



HAL
open science

La “ Nouvelle Musique Bretonne ”, 1955-1970. Genèse et développement des formations de musique traditionnelle dans les Trente Glorieuses en Bretagne

Ronan Pellen

► **To cite this version:**

Ronan Pellen. La “ Nouvelle Musique Bretonne ”, 1955-1970. Genèse et développement des formations de musique traditionnelle dans les Trente Glorieuses en Bretagne. Sciences de l’Homme et Société. 2017. dumas-01730300

HAL Id: dumas-01730300

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01730300>

Submitted on 13 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Université Bretagne Loire - Rennes 2

UFR Arts, Lettres, Communication

Département de Musicologie



**La « Nouvelle Musique Bretonne »
1955-1970**

**Genèse et développement
des formations de musique traditionnelle
dans les Trente Glorieuses en Bretagne**

Ronan PELLEN

Volume 1

Mémoire de Master

Directeur de recherche : M. Emmanuel Parent

Août 2017

Remerciements

Ce travail n'aurait pu être concrétisé sans l'aide et le témoignage de nombreuses personnes. Merci en premier lieu à Emmanuel Parent qui a accepté de diriger ce mémoire, a orienté mes recherches et lectures, ainsi qu'à Loïc Gourvenec et Yves Defrance qui m'ont donné le courage d'entreprendre ce travail.

Merci aux chanteurs et linguistes bretonnants Maxime-Morvan Crahé, Annie Ebrel, Yann-Fañch Kemener, Nolüen Le Buhé, Marthe Vassallo, ainsi qu'aux chercheurs Laurent Bigot, Bernard Lasbleiz et Donatien Laurent qui ont précieusement contribué à trouver les sources des chansons étudiées et à en vérifier les textes.

Merci à toute l'équipe de Dastum Rennes et notamment à Gaëtan Crespel, Gwen Drapier, Caroline le Marquer et Jean-Luc Ramel pour l'accès aux archives discographiques de Mouez Breiz ainsi qu'aux articles de la revue *Musique bretonne*.

Merci aux acteurs de cette époque déjà lointaine pour leur accueil et leurs témoignages, tout d'abord à Jean-Jacques le Bourhis – disparu en 2016 – et à sa femme Madeleine ; merci à Bernadette, Pascale et Jean-Yves Brand, à Georges Chesnay ainsi qu'à Jean-Pierre Montier et Anne L'Helgouach pour leur aide concernant l'ensemble Evit Koroll ; merci à Mariannig Larc'hantec pour son aide sur certaines partitions de harpe et pour ses souvenirs de la Telenn Bleimor et des Kabalerien ; merci à Annick Burel pour sa correspondance manuscrite, ses souvenirs des Tri Bintig et sa gentillesse.

Merci à Jeannine André et Daniel Debos pour leurs éclairages sur les Ballets populaires de Rennes ; à Tugdual Kalvez, Youenn et Fañch Landreau, et Ifig Poho pour leur témoignage et leurs archives des Namnediz, ainsi qu'à Sylvain Girault pour celles de la radio Alter'Nantes.

Merci à Armel Morgant et Jacques Pellen pour les sources de plusieurs articles importants ainsi que leur aide précieuse et leurs archives sur Pierre-Yves Moign ; à Jacky Bouilliol, Manu Lann Huel, Olivier Polard et Jacques « Coco » Pouymembrat pour leur grande connaissance de la vie culturelle brestoïse. Merci à Anne-Marie Dumerchat-Schouten pour sa recherche des partitions de Jef Le Penven.

Merci enfin à Adrienne Cadiot et Évelyne Brisou-Pellen pour leur corrections, et tout particulièrement à Joan Grandjean pour sa relecture, et sans l'aide duquel je n'aurais jamais osé prendre le chemin de la recherche.

Avant-Propos

Musicien professionnel depuis le début des années 1990 dans la musique irlandaise et bretonne, j'ai eu à cœur, en imitant mes aînés entendus en concert ou sur des enregistrements, de rechercher des arrangements pertinents et efficaces pour accompagner les couples de sonneurs ou les chanteurs traditionnels. Étant originaire de Rennes, j'avais à l'époque choisi de m'installer dans un espace culturel rural – le centre Bretagne – dans lequel je pouvais entendre une expression de la musique traditionnelle qui me semblait authentique et enracinée. Je venais en quelque sorte, sans en avoir conscience, y « faire mon terrain » d'ethnomusicologue. Dans Dibenn et Skeduz, les premières formations que nous avons créées en 1993 avec la chanteuse Annie Ebrel ou les sonneurs Yvon Lefebvre et André Thomas, nous puisions des timbres et des influences venus de la musique irlandaise, d'Europe de l'Est, mais aussi de la musique indienne, du rock, de la soul ou des musiques improvisées. Ces arrangements étaient réalisés collectivement et oralement, chacun apportant son expérience musicale.

Puis la question de la transmission d'un savoir lentement accumulé s'est peu à peu présentée et, à la suite de nombreux stages de musique d'ensemble pour des associations culturelles locales (Ti Kendalc'h à Saint-Vincent-sur-Oust, Studi ha Dudi à Plésidy, Petra Neue à Plescop), il me fut demandé d'enseigner l'harmonie, l'écriture et l'arrangement de la musique traditionnelle des domaines breton et celtique dans un cadre académique, (CEFEDEM, Pôle Supérieur d'Enseignement Spectacle Vivant). Développer un tel enseignement à destination de musiques monodiques de transmission orale nécessitait d'abord de synthétiser les connaissances acquises sur le terrain, mais également de redécouvrir l'histoire de la musique bretonne accompagnée. En effet, si le métier de musicien amène régulièrement à chercher des idées, des chansons et des timbres tant dans les sources de collectage que dans les enregistrements commerciaux, il conduit en revanche rarement à en faire l'historique. Ce sont donc les questionnements sur la naissance et l'évolution de l'arrangement et de l'harmonisation des musiques traditionnelles qui nous ont poussé à entreprendre la présente recherche. La démarche d'harmonisation des musiques populaires de tradition orale se retrouve dans de nombreuses aires culturelles et nous aurions pu nous intéresser à une aire géographique

plus large mais, si le choix s'est porté sur le territoire armoricain, c'est parce qu'il nous était familier et qu'il nous semblait posséder une certaine cohérence géographique et culturelle. En effet, de par sa position géographique et son histoire politique, la Bretagne a connu un développement musical spécifique, en marge de celui des régions limitrophes.

Les archives du patrimoine oral de Bretagne de l'association Dastum font apparaître le peu d'intérêt des collecteurs pour la musique accompagnée. On n'y trouve aucune trace d'enregistrements des orchestres de bal ni des premiers groupes ou ensembles vocaux. Pourtant on découvre dans les locaux de l'association des armoires remplies de disques, ce qui témoigne paradoxalement d'une réelle volonté de conserver ce matériel enregistré. Nous avons donc choisi de travailler sur la production discographique délaissée par la recherche et nous y avons découvert l'émergence d'un phénomène dont nous ignorions tout et qui ne semblait pas avoir fait l'objet de travaux universitaires. Cette recherche vise donc à appréhender un mouvement de création dans son ensemble, bien que chacune de ses parties aurait pu faire l'objet d'un mémoire. Il reste donc encore beaucoup à creuser pour les chercheurs qui s'intéresseraient à cette période et nous espérons que le lecteur sera attiré par la découverte de cette discographie oubliée.

Avertissement au lecteur

Les termes *traditionnel*, *populaire* et *folklorique* recouvrent des réalités différentes qui seront expliquées dans le corps du texte.

Les termes *formation*, *orchestre*, *ensemble* et *groupe* sont souvent utilisés de manière alternative par les acteurs de cette période bien que le premier englobe les trois suivants. Ici aussi, les différences entre ces termes seront expliquées dans le corps du mémoire.

Les termes suivis d'une astérisque renvoient au glossaire en fin d'ouvrage.

L'orthographe et la transcription du breton ont connu de nombreuses variantes. Les formations musicales du corpus n'utilisant pas à l'époque l'orthographe unifiée mais l'universitaire, nous respectons l'orthographe des documents présentés. Les mots bretons présents dans le Larousse gardent leur orthographe française, hormis pour le pluriel de *bagad* : *bagadoù*, dont l'usage est aujourd'hui plus répandu.

Le livre de Théodore-Hersart de la Villemarqué *Barzaz Breiz*, parfois précédé de l'article *le* est écrit sans trait d'union. En revanche, les thèses de Donatien Laurent et de Nelly Blanchard l'écrivent avec le trait d'union. Nous choisissons de conserver la graphie initiale, sauf quand nous citons ces thèses.

En ce qui concerne les couples de sonneurs, c'est-à-dire les duos d'instrumentistes biniou-bombarde ou cornemuse-bombarde, nous respectons l'usage local qui est d'écrire seulement les noms de famille joints par un tiret, l'aîné des musiciens – qui est souvent le joueur de bombarde, mais pas systématiquement – étant mentionné en premier.

Sommaire

Introduction - Une nouvelle musique bretonne ?	p. 7
Première partie : Des bardes à la Nouvelle Musique Bretonne	p. 17
Chapitre 1 : Collectage et production commerciale avant 1945	p. 18
Chapitre 2 : Culture bretonne et production discographique dans l'après-guerre	p. 29
Deuxième partie : Un nouvel orchestre pour la danse bretonne	p. 47
Chapitre 3 : Evit Koroll, les pionniers rennais	p. 49
Chapitre 4 : Son Ha Koroll, « Orchestre Celtique »	p. 63
Troisième partie : Nouvelles esthétiques du chant accompagné	p. 79
Chapitre 5 : Deux filles bien modernes	p. 80
Chapitre 6 : Les Kabalerien, vers le quatuor accompagné	p. 94
Quatrième partie : Retour à la danse - vers le fest-noz moderne	p.113
Chapitre 7 : La grande vogue des ballets populaires	p.114
Chapitre 8 : Les Namnediz, vers le bal et le <i>folk-song</i> breton	p.131
Conclusion	p.147
Glossaire	p.152
Bibliographie - Discographie	p.155
Table des matières	p.171

Introduction

Une nouvelle musique bretonne ?

Les musiques populaires de tradition orale paraissent souvent mieux protégées des influences extérieures en milieu rural qu'en milieu urbain, où elles sont plus soumises aux emprunts, aux mutations et aux hybridations. C'est en grande partie vrai pour la Bretagne et c'est ce qui a poussé les chercheurs à se tourner davantage vers des pratiques musicales qui leur semblaient plus authentiques, moins altérées par les influences extérieures. Cette essentialisation des musiques traditionnelles a eu pour conséquence de faire l'impasse sur les phénomènes de réappropriation et d'expérimentation qu'elles ont connues. Ainsi, l'évolution de la musique traditionnelle en Bretagne, passant d'une pratique fonctionnelle essentiellement monodique à une pratique spectaculaire de groupe s'est effectuée au cours du XX^e siècle en plusieurs temps, des folkloristes aux bardes et des chorales aux orchestres de bal en passant par les chanteurs de rue. La recherche dans le domaine musical breton s'est largement attelée à l'analyse des « sources » de cette musique traditionnelle, comme en atteste par exemple la thèse de Donatien Laurent, *Aux sources du Barzaz-Breiz*¹. L'image de la « source musicale » est pourtant trompeuse car elle semble indiquer que cette musique est à l'origine des autres, ce qui n'est pas obligatoirement le cas, comme le relève Laurent Aubert². En revanche, le développement de cette musique en milieu urbain n'a pas fait l'objet d'une attention particulière de la part des chercheurs, et seules les publications destinées au grand public s'y sont intéressées. Il existe un certain nombre d'ouvrages généraux consacrés à la musique bretonne. Paru en 1973, *La Nouvelle chanson bretonne* de Jacques Vassal³ est à notre connaissance le premier livre à s'y consacrer, il sera suivi par *Chantres de toutes les Bretagne* d'André-Georges Hamon en 1981⁴. En 1994, Roland Becker et Laure Le Gurun publient un petit ouvrage, *La Musique bretonne*, aux éditions Coop-Breizh⁵. À la fin des années 2000, Thierry Jigourel⁶ et Ronan Gorgiard⁷ font paraître à leur tour des livres sur la scène bretonne et

¹ Donatien Laurent, *Aux sources du Barzaz-Breiz : la mémoire d'un peuple*, Douarnenez : Ar Men, 1989.

² Laurent Aubert, *La musique de l'autre*, Genève : Georg, 2011, p. 109.

³ Jacques Vassal, *La nouvelle chanson bretonne*, Paris : Albin Michel / « Rock&Folk », 1973.

⁴ André-Georges Hamon, *Chantres de toutes les Bretagne*, Paris : Jean Picollec, 1981.

⁵ Roland Becker et Laure Le Gurun, *La musique bretonne*, Spezet : Coop-Breizh, 1994.

⁶ Thierry Jigourel, *Festoù-noz, histoire et actualité d'une fête populaire*, Romorantin : Editions CPE, 2009.

⁷ Ronan Gorgiard, *L'étonnante scène musicale bretonne*, Quimper : Éditions Palantines, coll. « Culture et Patrimoine », 2008 ; Ronan Gorgiard et Jean-Philippe Maurras, *Cornouaille - de fêtes en festival à Quimper*, Spezet (29) : Coop-Breizh, 2010.

le fest-noz ; enfin, Arnaud Choutet vient de publier en 2015 *Bretagne - folk, néo-trad et métissages*⁸. Ces ouvrages se plaisent généralement à faire démarrer les nouvelles pratiques musicales de groupe au début des années 1970 avec l'émergence du *folk revival*, médiatiquement porté en Bretagne par Alan Stivell puis en France par un groupe comme Malicorne. Dans cette production, une période de transition semble bien délaissée par les historiens, celle des Trente Glorieuses, pendant laquelle ne se serait produit de significatif en Bretagne que l'essor du *bagad**, du cercle celtique, l'engouement pour le collectage lié à l'apparition du magnétophone à bande et l'apparition du *fest-noz** en salle. C'est ce point aveugle qui a motivé la présente recherche : la pratique spectaculaire de groupe dans la musique traditionnelle bretonne serait-elle donc née dans les remous de mai 1968, ou bien y aurait-il eu des prédécesseurs ?

Un acteur de cette période a pourtant initié la recherche sur cette période de transition dans les revues spécialisées, il s'agit de Pierre-Yves Moign (1927-2013). Dans plusieurs articles, dont un texte publié en 2009 dans un volume collectif paru aux Presses Universitaires de Rennes, le compositeur, déroulant un inventaire d'initiatives musicales diverses, propose pour cette période créative l'appellation « NMB » pour Nouvelle Musique Bretonne⁹. À travers cette dénomination qui recouvre pour Moign toutes les nouvelles pratiques musicales qui se mettent en place pendant les Trente Glorieuses, nous proposons une enquête historique et musicologique sur les premières formations musicales nées dans ce mouvement – sur une période relativement resserrée entre 1955 et 1970 – qui pourrait être considéré comme un proto-folk. Par formation musicale, nous entendons ici le regroupement d'au moins trois personnes avec ou sans chanteurs, utilisant des instruments d'accompagnement et se définissant eux-mêmes comme ensemble, orchestre ou groupe, ce qui exclut de cette recherche les chœurs et les chorales. Les trois appellations nous paraissent nécessaires car elles recouvrent des réalités distinctes. En effet, si un *ensemble* peut être vu comme une formation hétérogène, le terme *orchestre* désigne quant à lui une formation-type homogène, ces deux types de formations nécessitant qu'un membre en assure la direction. *A contrario*, le terme *groupe* permet de mettre tous ses membres sur un pied d'égalité et, s'il a un ou

⁸ Arnaud Choutet, *Bretagne - folk, néo-trad et métissages*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2015.

⁹ Pierre-Yves Moign, « Chemins croisés », cité dans : Fanch Postic (dir.), *Bretagnes du cœur aux lèvres, mélanges offerts à Donatien Laurent*, Rennes : PUR, 2009, p. 39-54.

des fondateurs, ils ne sont pas nécessairement mis en avant. Cette distinction nous permettra ainsi de comprendre comment ces formations sont passées d'une structure hiérarchique à une structure égalitaire en moins de deux décennies.

Du fait de son manque d'unité, faisant la jonction entre une pratique fonctionnelle et une pratique professionnelle, ce mouvement de création ne semble pas avoir fait l'attention d'un grand intérêt de la part des chercheurs. Certains des livres destinés au grand public mentionnant ces artistes et créateurs existent toutefois. C'est entre autres le cas de l'ouvrage *Chantres de toutes les Bretagne* d'André-Georges Hamon¹⁰ qui est probablement le plus complet sur cette période. Cet ouvrage se présente comme une anthologie des initiatives musicales des domaines traditionnels et folk de Bretagne et, visant à l'exhaustivité, il référence toutes les formations de notre corpus dans un classement alphabétique bien peu commode pour comprendre ce mouvement historique. Le petit livre de Roland Becker et Laure Le Gurun est un autre point de départ intéressant car il effectue de salutaires chronologies dont celle de l'enregistrement et mentionne en quelques lignes les précurseurs de la musique bretonne de groupe¹¹. Le livre d'Arnaud Choutet¹² effectue quant à lui un inventaire subjectif de la plupart des ensembles et chanteurs des musiques d'inspiration bretonne dans un classement chronologique, mettant en valeur un album pour chaque artiste, mais débute son corpus avec le groupe Namnediz, à la fin de la période qui nous intéresse. De plus, la plupart de ces ouvrages ne sont pas l'œuvre de chercheurs et les sources de ces publications sont parfois difficilement vérifiables et régulièrement erronées. Une thèse, celle de Patrice Elegoet,¹³ a eu pour objet la musique bretonne et mentionne ce mouvement de création en quelques pages, mais elle comporte plusieurs erreurs factuelles et il nous a semblé préférable de revenir aux sources. Enfin, *L'archipel des musiques bretonnes* d'Yves Defrance s'intéresse essentiellement au biais ethnologique de la musique bretonne en milieu rural et fait logiquement l'impasse sur les ensembles qui nous intéressent¹⁴. C'est donc essentiellement grâce aux articles publiés dans les

¹⁰ *Op. cit.*

¹¹ *Op. cit.*

¹² *Op. cit.*

¹³ Patrice Elegoet, *La musique et la chanson bretonnes : de la tradition à la modernité*, thèse de doctorat breton et celtique, sous la direction de Francis Favereau, Rennes 2 : 2006, 1 vol.

¹⁴ Yves Defrance, *L'archipel des musiques bretonnes*, Paris : Cité de la Musique / Actes Sud, 2000.

revues spécialisées *Musique bretonne* et *Ar Soner* – entre autres par Pierre-Yves Moign et Armel Morgant – que nous avons trouvé le plus d’informations fiables pour mener à bien notre recherche.

Afin de circonscrire cette étude aux formations musicales représentatives de cette période, il nous a semblé pertinent d’élaborer un corpus basé sur la discographie existante. Un travail historiographique de recoupement des différentes discographies disponibles a donc été nécessaire afin de n’oublier aucune formation musicale. Nous avons également choisi d’écarter certains disques de ces formations dans les sections traitant d’analyse musicale afin de ne pas diluer notre propos. Le corpus sélectionné se compose donc essentiellement de la production discographique de cinq formations représentatives de la période concernée. Nous nous basons ici sur la production discographique de l’*Ensemble Evit Koroll de la Kevrenn de Rennes*, de l’*Orchestre Celtique Son ha Koroll*, du trio *An Tri Bintig*, des *Kabalerien* et du groupe *An Namnediz*. L’ensemble *Evit Koroll* a produit un 33 tours dont ont été tirés deux 45 tours ; *Son ha Koroll* a publié deux 33 tours et un 45 tours contenant deux inédits ; *An Tri Bintig* a produit cinq 45 tours dont les derniers s’écarterent de la musique traditionnelle pour aller vers la chanson sous le nom *Les Cadettes*, nous avons donc choisi de nous focaliser sur leur premier disque ; les *Kabalerien*, qui ont connu diverses appellations et graphies, ont produit un 45 tours et trois 33 tours dont un 17 centimètres ; enfin, les *Namnediz* ont produit deux 45 tours et un 33 tours 17 centimètres. À la marge de notre corpus se trouvent quelques disques auxquels nous faisons référence, dont deux 33 tours des Ballets Bretons de Jef Le Penven et d’un ensemble baptisé *Evit Korollerien Yaouank Breiz*¹⁵.

L’histoire de ces formations étant quasiment absente des publications, nous avons opté pour un travail historique en nous appuyant en premier lieu sur les articles des journaux et revues de la période concernée qui concernaient la musique. Un journal, *La Bretagne à Paris*, a ainsi constitué pour cette recherche une source de premier plan. Cet hebdomadaire étant une émanation du quotidien *Ouest-France* à destination du public parisien d’origine bretonne, la grande majorité de son contenu était ainsi un

¹⁵ *Pour les jeunes danseurs de Bretagne.*

regroupement d'articles de toutes les éditions d'Ouest-France de la semaine précédente susceptibles d'intéresser les lecteurs de la capitale, auquel s'ajoutaient des articles écrits par les journalistes de la rédaction parisienne, relatant les informations culturelles concernant la Bretagne dans la capitale. La lecture de cet hebdomadaire sur quinze années – de 1955 à 1969 – nous a ainsi permis de replacer la sortie de nombreux disques ainsi que les grandes manifestations culturelles de l'époque dans leur contexte historique et social. Nous avons également pu avoir accès à quelques articles tirés d'autres journaux locaux, notamment ceux du quotidien *Le Télégramme de Brest et de l'Ouest*, le concurrent d'*Ouest-France*, plus lu dans le Finistère que son homologue rennais. Cette recherche a été complétée par une enquête de terrain auprès des derniers témoins et acteurs vivants de cette période. Malgré la disparition de la grande majorité des musiciens qui avaient participé à ces formations, l'enquête s'est révélée fructueuse et nous avons parfois pu retrouver plusieurs personnes non créditées sur les disques ni mentionnées dans les travaux de recherche. Ces témoins d'une époque remontant à plus de cinquante ans nous ont ainsi permis de vérifier avec précision certains faits historiques et de récolter de nombreuses informations inexistantes dans les publications disponibles.

Dans un deuxième temps, il a fallu procéder à la recherche des sources du répertoire musical joué par ces différentes formations, ce qui n'a pas toujours été aisé. En effet, de nombreux airs et chansons font partie du fonds populaire sans que l'on retrouve systématiquement leur trace ou leurs origines dans les catalogues et bases de données existantes. Certains travaux ont été d'une aide précieuse pour compléter les nombreux recueils d'airs populaires publiés depuis le XIX^e siècle dans lesquels des artistes ont pioché certaines de leurs chansons. Citons essentiellement la thèse de Bernard Lasbleiz¹⁶ ; le site internet de Patrick Malrieu dédié aux chansons sur feuilles volantes¹⁷ ; et le tout nouveau site jumeau de Patrick Malrieu et Didier Bécam effectuant le même travail sur les livres, revues et manuscrits¹⁸. Mais nous n'aurions pu avoir accès à toutes ces sources sans interroger les chanteurs et musiciens

¹⁶ Bernard Lasbleiz, *War don... Les timbres des chansons et cantiques en langue bretonne du 17^{ème} au 20^{ème} siècle*, thèse de doctorat en sciences humaines et sociales sous la direction de Daniel Giraudon, Brest : U.B.O., 2012, 2 volumes.

¹⁷ Patrick Malrieu, *Chansons bretonnes sur imprimés populaires - base de données de feuilles volantes*, [<https://fv.kan.bzh>], (consulté le 9/06/2017).

¹⁸ Patrick Malrieu, Didier Bécam, *Chansons de tradition orale en langue bretonne dans les livres, revues et manuscrits*, [<https://to.kan.bzh>], (consulté le 9/06/2017).

contemporains qui connaissent la plupart de ce répertoire populaire. Les grands interprètes actuels de cette tradition que sont Annie Ébrel, Nolùen Le Buhé, Yann-Fañch Quemener et Marthe Vassallo, ainsi que les chercheurs Donatien Laurent et Laurent Bigot nous ont fourni une aide précieuse pour comprendre l'origine de certaines chansons et les processus de transformation opérés par les groupes de notre corpus.

Enfin, nous avons choisi de procéder à l'analyse musicale de certains des arrangements et des harmonisations présents sur ces enregistrements afin d'en dégager les modalités, les inspirations et les réemplois, pour comprendre la culture musicale de ces groupes. Les sources écrites – partitions, textes ou grilles harmoniques – ont pour la plupart malheureusement disparu et, hormis pour le groupe An Namnediz dont les familles ont conservé les archives et nous les ont transmises, il nous a souvent fallu relever la musique ou la structure à partir des enregistrements. Dans le cas de Pierre-Yves Moign, dont les formations représentent la moitié de notre corpus, les archives semblent avoir malheureusement été détruites par la famille et seules certaines partitions conservées au Centre Breton d'Art Populaire de Brest ont pu parvenir jusqu'à nous.

Avant de développer un historique de ces diverses formations, nous avons choisi de présenter dans une première partie le contexte historique dans lequel s'est développée cette Nouvelle Musique Bretonne. Le grand mouvement de collectage initié au XIX^e siècle et qui s'est développé tout au long du siècle dernier grâce à l'arrivée de l'enregistrement sonore a été un terreau fertile à la création, faisant surgir une matière musicale dont se sont emparés compositeurs et arrangeurs, harmonisant ces mélodies pour les chanteurs, bardes ou chorales. L'apparition de l'enregistrement commercial dès le début du XX^e siècle a permis de diffuser ces musiques auprès de la population par la radiodiffusion et le support disque. Nous tenterons donc d'en restituer les contours à l'aide d'un survol discographique de la production nationale et locale en 78 tours. Nous verrons comment, au sortir de la Seconde Guerre mondiale qui changea radicalement les rapports du mouvement politico-culturel breton avec les milieux populaires, le paysage musical s'est modifié, entraînant la disparition des bardes remplacés par des chanteurs, le développement exponentiel du *bagad* et l'arrivée de nouveaux instruments dont la guitare et la harpe celtique. La production discographique explosant avec les nouveaux

supports 45 tours et 33 tours, nous ferons le point sur la discographie entre 1950 et 1970.

Dans un deuxième temps, nous montrerons comment deux ensembles musicaux, portés au milieu des années 1950 par un même désir de développer un orchestre dédié à la danse traditionnelle sur le modèle des orchestres écossais et irlandais, ont en fin de compte fait des choix assez différents sur le plan esthétique. Evit Koroll, se définissant comme « ensemble de la Kevrenn de Rennes », choisissait la voie du divertissement amateur autour d'une esthétique croisant musiciens classiques et membres de *hot-club* pour proposer une vision amusée de la musique bretonne. Créé à Brest par Pierre-Yves Moign peu de temps après son concurrent rennais, Son ha Koroll se voulait au contraire un « orchestre celtique » à l'ambition professionnelle, croisant les répertoires breton, écossais et irlandais pour tenter de faire naître un véritable *ceilidh band* breton. Si ces deux tentatives ne furent pas suivies par le public, elles furent pourtant bien les précurseurs des groupes de fest-noz dont la mode naîtra quinze ans plus tard.

La troisième partie sera consacrée à la naissance de nouvelles esthétiques du chant accompagné au tournant de 1960, avec deux formations à caractère professionnel. Dans une période dominée par les chanteuses et chanteurs aux voix puissantes telles Éliane Pronost et Zaïg Monjarret, accompagnés à l'orgue ou au piano, les jeunes chanteuses du trio An Tri Bintig (« les trois pinsons ») reprennent des standards de la chanson populaire bretonne en les adaptant au goût du jour, à la mode *yéyé* et en s'accompagnant de guitares et de contrebasse. Promues par la maison de disque Vogue, elles auront pendant un temps une portée nationale. De son côté, Pierre-Yves Moign entreprend avec son épouse la création d'un nouveau groupe, les Kabalerien, dans lequel les différentes facettes des chants populaires de Bretagne sont mis en valeur par une harmonisation novatrice avec une exigence d'écriture toute particulière.

Cette recherche se conclura sur un retour à la danse qui s'effectue en deux temps au milieu des années 1960. Tout d'abord par la création de ballets populaires bretons sur le modèle des ballets d'Amérique latine ou d'Europe de l'Est et à la suite des ballets nationaux de Jacques Douai, qui vont conjuguer une exigence musicale avec des idées chorégraphiques nouvelles. Là encore, Pierre-Yves Moign sera le compositeur le plus novateur, créant en studio une bande-son pour les Ballets Populaires de Rennes à partir du répertoire qu'il avait utilisé pour Son ha Koroll. Enfin, le groupe An Namnediz fera

la jonction entre le répertoire chanté de Haute et de Basse-Bretagne et la musique à danser. S'inspirant de ses prédécesseurs autant que du swing, de la chanson et de la musique des Andes, il deviendra le premier groupe de musique à faire danser le public au *fest-noz* des Fêtes de Cornouaille en 1966.

Si cet ensemble d'initiatives musicales n'a pas paru constituer un mouvement en soi aux yeux de leurs contemporains, pour qui elles pouvaient sembler isolées au milieu d'une multitude d'événements culturels, le recul historique nous permet aujourd'hui d'en saisir les lignes directrices, les forces motrices et les esthétiques. Dans une période où l'on va voir émerger les folklores du monde grâce au support disque et aux premières tournées des artistes de ce secteur, il est intéressant de constater que, loin de s'établir en forteresse d'une identité musicale préservée, ces quelques ensembles assument les influences écossaise, balkanique ou sud-américaine, préfigurant l'explosion de la *world-music* à venir et de la sono mondiale actuelle. Ces formations seront vite oubliées et dépassées par l'explosion du *folk revival* des années 1970, mais certaines d'entre elles perdureront à travers de nouvelles formes de la pratique du chant choral. Même si elles n'étaient plus du goût des jeunes générations qui regardaient du côté de l'énergie folk-rock nord-américaine et anglaise, elles leur auront tout de même donné les idées et la légitimité nécessaires pour réinventer la musique bretonne sans négliger les sources du patrimoine oral.

Première partie

**Des bardes
à la Nouvelle Musique Bretonne**

Chapitre 1 : Collectage et production commerciale avant 1945

1.1 Les débuts du collectage et de l'harmonisation des musiques bretonnes

- **De la Villemarqué à Maurice Duhamel**

C'est dans le grand mouvement de retour aux sources initié par le romantisme allemand de la première moitié du XIX^e siècle que naît la volonté de sauvegarder les traces orales d'un passé en voie de disparition et qu'apparaissent les folkloristes. Si Théodore Hersart de la Villemarqué (1815-1895) fait figure de grand initiateur du collectage avec *Barzaz Breiz*, un recueil de chants bretons qui connut de nombreuses publications à partir de 1839¹⁹, il eut des précurseurs : c'est le cas du chanoine Joseph Mahé (1760-1831) qui recueillit dans le Morbihan de nombreuses mélodies populaires et en fit paraître quarante dans son ouvrage de 1825, *Essai sur les Antiquités du Morbihan*²⁰. Mais c'est bien la Villemarqué qui donna une dimension nationale voire européenne au répertoire populaire de Basse-Bretagne. Nombreux sont ceux qui vont le suivre dans cette démarche de collecte et de publication, comme son aîné Jean-Marie de Penguern (1807-1856) dont les collectes ne seront partiellement publiées que cent-cinquante ans plus tard²¹. Les principaux ethnographes de la fin du XIX^e siècle seront François-Marie Luzel (1821-1895), Narcisse Quellien (1848-1902), puis Paul Sébillot (1843-1918) qui fonde en 1886 la *Société des Traditions Populaires* ainsi que sa revue mensuelle, la *Revue des Traditions Populaires*²².

Cette matière musicale monodique qui semble vierge de toute harmonisation intéressera très vite les compositeurs, et si l'usage et l'harmonisation de mélodies populaires dans la musique savante sont beaucoup plus anciens – comme en attestent de nombreuses pièces du répertoire Renaissance et Baroque français, de la chanson *Une*

¹⁹ Michel Valière, « Approches de la littérature orale et du folklore musical en France, de 1800 à 1939 », in Marie-Barbara le Gonidec (dir.), *Les archives de la Mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939*, Paris/Rennes : CTHS/Dastum, 2009, p. 19-33.

²⁰ Joseph Mahé, *Essai sur les Antiquités du Département du Morbihan*, Vannes : Gall Aîné, 1825. Sur Joseph Mahé, voir l'ouvrage de Roland Becker, *Joseph Mahé (1760-1831), premier collecteur de musique populaire de Haute et de Basse-Bretagne*, Rennes : Dastum/PUR, 2017.

²¹ Jean-Marie de Penguern, *Dastumad Penwern*, Rennes : Dastum, 1983.

²² Gérôme Guibert, *La production de la culture*, Paris : IRMA, 2006, p. 53.

jeune fillette aux musettes de Marin Marais en passant par les gavottes de M. de Sainte Colombe – le milieu du XIX^e siècle est bien le moment de la redécouverte du génie de la mélodie populaire des campagnes. Dès la parution du *Barzaz Breiz*, on voit éclore des propositions d'arrangements des chants collectés par la Villemarqué. En 1841, le compositeur allemand Friedrich Silcher fait paraître des accompagnements des mélodies du *Barzaz Breiz* dans la première édition allemande du recueil²³. En 1865, c'est cette fois-ci Laura Taylor qui harmonise certains chants collectés par la Villemarqué dans la traduction anglaise qu'en donne son mari²⁴. D'autre part, l'organiste de la cathédrale de Saint-Brieuc Charles Collin s'intéresse lui aussi à arranger les mélodies traditionnelles et les cantiques²⁵ et il est vraisemblable que ce fut le cas d'autres organistes en Bretagne.

Le premier compositeur à publier des mélodies bretonnes arrangées en France est le folkloriste Louis-Albert Bourgault-Ducoudray en 1885²⁶. Comme le note Jérôme Guibert :

« Au Congrès de l'association bretonne de Châteaubriant de 1882, Bourgault-Ducoudray réaffirmait que le travail du musicien est d'abord de "noter à l'état de nature". Mais le travail du musicien-folkloriste ne devait pas s'arrêter là. Après la notation, et avant la diffusion, il devait chercher à "corriger" la chanson, l'arranger pour la rendre conforme aux normes musicales classiques [...] l'accompagnement pour le piano permettait de parachever la normalisation et donner à la chanson l'allure respectable d'un chant où étaient conservées, avec parcimonie, quelques "audaces"²⁷. »

À sa suite, le collecteur Maurice Duhamel, également compositeur et militant politique breton, après avoir présenté dans les *Annales de Bretagne* de 1910 un article sur « les quinze modes de la musique bretonne »,²⁸ fait paraître en 1913 *Musiques bretonnes*, un recueil de quatre-cent-trente-deux « airs et variantes mélodiques des "Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne" publiés par François-Marie Luzel et Anatole Le Braz »²⁹ ainsi que les *Chants populaires de Basse-Bretagne, harmonisés pour le*

²³ Adelbert von Keller, Eduard von Seckendorf, *Volkslieder aus der Bretagne*, Tübingen : L.F. Fues, 1841.

²⁴ Tom Taylor, *Ballads and Songs of Brittany*, Londres : McMillan & Co, 1865, p. 221-235.

²⁵ Jocelyne Ourvois, *Une famille de musiciens bretons au XIX^e et au début du XX^e siècle : les Collin*, Rennes : thèse de doctorat en Musicologie, sous la direction de Marie-Claire Mussat, 2002.

²⁶ Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, *Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne, recueillies et harmonisées par L. A. Bourgault Ducoudray*, Paris : Henri Lemoine & Cie, 1885.

²⁷ Jérôme Guibert, *op. cit.*, p. 55.

²⁸ Maurice Duhamel, « Les 15 modes de la musique bretonne », in : *Annales de Bretagne*, Rennes : PUR, Tome 26, n°4, 1910. p. 687- 740.

²⁹ Maurice Duhamel, *Musiques Bretonnes*, Paris : Rouart, Lerolle & Cie, 1913.

*piano*³⁰ ou encore des *Mélodies kymriques* en 1925³¹. Puis Georges Arnoux, élève de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum de Paris, publie en 1933 un recueil de *20 chansons bretonnes harmonisées*³². Nous voyons ainsi à travers cette brève rétrospective des publications de musique bretonne harmonisée que, si la tradition populaire de chant en Bretagne est essentiellement monodique, l'intérêt pour l'arrangement de cette matière musicale a commencé avant 1850.

• **Le collectage phonographique, du rouleau de cire au magnétophone**

C'est au tout début du XX^e siècle, accompagnant l'invention des appareils d'enregistrement sonore, qu'a débuté la collecte phonographique et son évolution s'est faite en parallèle de l'enregistrement commercial³³. En effet, l'arrivée du phonographe puis du gramophone entraîne le développement et la diffusion de la collecte enregistrée. Certains chercheurs et folkloristes vont alors s'équiper afin de pouvoir prolonger efficacement leur travail. C'est ainsi que, lors de l'Exposition Universelle de 1900, le linguiste Léon Azoulay enregistre près de quatre cents rouleaux de cire des traditions du monde entier, dont les sonneurs Guéguen-Bodivit venus spécialement à Paris pour l'événement³⁴. La même année, le linguiste François Vallée (1860-1949) effectue un important collectage sur rouleaux de cire dans les Côtes-d'Armor, parmi lesquels on trouve de nombreuses chansons de Marc'harit Fulup (Marguerite Philippe à l'État civil)³⁵. En 1908, l'ethnologue autrichien Rudolph Trebitsch (1876-1918) vient en Basse-Bretagne et enregistre pour le compte de l'Académie des sciences d'Autriche le couple de sonneurs Le Lain-Tanguy, enregistrements qui ont été publiés en 1994 dans une anthologie des sonneurs de couple en 1994³⁶.

Stoppé par la Première Guerre mondiale, le mouvement de collecte ne reprend que dans les années 1930 avec Claudie Marcel-Dubois (1913-1989) qui enregistre en

³⁰ Maurice Duhamel, *Kanaouennou Breiz-Izel*, Paris : Rouart, Lerolle & Cie, 1913.

³¹ Maurice Duhamel, *Mélodies Kymriques : Bretagne & Pays de Galles, harmonisées et publiées avec textes originaux et adaptations françaises*, Paris : Rouart, Lerolle & Cie, 1925.

³² Georges Arnoux, *20 chansons bretonnes*, Paris : Henri Lemoine, 1933.

³³ S.n., « Du rouleau de cire au 78 tours : les premiers enregistrements », in : Michel Colleu (dir.), *Musique Bretonne. Histoire des sonneurs de tradition*, Chasse-Marée/Ar Men, p. 370-371.

³⁴ Léon Azoulay, « Liste des phonogrammes composant le Musée phonographique de la Société d'Anthropologie ». in : *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, V^e Série. Tome 3, 1902. p. 656.

³⁵ Le fonds François Vallée, constitué de cent-quarante-six rouleaux de cire, est conservé au département audio-visuel de la BnF.

³⁶ Roland Becker et Laure Le Gurun, *op. cit.*, p. 82.

1939 pour le Musée des Arts et Traditions Populaires ses collectes sur 78 tours³⁷. Après la Seconde Guerre mondiale, on la retrouve en compagnie du peintre René-Yves Creston (1898-1964) collectant à l'île de Batz avec l'aide de la jeune Claudine Mazéas (1927-), qui avec Donatien Laurent (1935-) va prendre le relais, profitant alors de l'arrivée des premiers magnétophones Nagra pour effectuer des collectages de manière autonome. Si l'on remarque que le chant et le conte ont au départ davantage mobilisé les chercheurs que la pratique instrumentale, cette dernière avait en revanche fait l'objet d'enregistrements commerciaux dès les années 1920.

1.2 Brève histoire de la production discographique en 78 tours

Nous nous baserons ici sur les listes de 78 tours que plusieurs chercheurs ont produites, mais il n'est malheureusement pas possible en l'état de la recherche d'établir une discographie exhaustive de cette production, de nombreuses références restant encore à retrouver. L'une des seules recensions de 78 tours à avoir été publiée est à notre connaissance celle de Marcel Roparz en 1959 dans un article dans la revue de la BAS* *Ar Soner*³⁸. Aujourd'hui, ce sont les passionnés Gilles Kermarc³⁹ et Christian Morvan⁴⁰ qui se sont attelés à la tâche et leurs recensions n'ont pas été publiées à ce jour. Au début du XX^e siècle, les premières maisons de disques qui proposaient dans leur catalogue des enregistrements de musique traditionnelle bretonne étaient toutes parisiennes. Les deux principales étaient les grandes firmes Pathé et Gramophone dont les premiers enregistrements de musique bretonne paraissent avant 1914 et qui vont assurer la production musicale à partir des années 1920.

Les années 1930 vont voir apparaître des labels parisiens indépendants comme Odéon, Ideal, Lumen ou Le Soleil, qui semblent tous disparaître après guerre. En 1929, la maison de disque Pathé est rachetée par Columbia qui devient EMI en 1931. La firme

³⁷ Yves Defrance, « Claudie Marcel-Dubois (1913-1989) : du folklore musical à l'ethnomusicologie de la France », *Les Archives de la Mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939*, op. cit. p. 67-77.

³⁸ Marcel Roparz, « Recherchons et classons nos trésors », *Ar Soner*, n°110, mars-avril 1959, p. 13-15.

³⁹ Gilles Kermarc, *Les Disques Mouez Breiz, 1950-1975, catalogue*. Catalogue privé, archives Dastum, Rennes, 2014. Tous les disques Mouez Breiz cités sont référencés par le chercheur. Ce dernier a également produit une liste de 78 tours, coll. part.

⁴⁰ Christian Morvan, *Musik-e-Breizh - Histoire de la musique instrumentale bretonne*, [musikebreizh.wordpress.com], (consulté le 24/02/2017).

allemande Parlophone, qui produit également quelques disques de musique bretonne, est elle aussi rachetée par EMI qui deviendra à son tour Pathé-Marconi en 1936. En 1932 un événement majeur se produit dans la production discographique d'avant guerre : une entreprise de collectage musical à but commercial est organisée par la Compagnie Française du Gramophone afin d'enregistrer toute la diversité musicale de Basse-Bretagne et de graver le résultat sur 78 tours. La promotion auprès du public breton en est assurée dans la revue *An Oaled - Le Foyer Breton* et indique :

« Ainsi il nous a paru impératif de tenter l'exploit de capter une scène bretonne qui se renouvelle traditionnellement dans la ferveur sacrée d'un rite : le Pardon [...] Nous présentons donc le résultat phonographique de ce voyage inoubliable dans la Bretagne, sûr de faire œuvre utile de divulgation d'une des provinces les plus intéressantes, non seulement de la France, mais du monde entier⁴¹. »

La prise de son et l'enregistrement sont alors effectués par des techniciens locaux dont le jeune Hermann Wolf, fils d'une famille de facteurs d'orgues alsaciens installée à Quimper. De cette tournée ethnographique sortiront vingt-sept disques représentant une grande diversité d'expressions populaires⁴². Fort de cette expérience, Wolf fondera en 1950 la maison de disques quimpéroise Mouez Breiz, dont les premiers disques seront des 78 tours publiés sous l'égide de la maison Le Chant du Monde.

Mais l'après-guerre est le moment d'un grand tournant technique avec l'arrivée sur le marché du disque vinyle et de la technique de gravure par microsillon, inventée par Columbia en 1948, qui permet un saut technique qualitatif et une plus grande diffusion du disque. La Seconde Guerre mondiale ayant entraîné une rupture d'approvisionnement en gomme-laque indispensable à la fabrication des disques 78 tours, l'industrie du disque développa alors le support vinyle, moins onéreux, plus résistant et capable d'être gravé par le nouveau procédé microsillon qui multipliait par cinq le temps d'enregistrement possible. Le microsillon se généralise en France entre 1952 et 1954 et l'arrivée des nouveaux formats 33 et 45 tours permet à la maison quimpéroise Mouez Breiz d'augmenter sa diffusion. Sur le plan national, la musique

⁴¹ S.n., « Compagnie Française du Gramophone "La Voix de son Maître" », *An Oaled - Le Foyer Breton*, n°43, 1^{er} trimestre 1933, p. 93-97.

⁴² Gilles Goyat, « La collection des disques 78 tours Mouez Breiz (1950-1955) », in : Fanch Postic (dir.), *Bretagnes du cœur aux lèvres*, Rennes : PUR, 2009, p. 57.

bretonne sera présente chez Ducretet-Thomson⁴³, mais aussi chez les deux principaux labels indépendants français que sont Barclay et Vogue, qui vont se développer après-guerre jusqu'à leur absorption par les majors au début des années 1970.

- **Les chansons harmonisées des bardes**

Dès les débuts de la commercialisation du disque en France, les firmes s'intéressent aux musiques traditionnelles de Bretagne, mais elles vont dans un premier temps privilégier les chanteurs accompagnés au piano ou par un petit orchestre, dont le répertoire est parfois éloigné de celui de la chanson populaire sur feuille volante⁴⁴. En ce début du XX^e siècle, les maisons de disque sont installées à Paris et le modèle du chanteur populaire breton est le « barde » Théodore Botrel (1868-1925), auteur-compositeur-interprète d'expression française qui se produit alors dans les café-concerts et music-halls parisiens, comme le feront d'autres bardes bretons jusque dans les années 1950. Ses grands succès – dont *La Paimpolaise*, *Le Petit Mouchoir rouge de Cholet*, *Fleur de Blé Noir*, *La Cruelle Berceuse* ou *Kenavo* – seront repris par de nombreux interprètes jusque dans les années 1970. Ces chanteurs qui viennent de Bretagne pour faire leur tour de chant sur la scène du *music-hall*, spectacle moderne où s'opère la « séparation des fonctions spectacles et consommation »,⁴⁵ portent généralement le titre de « barde ». Ils appartiennent en effet tous au Gorsedd de Bretagne, une association initiatique néo-druidique née en 1900, fondée sur le modèle de son aînée galloise et dont la Villemarqué était déjà membre au milieu du XIX^e siècle. Dans le Gorsedd, les membres peuvent être initiés au grade de druide, barde ou ovate qui correspondent aux catégories des prêtres, orateurs et artistes, ou artisans et commerçants⁴⁶.

Ce sont les maisons de disque Pathé et Gramophone qui enregistrent les premiers disques de chanson et de musique bretonne en 78 tours. Les toutes premières matrices sont enregistrées avant 1914, mais la guerre interrompant la production

⁴³ La firme Ducretet-Thomson, qui commercialisait des appareils de TSF depuis les années 1930, se lança au début des années 1950 dans la production phonographique et sera rachetée en 1959 par Pathé-Marconi. Elle se concentrait sur la diffusion des musiques du monde mais aussi de chanteurs comme Charles Aznavour. La production sous le nom Ducretet-Thomson cessera au début des années 1970. On retrouve des rééditions des disques Ducretet-Thomson chez Pathé-Marconi, dont le disque 33 tours d'Évit Koroll.

⁴⁴ Sur l'histoire de la chanson populaire sur feuille volante, très en vogue au XIX^e siècle, on pourra se référer au livre de Patrick Malrieu, *Histoire de la chanson populaire bretonne*, Guingamp : Dastum, Saint-Brieuc : Skol, 1983.

⁴⁵ Gérôme Guibert, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁶ Sur le n odruidisme, on pourra consulter par exemple Philippe Le Stum, *Le N odruidisme en Bretagne*, Rennes : Ouest-France, 1998.

musicale, ces disques ne seront commercialisés qu'au début des années 1920. À la suite de Théodore Botrel, qui enregistra des disques chez Pathé entre 1919 et 1925, deux bardes bretons font leur apparition dans le catalogue de la firme en 1926 : ce sont les chanteurs Loeiz Herriou (1879-1953) et François « Taldir » Jaffrennou (1879-1956), tous deux également bardes. Loeiz Herriou, de son vrai nom Louis Henrio, est un collecteur et écrivain bretonnant de la région de Lorient qui publie *Dihunamb*, une revue mensuelle en breton vannetais, ainsi que des recueils de chansons. Il enregistre pour Pathé des chansons du répertoire vannetais⁴⁷. Quant à Taldir, il est un personnage important de l'entre-deux-guerres : fils d'un notaire et druide installé à Carhaix, cet écrivain et militant breton, élève de François Vallée, est très influencé par la poésie galloise et compose de nombreuses chansons. Il fondera en 1929 la revue trimestrielle bilingue *An Oaled - le Foyer Breton*. Ses nombreuses compositions sont publiées sur feuilles volantes⁴⁸ et dix chansons sont gravées sur des rouleaux de cire dès 1910. La plus connue d'entre elle est *Bro Goz Ma Zadou*, l'adaptation en breton de l'hymne gallois qui sera adopté comme hymne breton par les milieux nationalistes⁴⁹.

La Première Guerre mondiale interrompant la production discographique, les disques ne paraîtront qu'entre 1923 et 1925. En 1928 c'est Émile Cuff (1895-1952) barde baryton Martin considéré comme le successeur de Théodore Botrel – qui prend la relève de son maître et fait paraître cinq disques chez Gramophone et quelques autres aux labels Odéon et Lumen. Il est à l'époque l'un des seuls chanteurs professionnels. Dans la série de disques publiés par Gramophone fin 1932 :

« [...] la musique vocale [est représentée] par plusieurs “bardes” accompagnés au piano : Émile Cuff (1895-1952) né à Saint-Pol-de-Léon mais venu habiter Pont-Aven (romances de Botrel et chants en breton, surtout de Taldir), Noël Le Nestour (1875-1961) du pays Pourlet (chants traditionnels de son terroir) et Francis Gourvil (1889-1984), de Morlaix (chants traditionnels en breton et adaptations françaises)⁵⁰. »

⁴⁷ Quelques-unes de ces chansons sont disponibles sur le site internet consacré à cet auteur. Loeiz Herriou, [<http://loeizherriou.fr/www/tests/chansons/chansons.html>], (consulté le 2/03/2017).

⁴⁸ Cf. notice consacrée à François « Taldir » Jaffrennou sur le site de Patrick Malrieu : [<https://fv.kan.bzh/auteur-00315.html>], (consulté le 12/06/2017).

⁴⁹ La première adaptation de cet hymne en breton semble être de la main d'un pasteur gallois installé en Bretagne, William Jankyn Jones. Cf. Jean-Yves Carluer, « Bro Goz ma Zadou, ou Doue ha va bro ? Retour sur une controverse », in : *Langues de l'Histoire, Langues de la Vie. Mélanges offerts à Fañch Roudaut*, Brest : Les Amis de Fañch Roudaut, 2005, p. 309-317.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 58.

D'autres bardes chanteurs y sont également représentés comme François Stéphan (1904-1944) dit « Eostig Kreisker »⁵¹ et son ami Francis « Sissik » Moal (1897-1979), « Alc'houeder Leon »⁵² de son nom de barde. Ce dernier publie encore quatre disques au label Ideal en 1938. La figure du barde breton disparaît presque totalement après-guerre et – hormis le barde parisien Milbéo, qui chante le répertoire de Théodore Botrel – une nouvelle génération de chanteurs va apparaître avec la contralto Mona Kerys qui publie quelques 78 tours chez Pathé-Marconi entre 1947 et 1950.

La production discographique avant guerre contient également une curiosité : l'orchestre parisien d'Edouard Bervily enregistre chez Gramophone deux titres emblématiques du répertoire néo-breton, la berceuse *Kousk Breiz-Izel* et le *Bro Goz Ma Zadou* de Taldir. La qualité d'exécution de ces deux mélodies est bonne pour l'époque, car l'orchestre est professionnel : le compositeur et chef d'orchestre Edouard Bervily avait en effet enregistré des opérettes d'Offenbach (*Le Voyage de Messieurs Dunanan Père et Fils*) et de Christiné (*Phi-Phi*) et travaillé avec des chanteurs d'opéra ou de music-hall comme César Vezzani, Max Bussy de l'Opéra-Comique, André Gordon ou encore la soprano Fanély Revoil. D'une manière générale, les petits orchestres accompagnant les bardes sur ces enregistrements sont de bons exécutants.

