



La complainte et la plainte : chansons de tradition orale et archives criminelles : deux regards croisés sur la Bretagne d'Ancien Régime (16e-18e siècles)

Eva Guillorel

► To cite this version:

Eva Guillorel. La complainte et la plainte : chansons de tradition orale et archives criminelles : deux regards croisés sur la Bretagne d'Ancien Régime (16e-18e siècles). Linguistique. Université Rennes 2, 2008. Français. NNT : . tel-00354696

HAL Id: tel-00354696

<https://theses.hal.science/tel-00354696>

Submitted on 20 Jan 2009

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.

*Université européenne de Bretagne
Université Rennes 2
CERHIO*

Éva Guillorel

La complainte et la plainte

Chansons de tradition orale et archives criminelles :
deux regards croisés sur la Bretagne d'Ancien Régime
(16^e-18^e siècles)

Volume 1

*Thèse de doctorat
Département d'histoire*

2008

Directeur de recherche : Philippe Hamon

Présentée et soutenue publiquement devant un jury composé de MM. Peter Burke, Joël Cornette, Philippe Hamon, Philippe Jarnoux, Donatien Laurent et Michel Nassiet

De nombreuses personnes m'ont encouragée et aidée au cours de ces trois années de thèse de doctorat d'histoire, ainsi que pendant les années de maîtrise et de DEA qui ont précédé et qui ont permis le mûrissement du sujet de recherche finalement retenu. Je tiens donc à remercier tout particulièrement :

Philippe Hamon, qui a dirigé cette thèse avec attention et enthousiasme, et dont les conseils avisés ont guidé toute cette recherche.

MM. Peter Burke, Joël Cornette, Philippe Jarnoux, Donatien Laurent et Michel Nassiet, qui ont accepté de participer à ses côtés au jury de soutenance.

Le Conseil Régional de Bretagne, qui a financé cette thèse, de même que Rennes Métropole.

Le CERHIO (université Rennes 2), le CRBC (Université de Bretagne Occidentale, Brest), le CIEQ (Université Laval, Québec), qui sont les laboratoires qui m'ont accueillie au cours de ce travail.

Donatien Laurent, dont les conseils m'ont toujours été d'un grand bénéfice et dont je remercie la confiance avec laquelle il m'a communiqué nombre de documents et réflexions personnelles de recherche.

Robert Bouthillier et Pierrick Pourchasse, dont le soutien moral sans faille s'est doublé d'une aide matérielle indispensable, sans laquelle ce travail n'aurait pu aboutir sous sa forme présente.

Youenn Le Prat pour ses encouragements et son aide généreuse dans la relecture méticuleuse de ce travail.

L'association Dastum pour son aide indispensable dans la consultation des fonds sonores et leur autorisation à faire figurer certains fonds dans les annexes sonores de cette étude, et tout particulièrement Jean-Luc Ramel, Vincent Morel, Charles Quimbert, Yves Labbé et Malik Le Roux.

Le personnel du Centre de Recherche Bretonne et Celtique pour sa disponibilité, la grande qualité de son accueil et son aide précieuse tant dans le dépouillement des sources que dans la réalisation matérielle de ce doctorat, tout particulièrement Jean-François Simon, Chantal Guillou, Marie-Rose Prigent, Claude Roy et l'ensemble des bibliothécaires. Le personnel de l'Université de Bretagne Occidentale, notamment Gilles Couix pour la réalisation cartographique, Renée et André.

Le personnel scientifique et administratif du Centre de Recherches Historiques de l'Ouest, et tout particulièrement Renan Donnerh, Marie-France Monnerais, Anne-Marie Houillère, ainsi que Roland Neveu et son aide précieuse pour la réalisation de certaines cartes. L'école doctorale de Rennes, et tout particulièrement Joëlle Bisson ; Noël Gastard.

Le personnel des Archives Départementales d'Ille-et-Vilaine (Chantal Reydellet et Bruno Isbled), des Côtes-d'Armor (Brigitte Saulais), du Finistère, du Morbihan (André Le Meut) et de Loire-Atlantique ; le personnel des bibliothèques municipales de Morlaix, Quimper et Rennes ; Isabelle Berthou et le père Marc, pour la bibliothèque de l'abbaye de Landévennec ; la mairie de Taulé.

Les chercheurs et chercheuses qui m'ont aidée au cours de ce travail de longue haleine, et tout particulièrement : Didier Bécam, Jorj Belz, Laurence Berthou-Bécam, Laurent Bigot, Hervé Bihan, Nelly Blanchard, Ronan Calvez, Isabelle Caron, Emmanuelle Charpentier, Michel Collet, Mary-Ann Constantine, Magali Coumert, Alain Croix, Francis Favereau, Natalie Franz, Daniel Giraudon, David Groussard, Samuel Guicheteau, David Hopkin, Vivian Labrie, Yann Lagadec, Bernard Lasbleiz, Gwenolé Le Menn, Jean-Pierre Lethuillier, Anne de Mathan, Jean-Pierre Matthias, Bernard Merdrignac, Stéphane Perréon, Daniel Pichot, Yann-Ber Piriou, Fañch Postic, Georges Provost, Florent Quellier, Fañch Roudaut, Fabien Simon, Mannaig Thomas, Jean-Yves Veillard.

Tous les chanteurs et chanteuses enregistrés, notamment Enora De Parscau, André Drumel, Jean-Paul Guimond et Yann-Fañch Kemener, ainsi que les personnes qui m'ont guidée dans la collecte de terrain, tout particulièrement Yannick Dabo en Basse-Bretagne et Robert Bouthillier en Amérique francophone, mais également Jocelyne Gallou, Bernard Evanno, Julien Bonsens, Vincent Morel et Charles Quimbert.

Ainsi que Gireg Connan, Gustave, Hervé, Jacqueline et Karen Guillourel, Françoise Laurent, Loëiz Le Bras, Denis Le Guen, Alain Le Noac'h, Jean-Yves Monnat, Nadège Ropert.

Ha trugarez... dit, evel just, dreist an holl, da c'hortoz ur valeadenn all betek Beg Lok Maze, hag an heol o vont da guzh

Illustrations de couverture : Sablière sculptée, bois polychrome, 16^e siècle. Église de Guengat, Finistère : le noble, le prêtre et le paysan (ou saint Fiacre). Photo : Gwenn Liguët. En trame d'arrière-plan, extrait d'une plainte déposée à l'encontre de la bande de Guillaume Le Merdy, seigneur de Kernolquet, 1660. Archives Départementales des Côtes-d'Armor, Sénéchaussée de Tréguier, B 115. Photo : Éva Guillourel.

AVERTISSEMENT

Les sources utilisées dans le cadre de cette étude sont citées en suivant les règles de transcription et de traduction suivantes :

- En ce qui concerne les archives judiciaires, et plus largement les sources écrites non publiées, l'orthographe du document original a été conservée. Toutefois, afin de faciliter la lecture, les accents, les majuscules et la ponctuation ont été indiqués selon les règles de la langue française contemporaine.

- En ce qui concerne les chansons en langue bretonne, les textes originaux sont toujours présentés en respectant leur orthographe et leur ponctuation. Lorsque j'ai moi-même transcrit des chants, j'ai cherché à respecter au maximum la prononciation des chanteurs, et j'ai été amenée pour cela à faire des entorses à l'utilisation d'une orthographe plus standard. Les vers ont été écrits les uns à la suite des autres, séparés par une barre oblique lors d'un passage à la ligne et par deux barres obliques lors d'un changement de couplet. Les traductions indiquées en note sont ordinairement celles qui sont proposées dans les manuscrits ou les publications, lorsqu'elles existent. Dans le cas de pièces non traduites ou dont la traduction connue paraît peu satisfaisante, j'ai effectué la traduction, ce que je signale par les initiales EG, indiquées entre parenthèses à la fin du passage concerné. J'ai cherché à traduire le texte breton le plus fidèlement possible, tout en construisant des phrases dans un français correct, dans lesquelles la ponctuation a été rétablie selon les règles conventionnelles.

Les sources criminelles et les *gwerzioù* du corpus sont repérées grâce à un système d'indexation alphanumérique indiqué en notes de bas de page.

Les archives judiciaires sont signalées par un numéro d'affaire, qui renvoie au *Répertoire des archives criminelles du corpus*, situé p. 903-918. Ce numéro est suivi des lettres initiales du dépôt d'archives où les procédures sont conservées, de la cote de la liasse à laquelle elles appartiennent, ainsi que de l'année de la procédure lorsque cette dernière information n'est pas donnée dans le corps du texte.

Les plaintes sont repérées grâce à un système d'identification qui est composé de deux éléments : une lettre majuscule correspondant à l'initiale du collecteur, suivie d'un numéro correspondant à la place du chant dans la collecte étudiée. Le *Répertoire des chants du corpus : classement par cotes*, situé p. 843-892, récapitule, collecte par collecte, tous les chants utilisés et leur numérotation. Lorsqu'une mention se rapporte à plusieurs versions d'une même chanson, seul le chant-type qui les regroupe est cité en note (l'indication d'un chant-type sans mention du catalogue se rapporte toujours à la classification de Patrick Malrieu). Le *Répertoire des chants du corpus : classement par numéros de catalogue*, situé p. 893-902, permet de retrouver le détail de chacun de ces chants-types.

Les patronymes bretons sont donnés sous leur forme francisée, sauf lorsque seule la prononciation en breton est mentionnée dans les sources, ou lorsqu'un personnage est ordinairement connu sous cette appellation et non sous son patronyme francisé (c'est par exemple le cas de la chanteuse Marguerite Philippe, toujours nommée Marc'harit Fulup).

Les citations d'auteurs qui sont données au cours de l'étude sont reprises dans leur orthographe initiale, en respectant les conventions choisies par chacun d'eux (par exemple dans l'usage des chiffres romains ou arabes, ou encore dans l'utilisation ou non de l'italique pour signaler les termes en breton).

Outre les abréviations de revues dont la signification est détaillée en début de bibliographie, p. 919, les abréviations couramment utilisées au cours de ce travail sont les suivantes :

- ADCA : Archives Départementales des Côtes-d'Armor
- ADF : Archives Départementales du Finistère
- ADLA : Archives Départementales de Loire-Atlantique
- ADM : Archives Départementales du Morbihan
- AN : Archives Nationales
- BMR : Bibliothèque Municipale de Rennes
- BnF : Bibliothèque Nationale de France
- KLT : abréviation de Kerne/Treger/Leon. L'espace linguistique dit KLT correspond à la zone

qui regroupe ces trois diocèses d'Ancien Régime.

Les cartes proposées en annexes 1 à 5, p. 745 à 749, permettent de repérer aisément les lieux de Bretagne qui sont cités au cours de cette étude.

Les fonds de carte de Bretagne sont repris de l'ouvrage *Les Bretons et Dieu : atlas d'histoire religieuse*, paru en 1985. J'ai réalisé les documents cartographiques, à l'exception des cartes 1 à 4, conçues avec l'aide de Roland Neveu, et de la carte présentée en annexe 52, réalisée avec l'aide de Gilles Couix. Les graphiques ont été faits par Pierrick Pourchasse. Les annexes sonores ont été retravaillées et mises en forme avec l'aide de Robert Bouthillier.

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

<u>INTRODUCTION</u>	1
<u>PREMIÈRE PARTIE – LA CHANSON DE TRADITION ORALE EN LANGUE BRETONNE ET L'HISTOIRE : SOURCES ET MÉTHODES</u>	6
CHAPITRE 1 – LA CHANSON DE TRADITION ORALE, SOURCE POUR L'HISTOIRE ? BILAN HISTORIOGRAPHIQUE	9
A – La place accordée à la chanson populaire au 19 ^e siècle : la découverte de la chanson de tradition orale	11
B – De l'histoire méthodique à l'histoire des mentalités : le renouvellement des questionnements sur la chanson populaire	26
C – La production des historiens modernistes français sur la chanson populaire dans les trois dernières décennies : la place privilégiée de la Bretagne	51
CHAPITRE 2 – ANALYSE DU CORPUS ET CRITIQUE DES SOURCES	72
A – Le type de chants retenus : définition et caractéristiques de la <i>gwerz</i>	72
B – Le corpus	93
C – Critique du corpus	111
CHAPITRE 3 – MÉTHODOLOGIE : L'ANALYSE HISTORIQUE DES COMPLAINTES EN LANGUE BRETONNE	138
A – Auteur, provenance, transmission, véracité et sensibilité du chant	139
B – Le problème de la datation des <i>gwerzioù</i>	160
C – Une nécessaire confrontation avec d'autres sources	185
CHAPITRE 4 – MISE EN APPLICATION D'UNE MÉTHODOLOGIE : TROIS ÉTUDES DE CAS	204
A – <i>Feunteun ar wazh haleg</i> : la fille à la fontaine et le retour du mari soldat	205
B – <i>Perinaig ar Mignon</i> : le meurtre d'une servante d'auberge à Lannion en 1695	222
C – <i>An tour plom</i> : L'incendie de la cathédrale de Quimper en 1620	241
<u>DEUXIÈME PARTIE – MÉTHODOLOGIE DE LA CONFRONTATION ENTRE SOURCES ORALES ET SOURCES ÉCRITES : LE CAS DES ARCHIVES CRIMINELLES</u>	259
CHAPITRE 5 – LA VALIDITÉ D'UNE COMPARAISON ENTRE COMPLAINTES EN LANGUE BRETONNE ET ARCHIVES CRIMINELLES	261
A – Historiographie comparée	261
B – Le corpus d'archives criminelles	272
C – La pertinence de la comparaison : une analyse des similitudes entre <i>gwerzioù</i> et archives criminelles	290

CHAPITRE 6 – COMPLAINTES ET ARCHIVES CRIMINELLES : UN DISCOURS DIFFÉRENCIÉ	318
A – À travers la chanson, un regard complémentaire de l'écrit	318
B – Des codes narratifs différents	332
C – La chanson au cœur des procédures criminelles	345
D – <i>Gwerzioù</i> et justice	356
CHAPITRE 7 – TROIS EXEMPLES DE COMPARAISONS ENTRE <i>GWERZIOÙ</i> ET ARCHIVES JUDICIAIRES	376
A – La <i>gwerz</i> du seigneur de La Villaudrain : Le meurtre de plusieurs marchands vers 1569 en Centre-Bretagne	377
B – La <i>gwerz</i> de Kernolquet : les exactions d'un cadet de noblesse et de ses complices dans le Trégor des années 1650	403
C – La chanson sur Margodic La Boissière : rapt de séduction et infrajustice à Plougonver dans les années 1760	422
<u>TROISIÈME PARTIE – COMPORTEMENTS, CULTURES ET SENSIBILITÉS DANS LA BRETAGNE D'ANCIEN RÉGIME D'APRÈS LA CONFRONTATION ENTRE CHANSONS EN LANGUE BRETONNE ET ARCHIVES ÉCRITES</u>	445
CHAPITRE 8 – REPRÉSENTATIONS DE SOI, REPRÉSENTATIONS DE L'AUTRE : CODES, HIÉRARCHIES ET CONFLITS SOCIAUX	448
A – Les marques d'appartenance au groupe	449
B – Les hiérarchies sociales	466
C – La représentation des conflits	493
CHAPITRE 9 – LA CIRCULATION DES HOMMES ET DES INFORMATIONS : MOBILITÉ ET OUVERTURE	515
A – Espace, mobilité et ouverture	516
B – Un cas d'étude : la géographie des pardons et des pèlerinages	544
C – La circulation de l'information	576
CHAPITRE 10 – L'ÉGLISE, LES SAINTS, LA MORT : UNE APPROCHE DES SENSIBILITÉS ET DES COMPORTEMENTS RELIGIEUX	593
A – Une sensibilité religieuse particulière dans les <i>gwerzioù</i>	595
B – La relation aux saints	616
C – À l'approche de la mort : le testament	634
D – Face à la mort : pratiques funéraires et représentations de l'au-delà	657

CHAPITRE 11 – DISCOURS SUR LE PASSÉ ET CULTURES POLITIQUES : DE L'HISTOIRE À LA MÉMOIRE	680
A – La place restreinte accordée au discours politique dans les <i>gwerziou</i>	682
B – La représentation des héros	698
C – Sélection, réactualisation et réutilisation des <i>gwerziou</i> : la mémoire historique et le chant	718
 <u>CONCLUSIONS ET PERSPECTIVES</u>	 735
 ANNEXES	 745
REPERTOIRE DES CHANTS DU CORPUS : CLASSEMENT PAR COTES	843
REPERTOIRE DES CHANTS DU CORPUS : CLASSEMENT PAR NUMEROS DE CATALOGUE	893
REPERTOIRE DES ARCHIVES CRIMINELLES DU CORPUS	903
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	919
INDEX	968
TABLE DES CARTES, TABLEAUX ET GRAPHIQUES	978
TABLE DES TRANSCRIPTIONS DE CHANSONS ET D'ARCHIVES CRIMINELLES	981
TABLE DES ANNEXES	983
TABLE DES ANNEXES SONORES	985
TABLE GENERALE DES MATIERES	

INTRODUCTION

Le profond renouvellement des recherches historiques menées sur les sociétés et les cultures de la France moderne, notamment depuis les années 1960, repose plus souvent sur l'élaboration de nouveaux questionnements appliqués à une documentation déjà habituellement exploitée par les historiens que sur la mise en évidence de sources inédites pour l'histoire. Cette recherche a pour objet de présenter une analyse critique approfondie d'une source jusqu'alors négligée par les historiens : la chanson de tradition orale, et plus particulièrement les complaintes en langue bretonne. Elle entend proposer une réflexion méthodologique sur les possibilités d'exploitation de cette documentation foisonnante mais méconnue, pour enrichir notre connaissance de la Bretagne rurale d'Ancien Régime. Une telle analyse s'inscrit dans un souci de constante confrontation entre sources orales et sources écrites, afin de déterminer l'apport spécifique de ces documentations les unes par rapport aux autres. Parmi les sources écrites, les archives criminelles ont tout particulièrement attiré l'attention, tant la comparaison entre ces deux matériaux – les complaintes et les plaintes – paraît riche d'enseignements.

L'expression « chanson de tradition orale » paraît la plus à même de qualifier un fonds documentaire original. Il serait d'ailleurs plus juste de dire qu'il s'agit de la moins mauvaise appellation, tant le choix des mots est lourd de sous-entendus qui écartent la plupart des autres termes couramment employés pour nommer ce répertoire, trop imprécis, trop connotés ou trop ambigus : littérature orale, ethnotexte, orature ou oraliture, chanson traditionnelle, folklorique ou populaire... Parler de chansons de tradition orale permet d'insister sur deux caractéristiques fondamentales de ce répertoire. Tout d'abord, il s'agit de pièces recueillies oralement depuis le 19^e siècle, essentiellement auprès des catégories sociales rurales les plus modestes, avant d'être mises par écrit – puis enregistrées, surtout à partir de la seconde moitié du 20^e siècle – par des collecteurs presque toujours étrangers à la discipline historique. Ces chansons présentent en outre des caractéristiques propres à un répertoire de tradition orale : sans préjuger de l'origine de ces pièces, qui n'est pas forcément populaire mais qui peut concerner des milieux semi-lettrés ou lettrés, elles ont été recueillies après une période plus ou moins longue de transmission essentiellement – mais pas forcément uniquement – orale, qui lui a donné des particularités esthétiques bien reconnaissables.

Le répertoire ici étudié correspond aux fonds de complaintes en langue bretonne collectées depuis le 19^e siècle mais dont les intrigues se rapportent à la période d'Ancien Régime.

On qualifie ces chansons de *gwerzïoù* – *gwerz* au singulier –, en reprenant le terme que les chanteurs eux-mêmes leur donnent le plus souvent. Ces complaintes possèdent des caractéristiques qui rendent possible une analyse historique approfondie : il s'agit de pièces longues, qui décrivent des faits divers tragiques à caractère local, qui montrent un important souci du détail dans les situations décrites et qui rapportent généralement avec une grande fiabilité le souvenir de noms précis de lieux et de personnes. Ces spécificités, qui différencient nettement les chants en langue bretonne du répertoire issu d'autres aires culturelles proches – notamment des complaintes de tradition orale en langue française, caractérisées par des situations typifiées et des intrigues beaucoup plus impersonnelles – expliquent l'intérêt qui a été porté aux *gwerzïoù* depuis la période romantique : dès leur découverte par les milieux lettrés, elles ont été analysées comme étant la mémoire paysanne d'une réalité historique fidèlement préservée.

L'interrogation qui porte sur l'utilisation de la chanson de tradition orale en langue bretonne comme source pour l'histoire n'est donc pas nouvelle. Un nombre non négligeable de belles études de cas réalisées depuis deux siècles ont prouvé l'indiscutable valeur d'au moins certains chants comme documentation historique. Pourtant, au-delà de ces travaux de qualité qui ont pour la plupart été menés par des chercheurs non-historiens, rares sont les études qui ont tenté de considérer cette source dans sa globalité, en tâchant de systématiser à l'ensemble des *gwerzïoù* les conclusions convaincantes obtenues d'après l'analyse de cas particuliers.

La faiblesse des travaux historiques dans ce domaine peut aisément s'expliquer. L'absence de compétences de la plupart des historiens dans le domaine de la langue bretonne n'a pas facilité l'accès à des fonds encore largement manuscrits et non traduits. Le manque d'affinités avec les méthodes d'enquête et d'analyse ethnologiques et ethnomusicologiques – et notamment avec la pratique du collectage – et la non-fréquentation des milieux dans lesquels ont été recueillies ces pièces, ont renforcé cette mise à l'écart. Enfin, la défiance ancienne de la discipline historique vis-à-vis d'une source transmise oralement, et dont la forme changeante et évolutive n'a été que tardivement fixée, a également joué en défaveur des sources orales, là où l'histoire a confirmé son rôle d'explication des sociétés anciennes à partir de l'exploitation de documents écrits.

Les principales études dans le domaine de la chanson de tradition orale, menées depuis le 19^e siècle, ont cherché à mettre en évidence la valeur historique des *gwerzïoù*, en recoupant au cas par cas les renseignements d'ordre événementiel fournis d'une part dans le récit chanté et de l'autre dans les archives écrites. L'objectif est alors de retrouver la trace des noms et des faits rapportés dans la chanson et de permettre de dater avec précision les récits mis en scène. La démarche entreprise ici est totalement différente et profite des acquis historiographiques des

dernières décennies. L'enjeu est cette fois de rechercher en quoi il est possible de fournir une datation culturelle à ces chansons, d'analyser de quelle manière la complainte peut être le reflet d'une époque et d'un milieu donnés, et de voir quels sont les apports spécifiques de cette source pour combler les lacunes ou conforter les attestations de la documentation écrite. Il s'agit de déterminer en quoi les complaintes en langue bretonne, prises dans leur globalité au-delà de quelques cas particuliers, permettent une approche renouvelée des sociétés rurales de la Basse-Bretagne d'Ancien Régime, perçue sous l'angle d'une analyse socioculturelle et réalisée en mettant l'accent sur la constante confrontation entre sources orales et sources écrites.

Avant toute exploitation de la matière fournie par les complaintes en langue bretonne, les caractéristiques propres à cette documentation orale imposent une réflexion méthodologique rigoureuse. Les *gwerzioù* ont été recueillies à partir du premier tiers du 19^e siècle et continuent encore à l'être aujourd'hui – même si les dernières collectes de complaintes anciennes en Basse-Bretagne sont moins fructueuses depuis la fin des années 1980 – ; mais elles contiennent des récits qui se rapportent majoritairement au contexte des 16^e-18^e siècles. Ce sont souvent plusieurs siècles qui se sont écoulés entre la mise en chanson d'un événement et le moment où le récit chanté entre dans le domaine de l'écrit : au cours de cette période, l'inégale qualité de la transmission des différents éléments de la chanson, ainsi que les renouvellements qui l'ont nécessairement transformée, doivent être pris en compte ; la méthode de collecte et de transcription de ces pièces doit, de même, être analysée. Cet indispensable travail de critique méthodologique de la source a donc été longuement développé, dans la mesure où, malgré les importants apports de quelques historiens, aucune analyse approfondie n'a été menée à ce sujet.

Le second aspect de cette recherche concerne la méthodologie de la confrontation entre sources orales et sources écrites, indispensable pour valider l'apport des complaintes, en l'absence de toute datation précise des textes tels qu'ils nous sont parvenus depuis leur mise par écrit ou leur enregistrement par les collecteurs. Elle est envisagée à partir de la source écrite qui semble la plus pertinente à confronter à la matière des *gwerzioù* dans une logique comparative : les archives judiciaires, et plus particulièrement les procédures criminelles. En effet, ces documents présentent d'importantes similitudes avec les chansons : ils relatent des récits de crimes et de morts tragiques ; ils regorgent de détails se rapportant à la vie quotidienne, aux comportements et aux sensibilités ; les milieux les moins favorisés y sont massivement représentés, chose précieuse dans le domaine de l'archive écrite ; enfin, les deux sources sont animées par le même souci de vraisemblance dans leurs discours. Pourtant, d'importantes différences les opposent, tant dans la

forme que dans la langue et dans la transmission du récit : chaque documentation propose un regard partiel et partial sur une même réalité, et c'est bien dans l'écart entre ces différents discours que réside tout l'intérêt d'une confrontation entre sources orales et écrites.

Enfin, la troisième partie de cette recherche porte sur l'application des conclusions méthodologiques obtenues, dans le cadre d'une analyse socioculturelle de la Bretagne rurale d'Ancien Régime. Il s'agit d'évaluer l'originalité de l'apport de la chanson par rapport aux autres sources habituellement exploitées par les historiens. L'histoire de la Basse-Bretagne est en effet bâtie avant tout à partir de sources écrites, en français et en prose, issues de milieux lettrés et souvent urbains. Qu'apporte la *gwerz*, source orale, en langue bretonne et versifiée, recueillie au sein de milieux populaires et ruraux, pour compléter les connaissances de l'historien, et présente-t-elle une vision différente des sociétés rurales des 16^e-18^e siècles ? Dans la majorité des cas, la source orale conforte et complète une réalité déjà connue d'après des sources écrites et iconographiques, tout en mettant en valeur certaines spécificités propres à la société et la culture de la Bretagne bretonnante. Il est plus intéressant de rechercher ce que la chanson, du fait de ses caractéristiques très particulières, apporte de plus par rapport à l'écrit, notamment dans des domaines peu ou pas documentés par d'autres sources. Il arrive également que l'oral contredise l'écrit : les écarts entre ces discours doivent être cernés et expliqués afin de préciser l'originalité et la partialité de chaque source ; ces différences de traitement sur un temps long permettent également d'aborder la question du fonctionnement de la mémoire orale, au service d'une meilleure compréhension des sensibilités collectives véhiculées à travers le chant. Quatre axes ont été retenus pour mesurer ces apports. Le premier met l'accent sur les codes, les hiérarchies et les conflits sociaux. Puis la question de la perception de l'espace, de la circulation des informations et des hommes est envisagée. Les sensibilités religieuses et les comportements face à la mort constituent ensuite un riche domaine d'analyse des *gwerzioù*. Enfin, un dernier développement est consacré aux mécanismes du souvenir historique et à l'analyse des permanences et des renouvellements des sensibilités politiques reflétées à travers le chant.

À cette étude qui, conformément aux lois du genre, se concrétise sous la forme d'une analyse écrite, j'ai trouvé nécessaire de joindre une dimension orale, par le biais d'un enregistrement des principales plaintes auxquelles ce travail fait référence. Celles-ci ont été choisies d'après les fonds de chansons enregistrées depuis le début du 20^e siècle par une multitude de collecteurs amateurs, souvent chanteurs eux-mêmes et passionnés par un répertoire pour la sauvegarde duquel ils ont consacré beaucoup de leur temps et de leur énergie. Elles sont aussi le

fruit d'enregistrements réalisés spécifiquement dans le cadre de cette recherche par des chanteurs et des chanteuses qui ont accepté avec enthousiasme d'y prêter leur voix. On peut sans doute faire une étude sur le chant de tradition orale sans jamais avoir chanté ni rencontré de chanteur ; et pourtant, c'est à mes yeux une part réelle de la valeur et de la crédibilité d'un tel travail qui repose sur cette démarche de rencontre humaine et sensible avec le milieu du chant de tradition orale. C'est aussi une manière de rendre hommage à ces « passeurs de mémoire »¹ que sont les collecteurs et les chanteurs.

¹ Cette expression chargée de sens est reprise d'après le titre de l'ouvrage de : LAURENT/POSTIC/PRAT, 1996, *Les Passeurs de mémoire*.

- PREMIÈRE PARTIE -

**LA CHANSON
DE TRADITION ORALE
EN LANGUE BRETONNE
ET L'HISTOIRE :
SOURCES ET MÉTHODES**

La première partie de cette étude est consacrée à une approche critique et méthodologique des complaintes de tradition orale en langue bretonne en tant que source pour l'histoire de la Bretagne d'Ancien Régime.

Un bilan historiographique des travaux sur cette matière est d'abord présenté, afin de situer l'état des recherches dans la continuité desquelles cette étude s'inscrit. La production scientifique des historiens sur ce sujet ne peut se comprendre que si on l'insère dans un courant de recherche plus large et dont l'émergence réelle se situe dans le premier tiers du 19^e siècle. Outre les travaux des historiens universitaires, ceux qui ont été réalisés dans d'autres disciplines doivent être mentionnés – notamment dans le domaine de l'ethnologie – de même que de très nombreuses recherches menées en dehors des milieux universitaires. Afin de prendre en compte la diversité des réflexions des historiens autour de la chanson, les travaux sur des textes chantés n'appartenant pas au répertoire de tradition orale – et avant tout ceux qui ont été menés sur la chanson de rue ou la chanson de colportage – sont pris en compte, de même que les débats plus larges sur la notion de culture populaire.

Dans un deuxième temps, le corpus de documents retenu dans le cadre de cette étude est présenté et critiqué. Il faut d'abord préciser la définition qui est donnée à l'expression de chanson de tradition orale, ainsi qu'au terme de *gwerz*, pour déterminer les spécificités de ce répertoire par rapport à d'autres genres chantés en Bretagne, mais aussi dans d'autres aires culturelles et linguistiques. Cette mise au point s'avère d'autant plus nécessaire que les réflexions théoriques à ce sujet ont rarement été développées dans le domaine des complaintes en langue bretonne. On peut alors évaluer la pertinence du choix des *gwerzioù* au détriment d'autres répertoires, peser la cohérence géographique et chronologique du corpus retenu et quantifier l'ensemble de cette documentation. La fiabilité des différents collecteurs doit ensuite être jaugée, afin de mesurer l'inégale qualité des fonds accessibles et de justifier le choix des collections retenues.

L'étape suivante consiste à établir, en considérant les caractéristiques du répertoire chanté de tradition orale, une méthodologie permettant de dégager les possibilités d'exploitation de cette documentation en tant que source pour l'histoire moderne. Les problèmes délicats de l'auteur, de la datation et du contexte de composition du chant sont analysés avec le plus grand soin. Le questionnement porte ensuite sur la vraisemblance du discours véhiculé par la complainte et sur le problème de la fiabilité historique des informations qu'elle contient. Cette analyse débouche sur l'évaluation des possibilités de confrontation entre sources orales et sources écrites.

La validité des conclusions méthodologiques énoncées est ensuite vérifiée par l'application de celles-ci à trois études de cas réunissant les principales particularités des *gwerzioù*. Elles permettent d'insister sur les spécificités de cette documentation : l'importance de la confrontation entre différentes versions d'un même chant, la mise en évidence de liens entre le répertoire en langue bretonne et celui d'autres aires culturelles et linguistiques européennes, le soin apporté à l'analyse des renouvellements du texte au cours de la transmission orale, ou encore l'apport de la comparaison entre chanson et sources écrites.

LA CHANSON DE TRADITION ORALE, SOURCE

POUR L'HISTOIRE ?

BILAN HISTORIOGRAPHIQUE

Les historiens ont assez rarement envisagé la chanson comme une source de premier plan. Il n'est donc pas étonnant de constater la faible place accordée à cette documentation dans la production historiographique. Le regard porté sur la chanson en tant que source pour l'histoire a toutefois largement évolué depuis les premières analyses des historiens du 18^e siècle, et l'exploitation de cette matière a suivi le renouvellement des méthodes et des questionnements qui ont fondé la discipline historique. Dans le même temps, d'autres domaines de recherche – notamment les études de folklore puis d'ethnologie – ont contribué à la valorisation de cette source et ont influencé les études historiques. Dans cet ensemble, la Bretagne occupe une place privilégiée, tant par le nombre et la qualité des travaux s'intéressant à la chanson que par l'influence que ces études ont eu sur l'ensemble de la production scientifique.

L'analyse porte sur la chanson que les historiens et plus largement les lettrés des 19^e et 20^e siècles qualifient de populaire. L'ambiguïté inhérente à l'utilisation de cet adjectif explique le débat plus large qui s'est instauré à partir des années 1960 autour de la notion de culture populaire. En réalité, deux types de chansons conçues comme populaires ont attiré l'attention des historiens travaillant sur l'époque moderne. Il s'agit tout d'abord des chansons de rues, plus connues sous l'Ancien Régime sous le nom de vaudevilles, de même que des textes imprimés à bas prix et diffusés par les chansonniers et les colporteurs. Puis, sous l'influence des travaux des folkloristes, les chansons de tradition orale – c'est-à-dire recueillies oralement et non pas connues grâce à des sources manuscrites ou imprimées, et pensées comme étant le produit d'une transmission générationnelle ininterrompue depuis plusieurs siècles – ont également fait l'objet d'études scientifiques. Le bilan historiographique a été volontairement axé autour de ces deux types de chansons, difficilement dissociables du fait des influences et des interactions réciproques entre les deux répertoires, en privilégiant toutefois tout particulièrement la chanson de tradition orale. Les synthèses historiographiques déjà existantes sur ce répertoire, rédigées le plus souvent par des ethnologues, écartent presque systématiquement les chansons imprimées : ce choix paraît

cohérent dans la mesure où les ethnologues ne se sont presque jamais intéressés à cette production. Au contraire, la volonté de conserver ici les deux genres s'explique par la plus grande importance des travaux des historiens consacrés aux chansons imprimées, au détriment de celles qui portent sur les chansons de tradition orale.

Cette synthèse envisage principalement les productions qui concernent l'espace français au cours de l'Ancien Régime. Ont donc été d'emblée exclus de l'analyse les travaux qui touchent à la chanson des 19^e et 20^e siècles : l'ampleur des sources et la variété des analyses portant sur le répertoire de chansons de revendications sociales et politiques – qu'il s'agisse des chants de la Commune, liés aux deux guerres mondiales, aux mouvements ouvriers ou plus largement aux mouvements contestataires de la deuxième moitié du 20^e siècle – expliquent que ce pan du sujet, éloigné de la problématique de cette étude, ait été écarté. De même, l'essentiel des travaux des historiens de l'Antiquité et du Moyen Âge, consacrés à des sujets aussi divers que les techniques et les sources d'inspiration de la poésie chantée dans la Grèce homérique et classique, la chanson courtoise au 13^e siècle ou la naissance et l'essor du chant polyphonique sacré, n'ont pas retenu l'attention. Toutefois, un éclairage plus large a parfois été proposé pour comprendre les enjeux des débats et des productions françaises : l'espace géographique a quelquefois été considéré à l'échelle européenne, les réflexions de quelques historiens non-modernistes ont été prises en compte, de même que l'utilisation d'autres sources issues du répertoire de tradition orale comme le conte.

L'enjeu de ce bilan est la présentation synthétique du contexte historiographique global dans lequel s'insèrent aujourd'hui les recherches historiques liées à la chanson de tradition orale en Bretagne. Dans ce but, une analyse chronologique a été privilégiée : elle s'intéresse d'abord à la place accordée à la chanson populaire dans les études historiques au 19^e siècle, et notamment depuis l'essor de l'histoire romantique. Elle envisage ensuite la période située entre deux tournants marquants de la discipline historique : d'une part l'affirmation de l'école méthodique dès les deux dernières décennies du 19^e siècle – qui correspond à un temps de forte défiance vis-à-vis des sources orales –, d'autre part l'essor de l'histoire des mentalités dans les années 1960, qui a suscité débats et mises au point autour de la notion de culture populaire. Enfin, les renouvellements historiographiques des trente dernières années, tant à l'échelle nationale qu'à l'échelle bretonne, seront présentés. Ce découpage chronologique ne correspond pas au modèle général que propose Peter Burke pour définir les relations entre histoire et folklore depuis le 19^e siècle, qui s'applique mal au cas de la chanson de tradition orale dans le domaine français ; cet historien distingue en effet trois périodes successives : l'âge de l'harmonie (des origines du

folklore défini en tant que concept, au milieu du 19^e siècle, jusque dans les années 1920), l'âge de la suspicion (des années 1920 à 1970) et l'âge du rapprochement (à partir des années 1970)¹.

A- LA PLACE ACCORDÉE À LA CHANSON POPULAIRE AU 19^E SIÈCLE : **LA DÉCOUVERTE DE LA CHANSON DE TRADITION ORALE**

Le 19^e siècle bouleverse profondément le regard des historiens et plus largement des lettrés français sur la chanson populaire. Là où la chanson de rue inspire le plus souvent défiance et mépris, la découverte de la chanson de tradition orale donne une légitimité sans précédent à ce genre. Sous l'impulsion des folkloristes, les études érudites et historiques se multiplient avec enthousiasme.

a- Un regard renouvelé sur la chanson populaire

Les attestations de chansons populaires en français sont relativement nombreuses dans les écrits de la fin du Moyen Âge et du 16^e siècle, et certaines présentent des liens marqués avec le répertoire recueilli oralement à partir du 19^e siècle. Bonaventure des Périers, François Rabelais ou Noël Du Fail y font de multiples références dans leurs œuvres². La seconde moitié du 16^e siècle voit l'apparition de nombre de recueils de rondes et de chansons, manuscrits ou imprimés, qui se développent tout au long de l'Ancien Régime. Les pièces qu'ils réunissent sont d'origines diverses : quelques-unes semblent issues d'un répertoire de tradition orale mais la plupart s'avèrent être des œuvres de composition récente et lettrée³ –.

Alors que l'impression de recueils de chansons de colportage se répand avec succès aux 17^e et 18^e siècles, les milieux lettrés portent un regard de plus en plus distant et dédaigneux vis-à-vis d'une culture populaire dont ils s'éloignent chaque jour davantage. Certains auteurs conservent toutefois un goût affirmé pour cette littérature, tel Montaigne qui affirme que « la

¹ BURKE, 2004, « *History and Folklore : A Historiographical Survey* ».

² BONAVENTURE DES PÉRIERS, 1557, *Les nouvelles recreations et joyeux devis*, dans : JOURDA, 1971, *Conteurs français du XVI^e siècle*, nouvelle XXIV, « De maistre Arnaud, qui emmena la hacquenée d'un Italien en Lorraine et la rendit au bout de neuf mois », p. 427. DU FAIL, 1547 (1971), *Propos rustiques*, p. 618-619. Sur Rabelais, voir l'importante étude de : BAKHTINE, 1970, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire* et, pour la chanson : MAILLET, 1965 (1971), *Rabelais et les traditions populaires*, p. 102-108. Hors de France, on peut relever le très grand nombre de chansons espagnoles citées dans les aventures de Don Quichotte : CERVANTES, 1605 (2005), *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* ; DIAZ-MAZ, 2005, « *Romances dans les Musiques de Don Quichotte* ».

³ BÉNICHOU, 1970, *Nerval et la chanson folklorique*, p. 13-49 ; COIRAULT, 1953, *Formation de nos chansons folkloriques*, p. 32-33 ; GUILCHER, 1989, *La chanson folklorique de langue française*, p. 7-31 ; LAFORTE, 1973 (1995), *La chanson de tradition orale. Une découverte des écrivains du XIX^e siècle*, p. 3-5.

poésie populaire et purement naturelle a des naïvetés et grâces par où elle se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l'art »⁴. On retrouve au 17^e siècle des références à la chanson populaire dans *Le Misanthrope* de Molière, dans la fable du *Meunier, son fils et l'âne* de La Fontaine ou dans le *Roman comique* de Scarron, et les références à des chansons de tradition orale se retrouvent plus nombreuses encore dans les écrits du siècle suivant⁵.

Toutefois, avant la fin du premier tiers du 19^e siècle, les historiens français définissent la chanson populaire avant tout comme une production imprimée : il s'agit des chansons de rue parisiennes – à contenu souvent politique, diffusées par les chansonniers du Pont-Neuf et plus connues sous le nom de vaudevilles –, ou encore comme des chansons imprimées sur feuilles volantes ou dans les livrets inspirés de la Bibliothèque bleue de Troyes et diffusées dans les villes et les campagnes par le biais du colportage. Ces pièces présentent rarement des similitudes avec le répertoire de tradition orale recueilli plus tardivement. Cette chanson populaire attire l'attention des observateurs parisiens – les pages les plus célèbres à ce sujet sont sans nul doute celles qui ont été écrites par Louis-Sébastien Mercier dans son *Tableau de Paris*⁶ –, et est souvent consignée dans des chansonniers manuscrits parfois volumineux : on assiste alors à un véritable engouement pour la collection de ces chansons. Mais le jugement des lettrés et des historiens des Lumières vis-à-vis d'elles est très négatif. Leur usage en tant que source scientifique est clairement rejeté par Voltaire qui, dans son *Siècle de Louis XIV*, estime les chansons partiales, anecdotiques et remplies de contre-vérités : ce jugement sans nuances ne l'empêche cependant pas de s'y référer et d'en citer certains couplets⁷.

Parallèlement, la seconde moitié du 18^e siècle marque les prémices d'un profond renouvellement préparé à l'échelle européenne par l'essor des idées préromantiques. L'immense succès des poèmes chantés attribués au barde écossais du 3^e siècle Ossian, qui se seraient transmis oralement jusqu'à ce que James MacPherson les recueille et les publie en 1760, touche l'ensemble de l'Europe. En France comme ailleurs, ce sont d'abord et avant tout les milieux littéraires qui lui préparent un accueil prestigieux et passionné, notamment Denis Diderot, qui en assure la première traduction, et surtout Jean-Jacques Rousseau⁸. Les poésies d'Ossian, avant de voir leur authenticité critiquée dès la fin du 18^e siècle et MacPherson finalement traité de faussaire, ont suscité un engouement sans précédent pour les traditions orales, dans un contexte favorable d'affirmation des identités européennes et de redécouverte des langues, des cultures et des

⁴ MONTAIGNE, 1580 (1962), *Essais*, livre I, p. 300.

⁵ BÉNICHOU, 1970, *Nerval et la chanson folklorique*, p. 20-21.

⁶ GODINEAU, 1999, « Du tumulte à la musique : la sensibilité auditive de Louis-Sébastien Mercier dans le *Tableau de Paris* ».

⁷ GRASLAND/KEILHAUER, 1999, « Conditions, enjeux et significations de la formation des grands chansonniers satiriques et historiques à Paris au début du XVIII^e siècle », p. 165-166.

⁸ VAN TIEGHEM, 1917 (1967), *Ossian en France*.

histoires nationales⁹. Les travaux britanniques et allemands sur la chanson de tradition orale s'imposent précocement, d'une part grâce aux éditions de chansons de Thomas Percy et de David Herd entre 1765 et 1769, de l'autre sous l'influence de Johann Gottfried Herder, qui publie en 1778 le premier volume de ses *Volkslieder* (Chants du Peuple)¹⁰. Les publications du début du 19^e siècle présentent non pas les pièces à l'état brut, telles qu'elles ont été recueillies, mais une réécriture et une adaptation de cette matière au goût poétique en vigueur : les travaux du poète allemand Clemens Brentano ou plus tard du folkloriste finlandais Elias Lönnrot, qui publie le célèbre *Kalevala*, reflètent ce lien intime entre chanson de tradition orale et réélaboration littéraire.

D'emblée, un genre attire particulièrement l'attention au sein de ce répertoire : les chants historiques, appelés ballades. Il constitue le répertoire noble par excellence, censé révéler le souvenir des grands moments de l'histoire passée, conservés dans la mémoire des paysans. La ballade s'inscrit ainsi parfaitement dans le goût romantique qui se développe à partir des années 1820 et qui laisse au peuple et à l'histoire – surtout celle du Moyen Âge – une place de choix.

b- La chanson de tradition orale en France et en Bretagne : un lien intime avec l'histoire

Au regard des collectes connues d'outre-Manche et d'outre-Rhin, le répertoire de ballades en langue française – souvent nommées romances – apparaît vite décevant et incapable de fournir une littérature à même de rivaliser avec celle des autres pays européens. D'après la maigre connaissance que les lettrés en ont au début du 19^e siècle, il paraît ne contenir que des récits relativement récents et d'inspiration romanesque, et semble bien pauvre en ce qui concerne les chansons historiques. Le critique Pierre-Antoine La Place, en 1785, a bien conscience de ce qu'il perçoit comme une infériorité de la chanson populaire française, une absence « d'anciennes romances historiques, tragiques, ou intéressantes, à quelques égards que ce soit, tandis que les Espagnols, les Anglais, les Allemands, etc., en ont des recueils qui se font toujours lire avec d'autant plus de plaisir, qu'en rappelant plus ou moins bien à la mémoire des événements faits pour occuper ou le cœur ou l'esprit, elles ont de plus le mérite de peindre les mœurs anciennes, toujours faites, soit pour nous amuser, soit pour nous instruire agréablement. »¹¹ Il invite ses lecteurs à rechercher des chansons parmi le peuple et à les lui communiquer publiquement, mais son appel resté sans suite.

⁹ THIESSE, 1999, *La création des identités nationales*.

¹⁰ FISCHER, 1999, « *Les lauriers ne sont point coupés (dans l'Écosse des Lowlands)* » ; LINDER-BEROU, 1999, « *Les débuts de la collecte de la chanson populaire en Allemagne* » ; GUILCHER, 1993, « *Les poètes allemands et les chansons populaire* ».

¹¹ Cité dans : BÉNICHOU, 1970, *Nerval et la chanson folklorique*, p. 47.

De façon assez paradoxale, la première grande enquête nationale française qui inclut, parmi beaucoup d'autres, des questions concernant le répertoire de chansons de tradition orale en langues vernaculaires est celle de l'abbé Grégoire, lancée en août 1790 : mais elle est réalisée non dans le dessein de valoriser cette littérature, mais au contraire en vue d'alimenter son *Rapport sur la Nécessité et les Moyens d'anéantir les Patois et d'universaliser l'Usage de la Langue française*, qu'il présente à la Convention en 1794¹².

C'est également en 1794 que Jacques Cambry s'informe sur la tradition chantée de Basse-Bretagne et livre ses impressions dans son *Voyage dans le Finistère*. Ses recherches sont largement infructueuses : recherchant vainement « les grands morceaux de poésie des vieux bardes de la Bretagne », il suppose que cette littérature s'est perdue¹³. Il fonde l'Académie celtique en 1805, qui prend le nom de Société des Antiquaires de France à partir de 1813 : cette tentative éphémère qui vise à recueillir de façon globale et encadrée des données sur les traditions orales repose sur une méthode d'investigation ethnographique moderne, qui s'appuie sur un questionnaire et un réseau d'informateurs chargés d'enquêter dans l'ensemble du territoire français. Le caractère celtique revendiqué dans le cadre de cette entreprise rejoint la conviction préromantique selon laquelle les vestiges antiques français correspondent à une civilisation celtique, et plus précisément gauloise, et non à une civilisation gréco-romaine. La collecte de traditions – dont les chansons font partie puisqu'une question est explicitement posée à ce sujet dans le questionnaire envoyé aux correspondants – n'est pas conçue comme une fin en soi, mais comme le moyen de retrouver des traces de cette culture antique. Mais l'Académie celtique n'obtient pas des résultats à la mesure de ses ambitions, et la place réservée à la chanson est ténue. Les *Mémoires de l'Académie celtique*, publiés de 1807 à 1812, contiennent surtout des documents et des études archéologiques, mythologiques et linguistiques : les chansons en sont presque absentes¹⁴. L'Académie celtique, malgré ses résultats limités, a cependant eu le mérite d'attirer l'attention des érudits mais également du gouvernement sur l'intérêt des chansons de tradition orale.

En 1808, le ministre de l'Intérieur demande à Jean-François Le Gonidec, célèbre grammairien et rénovateur de la langue bretonne, de lui envoyer les chansons de Basse-Bretagne dignes d'intérêt. Comme ses prédécesseurs dans le domaine de la chanson francophone, Le Gonidec n'a qu'une très vague idée du répertoire de chansons populaires en langue bretonne, et le projet reste sans suite¹⁵. Toutes ces années, le jugement dévalorisant porté sur les chansons

¹² CERTEAU/JULIA/REVEL, 1980, *Une politique de la langue. La Révolution française et les patois*, p. 12-14 et 68-71.

¹³ CAMBRY, 1794, *Voyage dans le Finistère*, cité dans : LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, p. 16.

¹⁴ BELMONT, 1975, « L'Académie celtique et George Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France » ; BELMONT, 1986, *Paroles païennes. Mythe et folklore*, p. 63-91 ; OZOUF, 1981, « L'invention de l'ethnographie française : le questionnaire de l'Académie celtique » ; DURRY, 1929, « L' "Académie celtique" et la chanson populaire » ; 1995, *Aux sources de l'ethnologie française. L'académie celtique*.

¹⁵ LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, p. 16-17.

françaises a été élaboré à partir de sources quasi-inexistantes : aucun recueil de chansons collectées n'a en effet été publié.

Il faut attendre 1815 pour assister à la véritable émergence d'un premier mouvement de collecte. Ce n'est sans doute pas un hasard s'il apparaît en Basse-Bretagne, qui est vue comme le conservatoire d'une tradition chantée historique et celtique qui aurait disparu dans le territoire francophone. Alexandre Lédan fait figure de précurseur, puisque son premier cahier de chansons de collecte remonte à 1815¹⁶. Cet imprimeur morlaisien a longtemps été oublié dans la liste des premiers collecteurs. Plusieurs raisons expliquent cette mise à l'écart : il a tout d'abord peu valorisé son fonds de chansons de tradition orale, encore aujourd'hui largement inédit. Il s'est consacré avant tout à l'impression et à la vente de chansons sur feuilles volantes comportant des pièces récentes, dont bon nombre composées par lui-même : ce répertoire est alors en vogue dans les milieux populaires mais est regardé avec un profond mépris par les érudits amateurs de ballades historiques, qui n'y trouvent ni l'ancienneté ni la pureté de langue qu'ils recherchent. Enfin, Alexandre Lédan est issu d'un milieu social modeste – son père est cordonnier – et reste en marge des réseaux de relations qui se tissent entre les « aristocrates-collecteurs »¹⁷ qui caractérisent la première période du collectage en Bretagne.

C'est également en 1815 que l'abbé Gervais de La Rue, médiéviste de renom, publie un essai consacré aux *Recherches sur les ouvrages des bardes de la Bretagne armoricaine* : il souligne le rôle selon lui considérable des Bretons dans l'élaboration de la poésie médiévale française et lance un appel à multiplier les recherches sur la littérature de Bretagne. Son ouvrage connaît un grand succès dans les salons parisiens et accélère la prise de conscience dans le courant des années 1820-1830, de la part de plusieurs érudits locaux, de la richesse des traditions orales de cette région¹⁸. Le premier d'entre eux est Aymar de Blois de La Calande, demeurant en Ploujean près de Morlaix. Il recueille en 1820 trente couplets d'une complainte relatant le mariage malheureux de l'héritière du manoir de Keroulas, qu'il met en relation avec l'union en 1565 de Marie de Keroulas avec François du Chastel, seigneur de Chateaugal en Landeleau. En 1823, il rédige à ce sujet une étude historique et linguistique aussi érudite que rigoureuse, *L'héritière de Keroulas, romance bretonne du XVI^e siècle*¹⁹. Publiée en 1828 dans le *Lycée Armoricaïn*²⁰, cette chanson connaît un

¹⁶ BERTHOU-BÉCAM, 2000, « Alexandre Lédan et la chanson populaire » ; BERTHOU-BÉCAM, 1998, *Enquête officielle sur les poésies populaires de la France*, p. 87-89 ; PEAUDECERF, 2002, *Alexandre-Louis-Marie Lédan*, p. 267-271.

¹⁷ La formule est de Donatien Laurent. Il faut toutefois noter qu'Alexandre Lédan côtoie Aymar de Blois, qui est l'un de ses proches voisins.

¹⁸ LAURENT, 1999, « La Villemarqué et les premiers collecteurs en Bretagne ».

¹⁹ LAURENT, 1978, « Aymar de Blois (1760-1852) et les premières collectes de chants populaires bretons » ; TANGUY, 2004, « Aymar de Blois (1760-1852). Le discret précurseur des études bretonnes ». L'étude pionnière d'Aymar de Blois est reproduite et commentée dans : LAURENT, 1992, « Aymar I de Blois (1760-1852) et l'héritière de Keroulas ».

retentissement certain : il s'agit en effet du premier texte de complainte historique en langue bretonne publié et analysé comme tel, qui valide enfin l'hypothèse selon laquelle il existe en France une tradition orale ayant transmis le souvenir de hauts faits du passé, et qui scelle définitivement l'alliance entre histoire et complaintes en langue bretonne.

Vers la même époque, d'autres aristocrates-collecteurs précurseurs réunissent des collections de chansons historiques. Jean-François de Kergariou, d'origine trégoroise, fait connaître plusieurs complaintes, notamment deux versions de la chanson sur le rapt de Marie Le Chevoir par le célèbre chef de bande ligueur Guy-Éder de La Fontenelle en 1595²¹. Barbe-Émilie de Saint-Prix, originaire de Callac en Haute-Cornouaille et voisine d'Aymar de Blois à Ploujean, recueille plusieurs dizaines de pièces, notamment une version de la *gwerz* relatant le siège de Guingamp, qui mêle en réalité des épisodes empruntés aux deux sièges successifs de 1489 et 1591. Cette complainte, comme celle sur La Fontenelle, est publiée en 1837 dans le volume des *Antiquités du Côtes-du-Nord* réuni par le chevalier de Fréminville²². À Lesneven, l'avocat Daniel-Louis Miorcec de Kerdanet note lui aussi quelques poésies chantées²³. Tous ces premiers collecteurs sont localisés dans la partie nord de la Basse-Bretagne, notamment autour de Morlaix. Au sud, à Nizon près de Quimperlé, il faut mentionner Ursule Feydeau de Vaugien, qui s'intéresse elle aussi aux chansons populaires et en note plusieurs versions²⁴.

En 1833-1834, Émile Souvestre est le premier à faire connaître les chansons bretonnes au grand public, par le biais d'une série d'articles publiés dans la *Revue des deux Mondes*. C'est surtout son article paru dans le numéro du 1^{er} décembre 1834, intitulé « Poésies populaires de la Bretagne », qui dévoile pour la première fois la nature de ce répertoire à un public lettré et francophone. En donnant les traductions françaises de plusieurs grandes complaintes historiques, comme celle de l'*Héritière de Keroulas*, il apporte la preuve de l'existence, en France, de chants narratifs à caractère historique dont on n'a jusqu'alors pas trouvé trace. Les articles d'Émile Souvestre sont réunis en 1836 sous le titre *Les Derniers Bretons*, ouvrage lui aussi accueilli avec un grand enthousiasme²⁵. L'année suivante, Louis Dufilhol, sous le pseudonyme Kerardven, insère

²⁰ Dans : DUCHATELLIER, 1828, « *La Cornouailles au temps de la Ligue* ».

²¹ Le rôle exact du comte de Kergariou dans ce mouvement de collecte fait aujourd'hui débat. L'opinion largement admise selon laquelle il aurait recueilli une importante collection aujourd'hui disparue est remise en question par les recherches d'Yves Coativy dans les archives de ce numismate. Cet historien évoque l'hypothèse que Jean-François de Kergariou ait fait appel au travail de quelques correspondants – notamment Alexandre Couffon de Kerdellech –, qu'il n'ait pas fait lui-même de collectage et qu'il n'ait eu en sa possession qu'un nombre limité de chants. COATIVY, 2005, « *La collection de gwerziou du comte de Kergariou a-t-elle existé ?* ».

²² FRÉMINVILLE, 1837 (1980), *Antiquités du Côtes-du-Nord*, p. 375-395.

²³ Pour une synthèse sur l'ensemble de ces précurseurs de la collecte, voir : LAURENT, 1999, « *La Villemarqué et les premiers collecteurs en Bretagne* » ; LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, p. 16-19.

²⁴ Même ouvrage, p. 269-273.

²⁵ POSTIC, 2007, « *Le rôle d'Émile Souvestre dans le développement du mouvement d'intérêt pour les traditions orales* ».

dans son roman *Guionvac'h* plusieurs traductions de chansons et propose les paroles en breton en annexe²⁶.

Mais c'est avec Théodore Hersart de La Villemarqué que l'on assiste à un véritable changement d'échelle tant dans le travail de collecte que dans celui de la reconnaissance de ce répertoire auprès d'un public lettré français et européen. Dans la continuité de sa mère Ursule Feydeau de Vaugien, il commence à recueillir des chants dans la campagne de Nizon dès 1833. En 1839, à l'âge de 24 ans, il publie un ouvrage intitulé *Barzaz-Breiz, chants populaires de la Bretagne*. Ce recueil agit comme une véritable révélation pour tous ceux qui appelaient de leurs vœux la publication d'une anthologie présentant les richesses historiques de la chanson populaire de France. Grâce au *Barzaz-Breiz*, le pays n'a plus à rougir face à ses voisins européens. Bien au contraire, la critique française et internationale plébiscite de façon unanime un recueil aussitôt traduit dans de multiples langues²⁷. Une seconde édition augmentée voit le jour en 1845. Le commentaire dithyrambique de George Sand, paru en 1852 dans la revue *L'Illustration*, résume bien cet enthousiasme débordant :

Une seule province de France est à la hauteur, dans sa poésie, de ce que le génie des plus grands poètes et celui des nations les plus poétiques ont jamais produit ; nous oserons dire qu'elle les surpasse. Nous voulons parler de la Bretagne. [...] Le *Tribut de Nominoë* est un poème de cent quarante vers, plus grand que l'*Illiade*, plus complet, plus beau, plus parfait qu'aucun chef-d'œuvre sorti de l'esprit humain. La *Peste d'Eliaut*, les *Nains*, *Lesbreiz* et vingt autres diamants de ce recueil breton attestent la richesse la plus complète à laquelle puisse prétendre une littérature lyrique. Il est même fort étrange que cette littérature, révélée à la nôtre par une publication qui est dans toutes les mains depuis plusieurs années, n'y ait pas fait une révolution. Macpherson a rempli l'Europe du nom d'Ossian : avant Walter Scott, il avait mis l'Écosse à la mode. Vraiment nous n'avons pas assez fêté notre Bretagne, et il y a encore des lettrés qui n'ont pas lu les chants sublimes devant lesquels, convenons-en, nous sommes comme des nains devant des géants²⁸.

Il convient de rappeler le rapprochement étroit que La Villemarqué opère entre chants populaires et histoire, rapprochement qui explique d'ailleurs largement son succès dans l'Europe romantique de la fin des années 1830. Avant la parution du premier *Barzaz-Breiz*, il s'est adressé en 1837 au ministre de l'Instruction Publique afin de lui proposer la publication d'un recueil de chants « comme documents pour servir à l'Histoire de France » : il souhaite ainsi voir son anthologie intégrer la « Collection des documents inédits sur l'Histoire de France » éditée à l'initiative de ce ministère. Sa requête n'est pas accordée, mais La Villemarqué persévère en

²⁶ KERARDVEN, 1835, *Guionvac'h*.

²⁷ CORBES, 1959, « *Les traductions en langues étrangères du Barzaz Breiz* ». Certaines traductions sont agrémentées d'illustrations, comme dans la version anglaise de : TAYLOR, 1865, *Ballads and Songs of Brittany*.

²⁸ SAND, 1852, « *Les visions de la nuit dans les campagnes* ».

publiant l'ouvrage à compte d'auteur et en gardant la même orientation. La composition du recueil est révélatrice du souci historique qui sous-tend toute l'entreprise : on y trouve 33 chants présentés comme historiques et classés par ordre chronologique, 16 chants d'amour et 5 chants religieux. Dans la deuxième édition, en 1845, 33 pièces sont ajoutées dont 30 ballades historiques parmi lesquelles *La Submersion de la Ville d'Is*, *La Marche d'Arthur*, *Le Tribut de Nominoë* ou *Le vassal de Duguesclin* : leur époque de composition remonterait, selon les arguments de l'auteur, au Moyen Âge voire à l'Antiquité tardive. Tous les textes des chansons sont longuement commentés et réinsérés dans un contexte historique qui leur donne tout leur sens. L'analyse de la méthode d'édition de textes de La Villemarqué et de l'idéologie qui sous-tendent le travail de ce poète-collecteur a fait l'objet de nombreuses études²⁹ ; la plus récente d'entre elles, rédigée par Nelly Blanchard, rappelle l'adéquation des écrits de La Villemarqué avec le goût romantique qui prévaut alors. À la fois collectionneur, poète et archéologue, ce jeune homme formé à l'École des Chartes opère un travail de restauration des pièces qu'il recueille ; il entend retrouver, à partir d'une réalité fragmentaire, l'œuvre poétique antique et originelle abîmée par la transmission orale au cours des siècles : il ne souhaite pas agir différemment des archéologues qui, à partir de fragments altérés, sont capables de reconstituer le monument original (la comparaison n'a rien d'étonnant si l'on rappelle que le déchiffrement de la pierre de Rosette par Champollion a été réalisée en 1822)³⁰. Cet environnement intellectuel permet de comprendre à la fois les multiples retouches et ajouts opérés par La Villemarqué sur les textes afin de les faire correspondre aux commentaires historiques qu'il bâtit autour, et le succès de son ouvrage dans les milieux littéraires et scientifiques imprégnés par l'esthétique romantique.

c- Romantisme et bretonisme : les historiens face à la chanson populaire

Il est aisé de comprendre le bon accueil réservé au *Barzaz-Breiz* par les historiens romantiques. Le goût porte alors sur une histoire imprégnée de tradition littéraire et privilégiant une dimension narrative, largement focalisée sur un Moyen Âge revalorisé et idéalisé. Elle laisse également une large place à la parole populaire et à l'édification d'une historiographie nationale répondant aux attentes du mouvement des nationalités. La chanson populaire, telle qu'elle est présentée par La Villemarqué, répond pleinement aux attentes de cette nouvelle génération

²⁹ Notamment : GOURVIL, 1960, *Théodore-Claude-Henri Hersart de La Villemarqué (1815-1895) et le "Barzaz-Breiz"* ; TANGUY, 1977, *Aux origines du nationalisme breton* ; LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz* ; GUIOMAR, 1992, *Le « Barzaz-Breiz »*.

³⁰ BLANCHARD, 2006, *Barzaz-Breiz. Une fiction pour s'inventer*, p. 28-50.

d'historiens. De plus, les rares chansons de tradition orale qui ont été révélées jusqu'à présent par les érudits bretons sont le plus souvent des pièces historiques remontant aux 15^e-16^e siècles : il ne paraît donc nullement étonnant de voir des chansons remontant à la période médiévale ou antique dans le *Barzaz-Breiz*³¹.

Le précurseur du romantisme qu'est François-René de Chateaubriand est déjà âgé lorsque paraît le *Barzaz-Breiz*, moins de dix ans avant sa mort et plusieurs décennies après la rédaction de l'essentiel de son œuvre littéraire et historique. Mais il a déjà intégré dans ses écrits et dans sa correspondance de nombreuses références à des chansons de tradition orale, donnant parfois l'ensemble des paroles d'une pièce, comme dans le cas de la *Cane de Montfort*, qu'il évoque comme un souvenir d'enfance dans ses *Mémoires d'outre-tombe*³². Par ailleurs, il accueille Théodore Hersart de La Villemarqué très favorablement, lorsque celui-ci cherche à le rencontrer à Paris.

Mais c'est avec Augustin Thierry, l'un des plus célèbres historiens français du 19^e siècle, que l'alliance entre histoire romantique nationale et chanson populaire bretonne se noue de la façon la plus évidente. Son *Histoire de la conquête de l'Angleterre*, parue en 1825, connaît un franc succès. Dans la cinquième réédition de l'ouvrage en 1838 est ajoutée comme pièce justificative, pour compléter d'autres ballades populaires en français et en anglais également citées, un « Chant composé en Basse-Bretagne sur le départ d'un jeune Breton auxiliaire des Normands, et sur son naufrage au retour » : il s'agit d'une complainte transmise par le jeune La Villemarqué, dont il annonce la prochaine parution du *Barzaz-Breiz*³³. Le collecteur reprend le commentaire d'Augustin Thierry dans son anthologie, dans laquelle il rappelle l'opinion enthousiaste du prestigieux historien. Il précise également le contexte historique du chant : en 1066, lorsque Guillaume le Conquérant prépare sa conquête de l'Angleterre, le comte Eudes de Bretagne lui vient en aide en envoyant ses deux fils et un corps de chevaliers bretons ; parmi ceux-ci se trouvait l'homme dont la chanson évoque le souvenir³⁴. L'analyse critique d'Henri d'Arbois de Jubainville a montré sans difficulté, trente ans après la parution du premier *Barzaz-Breiz*, le lien entre cette pièce et la chanson plus connue sous le nom de *Silvestrig*, bien attestée dans la tradition orale bretonne mais se rapportant vraisemblablement au contexte du 18^e siècle³⁵. Mais à l'heure de l'historiographie romantique, la complainte convient parfaitement au goût en vigueur, et l'approche qu'en fait La Villemarqué correspond à la méthode d'investigation prônée par Augustin Thierry, qui incite à « continuer » les documents, c'est-à-dire leur donner du sens en les

³¹ GUILCHER, 1993, « La chanson populaire et les pouvoirs publics », p. 34.

³² BÉNICHOU, 1970, *Nerval et la chanson folklorique*, p. 57-86.

³³ THIERRY, 1838, *Histoire de la conquête de l'Angleterre*, p. 585-587.

³⁴ LA VILLEMARQUÉ, 1839, *Barzaz-Breiz*, p. 103-111.

³⁵ ARBOIS DE JUBAINVILLE, 1868, « Note sur une chanson bretonne intitulée Le Retour d'Angleterre et qu'on croit supposée ».

interprétant³⁶. Dans ses *Lettres sur l'histoire de France*, Augustin Thierry donne également les textes de trois chants du cycle de *Lez-Breiz* que le *Barzaz-Breiz* présente comme se rapportant au roi Morvan et au contexte politique breton du 9^e siècle, et il fait également référence aux pièces concernant le duc breton Nominoë³⁷.

