretagne auront à cœur de l'imiter. Le terme de « faire école » vaut d'être relevé car il souligne la démarche volontaire du jeune musicien qui s'identifie à son aîné, veut faire comme lui. Il n'y a cependant pas école au sens où quelqu'un s'instituerait détenteur d'une vérité et chercherait à l'enseigner (et disant par exemple : « le style montagne c'est ça ! »). En fait, le style d'une danse (et à

fortiori des mélodies) vit. Il peut changer au sein d'un cadre précis (par exemple celui que donne le groupe de danseur : « c'est un bon sonneur »).

Il est évident que l'influence de chaque musicien diffère d'une personne à l'autre. Il ne faut pas confondre la quasi multitude de musiciens routiniers ayant mené les cortèges de conscrits jusqu'à leur propre mariage pour ensuite laisser tomber leur pratique pour se consacrer à leur ménage avec une pratique quasi professionnel d'autres musiciens qui n'ont jamais cessé d'animer mariages et autres cérémonies. Pour ces derniers il est indéniable qu'ils étaient en concurrence entre eux et que cela créait une autre émulation. Il ne faut cependant pas projeter, sans prendre garde, les lois du libre échange sur des sociétés qui ne raisonnaient pas avec ces mêmes principes économiques. On pourra cependant lire avec intérêt le roman de Cario Daniel* qui tente ainsi de retracer le vécu d'un accordéoniste d'entre les deux guerres.

L'alchimie de l'innovation

De nombreux pédagogues, bien au-delà des musiques de traditions orales, se retrouvent pour décrire l'apprentissage en trois étapes. L'une d'imitation, celle où l'on cherche à imiter, la seconde l'imprégnation pour enfin arriver à une phase d'appropriation où l'innovation prend toute sa place. Ainsi qu'on le veuille ou non la matière première se trouvera transformée. S'il doit bien satisfaire aux exigences de son public, le musicien-chanteur leur imposera aussi sa manière à lui de l'interpréter. N'oublions pas que ces musiciens et ces chanteurs sont bien souvent haut en couleur, véritables personnages ils ne peuvent être résumés à de simples exécutants passifs de la « tradition ». Dans leur volonté de bien exercer leur art, d'être des animateurs, ils seront à l'affût de tout ce qui pourra les distinguer d'un autre couple de sonneur par exemple. Pas de doute alors que le répertoire se construise au fil des rencontres, qu'elles se fassent au service militaire en pleine campagne d'Austerlitz ou à une noce dans un village voisin.

Le style naîtra de la multitude de fois où le musicien aura pratiqué son art, à l'évidence il naît de la répétition, des habitudes toutes personnelles qui peu à peu se transforment en sa signature. Ainsi la manière dont sonne Iwann Thomas, sonneur émérite de treujenn gaol, est-elle spécifique du pays Plin ou lui appartient-elle en propre ? Sa manière de jouer est reconnaissable entre toutes, elle lui est propre et contribue pourtant à définir un « style Plin » car elle est au service de cette danse et son art s'est construit en cherchant au mieux à respecter cette contrainte.

Certes la matière dont nous nous occupons a été maintes fois analysée en termes ethnologique ou sociologique et je n'avais ici d'autres buts que de réinsuffler un peu des passions humaines que l'on retrouve dans la pratique de tout art. La musique, même traditionnelle est vivante, et elle l'est par la somme de tous ces musiciens qui sont à son service. En conclusion nous ne pouvons que nous interroger sur la notion de style. N'est-elle pas un concept qui dépend plus du musicien lui-même que du terroir dans lequel il s'inscrit ?

* Cario Daniel, *La musique en bandoulière*, éd. Coop Breizh, 2005.