- **Couples de sonneurs et premiers bagadou**⁵³

C'est en 1925 que paraissent les premiers disques de couples de sonneurs bombarde-biniou⁵⁴. Louis Guéguen et son compère Marcel le Bouc enregistrent du répertoire de l'Aven et du Pays Bigouden sur deux disques chez Pathé. Puis Jos Le Guennec grave quelques disques avec Marcel Le Bouc chez Gramophone en 1927, puis chez Odéon les années suivantes. En 1931, c'est également chez Odéon qu'Auguste « Gus » Salaun et son compère François « Fañch » Bodivit enregistrent quatre 78 tours. La série d'enregistrements publiée par Gramophone en 1933 permet notamment de faire découvrir la diversité de jeu des sonneurs de Basse-Bretagne avec deux disques du couple Le Nouveau-Le Gal du pays Pourlet (Morbihan intérieur), trois disques des

⁵¹ *Rosignol du Kreisker*.

⁵² *Alouette du Léon*.

⁵³ Pour une recension des enregistrements numérisés des couples de sonneurs sur 78 tours, voir l'article très complet « Biniou et bombarde sur disque 78 tours » sur le site de Christian Morvan : « Musik-e-Breizh », [musikebreizh.wordpress.com/biniou-et-bombarde-sur-disque-78-tours/], (consulté le 22/02/2017).

⁵⁴ S.n., « Du rouleau de cire au 78 tours : les premiers enregistrements », *op. cit.*

frères Sciallour de Pont-Aven et un disque des sonneurs de Carnac François Magadur et son fils Jean. Le label Le Soleil produit aussi deux 78 tours des sonneurs Benjamin Guiguéno et Louis le Blond.

En 1932 se produit un tournant avec la création de la K.A.V.* (*Kenvreuriez Ar Viniaouerien* ou Confrérie des Sonneurs de Biniou), tout premier bagad fondé à Paris par Hervé Le Menn (1899-1973) qui optera pour le *biniou-braz**⁵⁵. Cette adaptation de la cornemuse écossaise au répertoire breton avait été inventée par le luthier parisien Dorig le Voyer, également membre de la K.A.V. C'est donc dans les années 1940 que cette dernière enregistre trois disques pédagogiques dédiés à l'enseignement des danses sous le label Scoladisque Folklore. Après-guerre, c'est surtout Mouez Breiz qui produit à partir de 1950 des 78 tours des sonneurs Louis « Loeiz » Roparz et François Bodivit, quatre disques des sonneurs Louis Guéguen et Jean-Marie Hénaff, et deux des frères Louet. C'est à cette période que l'on voit le remplacement progressif du *biniou-koz* par le *biniou-braz*. Le sonneur et fondateur de la B.A.S. Polig Monjarret enregistre quelques 78 tours avec Youenn Gwernig ou Dorig le Voyer. En 1954, la maison parisienne Ducretet-Thomson produit encore quelques 78 tours des solistes de la Kevrenn de Rennes en couple avec *biniou koz** et *biniou braz**. À Paris, les sonneurs Marcel le Guevel et Marcel le Grumelec, issus du cercle celtique parisien Kornog Keltieck, enregistrent deux 45 tours et deux 33 tours chez Vogue, mais la production nationale sera alors anecdotique en comparaison de la production de Mouez Breiz.

• Chant choral et chants de marins

Si les cantiques en langue bretonne sont attestés dès le début du XVII^e siècle et plus sûrement en 1646 avec les *Canticou Spirituel* du père Maunoir⁵⁶, il faut attendre la naissance du *Bleun Brug**, de son journal *Feiz ha Breiz* et d'un concours de chant choral en breton au château de Kerjean à Saint-Vougay en 1905 pour voir apparaître un véritable engouement pour le chant choral breton sur le modèle des chorales galloises⁵⁷. Le répertoire de ces chorales est autant religieux que puisé dans la tradition populaire et il est aussi souvent écrit pour l'occasion. La musique religieuse n'est pas absente de la production discographique nationale d'avant guerre et c'est ici aussi la série issue de la

⁵⁵ Michel Colleu (dir.), *Musique Bretonne*, op. cit., p. 403-405.

⁵⁶ René Abjean, *Bretagne est Musique*, Spezet : Coop-Breiz, 2017, p. 96.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 230.

collecte Gramophone de 1932 qui en présente les principaux disques avec trois 78 tours de la chorale de Saint-Jean-de-Brévelay sous la direction de l'abbé Le Dantec, deux disques de la chorale Saint-Martin de Brest et un enregistrement de la chorale Saint Corentin de Quimper. L'art choral en breton continuera après-guerre et sera porté par l'abbé Roger Abjean et les Kanerien Bro Leon, ou par le petit séminaire de Sainte-Anne d'Auray. La production discographique sera encore assurée par Mouez Breiz, mais aussi par le label Iroise dans les années 1960. Le chant de marins est un cas à part car il dépasse le cadre local et s'inscrit dans une pratique nationale. C'est le « barde d'honneur » Jean Suscinio qui publie chez Pathé-Marconi avec la chorale de l'École des Mousses de Brest quatorze disques de chansons à virer, à hisser ou à ramer entre 1938 et 1948.

- **Musique populaire de tradition orale**

Force est de constater que la musique populaire issue du monde rural n'est représentée dans la discographie avant 1950 que par les couples de sonneurs. Une des rares exceptions est le couple de musiciens de rue M. et Mme Bars dont on retrouve un disque dans la collecte Gramophone de 1932, ainsi que quatorze disques chez Ideal où Mme Bars, née Jeanne Quéré, est accompagnée par son mari André ou par un accordéoniste appelé Roberti's. Le chercheur Joseph Ollivier consacre à M. Bars une notice en 1942 :

« Originaire de Plouguerneau (Fin.), d'où son pseudonyme *Paotr Plouguerne*. Accompagné de sa femme, il allait sur les places, les jours de marchés, de foires et de pardons, chanter les chansons composées par lui ou par d'autres. Il est décédé à Brest au début de 1934, à l'âge de 35 ans⁵⁸. »

Joseph Ollivier se trompe, car d'après l'acte de décès⁵⁹, celui-ci est décédé en 1933 à l'âge de trente trois ans. Leur répertoire est celui des chanteurs de rue vendant des feuilles volantes.

L'autre exception est un orchestre de bal dont il n'existe à notre connaissance qu'un 78 tours. Il s'agit de l'orchestre Yves Richard de Rosporden qui était monté à Paris en 1936 à l'invitation du producteur auvergnat Martin Cayla (1889-1951) pour

⁵⁸ Joseph Ollivier, *Catalogue bibliographique de la chanson populaire bretonne sur feuilles volantes*, Quimper : Le Goaziou, 1942.

⁵⁹ Acte communiqué par Gilles Kermarc, *coll. part.*

enregistrer un disque aux éditions Le Soleil⁶⁰. Les orchestres de bal étaient pourtant nombreux à jouer, au milieu des polkas et tangos, des danses traditionnelles, gavottes et jabadao. Mais faute de témoignages sonores, nous ne pouvons nous fier qu'aux écrits⁶¹. Il faudra attendre le renouveau du *fest-noz* en 1954 pour que Mouez Breiz publie des chansons monodiques de la tradition orale provenant du milieu rural. C'est donc à un alsacien, Hermann Wolf, que l'on doit la quasi-totalité de la production discographique commerciale issue d'une démarche de collectage.

À travers ce survol historiographique des modes de diffusion de la musique bretonne avant 1950, nous pouvons donc distinguer deux périodes qui correspondent bien aux délimitations historiques généralement admises. La première, courant du XIX^e siècle à la Première Guerre mondiale, est celle des folkloristes : les chercheurs y collectent essentiellement des chansons et les publient parfois avec des harmonisations de piano. La deuxième est celle de l'avènement de l'enregistrement ethnologique et commercial, qui débute en 1900 et se termine avec la disparition du 78 tours au début des années 1950. D'une part, elle va permettre un fort développement de l'ethnomusicologie car elle rend enfin audible ce dont la partition ne peut pas témoigner : l'exécution musicale. D'autre part, elle donne une existence physique pérenne à des moments musicaux qui étaient jusque-là éphémères et permet une accélération sans précédent de la diffusion musicale dans les couches aisées de la population. Nous allons voir que l'avènement du microsillon va subitement démocratiser l'accès à la culture musicale, rendant ce produit commercial accessible à toutes les couches de la société. Mais l'après-guerre est également en Bretagne le moment d'une fracture durable entre les milieux populaires et une partie de l'élite culturelle bretonne.

⁶⁰ Orchestre Yves Richard, *La gavotte bretonne*, 78 tours, Martin Cayla-Le Soleil, n° 345, 1936.

⁶¹ Bernard Lasbleiz, *Ma 'm bize bet kreion, chroniques musicologiques du Trégor et autres pays de Bretagne*, Lannion : Dastum, 2007.

Chapitre 2 : Culture bretonne et production discographique dans l'après-guerre

2.1 Reconversion du mouvement politique breton

Il ne s'agit pas ici de s'appesantir sur les raisons qui ont poussé de nombreuses personnalités des milieux politico-culturels bretons, tentées par l'autonomie ou l'indépendance de la Bretagne, à collaborer avec l'occupant allemand, voire même dans le cas du *Bezen Perrot** à œuvrer directement contre les réseaux de résistance pour le soutenir. Rappelons que l'Allemagne avait promis aux dirigeants nationalistes du Parti National Breton une certaine autonomie de la Bretagne dans un grand Reich. De nombreux militants, parmi lesquels les chanteurs Taldir et Loeiz Herrieu écrivirent sous pseudonyme des articles dans la revue nationaliste *L'Heure Bretonne*. Nous renvoyons le lecteur aux nombreux ouvrages et thèses traitant du sujet pour tenter de se faire un avis sur cette question clivante et bien souvent partisane⁶². Toujours est-il que les conséquences de ces alliances et compromissions furent grandes en Bretagne. L'élite culturelle du mouvement breton fut frappée d'opprobre : onze militants nationalistes bretons furent condamnés à la peine capitale et sept d'entre eux furent exécutés. Certaines personnalités comme le linguiste Roparz Hemon (1900-1978) trouvèrent refuge en Irlande, d'autres en Argentine comme Olivier Mordrelle (1901-1985) afin d'échapper à la peine capitale, tandis que de nombreux acteurs des milieux culturels furent déchus de leurs droits civiques et assignés à résidence dans la région parisienne.

Le fossé qui existait déjà entre les élites culturelles bretonnes et les milieux populaires se creusa pour des décennies. Les militants bretons – dont un grand nombre avaient appris le breton tardivement, le parlaient mal et portaient cette langue en étendard de leurs revendications politiques – étaient perçus comme des traîtres par une majorité de la population, qui se détourna alors des pratiques populaires et d'une langue bretonne peut-être entachée d'accointances nationalistes. Jouer dans une *kevrenn**, danser dans un cercle celtique ou parler breton quand on n'était pas locuteur de

⁶² De nombreux auteurs partisans ont écrit à ce sujet, dont Ronan Caerleon ou Yann Fouéré. On pourra par exemple consulter Luc Capdevila, *Les Bretons au lendemain de l'Occupation*, Rennes : PUR, 1999 ; Georges Cadiou, *L'Hermine et la croix gammée*, Paris : Mango, 2001 ; Françoise Morvan, *Le Monde comme si. Nationalisme et dérive identitaire en Bretagne*, Arles : Actes Sud, 2002.

naissance rendait quiconque suspect d'être un *Breiz Atao*⁶³. Ce sont pourtant ces circonstances dramatiques qui vont voir l'émergence d'une « nouvelle musique bretonne » dont l'une des personnalités les plus importantes fut sans conteste Polig Monjarret (1920-2003). Pendant la guerre, ce dernier formait avec le luthier Dorig Le Voyer le couple de sonneurs des *Bagadou Stourm* (troupes de combat), troupes de jeunesse du Parti National Breton. Sur le modèle de la K.A.V. parisienne dont ils étaient tous deux issus, ils créent en 1943 l'association *Bodadeg Ar Sonerion* (B.A.S., l'assemblée des sonneurs) dont la première prestation eut lieu dans la cour d'honneur du Parlement de Bretagne, puis fondent le premier camp musical à Gouézec en septembre 1943. Après-guerre, Polig Monjarret sera inquiété pour sa participation au mouvement nationaliste breton et pour avoir vendu sur les marchés le journal *L'Heure Bretonne*, journal du P.N.B, mais il sera finalement innocenté.

C'est en tout cas dans le milieu des Bretons de Paris, au sein d'associations culturelles comme la Mission Bretonne, *Ker Vreiz* (Maison de la Bretagne) ou les scouts Bleimor, que beaucoup de ces anciens militants trouvèrent une manière de transposer leur combat sur le terrain culturel, transmettant à travers la musique et la danse la flamme identitaire à des générations qui étaient trop jeunes pour avoir connu la guerre. À partir de 1947, Polig Monjarret sera certainement l'un des plus importants moteurs du milieu culturel breton. Infatigable organisateur, il mit en place de nombreux voyages de groupe, avec les moyens du bord, au Pays de Galles en 1947, en Irlande en 1948 puis régulièrement en Écosse. Les musiciens partaient avec leurs costumes dans des voyages qui ressemblaient plus à de véritables expéditions. En 1949, il fit venir à Carhaix un *pipe band* d'outre-Manche, créant ainsi le premier « Festival Interceltique ». On peut donc logiquement considérer Polig Monjarret comme l'initiateur de l'interceltisme⁶⁴, c'est-à-dire le rapprochement des cultures de Bretagne, d'Irlande et d'Écosse dans un but autant politique que culturel, et son action aura été décisive dans l'émergence d'une nouvelle musique bretonne.

⁶³ *Breiz Atao* (*Bretagne toujours*) était une revue nationaliste bretonne qui parut entre 1919 et 1939, au départ sur une ligne maurrassienne. Le journal hésitait entre une ligne éditoriale fédéraliste (Maurice Duhamel, Goulven Mazéas) et autonomiste (Olivier Mordrelle, François Debauvais). On pourra se référer à la thèse de Sébastien Carney, *Breiz Atao ! Mordrel, Delaporte, Lainé, Fouéré : une mystique nationale (1901-1948)*, Rennes : PUR, 2015.

⁶⁴ Entretien avec Nolwenn Monjarret, 20/07/2017.

2.2 Une « nouvelle musique bretonne »

La musique traditionnelle bretonne est dominée à partir de la fin des années 1940 par la multiplication des *bagadoù* et des cercles celtiques, mais aussi par le renouveau du collectage et la naissance du *fest-noz* moderne, enfin par la sécularisation des chorales. La diffusion de ces musiques dans les foyers doit beaucoup à l'émission en breton de Pierre-Jakez Hélias et Pierre Trépos sur Radio Quimerc'h⁶⁵, mais elle est aussi liée à l'arrivée du disque microsillon sur support vinyle qui va rendre accessible le disque au plus grand nombre. C'est sur ces bases que va se constituer durant les Trente Glorieuses une « nouvelle musique bretonne »⁶⁶ qui supplantera progressivement la musique des chanteurs accompagnés, toujours très appréciée jusque dans les années 1960. La musique de Haute-Bretagne, chantée en français ou en gallo, reste le parent pauvre de la musique bretonne dans cette période de renouveau, car moins porteuse d'une spécificité culturelle, mais elle sera néanmoins défendue par des cercles celtiques de Haute-Bretagne.

- **La grande mode des chanteurs accompagnés**

Dans l'immédiate après-guerre, c'est le chant accompagné qui a la faveur des auditeurs des postes de TSF, grâce à Radio Quimerc'h, décrochage régional de la radiodiffusion nationale pour tout l'ouest de la Bretagne. La plupart des chanteurs ont abandonné l'appellation de « barde », hormis le ténor Stanislas (ou Staniély) Milbéo qui se spécialise dans les chansons de Théodore Botrel, publiant des disques chez Vogue et un 45 tours chez Mouez Breiz⁶⁷. Cet abandon du nom est probablement dû à la collaboration avec l'Allemagne de certains d'entre eux, tels les bardes Taldir et Loeiz Herriou, dont la réputation était ternie par leur participation à la rédaction de *L'Heure Bretonne*. Mais tous n'avaient pas choisi le même camp : le barde Francis Moal composait des chansons en l'honneur du Général de Gaulle et son ami François

⁶⁵ Ronan Calvez, *La Radio en langue bretonne. Roparz Hemon et Pierre-Jakez Hélias : deux rêves de la Bretagne*, Rennes : PUR/CRBC, 2000.

⁶⁶ Pierre-Yves Moign, « Musique bretonne 1/2 : un renouveau né avec les Trente Glorieuses », *Musique Bretonne*, n° 225, mars-avril 2011, p. 32-39.

⁶⁷ *Milbeo chante Botrel*, disques Pop (Vogue), CBM 60036, (env. 1960) [rééditions Vogue LD 669, 1964, CLVLX 239, 1968] ; Milbeo, *Chansons de Th. Botrel*, Mouez Breiz, n°45103, 1962.

Stéphan, résistant membre du réseau Century, avait été fusillé par les allemands en 1944⁶⁸. Émile Cueff décédant brusquement en 1952, sa femme et ses trois filles continueront à maintenir les tournées et le répertoire du barde jusqu'à la fin des années 1960.

À l'instar des chanteurs d'avant-guerre, la plupart des chanteurs de la nouvelle génération ont une formation classique, ils sont solistes dans des chorales en Bretagne ou font carrière à Paris. En 1950, Mona Kerys, qui chantait sous le nom de Mona Pesker pendant l'occupation⁶⁹, est la première à enregistrer après-guerre. À son répertoire, gravé sur six 78 tours par Pathé-Marconi entre 1947 et 1949, figurent Théodore Botrel mais aussi les désormais classiques *Bro Goz ma zadou* de Taldir, *Kousk Breiz-Izel*, *An durzunell* ou *Me zo ganet e-kreiz ar mor*, chanson de Yann-Ber Calloc'h sur une musique de Jef le Penven. Elle interprète également de la chanson française, accompagnée par l'orchestre de Louis Garzon. Les accompagnements d'orchestre ou de piano de Lucien Mérier sont alors très soignés, et les harmonisations sont l'œuvre de compositeurs d'opérettes comme Théophile Hirlemann. Jef le Penven, qui était tout jeune directeur du Théâtre de Rennes pendant l'occupation, fut un compositeur dont les arrangements de mélodies populaires de Bretagne étaient influencés par Fauré et Debussy. Il accompagne encore Mona Kerys sur l'un de ses derniers disques, un 45 tours paru chez Mouez Breiz en 1956, tandis que Gérard Pondaven, titulaire de la chaire d'orgue de la cathédrale de Quimper, accompagne les deux autres⁷⁰. Dans les années 1950, Mona Kerys donne également des cours de chant à Ker Vreiz, le local associatif des bretons de Paris, rue Saint Placide.

La naissance de la maison Mouez Breiz en 1950 va porter cette nouvelle génération par la production de nombreux disques. Son directeur Hermann Wolf, disquaire à Quimper, enregistre et produit des disques d'une grande richesse mais d'une qualité inégale. Soutenus par cette production, de nouveaux chanteurs font leur apparition comme l'alsacien Armand Haas, chanteur autodidacte accompagné par la jeune pianiste Suzanne de Villers. Il est le premier à graver en 1950 quatre 78 tours pour la firme quimpéroise ; il enregistrera encore à la fin des années 1950 un disque chez

⁶⁸ Jean-Jacques Monnier, « Fañch Stéphan (1900-1944) : le barde fusillé à Brest », *Le Peuple breton*, n° 581, juin 2012, p. 21.

⁶⁹ Elle a été diffusée sur les ondes de Rennes-Bretagne, accompagnée de Jef le Penven, dans l'émission de Roparz Hemon. Cf. Ronan Calvez, *La Radio en langue bretonne*, op. cit., p. 142.

⁷⁰ Mona Kerys, Mouez Breiz, n°4513-4515, 1956.

Barclay⁷¹. Puis apparaîtront Zaïg – la femme de Polig Monjarret – et Éliane Pronost qui seront les deux principales voix de cette chanson bretonne accompagnée. Zaïg Monjarret, contralto « admirablement accompagnée à l'orgue par Gérard Pondaven, qui fit une forte impression par le timbre de sa voix, sa force expressive et son intensité dramatique⁷² » était aussi régulièrement accompagnée par Jef le Penven. Après avoir enregistré cinq 78 tours, elle publie du répertoire vannetais sur sept 45 tours⁷³ et du répertoire traditionnel de Basse et de Haute-Bretagne sur le premier 33 tours de Mouez Breiz⁷⁴. Avec Zaïg c'est sans doute la chanteuse Éliane Pronost qui a le plus marqué cette génération, présentant un mélange de répertoire populaire et religieux, et empruntant également quelques chansons au répertoire néo-breton des premiers bardes. Découverte en 1951 au *Bleun Brug* de Plouguerneau, elle sort son premier disque en 1954, l'un des derniers au format 78 tours. Suivront douze 45 tours⁷⁵ et six 33 tours⁷⁶ irriguant la production Mouez Breiz jusqu'à la dernière année de la maison de disque en 1975. En tant que soliste, elle est accompagnée par Gérard Pondaven à l'orgue ou au piano, parfois par le harpiste aveugle Andrew Mahoux ou la jeune Soizig Noblet. Elle est également la soliste que choisit Roger Abjean pour l'Ensemble Choral du Léon qui deviendra le quatuor du Léon en 1973.

Le baryton Yvon le Marc'hadour (1898-1985) est probablement le meilleur exemple de ces chanteurs lyriques produisant du répertoire breton. Ce professeur à la Schola Cantorum fait une carrière internationale depuis les années 1930 (London Philharmonic, Orchestre National, Théâtre des Champs-Élysées⁷⁷) et enregistre des œuvres aussi éclectiques que *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel avec l'Orchestre National de la Radiodiffusion Française dirigé par Ernest Bour en 1948, le *Manuscrit de Bayeux* en 1954 ou l'*Orfeo* de Monteverdi en 1958. Chez Mouez Breiz, il grave seul, avec sa femme Madalen ou avec la chorale des Kanerien Bro Leon de Landivisiau (sous la direction de l'Abbé Abjean) une douzaine de 45 tours de chansons,

⁷¹ Armand Haas, *Chansons bretonnes*, 33 tours, Barclay, n°7055, env. 1958.

⁷² Pierre-Yves Moign, « Musique bretonne 1/2, un renouveau... », *op. cit.*, p. 37.

⁷³ *Zaïg chante*, Mouez Breiz, n° 4502, 4503, 4510, 4532-35.

⁷⁴ *Zaïg chante la Bretagne*, Mouez Breiz, n°3301, 1953.

⁷⁵ Eliane Pronost, Mouez Breiz, n°4517, 4518, 4537,4538, 4555, 4556, 4568, 45107, 45127, 45131, 45138, 45139.

⁷⁶ Eliane Pronost, Mouez Breiz, n°3348, 3353, 30365, 30374 - 30376.

⁷⁷ S.n., « Le baryton Yvon le Marc'hadour », *Ar Soner*, n°97, novembre 1956, p. 12.

cantiques et des mélodies de Paul le Flem, Jef le Penven ou Bourgault-Ducoudray⁷⁸. Il fait aussi paraître plusieurs 33 tours dont un hommage à Guy Ropartz⁷⁹ et des poèmes de Pierre-Jakez Hélias mis en musique par Michel Magne⁸⁰. Son pianiste attitré est ici aussi Gérard Pondaven. Quelques années plus tard, la jeune chanteuse Andrée le Gouil fera son apparition dans le catalogue, accompagnée à la harpe par Alan Cochevelou. Ils enregistreront ainsi quatre 45 tours entre 1960 et 1961⁸¹. Andrée le Gouil sera ensuite elle aussi accompagnée par Gérard Pondaven. Si ces chanteurs ne sont plus des bardes, ils perpétuent toutefois le répertoire de leurs aînés en l'enrichissant de chansons issues du fonds traditionnel et religieux. Le catalogue Mouez Breiz présente aussi le répertoire de Théodore Botrel chanté par Robert Perrin, lui aussi accompagné par Gérard Pondaven dans plusieurs disques qui constitueront les meilleures ventes de la maison de disque et bénéficieront de nombreux retirages⁸².

- **L'essor des *bagadoù* et leur enregistrement**

Dans la lignée de la K.A.V. et du premier bagad créé à Rennes en 1943, c'est au travail opiniâtre de Polig Monjarret que l'on doit donc l'essor du phénomène du bagad dans l'après-guerre. À peine sorti de ses ennuis judiciaires, il dépose les statuts de l'association *Bodadeg ar Sonerion* en 1946. Avec la B.A.S., Polig crée le bulletin *Ar Soner* dont le premier numéro paraît en 1949, et publie entre autres régulièrement des partitions. Dans la toute jeune association, le luthier et sonneur Dorig Le Voyer fournit les musiciens en bombardes et cornemuses, Polig s'occupe de la revue et collecte un grand nombre de mélodies dans la campagne auprès des chanteurs et sonneurs de tradition. Le compositeur Jef le Penven s'occupe de choisir la musique qui sera jouée par les groupes, triant avec zèle les airs collectés par Polig Monjarret pour en ôter tout air suspect de ne pas être assez breton. Le résultat de cette grande collecte sera publié à partir de 1984 sous le titre *Tonioù Breizh-Izel*⁸³.

⁷⁸ Yvon le Marc'hadour, Mouez Breiz, n°4524, 4526, 4527, 4528, 4530, 4545-4549, 4593.

⁷⁹ Yvon le Marc'hadour, Mouez Breiz, n°3337, 1964.

⁸⁰ Yvon le Marc'hadour, *Vacances bretonnes*, Mouez Breiz, n°3317, 1960.

⁸¹ Andrée Le Gouil, « Chansons et Mélodies de Bretagne », quatre 45 tours, Mouez Breiz, n°4580, 4581, 4590, 4598.

⁸² Gilles Kermarc, *op. cit.*, p. 96.

⁸³ Polig Monjarret, *Tonioù Breizh-Izel*, Rennes : B.A.S, 1984. Le deuxième volume, *Tonioù Breizh-Izel 2*, contenant de nombreux airs écartés par Jef le Penven, ne paraîtra qu'en 2005, et un troisième volume consacré aux chansons, *Kanaouennoù Breizh*, sera publié en 2013.

En 1947, Polig Monjarret s'installe à Carhaix où il crée l'année suivante la *Kevrenn Paotred an Hent-Houarn*, bagad des cheminots de Carhaix, avec des membres du cercle celtique local. Au même moment, d'autres initiatives voient le jour : à Brest, c'est au mouvement de solidarité qui suivit l'explosion du navire Ocean Liberty le 28 juillet 1947 que l'on doit la naissance de la Kevrenn Brest Saint-Marc. Elle publiera des disques à partir de 1959 chez Pathé-Marconi, Velia, Riviera et Mouez Breiz. La Kevrenn Brest ar Flamm, issue du patronage laïc La Flamme, naît d'une scission d'avec Saint-Marc et publie ses premiers enregistrements chez Barclay en 1958⁸⁴. À Paris, le *Bagad Bleimor* naît en 1949 dans le giron du jeune groupe des scouts Bleimor de Pierre Géraud. En 1951, c'est la création de la Kevrenn C'hlazig (le futur Bagad Quimper) avec Loeiz Ropars qui enregistre dans la même année un premier disque chez Mouez Breiz. L'année 1951 voit aussi la naissance de la Kevrenn Alre – bagad des cheminots d'Auray – et du Bagad Quic en Groigne de Saint Malo, puis du Bagad Melinerion à Vannes.

En 1953, la Kevrenn de Rennes sera créée par Christian Hudin et Patrick Coué, ses disques seront enregistrés par Ducretet-Thomson puis par Barclay. La création de tous ces *bagadoù* et leur mise en concurrence dans les concours ne passent pas inaperçue et c'est en 1953 qu'est créé la Fête des Cornemuses à Brest pour accueillir un concours des *bagadoù*. La fête déménagera à Lorient en 1971 et, pour se démarquer des Fêtes de Cornouaille, elle mettra l'accent sur l'interceltisme en se rebaptisant la Fête Interceltique des Cornemuses de Lorient en 1972⁸⁵. D'autres maisons de disques produisent des enregistrements de bagad, comme entre autres Decca pour le disque du Bagad Kastel Pol vers 1960⁸⁶.

- **Le cercle celtique, un vecteur culturel**

Avant la naissance de la B.A.S., c'est essentiellement dans les cercles celtiques que se forge la transmission musicale, culturelle et politique aux jeunes générations. Se produisant à partir de 1905 dans les fêtes folkloriques comme la Fête des Fleurs d'Ajonc de Pont-Aven ou la Fête des Filets Bleus de Concarneau, ils ont clairement vocation à représenter la Bretagne pour le public français et européen, tant sur le plan

⁸⁴ *Kevrenn Brest ar Flamm*, Barclay, n°86048, 1958.

⁸⁵ Alain Cabon, *Festival Interceltique de Lorient*, Rennes : Ouest-France, 2010, p. 18.

⁸⁶ Bagad Kastel Pol, *Finistère*, Decca, n°123.796, 1960.

touristique local que dans les grandes manifestations folkloriques européennes. De nombreuses fêtes locales accueillent désormais des cercles celtiques, à l'instar de la Fête de la Saint-Loup à Guingamp. Le grand rendez-vous des cercles celtiques devient dans les années 1930 le Festival de Cornouaille, créé en 1928. Ces fêtes sont l'occasion pour toute la population de voir défiler costumes et sonneurs, mais peut-être aussi de faire naître des vocations. Après 1945, les cercles celtiques sont devenus le lieu principal de la transmission d'une idéologie politique et identitaire aux jeunes générations, qui ne peut plus s'exprimer ouvertement dans l'espace public. Ces cercles enregistrent également des disques : le cercle parisien Nevezadur enregistre au label Le Chant du Monde, tandis que les nantais *Tréteau et Terroir* dirigés par Bernard de Parades publient chez Mouez Breiz quatre 45 tours et un 33 tours consacrés au répertoire nantais entre 1956 et 1975⁸⁷. D'autres cercles gravent également des disques chez Mouez Breiz à la fin des années 1950 : le Cercle du Poudouvre de Jean Guihard présente du répertoire du nord de l'Ille-et-Vilaine à la vielle à roue, au violon et au chant, le Cercle Celtique d'Erquy enregistre *La Guibra et Le bal de Jugon* à trois vielles à roue ; la chorale du Cercle Breton de Rennes grave quelques chansons, tout comme le Cercle des Paludiers de Saillé en Guérande ; le cercle celtique War Hent hon Tadou⁸⁸ de Langonnet enregistre des chansons monodiques à plusieurs voix, tout comme le cercle Korollerien an Ellé. En 1960, le label Bel Air produit un disque du cercle celtique de Rennes⁸⁹. La musique au sein des cercles celtiques, qui était jusque alors assurée pour les spectacles par des musiciens amateurs et des instruments traditionnels, va faire l'objet d'une attention plus poussée à partir des années 1960. C'est en effet à ce moment que deux cercles, le groupe des Eostiged ar Stangala (les rossignols du Stangala) de Quimper et le Cercle Celtique de Rennes, tenteront l'expérience de ballets populaires accompagnés par un véritable ensemble musical professionnel. Nous reviendrons sur ces créations dans le chapitre 8.

- **La relance du collectage et l'invention du *fest-noz***

⁸⁷ Mouez Breiz, 45 tours, n°4520, 4523, 4564, 4565, 33 tours n°30377.

⁸⁸ *Sur le chemin de nos pères.*

⁸⁹ L'ensemble musique et danse du Cercle Celtique de Rennes, *Yaouankiz Breiz*, Bel Air, n° 341009, 1960.

À la fin de la guerre, la tradition de danse en milieu rural s'essouffle et n'est plus présente « que dans une dizaine de cantons à l'ouest de Carhaix ».⁹⁰ Loeiz Ropars (1921-2007), né à Poullaouen et professeur de lettres à Quimper, est déjà un militant culturel actif à la fin des années 1940. Après avoir contribué à la création de la Kevrenn C'hlazik et au Cercle Celtique de Quimper, il organise avec Albert Trévidic et le Cercle Celtique de Poullaouen un concours de *kan ha diskan** le 26 décembre 1954 qui remporte un franc succès. « Pour la première fois, les deux chanteurs quittent la danse pour la mener devant un micro en *kan ha diskan* ».⁹¹ Les chanteuses Catherine Guern, 81 ans, et sa commère Anna Jaffré remportent le concours⁹² et il est dommage que cette soirée enregistrée par Mouez Breiz n'ait pas pu être publiée pour des raisons techniques⁹³. Le cercle celtique de Poullaouen avait la particularité d'être majoritairement constitué de chanteurs et de danseurs nés dans la société traditionnelle, et il allait porter un nouveau genre musical populaire, sans rupture avec cette dernière. La vague de construction de salles des fêtes chauffées dans les communes rurales au cours des années 1950 allait alors permettre le développement du *fest-noz* dans ce qui devenait le nouveau lieu communal des échanges sociaux. Loeiz Ropars était bien conscient que l'innovation du *fest-noz* allait changer les modalités de la pratique collective du chant à danser, qui était encore une musique fonctionnelle destinée aux mariages ou aux travaux des champs :

« À partir de 1957 [...] le fest-noz "nouvelle manière" – en salle de danse, avec micros séparés des danseurs – a remporté un tel succès qu'à la suite des cercles celtiques, premiers organisateurs, les comités des fêtes, les amicales laïques et toutes sortes d'associations, parfaitement indifférentes jusque-là à nos chants et nos danses, se sont mis à organiser leurs soirées "fest-noz". »⁹⁴

C'est à ce moment-là que l'intérêt des collecteurs et celui de la production commerciale vont réellement se croiser pour la première fois, et que les producteurs de disques vont s'intéresser au *kan ha diskan*, mais aussi aux *Gwerziou** et aux *Soniou**. Tandis que Donatien Laurent et Claudine Mazéas parcourent les campagnes avec leurs magnétophones, Hermann Wolf se déplace avec ses appareils professionnels. Mais Mouez Breiz n'est pas tout-à-fait le premier label à s'y intéresser et le premier disque

⁹⁰ Michel Colleu (dir.), *Musique Bretonne, op. cit.*, p. 420.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² S. n., « Après la journée de "Kan ha Diskan" », *La Bretagne à Paris*, 7/01/1955, p. 8.

⁹³ Référence Mouez Breiz n°3303. Cf. Gilles Kermarc, *op. cit.*, p. 57.

⁹⁴ Michel Colleu, *Musique Bretonne, op. cit.*

semble être paru chez Vogue : *Gavotte de Bretagne* du Cercle de Poullaouen est enregistré à la Mutualité à Paris en 1956 et publié en 1957. Des collectes de Claudine Mazéas de 1958 sont ensuite publiées par Ducretet-Thomson, et la noce du chanteur Glenmor est même enregistrée par Barclay⁹⁵. Suivront au début des années 1960 les enregistrements commerciaux des chanteurs de la commune finistérienne de Scrignac que sont Francine Fer, François le Bris et les frères Auguste et François Morvan⁹⁶, des musiciens de la région de Rostrenen⁹⁷, des chanteurs de Poullaouen⁹⁸ et surtout des sœurs Goadec qui acquerront une renommée nationale⁹⁹. L'engouement pour le collectage et le retour aux traditions populaires rurales sont alors inversement proportionnels à la disparition de la chanson bretonne accompagnée, perçue désormais comme urbaine, bourgeoise et non représentative d'une véritable culture populaire.

- **Sécularisation de l'ensemble vocal**

Comme nous l'avons vu, l'art choral s'est développé en Bretagne sous l'impulsion du *Bleun Brug*, association religieuse créée par l'Abbé Jean-Marie Perrot au tout début du siècle. La plupart des chorales étaient alors dirigées par des abbés et leur répertoire était constitué pour une grande part de cantiques et de chants religieux¹⁰⁰, pourtant elles ne négligeaient pas les chansons traditionnelles ou récentes, dont certaines étaient considérées comme acceptables par le clergé. Dans les années 1950, c'est toujours Hermann Wolf qui enregistre la plupart des chorales comme les Kanerien Bro Leon de l'Abbé Roger Abjean, la Chorale de Plouézec, la Chorale du Cercle Breton de Rennes ou le petit séminaire de Sainte-Anne d'Auray. Les firmes nationales s'y intéressent également, et en 1957, Ducretet-Thomson publie un disque de la chorale du petit séminaire de Sainte-Anne-d'Auray¹⁰¹. Les Kanerien Bro Leon publient en 1960 chez Odéon un disque dont les chants sont presque tous profanes¹⁰². Le Pardon de

⁹⁵ *À travers le pays Breton*, Ducretet-Thomson, n° 252V101, 1959 ; *Chants et danses de Bretagne - L'Argoat*, Ducretet-Thomson, n° 250V121, 1960 ; *Noce bretonne et fest-noz*, Barclay, n° 86086, 1964.

⁹⁶ 45 tours Mouez Breiz, n°4591, 45101, 45112, 45113, 45121,45122 ; 33 tours n°3333 et 30364.

⁹⁷ *Le Pardon des kan ha diskan*, 33 tours, Mouez Breiz, n° 30347, 1964.

⁹⁸ *Kan ha Diskan*, 45 tours, Mouez Breiz, n° 45111 ; 33 tours *Fest noz war ar mêz*, Mouez Breiz, n° 3341 ; *Compagnons de festou noz*, Mouez Breiz, n° 3345 ; *Deut da zañsal*, Mouez Breiz, n° 3350.

⁹⁹ *Les Sœurs Goadec*, Mouez Breiz, n°33523, 1967.

¹⁰⁰ Sur l'art choral en Bretagne, voir René Abjean, *Bretagne est musique*, op. cit. p. 229.

¹⁰¹ Chorale du Petit Séminaire de Sainte-Anne d'Auray, *À travers la Bretagne*, Ducretet-Thomson, n° 260V061, 1957.

¹⁰² Les Kanerien Bro Leon, *Chants de Bretagne*, Odéon, n° OS1229, 1960.

Sainte-Anne d'Auray, avec la chorale Ker Anna, Jef le Penven et Jean L'Helgouach est enregistré par Barclay en 1964. En 1962, l'Abbé Abjean est muté à la paroisse Saint Mathieu de Morlaix, ce qui sera l'occasion de poursuivre son projet : avec le baryton Georges le Coz, professeur au conservatoire de Brest, ils enregistrent plusieurs disques sous le nouveau label Iroise¹⁰³. Le studio ATS de Georges le Coz à Guipavas enregistrera au début des années 1970 des disques pour le label Kelenn.

C'est vers 1960, sous l'impulsion de plusieurs chefs de chœur que commence à se développer un chant choral qui n'est plus corrélé au répertoire religieux. On assiste à la naissance des premiers chœurs non plus dirigés par des prêtres, mais par des enseignants. Dans les Côtes d'Armor, le directeur du collège de Plestin-les-Grèves Fañch Danno dirige les *Chanteurs des veillées bretonnes du Trégor*, un groupe d'interprètes qui chantent, soit *a capella*, soit en ensemble vocal, parfois avec un accompagnement de piano¹⁰⁴. Un autre acteur majeur du chœur sécularisé en Bretagne est René Abjean. En 1962, il crée le quatuor vocal Ar Paganis (les païens), qui enregistre un 45 tours chez Mouez Breiz¹⁰⁵, à l'époque où Pierre-Yves Moign transforme les *Kabalerien* en quatuor vocal accompagné. Ar Paganis deviendra un ensemble vocal accompagné sous le nom Ar Brezerien en 1969. Ce mouvement perdurera dans les années 1970 avec la création de War Hentou Breiz, chorale de Pierre-Yves Moign.

2.3 Évolution de l'instrumentation

Au cours des années 1950, plusieurs instruments vont commencer à être adoptés par les musiciens traditionnels bretons. La cornemuse écossaise, qui va progressivement remplacer le *binou bras*, sera à l'origine d'une mode que nous pourrions qualifier d'*écossisme*¹⁰⁶ et occasionner une querelle virulente. La harpe diatonique, dite irlandaise puis celtique, va entre autre être adoptée par la Telenn Bleimor, section féminine des scouts Bleimor. Enfin, la guitare, apparue par le biais de la chanson, fait

¹⁰³ Kanerien Sant Vaze, Iroise, LPF 253, LPF 2522, LPF 1716, ATS 3091, LPC 3045.

¹⁰⁴ *Les chanteurs des veillées populaires du Trégor*, 45 tours Mouez Breiz 4584, 1960 ; *Les chanteurs de veillées bretonnes du Trégor*, 33 tours, Mouez Breiz, n°3324, 1961.

¹⁰⁵ Ar Paganis, *Chansons pour les noces*, Mouez Breiz, n°45110, 1963.

¹⁰⁶ Le terme désigne ordinairement les hauts-grades maçonnique du Rite Écossais mais nous l'employons ici pour désigner une mode importée d'Écosse.

progressivement son apparition dans l'accompagnement de la musique bretonne. Si harpe et guitare sont très présents dans la musique classique (et dans la chanson française pour ce qui concerne cette dernière), ce n'est pas le cas dans la musique traditionnelle. Leur adaptation pour le jeu et l'accompagnement du répertoire populaire de tradition orale a donc été plus tardive que celle du piano et de l'accordéon.

- **La cornemuse et la querelle de l'écossisme**

C'est entre les années 1930 et 1960 que la lutherie des cornemuses a profondément évolué en Bretagne, sous la double impulsion du luthier Dorig Le Voyer, parisien installé à Rennes d'une part, et de l'importation de cornemuses écossaises d'autre part. Si les premières cornemuses écossaises avaient déjà été adoptées de manière sporadique en Bretagne par quelques personnes comme Charles le Goffic ou François « Taldir » Jaffrennou, elles étaient en 1950 minoritaires par rapport au *biniou bras* créé par Dorig. Le *biniou koz* n'étant pas un instrument fait pour jouer en ensemble – son échelle très haute, à l'octave de la bombarde, et sa justesse difficile à maîtriser à l'époque en faisant un instrument réservé au jeu de couple – Dorig avait choisi de développer pour la K.A.V. une cornemuse adaptée aux airs bretons, à la même octave que les bombardes et cornemuses. Hervé Le Menn, fondateur de la K.A.V. venait de publier en 1942 une méthode de biniou et de bombarde dans laquelle il donnait le doigté écossais¹⁰⁷, mais Dorig Le Voyer se battait pour un doigté ouvert qu'il décrit dans la méthode destinée à son *biniou nevez*¹⁰⁸. Chargé par Polig Monjarret de fournir les premiers *bagadoù* le plus vite possible en instruments financièrement abordables, Dorig diffusa dès les années 1940 ses *biniou bras* en grand nombre. À la fin de la guerre, le *biniou bras* est même adopté par les sonneurs de couple et commence à supplanter le *biniou koz* dans la production discographique des sonneurs de couple. Mais ces instruments étant plus difficiles à accorder que les cornemuses écossaises dont la lutherie était bien stabilisée, certains *bagadoù* comme la Kevrenn Brest ar Flamm choisirent de s'équiper de cornemuses écossaises.

Au début des années 1950, la plupart des jeunes sonneurs de la B.A.S. effectuaient des voyages en Écosse pour se former à la technique et à la musique de

¹⁰⁷ Hervé Le Menn, *Tonioù Biniou*, Paris : Henry Lemoine & Cie, 1942.

¹⁰⁸ Dorig Le Voyer, *Skol ar biniou - Méthode de biniou*, Rennes : B.A.S., 1943.

leurs modèles au College of Piping¹⁰⁹. C'est notamment le cas des principaux acteurs de l'expansion des *bagadoù* (dont Polig Monjarret, Émile Allain, Christian Hudin, Jean L'Helgouach, Herri Léon et bien d'autres). Le chercheur Donatien Laurent apporte une lecture synthétique et pondérée de l'influence écossaise :

« La question de l'emprunt de la technique écossaise par les sonneurs de biniou et, plus généralement, celle de l'adaptation du répertoire musical breton pour les *bagadou* étaient de celles qui agitaient le plus les membres de la B.A.S. au milieu des années 1950. Deux écoles s'affrontaient à l'intérieur même de la toute nouvelle Commission Technique (C.T.), créée en octobre 1954 sous l'impulsion de Christian Hudin et d'Émile Allain. Partisans d'une adaptation résolue de la technique écossaise, ceux-ci s'opposaient aux fondateurs de la B.A.S., Dorig le Voyer, Polig Monjarret et Robert Marie, qui craignaient l'affaiblissement du pupitre bombarde et le changement de nature de la musique bretonne¹¹⁰. »

Le reste de l'article résume bien la querelle que nous allons décrire et nous renvoyons le lecteur à son analyse.

En 1955, Émile Allain, fondateur de la Kevrenn de Nantes et partisan de l'adoption des cornemuses écossaises, publia un traité de biniou préconisant le doigté écossais qui connaîtra un grand succès¹¹¹. Si le doigté de la cornemuse écossaise finit par être adopté dans un compromis entre les sensibilités des différents acteurs, une violente querelle surgit la même année, quand Herri Leon, jeune sonneur très doué du bagad Kevrenn Brest ar Flamm, reprocha à Dorig de fabriquer des instruments faux. Ce dernier en fut blessé et répondit par un article amer dans la revue *Ar Soner* dans lequel il défendait son « biniou typiquement breton », capable de jouer la sensible présente dans un grand nombre d'airs traditionnels, quand son homologue écossais ne pouvait jouer que la sous-tonique (un ton sous la tonique)¹¹². S'ensuivit une série d'articles engagés et pour certains virulents sur la question. Au-delà du diapason et de la convention d'écriture à adopter (une tonique en *la* comme dans la transcription écossaise ou en *si bémol*, hauteur réelle), la question portait sur la conception harmonique des cornemuses (justesse harmonique de chaque note par rapport à la tonique tenue par les bourdons), leur capacité à reproduire fidèlement les airs traditionnels collectés en Bretagne ou encore la légitimité à emprunter du répertoire aux voisins écossais, gallois et irlandais. Si Herri Leon tente d'être plus conciliant vis-à-vis de Dorig dans son article de mars

¹⁰⁹ Ecole de *bagpipes* fondée à Glasgow en 1944.

¹¹⁰ Donatien Laurent (ed.), *Herri Leon et le Skolaj Beg an Treiz*, Porspoder : Diwaskell ar Big, 2003, p. 6-10.

¹¹¹ Émile Allain, *Traité élémentaire destiné aux sonneurs de Biniou*, Rennes : B.A.S., 1955.

¹¹² Dorig le Voyer, « La paix, Pie !... », *Ar Soner* n° 81, décembre 1955, cité dans *Herri Léon et le Scolaich Beg an Treis*, *ibid.*, p. 41-42.

1956, « Tradition et évolution »¹¹³, exprimant selon lui le bien fondé de l'évolution de la lutherie sur l'exemple écossais, le jeune Jean L'Helgouach de la Kevrenn de Rennes jette de l'huile sur le feu dans le même numéro d'*Ar Soner*. Dans un article très virulent où il donne un compte-rendu de la Soirée Kan ha Diskan d'octobre 1955 à Poullaouen¹¹⁴, il y critique un groupe de sonneurs brestois qui jouent dans le style écossais, et prend la défense d'un style qui serait breton : « Prenez n'importe quelle mélodie bien bretonne, remplacez par-ci, par-là, une croche par une double-croche [...] Toute cette petite cuisine, assaisonnée de moult notes, dites d'ornementation, vous permettra d'obtenir, suivant votre gré, un *strathpey* à partir d'une gavotte, une *jig* à partir d'un bal [...] ».

Cette querelle finit par s'éteindre, mais laissa des traces dans le milieu de la cornemuse jusqu'à nos jours. L'influence écossaise, que ce soit dans le jeu, les ornements ou le répertoire reste prépondérante dans la pratique de la cornemuse en Bretagne, qu'elle soit jouée en bagad, en couple de sonneurs ou en soliste, et seule la notation en hauteur réelle a été conservée. À partir de la fin des années 1950, les *bagadoù* cherchèrent des solutions dans l'écriture des pupitres de bombardes et cornemuses permettant de concilier les airs collectés en Bretagne et pleinement jouables à la bombarde avec un accord des cornemuses permettant une stabilité du diapason et une cohésion du son d'ensemble. Le compositeur Pierre-Yves Moign, dont nous parlerons longuement dans les parties suivantes, écrivit pour Herri Léon et la Kevrenn Brest ar Flamm un arrangement sur une suite de gavottes des montagnes qui marqua les esprits par son caractère contrapuntique totalement inédit dans la musique de bagad en 1957¹¹⁵. Comme nous le verrons dans la deuxième partie, cette influence écossaise dépassa le milieu du bagad et fût utilisée et explorée par les deux premiers ensembles musicaux de notre corpus, Evit Koroll et Son ha Koroll. Le répertoire instrumental écrit par Herri Léon et Donatien Laurent pour la cornemuse à cette période, très inspiré par la musique écossaise, entra alors comme une composante à part entière de la musique

¹¹³ Herri Léon, « "Tradition" et "évolution". Considérations sur le doigté du biniou bras », *Ar Soner*, n°84, mars 1956, cité dans *Herri Léon et le Scolaich Beg an Treis, ibid.*, p. 43-46.

¹¹⁴ Jean L'Helgouach, « L'invasion écossaise », cité dans : *Herri Léon et le Scolaich Beg an Treis, ibid.*, p. 51-55.

¹¹⁵ Pierre-Yves Moign, « Seule la vérité est libératrice », cité dans : Donatien Laurent (ed.), *Herri Leon et le Scolaich Beg an Treis, ibid.*, p. 71-73.

bretonne, et nul ne songerait aujourd'hui à rejeter les belles compositions *Anna Cloareg* ou *Kerreg Beg an Treis*¹¹⁶ pour cause d'*écossisme*.

- **Développement de la harpe celtique**

Il ne s'agit pas ici de dresser l'historique de la harpe celtique, ce qui nécessiterait un travail de thèse, d'autant que son histoire et sa recreation par Georges Cochevelou et les ateliers Martin à Paris sont largement documentés, de nombreux livres ayant été publiés sur le sujet. Bien que l'histoire de la harpe celtique soit dominée par le personnage d'Alan Stivell, on oublie cependant bien souvent le rôle de précurseurs que jouèrent les pionniers de cet instrument en Bretagne, Paul Diverrès (1880-1946) puis Gildas Jaffrennou, le fils du barde « Taldir », dans la redécouverte de la harpe dans l'entre-deux guerres. Dès les années 1950, Alan Cochevelou (1944-), qui prendra le nom de Stivell à partir de 1967, va dès son plus jeune âge en être le héraut. On le verra jouer à la Maison de la Bretagne en novembre 1953 où, âgé de tout juste neuf ans, il clôture en musique une conférence que donne son père Georges sur la harpe celtique.

Un vrai engouement naît alors, et c'est grâce à Denise Mégevand, élève suisse de Lily Laskine et professeur du jeune Alan que va rapidement se construire un enseignement de la harpe celtique sur un répertoire musical adapté au jeu de la harpe. En 1955, l'organisation des scouts bretons Bleimor, qui avait déjà créé son bagad, propose à Denise Mégevand de superviser un ensemble de harpes dédié aux jeunes filles du mouvement scout. Ce sera Telenn Bleimor, ensemble dans lequel les harpistes Kristen Noguès et Mariannig Larc'hantec seront les élèves de Denise Mégevand puis de Madeleine Buffandeau. Alors qu'Alan Cochevelou fait la première partie de Line Renaud à l'Olympia en 1957, l'ensemble de jeunes harpistes Telenn Bleimor se produit sur les scènes parisiennes, dans ce qui apparaît comme un vrai laboratoire musical¹¹⁷. Les îles anglo-saxonnes participent aussi au phénomène et en 1960, la harpiste irlandaise Roisin Ni Sheaghdha est invitée aux fêtes de Cornouaille.