À la suite de l'historiographie romantique, l'école historique étudiée par Jean-Yves Guichard sous le nom de bretonisme regroupe les historiens bretons des années 1840-1880, qui réalisent des études souvent érudites sur le passé régional et les valorisent à travers la création de très nombreuses sociétés savantes. Catholiques et conservateurs, ils développent une nouvelle sensibilité à l'histoire bretonne, en insistant sur la richesse d'un passé glorieux et sur l'importance de conserver les monuments et les traditions de la Bretagne³⁸. Dans ce milieu, l'étude des chansons en langue bretonne trouve toute sa place, et le *Barzaz-Breiz* apparaît comme une nouvelle légitimation de la culture bretonne après l'affront qu'a constitué la Révolution. Les recherches d'Augustin Thierry, entre 1835 et 1863, influencent profondément les positions bretonistes. Aurélien de Courson travaille en collaboration avec lui et publie en 1846, dans son *Histoire des peuples bretons*, plusieurs chansons tirées du *Barzaz-Breiz*, qui constitue jusqu'alors l'unique référence en la matière : on retrouve ainsi la chanson des *Séries*, qui ouvre le recueil de La Villemarqué et qui est présenté comme un dialogue didactique entre un barde et son disciple, ou encore la chanson sur la mort du marquis de Pontcallec en 1720³⁹. Pitre-Chevalier publie également de nombreuses chansons du recueil dans *La Bretagne ancienne*, ouvrage de vulgarisation qui paraît pour la première fois en 1844⁴⁰. Aurélien de Courson et Théodore Hersart de La Villemarqué participent en 1843 à la fondation de l'Association Bretonne qui, dans sa section d'archéologie, s'intéresse à la fois à la conservation des monuments anciens et à l'étude de la littérature bretonne – deux champs de recherches constamment rapprochés par les historiens romantiques et bretonistes –.

L'historien bretoniste le plus célèbre, Arthur Lemoyne de La Borderie, est aussi l'un des plus enthousiastes vis-à-vis des chansons populaires en général, et de celles du *Barzaz-Breiz* en particulier. Formé à l'École des Chartes, il s'impose comme le principal organisateur des études érudites à partir du milieu du siècle et anime la plupart des sociétés savantes⁴¹. L'essentiel de ses études évoquant la chanson de tradition orale est publié dans la *Revue de Bretagne et de Vendée* qu'il

³⁶ BLANCHARD, 2006, *Barzaz-Breiz. Une fiction pour s'inventer*, p. 50.

³⁷ THIERRY, 1859, *Lettres sur l'histoire de France*, p. 538 et 603-609.

³⁸ GUIOMAR, 1987, *Le bretonisme. Les historiens bretons au XIX^e siècle*.

³⁹ COURSON, 1846, *Histoire des peuples bretons dans la Gaule et dans les îles britanniques*, t. 1, p. 57, et t. 2, p. 337-341. D'autres extraits de chants du *Barzaz-Breiz* se trouvent dans le t. 2, p. 260, 355 et 359.

⁴⁰ PITRE-CHEVALIER, 1844 (1859), *La Bretagne ancienne*, p. 142, 260-263, 339-342 et 428-429.

⁴¹ DENIS/GESLIN, 2003, *La Bretagne des Blancs et des Bleus*, p. 657-658.

fonde en 1857. Dès 1859, il illustre son « Histoire de la conspiration de Pontcallec » par la traduction des paroles du *Barzaz-Breiz*, qu'il justifie par ce commentaire : « Si l'on veut savoir ce que le peuple pensait de la conspiration en général, il suffit de lire le chant suivant, que le peuple répète encore en Basse-Bretagne. »⁴² Deux ans plus tard, alors qu'il étudie la révolte du papier timbré de 1675, il fait appel à un chant inédit collecté cette fois par Jean-Marie de Penguern et affirme pouvoir lire à travers ces vers l'opinion de « Jean le Paysan, c'est-à-dire le peuple même »⁴³. L'année suivante, il invoque une autre pièce issue de la même collection, *La vieille Abès*, en en faisant le témoin de la domination romaine sur l'Armorique⁴⁴. En 1864, dans un article intitulé « Caractère national de la race bretonne dans l'histoire », il revient au *Barzaz-Breiz* pour citer *Le vin des Gaulois* comme témoignage de la résistance des Bretons face aux envahisseurs francs, de même que le cycle de *Le Breiz* déjà évoqué quelques années auparavant par Augustin Thierry. Il justifie son recours à la chanson : « J'ai allégué plus d'une fois nos vieux chants populaires ; j'y reviendrai souvent encore, car nulle part, à mon avis, ne se révèle mieux le rude et énergique génie de la race bretonne. »⁴⁵ Les années 1840-1865 constituent l'apogée du succès du *Barzaz-Breiz*, dont la véracité n'est jamais remise en cause ni même interrogée, y compris chez les historiens les plus rigoureux par ailleurs.

d- L'apogée des collectes de chansons de tradition orale en France et en Bretagne

Le mouvement de collecte, bien marqué en Bretagne, gagne également l'ensemble de la France. Dès le début du 19^e siècle, si le ton général est au pessimisme et au regret de ne pas posséder un répertoire de chansons historiques en français à la hauteur de celui qui a été révélé par les autres pays européens, quelques précurseurs insistent sur la richesse des chants de tradition orale et en citent certaines pièces ou fragments dans leurs essais et œuvres littéraires : après Chateaubriand, les principaux écrivains romantiques – Hugo, Lamartine, Musset, mais également Balzac ou Dumas – y font quelques références. L'historien Jules Michelet s'est également longtemps intéressé à la poésie populaire et envisage vers 1828-1830 de composer une *Encyclopédie des chants populaires*, projet aux contours flous qui évoque plus volontiers le répertoire européen plutôt que spécifiquement francophone et qui ne voit jamais le jour⁴⁶. Mais personne ne

⁴² LA BORDERIE, 1859, « *Histoire de la conspiration de Pontcallec* », p. 465-468.

⁴³ LA BORDERIE, 1860, « *La Révolte du papier timbré* », p. 91.

⁴⁴ LA BORDERIE, 1861, « *La vieille Abès, chant populaire breton* ».

⁴⁵ LA BORDERIE, 1864, « *Caractère national de la race bretonne dans l'histoire* », p. 24.

⁴⁶ BÉNICHOU, 1970, *Nerval et la chanson folklorique*, p. 87-151. Pour une synthèse rapide sur les collectes en français au 19^e siècle, on peut se reporter à : DELARUE, 1999, « *Les premières collectes de chansons populaires en langue française* ».

réalise de réelle collecte et aucun travail spécifiquement consacré à l'édition de chansons de tradition orale n'est publié.

Gérard de Nerval innove en faisant paraître en 1842, dans la revue *La Sylphide*, un article intitulé « Les vieilles ballades françaises », réédité à plusieurs reprises par la suite. Il donne le texte – sans la musique – de 17 chansons de tradition orale entendues dans le Valois de son enfance, dont plusieurs grandes complaintes comme celle du *Roi Renaud*, équivalent français d'une des pièces publiées parmi les chants historiques du *Barzaz-Breiz*. Dans ces commentaires, il affirme la supériorité de cette poésie dite primitive sur celle des modernes et la possibilité d'une régénération possible de la poésie de ses contemporains par l'inspiration des chansons populaires : il propose une approche littéraire et esthétique de la chanson, située en dehors de l'histoire, et rejette ainsi les tentatives d'identification historico-légendaire qui motivent jusqu'alors l'intérêt des romantiques pour la chanson populaire à l'échelle européenne. Contrairement à l'opinion communément admise, il est persuadé que le répertoire français recèle de trésors tout aussi beaux que ceux des autres pays européens⁴⁷. Dans les années qui suivent, George Sand, qui est une fervente admiratrice du *Barzaz-Breiz* et qui a souvent entendu des chansons dans sa jeunesse en Berry, donne plusieurs extraits de chants dans son œuvre littéraire, notamment dans les romans *Jeanne* et *La Mare au diable*⁴⁸ : ces pièces ne sont pas, là non plus, présentées sous un angle historique.

La volonté de trouver un répertoire de chansons narratives à contenu historique apparaît toutefois nettement à travers les premières grandes tentatives de collecte à l'échelle de la France. En 1845, une initiative du ministre de l'Instruction Publique, Narcisse-Achille de Salvandy, a pour objectif de réunir des recueils de chansons populaires qui puissent ensuite être apprises dans les écoles publiques « pour but de contribuer à l'amélioration morale et intellectuelle des jeunes générations. » À cette fin, des commissions sont formées pour réunir des fonds de chansons tant anciennes que récentes consacrées à Dieu et à la religion, mais également à « tout ce qui concerne les faits éclatants de l'histoire nationale. » Un exemplaire du *Barzaz-Breiz* est remis comme modèle à chaque membre de ces commissions. Ce projet reste sans lendemain à cause de la Révolution de 1848⁴⁹. Il est repris à partir de 1852 sous le nom d'*Enquête sur les Poésies Populaires de la France*, et est confié à Hippolyte Fortoul, ministre de l'Instruction Publique et des Cultes, avec l'aide de Jean-Jacques Ampère, professeur au Collège de France. Un comité scientifique est réuni – dont La Villemarqué fait partie – et d'emblée critiqué par quelques personnalités comme Nerval, qui craint que les collectes ne soient orientées dans un but uniquement historique et qu'elles ne

⁴⁷ BÉNICHOU, 1970, *Nerval et la chanson folklorique*, p. 175-330.

⁴⁸ Même ouvrage, p. 152-160.

⁴⁹ BERTHOU-BÉCAM, 1998, *Enquête officielle sur les poésies populaires de la France*, p. 9.

faussent ainsi la réalité d'un répertoire massivement composé de pièces à l'intérêt historique insignifiant mais à la qualité poétique remarquable⁵⁰. Les instructions rédigées par le comité sont destinées à clarifier la nature des chants recherchés : elles sont adressées à des correspondants locaux chargés de mener des enquêtes sur l'ensemble du territoire national, y compris dans les langues et dialectes régionaux. Elles ont le mérite de proposer une définition des chansons populaires – « des poésies nées spontanément au sein des masses, et anonymes, ou bien celles qui ont un auteur connu mais que le peuple a faites siennes en les adoptant » – et de proposer une classification du répertoire en grandes catégories. Parmi treize ensembles, un seul est explicitement destiné à recueillir les « poésies historiques », auquel il faut également associer une catégorie concernant les poésies populaires d'origine païenne, subdivisée entre « Souvenirs Druidiques » et « Souvenirs Germaniques ». Les chants de La Villemarqué sont pris en exemple, ainsi que quelques pièces en français relatant des épisodes historiques clairement identifiés, comme la chanson sur la conspiration de Biron, décapité pour trahison contre le royaume de France en 1602⁵¹. La confusion entre chansons imprimées dites populaires – parmi lesquelles les pièces à contenu historique sont bien représentées – et chansons de tradition orale, l'influence du *Barzaz-Breiz*, ainsi que la faible connaissance que l'on a du répertoire oral en langue française encore chanté à cette époque faute de réelles enquêtes de terrain, expliquent que les recherches soient orientées sur les chants historiques. Cette insistance sur ce répertoire ne se base pas sur de purs préjugés idéologiques inspirés du goût romantique, mais sur ce que l'on croit savoir alors de la réalité des chants de tradition orale⁵².

L'enquête est un succès tel que les membres du comité sont dépassés par l'ampleur des fonds qui leur sont envoyés, et leur publication, initialement prévue, est abandonnée au début des années 1870. Les milliers de chansons conservées sont classées et restent encore aujourd'hui presque entièrement inédites. Mais les très nombreux correspondants chargés de ces enquêtes publient de leur côté le fruit de leurs recherches dans de très nombreux recueils qui couvrent la plupart des régions françaises : Eugène Robillard de Beurepaire en Normandie (1856), Damase Arbaud en Provence (1862-64), Théodore de Puymaigre dans le pays messin (1865), Edmond de Coussemaker en Flandre (1866), Jérôme Bujeaud dans l'ouest (1866) sont les premiers à offrir de telles publications, tandis que des collectes monumentales sont entamées au cours de la décennie suivante par Victor Smith dans le Forez ou par Achille Millien dans le Nivernais⁵³. La seconde

⁵⁰ BÉNICHOU, 1970, *Nerval et la chanson folklorique*, p. 330-333.

⁵¹ BERTHOU-BÉCAM, 1998, *Enquête officielle sur les poésies populaires de la France*, p. 13-56 ; sur l'enquête Ampère-Fortoul, voir aussi : CHEYRONNAUD, 1986, *Mémoires en recueils*, p. 9-26.

⁵² À ce sujet, voir les intéressantes remarques de : GUILCHER, 1993, « *La chanson populaire et les pouvoirs publics* », p. 34.

⁵³ DELARUE, 1999, « *Les premières collectes de chansons en langue française* », p. 243-246 ; GUILCHER, 1989, *La chanson folklorique de langue française*, p. 53-56.

moitié du 19^e siècle correspond ainsi en France à l'apogée des collectes de chansons de tradition orale, et plus largement d'un répertoire que l'on qualifie volontiers de littérature orale – d'après l'expression popularisée en France par George Sand puis par Paul Sébillot – et plus tard de folklore⁵⁴.

Il en va différemment pour la chanson populaire imprimée, qui ne jouit pas du même intérêt. Toutefois, en parallèle avec cet essor des collectes de chansons de tradition orale, plusieurs publications de qualité favorisent l'accès à un répertoire en français orienté vers une dimension historique. Antoine Le Roux de Lincy fait paraître en 1842 un *Recueil de chants historiques français depuis le XII^e jusqu'au XVIII^e siècle* : ces pièces sont présentées comme autant de chants populaires, imprimés ou répandus oralement, qui retracent l'histoire de France⁵⁵. Le philologue Charles Nisard, membre de la commission chargée de l'examen et de la censure des livres de colportage mise en place en 1852, a un accès privilégié à cette littérature et rassemble ainsi livrets et chansons. Il publie en 1867 une anthologie suivie d'une analyse des pièces chantées qu'il a recueillies, sous le titre *Des chansons populaires chez les Anciens et les Français. Essai d'histoire suivi d'une étude sur la chanson des rues contemporaines*⁵⁶. Il s'agit là de la première étude scientifique d'ampleur concernant les chansons, qui reste cependant isolée en son genre. Les chansons de rue imprimées demeurent le parent pauvre des études sur la chanson populaire au 19^e siècle. Charles Aubertin, figure renommée de la littérature française, n'y voit, dans *L'esprit public au XVIII^e siècle* paru en 1899, qu'un « résidu fade et cynique des médisances et des perfidies de la vie sociale », qui ne présente « aucun point d'appui assez ferme pour y établir une exacte appréciation des mœurs et de l'esprit d'un siècle. »⁵⁷

En Bretagne, le mouvement de collecte se poursuit et se renforce après la première parution du *Barzaz-Breiz*. Jean-Marie de Penguern réunit plus de 600 pièces autour de Taulé (près de Morlaix) et en Trégor, principalement dans les années 1840-1850 ; il est secondé dans ses recherches par Guillaume-René Kerambrun, originaire de Prat dans les Côtes-du-Nord⁵⁸. À la même époque, en Léon, Gabriel Milin recueille contes et chansons auprès des ouvriers bretonnants du port de Brest⁵⁹. La Bretagne est particulièrement bien représentée dans l'*Enquête sur les Poésies Populaires de la France*, puisque 407 chants sont adressés au comité d'Hippolyte

⁵⁴ POSTIC, 1999, « De François-Marie Luzel à Paul Sébillot. L'invention de la littérature orale ».

⁵⁵ LE ROUX DE LINCY, 1842, *Recueil de chants historiques français*.

⁵⁶ NISARD, 1867, *Des chansons populaires chez les Anciens et les Français. Essai d'histoire suivi d'une étude sur la chanson des rues contemporaines* ; voir également : NISARD, 1854, *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*.

⁵⁷ Cité par : GRASLAND/KEILHAUER, 1998, « Conditions, enjeux et significations de la formation des grands chansonniers satiriques et historiques à Paris au début du XVIII^e siècle », p. 166.

⁵⁸ Une journée d'étude a été spécifiquement consacrée à ce personnage en 2007. Les actes sont réunis dans : BLANCHARD, 2008, *Jean-Marie de Penguern, collecteur et collectionneur breton (1807-1856)*.

⁵⁹ BERTHOU-BÉCAM, 1998, *Enquête officielle sur les Poésies Populaires de la France*, p. 409-416.

Fortoul⁶⁰. Parmi les correspondants les plus actifs en zone bretonnante, on retrouve Alexandre Lédan, Gabriel Milin, mais également François-Marie Luzel, dont les enquêtes ont débuté dans les années 1840 en Trégor. Jusqu'à sa mort en 1895, il recueille plusieurs centaines de chansons et de contes : il publie une partie substantielle des chants sous la forme de quatre épais recueils parus entre 1868 et 1890⁶¹, mais la majorité des versions collectées reste inédite. Les deux premiers volumes, publiés en 1868 et 1874, reproduisent des *gwerzioù* ; les deux suivants, datés de 1890 et élaborés avec l'aide d'Anatole Le Braz, qui continue un important travail de collecte notamment dans les Côtes-du-Nord, s'intéressent aux *sonioù*, des chants à contenu plus léger. Luzel est souvent présenté comme un anti-La Villemarqué. D'origine roturière et républicaine, il voue dans sa jeunesse une admiration sans limites à l'auteur du *Barzaz-Breiz*. Mais au fil des ans et des enquêtes, constatant qu'il ne parvient pas à retrouver la plupart des chants de La Villemarqué, il met de plus en plus ouvertement en doute l'authenticité de cette collecte, notamment les pièces à contenu historique se rapportant au Moyen Âge et à l'Antiquité⁶².

Il participe ainsi pleinement à la polémique connue sous le nom de « querelle du *Barzaz-Breiz* »⁶³ : à partir de la troisième édition de ce recueil en 1867, à l'immense enthousiasme soulevé par l'ouvrage au sein des milieux lettrés et francophones succèdent un scepticisme grandissant et une critique de plus en plus farouche. La méthode d'édition des textes suivie par La Villemarqué, qui consiste à transformer, réécrire, réinterpréter – selon lui réhabiliter le sens originel corrompu – une matière brute peu publiable, explique autant le succès de l'œuvre dans un contexte romantique que son discrédit trois décennies plus tard, et pour longtemps. Les exigences de rigueur dans la collecte et dans l'édition scientifique de chants ont en effet radicalement évolué. L'interprétation historique que La Villemarqué propose pour ses pièces est largement remise en cause et passe désormais pour peu fiable. Il est intéressant de noter que ce sont les chants à caractère historique présentés comme étant les plus anciens qui sont la principale cible des critiques : la querelle ne peut donc se comprendre qu'en l'inscrivant dans une démarche de critique philologique étroitement liée à la question de l'exploitation historique des *gwerzioù*. Les folkloristes et les linguistes participent d'ailleurs à cette querelle bien plus que les historiens, dont certains parmi les plus éminents continuent à soutenir l'authenticité des pièces du recueil. En 1894, La Borderie publie encore une étude très enthousiaste du chant sur le *Combat des Trente*

⁶⁰ BERTHOU-BÉCAM, 1998, *Enquête officielle sur les Poésies Populaires de la France*, p. 67-69.

⁶¹ LUZEL, 1868-1890, *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne*.

⁶² MORVAN, 1999, *François-Marie Luzel. Enquête sur une expérience de collecte folklorique en Bretagne*.

⁶³ D'innombrables articles et ouvrages ont alimenté cette querelle jusque dans la deuxième moitié du 20^e siècle. Les principales étapes sont retracées par : GOURVIL, 1960, *Théodore-Claude-Henri Hersart de La Villemarqué (1815-1895) et le "Barzaz-Breiz"* ; LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, p. 23-26 ; POSTIC, 1997, « Le Beau et le Vrai ou la difficile naissance en Bretagne et en France d'une science nouvelle : la littérature orale ».

présenté dans le *Barzañ-Breiz*⁶⁴. Quelques années plus tôt, en 1886-1887, il défend, dans un échange de plusieurs courriers avec François-Marie Luzel publiés dans le *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, l'authenticité de la *Ronde du papier timbré* concernant les soulèvements de 1675, considérée par beaucoup comme un pastiche écrit de la main de Kerambrun⁶⁵.

Désormais, c'est la démarche scientifique de Luzel qui fait autorité : elle s'appuie sur une reproduction des chants la plus proche de la matière brute recueillie, en indiquant le nom de l'informateur, le lieu et la date de collecte, et en réduisant l'appareil critique à des commentaires concernant des variantes d'un même chant et à quelques notes historiques rigoureusement argumentées. Le discrédit qui pèse sur La Villemarqué se comprend donc avant tout comme le reflet de l'évolution des méthodes de critique scientifiques.

B- DE L'HISTOIRE MÉTHODIQUE À L'HISTOIRE DES MENTALITÉS : LE RENOUVELLEMENT DES QUESTIONNEMENTS SUR LA CHANSON POPULAIRE

L'essor de l'école méthodique, à partir des années 1870, semble ignorer la chanson, considérée comme une source peu fiable. Le renouvellement de la discipline historique qu'elle porte s'accompagne d'une prise de distance de l'histoire par rapport au folklore. Pourtant, suite aux tentatives de rapprochement opérées par les historiens des Annales, les années 1960 et le débat autour de la notion de culture populaire annoncent un regain d'intérêt – certes limité – pour cette documentation. Comme au 19^e siècle, la Bretagne bretonnante reste un espace particulièrement mis en avant dans ces études.

a- Le revirement de la fin du 19^e siècle et la prise de distance de l'histoire par rapport au folklore

La retombée du goût et des méthodes d'investigation romantiques, le discrédit du *Barzañ-Breiz* et plus largement le moindre intérêt porté à la chanson historique conduisent à un repositionnement méthodologique vis-à-vis de cette documentation, qui va de pair avec une

⁶⁴ LA BORDERIE, 1894, « *Le chant du Combat des Trente* ».

⁶⁵ LA BORDERIE/LUZEL, 1886, « *Le code paysan et la ronde du papier timbré* ».

différenciation disciplinaire croissante entre le folklore – qui se rapproche de la littérature, de la philologie et de la linguistique – et l'histoire.

D'une part, l'étude de la chanson de tradition orale obéit dès le troisième tiers du 19^e siècle à des méthodes d'édition critique qui délaissent l'interprétation historique, largement discréditée suite à la querelle du *Barzaz-Breiz*, et favorisent une approche linguistique et philologique⁶⁶. Soutenue par des personnalités scientifiques de premier plan, tel Ernest Renan qui se lie d'amitié avec François-Marie Luzel, cette nouvelle école critique se révèle à travers des méthodes de collecte soucieuses d'une restitution la plus proche possible de l'original. Le médiéviste et philologue Gaston Paris, ancien élève de l'École des Chartes puis professeur de langue et littérature médiévale au Collège de France, théorise ces principes d'édition critique dans un compte-rendu publié en 1866 dans la *Revue critique d'histoire et de littérature*⁶⁷ : fidélité scrupuleuse au texte, analyse des variantes et de la mélodie, informations sur les circonstances de la collecte et prédilection pour des commentaires courts visant surtout à faire des rapprochements comparatifs avec d'autres régions, telles sont les règles d'or suivies lors des nouvelles publications scientifiques, qui restent valables jusqu'à nos jours. La revue *Mélusine*, fondée en 1877 par Henri Gaidoz et Eugène Rolland, fait état de ces travaux, qui s'inscrivent dans un mouvement à l'échelle européenne : le Danois Sven Grundtvig fait figure de précurseur dès les années 1840 et, dans le dernier tiers du 19^e siècle, les rigoureux et imposants travaux de Francis James Child en Grande-Bretagne ou de Costantino Nigra dans le Piémont italien marquent l'apogée des grandes collectes scientifiques européennes⁶⁸.

Ces nouvelles exigences critiques philologiques, qui sont mises en application dans le travail de publication de nombreux recueils de chansons de grande qualité, aboutissent à des résultats bien plus contestables dès lors qu'une dimension diachronique est intégrée à l'analyse. L'influence des romanistes conduit à comparer l'édition de chansons de tradition orale et celle d'œuvres littéraires médiévales : ces érudits estiment que la méthode d'édition critique des textes médiévaux peut être appliquée au chant afin de retrouver, parmi les nombreuses versions conservées, les paroles les plus proches de l'original historique, qui doivent être réunies sous la forme d'une restitution critique de la chanson originelle. Gaston Paris encourage de telles études. En 1883, l'universitaire Jules Gilliéron publie dans la revue *Romania* un article qui présente le

⁶⁶ POSTIC, 1999, « De François-Marie Luzel à Paul Sébillot. L'invention de la littérature orale ».

⁶⁷ PARIS, 1866, « Compte-rendu : Chants et chansons populaires des provinces de l'ouest ».

⁶⁸ Un colloque intitulé *La Bretagne et la littérature orale en Europe*, organisé en 1995, a permis d'apporter d'intéressantes synthèses sur les différents pays touchés par ce mouvement. On peut notamment lire les contributions de : VIKIS-FREIBERGS, 1999, « La chanson populaire dans les pays baltes » ; ASPLUND, 1999, « La collecte du folklore et l'identité finlandaise » ; KVIDELAND, 1999, « La Scandinavie et la découverte de la tradition de la ballade » ; TOP, 1999, « Les collectes de chants populaires en Belgique et aux Pays-Bas » ; MACKEAN, 1999, « La collecte du chant gaélique en Écosse » ; SHIELDS, 1999, « La découverte de la chanson populaire en Irlande » ; DEL GIUDICE, 1999, « Costantino Nigra. Le chant populaire, la politique régionaliste et nationale en Italie » ; CID, 1999, « La poésie populaire narrative et sa collecte dans la péninsule ibérique ».

résultat de ses investigations visant à établir la restitution critique de l'une des plus célèbres chansons populaires, *La claire fontaine* ; mais il conclut à l'inefficacité de cette démarche. La tentative est reprise par le philologue et poète George Doncieux, disciple de Gaston Paris. Dans son *Romancero populaire de la France*, paru à titre posthume en 1904 et qui reprend en partie différents articles publiés dans la dernière décennie du 19^e siècle, il pense pouvoir retrouver les paroles d'une chanson « telle qu'elle sortit pour la première fois de la bouche du chansonnier ». Il propose l'analyse de 45 chants, commentés avec une grande érudition mais qui aboutit à des conclusions parfois très fragiles, notamment en ce qui concerne la localisation et la datation des pièces⁶⁹. Son approche est vivement critiquée à la fin des années 1920 par le folkloriste Patrice Coirault⁷⁰.

Tout ce mouvement d'étude et d'édition de textes touche uniquement le milieu des folkloristes, des philologues et des littéraires. Malgré les passerelles qui auraient pu être aisément faites avec la discipline historique, cette dernière rejette pour longtemps les chansons de tradition orale en tant que source fiable pour l'historien. Il serait plus juste de dire qu'elle ne s'en préoccupe guère, mais que les méthodes critiques prônées par ses théoriciens excluent le recours à cette documentation. La rigueur scientifique présentée dans les travaux publiés par la *Revue historique*, fondée par Gabriel Monod en 1876, est au cœur des préceptes développés par les deux principaux théoriciens de l'école méthodique, Charles Seignobos et Charles-Victor Langlois. Dans leur *Introduction aux études historiques*, parue en 1898, ils prônent l'étude des faits historiques à partir de l'analyse des documents écrits qui doivent être le seul fondement de l'écriture de l'histoire. S'ils admettent que le recours à une source orale directe peut être envisagé si aucun autre document n'est accessible, leur position à ce sujet est nettement tranchée :

L'écriture fixe l'affirmation et en rend la transmission fidèle ; au contraire l'affirmation orale reste une impression sujette à se déformer dans la mémoire de l'observateur lui-même, en se mélangeant à d'autres impressions : en passant oralement par des intermédiaires, elle se déforme à chaque transmission, et comme elle se déforme pour des motifs variables, il n'est possible ni d'évaluer ni de redresser la déformation.

La tradition orale est par sa nature une altération continue ; aussi dans les sciences constituées n'accepte-t-on jamais que la transmission écrite⁷¹.

La récente analyse de Florence Descamps montre qu'il y a chez Seignobos et Langlois une triple réfutation de la source orale : elle ne laisse pas de traces écrites et durables, elle ne transmet pas d'informations intéressantes pour l'historien et la fiabilité de son contenu est invérifiable et

⁶⁹ DONCIEUX, 1904, *Le romancero populaire de la France*.

⁷⁰ GUILCHER, 1989, *La chanson folklorique de langue française*, p. 87-95.

⁷¹ LANGLOIS/SEIGNOBOS, 1898 (1992), *Introduction aux études historiques*, p. 151.

sujette à l'erreur et à la confusion⁷². Les chansons de tradition orale ne sont pas directement évoquées, seules les légendes et les anecdotes étant durement critiquées. Pourtant, elles rentrent parfaitement dans la définition de ces sources orales vigoureusement rejetées : transmission orale et renouvellement du contenu sont deux de ses caractéristiques élémentaires. Ces chansons ne répondent pas non plus aux exigences de critique externe du document, là encore théorisées par Langlois et Seignobos : auteur, date, lieu et contexte d'élaboration du texte initial de la chanson sont totalement inconnus et impossibles à retrouver. En une formule, les deux historiens résument ce fossé qui sépare les sources orales des documents écrits et qui scelle leur condamnation comme matériau pour l'historien : « elles font partie du *folklore*, non de l'histoire. »⁷³

Des deux dernières décennies du 19^e siècle jusqu'à l'entre-deux guerres, deux trajectoires distinctes se dessinent donc. D'une part, les études de folklore s'appuient sur un travail toujours actif de collecte en France et en Europe. L'entre-deux-guerres voit l'éclosion de l'ethnologie en tant que discipline : en 1925 est créé l'Institut d'Ethnologie à Paris sous l'impulsion de Marcel Mauss, puis la *Société du folklore français* en 1928, qui édite la *Revue de folklore français*. Le Musée de l'Homme en 1936 et le Musée des Arts et Traditions Populaires en 1937 donnent à l'ethnologie naissante de solides institutions, tandis que s'affirment quelques années plus tard de brillants théoriciens – au premier rang desquels se situe Claude Lévi-Strauss – qui réfléchissent à la différenciation disciplinaire entre histoire et ethnologie⁷⁴.

Du côté des historiens, la création de l'école des Annales, autour de Lucien Febvre et de Marc Bloch, ouvre de nouvelles perspectives d'interaction entre histoire et folklore, autour de la revue des *Annales d'Histoire Économique et Sociale* dont le premier numéro paraît en 1929. En réaction à l'école méthodique, les *Annales* s'ouvrent aux apports des sciences humaines et notamment de la sociologie. Dès 1921, l'analyse pionnière de Marc Bloch sur les rumeurs pendant la Première Guerre Mondiale montre l'intérêt de cet historien pour l'étude des témoignages oraux⁷⁵. Les travaux qu'il mène ensuite sur l'histoire de la paysannerie le conduisent à côtoyer des folkloristes comme André Varagnac et à valider l'utilisation de la méthode régressive pour pallier l'absence de sources anciennes⁷⁶. En compagnie de Lucien Febvre, il siège

⁷² DESCAMPS, 2001, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone*, p. 20.

⁷³ LANGLOIS/SEIGNOBOS, 1898 (1992), *Introduction aux études historiques*, p. 152.

⁷⁴ LÉVI-STRAUSS, 1958, *Anthropologie structurale* I, p. 3-33. Pour une synthèse épistémologique plus large sur les rapports entre ces deux disciplines, on peut également se reporter à : POIRIER, 1968, *Ethnologie générale*, p. 1444-1457 ; LENCLUD, 1992, « *Anthropologie et histoire, hier et aujourd'hui, en France* ».

⁷⁵ BLOCH, 1921 (1997), « *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre* ».

⁷⁶ BLOCH, 1931 (1999), *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, p. 63-64 ; DESCAMPS, 2001, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone*, p. 69-75.

dans la section de « folklore descriptif » au congrès international de folklore en 1937, qui constitue une tentative de rapprochement entre histoire et ethnologie ; mais le discrédit des études folkloriques sous le régime de Vichy conduit à une nouvelle prise de distance entre les disciplines et au développement séparé, dans l'après-guerre, de l'histoire, de l'ethnologie et de la sociologie⁷⁷. Cependant, ni Marc Bloch ni Lucien Febvre ne se sont intéressés à la chanson de tradition orale : il est même frappant de constater que, dans l'étude novatrice qu'est *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle*, publiée en 1942, Lucien Febvre n'en dit pas un mot alors qu'il développe plusieurs pages sur l'importance de la musique et de l'ouïe pour « les hommes du XVI^e siècle » dont il cherche à comprendre l'« outillage mental »⁷⁸. De même, dans l'importante somme de ses réflexions méthodologiques réunies en 1962 à titre posthume sous l'appellation *Pour une Histoire à part entière*, il écrit un long développement intitulé « Civilisations matérielles et folklore », dans lequel il insiste sur l'importance des enquêtes des ethnologues comme source pour l'histoire ; mais il les sollicite avant tout pour une étude de la culture matérielle et n'évoque jamais la chanson⁷⁹.

En réalité, les importants renouvellements de l'entre-deux guerres au sujet de l'étude de la chanson de tradition orale viennent d'un monde complètement étranger au milieu universitaire. Patrice Coirault, fonctionnaire au ministère des Travaux Publics, consacre tous ses loisirs à un imposant travail d'inventaire et d'analyse de la chanson de tradition orale en langue française, qui en révolutionne l'approche scientifique. Entre 1927 et 1933, il publie de façon confidentielle ses « Recherches sur l'ancienneté et l'évolution de quelques chansons populaires françaises de tradition orale », puis *Notre chanson folklorique* en 1941 et *Formation de nos chansons folkloriques* entre 1953 et 1963⁸⁰. Ces travaux restent aujourd'hui encore la principale référence d'analyse scientifique rigoureuse de la chanson de tradition orale – que Patrice Coirault préfère qualifier d'ancienne chanson populaire traditionnelle puis de chanson folklorique – : tout en ayant recours à une analyse diachronique mettant en valeur la comparaison entre les attestations de chansons dans les documents écrits des 16^e-18^e siècles et le répertoire issu des enquêtes de collectage à partir du 19^e siècle, il met en place une méthodologie qui s'écarte clairement de tout projet d'analyse historique. Il s'en explique en affirmant que les chansons populaires dites « historiques », c'est-à-dire remémorant des événements précis, ont existé à toute époque, mais elles n'ont pas intégré le répertoire de tradition orale ; si elles l'ont fait, le processus de transmission orale a effacé les éléments du registre du particulier – notamment les noms de personnes et de lieux –

⁷⁷ WEBER, 2000, « *Le folklore, l'histoire et l'État en France (1937-1945)* ».

⁷⁸ FEBVRE, 1942 (1968), *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle*, p. 399-402.

⁷⁹ FEBVRE, 1962, *Pour une Histoire à part entière*, p. 605-645.

⁸⁰ COIRAULT, 1927, « *Recherches sur l'ancienneté et l'évolution de quelques chansons populaires* » ; COIRAULT, 1942, *Notre chanson folklorique* ; COIRAULT, 1953-1963, *Formation de nos chansons folkloriques*.

qui auraient permis de les situer dans l'espace et dans le temps. Il est donc vain, selon lui, de chercher à dater ce répertoire, qui se caractérise au contraire par des intrigues, des valeurs et des types de caractère impersonnels et universels⁸¹.

b- En Bretagne, la poursuite des collectes et des études érudites de chansons à dimension historique

Les conclusions de Patrice Coirault, bien adaptées au répertoire de chansons en langue française et plus largement en langues romanes, ne sont pas applicables à la plupart des *gwerzioù*. Ces complaintes se caractérisent par leur longueur, par leur goût du détail dans le récit d'événements tragiques souvent locaux, et par le nombre et la précision des toponymes et des anthroponymes qui ont été conservés souvent avec une remarquable fiabilité au cours de la transmission. Cette spécificité, qui avait déjà expliqué l'intérêt pour ce répertoire au 19^e siècle, contribue à la multiplication tant des collectes que des études érudites à caractère historique à partir d'études de cas.

Les enquêtes de terrain continuent d'être nombreuses, surtout jusqu'à la Première Guerre Mondiale, mais leur localisation géographique évolue sensiblement. On assiste à un essor des collectes dans le pays vannetais, jusqu'alors largement délaissé, où œuvrent notamment Jean-Mathurin et François Cadic, Yves Le Diberder, Jean-Louis Larboulette et Loeiz Herrieu⁸². Dans le Léon, Jean-Marie Perrot réunit une collection de plus de 1000 pièces⁸³. La valorisation du répertoire chanté par ces « prêtres-collecteurs » intervient dans un contexte de forte remise en cause des acquis de l'Église par le gouvernement radical ; la collecte s'inscrit alors dans une entreprise plus large de revivification de la culture et de la foi bretonnes. Par ailleurs, Henri Guillemin collecte en Cornouaille, tandis qu'Anatole Le Braz et Narcisse Quellien continuent des enquêtes en Trégor⁸⁴. Le musicologue Maurice Duhamel, quant à lui, part sur les traces des mélodies des chansons publiées par François-Marie Luzel.

La modernisation des techniques vient au secours des collecteurs : en 1900, les premiers enregistrements sonores de chansons en breton sont réalisés d'une part par le docteur Azoulay, et d'autre part par François Vallée auprès de Marc'harit Fulup⁸⁵, une remarquable chanteuse

⁸¹ COIRAULT, 1942, *Notre chanson folklorique*, p. 131-132.

⁸² OIRY, 1999, « L'école vannetaise (1825-1916) et les collectes d'Yves Le Diberder » ; BELZ, 1995, « Les moissonneurs de la tradition orale dans le vannetais » ; BELZ, 1996, « De Louis Henrio à Loeiz Herrieu (1879-1902) ».

⁸³ GUILLOREL, 2008, *Une expérience inédite de collecte en Bretagne au début du 20^e siècle : le Barzaz Bro-Leon*.

⁸⁴ TANGUY, 1997, *Anatole Le Braz (1859-1926) et la tradition populaire en Bretagne*.

⁸⁵ Marguerite Philippe à l'état civil, mais c'est sous son nom breton qu'elle est connue.

rencontrée par François-Marie Luzel et Anatole Le Braz⁸⁶. En 1908, l'ethnographe Rudolf Trebitsch recueille également quelques pièces dans le cadre d'une mission d'enregistrement des différentes langues celtiques, financée par l'Académie Autrichienne des Sciences⁸⁷. En 1939, c'est sans surprise que la Basse-Bretagne est choisie pour la première grande enquête ethnographique du musée des Arts et Traditions Populaires, à laquelle participe le linguiste François Falc'hun⁸⁸.

De leur côté, les principales revues bretonnes continuent à publier des chants collectés. Les *Annales de Bretagne* sont particulièrement présentes en ce domaine : entre les années 1880 et 1930, on y trouve de nombreuses pièces inédites de Jean-Marie de Penguern, François-Marie Luzel, Joseph Loth ou Henri Pérennès. Aucun ouvrage théorique sur la chanson, à l'image des travaux de Patrice Coirault, ne voit le jour, mais d'innombrables articles érudits sont publiés à ce sujet dans les revues de sociétés savantes. Ces analyses sont consacrées presque exclusivement à des études de cas autour d'une complainte à contenu historique : il s'agit de confronter la chanson à d'autres versions connues pour réfuter le travail de La Villemarqué, ou de faire le lien entre une *gwerz* et des archives écrites afin d'en proposer une datation historique précise. Gaston de Carné, qui fait connaître ses travaux dans les années 1880, et Louis Le Guennec, dans les années 1920-1930, sont les érudits les plus prolifiques. La véritable identité de Monsieur de Névet, dont l'élégie est publiée dans le *Barzaz-Breiz*, est longuement débattue par Gaston de Carné et Julien Trévédy dans la *Revue Historique de l'Ouest* en 1888, avant d'être à nouveau étudiée par Louis Le Guennec en 1921 dans le *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère* puis par Daniel Bernard en 1941 dans cette même revue⁸⁹. Le *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère* apparaît comme la tribune privilégiée de l'étude des complaintes historiques en langue bretonne : les travaux d'Hyacinthe Le Carguet, François-Marie Luzel, Anatole Le Braz, Julien Trévédy ou Georges-Gustave Toudouze y sont publiés. Dans l'ouvrage de mélanges en l'honneur d'Henri d'Arbois de Jubainville, Anatole Le Braz présente pour sa part un article faisant le lien entre un imprimé relatant un fait divers à fort retentissement dans le Languedoc en 1649 et une complainte en langue bretonne largement attestée dans les collectes du 19^e siècle⁹⁰. Il faut également citer François Cadic qui, dans la *Paroisse Bretonne de Paris* dont il est le fondateur, rédige entre 1899 et 1929 des études très régulières sur le répertoire qu'il a lui-même recueilli en Morbihan. Il propose

⁸⁶ VALLÉE, 1900, « Une exploration musicale en Basse-Bretagne ».

⁸⁷ TREBITSCH, 2003, *The Collections of Rudolf Trebitsch* ; GARREAU, 1990, « Enregistrements de chants en langue bretonne et de deux instruments bretons, en été 1908, par R. Trebitsch ».

⁸⁸ FALC'HUN, 1943, « Une Mission de Folklore musical en Basse-Bretagne ».

⁸⁹ CARNÉ, 1888, « L'élégie de Monsieur de Névet » ; TRÉVÉDY, 1888, « L'élégie de Monsieur de Névet. Critique » ; LE GUENNEC, 1921, « "L'élégie de Monsieur de Névet" et "Le Baron Huet" » ; BERNARD, 1941, « Fondation d'un hôpital à la Motte-Névet ».

⁹⁰ LE BRAZ, 1906, « L'origine d'une *gwerz* bretonne ».

par moments une véritable réflexion sur l'utilisation des chansons de tradition orale en tant que source pour l'histoire. Il affirme ainsi en 1905 :

Édifiées en marge de l'histoire par l'imagination d'un peuple très observateur, elles offrent l'intérêt suivant : de montrer de quelle manière ce peuple a vu les événements dont il a été le témoin, sous quels aspects il les a envisagés, sous quelles couleurs il a prétendu les dépeindre. Elles sont un commentaire de l'histoire nationale, brodé par le peuple lui-même, non pas à l'usage des critiques, mais pour le plaisir des poètes, destiné à charmer le cœur, sinon à convaincre la raison⁹¹.

Ce travail d'édition et d'analyse se fait le plus souvent à l'extérieur de l'université et plus encore en dehors de la discipline historique académique. Pourtant, certaines chansons publiées au 19^e siècle sont sollicitées dans des recherches qui dépassent largement la seule analyse de cette source. Malgré le discrédit scientifique qui frappe le *Barzaz-Breiz*, plusieurs auteurs en citent des extraits sans le remettre en question. P. Peyron se réfère ainsi, en 1919, à la complainte sur l'élégie de Monsieur de Névet dans une étude plus globale sur cette famille noble⁹².

Les hésitations de J. Baudry face à l'utilisation des chansons de tradition orale pour illustrer son étude sur La Fontenelle et la Ligue sont révélatrices de la difficulté qu'ont les historiens à se positionner vis-à-vis de cette source, en l'absence d'étude critique théorique faisant le point sur cette question. Il met en garde son lecteur contre le peu de fiabilité de ces documents, tout en les citant à maintes reprises et en admettant qu'elles peuvent être d'une utilité scientifique. Parlant des complaintes, il précise :

Ainsi que nous l'avons dit, ces versions n'ont aucune valeur documentaire, au point de vue historique. Nous les reproduisons, toutefois, à titre de curiosités : comme toutes les légendes, chacune d'elles a un fond de vérité⁹³.

Plus loin, il réaffirme avec la même ambiguïté :

Nous l'avons déjà dit : nous ne saurions attribuer une grande importance aux guerziou consacrés par nos ancêtres bas-bretons à la mémoire de La Fontenelle et de Marie Le Chevoir. Toutefois il s'y trouve quelques traces de vérité que l'historien a le devoir de rechercher et de mettre en lumière : ce sont des perles égarées dans la poussière des racontars populaires, des fleurs au milieu des ronces et du lierre qui recouvrent les ruines d'un passé à demi oublié⁹⁴.

⁹¹ CADIC, 1905, « *Le sire de Villaudrain* », p. 8.

⁹² PEYRON, 1919, « *Les derniers seigneurs de Névet* », p. 44-48.

⁹³ BAUDRY, 1920, *La Fontenelle le Ligueur*, p. 151.

⁹⁴ Même ouvrage, p. 380.

Tout au long de son analyse, il oscille entre le souci de toujours citer des sources fiables, donc de se référer à l'écrit, et la tentation de compléter les lacunes des archives par le recours à la chanson – dont il ne précise pas explicitement la provenance –. Il suggère que la vraie localisation de l'enlèvement de Marie Le Chevoir, future femme de La Fontenelle, est peut-être celle qui est donnée dans les plaintes mais, dans le doute, il préfère suivre les indications du chanoine Moreau, témoin oculaire des guerres de la Ligue. Il admet également comme vraisemblable que la famille de La Fontenelle se soit rendue à Paris pour porter une demande de grâce royale, suivant en cela une précision que seules les chansons rapportent⁹⁵. Un tel souci d'analyse critique des sources ne se retrouve nullement dans un autre ouvrage portant sur le même sujet, qui paraît six ans plus sous la plume de Jean Lorédan. Ce dernier cite la plainte sur la Fontenelle publiée dans le *Barzaz-Breiz*, assortie du commentaire suivant : « La légende, qui aime les histoires d'amour, s'est naturellement emparée de celle-là et elle en a fait un joli conte, non dénué de vérité »⁹⁶. Chez le professeur de droit Émile Jobbé-Duval, c'est cette fois une chanson publiée par François-Marie Luzel, *La femme aux deux maris*, qui sert d'exemple à un développement d'histoire du droit sur la conception du mariage en Bretagne⁹⁷.

À la lecture des différentes mentions de chansons de tradition orale relevées dans les productions historiques qui paraissent dans le premier tiers du 20^e siècle, plusieurs remarques s'imposent. Tout d'abord, les scientifiques se trouvent face à la fois à une abondance de matériaux publiés et en même temps à une absence de réflexion scientifique solide sur l'usage d'une telle source pour l'historien. Les accusations portées contre le *Barzaz-Breiz* et plus généralement l'approche romantique des chansons à contenu historique pèsent en défaveur de cette documentation : elles ont conduit les folkloristes à se désintéresser du lien entre chant et histoire, sans que les historiens aient comblé cette lacune méthodologique. Seule l'étude de cas érudite permet alors d'approcher cette source avec assurance. Par ailleurs, si les recueils de sources se multiplient à partir de la deuxième moitié du 19^e siècle, la récurrence des références au *Barzaz-Breiz* montre l'aura persistante d'un ouvrage pourtant critiqué, au détriment de publications reconnues comme étant beaucoup plus sérieuses dans les milieux du folklore et de la philologie – notamment les publications de Luzel – mais qui n'ont eu qu'un impact limité dans les milieux historiens.

⁹⁵ BAUDRY, 1920, *La Fontenelle le Ligueur*, p. 151-162 et p. 417.

⁹⁶ LORÉDAN, 1926, *Brigands d'autrefois. La Fontenelle, seigneur de la Ligue*, p. 77-78.

⁹⁷ JOBBÉ-DUVAL, 1920, *Les idées primitives dans la Bretagne contemporaine*, p. 82.

c- Le renouveau historique de l'après-guerre et le débat sur la notion de culture populaire : de l'histoire des mentalités à l'histoire culturelle

Au cours des années 1960, plusieurs historiens posent les bases du débat sur la notion de culture populaire. Celle-ci trouve dans les enjeux sociétaux contemporains – autour de la massification de la culture ou des revendications socioculturelles de mai 68 – une résonance immédiate. Il ne s'agit pas ici de faire une synthèse des apports de l'histoire des mentalités puis de l'histoire culturelle⁹⁸, mais de présenter le contexte dans lequel s'ouvrent des perspectives inédites d'analyse de la chanson populaire en tant que source pour l'histoire.

Robert Mandrou fait figure de pionnier en publiant en 1961 son *Introduction à la France moderne*, sous-titrée *Essai de psychologie historique*, dans laquelle il développe la notion de « vision du monde » et celle d'« outillage mental » reprises à Lucien Febvre, avec l'ambition d'écrire une histoire totale⁹⁹. Mais c'est en 1964 qu'il pose ouvertement la question de la définition d'une culture populaire dans son essai *De la culture populaire aux 17^e et 18^e siècles. La Bibliothèque bleue de Troyes* : il explique en introduction qu'il reprend la définition empruntée à la discipline ethnologique, à savoir la culture dont se nourrissent les masses populaires – même si elles ne l'ont pas forcément créée elles-mêmes –, c'est-à-dire la culture qui a été assimilée par ces milieux au cours des siècles, sans préciser ce qu'il entend par « masses populaires »¹⁰⁰. Il estime que les imprimés de colportage représentent certainement « la meilleure information d'ensemble, dont l'historien puisse disposer à l'heure actuelle, pour reconstituer la culture populaire sous l'Ancien Régime »¹⁰¹. Dans son étude publiée l'année suivante, Roger Vaultier part d'une tout autre source, les lettres de rémission du Trésor des Chartres, pour caractériser la culture populaire de la fin du Moyen Âge¹⁰². En 1966, c'est également à partir des archives judiciaires que Carlo Ginzburg se penche sur l'histoire des croyances populaires dans le Frioul et sur l'évolution qui identifie, de la fin du 16^e siècle à la fin du 17^e siècle, des rituels agraires anciens à de la sorcellerie ; mais il faut attendre 1980 pour que son ouvrage soit traduit en français¹⁰³. En 1968, c'est au tour de Marc Soriano d'interroger la question des rapports entre culture savante et traditions populaires à travers l'analyse des contes de Perrault, tandis que Geneviève Bollème prolonge l'année suivante la réflexion de Robert Mandrou par une approche des almanachs populaires aux 17^e et 18^e

⁹⁸ Pour une synthèse sur le sujet, voir : POIRRIER, 2004, *Les enjeux de l'histoire culturelle*.

⁹⁹ MANDROU, 1961 (1998), *Introduction à la France moderne*.

¹⁰⁰ MANDROU, 1964, *De la culture populaire aux 17^e et 18^e siècles*, p. 9-10.

¹⁰¹ Même ouvrage, p. 17.

¹⁰² VAULTIER, 1965, *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans*.

¹⁰³ GINZBURG, 1980 (1984), *Les batailles nocturnes. Sorcellerie et rituels agraires aux XVI^e et XVII^e siècles*.

siècles¹⁰⁴. En 1970, l'essai de l'historien russe Mikhaïl Bakhtine sur la culture populaire dans l'œuvre de Rabelais, publiée cinq ans plus tôt dans son pays d'origine, est traduit en français et devient une référence pour les historiens des mentalités¹⁰⁵ ; la même année, les lecteurs français découvrent également la traduction d'une partie des recherches pionnières de Richard Hoggart sur la culture ouvrière anglaise contemporaine, parues en anglais dès la fin des années 1950¹⁰⁶. En quelques années ont ainsi été posées les bases sur lesquelles l'histoire des mentalités, et plus particulièrement les réflexions autour de la notion de culture populaire, vont prendre leur essor au cours des années 1970. Ces ouvrages précurseurs ont mis en avant les deux sources principales qui sont ensuite invoquées par les historiens pour étudier la culture populaire : les archives de la répression et les imprimés de colportage.

Cependant, les premières critiques ne tardent pas à être exprimées. Dès 1970, Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel critiquent violemment l'idéologie qui sous-tend l'utilisation de l'expression de « culture populaire », qui n'intéresserait les historiens qu'à partir du moment où elle a disparu, tuée par la culture savante : une fascination s'exerce alors à l'égard de la « beauté du mort », étudiée à partir de classifications propres à la culture savante qui induisent toujours une hiérarchie implicite entre élite et peuple¹⁰⁷. Cet article lance réellement le début d'une longue polémique qui conduit à affiner les notions étudiées¹⁰⁸.

Cette réévaluation des concepts mis en avant par les historiens de la culture populaire va de pair avec la présentation de nouvelles études. Celles qui portent sur l'imprimé occupent une place de premier plan, dans un secteur qui dépasse les frontières de la discipline historique. Pour la période moderne, l'historienne de la littérature Geneviève Bollême continue ainsi ses travaux sur la littérature de colportage, rejointe et épaulée par Lise Andriès, et aboutit à une réflexion littéraire sur la notion de populaire, reprenant en cela les travaux de Bernard Mouralis sur les « contre-littératures »¹⁰⁹. Chez les historiens, Henri-Jean Martin propose dès 1975 une analyse moins dichotomique des rapports entre culture savante et culture populaire sous l'Ancien Régime, en insistant sur l'importance des intermédiaires culturels dans la pénétration de la Bibliothèque

¹⁰⁴ SORIANO, 1968, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires* ; BOLLÊME, 1969, *Les almanachs populaires aux XVIIe et XVIIIe siècles*.

¹⁰⁵ BAKHTINE, 1970, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire*.

¹⁰⁶ HOGGART, 1957, *The Uses of Literacy*, traduit en français en 1970 sous le titre : *La culture du pauvre*.

¹⁰⁷ CERTEAU/JULIA/REVEL, 1970 (1987), « *La beauté du mort* ».

¹⁰⁸ Sur le détail des épisodes de cette controverse, voir la synthèse de : POIRRIER, 2004, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, p. 81-88.

¹⁰⁹ BOLLÊME, 1975, « *Littérature populaire et littérature de colportage au 18^e siècle* » ; BOLLÊME, 1975, *La Bible bleue* ; BOLLÊME/ANDRIÈS, 1983, *Les contes bleus* ; BOLLÊME, 1986, *Le peuple par écrit* ; MOURALIS, 1975, *Les contre-littératures*.

bleue de Troyes dans la société peu alphabétisée¹¹⁰. En 1976, l'historien italien Carlo Ginzburg critique l'approche de Robert Mandrou et Geneviève Bollême qui voient dans la littérature de colportage l'expression spontanée d'une culture populaire originale et autonome, et entend montrer comment un meunier frioulan du 16^e siècle s'est approprié des ouvrages issus de la littérature savante en fonction de sa propre culture ; son essai est traduit en français en 1980 et montre la pertinence des travaux de la *microstoria* italienne dans le domaine de la culture populaire¹¹¹. Du côté américain, l'historienne Natalie Z. Davis publie quant à elle en 1979 un ouvrage intitulé *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au 16^e siècle*, qui regroupe huit essais sur différentes facettes de cette culture, dont l'un est consacré à l'imprimé populaire¹¹².

Les médiévistes s'intéressent également de près à la question de la culture populaire et privilégient la recherche de rapprochements entre histoire et ethnologie. Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt, à la pointe du courant de la Nouvelle Histoire qui se développe tout particulièrement au sein de l'EHESS, multiplient les réflexions sur les interactions entre culture savante – notamment cléricale – et culture folklorique, et s'interrogent sur l'apport des sources hagiographiques¹¹³. Dans son essai sur les légendes entourant saint Guinefort, Jean-Claude Schmitt propose une approche d'« ethnohistoire » qui fait le lien entre sources écrites anciennes et relevés des folkloristes, en envisageant l'analyse d'un culte populaire sur la longue durée, depuis l'Antiquité jusqu'au 20^e siècle¹¹⁴.

C'est également à la fin des années 1970 que Peter Burke publie son essai *Popular Culture in Early Modern Europe*, qui connaît un important retentissement, notamment dans le champ des études anglo-américaines. Il se propose de décrire et d'interpréter la culture populaire – définie par opposition à la culture officielle – dans l'Europe des 16^e-18^e siècles ; pour mettre en évidence les comportements et les valeurs de ceux qui n'appartiennent pas à l'élite, il prône lui aussi le recours à des concepts et à des méthodes empruntés à d'autres disciplines, en premier lieu au folklore et à l'anthropologie sociale¹¹⁵. Robert Muchembled ne réfléchit pas autrement lorsque, en 1977, il analyse le paradoxe de l'historien qui a recours à des sources écrites pour étudier une culture massivement orale, et incite à recourir aux travaux des ethnologues¹¹⁶.

Philippe Joutard constitue un cas à part, dans la mesure où c'est le seul historien moderniste qui s'investit activement dans un travail personnel d'enquête de terrain, afin de

¹¹⁰ MARTIN, 1975, « Culture écrite et culture orale, culture savante et culture populaire dans la France d'Ancien Régime ».

¹¹¹ GINZBURG, 1980, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*.

¹¹² DAVIS, 1979, *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistances au 16^e siècle*.

¹¹³ LE GOFF, 1977, « Culture cléricale et traditions folkloriques dans la civilisation mérovingienne » ; SCHMITT, 1981, « Les traditions folkloriques dans la culture médiévale » ; voir aussi : GATTO, 1979, « Le voyage au paradis. La christianisation des traditions folkloriques au Moyen-Âge ».

¹¹⁴ SCHMITT, 1979, *Le saint Lévrier. Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII^e siècle*.

¹¹⁵ BURKE, 1978 (1994), *Popular Culture in Early modern Europe*.

¹¹⁶ MUCHEMBLED, 1977, *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne*, p. 17-18.

recueillir les récits légendaires autour de la guerre des Camisards qui ont encore cours dans les montagnes cévenoles dans les années 1960-1970. Partant « à la recherche de l'autre histoire », ainsi qu'il intitule l'un des chapitres de sa thèse d'État soutenue en 1974 et publiée en 1977, il interroge le fonctionnement et la fiabilité de la tradition orale, l'interaction entre oral et écrit dans la formation des légendes camisardes, et l'apport de l'archive orale pour compléter les sources écrites privilégiées par les historiens¹¹⁷. En 1980, il fait un premier bilan des travaux menés par le Centre de recherches méditerranéennes sur les ethnotextes et l'histoire orale, dont il est l'un des fondateurs à l'université de Provence ; il pose les règles méthodologiques d'un bon usage des sources orales par l'historien, notamment à travers le recoupement systématique entre documentations orales et écrites¹¹⁸.

Cet article s'insère, de façon significative, dans un dossier intitulé « Archives orales : une autre histoire ? » qui paraît dans le premier numéro de l'année 1980 des *Annales ESC*¹¹⁹. En parallèle avec les recherches sur la notion de culture populaire, en lien avec l'ethnologie, s'est en effet développé un rapprochement entre histoire et sociologie, qui aboutit à l'émergence de nouvelles techniques de « fabrication » d'archives orales par les historiens contemporanéistes, aidés en cela par la banalisation du magnétophone¹²⁰. Philippe Joutard propose en 1983 une première grande synthèse sur les avancées dans ce domaine, qui se veut autant bilan bibliographique, présentation critique que manifeste en faveur du travail d'enquête de terrain et de la constitution d'archives sonores¹²¹.

L'enthousiasme de certains milieux scientifiques rejoint celui d'un grand public qui découvre avec intérêt les témoignages autobiographiques ou ethnographiques sur les milieux populaires – *Le cheval d'orgueil*, de Pierre-Jakez Hélias, constitue un véritable best-seller dès sa parution en 1975 – ; mais il n'est cependant pas partagé par tous. En 1980, Pierre Goubert adresse une violente critique aux historiens tentés par une approche ethnologique de l'histoire qui se détache des fondements économiques et sociaux de la discipline :

Quant au folklore, il semble que nous soyons au stade de la folie douce : chacun veut son cheval d'orgueil, son ancêtre vaticinant ou sa mère Denis, et nos pédagogues en raffolent : c'est ce qu'on appelle histoire orale (des racontars éventuels) ; Dieu merci, elle ne saurait remonter avant 1900, et elle cessera un jour faute de combattants, et de lecteurs puisque cette histoire orale s'écrit¹²².

¹¹⁷ JOUTARD, 1977, *La légende des camisards*, p. 277-347.

¹¹⁸ JOUTARD, 1980, « Un projet régional de recherche sur les ethnotextes ».

¹¹⁹ 1980, « Archives orales : une autre histoire ? », p. 124-202.

¹²⁰ DESCAMPS, 2001, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone*, p. 101-112.

¹²¹ JOUTARD, 1983, *Ces voix qui nous viennent du passé*.

¹²² GOUBERT, 1980, « L'historien et le pédagogue », p. 441.

Ce jugement définitif pointe le doigt sur une réalité de l'histoire orale : en dehors de Philippe Joutard qui l'applique avec succès au 18^e siècle, elle ne touche pas les médiévistes ni les modernistes, qui continuent leur exploration d'une histoire de la culture populaire basée sur la documentation écrite ancienne, et parfois sur les relevés plus récents des folkloristes.

Les années 1980 coïncident avec une phase de clarification des concepts utilisés. Dans le domaine de l'imprimé populaire, les réflexions d'Henri-Jean Martin, de Natalie Z. Davis et de Carlo Ginzburg sont poursuivies par Jean-Luc Marais, qui propose en 1980 une synthèse méthodologique sur la question de l'imprimé dit populaire. Il met en évidence la variété des publics concernés par ces productions et met en garde contre une trop grande importance accordée aux livrets imprimés au détriment d'une culture orale bien plus importante¹²³. Roger Chartier s'affirme comme le principal représentant d'une histoire renouvelée de l'imprimé populaire en France. Le bilan qu'il présente dans le premier tome de l'*Histoire de l'édition française*, parue en 1982, redéfinit la notion de « lecteurs populaires » et interroge le public visé par l'imprimé des 16^e et 17^e siècles. Surtout, il axe le questionnement autour de la problématique de la réception par les milieux populaires d'une production qui touche un public plus large¹²⁴. Réception et appropriation sont au cœur des réflexions que Roger Chartier prolonge tout au long des années 1980¹²⁵. Cet historien nourrit également les travaux sur les occasions de lire pour le public populaire, qui s'ouvrent sur un débat concernant le rôle de la lecture dans les veillées paysannes¹²⁶. En parallèle, Jacques Revel défend également l'idée qu'un objet ne doit pas être rattaché par définition à un groupe socioculturel, mais qu'il faut analyser la diversité des utilisations sociales et s'intéresser tout particulièrement au rôle des intermédiaires culturels¹²⁷ ; l'étude de ces derniers fait d'ailleurs dès 1978 l'objet d'un colloque coordonné par Michel Vovelle¹²⁸. Dans un même ordre d'idées, Lise Andriès et Hans-Jürgen Lüsebrink, en introduction d'un numéro thématique de la revue *Dix-Huitième Siècle* consacré aux littératures populaires, en 1986, insistent sur les interactions et les influences réciproques entre culture populaire et savante sous l'Ancien Régime¹²⁹.

¹²³ MARAIS, 1980, « Littérature et culture "populaires" aux XVII^e et XVIII^e siècles ».

¹²⁴ CHARTIER, 1982, « Stratégies éditoriales et lectures populaires, 1530-1660 ».

¹²⁵ CHARTIER, 1984, « Livrets bleus et lectures populaires » ; CHARTIER, 1984, « Culture as Appropriation : Popular Cultural Uses in Early Modern France » ; et plus tardivement : CHARTIER/LÜSEBRINK, 1996, « Introduction. Librairie de colportage et lecteurs "populaires" ».

¹²⁶ CHARTIER, 1987, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime* ; CHARTIER, 1986, « Lectures paysannes. La Bibliothèque de l'enquête Grégoire » ; ROCHE, 1986, « Les occasions de lire » ; GUILCHER, 1990, « A-t-on lu à la veillée paysanne traditionnelle ? ».

¹²⁷ REVEL, 1986, « La culture populaire : sur les usages et les abus d'un outil historiographique ».

¹²⁸ VOVELLE, 1981, « Les intermédiaires culturels : une problématique ».

¹²⁹ ANDRIÈS/LÜSEBRINK, 1986, « État présent des recherches et perspectives ».

Du côté des médiévistes, l'impulsion donnée par les réflexions de Jacques Le Goff et Jean-Claude Schmitt se perpétue à travers la réalisation de nouvelles études portant sur la culture populaire – incluant les problèmes de la religion populaire – : de nombreux travaux interrogent les sources hagiographiques, les récits de voyageurs et les interactions entre sources historiques et folkloriques¹³⁰. Chez les modernistes, Daniel Roche publie en 1981 une étude intitulée *Le Peuple de Paris. Essai sur la culture populaire au XVIII^e siècle*, qui retient une définition large de cette notion en analysant autant la culture matérielle que les pratiques de lecture ou de sociabilité, et en faisant une large place à l'étude des inventaires après décès¹³¹. Carlo Ginzburg et Robert Muchembled continuent quant à eux leur approche des archives de la répression, d'abord en lien avec la lutte contre la sorcellerie¹³², puis en élargissant leur propos à la sociabilité et aux comportements populaires¹³³. Le problème de la religion – et plus largement de la culture – populaire est également au cœur des travaux d'Alain Croix sur la Bretagne des 16^e et 17^e siècles et de Michel Vovelle sur la Provence du 18^e siècle¹³⁴. Des réflexions sont aussi menées sur la perception de la culture populaire par les lettrés des 17^e et 18^e siècles¹³⁵.

L'apport de l'historiographie anglo-américaine au débat sur la notion de culture populaire ne doit pas non plus être négligé. Steven L. Kaplan réunit les communications de nombreux chercheurs internationaux pour tenter de clarifier le concept de culture populaire¹³⁶. Peter Burke affine ses points de vue et procède à une autocritique de ses réflexions dans une préface à la réédition en 1994 de son essai sur la culture populaire de l'Europe moderne¹³⁷. Robert Darnton publie en 1984 un ouvrage traduit en français la même année sous le titre *Le grand massacre des chats. Attitudes et croyances dans l'ancienne France*, qui présente sous la forme de six essais une réflexion sur la culture populaire inspirée, de l'anthropologie historique¹³⁸. L'évolution de l'approche de la notion de culture populaire entre le 18^e et le 20^e siècle fait l'objet des recherches de Morag

¹³⁰ LE GOFF, 1984, « *The Learned and Popular Dimensions of Journeys in the Otherworld in the Middle Ages* » ; LE GOFF, 1990, « *Culture savante et culture folklorique dans l'occident médiéval : une esquisse* » ; BRESC, 1989, « *Culture folklorique et monde maritime* » ; MERDRIGNAC, 1989, « *À la rencontre du folklore médiéval dans quelques vitæ armoricaines* » ; MERDRIGNAC, 1993, *Les vies de saints bretons durant le haut Moyen Âge*.

¹³¹ ROCHE, 1981, *Le Peuple de Paris. Essai sur la culture populaire au XVIII^e siècle*.

¹³² MUCHEMBLED, 1979, *La sorcière au village (XV^e-XVIII^e siècles)* ; MUCHEMBLED, 1981, *Les derniers bûchers : un village de Flandre et ses sorcières sous Louis XIV* ; GINZBURG, 1992, *Le sabbat des sorcières*.

¹³³ MUCHEMBLED, 1987, « *Pour une histoire des gestes* » ; MUCHEMBLED, 1989, *La violence au village*. Cet ouvrage est une version allégée de la thèse d'État soutenue par l'auteur en 1985.

¹³⁴ CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles* ; VOVELLE, 1973, *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIII^e siècle*. Ces deux historiens prolongent leur réflexion sur la culture populaire au cours des décennies suivantes, et bien au-delà des recherches initiales réalisées dans le cadre de leurs thèses d'État.

¹³⁵ REVEL, 1984, « *Forms of expertise : Intellectuals and "Popular" Culture in France* » ; LEBRUN, 1985, « *La culture populaire en France au XVII^e siècle à travers le Dictionnaire de Furetière* », qui poursuit un travail du même auteur entamé plusieurs années auparavant : LEBRUN, 1976, « *Le "Traité des Superstitions" de Jean-Baptiste Thiers, contribution à l'ethnographie de la France au XVII^e siècle* ».

¹³⁶ KAPLAN, 1984, *Understanding Popular Culture*.

¹³⁷ BURKE, 1984, « *Popular culture between History and Ethnology* » ; BURKE, 1994, *Popular Culture in Early Modern Europe*, p. XIV-XXVII.

¹³⁸ DARNTON, 1984, *Le grand massacre des chats. Attitudes et croyances dans l'ancienne France*.

Schiach¹³⁹, tandis que plusieurs revues internationales – notamment *Past & Present* et *History of European Ideas* – ouvrent leurs colonnes à des débats renouvelés¹⁴⁰.