En 1960, Georges Cochevelou pousse Hermann Wolf à enregistrer pour Mouez Breiz la toute jeune chanteuse Andrée Le Gouil¹¹⁸ accompagnée par son fils Alan à la

¹¹⁶ Les partitions sont publiées dans : Donatien Laurent, *ibid*, p. 157-167.

¹¹⁷ Mariannig Larc'hantec, *La harpe, instrument des celtes - journal de bord d'un professeur de harpe celtique*, Spezet : Coop Breizh, 2013.

¹¹⁸ Connue sous son nom breton, Andrea Ar Gouilh.

harpe. Quatre 45 tours paraîtront entre 1959 et 1961, amenant pour la première fois la harpe à remplacer le piano dans le répertoire chanté de Brasse-Bretagne. Ces quatre enregistrements seront presque contemporains du premier disque de Dunvel Ar Benn et les Kabalérien – paru au début de l’année 1961 – dans lequel jouait Gérard Martin. En 1964, Alan Cochevelou enregistrera son premier disque de harpe solo, qui paraît également chez Mouez Breiz l’année suivante, et dans lequel il croise répertoire irlandais et breton¹¹⁹. Au cours des années 1960, d’autres harpistes feront leur apparition, notamment Soizig Noblet à Redon, qui s’installera dans le Trégor dans les années 1960, le harpiste aveugle Andrew Mahoux dans le Léon et à Paris, et bien sûr Mariannig Larc’hantec et Kristen Noguès, qui mèneront chacune une carrière solo dans les années 1970.

- **La guitare**

Si la guitare a un grand succès populaire dans l’après-guerre pour l’accompagnement de la chanson française et supplante rapidement le banjo dans les orchestres de bal et les *hot-clubs*, son apparition dans la musique traditionnelle bretonne est plus tardive et date de la fin des années 1950, quand des chanteurs comme Glenmor, Youenn Gwernig et le trio An Tri Bintig commencent à l’utiliser pour s’accompagner. Au début du siècle déjà, des chansonniers s’accompagnaient à la guitare dans les café-concerts des villes armoricaines et l’un des plus connus était Henry Ansquer (1885-1961)¹²⁰, le brestois compositeur de *La Complainte de Jean Quemeneur*. Ces chansonniers partaient bien souvent gagner leur vie à Paris et c’est dans la capitale qu’un jeune chanteur breton, Émile le Scannff dit Glenmor fait son apparition sur la scène de la Maison de la Bretagne le 17 octobre 1959, en compagnie de la harpiste Denise Mégevand¹²¹. Il se présente alors comme barde et selon le journaliste présent, « a encore beaucoup à apprendre ».¹²² Si Glenmor eut par la suite un succès national, son répertoire d’auteur-compositeur le place dans la lignée de la chanson française d’un Jacques Brel ou d’un Léo Ferré qu’il fréquentait, et son chant porte souvent la voix du militantisme nationaliste.

¹¹⁹ Alan Cochevelou, *Telenn Geltiek - Harpe Celtique*, Mouez Breiz, n°3344, 1965.

¹²⁰ Yan Le Gat et Olivier Polard, *Brest en chantant, d’Henry Ansquer à Christophe Miossec*, Brest : Éditions Dialogues, 2015, p. 60-61.

¹²¹ André-Georges Hamon, *op. cit.*, p. 249.

¹²² P. Pondaven, « Le récital du barde Glenmor », *La Bretagne à Paris*, 23 octobre 1959, p. 2.

Les premiers musiciens à faire entrer réellement la guitare dans le répertoire populaire breton, comme nous le verrons dans les chapitres suivants, seront le trio An Tri Bintig, Pierre-Yves Moign dans sa nouvelle formation Dunvel Ar Benn et les Kabalérien, puis les Namnediz. Et c'est au cours des années 1960 que certains guitaristes choisiront de se produire en solo avec un répertoire traditionnel ou s'inspirant de la Bretagne, instrumental ou chanté : la « guitare celtique » va naître en 1961 avec Guy Tudy, qui fonde à Rennes le cercle des amis « Guitare et Musique », et qui sort son premier 45 tours en 1965¹²³. Un autre chanteur guitariste, Jef Philippe, publie trois ans plus tard un album de musique bretonne chez Mouez Breiz¹²⁴. C'est donc véritablement au cours des années 1960 que la guitare acoustique prend ses marques dans la musique traditionnelle en Bretagne. D'autres instruments – violon, alto, flûte traversière et flûte à bec, banjo et contrebasse – feront leur apparition au cours des mêmes années dans les ensembles de musique bretonne dont nous allons traiter dans les chapitres suivants.

Nous voyons que le mouvement de création dont nous allons à présent dessiner les contours ne naît pas *ex-nihilo*, mais qu'il se développe dans un creuset culturel déjà très vivant dans les années 1950. Il naît après plus d'un siècle de diffusion d'une musique populaire monodique ou arrangée sur papier – feuilles volantes, recueils et partitions – et il est fort de presque cinquante ans d'enregistrements commerciaux. Il est surtout porté par des personnalités, organisateurs et promoteurs infatigables dont les plus importantes sont Polig Monjarret pour le bagad et l'interceltisme, Bernard de Parades pour les cercles celtiques et les fêtes de Cornouaille, Pierre-Jakez Hélias pour la communication avec le public et Loeiz Ropars pour le *kan ha diskan* et le *fest-noz*. Il bénéficie de lieux de répétitions, les locaux des cercles celtiques et des *bagadoù*, les conservatoires ou les espaces privés ; de lieux de diffusion, fêtes et festivals, *hot-clubs* et salles des fêtes, mais aussi radios locales ; enfin des réseaux de production discographiques régionaux et nationaux qui participent grandement à mettre en valeur ce patrimoine. C'est donc dans une époque foisonnant d'initiatives que vont naître ce

¹²³ André-Georges Hamon, *op. cit.*, p. 492-495.

¹²⁴ *Jeff Philippe et sa guitare*, Mouez Breiz, n°3352, 1968.

que l'on appellerait aujourd'hui les premiers groupes de musique bretonne, même si ce terme n'était pas encore en usage en 1955 quand Jean L'Helgouach et Pierre-Yves Moign allaient inventer l'ensemble de musique bretonne et l'orchestre celtique.

Deuxième partie

Un nouvel orchestre pour la danse bretonne

Parmi ceux qui participèrent à l'essor des nombreux *bagadoù*, se trouvait une jeune génération de musiciens en recherche de nouvelles propositions musicales, tout en allant puiser aux sources de la culture populaire de Bretagne. Ils rêvaient d'une musique « sans biniou ni bombardes »,¹²⁵ capable de pénétrer dans les foyers, les salles de bals, les cafés-concerts et les cinémas, ce que la formule *bagad* ne pouvait évidemment pas faire pour une question de volume sonore autant que d'esthétique. Pour eux, il n'était plus question de retourner au chant accompagné de leurs aînés, qui connaissait pourtant encore un grand succès populaire. Ils voulaient faire danser sur le modèle des *ceillidh bands*¹²⁶ d'Ecosse et d'Irlande, avec une musique plus urbaine, plus moderne aussi. D'autant que le fest-noz nouveau, organisé dans les salles de bal des campagnes, venait de naître à Poullaouen en décembre 1954 sous la houlette d'un infatigable chanteur et organisateur, Loeiz Roparz. L'année suivante, deux initiatives originales – influencées par cet élan du renouveau du *kan ha diskan* dans le centre Bretagne et par le *ceillidh band* – allaient naître, l'une à Rennes et l'autre à Brest. Il s'agit de l'ensemble Evit Koroll de la Kevrenn* de Rennes, et de l'orchestre Son ha Koroll, chacun menés par de jeunes musiciens, Jean L'Helgouach (1933-2000) pour le premier et Pierre-Yves Moign (1927-2013) pour le second.

En effet l'Irlande, et plus encore l'Ecosse, attiraient les jeunes musiciens qui fréquentaient les *bagadoù* parce que le *pipe-band* était leur modèle d'excellence, tant sur le plan de la technique instrumentale que de l'exigence musicale. Jean-Jacques Le Bourhis, qui participa à l'aventure Evit Koroll nous a raconté¹²⁷ comment en 1953, il avait effectué un voyage en Ecosse et un autre en Irlande avec une délégation de musiciens bretons menée par leur aîné, le fondateur de la B.A.S. Polig Monjarret (1920-2003). Ils avaient été reçus par le célèbre accordéoniste Jimmy Shand à Tobermory. Dès 1933 à l'âge de quinze ans, Jimmy Shand avait enregistré des 78 tours de musique écossaise à danser, époque où le gramophone était encore un produit de luxe. Vingt ans plus tard, Shand était devenu une référence en Ecosse. Pierre-Yves

¹²⁵ Jean Tanguy, « Formation jeune et pleine d'ambition, l'orchestre celtique "Son ha Koroll" veut, sans biniou ni bombarde, faire entrer le folklore breton dans la vie de tous les jours », *Le Télégramme*, 30/10/1956, p. 5.

¹²⁶ Nous avons opté pour l'orthographe écossaise *ceillidh* au singulier sans accent, forme la plus usitée dans les années 1950-1960 en Bretagne. La graphie officielle actuelle est *cèilidh*, pl. *cèilidhean*, et en Irlande *céilí*, pl. *céilithe*.

¹²⁷ Notes d'après un entretien avec Jean-Jacques le Bourhis, 16/01/2016.

Moign, qui y fit un voyage à l'été 1952¹²⁸, revint lui aussi avec des disques du maître écossais, ce qui lui donna comme à Jean L'Helgouach l'idée de monter un orchestre. Comme nous le verrons, la critique a été parfois dure envers ces deux orchestres, mais on peut noter que certains des acteurs majeurs de la musique bretonne ne s'y sont pas trompés en y voyant presque une révolution dans la musique bretonne. René Abjean (1937-), compositeur et chef de chœur finistérien raconte :

« Et puis nous avons soudain découvert des groupes de musiciens faisant de la musique bretonne traditionnelle avec des instruments classiques : c'était donc possible. Il y avait Evit Koroll avec Jean L'Helgouach et puis Son ha Koroll avec Pierre Yves Moign. La découverte de cette musique bretonne actualisée a été pour nous un éblouissement : oui, on pouvait faire de la vraie musique bretonne avec d'autres instruments que le biniou¹²⁹ ! »

Chapitre 3 : Evit Koroll, les pionniers rennais

3.1 Histoire de la formation (1955-1958).

- **Jean L'Helgouach (1933-2000), un puriste fait évoluer les pratiques musicales**

C'est en 1955 au sein de la Kevrenn de Rennes qu'un jeune homme de 22 ans, Jean L'Helgouach, fut l'initiateur du premier ensemble de musique bretonne. Dans un entretien qu'il accorde à Armel Morgant et Jean-Luc Le Moign pour la revue *Ar Soner* en 1995, il raconte : « J'ai découvert la musique bretonne par mon père qui était très impliqué dans les milieux bretons, et au Cercle Celtique de Rennes. J'y ai découvert plus particulièrement la bombarde, un instrument qui m'a intéressé immédiatement ». ¹³⁰ Membre du cercle celtique, le jeune homme suit des cours de violon et d'alto au Conservatoire de Rennes, où il recevra un prix d'alto. Devenu étudiant à la faculté de sciences naturelles, il tente d'appliquer à la bombarde la rigueur musicale qu'il a acquise par sa formation classique en concevant la première méthode de bombarde, qui était une commande de la commission technique de la B.A.S.. Dans cet article, il indique sa démarche :

¹²⁸ S.n., « Pierre-Yves Moign, de la composition au Centre Breton d'Art Populaire », *Musiques et Danses en Finistère*, n°10, novembre 2000.

¹²⁹ René Abjean, « Au souvenir de Pierre-Yves Moign », *Blog de René Abjean*. Disponible à l'adresse : <http://rene-abjean.over-blog.com>, mise à jour : 17/12/2015, [consulté le 12/06/2017].

¹³⁰ Armel Morgant et Jean-Luc Le Moign, « Entretien avec Jean L'Helgouach (1^{re} partie) », *Ar Soner*, n° 333, avril-mai 1995, p. 16-18.

« J'avais été amené à remarquer que les gens ayant abordé la bombarde de façon "naturelle", "instinctive", avaient tendance à développer des styles - ce avec quoi je n'étais pas d'accord, on aurait voulu développer le style avant la technique¹³¹ ! »

C'est ainsi qu'à la suite d'Émile Alain qui publia en 1955 son *Traité élémentaire destiné aux sonneurs de biniou*, Jean L'Helgouach fait paraître une méthode de bombarde destinée aux débutants¹³², dans laquelle il adapte à la bombarde les techniques de l'étude d'un instrument classique. Le jeune homme a déjà les idées bien arrêtées et un caractère assez fort. En terme de modèles, il reconnaît toutefois dans un entretien avec Armel Morgant l'influence des orchestres d'outre-Manche : « L'influence des Ceili Bands y a-t-elle été pour beaucoup ? Ce n'est pas impossible. J'avais aussi la référence du David Curry's Irish Band (Orchestre léger de la BBC de Belfast) ». ¹³³ Ce n'est donc pas parce qu'il refuse l'influence écossaise – dans le répertoire, la manière d'écrire des airs nouveaux, le style ou le type d'ornementation – qu'il est insensible au modèle orchestral du *ceilidh band*. S'il se réclame de la tradition sur le plan des modes musicaux employés et du respect de la danse, il fait néanmoins partie des personnalités qui vont faire évoluer les pratiques musicales en Bretagne, autant sur le plan technique que sur les ensembles musicaux inédits qu'il va créer.

- **Un ensemble recruté à la Kevrenn et au conservatoire de Rennes**

« L'histoire est simple et courte : ce fut, d'abord et avant tout, en divertissement. Nous étions quelques-un, au sein de la Kevrenn de Rennes, à vouloir jouer des airs bretons autrement qu'en *bagad* », ¹³⁴ se souvient Jean L'Helgouach quarante ans plus tard. La Kevrenn de Rennes est alors un tout jeune bagad fondé en 1953, année de création du Festival des Cornemuses de Brest. Il suffit de lire les compte-rendus des concours de sonneurs dans la presse locale des années 1950 pour se rendre compte que la Kevrenn est alors considérée comme l'un des meilleurs bagadoù ¹³⁵. Championne de Bretagne en 1955 et 1956, la Kevrenn rivalisait alors pour la première place dans les

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Jean L'Helgouach, *École de bombarde*, Rennes : B.A.S., 1956.

¹³³ Armel Morgant et Jean-Luc Le Moign, « Entretien avec Jean L'Helgouach (2^e partie) », *Ar Soner*, n° 334, juin-août 1995, p. 4.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Nous nous basons sur la lecture de l'hebdomadaire *La Bretagne à Paris*.

concours avec les deux ensembles brestois, Brest Saint-Marc et Brest Ar Flamm.¹³⁶ C'est donc dans cette atmosphère mêlant exigence musicale et sens de la fête que va naître l'ensemble Evit Koroll, créée par Jean avec des amis de la toute jeune Kevrenn de Rennes et du Conservatoire. « Bref, nous avons réuni quelques amis, et l'enregistrement a été réalisé dans la foulée. Et ce fut tout ! Une belle initiative, qui a plu parce qu'elle était vivante, spontanée... et inédite en Bretagne ».¹³⁷ L'Helgouach laisse ici à penser que tout se serait fait très vite et presque sans répétitions mais, aux dires de Jean-Jacques le Bourhis, il semble qu'une partie du groupe ait tout de même régulièrement travaillé pour préparer l'enregistrement¹³⁸.

Ainsi, le groupe se forme dans les locaux du Conservatoire de Rennes où il arrivait à la Kevrenn de répéter : les jeunes musiciens désireux de se reposer les oreilles des très sonores binious et bombardes changent d'instruments pour la contrebasse, l'alto et le piano. Les noms des musiciens n'étant pas précisés sur la pochette, il nous a fallu mener l'enquête pour les retrouver. Jean L'Helgouach tenait le pupitre d'alto et assurait la direction de l'ensemble ainsi que l'écriture des partitions pour les musiciens classiques. Il recruta des jeunes amis du Conservatoire, dont Georges Chesnay à la flûte traversière, qui jouait depuis quelques années dans l'ensemble musical de la musicienne et collectrice Simone Morand¹³⁹. Jean-Yves Brand, que le groupe surnommait « p'tit Brand » et qui deviendra le professeur de basson du Conservatoire de Rennes, y tenait la partie de basson. À tout juste 17 ans, il n'avait pas quinze jours de pratique de son instrument quand eût lieu l'enregistrement¹⁴⁰. Le violoniste était Jean-Pierre Montier, également issu du Conservatoire de Rennes et qui y deviendra lui aussi professeur. S'y joignirent des sonneurs de la Kevrenn passés à un autre instrument pour l'occasion : Christian « Titi » Hudin à la contrebasse, Jean-Jacques le Bourhis, dit J. J. Bourhis au piano, ces deux derniers participant occasionnellement au *hot-club* de Rennes. Pour compléter l'ensemble, Robert Crozon de la Kevrenn y tenait la batterie¹⁴¹, et un

¹³⁶ Voir par exemple les compte-rendus du festival international des cornemuses à Brest dans l'hebdomadaire *La Bretagne à Paris*, 9/08/1957, 16/08/1957.

¹³⁷ Armel Morgant et Jean-Luc Le Moign, *op. cit.*

¹³⁸ Entretien avec Jean-Jacques le Bourhis, 16/01/2016.

¹³⁹ Pour l'histoire de cet ensemble, et malgré des erreurs relevées par Georges Chesnay, on pourra se référer à Christian Martin, *Simone Morand, la culture bretonne en héritage*, Spezet : Coop Breizh, 2012.

¹⁴⁰ Correspondance avec son épouse Mme Pascale Brand, 25/01/2017.

¹⁴¹ Entretien avec Georges Chesnay, 27/01/2017. Ce dernier avait noté les noms des musiciens présents sur son exemplaire du 33 tours.

banjoïste dont nous n'avons que le surnom, « puceau », qui était contrebassiste à l'origine¹⁴².

Jean-Jacques Le Bourhis se souvient qu'il y avait alors une *jam session* le vendredi soir à la Maison des Étudiants, rue Saint Yves à Rennes, et que le *hot-club* jouait régulièrement « au bal pince-fesse, chez Gaze ». C'est là qu'il avait appris à jouer la « pompe » au piano. Le populaire Hôtel Restaurant Gaze, un restaurant au 17 quai Lammenais, était connu pour ses « grands salons pour noces, banquets, bals » qui étaient situés au numéro 13 rue Poullain-Duparc et où se pressait alors le monde rennais¹⁴³. C'est donc au début de l'année 1955 que cet ensemble interne à la Kevrenn de Rennes voit le jour. D'après M. Le Bourhis, les musiciens issus de la Kevrenn répétaient régulièrement, jouant et travaillant d'oreille, sans partitions, et la section rythmique notait les grilles d'accords dans des blocs harmoniques¹⁴⁴. Les musiciens issus du conservatoire n'avaient en revanche pas dû répéter plus de deux fois avant l'enregistrement et jouaient sur les partitions que Jean L'Helgouach avait écrites et qu'il apportait et distribuait pour la séance et les quelques concerts¹⁴⁵.

Les musiciens d'Evit Koroll, tous jeunes étudiants rennais, venaient donc de deux milieux distincts : les uns du conservatoire, avec une technique classique propre mais aucune connaissance préalable de la musique bretonne, et les autres, bons connaisseurs de la musique traditionnelle mais sans culture classique, et dont les arrangements étaient parfois en opposition avec ceux des instrumentistes classiques. Ces indications donnent une clé pour l'écoute d'Evit Koroll, qui n'est pas le groupe le plus abouti de cette période mais qui fut tout de même un essai novateur dans le paysage musical de l'époque. Si la Kevrenn de Rennes était très appréciée et se produisait régulièrement, l'ensemble Evit Koroll n'a en revanche pas joué souvent et ne s'est pas toujours fait bien accueillir. Jean-Jacques le Bourhis se souvient que l'ensemble avait été hué lors d'un passage aux Fêtes de Cornouaille, ce que nous a également confirmé Georges Chesnay. L'accueil fut toutefois beaucoup plus chaleureux au Festival des Cornemuses de Brest. Il était encore parfois mal venu de proposer quelque chose de

¹⁴² Non crédité sur les notes de M. Chesnay.

¹⁴³ Cf. publicité, annexe 2, p. 29.

¹⁴⁴ Le « Bloc harmonique » était un petit cahier vierge publié par les éditions parisiennes Léon Agel en 1952, au format 18x12cm, contenant des grilles vierges destinées aux musiciens d'accompagnement pour noter leurs accords. Cf. Bloc harmonique d'Henri Landreau, annexe 4, p. 110.

¹⁴⁵ Entretien avec Georges Chesnay, *ibid.*

nouveau dans le monde de la musique traditionnelle, mais il se pourrait aussi que le tout nouvel ensemble n'ait pas été suffisamment rôdé pour jouer en public.

- **Ariane Ségal et l'enregistrement chez Ducretet-Thomson**

L'enregistrement du disque eut lieu le 1er mai 1955 au Grand Théâtre de Rennes¹⁴⁶. La directrice artistique de Ducretet-Thomson, Ariane Ségal, y était venue avec un camion et un preneur de son pour enregistrer l'ensemble. Amie de Jean L'Helgouach, elle produira les disques de la Kevrenn de Rennes chez Ducretet-Thomson et deviendra directrice artistique chez Ricordi puis fondatrice de la maison Arion, qui fera connaître le chanteur Yann-Fañch Kemener dans les années 1970. Il est probable qu'elle ait connu Jean L'Helgouach via le Laboratoire d'Anthropologie de l'Université de Rennes où il travaillait avec Jacques Briard et Pierre-Roland Giot. Il y était en effet question d'y créer un département de musique avec la collectrice Claudine Mazéas, amie de la famille Ségal.

C'était alors le tout début des disques 33 et 45 tours en France et la firme Ducretet-Thomson avait publié ses premiers disques dans ce format en 1954. La prise de son fut effectuée par Claude Morel, le technicien de Ducretet-Thomson qui était équipé de bons micros. Selon M. Le Bourhis, il avait enregistré la séance sur disque souple avec un graveur 78 tours, mais nous n'avons pas pu corroborer ses dires. Lors de l'enregistrement, l'ensemble comprenait donc violon, alto, flûte traversière, basson, banjo, piano, contrebasse et percussions. S'y ajoutait une bombarde, jouée par Jean Bouget, mais pour des raisons de niveau et d'équilibre sonore, la productrice demanda qu'il n'enregistrât pas. Malgré la qualité de la prise de son pour l'époque, l'enregistrement souffre du décalage entre les mélodistes et la section rythmique, ce qui est probablement dû à la distance de certains instruments avec les micros. Les percussions semblent notamment jouer en retard, ce qui donne un effet de mauvaise mise en place un peu désagréable. Les prises seront gravées sur un 33 tours 25 centimètres, *Danses sur l'aire neuve*, dont la pochette était dessinée par M. le Bourhis, disque sur lequel on trouve également quelques titres enregistrés en couple biniou-bombarde et par le bagad¹⁴⁷. Là encore, les musiciens ne sont pas crédités et simplement

¹⁴⁶ Aujourd'hui l'Opéra de Rennes.

¹⁴⁷ Bagad et ensemble Evit Koroll de la Kevrenn de Rennes, *Danses sur l'aire neuve*, 33 tours, 25cm, 260V059, Ducretet-Thomson, 1956. Cf. annexe 1, p. 6.

présentés au verso de la pochette comme des solistes de la Kevrenn de Rennes. Deux 45 tours, sur lesquels ne figure que l'ensemble Evit Koroll, sortiront au même moment¹⁴⁸.

À sa sortie, le 33 tours sera chroniqué par quelques journaux, entre autres dans la revue *Ar Soner* de novembre 1956 où Polig Monjarret en fait un compte rendu enthousiaste :

« Voilà un disque qui marquera dans les annales de la musique populaire. Nous n'avons rien à envier maintenant aux Irlandais et Écossais ; ce disque, qui n'est, nous voulons l'espérer, que le premier d'une série, est du meilleur style populaire "Ceilidh". Félicitons nos amis Hudin et L'Helgouach de cette réussite. Ils n'ont pas voulu s'inspirer des jazz populaires de nos campagnes et ont traité nos airs traditionnels avec humour, et c'est sans doute là leur plus grand mérite ; ainsi les salons les plus fermés jusqu'à ce jour à notre folklore musical sauront lui ouvrir bien grandes leurs portes¹⁴⁹. »

Notons que le critique, qui avait fait le voyage en Écosse avec les jeunes gens quelques années auparavant, avait certainement participé à la réflexion sur la nécessité de créer de tels orchestres en Bretagne. À l'évidence en tout cas, l'auteur de l'article a bien compris les choix esthétiques de Jean L'Helgouach et de Christian Hudin, qui souhaitaient s'écarter du style des orchestres de danse dits « jazz-bands » à la mode pour se tourner vers l'arrangement de type *ceilidh band*. L'auteur relève également le sens de l'humour de l'ensemble, que l'on peut entendre dans les petites interventions décalées du piano, de la batterie ou du basson. Polig Monjarret montre bien que le milieu musical breton souhaitait gagner la reconnaissance des « salons les plus fermés » de la bourgeoisie urbaine peu sensible à l'expression populaire des campagnes. En revanche, Jacqueline Gudin, chroniqueuse musicale de *La Bretagne à Paris* ne partage pas le même enthousiasme. Elle signe en effet quelques mois plus tard une critique assassine :

« Au premier fragment de "sur l'aire neuve", je demeurai sans voix, entendant un passodoble avec castagnettes et mauvais violons [...] Je pense que la facilité de transport aidant, le galoubet pourrait remplacer la bombarde, sans oublier pour les percussions la variété des instruments africains[...] le résultat présentement enregistré m'a semblé d'une vulgarité à faire fuir¹⁵⁰. »

¹⁴⁸ Ensemble Evit Koroll de la Kevrenn de Rennes, *Danses Populaires Bretonnes, Vol.1 - 2*, 45 tours, Ducretet-Thomson, 450V032 - 450V033, 1956. Cf. annexe 1, p. 4-5.

¹⁴⁹ Polig Monjarret, « Ar Pladennou - Les disques », *Ar Soner*, n°97, 1/11/1956. Cf. annexe 2, p. 29.

¹⁵⁰ Jacqueline Gudin, « Les disques - l'énigme des pochettes », *La Bretagne à Paris*, 22/03/1957, p. 2. Cf. annexe 2, p. 29.

Elle semblera presque s'excuser de cette critique acerbe dans celle, non moins dure, qu'elle fera de *Son ha Koroll* six mois plus tard¹⁵¹. Néanmoins, le disque aura quelques retombées médiatiques et selon M. Le Bourhis¹⁵², un titre – *La Gigouillette* – servit de générique à une émission d'Europe 1 de Bernard Hubrenne pendant quelques années¹⁵³. Ce disque ne sera pas oublié car douze ans plus tard, l'*An Dro** du quatuor classique d'Evit Koroll servira de générique pour l'émission de télévision *Ce soir en Bretagne*¹⁵⁴.

- **Une formation éphémère**

C'est probablement le départ de Jean L'Helgouach pour Nantes qui mit un terme à l'expérience. Nommé à un poste universitaire, il se maria et se consacra pleinement à une thèse de doctorat en archéologie. Par la suite, il continuera la musique en trio de bombardes et basson avec Yannick Oulc'hen et Bernard Pichard. En 1958, plusieurs des musiciens furent appelés pour le service militaire, qui durait trente mois à l'époque des « événements d'Algérie ». Jean-Jacques Le Bourhis fera son service au bagad de Lann-Bihoué où il deviendra *penn-soner*. L'ensemble Evit Koroll aura finalement été éphémère et, comme conclut Jean L'Helgouach non sans une pointe de regret, le groupe « n'aurait pu continuer que sous une forme professionnelle, en ayant le temps de parfaire les arrangements et en assurant de nombreuses mises au point... ».¹⁵⁵ Si le groupe avait assez peu joué en public, il était un véritable précurseur et, à ce titre, marqua les esprits de ses cadets, le label parisien Ducretet-Thomson lui ayant donné une certaine visibilité et légitimité.

3.2 Un répertoire de danses de Haute et de Basse-Bretagne

Le répertoire gravé par l'ensemble musical se compose presque exclusivement de pièces instrumentales qui sont toutes des danses de Basse et de Haute-Bretagne. Seule exception, la chanson traditionnelle *A Pondi*, jouée et chantée par Evit Koroll, est

¹⁵¹ Jacqueline Gudin, « Les disques - Son ha Koroll », *La Bretagne à Paris*, 25/10/1957, p. 2. Cf. annexe 2, p. 32.

¹⁵² Entretien du 16/01/2016.

¹⁵³ Eventuellement *Banco !*, émission de la saison 1957-1958, ou *Bébés n°1*, saison 1959-1960.

¹⁵⁴ Jean Manceau, *Ce soir en Bretagne*, 17/08/1968, [consulté le 7/06/2017]. Disponible à l'adresse : www.inamediapro.com/notice/CPF86648282.

¹⁵⁵ Armel Morgant, Jean-Luc Le Moign, « Entretien avec Jean L'Helgouach (2^e partie) » *op. cit.*, p. 4.

présentée au dos de la pochette comme l'indicatif de l'ensemble. Ouvrant le 33 tours, cette chanson fantaisiste de la région de Pontivy avait été arrangée quelques années auparavant par le compositeur Jef le Penven pour être chantée à trois voix¹⁵⁶. Ce 33 tours fait également la place à quelques pièces jouées par des sonneurs de la Kevrenn de Rennes : un *Kas-a-barh** est exécuté par le bagad, une *Dans-a-dal* est jouée par un couple bombarde-biniou bras et une suite de *Gavotte et Tamm-kreiz de Scrignac* par un couple bombarde-biniou koz. La suite de danses gavotte, emblématique de la Bretagne occidentale, occupe une large part dans ce disque. On y trouve en effet deux suites présentes sur le deuxième 45 tours, une suite de danses de Basse-Cornouaille (*Gavotte et Jabadao de Fouesnant*) dont les thèmes étaient alors très souvent joués par les sonneurs de la région et une suite de Haute-Cornouaille (*Gavotte de Huelgoat, Tamm-Kreiz, Gavotte ar Podou-Fer et Jibidi*) tirée du répertoire chanté du Centre Bretagne tel qu'on pouvait l'entendre dans les premiers *fest-noz*.

Le premier 45 tours, consacré à la Haute-Bretagne, présente quant à lui un choix de danses de terroirs plus variés. *La Violette et la secouette* sont deux danses originaires de la région de Saint-Brieuc ; *La Guibra* – de la famille des *aéroplanes* – et *la querelle des garçons et des filles* viennent du pays de Rennes. *L'An Dro* – qui est en réalité un *hanter-dro** – est issu du répertoire vannetais ; la version de *La Dérobée* que joue Evit Koroll est celle qui est traditionnellement jouée à Guingamp pour le festival de la Saint-Loup, telle que l'a notée Polig Monjarret dans *Toniou Breizh-Izel*¹⁵⁷. Le 33 tours présentait en outre un autre court morceau de Haute-Bretagne, *La Réchauffée*, issue de la région entre Rennes et Vitré, qui n'a probablement pas été gravée sur 45 tours, faute de place.

C'est la singularité d'Evit Koroll que d'assumer le mélange des danses de Haute et de Basse-Bretagne, c'est-à-dire de danses de l'aire culturelle francophone au parler gallo et de l'aire culturelle brittophone, les réunissant dans une esthétique commune, alors que Son ha Koroll, comme nous le verrons, ne sélectionnera que du répertoire de Basse-Bretagne. C'est bien sûr pour l'ensemble rennais l'occasion d'affirmer une continuité musicale sur la région et, contrairement à l'orchestre brestois qui fera le choix de l'interceltisme, Evit Koroll exclut totalement l'apport de répertoire exogène.

¹⁵⁶ Jef Le Penven, *Kanaouennou, 12 chansons bretonnes harmonisées à 4 voix mixtes*, B.A.S., 3^e édition, 1949.

¹⁵⁷ *Op. cit.*, n°2295, p. 604-606. Cette version très complète comporte 30 phrases.

3.3 Structure musicale et arrangements

- **L'orchestration**

L'écoute des enregistrements d'Evit Koroll révèle une force contradictoire qui semble les empêcher d'arriver à leur fin. Il y a en effet dans cet orchestre deux groupes de musiciens aux esthétiques différentes. Les mélodistes, flûte, alto et violon, jouent des parties écrites et s'échangent souvent le rôle de meneur de la mélodie, se laissant la parole pour une phrase ou un tour de thème. Le violoniste et le flûtiste jouent exclusivement les thèmes à l'exception de rares passages contrapuntiques – comme c'est le cas dans *An Dro* – alors que l'alto prend plus souvent le rôle classique de voix intermédiaire entre la mélodie et le basson. Quant à ce dernier, il joue entre contrepoint et renfort harmonique de la section rythmique et ne joue le thème que dans *La Guibra*. Comme nous allons le voir, son rôle harmonique est plus maîtrisé et écrit, contrairement à celui de la contrebasse, et les deux instruments se retrouvent souvent en concurrence. L'ensemble mélodique semble plus travaillé que l'accompagnement, les contrastes – par exemple quand les vents s'arrêtent pour laisser la place aux cordes – apportant une fraîcheur qui manquera à l'orchestre brestois Son ha Koroll.

Le deuxième groupe de musiciens assume quant à lui clairement le rôle d'accompagnement. Le piano, suivant globalement les cadences de la mélodie, joue simplement la pompe et se contente presque tout le temps des accords de tonique et de dominante, alternant ainsi demi-cadences et cadences parfaites. Il est soutenu par le banjo qui suit la même grille harmonique mais y est moins attentif. La contrebasse, manquant visiblement de culture harmonique, suit le piano dans une ligne de basse approximative basée sur les accords du piano, mais s'en éloigne régulièrement. Enfin, la batterie semble suivre le mouvement plutôt que de le mener. Le tout donne un aspect jovial – usant de petits clins d'œil humoristiques – mais assez approximatif. Bien qu'on l'entende souvent mal sur ces enregistrements, c'est le piano qui donne sa cohésion à l'accompagnement. Il maîtrise ses grilles d'accords et se trompe rarement dans le tempo ni dans l'intention de jeu.

- **Structures**¹⁵⁸

Le répertoire choisi ayant pour but de faire danser, la structure générale des morceaux est construite sur celle des danses correspondantes. Si la plupart des pièces commencent directement sur l'exposition du premier thème, une partie d'entre eux débute par un accord introductif majeur que Son ha Koroll utilisera également en imitation des orchestres irlandais et écossais des années 1940. *La Violette* commence ainsi par un accord de *sol* majeur sur une ronde suivi d'un silence ; la *Gavotte du Huelgoat* commence par un accord de *mi bémol* majeur sur une mesure ; enfin *La Dérobée* débute par une cadence de trois accords en *do* majeur, tonique-dominante-tonique, avant d'enchaîner sur le thème joué à la relative, en *la* mineur. *La Réchauffée*, air uniquement présent sur le 33 tours, commence par la phrase B au basson seul. Les transitions, peu usitées dans le répertoire de danse du fait de la rupture qu'elles induiraient dans les pas de danse, ne sont pas courantes dans le répertoire d'Évit Koroll. Néanmoins, on trouve entre *La Guibra* et *La Querelle des garçons et des filles* une petite transition entamée par le piano et suivi par le banjo et la contrebasse pour créer une articulation entre deux danses aux *tempi* différents.

- **Thèmes et tonalités**

La plupart des thèmes interprétés par l'ensemble comportent deux phrases jouées sous la forme simple AB (*Gavotte du Huelgoat*, *Tamm-kreiz*, *Gavotte ar Podoufer*, *Jibidi*, *La Secouette*, *La Guibra* et *La Réchauffée*). *La Violette*, danse habituellement sur une forme AB est ici construite avec une variante ABCD, les deux thèmes joués en alternance donnant l'impression d'une mélodie à quatre phrases. Dans ce répertoire sont aussi jouées trois danses à phrases multiples : le *Jabadao* comporte six phrases, chaque phrase paire étant deux fois plus longue, comme dans la forme gavotte. Les phrases ABCD sont jouées en *sol* puis transposées en *si bémol*, puis les phrases CD'EF sont exposées deux fois, D' étant une légère variante de la phrase D¹⁵⁹. *La Dérobée* est une danse à phrases multiples, parfois répétées comme une succession de thèmes à deux phrases, mais jouées ici presque toutes d'affilée¹⁶⁰, elle comporte ici treize phrases enchaînées. Les deux dernières phrases sont rejouées deux fois, l'avant-dernière étant

¹⁵⁸ Cf. annexe 4, p. 86-91.

¹⁵⁹ Cf. annexe 4, p. 89.

¹⁶⁰ Cf. annexe 4, p. 87.

d'abord exécutée au tempo de valse avant de reprendre le 6/8. Enfin, la *Gavotte de l'Aven*¹⁶¹, regroupant des phrases provenant de plusieurs airs, n'enchaîne pas moins de 14 phrases, s'amusant à répéter les phrases 7 et 8, ainsi que l'avant-dernière phrase pour conclure. C'est probablement ce morceau qui évoquait pour Jacqueline Gudin « un passodoble avec castagnettes et mauvais violons ».¹⁶²

À l'inverse du jeu modal des sonneurs et des musiques à bourdon, Evit Koroll fait souvent le choix de transposer régulièrement les thèmes dans un parti-pris tonal, autant pour surprendre l'auditeur que parce que le jeu des transpositions, impossible pour un couple de sonneurs, est aisément réalisable par un orchestre et lui permet de créer du relief. Ainsi, là où les sonneurs pourraient changer de thème tout en gardant la même tonique (le bourdon du biniou), l'orchestre fait souvent le choix inverse de jouer un seul air dans plusieurs tonalités, voire de jouer une variante mineure du thème. Par exemple, la *Gavotte du Huelgoat* alterne *mi bémol* et *si bémol* majeur ; *La Secouette* passe de *sol* majeur en *sol* mineur, avant d'alterner *si bémol* et *mi bémol* majeur. L'*An Dro*¹⁶³, que nous étudierons plus en détail, parce qu'il fait l'objet d'une écriture contrapuntique plus soignée, propose tour à tour un thème AB majeur et un deuxième thème AB mineur : commençant en *sol* majeur vers le *sol* mineur, ce deuxième thème est transposé en *do* mineur, puis l'ensemble revient au premier thème en *do* majeur avant de conclure sur un retour à la tonalité de *do* mineur.

La seule chanson du répertoire d'Evit Koroll, *A Pondi*, est une adaptation de l'arrangement publié par le compositeur Jef le Penven en 1952¹⁶⁴. Originellement en *fa* majeur, elle a été transposée en *do* par l'ensemble afin d'être plus simple à chanter pour des barytons amateurs. La partition originale a ici été adaptée en commençant par l'introduction de six mesures, trois tours instrumentaux, un seul tour de chant et un dernier tour instrumental. Le texte de la partition comprend neuf vers, mais seul le premier est ici chanté. Le morceau se conclut par une petite cadence cliché lancée par le basson, manière de montrer à l'auditeur que l'ensemble ne se prend pas trop au sérieux.

¹⁶¹ Cf. annexe 4, p. 88.

¹⁶² Jacqueline Gudin, « L'énigme des pochettes », *op. cit.*

¹⁶³ Cf. annexe 3, p. 50.

¹⁶⁴ Cf. annexe 3, p. 54.

Ce morceau sera par la suite repris par le groupe de chanson humoristique Les Pépères (1954-1990) dans lequel jouait Jean-Yves Brand¹⁶⁵.

- **Lignes de basse et harmonie**

Nous avons déjà eu l'occasion de dire que les lignes de basse n'étaient pas très convaincantes. En effet, la contrebasse semble plus attachée à suivre d'oreille la grille du piano tandis que le basson suit un contrepoint vertical sur une partition. Les huit premières mesures de *La Guibra*¹⁶⁶ en sont un bon exemple : le basson suit consciencieusement la ligne en contrepoint du thème alors que la contrebasse joue à la fois la cadence à l'envers (*Sol Ré Sol Ré* au lieu de *Sol Ré Ré Sol*) et sur les temps faibles. Dans la suite du morceau, il hésite entre temps et contre-temps, tente un *walking* sur deux mesures puis semble se raviser. Le basson doit s'en rendre compte car à la tentative suivante de jouer son contrepoint, il l'interrompt en chemin pour jouer les basses que la contrebasse aurait dû faire. L'arrangement de *La Violette*¹⁶⁷ est un autre exemple de la fragilité des lignes de basses. Jean L'Helgouach a ici écrit une partie de basson à laquelle l'exécutant reste fidèle, suivant les accords du piano et du banjo. La contrebasse, en *walking*, change sa ligne au deuxième tour mais ne joue pas très juste et suit moins bien la rythmique, la superposition des deux lignes gênant l'audition. Sur l'ensemble du répertoire, le jeune bassoniste semble toujours fidèle à ses partitions et, s'il lui arrive de se tromper, cela s'entend peu. Christian Hudin maîtrise moins la contrebasse, mais il faut rappeler que ce n'était pas son premier instrument et que sa connaissance du répertoire devait le guider.

- **Contre-mélodies et contrepoint**

Un premier exemple de contrepoint assez joliment écrit est joué dans la partie bal du quatrième et dernier tour du *Tamm-kreiz*, en trio de flûte, violon et alto :

¹⁶⁵ Edouard Benois, *Les Pépères*, [edouard.benois.pagesperso-orange.fr/peperes.htm], (consulté le 24/01/2017).

¹⁶⁶ Cf. annexe 3, p. 48.

¹⁶⁷ Cf. annexe 3, p. 49.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Violon (Violin), and Alto. The music is in 6/8 time and has a key signature of one flat (B-flat). The Flute part features a melodic line with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The Violon and Alto parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The score is divided into two systems by a double bar line.

Evit Koroll, *Tamm-kreiz*, dernière exposition.

L'alto commençant à la sixte mineure inférieure, l'intervalle suggère un renversement de *sol* mineur qui est confirmé par la voix de violon au deuxième temps, transformant dès le départ la mélodie de *si bémol* majeur en *sol* mineur. Le *si bémol* final étant joué à l'unisson, la résolution est légère avant que le groupe ne revienne en majeur.

Comme nous l'avons mentionné, c'est l'*An Dro*¹⁶⁸ qui a fait l'objet de l'écriture la plus soignée. C'est d'une part le seul morceau qui a été écrit uniquement pour le quatuor, mais c'est aussi le seul morceau dont l'écriture est entièrement contrapuntique. Bien que cette écriture ressemble plus à un exercice, Jean L'Helgouach fait ici preuve d'un véritable travail de précision. Le premier thème, en *sol* majeur (mesures 1 à 8) est joué à l'unisson par la flûte et le violon, tandis que l'alto et le basson exposent un contrepoint vertical. L'alto joue sur la phrase B une réponse rythmique au thème, tandis que les mélodistes nuancent leur jeu entre *forte* et *piano* pour souligner les questions et réponses du thème, effet inédit dans la musique bretonne à danser en 1955. Dans le deuxième thème, en *sol* mineur (mesures 13 à 24), le contrepoint est complet, la flûte seule jouant le thème et le violon rejoignant l'alto dans un jeu rythmique de réponse au thème. L'harmonisation des deux thèmes est ici respectée, et il faut souligner sa finesse dans le thème en *sol* mineur. À la mesure 4, une demi-cadence aurait sans doute été plus appropriée pour soutenir le thème que la cadence imparfaite : à la fin de la phrase A, le thème termine sur la quinte, un accord de *ré* majeur aurait été préférable à un premier renversement de *sol* majeur. De même, le choix - mesure 6 et 10 - de ne pas souligner la demi-cadence en fin de mesure en se contentant d'un simple intervalle de quarte rend l'écriture mélancolique.

¹⁶⁸ Cf. annexe 3, p. 50-53.

- **Interprétation et phrasé**

Dans le répertoire choisi par le jeune ensemble amateur, il n'y a pas d'erreur de tempo manifeste, le groupe ayant visiblement eu à cœur d'exécuter les danses à la bonne vitesse. Mais il n'en est pas de même en ce qui concerne le canon stylistique de toutes les danses, et la *Gavotte du Huelgoat* en est l'exemple le plus frappant à l'oreille. Elle est systématiquement accentuée par l'ensemble sur le dernier temps de la phrase, alors que c'est le seul temps de repos de la danse et qu'il doit être joué *piano*. On remarque également que *La Guibra* est interprétée d'une manière très pointée et raide par les mélodistes qui doivent probablement exécuter la partition telle que l'a écrite Jean L'Helgouach. Dans *La Violette*, les mélodistes jouent deux croches au premier temps de la mesure 1 et croche-pointée double-croche à la mesure 3. C'est indéniablement ce qu'a dû écrire le directeur de l'ensemble, et des sonneurs de tradition y auraient indéniablement mis plus de souplesse. Ce jeu un peu raide des mélodistes ne plaisait pas beaucoup à Jean-Jacques Le Bourhis qui trouvait que l'interprétation manquait de swing, mais on peut y voir deux causes. D'une part, cela correspond bien à la volonté que Jean L'Helgouach avait exprimée, qui était d'appliquer une rigueur classique à l'exécution musicale avant de s'intéresser au style. D'autre part, si les mélodistes ont tendance à jouer les thèmes tels qu'écrits sur les partitions, c'est qu'ils n'ont pas eu l'occasion d'apprendre les finesses de jeu de cette musique et qu'ils ont découvert les partitions quelques semaines avant l'enregistrement. Sans aucune connaissance préalable de ces danses traditionnelles, ils exécutent néanmoins très proprement leurs parties. Nous verrons que dans le groupe Son ha Koroll, qui s'est donné les moyens de répéter, le lien se fait mieux entre la rigueur et le style.

L'ensemble Evit Koroll, un « groupe en divertissement » n'était certes pas le nouvel orchestre breton de qualité professionnelle que les meneurs du mouvement culturel breton attendaient, et cela lui a été parfois durement reproché par le public comme par la critique. Mais il a su, avec humour et sans prétention, prendre le risque du croisement du style *hot-club* et de l'instrumentation classique pour porter un répertoire à la fois breton et gallo dans une esthétique qui était sans conteste alors inédite. Première formation instrumentale dédiée à la danse, ils étaient bel et bien les pionniers de la « nouvelle musique bretonne ».

Chapitre 4 : Son Ha Koroll, « orchestre celtique »

L'autre formation à se lancer dans une nouvelle esthétique musicale dédiée à la danse est l'orchestre Son ha Koroll, qui fut créé à l'initiative de Pierre-Yves Moign, un jeune musicien venu de Paris. Dans un article sur la vie du compositeur, Armel Morgant reprend les propos du fondateur de Son ha Koroll :

« Notre démarche n'était pas un enfermement sur soi, et encore moins un enfermement hexagonal, mais au contraire une ouverture sur le large, rompant avec ce que l'on pourrait appeler le provincialisme qui est de coller au plus près des idées convenues¹⁶⁹. »

4.1 Un « orchestre celtique » né à Brest (1955-1959)

- **Pierre-Yves Moign (1927-2013)**

S'il est un personnage central dans cette période d'innovation que représentent les années 1950 et 1960, ce pourrait bien être le compositeur Pierre-Yves Moign, fondateur du Centre Breton d'Art Populaire de Brest en 1977. Il fut non seulement l'un des rares musiciens de cette période à avoir choisi de devenir professionnel dans le domaine des musiques traditionnelles, mais il était autant passionné par les musiques populaires que par la musique savante et l'écriture musicale. Il a laissé, outre une discographie variée allant du trio biniou-bombarde-tambour à la symphonie pour orchestre, des écrits et des articles axés sur la recherche musicologique. Sa biographie nous est également l'une des plus accessibles car, en tant que personnage important du renouveau de la musique bretonne, il a souvent répondu à des entretiens et plusieurs articles et notices ont été rédigés sur son parcours¹⁷⁰.

Son milieu social aisé et cultivé – un père amiral et une mère pianiste amateur – lui permet de suivre des études de piano et d'harmonie et, bien qu'ayant commencé le piano à douze ans, il sortira du Conservatoire Supérieur de Musique de Paris avec un premier prix de contrepoint en 1952. Il fera la même année un voyage en Écosse au cours duquel il découvrira toute la richesse et la vitalité de sa musique traditionnelle, notamment l'accordéoniste Jimmy Shand et son orchestre que les fondateurs d'Évit

¹⁶⁹ Armel Morgant, « Pierre-Yves Moign, parcours d'un compositeur dans l'univers de la Bretagne », *Musique Bretonne*, n°185, juillet-août 2004, p.36-39.

¹⁷⁰ S.n., « Pierre-Yves Moign, de la composition au Centre Breton d'Art Populaire », *op. cit.*

Koroll rencontreront également en 1953. Contrairement à Evit Koroll, nous ne savons pas avec certitude dans quel contexte ce voyage a été effectué, mais il est très probable qu'il soit lui aussi parti avec une délégation menée par Polig Monjarret¹⁷¹. En ce début des années 1950, il accompagnait déjà régulièrement Zaïg Monjarret au piano, son mari Polig étant le véritable moteur de ces expéditions. De retour à Paris, il est présenté au chanteur et guitariste breton Glenmor. Tous deux décident alors de monter, avec les chanteurs Youenn Gwernig, sa femme Suzig et Eliane Pronost, la troupe de chanteurs Breiz a Gan, puis ils s'attèlent à la création d'un opéra sur Anne de Bretagne. Cette dernière tentative fut du propre aveu de Pierre-Yves Moign un fiasco mémorable¹⁷².

- **Une formation recrutée au conservatoire de Brest**

La création de Son ha Koroll à peine plus tardive que celle d'Evit Koroll et les disques de l'orchestre brestois paraîtront un an après celui de l'ensemble rennais. Si le parcours de Pierre-Yves Moign est bien connu, l'histoire de l'orchestre Son ha Koroll est en revanche aujourd'hui absente des ouvrages consacrés à la musique bretonne, hormis celui d'André-Georges Hamon qui le mentionne dans la notice qu'il a consacrée à Moign. Il y relate les propos du musicien quant à son intention : « Il ne s'agissait plus de mettre en épingle [*sic*] un langage exotique, de faire du séparatisme musical, mais d'ouvrir largement sur le monde sa tradition pour trouver de réels apparentements avec d'autres ». ¹⁷³

Heureusement, un grand article paru dans le *Télégramme* le 30 octobre 1956¹⁷⁴ nous apporte beaucoup d'éléments sur la création de cet orchestre. Ainsi, Son ha Koroll naquit – à la suite de cet épisode d'opéra avorté – de la rencontre à Paris entre Pierre-Yves Moign et le jeune cinéaste et contrebassiste Jean Fajolles. Originaire de Perros-Guirec, ce dernier venait de réaliser un court métrage dont la musique était signée par Paul le Flem¹⁷⁵. Le titre de l'article, tiré de l'entretien donné par Pierre-Yves Moign au *Télégramme*, rend assez fidèlement compte de la volonté des deux jeunes gens : « faire entrer le folklore breton dans la vie de tous les jours », sans binious ni bombardes, pour

¹⁷¹ Entretien avec Nolwenn Monjarret, 20/07/2017.

¹⁷² René Abjean, « Au souvenir de Pierre-Yves Moign », *loc. cit.*

¹⁷³ André-Georges Hamon, *op. cit.*, p. 367.

¹⁷⁴ Jean Tanguy, *op. cit.*

¹⁷⁵ Jean Fajolles, *Côte de granite rose*, documentaire, 12:40, 1955, conservé à la Cinémathèque de Bretagne, [notice 4888].

que cette musique fasse le tour du monde, à l'instar des « musiques inspirées des folklores sud-américains, balkaniques ou espagnols ». ¹⁷⁶ Le but est donc le même que celui de l'ensemble Evit Koroll : proposer une nouvelle musique traditionnelle, adaptée aux instruments « existant dans tous les orchestres du monde : violon, piano, accordéon, etc. ». ¹⁷⁷ Les deux jeunes gens partent donc à l'aventure en 1955 :

« Pendant des semaines et des mois nous avons sillonné les chemins de ferme, les petites routes tortueuses, fréquenté les pardons, les noces villageoises, interrogé les vieux du pays. Nos économies ont vite fondu dans cette prospection... Nous nous sommes nourris de sandwiches, afin de pouvoir acheter de l'essence pour notre moto... Mais nous avons finalement fait une assez belle moisson de rythmes et de chanson quasi-oubliées. C'est peut-être dans les Monts d'Arré [*sic*], dans cette partie sombre de la Bretagne la moins accessible aux influences extérieures, que notre récolte a été la plus belle ¹⁷⁸. »

Il s'agit bien pour ces deux jeunes gens d'une aventure en terre inconnue et, même s'ils se sont formés à la musique bretonne dans les cercles parisiens, ils n'ont à l'époque que peu de contacts avec le monde rural. Cette renaissance culturelle, née dans des milieux urbains en décalage avec le monde rural, est à la recherche d'une authenticité qu'ils pensent préservée dans un milieu dont ils vont devoir comprendre les codes et apprendre la langue. Ils portent, à la manière de l'anthropologue, un regard éloigné sur une société dont ils ne sont pas directement issus.

Revenant à Brest au mois de juin, les deux amis prennent une petite chambre et se mettent en recherche de bons musiciens pour constituer un orchestre. C'est M. Meyer, le directeur de l'École nationale de musique de Brest, qui leur propose des musiciens et Paul Capitaine, le luthier et délégué régional des Jeunesses Musicales de France qui va leur procurer des instruments et un auditorium pour les répétitions. La formation sera constituée – outre Pierre-Yves Moign au piano et Jean Fajolles à la contrebasse – de Paul Boucher, jeune accordéoniste de 24 ans, « un extraordinaire instrumentiste » ¹⁷⁹ selon Moign, Françoise Fleury au violon et Jean Jaouen à la batterie. Il y avait également une flûte piccolo dans Son ha Koroll, mais cet article n'en fait pas mention. Moign en parle dans l'entretien accordé à *Musiques et Danses en Finistère* ¹⁸⁰ sans citer de nom et, hormis pour Paul Boucher, nous ne disposons pas de renseignements sur les musiciens qu'il avait recrutés.

¹⁷⁶ Jean Tanguy, *op. cit.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Id.*

¹⁷⁹ Pierre-Yves Moign, « Seule la vérité est libératrice », *op. cit.*, p. 71-73.

¹⁸⁰ *op.cit.*

L'influence écossaise est déjà clairement assumée par Moign dans l'entretien qu'il accorde à Jean Tanguy : « Notre modèle est l'orchestre de Jimmy Shand. Suivant son exemple, nous nous efforçons de faire vivre l'expression musicale traditionnelle de la Bretagne par les moyens instrumentaux modernes ». ¹⁸¹ L'article nous renseigne sur les ambitions du jeune pianiste : « diffuser à travers toute la France, sous une forme accessible à tous, la musique de nos pères. [...] nous avons mis au point une formule de concert-conférence, inspirée par la formule J.M.F ». ¹⁸² Cet article foisonnant d'informations a été écrit à la suite de la première audition publique de l'orchestre qui eut lieu le 25 octobre 1956. L'hebdomadaire *La Bretagne à Paris* annonce le 19 octobre : « L'Orchestre Celtique de Bretagne "Son ha Koroll" donnera une première audition, le jeudi 18 octobre, à 21 h., à la galerie Audren, 9, avenue Clémenceau à Brest ». ¹⁸³ On peut supposer que le journal se sera trompé d'une semaine. Nous n'avons pas de trace de la fréquence à laquelle se produisait Son ha Koroll, mais Moign nous indique : « On faisait des bals. Des bals de noce en plein pays Léon ». ¹⁸⁴ Herri Leon, dans son article consacré à la sortie du disque rapporte que « Son ha Koroll, connu également sous le nom de Ray Lhami, est un excellent orchestre de danses "à la mode" (mambo, cha-cha-cha, tango, *hag all tout*) ». ¹⁸⁵

L'année suivante, en avril 1957, Son ha Koroll enregistre chez Barclay deux 33 tours 25cm et un 45 tours ¹⁸⁶, et passe dans la toute nouvelle émission Musicorama, spectacle musical présenté à l'Olympia et diffusé sur Europe 1. Nous ne savons pas comment Pierre-Yves Moign entra en contact avec la maison Barclay mais Ariane Ségal, qui travailla un temps pour Barclay, a pu faire le lien. La maison Barclay publiera également plusieurs enregistrements de la Kevrenn Brest ar Flamm dans laquelle le *Penn-Soner* ¹⁸⁷ était Herri Léon. Le texte de présentation au dos des pochettes est signé

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ S.n., *La Bretagne à Paris*, 19/10/1956, p. 2.

¹⁸⁴ S.n., « Pierre-Yves Moign, de la composition au Centre Breton d'Art Populaire », *op. cit.*, p. 2.

¹⁸⁵ Herri Leon, « La Bretagne possède désormais son orchestre de "ceilidh" », *Breiz* n°10, 15/10/1957, cité dans Donatien LAURENT (ed.), *Herri Leon et le Scolaich Beg an Treis*, *op. cit.*, p. 74-75.

¹⁸⁶ - Son Ha Koroll, *Orchestre Celtique de Bretagne, Vol.1 - Eire (Irlande), Scotland (Ecosse), Breiz (Bretagne)*, 33 tours, 25 cm, Barclay, n°86030, 1957 ; Son Ha Koroll, *Orchestre Celtique de Bretagne, Vol.2 - Eire (Irlande), Scotland (Ecosse), Breiz (Bretagne)*, 33 tours, 25 cm, Barclay n°86031, 1957 ; Son Ha Koroll, *Orchestre celtique de Bretagne - Eire, Scotland, Breiz*, 45 tours, Barclay n°76018. Cf. annexe 1, p. 7-9.

¹⁸⁷ *Chef de pupitre.*

par l'écrivain bretonnant Jarl Priel¹⁸⁸. Selon lui, « les deux soucis majeurs ont été : *rechercher l'esprit et le style authentiques de ces musiques populaires en puisant aux sources les plus pures, et les faire valoir par une exécution parfaite* ». Dans un article consacré à ses souvenirs avec le sonneur et formateur Herri Léon, Moign nous apprend que les disques enregistrés en avril chez Barclay devaient sortir en juillet, et qu'il avait demandé à Herri Léon d'écrire un article dans *Breiz*, le journal de la fédération de danse Kendalc'h. Moign poursuit :

« C'est vrai, l'Irlande et l'Écosse étaient nos modèles, leurs musiciens étaient nos maîtres à penser ; La Pie avait été formé par eux et il était partisan d'adopter le *bagpipe* plutôt que le *biniou-bras*. Les disques de *Son ha Koroll* étaient composés chacun d'une face de musique bretonne, et d'une face de musique irlandaise et écossaise, montrant que notre démarche n'était pas un enfermement sur soi [...]»¹⁸⁹. »

• Critiques et ambitions déçues

Il semblerait que l'orchestre ne se soit pas produit aussi souvent qu'il l'aurait souhaité, et nulle mention de leur programmation n'a été repérée dans les programmes musicaux des principaux festivals et concerts donnés à l'époque. Si Jean Tanguy nous fait subtilement comprendre que les jeunes musiciens étaient probablement trop ambitieux et que tout le monde n'aurait pas la même indulgence que lui, il est tout de même enthousiaste et bienveillant :

« Contrebasse, batterie, accordéon : vous vous demandez peut-être ce que cette formation peut "donner" si elle n'est pas plus apte au "musette" qu'au folklore. C'est sans doute aussi ce que se demandaient les quelque dizaines de personnes [...] qui, jeudi dernier, assistèrent à la première audition publique de "son ha koroll". Disons seulement pour notre part que le résultat obtenu est assez surprenant. Cette musique a un rythme, un allant, une gaieté extraordinaires. Ce piano, ce violon, cet accordéon savent rester breton dans toutes leurs nuances¹⁹⁰. »

Herri Léon est lui aussi enthousiaste dans sa critique, et s'il constate que *Son ha Koroll* a pris pour modèle l'orchestre de Jimmy Shand, il remarque fort justement : « Dans le domaine breton, il s'agissait de recueillir ce qui restait de la tradition des vieux sonneurs d'accordéon des montagnes et de créer un style propre en s'inspirant de ces derniers et de celui spécifiquement breton des sonneurs de *biniou-koz* et *bombarde* ». ¹⁹¹ Pour Herri Leon comme pour Jarl Priel, il va de soi que la pratique des

¹⁸⁸ Jarl Priel (1885-1965), de son vrai nom Charles Joseph Tremel, était un auteur de théâtre en français et en breton bien connu du milieu littéraire bretonnant.

¹⁸⁹ Pierre-Yves Moign, « Seule la vérité est libératrice », *op. cit.* p. 72. La Pie était le surnom d'Herri Leon, son totem de scout.

¹⁹⁰ Jean Tanguy, *op. cit.*

¹⁹¹ Herri Leon, « La Bretagne possède désormais son orchestre de "ceildh" » *op. cit.*, p. 74-75.

sonneurs d'accordéons du centre Bretagne a autant de valeur que celle des sonneurs de couple dans l'expression musicale populaire¹⁹². Herri Leon conclut : « Que d'autres formations se créent ! Les deux ensembles que nous connaissons "Evid Koroll [*sic*]" à Rennes et "Son ha Koroll" à Brest ne sont certainement pas assez nombreux pour relancer les danses bretonnes et celtiques dans nos bals ». ¹⁹³ Ainsi, on voit chez certaines personnalités du milieu culturel breton l'attente d'une nouvelle forme de bal breton dont ces deux formations sont les pionnières, et les deux groupes sont fréquemment associés bien que leurs esthétiques divergent. Dans un autre article consacré à Son ha Koroll, c'est cette fois Polig Monjarret, signant sous le pseudonyme *Ar Foeter Hent*¹⁹⁴, qui émet ses premières critiques, malgré une appréciation générale très positive :

« La face bretonne, par contre, nous plaît moins. Ce qui ne veut pas dire qu'elle n'est pas bonne. Elle nous plaît moins peut-être parce que les phrases musicales très courtes de certains de nos airs montagnards durent trop longtemps ? et que les connaissant trop ils nous lassent ? Peut-être aussi parce que l'orchestration nous éloigne de cette première face plus brillante ? Il faut reconnaître qu'en matière bretonne il fallait créer¹⁹⁵. »

Polig, qui connaissait bien Pierre-Yves Moign, soutient néanmoins la démarche : « un orchestre populaire de cette qualité a sa place dans toute discothèque », ajoutant que « La Bretagne peut se réjouir de posséder deux orchestres populaires, et il est à souhaiter qu'ils fassent école ». En revanche Jacqueline Gudin, la plume acerbe de *La Bretagne à Paris*, si enthousiaste pour les chanteurs et sonneurs et qui avait déjà étrillé Evit Koroll, récidive :

« En cette chronique, j'ai eu l'occasion déjà, de dire mon étonnement devant la diffusion donnée par le disque, à la musique de danse bretonne jouée par un petit orchestre. Je pense que quiconque a envie de danser un jabadao avec quelques amis, n'ayant pas de sonneurs de biniou et de bombarde parmi eux, est tout à fait libre "d'empoigner" le piano, le banjo ou le saxophone, s'il trouve trop fatigant et moins drôle de chanter Tralalala...leno. Et si l'on est à Nogent, qu'on prenne un accordéon ! Ce que je trouve surprenant, c'est que de jeunes musiciens bretons cultivés figolent ces sonorités de rencontre et acceptent que le microsillon le fasse savoir. Je sais que l'Irlande donne l'exemple avec d'amusants

¹⁹² Sur l'apparition de l'accordéon diatonique puis chromatique, sporadique à partir de 1850, puis vu comme une véritable invasion au tournant du siècle jusqu'à son absorption totale dans la tradition populaire dans les campagnes bretonnes de l'entre deux guerres, on pourra se référer à Michel Colleu (dir.), *Musique Bretonne*, *op. cit.* p. 192-202.

¹⁹³ Herri Leon, *op. cit.*

¹⁹⁴ *Le batteur de chemins*, surnom qui lui avait été donné par Per Jakez Hélias. Polig Monjarret écrivait presque tous les textes de la revue *Ar Soner* et utilisait différents pseudonymes pour donner l'impression d'un plus grand nombre de plumes, comme nous l'a confié Nolwenn Monjarret (entretien du 20/07/2017).

¹⁹⁵ Ar Foeter hent, « Son ha Koroll », *Ar Soner* n°103, février 1958. Il semble que ce soit le nom de plume de Herri Leon. Cf. annexe 2, p. 32.

crincrins et les facéties du banjo... Mais laissons faire l'Irlande ; il n'est pas possible que les jeunes gens bretons de ces orchestres, qui ont fait de solides études musicales, n'aient pas été mis en garde par leurs maîtres des Conservatoires contre les fréquents appauvrissements apportés à l'œuvre originale par la transcription. [...] Cela dit pour expliquer combien je ne partage pas l'émerveillement de Jarl Priel [...] Pour une autre formation j'avais cru à de joyeuses rencontres villageoises. Ici, je pencherais plutôt pour le triste petit orchestre d'un petit casino d'une si jolie petite plage qui veut faire de la musique locale un jour de pluie. Evidemment, on peut danser, on peut même compter ses pas, aucun danger d'être soulevé par l'enthousiasme, cette lenteur pédagogique [...] Je serais désolée que les jeunes gens de ce *Son ha Koroll* comme ceux de l'orchestre Evit Koroll croient que je méprise leur effort : je suis peinée que les exigences, sans doute financières, de la vie musicale actuelle, les obligent à ne pas mieux servir l'art auquel ils ont choisi de se consacrer¹⁹⁶. »

Nous voyons donc que, si certains attendaient une telle démarche et que leurs efforts étaient reconnus, tout le monde ne les encourageait pas dans cette voie. Il est probable que la réception critique du travail de Son ha Koroll ait quelque peu sapé leur ambition. De plus, les relations entre les membres de l'orchestre semblent avoir été délicates et l'orchestre s'arrêta au bout de quelques années. En 1959, Pierre-Yves Moign, qui venait de rencontrer sa future femme au *hot-club* de Brest, se mariait et repartait à Paris avec un nouveau projet musical, tandis que Paul Boucher rejoignait les chanteuses Josette le Sann et Annik Burel pour former le trio An Tri Bintig. Dans un article consacré à ce dernier, Jean Tanguy écrit le 2 avril 1960 une phrase qui laisse bien entendre que Son ha Koroll était dissous dès 1959 :

« “An Tri Bintig” a en somme repris sous une forme nouvelle la formule qui aurait dû faire le succès de “Son ha Koroll”, le premier orchestre celtique finistérien auquel appartient d'ailleurs Paul Boucher. Si “Son ha Koroll”, dont nous avons abondamment parlé lors de sa création en 1956, est aujourd'hui dissous, cela tient à des raisons extra-musicales sur lesquelles nous n'avons pas à nous appesantir¹⁹⁷. »

4.2 Musique à danser de trois aires culturelles

Comme nous l'avons montré, le répertoire de Son ha Koroll, contrairement à celui d'Evit Koroll, se voulait « celtique » comme il l'indiquait sur les pochettes. Nous avons vu que la période était le théâtre d'un conflit entre les tenants d'un style breton authentique dont se réclamait Jean L'Helgouach, adeptes d'un *biniou bras* apte à rendre les modes musicaux bretons, et les partisans d'un rapprochement avec l'Écosse dont se réclamait le brestois Herri Leon. Pierre-Yves Moign qui était un ami de Herri Léon et

¹⁹⁶ Jacqueline Gudin, « Les Disques - Son ha Koroll », *La Bretagne à Paris*, 25/10/1957, p. 2. Cf. annexe 2, p. 32.

¹⁹⁷ Jean Tanguy, « Folklore breton, sans biniou ni bombardes. Avec le trio “An Tri Bintig” la tradition bretonne part à la conquête de la rue », *Le Télégramme*, 1/04/1960, p. 6.

qui avait composé, cette année 1957, un arrangement pour la Kevrenn qui sembla révolutionner l'écriture pour *bagad*, était bien au fait de ces querelles. Le répertoire avait donc délibérément été choisi afin de faire se rencontrer deux esthétiques dans l'optique d'en faire naître une nouvelle. Sur les trois disques que Barclay produisit en 1957, on trouve ainsi un équilibre entre répertoire breton et répertoire irlandais-écossais. Les deux 33 tours étaient pensés pour présenter du répertoire breton sur la face A et de la musique écossaise et irlandaise sur la face B. Le 45 tours comporte quant à lui deux inédits écossais qui débute chaque face, suivis d'airs bretons présents sur les 33 tours.

- **Le répertoire écossais et irlandais**

Le modèle principal étant le groupe de Jimmy Shand, le premier répertoire choisi pour forger l'identité musicale de Son ha Koroll fut composé d'airs écossais glanés dans les disques du grand accordéoniste, et d'airs irlandais. Afin de se rendre compte de la part de création dans les airs écossais, nous avons procédé à l'écoute comparée des enregistrements de l'orchestre et de ceux de Jimmy Shand. La première chose qui frappe l'auditeur est l'évident plagiat de plusieurs titres. C'est la suite d'airs intitulée *Machine Without Horses* présente sur le 45 tours qui nous a mis sur la piste : cette suite de jigs est la stricte copie de l'enregistrement réalisé par Jimmy Shand & His Band pour Parlophone en 1951¹⁹⁸. Sur cet enregistrement, les morceaux qui suivent le titre éponyme sont intitulés *My Wife's a Wanton Wee Thing* et *Glendaruel Highlanders*. Les *Reels Ecossaises* présents sur le même 45 tours sont eux aussi constitués d'une suite d'airs tous tirés du répertoire de Shand, mais ici Son ha Koroll a fait preuve d'un peu plus d'indépendance : les airs *The De'il Among the Tailors*, *Staten Island* et *Fairy Dance* sont issus d'une suite de Jimmy Shand appelée *Eightsome Reel*¹⁹⁹, tandis que *The Duke of Perth*, air originellement en *sol* majeur et transposé ici en *la* vient de la suite éponyme de l'accordéoniste. De même, la suite *Soldier's Joy* présent sur la face B du deuxième 33 tours (86031) est un assemblage de plusieurs *reels*, tous tirés du répertoire de Shand. Tandis que les airs *Soldier's Joy* et *The Breakdown* sont extraits de la même suite *Eightsome Reels* que dans le titre précédent, *The Drummer* et *Lucky Scap* proviennent d'autres suites de Jimmy Shand. L'orchestre prend ici la liberté de

¹⁹⁸ Jimmy Shand and his Band, *Machine Without Horses*, 78 tours, Parlophone - F.3409, 1951.

¹⁹⁹ Jimmy Shand a enregistré plusieurs *Eightsome Reels*, dont le 78 tours Parlophone n°3378 de 1947, sur lequel on retrouve les titres *Fairy Dance*, *De'il among the Tailors* et *Soldier's Joy*.

n'exposer certains airs qu'une seule fois alors que la tradition est de les exposer au moins deux ou trois fois. Certaines phrases sont parfois aussi écourtées, comme les deux dernières phrases de *The Breakdown*. La suite *Strathpey* sur cette même face B est un autre emprunt à Jimmy Shand. Elle est presque semblable à sa suite *Glasgow Highlanders Medley* hormis le troisième air qui en a été ôté, de sorte que la suite ne comporte plus que *Glasgow Highlanders* et *Mrs Jimmy Shand's Strathpey*. Tout le reste est identique, y compris les deux accords introductifs et la grille harmonique descendante du piano sur la phrase B du premier air. Son ha Koroll termine cette suite avec un accord final en *ré* comme Jimmy Shand le fait habituellement. Enfin, *Cock of the North* est lui aussi une reprise presque parfaite de la suite *The Gay Gordons* que Jimmy Shand enregistra chez Parlophone en 1951²⁰⁰, mais à un tempo plus enlevé et avec un tour de thème ajouté à la fin.

En revanche, nous n'avons pas retrouvé les sources d'inspiration précises de Pierre-Yves Moign pour le répertoire irlandais présent sur les deux 33 tours. Il s'agit de thèmes aujourd'hui très souvent joués et présents dans les recueils de partitions de musique irlandaise. La suite de *Gigues irlandaises* débutant la face B du premier 33 tours (86030) est composée des thèmes *The Cobbler* et *The Rover's Return*. Les noms des *Horn Pipes* [sic] qui suivent ne sont pas précisés mais il s'agit de trois *hornpipes* classiques et d'un *hornpipe* moins connu : *The Boys of Bluehill*, *Off to California*, *The Galway Hornpipe* et *Kelly's Hornpipe*. Enfin, la *Set Dance* qui clôt la face B du deuxième 33 tours est une suite de polkas également non détaillées mais dont nous avons pu retrouver les noms²⁰¹. Toutes sont des airs familiers : *The Rattling Bog*, *The White Cockade* et *Spanish Lady* sont des chansons très populaires tandis que *Farewell to Whiskey*, *Babes in the Wood* et *The Rakes of Mallow* sont des polkas instrumentales.

- **Danses de Basse-Bretagne**

Si le répertoire écossais et irlandais choisi provient essentiellement de disques et de partitions, il n'en est pas de même en ce qui concerne le répertoire breton. Nous l'avons vu plus haut, Pierre-Yves Moign et Jean Fajolles sont partis collecter de

²⁰⁰ Jimmy Shand and his Band, *The Gay Gordons / Scottish Waltz*, 78 tours, Parlophone, n° F.3406, 1951.

²⁰¹ L'application Tunepal®, créée par Bryan Duggan, flûtiste et professeur d'informatique au Dublin Institute of Technology, permet de retrouver le ou les noms des morceaux et les partitions correspondantes à partir de leur exécution.

nombreux airs dans la campagne bretonne, leur permettant de construire des suites plus personnelles. N'ayant pas pu avoir accès aux archives personnelles de Moign, nous ne savons pas quelles ont été ses sources, néanmoins une partie de ses collectages de 1954 et de 1957 sont disponibles à Dastum et permettent de prendre conscience de sa réelle démarche de collectage.

Le premier 33 tours s'ouvre sur une suite de *Gavottes des Montagnes*, sous-titrée *Danse de haute-Cornouaille*. Il s'agit de six airs différents dont le premier comporte quatre phrases. Les quatre premiers airs sont des *ton doubl** et les deux derniers des *ton simpl**. Si les quatre premiers airs sont communément joués dans le répertoire instrumental notamment par les accordéonistes, les trois derniers sont plutôt des airs du répertoire chanté. On peut remarquer que le quatrième air sera chanté quelques années plus tard sur le premier disque d'An Tri Bintig. Les *An dro* qui suivent sont une suite de trois airs, joués de façon quelque peu scolaire et linéaire et venant probablement du répertoire de *bagad*. La suite de *Piler Lann** semble provenir du répertoire joué dans les Monts d'Arrée, vers Commana et Sizun où Polig Monjarret a collecté des variantes de ces airs²⁰². *La Dérobée* jouée à la fin de cette face est une version raccourcie de la dérobée de la Saint-Loup enregistrée par Evit Koroll l'année précédente. Seules neuf phrases en sont jouées dans un ordre et une tonalité différente, et on retrouve le même passage valsé au milieu de la suite. Sur le deuxième 33 tours figure une peu commune *Dans-Tro*, sous-titrée *Pays des Montagnes*. Si aujourd'hui l'appellation *dañs-tro* fait le plus souvent référence à la gavotte des montagnes, le terme est également utilisé en breton pour les danses appelées *plinn* et *fisel*. Grâce au professeur de danse Daniel Debos²⁰³, nous avons réussi à retrouver l'origine de cette danse : il s'agit en réalité d'une danse nouvelle créée dans les années 1950 par le Cercle Celtique de Rennes sur le modèle d'une danse *plinn* au tempo plus lent pour permettre un pas croisé comme dans la danse *kost er hoet* puis un pas dédoublé comme on peut le trouver dans certaines variantes de gavottes. Cette danse de création récente a aujourd'hui complètement disparu, et seules les formations de Pierre-Yves Moign et le bagad Yaouankiz Breiz de Rennes l'ont enregistrée. S'en suivent trois titres formant une suite de danses de l'Aven (région de Pont-Aven) qui commence par une *Gavotte de l'Aven* dont quatre phrases

²⁰² Polig Monjarret, *Toniou Breizh-Izel, op. cit.*, Dañs-a-Benn, n°1358, p. 382 ; Dañs Leon, n°1389, p. 387.

²⁰³ Entretien avec Daniel Debos, 20/04/2017.

sont communes à la version d'Évit Koroll de cette danse. Suivent *Les bals*, et un *Jabadao* dont quatre des phrases sont communes à la version que jouait Évit Koroll. Tous ces thèmes font partie du répertoire instrumental traditionnellement joué par les sonneurs de couple biniou-bombarde du Pays de l'Aven.

4.3 Structures et arrangements

- **Le modèle Jimmy Shand**

En abordant le choix du répertoire de Son ha Koroll, nous avons pu nous rendre compte de l'étendue de la copie – voire du plagiat – opérée par Pierre-Yves Moign en ce qui concerne la musique écossaise. Nous n'avons pu vérifier si des droits ont été versés par Barclay à la maison Parlophone qui a produit les disques de Jimmy Shand. Ce serait une erreur d'y voir une simple facilité de la part d'un jeune homme en manque d'inspiration : le plagiat bien avéré semble ici parfaitement assumé, l'emprunt stylistique au monde anglo-saxon participant à un processus d'imprégnation, de sorte que ces jeunes musiciens tout juste sortis du conservatoire et qui n'avaient pas cette culture musicale se forment un modèle pour construire un répertoire « celtique ». Pourtant, ce qui frappe dans ces enregistrements, c'est la différence de traitement des airs provenant d'outre-Manche et des airs bretons. Si les premiers sont toujours joués par la violoniste, doublée à l'accordéon, et sur les *Gigues Irlandaises* à la flûte, les airs bretons sont en revanche uniquement joués à deux accordéons, à la manière des sonneurs de tradition. C'est probablement le signe que Moign a préféré privilégier les canons stylistiques des deux traditions pour les démarquer à l'intérieur d'un même orchestre, cette tentative de fusion n'ayant pas été menée jusqu'à son terme. Comme nous l'avons dit, aucune source ne nous permet de savoir qui tient le rôle de la flûte piccolo ni le deuxième accordéon, nous ne savons donc pas si c'est Paul Boucher – qui était multi-instrumentiste – qui jouait la flûte, si la violoniste pouvait jouer le deuxième accordéon pour les airs bretons, ou bien si des musiciens supplémentaires avaient été invités lors des séances de studio.

Un excellent exemple du travail de Son ha Koroll quant au relevé quasi-parfait des morceaux de Jimmy Shand peut être pris dans le titre *Machine Without Horses* qui

début la face B du 45 tours. La structure du morceau en est un exact relevé²⁰⁴ : une introduction par un accord de *sol* majeur sur deux temps, un temps de silence, puis l'anacrouse du premier thème. Le nombre d'expositions des thèmes est également le même, le premier thème est joué une fois, le deuxième deux fois ainsi que le troisième, enfin le morceau se conclut sur le retour au premier, joué deux fois. Tous sont joués à l'unisson accordéon-violon. L'accompagnement conserve lui aussi parfaitement la forme du modèle écossais, avec piano, contrebasse et caisse claire. Le plus frappant est ici l'exactitude du relevé de la grille d'accords pour chaque thème. On pourra se référer au relevé de structure présenté en annexe pour s'en convaincre, l'orchestre ne s'est pas laissé la moindre liberté par rapport à l'original, hormis Pierre-Yves Moign qui se laisse aller à un jeu de piano un peu plus sautillant sur le deuxième thème.

N'ayant pas trouvé les modèles de Son ha Koroll pour le répertoire irlandais, nous ne savons pas s'ils ont copié un groupe existant, mais le style de jeu, les arrangements et l'instrumentation adoptés sont les mêmes que pour le répertoire écossais. On remarquera dans les *Gigues irlandaises*²⁰⁵ un rôle mélodique du piano qui est inexistant dans le reste du répertoire. En effet la flûte ne joue que les phrases A des thèmes à l'unisson du violon, et c'est toujours le piano qui joue la mélodie sur la phrase B ce qui apporte un peu de variation au morceau.

- **L'influence du jazz-band breton rural**

Pierre-Yves Moign ne le mentionne étrangement pas, mais l'orchestration de la partie bretonne semble s'inspirer, en fin de compte, plus du *jazz* des bals populaires des campagnes que du *ceilidh band* écossais. Tout le répertoire breton est joué à deux accordéons, piano, contrebasse et batterie – qui se réduit la plupart du temps à la caisse claire – effectif assez proche de celui des orchestres de bal des années 1930 à 1950, bien que le *jâze* populaire y ajoute fréquemment un saxophone et un banjo, et que le piano n'y soit pas toujours présent. Comme nous l'avons noté à la fin du premier chapitre, il n'existe presque pas d'enregistrements de ces orchestres, hormis celui des frères Richard de 1936²⁰⁶.

²⁰⁴ Cf. annexe 4, p. 96.

²⁰⁵ Cf. annexe 4, p. 101.

²⁰⁶ Orchestre Yves Richard, *La gavotte bretonne*, 78 tours, Martin Cayla-Le Soleil, n° 345, 1936. Mis en ligne par Christian Morvan, *Musik-e-Breizh*, [musikebreizh.wordpress.com/lorchestre-yves-richard/], (consulté le 8/06/2017).

Dans Son ha Koroll, l'accordéoniste *lead* joue systématiquement toutes les phrases dans l'aigu, alors que l'autre accordéon joue la plupart du temps à l'octave inférieure et laisse le soliste seul sur la phrase de réponse à la manière du chant à répondre de Basse-Bretagne. Le *kan ha diskan* est en effet le modèle pour la musique instrumentale de danse, du couple biniou-bombarde au couple de clarinettes, en passant par les orchestres populaires. En fin de thème ou en fin de morceau, le deuxième accordéon rejoint en général le *lead* à l'unisson. C'est le cas dans la *Gavotte des Montagnes*²⁰⁷ : chaque thème est joué trois fois par les deux accordéons, deux fois à l'octave, et la dernière exposition de chaque thème à l'unisson. Le deuxième accordéon laisse toujours le premier seul pour la réponse, le rejoignant souvent en tuilage²⁰⁸. Dans l'exemple ci-dessous, le tuilage à la mesure 5 dure toute la mesure :

①

Accordéon 1

Accordéon 2

Contrebasse

Son ha Koroll, *Gavotte des Montagnes*, thème 1, 6 premières mesures.

Dans l'*An Dro*²⁰⁹ qui est joué à l'octave, seul le retour au thème 1 est joué à l'unisson. Contrairement à l'orchestre Evit Koroll, on ne trouve pas chez Son ha Koroll de contre-mélodies ni d'écriture contrapuntique pour les mélodistes. Il arrive une seule fois – phrases 5 et 6 du *Jabadao*²¹⁰ – que l'accordéon soliste se permette une petite fantaisie en ajoutant la tierce inférieure ou un accord en accompagnement de la mélodie. Si le jeu mélodique est plus vivant et naturel dans les orchestres de bal que chez Son ha Koroll, on n'y trouve pas d'harmonisation : seule la main gauche de l'accordéon souligne de temps en temps à l'unisson un temps fort de la mélodie. En définitive, les choix d'arrangement de Son ha Koroll sont beaucoup plus ancrés dans les traditions et les habitudes d'exécution issues de leurs sources respectives qu'on peut le penser de prime abord, et ils n'ont visiblement pas osé transgresser les codes bien établis de la

²⁰⁷ Cf. annexe 3, p. 56-58 ; annexe 4 p. 92.

²⁰⁸ Terme employé lorsque deux chanteurs chantent à tour de rôle, celui qui prend la suite répétant les dernières syllabes de son prédécesseur, technique typique du *kan ha diskan*. En musique instrumentale comme en chant, la longueur du tuilage varie de la croche à la mesure.

²⁰⁹ Cf. annexe 4, p. 92.

²¹⁰ Cf. annexe 4, p. 95.

musique de danse en Bretagne, dominés par un modèle, le chant à répondre, et par un son d'orchestre hérité des années 1930, le jazz band rural dans lequel on ne trouvait pas de violon.

• Harmonisation

C'est sur le terrain de l'accompagnement que Son ha Koroll est plus solide que son homologue rennais. Le piano et la contrebasse restent cantonnés au rôle rythmique et harmonique et suivent fidèlement le thème. S'inspirant de la simplicité et de l'efficacité de l'harmonie des *ceilidh bands* d'outre-Manche, ils réussissent à adapter ce type d'accompagnement avec élégance pour le répertoire armoricain. Contrairement à la section rythmique d'Evit Koroll, le piano semble avoir écrit plus précisément ses parties ; la contrebasse de Jean Fajolles, juste et bien en rythme, colle au plus près du jeu du pianiste ; la batterie suit le tout avec un jeu de caisse claire sans relief mais avec beaucoup plus de stabilité que le batteur de l'orchestre rennais. Dans l'*An Dro*, joué plutôt lentement et de façon assez simple, Moïgn débute la phrase B du premier thème (mesure 5) par un accord de *fa* sur un *mi bémol*, donnant un accord de septième mineure, puis choisit un accord de *fa* mineur (mesure 5) sur un *ré* (mesure 7), donnant une couleur mineur 6 :

The image shows a musical score for piano and double bass. The piano part (Acc.) is written in the treble clef, and the double bass part (Cb.) is written in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piano part consists of quarter and eighth notes. The double bass part provides harmonic support with chords: Fm, Bb7, Bb7, Cm, Ab, Fm, and G7. Measure numbers 5 and 6 are indicated above the first two measures of each staff.

Son ha Koroll, *An Dro*, mesures 5-8.

Il choisit aussi de faire commencer *La Dérobée*²¹¹ par la première phrase en *fa* majeur pour la résoudre en *ré* mineur, là où Evit Koroll accompagne la phrase en mineur. Son ha Koroll utilise très fréquemment des cadences de type I-IV-V-I ou I-II-V-I (approchées par la sous-dominante) là où Evit Koroll se contentait de simples demi-cadences ou cadences parfaites. Mais l'intérêt des arrangements de la matière bretonne de l'orchestre réside surtout dans sa simplicité et son efficacité, avec un recours aux cadences mineures modales ou tonales selon le répertoire choisi. Il harmonise par

²¹¹ Cf. annexe 4, p. 93.

exemple la phrase B du premier thème de *Dans Tro*²¹² de manière modale, sur les modes de ré mineur éolien (Gm7, C7, Dm) :

The score shows two staves in 4/4 time. The top staff is for the Accordeon and the bottom for the Contrebasse. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the Accordeon staff consists of eighth and quarter notes. The bass line in the Contrebasse staff consists of quarter notes. Chords are indicated below the bass line: Gm, Gm, C7, Dm, Dm.

Son ha Koroll, *Dans tro*, thème 1, phrase B.

De même sur la phrase B du deuxième thème : C Bb C / Am Dm :

The score shows two staves in 4/4 time. The top staff is for the Accordeon and the bottom for the Contrebasse. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the Accordeon staff includes triplets. The bass line in the Contrebasse staff consists of quarter notes. Chords are indicated below the bass line: C, Bb, C, Am, Dm.

Son ha Koroll, *Dans tro*, thème 2, phrase B.

Dans la *Gavotte des Montagnes*, venue d'un terroir d'accordéonistes chromatiques où l'influence du *jazz-band* a depuis les années 1920 fait évoluer l'esthétique, il est fréquent d'entendre des thèmes mineurs utilisant la sensible. Pour les harmoniser, Pierre-Yves Moign va logiquement se servir des cadences mineures tonales. Dans le cinquième thème (mesures 50 à 53), le piano suit une progression harmonique IVm bVII / IIIΔ V(7) Im, utilisant une cadence tonale (mesures 51 et 53) :

C'est ici la mélodie qui joue la septième de l'accord de dominante.

The score is marked with a circled '5'. It shows three staves in 4/4 time. The top staff is for the Accordeon, the middle for the Contrebasse, and the bottom for the Piano. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the Accordeon staff is highly chromatic. The bass line in the Contrebasse staff consists of quarter notes. The piano accompaniment in the bottom staff consists of quarter notes. Chords are indicated below the piano staff: Gm, C, F, A, Dm, Gm, C, F, A, Dm.

Son ha Koroll, *Gavotte des Montagnes*, mesures 50-53.

²¹² Cf. structure, annexe 4, p. 94.

Le travail que Pierre-Yves Moign effectue sur l'harmonie est donc déjà soigné dans cette première formation musicale, signe d'une personnalité exigeante et attachée à l'exactitude de la restitution d'une partition. Cette succincte analyse faite à partir de relevés des enregistrements permet d'appréhender un répertoire dont nous avons perdu les partitions, et il ne fait pas de doute que les parties de chacun étaient écrites : les variations de la mélodie sont scrupuleusement suivies par les deux accordéonistes, la contrebasse et le piano sont en osmose, et la musique est jouée de manière très appliquée et sérieuse. Le choix d'utiliser des cadences modales dans certaines pièces du répertoire montre que Pierre-Yves Moign avait une plus grande culture de l'harmonisation que Jean L'Helgouach, ce qui était certainement dû à sa formation au contrepoint à Paris et à sa connaissance du travail de ses aînés Maurice Duhamel et Jef Le Penven sur l'harmonisation de la musique bretonne. À l'inverse d'Évit Koroll, qui n'avait pas eu l'opportunité de prolonger son travail, Son ha Koroll fut un orchestre dont l'ambition était professionnelle et qui mit à l'honneur le répertoire de danses traditionnelles de deux aires culturelles distinctes afin de tenter de les rapprocher et de faire naître un nouveau son « celtique ». La réflexion de Pierre-Yves Moign sur l'harmonisation est déjà bien présente dans ce premier orchestre et préparera le terrain pour ses futures formations. Cependant, malgré le sérieux et le professionnalisme affiché par l'orchestre, le groupe peine à émouvoir ou à divertir, comme en témoignent les articles de Polig Monjarret et de Jacqueline Gudin. En regard du travail effectué par son concurrent rennais sur le plan des échanges de rôles mélodiques et de l'écriture de contre-mélodies, on peut regretter que l'écriture du jeune compositeur n'ait pas été plus légère et fantaisiste, notamment pour les mélodistes.

Cette esthétique partagée par les deux ensembles, renouvelant la forme de l'orchestre de bal par le biais du *ceilidh band*, est révélatrice de ce moment particulier dont Polig Monjarret était l'un des principaux promoteurs, celui de la découverte enchantée des voisins celtiques lors des premiers voyages culturels d'après-guerre. Elle fut la première tentative de création d'une dynamique comparable en Bretagne mais, peu suivie par le grand public comme par les connaisseurs, elle aura complètement disparu en 1960. C'est à ce moment là que cette nouvelle scène bretonne va avoir à cœur de moderniser la chanson populaire traditionnelle par le biais d'influences extérieures.

Troisième partie

Nouvelles esthétiques du chant accompagné

Chapitre 5 : « Deux filles bien modernes »²¹³

5.1 L'itinéraire (1959-1967)

Avec An Tri Bintig (les trois pinsons), la chanson bretonne entre de plein pied dans une modernité issue de la chanson française et des nouvelles cultures urbaines, à l'heure de l'apparition de la mode yéyé. L'entretien du journaliste Jean Tanguy avec Paul Boucher – contrebassiste du trio – lors de la sortie du premier disque illustre bien l'état d'esprit qui les anime :

« Le folklore breton, nous disait l'autre jour Paul Boucher, peut donner l'impression de connaître actuellement, grâce aux cercles celtiques, kevrennou et bagadou, un regain de faveur parmi le grand public. Il est de fait que les spectacles folkloriques se déroulent toujours devant des assistances considérables, que les Fêtes de Cornouaille et Festival International des cornemuses attirent chaque année des dizaines de milliers de personnes. Mais... Mais, peut-on affirmer que cela aille aussi loin que l'on voudrait le croire ? Peut-on affirmer que le folklore pénètre aussi profondément qu'il semblerait dans la vie de l'homme de la rue ? [...] Il faut aller encore plus loin. Il faut faire en sorte que le folklore breton devienne autre chose qu'un folklore du dimanche, une source de manifestations estivales à l'usage des touristes qui s'ennuient [...] En somme, il faut que le folklore soit non seulement sur le podium des fêtes, mais partout : dans la rue, dans les salles de bal, dans les réunions d'amis. Je serai pleinement heureux, pour ma part, le jour où j'entendrai un ouvrier ou une dactylo quittant son travail siffloter un air breton avec le même naturel qu'il ou elle sifflote actuellement le dernier succès de Sacha Distel ou de Luis Mariano... On m'a dit que cela était une utopie... Certains m'ont même déclaré que ce serait une déchéance, que le folklore breton devait conserver sa "dignité"... Ce qui voulait dire, en clair, garder ses distances vis-à-vis du grand public [...] Je prétends, au contraire, que le folklore celtique doit, pour survivre, descendre dans la rue, pénétrer dans la vie de tous les jours et de tous les hommes. Faute de quoi il ne sera bientôt plus qu'une pièce de musée, une langue morte dont l'usage sera réservé à quelques docteurs ès-quelque chose, lettrés ou archivistes²¹⁴... »

Cette citation est très représentative de la démarche d'une jeune génération qui sent clairement la nécessité de sortir la musique traditionnelle d'un « "folklorisme musical" qui est la manipulation du patrimoine populaire – par les responsables politiques autant que les promoteurs touristiques – utilisée à des fins détournées ».²¹⁵

²¹³ Annick Burel, première lettre à l'auteur, 12/02/2016, coll.part.

²¹⁴ Jean Tanguy, « Folklore breton, sans binious ni bombardes. Avec le trio "An Tri Bintig" la tradition bretonne part à la conquête de la rue », *op. cit.* Cf. annexe 2, p 33. On relèvera que c'est la deuxième fois que le journaliste utilise cette expression, après l'article de 1956 consacré à Son ha Koroll, signe d'une intention partagée par de nombreux acteurs de l'époque.

²¹⁵ Laurent Aubert, *op. cit.*, p. 94.

- **Un trio formé à Brest**

C'est à Brest que deux jeunes femmes, Josette Le Sann (1932-1970) et Annick²¹⁶ Burel (1941-), se rencontrent en 1959. Cette dernière, alors tout juste âgée de 18 ans, nous a raconté :

« C'est Josette Le Sann qui est à l'origine de la création d'An Tri Bintig. Douée, très bonne musicienne et guitariste, elle était passionnée de musique, folklore breton et irlandais. J'étais étudiante, elle était mon prof de guitare. Josette Le Sann sortait d'une désillusion artistique. Avec Pierre-Yves Le Moign [*sic*] et sa future femme : ils devaient former ensemble leur premier groupe. Ils ne se sont pas entendus. PYLM a lancé Son ha Koroll. C'est ainsi que Josette le Sann m'a proposé de monter notre propre groupe²¹⁷. »

Annick Burel semble ici confondre Son ha Koroll avec les Kabalerien que Pierre-Yves Moign fonda vers 1960 avec sa femme Jacqueline. Josette Le Sann était une habituée du *Hot-Club* de Brest, où l'accordéoniste et contrebassiste Paul Boucher se produisait fréquemment²¹⁸ et que la jeune Annick Burel fréquentait également. Les jeunes femmes créèrent parallèlement un orchestre de bal, « Teddy Rock & Pascale Audry »²¹⁹ avec d'autres musiciens brestois, et auquel Paul Boucher participait régulièrement (Pascale Audry était le nom de scène d'Annick Burel dans cet orchestre). C'est donc en 1959 que le trio forge son répertoire et leur démarche semble unique pour l'époque :

« Pour l'inspiration, nous assistions à des fest-noz et courions la campagne à la recherche de chansons bretonnes "détenues" par les anciens. Dans les fermes, nous chantions avec les vieux et nous nous accompagnions de nos guitares... Ces moments insolites étaient magiques. Deux filles bien modernes entraînant des conteurs et des chanteurs dans une démarche ô combien contemporaine. Même les puristes en oubliaient bombardes et binious tant leurs chansons étaient portées par des instruments modernes. Ce sont CES VIEUX CHANTEURS DE CAMPAGNE qui sont vraiment à l'origine d'An Tri Bintig²²⁰... »

An Tri Bintig se réunit régulièrement dans la cave du cabinet d'expert-comptable du père d'Annick Burel, « barde puis druide breton »²²¹ qui encourage sa fille dans cette voie : « Vraie cave de St Germain des Prés en Bretagne, transformée en studio de répétition, et parfois de concerts ». Josette Le Sann et Annick Burel y adaptent les

²¹⁶ Parfois orthographié Annik.

²¹⁷ Annick Burel, *op. cit.*

²¹⁸ Olivier Polard, *Baluche - orchestres et dancings dans le Finistère*, Spezet : Coop-Breizh, 2015, p. 56.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 84.

²²⁰ Annick Burel, *op. cit.*

²²¹ Le néo-druidisme a procédé à la réactivation d'une société tripartite au sein de l'assemblée nommée *Gorsedd* : les membres sont druides (professions littéraires), bardes (orateurs et chanteurs) ou ovates (artisans, commerçants).

chansons traditionnelles trouvées dans les recueils, et Paul Boucher se charge des arrangements.

- **Les disques Vogue et la reconnaissance**

Les jeunes femmes enregistrent leurs premières chansons dans la boutique de Roland Lemesle, « un immense magasin de son et TV »²²² rue de Siam à Brest, ce dernier mettant gracieusement à leur disposition son temps libre et son matériel, qui était d'excellente qualité pour l'époque. Le trio envoie alors les bandes à la maison de disque parisienne Vogue, qui venait de signer avec Johnny Halliday. Le jeune producteur Jacques Wolfson les écoute et invite alors le trio pour signer et réenregistrer ces pistes dans des conditions professionnelles :

« Le premier disque d'An Tri Bintig fut enregistré chez Vogue rue d'Hauteville en deux jours. J'avais 18 ans. Pour moi, c'était grandiose tous ces magnétos... La régie vitrée. Dès que nous faisons une prise, on nous appelait pour écouter en Régie. L'ingénieur du son donnait son avis et nous demandait le nôtre. Des musiciens choisis par notre directeur artistique nous accompagnaient, des pointures, que l'on retrouvait aussi avec notamment Johnny Hallyday. Parfois, ils ne se trouvaient « pas bon » et s'excusaient²²³. »

Si les voix sur les disques sont celles de Josette Le Sann, Annick Burel et Paul Boucher, il n'est donc pas sûr que les chanteuses aient joué les parties de guitare. Des musiciens professionnels seront d'ailleurs choisis par les studios Vogue pour les disques suivants. Comme il était de coutume à l'époque que les nouvelles formations signant avec une maison de disques se voient parrainées par des artistes reconnus du label, Jean-Claude Darnal et Petula Clark furent choisis pour être le parrain et la marraine des jeunes chanteuses. Dès l'automne 1959, elles enregistrent leur premier 45 tours sous le nom An Tri Bintig, gravant six chansons issues du répertoire populaire chanté de Haute et de Basse-Bretagne²²⁴. Sur la pochette comme sur scène, les trois jeunes gens arborent une grande hermine noire sur la poitrine, costume qui sera vite abandonné pour les pochettes suivantes. Le disque sort au début de l'année 1960 sous le titre *Chansons à danser de basse et haute Bretagne*, et c'est encore une fois le journaliste du Télégramme Jean Tanguy qui leur consacre une critique très positive le 1er avril 1960 pour la sortie du

²²² *Id.*

²²³ *Id.*

²²⁴ An Tri Bintig (les trois pinçons), *Chansons à danser de Basse et Haute-Bretagne*, 45 tours, Vogue EPL 7711, 1960. Cf. annexe 1, p. 11.

disque « qu'il est déjà presque impossible de se procurer à Brest, tant son succès a été grand ». ²²⁵ Annick Burel nous a confirmé cet engouement du public à Brest :

« Pétula Clark et Jean-Claude Darnal sont venus à Brest pour célébrer notre baptême [...] Nous étions tout à coup des “vedettes bretonnes”. Passage à la radio. Des galas un peu partout - en Bretagne mais aussi Paris. [...] Charles le Gall dans son émission en langue bretonne citait et diffusait souvent An Tri Bintig ²²⁶. »

Le trio chante en effet dans plusieurs lieux parisiens, à l'inauguration du Moineau à Saint-Germain-des-Prés, puis à la Grignotière et à la Mission Bretonne.

- **Vers la composition puis la reconversion**

Si le premier disque a été enregistré dans le studio parisien, les suivants seront enregistrés ailleurs, et finalement à Villetaneuse :

« dans des studios nouvelle génération – matériel énorme. Des régies avec une multitude de techniciens et d'ingénieurs qui ne se fiaient qu'aux instruments. En général, les enregistrements se faisaient en deux jours. A chaque disque nous changions de studio d'enregistrement. Vogue avait quitté Paris pour Villetaneuse ²²⁷. »

Josette le Sann et Annick Burel souhaitant s'orienter également vers la chanson française, c'est Jacques Wolfson qui leur trouve un nouveau nom, Les Cadettes, « la nouvelle vedette des disques Vogue » comme l'indique le verso du deuxième 45 tours ²²⁸. Jean-Claude Darnal vient les écouter lors de leur prestation au Moineau, elles reprendront sa chanson *Papa ô Papa*. Jacques Wolfson leur proposera également deux textes des chanteurs Jil et Jan, paroliers pour Maurice Chevalier, Petula Clark ou Sheila, et qui venaient d'écrire des chansons pour la toute nouvelle vedette de Vogue, Johnny Hallyday. Le deuxième 45 tours paraît sous le nouveau nom Les Cadettes et il n'y figure qu'une seule chanson traditionnelle, *J'ai une bonne amie à Quimperlé*, qui aura un succès sur les ondes nationales. C'est en effet à la sortie de ce deuxième disque qu'elles chantent ce titre dans la nouvelle émission de Jean-Christophe Averty, *Album de famille*, à Paris le 9 mai 1961.

²²⁵ Jean Tanguy, *op. cit.*

²²⁶ Annick Burel, lettre n° 2 du 10/11/2016, coll part.

²²⁷ Annick Burel, lettre n° 1, *op. cit.*

²²⁸ Les Cadettes, *Papa ô Papa*, 45 tours, Vogue EPL 7848, 1961. Cf. annexe 1, p. 12.