Les années 1990 et 2000 font une large place aux bilans historiographiques, alors que l'engouement et la production autour de la question de la culture populaire sont en partie retombés. François Lebrun, dans la synthèse qu'il propose en 1993 au sujet de la Bibliothèque bleue, constate que la percée historiographique s'essouffle et lance un appel à la réouverture de ce chantier¹⁴¹. Robert Muchembled profite d'un bilan sur la notion de culture populaire en France pour réévaluer les positions qu'il a défendues depuis ses premières publications dans les années 1970¹⁴². La même année, Tim Harris présente une mise au point sur les recherches dans les pays anglo-saxons¹⁴³. Dans le domaine de l'histoire orale, Philippe Joutard constate, huit ans après son premier essai historiographique, que la situation a peu évolué en France où persiste un hyper-criticisme des historiens vis-à-vis des sources non-écrites¹⁴⁴. Le bilan est toutefois sérieusement révisé par Florence Descamps dix ans plus tard, qui pointe l'institutionnalisation et la banalisation récente du recours à l'histoire orale pour les contemporanéistes, notamment dans le sillage de l'Institut d'Histoire du Temps Présent¹⁴⁵. Dans le domaine des études anglo-saxonnes enfin, l'important colloque qui se déroule à Londres en 2000 sur le thème « *Folklore and the Historian* » permet de dresser un état des travaux historiques menés à ce sujet tout en proposant de nouvelles pistes de recherche¹⁴⁶.

Une fois dressé ce rapide portrait de l'évolution des réflexions et des productions historiques autour de la notion de culture populaire, il s'agit désormais d'examiner la manière dont ces nouvelles orientations ont tenu compte de l'apport de la chanson de tradition orale en tant que source pour l'histoire.

¹³⁹ SCHIACH, 1989, *Discourse on Popular Culture*.

¹⁴⁰ SCRIBNER, 1989, « *Is a History of Popular Culture Possible ?* » ; WILSON, 1989, « *Popular Culture ? What do you mean ?* » ; STRAUSS, 1991, « *Vienpoint. The Dilemma of Popular History* » ; BEIK/STRAUSS, 1993, « *Debate. The Dilemma of Popular History* ».

¹⁴¹ LEBRUN, 1993, « *La culture populaire et la Bibliothèque Bleue de Troyes trente ans après Robert Mandrou* ». Ce domaine est par la suite renouvelé par les études de Lise Andriès : ANDRIÈS/BOLLÈME, 2003, *La Bibliothèque bleue. Littérature de colportage* ; ANDRIÈS, 2004, « *La Bibliothèque bleue entre textualité et oralité* ».

¹⁴² MUCHEMBLED, 1995, « *La notion de culture populaire en France* ».

¹⁴³ HARRIS, 1995, « *Problematising Popular Culture* ».

¹⁴⁴ JOUTARD, 1991, « *L'oral comme objet de recherche en histoire* ».

¹⁴⁵ DESCAMPS, 2001, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone*, p.131-227 ; DESCAMPS, 2006, *Les sources orales et l'histoire*, p. 23-30. Sur le contenu des publications et réflexions menées par cet institut, on peut se reporter à : 1987, *Questions à l'histoire orale*, tout particulièrement à la préface signée par Jean-Pierre Rioux, p. 5-7.

¹⁴⁶ L'enjeu de ce colloque et les communications qui y ont été présentées sont résumés dans : HOPKIN, 2001, « *Folklore and the Historian* ». Les actes sont publiés dans le volume 115 de la revue *Folklore*, en 2004, et présentés dans : HOPKIN, 2004, « *Editorial Note* ». Ils s'ouvrent par la synthèse historiographique de : BURKE, 2004, « *History and Folklore : A Historiographical Survey* ».

d- La place limitée de la chanson dans le débat sur la notion de culture populaire

La foisonnante production historiographique autour de la question de la culture populaire depuis les années 1960, le rapprochement engagé avec les méthodes et les sources ethnologiques tout comme la sensibilité nouvelle à l'histoire orale ont fourni un cadre scientifique idéal pour l'émergence d'études historiques renouvelées sur la chanson populaire, et plus particulièrement sur la chanson de tradition orale. Pourtant, l'examen des productions s'avère vite décevante.

Ce désappointement est d'autant plus grand que d'importants travaux dans les années 1940 semblaient avoir préparé le terrain. Sur le plan international, l'immense popularité des recherches de Milman Parry et Albert Lord sur l'épopée yougoslave, visant à analyser les processus de construction et de mémorisation de ce genre encore vivant de la littérature orale afin de mieux comprendre la nature des poèmes homériques, ont inspiré de très nombreux chercheurs¹⁴⁷ : mais ces derniers se situent le plus souvent en dehors de la discipline historique ou au sein des historiens spécialistes de la Grèce antique. Si le genre épique se différencie nettement de la chanson¹⁴⁸, il permet des interrogations, notamment sur l'interaction entre oral et écrit, qui s'appliquent également au chant de tradition orale. Les historiens français ont peu participé au débat qui a découlé de ces recherches, notamment sur l'influence de l'écrit sur les traditions orales, alors que les travaux du théoricien de la communication canadien Marshall McLuhan ou de l'anthropologue anglais Jack Goody ont eu un large écho dans les milieux spécialisés non-historiens¹⁴⁹.

En France toutefois, dès 1944 paraît un essai précurseur centré cette fois uniquement sur la chanson de tradition orale : il s'agit du *Livre des chansons*, que publie l'historien de l'Antiquité Henri-Irénée Marrou sous le pseudonyme d'Henri Davenson¹⁵⁰. Cet ouvrage se compose de deux

¹⁴⁷ Suite à leurs enquêtes de terrain dans les années 1930, le fruit de leurs recherches est largement diffusé à travers la synthèse de : LORD, 1960, *The Singer of Tales* ; pour une présentation plus synthétique, voir aussi : LORD, 1982, « *Oral Poetry in Yugoslavia* ». Ces travaux sont vulgarisés sous forme de fiction dans le roman albanais de : KADARÉ, 1989, *Le dossier H*. Parmi les chercheurs influencés par les travaux de Parry et Lord, voir par exemple : WHITMAN, 1958, *Homer and the Heroic tradition* ; BOUVIER, 1997, « *Mémoire et répétition dans la poésie homérique* ». Cet article est publié dans le volume de mélanges offerts à Milman Parry : LÉTOUBLON, 1997, *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*.

¹⁴⁸ Cette affirmation n'est pas évidente pour nombre de folkloristes et philologues du 19^e siècle, qui suggèrent des parallèles entre la constitution des œuvres d'Homère et celles des chants populaires. BRIX, 1999, « *La question homérique et le débat sur l'épopée médiévale et les chansons populaires au XIX^e siècle* ».

¹⁴⁹ MACLUHAN, 1962, *The Gutenberg Galaxy*. L'ouvrage est traduit en français en 1967 sous le titre *La galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique*. Les travaux de Jack Goody, qui paraissent en anglais dès le début des années 1960, sont traduits en français à partir de la fin des années 1970 : GOODY, 1979, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. En 1994 paraît en français un recueil d'essais : GOODY, 1994, *Entre l'oralité et l'écriture* ; voir aussi très récemment et toujours dans la lignée de ses travaux sur l'oral, l'écrit et la mémoire dans les sociétés fortement marquées par les traditions orales, de : GOODY, 2007, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*.

¹⁵⁰ DAVENSON, 1944, *Le livre des chansons*.

parties : une importante préface intitulée « Introduction à la connaissance de la chanson populaire française » et un choix de 139 chansons en français accompagnées de la transcription de leur mélodie et d'un bref commentaire. Dans son analyse, Henri-Irénée Marrou commence par définir les chansons populaires comme « celles qui pour nous, lettrés, proviennent en dernière analyse de la tradition orale populaire où elles ont été recueillies, découvertes, retrouvées ; que nous sentons provenir de cette tradition ; dont le style, l'expression, la valeur esthétique, en un mot l'effet qu'elles produisent sur nous, sont inséparables de la coloration projetée sur elles par cette origine populaire à travers laquelle nous les apercevons. »¹⁵¹ Il critique ensuite l'approche encore trop inspirée des théories romantiques allemandes qui voient dans la chanson l'expression d'un génie national populaire autonome par rapport à la tradition lettrée ; au contraire, il rappelle l'importance des contacts entre peuple et élite et le rôle des intermédiaires culturels dans les échanges réciproques entre répertoires, tout en rejetant la *Rezeptionstheorie* qui estime que le peuple ne crée pas mais reçoit son art de l'élite et au mieux l'accommode et l'imité. Il continue en insistant sur l'influence de la chanson française sur le reste de l'Europe et estime que les chansons recueillies par les folkloristes ont été composées entre 1500 et 1800, tout au moins dans l'état dans lequel elles sont parvenues jusqu'à nous. Enfin, il présente les caractéristiques esthétiques de ces chansons. Le *Livre des chansons* connaît dès sa parution un vif succès chez les historiens issus des milieux universitaires et auprès des amateurs de chansons de tradition orale, mais il est d'emblée critiqué par les milieux scientifiques non-historiens, et en premier par Patrice Coirault, qui est dans les années 1940 le spécialiste reconnu de la chanson de tradition orale. Les reproches qui lui sont faits concernent avant tout la définition qu'il donne des chansons populaires et le mélange hétéroclite des pièces qu'il propose en annexe, puisées à des sources parfois peu fiables et mêlant sans distinction des chants recueillis dans la tradition orale, des pièces uniquement attestées par écrit et des compositions du 19^e siècle qualifiées de pastiches par les folkloristes. L'ethnologue Yvon Guilcher reprend et approfondit ces remarques quarante ans plus tard et formule quatre principales critiques : la définition insuffisante du sujet – et notamment de la notion de populaire –, la fragilité des datations de ces chansons, la concentration de l'étude uniquement sur les textes au détriment de la musique, et enfin l'absence de remise en contexte de ces pièces dans un milieu socioculturel qu'Yvon Guilcher qualifie de « traditionnel »¹⁵². Ces critiques sont largement fondées, et il est vrai que l'ouvrage a contribué à donner aux historiens une image partiellement faussée de ce répertoire. L'influence continue de l'œuvre, y compris sur

¹⁵¹ Même ouvrage, p. 25.

¹⁵² COIRAULT/GUILCHER, 1989, *Compte-rendu et opinion sur le Livre des chansons de Henri Davenson*.

des travaux très récents¹⁵³, révèle aussi le manque de travaux complémentaires réalisés par des historiens. Il n'empêche qu'Henri-Irénée Marrou a eu le mérite d'ouvrir un champ d'études jusqu'alors largement déserté par la discipline historique depuis la fin du 19^e siècle.

Mais cet essai pionnier n'a pas été suivi d'autres recherches historiques importantes concernant spécifiquement la chanson populaire, et encore moins la chanson de tradition orale¹⁵⁴. Ce constat est particulièrement étonnant si l'on relit les essais des précurseurs de l'histoire des mentalités. Robert Mandrou, dans son *Introduction à la France moderne*, insiste sur la primauté de l'ouïe sur la vue ; il évoque plus loin les mondes imaginaires permis par la musique, le théâtre, les fêtes, la lecture ; mais à aucun moment il n'évoque explicitement la chanson populaire¹⁵⁵. Dans l'analyse qu'il rédige en 1964 sur la Bibliothèque bleue de Troyes, tout en privilégiant la littérature de colportage pour étudier la culture populaire, il présente une liste d'autres sources pouvant être utiles à l'historien : il cite les archives communales, celles de la prédication, les mémoires des contemporains, mais n'évoque pas les chansons de tradition orale¹⁵⁶. Certes, l'analyse descriptive du fonds des imprimés troyens le conduit à évoquer les cantiques et à présenter un petit développement sur la chanson profane, mais ses remarques tiennent en trois pages, dans lesquelles il s'attarde sur la diversité des timbres utilisés et sur l'absence de chanson à caractère politique ou de revendication sociale¹⁵⁷.

Dans l'essai de Robert Muchembled intitulé *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne*, l'introduction consacrée aux sources et aux méthodes met l'accent sur l'importance de l'oral dans ces sociétés, et l'historien constate que « là gît la principale difficulté d'une étude de la culture populaire, puisque l'historien utilise essentiellement des sources écrites. » Pourtant, dans la description de la documentation à laquelle il a recours pour contourner cette difficulté, s'il évoque bien l'apport de l'iconographie et valide la démarche régressive pour opérer un pont entre sociétés anciennes et relevés des folkloristes – notamment ceux d'Arnold Van Gennep dans son *Manuel de Folklore français contemporain* –, il ne dit pas un mot sur l'utilisation de la chanson de tradition orale¹⁵⁸.

¹⁵³ Par exemple ceux d'Anne Fillon ou de Pierre Goubert et Daniel Roche : FILLON, 1989, *Les trois bagues au doigt*, p. 381-385 ; GOUBERT/ROCHE, 1984, *Les Français et l'Ancien Régime*, t. 2 p. 283.

¹⁵⁴ On peut relever toutefois dès 1957 l'approche isolée de Louise Alcan, à travers un article publié non dans une revue historique mais dans celle des *Arts et Traditions Populaires*. Derrière un titre large et prometteur, « La littérature populaire source d'étude du costume », il s'agit en réalité du texte d'une seule chanson populaire imprimée au 18^e siècle, précédée d'un bref commentaire incitant à recourir à cette documentation comme source pour l'histoire sociale et pour l'histoire du costume. ALCAN, 1957, « *La littérature populaire source d'étude du costume* ».

¹⁵⁵ MANDROU, 1961, *Introduction à la France moderne*, p. 76-79 et 311-319.

¹⁵⁶ MANDROU, 1964, *De la culture populaire aux 17^e et 18^e siècles*, p. 13.

¹⁵⁷ Même ouvrage, p. 104-107.

¹⁵⁸ MUCHEMBLEMED, 1977 (2002), *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne*, p. 17-19.

Dans ce contexte où les principales réflexions ne font qu'une trop rare place à cette source, il convient de saluer les historiens qui ont évoqué la chanson, même de façon rapide, dans leurs travaux. En 1965, Roger Vaultier opère un bref relevé des mentions de chansons dans les lettres de rémission des 14^e et 15^e siècles¹⁵⁹. En 1975, Jean-Louis Flandrin s'y intéresse davantage, parmi les nombreuses sources destinées à éclairer les « amours paysannes » entre le 16^e et le 19^e siècle. Pourtant, le regard critique qu'il exerce sur les recueils de chansons réunis au 19^e siècle le conduit à un jugement négatif :

La plupart des recueils provinciaux l'attestent : sous des formes légèrement différentes, les mêmes chansons se retrouvent dans des provinces fort éloignées. Or, s'il est possible d'établir, pour certaines d'entre elles, qu'elles ont été entendues en tel lieu et telles circonstances, on voit mal dans quelle mesure elles peuvent caractériser des mentalités. Les proverbes structurent la pensée populaire ; il ne paraît pas en être de même des chansons¹⁶⁰.

Ce constat ne l'empêche cependant pas de citer plusieurs pièces pour évoquer les amours contrariées par les parents ou les promesses de mariages¹⁶¹. Mais on peut douter de la pertinence de l'analyse historique de ces documents telle qu'elle est menée dans ce cadre, et la chanson fait ici plus figure d'illustration que de source méthodiquement critiquée.

Les études réalisées sur la chanson d'amour ou les noëls français du 16^e siècle d'après les recherches des étudiants formés par Jean Delumeau, et publiées en 1976 dans le recueil d'essais *La mort des pays de Cocagne. Comportements collectifs de la Renaissance à l'âge classique*, ne sont guère plus concluants : le travail issu des recherches de Nicole Chirat-Decornod consiste à rechercher d'après les chansons de Pierre Attaignant quelle était la conception que les hommes du 16^e siècle avaient de l'amour, notamment par une analyse sémantique des textes¹⁶² ; celui qui s'inspire des travaux de Jacqueline Benesse et Monique Darrieu entend, d'après quelques recueils de noëls imprimés au 16^e siècle, retrouver les mentalités et la religion populaire des hommes de la Renaissance¹⁶³. Ces analyses peu convaincantes montrent vite les limites souvent relevées d'une histoire des mentalités « sans faits, sans dates, sans connaissances », telle que la critique Pierre Goubert¹⁶⁴.

En 1975 et 1976, la chanson de tradition orale est mentionnée dans deux des volumes de *l'Histoire de la France rurale*, dirigée par Georges Duby et Armand Wallon. Dans le deuxième tome,

¹⁵⁹ VAULTIER, 1965, *Le folklore pendant la guerre de Cent Ans d'après les Lettres de Rémission du Trésor des Chartres*, p. 218-219.

¹⁶⁰ FLANDRIN, 1975, *Les amours paysannes (XV^e-XIX^e siècle)*, p. 15.

¹⁶¹ Même ouvrage, p. 92-95 et 138-139.

¹⁶² DELUMEAU, 1976, *La mort des pays de Cocagne*, p. 45-56.

¹⁶³ Même ouvrage, p. 57-83.

¹⁶⁴ GOUBERT, 1980, « *L'historien et le pédagogue* », p. 441.

consacré à l'Ancien Régime, le chapitre « Du social au mental : une analyse ethnographique », rédigé par Emmanuel Le Roy Ladurie, propose un développement « Mœurs, folklore, culture » dont le caractère très dépréciatif est surprenant sous la plume d'un historien qui s'est par ailleurs intéressé à la culture populaire. Évoquant la mise en scène, par Rétif de La Bretonne, des traditions villageoises bourguignonnes relatées à travers l'histoire largement autobiographique de deux protagonistes, Edme et de Nicolas, il affirme :

Nicolas signale quelques chants ruraux, couramment beuglés dans la basse Bourgogne : un dit d'amour de jeune fille, un Rossignolet des Bois ; un Deo laus de charrue, lequel est en fait, une ode au soleil, quelque peu païenne et patoisante. [...] Tel est donc le niveau de base de la littérature orale d'un village, hurlée ou susurrée de bouche à oreille. Existe cependant un second niveau culturel, plus relevé¹⁶⁵ [...]. Ces narrations d'Edme sont nettement plus modernes que celles du niveau qui précède ; elles ne proviennent pas de quelque préhistoire mal déterminée, mais du Moyen Âge déjà littéraire. Les teilleuses de chanvre avaient quelques millénaires de retard sur la grande culture. Edme, cinq siècles seulement¹⁶⁶.

Cette critique apparaît d'autant plus injustifiée et maladroite qu'elle oppose et hiérarchise deux registres littéraires et culturels dont les recherches historiques postérieures n'ont cessé de montrer les liens et les constantes influences réciproques. Maurice Agulhon, dans le troisième tome de l'*Histoire de la France rurale*, semble d'ailleurs contredire directement les affirmations de son prédécesseur : il suggère que « la culture traditionnelle est peut-être moins primitive qu'on ne l'a dit » et, pour ce qui concerne la chanson, il rappelle :

On sait d'ailleurs aujourd'hui combien la « chanson populaire » véhicule de thèmes mélodiques et de textes littéraires conçus en milieux cultivés, parfois même aristocratiques, thèmes et textes popularisés ensuite par un si long cheminement que l'origine savante en était oubliée, au temps où le romantisme commençait à s'extasier sur eux¹⁶⁷.

En 1978, l'essai de Peter Burke intitulé *Popular Culture in Early Modern Europe* constitue l'approche historique la plus approfondie sur la chanson de tradition orale parmi les publications

¹⁶⁵ L'auteur précise ensuite que ce second niveau culturel est constitué de contes tirés non plus de la tradition orale mais de la littérature de colportage, comme l'histoire de Robert le diable qu'Emmanuel Le Roy Ladurie prend en exemple.

¹⁶⁶ DUBY/WALLON, 1975, *Histoire de la France rurale*, t. 2. De 1340 à 1789, p. 500-503. Ce texte est repris mot pour mot dans : LE ROY LADURIE, 2002, *Histoire des paysans français*, p. 610. Emmanuel Le Roy Ladurie s'appuie pour ce développement sur l'appendice « Un village au XVIIIe siècle », qui suit l'édition de *La Vie de mon père* par Gilbert Rouger en 1970. Les chansons y sont évoquées p. 224-225. La notice introductive de l'éditeur donne une lecture totalement différente de ce même passage : « Les pages où Rétif évoque les jeux qui charmèrent son enfance ont la couleur nervalienne du paradis perdu. Il sait, comme disait Montaigne, que les "naïvetés et grâces" des chansons populaires peuvent être comparées à "la principale beauté de la poésie parfaite selon l'art" : sa mémoire fidèle a retenu les paroles et la mélodie d'un *Deo laus* entonné jadis par un laboureur matinal ; il lui semble parfois entendre "résonner dans le lointain" la romance en "patois bourguignon" qu'au temps des vendanges avait chanté "une jeune Morvandaise". » RÉTIF DE LA BRETONNE, 1779 (1970), *La Vie de mon père*, p. 178.

¹⁶⁷ DUBY/WALLON, 1976, *Histoire de la France rurale*, t. 3. De 1789 à 1914, p. 325.

des années 1960-1970. Annonçant d'emblée sa volonté d'emprunter des concepts et des méthodes à d'autres disciplines, et en premier lieu au folklore, il se réfère tout au long de sa réflexion aux traditions orales des différents pays européens. Il aborde la question de l'influence réciproque entre traditions orales et livrets de colportage, celle de la réception de la littérature bleue et du rôle des intermédiaires culturels. Il consacre un chapitre à la question de la transmission populaire, et un autre à l'analyse des formes traditionnelles : ce souci révèle une approche ethnologique rare chez un historien, et pourtant essentielle pour comprendre les spécificités de cette source et ainsi en faire un usage historique adéquat¹⁶⁸. Il propose en outre une méthodologie fine de l'usage de cette matière pour l'histoire moderne, en validant l'utilisation de la méthode régressive appliquée à la chanson de tradition orale :

If we want to study the folksongs of early modern Europe the regressive method is indispensable and the years around 1900 need to be taken as a point of departure. [...] It does not consist of taking descriptions of relatively recent situations and cheerfully assuming that they apply equally well to earlier periods. What I am advocating is rather more indirect use of the modern material, to criticise or interpret the documentary sources. It is particularly useful for suggesting connections between elements which can themselves be documented for the period being studied, or for making sense of descriptions which are so allusive or elliptical that they do not make sense by themselves¹⁶⁹.

L'analyse méthodologique de Peter Burke sur les possibilités d'exploitation de cette documentation est nettement plus approfondie que celle d'Henri-Irénée Marrou, qui se présente avant tout comme une anthologie de belles pièces enrichie d'une analyse sur la définition, la composition et l'esthétique des chants de tradition orale. On peut remarquer que l'étude de Peter Burke fait appel à des répertoires européens au sein desquels la chanson en langue française n'est pas particulièrement privilégiée. Après lui, on ne relève aucune étude réelle sur la chanson de tradition orale en français – même si des travaux sont réalisés dans d'autres disciplines scientifiques ou sur des genres chantés qui ne font pas partie du répertoire de tradition orale –. L'œuvre d'Henri-Irénée Marrou n'en apparaît que plus isolée.

¹⁶⁸ BURKE, 1994, *Popular Culture in Early Modern Europe*, chapitres 4 et 5. On peut relever qu'avant lui, Charles Phythian-Adams, spécialiste anglais de l'histoire locale, a déjà théorisé une tentative de rapprochement entre folklore et histoire, mais il n'intègre pas la chanson parmi ses sources. PHYTHIAN-ADAMS, 1975, *Local History and Folklore*.

¹⁶⁹ « Si nous voulons étudier les chansons de tradition orale dans l'Europe de la première modernité [au sens anglo-saxon du terme, c'est-à-dire entre 1500 et 1800], la méthode régressive est indispensable et les années autour de 1900 doivent être prises comme point de départ. [...] Cela ne consiste pas à prendre des descriptions de situations relativement récentes et à prétendre allègrement qu'elles sont tout aussi valables pour des périodes antérieures. Ce que je préconise est bien plus un usage indirect des sources récentes, pour critiquer ou interpréter les documents d'époque. C'est particulièrement utile pour suggérer des connexions entre des éléments qui peuvent être eux-mêmes documentés pour la période étudiée, ou pour donner du sens à des descriptions qui sont si allusives ou elliptiques qu'elles ne sont pas porteuses de sens en elles-mêmes » (EG). Même ouvrage, p. 82-83.

Ceci ne veut pas dire que le recours au répertoire de tradition orale par les historiens des mentalités est inexistant, mais il se fait à travers la sollicitation d'autres genres, et tout particulièrement du conte. En 1961, la riche analyse du chercheur belge Jan Vansina, intitulée *De la tradition orale. Essai de méthode historique*, est consacrée avant tout aux contes et récits en prose d'Afrique noire¹⁷⁰. En 1968, l'étude publiée sur les contes de Perrault par Marc Soriano, qui est doté d'une formation en philosophie et en psychanalyse, connaît un important retentissement au sein de la communauté historienne, sans doute parce qu'elle s'intéresse cette fois à des productions françaises bien connues. Marc Soriano confronte les récits publiés au 17^e siècle par Charles Perrault et les contes recueillis par voie orale, tels qu'ils sont analysés et classés par le folkloriste Paul Delarue dans son catalogue du conte populaire français¹⁷¹.

Les historiens qui se préoccupent de cette question orientent leurs recherches dans deux directions : d'une part le problème de la datation des contes, et de l'autre le lien entre littérature savante et contes populaires. La première approche est alimentée avant tout par des chercheurs étrangers et touche peu les études historiques françaises. Suite aux travaux précurseurs de Vladimir Propp, dans les années 1940, plusieurs essais portent sur l'origine des contes de Grimm¹⁷². Robert Darnton, dont les recherches connaissent un plus grand retentissement en France, montre les faiblesses de ces travaux et propose une approche renouvelée de la question en se penchant sur les contes de *Ma Mère L'Oye*, qui révèlent selon lui la culture de la France des 15^e-18^e siècles¹⁷³ ; son analyse n'est pas non plus pleinement concluante et est largement critiquée par Jack Goody¹⁷⁴.

Les médiévistes et modernistes de l'EHESS impliqués dans le courant de la Nouvelle Histoire s'emparent par contre pleinement de la seconde interrogation, notamment autour de Jacques Le Goff, de Jean-Claude Schmitt et d'Emmanuel Le Roy Ladurie : dès 1971 paraît dans les *Annales ESC* une étude sur les traditions concernant Mélusine, basée sur la comparaison entre contes issus des sources écrites (notamment Noël du Fail) et attestations des folkloristes –

¹⁷⁰ VANSINA, 1961, *De la tradition orale. Essai de méthode historique*. Cet essai est remanié, approfondi et publié en anglais dans : VANSINA, 1985, *Oral Tradition as History*. La chanson n'est évoquée que de façon allusive dans ces deux ouvrages.

¹⁷¹ SORIANO, 1968, *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Le travail de classification des contes français est d'abord réalisé par Paul Delarue seul, puis continué avec l'aide de Marie-Louise Ténèze, qui prolonge ses travaux après la mort de Delarue. Cinq volumes sont actuellement parus : les trois premiers, publiés entre 1957 et 1973, représentent l'essentiel de ce travail. DELARUE/TÉNÈZE, 1957-2000, *Le conte populaire français*.

¹⁷² PROPP, 1946 (1983), *Les racines historiques du conte merveilleux* (La traduction française de cet ouvrage n'a été réalisée que près de 40 ans après la première édition en russe) ; RÖHRICH, 1956, *Märchen und Wirklichkeit. Eine volkskundliche Untersuchung* ; TAYLOR/REBEL, 1981, « Hessian peasant women, their families and the drafts : a socio-historical interpretation of four tales from the Grimm collection » ; WEBER, 1981, « Fairies and hard facts : the reality of folktales ».

¹⁷³ DARNTON, 1984, *Le grand massacre des chants. Attitudes et croyances dans l'ancienne France*, p. 15-72.

¹⁷⁴ GOODY, 2004, « *The Folktale and Cultural History* ».

relevées d'après la classification internationale des contes par Antti Aarne et Stith Thompson¹⁷⁵ —. Jean-Claude Schmitt se réfère à la même classification pour identifier certains motifs liés aux légendes de saint Guinefort¹⁷⁶. En 1980, la volumineuse étude d'Emmanuel Le Roy Ladurie sur un roman occitan du 18^e siècle entend réévaluer le réalisme de l'œuvre en montrant ses liens avec des contes populaires recueillis par les folkloristes¹⁷⁷. La même année, Jean-Luc Marais, dans le bilan historiographique qu'il propose sur la littérature de colportage, envisage d'étudier le rapport entre livrets à bas prix et culture populaire : il souhaite comparer les textes des 17^e et 18^e siècles avec les contes recueillis à partir de 1860, en se référant à nouveau aux travaux de Paul Delarue¹⁷⁸. Dans les années 1980, la veine des contes de tradition orale continue d'être exploitée dans les recherches de médiévistes comme Henri Bresc ou Bernard Merdrignac¹⁷⁹. Plus récemment encore, le conte de tradition orale en langue française attire l'attention de l'historien anglais David Hopkin, qui l'intègre dans une approche sociale de communautés spécifiques aux 18^e et 19^e siècles, comme celle des soldats ou des marins¹⁸⁰.

Le bilan des productions historiographiques semble donc de prime abord paradoxal : alors qu'un nombre important d'historiens s'accorde sur l'intérêt d'opérer un rapprochement entre folklore et histoire, que bon nombre d'entre eux s'intéressent de près au conte populaire, la chanson de tradition orale apparaît comme une grande oubliée de ce renouvellement historiographique. Ceux qui s'en préoccupent sont soit des chercheurs issus d'autres disciplines, soit des historiens étrangers qui ne travaillent pas spécifiquement sur le répertoire en langue française.

Plusieurs explications peuvent être avancées pour comprendre cette lacune. Il faut d'abord rappeler la multiplicité des compétences nécessaires à l'approche globale d'une source qui combine texte et mélodie : il n'est d'ailleurs pas étonnant que le seul historien qui s'y soit réellement attaché, Henri-Irénée Marrou, ait été lui-même musicien¹⁸¹. En outre, le travail de

¹⁷⁵ LE GOFF/LE ROY LADURIE, 1971, « *Mélusine ruralisée* ». Stith Thompson reprend, enrichit et traduit de l'allemand vers l'anglais le premier catalogue d'Antti Aarne : THOMPSON, 1961 (1973), *The Types of the Folktale*.

¹⁷⁶ SCHMITT, 1979, *Le saint Lévrier. Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII^e siècle*, p. 62-63.

¹⁷⁷ LE ROY LADURIE, 1980, *L'argent, l'amour et la mort en pays d'oc*.

¹⁷⁸ MARAIS, 1980, « *Littérature et culture "populaires" aux XVII^e et XVIII^e siècles* », p. 97-101.

¹⁷⁹ BRESC, 1989, « *Culture folklorique et monde maritime (XII^e-XIII^e siècles)* » ; MERDRIGNAC, 1989, « *À la rencontre du folklore médiéval dans quelques vitæ armoricaines des XI^e-XIII^e siècles* » ; MERDRIGNAC, 1993, *Les vies de saints bretons durant le haut Moyen Âge*.

¹⁸⁰ HOPKIN, 2004, « *Storytelling, fairytales and autobiography: some observations on eighteenth- and nineteenth-century French soldiers' and sailors' memoirs* » ; HOPKIN, 2005, « *Storytelling and Networking in a Breton Fishing Village, 1879-1882* ». Le premier de ces articles propose également une réflexion plus théorique sur l'usage du conte de tradition orale comme source pour l'histoire.

¹⁸¹ Les musicologues ont par ailleurs abordé précocement la question de l'influence de la culture populaire sur les chansons composées par des lettrés, par exemple : LESURE, 1954, « *Éléments populaires dans la chanson française du début du XV^e siècle* ». On peut également relever dans le même esprit l'analyse du philosophe et historien de l'humanisme Jean-Claude Margolin : MARGOLIN, 1981, « *L'expression de la culture populaire dans les chansons de Clément Janequin* ».

classification des chansons de tradition orale en langue française est encore en cours d'élaboration et aucun instrument de travail n'est facilement accessible dans les années 1960-1970¹⁸² ; au contraire, le conte bénéficie de plusieurs catalogues de grande qualité qui sont déjà des références reconnues à cette époque : sur le plan international, il s'agit des travaux d'Antti Aarne et de Stith Thompson¹⁸³, tandis que ceux de Paul Delarue puis de Marie-Louise Ténèze permettent d'avoir une vue à la fois fournie et synthétique du répertoire en français. Enfin, la chanson de tradition orale en langue française ne présente presque aucune caractéristique permettant d'en esquisser une datation rigoureuse : elle met en scène des lieux, des personnages et des intrigues typifiés qu'il est le plus souvent impossible de resituer dans un contexte historique précis¹⁸⁴. Il en est de même plus largement pour le répertoire en langues romanes, ce qui explique l'absence d'études en ce domaine, alors que les années 1970 ont vu l'émergence de fortes personnalités historiennes dans le monde occitan, ouvertes au rapprochement entre histoire et folklore¹⁸⁵.

Il n'est donc pas étonnant de constater que les études sur le répertoire de tradition orale aient délaissé les chansons en langue française et se soient concentrées sur d'autres genres présentant des caractéristiques plus facilement compatibles avec une approche historique : le répertoire en langue bretonne en fait partie et apparaît, dans le domaine du chant de tradition orale, comme le terreau de loin le plus fertile sur le territoire français.

¹⁸² Une première édition du catalogue de Conrad Laforte paraît à Québec en 1958, mais c'est sous sa forme remaniée, qui paraît en 6 volumes entre 1977 et 1987, qu'il est surtout diffusé. Toutefois, il reste jusqu'à aujourd'hui pour ainsi dire totalement inconnu des milieux historiens français : LAFORTE, 1977-1983, *Le catalogue de la chanson folklorique française*. Le catalogue de Patrice Coirault, dont les travaux sont mieux connus, reste inédit et ne commence à paraître qu'à la toute fin du 20^e siècle grâce au travail de valorisation et de mise en forme de Georges Delarue, épaulé par Yvette Fédoroff, Simone Wallon et Marlène Belly. COIRAULT, 1996-2007, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*. Une comparaison critique de ces deux catalogues est proposée dans : LAURENT/DELARUE/BÉNÉTEAU, 2004, « *Répertoire des chansons françaises de tradition orale. Comparaison des catalogues Coirault et Laforte/Comparaison au Catalogue Laforte* ».

¹⁸³ THOMPSON, 1961 (1973), *The Types of the Folktale* ; THOMPSON, 1932-1935 (1989), *Motif Index of Folk Literature*.

¹⁸⁴ COIRAULT, 1942, *Notre chanson folklorique*, p. 127-133.

¹⁸⁵ Par exemple Emmanuel Le Roy Ladurie et Philippe Joutard.

C- LA PRODUCTION DES HISTORIENS MODERNISTES FRANÇAIS SUR LA CHANSON POPULAIRE DANS LES TROIS DERNIÈRES DÉCENNIES : LA PLACE PRIVILÉGIÉE DE LA BRETAGNE

L'examen de la production historiographique récente est ici présenté en trois temps. Il envisage d'abord les études historiques portant sur la chanson en langue française, qui concerne avant tout la chanson populaire entendue comme chanson de rue ou de colportage. Ensuite, le cas de la Bretagne, qui réunit la quasi-totalité des études sur la chanson de tradition orale, est détaillé, en présentant d'abord l'effort de mise au point méthodologique de quelques historiens, puis les principaux travaux récents qui ont recours à cette source.

a- Les travaux récents dans le domaine francophone : l'absence de recherches sur la chanson de tradition orale chez les historiens modernistes

Un premier regard sur la production historique des trois dernières décennies permet de constater l'absence totale d'études sur la chanson de tradition orale en langue française chez les historiens modernistes. La place accordée à cette source dans des synthèses de référence paraît significative du peu d'intérêt qui lui y porté. Dans le second volume des *Français et l'Ancien Régime*, paru pour la première fois en 1984 et plusieurs fois réédité, Daniel Roche rédige dans le chapitre « Voir et entendre », un paragraphe intitulé « La chanson et le cantique ». Mais la vision qu'il donne de la chanson traditionnelle paraît très réductrice. S'il insiste avec raison sur l'importance des échanges et des intermédiaires culturels, s'il évoque la place des chansons imprimées de colportage et des pièces écrites par des chansonniers semi-lettrés, il ne consacre qu'une phrase au répertoire de tradition orale, qui rappelle la dette que cette dernière doit aux curés de village et à des missionnaires comme Grignon de Montfort. Quelques pages plus loin, il affirme que « la vraie réalité musicale de l'Ancien Régime, celle par laquelle le peuple accède aux réalités formelles plus relevées, c'est à l'église qu'on l'entend. »¹⁸⁶ Cette moisson semble un peu maigre et restrictive dans un volume de près de 400 pages consacré à l'interaction entre société et culture dans la France moderne.

Les articles de synthèse publiés dans plusieurs dictionnaires récents qui font autorité révèlent la profonde lacune historiographique dans le domaine de la chanson de tradition orale.

¹⁸⁶ GOUBERT/ROCHE, 1984 (1996), *Les Français et l'Ancien Régime*, t. 2, p. 283 et 287.

L'article signé par Daniel Paquette dans le *Dictionnaire de l'Ancien Régime* règle en une phrase la question de cette documentation « qu'on ne peut davantage évoquer puisque par essence elle n'est ni notée, ni géographiquement bien située. »¹⁸⁷ L'entrée « chanson » du *Dictionnaire du grand siècle*, rédigée par Catherine Massip, n'évoque le répertoire de tradition orale que pour affirmer tout ce qu'elle doit à l'influence lettrée, notamment des compositions de Lully, qui « enrichiront un fonds folklorique anonyme, encore vivant au XIX^e siècle. »¹⁸⁸ L'imprécision, la maigreur et le caractère partiel de ces notices est un bon raccourci de la méconnaissance générale vis-à-vis de cette source.

Robert Muchembled, dans la volumineuse synthèse qu'il publie en 1995 sous le titre *Cultures et société en France du début du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle*, n'évoque jamais la chanson de tradition orale, ni même la chanson de colportage¹⁸⁹. Dans son étude du thème de la pendue miraculeusement sauvée, Roger Chartier tente un furtif rapprochement entre des occasionnels du 16^e siècle et un conte repéré à partir de la classification Aarne/Thompson, mais il ne mentionne jamais les plaintes de tradition orale : de nombreuses versions ont pourtant été recueillies et publiées depuis le 19^e siècle dans l'ensemble du territoire français, et attestent de la continuité dans la tradition orale d'un thème attesté dès le haut Moyen Âge¹⁹⁰. André Chastel propose pour sa part d'étudier le sac de Rome en 1527 et affirme, dans le choix de ses sources, avoir « presque uniquement abordé ce dont il est d'usage de ne pas tenir compte » chez les historiens et les historiens de l'art¹⁹¹ : s'il analyse une abondante littérature occasionnelle, y compris de nombreux exemples de chansons publiées au 16^e siècle, on regrette de ne voir figurer aucune allusion aux versions encore recueillies oralement dans les années 1980 en Haute-Bretagne sur le même sujet. Celles-ci auraient pourtant pu considérablement enrichir cette approche, en s'interrogeant sur le travail de mémoire et de circulation de l'événement, sur le renouvellement et la perception du récit après plus de quatre siècles et demi¹⁹². Certes, dans ce dernier cas, il faut convenir que ces chansons ont fait l'objet de publications confidentielles et éloignées des lectures des milieux historiens universitaires : on ne peut que regretter d'autant plus l'absence de liens plus étroits entre l'ethnologie et l'histoire mais également entre les milieux associatifs de collecte et l'université. Et on se doit de saluer, au contraire, les rares tentatives de

¹⁸⁷ PAQUETTE, 1996, « Chansons », p. 244.

¹⁸⁸ MASSIP, 1990, « Chanson », p. 299.

¹⁸⁹ MUCHEMBLED, 1995, *Cultures et société en France du début du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle*.

¹⁹⁰ CHARTIER, 1987, « La pendue miraculeusement sauvée. Étude d'un occasionnel ». Dans le répertoire francophone classé par Patrice Coirault, la chanson correspond au n°8312.

¹⁹¹ CHASTEL, 1984, *Le sac de Rome, 1527*, p. 32.

¹⁹² Les versions orales récentes révèlent des épisodes inédits par rapport aux chansons contemporaines de l'événement, notamment le moment où les Romains, sachant que l'assaut de la ville est imminent, jettent leurs enfants par-dessus les murailles. Des versions ont été collectées dès 1981, publiées (sous forme de transcriptions et d'enregistrements sonores) et commentées en 1984 dans le *Cabier Dastum n°8, Chants et Traditions. Pays d'Oust et de Vilaine*, p. 98, puis en 1998 sur le CD *Tradition chantée de Haute Bretagne. Les grandes plaintes*, CD 2 pl. 9.

rapprochement entre ces deux disciplines autour de la chanson de tradition orale. Pierre Nora et sa novatrice entreprise des *Lieux de mémoire* en font partie : un article consacré au *Barzaz-Breiz* est confié à l'historien Jean-Yves Guiomar, tandis que l'ethnologue Daniel Fabre signe une analyse intitulée « Proverbes, contes et chansons » ; ils sont tous deux réunis dans le dernier volume des *Lieux de mémoire*, qui porte sur *Les France*¹⁹³.

En dehors des publications de collectes des folkloristes à partir de la seconde moitié du 19^e siècle, qui restent peu sollicitées par les historiens, les anthologies sur la chanson française restent elles aussi peu ouvertes à la chanson de tradition orale et privilégient les textes connus par des archives écrites. Dans la lignée de Le Roux de Lincy et Charles Nisard, Pierre Barbier et France Vernillat rédigent dès la fin des années 1950 une *Histoire de France par les Chansons* en huit volumes, qui ne laisse aucune place à la chanson de tradition orale¹⁹⁴. Claude Duneton, qui publie en 1998 en deux tomes une volumineuse *Histoire de la chanson française*, n'accorde lui aussi qu'une faible place à ce répertoire : il s'en justifie en disant que la production de chansons populaires se fait principalement à Paris, ou sinon qu'elle concerne des langues régionales qui ne sont pas traitées dans son anthologie¹⁹⁵. On peut également relever la faible contribution des historiens aux *Cahiers de littérature orale*, la revue universitaire française de référence dans ce domaine, éditée par le Centre d'Étude et de Recherche sur les Littératures et les Oralités du Monde au sein de l'INALCO à Paris. Ils ne sont pas plus nombreux à publier des articles dans la revue américaine *Oral Tradition* portée par le Center for Studies in Oral Traditions de l'université de Missouri-Columbia, dans laquelle la place consacrée au répertoire de tradition orale du territoire français est particulièrement maigre.

De fait, l'essentiel de la production historiographique française concernant l'époque moderne s'intéresse à la chanson populaire écrite, à savoir les vaudevilles popularisés par les chansonniers du Pont-Neuf¹⁹⁶ – et les chansons imprimées dans les livrets de colportage. L'important colloque tenu en 1998 et publié l'année suivante sous le titre *Le chant, acteur de l'histoire* laisse ainsi une maigre place à la chanson de tradition orale : un seul article y est véritablement consacré – celui de Pierre Guillard, qui a fréquenté les milieux associatifs de collecte avant d'entreprendre une thèse d'ethnologie, donc un non-historien une fois de plus – même si elle apparaît en filigrane dans plusieurs autres¹⁹⁷. Dans l'introduction des actes du colloque, Jean

¹⁹³ GUIOMAR, 1992, « *Le Barzaz-Breiz* », p. 526-565 ; FABRE, 1992, « *Proverbes, contes et chansons* », p. 613-639.

¹⁹⁴ BARBIER/VERNILLAT, 1956-1961, *Histoire de France par les chansons*.

¹⁹⁵ DUNETON, 1998, *Histoire de la chanson française*, t. 2, p. 894-919.

¹⁹⁶ FOURNIER, 1862, *Histoire du Pont-Neuf*, p. 206-233 ; BOUCHER, 1925, *Le Pont-Neuf* ; ISHERWOOD, 1986, *Farce and Fantasy. Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, p. 3-21.

¹⁹⁷ QUÉNIART, 1999, *Le chant acteur de l'histoire* ; GUILLARD, 1999, « *Un corpus de chants religieux de langue française recueilli dans l'Ouest de la France* ».

Quéniart n'évoque pas ce répertoire et insiste sur les passerelles entre histoire et musicologie bien plus qu'entre histoire et ethnologie¹⁹⁸. La même logique sous-tend le récent ouvrage collectif dirigé par Laure Gauthier et Mélanie Traversier, consacré à l'interaction entre musique et espace urbain : la chanson populaire en est presque absente, là où le répertoire instrumental et savant est abondamment traité¹⁹⁹.

Le domaine de la chanson écrite dite populaire connaît cependant d'importants renouvellements de la part des historiens à partir des années 1980. Les chansons à caractère politique sont privilégiées dans cette approche mais restent peu mises en valeur par rapport à d'autres sources : les études successives sur les mazarinades laissent ainsi une place minime à ce répertoire²⁰⁰. Les travaux les plus novateurs, notamment parce qu'ils s'intéressent à l'analyse des timbres²⁰¹ des chansons, sont ceux de Rolf Reichardt et Herbert Schneider sur le 18^e siècle, et de Claude Grasland sur la période de la Régence²⁰². Dans le bilan historiographique qu'il dresse à ce sujet avec Annette Keilhauer, ce dernier relève la faiblesse des travaux historiques sur la chanson politique d'Ancien Régime, qui apparaît d'autant plus frappante que le corpus disponible est immense²⁰³. Cette remarque, dans un domaine où les études, certes rares²⁰⁴, ne sont pas complètement absentes, fait apparaître de façon d'autant plus criante le silence des historiens sur la chanson de tradition orale. Si l'on élargit le domaine à la chanson de rue dans son ensemble, d'autres travaux méritent d'être mentionnés, toujours centrés sur le cas parisien : Vincent Milliot et Pascal Briost explorent les formes chantées des *Cris de Paris* ; la chanson apparaît également en arrière-plan dans certains travaux de Daniel Roche²⁰⁵. Il est malgré tout étonnant de constater l'absence de recours à une telle source dans des études sur l'opinion publique parisienne, comme celles d'Arlette Farge ou d'Hélène Duccini²⁰⁶.

¹⁹⁸ QUÉNIART, 1999, « *Le chant acteur de l'histoire* », p. 9.

¹⁹⁹ GAUTHIER/TRAVERSIER, 2008, *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*.

²⁰⁰ GRAND-MESNIL, 1967, *Mazarin, la Fronde et la presse*, p. 199-208 ; JOUHAUD, 1985, *Mazarinades : la Fronde des mots*, p. 63-92 ; CARRIER, 1989-1991, *La presse de la Fronde*, t. 1 p. 45, 409-410 et t. 2 p. 365.

²⁰¹ Airs connus préexistant aux paroles.

²⁰² REICHARDT/SCHNEIDER, 1986, « *Chanson et musique populaires devant l'Histoire à la fin de l'Ancien Régime* » ; GRASLAND, 1990, « *Chansons et vie politique à Paris sous la Régence* ».

²⁰³ GRASLAND/KEILHAUER, 1999, « *Conditions, enjeux et significations de la formation des grands chansonniers satiriques et historiques à Paris au début du XVIII^e siècle* », p. 167.

²⁰⁴ Outre les travaux sur les mazarinades, voir pour le territoire anglais : COTTRET, 1985, « *Les chansons du mal-aimé : raison d'État et rumeur publique (1748-1750)* » ; WILSON, 1988, « *Empire, Trade and Popular Politics in Mid-Hanoverian Britain* ». Pour la période médiévale, on peut également relever l'important travail de Martin Aurell sur la chanson politique en langue d'oc au 13^e siècle : AURELL, 1989, *La vielle et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*.

²⁰⁵ MILLIOT, 1999, « *"Le Parisien n'a point l'oreille musicale [...]" (L.S. Mercier). Musique, musiciens et chanteurs de rues à Paris aux XVII^e-XVIII^e siècles* » ; BRIOST/MILLIOT, 1999, « *Echanges culturels et sensibilités auditives : le "chant des rues" (Cris de Londres, Cris de Paris) aux XV^e et XVII^e siècles* » ; ROCHE, 1981, *Le Peuple de Paris*, p. 225-228.

²⁰⁶ FARGE, 1992, *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIII^e siècle* ; DUCCINI, 2003, *Faire voir, faire croire. L'opinion publique sous Louis XIII*. On relève tout de même une très rapide allusion à la chanson imprimée dans : FARGE, 1986, *La vie fragile*, p. 232 ; et dans : FARGE, 1992, *Vivre dans la rue à Paris au XVIII^e siècle*, p. 94-95.

Les études qui portent sur les plaintes criminelles imprimées en français ont été plus souvent réalisées par des chercheurs étrangers que par des historiens français : en Allemagne, Hans-Jürgen Lüsebrink a notamment analysé, à travers la chanson, les représentations sociales du bandit de grand chemin Mandrin exécuté en 1755 ; Monika Wodsak propose pour sa part une approche plus générale des liens entre plainte populaire et histoire en France depuis le 16^e siècle²⁰⁷. L'historien américain Julius R. Ruff s'intéresse quant à lui aux représentations de la violence dans la culture imprimée populaire – dont les plaintes – de la France d'Ancien Régime²⁰⁸. Même si elles concernent l'espace germanique, les recherches de Tom Cheesman sur les chansons de colportage à sujets tragiques méritent d'être relevées du fait de la méthodologie qu'il emploie : il étudie d'une part les liens entre les représentations sociales véhiculées par les plaintes et celles qui sont issues d'autres formes littéraires plus marquées par la culture des élites, et envisage d'autre part le problème de la réception de ces chansons et les conditions de leur passage dans un répertoire oral²⁰⁹. En France, Michel Bée étudie les plaintes relatant des exécutions publiques sous l'Ancien Régime et justifie le recours à cette source comme « voie d'accès privilégiée au mental populaire²¹⁰ ».

Les travaux d'Anne Fillon sur la chanson d'amour dans la littérature de colportage restent relativement originaux et isolés dans leur genre. À partir des souvenirs manuscrits de l'étaminier Louis Simon dans le Maine, elle oriente sa réflexion sur les « chansons nouvelles » diffusées dans la seconde moitié du 18^e siècle et sur l'influence des nouvelles idées qu'elles véhiculent sur les sociétés paysannes. Elle développe l'hypothèse que la chanson de colportage a été un vecteur d'introduction de nouveaux comportements amoureux inspirés de l'évolution des mœurs urbaines ; elle étudie également avec finesse la question de l'auteur, de la diffusion et de l'appropriation de ces chansons. Il s'agit d'une des rares historiennes qui s'intéresse indirectement à la chanson de tradition orale pour comparer, en s'appuyant notamment sur les travaux d'Henri-Irénée Marrou, chansons nouvelles et « anciennes ». Mais les allusions aux sources orales sont très brèves et révèlent une absence d'affinité avec ce répertoire et une maîtrise imparfaite des spécificités de la chanson de tradition orale²¹¹.

Le dernier genre étudié par les historiens est celui des cantiques et de l'interaction entre culture populaire et savante dans leur élaboration, notamment à travers la question de la

²⁰⁷ LÜSEBRINK, 1979, « *Images et représentations sociales de la criminalité au XVIII^e siècle : l'exemple de Mandrin* » ; LÜSEBRINK, 1983, *Kriminalität und Literatur im Frankreich des 18. Jahrhunderts* ; WODSAK, 1985, *Die Complainte. Zur Geschichte einer französischen Populärgattung*.

²⁰⁸ RUFF, 2001, *Violence in Early Modern Europe*.

²⁰⁹ CHEESMAN, 1994, *The Shocking Ballad Picture Show. German Popular Literature and Cultural History*.

²¹⁰ BÉE, 1983, « *Le spectacle de l'exécution dans la France d'Ancien Régime* », p. 860.

²¹¹ FILLON, 1989, *Les trois bagues aux doigts*, p. 317-386 et 389-394 ; FILLON, 1996, *Louis Simon, villageois de l'ancienne France*, p. 233-235 et 324-326 ; FILLON, 1999, « *L'école chansonnière : la chanson d'amour facteur d'acculturation au siècle des Lumières* ».

réutilisation de genres, de thèmes et de timbres profanes pour faciliter la diffusion du message chrétien. Sur ce vaste sujet, on peut retenir notamment les travaux de Jean Quénart, de Jean Delumeau ou de Georges Provost²¹².

Un domaine mérite une attention particulière : alors que les études des historiens sur la chanson populaire sous l'Ancien Régime sont rares, et plus encore celles qui portent sur la chanson de tradition orale, les travaux sur la chanson révolutionnaire sont nombreux. Michel Vovelle consacre un article approfondi à la *Marseillaise* dans le premier volume des *Lieux de mémoire*, Robert Brécy multiplie les recherches sur l'ensemble de la période révolutionnaire, tandis que plusieurs anthologies ont été publiées, dont la monumentale et précoce somme des *Hymnes et chansons de la Révolution* de Pierre Constant en 1904²¹³. Ce champ de recherches attire de nombreux chercheurs étrangers : Laura Mason, notamment, en propose une approche renouvelée en s'intéressant au rôle de la chanson comme support permettant à de larges catégories sociales d'entrer dans le débat politique²¹⁴. L'abondance de travaux dans ce domaine et le contraste entre l'aura de ces chansons et le désintérêt relatif des historiens vis-à-vis du reste de la production sous l'Ancien Régime – et particulièrement vis-à-vis de la chanson de tradition orale – interpellent. Daniel Fabre explique cette situation par le fait que, contrairement à certains chants révolutionnaires, aucune chanson de tradition orale n'a été élevée au rang d'emblème de l'identité française²¹⁵. En outre, elles véhiculent une image moins progressiste que les chansons révolutionnaires.

Un autre chantier ouvert par les historiens aurait pu intégrer la chanson de tradition orale : celui de l'histoire orale, qui prend son essor en France dans les années 1970. Mais là encore, on ne peut que constater l'échec de l'intégration de cette source dans un domaine qui aurait pourtant pu lui offrir de réelles perspectives. L'histoire orale est avant tout conçue par les chercheurs qui la promeuvent comme une approche s'appliquant au monde contemporain.

Pourtant, l'un de ses premiers et plus fervents défenseurs est un moderniste, Philippe Joutard, qui prouve que l'enquête orale peut permettre d'étudier la mémoire d'événements

²¹² QUÉNIART, 1978, *Les hommes, l'Église et Dieu dans la France du XVIII^e siècle*, p. 113-116 ; QUÉNIART, 1979, « *Les représentations de Dieu dans les cantiques des XVII^e et XVIII^e siècles* » ; QUÉNIART, 1986, « *Un enjeu de la pastorale religieuse* » ; DELUMEAU, 1971, *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*, p. 287 ; DELUMEAU, 1983, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident. XIII^e-XVIII^e siècles*, p. 399-415 ; PROVOST, 1998, « *Le paradis change en Bretagne : à propos du Kantik ar Baradoz* » ; PROVOST/LE MENN, 2005, « *Cantic voar mission Pedernek* ». Voir aussi les travaux de l'ethnologue Marlène Belly : BELLY, 1999, « *Louis-Marie Grignon de Monfort, ou l'art de prêcher en musique* » ; BELLY, 1999, « *Grignon de Monfort : Dialogue en cantique ou l'oralité au service de la foi* ».

²¹³ VOVELLE, 1997, « *La Marseillaise* » ; BRÉCY, 1981, *La chanson révolutionnaire de 1789 à 1799* ; BRÉCY, 1982, « *La chanson babouviste* » ; BRÉCY, 1989, « *Chansons patriotiques* » ; CONSTANT, 1904, *Les Hymnes et Chansons de la Révolution*. Voir aussi : MARTY, 1988, *Dictionnaire des chansons de la Révolution* ; MOUREAU, 1989, « *Stratégie chansonnière de la Révolution française* ».

²¹⁴ MASON, 1996, *Singing the French Revolution. Popular culture and Politics*.

²¹⁵ FABRE, 1992, « *Proverbes, contes et chansons* », p. 636.

remontant au début du 18^e siècle. Ayant lui-même fait des enquêtes de terrain et enregistré de très nombreux informateurs, cet historien consacre pourtant une faible place à la chanson, et encore s'agit-il essentiellement d'un répertoire de plaintes écrites²¹⁶. L'histoire orale telle qu'il la conçoit – comme l'ensemble des historiens – est un procédé de fabrication du témoignage, et non de recueil de sources à la forme déjà établie comme la chanson. Dans la présentation du projet régional de recherche sur les ethnotextes conduit par l'université de Provence²¹⁷, il définit trois types de documents concernés par les enquêtes à mener et qualifiés d'ethnotextes : le premier se rapporte aux contes, chansons, plaintes, comptines, formulettes et proverbes, c'est-à-dire ce que les folkloristes regroupent sous l'appellation de « littérature orale traditionnelle » et qui se caractérise par une forme fixée ou semi-fixée qui restreint la part d'improvisation. Les deux autres concernent les textes oraux non littéraires et la recherche de souvenirs historiques et de la place qu'ils occupent dans la conscience collective²¹⁸. Mais la définition de l'ethnotexte est plus large que celle de l'archive orale. Alors que les historiens ont adopté les méthodes d'enquêtes des ethnologues et des sociologues pour la réalisation d'entretiens, ils n'ont pas investi le domaine de la collecte du répertoire de tradition orale, qui est resté dans le champ de l'ethnologie. Lorsqu'il évoque en 1983 les territoires de l'histoire orale, Philippe Joutard n'intègre pas la chanson à son énumération²¹⁹. Vingt ans plus tard, les synthèses de Florence Descamps le confirment sans ambiguïté : l'histoire orale s'intéresse uniquement au témoignage provoqué par l'historien et concerne l'histoire du 20^e siècle²²⁰. Cette situation se comprend aisément, même si elle paraît regrettable : la chanson de tradition orale est un genre complexe, difficile à appréhender et souvent inconnu de l'historien ; en outre, l'essor de l'histoire orale coïncide avec un amoindrissement du résultat des enquêtes – dû au vieillissement des informateurs et à l'arrêt massif de la transmission familiale du répertoire au cours des dernières décennies –, tout au moins dans la perspective de recueillir des chansons à caractère historique ancien. Pourtant, le répertoire de chansons plus récent, encore largement véhiculé, n'est pas non plus recherché, donc

²¹⁶ JOUTARD, 1976, *Les camisards* ; JOUTARD, 1977, *La légende des camisards*, p. 331-340.

²¹⁷ Le Centre de Recherches méditerranéennes sur les Ethnotextes, l'Histoire orale et les Parlers régionaux (CREHOP) basé dans cette université, est très actif dans ce domaine au cours des années 1980. Voir notamment les contributions réunies dans : PELEN/MARTEL, 1992, *Les voies de la parole. Ethnotextes et littérature orale, approches critiques*.

²¹⁸ JOUTARD, 1980, « Un projet régional de recherche sur les ethnotextes », p. 176-177.

²¹⁹ JOUTARD, 1983, *Ces voix qui nous viennent du passé*, p. 167. Le titre de cet ouvrage est un hommage à l'essai précurseur de Paul Thompson sur l'histoire orale, qui ne s'intéresse pas non plus à la chanson : THOMPSON, 1978, *The Voice of the Past. Oral History*.

²²⁰ DESCAMPS, 2001, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone* ; DESCAMPS, 2006, *Les sources orales et l'histoire*. On peut tout de même relever l'approche moins restrictive de Barre Toelken, qui propose en quelques pages de recenser les liens entre folklore et histoire : il intègre à la fois les témoignages oraux et, rapidement, des chansons de tradition orale remontant au 18^e siècle. Cependant, cet auteur n'est pas un historien mais un spécialiste du folklore – dans le sens anglo-saxon du terme, qui n'est pas péjoratif – et sa brève analyse, qui porte exclusivement sur le territoire américain, est mal connue dans les milieux de l'histoire française. TOELKEN, 1996, *The Dynamics of Folklore*, p. 400-413.

c'est bien le genre de la chanson – et plus largement du répertoire de tradition orale – qui, par sa forme semi-fixée et par les thèmes qu'il aborde, ne correspond pas aux attentes des historiens. On peut également regretter que les enquêtes se concentrent presque exclusivement sur le 20^e siècle et sur les récits de vies ou les témoignages directs des informateurs. Quelques tentatives d'enregistrements de légendes ou de pratiques se rapportant à un contexte révolutionnaire – menées par exemple par Michel Lagrée et Jehanne Roche sur les « tombes de mémoire » liées à la Révolution dans l'ouest de la France – se sont pourtant révélées tout à fait fructueuses et particulièrement stimulantes pour l'étude de la mémoire populaire des événements historiques²²¹.

Si l'on peut donc constater une absence de travaux sur la chanson de tradition orale de la part des historiens modernistes dans le domaine francophone, il n'en est pas de même du côté bretonnant. L'apport y est nettement plus important, sans être pour autant très abondant.

b- Les premières mises au point méthodologiques des historiens sur la chanson de tradition orale en langue bretonne

En Bretagne, les premiers travaux méthodologiques des historiens au sujet de la chanson de tradition orale se situent à la charnière des années 1970-1980, et se nourrissent de deux sources d'inspiration majeures. D'une part, ils prolongent les réflexions entamées par les historiens des mentalités depuis Robert Mandrou et s'inscrivent dans un mouvement plus large d'ouverture aux sources issues des recueils des folkloristes, afin d'appréhender la culture populaire. D'autre part, ils profitent du renouvellement de la discipline ethnologique dans une région particulièrement favorisée par les collectes depuis le 19^e siècle. Ces travaux historiques poursuivent le vaste débat ouvert en Bretagne depuis les années 1860 sur la fiabilité des textes de chansons publiés et sur les liens entre chanson et histoire, qui ont abouti à la publication de très nombreuses études érudites d'inspiration philologique et historique. Le renouvellement de l'approche historique de la fin des années 1970 n'est donc pas le fruit d'un hasard, mais la maturation d'une réflexion transdisciplinaire, qui dépasse largement les frontières universitaires et qui se nourrit d'une collecte de matériaux d'une quantité et d'une qualité remarquables. Sur ce plan, la Bretagne fait bien figure d'exception à l'échelle française.

En ce qui concerne l'influence des études ethnologiques sur les réflexions des historiens, il semble plus juste de parler avant tout de l'apport d'un chercheur plutôt que de celui d'une discipline : les travaux de Donatien Laurent regroupent en effet l'essentiel des acquis de l'ethnologie

²²¹ LAGRÉE/ROCHE, 1993, *Tombes de mémoire. La dévotion populaire aux victimes de la Révolution dans l'Ouest*.

dans le domaine de l'étude des chansons – et plus spécifiquement des complaintes – en langue bretonne. Impliqué dans un travail de collecte de terrain toujours actif, il est d'abord connu comme le chercheur qui a mis un terme à la querelle du *Barzaz-Breiz*. Alors que la thèse publiée en 1960 par Francis Gourvil prend la forme d'un réquisitoire contre Théodore Hersart de La Villemarqué²²², celle qui est soutenue par Donatien Laurent en 1974 – publiée sous une forme allégée en 1989 – est fondée sur une documentation jusqu'alors inédite et fiable, les carnets d'enquête du collecteur : elle prouve que La Villemarqué a réellement fait des enquêtes de terrain et collecté des pièces qu'aucun autre folkloriste n'a recueillies avant ou après lui, même s'il a retravaillé cette documentation pour la publier, à une époque où l'édition d'originaux de collectes n'est pas encore concevable²²³. Cet ethnologue a également opéré un minutieux travail d'enquête pour retrouver et critiquer des manuscrits de chansons du 19^e siècle et du début du 20^e siècle, en faisant notamment partie de l'équipe qui a redécouvert les carnets d'enquête d'Anatole Le Braz en Espagne en 1985.

Outre ce travail de critique de sources, précieux pour les historiens, Donatien Laurent est l'auteur de plusieurs riches études sur les liens entre complaintes en langue bretonne et histoire. La première d'entre elles date de 1967 et porte sur la *gwerz* de Louis Le Ravallec, jeune homme assassiné en 1732 en revenant du pardon du Faouët²²⁴. La mise en parallèle des différentes versions chantées avec un volumineux dossier de procédure criminelle fait bien ressortir les différences de discours entre archive écrite et archive orale. La complainte se révèle dans ce cas d'une extrême fiabilité, malgré une transmission sur plusieurs siècles. La richesse de cette étude repose à la fois sur la qualité des archives écrites et sur l'abondance des versions orales servant la comparaison. Ces dernières sont formées de complaintes déjà recueillies par d'autres collecteurs mais surtout de pièces enregistrées pour l'occasion au cours d'une minutieuse enquête de terrain. La place accordée aux commentaires externes à la *gwerz*, entendus auprès de chanteurs ou de proches voisins des lieux du crime, apparaît essentielle pour la compréhension de ce qui donne sens à la complainte, de l'enjeu de sa conservation et de sa transmission autour de la question des mécanismes de la mémoire, de sa réception dans une société de culture essentiellement orale et du regard qui est posé sur elle. Cette recherche de compréhension du milieu qui véhicule la chanson et ce souci de faire un rapprochement entre ethnologie et histoire se retrouvent en filigrane dans d'autres travaux de Donatien Laurent, notamment dans sa célèbre étude sur la *gwerz* de Skolan, qui rappelle le lien entre littérature orale bretonne et écrits gallois du 12^e siècle²²⁵.

²²² GOURVIL, 1960, *Théodore-Claude-Henri-Hersart de La Villemarqué (1815-1895) et le « Barzaz-Breiz »*.

²²³ LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*.

²²⁴ LAURENT, 1967, « La *gwerz* de Louis Le Ravallec ».

²²⁵ LAURENT, 1971, « La *gwerz* de Skolan et la légende de Merlin ».

Les travaux de Donatien Laurent ont joué un rôle important dans la redécouverte des chansons de tradition orale par les historiens, dans un contexte de valorisation de la culture populaire. Le silence universitaire des historiens vis-à-vis de cette source, jusqu'à l'extrême fin des années 1970, peut paraître surprenant lorsque l'on mesure l'importance accordée au lien entre histoire et complainte populaire dans les études érudites qui continuent à être publiées tout au long du 20^e siècle. Roger Dupuy propose plusieurs explications à cette désaffection²²⁶ : tout d'abord la remise en cause du *Barzaz-Breiz* a pendant longtemps interdit toute exploitation scientifique de ce recueil et a discrédité l'ensemble de la chanson en langue bretonne dans une période d'hypercriticisme universitaire, tandis que les collectes de Luzel – dont le sérieux n'a jamais été suspecté – sont apparues comme une source dont on a vite atteint les limites, dès lors que les quelques chants historiques clairement identifiables ont été étudiés ; il faut ajouter à cela la récupération de la littérature populaire par le parti catholique et légitimiste puis par certaines figures de l'autonomisme breton à des fins partisans, ce qui n'a pas facilité la réhabilitation de la source. Il faut donc attendre les années 1970 pour que, affranchie des soupçons de détournement idéologique qui pouvaient jouer en sa défaveur et revalorisée par des travaux scientifiques comme ceux de Donatien Laurent, l'étude de la chanson de tradition orale retrouve pleinement son éclat. C'est alors que sont publiées les principales analyses méthodologiques – succinctes et peu nombreuses – s'intéressant à l'exploitation des chansons en langue bretonne comme source historique, envisagées cette fois sous l'angle d'une histoire culturelle en plein essor.