Leur troisième 45 tours, *Mathurin l'aveugle*²²⁹, sort la même année sous le double nom An Tri Bintig « Les Cadettes », probablement parce que trois des quatre chansons viennent du répertoire traditionnel et que le public breton les connaît sous ce nom. Ce troisième disque est intéressant dans la production des deux chanteuses car la quatrième chanson est écrite par le trio Boucher-Burel-le Sann en français sur une gavotte d'inspiration traditionnelle. Les chanteuses signeront par la suite toutes les compositions que l'on trouve sur les deux derniers 45 tours du duo devenu Les Cadettes. Sur *Le pont de Nantes*²³⁰, paru en 1963, figure encore une chanson populaire et sur *La coccinelle*²³¹, le dernier 45 tours sorti en 1964, tous les textes sont désormais écrits par les chanteuses. Paul Boucher n'est plus crédité sur ces deux derniers disques, il semble avoir arrêté de travailler avec les Cadettes et continuait la musique dans son groupe de bal Hot Havana²³². Les Cadettes sont parfois accompagnées par d'autres musiciens, comme le pianiste Jacky Bouillioli au Cembralet – l'un des tout premiers pianos électriques – ou Sezny Leroux. Olivier Polard, fin connaisseur de la scène populaire brestoïse, raconte :

« Mais le succès hexagonal tarde à venir. Pour joindre les deux bouts, elles décident de monter un orchestre de bal, en parallèle de la carrière des Cadettes, sous le nom Teddy Rock & Pascale Audry [...] Alternant reprises des grands succès radiophoniques, notamment yé-yé, passages humoristiques avec Sezny et tour de chant en duo en tant que Cadettes, elles obtiennent un grand succès dans toute la Bretagne, mais doivent faire face à la concurrence grandissante des musiciens anglais, tant appréciés des jeunes²³³. »

En 1966, les jeunes femmes ont pourtant encore de sérieux projets. Elles comptent enregistrer un nouveau disque et écrivent beaucoup de chansons qu'elles souhaitent proposer à des chanteurs parisiens : « sept chansons sont destinées à Aznavour [...] si elles plaisent, il doit les proposer à des vedettes »,²³⁴ écrit le journaliste du Télégramme. Mais un an plus tard, le duo cesse son activité et les jeunes femmes partent vers de nouveaux horizons. Annick Burel choisit le journalisme et

²²⁹ An Tri Bintig « Les Cadettes », *Mathurin l'aveugle*, 45 tours, Vogue, EPL 7869, 1961. Cf. annexe 1, p. 13.

²³⁰ Les Cadettes, *Le Pont de Nantes*, 45 tours, Vogue, EPL 8161, 1963. Cf. annexe 1, p. 14.

²³¹ Les Cadettes, *La Coccinelle*, 45 tours, Vogue, EPL 8239, 1964. Cf. annexe 1, p. 15.

²³² Entretien avec Jacques Bouillioli, 29/1/2017, coll. part.

²³³ Olivier Polard, *op. cit.*, p. 84.

²³⁴ Fernand Pérignon, « Auteurs-compositeurs, animatrices d'un orchestre, deux Brestoïses, "Les Cadettes", pourvoient Aznavour en chansons et enregistrent des disques », *Le Télégramme*, 4/05/1966. Cf. annexe 2, p. 36.

rejoint l'ORTF. Les jeunes femmes ouvrent l'*Auberge des Monts d'Arrée* à Commana²³⁵, un lieu convivial qui sera malheureusement ravagé par un incendie en janvier 1970²³⁶. Josette le Sann décèdera tragiquement six mois plus tard²³⁷. La maison Vogue, constatant que Les Cadettes avaient connu un succès plus local que national, décidera de rééditer toutes les chansons traditionnelles sous le nom An Tri Bintig en 1969²³⁸, puis deux des titres emblématiques du trio sur un dernier 45 tours en 1973²³⁹.

5.2 Du répertoire traditionnel à la chanson française

Dans cette étude, nous pourrions proposer de départager le répertoire chanté par An Tri Bintig / Les Cadettes sur ces cinq disques en trois pôles : les chansons tirées du répertoire de tradition populaire, les compositions d'inspiration traditionnelle et enfin les compositions dans la veine de la chanson française. Si elles se disent influencées par des chanteurs comme Félix Leclerc²⁴⁰, elles se réclament pourtant plus de la tradition chantée que de la chanson française.

• Chants et danses de Haute et de Basse-Bretagne

Le premier répertoire que choisit An Tri Bintig est uniquement composé de chansons traditionnelles qui font partie du répertoire de chants à danser et dont plusieurs n'ont été composées qu'au début du XX^e siècle. Le premier titre, *Kabiten Sant-Malo*, est une chanson généralement dansée en *an dro*, qui fut collectée à Lorient par Loeiz Herriou et publiée à de nombreuses reprises, la première fois en 1906 dans *Recueil de mélodies bretonnes* de Guillemot et Herriou puis dans le recueil *Soniou Feiz ha Breiz*²⁴¹. La chanson *Araog mond da zoudard* est une gavotte des montagnes, probablement collectée par Josette le Sann et Annick Burel dans le centre Bretagne où l'air est souvent

²³⁵ S.n., « Roc-Tredudon : la cuisine au feu de bois dans les Monts d'Arrée », *Bretagne Actualités*, 7/09/1967, [consulté le 7/06/2017]. Disponible à l'adresse : <https://www.inamediapro.com/notice/RXF02005439>.

²³⁶ Jean-Paul Olivier, « Commana-29 : incendie », *Bretagne Actualités*, 20/01/1970, [consulté le 7/06/2017]. Disponible à l'adresse : <https://www.inamediapro.com/notice/RXF01016549>.

²³⁷ Yan Le Gat et Olivier Polard, *op. cit.*, p. 134. Elle serait décédée d'un accident vasculaire cérébral.

²³⁸ An Tri Bintig, *Chansons de Bretagne*, 33 tours, 30 cm, Vogue, CMDINT 9645, 1969.

²³⁹ An Tri Bintig, *J'ai une bonne amie à Quimperlé*, 45 tours, Vogue, n°45V4221, 1973.

²⁴⁰ Lettre d'Annick Burel n°2, *op. cit.*

²⁴¹ Cf. Bernard Lasbleiz, *War don... op. cit.*, vol. 2, p. 753-754.

joué, et le texte est en outre très proche de certains collectages déposés à Dastum²⁴². *Déjà mal mariée* est une chanson populaire de la région de Rennes, dont une version approchante a été publiée en 1884 par l'archéologue et folkloriste Lucien Decombe²⁴³. *Le Bal de Jugon* est une variante de l'aéroplane du pays de Saint-Brieuc, danse dont la chanson, « Monsieur l'curé n'veut pas... », est très connue en Bretagne. Publié pour la première fois en 1930, *Son ar hafe* est une chanson du Trégor souvent dansée en *Piler-lann** et dont le texte a été écrit par Eugène Le Roux dit Evnig Penn ar C'hoad, mais son timbre semble toutefois plus ancien car il est attesté dès 1906²⁴⁴. Enfin, *Bannielou Lambaol* est une chanson traditionnelle du pays de Landivisiau. Sur le deuxième 45 tours, *J'ai une bonne amie à Quimperlé* qui peut se danser en *tour* ou en *an dro*, est la seule chanson traditionnelle du disque. C'est sans doute la version la plus célèbre d'une ancienne chanson populaire française connaissant de très nombreuses versions et généralement appelée *Les Métamorphoses*, que l'on peut trouver dans le quatrième volume du *Recueil de chansons populaires* d'Eugène Rolland de 1887²⁴⁵. Le groupe Namnediz en chantera quelques années plus tard une version de Loire-Atlantique sous le nom *Voici fleurir les roses*.

Le troisième 45 tours du trio marque une réaffirmation du répertoire traditionnel avec *Mathurin l'aveugle* qui donne son nom au disque. C'est la version française de *Matelin an Dall*, qui fut composée par l'abbé J. Quéré (1835-1898) en l'honneur du célèbre sonneur de bombarde du XIX^e siècle et dont le refrain est basé sur une gavotte du Sud-Cornouaille connue sous le nom de *Kollet eo da zaout ta Yann*. Imprimée à de nombreuses reprises sur feuille volante²⁴⁶, elle a également fait l'objet de publications dans divers recueils de mélodies bretonnes²⁴⁷ et on peut en trouver la version française dans *20 chansons bretonnes* de Georges Arnoux²⁴⁸. La chanson patriotique *Gwir Vredened*, écrite sur un air de marche, fut composée par Augustin Conq dit Paotr

²⁴² Le texte *Ma 'm bize bet ur blu'enn, ur paper evit skrivañ*, collecté auprès de Mmes Jeanne et Soiz Citerin de Spezet par Pierre Crépillon et Erik Marchand le 17/12/1978 est presque le même. Cf. Dastumedia, [www.dastumedia.bzh/dyn/portal/index.seam?page=alo&aloId=99204&fonds=&cid=542], (consulté le 11/02/2017).

²⁴³ Lucien Decombe, *Chansons Populaires - avec musique - recueillies dans le département d'Ille-et-Vilaine*, La Rochelle : La Découverte, 1994 [Rennes : Ed. Hyacinthe Caillièrre, 1884], p. 31-34.

²⁴⁴ Maurice Duhamel, *Musiques Bretonnes, op. cit.*, n°299, p. 153. Le timbre est publié sous le nom *An Tri marc'heger*. Cf. Bernard Lasbleiz, *War Don...*, *op. cit.*, p. 522.

²⁴⁵ Eugène Rolland, *Recueil de chansons populaires*, vol. 4, Paris : Maisonneuve, 1887, p. 29.

²⁴⁶ Site de Patrick Malrieu, *Feuilles volantes*, [fv.kan.bzh/chant-00887.html], (consulté le 7/06/2017).

²⁴⁷ Site de Didier Becam, Tradition orale, [to.kan.bzh/chant-00687.html], (consulté le 7/06/2017).

²⁴⁸ *Op. cit.*, p. 16.

Treoure et publiée dans le premier recueil de *Soniou Feiz ha Breiz* en 1920²⁴⁹. *An Hini Goz* est une chanson dont on trouve la trace dès le début du XVIII^e siècle et dont les paroles ont progressivement évolué au cours du siècle suivant pour devenir l'hymne officieux du mouvement politique breton au début du XX^e siècle. Dernière chanson traditionnelle du répertoire des jeunes femmes, *Le Pont de Nantes* est la version francisée de la chanson bretonne telle qu'on peut la trouver dans les *20 chansons bretonnes* de Georges Arnoux. On constate en outre que presque toutes les chansons bretonnes des Tri Bintig étaient présentes dans les recueils *Soniou Feiz ha Breiz* publiés par le *Bleun-Brug* : on peut notamment trouver *Gwir Vretoned*, *An Hini goz*, *Kabiten Sant-Malo*, *Son ar hafe* et *War bont an Naoned* dans le troisième volume de 1930²⁵⁰. Il semble bien que ce recueil ait servi aux jeunes femmes pour constituer une bonne partie de leur répertoire en langue bretonne²⁵¹.

- **Chansons écrites par des paroliers et compositions personnelles**

Nous avons eu l'occasion de parler des trois chansons composées par Jean-Claude Darnal et par Jil et Jan qui figurent sur *Papa ô Papa*, le deuxième 45 tours du trio. De tout le répertoire des An Tri Bintig / Les Cadettes, ce seront les trois seules chansons proposées par des paroliers français contemporains. La chanson *Papa ô Papa* a été écrite par Jean-Claude Darnal qui venait de l'enregistrer chez Vogue²⁵². Elle est jouée sur un tempo de marche et semble sous l'influence de la chanson populaire américaine des années 1950. *Ca n'valait pas Lucas* et *Le mois de l'amour* sont deux chansons écrites par Jil et Jan qui ne semblent pas avoir été chantées par d'autres artistes. Toujours sous influence de la musique américaine, la dernière chanson rappelle « Elle descend de la montagne », chanson pour enfants adaptée de *She'll Be Coming Round the Mountain*²⁵³.

Parmi les compositions personnelles, nous pouvons repérer plusieurs sources d'inspiration. *La Moisson* est la seule chanson signée par le trio Boucher - Burel - le Sann, c'est aussi le seul texte du trio composé pour être chanté sur un air de *ton-doubl*

²⁴⁹ Augustin Conq dit Paotr Treoure, *Soniou Feiz ha Breiz*, Morlaix : Le Goaziou, 1920.

²⁵⁰ Jean-Marie Perrot, *Soniou Feiz ha Breiz - trede leor*, s.i. : Brest, 1930.

²⁵¹ Annick Burel nous a confirmé connaître ce recueil lors d'un échange privé.

²⁵² Jean-Claude Darnal, *Papa O Papa*, Vogue EPL 7774, 1959.

²⁵³ Carl Sandburg, *The American Songbag*. New York: Harcourt Brace, 1927, p. 372.

de *gavotte des montagnes* d'origine traditionnelle. Cet air est en effet très proche de plusieurs airs issus du répertoire de sonneurs de biniou-bombarde. *Viens danser dans mon village* est une chanson écrite sur un tempo de valse tandis que *Une fleur bleue* et *Le pont de Recouvrance* sont deux chansons composées en 6/8 sur un tempo de gigue. Enregistrées avec accordéon et tambour, ces deux dernières chansons sont accompagnées dans le style des giges écossaises, et il se pourrait que l'accordéoniste soit Paul Boucher tant son jeu ressemble à celui que l'on entend sur les disques de Son ha Koroll. Même si le dernier 45 tours, *La coccinelle*, partage la même esthétique simple et « fleur bleue » que les disques précédents, il prend clairement ses distances avec le répertoire traditionnel et assume totalement l'esthétique yéyé avec l'apparition d'un piano électrique, d'une basse et d'une batterie, montrant une évolution manifeste vers la chanson française. Il ne reste, sur ce disque, plus que le titre *Port de Brest* pour rappeler leurs racines du ponant.

5.3 Eléments d'analyse

Nous avons choisi ici de nous axer essentiellement sur le premier 45 tours des chanteuses car c'est celui qui, le plus connu du public local, a eu une certaine influence sur les jeunes musiciens bretons²⁵⁴ et représente le mieux la démarche originale des chanteuses. Nous aborderons également quelques chansons des disques suivants pour saisir d'éventuelles évolutions dans l'écriture des contrechants.

- **Grilles d'accord de type chanson**

L'accompagnement des chansons des Tri Bintig sur les premiers disques est généralement soigné et bien enregistré. Son écriture est tonale et typique de la guitare d'accompagnement, généralement sans septièmes, en alternance de basse sur le temps et d'accord sur le contretemps. La guitare se contente de suivre la ligne de basse et de s'adapter aux polyphonies quand elles sont présentes. Sur une chanson comme *Kabiten Sant Malo*, la grille d'accord choisit un chemin naturel autour de l'anatole :

²⁵⁴ Cf. chapitre 8. Ifig Poho, bassiste du groupe Namnediz, nous a confirmé dans une correspondance privée du 8/06/2017 : « [...] tu sais quelle estime je porte aux Tri Bintig que je considère comme les vrais pionniers de notre renouveau musical. »

phrase A	Eb	Eb/Bb	Ab	Bb	Eb	C-	Ab	G- (G7)
	I	I/V	IV	V	III	IV	IV	III (III7)
phrase B	C-	G-	C-	F-	C-	F-	Bb	Eb
	VI	III	VI	II	VI	II	V	I

On remarque que le guitariste a tendance en fin de mesure 4 à jouer un troisième degré à son état mineur, alors que la voix de ténor chante la tierce majeure.

Sur *Bannielou Lambaol*, l'accompagnement très simple utilise la même pompe standard en 4/4, et la grille est une simple suite de cadences majeures sur le début des phrases et d'anatole en fin de phrase :

phrase A	C	F	C	F	A-	Bb	C	F
	V	I	V	I	III	IV	V	I
phrase B	F	C F	F	C F	A-	Bb	C	F
	I	V I	I	V I	III	IV	V	I

Autre exemple, *Le Bal de Jugon* est encore plus simple et alterne cadence et demi-cadence en suivant le thème. Quand le morceau requiert un placement rythmique différent, la guitare s'adapte, comme c'est le cas sur la gavotte *Araog mond da zoudard*, sur laquelle l'arrangement respecte les temps forts de la danse :

phrase A	D -	D F	G-	D-	D-	D F	G-	D-
	I -	I- I- /III	IV-	I-	I -	I- I- /III	IV-	I-
phrase B	F	F Bb	C	F	D-	D F	G-	D-
	I	I IV	V	I	I -	I- I- /III	IV-	I-

C'est aussi le cas sur *Son ar hafe*, qui respecte la pause de la danse *Piler-lann* à la fin de chaque phrase. Enfin, dans la chanson *Déjà mal mariée*, l'accompagnement suit les temps supplémentaires ajoutés dans la chanson aux mesures 5 et 10. Ici c'est une simple grille basée sur une cadence mineure modale (V- – I-) combinée à une descente d'accords sur le pont de *fa* mineur à *do* mineur (mesures 5-6)²⁵⁵.

²⁵⁵ Cf. annexe 3, p. 59.

• **Harmonisation à deux ou trois voix**

La particularité d'An Tri Bintig est d'harmoniser ces chansons, habituellement interprétées de manière monodique, à deux ou à trois voix en polyphonie. Cela était très fréquent dans la chanson française en 1960, mais totalement inédit dans la chanson bretonne enregistrée hormis dans le chant choral. En effet, ces contre-voix, aussi simples soient-elles, apportaient un vent de fraîcheur pour qui était habitué aux solennelles chorales de Sainte-Anne d'Auray ou de Saint-Jean Brévelay. Le premier type de contrechant, le plus simple est à la tierce au-dessus. S'il est courant d'entendre chanter *Déjà mal mariée*²⁵⁶ chantée à la tierce dans les repas de famille en Bretagne depuis les années 1960²⁵⁷, l'exemple le plus marquant est l'usage du chant à la tierce sur la gavotte *Araog mond da zoudard*. L'appel, les deux premiers et le dernier vers sont chantés en *kan ha diskan*, mais aux troisième et quatrième vers, les deux chanteuses commencent la première mesure à l'unisson puis la deuxième chanteuse passe à la tierce supérieure. Dans la deuxième phrase, les deux premières mesures sont jouées à la tierce, les deux dernières reprenant la phrase A :

An Tri Bintig, Araog Mont da zoudard, troisième exposition, phrase B

Nous remarquons que la deuxième voix du *Bal de Jugon*²⁵⁸ est un peu plus aventureuse : commençant à la tierce, le contrechant passe - mesure 2 - à la quarte puis à la seconde pour souligner l'accord de dominante, puis commence la troisième mesure, par le triton tierce-septième de l'accord de la guitare :

An Tri Bintig, Bal de Jugon, mesures 1-4.

²⁵⁶ *Id.*

²⁵⁷ C'est le cas dans ma famille et l'influence de ce premier disque – que mes parents ne connaissaient pourtant pas – n'y est sans doute pas pour rien.

²⁵⁸ *Cf. partition, annexe 3, p. 60.*

Dans quelques chansons du premier 45 tours apparaissent des harmonisations à trois voix : si le premier morceau *Kabiten Sant Malo*²⁵⁹ commence et termine en simple chant à répondre, les quatre couplets du milieu sont harmonisés à trois voix, d'abord en chant à bouche fermée pour les deux voix supplémentaires puis à trois voix chantées :

The musical score for 'Kabiten Sant Malo' consists of four systems. The first system shows the Chant (voice) and Contrebasse (bass) parts. The Chant part is in 4/4 time, and the Contrebasse part is in 4/4 time. The Chant part has lyrics: 'Me m'eus bet pli-ja-dur, e Lam-baol a-we-chou, o'ch o-ber tro an i-liz gant an holl ban-nie-loù'. The Contrebasse part has lyrics: 'jo po po po lan di bi di pi jo po po po lan di bi do, man-tur la-ri-don-de-nig jo-pi-re-pi-ral-la'. The second system shows the Ch. (voice) and C. (bass) parts. The Ch. part is in 4/4 time, and the C. part is in 4/4 time. The Ch. part has lyrics: 'jo po po po lan di bi di pi jo po po po lan di bi do, man-tur la-ri-don-de-nig jo-pi-re-pi-ral-la'. The C. part has lyrics: 'jo po po po lan di bi di pi jo po po po lan di bi do, man-tur la-ri-don-de-nig jo-pi-re-pi-ral-la'. The third system shows the Ch. part with lyrics: 'jo po po po lan di bi di pi jo po po po lan di bi do, man-tur la-ri-don-de-nig jo-pi-re-pi-ral-la'. The fourth system shows the C. part with lyrics: 'jo po po po lan di bi di pi jo po po po lan di bi do, man-tur la-ri-don-de-nig jo-pi-re-pi-ral-la'. The chords are: Eb, Eb, Ab, Bb, Eb, Cm, Ab, G, Cm, Gm, Cm, Fm, Cm, Fm, Bb, Eb.

Kabiten Sant Malou, couplets 3 et 4.

Ces trois voix ne respectent pas toujours les codes de l'écriture contrapuntique classique. Par exemple ici, la voix médiane chante la fin de la deuxième mesure en quarts parallèles. À la fin de la sixième mesure, le trio termine sur un accord de *si bémol 7* renversé, alors que l'accompagnement fait un *fa* mineur, donnant l'impression d'un *fa* mineur 6. Ces détails d'écriture qui peuvent surprendre l'oreille avertie amènent pourtant une couleur fraîche et ingénue totalement innovante en ce début des années 1960. Enfin, le disque se termine sur *Bannieloù Lambaol*²⁶⁰, autre chanson harmonisée à trois voix.

The musical score for 'Bannieloù Lambaol' consists of four systems. The first system shows the Chant (voice) and Contrebasse (bass) parts. The Chant part is in 4/4 time, and the Contrebasse part is in 4/4 time. The Chant part has lyrics: 'Me m'eus bet pli-ja-dur, e Lam-baol a-we-chou, o'ch o-ber tro an i-liz gant an holl ban-nie-loù'. The Contrebasse part has lyrics: 'jo po po po lan di bi di pi jo po po po lan di bi do, man-tur la-ri-don-de-nig jo-pi-re-pi-ral-la'. The second system shows the Ch. (voice) and C. (bass) parts. The Ch. part is in 4/4 time, and the C. part is in 4/4 time. The Ch. part has lyrics: 'jo po po po lan di bi di pi jo po po po lan di bi do, man-tur la-ri-don-de-nig jo-pi-re-pi-ral-la'. The C. part has lyrics: 'jo po po po lan di bi di pi jo po po po lan di bi do, man-tur la-ri-don-de-nig jo-pi-re-pi-ral-la'. The third system shows the Ch. part with lyrics: 'jo po po po lan di bi di pi jo po po po lan di bi do, man-tur la-ri-don-de-nig jo-pi-re-pi-ral-la'. The fourth system shows the C. part with lyrics: 'jo po po po lan di bi di pi jo po po po lan di bi do, man-tur la-ri-don-de-nig jo-pi-re-pi-ral-la'. The chords are: Eb, Eb, Ab, Bb, Eb, Cm, Ab, G, Cm, Gm, Cm, Fm, Cm, Fm, Bb, Eb.

Bannieloù Lambaol, harmonisation.

²⁵⁹ Cf. partition, annexe 3, p. 61.

²⁶⁰ Cf. annexe 3, p. 62.

Hormis le premier couplet, tous les autres suivent la même harmonie, parfois à bouche fermée. L'harmonisation semble plus aboutie, et on ne retrouve pas d'erreurs d'écriture : les deux premières mesures du deuxième couplet montrent bien une intégration nouvelle des apports de l'harmonie tonale dans la musique populaire de tradition orale. Le ténor descend chromatiquement de la tonique de l'accord de *Do* à la tierce de l'accord de *Fa*, créant ainsi avec le *si* bécarre un effet de substitution à la dominante secondaire. Les Cadettes continueront à explorer cette esthétique de chansons harmonisées, affinant par exemple leur travail dans le tube du disque suivant, *J'ai une bonne amie à Quimperlé*²⁶¹. Ici, elles chantent presque toute la chanson à répondre, économisant l'effet polyphonique pour les couplets 6 et 7 et 10, où elles exposent élégamment au début de la phrase B une progression harmonique avec une substitution à la dominante secondaire, A7 - D - E7 - A7, d'abord à bouche fermée puis à trois voix :

The image displays a musical score for the song "J'ai une bonne amie à Quimperlé". It consists of two systems of staves. The first system includes three staves: "Chant" (Vocal), "Contrechants" (Harmony), and "Contrebasse" (Bass). The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "Si tu t'fais pê-queur pour me pê-cher, si tu t'fais pê-queur pour me pê-cher, je". The harmony and bass lines provide accompaniment with chords D, G, and A7. The second system includes three staves: "Ch." (Vocal), "Cc." (Harmony), and "CB." (Bass). The vocal line starts with a measure rest of 5 and then continues with the lyrics: "me fe-rai Bi-che dans le _ bois, tu n'au-ras pas mon cœur comme tu le crois je tu le crois". The harmony and bass lines provide accompaniment with chords A7, D, E7, and A7. The system is divided into two endings, labeled "1." and "2.", which repeat the final phrase.

J'ai une bonne amie à Quimperlé, sixième couplet.

• Variantes et structures

L'écriture des chansons réussit à trouver un équilibre entre la forme du chant traditionnel et les canons de la variété française. Dans le premier disque, composé uniquement de chansons d'origine traditionnelle, on retrouve les formes typiques AB, ou A/Pont/B avec des phrases très courtes. La variation se fait sur les rôles de chaque chanteur en fonction des couplets. Dans *Araog mond da zoudard*, après un habituel

²⁶¹ Cf. annexe 4, p. 106.

appel sur un tempo lent, les chanteuses débutent par deux couplets en *kan ha diskan*, puis deux couplets à la tierce avant de revenir sur un couplet de *kan ha diskan* pour conclure. Dans *Déjà mal mariée*, c'est à l'inverse un couplet à la tierce qui commence et conclut la chanson alors que dans les couplets intermédiaires, seule la réponse de la phrase B est chantée à la tierce, le reste étant exécuté de façon monodique. Dans *Son ar hafe*, tous les refrains sont à deux voix à la tierce. Les couplets sont quant à eux chantés à une voix, à deux voix à l'unisson ou en réponse, seule la première phrase du quatrième couplet est chantée à deux voix à la tierce. On le voit, le rôle des chanteurs évolue au fil des titres de manière structurée et bien prédéfinie, rompant avec la culture du chant à répondre de Haute ou de Basse-Bretagne en utilisant des variations et des mises en lumière des thèmes qui sont très réussies. Les recettes d'harmonisation et de variations continueront à s'affiner et se professionnaliser sur les disques suivant, mais resteront du même ordre que dans ce répertoire originel.

Premier groupe de chanson populaire bretonne utilisant la polyphonie, *An Tri Bintig* a clairement contribué à sa transformation en empruntant des codes venus de la variété française, une proposition inédite en 1960 quand la plupart des chanteurs du répertoire breton étaient encore influencés par la chanson réaliste et les techniques vocales classiques. Le succès de leur premier disque en Bretagne, que de nombreuses personnes s'étaient procurées en dehors des cercles de connaisseurs, eut un fort retentissement et marqua tout une génération, à tel point qu'on s'habitua à chanter en polyphonie ces chansons du répertoire des veillées étudiantes. Si leur changement de nom avait déçu, car il leur conférait une image trop yéyé, plusieurs témoins nous ont confié avoir écouté ces disques. C'est entre autres le cas des musiciens d'An Namnediz, le groupe qui clôturera cette recherche, qui les considéraient comme les véritables pionnières du renouveau musical en Bretagne.

Chapitre 6 : Les Kabalerien, vers le quatuor accompagné

Si les Tri Bintig connurent un beau succès en ce début des années 1960, les Kabalerien²⁶² (les hors-la-loi) sont l'autre groupe phare de la nouvelle chanson bretonne de cette période. Formé au départ autour de la chanteuse Dunvel Ar Benn, le groupe évoluera vers un quatuor vocal accompagné à la guitare et à la harpe, et intégrera par la suite basse électrique et batterie.

7.1 Pierre-Yves Moign à la recherche de nouvelles esthétiques

- **Un trio : Dunvel Ar Benn et les Kabalérien**

C'est en 1961 que Pierre-Yves Moign, lors de son retour à Paris, décide de monter une nouvelle formation avec sa femme Jacqueline et un ami harpiste, Gérard Martin. Ce dernier était le fils du luthier Martin, facteur et réparateur de harpes au 68 rue de Vaugirard à Paris²⁶³. Très bon musicien, Gérard Martin avait obtenu son prix de harpe au Conservatoire à Paris, raison pour laquelle Pierre-Yves Moign l'avait embauché. Jacqueline Moign, désireuse de faire carrière comme chanteuse, choisit alors pour pseudonyme Dunvel ar Benn. Pierre-Yves Moign raconte :

« En 1961, en créant les Kabalerien, je désirais montrer d'autres facettes plus nuancées de notre patrimoine et faire connaître les textes chantés riches de sensibilité et de vie intérieure. La plupart des chants furent choisis en collaboration avec Donatien [Laurent]. Il me communiqua ceux qu'il avait lui-même recueillis et transcrivit les paroles de ceux que j'avais de mon côté collectés. Il me procura le recueil alors introuvable de Maurice Duhamel, Musiques bretonnes. Grâce à lui, je pus enrichir le répertoire du groupe. Il aida mon épouse — qui suivait les cours de Marc'harid Gourlaouen — pour la prononciation des textes. Il fut l'un des artisans de l'ensemble qui se composait de chant soliste, harpe celtique avec l'excellent instrumentiste qu'était Gérard Martin, guitare sèche, piano, contrebasse, — par la suite s'y adjoindra un quatuor vocal. Nous fîmes un disque chez Chant du Monde qui nous ouvrit de nombreuses portes en Europe²⁶⁴. »

Ce témoignage nous permet de comprendre la genèse du répertoire que choisit le compositeur pour son nouveau groupe et nous confirme que le jeune couple fondateur des Kabalerien ne parlait pas couramment breton et avait dû suivre des cours pour

²⁶² La formation a connu trois variantes orthographiques : Kabalérien, Kabalerien et Ar Gabalerien (l'article *ar* entraînant ici la mutation de la consonne).

²⁶³ Alan Stivell, Jean-Noël Verdier, *Telenn - La harpe bretonne*, Brest : Éditions Le Télégramme, 2004, p. 92.

²⁶⁴ Pierre-Yves Moign, « Chemins Croisés », *op. cit.*, p. 47.

l'apprendre. Le premier disque, *Chants celtiques par Dunvel ar Benn et les Kabalérien*²⁶⁵, est un 33 tours 17 cm contenant six titres et paru au Chant du Monde, un label liée au Parti Communiste Français²⁶⁶. Le groupe Les Kabalérien se présente ici comme la formation accompagnant la jeune chanteuse et, pour ce disque, est composé de Pierre-Yves Moign à la guitare, au piano et à la flûte, de Gérard Martin à la « harpe irlandaise »²⁶⁷ et d'un contrebassiste dont nous n'avons pas trouvé mention. Sur scène, Dunvel ar Benn se produira le plus souvent en trio sans contrebasse essentiellement en Allemagne et en Hollande. Nous avons retrouvé la trace d'une prestation de Dunvel ar Benn à la Fête du Couronnement à Paris le 16 avril 1961, ainsi que du « quatuor vocal celtique Kan ha Mentadur » sur la photo duquel on reconnaît Pierre-Yves et Jacqueline Moign, sans doute éphémère quatuor vocal que Moign n'a jamais mentionné. Un article de Charles le Quintrec relate la réaction du public :

« Il a eu raison aussi d'applaudir le quatuor vocal celtique KAN HA MENTADUR qui semble bien parti pour ajouter à notre folklore ainsi que la chanteuse DUNVEL AR BEN qui a le profil aigu et la voix chaude. Une voix qui semble porter en elle le drame et la comédie, les jours sombres de l'Iroise et ceux plus riants de la lande²⁶⁸. »

En 1963, le couple revient dans le Finistère et s'installe à Plouguerneau, d'où Jacqueline Moign est originaire. Interviewés par Jean Tanguy, le journaliste du Télégramme explique :

« Voici trois ans environ, ils avaient enregistré un disque. Celui-ci fut entendu par un producteur allemand à qui il plut grandement. Résultat : le couple fut invité à participer à une émission télévisée, en compagnie notamment de Jacques Brel. Il faut croire que les auditeurs d'outre-Rhin aimèrent ça puisqu'ils en redemandèrent. Et, depuis l'été dernier, les Moign n'ont pratiquement pas cessé de jouer et de chanter pour les Allemands. Quand nous les avons rencontré, ils arrivaient d'un studio de Cologne. Auparavant, ils avaient enregistré quelques morceaux de leur répertoire à Stuttgart et Munich. Dans quelques semaines, ils seront à Hamburg et à Baden-Baden pour d'autres enregistrements ou tournages²⁶⁹. »

²⁶⁵ Dunvel Ar Benn et les Kabalérien, *Chants Celtiques*, 33 tours, 17cm, Chant du Monde, LDY 4217, 1961. Cf. annexe 1, p. 17.

²⁶⁶ Michèle Alten, « Le Chant du monde : une firme discographique au service du progressisme (1945-1980) », *ILCEA* [En ligne], 2012, [consulté le 20/08/2017]. Disponible à l'adresse : <http://ilcea.revues.org/1411>.

²⁶⁷ Cf. Texte de Marcel Milies au verso du disque, annexe 1, p. 17.

²⁶⁸ Charles le Quintrec, « Les fêtes du couronnement », *La Bretagne à Paris*, 21/04/1961.

²⁶⁹ Jean Tanguy, « Folklore breton pour tous... Un jeune couple brestois joue et chante pour les téléspectateurs allemands les mélodies celtiques en s'accompagnant à la guitare et à la harpe irlandaise », *Le Télégramme*, 5/04/1963. Cf. annexe 2, p. 39.

En effet, ce disque enregistré et distribué à Paris semble n'avoir pas été repéré par la critique en France, tout particulièrement en Bretagne, ce à quoi Moign souhaite remédier :

« Nous allons enfin pouvoir combler l'incroyable lacune qui fait que nous n'avons pas encore chanté et joué pour les bretons [...] Ce qui nous permettra de savoir si on nous approuve à la source même de notre inspiration... Nous avons en effet formé sous le nom des "Kabalerien" un quatuor vocal, lequel vient d'être enregistré par Radio-Rennes. Nous devons en principe passer sur l'antenne au cours de trois émissions qui seront diffusées prochainement²⁷⁰. »

- **Le quatuor vocal accompagné, un équilibre**

En 1963 paraît le deuxième disque, *Ar Gabalerien*, un 45 tours publié chez Mouez Breiz et sur la pochette duquel on trouve, au verso, le sous-titre « Quatuor vocal et guitares »²⁷¹. Le qualificatif « celtique » utilisé pour *Son ha Koroll* et conservé pour le premier disque des *Kabalerien* a ici disparu, ce qui est un signe du renoncement du compositeur à l'utilisation d'une image identitaire. Cette inflexion est certainement due à la prise en compte de la mauvaise image que les Bretons des milieux populaires ont de l'idéologie identitaire au sortir de la guerre et nous verrons que Moign choisira dès 1964 le mot « populaire » – dans les *Ballets populaires Bretons* – pour qualifier sa démarche. Pour ce second disque, Pierre-Yves Moign et Dunvel ar Benn recrutent deux autres chanteurs, Jacques « Jakez » et Jeanne « Janig » Allard, pour former un quatuor accompagné à la guitare. Le groupe s'adjoit régulièrement une harpe et c'est toujours Gérard Martin qui tient le pupitre, mais il est arrivé que la jeune Mariannig Larc'hantec le remplace pour certains concerts ou que Jacques Allard ou Jacqueline Moign s'en emparent. Le groupe se produit généralement en quatuor vocal et s'accompagne à deux guitares ou à la flûte. Les *Kabalerien* font cette fois-ci forte impression à Jacqueline Gudin :

« ... les cloches de Quimper, pour Pâques, cachent dans mon jardin "Les Kabalerien", un quatuor vocal qui est passé par la rue Descartes, puisque les guitares ont fleuri à ses doigts (Mouez Breiz, n° 45 106). Voilà que leurs "Gars de Locminé" vont tenter Sylvie et Françoise, et me voilà soufflée comme la première fois que j'ai vu Johnny à l'Alhambra [...] C'est gai, vivant, nouvelle vague et humoristique²⁷². »

²⁷⁰ *Id.*

²⁷¹ *Ar Gabalerien*, 45 tours, Mouez Breiz, n° 45106, 1963. Cf. annexe 1, p. 18.

²⁷² Jacqueline Gudin, « Les Disques », *La Bretagne à Paris*, 26/04/1963, p. 2. Cf. annexe 2, p. 40.

L'année 1964 est celle de la découverte auprès du public breton par le biais de plusieurs passages télévisés²⁷³ et surtout d'un vrai succès aux Fêtes de Cornouaille. Pierre-Yves Moign venait de composer la bande-son pour les Ballets Populaires Bretons du Cercle Celtique de Rennes qui révolutionnèrent la chorégraphie et la mise en musique des danses de Bretagne²⁷⁴. Entre les différents tableaux de la prestation du cercle celtique, les Kabalerien animent les intermèdes. C'est la révélation d'une nouvelle musique bretonne pour beaucoup, comme en témoigne l'article de *La Bretagne à Paris* qui relate le concert :

« Nous ne saurions oublier dans ces éloges l'excellent groupe des Kabalerien Breiz. Composé de cinq chanteurs et musiciens, ce groupe apporte lui aussi un sang nouveau dans le domaine cette fois de la chanson et de la musique populaire bretonne. Des tournées couronnées de succès dans plusieurs pays étrangers (notamment l'Allemagne et la Hollande) on déjà consacré le talent des Kabalerien, qui interprètent de vieilles chansons de notre répertoire folklorique, mais harmonisées de façon moderne avec accompagnement de harpes et guitares²⁷⁵. »

La presse semble s'intéresser à cet ensemble plus qu'aux autres et en 1966, dans un article intitulé « Les Kabalerien chantent la Bretagne avec l'accent de tous les jours », le journaliste J. Guyomard insiste sur le fait que les Kabalerien souhaitent « exprimer toutes les nuances de la sensibilité bretonne »²⁷⁶. Pierre-Yves Moign tient donc à donner aux journalistes l'image de travail musical et d'actualisation de la musique bretonne, tant dans l'accompagnement que dans le placement de la voix.

- **Introduction de la basse et de la batterie**

C'est en 1967 que paraît le dernier disque des Kabalerien, intitulé *Ensemble populaire de Bretagne*²⁷⁷, ce qui souligne la volonté qu'a Pierre-Yves Moign de présenter sa musique comme populaire plus que bretonne, un choix très symbolique à destination du public. Il utilise cette fois le terme « ensemble » qui indique que l'effectif de la formation n'est pas fixe. Le nouveau disque est enregistré par le label Iroise – fondé par le chanteur Georges le Coz – dans une chapelle de Plougastel-Daoulas. Porté

²⁷³ S.n., « Les Gabalerien », *Bretagne actualités*, 13/05/1964, [consulté le 5/06/2017]. Disponible à l'adresse : www.inamediapro.com/notice/RYC9710315464.

²⁷⁴ Cf. chapitre suivant

²⁷⁵ S.n., « La révolution des Ballets Populaires Bretons du Cercle Celtique de Rennes », *La Bretagne à Paris*, 31/07/1964. Cf. annexe 2, p. 43.

²⁷⁶ J. Guyomard, « Les Kabalerien chantent la Bretagne avec l'accent de tous les jours », *La Bretagne à Paris*, 1208/1966, p. 2. Cf. annexe 2, p. 40.

²⁷⁷ Kabalerien, *Ensemble populaire de Bretagne*, Iroise n°2557, 1967. Cf. annexe 1, p. 19.

par la voix profonde de Georges le Coz, le professeur de chant du Conservatoire de Brest qui a remplacé Jacques Allard dans l'ensemble, le groupe poursuit le travail du quatuor vocal et intègre des instruments de musiques nouveaux pour l'accompagnement : ce dernier enregistrement comprend une guitare amplifiée, une basse électrique et une batterie. Le groupe reprend également le titre *An Tantad* sur lequel la partie de harpe simplifiée est jouée par un instrument dont le timbre est difficile à définir mais qui pourrait être une harpe amplifiée. Le batteur Jacques Pouymembrat, qui était élève de chant de Georges le Coz à l'époque et qui pourrait avoir conservé quelques partitions, se souvient que Dunvel ar Benn y avait enregistré les parties de harpe²⁷⁸. Les lignes de basses sont enregistrées par Jacques Renault qui jouait de la basse électrique posée sur les genoux en *tapping* à une seule main. En effet, ce pianiste et professeur de basson au Conservatoire de Brest devint professeur de solfège à la suite d'un accident qui lui fit perdre un bras. L'arrivée des instruments électriques lui permit d'exploiter les possibilités de l'amplification pour augmenter le gain de la basse et être en capacité de jouer. Comme nous le verrons dans la dernière partie, Kabalerien n'est pas le premier groupe à incorporer une basse électrique car les Namnediz l'avaient initié vers 1964 et l'orchestre Evit Korollerien Yaouank Breiz qui accompagnait les Ballets Bretons de Jean Guihard en 1965 à Quimper en intégrait également une. La recherche de timbres différents est en cette période de transition une préoccupation évidente qui rejoint l'esthétique du jeune groupe An Namnediz et préfigure le mouvement folk celtique du début des années 1970.

Quelques années après la sortie de ce disque, l'activité des Kabalerien a ralenti. Ils apparaissent encore dans un passage télévisé lors duquel ils interprètent trois titres, *Mont a rin d'an Arme*, *Ar Martolod Yaouank* et *At C'hloareg Yaouank*²⁷⁹ à l'été 1968, année qui voit l'émergence de nouveaux artistes et où l'heure est à la chanson engagée, le mouvement de contestation apportant des préoccupations sociales différentes. Pierre-Yves Moign se lancera au début des années 1970 dans de nouvelles aventures musicales, délaissant le groupe vocal accompagné pour créer l'ensemble choral War Hentou Breiz et se tourner vers l'écriture orchestrale classique avec plusieurs œuvres, dont *Dasson Breizh* en 1973. C'est à cette période qu'il va aussi se consacrer à la

²⁷⁸ Entretien avec Jacques Pouymembrat, 14/04/2017.

²⁷⁹ Jean Manceau, *Ce soir en Bretagne*, ORTF, 17/08/1968, [consulté le 5/06/2017]. Disponible à l'adresse : www.inamediapro.com/notice/CPF86648282.

pédagogie et l'enseignement des musiques traditionnelles qui l'amèneront à fonder le Centre Breton d'Art Populaire à Brest en 1978. Il ne restera finalement que peu de traces du travail soigné des Kabalerien, un groupe qui est aujourd'hui oublié et auquel André-Georges Hamon rendait hommage en 1981 :

« Aujourd'hui, écouter les Kabalerien, c'est véritablement découvrir le talent des interprètes (chant, flûte à bec, guitare) et la justesse des propos tenus par le groupe, tant il est clair que le chemin tracé ne pouvait que déboucher sur la grande voie du folk-song celtique des années 70. Si certains morceaux ne jouissent plus, dans l'interprétation, d'une actualité évidente, une chose n'est jamais dépassée : la qualité vocale [...] Il a fallu le courage de Georges le Coz pour remettre sur le marché en 1976 le document discographique qui le prouve. Un disque qui prend aujourd'hui une dimension historique²⁸⁰. »

6.2 Un répertoire puisé à diverses sources

La discographie des Kabalerien présente un choix de répertoire provenant de sources variées, des publications de collecteurs du XIX^e et du début XX^e siècle (la Villemarqué, Luzel, Duhamel, Herrieu), publiées plus tardivement (*Soniou Feiz ha Breiz*) ou bien encore provenant des disques sortis dans les années 1950. Mais l'une des sources principales provient du collectage réalisé sur le terrain par Donatien Laurent et Pierre-Yves Moign. C'est donc la collaboration du jeune collecteur avec le compositeur qui semble avoir guidé la majeure partie du choix du répertoire de ces trois disques.

Le premier disque *Chants Celtiques* comporte sept titres plutôt variés quant à la provenance des sources et donne le ton de ce nouveau groupe dont les deux disques suivant garderont le cap. Si Pierre-Yves Moign choisit parfois des compositions récentes, il évite systématiquement le répertoire nationaliste et néo-breton pour se concentrer sur un répertoire populaire, contrairement aux Tri Bintig qui avaient chanté *An Hini goz* ou *Gwir Vretoned*. On remarque aussi que sur l'ensemble des chansons choisies par les Kabalerien, aucune n'appartient au corpus des grandes complaintes (*Gwerziou*) et qu'elles sont toutes des chansons du répertoire léger (*Soniou*). Enregistrée sur deux disques des Kabalerien, la chanson *An Tantad* est la seule composition récente du répertoire. De la main de Fañch Danno, le directeur du collège de Plestin-les-Grèves, infatigable compositeur et créateur des Veillées populaires du Trégor, elle a probablement été écrite en 1954 car elle fut envoyée par l'auteur à Pierre-Jakez Hélias

²⁸⁰ André-Georges Hamon, *op. cit.*, p. 288-289. Le disque dont il est question est la réédition en format 30 centimètres du 33 tours publié en 1967. Cf. annexe 1, p. 20.

en janvier 1955²⁸¹. Cette chanson fut enregistrée pour la première fois par *Les chanteurs des veillées populaires du Trégor* en 1960²⁸². La chanson *Kemeromp an hent treuz* est également assez récente. Datant des années 1930, c'est une chanson de mariage originellement écrite en dialecte vannetais, appelée *Kemeramb an hent trez* et composée pour la Chorale de Saint-Jean-Brévelay par Jean-Pierre Le Dantec sur des paroles de l'Abbé Jacques Maréchal. Elle a ici été adaptée par les Kabalerien en dialecte léonard, sans doute en vue de la standardiser afin de la faire comprendre par le plus grand nombre²⁸³.

Le *Barzaz Breiz* de Théodore Hersart de la Villemarqué est la source de trois chansons présentes sur les deux derniers disques des Kabalerien, *An Erminig*, *Alan-Al-Louarn* et *An Alarc'h*. Le recueil emblématique de la chanson bretonne a toujours suscité des controverses quant à l'authenticité des textes ou des airs présentés, et nous renvoyons le lecteur à la thèse de Donatien Laurent²⁸⁴ qui démontre l'authenticité de la collecte du marquis grâce à ses carnets de collectage, ou à celle plus récente de Nelly Blanchard²⁸⁵ qui met l'accent sur les passages inventés ou recréés par l'auteur. Une autre source régulièrement utilisée par Pierre-Yves Moign est *Soniou Breiz-Izel* de François-Marie Luzel. La chanson *Al Laouenan* – connue sous les noms *Maro al laouenan* ou *La Mort du roitelet* – s'y trouve²⁸⁶, et la mélodie choisie provient de l'ouvrage *Musiques Bretonnes* de Maurice Duhamel qui est un recueil de timbres pour les textes collectés par Luzel²⁸⁷. *Ar C'hloareg yaouank* se trouve également dans les *Soniou* de Luzel sous le titre *Zon Cloarec Pempoul* et la mélodie est également présente dans *Musiques Bretonnes*²⁸⁸. Les *Soniou Feiz ha Breiz* de Jean-Marie Perrot ont également été exploités par Moign : *An Astrailhad*, chanson collectée par Loeiz Herriou

²⁸¹ Deux lettres de Fañch Danno à Pierre-Jakez Hélias, 8/01/1955, CRBC, cote PJH1 C71, [consulté le 7/06/2017]. Disponible à l'adresse : www.calames.abes.fr/pub/#details?id=FRPALME0000000000102-8-2-151-1.

²⁸² *Les chanteurs des veillées populaires du Trégor*, 45 tours, Mouez Breiz, n°4585, 1960.

²⁸³ Référencé dans le site de Patrick Malrieu comme l'un des chants du « 3^e fascicule de chants bretons publiés par la chorale de Saint-Jean Brévelay », ref. F-02313, p. 9. Cf. Patrick Malrieu, *kan.bzh*, [fv.kan.bzh/feuille-02313.html], (consulté le 7/06/2017).

²⁸⁴ *Op. cit.*

²⁸⁵ Nelly Blanchard, *Une fiction pour s'inventer : Le Barzaz-Breiz (1839-1845-1867) dans le mouvement romantique*, thèse de doctorat en Celtique sous la direction de Yves le Berre, Université de Brest, 2004.

²⁸⁶ François-Marie Luzel, « Maro al laouenan », in : *Soniou Breiz-Izel - Chansons populaires de Basse-Bretagne*, deux tomes, [1868-1890], Paris : G.-P. Maisonneuve & Larose, 1971, *Soniou I*, p. 6.

²⁸⁷ Maurice Duhamel, *Musiques Bretonnes*, *op. cit.*, n°224, p. 115. Version de Cornouaille, collectée à Plonevez du Faou par François Vallée (1860-1949).

²⁸⁸ F.-M. Luzel, *op. cit.*, p. 192. Maurice Duhamel, *op.cit.*, n°290, p. 149, version du Trégor.

et *Ar Werzid arc'hand* en proviennent²⁸⁹. Les collectes de Loeiz Herrieu ont aussi été utilisées, c'est le cas de *Nann, n'ouzoc'h ket*, chanson vannetaise – dont le titre original est *Ne houie ket hui gobér* – mise en dialecte léonard par le groupe²⁹⁰. *Toutouik*, la berceuse la plus connue du répertoire populaire breton est présente dans la *Revue des Traditions Populaires*²⁹¹, et fût enregistrée par Mona Kerys en 1956. Les Kabalerien ont chanté cette chanson à deux reprises, et leur version comporte des couplets qui ne sont pas présents sur les versions publiées dont nous n'avons malheureusement pas réussi à retrouver les sources.

Au cours de nos recherches, nous nous sommes aperçu que ce sont les chansons de collectage récent qui fournissent le plus de matière aux Kabalerien, mais que la reconstitution des textes ou le changement des airs rendent parfois délicate la vérification de leurs sources. *Maro eo ma mestrez* est une chanson qui doit sa notoriété à Alan Stivell²⁹², mais qui a été enregistrée pour la première fois en 1956 par Pierre Fer du Cercle de Poullaouen sur un disque consacré au *kan ha diskan*²⁹³. Kabalerien signe donc la première version arrangée de cette chanson. *Kalet ha kalet e kavan* est une chanson collectée par Donatien Laurent en 1956 sur un timbre différent²⁹⁴. Toutefois, des problèmes techniques pendant l'enregistrement rendent certains couplets incompréhensibles et une reconstitution du texte a dû être nécessaire avec l'aide de ce dernier. Quant à l'air choisi, c'est une version de la chanson *Teñval an noz*, également collectée par Donatien Laurent auprès des Sœurs Banniel. La belle chanson *Sekrejou ar c'hloareg* provient d'un collectage de Maodez Glandour (Louis le Floc'h) à Trédrez-Loquémeau où elle s'intitule *Bemde, bemnoz me ac'h a da goad ar forest*²⁹⁵. Le titre choisi par les Kabalerien provient d'une version de cette chanson qui se trouve dans les *Soniou* de Luzel, signe de l'important travail de recherche fourni par Pierre-Yves Moign pour constituer le répertoire. *Les gars de Locminé* est une chanson traditionnelle dont nous n'avons pas retrouvé la source mais dont la popularité est attestée dans tout

²⁸⁹ Jean-Marie Perrot, *Soniou Feiz ha Breiz*, 1930, *op. cit.* n°15 p. 37.

²⁹⁰ Loeiz Herrieu, *Guerzenneu ha soñnenneu Bro-Gueded. Chansons populaires du pays de Vannes*, Lorient, Editions Eromi, 1997 (première éd. 1911), p. 176-177.

²⁹¹ S.n., « Berceuses et rimaillettes bretonnes », *Revue des Traditions Populaires*, 1887, n°9, p. 397.

²⁹² Chantée par Stivell *a capella* sur l'album *Chemins de terre*, paru chez Fontana en 1973.

²⁹³ Cercle Celtique de Poullaouen, *Gavotte de Bretagne*, Vogue n°30057, 1956.

²⁹⁴ Dastumedia, *Base documentaire de Dastum*. [Consulté le 5/05/2017]. Disponible à l'adresse : www.dastumedia.bzh/dyn/portal/index.seam?page=alo&aloId=153672&fonds=&cid=109

²⁹⁵ Dastumedia, *Base documentaire de Dastum*. [Consulté le 5/05/2017]. Disponible à l'adresse : www.dastumedia.bzh/dyn/portal/index.seam?page=alo&aloId=193828&fonds=&cid=2893

l'Ouest de la France. *Mond a rin d'an arme* est une chanson que l'on trouve sur la même feuille volante que celle d'*Ar C'hloareg Yaouank* et a également été collectée par Pierre-Yves Moign à Botmeur en 1954 et à Châteauneuf du Faou en 1957.

Cependant, il reste encore quelques interrogations sur les sources du répertoire. Nous n'avons par exemple pas retrouvé le timbre employé par les Kabalerien pour la chanson *Ar Martolod yaouank*, dont le texte est présent dans les *Kanaouennou Pobl* d'Alfred Bourgeois²⁹⁶ avec un timbre différent. *Les Marins* – également écrit *Ar Marteloded* sur le vinyle – est une version de la chanson *Barzh an Turki*, mais nous n'avons pas retrouvé l'origine du premier vers, qui n'y est pas présent, et selon Donatien Laurent, il est possible que ce vers provienne des *Soniou* de Luzel²⁹⁷. Autre interrogation, le texte parlé *Les plaintes de Deirdré* est tiré d'une épopée irlandaise que l'auteur Synge a fait connaître, et que Gérard Martin accompagne de la mélodie *Greensleeves*. Enfin, la *Gavotenn ar Menezioù* est une création en quatuor vocal sans paroles autour de thèmes collectés dans le centre Bretagne et dont certaines phrases ont été composées par Pierre-Yves Moign.

Comme l'avait indiqué Moign dans plusieurs articles que nous avons mentionnés plus haut²⁹⁸, il avait choisi, à travers un choix de sources variées, d'utiliser une large palette des couleurs de cette tradition musicale afin de montrer combien elle était riche et diverse dans son expression populaire. Il souhaitait également, par une variété de textes collectés ou écrits sur une longue période (plus de 120 ans séparent la collecte de la Villemarqué du texte de Fañch Danno), dévoiler une certaine continuité musicale existant dans ce répertoire, qui serait du domaine du *Volksgeist* Hégélien, du génie populaire. On note d'autre part que le compositeur a sciemment écarté tout un répertoire qui ne l'intéresse pas : le chant religieux, qui constitue une grande part du fonds populaire. Ses sympathies communistes suffiraient à expliquer la raison de ce choix²⁹⁹.

²⁹⁶ Alfred Bourgeois, *Kanaouennou Pobl*, Paris : Kenvreuriez Sonerion Pariz, 1959, n° 37, p. 72.

²⁹⁷ Entretien avec Donatien Laurent, 8/02/2017.

²⁹⁸ Par exemple dans son texte « Chemins Croisés », *op. cit.*

²⁹⁹ Entretien avec Jacques Pellen, 4/10/2015.

6.3 Harmonisation et arrangements

Le répertoire enregistré par les Kabalerien présente une grande variété d'arrangements parfois hardis pour une musique populaire de tradition orale. Dès le premier disque en effet, Pierre-Yves Moign et Gérard Martin font preuve d'originalité en ne puisant pas leurs inspirations uniquement en Bretagne et en Irlande. Si la plupart des partitions de Moign semblent avoir disparu, nous pouvons tout de même nous appuyer sur certaines de celles qu'il avait imprimées pour l'ensemble Tantad, créé avec sa femme dans les années 1990 pour reprendre le répertoire de Son ha Koroll et des Kabalerien.

- **Instrumentation et arrangements sur *Chants Celtiques***

L'instrumentation du premier 33 tours des Kabalerien est inédite dans la musique bretonne en 1961. En effet, l'accompagnement de la jeune chanteuse y est principalement constitué d'une guitare (Pierre-Yves Moign y joue de la guitare, mais aussi du piano et de la flûte à bec), d'une harpe et d'une contrebasse. Le mélange des timbres de cordes, l'usage de la flûte et surtout le jeu de harpe apportent une couleur sud-américaine complètement nouvelle dans la musique bretonne. La maison Barclay, qui produisait régulièrement des disques de musique du monde au début des années 1950, avait publié plusieurs disques des Guaranis, groupe argentin installé à Paris qui utilisait harpes et guitares³⁰⁰. Pierre-Yves Moign était sensible aux traditions populaires, il connaissait les disques des Guaranis et s'était intéressé aux ballets populaires d'Amérique latine et d'Europe de l'Est, comme plusieurs de ses articles le montrent³⁰¹. Ayant le statut de compositeur et d'arrangeur dans toutes les formations qu'il a dirigées, c'est lui qui écrivait les parties de guitare, de flûte, de contrebasse mais aussi de harpe. La harpiste Mariannig Larc'hantec nous a confié que le compositeur était très dur et exigeant, souhaitant que les partitions soit fidèlement restituées – ce qui était très difficile à réaliser pour les harpistes – et qu'il n'en tolérait aucune modification. Gérard Martin, qui était premier prix de harpe, réussit pourtant à interpréter ces partitions sur une petite harpe qui était très difficile à jouer par rapport aux instruments actuels, la

³⁰⁰ *Les Quatre Guaranis, Musique folklorique d'Amérique latine*, 45 tours, BAM, EX 200, 1953.

³⁰¹ Pierre-Yves Moign, *Chemins Croisés*, *op. cit.* ; Pierre-Yves Moign, « Un renouveau né avec les Trente Glorieuses », *op. cit.*

lutherie de harpe celtique ou irlandaise étant alors balbutiante. L'influence du style de harpe latino-américain est présente dans plusieurs morceaux : dans *Kemeromp an hent treuz*, alors que le jeu de harpe sur la partie A se développe d'une manière assez

Conducteur

Kemeromp an hent treuz

Kabalerien

Le Dantec - Maréchal
arr. P.Y. Moign

[A1] [A2]

Mezzo-Soprano

Harpe

8

Mez.

treuz rak ean eo ar ber - rañ, Deomp da wel' ma mes - trez an hi - ni a ga - ran.

Hpe

[B1]

Mez.

Dre al lan-noù a Koui-vra-tat pe Ker-li-es am eus re-det pe Ker-li-es am eus re-det: Me gre-de ji-boas-sad ar

Hpe

[B2]

Mez.

gad_ ma c'ha - lon a zo bet ta - pet, Me gre - de ji - boas - sad ar gad_ ma

Hpe

26

Mez.

c'ha-lon a zo bet ta - pet, et iou! iou! iou! et iou! iou! iou et iou! iou! iou! et iou! iou! iou! Ke

Hpe

conventionnelle sur des arpèges en A1 et des accords sur les temps forts en A2, la surprise arrive sur la partie B par l'usage d'accords plaqués en syncopes, (mesures 15-20 et 23-25) alternant avec un jeu rapide de contre-mélodies jouées en octaves (mesures 21-22, 26-31).

Une écriture assez proche est utilisée pour les parties de harpe dans *An Tantad* :

Kabalerien, *An Tantad*, mesures 1-4.

L'introduction de ce morceau est assez éloquent, avec une contre-mélodie harmonisée en accords syncopés, qui rappelle les thèmes en accords joués par le harpiste des Guaranis, groupe paraguayen installé à Paris et qui connut une grande notoriété en France³⁰². On retrouve le même type d'écriture jouant sur les syncopes dans la chanson *Al Laouenan*, dont nous conservons une version orchestrale écrite par Pierre-Yves Moign³⁰³. Mais l'esthétique musicale des ballets populaires d'Amérique du sud n'est pas la seule source d'inspiration pour le compositeur, et il arrive que ce dernier écrive des arrangements minimalistes pour souligner la beauté d'une mélodie populaire. Dans *Maro eo ma mestrez* – dont Moign a laissé une partition pour deux flûtes de 1995 qui reprend la version de 1961³⁰⁴ – la flûte répond à la voix comme une improvisation libre et rêveuse. En réalité, la partition est très précisément écrite et n'a pas changé trente ans plus tard. C'est la flûte qui introduit la chanson, esquissant le mouvement descendant de la mélodie pour s'en éloigner par un arpège. La voix est ensuite accompagnée de la manière la plus simple par une petite ligne de contrechant.

- **L'écriture pour quatuor vocal**

³⁰² « Les Guaranis », *Discorama*, 11/09/1959, [consulté le 3/03/2017]. Disponible à l'adresse : www.ina.fr/video/I07248716.

³⁰³ Cf. *Chanson d'enfant*, annexe 3, p. 63-66.

³⁰⁴ Cf. annexe 3, p. 67-68.

À partir du deuxième disque, Pierre-Yves Moign commence à s'atteler à l'écriture pour quatuor vocal *a cappella* et accompagné. La même année paraissait chez Mouez Breiz le premier disque d'un ensemble vocal, celui du quatuor Ar Paganis dirigé par René Abjean et Jo le Gad. Également basé entre Brest et Plouguerneau, René Abjean et Pierre-Yves Moign travaillaient souvent ensemble, on peut donc voir la sortie rapprochée des deux disques comme le signe d'une émulation réciproque. Dans l'écriture de ce répertoire pour quatuor *a cappella*, c'est généralement un soliste qui chante les couplets, le plus souvent la femme de Moign, Dunvel ar Benn (sur les titres *An Alarc'h*, *Kalet ha kalet e kavan*, *An Erminig*, *Mond a rin d'an arme*, *Ar c'hloareg yaouank*, *Alan-Al-Louarn*, *Toutouig*, *An Tantad*). Mais il arrive que ce rôle soit pris par la soprano Jeanne Allard (sur *Nann*, *n'ouzoc'h ket* et *An Astrailhad*) ou par le baryton (Jacques Allard sur *Les Gars de Locminé* et *Les Marins*, Georges Le Coz dans *Sekrejou ar c'hloareg* et *Ar Martolod yaouank*). Les trois autres chanteurs ont alors des parties sans paroles, et peuvent éventuellement rejoindre le soliste sur les refrains. Ce procédé permet de mieux définir le chant, réalisant ainsi un véritable chant accompagné plutôt qu'un contrepoint à quatre voix. Les Kabalerien ont enregistré cinq titres à quatre voix sans accompagnement (*Les Marins*, *An Alarc'h*, *Alan-Al-Louarn*, *Sekrejou ar c'hloareg* et *Gavotenn ar menez*), nous avons choisi de nous attarder sur ces deux derniers titres, gravés sur le disque de 1967. Ils nous semblent en effet bien représentatifs du travail effectué par le quatuor car ils témoignent de deux types d'harmonisation qui irriguent l'écriture des Kabalerien.

*Sekrejou ar c'hloareg*³⁰⁵ est chanté par le baryton classique Georges le Coz dans un style vocal profond au vibrato rapide mais léger. Cette interprétation est totalement nouvelle à l'époque, à la fois opposée à l'esthétique des voix puissantes et timbrées des bardes d'avant-guerre, mais encore plus éloignée du chant simple et très peu vibré de la chanteuse collectée par Maodez Glandour. L'harmonie que Pierre-Yves Moign écrit pour accompagner cette chanson est très largement modale, avec de longues notes tenues, visiblement inspirée de l'écriture pour orgue. La partition commence par huit mesures d'introduction dans lesquelles le chœur installe une harmonie à trois voix. L'alto garde la tonique du morceau, ne chantant la sensible que pour les quelques accords de dominante des cadences mineures. Cette tenue du bourdon par l'alto donne

³⁰⁵ Cf. annexe 3, p. 73.

ainsi l'impression d'entendre le bourdon d'une cornemuse, le quatuor créant le sentiment modal par des superpositions de quarts dès l'introduction à la mesure 4 (*sib-mib-lab*) puis au début de la mesure 13 (*fa-sib-mib-lab*). Aux mesures 20-21, l'écriture utilise un accord de superposition progressive de quarts sur la mélodie, créant l'effet d'un *cluster* avec la mélodie (*sib dob mib fa solb lab*). Ce type d'écriture fréquent dans la musique classique du XX^e siècle depuis Debussy, bien que très simple dans la conduite de des voix, est totalement nouveau à l'époque pour accompagner une chanson collectée.

Toujours est-il que la plus grande audace dont semble avoir fait preuve Pierre-Yves Moign pour l'arrangement du répertoire de collectage pour quatuor vocal est sans conteste l'harmonisation de la gavotte, *Gavotenn ar menezou*³⁰⁶, présente sur le même disque Kabalerien Iroise de 1967. C'est à notre connaissance la première tentative d'écriture polyphonique à quatre voix pour un air issu de la tradition du *kan ha diskan*. Le compositeur y déploie non seulement plusieurs effets contrapuntiques issus de sa culture classique, mais s'essaye également à des effets musicaux venus du jazz vocal ; et pour s'émanciper de la forme traditionnelle, il choisit de faire disparaître le texte de la chanson au profit de simples onomatopées habituelles de l'appel à la danse du type *tra-la-la-le-no*, ou d'onomatopées pour imiter une section de cuivres. La partition commence sur un modèle assez proche de celui du *kan ha diskan*, mais introduit un premier écart par rapport à la tradition chantée : deux voix, soprano et ténor chantent à l'octave l'appel à la danse (mesures 1-3), puis les deux autres voix chantent la réponse, toujours à l'octave (mesures 4-6). À la répétition de la phrase A de l'appel (mesures 7 à 12), tandis que les soprano puis alto chantent le thème, les pupitres ténor et basse chantent un contrepoint vertical démarrant à la sixte et finissant sur la tierce, comme si un deuxième thème de *kan ha diskan* venait s'y superposer. Nous avons vu que les Tri Bintig avait déjà utilisé un procédé de contrechant sur une gavotte, mais ce dernier, simplement écrit à la tierce supérieure, ne changeait pas fondamentalement la perception du thème. Ici, le contre-chant vient croiser la ligne mélodique à la manière d'un contrepoint de la Renaissance. Le quatuor entame ensuite le premier thème (mesures 13 à 37) avec trois variations, le thème de gavotte étant chanté à tour de rôle par les quatre chanteurs tandis que les trois autres chantent le contrepoint. Le passage de

³⁰⁶ Cf. annexe 3, p. 74-76.

la mélodie successivement à chacun des membres du quatuor, qui jonglent ainsi entre rôle mélodique et harmonique dans une écriture verticale modale, crée un effet totalement inédit dans ce type de répertoire. Ici encore, on entrevoit le procédé d'écriture d'un pianiste, harmonisant la mélodie de manière modale, usant d'accords parfaits majeurs et mineurs sur la phrase A et de superpositions de quarts sur la phrase B (mesure 18, *ré-sol-do-fa*). Dans la deuxième exposition du thème sur le même canevas harmonique (mesures 21-28), soprano et ténor s'échangent le rôle mélodique et contre-mélodique sur la phrase A (mes. 21-24), puis ce sont l'alto et la basse qui se livrent au même exercice sur la phrase B (mes 25-28). La contre-mélodie prenant la place de la mélodie qui est chantée *piano*, c'est une nouvelle mélodie qui naît ainsi de la première, sortant totalement de l'esthétique de la gavotte. L'écriture du deuxième thème utilise des procédés encore plus surprenants : sur les phrases A, l'écriture devient une fugue à deux voix, ténor et basse (mes. 37-40), puis soprano et alto sur la deuxième exposition (mes. 45-48). Quant à la phrase B, la mélodie est éclatée au sein du quatuor et n'a plus rien d'une phrase traditionnelle, et l'écriture se rapproche de celle d'un ensemble de jazz vocal, avec des imitations de section cuivre (mes. 41-44, 49-52). On peut soupçonner ici l'influence du groupe Les Double Six, dont la renommée était devenue internationale au milieu des années 1960. Il ressort de l'écoute de ce titre une impression de mélange des genres qui, s'il est audacieux pour ce répertoire, ne réussit plus aujourd'hui à convaincre l'auditeur tant l'enchevêtrement d'esthétiques est déroutant, d'autant que tous les chanteurs ne disposent pas d'une technique vocale permettant de mettre en valeur la partition.

• **L'écriture pour quatuor accompagné**

Bien que les chansons accompagnées du premier disque et l'arrangement pour quatuor vocal préparent le terrain, il semble que l'aboutissement de l'écriture de Pierre-Yves Moign pour les Kabalerien se situe dans un procédé alliant les deux propositions, un quatuor vocal accompagné de guitares et de harpe, puis basse et batterie sur le dernier disque. Ce sont ainsi plus de dix titres qui sont chantés en quatuor vocal accompagné. Moign reprend par exemple la chanson *An Tantad* dont nous avons parlé plus haut en y intégrant des chœurs. Le tempo y est plus posé et l'arrangement de harpe simplifié pour être jouable par Jacqueline Moign et laisser de l'espace musical au

chœur. Sans aller jusqu'à une analyse de tout le répertoire, nous pouvons nous arrêter sur quelques morceaux caractéristiques des deux derniers disques. *Kalet ha kalet e kavan*³⁰⁷ est un morceau assez représentatif de la simplicité à laquelle aspire Pierre-Yves Moign pour accompagner une mélodie traditionnelle. Ici comme dans de nombreuses autres pièces, le compositeur part d'un simple accompagnement de guitare arpégé, puis développe le chœur à trois voix, en accompagnement de la mélodie chantée par la voix supérieure. Sur ce court morceau, c'est sur l'anatole (C Am Dm G7) que se déploie la phrase A et sur une cadence (C F C G / C F G C) que se conclut la phrase B :

The musical score is presented in three systems. The first system, labeled 'A', contains three staves: 'Thème' (melody), 'Chœur' (three voices), and 'Guitare' (arpeggiated accompaniment). The melody is written in treble clef, and the voices and guitar are in bass clef. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The second system, labeled 'B', also contains three staves: 'Th' (melody), 'Ch' (three voices), and 'Gt.' (guitar). The melody and voices continue, and the guitar accompaniment features a 7th fret marking. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

Kabalerien, *Kalet ha kalet e kavan*, réduction.

Deux autres chansons du deuxième disque sont enregistrées sur ce modèle de simple quatuor vocal accompagné à la guitare, tout comme deux chansons sur le dernier disque. Avec la chanson *Nann, n'ouzoc'h ket*³⁰⁸, Moign tente cette fois-ci une écriture dans laquelle les deux voix de femme, accompagnées de guitare et de deux flûtes à bec, sont rejointes par moments par le baryton en contre-chant. En écrivant sa partition autour du duo de flûtes, se répondant à la manière d'un *bicinium* de la Renaissance, Moign crée un effet musical rappelant à la fois la musique ancienne et les flûtes des groupes des Andes. La pièce commence par huit mesures d'introduction jouées à deux flûtes sur un accompagnement de guitare modal collant au plus près du mode mineur

³⁰⁷ Cf. annexe 3, p. 77.

³⁰⁸ Cf. annexe 3, p. 78.

naturel. Ces deux voix de flûte se comportent comme des contre-voix du thème, empruntant certains éléments qui seront réutilisés dans les couplets. Les deux premiers couplets (mesures 9-28) sont chantés par Jeanne Allard seule qui est rejointe en contrepoint vertical par Dunvel ar Benn sur les refrains. Sur les deux derniers couplets, le baryton se joint à elles dans une troisième voix sur la phrase A (mes. 37-40) alors que l'alto tient le contre-chant sur toute la mélodie. Entre les deux séries de couplets, les flûtes reviennent dans un pont instrumental avec une variante de l'introduction sur la même grille. On retrouve dans ce morceau l'alliance d'une structure de chanson simple et la rigueur d'une écriture un peu froide dont fait souvent preuve Pierre-Yves Moign. Comme nous l'avons noté, les Kabalerien ont choisi d'enregistrer plusieurs titres avec une formation étoffée d'une basse électrique et d'une batterie, comme l'attestent les chansons *Mont a rin d'an arme*, *An Tantad*, *Ar Martolod yaouank* et *An Astrailhad*. La qualité du son, si elle ne permet pas de relever précisément les lignes de basse, est suffisante pour se rendre compte que la basse soutient efficacement les accords de guitare. Quand cette dernière est accompagnée par la basse et la batterie, elle joue systématiquement en accords plaqués, accentuant les temps faibles comme dans le swing. *A contrario*, le jeu de guitare est plus souvent arpégé dans un style classique dans les chansons uniquement accompagnées par cette dernière, comme c'est le cas dans *Toutouig* ou *Kalet ha kalet e kavan* dont nous venons de parler.

Pierre-Yves Moign, musicien exigeant utilisant divers procédés d'écriture qui empruntent des idées tant à la musique de harpe d'Amérique du Sud qu'au contrepoint, à la technique de guitare classique ou au jazz vocal, apportait donc lui aussi une esthétique musicale résolument nouvelle avec son groupe Kabalerien qui, avec An Tri Bintig, constitue le principal renouvellement esthétique dans cette période charnière des années 1960. Ces idées musicales et sonorités nouvelles puisées dans les musiques du monde, préfigurant l'explosion de la *world music* dans les décennies qui suivront, accompagnent un choix de textes et de mélodies mûrement réfléchi. Cette démarche semble pour lui d'ordre philosophique et il souhaite ainsi montrer ce que le génie populaire breton porte en lui d'universel, comme il le précise dans une conférence donnée à Brest en décembre 1966 à la sortie du dernier disque des Kabalerien :

« Comme on le voit, tout cela parle en faveur du rôle primordial que doit jouer notre tradition dans une expression musicale de notre temps. Cela ne veut pas dire qu'il faut la respecter aveuglément et copier à la lettre les formes qu'elle a pu prendre dans le passé. Pour moi, la tradition, ce ne sont pas des formes immobiles, mais une certaine explication de l'univers. À mon avis, on lui est fidèle en mettant à l'épreuve les vérités qui sont en elle, en lui permettant d'assumer la permanence de sa conception du monde. Si, grâce à elle, notre esprit n'est plus assujéti au mode de penser de quelque métropole, il faut néanmoins qu'elle devienne un moyen d'expression toujours mieux adapté et plus précis de l'homme ; lorsque des sociétés comme la nôtre sont en voie de transformation rapide, elle doit acquérir une mobilité, une grande souplesse afin d'assimiler les techniques nouvelles qui sont inéluctables. Source d'information, notre tradition musicale est aussi donnée première pour créer un édifice sonore répondant à notre personnalité bretonne de 1966.

Telles sont les raisons d'être des Kabalerien. En écoutant les divers disques que nous avons réalisés jusqu'à maintenant, chaque auditeur peut constater que nous y avons fait ressortir les caractéristiques de notre musique traditionnelle telles que je les ai exposées plus haut. Tant sur le plan rythmique que sur la manière de reproduire les sons, nous leur avons donné, je pense, une dimension autre. Nous avons apporté aussi à notre tradition des timbres et une écriture qu'elle n'avait guère connus jusque-là. Nous avons aussi établi une construction nouvelle et dans cette élaboration qui, comme dans toute composition musicale, a un rôle de premier plan, le choix du thème est étroitement dépendant des transformations que nous voulons opérer. Sur le plan thématique, qui est secondaire pour nous actuellement, nous n'avons pas jugé utile généralement de remplacer les thèmes traditionnels forgés, affinés par les générations successives par des mélodies nouvelles plus ou moins calquées sur des airs traditionnels ou reproduisant certains clichés "typiques". En procédant de la sorte, nous avons pu créer une certaine tension entre l'idée que se fait l'auditeur sur un chant connu et celle que nous lui proposons. Sans cette tension, ne serait pas autant ressentie cette transformation nécessaire de notre langage musical. Grâce à elle, nous pouvons mieux situer le problème dans le temps, nous pouvons montrer avec plus de vigueur les "constantes" de notre évolution³⁰⁹. »

Avec les Kabalerien, Moign a également fait le choix très clair de séparer la fonction concert de la fonction danse, et lorsque le groupe choisit de présenter des chansons du répertoire à danser, les arrangements sont soignés de manière à mettre la danse à distance en privilégiant les jeux rythmiques et harmoniques complexes. En revanche, la bande-son qu'il va écrire à la même période pour les Ballets Populaires du Cercle Celtique de Rennes lui permettra de développer une écriture spécifiquement dédiée au spectacle de danse, dans laquelle il va réemployer une partie du répertoire de Son ha Koroll pour l'affiner et le réarranger.

³⁰⁹ Conférence retranscrite dans un article paru dans *L'Étudiant Breton*, journal de la Jeunesse Étudiante Bretonne. Pierre-Yves Moign, « la musique en Bretagne, aujourd'hui », *L'Étudiant Breton / Ar Studier*, n° 5, mars-avril 1967.

Quatrième Partie

Retour à la danse

-

vers le fest-noz moderne

Chapitre 7 : La grande vogue des ballets populaires

7.1 Les ballets populaires dans les années 1960

Comme nous l'avons montré dans le chapitre 2, les cercles celtiques assuraient eux-même la partie musicale pour leurs danseurs. Chaque cercle profitait ainsi des musiciens présents en son sein : les joueurs de bombarde, de biniou, de vielle à roue, de violon, d'accordéon ou encore de veuze menaient le groupe de danseurs à l'unisson et sans harmonisation. Suivant l'exemple de Poullaouen, certains cercles choisissaient de mettre en valeur le répertoire local chanté en *kan ha diskan*. Mais deux troupes de danse – le Cercle Eostiged ar Stangala de Quimper et le Cercle Celtique de Rennes – vont pousser l'expérience musicale et scénique plus loin et s'inspirer des ballets folkloriques. En effet, en ce début des années 1960, cela fait déjà plus de dix ans que des ballets nationaux représentent les traditions d'Europe de l'Est ou d'Amérique latine et parcourent la France. Pierre-Yves Moign se souvient :

« En 1948, les Ballets d'Amérique latine font une tournée en Europe, donnent une série de spectacles au théâtre Marigny à Paris ; quelques musiciens restent en Europe et font carrière sous le nom des Guaranis. Des ballets espagnols parcourent eux aussi le vieux continent. Grâce au disque, on découvre la musique flamenco que l'on ne connaissait que de nom. Dans les démocraties populaires, les gouvernements protègent le folklore musical et la danse en aidant à la création de nombreux ensembles amateurs et semi professionnels qui se produisent à travers l'Europe ; à Paris, au théâtre de l'Empire, devant un public huppé, mais aussi dans les fêtes de l'été en Bretagne, ce qui là ne restera pas sans conséquence. »³¹⁰

Il oublie toutefois de mentionner l'importance du « Ballet National de Danses Françaises » de Jacques Douai et sa femme Thérèse Palau, dont l'orchestre était dirigé par Yves Prin³¹¹. Grand Prix International du Disque en mars 1962 et fort de 2142 représentations – dont un passage aux Fêtes de Cornouaille le 20 juillet 1962 – il participa grandement à l'essor de cette mode des ballets populaires³¹² au niveau national. Le compositeur breton Jef le Penven (1919-1967) avait d'ailleurs fait partie des compositeurs chargés de l'écriture musicale de ce ballet. Parmi les quelques danses et mélodies de Bretagne, on trouve le cantique *Pe trouz war an douar*, la *Gwerz Penn-Marc'h*, un *Jabadao*, une *Suite de gavottes*, une *Gavotte de l'Aven et passepied*. La

³¹⁰ Pierre-Yves Moign, « Chemins croisés », *op. cit.*, p. 40.

³¹¹ Cf. annexe 2, p. 41.

³¹² Anne-Marie Dumerchat-Schouten, « Jef le Penven, entre tradition et musique savante », Mémoire de Master sous la direction d'Yves Krier, Rennes : UR2, 2011, p. 63.

qualité musicale de cet enregistrement est à souligner et mériterait d'être redécouverte³¹³.

Ainsi, reprenant l'idée du ballet de Jacques Douai pour l'adapter aux danses bretonnes, le cercle celtique Eostiged ar Stangala écrivit une création pour les Fêtes de Cornouaille de juillet 1963. La direction en est assurée par les chorégraphes Jean Guihard, président du cercle celtique et Christiane Le Penven, pianiste et professeur de danse classique. Son mari, Jef le Penven, avait écrit la partition musicale pour ce nouveau spectacle autour d'un orchestre d'harmonie. La musique fut enregistrée pour être gravée sur disque à l'automne par Mouez Breiz et le spectacle fut donné le 28 juillet 1963 sur la Place de la Résistance avec diffusion de la bande sonore. Dans la livraison du 2 août 1963 de l'hebdomadaire *La Bretagne à Paris*, Jacqueline Gudin relate :

« M. et Mme Jean Guihard et Mme Christiane le Penven ont réuni le cercle Eostiged ar Stangala et des élèves de danse classique pour chercher une formule qui concilie l'extrême variété des pas folkloriques et la tenue, la ligne de la danse de scène. [...] L'échelonnement des entrées, la technique de danse, l'organisation chorégraphique m'ont paru ouvrir d'excellentes perspectives. La transcription orchestrale des airs populaires était parfaitement réussie et ménageait des enchaînements plus souples que les sonneurs traditionnels. Il me semble que la recherche devrait être agressivement "théâtralisée" du côté des costumes. Les danseurs et danseuses portent des costumes traditionnels, pas toujours bien mélangés. Les dames mettent des chaussons et font des grâces d'opéra³¹⁴. »

Si la plume de l'hebdomadaire paraît apprécier la partition de Jef le Penven à l'issue de la représentation, elle semble profondément déçue par l'enregistrement des pièces de danse présentes sur le disque³¹⁵ :

« [...] le tempo adopté est d'une lenteur qui ne paraissait pas à la représentation, mais qui devient pesante quand l'attrait visuel fait défaut [...] Je suis d'autant plus dépitée que j'avais projeté d'utiliser cette suite de danses pour un spectacle : je dois renoncer ; je ne veux pas m'entendre dire "encore" que la Bretagne est un pays triste³¹⁶. »

Elle s'étonne dans ce même article que le compositeur Paul le Flem ait émis une critique enthousiaste de la partition de Jef le Penven qui « compose des suggestives pièces, brillantes sans éclat forcé, parées d'harmonies claires et toujours imprégnées de ce tour mélodique qui est de chez nous et reste de chez nous ». ³¹⁷ L'accompagnement de

³¹³ Compagnie Nationale de Danses Française with Jacques Douai, *Songs and Dances of France*, 33 tours, BAM, LD390, 1960. Cet enregistrement a été numérisé par Smithsonian Folkways, [dernière consultation 14/06/2017]. Disponible à l'adresse : <http://www.deezer.com/album/6670744>.

³¹⁴ Jacqueline Gudin, « Les fêtes de Cornouaille », *La Bretagne à Paris*, 2 août 1963.

³¹⁵ Jef le Penven, *Ballets Bretons*, 33 tours, 30 cm, Mouez-Breiz n°30.334, 1963. Cf. annexe 1, p. 22.

³¹⁶ Jacqueline Gudin, « Les disques », *La Bretagne à Paris*, 28 février 1964, p. 2.

³¹⁷ *Ibid.*

la danse traditionnelle par un orchestre n'est certes pas chose courante, mais cet enregistrement ne semble pas à la hauteur des enjeux scéniques et musicaux, ni de l'attente des critiques.

En revanche, le travail effectué l'année suivante par Pierre-Yves Moign avec le Cercle Celtique de Rennes pour la création de ses ballets populaires est plus novateur. Le compositeur se souvient :

« En 1964, les responsables des Ballets populaires bretons de Rennes, créés dans le cadre du cercle celtique, proposent une démarche nouvelle. Pour la chorégraphie, les costumes et la musique, ils ont décidé de faire appel à des professionnels. Ils me demandent d'écrire la musique. Il s'agit à la fois de création et de transposition de la tradition. Un disque paraît chez Polydor. L'ensemble instrumental comprend flûte piccolo, deux accordéons, petite et grande harpe, batterie, contrebasse. Partout, le spectacle reçoit un accueil chaleureux du public, qui lui réserve un véritable triomphe lors des Fêtes de Cornouaille à Quimper, où les Kabalerien interviennent entre les danses. Sur la pochette du disque, Pierre Jakez Hélias a bien saisi l'enjeu : « *Le choix est net : ou bien la civilisation populaire prendra sa retraite au musée... ou bien cet héritage demeurera partie intégrante de notre vie, après avoir été reconverti et vivifié par des initiatives comme celle du Cercle celtique de Rennes.* »³¹⁸

Grâce au témoignage de Jeannine André, une des danseuses des Ballets Populaires du Cercle Celtique de Rennes de 1964-1965, nous avons pu préciser les contours de cette création³¹⁹. A Rennes, où se trouvait à l'époque la seule université de Bretagne, affluaient des étudiants de toute la région : Le Cercle Celtique de Rennes y attirait des jeunes gens venus de l'ouest brittophone et était logiquement tourné vers le répertoire de Basse-Bretagne, alors que le groupe Gallo-Breton de Simone Morand avait choisi depuis 1937 de se démarquer pour y promouvoir le répertoire de Haute-Bretagne. C'était une nouvelle génération d'étudiants qui prenait la relève, car les musiciens et danseurs de la fin des années 1950 – à l'instar de Jean L'Helgouach – étaient entrés dans la vie active. Au sein du Cercle Celtique – situé alors au 25, rue du Pré Perché à Rennes – un « comité ballets » se réunissait régulièrement à partir de 1962 pour superviser la création de Ballets Populaires. Il comprenait entre autres Claude Goaziou (le président du cercle), Pierre André (danseur, chorégraphe et époux de notre informatrice), Pierre-Yves Moign et le chorégraphe briochin André Deiss. À l'instar du cercle de Quimper, où Jean Guihard et Christiane le Penven alliaient la connaissance des danses traditionnelles et la technique chorégraphique classique, Pierre André et André Deiss se chargèrent

³¹⁸ Pierre-Yves Moign, « Musique bretonne 2/2 : au coeur de l'arc atlantique (1960-1970) », *Musique Bretonne* n°226, mai-juin 2011, p. 32-39.

³¹⁹ Entretien avec Jeannine André, 5/02/2016.

conjointement de la scénographie. Optant pour un renouvellement complet de la danse en représentation, ils confièrent la modernisation des costumes à Jean-Yves Roche, professeur de dessin technique à Rennes. Ce dernier, empruntant des éléments à divers costumes anciens, les réactualisait par des coupes à la mode raccourcissant les robes et utilisant des couleurs vives³²⁰. Pierre-Yves Moign fut quant à lui chargé de la création de la partition musicale. L'ensemble chorégraphique était constitué de huit danseurs, quatre hommes (Jacques Benoit, Alain Debos, Alain Blanchard et Pierre André) et quatre femmes (Monique Oulc'hen, Jacqueline Debos, Jeannine André et Monique Benoit), effectuant leur chorégraphie sur une bande-son réalisée en studio par les musiciens que Pierre-Yves Moign avait réunis.

Sur les six instrumentistes cités plus haut par Moign, seuls trois sont mentionnés sur la pochette du disque : Gérard Martin à la harpe celtique et grande harpe, M. Nicault à l'accordéon et Jacques le Trocquer aux flûte et flûte piccolo. Les trois musiciens sont des professionnels, les autres intervenants sont groupés sous le nom *Ensemble de musique celtique « Ar Gabalerien »*, mais leurs noms ne sont pas précisés. Des anciens musiciens de Son ha Koroll, tels Paul Boucher et Jean Jaouen, y ont-ils participé ? Rien ne permet, en l'état de la recherche, de l'affirmer. La première représentation des Ballets Populaires eut lieu aux Fêtes de Cornouaille à Quimper le samedi 25 juillet 1964 place de la Résistance. Entre les différents tableaux de la prestation des Ballets Populaires, des interludes musicaux sont joués en public par les « Kabalerien Breiz », tels qu'ils étaient appelés dans le programme du festival lors de leur deuxième passage en 1965³²¹. La veille, Jean Guihard et Jef le Penven avaient à nouveau présenté leur spectacle des Ballets Bretons au public cornouaillais et, le lundi suivant, le quotidien *Ouest-France* titrait son article « La révélation des ballets populaires bretons du Cercle Celtique de Rennes », relatant le spectacle des rennais en des termes particulièrement élogieux :

« Puis les danseurs et danseuses des Ballets de Rennes apparurent au pas de danse sur le podium. Et d'emblée, le public fut conquis, étonné, ravi... Vivacité, fraîcheur, élégance des évolutions, couleurs somptueuses des costumes, accompagnement musical remarquable, on se trouvait d'un seul coup

³²⁰ Annaïg Daniel, « Les ballets populaires », in *Kannadig*, bulletin du Cercle Celtique de Rennes, section Per Roy, décembre 2013, p. 6-10.

³²¹ S.n., *Fêtes de Cornouaille - Quimper 22-23-24-25 juillet 1965*, Quimper : Bargain imprimeur, 1965. Cf. extrait, annexe 2, p. 44.

transporté dans le ton de ces ballets populaires étrangers qui depuis une décade ont enchanté les spectateurs des fêtes de Cornouaille³²². »

L'auteur de l'article a bien perçu que l'intention du Cercle Celtique de Rennes était de proposer des ballets populaires d'une tenue et d'une exigence comparables à celle des ballets d'Amérique latine ou d'Europe de l'Est, qui étaient régulièrement invités aux fêtes de Cornouaille. Il remarque également la différence avec les Ballets Bretons de Jean Guihard :

« Ceux qui ont assisté aux deux soirées du vendredi et du samedi ont pu comparer le style des deux troupes qui se sont faites les promotrices du ballet populaire breton. Par leurs costumes, leur façon de danser, la musique elle-même, les Eostiged demeurent très proches de la "matière bretonne" traditionnelle. La manière des Rennais est plus élaborée, la technique plus savante ; le costume innove hardiment tout en respectant scrupuleusement les couleurs et les modes bretonnes³²³. »

Le Télégramme n'est pas moins élogieux et met l'accent sur la musique des ballets :

« Ces jeunes ont un patron, sans doute excellent musicien : c'est Pierre-Yves Moign. Il dirige l'ensemble avec la collaboration fort précieuse d'André Deiss, pour la mise en scène [...] Le pas est précis, sur une musique (enregistrement magnétique) qui peut surprendre l'oreille du Cornouaillais, mais ne semble pas pourtant trahir les mélodies anciennes, qu'elles adaptent³²⁴. »

Si les Kabalerien jouent et chantent en public – ils étaient alors cinq pour ce concert, avec Gérard Martin à la harpe – ce n'est pas le cas dans les ballets populaires. En effet, l'une des grandes nouveautés de ces ballets résidait dans la création d'un enregistrement sonore sur bande magnétique destiné à être diffusé pour accompagner la chorégraphie. La régie technique son et lumière avait été confiée à Guy Letort, régisseur de la Comédie De l'Ouest, (prédécesseur de la Maison de la Culture et du Théâtre National de Bretagne) et à son collègue Michel Goubert, garantissant au spectacle du Cercle Celtique de Rennes une qualité technique irréprochable. C'est donc la première création utilisant une bande sonore préenregistrée dans le domaine de la musique traditionnelle bretonne. Pierre-Yves Moign avait dirigé l'enregistrement de la partie musicale en studio. Malheureusement, tous les témoins de cette période ayant disparu, nous n'avons pu obtenir de précisions quant à cette séance. La maison Polydor produit le disque en

³²² S.n. « Au grand rendez-vous des Fêtes de Cornouaille. La révélation des ballets populaires bretons du cercle celtique de Rennes », *Ouest-France*, Quimper, 27/07/1964. Cf. annexe 2, p. 43.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ S.n., « Les soirées au pied du Frugy », *Le Télégramme*, 27/07/1964, *coll. part.* Cet article nous a été transmis par Jeannine André.

1964³²⁵, visiblement en toute hâte afin que l'enregistrement puisse être disponible pour les Fêtes de Cornouaille. Il en résulte plusieurs coquilles sur la pochette (André Deiss est écrit André Betss), et une illustration de couverture qui ne représente pas le cercle celtique de Rennes avec ses costumes novateurs³²⁶, mais un cercle en costume traditionnel. La qualité du vinyle est plutôt bonne et on peut penser que l'ensemble musical a été enregistré dans les studios parisiens de la maison Polydor. L'ordre des titres sur le disque semble refléter celui du spectacle – comme en atteste la bande magnétique utilisée pour le spectacle et conservée par Mme André – qui durait une trentaine de minutes. Fort de ce premier succès public, le spectacle des ballets populaires du cercle celtique de Rennes fut à nouveau programmé aux fêtes de Cornouaille l'année suivante, toujours en compagnie des Kabalerien pour les intermèdes. Si aujourd'hui peu de gens se souviennent de ce disque instrumental, il ne passa pas inaperçu en son temps, comme l'atteste un article paru en août 1966 sur les Kabalerien qui en fait l'éloge :

« Trois disques ont été enregistrés par les “Kabalerien” et les “Ballets populaires bretons”. Ces derniers effectuent sur le plan de la danse le travail effectué par les “Kabalerien” sur le plan de la chanson. C'est dire qu'ils tentent eux aussi “d'actualiser” le folklore. Dépouillant les danses de tout ce que les époques successives ont pu leur apporter de superflu, ils conservent l'essentiel et, partant de là, les intègrent dans la vie moderne, leur donnant un accent de tous les jours. C'est ainsi que nous avons pu entendre l'interprétation d'un “An Dro” d'une grande délicatesse [...] Lui succède une Dérobée joyeusement populaire, qui semble nous entraîner dans un autre monde³²⁷. »

Ce même vendredi 23 juillet avait lieu la nouvelle création du Cercle Eostiged ar Stangala dirigé par Jean Guihard et intitulée « À la Saint-Loup » dont *La Bretagne à Paris* relate tout juste, en légende d'une photo, « Le cercle “Eostiged ar Stangala” donna un excellent spectacle de danses vendredi soir ». ³²⁸ Cette photo d'un couple de danseurs est intéressante pour le second plan, où l'on aperçoit le bassiste et l'organiste de l'ensemble instrumental, preuve que la musique fut jouée en public pour cette prestation. La musique, qui fut gravée sur disque par Mouez-Breiz la même année, est confiée à un ensemble éphémère nommé pour l'occasion Evit Korollerien Yaouank

³²⁵ Ar Gabalerien, *Les ballets populaires bretons*, dirigé par Pierre-Yves Moign, 33 tours, 25cm, Polydor, n°45580. Cf. annexe 1, p. 21.

³²⁶ Cf. annexe 2, p. 42.

³²⁷ J. Guyomard, *op. cit.*

³²⁸ *La Bretagne à Paris*, 30 juillet 1965. Cf. annexe 2, p. 43.

Breiz³²⁹ et dirigé par l'accordéoniste quimpérois Italo. Enregistré dans le garage de Wolf³³⁰, l'orchestre comprend, outre Italo et son compère accordéoniste Jean Raffray, l'organiste attitré de Mouez Breiz Gérard Pondaven ainsi qu'un bassiste et un batteur crédités sur le disque aux noms de Daull et Guillevic. L'esthétique musicale de cet ensemble peut laisser perplexe et là encore, Jacqueline Gudin n'est pas plus tendre qu'avec l'orchestre Son ha Koroll, qu'elle étrille à nouveau au passage :

« Pour renouveler la présentation scénique des danses bretonnes traditionnelles, Jean Guihard a créé une chorégraphie "A la St-Loup", représentée pour la première fois en juillet 1965, à Quimper. La musique adaptée à cette chorégraphie fait de très larges emprunts aux thèmes populaires traditionnels, quelques phrases de liaison et une matelote étant due à Italo qui est aussi harmonisateur et chef d'orchestre. Je pense que des raisons pratiques ont obligé Jean Guihard à renoncer au traditionnel couple de bombarde et biniou, et que ces mêmes raisons l'ont empêché de s'orienter vers une recherche d'alternance ou d'équilibre de volumes sonores allant du biniou-coz à un petit bagad. Je comprends moins l'emploi de l'accordéon qui n'est excusable pour faire danser que parce qu'il est facile à transporter... Je ne suis pas un tenant frénétique de l'orchestre classique, et je sais des recherches d'assemblages et de timbres qui passionnent les compositeurs modernes. Disons que, cette fois, ce n'est pas réussi ; sans épiloguer sur les aigus du début, sur l'abus de caisse claire, sur la monotonie des basses : cela rappelle les affreux ensembles dits "celtiques" qui ont répandu de fausses danses écossaises, il y a dix ans, dans les patronages³³¹. »

Cette vogue des Ballets Bretons ou Populaires semble se déployer au milieu des années 1960 et la mode changeant très vite, ces esthétiques seront rapidement oubliées, balayées par la révolution culturelle de la fin des années 1960.

7.2 Un répertoire adapté au spectacle de danse

• Les premiers ballets bretons

Précédant d'une année le disque de l'Ensemble de musique celtique « Ar Gabalerien », celui de Jef le Penven ne présente que trois danses traditionnelles. Sur la face A se trouvent une suite *d'An-dro*, un *Jabadao* et un *Pachpi*, la face B étant dédiée à une *Suite Cornouaille* qui est une composition sans rapport avec le spectacle, mieux écrite et également mieux exécutée par un orchestre différent qui semble plus professionnel. *L'An Dro* enchaîne trois thèmes issus du répertoire des sonneurs de couple en pays vannetais, deux *an dro* et un *hanter dro*, suivis de variations de ces airs

³²⁹ Pour les jeunes danseurs de Bretagne.

³³⁰ D'après les souvenirs de Jean-Michel Le Viol, alors danseur des Eostiged ar Stangala.

³³¹ Jacqueline Gudin, « Les Disques », *La Bretagne à Paris*, 3 décembre 1965, p. 2.

composées par Jef le Penven. Les deux autres titres utilisent aussi le même procédé de variations composées autour de thèmes de la tradition des sonneurs. La pochette ne l'indique pas, mais le *Pachpi* qui clôt la première face, air popularisé par les sœurs Goadec, est encadré par un thème de *Dans Tro* que jouait déjà Son ha Koroll en 1957. Ce thème est également joué par l'orchestre des ballets de Jacques Douai en ouverture du titre *Suite de gavottes*³³² et on le retrouve joué par l'ensemble Ar Gabalorien l'année suivante.

- **L'Ensemble de musique celtique « Ar Gabalorien »**

Le répertoire choisi pour le disque de l'Ensemble de musique celtique « Ar Gabalorien » est en revanche plus varié. Le premier titre est une composition de Pierre-Yves Moign intitulée *Ar C'havr (La Chèvre)*. Il s'agit d'une danse inspirée du carnaval de Scaër (29) sur un rythme alternant gavotte et polka et, semble-t-il, influencée par le tango argentin. Elle est composée à la manière des danses en chaîne de Basse-Cornouaille comme une *Gavotte de Pont-Aven* ou un *Jabadao*, c'est-à-dire à phrases multiples, et dont le thème principal à deux phrases sert de ritournelle à la manière d'un rondeau. *La Chèvre* est un morceau surprenant dans ce disque, il rappelle la musique des danses bretonnes en chaîne dans ses structures et son tempo, mais n'est pas une danse traditionnelle. Danse visiblement inventée par le cercle, son écriture peut se permettre, plus qu'une autre, des emprunts à des traditions musicales exogènes.

Le deuxième titre est un *An Dro*, suite de deux airs traditionnels joués à la harpe et à la contrebasse, dont l'arrangement a été co-signé par Moign et Gérard Martin. On reconnaît ici un réemploi des thèmes gravés par Son ha Koroll sur le premier 33 tours. Le titre suivant est une suite de *Dans dro*, développement de la *Dans tro* qu'avait également enregistré Son ha Koroll en 1957 sur le 33 tours suivant. Les thèmes ajoutés dans cette nouvelle version semblent également s'inspirer de thèmes du terroir de danse *plinn*, en s'adaptant à cette nouvelle danse également créée par le Cercle Celtique de Rennes. La face A se conclut par *La Dérobée*, une suite de thèmes intégralement reprise de celle de Son ha Koroll, avec la même structure et le même nombre de tours, à l'exception du passage valsé de la première version, qui a probablement été enlevé pour

³³² Compagnie Nationale de Danses Française with Jacques Douai, piste 22, [Consulté le 20/08/2017]. Disponible à l'adresse : <http://www.folkways.si.edu/compagnie-nationale-de-danses-francaises-with-jacques-douai/world/music/album/smithsonian>

les besoins de la chorégraphie. La face B démarre par une *Suite de Cornouaille* et débute par un thème de *jabadao* également repris de Son ha Koroll, qui s'enchaîne avec d'autres thèmes issus d'un répertoire mélangé de gavottes de l'Aven et du pays Pourlet. La *Chanson de pâtre* est à l'origine une mélodie chantée que Pierre-Yves Moign a arrangée pour flûte traversière et harpe, et qui devait servir dans la chorégraphie de tableau non dansé. Jeannine André ne semble pas se souvenir de ce que le cercle effectuait sur cette pièce³³³. La face B se termine par un *Passepiéd*, danse appelée *pachpi* en Haute-Cornouaille où ce thème est joué et faisait partie du répertoire des Sœurs Goadec.

- **Les ballets bretons de Jean Guihard**

Quant aux Ballets Bretons de 1965 interprétés par l'ensemble Evit Korollerien Yaouank Breiz, le répertoire choisi est, comme son nom « À la St-Loup » l'indique, axé sur celui qu'on peut entendre dans le festival guingampais et fait la part belle au répertoire des Côtes d'Armor, sans oublier le terroir d'origine du Cercle quimpérois ni une excursion en pays vannetais. Le dos de la pochette du disque détaille les danses :

« C'est la traditionnelle fête populaire de la Saint-Loup à Guingamp, dont les festivités vont des concours de danse populaire, désignant le champion de Bretagne de cette catégorie, à la célèbre danse "La Dérobée", exécutée tout au long des rues de la ville. Les extraits enregistrés comprennent : – Une suite de danse représentant les concours avec Ar Skubell (Danse du Balai), sorte de Gymnaska ; – Jabadao, suite d'airs de Basse Cornouaille ; – En avant-deux du Trégor ; – Guédaine de Langueux. Débutant sur une mélodie vannetaise Ar Cheminod Yaouank appelant les danseurs, cette suite est une progression de danses de Basse-Bretagne et Haute-Bretagne amenant le thème vers la Dérobée Finale, suite de figures de Quadrilles. Entre cette suite de danses et la dérobée se place un intermède représentant une danse de Matelots sur une composition musicale "Er Pipec Gwened" du chef de l'orchestre populaire Italo³³⁴. »

Cet enregistrement nous semble musicalement moins déterminant que celui de Pierre-Yves Moign et, rejoignant l'analyse de Jacqueline Gudin quant à l'hétérogénéité des timbres et la monotonie de l'accompagnement, nous préférons le laisser de côté sur le plan de l'analyse musicale.

7.3 Les Ballets populaires bretons, une écriture novatrice.

³³³ Entretien avec Jeannine André, 11/04/2017.

³³⁴ Les Ballets Bretons « Eostiged ar Stangala » aux fêtes de Cornouaille, *A la Saint-Loup*, 33 tours. 25cm., Mouez Breiz, n°3342, 1965.

- **Deux conceptions opposées de l'orchestration**

Si nous avons choisi de nous pencher plus précisément sur le disque de l'ensemble dirigé par Pierre-Yves Moign, c'est que les deux disques des Ballets Bretons du cercle Eostiged ar Stangala, aux couleurs et arrangements fort différents, semblent moins caractéristiques d'une évolution de l'écriture. Comme le relevait déjà Jacqueline Gudin en 1963, le disque de Jef le Penven frappe par sa lenteur et laisse l'impression d'une certaine tristesse. Il ne contient que trois plages qui s'étirent en longueur pour suivre le déroulé de la danse : le plus court, le *Pachpi*, dure 5'20, quant à l'*An Dro*, il dépasse les 6'30. Alors que le groupe de Pierre-Yves Moign exécute son *An Dro* à 82 à la noire, ce qui est un tempo posé mais élégant pour cette danse, celui de le Penven ouvre le disque à 68 à la noire, ce qui le rend presque indansable ; son *Jabadao* est joué à 120 à la noire. On remarque que la *Dans Tro* jouée à 172 à la noire pointée par Son ha Koroll – soit le tempo d'un *plinn* déjà enlevé – est jouée au tempo très lent de 126 à la noire par l'orchestre de Le Penven, alors que l'ensemble de Jacques Douai l'exécutait au contraire au tempo excessif de 188. Ar Gabalerien le jouera à 164 à la noire pointée, ce qui semble mieux adapté à cette danse au rythme dynamique. Quant au *Pachpi* qui donne le titre à cette danse sur le disque de Jef le Penven, il garde le même tempo de 126, quand Ar Gabalerien le joue à 142 qui est un tempo bien plus efficace pour cette danse.