L'orientation des rares historiens qui s'y intéressent est radicalement différente de l'esprit de bon nombre d'études antérieures : il n'est plus prioritairement question de faire le lien entre récit événementiel transmis par le chant et fait historique avéré dans les sources écrites, et la part érudite accordée à la reconstitution de familles aristocratiques d'après les noms et faits rapportés oralement a totalement disparu. La recherche porte cette fois sur la compréhension de la culture populaire, de l'univers culturel mais aussi matériel ou social de milieux qui laissent peu ou pas d'archives écrites. Dès lors, les longues ballades historiques et tragiques qui étaient avant tout prisées par les chercheurs ne sont plus seules à retenir l'attention ; si les *gwerzïoù* forment toujours l'ensemble de loin le plus riche, les *sonioù*, plus légères et mettant en scène des personnages et des faits moins aisément identifiables, ne sont pas pour autant dédaignées.

La principale approche critique est fournie par Alain Croix dans sa thèse d'État publiée en 1981²²⁷. Son analyse s'insère dans un chapitre ouvrant la troisième partie de l'ouvrage, consacrée à la culture macabre des 16^e et 17^e siècles, dans lequel sont critiquées tour à tour les différentes

²²⁶ DUPUY, 1978, « *Chansons populaires et chouannerie en Basse-Bretagne* », p. 4-6.

²²⁷ CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e-17^e siècles*, p. 923-932.

sources retenues pour sa recherche – écrit, objet, image, oral, geste –. Il s’agit là d’une véritable réflexion méthodologique, jusqu’alors inexistante dans la discipline historique, qui établit clairement les possibilités d’exploitation de la chanson en langue bretonne par l’historien, une source dont la richesse et la spécificité sont soulignées. Le premier et fondamental questionnement critique concerne la possibilité d’utiliser les textes collectés au 19^e siècle pour évoquer la société des 16^e et 17^e siècles : comment mettre en évidence l’apport spécifique de cette période en ôtant des textes tous les éléments ajoutés de façon postérieure ? L’historien analyse les possibilités de « pont » chronologique et rappelle que la condition de validation de cette source passe par sa confrontation avec la documentation écrite. Tout au long de l’étude qui suit l’énonciation de ces premiers principes, la méthode ainsi définie est mise en pratique, en prenant appui sur des *gwerzioù* et des *sonioù* recueillies par La Villemarqué et Luzel²²⁸.

Publiée en 1978 dans le *Bulletin de la Société d'Histoire Moderne et Contemporaine*, la communication de Roger Dupuy intitulée « Chansons populaires et chouannerie en Basse Bretagne » défend elle aussi, de manière plus succincte, la valeur des chansons en langue bretonne et la pertinence de leur exploitation²²⁹. Tout en se concentrant sur les années révolutionnaires et post-révolutionnaires en faisant appel à d’autres collectes comme celles de l’abbé Cadic ou de l’abbé Pérennès, l’auteur fait le lien entre ces chants et les *gwerzioù* et *sonioù* des collectes du 19^e siècle. Là encore, le travail de datation des chants n’est pas ce qui retient son attention – il a d’ailleurs été déjà largement fait par les collecteurs et éditeurs antérieurs – ; il s’agit de déceler à travers la chanson des représentations culturelles et sociales, ainsi que l’énonce Roger Dupuy en conclusion : « Reste que la chanson populaire, ou devenue telle, révèle quelques-unes des composantes de l’imaginaire paysan et surtout qu’elle nous projette de l’autre côté du miroir »²³⁰. Quelques années plus tard, cet historien s’intéresse également au *Barzaz-Breiz* et à la représentativité des pièces publiées par rapport à la production orale globale²³¹.

En 1995, Michel Nassiet propose une troisième critique méthodologique des *gwerzioù*, qui a le mérite de faire la synthèse des principales études se rapportant à l’analyse de complaintes en langue bretonne. Il dresse ainsi la liste de l’ensemble des chants d’Ancien Régime qui ont pu être datés avec précision²³². Après avoir soumis la littérature orale aux méthodes d’analyse critique habituellement utilisées pour la documentation écrite – autour des questions de provenance, de datation, de véracité –, il se penche plus particulièrement sur les travaux historiques concernant la

²²⁸ CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e-17^e siècles*, p. 1006, 1054-1057 et 1137.

²²⁹ DUPUY, 1978, « Chansons populaires et chouannerie en Basse-Bretagne ».

²³⁰ Même article, p. 11.

²³¹ DUPUY, 1987, « Le Barzaz Breiz et la production poétique orale dans la société rurale bretonne ».

²³² NASSIET, 1995, « La littérature orale bretonne et l’histoire ».

période moderne. Son article est approfondi et publié sous le même titre dans les *Annales de Bretagne* en 1999²³³.

c- Les travaux sur les chansons de tradition en langue bretonne dans les deux dernières décennies : l'apport de l'histoire et des autres disciplines

Les recherches menées depuis deux décennies, avant tout en dehors de la discipline historique, relèvent presque toujours de l'étude de cas. Dans le domaine de l'ethnologie, on peut surtout mentionner deux chercheurs : Donatien Laurent, dont les travaux continuent, propose de rattacher la *gwerz* de Penmarc'h à un naufrage du 15^e siècle et de réévaluer l'intérêt historique de certaines pièces longtemps considérées comme des pastiches²³⁴. Daniel Giraudon mène quant à lui une vaste entreprise de collectage dans le Trégor ; il a collaboré avec Donatien Laurent pour mener à bien une enquête autour de la *gwerz* sur Monsieur de Kerguézec, qui relate une noyade accidentelle survenue en 1709 à Ploëzal²³⁵, puis a enquêté au sujet de la complainte sur l'assassinat de la dame de Kerizel à Yvias en Goëlo, survenu en 1663²³⁶. Son travail de datation historique par le croisement d'archives écrites avec une chanson lui a également permis de retrouver la trace de la mort du sieur de Porzlan en 1707²³⁷. Il faut également citer Fañch Postic, qui a travaillé en collaboration avec Donatien Laurent²³⁸ et qui s'investit au sein du Centre de Recherche et de Documentation sur la Littérature Orale basé au manoir de Kernault à Mellac : il a été l'un des organisateurs d'un important colloque international en 1995 sur la Bretagne et la littérature orale en Europe²³⁹ ; son champ de recherche est cependant orienté avant tout sur le conte de tradition orale.

En franchissant les frontières disciplinaires sur un thème qui incite aux échanges entre ethnologues, linguistes, historiens de la littérature, musicologues ou historiens, quelques autres études mettant en relation histoire et chanson méritent d'être mentionnées. Celles de Yann-Ber Piriou se rapportent à la célèbre *gwerz* du siège de Guingamp²⁴⁰ ou s'intéressent aux « Bretons

²³³ NASSIET, 1995, « La littérature orale bretonne et l'histoire ».

²³⁴ LAURENT, 1992, « Mémoire et poésie chantée en Pays Bigouden » ; LAURENT, 2003, « Argadenn ar Saozon. Une descente d'Anglais en Bretagne à la fin du Moyen Âge, d'après un chant de la collection Penguern : Texte authentique ou fabriqué ? »

²³⁵ GIRAUDON/LAURENT, 1980-1981, « Gwerz an Aotrou Kergwezeg » ; GIRAUDON, 1982, « An distro war werz an Aotrou Kergwezeg ».

²³⁶ GIRAUDON, 1984, « Itron a Gerizel ».

²³⁷ GIRAUDON, 2007, « Drame sanglant au pardon de Saint-Gildas à Tonquédec en 1707. Gwerz ar c'homt a Goat-Louri hag an otro Porz-Lann ».

²³⁸ LAURENT/POSTIC/PRAT, 1996, *Les Passeurs de mémoire*.

²³⁹ POSTIC, 1995, *La Bretagne et la littérature orale en Europe*.

²⁴⁰ PIRIOU, 1992, « La gwerz du "Siège de Guingamp" et la duchesse Anne dans la tradition orale ».

sous l'Ancien Régime d'après les *gwerzioù* de F.-M. Luzel »²⁴¹. Dans une vue très interdisciplinaire, on peut noter le travail original de Gwenno Le Menn sur la datation de la *gwerz* de Sainte Énori par l'analyse des rimes internes caractéristiques de la versification bretonne antérieure à 1650²⁴² ; Gaël Milin, dans le domaine littéraire, a retracé quant à lui l'histoire du thème du pendu miraculeusement sauvé et prend pour cela appui sur plusieurs *gwerzioù* publiées par Luzel et La Villemarqué, qu'il a mises en relation avec d'autres sources écrites telles que des textes hagiographiques ou des imprimés se rattachant au genre de la presse à sensation²⁴³.

En dehors du monde universitaire, certaines revues continuent à publier les recherches de quelques passionnés en quête de datation de chants historiques, dans des articles plus ou moins fournis dont certains sont tout à fait intéressants : l'étude de la *gwerz* des *Naufragés de Landéda* rédigée par Jakez ar Barz dans les *Cahiers de l'Iroise* en 1975²⁴⁴ évoque ainsi un naufrage survenu en 1762. L'édition de disques de collectage est également l'occasion de proposer de courtes analyses des chansons étudiées ; l'interdisciplinarité est encore de règle si l'on se réfère aux compétences des intervenants sollicités pour signer notices et introductions dans des livrets parfois volumineux et de grande qualité. On peut citer ici à cet égard l'édition du CD *Tradition chantée de Bretagne, les sources du Barzaz Breiz aujourd'hui*²⁴⁵ – dont les commentaires ont largement été rédigés par Donatien Laurent et Patrick Malrieu –, son pendant en langue française *Tradition chantée de Haute-Bretagne, les grandes complaintes*²⁴⁶, ou *Nantes en chansons* dont le livret est rédigé à la fois par des spécialistes de la littérature chantée et par des historiens²⁴⁷. L'association Dastum, qui œuvre depuis les années 1970 pour la sauvegarde et la valorisation du répertoire de tradition orale en Bretagne, est très active dans ce domaine d'édition commentée de sources sonores ; plus épisodiquement, elle assure la publication d'analyses plus étoffées, comme celle de Jean-Jacques Boidron au sujet de l'étude détaillée d'une seule chanson, connue sous le nom des *Vêpres des Grenouilles*²⁴⁸.

²⁴¹ PIRIOU, 1989, « *Les Bretons sous l'Ancien Régime d'après les gwerzioù de F.M. Luzel* ».

²⁴² LE MENN, 1985, *La femme au sein d'or*.

²⁴³ MILIN, 1994, « *De Saint-Jacques-de-Compostelle à Notre-Dame-du-Folgoët : les voies de l'acculturation* ». Cette étude de cas permet de mesurer l'écart de sensibilité entre des recherches universitaires bretonnes habituées à fréquenter le répertoire de tradition orale, là où les historiens d'autres régions françaises sont beaucoup plus ignorants des possibilités d'exploitation de cette source : l'article rédigé par Roger Chartier au sujet de ce même thème littéraire analyse avec une grande pertinence la littérature de colportage, mais elle n'évoque pas le riche dossier des versions chantées recueillies de tradition orale dans toute la France depuis le 19^e siècle. CHARTIER, 1987, « *La pendue miraculeusement sauvée. Étude d'un occasionnel* ».

²⁴⁴ AR BARZ, 1975, « *La gwerz des "naufragés de Landéda"* ».

²⁴⁵ 1989, *Tradition chantée de Bretagne. Les sources du Barzaz Breiz aujourd'hui*.

²⁴⁶ 1998, *Tradition chantée de Haute-Bretagne. Les grandes complaintes*.

²⁴⁷ 1998, *Nantes en chansons*.

²⁴⁸ BOIDRON, 1993, « *Gousperoù ar Raned* » ha gouspered « *Ar Rannoù* ».

Les études qui précèdent portent avant tout sur la dimension historique des chansons, et en particulier sur la confrontation entre plaintes et sources écrites – le plus souvent registres paroissiaux et archives judiciaires – afin de dater l'événement auquel un chant fait allusion. Mais il faut garder à l'esprit que d'autres analyses ont été tentées à partir de cette même source, qui ne sont pas évoquées plus longuement car elles s'éloignent d'une perspective historique : il s'agit d'études musicologiques des mélodies, de travaux de comparaison entre variantes provenant de différentes aires culturelles et linguistiques ou encore d'analyses de la langue spécifique des *gwerzioù*²⁴⁹. Ces autres questionnements apposés à la chanson apparaissent cependant largement minoritaires, tout au moins dans les revues et publications accessibles à un large public, et la recherche d'une datation événementielle de la *gwerz* apparaît comme l'attrait essentiel de ces pièces.

De leur côté, certains historiens ont recours aux chansons de tradition orale en langue bretonne pour compléter une documentation écrite autour d'un thème de recherche précis, et se concentrent plus rarement sur des études de cas autour d'une plainte particulière. On retrouve dans ces productions avant tout les noms de ceux qui, évoqués précédemment, ont tenté une approche méthodologique de la chanson. C'est ainsi que l'apport des *gwerzioù* est valorisé de manière discrète mais récurrente dans les principaux travaux d'Alain Croix, depuis un article sur les caquins en Bretagne publié en 1979²⁵⁰ jusqu'à une évocation de *gwerzioù* historiques dans le tome de *L'Histoire culturelle de la France* consacrée aux siècles d'Ancien Régime²⁵¹. C'est dans *L'âge d'or de la Bretagne* que la diversité des formes de recours à la chanson populaire est la plus grande, puisque cette dernière est invoquée tout aussi bien dans des développements sur les événements politico-militaires de la Ligue ou sur l'alimentation paysanne que sur le statut social des clercs ou sur les comportements religieux face à la mort²⁵². Réalisé en collaboration avec Roger Dupuy, le documentaire audiovisuel *Mémoire de 93* propose quant à lui plusieurs extraits de chants populaires de chouannerie récemment collectés en pays vannetais²⁵³.

De manière plus anecdotique dans son parcours d'historien, François Billacois a rédigé dans son étude sur le duel une analyse de la *gwerz* composée au sujet de l'exécution restée célèbre de deux duellistes en 1627, le comte des Chapelles et son cousin François de Montmorency-Bouteville : il montre bien que la chanson présente une interprétation largement différente de

²⁴⁹ Ces aspects sont abordés plus précisément au chapitre 2, *infra* p. 82-92.

²⁵⁰ CROIX, 1979, « *L'histoire d'un trait de mentalité. Les caquins en Bretagne* ».

²⁵¹ CROIX/QUÉNIART, 1997, *Histoire culturelle de la France*, p. 57-58.

²⁵² CROIX, 1993, *L'âge d'or de la Bretagne*, p. 58-68, 137, 143, 151, 357, 383-384, 388, 418-421.

²⁵³ CROIX, *Mémoire de 93. Sur les traces de la Révolution en Bretagne*, film et livret p. 18-19.

celle des sources écrites²⁵⁴. Quelques vers de la complainte sur la mort du marquis de Pontcallec en 1720, ainsi qu'une brève allusion à une *gwerz* relatant les forfaits de Marion du Faouët en 1755, peuvent aussi être relevés dans la synthèse de Jean Quéniart *Le grand Chapelletout*²⁵⁵. Le dossier sur la chanson sur la mort de ce marquis a été récemment approfondi dans deux études menées par Philippe Jarnoux et Joël Cornette : la place de Pontcallec dans la révolte nobiliaire de 1720 et la fabrication de la mémoire de cet événement en Bretagne au cours des 19^e et 20^e siècles y occupent une place importante²⁵⁶.

Georges Provost prend lui aussi appui sur les chansons en langue bretonne publiées par Luzel et La Villemarqué afin de mieux percevoir les comportements religieux en Basse-Bretagne aux 17^e et 18^e siècles. Dans sa thèse de doctorat consacrée aux comportements liés aux pèlerinages, il met en parallèle des *gwerzioù* et d'autres sources écrites lorsqu'il est question de naufrages survenus au cours de pardons ou de promesses de dons aux saints et à la Vierge²⁵⁷. Il faut noter ici que les complaintes viennent compléter un corpus de cantiques écrits étudié de manière plus approfondie, la distinction entre les genres n'étant pas toujours clairement définissable – certains cantiques reçoivent d'ailleurs l'appellation de *gwerz*²⁵⁸ –. La thèse de Bruno Restif fait à son tour un bref parallèle entre le cantique composé sur le miracle de la Cane de Montfort au début du 18^e siècle et les versions recueillies oralement en Haute-Bretagne à la fin du 20^e siècle²⁵⁹.

La chanson de tradition orale est également régulièrement sollicitée dans des travaux concernant les révoltes populaires. Le dossier sur le soulèvement des Bonnets rouges de 1675 en est le meilleur exemple : portée par une tradition ancienne depuis les études d'Arthur de La Borderie et sa polémique avec François-Marie Luzel, l'historiographie du sujet est intimement liée à la critique et à l'exploitation de la complainte *La ronde du papier timbré* ; tous les historiens qui se sont par la suite penchés sur la question ont repris et commenté cette source originale, depuis Boris Porchnev ou Yvon Garlan et Claude Nières en 1975 jusqu'à Alain Croix en 2002 et Dominique Le Page en 2007²⁶⁰. Les travaux précurseurs de Donatien Laurent ont également

²⁵⁴ BILLACOIS, 1986, *Le duel dans la société française des XVI^e-XVII^e siècles*, p. 270-273.

²⁵⁵ QUÉNIART, 1993, *Le grand Chapelletout*, p. 50 et 115-116.

²⁵⁶ L'article de Philippe Jarnoux doit paraître dans : LE PAGE, *La Bretagne en questions* ; CORNETTE, 2008, *Le Marquis et le Régent. Une conspiration à l'aube des Lumières*.

²⁵⁷ PROVOST, 1998, *La fête et le sacré*, p. 40 et 94-95. Cet ouvrage est la version publiée de sa thèse soutenue en 1995.

²⁵⁸ Voir à titre d'exemple la *Gwerz en honneur de zant Cado...* analysée dans son développement méthodologique au sujet des cantiques de pardons : PROVOST, 1995, *Le pèlerinage en Bretagne aux XVII^e et XVIII^e siècles*, p. 512.

²⁵⁹ RESTIF, 2004, *La paroisse, cadre d'application de la Réforme catholique en Haute-Bretagne*, p. 605-613. Ce travail a été publié sous une forme raccourcie dans : RESTIF, 2006, *La Révolution des paroisses*. D'autres études portant sur le même sujet n'évoquent par contre pas les sources orales, et encore moins les chansons, notamment : SIMONIN, 1991, « Folklore et pastorale en Bretagne au XVII^e siècle : À propos du Recit véritable de la venue d'une canne sauvage [...] en la ville de Montfort ».

²⁶⁰ ESB/LA BORDERIE/ PORCHNEV, 1975, *Les Bonnets Rouges*, p. 217-349 ; GARLAN/NIÈRES, 1975, *Les révoltes bretonnes de 1675*, p. 188-191 ; CROIX, 2002, « La révolte des Bonnets rouges » ; LE PAGE, 2007, « *Ar Paper timbré* ».

ouvert la voie à une reconsidération de l'intérêt historique des chansons de tradition orale se rapportant aux émeutes populaires de la fin du 15^e siècle²⁶¹ : à sa suite, Michel Nassiet et Claude Fagnen ont repris ce dossier²⁶². Dans le domaine militaire, Stéphane Perréon fait également une rapide allusion à la *gwerz Silvestrig* dans un développement sur les formes de recrutement des troupes au 18^e siècle²⁶³.

Michel Nassiet considère quant à lui les chansons populaires en langue bretonne sous l'angle de la compréhension du statut nobiliaire et de ses liens avec la paysannerie²⁶⁴. Il a établi, à travers la confrontation entre complainte en langue bretonne et archives judiciaires, la datation d'une *gwerz* au sujet du meurtre du seigneur de Pénanger en 1649 à Ploumilliau²⁶⁵. C'est à l'une de ses étudiantes en maîtrise, Anne Balland, que l'on doit ce qui est jusqu'à présent le seul travail universitaire en histoire d'une relative ampleur s'intéressant spécifiquement à la complainte populaire en langue bretonne, à travers l'analyse du cycle des *gwerzioù* se rapportant au personnage du marquis de Guerrand en Trégor²⁶⁶.

Dans le domaine de la chanson politique, les plus importants travaux ont porté sur des plaintes en langue bretonne de la période révolutionnaire, qui ne présentent pas la marque des pièces ayant circulé oralement²⁶⁷. Il faut cependant relever la riche étude de Youenn Le Prat sur l'analyse de la transmission orale d'un récit chanté de combat naval en 1794 dont des fragments ont encore été enregistrés à la fin du 20^e siècle en pays bigouden, et qu'il met en parallèle avec la sensibilité politique de la région et la construction d'une mémoire républicaine qui se nourrit tant des sources écrites qu'orales²⁶⁸. Le CD – accompagné d'un volumineux livret explicatif – publié en 2007 à l'initiative de l'association Nantes-Histoire et intitulé *Révoltes, résistances et Révolution en Bretagne*, présente quant à lui l'originalité de retracer par la chanson un grand thème de l'histoire de Bretagne depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours : plusieurs plaintes de tradition orale en langue bretonne y sont insérées et commentées²⁶⁹.

²⁶¹ LAURENT, 1977, « Autour du "Barzaz-Breiz" : Ar Falc'hon – La Faucon ».

²⁶² NASSIET, 1990, « Émeutes et révolte en Bretagne pendant la guerre d'indépendance » ; FAGNEN, 1990, « Une jacquerie en Basse-Bretagne à la fin du XV^e siècle : la révolte de Yann Plonyé ». On peut également signaler l'étude plus légère de Gilles Le Dévédec : LE DÉVENDEC, 1991, « La bataille du Dour Ru ».

²⁶³ PERRÉON, 2005, *L'armée en Bretagne au XVIII^e siècle*, p. 123, 182, 189 et 364-365.

²⁶⁴ NASSIET, 1999, « Noblesse et paysannerie en Bretagne aux XV^e et XVII^e siècles », p. 72-75 ; NASSIET, 2000, *Parenté, noblesse et états dynastiques XV^e-XVI^e siècles*, p. 39, 57, 197 et 201.

²⁶⁵ NASSIET, 1997, *La France du second 17^e siècle*, p. 109-110. Cette étude de cas est approfondie sous un angle ethnologique par Daniel Giraudon : GIRAUDON, 2005, « Penanger et de La Lande, *Gwerz tragique au XVII^e siècle en Trégor* ».

²⁶⁶ BALLAND, 1999, *Littérature orale et noblesse bretonne : le cas Du Parc de Locmaria*.

²⁶⁷ Par exemple les travaux de Jef Philippe ou de Fañch Roudaut : PHILIPPE, 1988, « La chanson bretonne témoin de la Révolution dans le Trégor » ; ROUDAUT, 1994, « Le regard d'un prêtre émigré sur la Révolution ».

²⁶⁸ LE PRAT, 2008, « Vive la République ! ». *Ar Volonter, récit de combat naval et chant républicain*.

²⁶⁹ 2007, *Révoltes, résistances et Révolution en Bretagne*.

Cette dernière entreprise, qui propose un basculement plus que symbolique du support écrit – le livre – au support oral – le CD – pour écrire l’histoire, me paraît marquer une forme d’aboutissement de la réflexion de certains historiens de la Bretagne vis-à-vis de la chanson, et plus particulièrement de la chanson de tradition orale. En témoigne la place grandissante qui lui est accordée dans les histoires de Bretagne parues au cours du 20^e siècle et surtout dans les quarante dernières années. Les ouvrages antérieurs à la fin des années 1970 ne font jamais référence à la chanson de tradition orale en tant que source²⁷⁰. Les premiers tomes de la grande histoire régionale publiée par Ouest-France à partir de 1979 n’y portent guère d’attention non plus : le volume rédigé par Jean-Pierre Leguay et Hervé Martin sur le bas Moyen Âge contient bien un chapitre intitulé « Popularisation ou folklorisation du christianisme au XIII^e siècle ? » qui fait un lien entre sources écrites cléricales et folklore en prose ; mais aucune mention n’est faite à la tradition orale chantée, y compris dans le paragraphe consacré au siège de Guingamp en 1489 et alors que de nombreuses versions de la complainte qui s’y rapporte sont publiées depuis les années 1830²⁷¹. En 1992, Georges Minois glisse dans sa *Nouvelle histoire de la Bretagne* une brève allusion à la chanson du marquis de Pontcallec, d’après la version du *Barzaz-Breiz*²⁷². Mais c’est surtout à partir de la publication en 1993, dans la collection Ouest-France, du volume sur *L’âge d’or de la Bretagne*, écrit par Alain Croix, que la place de cette source semble acquise : elle est confirmée dans les volumes portant sur les 18^e et 19^e siècles²⁷³. La dernière grande synthèse est parue en 2005 sous la plume de Joël Cornette : dans les deux volumes de son *Histoire de la Bretagne et des Bretons*, il évoque également à de nombreuses reprises des chansons de tradition orale en langue bretonne et cite les travaux des ethnologues qui ont renouvelé l’approche de cette source²⁷⁴.

Au total, la moisson, sans être insignifiante, reste limitée. Peu d’historiens ont fait de réelles recherches approfondies sur la chanson de tradition orale dans les deux dernières décennies²⁷⁵ ; la plupart d’entre eux se sont surtout appuyés sur les travaux de prédécesseurs qui ont posé les bases de l’utilisation critique de cette source, et ont appliqué cette méthode en ayant

²⁷⁰ DUPOUY, 1932, *Histoire de Bretagne* ; POISSON, 1947, *Histoire de Bretagne* ; DELUMEAU, 1969, *Histoire de la Bretagne* ; DURTELLE DE SAINT-SAUVEUR, 1975, *Histoire de Bretagne*.

²⁷¹ LEGUAY/MARTIN, 1982, *Fastes et malheurs de la Bretagne ducal 1213-1532*, p. 77-96 et 412.

²⁷² MINOIS, 1992, *Nouvelle histoire de la Bretagne*, p. 440-441.

²⁷³ CROIX, 1993, *L’âge d’or de la Bretagne, 1532-1675* ; QUÉNIART, 2004, *La Bretagne au XVIII^e siècle (1675-1789)*, p. 53-59, 78, 492 et 529 ; DUPUY, 2004, *La Bretagne sous la Révolution et l’Empire (1789-1815)*, p. 116 et 280 ; DENIS/GESLIN, 2003, *La Bretagne des Blancs et des Bleus, 1815-1880*, p. 158-159 et 652-659.

²⁷⁴ CORNETTE, 2005, *Histoire de la Bretagne et des Bretons*, t. 1, p. 268, 387-388, 485-486, 517-518, et t. 2, p. 21-22.

²⁷⁵ Dans ce domaine, les complaintes historiques s’avèrent toutefois mieux loties que d’autres genres chantés, notamment les chansons sur feuilles volantes, presque totalement délaissées par cette discipline alors qu’elles pourraient être une véritable mine d’or pour les historiens à partir du 18^e siècle : il faut se tourner vers les travaux de Daniel Giraudon pour une vue approfondie de cette littérature à laquelle il a consacré une thèse de doctorat, entièrement orientée vers une démarche ethnologique et non historique : GIRAUDON, 1982, *Chansons de langue bretonne sur feuilles volantes et compositeurs populaires. Un chanteur-chansonnier du Trégor*.

recours à la chanson comme complément mineur, dans des travaux essentiellement fondés sur une documentation écrite. En réalité, l'intérêt renouvelé de la discipline historique pour la chanson en langue bretonne tient avant tout au dynamisme d'un historien, Alain Croix, et à la notoriété de ses travaux en Bretagne. L'analyse de l'utilisation de la complainte de tradition orale par les historiens révèle que deux sources sont massivement utilisées : les collectes de François-Marie Luzel et celles de Théodore Hersart de La Villemarqué. La plupart des autres collectes écrites, pourtant fort nombreuses, et la presque totalité des enregistrements sonores sont ignorés. La barrière linguistique que constitue l'usage de la langue bretonne, dans un domaine où peu de sources ont été traduites, explique largement cette situation, dans un contexte où le nombre d'historiens bretonnants se réduit de façon inquiétante. Mais il est tout de même frappant de constater que, malgré les mises au point de Donatien Laurent sur le *Barzaaz-Breiz*, faites il y a plus de trente ans, et malgré la publication du premier carnet d'enquête de La Villemarqué, qui peut seul être considéré aujourd'hui comme une source fiable pour l'historien, des chansons du *Barzaaz-Breiz* continuent à être citées et analysées sans regard critique par des historiens par ailleurs d'une grande rigueur et d'un sérieux avéré. Les analyses qui portent sur la complainte du marquis de Pontcallec sont un clair exemple des problèmes que pose l'utilisation de cette source en l'absence d'une bonne connaissance de la langue bretonne et de la prise en compte de la diversité des versions collectées au cours des 19^e et 20^e siècles : dix-neuf couplets de la version de La Villemarqué sont cités et commentés par Joël Cornette²⁷⁶, tandis que Jean Quéniart développe toute une analyse sur l'héroïsation christique du personnage qui s'avère faussée par le recours à l'unique source du *Barzaaz-Breiz*, retravaillée par le folkloriste pour la publication²⁷⁷. La quatrième de couverture d'un ouvrage de Jean Gallet sur la société paysanne bretonne du Moyen Âge à la Révolution présente quant à elle un extrait de la chanson sur Jean Marec telle qu'elle est publiée par La Villemarqué, qui s'avère de plus être une composition du 19^e siècle²⁷⁸. Ce n'est pas tant la méconnaissance de la langue bretonne qui est ici en cause que la confidentialité de certains travaux menés en dehors du monde universitaire, ainsi que l'absence de sensibilité ethnologique de la part des historiens, dans un contexte où les frontières disciplinaires restent fortes. Les souhaitables – mais non indispensables – notions dans le domaine de la musique et l'imprégnation recommandée dans l'univers actuel du travail de collectage éloignent encore un

²⁷⁶ CORNETTE, 2005, *Histoire de la Bretagne et des Bretons*, t. 2, p. 21-22. L'analyse développée dans un ouvrage postérieur spécifiquement consacré à ce personnage tient cette fois compte de l'ensemble des collectes connues, ce qui permet de réorienter l'analyse. CORNETTE, 2008, *Le Marquis et le Régent*. Son *Histoire de la Bretagne et des Bretons* mêle d'autres références peu critiques à l'égard du *Barzaaz-Breiz* – par exemple sur la *Chanson de l'hermine* comme source pour la guerre de Succession en 1361-1364 (t. 1 p. 268) – tout en évoquant dans d'autres circonstances, avec justesse, le renouvellement apporté par les travaux des ethnologues (t. 1, p. 517-518).

²⁷⁷ QUÉNIART, 2004, *La Bretagne au XVIII^e siècle (1675-1789)*, p. 53-59.

²⁷⁸ GALLET, 1992, *Seigneurs et paysans bretons du Moyen Âge à la Révolution*. La datation de cette chanson est justifiée dans : GOURVIL, 1960, *Théodore-Claude-Henri Hersart de La Villemarqué (1815-1895) et le "Barzaaz-Breiz"*, p. 481.

peu plus la presque totalité des historiens de cette source réellement originale : aucun historien ayant travaillé sur ces questions n'a à ma connaissance fait lui-même de l'enquête de terrain en vue d'enregistrer des chansons. Beaucoup des travaux révèlent ce manque d'affinité avec une source qui ne peut pas être traitée comme un simple texte écrit. La multiplicité des versions et la comparaison avec le répertoire chanté d'autres régions de France et d'Europe ne sont pas suffisamment prises en compte, de même que les principes de variabilité et de renouvellement de la source orale au fil de la transmission, ou encore l'importance de la mélodie et des commentaires en prose qui entourent la chanson²⁷⁹. Cette approche statique et centrée sur un échantillon restreint de sources bas-bretonnes conduit à des contresens dans l'interprétation des textes ou à des hypothèses très fragiles concernant la datation de certaines chansons²⁸⁰.

Depuis les travaux d'Alain Croix, l'apport le plus stimulant concernant le lien entre chansons de tradition orale en langue bretonne et histoire socioculturelle à l'époque moderne ne vient pas selon moi du milieu des historiens, et pas même des recherches françaises : il s'agit de la thèse de doctorat de la chercheuse galloise Mary-Ann Constantine, publiée en 1996 sous le titre *Breton Ballads*. Si elle présente son étude comme une réflexion de nature littéraire et non ethnologique, des pans importants de son travail prennent la forme de recherches qui peuvent être clairement rattachées à l'histoire culturelle, notamment l'analyse approfondie qu'elle mène sur la complainte Iannik Kokard et sur la question de la lèpre en Bretagne²⁸¹. Sans avoir recours à cette expression, elle envisage bien la recherche d'une datation culturelle de ce répertoire. La force de son analyse, outre la qualité de sa réflexion, tient à la multiplicité des compétences qu'elle met en œuvre : une bonne connaissance ethnologique et linguistique des fonds de chansons recueillis depuis le 19^e siècle, un travail de comparaison entre les différentes versions connues et avec les pièces de même inspiration dans d'autres répertoires européens, un souci de confrontation entre sources orales et archives écrites de l'époque moderne dont elle réalise elle-même les dépouillements, et enfin une connaissance solide des bibliographies spécialisées dans le domaine historique, ethnologique et littéraire. La qualité de ce travail met en évidence ce qui a trop souvent manqué aux travaux historiques sur la chanson de tradition orale en langue bretonne et ce qui explique le faible nombre de ces études : une approche interdisciplinaire nourrie d'abord par des compétences historiques, mais également par des connaissances linguistiques et ethnomusicologiques.

²⁷⁹ La musicologue Myriam Chimènes lance d'ailleurs en 1997 un appel, dans le *Bulletin de la Société d'Histoire Moderne et Contemporaine*, invitant les historiens à intégrer la dimension musicale dans leur recherche, comme ils ont su auparavant intégrer le support iconographique à leurs sources. CHIMÈNES, 1997, « *Histoire sans musique* ».

²⁸⁰ Voir à ce sujet *infra*, chapitre 3, p. 172.

²⁸¹ CONSTANTINE, 1999, *Breton Ballads*, p. 83-128. Dans le domaine des études anglo-saxonnes, on peut également mentionner la thèse restée inédite de Natalie Franz, entièrement consacrée aux *gwerziou* mais qui exclut toute approche de type historique : FRANZ, 2003, *Breton Song Traditions and the Case of the Gwerziou*.

CONCLUSION

L'historiographie sur la chanson de tradition orale prend donc réellement son essor en France à partir du premier tiers du 19^e siècle. Cette période correspond à la découverte de la littérature orale dans un contexte romantique européen d'essor du mouvement des nationalités, de collecte de traditions populaires insoupçonnées et de valorisation d'un passé national idéalisé. D'emblée, le répertoire en langue bretonne est présenté comme une richesse incomparable à l'échelle de la France et un réservoir de chants anciens permettant de retracer l'histoire de la Bretagne depuis ses origines. À l'engouement des folkloristes et des historiens bretonistes succède la défiance vis-à-vis de sources retravaillées selon le goût romantique. Lorsque de nouvelles méthodes d'édition critique et d'analyse historique des textes sont définies, révélant l'évolution des critères de scientificité retenus pour évaluer la fiabilité d'une source, l'authenticité de ces chants est remise en cause. Le discrédit porté sur cette documentation dure de la fin du 19^e siècle aux années 1960, qui voient l'éclosion de l'histoire des mentalités puis de l'histoire culturelle, même si les historiens des Annales ont déjà réalisé des tentatives de rapprochement entre histoire et ethnologie entre les deux guerres. Mais les historiens français s'intéressent avant tout aux traditions orales en prose et délaissent largement le domaine de la chanson ; quand ils s'en préoccupent, ils étudient presque exclusivement un répertoire de pièces écrites non issues de collectes et se rapprochant des chansons de rues et des compositions diffusées dans les livrets de colportage. La chanson ne réussit pas non plus à faire son entrée dans le domaine de l'histoire orale, pourtant en plein essor dans le dernier tiers du 20^e siècle.

Le cas de la Basse-Bretagne constitue une exception à l'échelle de la France par le nombre d'études qui se rapportent aux chansons de tradition orale en langue bretonne, et notamment aux complaintes à profondeur historique. Les caractéristiques propres à ce répertoire et l'importance des travaux et des collectes depuis le 19^e siècle expliquent cet engouement. Influencés par les recherches des ethnologues, plusieurs historiens élaborent des méthodes d'analyse critique de cette source en fonction des acquis de leur propre discipline et appliquent leurs conclusions à de larges domaines de l'histoire moderne. Pourtant, aucune étude d'ampleur basée essentiellement sur la chanson de tradition orale n'a encore été réalisée : la défiance ancienne de la discipline historique vis-à-vis des sources orales, mais aussi et surtout l'absence de compétences linguistiques, ethnologiques et musicologiques des historiens intéressés par cette matière expliquent les limites de leurs études, dans un champ de recherche qui ne peut être abordé de façon satisfaisante qu'en s'ouvrant à une approche interdisciplinaire. L'ambition de ce travail de thèse est de pallier cette lacune et de proposer une analyse approfondie de cette source, en

synthétisant les apports déjà importants des différentes disciplines et en montrant tout l'intérêt de cette documentation pour une étude socioculturelle de la Bretagne rurale à l'époque moderne.

ANALYSE DU CORPUS

ET CRITIQUE DES SOURCES

La présentation et la critique des sources retenues dans le cadre de cette recherche sont ici envisagées sous trois angles. Tout d'abord, la nature du répertoire est précisée : les termes utilisés pour le nommer sont définis ; puis ses particularités thématiques, linguistiques, stylistiques et musicales sont évoquées, de même que la question de la spécificité de la *gwerz* par rapport aux complaintes issues d'autres traditions orales européennes. Dans un deuxième temps, le corpus est délimité : le choix des collectes est justifié et la pertinence de l'ensemble est mesurée. Enfin, la fiabilité des collecteurs, l'évolution des conditions de la collecte, l'inégale répartition géographique des enquêtes et le choix des informateurs interrogés sont analysés.

Ce développement se veut une approche interdisciplinaire, qui envisage la critique des sources d'un point de vue historique, mais également ethnologique, linguistique, littéraire et musical. Cette multiplicité des points de vue, trop souvent négligée dans les études historiques, paraît indispensable pour mesurer pleinement les spécificités d'une source réellement originale.

A- LE TYPE DE CHANTS RETENUS : DÉFINITION ET CARACTÉRISTIQUES DE LA *GWERZ*

L'expression « chanson de tradition orale » et le terme de *gwerz* sont largement utilisés au cours de ce travail. Il convient sans plus attendre de préciser le sens dans lequel ils sont employés, puis de présenter les caractéristiques et les spécificités des complaintes en langue bretonne par rapport à l'ensemble du répertoire français et européen.

a- La chanson de tradition orale : le problème de la définition des termes

L'expression « chanson de tradition orale » a été retenue pour qualifier le répertoire analysé dans le cadre de cette étude. Il existe toutefois de très nombreux autres termes qui ont été ou sont toujours utilisés par les chercheurs : ce développement a donc pour objet de justifier le choix de la formulation qui a été ici privilégiée.

Le répertoire chanté recueilli par les folkloristes est couramment qualifié de « littérature orale » dès la seconde moitié du 19^e siècle. Cette expression est popularisée en France sous la plume de George Sand, dans son avant-propos des *Légendes rustiques* en 1858¹. Elle est ensuite reprise et diffusée par Paul Sébillot, qui la fait figurer pour la première fois, en 1881, dans le titre d'un ouvrage : *Littérature orale de la Haute-Bretagne*². Mais elle est aujourd'hui dépréciée, même si elle est encore utilisée par certains historiens et ethnologues : Donatien Laurent préconise son emploi en s'appuyant sur la définition que donne Marcel Mauss du terme « littérature »³. Elle présente le désavantage de placer la production orale sur le même plan que l'écrit, sans reconnaître les spécificités de cette source. En outre, elle sous-entend une hiérarchie esthétique au sein de cette production en fonction de la qualité littéraire des œuvres, telle qu'elle est évaluée d'après des catégories d'analyse issues de la culture lettrée. Elle englobe enfin un vaste répertoire narratif incluant chansons mais également contes, légendes ou proverbes⁴. L'écrivain Pierre-Jakez Hélias a proposé d'inverser l'ordre des termes, afin de mettre l'accent sur la dimension orale, en créant l'expression d' « oralité littéraire »⁵. Mais celle-ci n'a pas été reprise par la suite. La notion d'orature, récemment définie par le linguiste Claude Hagège⁶, insiste également sur l'indépendance de la production orale et sur ses spécificités propres par rapport à l'écriture : ce concept large, qui dépasse le seul répertoire chanté, n'a pas connu de réelle appropriation de la part des spécialistes de la chanson de tradition orale en Europe ; mais il a été par contre repris par

¹ Les récentes recherches inédites de Fañch Postic montrent que cette expression est déjà attestée dans la première moitié du 19^e siècle. Je tiens à remercier ce chercheur pour les indications qu'il m'a fournies à ce sujet et pour ses remarques concernant l'ensemble du développement sur le problème de la définition des termes.

² POSTIC, 1999, « De François-Marie Luzel à Paul Sébillot. L'invention de la littérature orale », p. 198.

³ MAUSS, 1967, *Manuel d'ethnographie*, p. 118-119 ; LAURENT, 1990, « Tradition and innovation in Breton Oral Literature », p. 91. L'expression est également utilisée dans : NASSIET, 1999, « La littérature orale bretonne et l'histoire ».

⁴ Pour une analyse des ambiguïtés de cette expression, voir : BOUVIER, 1980, *Tradition orale et identité culturelle. Problèmes et méthodes*, p. 21-43.

⁵ « C'est par une naïve prétention de lettré que l'on a pu parler de "littérature orale". L'expression précise bien que l'adjectif est au service du nom, lequel importe au premier chef. Il eût été plus juste de renverser les termes et, du même coup, les valeurs respectives : oralité littéraire ». HÉLIAS, 1990, *Quêteurs de mémoire*, p. 216-217.

⁶ HAGÈGE, 1985 (1996), *L'homme de paroles*, p. 110.

certaines chercheurs s'intéressant à l'oralité en Afrique et en Asie. On peut également relever le terme proche d'oraliture, construit dans le même esprit, qui s'est jusqu'à aujourd'hui peu diffusé.

Pour évoquer spécifiquement le répertoire chanté, Patrice Coirault utilise dans ses premières recherches l'expression d' « ancienne chanson populaire traditionnelle » : il définit précisément ce qu'il entend par « peuple », en croisant à la fois des critères économiques, honorifiques et culturels ; il estime nécessaire d'accoler l'adjectif « ancien » à celui de « populaire » pour éviter de prendre ce second terme dans son acception de « chanson en vogue, à la mode » ; il considère comme « ancienne » la chanson qui constitue un reliquat de plus en plus restreint d'une société aujourd'hui disparue ; par le mode de transmission oral et perpétué au fil des générations, ces pièces sont également « traditionnelles »⁷. Par la suite, Patrice Coirault substitue à cette expression un peu lourde celle de « chanson folklorique », inspirée du mot folk-lore imaginé en 1846 par l'écrivain anglais William Thoms. Ce concept est celui qui a été défini avec le plus de profondeur et de pertinence⁸ ; mais il est rapidement connoté négativement en France, tout particulièrement après la période de valorisation d'un folklore passéiste par la politique de Vichy dans les années 1940⁹. Ce discrédit exclut aujourd'hui son utilisation dans le domaine scientifique, malgré les tentatives de réhabilitation de la part de certains historiens, notamment de Jacques Le Goff¹⁰, et son usage par des ethnologues s'inscrivant dans la lignée de Patrice Coirault, comme Jean-Michel Guilcher¹¹. Il trouve également une résonance à l'échelle internationale, puisque ce terme est celui qui est couramment utilisé dans les études scientifiques, notamment anglo-saxonnes, sans aucun sens péjoratif.

L'expression « chanson traditionnelle », souvent privilégiée par les ethnologues, a l'inconvénient de faire écho à celle de « société traditionnelle », qui revêt une connotation figée aux yeux de nombre d'historiens. Ceux-ci rejettent l'utilisation d'un tel concept pour décrire une réalité sociale pensée avant tout de façon synchronique, en minimisant la dimension évolutive des sociétés qui est au cœur de la réflexion historique¹². Même si ce jugement est excessif, oubliant la

⁷ COIRAULT, 1927-1929, « *Recherches sur l'ancienneté et l'évolution de quelques chansons populaires françaises de tradition orale* ».

⁸ COIRAULT, 1942, *Notre chanson folklorique*, p. 14-17.

⁹ WEBER, 2000, « *Le folklore, l'histoire et l'État en France (1937-1945)* » ; BELMONT, *Paroles païennes. Mythe et folklore*, p. 9. Van Gennep détaille tous les emplois qui ont été faits de ce mot dans les différents pays d'Europe jusqu'au début des années 1940. Il rappelle aussi la préférence qui a parfois été donnée au mot d' « éthologie » plutôt qu'à celui de folklore, mais la confusion avec l' « ethnologie » a rapidement conduit à son abandon. VAN GENNEP, 1943, *Manuel de Folklore français contemporain*, tome I-I, p. 19-42.

¹⁰ LE GOFF, 1990, *Culture savante et culture folklorique dans l'Occident médiéval : une esquisse*.

¹¹ GUILCHER, 1989, *La chanson folklorique de langue française*.

¹² Voir un exemple récent dans : RESTIF, 2004, *La paroisse, cadre d'application de la Réforme catholique en Haute-Bretagne*, p. 591-592. Éric Hobsbawm préfère s'intéresser au contraire à l' « invention de la tradition » : HOBSBAWM/RANGER, 2006, *L'invention de la tradition*. L'anthropologue Gérard Lenclud a proposé une riche analyse de la multiplicité des connotations du terme « traditionnel » : LENCLUD, 1987, « *La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie* ».

dimension diachronique de nombreux travaux ethnologiques de grande qualité¹³, le terme paraît trop déprécié pour être repris dans le cadre d'une réflexion historique. Thomas Pettitt, conscient de cette ambiguïté, a d'ailleurs récemment proposé l'adjectif « vernaculaire » pour le remplacer¹⁴.

L'adjectif « populaire », aujourd'hui plus prisé par les historiens, rejoint l'appellation de « chansons populaires » donnée par les premiers folkloristes : elle renvoie au début du 19^e siècle à la conception d'un peuple – le terme restant culturellement et socialement peu défini – porteur d'un génie créateur révélé par le goût romantique¹⁵. Dans un tout autre contexte, cette expression a bénéficié du renouvellement des études historiques sur les cultures dites populaires depuis l'essor de l'histoire des mentalités dans les années 1960. Mais elle a également été la cible de nombreuses critiques qui portent avant tout sur l'imprécision du mot et sur les ambiguïtés de sa connotation sociale¹⁶. Dans le domaine de la chanson, elle n'est généralement pas retenue par les ethnologues, qui l'entendent dans son sens de « chanson à la mode »¹⁷. On la trouve dans les travaux de certains historiens, mais elle recouvre alors une réalité souvent confuse, qui mêle tout à la fois les chansons écrites par des chansonniers et diffusées sur feuilles volantes ou dans des livrets de colportage, et le répertoire très différent – même si des passerelles existent entre les deux – des chansons de tradition orale¹⁸. Cette imprécision du terme explique qu'il ait été ici écarté.

D'autres expressions n'ont pas non plus été retenues dans le cadre de cette étude. Le terme d'« ethnotexte », choisi entre autres par le Centre de recherches méditerranéennes sur les ethnotextes et l'histoire orale, recouvre une réalité bien plus large que le simple répertoire de tradition orale : il englobe également des textes oraux non littéraires et des récits de vie¹⁹. Le concept de « chanson de transmission orale » ne définit qu'imparfaitement le répertoire envisagé : il n'envisage pas l'apport de l'écrit, qui a pu jouer un rôle dans la transmission du chant, et écarte ainsi de nombreuses problématiques comme celles de la réoralisation du répertoire ou de l'usage

¹³ Voir notamment, dans le cas de la Bretagne : GUILCHER, 1967, « *Conservation et renouvellement dans la culture paysanne ancienne de Basse-Bretagne* » ; GUILCHER, 1963 (1995), *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*.

¹⁴ PETTITT, 1997, « *The Ballad of Tradition: In Pursuit of a Vernacular Aesthetic* ». Il emploie l'expression de « ballade vernaculaire » en se rapportant au répertoire de plaintes de langue anglaise.

¹⁵ Sur la conception du peuple chez les premiers collecteurs, voir : BLANCHARD, 2006, *Barzaz-Breiz. Une fiction pour s'inventer*, p. 81-99.

¹⁶ Chez les historiens, voir notamment : REVEL, 1983, « *La culture populaire : sur les usages et les abus d'un outil historiographique* » ; chez les ethnologues critiquant l'usage qui en est fait par les historiens : GUILCHER, 1991, « *At-on lu à la veillée paysanne traditionnelle ?* », p. 143-145.

¹⁷ GUILCHER, 1989, *La chanson folklorique de langue française*, p. 58-65.

¹⁸ Dans le domaine de la chanson en langue bretonne, on peut citer : DUPUY, 1978, « *Chansons populaires et chouannerie en Basse-Bretagne* » ; CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles. La vie, la mort, la foi*, p. 925.

¹⁹ Ce concept est explicité dans : JOUTARD, 1980, « *Un projet régional de recherche sur les ethnotextes* » ; BOUVIER, 1992, « *La notion d'ethnotexte* » ; PELEN, 1988, « *Mémoire de la littérature orale. La dynamique discursive de la littérature orale : réflexions sur la notion d'ethnotexte* », p. 101-104.

des cahiers de chansons rédigés par les chanteurs ou hérités de leur famille. D'autres expressions trop vagues, comme « plaintes en langue bretonne » ou « ancienne chanson bretonne » ne conviennent pas non plus. De même ont été écartées les notions de « patrimoine vivant », « patrimoine oral » ou « patrimoine immatériel »²⁰ : ces trois expressions, qui revêtent un sens sensiblement équivalent, regroupent en effet un ensemble bien plus large que la seule chanson, tout en insistant sur la dimension patrimoniale – en lien avec les notions d'héritage et d'identité culturelle – qui ne rentre pas dans la problématique de cette recherche.

Le choix final a donc porté sur l'expression de « chanson de tradition orale », qui paraît la plus juste, la plus complète et la moins connotée, même si on peut émettre sur le concept de « tradition » des réserves proches de celles qui sont formulées à l'encontre de l'adjectif « traditionnel ». Elle permet d'insister sur plusieurs caractéristiques fondamentales de ce répertoire. Tout d'abord, il s'agit de pièces recueillies oralement depuis le 19^e siècle, essentiellement auprès des catégories sociales rurales les plus défavorisées, avant d'être mises par écrit – puis enregistrées – par des collecteurs. Ces chansons présentent en outre des spécificités propres à un répertoire porté par la tradition : sans préjuger de l'origine de ces pièces, qui n'est pas forcément populaire mais peut concerner des milieux lettrés et savants, elles ont été recueillies après une période plus ou moins longue de transmission essentiellement – mais pas forcément uniquement – orale, qui lui ont donné des particularités esthétiques reconnaissables. Le choix du terme « tradition », rapproché de sa racine étymologique latine *traditio* prise dans son acception de « transmission », prend ici tout son sens. Les notions d'oralité, de transmission et de mémoire sont bien au cœur de la définition donnée à ce répertoire. Ces chants de tradition orale sont conçus dans une dimension évolutive : ils allient à la fois un fort degré de conservation du répertoire hérité tout en faisant place à un constant et inévitable renouvellement, dans une tension permanente entre stabilité et variabilité qui caractérise la transmission non-écrite.

b- La gwerz : essai de définition

Le terme de *gwerz*, qui qualifie plus précisément le genre de chansons de tradition orale ici retenu, vient, comme l'essentiel du lexique breton consacré à l'écriture et à la lecture, d'un héritage latin ou roman. Il dérive plus particulièrement du terme latin *versus*, qui désigne un vers

²⁰ Cette expression a été récemment forgée dans le cadre de la Convention pour la Sauvegarde du Patrimoine Immatériel adoptée par l'UNESCO en 2003.

ou un écrit versifié²¹. Il est attesté dans les plus anciens dictionnaires de langue bretonne. Dans le *Catholicon* imprimé en 1499, le terme « *guers* » équivaut à « vers », « petit vers » ou « chanczon », mais également à « chanczon quo[n] cha[n]te aux enfans pour leur faire dormir », cha[n]czon faicte sur le mort » ou « chanczon vilaine »²². Dans le *Nomenclator* de Guillaume Quiquer, qui date de 1633, tout comme dans le dictionnaire du missionnaire jésuite Julien Maunoir en 1659, *gwerz* est synonyme de chanson ou de vers²³. Dans celui de Dom Le Pelletier enfin, rédigé en 1716, il correspond à la définition de « vers, cantique, chanson, poème »²⁴. D'emblée, il apparaît donc comme un terme polysémique, au sens relativement vague. Dans l'*Atlas linguistique de Basse-Bretagne*, publié par Pierre Le Roux d'après des enquêtes réalisées dans les premières années du 20^e siècle, les locuteurs bretonnants traduisent majoritairement le français « chanson » par le substantif « *gwerz* »²⁵. Ce mot revêt à la fois un sens sacré et profane, puisqu'il est parfois utilisé pour désigner un cantique ou une complainte à caractère religieux²⁶. C'est dans cette acception que l'entend Jean-Marie Déguignet qui, dans ses mémoires écrits entre 1898 et 1905, critique vertement cette production orale :

Mais ce qu'il y a de triste pour les ignorants et les fanatisés, ce sont les *guers*, plaintes fabriquées par les prêtres pour effrayer leurs troupeaux, plaintes sur les miracles opérés par les saints et saintes, plaintes sur les crimes commis par des impies sur les choses sacrées et les punitions effroyables infligées immédiatement aux criminels, plaintes sur l'enfer et le purgatoire, plainte des morts (*an Nanaon*) et des ossements des cimetières, etc., etc. Et dans les derniers couplets de toutes ces plaintes, il est toujours fait appel à la bourse des ouailles pour dire des messes pour la conversion des impies et des hérétiques et pour la délivrance des âmes du purgatoire, surtout pour les âmes abandonnées (*an Nanaon abandonet*)²⁷.

Le terme *gwerz* se dit au pluriel *gwerzioù*. La marque finale n'est pas toujours indiquée dans les textes en français du 19^e siècle, dont certains francisent le terme sous la forme « guerzes » ou « gwerzes ». Il est également fréquent de voir les folkloristes évoquer le *gwerz*, tandis que la norme est aujourd'hui de parler de la *gwerz*, en conservant le genre féminin de la forme bretonne.

²¹ LE BERRE, 2006, « *La littérature du breton, mère abusive et fille indigne de la littérature française* », p. 16-17 ; RIVIÈRE, 1994, *Les cantiques de pardons en Basse-Bretagne*, p. 116-119.

²² LAGADEUC, 1499 (1977), *Le Catholicon*, p. 104-105.

²³ QUIQUER, 1633 (2000), *Le Nomenclator*, vol. 1, p. 54 ; MAUNOIR, 1659 (1996), *Les dictionnaires français-breton et breton-français*, p. 98 et 153.

²⁴ LE PELLETIER, 1716 (1975), *Dictionnaire de la langue bretonne*, vol. 2.

²⁵ LE ROUX, 1924-1963, *Atlas Linguistique de Basse-Bretagne*, carte n°306. Cette dénomination se retrouve systématiquement en Trégor, Léon et Basse-Cornouaille. Le mot *kanaouenn* est privilégié en Haute-Cornouaille, tandis que les termes *sonenn* et *kanenn* caractérisent le pays vannetais.

²⁶ RIVIÈRE, 1994, *Les cantiques de pardons en Basse-Bretagne*, p. 110-116. La même dualité se retrouve dans la définition du terme « complainte » dans les dictionnaires français du 18^e siècle. TIERSOT, 1889 (1978), *Histoire de la chanson populaire en France*, p. 6.

²⁷ DÉGUIGNET, 2001, *Histoire de ma vie*, p. 462. Il évoque comme exemple de ces compositions rédigées par des « malins tonsurés » la célèbre *Guers ar Garnel* (la Complainte de l'Ossuaire), écrite en 1750.

Le substantif en vogue dans les milieux lettrés européens du 18^e siècle et du début du 19^e siècle pour qualifier la poésie chantée à caractère historique est celui de « ballade », tandis qu'on parle plus volontiers de « romance » en France. C'est ce second terme qu'Aymar de Blois utilise dans la toute première analyse d'une complainte en langue bretonne, qu'il rédige en 1823 et qui reste à l'état de manuscrit²⁸. Émile Souvestre est le premier à utiliser le nom *guerz* pour une publication scientifique, en 1834, dans son article « Poésies populaires de la Basse-Bretagne » qui paraît dans la *Revue des Deux Mondes*. Dans le paragraphe qu'il consacre aux poèmes chantés, il propose de diviser le répertoire en langue bretonne en cinq grandes catégories : « les cantiques, les guerz, les chansons, les sônes, les poèmes proprement dits »²⁹. Il définit chaque genre puis en fournit une illustration en donnant la traduction française d'une ou de plusieurs chansons. Le développement sur la *guerz* est largement détaillé :

Si les cantiques sont les poésies les plus populaires de la Bretagne, les *guerz* en sont incontestablement les plus anciennes. Quelques-uns de ces *guerz* remontent jusqu'au XIII^e siècle et même au-delà, mais c'est le très petit nombre : presque tous sont postérieurs à 1500 ; la plupart ne datent même que de deux siècles.

Le *guerz* armoricain rappelle beaucoup les ballades des peuples du Nord, mais seulement pour la forme, car on n'y trouve pas l'allure guerrière qui domine dans celles-ci. Le caractère breton est plutôt énergique que militaire. [...] Aussi n'est-ce point son histoire guerrière que le peuple breton a conservée dans ses ballades, mais bien celle de sa vie intérieure et privée. Il n'en pouvait du reste être autrement. Dès le moment où la Bretagne cessa de former un état à part, [...] il se rabattit dès lors sur la famille et, de là, naquirent les *guerz* destinés à célébrer des évènements particuliers, les amours, les morts, les douleurs, les miracles qui avaient attendri ou épouvanté les cœurs. La Bretagne avait fini son histoire, elle se mit à faire son roman.

Les ballades bretonnes ou *guerz* sont donc toujours des récits d'évènements intimes. Ce sont de poétiques papiers de famille et non des documens politiques ; mais les mœurs et les croyances de l'époque y sont vigoureusement moulées, et l'on y trouve des détails que l'on chercherait vainement ailleurs³⁰.

Cette longue citation permet de mesurer l'apport d'Émile Souvestre dans la définition donnée à la *guerz* par les folkloristes. Il insiste d'emblée sur sa dimension historique et sur les possibilités de datation de ces pièces. Tout en rejetant cette matière comme source pour l'histoire politique, il défend son intérêt pour la connaissance de ce qu'on appellerait aujourd'hui l'histoire culturelle. Souvestre distingue quatre catégories de *guerzioù* :

²⁸ LAURENT, 1992, « Aymar I de Blois (1760-1852) et "L'héritière de Keroulas" ».

²⁹ SOUVESTRE, 1834, « Poésies populaires de la Basse-Bretagne », p. 504.

³⁰ Même article, p. 510-511.

Le *guerz sacré*, qui est, ou la légende d'un saint, ou une chronique pieuse ; – le *guerz fantastique*, qui raconte quelque merveilleuse apparition, ou quelque grand miracle ; – le *guerz plaisant*, qui n'est autre chose que le fabliau du moyen-âge ; – enfin, le *guerz historique*, qui est le récit d'un événement sombre et touchant³¹.

Il donne quelques exemples des deux premières catégories, précise que la troisième est plus rare, et conclut en disant que, pour ce qui est des *guerz* historiques, « le nombre en est infini »³². Ce texte est repris presque à l'identique dans son ouvrage *Les Derniers Bretons*, qui paraît en 1835-1836 et qui donne une nouvelle visibilité à cette définition des *gwerzioù*³³.

En 1839, dans le *Barzaz-Breiz*, Théodore Hersart de La Villemarqué revient sur la classification des chants bretons, qu'il envisage selon trois – et non plus quatre – catégories : « 1° en chants historiques (*Gwerzéennou*) ; 2° en chants d'amour (*Sounennou*) ; 3° en chants religieux (*Kanaouennou*) »³⁴. Il explicite son classement dans l'introduction de l'édition de 1867 :

Le classement que j'ai adopté pour les textes n'est autre que celui des chanteurs eux-mêmes : ils ne connaissent plus guère que trois espèces de cantilènes : des chants mythologiques, héroïques, historiques, et des ballades, qu'ils appellent généralement du nom de *gwers*, et dont ils qualifiaient autrefois quelques-uns des lais ; des chants de fête et d'amour qu'ils nomment quelquefois *kentel* et le plus souvent *sôn* ou *zôn* ; enfin des légendes et des chants religieux³⁵.

Mais c'est la division binaire de François-Marie Luzel entre *gwerzioù* et *sonioù* qui a eu le plus d'influence, servie par sa publication séparée de deux volumes de chaque genre, entre 1868 et 1890. Ce collecteur qualifie de *gwerzioù* les « chants sombres, fantastiques, tragiques, racontant des apparitions surnaturelles, des assassinats, des infanticides, des duels à mort, des trahisons, des enlèvements et des violences de toute sorte » ; il les oppose aux *sonioù*, « où respire un autre ordre d'idées et de sentiments, plus tendres et plus humains : chants d'amour, douces élégies, illusions et désillusions, refrains de danse, jeux et rondes enfantines... »³⁶. Ces définitions sont souvent citées et reprises par la suite : Narcisse Quellien dit avoir suivi la classification de Luzel, Maurice Duhamel divise son recueil de mélodies en *gwerzioù* et *sonioù*, et Loeiz Herrieu revient sur ces définitions dans un essai sur la littérature bretonne³⁷.

³¹ SOUVESTRE, 1834, « *Poésies populaires de la Basse-Bretagne* », p. 511.

³² Même article, p. 513.

³³ SOUVESTRE, 1835-1836 (1997), *Les Derniers Bretons*, p. 210-219.

³⁴ LA VILLEMARQUÉ, 1839, *Barzaz-Breiz*, p. III.

³⁵ LA VILLEMARQUÉ, 1867, *Barzaz-Breiz*, p. VI.

³⁶ LUZEL, 1874 (1971), *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Gwerzioù II*, p. VI. Il propose d'autres définitions proches dans : LUZEL, 1868 (1971), *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Gwerzioù I*, p. V ; ainsi que dans ses notes manuscrites récemment éditées par Françoise Morvan : LUZEL, 1995, *Nouvelles veillées bretonnes*, p. 65.

³⁷ QUELLIEN, 1883, *Rapport sur une mission en Basse-Bretagne ayant pour objet de recueillir les mélodies populaires*, p. 7 ; DUHAMEL, 1913 (1999), *Musiques Bretonnes* ; HERRIEU, 1938, *La littérature bretonne depuis les origines jusqu'au XVIIIe siècle*, p. 24 et 27.

En réalité, les catégories de François-Marie Luzel sont assez floues. Si les deux volumes de *gwerzioù* présentent une certaine cohérence, les *sonioù* regroupent des pièces au caractère très différent, en mettant sur le même plan des berceuses, des chants d'amour, des chansons satiriques, de soldat et de bord ou encore des noëls et des chansons religieuses. La frontière qu'il instaure entre les deux genres est loin d'être claire pour toutes les pièces. Ainsi, deux variantes d'un même chant sont publiées par Luzel l'une dans son second volume de *gwerzioù* sous le titre *Iann an Arc'hantek* et l'autre dans son second volume de *sonioù* sous le nom *Jannet Helari*³⁸. Par ailleurs, il est difficile de savoir où classer des pièces dont l'atmosphère évolue au cours du texte : une des versions de la complainte sur le testament de marquis de Guerrand commence ainsi sur un ton particulièrement sombre en énumérant les dernières volontés du mourant sur son lit, mais se termine sur une note bien plus gaie et légère en insérant un développement issu de la chanson sur le testament de l'ivrogne, qui demande à être enterré dans une cave à vin et à remplacer le glas funèbre par le tintement des verres³⁹. Les cas litigieux sont cependant rares : pour les collecteurs comme pour les chanteurs, qui mêlent allègrement les genres dans leurs répertoires, la distinction – et notamment la qualification de ce qu'est une *gwerz* – est souvent très claire⁴⁰.

Les recherches et les publications plus récentes insistent sur le sens que les chanteurs accordent à la *gwerz* lorsqu'ils l'interprètent ou l'entendent. Les définitions recensées par Daniel Giraudon mettent l'accent sur deux dimensions nouvelles : la longueur des pièces et leur caractère vrai ou prétendu tel⁴¹. Les observations de Donatien Laurent ou de Yann-Fañch Kemener confirment ce lien étroit entre *gwerz* et récit racontant une histoire vraie⁴². Les collectes, même si elles retiennent parfois des classifications inspirées des recueils du 19^e siècle, sont réparties dans des catégories plus nombreuses, qui tiennent compte de la diversité et de l'évolution du répertoire. Celles d'Ifig Troadeg s'inscrivent ainsi explicitement dans la lignée des enquêtes de Luzel mais adoptent une répartition qui valorise aussi le répertoire récent, composé aux 19^e et 20^e siècles et parfois qualifié – en ce qui concerne le répertoire de complaintes – de « *gwerzioù* modernes »⁴³. Les publications des collectes de Yann-Fañch Kemener, des enquêtes de la famille Connan et du répertoire vannetais chanté par le groupe des Trouzerion s'affranchissent quant à elles de

³⁸ L119 et L222.

³⁹ L322.

⁴⁰ Cette remarque est surtout valable pour la zone dite KLT. En vannetais, le terme de *gwerz* est plus rare, et celui de *sonenn* revêt un sens plus large.

⁴¹ GIRAUDON, 1982, *Chansons de langue bretonne sur feuilles volantes et compositeurs populaires*, p. 19.

⁴² LAURENT, 1988, « *Histoire et poésie chantée : l'exemple de la Bretagne* » ; KEMENER, 1996, *Carnets de route*, p. 19. Un développement est spécifiquement consacré à la question de la véracité de la *gwerz* dans le chapitre 3, *infra*, p. 153-155.

⁴³ TROADEG, 2005, *Carnets de route* ; MALRIEU, 1998, *La chanson populaire de tradition orale en langue bretonne*, p. 118.

l'opposition entre *gwerzioù* et *sonioù* pour proposer de nombreuses catégories plus restreintes et plus précises⁴⁴.

En définitive, le sens du mot *gwerz* est large et flou. Ce terme est repris dans cette étude comme étant le plus commode pour définir le répertoire étudié, mais son acception doit être précisée. Je retiens ainsi sous la dénomination de *gwerz* une catégorie de pièces que l'on pourrait tout aussi bien appeler « anciennes plaintes historiques en langue bretonne à dimension profane ».

Le répertoire de plaintes a été privilégié : il s'agit de chansons à caractère narratif, généralement longues, qui relatent le plus souvent des histoires à caractère tragique et anecdotique. Toutefois, le choix n'a pas été effectué principalement en fonction du contenu thématique des pièces : même si les *gwerzioù* ont été d'abord et avant tout étudiées, d'autres catégories de chansons habituellement classées parmi les *sonioù* ont également retenu l'attention : c'est notamment le cas des chansons sur les malheurs sentimentaux des clercs – dans le sens breton du terme, c'est-à-dire les fils de familles aisées envoyés aux études dans le but de devenir prêtres –.

L'ancienneté du chant a constitué un critère essentiel de sélection, même si elle s'avère difficile à évaluer. Elle est évaluée à partir de nombreux éléments de critique du texte, qui seront détaillés ultérieurement⁴⁵. Notons pour l'instant que seules les pièces identifiées comme se rapportant à un contexte historique antérieur à la Révolution Française ont été retenues. Il est souvent très facile de discerner les *gwerzioù* anciennes des plus modernes. La fin de l'Ancien Régime coïncide en effet avec un renouvellement sensible du répertoire composé, qui correspond à la généralisation d'un autre type de chansons à l'esthétique très différente : massivement diffusées sur feuilles volantes, ces productions nouvelles connaissent leur apogée au 19^e siècle et sont largement répandues jusqu'au milieu du 20^e siècle. L'omniprésence des mots français, la syntaxe et la longueur des vers, le style du chant, le choix et le traitement des thèmes sont autant d'éléments qui permettent le plus souvent de distinguer sans hésitations une *gwerz* ancienne d'une composition plus récente. De même, la présence d'un vocabulaire révolutionnaire ou républicain et celle de références historiques anachroniques par rapport à la période d'Ancien Régime permettent de déceler des pièces tardives, à condition que l'on n'ait pas affaire à des renouvellements ultérieurs à la création du chant⁴⁶. Cette séparation entre les genres n'est cependant pas totalement claire : certaines plaintes sur feuilles volantes ont été composées

⁴⁴ KEMENER, 1996, *Carnets de route* ; 2004, *Tro ma c'hanton. Carnet de route de la famille Connan* ; BELZ/DESBORDES, 1985, *Sonamb get en Drouzerion*.

⁴⁵ La méthode d'analyse critique des chants est présentée dans le chapitre 3, *infra*.

⁴⁶ Sur cette question, voir au chapitre 3, *infra*, p. 151-153.

dès le 18^e siècle, tandis que des pièces inspirées du style ancien continuent à être écrites au 19^e siècle. Mais un examen attentif permet le plus souvent de les déceler. Les chansons dont le contenu et la forme sont trop imprécis pour suggérer une quelconque datation ont été écartées : c'est notamment le cas de nombreuses *sonioù*.

Enfin, seul le répertoire à dimension profane a été retenu. Les cantiques, chants de noëls et complaintes sur la vie des saints n'ont pas été étudiés. Cependant, la frontière est parfois floue, et des pièces inspirées d'écrits cléricaux ont pu passer dans le répertoire en langue bretonne en perdant l'essentiel de leur dimension sacrée : dans ces conditions, elles ont été intégrées au corpus⁴⁷.

C'est le répertoire tel qu'il est circonscrit ici qui est qualifié de *gwerz* dans le cadre de cette étude. En réalité, la sélection des pièces retenues reprend largement le choix effectué par les collecteurs eux-mêmes qui, surtout au 19^e siècle, ont opéré un tri au sein du répertoire et ont privilégié les chants présumés anciens : les complaintes d'inspiration postérieure à la Révolution Française sont donc presque absentes des principales collections. Cette prédilection s'est confirmée au fil des décennies, même si les collectes récentes sont plus ouvertes à d'autres types de chansons. Dans une optique tout autre, l'approche historique actuelle se fonde donc sur le même support : les pièces recueillies dès les premières enquêtes coïncident avec les matériaux recherchés pour une étude en histoire socioculturelle.

c- Les caractéristiques internes de la *gwerz*

Une analyse détaillée des éléments qui définissent la *gwerz* en tant que genre ne rentre pas dans le cadre de cette recherche. Toutefois, et afin de bien cerner l'originalité de cette source par rapport à la documentation écrite, il paraît nécessaire de présenter à grands traits les caractéristiques métriques, musicales, linguistiques et phraséologiques de ce répertoire⁴⁸. Aucun travail d'ampleur n'a été réalisé sur cette question, malgré les ébauches de Patrick Malrieu⁴⁹. Je transpose ici les catégories d'analyse explorées par Patrice Coirault puis par Jean-Michel Guilcher à propos de la chanson de tradition orale en langue française, en les adaptant aux spécificités des complaintes en langue bretonne⁵⁰.

⁴⁷ C'est par exemple le cas de la *gwerz* sur la vie de saint Julien. Chant-type n°144, *Sant Juluan*. Elle a fait l'objet de l'étude menée par de : GIRAUDON, 2008, « *Gwerz Sant Juluan. De la feuille volante à la tradition orale* ».

⁴⁸ Cet aspect est presque toujours ignoré par les historiens. Peter Burke fait exception en consacrant un chapitre entier de son essai sur la culture populaire européenne à un inventaire des formes et des conventions du répertoire de tradition orale : BURKE, 1978 (1994), *Popular Culture in Early Modern Europe*, p. 116-148.

⁴⁹ MALRIEU, 1998, *La chanson populaire de tradition orale en langue bretonne*.

⁵⁰ COIRAULT, 1942, *Notre chanson folklorique* ; GUILCHER, 1989, *La chanson folklorique de langue française*.

La métrique et la versification des chansons de tradition orale ne correspondent en aucun cas aux critères développés par la poétique savante, au point que certains chercheurs critiquent l'utilisation d'une terminologie empruntée à la poésie lettrée pour les définir⁵¹. Les termes de vers, d'octosyllabes, de quatrains ou de rimes ont néanmoins été conservés ici par souci de commodité. On parle toutefois plus volontiers d'assonance dans la mesure où ce sont d'abord les voyelles qui sont prises en compte dans l'élaboration des rimes. Les assonances sont souvent imparfaites et toujours plates. Les vers de la *gwerz* comptent presque toujours 8 ou 13 syllabes et se répartissent sous la forme de distiques, de tercets ou de quatrains sans refrains.

Ceci étant, toutes ces indications sont très théoriques. La flexibilité est la caractéristique la plus pertinente pour définir un répertoire dans lequel le contenu textuel revêt plus d'importance que les règles de versification : on constate ainsi très fréquemment la présence de vers irréguliers – certains de 6 ou 7 syllabes, d'autres allant jusqu'à 15 ou plus –, de tercets qui s'insèrent de façon inattendue dans une complainte en distiques, ou encore de vers qui se suivent sans présenter d'assonance.

Sur le plan musical, la norme est l'interchangeabilité entre textes et airs, ainsi que l'utilisation de timbres, c'est-à-dire d'airs connus préexistant aux paroles et servant de référence mélodique. La faible diversité des découpages strophiques et métriques facilite la circulation des airs, dont l'interprétation varie selon chaque chanteur. Deux répertoires coexistent, l'un de timbres et l'autre de textes, sans qu'il y ait entre eux de relations systématiques – la remarque vaut également, et est même encore plus vraie, pour les airs à danser –. Donatien Laurent analyse cependant, dans son étude sur la *gwerz Skolan*, tout l'intérêt d'une étude des formes mélodiques qui, pour certaines, semblent gage d'ancienneté⁵². La valeur de ce témoignage non-textuel est d'autant plus grande que les paroles ne reflètent pas toujours la répartition en strophes adoptée par les collecteurs : certains textes regroupés en distiques, dont le deuxième vers est bissé, sont chantés sur des mélodies de trois phrases ; d'autres à l'inverse, formés de quatrains, sont réorganisés sur une structure musicale en tercets. Quelques timbres popularisés au 19^e siècle ont connu un tel succès que nombre de complaintes recueillies au siècle suivant les ont adoptés : le plus célèbre d'entre eux est sans aucun doute le timbre de *Kêr Is*⁵³.

⁵¹ Voir sur ce point les remarques de : GUILCHER, 1989, *La chanson folklorique de langue française*, p. 155.

⁵² LAURENT, 1971, « *La gwerz de Skolan et la légende de Merlin* », p. 28-29 et 44.

⁵³ L'origine et les caractéristiques de ce timbre sont analysées dans : LASBLEIZ, 2005, « *Le timbre de Kêr Is. Un air populaire qui traverse les siècles* ».

Faute de compétences, la notation des airs des *gwerzioù* a été souvent délaissée par les folkloristes du 19^e siècle⁵⁴ ; cette lacune a été cependant en partie comblée par les enquêtes des musicologues Louis-Albert Bourgault-Ducoudray et surtout Maurice Duhamel, entièrement centrées sur les mélodies⁵⁵. Pour la même raison, leur étude a été également très négligée par les historiens.

La langue des *gwerzioù* a pour sa part fait l'objet de quelques travaux de linguistes, qui ont d'abord retenu la particularité du niveau de langue : il s'agit d'un registre élevé, comportant de nombreux archaïsmes et influencé par les standards littéraires. Il se différencie, au niveau du vocabulaire comme de la syntaxe, autant des formes dialectales utilisées dans la vie courante que du breton écrit et ecclésiastique. La dimension musicale et versifiée du genre influe sur la langue de la *gwerz* dans le sens d'une modification de l'accentuation des syllabes et d'une adaptation des voyelles finales pour les besoins de l'assonance⁵⁶. On ne retrouve toutefois pas dans les complaintes bretonnes l'effacement complet des traits dialectaux, comme cela est presque toujours le cas dans le répertoire en langue française : il est possible, à l'écoute d'un chanteur ou à la lecture d'une transcription écrite fidèle, de reconnaître l'origine géographique de l'informateur avec un assez grand degré de précision.

La langue des *gwerzioù* comprend de nombreuses expressions et images propres au breton : on peut retenir, parmi beaucoup d'autres, quelques belles expressions comme « *ken glas 'vel d'ar maro* », « *kanna gwenn evel al leaz* » ou encore « *gleb 'vel ar mor* »⁵⁷. Ces images contiennent parfois des références culturelles propres à la Bretagne, telles les expressions poétiques autour du beurre⁵⁸.

La phraséologie de la *gwerz* fait place à de très nombreuses expressions stéréotypées et à des clichés facilement interchangeables, dont l'identification est essentielle pour mesurer la spécificité de chaque complainte : il s'agit de formules d'incipit propres à débiter le chant, de

⁵⁴ Cette généralité n'est pourtant pas systématique. C'est ainsi qu'Aymar de Blois joint à son étude sur *L'héritière de Keroulas*, d'une rigueur exemplaire et d'une modernité remarquable, l'air sur lequel était chantée la version qu'il a recueillie. LAURENT, 1992, « *Aymar I de Blois (1760-1852) et "L'héritière de Keroulas"* ».

⁵⁵ BOURGAULT-DUCOUDRAY, 1885, *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne* ; DUHAMEL, 1913 (1999), *Musiques bretonnes*.

⁵⁶ KERGOAT, 1996, « *Live yezh ar c'hanaouennoù pobl* » ; FAVEREAU, 1984, *Langue quotidienne, langue technique et langue littéraire dans la parler et la tradition orale de Poullaouen*, p. 61-62 et 159-166 ; FAVEREAU, 1996, « *Phonologie des rimes et des vers dans la poésie chantée à Poullaouen* » ; CALVEZ, « *Du breton mondain* ».

⁵⁷ « Aussi vert que la mort », LV32 ; une traduction sans doute plus pertinente tendrait à traduire *glas* par « pâle, livide ». « Laver blanc comme le lait », L111 ; Jules Gros relève des expressions proches qui mettent en parallèle la blancheur de la lessive et celle de la neige ou des perles : GROS, 1993, *Dictionnaire français-breton des expressions figurées*, p. 138. « Mouillé comme la mer », L163.

⁵⁸ Le comte Guillou, dans la complainte qui lui est consacrée, menace sa femme d'être « *konfontet evel aman rouset* » (« fondue comme du beurre roussi »), fondue « *evel aman er plad* » ou encore « *evel aman er pôd* » (« comme le beurre dans le plat » ; « comme le beurre dans le pot ») si elle lui ment. LV69 ; P207.

qualificatifs typifiés pour présenter les protagonistes, de formules d'articulation du récit ou encore de conclusions-clichés. Le héros de la complainte est ainsi souvent qualifié de « *bravañ mab kouer a zo er vro* »⁵⁹ ; celui qui entre dans une maison pour parler à sa bien-aimée commence toujours son discours par : « *Bonjour ha joa holl en ti-mañ / Ar bennherez pelec'h emañ ?* »⁶⁰. On rencontre aussi dans les chansons quantité de femmes qui tombent trois fois à terre de douleur, de demoiselles qui cueillent dans le jardin des fleurs de mélancolie, de chagrin et de tourment, de jeunes hommes qui partent sept ans à l'armée, d'amoureux dont le cœur se brise et qui meurent enlacés le jour de leurs retrouvailles. Dans certains cas, ce sont plusieurs vers ou strophes entières qui sont concernés par ce phénomène. L'emploi de répétitions, ou au contraire d'ellipses, est destiné quant à lui à augmenter la tension dramatique du récit. Une familiarisation approfondie avec le répertoire permet d'identifier ces éléments qui participent de la définition poétique de la *gwerz*⁶¹. Cette phraséologie particulière se retrouve dans tous les répertoires de tradition orale et a été largement étudiée à l'échelle européenne depuis les travaux de Milman Parry et Albert Lord sur l'épopée yougoslave ; mais aucune analyse conséquente n'a été réalisée sur le répertoire en langue bretonne⁶².

Plus largement, la structure narrative de la *gwerz* est basée sur des procédés stylistiques récurrents. Elle est caractérisée à la fois par une longueur et une concision du propos : d'une part, elle a recours à des dialogues nourris et à des répétitions de motifs et de formules-clichés qui prolongent l'histoire ; de l'autre, elle présente une narration ponctuée d'ellipses et exempte de transitions narratives, qui juxtapose brusquement les différents tableaux d'un même récit.

Enfin, la *gwerz* est définie par un style qui lui est propre. Ce terme recouvre une réalité aussi difficile à définir qu'elle est évidente pour le chanteur ou l'auditoire habitué à côtoyer un répertoire de tradition orale. Le style se différencie de l'esthétique dans la mesure où il n'est pas lié au domaine technique mais au domaine sociologique : il ne correspond pas aux qualités esthétiques d'un chant mais à la valeur d'une interprétation telle qu'elle est ressentie, et permet après seulement quelques instants d'écoute de reconnaître un chanteur imprégné par le répertoire

⁵⁹ « Plus beau fils de paysan qui soit dans le pays ».

⁶⁰ « Bonjour et joie dans cette maison ! / L'héritière, où est-elle ? ».

⁶¹ Un tableau récapitulant les formules et clichés les plus fréquemment rencontrés dans la *gwerz* est proposé en **annexe 6**, p. 750-753. Pour une approche plus approfondie de cette question, voir : GUILLOREL, 2008, « *La gwerz, entre source historique et source poétique* ».

⁶² Outre les travaux déjà évoqués de Patrice Coirault et de Jean-Michel Guilcher sur le répertoire en langue française, on peut citer parmi une bibliographie abondante : LORD, 1960, *The Singer of Tales* ; WEBBER, 1951, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad* ; ANDERSEN, 1985, *Commonplace and Creativity. The Role of Formulaic Diction in Anglo-Scottish Traditional Balladry* ; BUCHAN, 1972, *The Ballad and the Folk*, p. 145-165. Voir aussi : JONES, 1961, « *Commonplace and Memorization in the Oral Tradition of the English and Scottish Popular Ballads* », dont l'analyse est critiquée par : FRIEDMAN, 1961 ; « *The Formulaic Improvisation Theory of Ballad Tradition* » ; MACCARTHY, 1990, *The Ballad Matrix*.

de tradition orale d'un autre qui l'est moins ou qui ne l'est pas⁶³. Ce ne sont donc pas les caractéristiques du texte ou de la mélodie qui sont ici prises en compte, mais la façon propre à chaque chanteur de se les approprier et de les restituer oralement, à travers la manière de poser la voix, de prononcer et d'accentuer les phrases, de soutenir le rythme ou encore de réaliser des variations mélodiques et rythmiques. Tous les connaisseurs insistent sur l'importance du style dans la définition de la chanson de tradition orale ; mais la difficulté à appréhender cette question sur le plan scientifique explique que très peu d'études aient été menées sur ce sujet en Basse-Bretagne⁶⁴. L'écoute attentive et prolongée de chanteurs reste le meilleur moyen de comprendre une notion largement intuitive.

Ce court détour dans le domaine de l'analyse littéraire, linguistique et ethnomusicologique permet de mesurer l'importance d'une approche interdisciplinaire pour étudier une source originale très éloignée des caractéristiques de la documentation écrite. Ce nécessaire déclouement des disciplines permet d'éviter nombre d'incompréhensions et de contresens et ainsi d'affermir et d'enrichir une analyse historique de ce répertoire. Avant de présenter en détail le corpus retenu, il convient encore d'évaluer la particularité des *gwerziou* par rapport aux répertoires de tradition orale issus d'autres aires culturelles et linguistiques.

d- Les *gwerziou* : un répertoire spécifique à l'échelle française et européenne ?

La réponse à une telle question s'avère d'emblée difficile, dans la mesure où les études comparées concernant le répertoire de tradition orale européen sont rares et datées. L'absence de synthèse ethnomusicologique sur la chanson en langue bretonne n'a pas en outre facilité la prise en compte de ce répertoire dans des travaux plus généraux. De très nombreuses collectes ne sont pas accessibles en dehors de publications dans la langue de leur pays d'origine. Elles sont en outre biaisées par le fait que chaque collecteur a effectué un tri au sein du répertoire pour privilégier un genre plutôt qu'un autre en fonction des orientations de sa recherche, contribuant ainsi à donner

⁶³ Sur la différence entre esthétique et style, voir : QUIMBERT, 2000, « *Interpréter, c'est toujours traduire* », p. 246-247.

⁶⁴ Patrick Malrieu insiste sur l'importance de ce critère dans sa définition du répertoire chanté de tradition orale, dans : MALRIEU, 1998, *La chanson populaire de tradition orale en langue bretonne. Contribution à l'établissement d'un catalogue*, p. 34-35 et 150-156. Voir aussi le mémoire de maîtrise de Gwendal Le Bras, spécialement consacré à cette question mais qui envisage avant tout le répertoire instrumental du Centre-Bretagne : LE BRAS, 2001, *La notion de style en musique traditionnelle bretonne : Exemple du plinn au travers du Championnat de Bretagne des Sonneurs en Couple*. La revue *Musique Bretonne* a récemment proposé un dossier intitulé « Styles et terroirs », qui laisse place à différentes réflexions menées tant par des chercheurs que par des acteurs de la tradition orale en Bretagne : 2007, « *Style et Terroirs* », p. 12-28.

une vision partielle de l'ensemble de la production chantée. Enfin, la comparaison est rendue ardue du fait de l'absence d'études facilement accessibles en France concernant la fiabilité et l'analyse des collectes publiées en Europe, dans un contexte où les ouvrages antérieurs à la fin du 19^e siècle sont d'une qualité scientifique très inégale au vu des critères actuels d'édition de textes. Le colloque organisé en 1995 sous l'impulsion du Centre de Recherche Bretonne et Celtique a en partie comblé cette lacune pour ce qui est de l'étude des collecteurs⁶⁵. Mais il reste très difficile, en lisant des recueils de chants provenant d'une aire culturelle de laquelle on est peu familier, et en l'absence de commentaires scientifiques présentant ces pièces, de distinguer les genres et surtout l'ancienneté des textes.

Les parallèles entre le répertoire en breton et en français constituent l'angle d'approche le plus pertinent, puisque l'espace francophone est la seule aire linguistique directement limitrophe de la Basse-Bretagne. C'est aussi la comparaison la plus simple à mener : le répertoire en français est bien connu tant par la multiplicité des collectes publiés depuis le 19^e siècle que par la qualité des analyses ethnologiques qui portent sur cet ensemble ; on dispose en outre de deux catalogues fournis qui permettent de s'orienter facilement au sein de la masse documentaire⁶⁶ ; enfin, plusieurs ethnologues ont fait des recherches sur les liens entre les deux répertoires. Il est indéniable que certains chants-types se retrouvent dans les deux espaces linguistiques, même si la grande majorité d'entre eux correspond à la définition des *sonioù*, dont l'esprit et le sujet sont moins graves que ceux des *gwerzioù*⁶⁷ ; mais il apparaît aussi nettement que la *gwerz* présente des originalités marquées par rapport aux complaintes en français. Elle se distingue d'abord par des textes nettement plus longs, puisque certaines d'entre elles dépassent les 80 couplets là où les complaintes n'atteignent rarement plus de 20. Elle se caractérise surtout par la précision des indications qu'elle livre, notamment dans le détail des toponymes et des anthroponymes, mais également dans la description des intrigues et des éléments concernant les comportements ou la culture matérielle : ces données se retrouvent dans la plupart des *gwerzioù*, et notamment dans les chansons criminelles à caractère local. Au contraire, les complaintes sont le plus souvent caractérisées par des intrigues situées dans des lieux stéréotypés et mettant en scène des

⁶⁵ POSTIC, 1999, *La Bretagne et la littérature orale en Europe*.

⁶⁶ COIRAULT, 1996-2007, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale* ; LAFORTE, 1976-1983, *Le catalogue de la chanson folklorique française*.

⁶⁷ Didier Bécam a établi la concordance entre 48 chants-types communs aux catalogues Malrieu et Coirault : BÉCAM, 2000, *Enquête officielle sur les poésies populaires de la France*, t. 4, p. 19-20. Robert Bouthillier, dans un travail encore inédit, en a recensé plus du double, en indiquant également les concordances avec le catalogue Laforte. Il intègre également dans sa table des concordances partielles entre chants-types (par exemple à travers certains développements ou motifs). Je tiens à remercier ce chercheur de m'avoir aimablement communiqué son travail.

protagonistes indifférenciés, dont le nom n'est généralement pas donné⁶⁸. Enfin, la *gwerz* présente une sensibilité tragique particulièrement marquée : les récits de meurtres, d'infanticides, de viols, de morts édifiantes et pathétiques sont largement représentés. La comparaison entre des chants ayant circulé d'une part et d'autre de la frontière linguistique montre clairement que l'appropriation d'une pièce dans le répertoire bas-breton, notamment dans la zone KLT, passe par une adaptation aux canons esthétiques et culturels de la *gwerz* : les récits sont allongés (et les éventuels refrains supprimés), l'inscription dans un contexte local est renforcée et la dimension tragique est plus prononcée⁶⁹.

Les plaintes doivent être rapprochées des chants en langues romanes, qui possèdent des caractéristiques similaires et qui sont pour cela également prises en compte dans les catalogues Coirault et Laforêt. À l'échelle de la France, le répertoire en langue d'oc ne présente donc pas plus de ressemblances avec les *gwerzioù* que celui en langue d'oïl. Il faut en outre remarquer que, même dans les régions de culture occitane, une part importante des plaintes est en français. Les recherches du côté du répertoire en langue basque ou flamande ne donnent pas de meilleur résultat⁷⁰.

À l'échelle européenne, la seule étude comparative d'envergure a été réalisée par William Entwistle et publiée en 1939 sous le titre *European Balladry*. Le répertoire de ballades y est divisé en quatre grandes aires régionales : l'aire du sud – qui rassemble le répertoire franco-roman –, l'aire du nord – qui regroupe les pièces allemandes, scandinaves et anglaises –, l'aire balkanique et enfin l'aire russe. Ce travail a le mérite d'embrasser une très large documentation, même s'il peut être critiqué pour certains rapprochements effectués entre répertoires. Il inclut ainsi les *gwerzioù* à l'aire franco-romane – ce qui correspond à une classification à mon avis contestable – et y consacre un développement particulier en précisant que nombre d'entre elles traitent de crimes révoltants, « *in the manner characteristic of decadent balladry everywhere* »⁷¹. Cette dernière remarque, datée dans sa formulation, ne paraît pas fondée. Certes, la veine tragique et les descriptions de morts pathétiques sont pleinement représentées dans la *gwerz* ; mais la différence essentielle entre ce répertoire et celui qu'Entwistle qualifie de « décadent » – et qui constitue selon lui un fonds commun à l'échelle européenne – est son inscription dans une temporalité plus ancienne. Un répertoire foisonnant imprimé sur feuilles volantes se développe en Bretagne comme en Europe

⁶⁸ COIRAULT, 1942, *Notre chanson folklorique*, p. 131-133 ; DELARUE, 1990, « *Quelques tendances évolutives de la chanson folklorique* ».

⁶⁹ Un exemple de ce phénomène d'adaptation est étudié en détail au chapitre 4, *infra*, p.205-221.

⁷⁰ Cette recherche a été faite d'après les répertoires publiés par : SALLABERRY, 1870 (1977), *Chants populaires du Pays Basque* ; COUSSEMAKER, 1856, *Chants populaires des Flamands de France*.

⁷¹ « À la manière du répertoire de ballades décadent que l'on retrouve partout » (EG). ENTWISTLE, 1939, *European Balladry*, p. 146.

à partir de la fin du 18^e siècle : il laisse une large place à des récits qui poussent les descriptions sanguinolentes jusqu'à la surenchère et qui cherchent à susciter la répulsion et l'indignation des auditeurs. Mais les *gwerzioù* anciennes, qui sont étudiées ici, datent pour l'essentiel d'une période antérieure, et sont écrites dans une langue et un style profondément différents.

William Entwistle fait une autre remarque au sujet des *gwerzioù* : il constate que beaucoup de thèmes qu'elles développent reprennent des récits attestés dans tous les répertoires européens. Cette affirmation est vraie pour une partie d'entre elles. À la fin du 19^e siècle, Francis James Child publie cinq volumes regroupant plus de 300 ballades-types des îles britanniques, enrichies par de très nombreuses variantes et de longues et érudites notes comparatives avec l'ensemble du répertoire européen, dont les collectes bretonnes – essentiellement celles de François-Marie Luzel –. L'analyse des ressemblances entre les répertoires montre que les *gwerzioù* qui présentent des thèmes similaires avec le répertoire en anglais sont le plus souvent des pièces qui ne portent pas ou qui portent moins les marques retenues précédemment pour caractériser les complaintes en langue bretonne par rapport au répertoire francophone (notamment en ce qui concerne la précision des noms de lieux et de personnes)⁷². Ceci permet de distinguer plusieurs sous-ensembles au sein des *gwerzioù*, et notamment de différencier d'une part des complaintes criminelles très ancrées localement et d'autres part des thèmes qui ont circulé plus largement dans les différents répertoires européens et qui présentent moins de spécificités bas-bretonnes. Les ballades en anglais ne semblent pas présenter d'affinités poussées avec les *gwerzioù* criminelles à caractère local, qui se caractérisent avant tout, non pas par les thèmes abordés, mais par le traitement de ces thèmes. Certes, on retrouve dans les ballades en anglais plus de noms de lieux et surtout de personnes que dans le répertoire en français ; mais ces derniers sont largement stéréotypés et ne permettent pas, à l'inverse de nombreuses *gwerzioù*, de dater précisément un chant, sauf dans le cas de complaintes criminelles récentes qui sortent de la période chronologique et du genre étudiés ici⁷³. Les ballades danoises constituent un deuxième ensemble important au sein de l'aire nordique définie par Entwistle, mais il s'avère très difficile d'en confronter le contenu avec le répertoire des *gwerzioù* : en effet, les pays scandinaves ont adopté une vision restrictive du terme « ballade », qui définit des chants correspondant à une métrique

⁷² Child relève ainsi des ressemblances entre des ballades anglaises et les *gwerzioù* sur le comte Guillou ou le seigneur Nann, qui ne se caractérisent pas en breton par une grande précision des toponymes et des anthroponymes. CHILD, 1882-1898 (1965), *The English and Scottish Popular Ballads*, vol. I, p. 378-379, vol. II, p. 110-111. Ce sont plus souvent des motifs qui se retrouvent de façon similaire que des intrigues complètes : ainsi, on retrouve dans des ballades anglaises comme dans des *gwerzioù* les motifs du chapon rôti qui chante, du nez d'un jeune homme qui saigne pour avertir de la mort de sa bien-aimée ou encore du seigneur qui demande à faire seller son cheval pour rejoindre la ville avant le soir. Même ouvrage, vol. I, p. 237, vol. IV, p. 117 et 522. Un index des correspondances avec les chansons d'autres aires culturelles, qui a facilité considérablement mon dépouillement, est fourni au volume V, p. 440 pour ce qui concerne le répertoire breton.

⁷³ Le travail d'Olive Woolley Burt est un exemple des possibilités de datation historique de complaintes en anglais du 19^e et du 20^e siècle : BURT, 1958, *American Murder Ballads*.

particulière et qui exclut de nombreuses pièces retenues ailleurs. En outre, les publications accordent une large place aux plaintes connues d'après des manuscrits rédigés depuis le 16^e siècle, alors que ce sont exclusivement les pièces issues du répertoire oral qui ont été publiées en Bretagne⁷⁴. La comparaison entre la *gwerz* du Seigneur Nann et la ballade danoise *Elveskud* a souvent été reprise depuis le travail fondateur de Sven Grundtvig ; mais Donatien Laurent remarque que c'est le seul cas de *gwerz* pour laquelle il a trouvé des parallèles clairs avec une plainte européenne⁷⁵. Les pays baltes ont fait aussi l'objet d'importants travaux sur la chanson de tradition orale ; mais leur répertoire est essentiellement composé de chants lyriques en quatrains appelés *dainas*, qui ne semblent pas non plus présenter de similitudes avec les plaintes en breton⁷⁶.

Les chansons des pays balkaniques, qui correspondent à la troisième aire culturelle retenue par William Entwistle, s'éloignent encore davantage des caractéristiques de la *gwerz*. La précision des toponymes et des anthroponymes se retrouve dans un style épique éloigné de celui de la plainte, qui a été mis à l'honneur par les travaux de Milman Parry et Albert Lord⁷⁷. Au 19^e siècle, le répertoire grec intéresse particulièrement les folkloristes et musicologues bretons. Les *Chants populaires de la Grèce moderne*, publiés par Claude Fauriel en 1824, influencent La Villemarqué, tandis que Louis-Albert Bourgault-Ducoudray réalise une mission musicale en Grèce avant d'entreprendre son pendant en Bretagne : il relève alors la similitude entre les modes musicaux grecs et bretons, dans laquelle il voit la preuve du caractère antique du répertoire de Bretagne. L'idée d'un emprunt des Bretons aux modes grecs est toutefois clairement rejetée quelques années plus tard par Maurice Duhamel⁷⁸.

Reste le cas des chants russes, un peu mieux connus en France grâce à quelques travaux de vulgarisation. Les chants épiques, ou bylines, n'ont aucun lien avec les *gwerzioù*, puisqu'il s'agit de récits non-rimés et scandés de batailles historiques et de grands cycles des héros de l'histoire nationale : ils se rapportent vraisemblablement aux 10^e-14^e siècles et ont recours à la veine fantastique et mythologique. Les chants historiques forment une autre catégorie, qui met en scène avant tout des héros choisis parmi les grandes figures de l'histoire, par exemple Ivan le Terrible : ils ne correspondent donc pas non plus au répertoire de *gwerzioù*. Un troisième ensemble regroupe

⁷⁴ KVIDELAND, 1999, « *La Scandinavie et la découverte de la tradition de la ballade* », p. 47-48.

⁷⁵ DONCIEUX, 1904, *Le romancero populaire de la France*, p. 53-60 ; LAURENT, 1978, « *Breton Orally Transmitted Folk Poetry* », p. 19-20. L'article de Grundtvig, en danois, est résumé dans : SIMONSEN, 1987, « *Tradition orale et idéologie nationale. Sven Grundtvig et les ballades médiévales danoises* », p. 237-238.

⁷⁶ VIKIS-FREIBERGS, 1995, « *La chanson populaire dans les pays baltes* », p. 25-33.

⁷⁷ LORD, 1960, *The Singer of Tales*.

⁷⁸ FAURIEL, 1824, *Chants populaires de la Grèce moderne* ; BOURGAULT-DUCOUDRAY, 1885, *Trente Mélodies populaires de Basse-Bretagne*, p. 12 ; BELLAING, 1993, « *Maurice Duhamel, musicien breton* ». Cet intérêt pour le chant balkanique dépasse les frontières de la Bretagne, puisque le grand collecteur nivernais Achille Millien fait paraître un recueil consacré à ce répertoire : MILLIEN, 1891, *Chants populaires de la Grèce, de la Serbie et du Monténégro*.

des pièces qualifiées de ballades : elles traitent de conflits tragiques de la vie privée, développent une atmosphère toujours très sombre et dateraient des 15^e-18^e siècles⁷⁹. De ce point de vue, de nombreux points communs peuvent être trouvés avec la *gwerz*, tant sur le plan de la forme que des thèmes⁸⁰. Mais ces chansons, si elles évoquent des noms de personnes et de lieux, proposent des indications souvent vagues qui ne permettent pas de retrouver la trace de faits divers précis attestés dans les archives écrites.

Une dernière piste de comparaison mérite d'être suivie, autour des parallèles entre le répertoire des traditions chantées des différents pays celtiques. Les possibilités de confrontation s'avèrent toutefois très limitées. Il existe bien des ballades en irlandais, mais qui ne présentent pas de traits communs avec la *gwerz*. La tradition orale gaélique se caractérise bien plus par sa poésie bardique et épique, qui relate les grands cycles de l'histoire du peuplement de l'île, ou encore par une chanson lyrique plus récente et caractérisée par une poétique allusive très éloignée des canons esthétiques de la littérature orale en anglais⁸¹.

En ce qui concerne le pays de Galles, dont la langue est plus proche du breton que le gaélique d'Irlande et d'Écosse, Mary-Ann Constantine note là encore qu'il n'existe visiblement pas de plaintes qui se rapprochent des *gwerzioù* : il est difficile de savoir si elles n'ont jamais existé ou si elles ont disparu avant d'avoir été recueillies. Toujours est-il que le seul répertoire de ballades est celui qui est imprimé sur feuilles volantes, abondamment diffusé au 18^e et au 19^e siècle par l'Église méthodiste, et qui ne correspond pas aux caractéristiques des plaintes en langue bretonne⁸².

Cette analyse rejoint celle de William Entwistle, qui affirme que les *gwerzioù* ne montrent aucune ressemblance avec le répertoire celtique insulaire, ce qui justifie qu'il ait intégré dans deux aires culturelles différentes les chants bretons d'une part et irlandais de l'autre⁸³. Quelques années avant lui, Georges Dottin a rédigé ce qui est à ma connaissance la seule étude comparative développée qui porte spécifiquement sur les littératures des différents pays celtiques. En parlant de la Bretagne, il affirme :

⁷⁹ GRUEL-APERT, 1995, *La tradition orale russe*, chapitres 8 à 10 ; PROKHOROV, 2002, *Russian Folk Songs. Musical genres and History*, p. 117-122.

⁸⁰ Yves Le Berre fait ainsi un parallèle entre une plainte russe et la *gwerz* *Ar Vinorezik* recueillie et publiée par François-Marie Luzel. LE BERRE, 2002, Cours de maîtrise de breton et langues celtiques, inédit.

⁸¹ SHIELDS, 1993, *Narrative Singing in Ireland* ; SHIELDS, 1999, « *La découverte de la chanson populaire en Irlande* » ; THOMSON, 1990, *An Introduction to Gaelic Poetry*. Sur le répertoire écossais, voir aussi : MACKEAN, 1999, « *La collecte de chant gaélique en Écosse* ».

⁸² DAVIES, 1911, *A Bibliography of Welsh Ballads*, p. V-VIII ; CONSTANTINE, 1999, *Ballads in Wales*, p. 2-3 ; CONSTANTINE, 1996, *Breton Ballads*, p. 61-62.

⁸³ ENTWISTLE, 1939, *European Balladry*, p. 146.

Les chansons populaires de Basse-Bretagne constituent un ensemble à part dans les littératures celtiques. Si les chansons proprement dites ou *soniou*, chansons d'amours, satires, chants d'artisans, de soldats et de matelots, chants de noces et Noël ne manquent point d'analogues en Irlande, en Écosse et au Pays de Galles, les complaintes ou *gwerziou*, tant par leur sujet que par leur composition, sont propres à la péninsule armoricaine⁸⁴.

Après ce tour d'horizon des répertoires de complaintes européens, plusieurs remarques peuvent être faites. Tout d'abord, il existe un réel déficit d'études comparatives à l'échelle du continent. Si le contexte des enquêtes orales et la fiabilité des différents collecteurs sont aujourd'hui mieux connus, la nature même des répertoires reste peu étudiée, ou tout au moins ces études sont-elles difficilement accessibles en France. Dans l'état actuel des recherches, il semble que les *gwerziou* présentent des particularités qui les distinguent des autres répertoires.

Sans doute serait-il plus juste de préciser que, parmi les *gwerziou*, un sous-ensemble se singularise, dont les caractéristiques marquées ont tendance à être considérées, dans un mouvement de simplification abusif, comme représentatives de l'ensemble du répertoire. Il s'agit des complaintes criminelles à caractère local qui se rapportent à la période d'Ancien Régime : ce n'est pas tant le thème que son traitement qui est original. Dans ces histoires de crimes inspirées de faits réels, les intrigues sont décrites avec une grande précision : les nombreux noms de lieux et de personnes sont souvent conservés avec une remarquable fiabilité au fil de la transmission orale, ce qui permet parfois de retrouver et de dater les événements dont les chansons sont issues. Ce répertoire, massivement représenté dans les collectes – lesquelles ne sont pas forcément le reflet de la réalité de la production chantée mais du goût des collecteurs –, ne doit pas faire oublier d'autres catégories de *gwerziou* : on peut notamment mentionner les complaintes à dimension religieuse, qui ont été écartées de cette analyse, ainsi que des récits chantés moins ancrés localement et qui se rapprochent par la forme et les thèmes du répertoire de ballades européen. Dans ce dernier cas, certains chants-types se retrouvent à l'identique en Bretagne bretonnante et dans d'autres aires culturelles.

Ce constat invite à souligner le rôle de la plus ou moins grande circulation du répertoire dans le développement des caractéristiques propres à la *gwerz*. En effet, l'isolat linguistique de la Basse-Bretagne, et surtout le faible espace de circulation potentielle du répertoire à l'intérieur d'une zone bretonnante infiniment plus réduite que le domaine francophone limitrophe, expliquent sans doute pour une part le fort ancrage local des récits : au cours de la transmission orale, la *gwerz* ne peut circuler que dans un périmètre de quelques dizaines de kilomètres, au mieux d'un peu plus d'une centaine ; elle ne se déplace donc pas suffisamment pour acquérir le caractère typifié que l'on retrouve dans d'autres répertoires de ballades. À cela s'ajoutent des

⁸⁴ DOTIN, 1924, *Les littératures celtiques*, p. 40.

explications de nature culturelle, plus difficiles à démontrer et dépassant largement le domaine de la chanson, qui se révèlent à travers les comportements sociaux, religieux et plus largement culturels de la Basse-Bretagne d'Ancien Régime⁸⁵.

B- LE CORPUS

Il est illusoire de chercher à réunir un corpus exhaustif qui prenne en compte l'ensemble du répertoire des *gwerzioù* se rapportant à la période d'Ancien Régime. La quasi-totalité des fonds connus du 19^e siècle sont aujourd'hui accessibles, à défaut d'être tous publiés ; mais il n'en est pas de même pour de nombreuses collections récentes, notamment les enregistrements sonores réalisés par des collecteurs individuels qui n'ont pas donné une copie de leurs fonds à un dépôt public. De plus, on continue sans cesse à enregistrer de nouvelles versions de chansons et à découvrir des pièces inédites dans les archives écrites des dépôts privés ou publics. L'objectif a donc été, dans l'élaboration de ce corpus, de présenter une vision aussi complète que possible de l'ensemble : le dépouillement exhaustif de toutes les collections écrites disponibles a été réalisé, de même que celui d'un échantillon de fonds sonores.

Une logique thématique et non une logique de fonds a prévalu pour sélectionner le répertoire, dans la mesure où les collections sont souvent composées de pièces hétéroclites dépassant largement le cadre des chants ici étudiés. Le répertoire des *gwerzioù* anciennes à dimension profane a été systématiquement privilégié, de même qu'un certain nombre de *sonioù* dont le contenu s'avère pertinent pour cette analyse.

La difficulté à élaborer un corpus vient de l'extrême dispersion des collections entre fonds privés et publics, manuscrits et imprimés, chants publiés sous forme de recueils, insérés dans des revues ou dans des articles et ouvrages ne traitant pas spécifiquement de la chanson. Ces fonds sont de plus souvent mal identifiés et encore plus rarement inventoriés. Le premier travail a donc consisté à repérer les fonds écrits et sonores dans les différents dépôts de Bretagne et de la région parisienne, avant de les dépouiller⁸⁶.

⁸⁵ Au sein de la discipline historique, les travaux d'Alain Croix, notamment, ont largement développé cet aspect : CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles*. Je tente dans cette présente étude d'approfondir cette approche en privilégiant une source : les *gwerzioù*.

⁸⁶ Rappelons que les chansons citées au cours de cette recherche sont identifiées grâce à une numérotation composée de deux éléments : une lettre majuscule correspond à l'initiale du collecteur, suivie d'un nombre qui se rapporte à la place du chant au sein de la collecte étudiée. Par exemple, la pièce L12 correspond à la douzième pièce de la collection Luzel. Le répertoire situé p. 843-892 récapitule tous les chants utilisés et leur numérotation.

a- Les collectes mises par écrit au 19^e siècle

Les pièces correspondant à des manuscrits de collecte ou à des publications de folkloristes au 19^e siècle ont été regardées avec une attention particulière, puisqu'il s'agit des plus anciennes collections de chansons de tradition orale mises par écrit. Tous les fonds connus ont été dépouillés, à savoir :

- Le fonds Alexandre Lédan :

Seuls les huit cahiers manuscrits de cet imprimeur morlaisien et collecteur précurseur, conservés à la Bibliothèque Municipale de Morlaix, ont été analysés⁸⁷. Les *gwerzioù* qui s'y trouvent forment un petit ensemble de 15 pièces réparties entre les manuscrits 2, 4 et 8⁸⁸ : il s'agit de chansons soigneusement écrites au propre et non de documents d'enquête. Une complainte a également été retenue d'après les envois d'Alexandre Lédan à l'*Enquête sur les Poésies Populaires de la France*, dont les fonds sont conservés à la Bibliothèque nationale de France⁸⁹.

- Le fonds Théodore Hersart de La Villemarqué :

Le *Barzaz-Breiz* n'a pas été retenu en tant que source puisque les chants qu'il contient ont été largement retouchés par Théodore Hersart de La Villemarqué. Par contre, les trois carnets d'enquête conservés ont été étudiés : ils contiennent des notes de terrain prises sous la dictée des chanteurs. Ces fonds ne sont pas accessibles au public et sont en la possession des héritiers de La Villemarqué. Toutefois, le premier carnet de collecte, qui a été analysé par Donatien Laurent au cours de sa thèse de doctorat, a été intégralement transcrit, traduit et publié⁹⁰. Les carnets 2 et 3, totalement inédits, ont pu être analysés grâce à une transcription réalisée dans la perspective d'une édition exhaustive de ces documents⁹¹ : en tout, 131 pièces de cette collection ont été retenues.

⁸⁷ Le très important fonds de feuilles volantes de Lédan n'a pas été dépouillé, dans la mesure où le répertoire de complaintes anciennes en est absent.

⁸⁸ Sur le détail de ce fonds, voir : PEAUDECERF, 2002, *Alexandre-Louis-Marie Lédan (1777-1855). Un imprimeur breton au XIX^e siècle* ; BAILLOUD, 1999, *L'imprimerie Lédan à Morlaix (1805-1880) et ses impressions en langue bretonne*. Sur ce collecteur, voir aussi : BERTHOU-BÉCAM, 2000, « *Alexandre Lédan et la chanson populaire* ». Pour une synthèse rapide sur l'ensemble des collecteurs et des collectes cités dans ce chapitre, voir : LAURENT/POSTIC/PRAT, 1996, *Les passeurs de mémoire* ; MALRIEU, 1983, *Histoire de la chanson populaire bretonne*.

⁸⁹ BnF, Nouvelles Acquisitions Françaises, ms. 3342.

⁹⁰ LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*.

⁹¹ Je tiens à remercier Donatien Laurent qui m'a aimablement permis de consulter la reproduction numérisée de ce fonds.

- Le fonds Madame de Saint-Prix :

Deux recueils manuscrits de chansons collectées dans la première moitié du 19^e siècle par Émilie-Barbe Guitton, connue sous le nom de Madame de Saint-Prix, sont conservés à la bibliothèque de l'abbaye de Landévennec, dans le fonds des manuscrits du manoir de Lesquivit. Il s'agit de documents notés au brouillon, souvent raturés et d'une écriture parfois difficile à lire⁹². 34 textes ont étoffé le corpus. Un autre cahier aurait été en possession de Charles Laurent⁹³. Les recherches que j'ai effectuées avec Donatien Laurent dans le fonds de son oncle, aujourd'hui déposé aux Archives de la Marine à Brest et en attente de classement, n'ont pas permis de le retrouver.

- Le fonds Jean-Marie de Penguern :

Jean-Marie de Penguern a réuni une importante collection qui a été éparpillée à sa mort⁹⁴. La quasi-totalité des chants qu'il a rassemblés est conservée à la Bibliothèque nationale de France, sous la cote « Manuscrits Celtiques et Basques », n°89 à 95, 111 et 112. Ce fonds regroupe un ensemble volumineux de près de 600 pièces⁹⁵. Il faut ajouter à cela 13 cahiers conservés à la Bibliothèque Municipale de Rennes dans le fonds Vallée. Il s'agit surtout de chants écrits au propre, certains étant recopiés et modifiés à plusieurs reprises. L'écriture de Penguern, facilement reconnaissable, est la plus fréquente, mais de nombreuses autres graphies peuvent être également relevées (notamment celles de son collaborateur Guillaume-René Kerambrun et de Prosper Proux⁹⁶). Une partie de ce fonds a fait l'objet de publications éclatées, qui ont été utilisées pour faciliter le dépouillement lorsqu'elles paraissaient fiables ; les vers, couplets ou chants complets transcrits au cours de cette étude ont été systématiquement vérifiés d'après les manuscrits originaux. Pour les chants qui n'ont pas fait l'objet d'une édition, les microfilms des manuscrits ont été consultés, puis complétés et vérifiés à partir des originaux. Les fonds concernés sont les suivants :

⁹² Sur cette femme discrète qui a communiqué des pièces à nombre de grands collecteurs, voir : AR VEUZID, 1943, « O pennaouin e-touez al levriou koz. An Itron de Saint-Prix » ; LE BRAZ, 1912, « Mme de St Prix et La Villemarqué » ; LE ROL, 2006, « An Itron de Saint-Prix. Gwerz ar sorserez » ; BIHAN/LE ROL, 2008, « La collection dans la collection : la collection de madame de Saint-Prix dans celle de Penguern », p. 119-138.

⁹³ GOURVIL, 1960, *Théodore-Claude-Henri Hersart de La Villemarqué (1815-1895) et le "Barzaz-Breiz"*, p. 301.

⁹⁴ Une récente journée d'études a été consacrée à ce collecteur longtemps méconnu, dont les actes viennent d'être publiés : BLANCHARD, 2008, *Jean-Marie de Penguern, collecteur et collectionneur (1807-1856)*. Sur la biographie de Penguern, voir tout particulièrement : PENVEN, 2008, « Jean-Marie de Penguern » ; BRIAND, 1971, « Jean-Marie de Penguern » ; COATIVY, 2001, « Jean-Marie de Penguern collectionneur ». Sur la dispersion de la collection Penguern, voir : POSTIC, 2008, « L'affaire des manuscrits à la mort de Jean-Marie de Penguern ».

⁹⁵ Une description plus complète de ce fonds est proposée dans : BERTHOU-BÉCAM, 2008, « Analyse des manuscrits Penguern ».

⁹⁶ Sur les collaborateurs de Penguern, voir : ORAIN, 1869, « Guillaume-René Kerambrun » ; 1983, *Dastumad Penvern*, p. 16-18 ; LE BERRE/LE DU, 1984, *Un poète et chansonnier de langue bretonne. Prosper Proux*.

- BnF, Manuscrit 89, « Chants populaires de Léon (Bretagne) recueillis par M. Penguern », 261 feuillets : dépouillement réalisé d'après les publications de la collection « Gwerin », n°4 et 5, dirigée par Fañch Elies-Abeozen et Maodez Glanndour⁹⁷.

- BnF, Manuscrit 90, « Chants populaires de Léon (Bretagne) recueillis par M. Penguern », 261 pages : dépouillement réalisé pour partie grâce au volume n°5 de « Gwerin », et pour partie grâce à la publication réalisée par l'association Dastum. Comme ce dernier travail s'appuie sur une copie du manuscrit Penguern par Joseph Ollivier, une relecture vigilante a été opérée à partir des microfilms de l'original⁹⁸.

- BnF, Manuscrit 91, « Chants populaires du Trégorrois, du Goello et de la Cornouaille », 211 pages : dépouillement réalisé à partir du volume publié par l'association Dastum et vérifié d'après le microfilm du manuscrit original.

- BnF, Manuscrit 92, « Chants populaires bretons recueillis par Mme de Saint-Prix, de Morlaix, partie dans les Côtes-du-Nord, à Callac et aux environs, partie à Morlaix », 122 feuillets : il s'agit d'une copie des manuscrits de Mme de Saint-Prix par Penguern. L'original de ces manuscrits, conservé à la bibliothèque de Landévennec, a été privilégié. Une pièce, qui ne se trouvait pas dans les manuscrits de Lesquivit conservés à Landévennec, a été toutefois retenue⁹⁹.

- BnF, Manuscrit 93, « Chansons bretonnes. Fragments divers, papiers et notes de MM. de Penguern et Kerambrun », 119 feuillets : dépouillement réalisé à partir du volume publié par la nouvelle collection « Gwerin », n°9 d'après les transcriptions de Claude Lanchec basées sur les manuscrits originaux¹⁰⁰.

- BnF, Manuscrit 94, « Chants bretons recueillis par M. de Penguern et Kerambrun », 245 feuillets : dépouillement réalisé à partir du volume n°10 de « Gwerin »¹⁰¹.

- BnF, Manuscrit 95, « Chants et dictons bretons recueillis par MM. de Penguern et Kerambrun », 245 feuillets : dépouillement réalisé à partir du microfilm du manuscrit original.

- BnF, Manuscrit 111, « Chants, gwerz, Noël bretons, recueillis par M. de Penguern », 286 feuillets : dépouillement réalisé à partir du microfilm du manuscrit original.

- BnF, Manuscrit 112, « Chansons, gwerz, Noël bretons, recueillis par M. de Penguern », 165 feuillets : dépouillement réalisé à partir du microfilm du manuscrit original.

- Bibliothèque Municipale de Rennes, Fonds Vallée, ms. 1013, « Chants populaires bretons recueillis par J.-M. de Penguern », 13 cahiers.

⁹⁷ 1963, *Dastumad Pennvern*, « Gwerin 4 » ; 1963, *Dastumad Pennvern*, « Gwerin 5 ».

⁹⁸ 1965, *Dastumad Pennvern*, « Gwerin 6 » ; 1983, *Dastumad Pennvern. Chants populaires bretons de la collection de Penguern*.

⁹⁹ Sur les correspondances entre les collections de Mme de Saint-Prix et de Penguern, voir : AR VEUZID, 1943, « O pennaouin e-tonnez al levriou koz. An Itron de Saint-Prix » ; LE ROL, 2006, « An itron de Saint-Prix. Gwerz ar sorserezh » ; BIHAN/LE ROL, 2008, « La collection dans la collection : la collection de madame de Saint-Prix dans celle de Penguern ».

¹⁰⁰ 1997, *Dastumad Penguern. Dornskrid 93*, « Gwerin 9 ».

¹⁰¹ 1998, *Dastumad Penguern. Dornskrid 94*, « Gwerin 10 ».

Au total, 380 pièces ont été retenues, ce qui fait de ce fonds l'une des deux plus importantes contributions au corpus.

- Le fonds Gabriel Milin :

Les manuscrits des collectes de Gabriel Milin, faites essentiellement auprès des ouvriers bretonnants du port de Brest, sont conservés dans le fonds Charles Laurent aux Archives de la Marine à Brest. Il ne s'agit pas de notes de terrain mais de textes mis au propre. Ce fonds, encore non inventorié, n'est pas accessible au public¹⁰². Une mesure dérogatoire m'a toutefois permis d'y accéder pendant un court délai, le temps de vérifier que la transcription publiée dans la collection « Gwerin », volumes 1 à 3, était exhaustive et de qualité. C'est à partir de ces transcriptions que le travail complet de dépouillement a été réalisé¹⁰³. 50 pièces ont été intégrées au corpus. Milin a également participé à l'*Enquête sur les Poésies Populaires de la France*, mais toutes les chansons qu'il envoie se trouvent par ailleurs dans ses manuscrits et n'ont en conséquence pas été prises en compte.

- Le fonds François-Marie Luzel :

François-Marie Luzel a réalisé un immense travail de collecte de chansons, presque exclusivement en Trégor, entre les années 1840 et la fin du 19^e siècle¹⁰⁴. Les quatre volumes de *Gwerzïou* et de *Sonïou* qu'il a fait paraître entre 1868 et 1890 ont servi de base au dépouillement¹⁰⁵. Luzel a également publié de nombreux textes de son vivant dans des revues bretonnes, notamment dans les *Annales de Bretagne*, mais également dans le *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère* ou la *Revue Celtique*. La qualité des textes publiés a été évaluée à partir d'un échantillon comparé à ses manuscrits de collecte : elle a été jugée suffisamment satisfaisante pour avoir recours à ces ouvrages dans le cadre d'une étude historique telle que celle-ci, qui s'intéresse plus au contenu qu'à la forme des textes¹⁰⁶.

Certains chants contenus dans les manuscrits de notes de voyages de Luzel ont été récemment publiés par Françoise Morvan et ont fourni plusieurs pièces supplémentaires au

¹⁰² Archives de la Marine à Brest, fonds Charles Laurent, non classé. Sur ce collecteur, voir : BERTHOU-BÉCAM, 1996, « Après Luzel et La Villemarqué... Gabriel Milin » ; BERTHOU-BÉCAM, 1998, *Enquête officielle sur les poésies populaires de la France*, t. 1 p. 409-417.

¹⁰³ 1961, *Kanaouennoù dastumet gant G. Milin*, « Gwerin 1 » ; 1961, *Kanaouennoù dastumet gant G. Milin*, « Gwerin 2 » ; 1962, *Kanaouennoù dastumet gant G. Milin*, « Gwerin 3 ».

¹⁰⁴ Françoise Morvan a réalisé une précieuse biographie de ce collecteur dans le cadre d'une thèse de doctorat publiée dans : MORVAN, 1999, *François-Marie Luzel. Enquête sur une expérience de collecte folklorique en Bretagne* ; antérieurement à ce travail, consulter également : BATANY, 1941, *Luzel. Poète et folkloriste breton* ; et pour une vue plus succincte : LOTH, 1895, « F.-M. Luzel ».

¹⁰⁵ LUZEL, 1868, *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Gwerzïou I* ; LUZEL, 1874, *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Gwerzïou II* ; LUZEL, 1890, *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Sonïou I* ; LUZEL, 1890, *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Sonïou II*.

¹⁰⁶ Sur le problème de la fiabilité des collecteurs, et de Luzel en particulier, voir *infra*, p.111-118.

corpus, de même qu'une complainte publiée dans ses *Veillées bretonnes*¹⁰⁷. Quelques autres, issues du répertoire de la chanteuse Marc'harit Fulup, ont été reproduites par Guy Castel d'après la copie de Joseph Ollivier¹⁰⁸.

En outre, il existe un très important fonds manuscrit resté inédit et éclaté entre plusieurs dépôts publics.

Les manuscrits de la Bibliothèque municipale de Rennes sont les plus nombreux. Ils contiennent certains chants mis au propre, mais également de nombreux textes écrits au crayon puis repassés à l'encre, dont on peut penser qu'ils constituent des notes de terrain prises sous la dictée de chanteurs. Ils ont fait l'objet d'un inventaire manuscrit de la part de Joseph Ollivier, qui en a recopié certains à partir des années 1920. Tous les manuscrits de François-Marie Luzel contenant des chansons ont été dépouillés :

- Manuscrit 1020 : 6 cahiers.
- Manuscrit 1021 : 1 cahier.
- Manuscrit 1022 : 1 cahier.
- Manuscrit 1023 : 1 cahier subdivisé en deux ensembles.
- Manuscrit 1024 : 14 cahiers. Ce fonds contient des pièces envoyées à Luzel par des correspondants, et notamment par Yves Lamer, instituteur de Ploumilliau, en 1854-55¹⁰⁹.
- Manuscrit 1025 : 1 cahier. Il s'agit là aussi de pièces envoyées par des correspondants.
- Les manuscrits 1029 et 1030, contenant quelques chansons, n'ont fourni aucune pièce au corpus.
- Manuscrit 1031 : 2 carnets.

La Bibliothèque de Quimper conserve un important manuscrit de chansons grand format de 182 pages : il est coté « Manuscrit 45 » et intitulé « Gwerziou de Luzel (1843-1850) »¹¹⁰. Il contient des textes proprement recopiés, dont certains sont des doublons des manuscrits rennais. Françoise Morvan émet l'hypothèse qu'il puisse s'agir d'une première mise en forme en vue de la publication du volume I des *Gwerziou*¹¹¹.

Les archives du Centre de Recherche Bretonne et Celtique, à Brest, possèdent aussi un manuscrit méconnu de la main de François-Marie Luzel, conservé dans le fonds Anatole Le Braz sous la cote ALB4, M70. Ce cahier de petit format comporte 301 pages numérotées : on y trouve de très nombreuses versions de chansons dont certaines recoupent les manuscrits rennais et

¹⁰⁷ LUZEL, 1997, *Notes de voyage en Basse-Bretagne* ; LUZEL, 1878 (2002), *Veillées bretonnes*.

¹⁰⁸ CASTEL, 1989, *Marc'harit Fulup. Contes et légendes du Trégor*.

¹⁰⁹ Sur ce collecteur, voir : LASBLEIZ, 2007, « Yves Lamer, un collecteur méconnu (1814-1879) ».

¹¹⁰ L'ensemble du fonds Luzel de cette bibliothèque est bien plus volumineux et comporte notamment toute la bibliothèque personnelle du collecteur. Son inventaire a été publié à l'occasion du centenaire de sa mort : 1995, *François-Marie Luzel, 1821-1895. Catalogue du Fonds Luzel à la BM Quimper*.

¹¹¹ MORVAN, 1999, *François-Marie Luzel. Biographie*, p. 210.

quimpérois. Nombre de ces textes sont notés au crayon et repassés à l'encre, ce qui suggère qu'au moins une partie de ce manuscrit est composée de notes directement issues de collectes de terrain.

Enfin, les archives de l'*Enquête sur les Poésies Populaires de la France*, conservées à la Bibliothèque nationale de France, contiennent plusieurs inédits de François-Marie Luzel qui ont également été intégrés¹¹².

L'analyse de cette très riche collecte éclatée a permis de constituer un ensemble de 430 pièces ajoutées au corpus : il s'agit de la plus volumineuse collection dépouillée.

- Le fonds Anatole Le Braz :

Anatole Le Braz, disciple de Luzel, a poursuivi des enquêtes essentiellement en Trégor¹¹³. Le fonds de ce collecteur, longtemps détenu en Espagne par les héritiers du folkloriste, est aujourd'hui déposé aux archives du Centre de Recherche Bretonne et Celtique à Brest. Il comporte 56 carnets de petite taille, qui contiennent en moyenne 200 pages chacun. Il correspond pour une part aux documents d'enquête orale du collecteur et également à des notes de voyages et à des brouillons de compositions littéraires. Les textes sont écrits soit au crayon repassé à l'encre, soit directement à l'encre. Ces carnets couvrent une période allant de 1883 à 1926, mais l'essentiel de la collecte de chansons est située entre 1883 et 1911. Quatre d'entre eux ont été étudiés et transcrits par Alain Tanguy. Ce travail, réalisé dans le cadre d'une thèse de doctorat restée inédite, a constitué la base du dépouillement pour la constitution du corpus¹¹⁴. Tous les autres carnets ont également été dépouillés. Les carnets cotés EE, EF, EG, G, P, U, V et Z ont fourni des chants au corpus.

Par ailleurs, quelques plaintes recueillies par Anatole Le Braz se trouvent éparpillées soit dans d'autres collections (notamment dans le manuscrit 1013 du fonds Vallée de la Bibliothèque Municipale de Rennes) soit dans certains de ses articles publiés dans les *Annales de Bretagne* et la *Revue Celtique*¹¹⁵. Ces pièces ont également été intégrées.

Au total, 89 chants ont été retenus.

¹¹² BnF, NaF 3342 ; ces chansons sont publiées dans : AN UHEL, 1995, « *Gwerzjoù chomet diembann* » ; sur la contribution de Luzel à cette enquête, voir : BERTHOU-BÉCAM, 1993, « *L'enquête Ampère-Fortoul sur les poésies populaires de la France (1852-1876). La contribution de Luzel* ». Cet article résume un mémoire de DEA soutenu à l'université Rennes 2, qui n'a pas pu être consulté.

¹¹³ Plusieurs biographies, pour certaines d'inspiration plus littéraire qu'historique, ont été écrites au sujet de ce collecteur : JIGOUREL, 1996, *Anatole Le Braz, sa vie, son œuvre* ; PIRIOU, 1999, *Au-delà de la légende... Anatole Le Braz*.

¹¹⁴ TANGUY, 1997, *Anatole Le Braz (1859-1926) et la tradition populaire en Bretagne - analyse de quatre carnets d'enquêtes inédits - (1890-1895)*.

¹¹⁵ LE BRAZ, 1896, « *Gwerzjoù Breiz-Izel* » ; LE BRAZ, 1893-1897, « *Les saints bretons d'après la tradition populaire* ».

- Le fonds Alfred Bourgeois :

Alfred Bourgeois, militaire de carrière, se consacre à la collecte de chansons après la guerre de 1870. Le recueil *Kanaouennou Pobl*, qui présente le fruit de ses enquêtes, paraît à titre posthume en 1959¹¹⁶. L'étude de cette source a été réalisée d'après un manuscrit préparatoire à l'édition, conservé à la Bibliothèque nationale de France et dont un microfilm est consultable au Centre de Recherche Bretonne et Celtique¹¹⁷. 24 pièces ont été intégrées au corpus.

- Le fonds Narcisse Quellien :

Narcisse Quellien obtient en 1880 une mission ministérielle pour recueillir des mélodies populaires en Basse-Bretagne. Il décrit son travail d'enquête – réalisé surtout en Trégor – dans un rapport de mission imprimé en 1883 et publie une cinquantaine de textes et plus de 80 mélodies dans son ouvrage *Chansons et danses des Bretons*, paru en 1889 et sévèrement jugé par les critiques¹¹⁸. 15 pièces ont été retenues.

- Le fonds de l'Enquête sur les Poésies Populaires de la France :

Outre les apports de François-Marie Luzel et d'Alexandre Lédan déjà mentionnés, quelques autres pièces de cette enquête ministérielle réalisée entre 1852 et 1876 sous l'égide de Jean-Jacques Ampère et Hippolyte Fortoul ont été retenues pour la constitution du corpus, à savoir les trois *gwerzioù* envoyées par Guillaume Lejean. Les autres contributions ne contiennent pas de chants correspondant au genre recherché. Les documents en langue bretonne ont été transcrits et traduits par Laurence Berthou-Bécam : c'est à partir de ce travail que le dépouillement a été réalisé, même si le fonds original a également été consulté à la Bibliothèque nationale de France¹¹⁹.

- Les fonds de feuilles volantes :

Ces collections n'ont pas fait l'objet d'une attention particulière, dans la mesure où elles contiennent avant tout des chansons d'un style différent des *gwerzioù* anciennes, et datant massivement des 19^e et 20^e siècles. À titre d'essai, afin de mesurer l'apport de cette source dans la constitution du corpus, trois ensembles ont toutefois été dépouillés. Il s'agit des fonds suivants :

¹¹⁶ BOURGEOIS, 1959, *Kanaouennou Pobl*. Sur ce collecteur, voir : BELLAING, 1992, *Dictionnaire des compositeurs de musique en Bretagne*, p. 55.

¹¹⁷ BnF, manuscrit celt 225 R.46107 ; microfilm CRBC, 56 CB.

¹¹⁸ QUELLIEN, 1883, *Rapport sur une mission en Basse-Bretagne ayant pour objet de recueillir les mélodies populaires* ; QUELLIEN, 1889, *Chants et danses des Bretons*. La critique la plus dure est formulée par François-Marie Luzel dans la revue *Mélusine* : il lui reproche le manque d'originalité des pièces publiées et la piètre qualité de ses commentaires et traductions. LUZEL, 1888-1889, « *Le recueil de M. Quellien* ». Pour une biographie de ce collecteur, surtout axée sur son œuvre littéraire, voir : LE BARZIC, 1957, *La Roche-Derrien et ses environs. Le barde Narcisse Quellien*.

¹¹⁹ BERTHOU-BÉCAM, 1998, *Enquête officielle sur les poésies populaires de la France*, p. 295-320.

- Collection Lebreton, conservée à la bibliothèque de l'abbaye de Landévennec¹²⁰.
- Collection Vinet, conservée à la Bibliothèque nationale de France¹²¹.
- Fonds de feuilles volantes de la bibliothèque du Centre de Recherche Bretonne et Celtique à Brest : seul le fonds classé a été dépouillé.

Quelques rares pièces de ces collections ont été intégrées au corpus sous la dénomination « corpus complémentaire ». Mais, comme ces ensembles s'avéraient d'un très faible intérêt pour ma recherche, les autres fonds de feuilles volantes existants n'ont pas été pris en compte.

- Plusieurs recueils de chansons publiés au 19^e siècle ont par ailleurs été dépouillés. Il s'agit des ouvrages d'Émile Souvestre, d'Eugène Rolland et d'Henri Kerbeuzec (pseudonyme de l'abbé François Duine)¹²². Notons que les textes de Souvestre et de Kerbeuzec sont donnés uniquement en français. Quelques pièces publiées par le chevalier de Fréminville dans ses *Antiquités des Côtes-du-Nord* et par Louis Dufilhol (sous le pseudonyme Kerardven) dans son roman *Guionvac'h* ont été également intégrées¹²³. Le recueil de Louis-Albert Bourgault-Ducoudray n'a pas été retenu, à la fois à cause du manque de fiabilité de ses notations musicales et de l'absence de textes originaux (qu'il emprunte le plus souvent à Luzel)¹²⁴.

- Enfin, les revues susceptibles d'avoir publié des chansons de tradition orale ont été systématiquement dépouillées. Pour le 19^e siècle, celles qui ont permis d'enrichir le corpus sont :

- Les *Annales de Bretagne* (avec notamment les collectes de Joseph Loth)
- L'*Annuaire des Côtes-du-Nord*, uniquement pour l'année 1851
- Le *Bulletin de la Société Académique de Brest*
- Le *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*
- Le *Bulletin de la Société Polymathique du Morbihan*
- Le *Lannionais*
- L'*Écho de Morlaix*
- *Mélusine*
- La *Revue Celtique*

¹²⁰ Bibliothèque de l'abbaye de Landévennec, fonds Lebreton, t. XIV, XIX, XXIII à XXVII, XXIX à XXXIII. Le dépouillement a été facilité par le travail de classement de : GUEYDIER, 1996, *Le fonds de feuilles volantes "Lebreton-Landevennec", essai de typologie d'un catalogue*.

¹²¹ BnF, 8-Yn-98, microfilms M-4963 et M-4964.