Le thème et l'harmonisation sont menés à tour de rôle par tous les instruments de l'ensemble de vents : flûtes, piccolo, hautbois, clarinettes, trompettes, cors, et l'écriture orchestrale, de facture classique, est simple et très largement modale. Jef le Penven privilégie nettement le mode dorien pour harmoniser ces mélodies mineures sans sixte. À titre d'exemple, on peut considérer la fin de la pièce *Pachpi* qui expose le thème de *dans tro* aux trompettes, accompagnées par les clarinettes sur le mode dorien :

The image shows a musical score for three instruments: Trompette (Trumpet), Clarinettes (Clarinets), and Tp. (Trumpet) and Cl. (Clarinet). The score is in 6/8 time and shows the final theme of 'dans tro'. The Trompette part is a simple melody in the treble clef. The Clarinettes part is a rhythmic accompaniment in the treble clef. The Tp. and Cl. parts are also in the treble clef and show the same melody as the Trompette part. The score is numbered 9 at the beginning of the final measure.

À la fin de la partition, Jef le Penven écrit un final puissant avec l'ensemble des vents et des cuivres, dans lequel clarinettes, flûtes et piccolo jouent le thème à l'unisson sur plusieurs octaves, quand les tubas et les bassons assoient une harmonie verticale et les trompettes répondent au thème par un motif en fin de mesure dont voici un aperçu :

Thème

Accordéon

Contrebasse

Jef Le Penven, *Pachpi*, 1963.

Alors que Jef le Penven reste dans une écriture de facture simple et verticale, au style assez martial, les méthodes d'écritures de Pierre-Yves Moign pour ses ballets font délibérément le choix d'une esthétique populaire, tant par les timbres utilisés que par les influences dont il se prévaut. Sur le même thème qu'il appelle *Dans dro*, son écriture est beaucoup plus enlevée. Nous présentons ici le thème principal de la suite :

Thème

Trompettes

Tubas

Th.

Tp.

T

Ar Gabalerien, *Dans dro*, thème principal.

Les timbres du piccolo, du violon et de l'accordéon jouant le thème et les contre-chants, accompagnés par la harpe en arpèges (non relevée sur l'exemple ci-dessus, la qualité du mixage du disque ne permettant pas de discerner précisément les parties de harpe), la main gauche de l'accordéon et la contrebasse créent une richesse harmonique qui rappelle celle des orchestres argentins. Tout au long de la partition, Moign ménage des surprises à l'auditeur, jouant *staccato* et utilisant fréquemment les syncopes.

• Les partitions de Pierre-Yves Moign

La même comparaison pourrait être faite sur la différence d'arrangement que les deux compositeurs utilisent pour le *Pachpi*. Hormis les petites virgules du piccolo dans les suraigus, l'harmonie de Jef le Penven est ici encore bien verticale et convenue, la simplicité populaire étant soulignée par les quintes parallèles des clarinettes :

♩ = 126

The image shows a musical score for three instruments: Piccolo, Clarinettes, and Cor. The tempo is marked as ♩ = 126. The Piccolo part has a melodic line with some syncopes. The Clarinettes part plays a series of parallel chords. The Cor part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

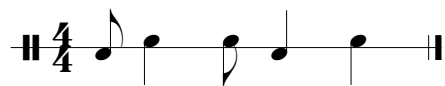
Jef Le Penven, *Pachpi*, 1963.

En 1995, P.-Y. Moign a repris dans son éphémère groupe Tantad plusieurs des morceaux instrumentaux écrits à l'origine pour les Ballets Populaires. Ces partitions font partie des rares qui ont pu être conservées, et on y trouve notamment une réécriture du *Pachpi*³³⁵ (écrit en français *Passepied* sur le disque) pour le nouveau groupe, qui ne comporte plus d'accordéon (ici, de haut en bas, deux *tin whistles*, flûte, violon, harpe et guitare). La précision des nuances et des liaisons est frappante à la lecture de la partition, et le compositeur semble très attaché au phrasé exact nécessaire à la restitution de la pièce. Sur ce morceau, les staccatos, legatos, notes tenues ou marquées sont indiqués, et l'écoute de la version de 1964 révèle que Moign a bien conservé les accents entre les deux versions. Le *marcato* est clairement mis sur la syncope du premier temps à la manière d'une polka.

³³⁵ Cf. *Pachpi* (extrait), page suivante et annexe 4, p. 69-70.

Pierre-Yves Moign, *Pachpi*, manuscrit, 1995.

Là où l'harmonisation de Jef le Penven était très linéaire et ne rendait pas compte du phrasé de la mélodie, Moign écrit une partie d'accompagnement où les syncopes sont fréquentes en début de mesure sur le modèle latino-américain :



La partition révèle également que certaines parties instrumentales jouent entre temps forts et syncopes : ci-dessus (mesures 3-4), la harpe joue les temps forts à la main gauche mais la main droite varie entre le jeu sur les temps (mesure 3) et les syncopes (mesure 4). Si cette pièce a été réarrangée et que des changements importants ont été effectués entre la partition de 1964 et celle de 1995, la méthode d'écriture de Moign – le jeu sur les timbres et sur les accents – est en revanche restée sa préoccupation première.

• Réharmonisation du répertoire de Son ha Koroll

Comme nous venons de le voir, une des habitudes de Pierre-Yves Moign est le réemploi d'un même répertoire d'une formation à l'autre. C'est le cas dans les Kabalerien, où certains morceaux ont connus des arrangements différents entre le disque de 1961 et celui de 1967 (*An Tantad, Toutouig*), ça l'est également dans les Ballets Populaires dans lesquels le compositeur réécrit la *Dans tro*, la *Dérobée* et l'*An Dro*. En comparaison de la version de Son ha Koroll, cet *An Dro* est simplifié, ramené aux deux premiers thèmes de la suite qui en comportait trois à l'origine, la pièce se concluant par un retour au premier thème.

Thème 1 ♩ = 82

Thème 2

P.-Y. Moign/G. Martin, *An Dro*, ballets populaires 1964.

L'orchestre a ici été remplacé par une harpe accompagnée de contrebasse, ce qui amène une légèreté qui faisait défaut à la précédente version. Les deux thèmes sont joués comme par Son ha Koroll en *do mineur* et *mi bémol majeur* et les idées harmoniques de départ ont été légèrement modifiées par Gérard Martin. Il se permet aussi de proposer une variante sur le deuxième thème qui, accompagné par une ligne de basse différente, change la perception de cet air. Là où Son ha Koroll jouait :

E_b	E_b A_b	E_b	A_b B_b
----------------------	------------------------------------	----------------------	------------------------------------

l'ensemble « Ar Gabalerien » propose :

B_b	E_b/G F-/A_b	B_b	%
----------------------	-----------------------------------------	----------------------	----------

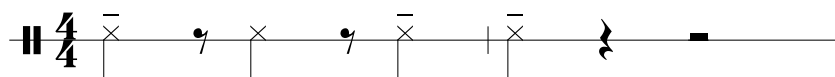
L'approche rythmique de cet air est également plus légère que dans la précédente

version, le jeu syncopé du duo harpe-contrebasse étant également empreint du jeu sud-américain qu'affectionnent Moign et Martin. L'indication (*arr. P. Y. Moign et G. Martin*) au dos de la pochette³³⁶ montre que la réinterprétation de ce morceau est un choix du harpiste.

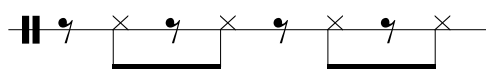
Quand il s'agit de la *Dérobée* en revanche, l'orchestre respecte l'arrangement de Son ha Koroll, à l'exclusion de la phrase valsée qui a été retirée pour des raisons chorégraphiques. La ligne de basse sur chaque phrase est conservée presque à l'identique, et l'accord introductif, dans l'esprit *ceilidh band* qui caractérisait Son ha Koroll, n'est plus un *do* mais un *fa* majeur. Les mélodistes étant plus nombreux (flûte, violon, accordéon), ils s'échangent le thème et se répondent, l'interprétation est plus fine et les contre-chants plus inventifs. La musique instrumentale de Moign a clairement ici fait un important saut qualitatif. On pourrait faire la même remarque concernant la *Suite de Cornouaille*, qui commence par la *Jabadao* de Son ha Koroll : la fraîcheur, les variations et la maîtrise de l'interprétation du nouvel orchestre sont flagrantes.

- **Une création : la chèvre**

Nous ne saurions conclure ce rapide tour d'horizon des Ballets Populaires sans nous pencher sur une des pièces les mieux écrites de ce disque : *Ar C'havr (La Chèvre)*³³⁷. Pierre-Yves Moign nous a heureusement laissé la partition d'une adaptation de *La Chèvre* pour son ensemble *Tantad* de 1995. Hormis la tonalité qui a été changée de *ré* mineur à *la* mineur et certaines parties qui ont été modifiées – notamment la suppression des retours au thème principal – de nombreux arrangements ont été conservés. Les deux premiers systèmes dévoilent le contraste que recherche le compositeur dans *La chèvre*. Le thème principal est constitué d'une phrase sur quatre mesures jouée sur un rythme de tango :



et d'une seconde phrase marquant les syncopes sur un rythme de polka :



³³⁶ Cf. annexe 1, p. 21.

³³⁷ Cf. *La Chèvre* (extrait), annexe 3, p. 71-72.

Toutes les phrases de cette composition sont des développements de deux motifs :



Ce deuxième motif est écrit sur un rythme de polka et, mélangé au timbre des accordéons, rappelle les ballets d'Europe de l'Est. L'orchestration de 1995 est légèrement différente mais les phrases ont été conservées : la main gauche de l'accordéon, la harpe et la contrebasse tiennent le rôle rythmique et harmonique, les mélodies et contre-chants sont joués par l'accordéon soliste, le violon et le piccolo. Les contre-mélodies sont ici souvent délicates, évitant les simples mouvements conjoints en tierces et utilisant des mouvements contraires :



la chèvre, violon et flûte, mesures 15-16.

S'il n'est pas le seul à s'atteler à l'écriture pour le ballet en Bretagne, Pierre-Yves Moign effectue pour les ballets populaires bretons un travail qui dépasse, en ce milieu des années 1960, tout ce qui avait été entrepris en matière d'arrangements de la musique bretonne à danser. À partir d'un répertoire populaire de tradition orale, il applique une exigence classique tant dans l'écriture que dans la qualité de l'interprétation et va enrichir son écriture par des timbres et des rythmes nouveaux en partie importés des musiques d'Amérique latine, d'Europe de l'Est, d'Irlande ou d'Écosse. Avec leurs Ballets Populaires Bretons, Pierre-Yves Moign et le Cercle Celtique de Rennes innovent par un « processus de sélection et de réélaboration des matières musicales et gestuelles³³⁸ » qui tente de dépasser la folklorisation de la danse

³³⁸ Emmanuelle Ollivier, « Composer avec le monde », *Volume !*, n°10-2, Saffré : Éditions Seteun, 2014, p. 11.

destinée à un public de touristes, afin d'adapter ces formes patrimoniales à un public contemporain. Cette musique exigeante, assez difficile à jouer et à interpréter selon les musiciens qui l'ont exécutée³³⁹, est un moment particulier dans l'histoire de la musique bretonne qui va aller vers la simplification et l'efficacité qui caractériseront le *folk revival* au cours de la décennie suivante. À travers l'expérience des ballets populaires bretons, on assiste à un retour à la danse, portée avec vigueur par la scène quimpéroise des Fêtes de Cornouaille, et c'est sur les scènes de ce festival que va se produire pour la première fois, au milieu d'un fest-noz traditionnel, un tout jeune groupe : les Namnediz.

³³⁹ Entretien avec Mariannig Larc'hantec à son domicile, 3/03/2016.

Chapitre 8 : An Namnediz, vers le bal et le *folk-song* breton

Si Brest, Rennes et Paris ont été trois importants pôles de création et de réinterprétation du fonds traditionnel durant cette période, il ne faut pas oublier le rôle de Nantes dans l'évolution des pratiques musicales en Bretagne. De par son ouverture académique, Rennes voit sa population étudiante sans cesse renouvelée, devenant un formidable laboratoire de créations éphémères, alors que Nantes est une ville à la population plus stable, qui s'y rend surtout pour travailler. La musique bretonne dans les années 1950 y est portée par deux figures importantes : Émile Allain (1926-), fondateur de la Kevrenn de Nantes, et Bernard de Parades (1921-2000) du cercle Tréteau et Terroir, qui sera membre du comité de programmation des Fêtes de Cornouaille de Quimper de 1959 à 1987. C'est dans ce giron que naît An Namnediz, dernier groupe de ce corpus. Souvent considéré comme le premier groupe de fest-noz et le précurseur du *folk-song* breton, son histoire est mieux connue, car elle est relatée dans plusieurs publications généralistes³⁴⁰, d'autant qu'il dispose aujourd'hui encore d'un site internet créé par Tugdual Kalvez, qui apporte de nombreuses informations³⁴¹.

8.1 Trajectoire d'un groupe amateur (1960-1973)

- **Des musiciens du Cercle Breton de Nantes**

C'est à la fin de l'année 1960, à l'occasion du repas de réveillon du Cercle Breton de Nantes que Tugdual Kalvez et Henri Landreau préparent quelques morceaux, l'un à la flûte à bec et l'autre à la guitare. Le premier, sonneur de biniou bras et de bombarde, venait de la Kevrenn de Nantes et avait appris la musique avec la méthode écossaise dont Émile Allain était le premier promoteur. Quant à Henri Landreau, sonneur de veuze, de cornemuse et d'accordéon diatonique, il était issu du cercle Tréteau et Terroir pour lequel il avait enregistré un disque de répertoire du pays nantais avec son compère Pierre le Goff³⁴². La sœur de Tugdual Kalvez se joignit alors à eux

³⁴⁰ Notamment dans l'ouvrage d'André-Georges Hamon, *op. cit.*, p. 388-389 ; et dans celui d'Arnaud Choutet, *op. cit.*, p. 44.

³⁴¹ Tugdual Kalvez, *An Namnediz*, [an.namnediz.free.fr], (consulté le 9/06/2017).

³⁴² Tréteau et Terroir, *Neuf danses du pays nantais*, 45 tours, Mouez Breiz, n°4564, 1958.

pour quelques chansons : « Comme on chantait avec ma sœur Gwenola, on a fait quelque chose, les gens étaient emballés, alors on s'est dit qu'on allait continuer »,³⁴³ se souvient ce dernier. Les deux garçons partageaient le même état d'esprit et voulaient eux aussi faire évoluer la musique bretonne. Le groupe se forma donc autour du trio, avec le sonneur de bombarde Luc Thénaud à la flûte, et Lionel Divard, batteur de la Kevrenn de Nantes. Le sonneur de biniou Ifig Poho avait un ami, Yvon Rivoal, qui était musicien de bal et de rock sous le nom Yves Armand, et qui les rejoindra à la contrebasse puis à la basse électrique.

Si Tugdual Kalvez, qui était doué d'un esprit méthodique, devint rapidement le secrétaire, trésorier et porte-parole du groupe, Henri Landreau en était l'âme musicale. Passionné de guitare jazz, ce fin connaisseur de la musique bretonne mais aussi du jazz et des musiques du monde était commercial dans une entreprise, possédait une belle collection de disques et surtout une voiture qui permettait les déplacements du groupe. Deux émissions de radio de Sylvain Girault sur AlterNantes en 1997 nous éclairent sur sa parfaite connaissance de l'histoire de la musique bretonne et des prédécesseurs Evit Koroll, Son ha Koroll, An Tri Bintig et les Kabalerien : « Je les ai vus aux Fêtes de Cornouaille, pour moi ça a été la révélation complète ! Quatre chanteurs, deux garçons, deux filles, des guitares, la harpe ». Henri Landreau nous raconte ensuite l'esprit qui les anime :

« Les quatre garçons, nous sommes tous les quatre sonneurs, c'est bigrement important parce que sur le plan de la danse, on tenait à faire respecter le tempo. Deuxièmement, il y avait parmi nous des haut et des bas-bretons, donc on a tenu à affirmer dès le départ cette dualité, d'où la présence de titres et de pièces basse-bretonnes et haute-bretonnes³⁴⁴. »

Les jeunes musiciens ne chercheront un nom que par nécessité, vers 1964, quand ils se décideront à faire des prestations publiques. L'écrivain Per-Jakez Hélias leur avait proposé une dizaine de noms mais, aucun ne leur plaisant, ils choisirent de s'appeler tout simplement les Nantais, An Namnediz en breton³⁴⁵. Leurs amis du Cercle Breton avaient très bien accueilli leur musique mais ce ne sera pas le cas du public quimpérois où « il y a eu des retombées de tomates »,³⁴⁶ aux dires d'Henri Landreau.

³⁴³ Entretien avec Tugdual Kalvez, 26/10/2015.

³⁴⁴ Émission Tam Tam Breizh, *Henri Landreau, première partie*, AlterNantes FM, 4/03/1997, enregistrée le 21/02/1997, coll.part.

³⁴⁵ Entretien avec Tugdual Kalvez, *ibid.*

³⁴⁶ Tam tam Breiz, *ibid.*

- **Un premier disque chez Mouez Breiz**

C'est en 1965 que le directeur de Mouez Breiz fit venir An Namnediz à Quimper pour enregistrer un premier disque³⁴⁷ « dans le garage de Wolf. Il y avait un seul micro et un gros magnétophone posé par terre. On trouvait que ce n'était pas extra comme studio, mais c'était les moyens de l'époque ».³⁴⁸ Sur ce disque, c'est Yvon Rivoal quiregistra la basse mais, mal à l'aise avec la rythmique de la musique bretonne, il ne souhaitait pas jouer en public et encore moins faire danser. Tugdual Kalvez et Henri Landreau poussèrent alors le sonneur Ifig Poho à apprendre la basse pour le remplacer, ce qui ne lui posa pas de problème. Ifig ne savait pas lire la musique, mais il avait appris la guitare électrique à l'adolescence et, influencé par la vogue yéyé ou des groupes comme les Shadows, il était doué d'une bonne oreille qui lui permettait d'improviser les lignes de basse. Dès 1964, il jouait avec Tugdual Kalvez et Henri Landreau au Cercle Breton³⁴⁹.

An Namnediz était ainsi le tout premier groupe breton à intégrer une basse électrique, avant l'ensemble Evit Korollerien Yaouank Breiz de 1965 et les Kabalerien dont le disque sortira en décembre 1966. Le groupe avait coutume de répéter chez les époux Landreau à Trentemoult où la femme d'Henri écrivait consciencieusement les parties de chacun : « Jacqueline Landreau ne jouait pas dans le groupe mais jouait du piano et connaissait bien la musique. Elle participait à la mise en place, l'harmonisation. »³⁵⁰ C'est la raison pour laquelle le groupe décida de l'inclure dans la photo, sur la pochette du premier disque, qui parut au début de l'année 1966. Tugdual Kalvez, porte-parole du groupe, écrivait au verso de la pochette :

« [...] Nous délaissions la veuze et la bombarde pour la flûte et la guitare, et cet échange ne pouvait manquer de choquer certains "folkloristes". Nous cherchions avant tout à faire danser dans le style de chaque pays, mais selon un mode nouveau d'expression fourni par des instruments aux registres plus larges [...] le travail s'effectue en équipe, dans la plus unie des diversités, tant pour le montage que pour l'harmonisation, laquelle s'élabore souvent autour des recherches de Jacqueline Landreau. Mûrie dans l'esprit de la tradition bretonne la plus vigoureuse, notre ambition est de donner à notre musique l'expression artistique correspondant à la psychologie contemporaine des Bretons et à leurs besoins [...]

³⁴⁷ An Namnediz, 45 tours, Mouez Breiz, n° 45126, 1966. Cf. annexe 1, p. 23.

³⁴⁸ Entretien avec Tugdual Kalvez, *ibid.*

³⁴⁹ Entretien avec Ifig Poho, 5/10/2015.

³⁵⁰ Entretien avec Tugdual Kalvez, *ibid.*

Nous refusons la lettre figée d'un folklore de podium pour répondre à la nécessité d'une culture populaire vivante [...]»³⁵¹.

Fidèles à l'air du temps de ces années 1960, les Namnediz avaient donc la même volonté que leurs prédécesseurs les Kabalerien et surtout An Tri Bintig, le renouvellement des sonorités et des couleurs de la musique bretonne afin de l'adapter à l'esprit du temps. Dans un article intitulé « Fin du folklore ou retour aux sources », le journaliste Jean Buan acte la fin du *folklore* tout en soutenant cette transformation inévitable :

« De même, on a sévèrement critiqué les versions modernes des chansons bretonnes données par les Kaballerien [*sic*] ou An Naonediz [*sic*] : je demande qu'on me dise en quoi elle sont "moins bretonnes" que les versions à la mode il y a soixante-cinq ans [...] Des efforts méritoires ont été faits pour prendre conscience des créations populaires modernes, et il faut les encourager sans réserve, car si le folklore ne retourne pas à ses sources, c'est-à-dire à la vie populaire véritable telle qu'elle est vécue chaque jour, il en sera des sociétés bretonnes comme des coutumes : les uns et les autres tomberont en poussière, mangés aux mites³⁵². »

Le 26 février 1966, le jeune groupe dédicace son premier disque aux grands magasins Decré à Nantes³⁵³. Croisant répertoire à danser et chansons, le groupe s'adapte facilement à la demande des organisateurs. En juillet, ils sont invités par Bernard de Parades aux grandes fêtes de Cornouaille pour participer au fest-noz de Locmaria, dont la programmation était confiée à Loeiz Ropars. Tugdual Kalvez précise :

« Au départ, il était réticent quant à notre formation avec des instruments non traditionnels (guitares sèches, basse électrique, flûtes...), mais il a rapidement compris l'intérêt de notre initiative, et c'est lui qui a agi, dans le Comité des fêtes de Cornouaille, pour nous faire venir et revenir³⁵⁴. »

Sur les photographies qui nous sont parvenues de cet événement, Ifig Poho joue sur une basse Fender qu'Yvon Rivoal lui avait prêtée à la suite de l'enregistrement. Le journaliste du *Télégramme* est conquis :

« Ah ! cet orchestre de Nantes, qu'il est extraordinaire ! Une chanteuse, deux guitares, une guitare électrique : cela donne-t-il vraiment de la musique bretonne ? Bien sûr, car le rythme y était et l'on respecta le goût populaire. À la traditionnelle pureté, il faut allier le nécessaire renouvellement. Et c'est ce tour de force qu'ont réussi, à la suite des pionniers, tels les "Kabalerien", plusieurs jeunes orchestres rythmant des airs bretons sur des instruments de musique modernes³⁵⁵. »

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² Jean Buan, « Fin du folklore ou retour aux sources », *La Bretagne à Paris*, 18/11/1966, p. 2.

³⁵³ S.n., « L'ensemble An Namnediz "signe" chez Decré », *L'Éclair*, 1/03/1966 Cf. annexe 2, p. 46.

³⁵⁴ Correspondance avec Tugdual Kalvez, 23/05/2017.

³⁵⁵ S.n., « En prélude aux fêtes de Cornouaille - le fest-noz de Locmaria a emporté jeudi soir ses chaînes de danseurs dans des rythmes irrésistibles », *Le Télégramme*, 23/07/1968. Cf. annexe 2, p. 46.

À l'automne de la même année, on les retrouve à la fête de la Teillouse à Redon en compagnie du quatuor vocal de René Abjean Ar Paganis ; ils se produisent régulièrement dans des fêtes locales, comme en témoigne une affiche du grand bal breton de Châteaubriant de février 1967 conservée par Tugdual Kalvez³⁵⁶. Ils sont à nouveau programmés à deux reprises lors des grandes Fêtes de Cornouaille, pour la soirée de clôture à la « danse des 1000 » ainsi que pour un concert au théâtre³⁵⁷.

- **Vers le folk-song breton**

En 1969, An Namnediz enregistre son nouvel album, le jeu et le chant ont gagné en maturité, et il arrive aux musiciens de chanter les chœurs derrière Gwenola Kalvez. Son frère Tugdual a trouvé un travail de secrétaire au Mouvement pour l'Organisation de la Bretagne à Rennes, et il s'occupe également de Bretagne Information Publicité, un organisme publicitaire lié au M.O.B.* C'est cette structure qui prendra en charge la production des deux derniers disques des Namnediz. L'orientation militante de Tugdual Kalvez amène les Namnediz à se présenter comme un groupe de « folk-song breton » et à orienter son répertoire vers des chansons engagées. C'est à cette période qu'une opération policière contre le F.L.B.* amènera Ifig Poho derrière les barreaux pour quelques mois. Ce militantisme n'était toutefois pas partagé par tous les membres du groupe et ne se fera pas sentir dans le deuxième disque, *Tonioù Poblel Breizh*³⁵⁸, qui présente un répertoire de chansons et de mélodies à danser de Haute et de Basse-Bretagne. C'est dans l'été 1970 que sort ce deuxième disque³⁵⁹, enregistré dans un studio professionnel – Scopitone à Nantes – avec une qualité d'enregistrement bien supérieure à celle du premier disque, chaque musicien étant désormais équipé d'un micro.

La scène bretonne a bien évolué en l'espace de deux années et plusieurs nouvelles formations apparaissent. Les Tregeriz arrivent au sein des Veillées bretonnes du Trégor autour de la harpiste Soizig Noblet, du flûtiste Robin Troman et de la chanteuse Eliana Kabiten. Le harpiste Alan Cochevelou – qui avait créé en 1966 un

³⁵⁶ Coll. part.

³⁵⁷ Correspondance avec Tugdual Kalvez, *ibid.*

³⁵⁸ An Namnediz, *Tonioù Poblel Breizh*, 45 tours, BIP 45-01, 1970. Cf. annexe 1, p. 24. Le titre signifie *Airs populaires de Bretagne*.

³⁵⁹ S.n., « An Namnediz au Cabaret Breton de l'U.C.V. à Conleau », *La Liberté du Morbihan*, 7 juin 1970.

éphémère « Groupe Électro-Celtique » à Paris rebaptisé Bleiz-Y-Mor – prend pour nom de scène Alan Stivell et fera une percée spectaculaire avec son premier disque *Reflets*³⁶⁰. An Namnediz passe plusieurs fois en première partie d'Alan Stivell, dont le succès va vite bénéficier d'une bonne couverture médiatique. Les 4 et 5 décembre 1969, An Namnediz joue en première partie de son concert au Bateau-Lavoir à Nantes et c'est l'occasion pour le harpiste d'entendre leur version de *Tri Martolod*, qu'il reprendra avec un arrangement s'en inspirant. Ifig Poho devient à cette période le premier bassiste d'Alan Stivell, et c'est par sa femme Luce Poho que ce dernier apprend les paroles de la chanson.

L'activité du groupe ne faiblit pas et il partage la scène avec Stivell le 6 juin 1970 à Conleau lors du cabaret breton de l'Union des Commerçants de Vannes. Un article de *Ouest-France* le 4 juillet 1970 les met à l'honneur, utilisant l'expression de « Folk song Breton », sans toutefois mentionner leur nouveau disque³⁶¹. L'année suivante, « la Maison de la Culture de Rennes consacre une semaine aux artistes bretons » du 3 au 8 mai 1971³⁶², ce qui est un événement important dans la reconnaissance institutionnelle de la nouvelle scène traditionnelle locale : les Namnediz y sont présents aux côtés d'Alan Stivell, de Guy Tudi et Chanig ar Gall, des Tregeriz et des Kabalerien. La Kevrenn de Rennes ainsi que le nouveau groupe de René Abjean Ar Breizerien et la chanteuse Eliane Pronost y sont aussi présents, soit un panel très représentatif de la scène bretonne à l'orée de l'explosion de la vague folk celtique.

Le groupe continue à enregistrer des morceaux, de manière souvent informelle dans le studio de Radio Vannes situé dans les sous-sols de la mairie, grâce au technicien Robert Duplessis, passionné de techniques d'enregistrement et d'effets sonores. Le tout jeune violoniste Fañch Landreau³⁶³, fils d'Henri, participe à l'enregistrement de certains de ces morceaux. Quelques-unes de ces prises seront utilisées pour le dernier disque paru en 1973, *Folk-song breton*³⁶⁴, dont le contenu était déjà au répertoire de scène du groupe depuis longtemps, d'après le carnet de Tugdual Kalvez. Le reste des séances de

³⁶⁰ Alan Stivell, *Reflets*, 33 tours, Fontana, n° 6325 340, 1970.

³⁶¹ Maurice Simon, « Quand flûte, guitare et batterie servent admirablement le folklore breton avec “An Namnediz” » *Ouest-France*, 4/07/1970.

³⁶² Georges Langlade, « la Maison de la Culture de Rennes consacre une semaine aux artistes bretons », *Bretagne Dimanche*, 2/5/1971.

³⁶³ Fañch Landreau fera partie de Skolvan, l'un des groupes majeurs du *fest-noz* fondé en 1984.

³⁶⁴ An Namnediz, *Folk-song breton*, 33 tours, 17 cm, B.I.P. 45-02, 1973. Cf. annexe 1, p. 25.

studio ne sera publié qu'en 1989, de manière confidentielle, en format cassette. La non-professionnalisation d'An Namnediz ainsi que l'éloignement géographique – du Finistère Nord pour Ifig Poho à la Malaisie pour Gwenola Kalvez – seront les principales causes de l'arrêt du groupe en 1973.

8.2 Un répertoire de Haute et Basse-Bretagne

Contrairement aux autres ensembles de notre étude, la conservation des archives de Tugdual Kalvez et de la famille Landreau a largement contribué à l'étude du répertoire et de l'écriture des Namnediz. Le carnet de Tugdual Kalvez est notamment une source de premier plan, car son classement est fait dans l'ordre chronologique de constitution du répertoire³⁶⁵. L'organisation de la table des matières indique quarante morceaux, chansons ou instrumentaux, dont les cinq premiers numéros présentent les morceaux du premier disque, et les quatre suivants ceux du deuxième disque. Le mélange des répertoires traditionnels de Haute et de Basse-Bretagne est une volonté manifeste du groupe dès les premiers titres du carnet. Mais après les dix premiers morceaux, on voit apparaître dans le répertoire des chansons engagées composées par Tugdual Kalvez en breton comme en français, ce qui indique une orientation progressive du groupe vers la *protest song*. C'est la raison pour laquelle nous choisirons de nous pencher spécifiquement sur le répertoire des deux premiers disques, plus représentatifs de la démarche initiale des Namnediz.

• Chansons et musique de Haute-Bretagne

Le premier 45 tours s'ouvre sur *Les Petits Oignons*, un thème instrumental dansé en Rond de Saint-Julien-de-Concelles et indiqué comme étant à l'origine une chanson collectée à Renac (35). Sur la même face, *Le Beau Messager* est une chanson traditionnelle du pays de Guérande, décrite sur le disque comme un bal rond de Guérande et que l'on nomme aujourd'hui bal paludier. On trouve en clôture de ce disque la chanson *Voici fleurir les roses*, qui est l'une des très nombreuses versions des *Métamorphoses* que nous avons mentionnées au chapitre 5. La version des Namnediz

³⁶⁵ Cf. Carnet de Tugdual Kalvez, annexe 4, p. 107-109.

fut recueillie par l'abbé Abel Soreau (1845-1909) à la fin du XIX^e siècle et avait été harmonisée au piano dans l'édition de 1903 de ses collectes³⁶⁶.

L'instrumental *Derrière de chez mon père*, gravé sur le deuxième 45 tours, est un incipit de chanson que l'on retrouve dans de nombreux textes. Ici, la mélodie est un *pilé-menu*, collecté dans la région de Redon et joué en instrumental. *La Caille* est une autre chanson du pays guérandais, dansée en *rond de Saillé* et traditionnellement chantée sur un air différent³⁶⁷. Le timbre chanté sur cet enregistrement a été composé par Tugdual Kalvez sur le modèle de la chanson d'origine en la remaniant légèrement et en transformant la phrase B à sept temps au lieu de cinq. Le groupe justifie sa démarche artistique au verso de la pochette :

« Sur les paroles traditionnelles, Tugdual Kalvez a composé cette musique plus allante que l'air ancestral. La tradition bretonne n'interdit pas la création, au contraire, elle offre une voie dans laquelle, aussi, Henri Landreau était déjà entré en écrivant la musique du Cheval Mallet. »³⁶⁸

Le répertoire francophone sera présent dans une moindre mesure dans le dernier disque ainsi que dans la cassette publiée tardivement : *Nous étions trois marins*, une chanson de marins nantais ; *C'est en 10 ans*, un pilé-menu du pays de Redon ; *Dessous un laurier vert, hanter-dro* du pays de Vannes, ce qui montre que le répertoire du pays gallo reste une constante dans les choix opérés par Namnediz.

• Répertoire bretonnant et pièces instrumentales

Figurant sur le premier disque, le *Cheval Mallet* est une composition instrumentale d'Henri Landreau « ayant servi de thème à la reconstitution chorégraphique du jeu féodal de Saint-Lumine-de-Coutais ». ³⁶⁹ Il est visiblement très inspiré de la célèbre chanson du *Barzaz Breiz*, *An Alarc'h*, qui avait été enregistrée par les Kabalerien en 1964. C'est donc une mélodie à mi-chemin entre un timbre de Basse-Bretagne et une esthétique médiévale. La seule chanson en breton présente sur le premier disque est une reprise d'*An Tantad* de Fañch Danno, qui avait été popularisée par Dunvel ar Benn et les Kabalerien en 1961. *War bont an Naoned* est une chanson

³⁶⁶ Abel Soreau, Jacques Pohier, *Vieilles Chansons du pays nantais - 3^e fascicule*, Nantes : Dugas, 1903.

³⁶⁷ Cf. version chantée par M. A. Tobie, Dastumedia, [www.dastumedia.bzh/dyn/portal/index.seam?page=alo&aloId=182374&fonds=&cid=677], (consulté le 25/05/2017).

³⁶⁸ Cf. annexe 1, p. 24.

³⁶⁹ Cf. annexe 1, p. 23.

dont la mélodie est une *dañs a-dal*³⁷⁰ et qui connaît de nombreuses versions tant en français qu'en breton. L'une de ces versions francophones avait été chantée par Les Cadettes quelques années plus tôt³⁷¹. Enfin, si *Tri Martolod* est devenue l'une des chansons les plus connues du répertoire breton grâce à Alan Stivell, la chanson avait été transmise aux Namnediz par un ami du Pays Bigouden, et ils l'avaient enregistrée deux ans auparavant.

An Namnediz avait également développé quelques danses et mélodies instrumentales sur les derniers enregistrements, prétexte à des expérimentations musicales diverses dont un *An Dro psikedelik* pour trois flûtes et *Ar Soner Bihan*, un air écossais adapté pour deux guimbardes et accompagnement. Sur la cassette, on pouvait trouver *Notre âge de 20 ans*, une chanson nantaise jouée au banjo, au violon et à la flûte, ainsi que plusieurs danses, dont une *Gavottenn Plinn* et un *An Dro giz Baod* (an dro à la mode de Baud), mais il s'agit essentiellement d'un témoignage du répertoire que pouvait jouer le groupe sur scène.

• Chansons et textes de Tugdual Kalvez

Le carnet de Tugdual Kalvez regroupe également tout un ensemble de chansons et de textes écrits pour An Namnediz dans la veine de la *protest song* en breton, chansons militantes et engagées politiquement. De cette dizaine de chansons en breton et en français, seule *Lavarit din*, chantée par Tugdual Kalvez, fut gravée sur le dernier disque. Elle est accompagnée à deux guitares et une basse dans un style *folk-song* américain. Le carnet précise « (Chanson de Tugdual Kalvez, dédiée à Yffig Poho, bassiste des "Namnediz", membre du F.L.B. incarcéré à la Santé) ». Les dernières chansons du carnet ne comportent pas d'arrangements, ce qui laisse penser qu'elles n'avaient pas été jouées par le groupe.

8.3 Une écriture collective

Contrairement au travail de Pierre-Yves Moign, qui écrivait toutes les parties pour les musiciens de Son ha Koroll et des Kabalerien, An Namnediz avait un mode

³⁷⁰ *Sur le Pont de Nantes*, danse également appelée *Piler-Lann*.*

³⁷¹ Les Cadettes, *Le Pont de Nantes*, 45 tours, Vogue, EPL 8161, 1963.

d'écriture plus collectif, spontané et populaire, comme c'était le cas pour An Tri Bintig. Outre le carnet de Tugdual Kalvez, qui notait les textes des chansons et décrivait précisément les structures des morceaux, nous avons pu consulter les archives d'Henri et Jacqueline Landreau qui contiennent de nombreuses partitions, ce qui nous a permis de comprendre de quelle manière leurs arrangements avaient été élaborés.

• Construction des morceaux *Le Beau Messager* et *An Tantad*

La chanson *Le Beau Messager* est un titre intéressant pour décrire la manière dont sont constitués les arrangements : nous disposons en effet d'une partition sur deux portées, sur laquelle sont notés la mélodie, la ligne de basse, le premier couplet et les accords de guitare. Cette partition est probablement la première version écrite par Jacqueline Landreau, car la deuxième ligne en clé de sol, ressemblant à une partie de basse, n'est pas la même que la partie définitive dont nous possédons une partition séparée.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, it is titled "Ah dis-moi donc beau messager" with a tempo marking of 96. The score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of three staves. The first staff is a vocal line with lyrics in Breton: "Ah dis-moi donc beau Mes-sa-ger feli ra lou le lou le do li re quelle". The second and third staves are bass lines with lyrics in French: "Nouvelles dans Nau-tes quelle Nouvelles dans Nau-tes quelle" and "Nouvelles dans Nau-tes quelle Nouvelles dans Nau-tes". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are some handwritten annotations like "sol major" and "AA BB" on the page.

An Namnediz, *Le Beau Messager*, archives Landreau.

La structure, le tempo (96) et la tonalité y sont notés. Nous possédons également la grille de guitare d'Henri Landreau sur bloc harmonique, la ligne de basse sur partition écrite par Henri Landreau ainsi que la structure et le texte dans le carnet de Tugdual Kalvez. Cette chanson est écrite à la manière d'une marche en 6/8 à la forme très simple

AABB'. La structure indiquée dans le carnet de Tugdual Kalvez n'indique que les entrées des instruments et le final, lui servant ainsi d'aide-mémoire³⁷² :

Chorus	
1-	A = chant
	A' = entrée guitare
2-	entrée basse
3-	A' = entrée flûte (contre-chant improvisé)
⊗-	final simple...

Carnet de T. Kalvez, *Le Beau Messager*, structure.

Le bloc harmonique d'Henri Landreau présente la grille de guitare :

		Le Beau Messager 9/8							
I	sol	sol	do	re ⁷	sol	sol	do	re ⁷	
	mim	mim	la	sol	mim	mim	la	sol	re ⁷
	mim	re ⁺	la ^m	re ⁷	sol	mim	re ⁺	la ^m	sol
	do	si	re ⁷	sol	mim	re ⁺	la ^m	re ⁷	sol
II	sol	sol	do	re ⁺	sol	sol	do	re ⁺	
	mim	mim	la	sol	mim	mim	la	sol	re ⁺
	do	re ⁺	la	si	mim	do	re ⁺	la	do
	do	re ⁺	la	si	mim	do	re ⁺	la	do

Bloc harmonique, *Le beau Messager*, archives Landreau.

La partition fait mention d'une variante harmonique, notée II, que l'on trouve également dans la grille de guitare (voir ci-dessus), mais qui n'a pas été enregistrée. Cette grille est basée sur un anatole avec un accord par temps, et présente une substitution à la dominante secondaire dans la phrase B (accord de *si* majeur). La ligne de basse³⁷³ est assez fournie sur la phrase A et souligne la substitution de l'anatole par un *ré dièse* :

(1^{er} couplet sans Basse)

Ligne de basse, *Le beau Messager*, archives Landreau.

³⁷² Cf. annexe 4, p. 108.

³⁷³ Cf. annexe 3, p. 80.

Autre titre du premier disque, *An Tantad* est également exemplaire des méthodes d'écriture du groupe. Indiquant la structure générale du morceau, le carnet de Tugdual Kalvez montre qu'il y a eu deux arrangements différents, le premier correspondant à celui du disque de 1966 :

1er arrangement :

Chorus		
1- Guitare	Flûte	Contrebasse
2- idem		
3- Guitare	Chant	Contrebasse
4- idem		
5- idem		
6- Guitare	Flûte	Contrebasse
7- Guitare	Flûte (final)	Contrebasse

Carnet de T. Kalvez, *An Tantad*, structure.

Présenté comme une « Jimnaska » dans le carnet de Tugdual Kalvez³⁷⁴, ce morceau aurait pu simplement être noté en 3/4 ou en 3/2 comme un *hanter-dro*, ce qui est confirmé par le tempo indiqué dans le carnet, ♩ = 80. Mais la ligne de basse est notée en 2/4 comme si le tempo était battu à 160, le temps se confondant alors avec la mesure. Dans le bloc harmonique, les accords sont notés à la suite les uns des autres sans prendre en compte la mesure en trois temps, ce qui en rend la lecture plus complexe. Les accords de guitare – ici simples accords mineurs et majeurs – changent à chaque temps :

Tantad C 7

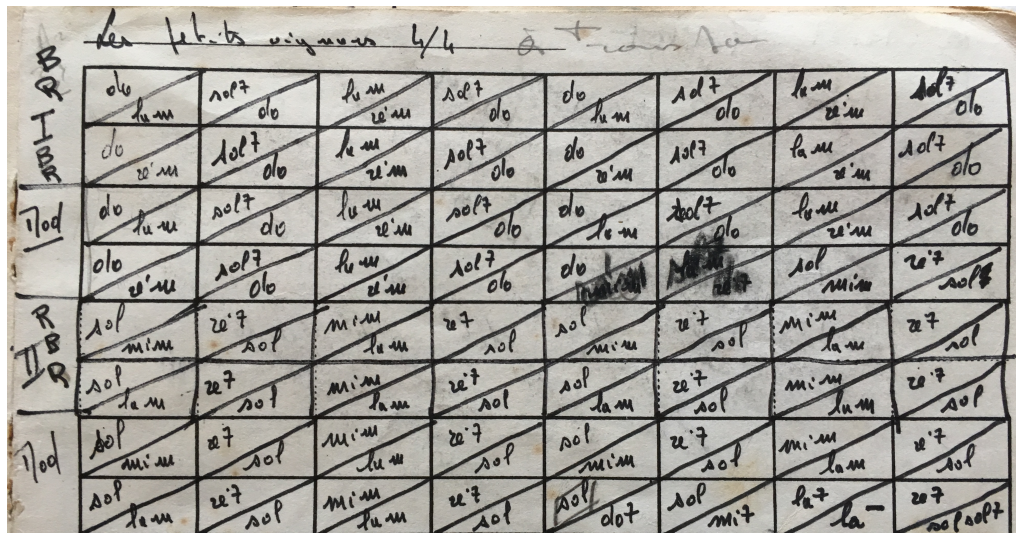
sd	sim	lem	min	re'	sol	min	sim
do	lem	sim	min	sd	lem	sim	min
re'	si	do	re'	sol	lem	min	sim
sol	sim	lem	min	re'	sol	min	sim
do	lem	sim	min				

Bloc harmonique, *An Tantad*, archives Landreau.

³⁷⁴ Cf. annexe 4, p. 109.

• **Le bloc harmonique d'Henri Landreau**³⁷⁵

Dans la musique d'An Namnediz, ce sont les grilles de guitare qui posent les bases de l'harmonie sur laquelle vient par la suite se poser la basse. L'accompagnement est alors déterminé par les goûts musicaux d'Henri Landreau, qui utilise des méthodes d'harmonisation simples, issues des musiques tonales. Nous y retrouvons des influences venues de la chanson française et du swing, mais aussi des musiques andalouses et sud-américaines. Ainsi, dans l'instrumental *Derrière de chez mon père*, les techniques de main droite sont largement inspirées du jeu de guitare et de charango du groupe *Los Incas*. Dans son écriture, il utilise très souvent un anatole sur deux mesures pour ses accompagnements, comme c'est le cas dans *Les Petits Oignons* où la formule qu'il utilise sur A est I-VI-V-I - VI-II-V-I, puis la variante sur B I-II-V-I - VI-II-V-I :



Bloc harmonique, *Les Petits Oignons*, archives Landreau.

Les parties notées « Mod » indiquent les modulations en fin de phrase servant à amener la nouvelle tonalité. Ce morceau a connu deux arrangements, un premier en *do* et un deuxième en *ré* qui semble plus tardif, la grille présentant des variations harmoniques qui n'ont pas été enregistrées sur le disque. La version qui se trouve sur le disque est en *ré*, mais elle semble avoir été accélérée par le producteur, ce qui a été confirmé par Tugdual Kalvez, la tonalité d'origine était donc en *do*. Henri Landreau utilise souvent dans ses grilles des substitutions à la dominante secondaire simplifiées, remplaçant dans l'anatole un accord mineur par un accord majeur, le plus souvent sur un accord III, donnant à ce passage une couleur andalouse. C'est par exemple le cas à la mesure 18

³⁷⁵ Cf. annexe 4, p. 110-113.

d'*An Tantad* (voir ci-dessus), ou dans *Le Beau Messenger* comme nous l'avons mentionné plus haut.

• Partitions de basse

Si les grilles de guitare sont de la main d'Henri Landreau, les partitions de basse, bien que conservées dans une chemise portant l'inscription « H.Landreau », sont probablement de la main de sa femme. En effet, elles ne sont à l'évidence pas écrites par un bassiste ni par un guitariste, mais plutôt par une personne habituée au contrepoint, qui choisit des notes parmi l'accord – tonique, tierce ou quinte. Par exemple, dans la phrase A d'*An Tantad*³⁷⁶, la ligne de basse n'est écrite sur les toniques des accords que sur la première et les trois dernières mesures, alors que toutes les autres notes sont sur les quintes :

G Bm Am Em D G Em Bm C Am Bm Em

Ce procédé donne l'impression que la basse joue une voix en contrepoint et non l'assise de l'harmonie. Ce procédé d'écriture montre que le rôle de la basse dans ces premiers groupes de musique traditionnelle amplifiée n'est pas encore compris comme devant clairement soutenir l'harmonie et l'assise rythmique, mais qu'il leur permet plutôt d'élargir le spectre sonore et de changer le timbre du groupe.

• Parties de flûtes à bec

Comme nous l'avons entrevu avec le groupe Kabalerien, l'une des particularités des Namnediz est l'utilisation de la flûte à bec pour jouer les thèmes, les contre-mélodies écrites ou improvisées. Contrairement aux grilles de guitare et aux lignes de basse, les voix de flûte à bec ne sont jamais écrites, sans doute parce que Tugdual Kalvez et Luc Thénaud sont des musiciens autodidactes et qu'ils jouent d'oreille. La flûte peut simplement prendre la mélodie à la place du chant comme dans *An Tantad* ou *Voici fleurir les roses* ou jouer le thème instrumental comme dans *Les Petits Oignons*. Parfois, elle peut jouer une contre-mélodie improvisée derrière le chant, comme dans *Le Beau Messenger*. À l'imitation des Kabalerien, les flûtes jouent sur certains morceaux la

³⁷⁶ Cf. annexe 3, p. 81.

mélodie et une contre-mélodie, mais les voix ne sont pas écrites dans les règles du contrepoint, contrairement à la pratique de Pierre-Yves Moign. Dans *Le Cheval Mallet*, présent sur le premier disque, la deuxième flûte est écrite très souvent à la quinte (mesures 7 à 10) ou à la quarte (mesures 3 et 11) dans une esthétique médiévale :

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of two systems. The first system has three staves: two for voices and one for piano. The top staff is labeled '1ère voix' and the second '2ème voix'. The piano part is labeled 'Piano'. The lyrics are in Breton. The second system has two staves for piano accompaniment. The lyrics 'dos re9 dos a' b 6 dos a' b 5 dos sig dos ne beim' are written below the notes. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and quarter notes.

Le Cheval Mallet, archives Landreau.

À partir du deuxième disque, les parties de flûtes seront plus maîtrisées. Dans *Derrière de chez mon père*, l'une des flûtes improvise une contre-mélodie entre tierces et quintes, revenant régulièrement à l'unisson avec le thème dans un jeu qui imite celui des flûtes des Andes.

An Namnediz est souvent présenté dans les ouvrages généralistes comme le premier groupe de *fest-noz*, et il semble probable que ce soit la première formation à être montée sur scène lors d'une soirée dénommée « Fest-noz », au milieu des chanteurs et des sonneurs. Mais ils reconnaissent toutefois les formations Evit Koroll, Son ha Koroll, les Kabalerien et surtout An Tri Bintig comme leurs prédécesseurs et leurs inspirateurs. Véritable laboratoire de travail participatif, laissant la place à une petite part d'improvisation ainsi qu'aux idées de chacun, An Namnediz est aussi la première formation de musique traditionnelle bretonne à se présenter comme un « groupe ». Ce

changement sémantique indique un tournant dans l'approche de la pratique musicale d'ensemble qui va préparer le terrain à de nouveaux groupes au début des années 1970.

Conclusion

Durant cette étude, nous avons pris conscience que retracer l'historique d'un mouvement de création aussi vaste et protéiforme que Pierre-Yves Moign avait appelé la Nouvelle Musique Bretonne, tout en tentant une analyse des sources du répertoire et des techniques d'écriture, relèverait du défi. Mais, elle nous a fait comprendre qu'à travers la trajectoire des principales formations ayant enregistré des disques dans les années 1955-1970, une nouvelle démarche musicale avait bien émergé dans les Trente Glorieuses, s'appropriant des modèles et des esthétiques venus d'autres cultures afin de tracer de nouveaux chemins. Par un parcours historiographique le plus synthétique possible, il nous a fallu retracer les contours des principaux modes d'expression musicale pouvant être rattachés à la musique traditionnelle bretonne depuis le début du xx^e siècle et effectuer ainsi une typologie des démarches musicales qui nous permette de dégager les particularités de ces nouvelles propositions. En sélectionnant pour cette recherche les ensembles vocaux et instrumentaux qui avaient enregistré des disques, nous avons fait le choix de laisser de côté certaines formations musicales dont nous aurions également pu parler. En effet, plusieurs ensembles auraient probablement mérité de figurer dans ce mémoire, à commencer par les Paganis, le quatuor vocal dirigé par René Abjean, dont la réflexion sur l'harmonisation de la musique bretonne répondait à celle de Pierre-Yves Moign. Mais à ce compte, pourquoi ne pas également étudier tout le travail entrepris par les chorales religieuses, à l'instar de celles de l'abbé Roger Abjean ? Ces exemples, tous plus intéressants les uns que les autres, auraient risqué de délayer notre corpus en lui faisant perdre sa consistance. D'autre part, nous avons choisi d'exclure le chant accompagné au piano, à l'orgue ou à la harpe, et avons de ce fait laissé de côté les enregistrements des duos comme ceux d'Andrée Le Gouil et Alan Cochevelou qui, même s'ils introduisaient la harpe comme instrument d'accompagnement, nous semblaient trop proches des pratiques du chant accompagné de leurs aînés. Nous n'avons donc conservé que ce qui relevait d'une entreprise collective et d'une musique d'ensemble instrumentale ou vocale accompagnée.