¹²² SOUVESTRE, 1836 (1997), *Les Derniers Bretons* ; ROLLAND, 1883-1890 (1967), *Recueil de chansons populaires* ; QUELLIEN, 1889 (1981), *Chansons et danses des Bretons* ; KERBEUZEC, 1896 (1999), *Cojou-Breiz*. Sur ce dernier collecteur, voir : DUFIEF, 2001, « L'abbé François Duine (1870-1924), clerc de Dol ».

¹²³ FRÉMINVILLE, 1837 (1980), *Antiquités des Côtes-du-Nord* ; KERARDVEN, 1835, *Guionvac'h*.

¹²⁴ BOURGAULT-DUCOUDRAY, 1885, *Trente Mélodies de Basse-Bretagne*.

b- Les collectes écrites qui ont été rassemblées au 20^e siècle

Au 20^e siècle, de nouvelles collections sont rassemblées. Dans la première moitié du siècle, les collecteurs conservent des techniques d'enquêtes proches de celles du 19^e siècle, sans utilisation d'un matériel d'enregistrement sonore. Tous les fonds connus et accessibles ont été dépouillés, à savoir :

- **Le fonds Jean-Marie Perrot :**

Aussi connu sous le nom de *Barzaz Bro-Leon*, il constitue une collection de plus de mille pièces. Son originalité est d'avoir été rassemblée non par un collecteur à la suite d'enquêtes de terrain, mais grâce à un concours de chants organisé en 1906 en Léon, pour lequel les chanteurs eux-mêmes ont envoyé le plus souvent leur propre répertoire : parmi ces pièces, 64 correspondent au type de chants étudiés ici et ont été intégrées au corpus. Il s'agit d'un fonds privé conservé par la famille Caouissin, mais actuellement en dépôt au Centre de Recherche Bretonne et Celtique dans la perspective d'une publication prochaine¹²⁵.

- **Le fonds Jean-Louis Larboulette :**

La collection rassemblée entre 1902 et 1905 par l'abbé Jean-Louis Larboulette dans le Vannetais a été récemment publiée d'après les quatre carnets de chants conservés, issus de ses enquêtes menées essentiellement près de Plouhinec et de Pontivy : c'est à partir de cette publication que le dépouillement a été réalisé¹²⁶. 14 chants ont été retenus.

- **Le fonds Yves Le Diberder :**

Cette importante collection d'environ 800 chants, toujours inédite, a été rassemblée par Yves Le Diberder en Vannetais entre 1910 et 1916. Elle est actuellement conservée aux Archives Départementales du Morbihan. Le fonds, en cours de traitement, n'est pas accessible au public, mais le dépouillement a pu être réalisé à partir d'un microfilm et a été facilité par le travail de transcription inédit déjà réalisé par Jean-Yves Monnat et Donatien Laurent¹²⁷. 123 pièces ont été intégrées au corpus. La collection d'Édouard Gilliouard, ami de Le Diberder, est également

¹²⁵ Pour une analyse de ce fonds, voir : GUILLOREL, 2008, *Une expérience inédite de collecte en Bretagne au début du 20^e siècle. Le Barzaz Bro-Leon*. Sur la biographie de ce célèbre ecclésiastique léonard, voir : POISSON, 1955, *L'abbé Jean-Marie Perrot*.

¹²⁶ LARBOULETTE, 2005, *Chants traditionnels vannetais* ; sur ce collecteur, voir aussi : LABBÉ, 2003, « Jean-Louis Larboulette. Moissonneur de chants vannetais » ; LABBÉ, 2003, « Collectes en Pays vannetais. Des prêtres à la tête du mouvement ».

¹²⁷ CRBC, Fonds Le Diberder, microfilm.

conservée aux Archives Départementales du Morbihan¹²⁸. Elle a été consultée mais n'a pas été retenue dans cette analyse : elle contient en effet beaucoup de copies de chants notés par d'autres collecteurs – avant tout par Yves Le Diberder, mais aussi issues de quantité d'autres sources anciennes ou récentes –, qui sont souvent fautives. Un sondage effectué dans les propres collectes de Gilliouard s'est révélé peu concluant dans le cadre d'une recherche orientée sur les *gwerzñoù* anciennes : le fonds a donc été écarté.

- Le fonds François Cadic :

Les archives de l'abbé François Cadic semblent avoir disparu. Mais une part importante de ses enquêtes dans le Vannetais ont été publiées dans la *Paroisse Bretonne de Paris*, revue hebdomadaire qu'il a fondée et dans laquelle il publie très régulièrement des chants de tradition orale entre 1899 et 1929. 46 pièces ont été retenues¹²⁹. François Cadic a également rassemblé une importante collection de chansons et de légendes chouannes, publiées sous le titre *Chants de chouans* : elle n'a pas fait ici l'objet d'un dépouillement puisque seules les pièces liées à un contexte d'Ancien Régime ont été retenues¹³⁰.

- Le fonds Loeiz Herrieu :

Loeiz Herrieu a recueilli un riche ensemble de chansons dans les premières années du 20^e siècle dans la région de Lorient. Le dépouillement a été réalisé à partir des deux volumes des *Guerzennou ha soñnenne Bro Guened* publiés par ce collecteur pour la première fois en 1911 et en 1913¹³¹. 50 pièces ont retenu l'attention. Les archives de Loeiz Herrieu sont conservées en dépôt au Centre de Recherche et de Documentation sur la Littérature Orale au manoir de Kernault à Mellac. On y trouve quelques rares pochettes qui contiennent des chansons : aucune pièce inédite n'y a été trouvée, mais des brouillons remis au propre permettent d'évaluer le travail de réécriture des pièces en vue d'une publication¹³².

- Le fonds Maurice Duhamel :

Le musicologue Maurice Duhamel a enquêté principalement dans le Trégor pour retrouver les airs des chansons de Luzel. Il publie en 1913 un recueil comportant uniquement des

¹²⁸ ADM, 43 J 1 à 43 J 107. Certaines de ces pièces ont été publiées, uniquement à travers une traduction en français, dans : GILLIOUARD, 1969, « *Quelques chants populaires bretons* ».

¹²⁹ Sur ce collecteur, voir l'introduction de Fañch Postic dans : CADIC, 1997, *Contes et légendes de Bretagne. Les contes populaires*, p. 21-100.

¹³⁰ CADIC, 1949 (1981), *Chants de chouans*.

¹³¹ HERRIEU, 1911-1913 (1997), *Guerzennou ha soñnenne Bro Guened*. Sur ce collecteur, voir : BELZ, 1994-1995, « *Les moissonneurs de la tradition orale dans le Vannetais* » ; BELZ, 1996, « *De Louis Henrio à Loeiz Herrieu (1879-1902)* ».

¹³² Manoir de Kernault, fonds Herrieu, pochettes non classées.

mélodies¹³³. Celles qui correspondent à des pièces retenues par ailleurs dans le corpus ont été intégrées à l'ensemble, soit 215 mélodies. Maurice Duhamel a également assisté Loeiz Herrieu dans ses enquêtes en Vannetais afin de noter les mélodies publiées dans *Guerzennou ha soñnenou Bro-Guéned*, dont il a rédigé l'introduction¹³⁴.

• Les revues publiées au cours du 20^e siècle et ayant fourni des chansons au corpus sont les suivantes (outre la *Paroisse Bretonne de Paris*, déjà mentionnée) :

- *Al Liamm*
- Les *Annales de Bretagne* : elles publient notamment les collectes du chanoine Henri Pérennès en 1938 et 1939¹³⁵.
- *Ar Soner*
- *Brittia*
- *Brud*
- *Brud Nevez*
- Le *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*
- Les *Cahiers de l'Iroise*
- *Dihunamb* : cette revue vannetaise entièrement en breton, fondée et dirigée par Loeiz Herrieu, publie un nombre important de chansons recueillies localement, tout au long de la première moitié du 20^e siècle, par de très nombreux collaborateurs laïques et ecclésiastiques¹³⁶.
- les *Mémoires de la Société Archéologique des Côtes-du-Nord*
- *Musique Bretonne*
- *Planedenn* : Cette revue publie notamment les chansons de Michela an Alan, la grand-mère de Jules Gros. Ce linguiste a noté par écrit une partie de son riche répertoire en 1911¹³⁷.

• D'autres recueils de chansons ont été dépouillés pour cette période, et classés avec les revues sous la dénomination « corpus complémentaire » en raison du faible nombre de pièces retenues. Pour la première moitié du 20^e siècle, il s'agit des collectes d'Henri Guillermin en Cornouaille : il publie un *Recueil de Chants populaires bretons du pays de Cornouailles*, ainsi qu'un *Recueil*

¹³³ DUHAMEL, 1913 (1999), *Musiques Bretonnes*.

¹³⁴ HERRIEU, 1911-1913 (1997), *Guerzennou ha soñnenou Bro Guéned*, p. I-VI. Sur ce collecteur, voir : BELLAING, 1993, « Maurice Duhamel, musicien breton » ; MALRIEU, 1997, « Maurice Duhamel (1884-1940) ».

¹³⁵ Cet érudit a également recueilli de nombreuses chansons révolutionnaires d'inspiration lettrée, non dépouillées ici : PÉRENNÈS, 1934-1937, « Poésies et chansons populaires bretonnes sur les affaires politiques et religieuses de la Révolution ».

¹³⁶ Pour plus de précisions, voir : BELZ, 1995, « Les moissonneurs de la tradition orale dans le vannetais », p. 3-8.

¹³⁷ GIRAUDON, 1983, « Michela an Alan (1833-1921), mamm-gozh Jul Gros ».

de *Mélodies Bretonnes recueillies dans la Campagne* en collaboration avec Loeiz Herrieu¹³⁸. Ces deux ouvrages ont fourni une dizaine de pièces supplémentaires au corpus.

c- Les collectes issues d'enregistrements sonores

L'utilisation de matériel d'enregistrement sonore constitue une véritable révolution dans les méthodes de collectage. La profusion de sources qui en découle, ainsi que la pratique de collecte toujours vivante aujourd'hui qui conduit à une augmentation permanente des fonds, éliminent d'emblée la possibilité d'une prise en compte exhaustive de cette documentation. De plus, le travail d'écoute et de transcription rallonge considérablement le temps de dépouillement. L'accent a été mis sur plusieurs aspects : tout d'abord les enregistrements pionniers ; ensuite les collections de grande ampleur et ayant fait l'objet d'une transcription, voire d'une publication ; enfin, certains enregistrements sonores non transcrits qui ont été pris en compte dans l'analyse d'études de cas au cours de ma recherche.

• Les enregistrements pionniers dans les années 1900 :

En juillet 1900, deux collecteurs réalisent les tout premiers enregistrements de chansons en langue bretonne sur rouleaux de cire. En Trégor, François Vallée enregistre plusieurs dizaines de fragments de chansons auprès de Marc'harit Fulup, la célèbre informatrice de François-Marie Luzel puis d'Anatole Le Braz¹³⁹. Ces enregistrements sur phonographe ont été mal conservés. Ils ont été transcrits sur disque en 1969 par la Phonothèque nationale de Paris et sont aujourd'hui numérisés, mais le son est de très mauvaise qualité : les paroles sont difficilement compréhensibles, mais les airs peuvent être écoutés correctement. Surtout, ces sources constituent le seul témoignage oral du 19^e siècle. Plusieurs *gwerzioù* ainsi connues ont été intégrées au corpus.

Le même mois, dans le Vannetais, le docteur Azoulay enregistre lui aussi quelques chansons, mais avant tout des airs instrumentaux. Son fonds est conservé au Musée de l'Homme à Paris et connu grâce aux récents travaux de Laurent Bigot et de Jorj Belz¹⁴⁰ : aucune pièce n'a été intégrée au corpus du fait de l'absence de complaintes anciennes.

¹³⁸ GUILLERM, 1905, *Recueil de Chants populaires bretons du pays de Cornouailles* ; GUILLERM, HERRIEU, s.d., *Recueil de Mélodies Bretonnes recueillies dans la Campagne*.

¹³⁹ VALLÉE, 1900, « Une exploration musicale en Basse-Bretagne ! Les airs des *gwerzioù* de Luzel retrouvés et phonographiés » ; LASBLEIZ, 2002, « Marc'harit Fulup. Les enregistrements de François Vallée » ; 2004, « Diell. Fichennoù F. Vallée diwar-benn e sonskriveredre-rolloù ».

¹⁴⁰ BIGOT, 1986, « Collectages en 1900 » ; BELZ, 1995, « Les moissonneurs de la tradition orale dans le Vannetais. Les enregistrements ». Les textes des chansons recueillies par le docteur Azoulay sont transcrits dans ce second article.

En 1908, Rudolf Trebitsch enregistre également quelques pièces dans le cadre d'une mission financée par l'Académie Autrichienne des Sciences, où sont conservés ses fonds, aujourd'hui disponibles sur CD¹⁴¹ : une *gwerz* a été intégrée au corpus.

- Le fonds François Falc'hun :

Il est conservé aux archives du Centre de Recherche Bretonne et Celtique à Brest et contient notamment les transcriptions des chansons enregistrées au cours de l'enquête du Musée des Arts et Traditions Populaires dans le sud de la Basse-Bretagne en 1939¹⁴². 25 pièces ont été intégrées au corpus. D'autres enquêtes ont été menées par les ATP après la Seconde Guerre Mondiale et sont aujourd'hui disponibles : les enquêtes en Basse-Bretagne en 1952 et à Ouessant dans les années 1960 ont été consultées mais elles n'ont pas apporté de pièces supplémentaires au corpus¹⁴³.

- Le fonds Yann-Fañch Kemener :

Le chanteur Yann-Fañch Kemener a réalisé un riche travail de collecte en Centre-Bretagne à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Une part importante de ses enquêtes a été publiée en 1996 dans ses *Carnets de route*¹⁴⁴, accompagnés d'un double CD, qui ont servi de base au dépouillement. La bibliothèque de Landévennec conserve également un fonds qui contient de nombreuses transcriptions inédites de chants recueillis par Yann-Fañch Kemener, qu'il a déposé à l'abbaye. Les pièces qui n'ont pas été publiées ont pu être intégrées au corpus grâce au dépouillement de ce fonds¹⁴⁵. En tout, 93 pièces ont ainsi été ajoutées au corpus.

- Le fonds Ifig Troadeg :

Le chanteur Ifig Troadeg a enregistré plusieurs centaines de pièces en Trégor à la fin des années 1970 et au cours des années 1980, un siècle après les enquêtes de Luzel. L'essentiel de ce travail a été publié en 2005 dans ses *Carnets de route*¹⁴⁶, accompagnés d'un double CD. Le dépouillement de cet ensemble a permis d'ajouter 61 pièces au corpus.

¹⁴¹ TREBITSCH, 2003, *The Collections of Rudolf Trebitsch* ; GARREAU, 1990, « *Enregistrements de chants en langue bretonne et de deux instruments bretons, en été 1908, par R. Trébitsch* ».

¹⁴² CRBC, fonds Falc'hun, FAL 1.

¹⁴³ Ces enregistrements ont été écoutés dans les locaux de l'association Dastum à Rennes, qui possède une copie de toutes les enquêtes.

¹⁴⁴ KEMENER, 1996, *Carnets de route*.

¹⁴⁵ Bibliothèque de Landévennec, fonds Kemener.

¹⁴⁶ TROADEG, 2005, *Carnets de route*.

• D'autres fonds publiés de collecteurs de la deuxième moitié du 20^e siècle, dont l'apport a été moins important dans l'élaboration du corpus, ont été inclus dans l'ensemble intitulé « corpus complémentaire » :

- Le fonds Connan : Les enquêtes réalisées par trois générations de la famille Connan – Jakez, Ewan, Herve et Gireg – depuis 1925, autour de Perros-Guirec, ont été récemment publiées sous le titre *Tro ma c'hanton*¹⁴⁷. Elles comprennent peu de *gwerzioù* anciennes, mais 6 pièces ont toutefois été retenues.

- Le fonds Jorj Belz : Seule une petite partie des riches enquêtes de ce collecteur en Vannetais est accessible au public, d'abord à travers un mémoire de maîtrise dont le contenu a été publié dans la revue *Hor Yezh* en 1975, puis grâce à la publication du répertoire du groupe des Trouzerion, dont Jorj Belz fait partie de même que le grand chanteur aujourd'hui décédé Jean Le Meut¹⁴⁸. Le dépouillement de ces deux publications a permis d'ajouter 5 pièces au corpus.

• Plusieurs autres recueils de chansons, présentant le répertoire transcrit de chanteurs remarquables, ont été dépouillés. Ont ainsi pu être valorisés :

- le répertoire de Catherine Madec, enregistrée par Donatien Laurent en 1964-1965 lors de la grande enquête des ATP à Plozévet, transcrit et analysé par Gilles Goyat¹⁴⁹.

- le répertoire de Louise Le Floc'h de Penmarc'h, transmis au sein de sa famille¹⁵⁰.

- le répertoire de « Tintin Mari », du Cap¹⁵¹.

- le répertoire des frères Morvan, de Saint-Nicodème, transcrit par Guy et Yvonne Berthou¹⁵².

- le répertoire des chanteurs de Glomel¹⁵³.

- le répertoire de danse ronde en pays Pagan¹⁵⁴.

• Des chansons rassemblées dans des sources éparses, qu'il s'agisse d'enregistrements sur 33 tours ou sur CD, d'articles scientifiques ou d'ouvrages donnant une ou quelques versions de chants, ont été également ajoutées¹⁵⁵.

¹⁴⁷ 2004, *Tro ma c'hanton. Carnet de route de la famille Connan*.

¹⁴⁸ BELZ, 1975, « 50 sonenn a Vro-Wened » ; BELZ/DESBORDES, 1985, *Sonamb get en Drouzerion. 100 sonenn a vro-Gwened*.

¹⁴⁹ GOYAT, 1997, *Chañsoniou eur Vigoudenn*.

¹⁵⁰ 1991, *Tradition familiale de chant en pays bigouden*.

¹⁵¹ 1982, *Tintin Mari hag he c'hanaouennou*.

¹⁵² 2002, *Teñzor ar Botkeol. Patrimoine chanté des frères Morvan*.

¹⁵³ BAKER/GOW, 1996, *Fiselezed Groñvel. Kan ha diskan*.

¹⁵⁴ 1979, *Round Pagan. Eurion kenta*.

¹⁵⁵ La liste complète de ces chansons est fournie dans le répertoire p. 843-892.

• D'autres fonds sonores non transcrits ont été explorés, mais uniquement dans le but d'ajouter des pièces pour l'analyse d'études de cas. Il s'agit avant tout des fonds numérisés de l'association Dastum qui regroupent, avec actuellement plus de 10 000 entrées, la quasi-totalité des enregistrements réalisés en Basse-Bretagne actuellement accessibles au public, grâce aux dépôts de très nombreux collecteurs depuis les années 1970. Les fonds numérisés des enquêtes de Donatien Laurent, conservés au Centre de Recherche Bretonne et Celtique, ont également été prospectés. Plusieurs fonds privés importants ne sont pas déposés et donc inaccessibles au public, notamment ceux de Daniel Giraudon et de Jorj Belz.

• Une dernière remarque concerne les collectes que j'ai moi-même réalisées au cours de ce travail de thèse. Elles ont été menées afin de répondre à plusieurs objectifs. Le premier, et sans doute le plus important, était d'avoir une pratique personnelle du collectage, afin de développer une connaissance humaine et sensible de la chanson de tradition orale : ce travail de terrain m'a paru indispensable pour mieux comprendre l'état d'esprit tant des enquêteurs que des informateurs, le rôle du collecteur dans l'orientation des chansons recueillies, le fonctionnement de la mémoire et de la transmission orale ou encore la dimension affective qui entoure certains chants. Ce collectage a également parfois eu pour but d'évaluer l'évolution du répertoire entre les premières collectes du 19^e siècle et les chansons actuellement connues. Enfin, il a permis d'apporter quelques pièces nouvelles au corpus, notamment pour le développement de certaines études de cas. Les enquêtes ponctuelles qui ont permis l'enregistrement de chansons ont été réalisées, seule ou en binôme, à Taulé, Rosnoën, Le Faou, Locmélar, Bohars (auprès d'une chanteuse de Languidic) et Guern. Dans le cadre d'une analyse comparative avec le répertoire en langue française, d'autres collectes ont été réalisées auprès de chanteurs originaires de Haute-Bretagne (Trans-la-Forêt, Teillay) ou du Canada francophone (Wotton, Baie-Sainte-Catherine)¹⁵⁶.

En tout, l'ensemble intitulé « corpus complémentaire », qui comprend les fonds éparpillés qui ne rentrent dans aucune collection importante – qu'il s'agisse des pièces publiées dans des ouvrages et revues du 19^e et du 20^e siècle qui ont fourni un faible nombre de pièces, ou des fonds sonores – forme une catégorie de 374 pièces¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Je remercie les personnes qui m'ont accompagnée dans ce travail de collecte, tout particulièrement Julien Bonsens, Robert Bouthillier, Yannick Dabo, Bernard Evanno, Jocelyne Gallou, Hervé Guillourel et Charles Quimbert.

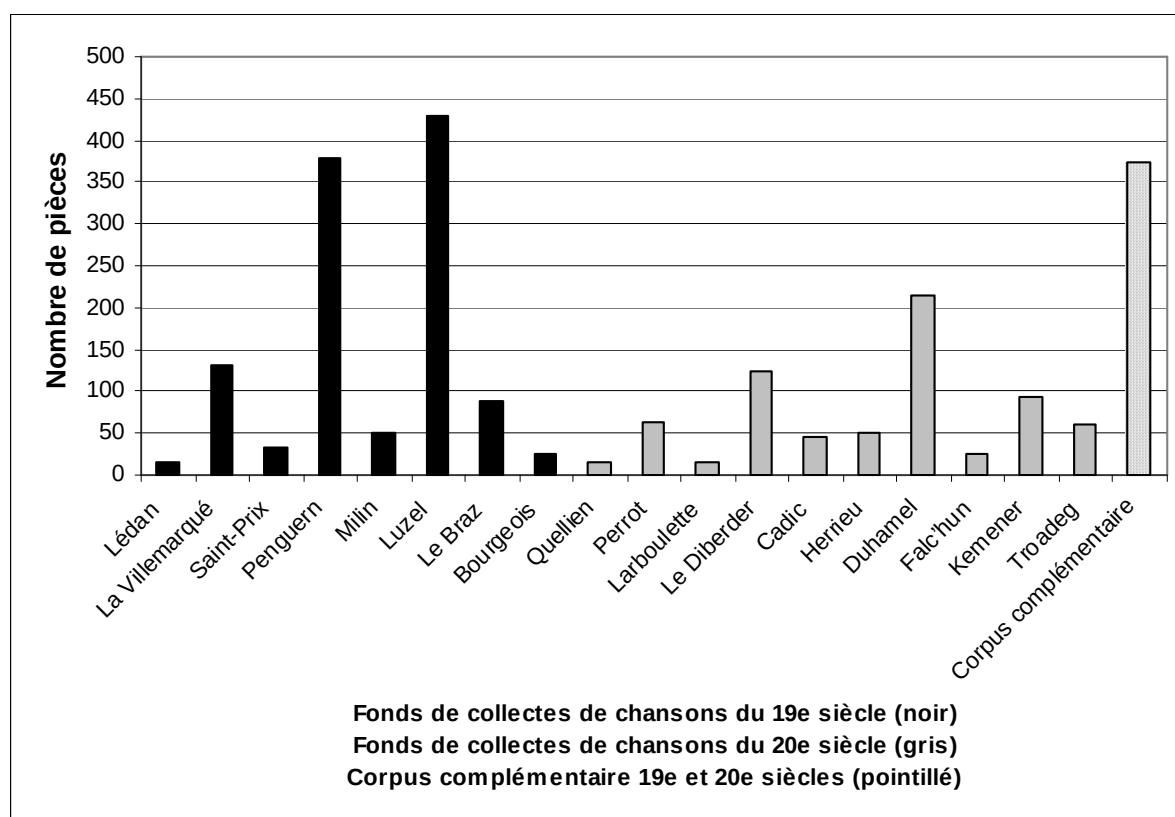
¹⁵⁷ Ces chants sont identifiés par les lettres majuscules CC, suivies d'un nombre correspondant à la place de chaque pièce au sein de cet ensemble.

d- Bilan : nombre et répartition des pièces retenues

Au total, la répartition des fonds étudiés est la suivante :

Nom du collecteur du fonds	Nombre de pièces	Pourcentage du corpus total
Lédan	15	0,7%
La Villemarqué	131	5,9%
Saint-Prix	34	1,5%
Penguern	380	17,1%
Milin	50	2,2%
Luzel	430	19,3%
Le Braz	89	4%
Bourgeois	24	1,1%
Quellien	15	0,7%
Perrot	64	2,9%
Larboulette	14	0,6%
Le Diberder	123	5,5%
Cadic	46	2,1%
Herrieu	50	2,2%
Duhamel	215	9,7%
Falc'hun	25	1,1%
Kemener	93	4,2%
Troadeg	61	2,7%
Corpus complémentaire	374	16,5%
TOTAL	2235	100%

Tableau 1 - Répartition des fonds de chansons du corpus, par collecteurs



Graphique 1 - Répartition des fonds de chansons du corpus, par collecteurs

Le corpus est donc constitué de 2235 pièces, choisies dans un ensemble prospecté de plus de 15000 textes et mélodies issues de supports écrits et sonores¹⁵⁸. Ces chansons constituent autant de versions qui se rapportent à un peu plus de 400 chants-types, dont un peu moins de 250 se rattachent sans ambiguïté à des *gwerzioù* anciennes¹⁵⁹ (sur un total de 1790 qui sont définis dans le catalogue Malrieu, lequel ne s'intéresse pas seulement à la *gwerz* mais à l'ensemble du répertoire chanté de tradition orale en langue bretonne). Les chants autres que des *gwerzioù*, utilisés à titre comparatif, correspondent à moins du dixième de l'ensemble total. 58% des pièces correspondent à des collectes du 19^e siècle, 27% à des chants du début du 20^e siècle et 15% à des pièces issues d'enquêtes basées sur des enregistrements sonores. Ces pourcentages ne sont pas le reflet d'un amoindrissement de la collecte au 20^e siècle, mais d'un choix dans le dépouillement des

¹⁵⁸ En comparaison, les complaintes publiées par Luzel et dans le premier carnet de collecte de La Villemarqué, qui sont les sources auxquelles les historiens ont eu recours jusqu'à présent pour aborder les *gwerzioù*, forment un ensemble d'environ 350 pièces, soit 6,5 fois moins.

¹⁵⁹ Cette notion renvoie à une classification des chants en fonction de plusieurs critères d'appartenance. Deux versions différentes sont rattachées à un même chant-type si elles traitent du même sujet, si elles utilisent des motifs et expressions comparables et si elles ont la même coupe (c'est-à-dire la même structure de couplet). Cette définition, retenue pour le répertoire chanté en langue française (COIRAULT, 1996, *Répertoire des chansons françaises de tradition orale*, p. 18) doit être assouplie sur le troisième point dans le cas de la chanson en langue bretonne : la coupe n'est en effet pas retenue comme critère dans le catalogue Malrieu.

sources : les fonds anciens et manuscrits ont été privilégiés, au détriment des enregistrements sonores, plus difficiles à manipuler du fait de leur support, et qui n'ont fait l'objet que d'un dépouillement ciblé et fragmentaire.

C- CRITIQUE DU CORPUS

Avant d'analyser la matière fournie par ce corpus, il convient de rappeler les conditions et l'esprit du travail d'enquête orale, qui ont largement évolué entre les premières collectes et le début du 21^e siècle. Par ailleurs, un jugement critique doit nécessairement être porté sur la répartition chronologique et surtout géographique des fonds retenus dans le corpus.

a- L'esprit de la collecte : le regard évolutif porté sur le répertoire recueilli

Les critères scientifiques définissant le travail d'enquête de terrain en vue de recueillir des chansons de tradition orale se sont profondément transformés depuis les premières notations écrites de chants. Les précurseurs de la collecte au 19^e siècle ont dû définir, de façon largement empirique et intuitive, des méthodes plus tard remises en cause par leurs successeurs.

Les enquêtes sont d'abord dominées par la présence de Théodore Hersart de La Villemarqué, qui influence fortement les recherches et les publications ultérieures. L'attention qu'il porte aux chansons s'inscrit en premier lieu dans un projet d'ouvrage au sujet de « l'histoire de la littérature bretonne et de ses rapports avec la littérature primitive de la France »¹⁶⁰. Cette orientation permet de comprendre plus largement les motivations des premiers collecteurs et de mesurer la partialité de leur démarche.

La publication de leurs recueils de chants constitue en effet l'aboutissement d'une succession de choix. Le collecteur opère tout d'abord un tri dans les pièces qu'il prend en note auprès de ses informateurs. Les premiers folkloristes recherchent des chants à la profondeur historique qui correspondent au goût romantique, et écartent toutes les pièces qu'ils jugent d'un faible intérêt. Le répertoire de chansons nouvelles sur feuilles volantes, qui connaît son apogée à l'époque des grandes collectes du 19^e siècle, est tout particulièrement rejeté. Dans ce qui constitue le premier article littéraire consacré à des créations poétiques en langue bretonne, Théodore

¹⁶⁰ Lettre de La Villemarqué à l'abbé de La Rue, datée du 11 décembre 1834 et conservée à la Bibliothèque Municipale de Caen ; citée dans : LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, p. 21.

Hersart de La Villemarqué, en 1844, propose ainsi une typologie des œuvres chantées : il distingue les chants populaires créés par le génie inculte des poètes-paysans – les seules qu’il recherche –, les pièces savantes diffusées par la presse et enfin le répertoire sur feuilles volantes ; ce dernier ensemble, dans lequel il classe l’essentiel de la production imprimée en breton depuis la Réforme Catholique, comprend les chansons d’un « genre bâtard créé par le mercantilisme d’auteurs-imprimeurs franco-bretons, détestable prose rimée en jargon mixte, dont la critique n’a pas à s’occuper, si ce n’est pour les flétrir »¹⁶¹. François-Marie Luzel et Anatole Le Braz, plusieurs décennies plus tard, ne portent pas d’appréciation plus nuancée sur les feuilles volantes¹⁶². Par ailleurs, la distance sociale et culturelle entre enquêteur et informateur conduit nécessairement ce dernier à orienter son répertoire en fonction des attentes qu’il sent ou qu’il suppose de la part du folkloriste, particulièrement dans le contexte des premières enquêtes menées par des « aristocrates-collecteurs » : Guillaume-René Kerambrun témoigne ainsi que l’une de ses chanteuses a refusé de lui donner le texte d’une complainte mettant en cause des moines¹⁶³.

Un second tri est réalisé au moment de la publication. Il prend en compte la qualité des pièces recueillies en fonction des critères esthétiques du moment, mais également l’attente du lectorat. À cet égard, le *Barzaz-Breiz* a longtemps eu pour effet de dissuader les autres collecteurs – notamment Luzel, Penguern et Milin –, qui ne se sentent pas à la hauteur pour publier leurs propres collectes¹⁶⁴. Dans tous les ouvrages, l’autocensure est de règle pour écarter les pièces gaillardes, à la morale incertaine ou remettant en cause le clergé¹⁶⁵. François-Marie Luzel paie chèrement le fait d’avoir publié en 1868, dans son premier volume de *Gwerzïou*, une complainte au sujet de l’évêque de Penarstank, homme débauché et violeur de servantes : son ouvrage est jugé obscène et anticlérical par une partie du clergé trégorois, qui fait pression pour interdire sa vente. En 1873, il prend l’avis de l’évêque de Saint-Brieuc concernant l’opportunité de publier des chants qui ne présentent pas les ecclésiastiques à leur avantage. La réponse qui lui est faite est on ne peut plus claire :

¹⁶¹ Cet article de La Villemarqué, publié dans la *Revue de l’Armorique* en septembre-octobre 1844 sous le titre « Revue de la poésie bretonne contemporaine », est analysé dans : LE BERRE, 2006, « *La littérature du breton, mère abusive et fille indigne de la littérature française* », p. 21-25.

¹⁶² LE BRAZ, 1890, « *Introduction* », p. XXV ; LUZEL, 1872, « *De l’authenticité des chants du Barzaz-Breiz* », p. 12.

¹⁶³ Lettre de Kerambrun à Penguern en janvier 1848, citée dans : BLANCHARD, 2008, « *Quelques collecteurs correspondants de Penguern* », p. 76.

¹⁶⁴ Voir les lettres que Luzel et Penguern adressent à La Villemarqué dans : POSTIC, 1998, « *Luzel et La Villemarqué d’après leur correspondance* », p. 261 ; BLANCHARD, 2008, « *Quelques collecteurs correspondants de Penguern* », p. 80.

¹⁶⁵ Penguern annonce ainsi à La Villemarqué qu’il ne lui transmettra pas les chansons inconvenantes qu’il a recueillies. Même article, p. 75. Ce n’est que récemment que l’on a commencé à publier un tel répertoire, encore mal connu. À l’échelle de la France, voir : STAUB, 1981, *L’enfer érotique de la chanson folklorique française* ; et, pour une approche puisant dans les théories psychanalytiques : GAIGNEBET, 1974, *Le folklore obscène des enfants*.

Vous interrogez ma conscience, elle vous répond : non ! au nom du ciel, ne publiez pas ces pièces de poésie où le prêtre est livré à la malédiction et au mépris des honnêtes gens ; où le poète le charge de crimes monstrueux dont la seule expression est une flétrissure pour l'âme des simples. Dans quel intérêt les publieriez-vous ? Dans un intérêt moral ? non évidemment. Dans un intérêt historique ? Mais il faudrait d'abord prouver que ces légendes sont de l'histoire. [...] Dans un intérêt littéraire ? je ne le vois pas. Je vous en prie, ne les publiez pas. Ceux qui à la rigueur peuvent être édités demandent au moins des points dans les endroits scabreux¹⁶⁶.

Luzel se conforme à cet avis, encouragé en ce sens par son ami Ernest Renan et par plusieurs personnalités de premier plan dans le milieu des enquêtes ethnographiques¹⁶⁷. Dans le cas de la collection Penguern, la censure est exercée par des tiers : Jean-Marie Lejean affirme avoir vu l'abbé Daniel jeter au feu des pièces moralement répréhensibles de ce fonds après la mort du collecteur¹⁶⁸.

Au cours de la publication, le choix porte également sur la quantité et l'orientation des commentaires qui entourent le texte, sur la présence ou non d'indications concernant l'informateur, la date et le lieu de collecte ou sur la publication des mélodies. À mesure que l'on se rapproche des enquêtes les plus récentes, les informations sur les chanteurs et les circonstances de la collecte sont de plus en plus nombreuses : cette évolution suit le renouvellement de la discipline ethnologique au cours du 20^e siècle, qui ne s'intéresse plus seulement au contenu des collectes mais également à leur contexte.

En définitive, les tris successifs opérés depuis l'enquête de terrain jusqu'à la publication conduisent à ne donner à voir qu'une fraction du répertoire réellement chanté. La confrontation entre les collectes connues des 19^e et 20^e siècles et le fonds Jean-Marie Perrot est en cela riche d'enseignement : le *Barzaz Bro-Leon*, élaboré à partir de 1906, a en effet la particularité de ne pas avoir été réuni par le biais d'enquêtes de terrain réalisées par des collecteurs, mais par l'intermédiaire d'un appel à concourir invitant les chanteurs eux-mêmes à envoyer leur répertoire : le fonds ainsi rassemblé est beaucoup plus diversifié et hétéroclite, et la part accordée aux plaintes historiques y est très faible¹⁶⁹. Cette exception mise à part, les *gwerzioù* restent surreprésentées, y compris dans les fonds rassemblés au 20^e siècle : malgré l'ouverture progressive de la collecte à un répertoire plus diversifié, le travail d'enquête reste fortement influencé par les

¹⁶⁶ Lettre de Mgr David à Luzel, 29 juin 1873. BMR, fonds Ollivier, ms. 958, f. 123r. Cité dans : BERTHOU-BÉCAM, 1998, *Enquête officielle sur les poésies populaires de la France*, vol. 1, p. 346. Ce travail fait une bonne synthèse des déboires de Luzel avec le clergé, vol. 1, p. 346-348. Voir également les commentaires à ce sujet dans : AN UHEL, 1995, « *Gwerzioù chomet diembann* », p. 79-80.

¹⁶⁷ LUZEL, 1995, *Correspondance Luzel-Renan*, p. 145, 209 et 213.

¹⁶⁸ POSTIC, 2008, « *L'affaire des manuscrits à la mort de Jean-Marie de Penguern* », p. 102. Pierre Le Roux a mis en parallèle, à l'extrême fin du 19^e siècle, le contenu de la collection Penguern et les tables dressées par le collecteur avec le titre de chaque pièce : il en déduit que 200 chants ont disparu du fonds. LE ROUX, 1898, « *Les chansons bretonnes de la collection Penguern* », p. 325.

¹⁶⁹ GUILLOREL, 2008, *Une expérience inédite de collecte en Bretagne au début du 20^e siècle. Le Barzaz Bro-Leon*, p. 69-73.

méthodes et les centres d'intérêt des premiers folkloristes. Ceci étant, cette partialité bien réelle de la collecte n'a pas d'impact négatif sur l'étude menée ici, dans la mesure où les pièces recherchées par les folkloristes sont également celles que j'ai analysées, à savoir les *gwerzioù*.

Une autre réalité doit être prise en compte lors de l'étude des fonds les plus anciens : aucune collecte n'a été publiée au 19^e siècle sans mise en forme plus ou moins importante des chants. La réécriture partielle des textes correspond aux goûts esthétiques en vigueur, et la restauration entre dans la définition que Théodore Hersart de La Villemarqué donne de l'authenticité d'un texte. Le souci premier est la recherche de la version originelle des pièces : les textes recueillis au 19^e siècle ne sont considérés que comme des fragments dégradés par le temps et la transmission orale, qu'il faut reconstruire d'après l'idée que l'on se fait du monument d'origine¹⁷⁰ – Eugène Viollet-le-Duc n'agit pas autrement, à la même époque, dans le domaine architectural –. À travers le *Barzaz-Breiz*, La Villemarqué définit la méthode d'édition de chants qui prévaut de façon incontestée jusqu'au début des années 1860. La nécessité d'opérer un travail de retouches aux textes est évoquée dans le cadre d'autres collections, notamment celle de Jean-Marie de Penguern : ce fonds reste inédit malgré plusieurs projets de publication. L'abbé de Lèseleuc, chargé par La Villemarqué d'évaluer la qualité du fonds, lui confie :

En somme, M. de Penguern a fait un travail considérable ; mais il n'a pas tout fait. La mine est exploitée par lui ; mais il faut que son minerai passe, au moins en partie, au feu de la fonderie. Son œuvre ne me paraît pas mûre pour être présentée à un éditeur : c'est un collaborateur intelligent et dévoué qu'elle attend¹⁷¹.

Si la publication de Penguern avait abouti, elle aurait sans doute constitué un intéressant compromis entre les méthodes d'édition de texte romantiques et les nouvelles exigences critiques qui s'affirment dans les années 1860¹⁷². Gabriel Milin, ami et grand admirateur de La Villemarqué, est quant à lui profondément convaincu du bien-fondé de la démarche critique de l'auteur du *Barzaz-Breiz*, qu'il applique lors des quelques publications de chants qu'il réalise¹⁷³, et qu'il oppose à celle de Luzel à la fin des années 1860 :

¹⁷⁰ BLANCHARD, 2006, *Barzaz-Breiz. Une fiction pour s'inventer*, p. 47-50. De nombreux travaux ont porté sur le travail de réécriture des chants par Théodore Hersart de La Villemarqué, notamment : ARBOIS DE JUBAINVILLE, 1868, « Note sur une chanson bretonne intitulée *Le Retour d'Angleterre et qu'on croit supposée* » ; ARBOIS DE JUBAINVILLE, 1869, *Le baron de Janioz* ; et surtout : GOURVIL, 1960, *Théodore-Claude-Henri Hersart de La Villemarqué (1815-1895) et le « Barzaz-Breiz »*.

¹⁷¹ Lettre de l'abbé de Lèseleuc à La Villemarqué, le 22 février 1864, citée dans : POSTIC, 2008, « L'affaire des manuscrits à la mort de Jean-Marie de Penguern », p. 89.

¹⁷² Voir à ce sujet les remarques de : CONSTANTINE, 1996, *Breton Ballads*, p. 194.

¹⁷³ La comparaison entre les manuscrits de Milin, publiés par les éditions Hor Yezh, et les textes parus dans le *BSAB* permet de voir aisément le travail de réécriture de ce collecteur. Un exemple est présenté au chapitre 4, *infra*, p. 245.

Ma conviction est faite. Je dis que le beau côté et la loyauté se trouvent du côté de M. de la Villemarqué et de ceux qui suivent son drapeau. J'ai vu le premier cahier des Gwerziou de Luzel. C'est maigre et triste, pour être mis en parallèle avec les chants du Barzaz-Breiz. J'y ai remarqué 2 ou 3 variantes d'un même chant ; pour quoi pas en donner une douzaine ? S'il croit ainsi intéresser ses lecteurs, il est dans l'erreur¹⁷⁴.

La méthode de reconstruction archétypale des chants développée à l'échelle française par le philologue Gaston Paris et ses successeurs, à partir des années 1860, conforte dans les milieux scientifiques et universitaires cette pratique de reconstitution d'un texte unique et considéré comme complet à partir de plusieurs versions¹⁷⁵.

François-Marie Luzel, qui travaille dans les mêmes décennies, est aujourd'hui souvent présenté comme un modèle de rigueur dans l'édition moderne de textes de chants en langue bretonne. Philippe Joutard affirme même que lui et ses successeurs « paraissent jouer pour le document oral le rôle joué par les bénédictins de Saint-Maur au XVII^e siècle pour le manuscrit »¹⁷⁶. Il est vrai que ce collecteur développe des principes d'édition radicalement différents de ceux de Théodore Hersart de La Villemarqué, qu'il détaille dans l'introduction de son premier volume de *Gwerziou*. Il y explique que « la poésie populaire est véritablement de l'histoire, de l'histoire littéraire, intellectuelle et morale, tout au moins, et qu'à ce titre, il n'est permis d'en modifier, en aucune façon, ni l'esprit ni la lettre »¹⁷⁷ ; par conséquent, il affirme que les textes proposés n'ont subi aucune retouche de sa part. Luzel revient à plusieurs reprises dans ses publications et dans sa correspondance sur ses principes d'édition¹⁷⁸. L'abbé Pierre Batany, son premier biographe, se fie à ces propos et n'hésite pas à parler de « l'authenticité absolue » des chansons de ce collecteur¹⁷⁹. Pourtant, une comparaison entre les carnets d'enquête de Luzel et les textes qu'il a publiés montre rapidement qu'il a lui aussi retouché ses pièces : la subjectivité du choix d'une version s'accompagne d'un découpage arbitraire des pièces en différentes parties ; certains termes de vocabulaire aux consonances trop françaises sont bretonnés, les vers et les strophes irréguliers sont réécrits en ajoutant ou en supprimant parfois des vers¹⁸⁰. Ces retouches

¹⁷⁴ Lettre à Le Scour du 29 janvier 1868, citée dans : BERTHOU-BÉCAM, 1998, *Enquête sur les poésies populaires de la France*, vol. 1, p. 411.

¹⁷⁵ PARIS, 1866, « *Compte-rendu : Chants et chansons populaires des provinces de l'ouest* » ; DONCIEUX, 1904, *Le romancero populaire de la France*. Sur l'influence de ces méthodes sur les publications de chansons en langue française, voir : MABRU, 2000, « *À propos des "Chants de la Grande Lande" de Félix Arnaud* ».

¹⁷⁶ JOUTARD, 1983, *Ces voix qui nous viennent du passé*, p. 65.

¹⁷⁷ LUZEL, 1868, *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Gwerziou I*, p. II.

¹⁷⁸ Notamment dans le même ouvrage, p. 104, dans une note suivant la complainte *Garan ar Briz* ; voir aussi : LUZEL, 1995, *Correspondance Luzel-Renan*, p. 120. Sur l'accueil de la méthode de Luzel par la critique scientifique, voir le compte-rendu de son premier ouvrage dans la RBV : 1868, « *Gwerziou Breiz-Izel* ».

¹⁷⁹ BATANY, 1941, *Luzel. Poète et folkloriste breton*, p. 345.

¹⁸⁰ MORVAN, 2000, « *Luzel ou le mythe de la fidélité* » ; MORVAN, 1999, « *De l'oral à l'écrit : les contes de Luzel* ». Les analyses de Françoise Morvan portent avant tout sur les contes recueillis par François-Marie Luzel. Les mêmes conclusions peuvent être énoncées dans le domaine de la *gwerz*, même si la forme versifiée, concise et largement fixée de la chanson minimise le travail de réécriture. L'analyse a ici été menée à partir d'un échantillon de versions de

restent cependant limitées. La méthode critique de Luzel s'inscrit dans un contexte d'évolution rapide des critères de scientificité en matière d'édition de collectes au tournant des années 1860 : ce qui apparaît comme une démarche rigoureuse aux yeux des premiers collecteurs est désormais de plus en plus considéré comme une réécriture littéraire dépourvue de tout caractère scientifique. L'importance accordée aux renseignements concernant l'interprète et le lieu de collecte est à cet égard révélatrice : Alexandre Lédan, Madame de Saint-Prix, Théodore Hersart de La Villemarqué ou Gabriel Milin n'estiment pas nécessaire de préciser l'origine de leurs sources ; une génération plus tard, lorsque François-Marie Luzel s'attelle à la tâche, l'absence d'une telle information n'est plus envisageable, et tous les collecteurs du 20^e siècle répondent à cette exigence.

Ces réécritures plus ou moins élaborées des chansons ne touchent pas seulement les textes : les mélodies sont également concernées. Les musiciens sont influencés par leur culture musicale lettrée : consciemment ou non, ils rectifient les lignes mélodiques jugées fautives, dont l'imperfection est mise sur le compte de la mauvaise maîtrise du chant par les interprètes. En réalité, les premiers collecteurs méconnaissent les gammes et le style qui prévalent dans le chant de tradition orale, et prennent pour des fausses notes des interprétations s'appuyant sur des gammes non tempérées dont les consonances sont entièrement étrangères à la musique savante¹⁸¹. Les affirmations de Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, dans l'introduction du volume de mélodies bretonnes qu'il publie en 1885, résument bien cet état d'esprit :

J'ai essayé dans mon voyage bien des averses de fausses notes, bien des avalanches de voix calleuses et nasillardes. Les Bretons ont ceci de singulier, que pour eux, chanter du nez n'est point un défaut ; c'est, au contraire, une qualité indispensable pour que l'exécution soit véritablement fine et raffinée. Ce goût bizarre leur est commun avec les Orientaux. [...] Pas plus en Bretagne qu'en Orient, je n'ai pu me faire à ce genre de beauté¹⁸².

La fiabilité des retranscriptions mélodiques de ce musicien est sujette à caution, comme près d'un demi-siècle plus tôt celles des mélodies publiées dans le *Barzaz-Breiz*¹⁸³. Les airs des chants bretons sont également souvent repris sous des formes harmonisées, notamment pour voix et piano, qui connaissent un franc succès dans la bonne société du 19^e siècle et encore dans certains milieux – par exemple dans le chant choral¹⁸⁴ – au siècle suivant. Il faut attendre le début

complaintes contenues à la fois dans ses carnets d'enquête et dans la version publiée de ses deux volumes de *Gwerziou*. Un exemple est détaillé au chapitre 4, *infra*, p. 219-220.

¹⁸¹ Les gammes non tempérées correspondent à des intervalles de notes différents de ceux qui ont été établis de manière fixe dans la musique savante occidentale depuis le 18^e siècle, notamment par Jean-Sébastien Bach.

¹⁸² BOURGAULT-DUCOUDRAY, 1885, *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne*, p. 7. Sur ce collecteur et son travail de réécriture mélodique, voir : BOSSIS, 2003, « Louis-Albert Bourgault-Ducoudray et la Bretagne ».

¹⁸³ Voir notamment : CORBES, 1936, « Les airs du "Barzaz-Breiz" » ; CORBES, 1969, « Du nouveau sur le Barzaz-Breiz », p. 51-55 ; DANNON, 1970, « Étude critique d'un chant du Barzaz Breiz. Emzivadeg Lanuon ».

¹⁸⁴ Voir à ce sujet : ABJEAN, s.d., « Quelques réflexions sur l'harmonisation des chants bretons ».

du 20^e siècle pour voir apparaître des transcriptions musicales de qualité, initiées avant tout par les travaux de Maurice Duhamel.

Rappeler l'évolution du regard des collecteurs sur le répertoire qu'ils recueillent permet de mieux saisir la subjectivité et les limites des sources étudiées. Toutefois, les problèmes ici soulevés concernent peu la documentation utilisée au cours de ma recherche. Le travail sur les manuscrits d'enquêtes a été retenu prioritairement dès que possible. Les publications les plus incertaines ont été écartées, après un travail de sélection critique au cas par cas, évaluant la fiabilité de chaque collecteur. Les manuscrits de Penguern, composés de textes mis au propre et non de manuscrits d'enquête, constituent un cas particulier, dans la mesure où ils contiennent des pièces réunies par différents collecteurs dont la fiabilité est inégale. Les transcriptions de Jean-Marie de Penguern passent pour tout à fait sérieuses, ce qui n'exclut pas certaines réécritures partielles¹⁸⁵ ; son principal collaborateur, Guillaume-René Kerambrun, est par contre soupçonné d'avoir lui-même composé certains chants¹⁸⁶. Les pièces dont l'authenticité est mise en doute sont cependant peu nombreuses, et ces cas sont de plus sujet à polémique : il s'agit en particulier des *gwerzioù Potret Fontanellan*¹⁸⁷, *Ar paper timb*¹⁸⁸, *Argaden ar Saozon*¹⁸⁹, *Menec'h an enez glas*¹⁹⁰, *Ar Bleizdi-mor*¹⁹¹, *Gwrac'h Abès*¹⁹² et *An den kozh dall*¹⁹³. En définitive, beaucoup de débats se sont focalisés sur quelques chants d'un intérêt secondaire dans le cadre de cette étude. Les pièces incriminées ont été

¹⁸⁵ L'analyse des retouches apportées au texte de la complainte sur la bataille de Saint-Cast est effectuée dans : GUILLOREL, 2007, « *Chanson politique et histoire : le combat de Saint-Cast et les Anglais sur les côtes de Bretagne au XVIII^e siècle* », p. 175-178. Pierre Le Roux affirme avoir réinterrogé en 1891 Jannet Kerguiduff, de Taulé, l'une des principales informatrices de Penguern : elle lui aurait reproduit mot pour mot les textes notés par ce collecteur. LE ROUX, 1899, « *Les chansons bretonnes de la collection Penguern* » ; LE MEN, 1937, « *Lettres à F.-M. Luzel* », p. 376.

¹⁸⁶ Voir sur ce point : LE BRAZ, 1890, « *Introduction* », p. IX-X ; ABEZEN, 1963, « *Talvoudegezh hon dastumadegoù kanaouennoù-pobl* » ; 1983, *Dastumad Penvern*, p. 16-18 ; CONSTANTINE, 1996, *Breton Ballads*, p. 189-194.

¹⁸⁷ P226 et P281. Plusieurs historiens bretons ont affirmé que cette pièce est un pastiche écrit par Kerambrun : GESLIN DE BOURGOGNE/BARTHÉLÉMY, 1856, *Anciens évêchés de Bretagne*, t. 2, p. 303-304 ; BOURDE DE LA ROGERIE, 1905, « *Le prieuré de Saint-Tutarn ou de l'île Tristan* », p. 215-216.

¹⁸⁸ P223 et P226. Arthur de La Borderie se fonde sur cette pièce pour l'analyse qu'il développe dans : LA BORDERIE, 1860, « *La Révolte du papier timbré advenue en Bretagne en l'an 1675* ». Son article conduit une polémique à ce sujet entre lui et Luzel, publiée dans le BS^{AF} : LA BORDERIE/LUZEL, 1860, « *Le code paysan et la ronde du papier timbré* » ; voir également l'étude plus récente : PORCHNEV, 1975, « *Les buts et les revendications des paysans bretons lors de la révolte bretonne de 1675* », et celle plus succincte de : LE PAGE, 2007, « *Ar Paper timbr* ».

¹⁸⁹ P113, P141, P397. Donatien Laurent défend l'authenticité de cette complainte dans : LAURENT, 2003, « *Argadenn ar Saozon. Une descente d'Anglais en Bretagne à la fin du Moyen Âge, d'après un chant de la collection Penguern : Texte authentique ou fabriqué ?* ».

¹⁹⁰ P200 à 202, 245 et 246. Erwan Berthou propose une autre version de cette chanson dans : BERTHOU, 1928, « *En Bro Dreger a dreuz parkou* ». Fañch Elies insiste quant à lui sur la valeur littéraire plus qu'historique de la pièce, en rappelant les suspicions de Geslin de Bourgogne à son sujet : ELIES, 1948, « *Menec'h an Enez-Glas* ».

¹⁹¹ L12. LAURENT, 2004, « *Le Yaudet et la tradition orale en Trégor* ».

¹⁹² P211, P275. Arthur de La Borderie a défendu cette pièce douteuse dans : LA BORDERIE, 1861, « *La vieille Abès, chant populaire breton* ».

¹⁹³ P216, P334. Ces deux dernières pièces ont été analysées dans : CONSTANTINE, 1995, « *Prophecy and Pastiche in the Breton Ballads : Groac'h Abès and Gwenc'hlan* ». Voir aussi, un demi-siècle plus tôt, l'analyse de Maodez Glanndour d'après l'étude des manuscrits originaux : GLANNDOUR, 1941, « *Oberour Gwrac'h Abez ?* » ; et également, dans un article qui défend l'authenticité de la deuxième chanson : MONNAT/LAURENT, 1985, « *An dra genta zo ar c'hleunia* ».

considérées avec réserve, et un regard plus attentif a été porté de manière générale à toutes les transcriptions faites de la main de Kerambrun¹⁹⁴.

Les cas de pièces réellement litigieuses sont finalement très minoritaires. La rigueur et la bonne foi – ou à défaut la valeur des notes manuscrites – des enquêteurs ne méritent pas d'être mises plus longuement en cause. Il est en revanche nécessaire de s'interroger sur les conditions de la collecte aux 19^e et 20^e siècles et sur les conséquences à en tirer lors de l'exploitation de la matière fournie par les chansons, dans le cadre d'une analyse en histoire socioculturelle.

b- Les conditions de la collecte

La démocratisation d'un matériel d'enregistrement de plus en plus performant, peu coûteux et aisément manipulable, qui se diffuse à partir de la fin de la Seconde Guerre Mondiale, marque une véritable révolution entraînant le basculement vers des conditions de collecte profondément différentes de celles du 19^e siècle et du début du 20^e siècle.

Avant l'utilisation de phonographes puis de magnétophones, l'unique méthode d'enquête consiste à transcrire sur papier les textes et parfois les mélodies, ce qui ne permet qu'un rendu partiel de la réalité du chant.

Au 19^e siècle, les mélodies n'ont la plupart du temps pas été recueillies, par manque de compétence des collecteurs dans le domaine musical. Les textes sont notés hâtivement sous la dictée, d'où de potentielles erreurs, lacunes, altérations au moment de la relecture des notes. Le manuscrit de La Villemarqué permet aisément de comprendre ces difficultés : à la complexité du déchiffrement d'une écriture peu soignée s'ajoute celle de l'utilisation d'abréviations et d'un code ayant pour but de limiter la prise de notes, sans parler des surcharges et ratures postérieures au collectage ; d'un autre côté, les expressions les plus courantes, qui constituent des clichés dans le langage de la chanson, ne sont pas recopiées dans leur intégralité, et souvent seuls les passages nouveaux d'une variante sont transcrits¹⁹⁵. Ces obstacles sont avant tout ressentis par le lecteur accidentel qu'est le chercheur du 20^e ou du 21^e siècle ayant accès à des documents destinés à un usage personnel ; mais l'économie dans la prise de notes, inévitable au vu des conditions de

¹⁹⁴ Joseph Ollivier a dressé en exergue à la copie de chaque manuscrit la liste complète des pièces écrites par les différents collaborateurs de Penguern ; il a en outre indiqué les cas où l'identification de l'écriture n'était pas évidente. BMR, Fonds OLLIVIER, ms. 974 à 977, microfilm 1 Mi 259. Le fait qu'un chant soit noté de la main de Penguern ne prouve absolument pas qu'il ait été collecté par lui : la collection comporte en effet de nombreuses pièces qui ont été recopiées plusieurs fois, parfois avec des changements minimes dans le texte, une orthographe ou un titre différents.

¹⁹⁵ Donatien Laurent explique les difficultés de transcription de ces carnets dans : LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, p. 41-45.

collecte, laisse toujours une marge de réinterprétation et d'incertitude au moment de la mise au propre des textes par les folkloristes en vue d'une publication.

La transcription écrite est encore tributaire de l'orthographe utilisée par le collecteur : François-Marie Luzel suit majoritairement le standard lettré réactualisé par Jean-François Le Gonidec au début du 19^e siècle, tout en conservant au maximum les particularités de prononciation du dialecte trégorois¹⁹⁶, et Loeiz Herrieu utilise une écriture bas-vannetaise également en voie de standardisation. Jean-Marie de Penguern, Madame de Saint-Prix et surtout Théodore Hersart de La Villemarqué ne sont pas pour leur part familiers du breton écrit : ils transcrivent ce qu'ils entendent sans règles orthographiques précises, souvent à l'aide de graphies françaises¹⁹⁷, et présentent ainsi des textes plus proches encore de la langue parlée¹⁹⁸. Ce n'est que plus tard que le jeune collecteur de Nizon côtoie Jean-François Le Gonidec et tâche d'appliquer son orthographe standardisée. Donatien Laurent a relevé la très grande qualité des transcriptions de La Villemarqué : elles mettent en évidence des particularités de prononciation que seule une excellente oreille peut déceler et rendent possible une analyse dialectale qui permet de situer précisément l'origine géographique d'un chanteur¹⁹⁹.

L'invention du phonographe puis du magnétophone modifie profondément les conditions d'enquête au 20^e siècle.

Désormais, grâce à l'existence d'une trace sonore qui peut être réécoutée de multiples fois, une part du risque d'altération, d'erreur ou de lacune lié à la notation sous la dictée des chanteurs est éliminée. Pour autant, cette éventualité ne disparaît pas complètement. La chanson entendue sur bandes sonores peut être mal comprise et transcrite de manière peu fidèle : ce risque est accentué lorsque la transcription n'est pas faite rapidement après l'enregistrement ou qu'elle est réalisée par une personne autre que le collecteur. Ainsi, la conservation de la voix sur un support pérenne, dont on pourrait attendre qu'elle permette une connaissance de la réalité du chant bien meilleure que la notation sous la dictée, peut parfois conduire paradoxalement à une moindre qualité de l'information : c'est notamment le cas lorsque l'enquête orale et sa mise par écrit sont désolidarisées et lorsque les temps chronologiques de la collecte sont démultipliés

¹⁹⁶ Les prononciations dialectales les plus visibles sont les marques plurielles en *-f* au futur (par exemple, « *klenfjet* » plutôt que « *kleveoc'h* » : « vous entendrez »), la prononciation [w] là où on entend [v] dans certains autres dialectes (particularité que l'on trouve dans l'exemple du verbe « entendre » donné ci-dessus ou dans des mots comme « *nevez* » que l'on prononce ailleurs « *nevez* » ou « *neve* » : « nouveau ») ou encore les lénitions non-écrites de certaines consonnes initiales (« *zalvet* » plutôt que « *salvet* » : « sauvé »). Les exemples ci-dessus sont extraits de la *gwerz Mari Keleenn*, L16.

¹⁹⁷ La Villemarqué note par exemple couramment < r >, < k > ou < rk > pour < c'h >.

¹⁹⁸ Relevons tout de même que Penguern s'abstient souvent de noter les mutations consonantiques en début de mots, qui sont pourtant une des caractéristiques essentielles du breton parlé et de la langue écrite depuis le 17^e siècle.

¹⁹⁹ LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, p. 38-41. La validité de cette méthode est entre autres mise en évidence dans l'analyse dialectale du chant *Merlin*, p. 293-296.

depuis la phase d'enregistrement et jusqu'à celle de la transcription. Il arrive ainsi fréquemment que des bandes soient transcrites après la mort de l'informateur, voire du collecteur : il n'est alors plus possible d'interroger le chanteur pour s'assurer de la bonne compréhension de passages peu clairs, sans compter que la qualité des bandes peut elle aussi se dégrader avec le temps et rendre difficile la transcription²⁰⁰.

Le recours à des enregistrements sonores ne règle pas deux autres difficultés déjà rencontrées au 19^e siècle. D'une part, la question de l'orthographe utilisée est toujours problématique, sans doute plus encore qu'au siècle précédent : au cours du 20^e siècle se sont en effet développées différentes orthographe standardisées – la plus répandue étant le *peurunvan*²⁰¹ – de plus en plus hégémoniques et éloignées des formes dialectales parlées. Certains collecteurs et éditeurs de collectes, conscients de ces difficultés, ont inventé des compromis graphiques entre orthographe standardisée et langue de la chanson : l'une des réalisations les plus abouties à cet égard est la publication des collectes d'Ifig Troadeg dans le Trégor²⁰². D'autre part, l'immense apport de la dimension sonore n'empêche pas le caractère partiel de l'information recueillie au cours de l'enquête orale : les gestes, les expressions du visage et toutes les formes de communication non verbales ne sont pas connues. Malgré la rapide amélioration des technologies audiovisuelles, très peu d'enquêtes ont été filmées : le surplus d'informations ainsi obtenu est appréciable, mais il implique un matériel bien moins discret qu'un simple microphone, et peut conduire à une perte de spontanéité dans le contact entre enquêteur et chanteur.

Mais la difficulté la plus importante à laquelle est confronté le collecteur des 20^e et 21^e siècles est celui de la provenance du répertoire qu'il recueille. La multiplication des échanges et des canaux d'information, le profond bouleversement des communautés rurales, les progrès de l'alphabétisation entraînent une confusion concernant les modes d'apprentissage des chants collectés. Ainsi, la transmission orale au sein d'un réseau familial et de voisinage, presque seule connue au 19^e siècle, coexiste avec des formes plus complexes : le problème de la réoralisation des chants – c'est-à-dire la réinjection dans le répertoire oral de pièces apprises par le biais de recueils écrits de chansons de collectage – se pose avec une particulière acuité. Ce mode de transmission est déjà signalé au début du siècle par les détracteurs du *Barzaz-Breiz* pour discréditer ceux qui affirment que les chants publiés par La Villemarqué existent bien dans le répertoire

²⁰⁰ Le meilleur exemple est constitué par les enregistrements de Marc'harit Fulup sur rouleaux de cire réalisés par François Vallée en 1900 : faute de transcription rapide et d'entretien des bandes, les pièces sont aujourd'hui presque inaudibles et incompréhensibles.

²⁰¹ Le terme signifie « totalement unifié ». Cette orthographe s'est développée sous l'impulsion du linguiste et militant breton Roparz Hemon.

²⁰² TROADEG, 2005, *Carnets de route*.

oral²⁰³ ; il est ensuite favorisé par la publication de recueils de chants et par l'action de revalorisation de certaines de ces pièces dans un contexte militant²⁰⁴. Hormis ce cas, la variété des sources d'apprentissage du répertoire inclut – en dehors de l'univers familial qui reste essentiel – les chansons sur feuilles volantes, celles qui ont été apprises à la radio, dans les journaux, lors de déplacements ou auprès de chanteurs de passage.

Au total, même s'il est important de réfléchir aux conditions évolutives de la collecte de chansons, il s'avère que la plupart des sources envisagées ne sortent pas du cadre de la transmission orale familiale, et que la transcription des textes est globalement fiable. Le type de répertoire retenu – une littérature chantée et versifiée, donc aisée à noter sous la dictée ou à retranscrire d'après un enregistrement sonore – facilite ce travail, même si chaque performance orale peut être l'occasion d'une réélaboration partielle du texte et de la mélodie chez certains chanteurs²⁰⁵.

Un dernier point doit encore être mentionné dans cette analyse externe du corpus : le choix des lieux de collecte et des informateurs.

c- Choix des lieux de collecte et des informateurs

La cartographie des lieux de collecte révèle que le corpus est inégalement réparti sur l'ensemble de la Basse-Bretagne : le Trégor y est très bien représenté, alors que la presque totalité des paroisses léonardes et une bonne partie de celles de la Cornouaille finistérienne sont absentes. Si l'on considère la totalité du corpus, 1243 indications de lieu de collecte, réparties entre 205 communes, sont connues. Ce nombre correspond à un peu plus de la moitié des pièces du corpus.

²⁰³ Anatole Le Braz rapporte deux anecdotes allant en ce sens dans l'un de ses carnets d'enquête. La première lui vient de Luzel qui, lors d'une de ses enquêtes à Nizon, entend un chanteur de 80 ans reproduire mot pour mot une chanson du *Barzaz-Breiz* : lorsque le collecteur l'interroge sur la provenance de son chant, il dit l'avoir appris à une noce où il a entendu La Villemarqué la chanter. La seconde anecdote concerne Léopold-François Sauvé qui, se promenant dans l'Aber-Wrach, entend une lavandière chanter une pièce du *Barzaz-Breiz* en travaillant ; devant les questions insistantes du passant, elle l'amène chez elle et lui montre quelques feuillets déchirés du recueil de La Villemarqué, à partir desquels elle a appris le texte. CRBC, fonds Le Braz, carnet G, p. 72 bis.

²⁰⁴ Cette question est approfondie au chapitre 11, *infra*, p. 728-734.

²⁰⁵ Voir à ce sujet : COGET, 2000, « *Transcrire l'oralité : de la fidélité au non-sens* ».

Période d'enquête	Nombre de pièces dont le lieu de collecte est connu	Pourcentage par rapport à l'ensemble des pièces de cette période
19 ^e siècle	537	45%
1901-1945	448	79%
Après 1945	263	83%

Tableau 2 - Répartition chronologique des lieux de collecte

Le poids respectif des différents pays fait clairement apparaître la prépondérance du Trégor, qui rassemble à lui seul plus de la moitié des pièces dont le lieu de collecte est connu :

Pays d'enquête	Nombre de pièces dont le lieu de collecte est connu	Pourcentage du total des pièces dont le lieu de collecte est connu
Trégor ²⁰⁶	637	49,3%
Cornouaille	237	18,3%
Vannetais	233	18%
Léon	186	14,4%

Tableau 3 - Répartition géographique des lieux d'enquête, par pays

Ce poids apparaît de façon encore plus flagrante si l'on considère cette fois le découpage par départements, qui permet de réunir dans un même ensemble – les actuelles Côtes-d'Armor – les zones bien représentées du Trégor et de la Haute-Cornouaille :

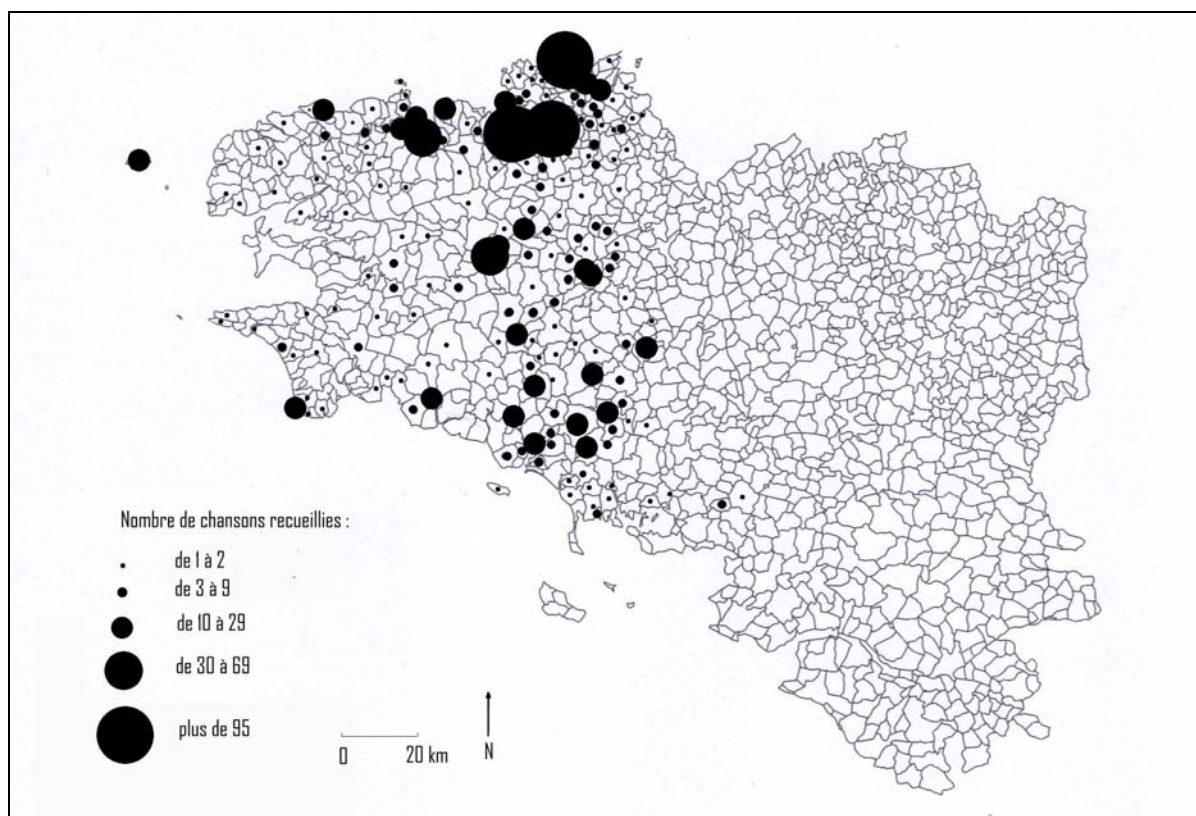
Département d'enquête	Nombre de pièces dont le lieu de collecte est connu	Pourcentage du total des pièces dont le lieu de collecte est connu
Côtes-d'Armor	689	53,3%
Finistère (dont pièces recueillies en petit Trégor ²⁰⁷)	368 (35)	28,5% (2,7%)
Morbihan	236	18,2%

Tableau 4 - Répartition géographique des lieux d'enquête, par départements

²⁰⁶ Cet ensemble comprend le Goëlo, c'est-à-dire la zone bretonnante à l'est du Trégor qui est rattachée au diocèse de Saint-Brieuc.

²⁰⁷ Il s'agit de la partie la plus occidentale du Trégor, rattachée au département du Finistère.

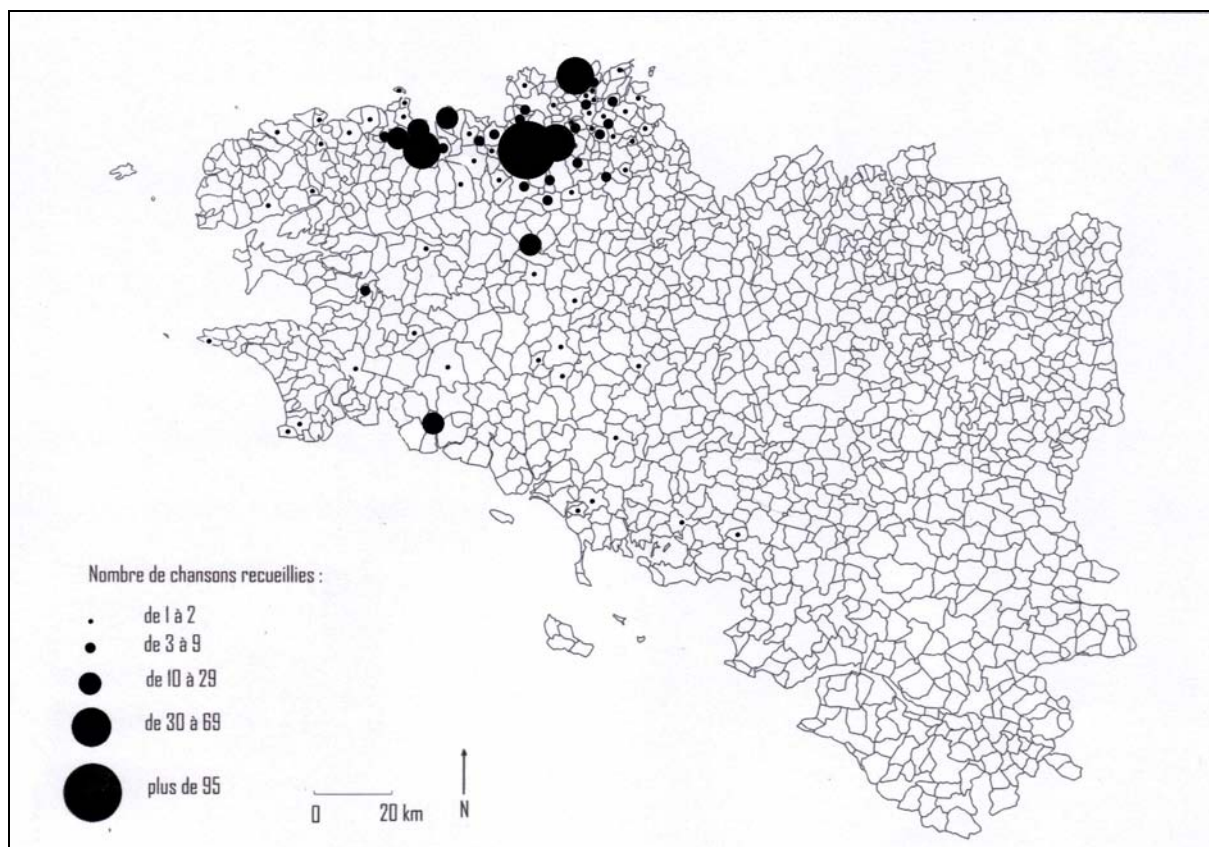
En additionnant les pièces collectées en Trégor, en Haute-Cornouaille et en Petit Trégor, on obtient une zone d'enquête au maillage dense où ont été recueillies près de 60% des pièces dont le lieu de collecte est connu.



Carte 1 - Répartition générale des lieux de collecte des pièces contenues dans le corpus

La répartition générale des lieux de collecte révèle donc un large bandeau central partant du Haut-Léon et du Trégor au nord pour rejoindre le Bas-Vannetais au sud, en passant par la Haute-Cornouaille ; les zones plus à l'est (notamment le Haut-Vannetais) et plus à l'ouest (Bas-Léon, Moyenne et Basse-Cornouaille) de la Bretagne bretonnante sont quant à elles beaucoup moins bien représentées. La distinction entre les collectes réalisées au 19^e siècle, dans la première moitié du 20^e siècle et après 1945, montre que les espaces prospectés n'ont souvent pas été les mêmes entre les enquêtes des premiers folkloristes et celles des collecteurs munis de matériel d'enregistrement sonore. Ces trois étapes chronologiques dans la cartographie des fonds recueillis donnent une bonne image de l'évolution des zones d'enquêtes.

La première carte montre les lieux de collecte des chants contenus dans les collections du 19^e siècle.



Carte 2 - Répartition des lieux de collecte au 19^e siècle

Elle montre tout d'abord la prépondérance du Trégor et de ses marges – le Goëlo à l'est, les communes limitrophes du Haut-Léon jusqu'à la Penzé à l'ouest et celles de la Haute-Cornouaille autour de Duault et de Callac au sud – : ce territoire correspond aux collectes de Luzel, Penguern, Le Braz, Bourgeois, Quellien et Duine. Il faut toutefois nuancer aussitôt cette impression, dans la mesure où seuls les chants dont le lieu de collecte est précisément connu peuvent être cartographiés : ainsi, la plupart des pièces recueillies par La Villemarqué et Milin, un nombre important de celles qui sont contenues dans la collection Penguern, tout le fonds d'Alexandre Lédan, de Madame de Saint-Prix et de Jean-Mathurin Cadic ne peuvent être représentés, soit environ 56% des pièces. On connaît cependant la zone d'enquête de chacun de ces collecteurs : les fonds non référencés de Jean-Marie de Penguern correspondent pour beaucoup aux prospections de son collaborateur Kerambrun en Trégor ; Madame de Saint-Prix a recueilli ses pièces à la fois en Ploujean (sur la rive trégoroise de la rivière de Morlaix), et aux

alentours de Callac en Haute-Cornouaille. Alexandre Lédan est lui aussi basé à Morlaix. Ces trois fonds viennent donc encore renforcer le poids du Trégor et de ses marges dans cette répartition. Le cas de Gabriel Milin est plus complexe, puisqu'il a recueilli ses chansons auprès d'ouvriers bretonnants venus travailler à Brest ; d'après les rares indications qu'il donne, il apparaît que beaucoup de ses informateurs sont trégorrois. Hormis une dizaine de pièces vannetaises recueillies par Jean-Mathurin Cadic à l'extrême fin du siècle – qui annoncent l'essor de la collecte dans ce terroir dans les premières années du 20^e siècle –, le fonds La Villemarqué est le seul qui soit situé dans le sud de la Basse-Bretagne, en Cornouaille. En plus des quelques rares indications du collecteur sur ses lieux d'enquête, des études menées par plusieurs chercheurs ont permis, notamment grâce aux listes de chanteurs établies par la mère de La Villemarqué, de situer l'essentiel de ses informateurs autour de Nizon²⁰⁸.

Cette répartition permet de formuler une seconde remarque : les aires de collectage sont avant tout situées autour des « fiefs » de chaque collecteur. Ce constat n'a rien d'étonnant : les enquêtes, considérées dans un premier temps comme loisir pour une noblesse rurale dont sont issus les premiers « aristocrates-collecteurs », se font naturellement à proximité immédiate de leur lieu de résidence. La Villemarqué a ainsi recueilli la plupart de ses complaintes auprès des familiers du manoir de Plessix, demeure de sa famille, même s'il a ensuite élargi son périmètre d'enquête. Penguern a enquêté pour sa part presque uniquement à Taulé, commune d'où est originaire sa femme et où il est décédé, et dans les communes limitrophes de Henvic et de Plouénan. Luzel a avant tout collecté à Plouaret, et plus particulièrement au manoir familial de Keramborgne où il a passé sa jeunesse et où il organisait des veillées pour lesquelles il faisait venir des chanteurs et des conteurs à dessein de noter leur répertoire ; dans le cas de Le Braz enfin, la plupart de ses enquêtes se sont déroulées à Port-Blanc en Penvénan, où il passe régulièrement ses étés, là encore dans une demeure familiale.

Les fortes concentrations de chants dans un même lieu peuvent également s'expliquer par la présence d'un informateur au répertoire particulièrement riche : l'exemple le plus significatif est celui de Marc'harit Fulup à Pluzunet, chanteuse et conteuse privilégiée de François-Marie Luzel puis d'Anatole Le Braz (près de 80 de ses chants ont été retenus dans le corpus) ; mais on peut également citer Janet Puill à Henvic (33 chants retenus) ou Jannet Kerguiduff à Taulé (21 chants).

Les premiers collecteurs mènent donc le plus souvent leurs enquêtes à domicile, dans un périmètre où la proximité de leur résidence leur assure de nombreuses commodités logistiques,

²⁰⁸ Il s'agit de quelques feuillets sur lesquels Mme de La Villemarqué a consigné 54 titres de pièces et pour chacune d'entre elles le nom des interprètes. GOURIOU, 1963, « *Recherches sur les chanteurs et chantuses du "Barzaq Breizh"* » ; GOURVIL, 1960, *Théodore-Claude-Henri Hersart de La Villemarqué (1815-1895) et le "Barzaq-Breizh"*, p. 342-343 ; LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaq-Breizh*, p. 278-283 ; PERON, 2006, « *Les chanteurs de La Villemarqué identifiés par la généalogie* ».

où nombre de chanteurs leur sont déjà connus, où leur famille jouit d'un certain prestige, et enfin où les formes dialectales du breton leur sont familières. Le discrédit des collectes de La Villemarqué au cours de la « querelle » du *Barzaz-Breiz*, l'importance quantitative et la reconnaissance scientifique du travail de Luzel expliquent que le Trégor ait été rapidement considéré comme la région la plus riche en chansons. Dès la seconde moitié du 19^e siècle est véhiculé par certains collecteurs tout un discours discréditant les autres pays bas-bretons. Dans sa correspondance, dans ses notes de voyages et ses rapports de mission, François-Marie Luzel oppose à de nombreuses reprises le faible intérêt du Léon et de la Cornouaille et la richesse du Trégor sur le plan des traditions orales²⁰⁹. Alfred Bourgeois estime que le dialecte trégorois est celui qui se prête le mieux à la versification, et donc aux chansons²¹⁰. Mais c'est Anatole Le Braz qui diffuse les propos les plus négatifs, comme en témoigne cet extrait de l'introduction qu'il rédige aux *Sonion* de Luzel en 1890²¹¹ :

Dirai-je que le Tréguer et le Goëlo sont actuellement, en Bretagne, les derniers terroirs où s'épanouisse en sa vraie fleur la chanson populaire ? – Par le Tréguer et le Goëlo, il faut entendre tout le pays qui s'étend de la rivière de Morlaix à la limite extrême de la langue bretonne, à l'Est du Trieux. Il semblerait de prime abord, que la Cornouaille finistérienne et le Léon, qui sont restés plus attachés aux anciennes mœurs et aux vieux costumes, dussent avoir conservé de même le monopole des plus originales chansons d'autrefois. Il n'en est rien. Gaie, verte, avec de gracieuses vallées et des collines bondissantes, la Cornouaille a la lèvre volontiers rieuse et prompte aux gaudrioles. Elle aime à chanter, mais son insouciance s'accommode, en fait de chants, des médiocres et des pires. [...]

Quant au Léon, l'on n'y chante guère. Toujours vêtu de noir, le Léonard a la dignité grave de son homonyme d'Espagne, je ne sais quelle solennité d'hidalgo. Par son entente des affaires, il est de ce temps-ci ; par ses habitudes morales, il est du moyen âge. C'est à la fois un spéculateur habile et un catholique sombre. Aussi, chez lui, pas d'élans d'imagination. Il ne se plaît guère qu'aux récits terrifiants. Saint-Pol, sa ville sainte, a presque plus d'églises que de maisons, et celles-ci ne semblent être qu'un prolongement de celles-là. Les gens y ont des allures de mystère. Un silence religieux plane sur toutes choses. Seul, le cimetière vit. Il produit une impression de terreur sacrée : c'est le Campo-Santo de la Basse-Bretagne.

Au pays trégorrois, la race est moins triste qu'en Léon, moins joyeuse qu'en Cornouaille, mais, plus affinée que dans l'une et l'autre région. Elle y a fait à la civilisation plus de concessions extérieures ; en revanche, elle est demeurée plus fidèle à l'âme profonde des aïeux. On s'y nourrit encore des légendes merveilleuses, des chants épiques ou sentimentaux, qui alimentèrent le rêve des anciens Bretons. Là, survivent quelques représentants clairsemés de la congrégation, jadis si nombreuse, des mendiants chanteurs. Là aussi, l'on peut, sans trop de peine, ranimer au fond des mémoires les vieilles cendres de l'inspiration populaire.

Dans son rapport de mission adressé au ministre de l'Instruction Publique en 1884, Anatole Le Braz affirme déjà qu'« il n'est de vieux chants populaires restés vivants parmi le

²⁰⁹ MORVAN, 1999, *François-Marie Luzel. Biographie*, p. 196 et 198 ; LUZEL, 1995, *Correspondance Luzel-Renan*, p. 169 ; LUZEL, 1997, *Notes de voyage en Basse-Bretagne du Trégor aux îles d'Ouessant et de Bréhat*, p. 158.

²¹⁰ BOURGEOIS, 1885-1886, « *Jeanne Le Marec* », p. 99.

²¹¹ LUZEL, 1890, *Chants populaires de la Basse-Bretagne. Sonion I*, p. XVI-XVIII.

peuple que dans le Lannionnais, le Trégorrois et le Goëlo. (Je ne parle pas du Vannetais dont le dialecte oral m'est peu familier). On chante en Cornouaille, on y chante même beaucoup, et volontiers, mais ce sont plutôt chansons grivoises et rondes à danser »²¹².

En réalité, la maigreur des collectes de Luzel et Le Braz en dehors du Trégor s'explique par plusieurs raisons. Dans le cas du Vannetais, le problème de la compréhension du dialecte est avancé : il est vrai que le breton vannetais se différencie assez nettement des trois dialectes de la zone KLT ; mais il n'aurait pas fallu longtemps aux deux collecteurs pour se familiariser avec cet accent s'ils avaient été convaincus de l'intérêt de collecter sur ce territoire. En ce qui concerne le Léon et surtout la Cornouaille, Luzel n'y prospecte que dans le souci de prouver que le *Barzaez-Breiz* est une supercherie littéraire, et part ainsi persuadé d'avance de ne rien trouver²¹³. Son inefficacité dans ses enquêtes léonardes et cornouaillaises tient donc avant tout à ses préjugés et à son incapacité à entrer en contact avec les bons informateurs dans un contexte qui lui est étranger²¹⁴. Luzel enquête également avec d'autres préjugés, en ce qui concerne notamment les populations littorales : il est convaincu, après ses tentatives infructueuses de collecte dans le Trégor côtier, que le répertoire de chansons y est inexistant, comme en témoignent ses notes de voyage :

Décidément, il faut revenir dans l'intérieur des terres. C'est là que les vieux *gwerz* tragiques et les *sones* amoureux, les douces complaintes sentimentales, se sont conservés dans la mémoire du peuple, et les manuscrits crasseux et enfumés, au fond des chaumières de nos laboureurs. – Les populations côtières manquent ordinairement de loisir et de tranquillité d'esprit pour cultiver la poésie et se livrer aux douceurs idéales de l'imagination. [...] La mer les réclame tout entiers, exclusivement, sans laisser de place à aucune espérance, comme à aucune crainte ni à aucune appréhension du côté de la terre. – Pour composer un *gwerz* breton, et surtout un *Mystère*, il faut une certaine liberté d'imagination et une tranquillité d'esprit qui ne sont pas compatibles avec la vie du marin²¹⁵.

De fait, Luzel a recueilli la presque totalité de ses quatre volumes de chansons et de ses cinq volumes de contes dans le seul canton de Plouaret, en Trégor intérieur, auprès de quelques personnes seulement. Ses successeurs ont suivi son exemple, renforçant de nouveau la

²¹² Archives des missions scientifiques, 1884, p. 56. Cité dans : LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaez-Breiz*, p. 267.

²¹³ Plusieurs courriers adressés à Ernest Renan vont en ce sens : LUZEL, 1995, *Correspondance Luzel-Renan*, p. 179-180.

²¹⁴ Françoise Morvan évoque à juste titre ce « sentiment d'étrangeté engendrant une attitude d'indifférence qui interdit que se créent les liens nécessaires pour avoir accès aux réseaux de conteurs et de chanteurs ». MORVAN, 1999, *François-Marie Luzel. Biographie*, p. 149.

²¹⁵ LUZEL, 1997, *Notes de voyage en Basse-Bretagne du Trégor aux îles d'Ouessant et de Bréhat*, p. 83-84. François Cadic pose un constat plus nuancé à ce sujet, et propose surtout des explications plus convaincantes : la moindre importance du répertoire littoral serait à mettre en lien avec une plus grande ouverture des communautés côtières sur les idées nouvelles exogènes et sur la langue française. CADIC, 1928, « *Dans les prisons d'Angleterre* », p. 3-4. Pour plus de détails sur ce point, voir : GUILLOREL, 2008, *Une expérience inédite de collecte en Bretagne au début du 20^e siècle. Le Barzaez Bro-Leon*, p. 154-156.

prospection en Trégor. La cartographie des lieux de collecte fait ainsi apparaître un maillage dense et relativement homogène dans ce pays, quoique beaucoup plus serré autour de Plouaret.

La modeste surface de l'aire d'enquête habituelle des collecteurs tient également à la profusion de chanteurs en Basse-Bretagne au 19^e siècle : il est alors inutile de chercher au loin des chants que l'on peut recueillir dans un périmètre restreint. 37 des 54 pièces retenues dans la première édition du *Barzaz-Breiz* ont été recueillies, si l'on en croit les listes établies par Mme de La Villemarqué, auprès des familiers du manoir de Plessix²¹⁶. Luzel est quant à lui intimement persuadé qu'il peut recueillir en Trégor l'ensemble des chants-types qui circulent dans la tradition orale²¹⁷ : les enquêtes postérieures et encore très récentes montrent qu'il s'est lourdement trompé sur ce point. La facilité à trouver des chanteurs est bien décrite par Anatole Le Braz, qui relate, avec le style emphatique qui le caractérise, l'une de ses enquêtes à Guerlesquin en compagnie de Luzel :

« Le soir vient, les moissonneurs rentrent. Le bruit a couru que nous sommes là. Un homme m'aborde : « Vous voulez des chansons ? J'en sais ! » Il a donné l'exemple ; maintenant c'est à qui s'empressera... J'ai encore ce spectacle devant les yeux : la salle encombrée de monde : M. Luzel et moi, chacun à notre table. Autour de nous, un groupe compact, mais respectueux. Pendant que l'un débite sa *son*, les autres se recueillent. Quelques femmes ont sur les bras leurs enfants, qui s'endorment, bercés par toutes ces chansons. Dehors, dans la sereine nuit de septembre, la foule qui n'a pu pénétrer à l'intérieur s'est tassée contre le mur de l'auberge »²¹⁸.

Le prestige dont jouissent les collecteurs et leur entourage est un atout non négligeable dans le travail de collecte. Le jeune collecteur de Nizon se plaît à raconter comment sa mère, « qui est aussi celle des malheureux de cette paroisse », commença, après avoir secouru une mendicante qui en remerciement lui chanta une *gwerz*, à collecter ce répertoire dans son manoir²¹⁹. Madame de Saint-Prix, de même, est réputée pour sa générosité. Luzel, d'un milieu social certes différent, et ne pouvant tirer profit du prestige de quelque parent bienfaiteur dans le cadre de ses enquêtes, fait tout de même lui aussi venir des interprètes renommés au manoir de Keramborgne²²⁰ en Plouaret, acquis par sa famille suite à l'émigration nobiliaire de la Révolution. Cette politique d'attraction des chanteurs pauvres au sein des manoirs a pour conséquence de fausser la répartition cartographique des chants collectés : la surreprésentation de pièces recueillies à

²¹⁶ LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, p. 283-284.

²¹⁷ Voir à ce sujet les lettres éclairantes qu'il envoie à Ernest Renan : LUZEL, 1995, *Correspondance Luzel-Renan*, p. 165 et 204.

²¹⁸ LUZEL, 1890 (1971), *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Sonion I*, p. XIX.

²¹⁹ LA VILLEMARQUÉ, *Barzaz-Breiz*, 1839, p. 16 ; 1867, p. 24.

²²⁰ La graphie de ce nom n'est pas figée. On en rencontre couramment d'autres dans les écrits de Luzel, notamment Kerarborn ou Keramborn.

Plouaret est avant tout le reflet d'une intense activité de veillées auxquelles se rendent tous les chanteurs des environs.

Cette pratique nous informe également sur le type d'informateurs interrogés. Dans l'orbite des familles aisées des premiers collecteurs se trouvent quantité de domestiques qui fournissent une grande partie des noms de chanteurs retrouvés sur les listes de Madame de La Villemarqué, et bon nombre des informateurs de Luzel. Mendiants et petits artisans sont aussi des interlocuteurs très prisés : sabotiers, bûcherons, tailleurs ou fileuses sont fortement représentés parmi les chanteurs. Il faut toutefois remarquer que les indications concernant la profession des informateurs sont relativement rares, puisqu'elles ne concernent qu'un peu plus du tiers des chanteurs connus dans les collectes du 19^e siècle.

Catégories socioprofessionnelles des chanteurs interrogés	Pourcentage du nombre total de chanteurs dont la catégorie socioprofessionnelle est connue
Petits artisans	32%
Métiers de la domesticité	26%
Mendiants	21%
Métiers liés au travail de la terre	10%
Professions liées au commerce et aux services	9%
Pêcheurs et marins	2%

Tableau 5 - Répartition socioprofessionnelle des chanteurs référencés dans le corpus

Le choix des informateurs n'est pas anodin : il s'agit d'une population massivement rurale et non-lettrée, qui côtoie le milieu des collecteurs ou qui est facile à identifier lors de prospections dans des communes non connues des enquêteurs. Les petits artisans et les mendiants sont ainsi caractérisés par une forte visibilité sociale au sein de la communauté : ils sont largement mobiles et amenés à entrer quotidiennement en contact avec de larges catégories de population, ce qui leur permet d'enrichir leur répertoire de chants. Il n'est pas surprenant de voir que Marc'harit Fulup, de loin la chanteuse la plus prolifique parmi celles qui sont interrogées au 19^e siècle, est une femme estropiée qui exerce la profession de pèlerine par procuration : elle parcourt ainsi de longues distances au cours desquelles elle apprend de nouveaux chants et contes. Les mendiants constituent quant à eux une catégorie sociale surreprésentée en Basse-Bretagne au 19^e siècle, par rapport au reste de la France : ils sont particulièrement nombreux dans le Trégor, là où sont effectuées la plupart des enquêtes, et constituent très logiquement des interlocuteurs privilégiés

pour les folkloristes²²¹. Dans le domaine du conte, François Cadic privilégie le même type d'informateurs :

Le tailleur, le meunier, le mendiant, le berger, la servante, le valet de charrue, voilà d'ordinaire les conteurs les mieux inspirés. C'est le métier qui le veut. Ceux-là dont le labeur est sans fatigue, ceux-là qui courent le monde, ceux-là qui sont jeunes n'ont-ils pas davantage de dispositions pour laisser chevaucher leur esprit vers le royaume de la chimère et du rêve ?²²²

D'autres catégories sont par contre très sous-représentées : la population urbaine est presque systématiquement écartée, les cultivateurs sont peu interrogés, les marins plus rarement encore. Souscrivant à la thèse romantique du génie créateur des peuples, les premiers collecteurs s'orientent vers des chanteurs ruraux et issus des plus basses couches sociales. La Villemarqué et ses successeurs considèrent ces chanteurs populaires comme les conservateurs de la langue, de l'histoire et de la vertu morale, au contraire des ouvriers et des bourgeois²²³.

Le rôle spécifique des femmes dans l'interprétation et la transmission du répertoire chanté a souvent été affirmé, tant par les collecteurs eux-mêmes que par les chercheurs, sans qu'aucune étude chiffrée et rigoureuse n'ait été réellement menée à ce sujet²²⁴. La répartition sexuée des chanteurs retenus dans mon corpus permet d'obtenir les résultats suivants :

Chanteurs dont le sexe est connu	Femmes	Hommes
Dans les collectes du 19 ^e siècle	74%	26%
Dans les collectes des 20 ^e et 21 ^e siècles	63%	37%
Dans l'ensemble des collectes	68%	32%

Tableau 6 - Répartition sexuée des chanteurs retenus dans le corpus

Les femmes apparaissent donc nettement plus nombreuses à avoir fourni un répertoire de complaintes, tout particulièrement au 19^e siècle où elles constituent les trois quarts des informateurs (contre les deux tiers au siècle suivant). De plus, ce sont le plus souvent des femmes

²²¹ HAUDEBOURG, 1998, *Mendiants et vagabonds en Bretagne au XIX^e siècle*, p. 103-104 ; CADIC, 1902, « *Les métiers de Bretagne. Le Mendiant* ».

²²² CADIC, 1914, *Contes et légendes de Bretagne*, préface, p. IV-V. Cité dans : CADIC, 1997, *Contes et légendes de Bretagne. Les contes populaires. Tome premier*, p. 90.

²²³ BLANCHARD, 2006, *Barzaz-Breiz. Une fiction pour s'inventer*, p. 152-155.

²²⁴ Sur la dernière page de l'un de ses carnets, Luzel a ainsi recopié deux citations, l'une de Platon et l'autre de Cicéron, concernant le rôle de conservation du savoir ancien que remplit la femme. CRBC, ALB4 M 70, p. 300. Ce postulat est pris comme point de départ de la récente thèse de doctorat de : FRANZ, 2003, *Breton Song Traditions and the Case of the Gwerziñ : Women's voices, women's lives*.

qui fournissent le répertoire le plus abondant. Parmi les chanteurs du 19^e siècle qui ont apporté une contribution de plus de 15 pièces au corpus, six sont de sexe féminin, et deux seulement de sexe masculin²²⁵. Cette analyse mériterait d'être approfondie en examinant un répertoire plus large que celui de la seule complainte, dans lequel les femmes sont peut-être mieux représentées, mais ce travail ne rentre pas dans le cadre de la présente étude²²⁶.

L'inégale répartition entre les deux sexes parmi les informateurs de La Villemarqué et de Luzel explique pour une part les écarts entre les répertoires recueillis par ces collecteurs. Outre le secteur de la domesticité familiale, où les femmes sont surreprésentées dans les deux fonds, Luzel interroge en majorité des femmes au cours de ses voyages²²⁷, tandis que La Villemarqué s'adresse plus volontiers à des hommes, parfois à d'anciens chouans partageant ses idées royalistes : grâce à sa gentillesse, sa simplicité et son sens des relations humaines, il a pu accéder à des chants plus secrets que lui seul a entendus, notamment des récits de révolte et de chouannerie qui ont largement échappé au très républicain Luzel²²⁸.

En définitive, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi nombre de pièces recueillies par Théodore Hersart de La Villemarqué n'ont pas été retrouvées par d'autres collecteurs. Là où ses détracteurs voyaient une supercherie littéraire, il faut envisager – en plus d'un goût indéniable pour la réécriture poétique des chants populaires propre à l'époque romantique – d'autres explications : La Villemarqué est le seul collecteur du 19^e siècle à avoir prospecté dans le sud de la Bretagne, il y a enquêté une génération avant Luzel et a interrogé des informateurs souvent masculins et issus de catégories socioculturelles différentes de celles qui sont privilégiées par le collecteur trégorois et ses successeurs.

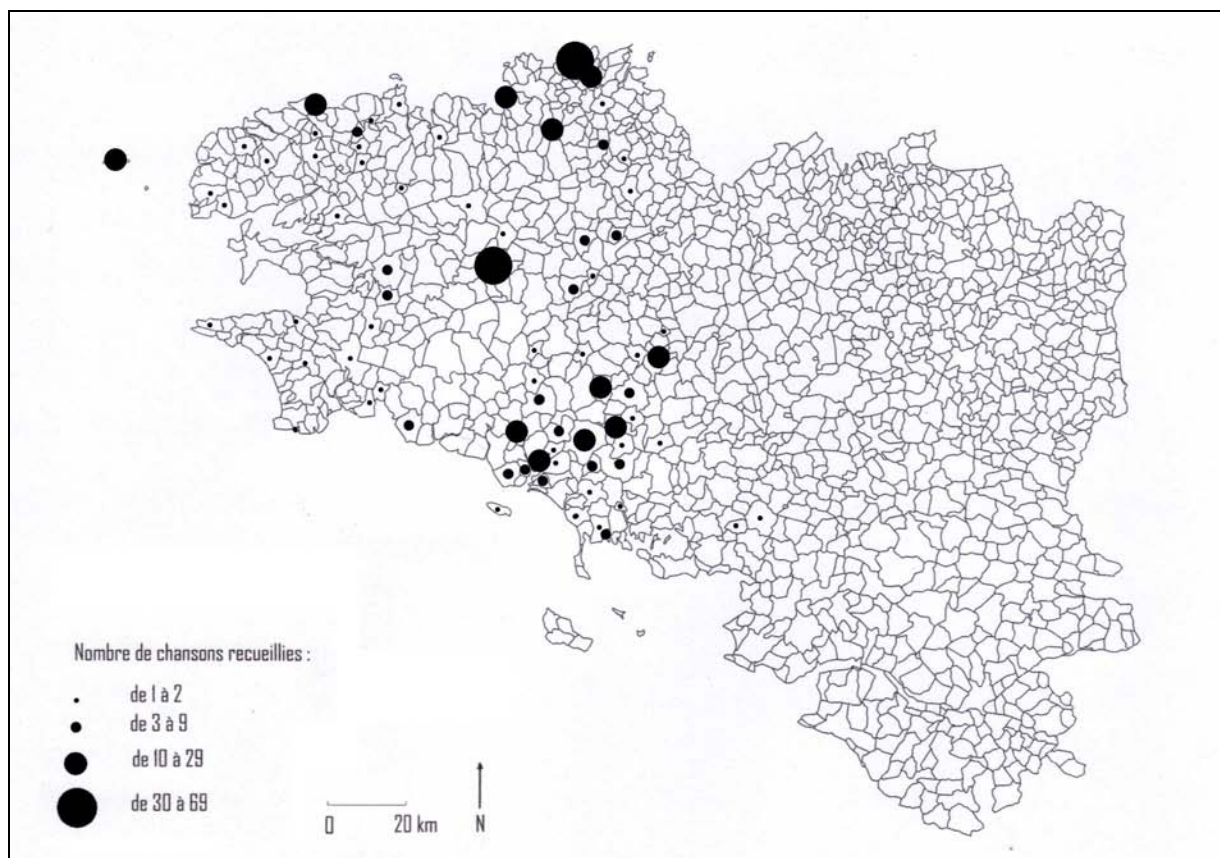
La cartographie des lieux des enquêtes réalisées entre le début du 20^e siècle et la fin de la Seconde Guerre Mondiale – c'est-à-dire avant la démocratisation du matériel d'enregistrement sonore et avant le renouveau du collectage dans les années 1960 – permet d'analyser l'évolution de la localisation des collectes de chansons en langue bretonne.

²²⁵ Jannet Kerguiduff, Marie-Josèphe Kerival, Jeanne Le Gall, Anne-Marie Le Noan, Marc'harit Fulup et Jannet Puill ; Morris Follezour et Garandel.

²²⁶ La question de la place des femmes dans le répertoire chanté conduit à élargir la réflexion en considérant l'inégal degré de maîtrise et de transmission du répertoire de tradition orale par les différents individus d'une communauté, de la place respective des porteurs de mémoire passifs et actifs ou encore de la spécialisation du répertoire en fonction du sexe ou du statut socioprofessionnel des individus. Voir à ce sujet : SYDOW, 1948, « *On the spread of tradition* ». Le problème de la spécialisation sexuée du répertoire est abordé au chapitre 6, *infra*, p. 324-326.

²²⁷ Parmi les chanteurs qu'il cite et dont le répertoire a été intégré au corpus, on compte 59 femmes pour 18 hommes (soit une proportion trois quarts/un quart) ; 222 de ces pièces – soit près de 85 % – ont été recueillies auprès de chanteuses, contre seulement 44 auprès de chanteurs. Penguern collecte lui aussi avant tout auprès de femmes, mendiante ou exerçant de petits métiers.

²²⁸ LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, p. 314.



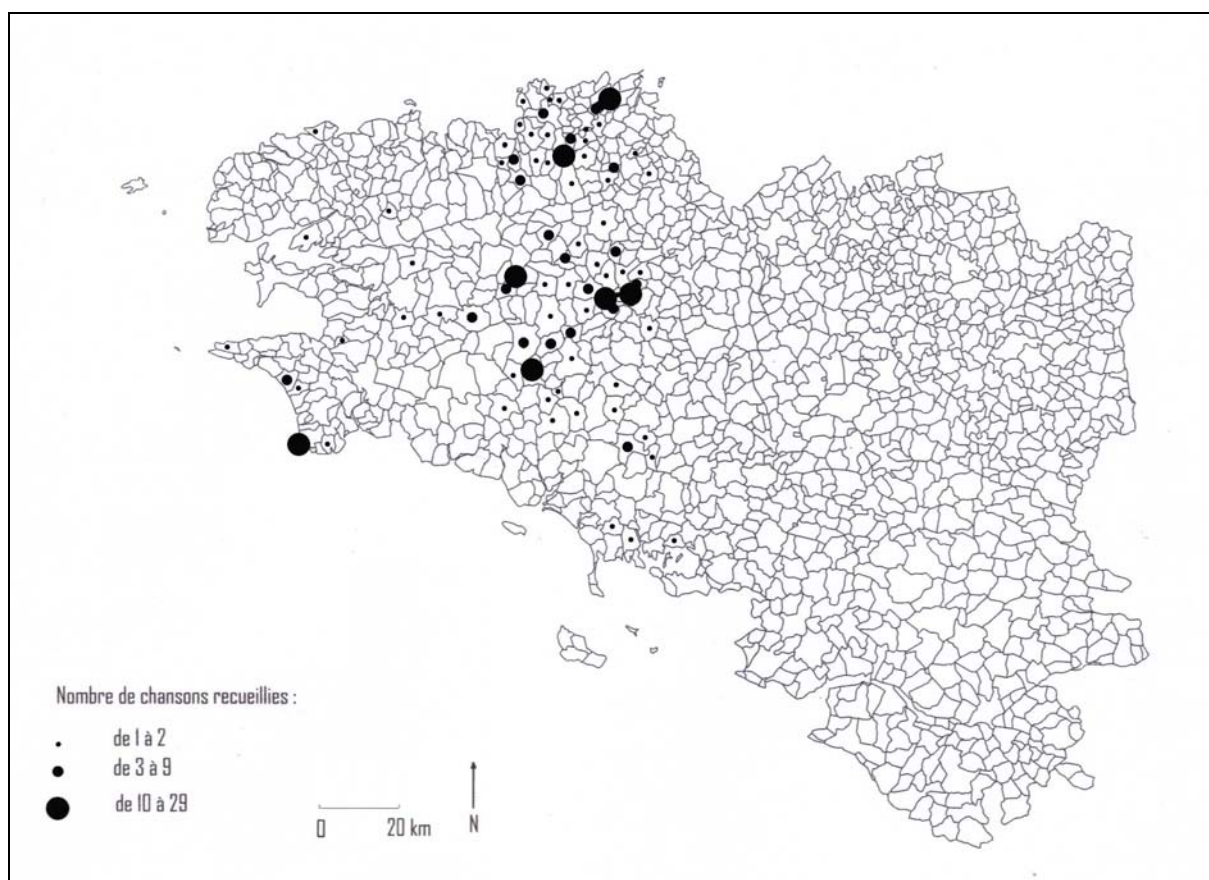
Carte 3 - Répartition des lieux de collecte (1901-1945)

Cette carte présente des enquêtes plus parsemées mais également réparties de façon plus homogène sur le territoire bas-breton. La principale évolution dans les zones d'enquêtes concerne deux pays jusqu'alors presque totalement ignorés par les folkloristes du 19^e siècle : le Léon et surtout le Vannetais. Ce changement s'explique avant tout par le travail de prêtres-collecteurs qui intègrent la collecte et la revivification du chant en breton dans un projet plus large de régénération de la culture, de la langue et de la foi, ces trois éléments étant conçus comme indissociables les uns des autres. La très importante collection réunie par l'abbé Perrot à partir de 1906 – plus de 1000 pièces – sous le nom de *Barzaz Bro-Leon* contient peu de *gwerzioù* : elles sont dispersées sur l'ensemble du Finistère-nord, avec deux concentrations à Ouessant et à Plounéour-Trez grâce au répertoire remarquable de Madame Noret et de Marie-Basilus L'Her. Le collectage est plus systématique en Vannetais, avec le travail de Jean-Louis Larboulette et de François Cadic chez les ecclésiastiques, et surtout de Loeiz Herrieu et d'Yves Le Diberder. Ce dernier, tout comme Jean-Louis Larboulette, ne mentionne pas toujours ses lieux de collecte, ce qui minimise le poids du Vannetais dans la représentation graphique. On peut par contre suivre assez finement les déplacements de Loeiz Herrieu en fonction des indications de lieux et de dates systématiquement données dans ses publications : il n'enquête guère qu'à l'intérieur de son

terroir, le Bas-Vannetais, et tout particulièrement autour de Lanester dont il est originaire. Yves Le Diberder recueille quant à lui le répertoire de plusieurs chanteuses remarquables, comme Marie-Louise Pallec à Baud ou Perrine Daniel à Pont-Scorff.

La Cornouaille et le Trégor sont également représentés, notamment grâce au travail du chanoine Pérennès et surtout de Maurice Duhamel, qui donne systématiquement les références de ses informateurs. Maurice Duhamel travaille à partir des enregistrements sonores réalisés par François Vallée, en particulier auprès de Marc'harit Fulup à Pluzunet ; mais il fait également des enquêtes de terrain personnelles, au cours desquelles il recueille la majorité de ses airs auprès de quelques chanteurs et musiciens au large répertoire : les sonneurs Menguy et Léon à Carhaix, Maryvonne Bouillonnet à Tréguier, Maryvonne Nicol à Plouguiel ou encore Marie-Jeanne Le Bail et Marie-Yvonne Le Flem à Penvénan. Les chansons de Michela An Alan de Trédrez, recueillies par Jules Gros, ont également été cartographiées.

La dernière carte représente les lieux d'enquête des collectes réalisées à l'aide d'enregistrements sonores depuis 1945.



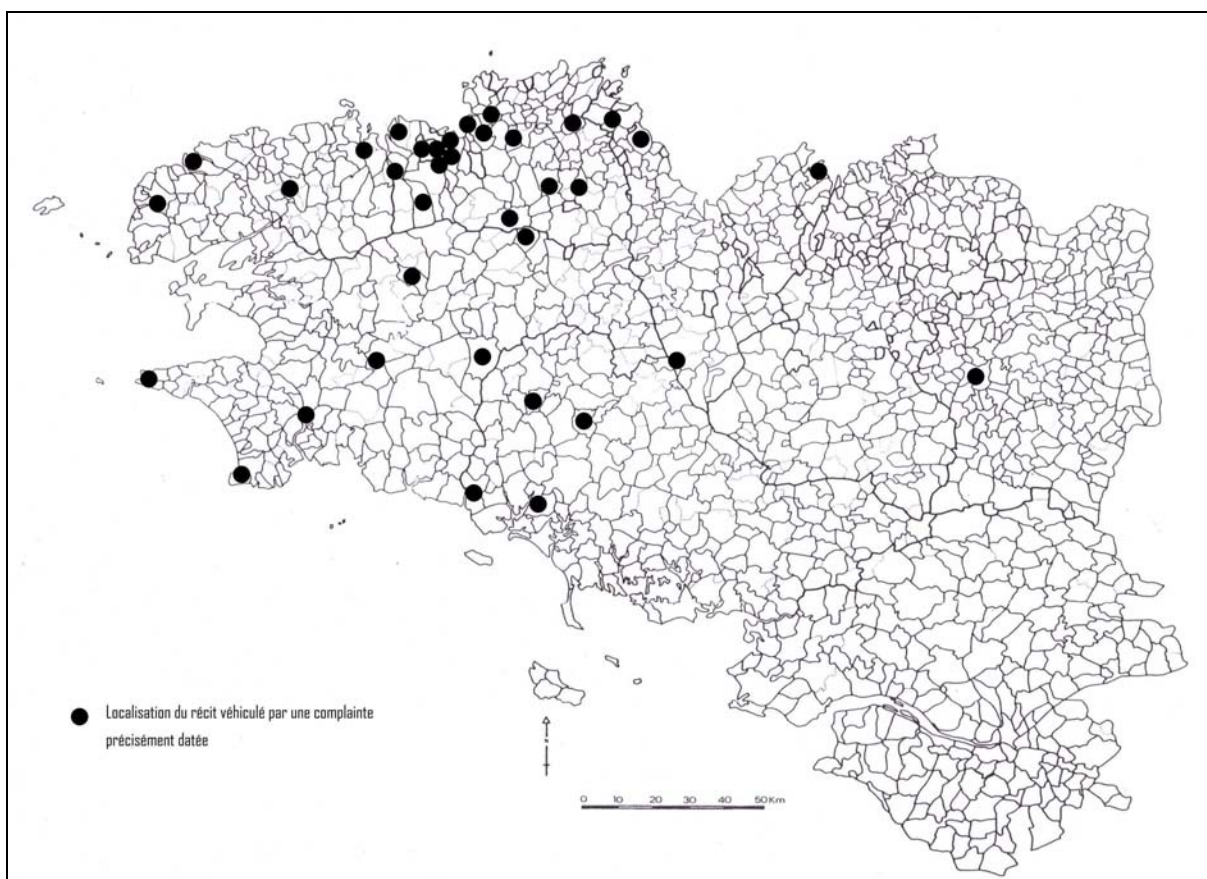
Carte 4 - Répartition des lieux de collecte depuis 1945

Les collectes récentes permettent de mieux appréhender le répertoire de deux espaces jusqu'alors sous-représentés : le pays bigouden et surtout la Haute-Cornouaille. Dans le premier cas, l'important travail de collectage réalisé tant sur le plan associatif qu'institutionnel – notamment au cours de la grande enquête des ATP à Plozévet – doit être mentionné²²⁹. La Haute-Cornouaille, peu prospectée jusque dans les années 1950, est aujourd'hui considérée comme le territoire bas-breton qui a le mieux conservé sa tradition chantée. Elle fournit une concentration d'interprètes qui possèdent un remarquable répertoire de *gwerzïoù*, comme Madame Bertrand à Canihuel ou les sœurs Goadec à Treffrin. Claudine Mazéas, puis Donatien Laurent et Yann-Fañch Kemener y ont réalisé de très importantes collectes entre les années 1950 et les années 1980, tout particulièrement dans le pays Fañch. Les communes du Vannetais intérieur, et notamment du pays Pourlet, ont également fourni de riches enregistrements, révélant par exemple le répertoire de Marie Harnay de Priziac. En Trégor, Ifig Troadeg a enregistré plusieurs centaines de chansons près d'un siècle et demi après les premières enquêtes de Luzel : il a recueilli le riche répertoire de Louise Bonniec à Pluzunet ou encore d'Yvonne Détente à Minihy-Tréguier. Jusqu'à la fin du 20^e siècle, les travaux de Luzel trouvent ainsi un écho régulier auprès d'enquêteurs qui sillonnent après lui le même terroir et qui accentuent la disproportion des collectes entre le Trégor et les autres pays bas-bretons. Les importantes enquêtes de Daniel Giraudon, menées également dans cette région, et de Jorj Belz dans le Vannetais, qui n'ont pas pu être prises en compte – fautes d'être accessibles – dans l'élaboration de mon corpus, devraient encore gonfler le poids de ces deux pays.

L'évolution notable des lieux d'enquête depuis plus d'un siècle et demi invite à envisager la question de la vitalité différenciée des territoires bas-bretons en matière de création et de transmission de répertoire chanté. La grande richesse des collectes cornouaillaises et vannetaises au 20^e siècle prouvent que les affirmations de nombre de folkloristes du siècle précédent concernant la supériorité du Trégor en matière de tradition orale ne sont pas fondées. Le concours lancé par l'abbé Perrot a montré que, même en Léon, un riche répertoire de complaintes pouvait encore être entendu au début du 20^e siècle, et pas uniquement sur ses frontières trégoroises. Certes, on peut constater que 40% des chansons de tradition orale se rapportant à des événements d'Ancien Régime qui ont pu être précisément datés et localisés d'après la confrontation avec des sources écrites se situent en Trégor ; mais les autres terroirs sont également bien représentés²³⁰.

²²⁹ Pour une synthèse des collectes réalisées en pays bigouden depuis le 19^e siècle, voir : GOYAT, 2001, « *Le collectage de chansons en pays bigouden* ».

²³⁰ La liste complète de ces pièces est fournie au chapitre 3, *infra*, p. 175-177.



Carte 5 – Localisation d'événements précisément datés qui ont été mis en chanson

Il est pourtant difficile d'en tirer quelque conclusion que ce soit dans le sens d'une plus grande créativité du Trégor : ce terroir est celui qui a été le plus prospecté, et qui offre donc un plus grand choix de chansons à analyser ; les historiens et érudits locaux qui ont recherché la datation de ces chants au 19^e siècle ont travaillé presque uniquement d'après les collectes de La Villemarqué puis, et surtout, de Luzel ; au 20^e siècle enfin, un chercheur comme Daniel Giraudon, très actif tant sur le plan de la collecte que de l'étude ethnohistorique des chants et très ancré localement en Trégor, a travaillé sur la datation de quatre plaintes d'Ancien Régime toutes situées sur ce territoire. Il faut encore ajouter que le répertoire vannetais se caractérise souvent par une moindre précision des toponymes et des anthroponymes, ce qui rend plus difficile la localisation précise des intrigues.

Il est par contre indéniable que le répertoire de *gwerz* anciennes s'est inégalement transmis et conservé selon les pays : l'absence quasi-complète de ce genre dans les enregistrements léonards des cinquante dernières années ne peut être mise seulement sur le

compte d'un moindre dynamisme de la collecte²³¹ ; si les spécialistes de la *gwerz*, y compris ceux qui sont basés en Léon comme Donatien Laurent, ont privilégié d'autres terroirs par leurs enquêtes, c'est qu'ils y trouvaient un répertoire plus vivant. La Haute-Cornouaille constitue sur ce plan un territoire particulièrement remarquable, resté très rural, éloigné des grands axes de circulation et porteur d'une tradition de chant à danser, le *kan ha diskan*²³², qui a joué en faveur de la conservation du répertoire de complaintes interprété également pour mener la *dañs tro*. S'il est difficile, en l'absence d'enquêtes systématiques et menées sur plusieurs siècles, de se prononcer sur la question de la plus ou moins grande vitalité créatrice des différents pays bas-bretons, il est par contre évident que, au 20^e siècle, les terroirs n'ont pas tous conservé avec la même qualité le répertoire de *gwerzioù*. Le poids différencié de l'alphabétisation et de l'encadrement ecclésiastique, déjà très net sous l'Ancien Régime, a de toute évidence joué un rôle déterminant dans cette inégale transmission du répertoire de tradition orale²³³. On peut également relever la plus ou moins grande perpétuation des occasions où le chant est pratiqué de façon collective, souvent dans un contexte de travail : le cas des chants à danser lors de rassemblements agricoles comme la réfection de l'aire neuve est bien connu, mais on peut aussi mentionner l'importance des conserveries comme lieu de transmission du répertoire chanté dans les communes littorales²³⁴.

L'analyse de l'évolution des lieux d'enquête depuis le 19^e siècle révèle donc une remarquable complémentarité entre les collectes des premiers folkloristes et les enregistrements de la seconde moitié du 20^e siècle. Le maillage ainsi obtenu est avant tout le reflet du plus ou moins grand dynamisme des enquêteurs selon les époques ; il révèle également, en ce qui concerne les collectes les plus récentes, le degré de vitalité dans la transmission et dans la conservation des complaintes.

²³¹ Celle-ci est d'ailleurs très vivante dans certaines communes, notamment dans le pays pagan.

²³² Cette technique énergique de chant à répondre, signifiant littéralement « chant et déchant », est utilisée par les chanteurs du Centre-Bretagne pour mener en binôme les danses en ronde.

²³³ Les raisons de ce traitement différencié du répertoire chanté selon les régions sont complexes et nécessiteraient un développement plus long, qui n'entre pas dans le cadre de cette étude. Pour des réflexions concernant le Léon, on peut se reporter à : GUILLOREL, 2008, *Une expérience inédite de collecte en Bretagne au début du 20^e siècle. Le Barzaz Bro-Leon*, p. 114-117.

²³⁴ Voir à ce sujet les remarques de Gilles Goyat, qui cite notamment le témoignage de Pierre-Jakez Hélias : GOYAT, 2001, « *Le collectage de chansons en pays bigouden* ». Il est confirmé par celui de la chanteuse Louise Le Flo'h, de Penmarc'h : 1991, *Tradition familiale de chant en pays bigouden*, p. 10. Georges Arsenault fait le même constat pour les homarderies de l'Île-du-Prince-Édouard sur le littoral canadien : ARSENAULT, 1979, *Les complaintes, mémoires d'événements tragiques survenus aux Acadiens de l'Île-du-Prince-Édouard*, p. 46-48.

CONCLUSION

Les *gwerzioù* forment donc un répertoire qui peut être défini assez nettement, dès lors que l'on clarifie le sens dans lequel ce terme est utilisé : sont considérées ici avant tout les complaintes tragiques de tradition orale se rapportant à un contexte d'Ancien Régime, même si certaines chansons au caractère moins sombre – les *sonioù* – ont également été étudiées. Les spécificités des *gwerzioù* – notamment la précision des détails qu'elles fournissent – par rapport aux complaintes recueillies dans d'autres aires culturelles et linguistiques européennes rendent cette documentation particulièrement pertinente dans le cadre d'une analyse en histoire socioculturelle.

Le corpus réuni pour ce travail comprend tous les fonds manuscrits et publiés de collectes aujourd'hui accessibles dans le domaine de la complainte en langue bretonne, ainsi qu'un échantillon significatif d'enregistrements sonores. La profusion d'enquêtes récentes rend illusoire le projet de présenter un corpus exhaustif de l'ensemble des fonds écrits et sonores se rapportant aux *gwerzioù* ; mais l'ensemble défini donne une vision aussi exacte que possible de la diversité de ces fonds, à travers l'étude de 2235 pièces qui se rapportent à un peu plus de 400 chants-types différents.

Les collectes étudiées, inégalement réparties, sont le fruit d'enquêtes ciblées régies par des critères plus ou moins consciemment déterminés : elles sont en partie révélatrices du pays d'origine des collecteurs – et de ses particularités linguistiques – et sont tributaires des conditions de collecte de leur époque, ce qui ne remet pas profondément en cause leur fiabilité. Le choix des lieux de collecte et des informateurs tend à renforcer l'effet de miroir déformant d'une société rurale qui porte à travers les chansons un regard sur elle-même, où la part belle est faite aux petites gens qui sont à la fois les principaux protagonistes des récits mis en vers et forment en même temps la communauté des chanteurs et des auditeurs.

Le corpus retenu dans cette étude vient d'être présenté et critiqué. La matière qu'il fournit ne peut toutefois pas être exploitée avant d'avoir défini une méthodologie de l'utilisation de cette source, dans le cadre d'une recherche s'intéressant à l'histoire socioculturelle de la Basse-Bretagne rurale d'Ancien Régime.

MÉTHODOLOGIE :

L'ANALYSE HISTORIQUE

DES COMPLAINTES EN LANGUE BRETONNE

Les premiers collecteurs ont valorisé le répertoire chanté de tradition orale avant tout pour sa valeur de documentation historique ; mais la « querelle du *Barzaz-Breiz* » a ouvert une longue polémique sur la fiabilité de cette matière. La difficulté à évaluer les possibilités d'exploitation historique des chansons a dissuadé la plupart des historiens du 20^e siècle d'y avoir recours. Une rigoureuse critique méthodologique s'impose donc, afin de déterminer dans quelle mesure les *gwerzioù* peuvent être considérées comme des sources fiables pour l'historien. Elle s'avère d'autant plus délicate à mener que les complaintes se caractérisent par l'absence d'éléments concernant leur date de composition, leur auteur et leur contexte de création. La véracité des informations qu'elles fournissent est en outre incertaine. Ainsi, tous les critères élémentaires qui permettent une critique historique sont inexistant, flous ou complexes dans le cas de la chanson de tradition orale. Pour autant, les *gwerzioù* ne doivent pas être écartées du champ des recherches : une analyse minutieuse permet d'en dégager les spécificités, les apports et les limites.

Deux historiens ont déjà proposé une critique succincte des *gwerzioù* comme source pour l'histoire moderne. Dans sa thèse de doctorat, Alain Croix consacre une dizaine de pages à l'exploration méthodique de « l'oral » pour documenter la culture macabre : il évoque avant tout le problème de la fiabilité de la transmission orale et les difficultés liées à l'utilisation de sources transcrites au 19^e siècle pour étudier les 16^e et 17^e siècles¹. Quinze ans plus tard, Michel Nassiet présente dans un colloque une communication intitulée « La littérature orale bretonne et l'histoire », publiée sous une forme enrichie en 1999 dans les *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* : il y propose une synthèse critique évaluant la fiabilité des complaintes en langue bretonne au regard des méthodes d'analyse de provenance, de datation et de véracité mises en œuvre pour examiner les sources écrites².

¹ CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles*, p. 923-932.

² NASSIET, 1999, « *La littérature orale bretonne et l'histoire* ».

La réflexion proposée ici cherche à compléter et à approfondir ces travaux. Elle est orientée autour de trois points : le problème de l’auteur, de la provenance, de la transmission, de la véracité et de la sensibilité du chant est d’abord évoqué ; le propos se concentre ensuite sur la question aussi complexe que fondamentale de la datation de la *gwerz* ; enfin, la nécessité de confronter les chansons avec d’autres sources orales, écrites et iconographiques, est abordée.

A- AUTEUR, PROVENANCE, TRANSMISSION, VÉRACITÉ ET SENSIBILITÉ DU CHANT

Un premier regard porté sur les complaintes en langue bretonne permet de repérer d’emblée des problèmes méthodologiques importants. On ne connaît presque rien des auteurs et de la provenance de ce répertoire. La question de sa transmission sur plusieurs siècles obéit à des mécanismes de conservation et de variation qu’il convient d’analyser. Enfin, le problème de la vraisemblance du chant et de la sensibilité qu’il véhicule doit être posé.

a- Le problème de l’auteur des *gwerziou*

La question de l’auteur des complaintes en langue bretonne est sans doute la plus incertaine à appréhender. Elle n’a pas réellement intéressé les historiens qui ont proposé récemment une analyse critique de ce répertoire : Alain Croix évacue la question en une note de bas de page et Michel Nassiet ne propose qu’un développement partiel sur ce point. À défaut d’informations précises permettant d’étayer le dossier, il convient néanmoins d’évoquer les débats – souvent à forte connotation idéologique – qui entourent cette question, ainsi que les différentes hypothèses formulées au sujet des auteurs des *gwerziou*³.

Les premiers collecteurs entendent par « chanson populaire » un répertoire à la fois composé et interprété par un peuple-paysan idéalisé. La théorie romantique du « génie du peuple » apparaît dans un contexte de contestation de l’universalité du modèle classique français et rejoint l’aspiration à découvrir une poésie nationale inspirée des peuples primitifs. Jakob Grimm oppose ainsi la poésie de nature (*Naturpoesie*), primitive et collective, et la poésie

³ On peut noter que Patrick Malrieu a déjà esquissé une réflexion sur cette question, mais qui englobe l’ensemble du répertoire chanté en breton ; les exemples qu’il donne concernent très peu les *gwerziou* anciennes, pour lesquelles les informations concernant l’auteur sont particulièrement maigres. MALRIEU, 1998, *La chanson populaire de tradition orale en langue bretonne. Contribution à l’établissement d’un catalogue*, p. 49-59.

d'auteur (*Kunstpoesie*), moderne et individuelle. Par opposition, se développe au tournant du 20^e siècle l'hypothèse d'un auteur savant, suivant en cela les principes de la *Rezeptionstheorie* définie par John Meier en 1906 : le peuple se contenterait d'imiter et de dégrader un art qui a pris naissance au sommet de l'édifice social⁴. En 1944, Henri-Irénée Marrou critique le radicalisme de cette position dans son étude sur les chansons populaires françaises : il reproche à la *Rezeptionstheorie* sa vision dédaigneuse du peuple et estime qu'il existe une influence réciproque entre élite et peuple, notamment par le biais de nombreux intermédiaires culturels⁵. Aujourd'hui encore, en l'absence d'éléments solides pour trancher le débat, les rares réflexions menées à ce sujet restent discrètement imprégnées de ces positions contraires : elles reflètent autant un questionnement scientifique sur l'auteur du répertoire de tradition orale qu'un positionnement intellectuel et idéologique par rapport aux théories romantiques et post-romantiques.

En ce qui concerne le répertoire des *gwerziñ*, les mentions d'auteurs dans les chants se comptent en quelques unités, tout au moins si l'on s'intéresse uniquement aux plaintes de tradition orale qui se rapportent à un contexte d'Ancien Régime. Un couplet de la pièce sur les méfaits de Kernolquet en Trégor, dans les années 1660, précise que la chanson a été composée par un noble qui connaissait ce chef de bande ; mais cette *gwerz* est problématique : elle est connue en une seule version et il n'est pas sûr qu'elle ait circulé dans le répertoire de tradition orale⁶. La célèbre plainte sur la peste d'Elliant évoque différents protagonistes, selon les versions : si l'on mentionne toujours des femmes qui la chantent, ce sont tantôt des jeunes filles, un clerc ou encore deux gentilshommes qui la mettent par écrit⁷. Enfin, une version vannetaise de la *gwerz* sur le meurtre du clerc Lamour termine par cinq couplets qui assurent que la chanson a été composée par un groupe de tailleurs à l'ouvrage sous un arbre⁸ : mais cette mention est une interpolation empruntée à un autre chant-type, et elle ne donne donc aucun indice sur les auteurs de la *gwerz*⁹.

Les autres attestations relevées se rapportent soit à des plaintes de composition récente sur feuilles volantes, soit à des *sonioù* dont on peut supposer qu'elles ont été composées majoritairement à la fin du 18^e siècle et au 19^e siècle – même si ce jugement reste de l'ordre de l'hypothèse –. On y recense avant tout des mentions de clercs et d'artisans présentés comme étant les auteurs des chansons¹⁰. Mais il est difficile de tirer quelque conclusion que ce soit à partir

⁴ Voir à ce sujet la riche synthèse de : GUILCHER, 1989, *La chanson folklorique de langue française*, p. 71-83.

⁵ DAVENSON, 1944, *Le livre des chansons*, p. 50-78.

⁶ P330. Cette chanson est analysée au chapitre 7, *infra*, p. 403-421.

⁷ CC5, L87, P354.

⁸ LD23.

⁹ On retrouve les mêmes couplets dans L212 et L409.

¹⁰ L'ensemble des références est donné dans un tableau en **annexe 7** p.754-755.

d'un échantillon aussi restreint – une quinzaine de versions – et aussi tardif. La fiabilité de ces relevés est de plus loin d'être garantie : outre les transformations liées à la transmission orale qui peuvent déformer les informations, celui qui se présente comme l'auteur peut être seulement la personne qui a repris un thème, des tournures de phrases ou un timbre préexistant pour donner une nouvelle actualité à une chanson plus ancienne¹¹.

Les rares mentions d'auteurs précisées en note par les collecteurs ne sont pas plus éclairantes : elles concernent là aussi avant tout des pièces récentes et leur fiabilité est impossible à mesurer. Ce n'est d'ailleurs souvent qu'un nom – voire un surnom – qui est donné, sans précisions sur le statut socioculturel de cet auteur présumé¹². Il est bien rare de trouver de réelles informations, comme celles qu'a notées La Villemarqué sous une *son* de facture récente, transcrite dans son deuxième carnet d'enquête : « faite par ar Skoul, paysan mort depuis 1830, qui avait fait des études pour être prêtre »¹³.

On n'est guère plus aidé par les versions de chansons en breton conservées dans des manuscrits d'Ancien Régime : elles sont extrêmement rares et ne donnent presque jamais d'indications sur les auteurs. On peut tout de même relever la pièce sur le combat naval du marin Charles Cornic-Duchêne contre trois vaisseaux anglais en 1758, qui se termine ainsi par deux distiques à l'intérêt et à la fiabilité limités : « *Mar fel deoch gouzout na clevet / Gant piou e ar chanson composet, // Ne fel quet din o envel franc, / Abalamour maent plachet jaouant* »¹⁴.

Cette situation n'est pas spécifique aux chants en langue breton. Patrice Coirault constate, en analysant les chansons recueillies dans l'aire francophone, que les cas où l'on peut retrouver l'auteur d'une pièce passée dans le répertoire de tradition orale constituent une grande exception¹⁵.

Les hypothèses concernant les auteurs des complaintes en langue bretonne sont donc formulées presque uniquement à partir de l'analyse des textes mêmes, en fonction du niveau de langue, du regard porté sur les différentes catégories sociales ou de la morale véhiculée par le chant. Mais ces interprétations sont sujettes à discussion et diffèrent parfois de façon importante selon les chercheurs. Ainsi, à partir de la même *gwerz* qui évoque une rixe meurtrière entre deux nobles, Daniel Giraudon propose de voir la plume d'un ecclésiastique, tandis que Ronan Calvez

¹¹ Voir à ce sujet les remarques de : COIRAULT, 1953-63, *Formation de nos chansons folkloriques*, p. 64-66.

¹² Par exemple dans LV79.

¹³ LV98.

¹⁴ « Si vous voulez savoir et entendre / Par qui la chanson est faite, // Je ne veux pas vous le nommer franchement, / Parce que ce sont des jeunes filles ». LE ROUX, 1898, « Une chanson bretonne du XVIII^e siècle ». La transcription du texte breton est très certainement fautive pour le dernier terme, qui est de toute évidence « *iaouanc* ».

¹⁵ COIRAULT, 1953-1963, *Formation de nos chansons folkloriques*, p. 63.

privilégie la piste d'un noble reprochant aux paroissiens de ne pas avoir protégé leur seigneur¹⁶. De façon plus générale, la thèse romantique, qui affirme une composition strictement populaire du répertoire, ne paraît aujourd'hui plus recevable. La difficulté est alors de mesurer la part qui revient à chacune des catégories sociales dans l'élaboration de ces complaintes.

Le rôle de la noblesse est tout d'abord souvent mis en avant dans les recherches récentes. La petite et moyenne noblesse bretonne, qui côtoie un univers plus ou moins lettré tout en restant culturellement proche de la paysannerie, est particulièrement concernée. Bilingue, elle utilise le breton comme langue de communication mais également comme langue de culture¹⁷. Peter Burke insiste, à l'échelle européenne, sur le rôle de la noblesse dans la conservation et la transmission des chansons de tradition orale¹⁸. En Bretagne, des nobles ont composé un certain nombre de chansons des 17^e et 18^e siècles de style lettré, conservées par des manuscrits écrits¹⁹ ; mais celles-ci ne sont pas passées dans le répertoire de tradition orale et on ne peut donc en tirer aucune conclusion quant aux auteurs des *gwerzioù*. Yves Le Gallo propose ainsi de voir derrière l'auteur de la chanson sur la bataille de Camaret en 1694, non pas un clerc de procureur comme cela avait d'abord été suggéré, mais un noble : il s'agirait peut-être de Guillaume du Haffont, qui participa à cette bataille et qui possédait le manoir où a été retrouvé le manuscrit, à moins que ce ne soit l'un de ses familiers²⁰.

D'autres complaintes, cette fois recueillies oralement, présentent des caractéristiques qui permettent de supposer qu'elles ont été écrites par des nobles ou des personnes de leur entourage. Il peut s'agir de la précision de certains détails rapportés dans le chant, comme dans cette *gwerz* qui décrit par le menu tout le contenu du testament de Vincent du Parc, marquis de Guerrand, en 1669²¹. Le choix de certaines formulations – par exemple des métaphores poétiques d'inspiration lettrée –, ou encore la mise en scène avec finesse de codes sociaux nobiliaires peut également faire pencher en ce sens : la complainte sur le mariage forcé de l'héritière de Keroulas en est un bon exemple²².