Ainsi, les premiers ensembles Evit Koroll et Son ha Koroll, qui s'étaient édifiés sur le modèle des orchestres de danse écossais et irlandais, visaient à inventer une

musique susceptible d'amener le répertoire traditionnel breton dans les salles de bal. Ces formations instrumentales allaient trouver un prolongement dans l'accompagnement du ballet populaire, empruntant des rythmes et des timbres aux ensembles sud-américains, et auront permis l'avènement du groupe de fest-noz. Parallèlement apparaissait une démarche de transformation de la chanson bretonne par le biais de la nouvelle chanson française. La voix abandonnait les timbres de baryton, d'alto ou de soprano de leurs aînés pour emprunter « l'accent de tous les jours »³⁷⁷ de la chanson de variété et, comme dans la chanson française, on remplaçait le piano par la guitare et la basse. D'autre part, l'évolution de ces formations musicales montre qu'en quinze ans, l'orchestre ou l'ensemble hiérarchisé des débuts – dirigé par un chef compositeur ou arrangeur – ont progressivement laissé la place au groupe collectif égalitaire. Ces « novateurs », comme les appelle René Abjean, ont véritablement défriché un terrain presque vierge, mais comme il le relève, « souvent le succès de ces groupes sera limité à un espace géographique restreint, faute surtout d'avoir réussi la conquête des “médias” ». ³⁷⁸ Ces premières formations auront cependant ouvert la voie pour les jeunes groupes qui seront nombreux à voir le jour dans l'explosion d'un *folk revival* qui ira chercher son inspiration dans le monde anglo-saxon.

Le renouveau du folk sera porté en France par le *Hootenanny Club*, créé par Lionel Rocheman au Centre américain de Paris en 1964, qui allait proposer chaque semaine une scène ouverte à toutes les expressions musicales et faire connaître en France le répertoire anglo-américain³⁷⁹. Aux côtés des chanteurs John Wright, Steve Waring ou Roger Mason, on y verra régulièrement Alan Stivell, qui deviendra le héraut du folk français en 1970 avec entre autres le disque *Reflets*³⁸⁰ et surtout l'enregistrement public *À l'Olympia* en 1972³⁸¹. Alan Stivell va non seulement faire de la harpe le symbole de ce renouveau, mais aussi remplacer les flûtes à bec de ses prédécesseurs par la flûte irlandaise et fusionner la musique bretonne avec le folk, à l'image des grands

³⁷⁷ J. Guyomard, *op. cit.*

³⁷⁸ René Abjean, « La musique bretonne contemporaine », in Jean Balcou, Yves Le Gallo (ed.), *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*, Paris : Champion / Spezet : Coop Breizh, 1997, p. 360.

³⁷⁹ François Gasnault, « *Hootenanny* au Centre américain. L'invention de la scène ouverte à la française (1963-1975) », *L'Homme* 2015/3 (n° 215-216), p. 149-169.

³⁸⁰ *Op. cit.*

³⁸¹ Alan Stivell, *À l'Olympia*, 33 tours, Fontana, n° 6399 005, 1972.

groupes anglais comme Fairport Convention. D'autres formations comme Tri Yann et An Triskell vont aussi rencontrer un grand succès. La mode folk américaine va également faire exploser le *protest song* en Bretagne où, à la suite de Glenmor, de nombreux artistes se lancent dans la chanson engagée, au premier rang desquels nous allons trouver Gilles Servat. D'autres musiciens choisiront d'être solistes à la guitare – comme Guy Tudy, Bernard Benoit et Jef Philippe – ou à la harpe comme Kristen Noguès, Mariannig Larc'hantec et Job Fulup pour n'en citer que quelques-uns. Enfin, de nouveaux groupes consacrés à ce que l'on va appeler le bal breton vont éclore, amenant la naissance du fest-noz moderne en 1972. Le développement de la sonorisation donne alors à des instruments de niveaux sonores différents la possibilité de jouer ensemble : la bombarde et le biniou vont pouvoir intégrer les groupes aux côtés des flûtes irlandaises, de l'accordéon, de la guitare et de la basse. Cette soudaine éclosion de propositions musicales durant cette période est essentiellement portée par les groupes Diaouled ar Menez, Sonerien Du, Bleizi Ruz, Kouerien Sant Yann, Dir Ha Tan et Satanazet. Elle va être soutenue tout au long des années 1970 par de nouvelles maisons de disques comme Kelenn à Brest puis Saint-Brieuc, Arfolk à Lorient, Velia à Guingamp puis Névénôé à Morlaix, qui produiront et diffuseront leurs disques.

Le grand perdant de la vague folk semble à première vue être Pierre-Yves Moign. En effet, les efforts de précision et l'exigence d'écriture du compositeur n'intéressent plus les jeunes générations qui, à la suite des Namnediz, créent des ensembles dans lesquels s'exprime un mode d'écriture plus simple et collectif. Néanmoins ses efforts ne seront pas engloutis : Pierre-Yves Moign et René Abjean, les précurseurs du chœur nouveau avec les Kabalerien et les Paganis, vont étendre leurs recherches à travers deux ensembles vocaux. En 1969, René Abjean développe la formule des Paganis et, reprenant l'idée du chœur accompagné qu'avaient développée les Kabalerien, fonde les Breizerien. Trois ans plus tard, Moign fonde l'ensemble vocal War Hentou Breiz, qui reprenait et prolongeait les recherches qu'il avait entreprises dans les Kabalerien. Mais ces chœurs auront, avec les ensembles vocaux religieux, un cheminement à part, qui s'inclut dans les pratiques non professionnelles des grands ensembles vocaux. Finalement, il ne reste que peu de souvenirs aujourd'hui de ces précurseurs, qui mériteraient pourtant d'être redécouverts. Cette recherche nous aura en

tout cas permis d'éclairer une zone d'ombre de l'évolution de la musique traditionnelle en Bretagne, dans le passage d'une musique fonctionnelle à une musique en représentation et nous a fait comprendre comment ces formations avaient préparé le terrain à une éclosion musicale qui s'est sans cesse régénérée depuis. Il reste encore beaucoup à faire pour les chercheurs qui s'intéresseraient au chant accompagné de cette période ou à l'histoire des chorales en Bretagne. Il reste aussi et surtout à effectuer une étude similaire sur le reste du territoire français et nous espérons que des chercheurs combleront ces lacunes.

Glossaire

Ce glossaire présente les termes bretons ou gaéliques utilisés dans ce mémoire. Les définitions entre guillemets sont tirées du « Petit Lexique breton des termes d'emploi courant pendant les fêtes » du programme des Fêtes de Cornouaille de 1965.

An-dro, <i>var.</i> en-dro	<i>Le tour.</i> Danse du pays de Vannes à quatre temps, issue des branles doubles de la Renaissance.
Bagad, <i>n.m., pl.</i> -où	<i>Troupe.</i> Ensemble de cornemuses, bombardes, caisses-claires et percussions. « Sous-section à l'intérieur d'une Kevrenn. »
B.A.S.	Acronyme de <i>Bodadeg Ar Sonerion B</i> , l'Assemblée des Sonneurs de Bretagne, association créée en 1943 pour fédérer les <i>bagadoù</i> et <i>kevrennoù</i> .
Bezen Perrot, <i>n.m.</i>	<i>Phalange Perrot.</i> Milice nationaliste bretonne sous uniforme SS créée par Célestin Lainé en 1943 après l'assassinat de l'abbé Jean-Marie Perrot, le Bezen Perrot luttera contre les réseaux de résistance des maquisards.
Biniou braz, <i>n.m.pl.</i>	Litt. les grands instruments. Grande cornemuse, par opposition au <i>biniou bihan</i> . S'il désigne aujourd'hui la cornemuse écossaise à trois bourdons, il désignait à l'origine l'instrument créé par Dorig le Voyer, également appelé <i>biniou nevez</i> , nouvelle cornemuse, à deux bourdons.
Biniou koz, <i>n.m.pl.</i>	Litt. les vieux instruments. Vieille cornemuse (ou <i>biniou bihan</i> , petite cornemuse), petite et sonnante à l'octave au-dessus de la bombarde.
Bleun Brug, <i>n.m.</i>	Fleur de bruyère ; association religieuse et culturelle bretonnante fondée par l'abbé Jean-Marie Perrot en 1905 et publiant la revue <i>Feiz ha Breiz</i> .
Breiz, <i>var.</i> Breizh	La Bretagne.
Breiz-Izel	La Basse-Bretagne, pays brittophone.
Ceilidh	Bal populaire irlandais ou écossais.
Ceilidh band, <i>var.</i> cèilidh, <i>pl.</i> -ean [Écosse] ; céilí, <i>pl.</i> -lithe	Orchestre de danse écossaise ou irlandaise, le plus souvent composé d'accordéon chromatique, violons, banjo, flûte, piano, contrebasse et batterie.
Dañs tro, <i>var.</i> dans tro, dans dro	Autre appellation de la famille des danses en chaîne de type <i>gavotte</i> ; danse nouvelle créée par le Cercle Celtique de Rennes dans les années 1950, variante du <i>plinn</i> et du <i>Kost ar c'hoad</i> .
Dañs a-dal <i>var.</i> dans a-dal	Danse de front. Voir Piler-Lann.
Dañs Leon, <i>var.</i> dans Leon	Danse du Léon. Voir Piler-Lann.
Evit	Pour.
Fest noz, <i>pl.</i> festoù noz	Fête de nuit, bal populaire de musique traditionnelle bretonne dont la forme moderne, avec podium et sonorisation, a été créée au milieu des années 1950.

F.L.B.	Front de Libération de la Bretagne, organisation indépendantiste bretonne active de 1966 à 1981, créée sur le modèle de l'I.R.A. et responsable d'attentats au cours des années 1970.
Gavotte	Famille de danses en chaîne présente dans une grande partie de l'Ouest armoricain.
Gavotenn ar Menezioù, <i>n.f.</i>	Gavotte des Montagnes, c'est-à-dire des hauteurs du centre Bretagne (Région de Huelgoat, Gourin).
Gwerz, <i>n.f., pl. -où</i>	« Chant de plainte ou dramatique. »
Hanter-dro, <i>n.m.</i>	Demi-tour. Danse du pays de Vannes à trois temps, dérivée des branles simples de la Renaissance.
Jabadao, <i>var. jabadaw</i>	Danse en chaîne du sud Cornouaille issue des contredanses françaises de la fin du XVIII ^e siècle.
Kabalerien, <i>n.m.pl.</i>	Hors-la-loi, comploteurs.
Kan ha diskan, <i>n.m.</i>	Chant et déchant, chant à répondre.
Kas a-barh	Danse du pays vannetais, variante en couple de l' <i>an dro</i> .
Kendalc'h, <i>n.m. ; v.</i>	Maintien, persévérance, continuité ; Maintenir. Union des mouvements bretons B.A.S., Bleun Brug, cercles celtiques ; première confédération des cercles celtiques, créée à Quimper en 1950.
Kevrenn, <i>n.f., pl. -où</i>	Section. « Section de la B.A.S., qui comprend en principe tous les sonneurs d'une Bro (région). »
Koroll	<i>n.m.</i> Danse ; <i>v.</i> Danser.
Koroller, <i>n.m., pl. -ien</i>	Danseur.
M.O.B.	Mouvement pour l'Organisation de la Bretagne, un mouvement fédéraliste breton de la période 1955-1967, dont les bureaux étaient situés place des Lices à Rennes.
Nammediz, <i>n.m.pl.</i>	Les Nantais.
Pachpi, <i>n.m.</i>	Danse appelée passepiéd en français.
Penn-soner, <i>n.m.</i>	Chef de section dans un bagad ou une kevrenn (penn-soner, chef de la section cornemuses).
Piler-Lann, <i>n.m.</i>	« Pilleur d'ajonc », danse du Léon, ancien évêché du Finistère nord, également connue sous les noms <i>Dañs Leon</i> , <i>Dañs a-dal</i> et <i>Dañs a-benn</i> .
Son, <i>n.m. -ioù</i>	Chanson.
Soner, <i>n.m., pl. -ien, -ion</i>	Sonneur, musicien.
Talabarder, <i>pl. -ien</i>	Joueur de bombarde.
Ton simpl, <i>n.m.</i>	Air simple. Thème à deux phrases doublées (AABB), chacune constituée de deux mesures à quatre temps.
Ton doubl, <i>n.m.</i>	Air double. Thème à deux phrases doublées (AABB), la première constituée de deux mesures à quatre temps, et la deuxième de quatre mesures de quatre temps.
U.D.B.	Union Démocratique Bretonne, parti politique autonomiste situé à gauche, né en 1967 d'une scission avec le M.O.B.

Bibliographie

-

Discographie

Ouvrages généraux

- ABJEAN René, *Bretagne est musique*, Spezet : Coop Breizh, 2017.
- AUBERT Laurent, *La musique de l'autre*, Genève : Georg, 2011.
- BALCOU Jean, LE GALLO Yves (dir.), *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*, Paris : Champion / Spezet : Coop Breizh, 1997.
- BECKER Roland, *Joseph Mahé (1760-1831) - premier collecteur de musique populaire de Haute et de Basse-Bretagne*, Rennes : Dastum/PUR, 2017.
- BECKER Roland, LE GURUN Laure, *La musique bretonne*, Spezet : Coop Breizh, 1994.
- BELLAING Vefa de, *Dictionnaire des compositeurs de musique en Bretagne*, Nantes : Ouest Éditions, 1992.
- CABON Alain, *Festival Interceltique de Lorient*, Rennes : Ouest-France, 2010.
- CADIOU Georges, *L'Hermine et la croix gammée*, Paris : Mango, 2001.
- CALVEZ Ronan, *La radio en langue bretonne. Roparz Hemon et Pierre-Jakez Hélias : deux rêves de la Bretagne*, Rennes : PUR/CRBC, 2000.
- CAPDEVILA Luc, *Les Bretons au lendemain de l'Occupation*, Rennes : PUR, 1999.
- CARNEY Sébastien, *Breiz Atao ! Mordrel, Delaporte, Lainé, Fouéré : une mystique nationale (1901-1948)*, Rennes : PUR, 2015.
- CHOUTET Arnaud, *Bretagne - folk, néo-trad et métissages*, Marseille : Le Mot et le Reste, 2015.
- COLLEU Michel (dir.), *Musique Bretonne - histoire des sonneurs de tradition*, Douarnenez : Le Chasse-Marée / ArMen, 1996.
- DEFrance Yves, *L'archipel des musiques bretonnes*, Paris : Cité de la Musique / Actes Sud, coll. « Musiques du monde », 2000.
- GORGIARD Ronan, *L'étonnante scène musicale bretonne*, Quimper : Éditions Palantines, coll. « Culture et Patrimoine », 2008.
- GORGIARD Ronan, MAURAS Jean-Philippe, *Cornouaille - de fêtes en festival à Quimper*, Spezet (29) : Coop-Breizh, 2010.
- GUIBERT Gérôme, *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France : genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris : IRMA, 2006.
- HAMON André-Georges, *Chantres de toutes les Bretagnes : 20 ans de chanson bretonne, préface de Glenmor*, Paris : Jean Picollec, 1981.

- JIGOUREL Thierry, *Festoù-noz - histoire et actualité d'une fête populaire*, Romorantin : Editions CPE, 2009.
- KERMARC Gilles, *Les disques Mouez Breiz, 1950-1975, catalogue*. Catalogue privé, archives Dastum, Rennes, 2014.
- L'HELGOUACH Jean, *École de bombarde*, Rennes : B.A.S., 1956.
- LARC'HANTEC Mariannig, *La harpe, instrument des celtes*, Spezet : Coop Breizh, 2013.
- LASBLEIZ Bernard, *Ma 'm bije bet kreion, chroniques musicologiques du Trégor et autres pays de Bretagne*, Lannion : Dastum, 2007.
- LAURENT Donatien, *Aux sources du Barzaz-Breiz : la mémoire d'un peuple*, Douarnenez : Ar Men, 1989.
- LAURENT Donatien, LEON Anne-Marie, MORGANT Armel, GOYAT Gilles, *Herri Leon et le Scolaich Beg an Treis*, Porspoder : Éditions Diwaskell ar Big, 2004.
- LE GONIDEC Marie-Barbara (dir.), *Les archives de la Mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 du Musée National des Arts et Traditions Populaires*, Paris : CTHS, Rennes : Dastum, 2009.
- LE STUM Philippe, *Le Néodruidisme en Bretagne*, Rennes : Ouest-France, 1998.
- MALRIEU Patrick, *Histoire de la chanson populaire bretonne*, Guingamp : Dastum, Saint-Brieuc : Skol, 1983.
- MARTIN Christian, *Simone Morand, la culture bretonne en héritage*, Spezet : Coop Breizh, 2012.
- MORVAN Françoise, *Le Monde comme si. Nationalisme et dérive identitaire en Bretagne*, Arles : Actes Sud, 2002.
- POLARD Olivier, *Baluche - orchestres et dancings dans le Finistère*, Spezet : Coop Breizh, 2015.
- POLARD Olivier, LE GAT Yan, *Brest en chantant - d'Henry Ansquer à Christophe Miossec*, Brest : Éditions Dialogues, 2015.
- STIVELL Alan, VERDIER Jean-Noël, *Telenn - La harpe bretonne*, Brest : Éditions Le Télégramme, 2004.
- VASSAL Jacques, *La nouvelle chanson bretonne*, Paris : Albin Michel / « Rock&Folk », 1973.
- VASSALLO Marthe, *Les chants du livre bleu - à travers les Musiques Bretonnes de Maurice Duhamel*, Guimaëc : Éditions Son an ero / Petit Festival, 2016.

Recueils de chansons et musique

ARNOUX Georges, *20 chansons bretonnes*, Paris : Henri Lemoine, 1933.

BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis-Albert, *Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne*, Paris : Henri Lemoine & Cie Éditeurs, 1885.

BOURGEOIS Alfred, *Kanaouennou Pobl*, Paris : Kenvreuriez Sonerion Pariz, 1959.

CONQ Augustin, *Soniou Feiz ha Breiz*, Morlaix : Le Goaziou, 1920.

DECOMBE Lucien, *Chansons Populaires - avec musique - recueillies dans le département d'Ille-et-Vilaine*, [Rennes : Ed. Hyacinthe Caillière, 1884], La Rochelle : La Découvrance, 1994.

HERRIEU Loeiz, *Guerzenneu ha soñnenneu Bro-Gueded. Chansons populaires du pays de Vannes*, Lorient, Editions Eromi, 1997 [première éd. 1911].

KELLER Adelbert von, SECKENDORF Eduard von, *Volkslieder aus der Bretagne*, Tübingen : L.F. Fues, 1841.

LA VILLEMARQUÉ Théodore Hersart de, *Barzaz Breiz, chants populaires de la Bretagne*, [1839, 1867], Paris : Perrin, 1963, (rééd. 1990).

LE PENVEN Jef, *Kanaouennou, 12 chansons bretonnes harmonisées à 4 voix mixtes*, B.A.S., 3e édition, 1949.

LUZEL François-Marie, *Soniou Breiz-Izel - Chansons populaires de Basse-Bretagne*, deux tomes, [1868-1890], Paris : G.-P. Maisonneuve & Larose, 1971.

MAHÉ Joseph, *Essai sur les Antiquités du Département du Morbihan*, Vannes : Gall Aîné, 1825.

MONJARRET Polig, *Tonioù Breizh-Izel*, Rennes : B.A.S, 1984.

OLLIVIER Joseph, *Catalogue bibliographique de la chanson populaire bretonne sur feuilles volantes*, Quimper : Le Goaziou, 1942.

PERROT Jean-Marie, *Soniou Feiz ha Breiz - trede leor*, s.i. : Brest, 1930.

PENGUERN Jean-Marie de, *Dastumad Penwern*, Rennes : Dastum, 1983.

ROLLAND Eugène, *Recueil de chansons populaires*, vol. 4, Paris : Maisonneuve, 1887.

SOREAU Abel, POHIER Jacques, *Vieilles Chansons du pays nantais - 3e fascicule*, Nantes : Dugas, 1903.

TAYLOR Tom, *Ballads and Songs of Brittany*, Londres : McMillan & Co, 1865.

S.n., « Berceuses et rimaillettes bretonnes », *Revue des Traditions Populaires*, 1887, n°9.

Méthodes de musique

ALLAIN Émile, *Traité élémentaire destiné aux sonneurs de Biniou*, Rennes : B.A.S., 1955.

L'HELGOUACH JEAN, *École de bombarde*, Rennes : B.A.S., 1956.

LE MENN Hervé, *Toniou Biniou*, Paris : Henry Lemoine & Cie, 1942.

LE VOYER Dorig, *Skol ar biniou - Méthode de biniou*, Rennes : B.A.S., 1943.

Articles

CARLUER Jean-Yves, « Bro Goz ma Zadou, ou Doue ha va bro ? Retour sur une controverse », in Coll., *Langues de l'Histoire, Langues de la Vie. Mélanges offerts à Fañch Roudaut*, Brest : Les Amis de Fañch Roudaut, 2005, p. 309-317.

DANIEL Annaïg, « Les ballets populaires », *Kannadig, bulletin du Cercle Celtique de Rennes, section Per Roy*, décembre 2013, p. 6-10.

DEFrance Yves, « traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordéon. », *Ethnologie Française*, Vol.14, n°3, juillet-septembre 1984, p. 223-236.

DUHAMEL Maurice, « Les 15 modes de la musique bretonne », in : *Annales de Bretagne*, Rennes : PUR, Tome 26, n°4, 1910 p. 687- 740.

DUMERCHAT-SCHOUTEN Anne-Marie, « Jef Le Penven et le chant populaire breton : des sources à la composition », *Musique bretonne*, n° 232, juillet 2012, p. 34-40.

DUMERCHAT-SCHOUTEN Anne-Marie, « La modalité chez Jef Le Penven : Du mode unique à une exploitation modale avancée : Des sources à la composition », *Musique bretonne*, n° 235, avril 2013, p. 32-37.

GASNAULT François, « Hootenanny au Centre américain. L'invention de la scène ouverte à la française (1963-1975) », *L'Homme* 2015/3 (n° 215-216), p. 149-169.

GUILCHER Yves, *La danse traditionnelle en France : d'une ancienne civilisation paysanne à un loisir revivaliste*, Parthenay : FAMDT, 1998.

LE QUINTREC Charles, « Les fêtes du couronnement », *La Bretagne à Paris*, 21/04/1961.

MOIGN Pierre-Yves, « la musique en Bretagne, aujourd'hui », *L'Étudiant Breton / Ar Studier*, n° 5, Brest, mars-avril 1967.

MOIGN Pierre-Yves, « Musique bretonne 1/2 : un renouveau né avec les Trente Glorieuses », *Musique Bretonne* n° 225, mars-avril 2011, p. 32-39.

MOIGN Pierre-Yves, « Musique bretonne 2/2 : au coeur de l'arc atlantique (1960-1970) », *Musique Bretonne* n°226, mai-juin 2011, p. 32-39.

MONNIER Jean-Jacques, « Fañch Stéphan (1900-1944) : le barde fusillé à Brest », *Le Peuple breton*, no 581, juin 2012.

MORGANT Armel, « L'œuvre musicale incomparable de Pierre-Yves Moign », *Ar Men* n° 122, juillet-août 2001, p. 86.

MORGANT Armel, « Pierre-Yves Moign. Parcours d'un compositeur dans l'univers de la Bretagne », *Musique Bretonne*, n°185, juillet-août 2004, p. 36-39.

MORGANT Armel, LE MOIGN, Jean-Luc, « Entretien avec Jean L'Helgouach (première partie) », *Ar Soner*, n° 333, avril-mai 1995.

MORGANT Armel, LE MOIGN, Jean-Luc, « Entretien avec Jean L'Helgouach (deuxième partie) », *Ar Soner*, n° 334, juin-août 1995.

OLLIVIER Emmanuelle, « Composer avec le monde », *Volume !*, n°10-2, Saffré : Éditions Seteun, 2014, p. 11.

VEILLARD Jean-Yves, « Musique Bretonne, du "bulletin paroissial" à la revue quasi-professionnelle », in LELOUP Daniel, MASSON Marie-Noëlle, *Musique en Bretagne, images et pratiques*, Rennes : PUR, 2003, p. 25-41.

S.n., « Compagnie Française du Gramophone "La Voix de son Maître" », *An Oaled - Le Foyer Breton*, n°43, 1er trimestre 1933, p. 93-97.

S.n., *Fêtes de Cornouaille - Quimper 22-23-24-25 juillet 1965*, Quimper : Bargain imprimeur, 1965.

S.n., « Pierre-Yves Moign, de la composition au Centre Breton d'Art Populaire », *Musiques et Danses en Finistère*, n°10, novembre 2000.

Coupages de presse

BUAN Jean, « Fin du folklore ou retour aux sources », *La Bretagne à Paris*, 18 novembre 1966, p. 2.

GUDIN Jacqueline, « Les Disques. L'énigme des pochettes », *La Bretagne à Paris*, 22/03/1957, p. 2.

GUDIN Jacqueline, « Les Disques. Son ha Koroll », *La Bretagne à Paris*, 25/10/1957, p. 2.

GUDIN Jacqueline, « Les Disques », *La Bretagne à Paris*, 26/04/1963, p. 2.

GUDIN Jacqueline, « Les Disques », *La Bretagne à Paris*, 28 février 1964, p. 2.

GUDIN Jacqueline, « Les Disques », *La Bretagne à Paris*, 3 décembre 1965, p. 2.

GUDIN Jacqueline, « Les fêtes de Cornouaille », *La Bretagne à Paris*, 2 août 1963, p. 11.

GUYOMARD J., « Les Kabalerien chantent la Bretagne avec l'accent de tous les jours », *La Bretagne à Paris*, 1208/1966, p. 2.

LANGLADE Georges, « la Maison de la Culture de Rennes consacre une semaine aux artistes bretons », *Bretagne Dimanche*, 2/5/1971.

LE QUINTREC Charles, « Les fêtes du couronnement », *La Bretagne à Paris*, 21/04/1961, p. 10.

LEON Herri, « Son ha Koroll », *Ar Soner*, n°103, 1956, p. 13.

MONJARRET Polig, « Ar Pladennou - Les disques », *Ar Soner*, n°97, 1/11/1956, p. 12.

PÉRIGNON Fernand, « Auteurs-compositeurs, animatrices d'un orchestre, deux Brestoises, "Les Cadettes", pourvoient Aznavour en chansons et enregistrent des disques », *Le Télégramme*, 4/05/1966, p. 6.

PONDAVEN Pascal, « Le récital du barde Glenmor », *La Bretagne à Paris*, 23 octobre 1959, p. 2.

ROPARZ Marcel, « Recherchons et classons nos trésors », *Ar Soner*, n°110, mars-avril 1959, p. 13-15.

SIMON Maurice, « Quand flûte, guitare et batterie servent admirablement le folklore breton avec "An Namnediz", *Ouest-France*, 4/07/1970.

TANGUY Jean, « Formation jeune et pleine d'ambitions, l'orchestre celtique Son ha Koroll - fondé à Brest par deux Bretons de Paris - veut, sans binious ni bombardes, faire

entrer le folklore breton dans la vie de tous les jours », *Le Télégramme*, 30 octobre 1956.

TANGUY Jean, « Folklore breton, sans binious ni bombardes. Avec le trio “An Tri Bintig” la tradition bretonne part à la conquête de la rue », *Le Télégramme*, 2/04/1960.

TANGUY Jean, « Folklore breton pour tous... Un jeune couple brestois joue et chante pour les téléspectateurs allemands les mélodies celtiques en s’accompagnant à la guitare et à la harpe irlandaise », *Le Télégramme*, 5/04/1963.

S.n., « An Namnediz au Cabaret Breton de l’U.C.V. à Conleau », *La Liberté du Morbihan*, 7 juin 1970.

S. n., « Après la journée de “Kan ha Diskan” », *La Bretagne à Paris*, 7/01/1955, p. 8.

S.n., « En prélude aux fêtes de Cornouaille - le fest-noz de Locmaria a emporté jeudi soir ses chaînes de danseurs dans des rythmes irrésistibles », *Le Télégramme*, 23/07/1968.

S.n., « L’ensemble An Namnediz “signe” chez Decré », *L’Éclair*, 1/03/1966.

S.n., « La révélation des Ballets Populaires Bretons du Cercle Celtique de Rennes », *La Bretagne à Paris*, 31/07/1964. [première édition *Ouest-France*, Quimper, 27/07/1964].

S.n., « Le baryton Yvon le Marc’hadour », *Ar Soner*, n°97, novembre 1956, p. 12.

S.n., « Le cercle “Eostiged ar Stangala” donna un excellent spectacle de danses vendredi soir », *La Bretagne à Paris*, 30 juillet 1965.

S.n., « Les soirées au pied du Frugy », *Le Télégramme*, 27/07/1964.

Travaux universitaires

BLANCHARD Nelly, *Une fiction pour s’inventer : Le Barzaz-Breiz (1839-1845-1867) dans le mouvement romantique*, thèse de doctorat en Celtique sous la direction d’Yves le Berre, Brest : UBO/CRBC, 2004.

DEFrance Yves, *Les menestriers-paysans en Bretagne. Approche des mutations musicales au village : 1880-1940*, thèse de doctorat en ethnologie sous la direction de Marie-Marguerite Pichonnet Andral, Paris : EHESS, 1988.

DUMERCHAT-SCHOUTEN Anne-Marie, *Jef le Penven, entre tradition et musique savante*, Mémoire de Master sous la direction d’Yves Krier, Rennes : UR2, 2011.

ELEGOET Patrice, *La musique et la chanson bretonnes : de la tradition à la modernité*, thèse de doctorat breton et celtique sous la direction de Francis Favereau, Rennes 2 : 2006.

LASBLEIZ Bernard, *War don... Les timbres des chansons et cantiques en langue bretonne du 17^{ème} au 20^{ème} siècle*, thèse de doctorat sciences humaines et sociales sous la direction de Daniel Giraudon, UBO, Brest : 2012.

OURVOIS Jocelyne, *Une famille de musiciens bretons au XIX^e et au début du XX^e siècle : les Collin*, Rennes : Thèse de doctorat en Musicologie sous la direction de Marie-Claire Mussat, 2002.

Ressources en ligne

ABJEAN René, *Blog de René Abjean*. Disponible à l'adresse : <http://rene-abjean.over-blog.com>, mise à jour : 17/12/2015, [consulté le 12/06/2017].

BENOIS Edouard, *Les Pépères*. Disponible à l'adresse : edouard.benois.pagesperso-orange.fr/peperes.htm, [consulté le 24/01/2017].

DASTUMEDIA, *Base documentaire de Dastum*. Disponible à l'adresse : <http://www.dastumedia.bzh>, [consulté le 12/06/2017].

INA Mediapro, *Les contenus de l'INA pour les professionnels*. Disponible à l'adresse : <http://www.inamediapro.com>, [consulté le 12 /06/2017].

S.n., *Chansons Chantées par Loeiz Herrieu*. Disponible à l'adresse : <http://loeizherrieu.fr/www/tests/chansons/chansons.html>, [consulté le 13/06/2017].

KALVEZ Tugdual, *An Namnediz*. Disponible à l'adresse : an.namnediz.free.fr, [consulté le 9/06/017].

MALRIEU Patrick, *Chansons bretonnes sur imprimés populaires - Base de données de feuilles volantes*. Disponible à l'adresse : <https://fv.kan.bzh>, [consulté le 12/06/2017].

MALRIEU Patrick, BECAM Didier, *Chansons de tradition orale en langue bretonne dans les livres, revues et manuscrits*. Disponible à l'adresse : <https://to.kan.bzh>, [consulté le 12/06/2017].

MORVAN Christian, *Musik-e-Breizh - Histoire de la musique instrumentale bretonne*. Disponible à l'adresse : <http://musikebreizh.wordpress.com>, [consulté le 12/06/2017].

CALAMES, *Catalogue en ligne des archives et des manuscrits de l'enseignement supérieur*. Deux lettres de Fañch Danno à Pierre-Jakez Hélias, 8/01/1955, CRBC, cote PJH1 C71. Disponible à l'adresse : www.calames.abes.fr/pub/#details?id=FRPALME000000000102-8-2-151-1, [consulté le 12 juin 2017].

Ressources Audiovisuelles

FAJOLLES Jean, *Côte de granite rose*, documentaire, 12:40, 1955, conservé à la Cinémathèque de Bretagne, [notice 4888] [consulté le 5/06/2017].

GIRAULT Sylvain, « Henri Landreau, 1/2 », *Tam Tam Breizh*, AlterNantes FM, 4/03/1997, K7, émission enregistrée le 21/02/1997.

MANCEAU Jean, *Ce soir en Bretagne*, 17/08/1968, [www.inamediapro.com/notice/CPF86648282], [consulté le 7/06/2017].

Jean-Paul Olivier, « Commana-29 : incendie », *Bretagne Actualités*, 20/01/1970. Disponible à l'adresse : <https://www.inamediapro.com/notice/RXF01016549>, [consulté le 7/06/2017].

S.n., « Les Gabalerien », *Bretagne actualités*, 13/05/1964. Disponible à l'adresse : www.inamediapro.com/notice/RYC9710315464, [consulté le 5/06/2017].

S.n., « Roc-Tredudon : la cuisine au feu de bois dans les Monts d'Arrée », *Bretagne Actualités*, 7/09/1967. Disponible à l'adresse : <https://www.inamediapro.com/notice/RXF02005439>, [consulté le 7/06/2017].

Corpus Discographique principal

Ballets Bretons

- 1963 Jef Le Penven, *Ballets Bretons*, 33 tours, 30cm, Mouez Breiz, n°30334.
- 1964 Ar Gabalerien, *Les ballets populaires bretons*, dirigé par Pierre-Yves Moign, 33 tours, 25cm, Polydor n°45580.
- 1965 Les Ballets Bretons « Eostiged ar Stangala » aux fêtes de Cornouaille, *À la Saint-Loup*, 33 tours, 25cm, Mouez Breiz, n°3342.

Evit Koroll

- 1956 Evit Koroll, Kevrenn de Rennes, L'Helgouach Jean (dir.), *Danses populaires bretonnes (vol.1)*, 45 tours, Ducretet-Thomson, La voix du monde, 450V032.
- 1956 Evit Koroll, Kevrenn de Rennes, L'Helgouach Jean (dir.), *Danses populaires bretonnes (vol.2)*, 45 tours, Ducretet-Thomson, La voix du monde, 450V033.
- 1956 Kevrenn de Rennes, L'Helgouach Jean (dir.), *Danses sur l'aire neuve (dansou war al leur nevez)*, 33 tours, 25cm, Ducretet-Thomson, la voix du monde, 260V059.

Kabalerien

- 1961 Dunvel Ar Benn et les « Kabalerien », *Chants Celtiques*, 33 tours, 17cm, Le Chant du Monde, LDY-4217.
- 1963 Ar Gabalerien, 45 tours, Mouez Breiz, n°45106.
- 1967 Kabalerien, *Ensemble Populaire de Bretagne*, 33 tours, 25cm, Iroise, n°2557.

Nammediz, An

- 1966 An Namnediz, 45 tours, Mouez Breiz, n°45126.
- 1970 An Namnediz, *Tonioù Poblel Breizh*, 45 tours, Bretagne Information Publicité, BIP 4501.

1973 An Namnediz, *Folk-song Breton*, 33 tours, 17cm, Bretagne Information Publicité, BIP 4502.

1989 An Namnediz, *En Erge Vihan*, K7, [autoproduction].

2006 An Namnediz, *1960-1973*, CD, Sevel e Vouezh [autoproduction].

Son Ha Koroll

1957 Son Ha Koroll, *Orchestre celtique de Bretagne - Eire, Scotland, Breiz*, 45 tours, Barclay n°76018.

1957 Son Ha Koroll, *Orchestre celtique de Bretagne Vol.1 - Eire, Scotland, Breiz*, 33 tours, 25cm, Barclay, n°86030.

1957 Son Ha Koroll, *Orchestre celtique de Bretagne Vol.2 - Eire, Scotland, Breiz*, 33 tours, 25cm, Barclay, n°86031.

An Tri Bintig - Les Cadettes

1960 An Tri Bintig, *Chansons à danser de Basse et Haute Bretagne*, 45 tours, Vogue, EPL 7711.

1961 Les Cadettes, *Papa ô papa*, 45 tours, Vogue, EPL 7848.

1961 An Tri Bintig « Les Cadettes », *Mathurin l'aveugle*, 45 tours, Vogue, EPL 7869.

1963 Les Cadettes, *Le Pont de Nantes*, 45 tours, Vogue, EPL 8161.

1964 Les Cadettes, *La coccinelle*, 45 tours, Vogue, EPL 8239.

Discographie complémentaire

Orchestre Yves Richard, <i>La gavotte bretonne</i> , 78 tours, Martin Cayla-Le Soleil, n° 345.	1936
Zaïg, <i>Zaïg chante la Bretagne</i> , Mouez Breiz, n°3301.	1953
Zaïg, <i>Zaïg chante...</i> , Mouez Breiz, trois 45 tours, n° 4502, n°4503, 4510.	1955
Cercle Celtique de Poullaouen, <i>Gavotte de Bretagne</i> , 33 tours, Vogue, n°30057.	1956
Eliane Pronost, Mouez Breiz, deux 45 tours, n°4517, 4518.	1956
Madalen et Yvon Le Marc'hadour, <i>Folklore Gaëlique</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°4530.	1956
Mona Kerys, Mouez Breiz, trois 45 tours, n°4513, 4514, 4515.	1956
Tréteau et Terroir, <i>Airs à danser du pays Nantais</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°4520.	1956
Tréteau et Terroir, <i>Chansons du pays nantais</i> , Mouez Breiz, 45 tours n°4523.	1956
Yvon Le Marc'hadour, 45 tours, Mouez Breiz, n°4526.	1956
Yvon Le Marc'hadour, <i>Cantiques bretons</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°4524.	1956
Yvon Le Marc'hadour, <i>Mémoires de Jef Le Penven</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°4528.	1956
Yvon Le Marc'hadour, <i>Quatre mélodies de Paul Le Flem</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°4527	1956
Chorale du Petit Séminaire de Sainte-Anne d'Auray, <i>À travers la Bretagne</i> , 33 tours, Ducretet-Thomson, n° 260V061.	1957
Eliane Pronost, Mouez Breiz, deux 45 tours, n°4537,4538.	1957
Yvon Le Marc'hadour, <i>Cantiques bretons</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°4545, 4546.	1957
Yvon Le Marc'hadour, <i>Chansons pour Marycinthe</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°4549.	1957
Yvon Le Marc'hadour, <i>Mémoires de Bourgault-Ducoudray</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°4548.	1957
Yvon Le Marc'hadour, <i>Trois plaintes</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°4547.	1957
Zaïg, <i>Zaïg chante...</i> , Mouez Breiz, quatre 45 tours, n° 4532, 4533, 4534, 3435.	1957
Armand Haas, <i>Chansons bretonnes</i> , 33 tours, Barclay, n°7055.	1958
Eliane Pronost et les Kanerien Bro Ouelou, <i>Me 'zo ganet e kreiz ar mor</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°4568.	1958
Eliane Pronost, deux 45 tours, Mouez Breiz, n°4555, 4556.	1958
Kevrenn Brest ar Flamm, 33 tours, Barclay, n°86.048.	1958
Tréteau et Terroir, <i>Neuf danses du pays nantais</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°4565.	1958
Tréteau et Terroir, <i>Quatre chansons nantaises</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n° 4564.	1958
Divers chanteurs, <i>À travers le pays Breton</i> , 33 tours, Ducretet-Thomson, n°252V101.	1959
Andrée Le Gouil, <i>Chansons et Mélodies de Bretagne</i> , trois 45 tours, Mouez Breiz, n°4580, 4581, 4582.	1960
Bagad Kastel Pol, <i>Finistère</i> , 33 tours, Decca, n°123.796.	1960

Barde Milbeo, <i>Milbeo chante Botrel</i> , 33 tours, Disques Pop (Vogue), CBM 60036.	1960
Compagnie Nationale de Danses Française with Jacques Douai, <i>Songs and Dances of France</i> , 33 tours, BAM, LD390.	1960
Divers chanteurs, <i>Les chanteurs des veillées populaires du Trégor</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°4584.	1960
Divers, <i>Chants et danses de Bretagne - L'Argoat</i> , 33 tours, Ducretet-Thomson, n°250V121.	1960
L'ensemble musique et danse du Cercle Celtique de Rennes, <i>Yaouankiz Breiz</i> , 33 tours, Bel Air, n°341009.	1960
Les Kanerien Bro Leon, <i>Chants de Bretagne</i> , 33 tours, Odéon, OS1229.	1960
Yvon Le Marc'hadour, <i>Vacances bretonnes</i> , 33 tours, Mouez Breiz, n°3317.	1960
Andrée Le Gouil, <i>Chansons et Mélodies de Bretagne (4)</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n° 4598.	1961
Divers chanteurs, <i>Les chanteurs de veillées bretonnes du Trégor</i> , 33 tours, Mouez Breiz, n° 3324.	1961
Francine Fer et François Le Bris, <i>Tralalalaleno</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°4591.	1961
Yvon Le Marc'hadour, <i>Bro goz ma zadou</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°4593.	1961
Barde Milbeo, <i>Chansons de Th. Botrel</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°45103.	1962
Francine Fer et François Le Bris, <i>Tralalalaleno n° 2</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°45101.	1962
Ar Paganis, <i>Chansons pour les noces</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°45110.	1963
Divers chanteurs, <i>Fest-noz à Scrignac</i> , 33 tours, Mouez Breiz, n°3333.	1963
Divers chanteurs, <i>Kan ha Diskan</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°45111.	1963
Kanerien Sant Vaze, 33 tours, Iroise, LPF 253.	1963
Marie-Thérèse et Eliane Pronost, Mouez Breiz, 45 tours, n°45107.	1963
Divers chanteurs, <i>Le Pardon des kan ha diskan</i> , 33 tours Mouez Breiz, n°30347.	1964
Divers, <i>Noce bretonne et fest-noz</i> , 33 tours, Barclay, n° 86086.	1964
Francine Fer et Yann Thomas, <i>Tralalalaleno n° 3</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°45112.	1964
Frères Morvan de Scrignac, <i>Chansons à danser</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°45113.	1964
Kanerien Sant Vaze, 33 tours, Iroise, LPF 2522.	1964
Yvon Le Marc'hadour, 33 tours, Mouez Breiz, n°3337.	1964
Chorale Saint-Mathieu, 33 tours, Iroise, LPC 3045.	1965
Divers chanteurs, <i>Compagnons de festou noz</i> , 33 tours, Mouez Breiz, n° 3345.	1965
Divers chanteurs, <i>Fest noz war ar mēz</i> , 33 tours, Mouez Breiz, n°3341.	1965
Fer Francine, Thomas Yann, <i>Tralalalaleno n° 4</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°45121.	1965
Fer Francine, Thomas Yann, <i>Tralalalaleno n° 5</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°45122.	1965
Eliane Pronost, <i>Cantiques bretons</i> , 45 tours, Mouez Breiz, n°45127.	1966
Divers chanteurs, <i>Deut da zañsal</i> , 33 tours, Mouez Breiz, n°3350.	1967

Eliane Pronost et trio vocal, 33 tours, Mouez Breiz, n°3348.	1967
Eliane Pronost, 45 tours, Mouez Breiz, n°45131.	1967
Eliane Pronost, <i>accompagnée à la harpe celtique par Andrew Mahoux</i> , 33 tours, Mouez Breiz, n°3353.	1968
Alan Stivell, <i>Reflets</i> , 33 tours, Fontana, n°6325 340.	1970
Eliane Pronost, 45 tours, Mouez Breiz, n°45138, 45139.	1970
Divers chanteurs, <i>Fest-noz à Scignac</i> , 33 tours, Mouez Breiz, n°30364.	1971
Alan Stivell, <i>À l'Olympia</i> , 33 tours, Fontana, n°6399 005.	1972
Eliane Pronost, <i>Gwerz de Penmarc'h</i> , 33 tours, Mouez Breiz, n°30365.	1972
Tréteau et Terroir, Mouez Breiz, 33 tours n°30377.	1975

Table des matières

Remerciements	p. 2
Avant-propos	p. 3
Avertissement au lecteur	p. 5
Sommaire	p. 6
Introduction - Une nouvelle musique bretonne ?	p. 7
Première partie : Des bardes à la Nouvelle Musique Bretonne	p. 17
Chapitre 1 : Collectage et production commerciale avant 1945	p. 18
1.1 Les débuts du collectage et de l'harmonisation des musiques bretonnes	p. 18
• De la Villemarqué à Maurice Duhamel	p. 18
• Le collectage phonographique, du rouleau de cire au magnétophone.	p. 20
1.2 Brève histoire de la production discographique en 78 tours	p. 21
• Les chansons harmonisées des bardes	p. 23
• Couples de sonneurs et premiers bagadoù	p. 25
• Chant choral et chants de marins	p. 26
• Musique populaire de tradition orale	p. 27
Chapitre 2 : Culture bretonne et discographie dans l'après-guerre	p. 29
2.1 Reconversion du mouvement politique breton	p. 29
2.2 Une Nouvelle Musique Bretonne	p. 31
• La grande mode des chanteurs accompagnés	p. 31
• L'essor des bagadoù et leur enregistrement	p.34
• Le cercle celtique, un vecteur culturel	p. 35
• La relance du collectage et l'invention du <i>fest-noz</i>	p. 37
• Sécularisation de l'ensemble vocal	p. 38
2.3 Evolution de l'instrumentation	p. 39
• La cornemuse et la querelle de l'écossisme	p. 40
• Développement de la harpe celtique	p. 43
• La guitare	p. 44

Deuxième partie : Un nouvel orchestre pour la danse bretonne	p. 47
Chapitre 3 : Evit Koroll, les pionniers rennais	p. 49
3.1 Histoire de la formation, 1955-1958.	p. 49
• Jean L'Helgouach (1933-2000), un puriste fait évoluer les pratiques musicales	p.49
• Un ensemble recrutée à la Kevrenn et au conservatoire de Rennes	p. 50
• Ariane Segal et l'enregistrement chez Ducretet-Thomson	p. 53
• Une formation éphémère	p. 55
3.2 Un répertoire de danses de Haute et de Basse-Bretagne	p. 55
3.3 Structures musicales et arrangements	p. 57
• L'orchestration	p. 57
• Structures	p. 58
• Thèmes et tonalités	p. 58
• Lignes de basse et harmonie	p. 60
• Contre-mélodies et contrepoint	p. 60
• Interprétation et phrasé	p. 62
Chapitre 4 : Son Ha Koroll, « Orchestre Celtique »	p. 63
4.1 Un « orchestre celtique » né à Brest (1955-1959)	p. 63
• Pierre-Yves Moign (1927-2013)	p. 63
• Une formation recrutée au conservatoire de Brest	p. 64
• Critiques et ambitions déçues	p. 66
4.2 Musique à danser de trois aires culturelles	p. 69
• Le répertoire écossais et irlandais	p. 70
• Danses de Basse Bretagne	p. 71
4.3 Structures et arrangements	p. 73
• Le modèle Jimmy Shand	p. 73
• L'influence du <i>jazz-band</i> breton rural	p. 74
• Harmonisation	p. 76

Troisième partie : Nouvelles esthétiques du chant accompagné	p. 79
Chapitre 5 : Deux filles bien modernes	p. 80
5.1 L'itinéraire (1959-1967)	p. 80
• Un trio formé à Brest	p. 81
• Les disques Vogue et la reconnaissance	p. 82
• Vers la composition puis la reconversion	p. 83
5.2 Du répertoire traditionnel à la chanson française	p. 85
• Chants et danses de Haute et Basse-Bretagne	p. 85
• Chansons écrites par des paroliers et compositions personnelles	p. 87
5.3 Eléments d'analyse	p. 88
• Grilles d'accord de type chanson	p. 88
• Harmonisation à deux ou trois voix	p. 89
• Variantes et structures	p. 92
Chapitre 6 : Les Kabalerien, vers le quatuor accompagné	p. 94
6.1 Pierre-Yves Moign à la recherche de nouvelles esthétiques	p. 94
• Un trio : Dunvel Ar Benn et les Kabalerien	p. 94
• Le quatuor vocal accompagné, un équilibre	p. 96
• Introduction de la basse et de la batterie.	p. 97
6.2 Un répertoire puisé à diverses sources	p. 99
6.3 Harmonisation et arrangements	p. 102
• Instrumentation et arrangements sur <i>Chants Celtiques</i>	p. 103
• L'écriture pour quatuor vocal	p. 105
• L'écriture pour quatuor accompagné	p. 108
Quatrième partie : Retour à la danse - vers le fest-noz moderne	p. 113
Chapitre 7 : La grande vogue des ballets populaires	p.114
7.1 Les ballets populaires dans les années 1960	p. 114
7.2 Un répertoire adapté au spectacle de danse	p. 120
• Les premiers ballets bretons	p. 120

• L'Ensemble de musique celtique « Ar Gabalerien »	p. 121
• Les ballets bretons de Jean Guihard	p. 122
7.3 Les Ballets populaires bretons, une écriture novatrice.	p. 122
• Deux conceptions opposées de l'orchestration	p. 122
• Les partitions de Pierre-Yves Moign	p. 125
• Réharmonisation du répertoire de Son ha Koroll	p. 127
• Une création : la chèvre	p. 128
Chapitre 8 : Les Namnediz, vers le bal et le <i>folk-song</i> breton	p. 131
8.1 Trajectoire d'un groupe amateur (1960-1973)	p. 131
• Des musiciens du Cercle Breton de Nantes	p. 131
• Un premier disque chez Mouez Breiz	p.133
• Vers le folk-song breton	p. 135
8.2 Un répertoire de Haute et Basse-Bretagne	p. 137
• Chansons et musique de Haute-Bretagne	p. 137
• Répertoire bretonnant et pièces instrumentales	p. 138
• Chansons et textes de Tugdual Kalvez	p. 139
8.3 Une écriture collective	p. 139
• Construction des morceaux <i>Le Beau Messenger</i> et <i>An Tantad</i>	p. 140
• Le bloc harmonique d'Henri Landreau	p. 143
• Partitions de basse	p. 144
• Parties de flûtes à bec	p. 144
Conclusion	p.147
Glossaire	p.152
Bibliographie - Discographie	p.155

Dans l'histoire de la musique bretonne, il est un moment crucial que pourtant ni la recherche, ni les publications grand public n'abordent : la naissance du groupe de musique traditionnelle. Y avait-il eu des initiatives musicales de groupe avant l'éclosion du *folk-revival* ? Parti de sa connaissance du terrain en tant que musicien spécialiste de ce domaine, l'auteur s'est questionné sur la genèse d'un proto-folk en Bretagne entre les années 1955 et 1970. À travers un parcours historique et discographique, une étude du répertoire musical ou vocal ainsi qu'une analyse musicologique, il tente de montrer comment ces formations ont forgé leur répertoire et leur son. Puisant dans les traditions vocale et instrumentale récoltées par les folkloristes du XIX^e siècle ou les collecteurs contemporains, ces jeunes groupes vont chercher leur inspiration tant dans le *ceili band* écossais que dans la tradition de harpe sud-américaine, la flûte des Andes ou la chanson yéyé pour inventer ce que Pierre-Yves Moign appellera une Nouvelle Musique Bretonne.

Mots-clés : An Tri Bintig, arrangement, bagad, ballets populaires, cercle celtique, collectage, discographie, Evit Koroll, ethnomusicologie, fest-noz, harmonisation, Kabalerien, musique bretonne, Namnediz, Pierre-Yves Moign, proto-folk, Son ha Koroll.