L'hypothèse d'une forte représentation des nobles dans la composition des complaintes revient à envisager un schéma descendant de diffusion du répertoire, semblable à celui qui est

¹⁶ GIRAUDON, 2007, « *Drame sanglant au pardon de Saint-Gildas à Tonquédec en 1707. Gwerz ar c'homt a Goat-Louri hag an otro Porz-Lann* », p. 75-77 ; CALVEZ, s.d., « *Du breton mondain* ».

¹⁷ CALVEZ, s.d., « *Du breton mondain* » ; KERENVEYER, 2005, *Ar farvel göapaër. Le bouffon moqueur*, p. 47-48.

¹⁸ BURKE, 1978 (1994), *Popular Culture in Early Modern Europe*, p. 24-28.

¹⁹ Pour un bon exemple de cette production au 18^e siècle, voir : KERENVEYER, 2005, *Ar farvel göapaër. Le bouffon moqueur*.

²⁰ TOUDOUZE, 1959, « *La victoire de Camaret le 18 juin 1694 et la poésie populaire bretonne* » ; LE GALLO, 1975, « *Le paysan bas-breton et le mythe au XVII^e siècle* », p. 477-485.

²¹ Chant-type n°187. NASSIET, 1999, « *La littérature orale et l'histoire* », p. 38. Cette complainte est étudiée au chapitre 10, *infra*, p. 644-657.

²² Voir notamment Le5 et P294.

aujourd'hui privilégié par des historiens et des linguistes pour certaines œuvres littéraires écrites. Roger Chartier constate ainsi une popularisation de la lecture des livres au cours de l'Ancien Régime, notamment par le biais de la Bibliothèque Bleue de Troyes : cette littérature à bon marché devient progressivement un élément de culture paysanne au moment où elle est de plus en plus disqualifiée par les élites²³. Yves Le Berre propose une analyse assez semblable en ce qui concerne le phénomène d'appropriation de la lecture de textes en breton par des couches sociales de plus en plus populaires, alors que la noblesse et la bourgeoisie se tournent au contraire vers la langue française, qui leur ouvre un accès direct à la culture dominante²⁴. Insister sur l'importance du rôle de la noblesse dans la composition des complaintes revient à proposer un modèle similaire dans le cas du répertoire de tradition orale : les *gwerzioù* auraient d'abord été composées par et pour un public de nobles et de notables, dans un contexte où la proximité culturelle entre élites rurales et peuple permettait encore des échanges culturels importants ; elles auraient ensuite été intégrées au répertoire des couches sociales inférieures par effet de mimétisme vis-à-vis des élites, avant d'être discréditées et délaissées par ces mêmes nobles lorsque ceux-ci s'éloignent de cette culture commune.

La composition de complaintes par des lettrés hautement instruits, de formation ecclésiastique, mérite ensuite d'être posée. Cette hypothèse concernerait avant tout les *gwerzioù* les plus anciennes. Elle est peu documentée et repose surtout sur deux constats. Tout d'abord, Léon Fleuriot relève que plusieurs lais médiévaux, qui se réclament d'une inspiration bretonne, évoquent des concours de chansons et des écoles de compositions. Le lai de Naboreis, conservé par une version fragmentaire en vieux norrois, se termine ainsi : « Ceux qui tenaient école pour composer des lais composèrent un beau lai à propos de Naboreis et ils appelèrent le lai de son nom »²⁵. Par ailleurs, un système de rimes internes est attesté dans des textes écrits bretons entre 1350 et 1650 : 23000 vers construits selon ce procédé ont été relevés, dont certains se trouvent dans des *gwerzioù*. Or, la grande complexité de cette versification, sa systématité et la transmission de ce savoir-faire sur plusieurs siècles incitent fortement à envisager l'existence d'écoles de versification bien après la fin du Moyen Âge. On ne possède toutefois aucune information à ce sujet. Le caractère sophistiqué des rimes internes comme la qualité de la langue utilisée en font l'expression d'une culture hautement lettrée. Les rares textes signés – aucune chanson ne se trouve parmi eux – fournissent les seuls renseignements connus sur les auteurs de

²³ CHARTIER, 1987, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, p. 263-267 ; Voir aussi sur ce point : ANDRIÈS, 1978, « La bibliothèque bleue : les réécritures de « Robert le Diable », p. 52.

²⁴ LE BERRE, 2006, « La littérature de langue bretonne : conditions socio-historiques d'apparition et d'existence », p. 40-42.

²⁵ FLEURIOT, 1987, « Quelques exemples d'échanges entre écrit et oral dans les sociétés celtiques », p. 376.

ces écrits : dans tous les cas, il s'agit d'hommes très instruits, notamment des prêtres et des chanoines²⁶.

Mais les *gwerzïoù* présumées antérieures à 1650 sont loin de contenir toutes des traces de rimes internes. Certes, la circulation du chant sur plusieurs siècles a conduit à un renouvellement formel du texte, qui va dans le sens de la suppression de cette versification au profit de termes et d'expressions plus modernes ; mais cette situation incite également à envisager une diversité des auteurs des complaintes. À côté d'une maîtrise de cette technique poétique qui nécessite un apprentissage savant et qui plaide en faveur d'une écriture cléricale, des chants anciens ne possédant pas les mêmes caractéristiques ont pu être composés par d'autres milieux sociaux.

On doit donc s'intéresser au rôle des intermédiaires culturels – c'est-à-dire des hommes et des femmes qui côtoient, souvent en lien avec leur profession, à la fois des milieux populaires et lettrés – dans la composition puis la diffusion des chansons. À l'échelle de la France, Anne Fillon montre comment Louis Simon, villageois du Maine dans la deuxième moitié du 18^e siècle, sait lire et écrire sans jamais avoir fréquenté l'école, achète des chansons de colportage et en compose lui-même en s'inspirant de modèles semi-lettrés qu'il s'approprie²⁷. Il en est de même pour l'apprenti vitrier Ménéttra, suffisamment familier avec l'écrit pour qu'il entreprenne de rédiger un journal autobiographique²⁸. Philippe Joutard et Yves Castan évoquent également l'importance de ces milieux culturels intermédiaires qui composent des complaintes protestantes ou des chansons satiriques et participent à leur diffusion orale²⁹. Tous ces cas correspondent à des pièces en français, écrites, et qui se rapportent presque exclusivement au 18^e siècle.

En Bretagne, plusieurs productions en breton rédigées par des auteurs-amateurs au profil similaire sont connues, comme l'autobiographie rimée du tisserand Jean Conan³⁰ ; l'adaptation en breton du récit des Quatre fils Aymon, largement diffusé en français par la littérature de colportage, serait quant à elle due au travail d'un maître d'école du milieu du 18^e siècle, si l'on en croit les annotations d'un copiste quelques décennies plus tard³¹. Des travaux récents ont mis l'accent sur l'importance des intermédiaires culturels qui maîtrisent deux voire trois langues – le breton, le français et le latin –, et qui servent d'interface entre la grande bourgeoisie et la noblesse

²⁶ LE MENN, 1999, « *La prosodie des chants en moyen-breton (1350-1650)* », p. 14-15.

²⁷ FILLON, 1996, *Louis Simon, villageois de l'ancienne France*, p. 324-326. Anne Fillon remarque que la vente de chansons par colportage permet à Louis Simon d'avoir accès à un répertoire également lu par certaines élites urbaines : une des pièces qu'il apprend par ce biais est attestée dans les mémoires d'un riche marchand anobli du Mans en 1769. FILLON, 1989, *Les trois bagues au doigt. Amours villageoises au XVIII^e siècle*, p. 390.

²⁸ MÉNÉTRA, 1982, *Journal de ma vie*, p. II.

²⁹ JOUTARD, 1977, *La légende des camisards, une sensibilité au passé*, p. 56 ; CASTAN, 1974, *Honnêteté et relations sociales en Languedoc*, p. 118-119.

³⁰ 1990, *Les aventures de Jean Conan*.

³¹ LE BERRE, 1989, « *La vie bretonne des quatre fils Aymon : un "classique du peuple" ?* ».

francisée des villes d'une part, et les bretonnants unilingues massivement ruraux de l'autre³². Dans le domaine de la chanson, une pièce notée en 1632 par un jeune notaire de Pleubian a été conservée. Elle se rapproche du répertoire de tradition orale : tant du point de vue des thèmes abordés que de la formulation retenue, elle rappelle de nombreuses *sonioù* d'amours contrariées, recueillies oralement dès le 19^e siècle³³. Plusieurs chercheurs mettent en avant le rôle des clercs dans la composition des chansons en langue bretonne³⁴. À la fois fils de paysans aisés et jeunes hommes envoyés aux études dans l'espoir de devenir prêtres, ils évoluent dans deux milieux distincts et peuvent ainsi jouer un rôle privilégié d'intermédiaires. La forte représentation de cette catégorie socioculturelle parmi les protagonistes des chants en breton se comprend plus aisément si l'on considère qu'ils ont pu largement contribuer à la composition de ce répertoire, ainsi que l'attestent de nombreuses mentions dans des couplets de *sonioù*. L'une d'entre elles précise : « *Ar zôn-man a zo zavet gant eur c'hloarec iaouanc ; / Me ho ped, ben excuset, na eo ket c'hoaz savant*³⁵ » ; une autre assure que la pièce a été imaginée par un jeune clerc aux études, qui l'a écrite pour faire plaisir à sa bien-aimée³⁶. Les clercs sont également fortement représentés parmi les auteurs de complaintes révolutionnaires, dont un assez grand nombre est passé dans le répertoire de tradition orale³⁷. Si l'on n'est pas directement documenté pour la *gwerz* d'Ancien Régime, on peut raisonnablement penser qu'ils ont également participé à l'élaboration de ce répertoire.

Quelle place reste-t-il enfin pour les milieux de petits artisans et de paysans illettrés dans la composition du répertoire de *gwerzioù* ? On constate leur absence parmi les attestations écrites anciennes, sans que cela soit surprenant : n'ayant pas recours à l'écrit, tout au moins avant le 18^e siècle, ils ont pu composer des pièces qui ont circulé uniquement oralement et ne sont donc pas connues avant leur transcription par les collecteurs du 19^e siècle. La sociologie des compositeurs de chansons imprimées sur feuilles volantes révèle la place importante occupée par cette catégorie sociale³⁸ ; de même, certains métiers – notamment les tailleurs – sont réputés pour être d'habiles

³² ÉLÉGOËT, 1997, *Les Juloded. Grandeur et décadence d'une caste paysanne en Basse-Bretagne*, p. 127-129 ; CALVEZ, 2003, « Une histoire sociolinguistique du breton », p. 154-155 ; CALVEZ, 2005, « Le paysan du Trieux ».

³³ LE ROUX, 1954, « Textes bretons du XVII^e siècle », p. 3-18. Jean Meyer s'interroge précisément sur le rôle des notaires comme intermédiaires culturels dans : MEYER, 1979, « La documentation notariale en Bretagne à l'époque moderne », p. 31-35.

³⁴ Même article ; LE BRAZ, 1889, « Le cloarec breton d'après la poésie populaire ».

³⁵ « Cette chanson a été levée par un jeune clerc ; / Je vous prie, soyez indulgents pour lui, il n'est pas encore habile », L186.

³⁶ P122. Voir aussi : L87, P130, SP15 pour d'autres mentions de clercs-auteurs dans les chansons.

³⁷ DUPUY, 1978, « Chansons populaires et chouannerie en Basse-Bretagne », p. 9-10 ; DUPUY, 1987, « Le Barzaz Breiz et la production poétique orale dans la société rurale bretonne à la fin du XVIII^e siècle ».

³⁸ L'un des plus célèbres d'entre eux est le chansonnier aveugle Yann ar Gwenn, étudié par Daniel Giraudon dans le cadre d'une thèse de doctorat : GIRAUDON, 1982, *Chansons de langue bretonne sur feuilles volantes et compositeurs populaires. Un chanteur-chansonnier du Trégor. Yann ar Gwenn*, partiellement publiée dans : GIRAUDON, 1985, *Chansons populaires de Basse-Bretagne sur feuilles volantes*, p. 46-57. Voir également : GIRAUDON, 1999, « Chanteurs de plein vent et chansons sur feuilles volantes en Basse-Bretagne », p. 24. Sur deux autres chansonniers, l'un colporteur et l'autre tailleur de pierre et

compositeurs³⁹. Il s'agit là de chansons légères ou de plaintes récentes à l'esthétique très différente de celle de la *gwerz*. Les mentions d'artisans-auteurs – meuniers, tailleurs, couvreurs – dans les couplets de chansons concernent ainsi uniquement des *sonioù*⁴⁰. Il ne faut pourtant pas écarter l'hypothèse qu'ils aient pu contribuer à l'élaboration de certaines plaintes d'Ancien Régime.

La Villemarqué, dans l'introduction du *Barzaz-Breiz*, décrit une scène de composition collective par improvisation au cours d'une veillée paysanne : suite à un fait divers local, l'assemblée décide d'écrire une chanson et chacun improvise à tour de rôle une strophe, ensuite répétée par tous les participants⁴¹. Cette description, peu crédible, est fortement inspirée par une esthétique romantique. Il en est de même de celles qui sont relatées par Luzel ou Le Carguet au sujet de compositions collectives autour du feu, sur le placître des églises ou au pied de croix de chemins⁴². Plusieurs attestations sérieuses de compositions collectives et spontanées, fruit d'une mise en commun des idées de chacun, peuvent être toutefois relevées, dans des genres précis éloignés des exemples cités par ces trois auteurs : c'est le cas de certaines chansons de charivaris. Toutefois, les pièces ainsi élaborées n'ont pas la cohérence et la qualité narrative et poétique des *gwerzioù* de tradition orale⁴³.

En définitive, en l'absence d'attestations fiables concernant les auteurs des *gwerzioù*, les réflexions actuelles gagnent à être menées de façon nuancée et à proposer des conclusions très prudentes. Elles doivent envisager la diversité des cas de figure, la multiplicité et la complexité des influences, des emprunts et des modes d'appropriation. Le répertoire des *gwerzioù* ne peut être envisagé comme un ensemble uniforme. Il est composé de plusieurs strates chronologiques auxquelles correspondent sans doute différentes catégories sociales privilégiées parmi les compositeurs, sans qu'il soit possible de tirer de conclusions plus catégoriques sur ce point. Quoi qu'il en soit, aucune des hypothèses énoncées concernant les possibles auteurs des *gwerzioù* ne doit être exclue. On peut noter que ces remarques pourraient être appliquées de façon plus générale à des répertoires issus d'autres aires culturelles et linguistiques : la question des auteurs de plaintes s'y pose en les mêmes termes, et amène des réponses tout aussi

bistrotier, voir : GIRAUDON, 1983, « Jean-Louis Guyader, colporteur et chanteur populaire » ; GIRAUDON, 1981, « Emile Nicol, chanteur populaire trégorrois... et chasseur ». Joseph Ollivier fournit également une biographie de nombreux auteurs de chansons publiées sur feuilles volantes dans : OLLIVIER, 1941, *La chanson populaire sur feuilles volantes. Catalogue bibliographique*, p. 123-181.

³⁹ CADIC, 1901, « Les métiers en Bretagne. Le tailleur ».

⁴⁰ L190, L212, L409, LD114.

⁴¹ LA VILLEMARQUÉ, 1867 (1973), *Barzaz-Breiz*, p. XXXVII-XXXVIII.

⁴² LUZEL, 1994, *Journal de route et lettres de mission*, p. 130-131 ; LE CARGUET, 1907, « Enlèvement d'une jeune fille à la Pointe du Raz, par les Hollandais, au commencement du XVII^e siècle », p. 337.

⁴³ GUILCHER, 1989, *La chanson folklorique de langue française*, p. 73-74 ; CHASSÉ, 1919, « Les Charivaris d'Hennebont ». Ce second article concerne une composition en français.

incertaines. Cette réflexion doit en outre être complétée par d'autres investigations, qui portent sur la diversité des sources d'inspiration de la complainte et sur les processus de transmission de ce répertoire.

b- La provenance du répertoire

Les *gwerzioù* sont composées de thèmes et de motifs dont l'origine est variée. Cette diversité n'est pas perceptible au premier abord, dans la mesure où la transmission orale du chant sur plusieurs générations conduit à une relative homogénéisation formelle du texte.

Donatien Laurent propose de distinguer quatre héritages qui ont principalement inspiré les *gwerzioù* : la littérature celtique, les textes latins du Moyen Âge, la documentation en français et enfin les faits divers à l'échelle locale⁴⁴. Cette énumération correspond effectivement aux sources d'inspiration mises en évidence dans les études réalisées depuis le 19^e siècle sur quelques complaintes. On peut toutefois s'interroger sur la pertinence de la deuxième catégorie, puisque des sources latines peuvent se rapporter à la fois à un héritage celtique, français et plus largement européen.

J'ai préféré présenter les questionnements sur la provenance des complaintes en langue bretonne en suivant deux logiques différentes. La première, sous la forme d'une typologie par échelles géographiques, envisage tour à tour les sources d'inspiration proprement locales, spécifiques aux pays celtiques, puis englobant des thèmes représentés à l'échelle française et européenne. La seconde analyse s'interroge sur la pertinence de la distinction entre sources lettrées et vernaculaires dans la formation de ce répertoire.

Les faits divers locaux constituent la source d'inspiration de loin la plus importante, d'après les quelques dizaines d'études de cas précises qui ont pu être réalisées. C'est particulièrement vrai lorsqu'il s'agit de complaintes criminelles, qui forment la majorité du corpus ici étudié et qui peuvent être mises en relation avec des attestations écrites relativement nombreuses à partir du 16^e siècle. Pour la période antérieure, les sources sont nettement plus rares. Il est couramment admis que les *gwerzioù* puissent avoir une filiation avec les *lais bretons*, dont la renommée au Moyen Âge a largement dépassé les frontières de la Bretagne. On n'a gardé aucune trace écrite de ces poèmes chantés en breton, mais on en conserve des adaptations dans plusieurs langues, dont l'anglais, le français – dans l'œuvre de Marie de France – et le vieux

⁴⁴ LAURENT, 1978, « *Breton Orally Transmitted Folk Poetry* », p. 18.

norrois. Aucune relation explicite entre un lai et une *gwerz* précise n'a cependant pu être mise en évidence⁴⁵.

En élargissant l'espace de comparaison, les analyses de la complainte de Skolan ou de sainte Enori ont révélé des liens étroits, qui remontent au Moyen Âge, entre certaines traditions orales attestées en Bretagne et dans d'autres pays de culture celtique. Dans le premier cas, le Livre noir de Carmarthen, daté des 12^e-13^e siècles, conserve un poème en gallois sur un dénommé Yscolan, dont certains vers sont presque exactement identiques à des couplets de *gwerzioù* encore chantés en Bretagne à la fin du 20^e siècle⁴⁶. La complainte sur sainte Enori, fille du roi de Brest, présente quant à elle des ressemblances avec plusieurs ballades, récits légendaires et contes recueillis au Pays de Galles et en Écosse, mais également avec des vies de saints latines en Bretagne⁴⁷. Dans les deux cas, des similitudes sont constatées entre les différents territoires de culture celtique, mais elles ne se retrouvent pas dans d'autres aires culturelles. La versification interne est également une technique attestée uniquement en Bretagne et au Pays de Galles.

Certains motifs développés dans les *gwerzioù* rappellent quant à eux des sources françaises et européennes. Pierre Saintyves puis Gaël Milin ont ainsi montré que les motifs de la pendue dépendue et du chapon rôti qui chante, que l'on retrouve dans plusieurs complaintes en breton, sont attestés depuis le 7^e siècle dans la littérature hagiographique européenne⁴⁸. L'influence peut aussi venir de sources écrites profanes en français. Anatole Le Braz, à la suite de sa thèse sur le théâtre celtique, dans laquelle il défend l'idée d'un emprunt général des thématiques des mystères bretons au répertoire en langue française, applique cette même théorie au répertoire de *gwerzioù* : il met en parallèle la complainte sur le meurtre de la marquise Dégangé par son mari jaloux et un procès porté devant le Parlement de Toulouse, qui juge un crime identique commis par le marquis de Gange en 1667. Son compte-rendu est publié quelques mois après le procès dans un occasionnel imprimé à Rouen ; il est ensuite réédité à de très nombreuses reprises jusqu'à la fin du 18^e siècle : l'intrigue est finalement réactualisée par le marquis de Sade dans un roman publié de façon anonyme à Paris en 1813 et intitulé *La Marquise de Gange*. Une chanson en français, dont on n'a conservé que le titre, est également attestée⁴⁹. Les modalités de circulation du fait divers

⁴⁵ FLEURIOT, 1987, « *Quelques exemples d'échanges entre écrit et oral dans les sociétés celtiques* », p. 375-376 ; PIRIOU, 1982, *Contribution à une histoire de la « littérature bretonne perdue »*, p. 146-197 ; LAURENT, 1990, « *Tradition and innovation in Breton Oral Literature* », p. 97-98 ; LE DUC, 2002, « *Les lais de Marie de France* ».

⁴⁶ La Villemarqué est le premier à relever cette similitude dans le *Barzaz-Breiz*. Elle est analysée de façon approfondie plus d'un siècle plus tard par Donatien Laurent. LAURENT, 1971, « *La gwerz de Skolan et la légende de Merlin* ».

⁴⁷ LE MENN, 1985, *La femme au sein d'or* ; LAURENT, 1987, « *Enori et le roi de Brest* ».

⁴⁸ SAINTYVES, 1930, *En marge de la légende dorée. Songes, miracles et survivances. Essai sur la formation de quelques thèmes hagiographiques*, p. 193-217 ; MILIN, 1994, « *De Saint-Jacques-de-Compostelle à Notre-Dame-du-Folgoët : les voies de l'acculturation* ». Cet exemple est repris au chapitre 10, *infra*, p. 627.

⁴⁹ LE BRAZ, 1905 (1981), *Le théâtre celtique* ; LE BRAZ, 1906, « *L'origine d'une gwerz bretonne* » ; VELAY-VALLANTIN, 1993, *L'histoire des contes*, p. 224-233. Le détail des rééditions en français et l'analyse de la réception de ce récit par les lecteurs entre le 17^e et le 19^e siècle sont présentés dans : LÜSEBRINK, 1983, *Kriminalität und Literatur*

jusqu'en Basse-Bretagne ne sont pas précisément connues, mais il est vraisemblable que la *gwerz* y a été apportée par l'intermédiaire d'imprimés de colportage. La chanson s'est réapproprié le thème, qu'elle a adapté sans pour autant rendre méconnaissable la source d'inspiration première. Dans une autre étude, Pierre Le Roux propose de mettre en relation la complainte sur le meurtre d'une jeune fille mise enceinte par deux moines débauchés, et un semblable récit à Marseille en 1678, connu par la déposition d'un prisonnier parisien impliqué dans l'Affaire des poisons⁵⁰. La femme du prisonnier, d'origine bretonne, entretenait des relations nourries entre Paris et sa province natale, ce qui explique peut-être la circulation de cette histoire et sa mise en chanson sous forme de *gwerz*⁵¹.

Des liens peuvent également être établis entre des chansons de tradition orale en français et en breton, même si le traitement des thèmes diffère nettement d'une aire culturelle à l'autre. Les travaux des ethnologues montrent que les emprunts se font presque exclusivement du breton au français⁵². Les espaces côtiers apparaissent comme des régions privilégiées de circulation et de diffusion du répertoire en français⁵³ ; il en est de même du Vannetais, où les interprètes connaissent souvent des chants dans les deux langues et où la frontière linguistique n'a qu'une faible incidence sur les thèmes, les mélodies et l'esthétique des chansons⁵⁴.

Certains thèmes issus du répertoire de tradition orale en langue française sont attestés par écrit, qu'il s'agisse de textes en prose ou d'antécédents de chansons. Cette réalité conduit à aborder le problème complexe de l'interaction entre écrit et oral : des textes en latin ou en français peuvent reprendre des traditions vernaculaires celtiques ou francophones, tandis que les chants recueillis dans ces différentes aires géographiques peuvent avoir été influencés par des sources écrites. Henri-Irénée Marrou insiste sur le fait que la circulation des chansons ne se fait pas forcément de l'élite vers le peuple : un mouvement inverse, qui voit les lettrés s'inspirer de sources orales et populaires, est également vrai⁵⁵. Dans tous les cas, il est très difficile d'établir si

im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Literarische Formen, soziale Funktionen und Wissenskonstituenten von Kriminalitätsdarstellung im Zeitalter der Aufklärung, p. 134-152.

⁵⁰ LE ROUX, 1951, « *An Tri Manac'h Ruz. Les Trois Moines Rouges, du "Barzaz-Breiz"* ».

⁵¹ NASSIET, 1999, « *La littérature orale bretonne et l'histoire* », p. 44-45.

⁵² BÉCAM, 2000, *Enquête officielle sur les poésies populaires de la France 1852-1876. Collectes bretonnes de langue française*, p. 1111-1118 ; ERNAULT, 1892-1893, « *Études vannetaises* », p. 19. Le cas avancé de la complainte bretonne du *Seigneur Comte* qui aurait influencé les versions franco-romanes de *Jean Renaud* reste de l'ordre de l'hypothèse. Par contre, la *Complainte de Sainte-Anne* est un contre-exemple évident, étudié de façon plus approfondi *infra*, chapitre 10, p. 630-633.

⁵³ GUILLOREL, 2008, *Une expérience inédite de collecte en Bretagne au début du 20^e siècle. Le Barzaz Bro-Leon*, p. 124-125 et 163-167.

⁵⁴ LAURENT, 2003, « *"La Belle qui fait la morte". Emprunt et adaptation : les versions en langue bretonne* », p. 23 ; CONSTANTINE/PORTER, 2003, *Fragments and Meaning in Traditional Song*, p. 183. Cette question est approfondie à partir d'exemples concrets au chapitre 9, *infra*, p. 586-589.

⁵⁵ DAVENSON, 1944 (1982), *Le Livre des chansons*, p. 50-72.

la source première est écrite ou orale : ce n'est pas parce qu'un texte constitue la première attestation connue d'un motif qu'il ne s'est pas lui-même inspiré de l'oral. Ce questionnement dépasse les centres d'intérêts des ethnologues et plusieurs historiens s'y sont intéressés : Jean-Claude Schmitt a ainsi analysé les schémas de circulation entre *exempla* et contes au Moyen Âge central⁵⁶.

Il est difficile d'établir la part respective de l'écrit et de l'oral dans l'élaboration du répertoire recueilli dès le 19^e siècle, tant les deux sont souvent intimement liés. Le théoricien de la communication Marshall McLuhan et l'anthropologue Jack Goody défendent l'idée que l'apparition de l'écriture dans une société modifie nécessairement son rapport à l'oral et à la mémorisation, en développant une nouvelle manière graphique de raisonner, d'apprendre et de connaître, qui touche y compris ceux qui ne savent pas lire. De là, ils rejettent les théories faisant de l'épopée ancienne, et notamment de l'œuvre d'Homère, le fruit d'une inspiration et d'une composition purement orales⁵⁷. De fait, la « théorie de l'oralité » développée au milieu du 20^e siècle par Milman Parry et Albert Lord mérite d'être nuancée, ce qui ne doit pas non plus aboutir à une survalorisation de l'écrit dans le répertoire issu du collectage. On mesure ici l'ambiguïté de cette expression de « tradition orale », qui correspond à des formes littéraires qui ont également puisé des influences dans le registre écrit. La complexité de ces interactions conduit alors à s'intéresser à la définition que l'on donne de l'oral dans le répertoire recueilli dès le 19^e siècle⁵⁸. La seule certitude est que ces chansons ont été recueillies *oralement* auprès des chanteurs sollicités : ceci ne nous renseigne en rien sur leur provenance. Chaque exemple est différent, et seules les études au cas par cas permettent parfois de proposer des modèles de circulation entre écrit et oral⁵⁹.

Enfin, cette interaction ne peut être mesurée que lorsque la source orale – en l'occurrence les chansons en langue bretonne – s'est appropriée un thème écrit sans toutefois le transformer de telle sorte qu'il soit méconnaissable. Il est donc évident que toutes les relations entre répertoires ne sont plus aujourd'hui décelables. Ce questionnement incite dès lors à approfondir

⁵⁶ SCHMITT, 1981, « *Les traditions folkloriques dans la culture médiévale. Quelques réflexions de méthode* ». Voir aussi, dans la même veine : LE GOFF, 1977, « *Culture cléricale et traditions folkloriques dans la civilisation mérovingienne* ». En ce qui concerne le répertoire en langue bretonne, Jean Balcou a également fait le lien entre le conte recueilli par Luzel *L'ermite voyageant avec un inconnu* et un *exemplum* attesté depuis le 6^e siècle. BALCOU, 1986, « *La transcription en Basse-Bretagne de quelques textes du 18^e siècle* ».

⁵⁷ MACLUHAN, 1962 (1967), *La galaxie Gutenberg. La genèse de l'homme typographique* ; GOODY, 1979 (1986), *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* ; GOODY, 1994, *Entre l'oralité et l'écriture*, voir notamment le chapitre 3, p. 91-119 ; GOODY, 2007, *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, chapitre 2, p. 51-78.

⁵⁸ Voir sur ces questions : BUCHAN, 1977, « *Oral Tradition and Literary Tradition : The Scottish Ballads* » ; FINNEGAN, 1977 (1992), *Oral Poetry. Its nature, significance and social context*, p. 16-24.

⁵⁹ Pour un exemple de réflexion sur ce sujet, voir : GUILLOREL/BOUTHILLIER, 2008, « *L'influence des livrets de colportage dans la circulation et le renouvellement du répertoire oral* ».

la réflexion en s'interrogeant sur les mécanismes de transmission et de renouvellement du répertoire oral.

c- Les mécanismes de transmission, de conservation et de réactualisation du répertoire de tradition orale

L'ambition de philologues comme Gaston Paris ou George Doncieux de retrouver, à partir de la multiplicité des versions conservées, le texte originel d'un chant de tradition orale, est aujourd'hui unanimement dénoncée comme une tentative illusoire et vouée à l'échec. Ces travaux proposent le plus souvent des explications alambiquées et très discutables sur le lieu, l'auteur et la date de composition d'une pièce, ainsi que sur les circuits de circulation qu'elle a suivis jusqu'à sa mise par écrit au 19^e siècle. Ils proposent également une reconstitution du texte originel à partir de fragments de différentes variantes⁶⁰. Cette méthode de restitution d'une version critique, fondée sur la conviction que le chant s'est dégradé au cours de sa transmission dans le temps et dans l'espace, est l'héritière de la pensée romantique : les versions les plus longues et les plus complètes sont considérées comme étant les plus anciennes et les plus belles, tandis que la transmission orale ne peut amener qu'un appauvrissement de la forme originelle.

L'appréciation s'est aujourd'hui complètement retournée : Patrice Coirault puis Jean-Michel et Yvon Guilcher affirment qu'il faut envisager la chanson dans sa dimension dynamique et constamment évolutive : au cours de sa circulation, le chant peut certes se dégrader, mais également s'enrichir de nouveaux développements⁶¹. Les récents travaux de Mary-Ann Constantine et Gerald Porter, dans une veine plus littéraire, ont montré la force particulière qui peut se dégager de pièces très courtes, considérées par les folkloristes comme fragmentaires et dénuées d'intérêt : le recours aux ellipses et aux allusions permet de renforcer leur progression dramatique sans ôter sa cohérence au récit⁶².

Quoi qu'il en soit, il faut nécessairement tenir compte du phénomène de folklorisation du chant : la transmission longue de génération en génération, la diffusion appuyée sur l'oralité et la circulation au cours de plusieurs siècles induisent des transformations de la mélodie et du texte de la chanson. La pièce telle qu'elle est connue d'après les collectes des 19^e et 20^e siècles est ainsi le fruit d'une appropriation sans cesse renouvelée de la part des différents chanteurs qui l'ont

⁶⁰ Le meilleur exemple de cette démarche se trouve dans : DONCIEUX, 1904, *Le romancero populaire de la France*. Cet ouvrage comporte toutefois également de nombreuses remarques pertinentes.

⁶¹ COIRAULT, 1942, *Notre chanson folklorique*, p. 17 et 68-69 ; COIRAULT/GUILCHER, 1989, « *Compte-rendu et opinion sur Le Livre des Chansons de Henri Davenson* », p. 124-126.

⁶² CONSTANTINE/PORTER, 2003, *Fragments and Meaning in Traditional Song*.

transmise. On assiste là au paradoxe de la chanson de tradition orale : elle oscille entre conservation des motifs qu'elle contient – ce qui permet de regrouper ses différentes versions dans un même chant-type aisément identifiable – et renouvellement constant de son contenu, de la part des chanteurs qui y opèrent des modifications le plus souvent involontaires. Le chant peut donc être défini à la fois par sa stabilité et par sa variabilité.

La *gwerz* n'échappe pas à cette règle générale. Elle se caractérise d'abord par une grande capacité de conservation des éléments qui la composent. Sa forme versifiée et rimée impose un cadre rigide et permet une aide mnémotechnique qui renforce ce phénomène. L'emploi de formules, d'un vocabulaire spécifique ou encore de motifs stéréotypés favorise également une forte stabilité du texte. De plus, les chansons véhiculent des récits au contenu relativement simple et concret, ce qui limite les risques d'incompréhension et de déformation⁶³.

La qualité de cette transmission est difficile à concevoir dans une société actuelle qui minimise le rôle de la mémoire orale. De nombreux collecteurs témoignent de leur étonnement devant la capacité des chanteurs à reproduire un chant qu'ils n'ont entendu qu'une fois, et souvent il y a fort longtemps⁶⁴. Donatien Laurent va jusqu'à parler, après Marcel Jousse, de « civilisation de mémoire », et insiste sur le fait que « cette tradition ne peut vivre et se transmettre qu'au sein d'un milieu qui, justement, "croit à la mémoire" »⁶⁵.

En même temps, et sans que cela contredise ce constat, la chanson de tradition orale est caractérisée par un constant renouvellement qui explique la multiplicité et la diversité des variantes recueillies. Henri-Irénée Marrou parle d'une « évolution créatrice de type darwinien », largement involontaire, de la chanson⁶⁶.

Plusieurs types de modifications peuvent être relevés. Certaines portent sur des détails formels ou des passages de faible importance. Alain Croix reprend, dans le cas des mystères en langue bretonne, la réflexion d'Anatole Le Braz selon laquelle la langue utilisée est beaucoup plus ancienne et riche dans les passages de forte intensité dramatique qu'elle ne l'est ailleurs, où les

⁶³ L'historien Carlo Ginzburg a montré, dans un autre contexte, la distance qui peut exister entre un texte et son appropriation par un lecteur : il explique comment, au 16^e siècle, le meunier frioulan Menocchio comprend et interprète des lectures savantes à partir desquelles il se façonne un discours personnel très éloigné des ouvrages dont il s'est inspiré. GINZBURG, 1980, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, p. 69-70.

⁶⁴ MALRIEU, 1998, *La chanson populaire de tradition orale en langue bretonne. Contribution à l'établissement d'un catalogue*, p. 125.

⁶⁵ LAURENT, 1988, « *Mémoire et poésie chantée : l'exemple de la Bretagne* », p. 56. Voir aussi : LAURENT, 1988, « *Histoire et poésie chantée : l'exemple de la Bretagne* ». Le lien entre récit chanté et mémoire a été étudié par de nombreux historiens et ethnologues en dehors de l'exemple breton ; on peut se référer entre autres, dans le cas de la Grèce antique, à : DÉTIENNE, 1967, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, notamment le chapitre 2.

⁶⁶ DAVENSON, 1944, *Le Livre des chansons*, p. 96.

emprunts au français sont récurrents⁶⁷. Une réflexion semblable pourrait être faite dans le cas de la chanson : les développements narratifs dont l'intensité émotionnelle est forte sont souvent caractérisés par une langue relativement stable et plus disposée à conserver des archaïsmes ; les *gwerzioù* sont ici tout particulièrement désignées.

Des changements qui concernent cette fois le contenu – et non la forme – du texte peuvent également intervenir. Les mécanismes de transformation qui sont en action obéissent à des règles souvent constantes, dont les clefs sont aujourd'hui bien connues – quoique les principes généralement définis et observés puissent à chaque instant être remis en cause par l'irruption d'un phénomène inattendu dans la chanson –. Ils se répartissent en plusieurs grands cas de figure : oubli ou suppression pure et simple, déformation et incompréhension d'un passage, réactualisation du chant dès lors qu'un élément a perdu son sens pour l'auditoire, ajout de motifs interpolés provenant d'autres chants-types. Ce dernier phénomène est absolument banal dans le domaine de la chanson de tradition orale : des thèmes qui ont particulièrement plu sont réutilisés et se substituent à d'autres dont le succès est moindre. De nombreuses fins de chansons apparaissent ainsi comme des conclusions stéréotypées : c'est le cas du jeune homme qui, apprenant la mort de sa bien-aimée, trépassé de douleur et la rejoint dans le même tombeau, ou encore du meurtrier qui a tué pour sauver l'honneur d'un proche et qui part demander pardon au roi, lequel lui accorde une lettre de rémission.

On assiste ainsi à une tension permanente entre conservation et modification de la chanson, qui peut être mieux comprise si l'on s'intéresse au problème de la vraisemblance du chant.

d- Véracité ou vraisemblance : le discours véhiculé par la *gwerz*

La vraisemblance du récit pour le chanteur et l'auditoire est une caractéristique qui entre dans la définition même de la *gwerz*. La complainte remplit un rôle d'information sur les faits divers locaux : toute sa crédibilité repose donc sur la conviction que l'histoire racontée est vraie. Les commentaires en prose autour de la chanson, la possibilité de montrer certains lieux où se sont déroulés les faits ou de citer des descendants encore vivants des familles impliquées dans ces récits, renforcent encore cette impression de véracité⁶⁸.

⁶⁷ CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e-17^e siècles*, p. 929.

⁶⁸ La précision des commentaires en prose recueillis par Donatien Laurent au sujet de la *gwerz* de Louis Le Ravallec, assassiné en 1732 en revenant du pardon du Faouët, est à cet égard tout à fait remarquable. LAURENT, 1967, « *La gwerz de Louis Le Ravallec* ». Sur l'importance des récits en prose qui entourent la chanson, voir aussi : GIRAUDON,

Ce rapport particulier à la *gwerz* a d'abord été souligné par La Villemarqué dans son introduction à la seconde édition du *Barzaz-Breiz* : « Quand un paysan breton veut louer une œuvre de ce genre, il ne dit pas : *c'est beau* ; il dit : *c'est vrai* »⁶⁹. Le critère de véracité est parfois le seul qui est retenu par les chanteurs pour caractériser la *gwerz* ; l'un des informateurs interrogés par Daniel Giraudon la définit ainsi : « Une *gwerz* raconte une histoire vraie, un fait qui s'est réellement passé ; les autres chansons sont inventées »⁷⁰. Cette affirmation est facilitée par le fait que la chanson est largement transmise dans un cadre familial et dans une société où la parole des anciens reste pendant longtemps valorisée. Les observations de Yann-Fañch Kemener vont dans le même sens lorsqu'il remarque, en parlant des chanteurs qu'il a interrogés : « ce qui était dit dans ces chansons ne pouvait qu'être vrai, et souvent ils terminaient par : « *Ze 'zo gwir* » (c'est vrai) et cela ne pouvait être remis en cause »⁷¹. Donatien Laurent a particulièrement insisté sur cette dimension dans ses travaux. Il précise :

On comprend dès lors l'importance de ce type de chansons, censées porter la Vérité du groupe, dans une société orale où la parole a un prix très supérieur à celui qu'elle a dans nos civilisations de l'écrit. On comprend la responsabilité de l'auteur de la chanson – qui doit n'y mettre que ce qu'il sait être "vrai" – comme celle du transmetteur qui, sous le contrôle de la communauté, doit rester fidèle à cette "vérité". Le sentiment de respect qui s'attache à de telles compositions les différencie d'emblée de tout ce qui est rumeur, bruit commun, légende ou récit en prose qui n'ont pas les mêmes prétentions⁷².

Bien entendu, entre la conviction de véracité et la véracité effective, la distance peut être grande. Lorsque la comparaison peut être faite entre la version dont un chanteur dit s'être inspiré et celle qu'il interprète, on constate que ni le texte ni la mélodie ne sont le plus souvent reproduits exactement à l'identique. Il n'en ressort pas moins que l'importance accordée à ce critère limite fortement les possibilités d'évolution de la *gwerz* : y apporter des modifications volontaires impliquerait de s'éloigner de la vérité du chant, et donc de perdre en crédibilité ; d'où le souci pour le chanteur de la transmettre le plus fidèlement possible, et pour l'auditoire de veiller à sa bonne interprétation, quitte à corriger l'interprète si nécessaire⁷³. En cela, un grand fossé sépare les *gwerzioù* des *sonioù*, qui n'ont pas pour objectif de « dire vrai ».

2007, « *Drame sanglant au pardon de Saint-Gildas à Tonquédec en 1707. Gwerz ar c'homt a Goat-Louri hag an otro Porz-Lann* », p. 62-63.

⁶⁹ LA VILLEMARQUÉ, 1845, *Barzaz-Breiz*, p. XXVIII.

⁷⁰ GIRAUDON, 1982, *Chansons de langue bretonne sur feuilles volantes et compositeurs populaires*, p. 19.

⁷¹ KEMENER, 1996, *Carnets de route*, p. 19.

⁷² LAURENT, 1998, « *Histoire et poésie chantée : l'exemple de la Bretagne* », p. 111.

⁷³ Albert Lord, qui fait des remarques similaires à propos d'un genre très différent, la poésie épique des Balkans, évoque l'influence correctrice de la tradition orale (« *the corrective influence of the tradition* »), qui empêche un chanteur de s'éloigner trop nettement des versions connues du chant. LORD, 1960, *The Singer of Tales*, p. 118.

Mais paradoxalement, ce souci de vraisemblance du récit peut parfois conduire à des transformations volontaires du chant, notamment par la suppression d'éléments de merveilleux qui ne paraissent plus crédibles au 20^e siècle. Une informatrice de La Chapelle-Neuve, interrogée par Daniel Giraudon, refusait ainsi de chanter le couplet de la *gwerz* des *Trois Marie* évoquant la croix de Jésus qui s'abaisse pour que sa mère puisse l'embrasser, en arguant du fait qu'il est impossible de voir une croix se mouvoir toute seule⁷⁴. Cet exemple reste toutefois dans le domaine de l'exception.

Pour l'historien, la question de la vraisemblance de la complainte se pose en d'autres termes. D'une part, dans quelle mesure le chant rapporte-t-il fidèlement une histoire vraie et dans quelle mesure ne reprend-il pas plutôt des modèles anciens réactualisés, des clichés poétiques qui plaisent et qu'on réutilise quitte à perdre en précision quant à la réalité des faits ? De ce point de vue, il est nécessaire de bien connaître le répertoire de clichés et les interpolations couramment retrouvées dans la chanson avant d'entreprendre une analyse historique de ce répertoire. On retrouve par exemple dans une version de la *gwerz* *Fontenella*, collectée par Luzel⁷⁵, huit quatrains qui n'ont pas de lien direct avec l'histoire relatée, et qui constituent une longue interpolation empruntée à la complainte du siège de Guingamp. On relève de même, dans une version de *Guerzen Sant Guénél* recueillie par Loeiz Herrieu⁷⁶, une étonnante prière à saint Mathurin, qui s'explique dès lors que l'on fait le rapprochement entre ce naufrage dans le Blavet et un accident en mer au large du Yaudet, relaté dans une autre *gwerz* dont l'influence est claire⁷⁷.

D'autre part, jusqu'à quel point la volonté du chanteur et de l'auditoire de « dire vrai » a-t-elle pour conséquence de conserver la structure ancienne du chant, qui serait donc révélatrice d'une époque antérieure à celle où la pièce a été transcrite par écrit ? Quels éléments se sont transmis fidèlement, et à quels critères obéissent les mécanismes de réactualisation du chant ? Est-il vraisemblable que des informations transmises par le biais de la mémoire soient conservées sans altération sur plusieurs siècles ? Les nuances de ce raisonnement sont formulées en degrés de vraisemblance : très vraisemblable, l'élément est retenu ; jusqu'au point où le degré de vraisemblance semble trop faible – avec toute la subjectivité qu'implique ce jugement, même si celui-ci est conforté par le croisement de différents indicateurs – et où l'élément est écarté de l'analyse. On peut ainsi étudier la fiabilité différenciée des éléments transmis dans la *gwerz*⁷⁸.

⁷⁴ Cette anecdote m'a été rapportée par Daniel Giraudon.

⁷⁵ L103.

⁷⁶ H43

⁷⁷ Chant-type n°132.

⁷⁸ Un exemple de mise en pratique de ces remarques est proposé au chapitre 4, *infra* p. 222-240, à travers l'étude de la fiabilité des différents éléments d'une complainte.

e- La sensibilité véhiculée par le chant

La sensibilité véhiculée par le chant constitue un dernier aspect qui peut être envisagé sous deux angles, en s'interrogeant d'une part sur la *gwerz* en tant que reflet d'une société rurale et bretonnante, et d'autre part sur la sensibilité propre à chaque interprète et qui est révélée par le chant.

Au préalable, il faut rappeler l'incertitude qui entoure les auteurs des *gwerzioù*, qui forment un ensemble socialement hétérogène. Lorsque la recherche porte sur une source écrite, précisément située sur le plan spatial et chronologique, il ne fait pas de doute que le document révèle la sensibilité de son auteur et de son milieu socioculturel. Mais la transmission orale complexifie considérablement le problème. En effet, étant donné la double caractéristique de stabilité et de variabilité du chant de tradition orale et le grand nombre de variantes qui ont renouvelé un texte originel inconnu, peut-on envisager que la sensibilité véhiculée dans la complainte soit encore celle de l'auteur premier du texte ? Patrice Coirault parle de composition collective de ce répertoire, dans la mesure où une multiplicité de chanteurs ont successivement véhiculé, transformé, renouvelé la chanson au cours de la transmission orale : il en résulte des « œuvres qui sont non pas *synchroniquement*, dans la très grande majorité des cas, mais presque toujours *diachroniquement* collectives »⁷⁹. Alain Croix formule autrement la même idée : « Quand bien même l'auteur initial serait connu, l'évolution ultérieure du texte en fait une œuvre collective »⁸⁰.

Les complaintes prennent toutefois souvent des partis pris marqués qu'il est difficile d'ignorer. Dans la *gwerz* sur la mort du seigneur de Penanger, la chanson se prononce en faveur de la victime, ce qui suggère à Michel Nassiet que sa composition a pu être suscitée par la famille du défunt⁸¹. La confrontation entre cette chanson et la procédure criminelle qui a été conservée au sujet de la même affaire en 1649 montre que la complainte a conservé avec une grande fiabilité les détails du meurtre : ainsi, l'orientation donnée par l'auteur premier à la chanson a été visiblement fidèlement transmise oralement. La sensibilité des compositeurs des *gwerzioù* semble donc s'être conservée, au moins dans certains cas, lors de la circulation du chant dans le temps et dans l'espace. Pour autant, l'impossibilité de connaître avec certitude les auteurs des *gwerzioù* limite fortement les possibilités de réflexion autour des partis pris de la complainte.

⁷⁹ COIRAULT, 1927-1929, « Recherches sur l'ancienneté et l'évolution de quelques chansons populaires françaises de tradition orale », t. 3, p. 174-176. Cité dans : GUILCHER, 1989, *La chanson folklorique de langue française*, p. 90.

⁸⁰ CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e-17^e siècles*, p. 932.

⁸¹ NASSIET, 1999, « La littérature orale bretonne et l'histoire », p. 46.

Dans d'autres cas par contre, les chanteurs qui se sont succédé ont pu faire œuvre de réécriture partielle pour mieux intégrer le chant à leur sensibilité. Pour cela, ils ont recours à des interpolations, des suppressions de couplets ou des transformations du sens de certains d'entre eux. Les étapes de ce renouvellement du texte, sans doute largement inconscientes, ne sont malheureusement pas connues, et seule l'orientation des versions recueillies à partir du 19^e siècle peut être relevée. À titre d'exemple, à côté de nombreuses versions qui évoquent la mort de La Fontenelle, roué à Nantes en 1602 suite à ses nombreux forfaits pendant les guerres de la Ligue, une variante recueillie à Prat en 1978 par Ifig Troadeg met en scène, suivant un cliché bien connu, le roi qui accorde au meurtrier une grâce fictive⁸².

En même temps, il est certain que les chansons qui ont intégré le répertoire de tradition orale et qui ont été transmises jusqu'au 19^e siècle trouvaient un écho dans les sensibilités des chanteurs qui les ont véhiculées : leur existence dans les mémoires plusieurs siècles après les événements suffit à le prouver. Les quelques centaines de chants-types recueillis ne forment qu'une infime partie de l'ensemble des chansons composées au cours du Moyen Âge et de l'Ancien Régime : certaines ne sont assurément jamais passées dans le répertoire de tradition orale, d'autres ont pu l'être un temps avant d'être à leur tour oubliées. N'ont été retenus que les chansons et les éléments évocateurs pour les interprètes et leurs auditoires : ceux qui le sont particulièrement sont repris voire insérés dans d'autres chants, ceux qui ne le sont pas suffisamment sont oubliés. Le choix même des sujets mis en scène n'est pas neutre : la surreprésentation de récits de meurtres, d'enlèvements, d'infanticides, de naufrages ou de départs à l'armée n'est que le reflet d'événements qui ont marqué les esprits.

Les *gwerzioù* témoignent donc à la fois de la sensibilité présumée de leur auteur premier et de celle des multiples chanteurs qui les ont véhiculées et enrichies. Sur ce point comme ailleurs, il faut envisager la multiplicité des situations et privilégier une analyse nuancée et au cas par cas. Cette diversité explique que les partis pris ne soient pas orientés en faveur des mêmes types sociaux selon les complaintes. On constate par exemple une représentation ambivalente de la noblesse dans les chansons : parfois louée pour ses actes et pour ses valeurs, elle est ailleurs amèrement critiquée pour ses abus et sa violence⁸³.

Au-delà des particularités de chaque chant, les *gwerzioù* reflètent avant tout la sensibilité d'une société rurale et bretonnante. Cette situation n'a rien d'étonnant, lorsqu'on rappelle que 90% de la population de Basse-Bretagne est rurale sous l'Ancien Régime⁸⁴. Les intrigues mettent

⁸² T1. Cet exemple est analysé au chapitre 11, *infra*, p. 701-717.

⁸³ Cette question est approfondie au chapitre 8, *infra*, p. 467-480.

⁸⁴ CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles*, p. 153.

le plus souvent en scène des habitants des petits bourgs et des villages, et tout particulièrement des nobles, des artisans, des mendiants et des clercs. La forte représentation des couches sociales les plus défavorisées rappelle le profil des informateurs presque exclusivement sollicités par les collecteurs des 19^e et 20^e siècles.

Au contraire, le monde urbain est quasiment absent. Seule une dizaine de chants-types se situent de façon clairement affirmée dans un cadre citadin, même si un certain nombre de récits dont le lieu est indifférencié pourraient s'y situer⁸⁵. L'analyse des dossiers de *gwerzioù* précisément datées et localisées montre également que, au sein de cet ensemble, moins d'une pièce sur dix s'inscrit dans un cadre clairement urbain⁸⁶. La ville est mentionnée de façon stéréotypée, notamment lorsqu'il s'agit d'évoquer la justice, le plus souvent associée à Rennes et à Paris. Les personnages qui la symbolisent, marchands et bourgeois, sont évoqués de manière anecdotique et peu flatteuse. Le jugement porté sur ce monde mal connu de la ville est bien celui d'une communauté qui lui est largement extérieure et qui le regarde d'un œil défavorable. Le clerc Le Chevanz, emprisonné, demande une femme pour coucher à ses côtés, mais il refuse qu'on lui amène une bourgeoise de peur qu'elle ne soit atteinte de syphilis ; le seigneur de Penarstank recherche pour servante une jeune paysanne mais ne veut en aucun cas d'une fille de la ville⁸⁷. Ce sont des bourgeoises pour qui barons et clercs délaissent les jeunes filles qu'ils ont séduites ; ce sont également des bourgeois ne parlant que français qui viennent arrêter les prêtres réfractaires dans les plaintes révolutionnaires⁸⁸. On peut encore noter l'évocation du diable « *gwisket evel ur bourc'his* »⁸⁹ dans une description révélatrice du peu d'estime accordée à l'un comme à l'autre.

Lorsqu'on analyse le répertoire des différents chanteurs, on remarque également, au-delà d'une sensibilité de groupe, un goût propre à chaque interprète, qui favorise certains genres ou certaines thématiques. En s'appuyant tant sur son expérience personnelle de collecte que sur le répertoire des informateurs sollicités par La Villemarqué, Donatien Laurent insiste sur la cohérence interne du répertoire de chaque chanteur :

Les ressources du fonds traditionnel, qui se renouvelaient en partie à chaque génération, étaient telles que chacun pouvait s'y composer un bouquet à ses couleurs : qui aime les *gwerzioù*

⁸⁵ Les plus évidents sont les chants-types n°4, 189, 194, 220, 229, 248 et 267. On retrouve également un cadre urbain dans des plaintes inspirées de chansons en français, qui citent des villes-clichés comme Nantes ou Lorient (chants-types n°53 et 906). L'inscription de l'intrigue dans un contexte urbain apparaît aussi dans certaines variantes isolées de chant-types dont la plupart des autres versions ne précisent pas le cadre ou évoquent le monde rural. L'analyse de la représentation différenciée des villes bretonnes dans les *gwerzioù* est reprise au chapitre 9, *infra*, p. 528 et 533-534.

⁸⁶ La liste des chansons datées et localisées est présentée *infra*, p. 175-177.

⁸⁷ P159 ; LV11.

⁸⁸ LV2 ; *Cantic*, Coll. Penguern, ms. 90, f. 135-140.

⁸⁹ « Habillé comme un bourgeois », Coll. La Villemarqué, carnet 1, p. 46-49.

ne s'intéressera guère au badinage des *sonion*, et vice-versa. Au-delà des simples préférences, c'est toute une personnalité qui s'exprime dans le choix d'un répertoire, et l'adéquation des chanteurs à leurs chants est l'un des traits les plus frappants que révèlent les enquêtes sur la poésie chantée en milieu traditionnel⁹⁰.

L'étude de la collection réunie par Jean-Marie Perrot est sur ce point particulièrement intéressante, puisqu'il s'agit de la seule enquête de vaste ampleur qui ait conservé une logique de classement géographique : alors que toutes les grandes collectes publiées aux 19^e et 20^e siècles sont présentées de façon thématique, en répartissant en différentes catégories le répertoire des chanteurs, celui qui a été envoyé par les participants au concours lancé par Jean-Marie Perrot n'a pas été reclassé. L'analyse de ce fonds permet ainsi de mettre facilement en évidence l'attrance de quelques chanteurs pour un répertoire tragique et ancien, comme Joseph Chauvin de Saint-Pol-de-Léon, ou marqué par une thématique récurrente, comme les plaintes maritimes de Madame Noret à Ouessant⁹¹.

Dans l'ensemble des collectes, la mise en relation entre le contenu des chansons et le statut social des interprètes permet de relever des parallèles non dénués d'intérêt pour mieux comprendre le regard porté par les chanteurs sur leur répertoire et la façon dont le chant peut être reçu par l'auditoire. C'est, par exemple, une vieille mendiante de Plounévez-Moëdec qui chante à Luzel la complainte de la pauvre veuve obligée de faire l'aumône, repoussée par un propriétaire qui refuse de lui donner du pain et qui est châtié par la Vierge⁹² : il est évident que cette chanson ne serait pas perçue de la même façon si elle était interprétée par un riche laboureur.

L'auteur, la provenance, le renouvellement, la vraisemblance ou encore la sensibilité des plaintes en langue bretonne sont autant d'aspects qui demandent à être critiqués avec rigueur dans le cadre d'une analyse historique. L'impression qui se dégage est celle d'une relative hétérogénéité du répertoire, avant tout unifié par son mode de transmission orale.

Les incertitudes, la multiplicité des hypothèses et l'impossible simplification des conclusions qui ressortent de cet examen critique ne doivent pas pour autant être perçues comme un frein à l'étude des *gwerzïoù*. L'absence d'informations certaines sur l'auteur, la provenance et les circonstances de la mise en chanson doit être relevée ; mais elle ne revêt pas de caractère rédhibitoire. En effet, ce n'est pas le chant tel qu'il était à son origine qui intéresse cette recherche ; l'étude porte au contraire sur les plaintes connues d'après les versions recueillies à

⁹⁰ LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, p. 284.

⁹¹ GUILLOREL, 2008, *Une expérience inédite de collecte en Bretagne au début du 20^e siècle. Le Barzaz Bro-Leon*, p. 74-75.

⁹² L14.

partir du 19^e siècle. Ce n'est pas le phénomène de création mais bien celui de réception du répertoire qui est donc au centre de l'analyse. Il est de ce fait indispensable d'envisager une approche dynamique des *gwerzioù*, basée sur la confrontation entre les différentes versions connues d'un même chant : cette démarche doit nécessairement prendre en compte les phénomènes de folklorisation de la chanson et son constant renouvellement au cours de la transmission orale.

En réalité, la question de l'auteur et de la provenance du chant revêt une pertinence bien moindre pour l'historien que celle de la datation des complaintes. La spécificité de cette source orale et les particularités qui en découlent pour dater son contenu expliquent qu'un développement soit spécifiquement consacré à ce point.

B- LE PROBLÈME DE LA DATATION DES *GWERZIOÙ*

La question de la datation des *gwerzioù*, bien que complexe, peut être abordée avec bien plus de certitudes que celle de l'auteur ou de la provenance des chansons. Les difficultés inhérentes au caractère oral et fluctuant du support de la *gwerz* expliquent le nombre et la diversité des questionnements envisagés. Pourquoi et comment situer chronologiquement le chant ? Peut-on en proposer une datation culturelle ? Date-t-on le moment de composition de la pièce ou celui de certains éléments relevés dans les versions mises par écrit dès le 19^e siècle, qui peuvent être des interpolations tardives ? Les réponses à ces interrogations permettent d'évaluer les possibilités de « ponts » chronologiques entre la période de collecte et les siècles antérieurs, et ainsi de valider ou non l'usage d'une telle source dans le cadre d'une étude socioculturelle portant sur la Basse-Bretagne d'Ancien Régime.

Le recours à une méthode régressive raisonnée et critique s'avère indispensable. Cette démarche s'inscrit dans la lignée des réflexions de Marc Bloch au sujet des sources du 19^e siècle utilisées pour éclairer l'histoire de la paysannerie des périodes antérieures :

Au proche passé, la méthode régressive, sainement pratiquée, ne demande pas une photographie qu'il suffirait ensuite de projeter, toujours pareille à elle-même, pour obtenir l'image figée d'âges de plus en plus lointains ; ce qu'elle prétend saisir, c'est la dernière pellicule d'un film, qu'elle s'efforcera ensuite de dénouer à reculons, résignée à y découvrir plus d'un trou, mais décidée à en respecter la mobilité⁹³.

⁹³ BLOCH, 1931 (1999), *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, p. 64.

La préoccupation constante des historiens vis-à-vis de la datation des chansons de tradition orale leur a parfois valu des reproches non dénués de fondement. Pourtant, cette question ne peut être éludée dans le cadre d'une recherche dans cette discipline. Ce développement a donc pour ambition de proposer une critique méthodologique des possibilités de datation des *gwerziou*, en évaluant l'apport des attestations écrites anciennes de chants puis les perspectives de datation formelle, événementielle et culturelle des complaintes en langue bretonne.

a- Les critiques de certains ethnologues : l'illusion de la datation des chansons de tradition orale

La recherche de la date à laquelle a été composée une chanson est une démarche propre à la discipline historique, qui n'envisage pas d'analyse possible sans l'établissement de repères chronologiques clairs. Les principaux ethnologues qui ont travaillé sur le répertoire en langue bretonne lui ont emprunté ses méthodes – notamment la confrontation entre la chanson et des archives écrites – et s'inscrivent ainsi dans une démarche ethnohistorique.

Cette approche ne constitue pourtant pas une évidence, et d'autres analyses scientifiques ont étudié le contenu des chants dans leur dimension sociale ou littéraire, indépendamment de toute inscription dans un contexte historique. Monique Jutras, dans l'introduction au travail qu'elle a publié avec Conrad Laforte sur les relations socioculturelles à travers le répertoire de complaintes en français, résume parfaitement cette position :

Notre intention n'est pas d'établir des parallèles avec sociétés qui ont réellement existé dans l'histoire, mais simplement de faire ressortir ce qui se dégage des textes eux-mêmes : ce qu'il est convenu d'appeler, dans le domaine des études littéraires, les « mondes possibles »⁹⁴.

Dans le domaine de la *gwerz*, dès le 19^e siècle, Luzel reconnaît l'intérêt d'une approche historique des complaintes mais assure que cette dimension l'intéresse peu⁹⁵. Les récents travaux de Natalie Franz ou d'Édith Lavanant ignorent quant à eux toute dimension diachronique⁹⁶ : ces chercheuses s'intéressent à la chanson telle qu'on la connaît dans une forme d'aboutissement mise par écrit depuis le 19^e siècle, sans s'interroger sur sa provenance ni sur son évolution au cours des siècles.

⁹⁴ LAFORTE/JUTRAS, 1997, *Vision d'une société par les chansons de tradition orale à caractère épique et tragique*, p. 18.

⁹⁵ LUZEL, 1997, *Notes de voyage en Basse-Bretagne*, p. 58.

⁹⁶ FRANZ, 2003, *Breton Song Traditions and the Case of the Gwerziou : Women's voices, women's lives* ; LAVANANT, 1995, « F.M. Luzel. *Divar-benn ar sonioù* » ; LAVANANT, 1995, « *Les animaux dans les chansons populaires de Basse-Bretagne* ».

Une telle démarche ne paraît pas concevable pour des historiens. Pour autant, leur souci systématique d'inscription des chants étudiés dans un cadre chronologique précis est vertement critiqué par certains ethnologues, et ce pour deux raisons. Tout d'abord, cette optique rejoint selon eux les méthodes des premiers folkloristes, qui visaient à rechercher un chant originel à partir des débris transmis oralement jusqu'au 19^e siècle ; en outre, elle leur paraît illusoire, dans la mesure où il est impossible d'établir précisément les cheminements géographiques et sociaux ainsi que le renouvellement du répertoire en l'absence de sources écrites nombreuses et précises. Sauf exception, le chercheur ne peut donc que constater les effets de la transmission orale à partir de textes collectés, mais non retracer l'histoire de la circulation géographique et sociale de la chanson⁹⁷.

Yvon Guilcher formule ainsi de sérieux reproches à la démarche avancée par Henri-Irénée Marrou dans son étude sur les chansons populaires en langue française. Il remarque que l'auteur, tout en critiquant l'érudition romantique qui prétendait identifier des allusions datées – à la manière de La Villemarqué en Bretagne –, propose lui aussi de rattacher nombre de chansons françaises à des événements situés entre le Moyen Âge et le 18^e siècle, en s'appuyant sur des hypothèses de datation plus que fragiles. En outre, Marrou affirme qu'« en gros le folklore français date de la période 1500-1800 », et surtout des 17^e et 18^e siècles : il se fonde sur le fait que la majorité des chansons françaises dont on a trouvé des formes écrites antérieures aux collectes datent de cette période, et que les thématiques qu'elles décrivent correspondent à la société d'Ancien Régime. En cela, Yvon Guilcher estime qu'il commet deux contresens. Tout d'abord, les éléments de la chanson sur lesquels il se base pour proposer une datation sont fournis par des textes transcrits dès le 19^e siècle, qui correspondent à l'état du chant tel qu'on le recueille à terme : on ne peut en aucun cas en tirer des conclusions sur la chanson originelle. Ensuite, Marrou confond la version originelle, dont on ne sait rien, et la première version connue : ce n'est pas parce qu'une chanson est attestée pour la première fois au 15^e siècle qu'elle n'a pas été composée antérieurement. La prépondérance de plus en plus marquée de l'écriture au cours de la période moderne explique qu'on ait plus de chances de posséder des textes de chansons du 18^e siècle que de la fin du Moyen Âge. Mais on ne conserve aucun antécédent lettré pour la très grande majorité des chansons, ce qui conduit à se demander si celles-ci ne correspondraient pas à des thématiques et des archétypes antérieurs à la période moderne⁹⁸.

Ces critiques judicieuses portent sur le répertoire en langue française, mais elles méritent également d'être transposées dans le cas des *gwerzhoù*. Le problème se pose d'emblée très

⁹⁷ GUILCHER, 1967, « *Conservation et renouvellement dans la culture paysanne ancienne de Basse-Bretagne* », p. 13.

⁹⁸ COIRAULT/GUILCHER, 1989, « *Compte-rendu et opinion sur Le Livre des Chansons de Henri Davenson* », p. 124-125.

différemment, du fait des spécificités narratives et formelles propres à ce répertoire : par la présence de nombreux détails concernant l'intrigue, les toponymes et les anthroponymes mis en chanson, il est parfois possible de dater précisément le fait divers qui a inspiré la *gwerz*. Cette situation est au contraire presque inexistante pour le répertoire en français. Les datations événementielles de complaintes en breton – en tous cas celles qui ont été menées de façon sérieuse – se basent donc sur des faits indiscutables. En ce qui concerne la datation d'éléments précis de la chanson, la critique d'Yvon Guilcher est aussi valable pour les *gwerzioù* : on date les éléments des versions recueillies au 19^e siècle, qui n'étaient pas forcément présents dans la version originelle. Cette réalité mérite d'être rappelée mais ne présente pas d'obstacle à une analyse historique des chants de tradition orale, pourvu que les objectifs de cette recherche soient clairement définis : il n'est nullement question de retrouver à travers les *gwerzioù* la trace de faits, de comportements et de sensibilités tels qu'ils ont été mis en chanson à des dates diverses ; mais il s'agit d'analyser en quoi une source orale recueillie dès le 19^e siècle peut nous renseigner sur des données socioculturelles se rapportant à la période moderne, qu'il s'agisse d'éléments déjà présents dans la chanson originelle ou d'interpolations ultérieures.

En définitive, la question de la datation des chants conserve toute sa pertinence, et est même absolument indispensable dans une démarche d'étude historique des *gwerzioù*. Les spécificités propres aux complaintes en langue bretonne constituent une exception à l'échelle française voire européenne et permettent une telle approche, inenvisageable dans le cas du répertoire en langue française. Par contre, les attestations anciennes de chansons écrites, qui pourraient faciliter le travail de datation, sont bien moins nombreuses que celles qui ont été conservées en français.

b- Les antécédents écrits de chansons

Les attestations écrites de chansons en breton antérieures à la Révolution Française sont quasi inexistantes. Il s'agit presque toujours de compositions de style lettré dont on ne conserve aucune trace de transmission dans le répertoire oral⁹⁹.

La première référence explicite à une *gwerz* se trouve sous la plume de Bertrand d'Argentré, dans son *Histoire de Bretagne*, dont la première édition date de 1583¹⁰⁰. En évoquant la

⁹⁹ Voir sur ce point la synthèse de : LE MENN, 1999, « Notes sur les chants en langue bretonne (Xe-XVIII^e siècles) ».

¹⁰⁰ Jean Froissart rapporte dans ses chroniques à l'année 1375, en évoquant les troubles liés à la guerre de Cent Ans, une chanson de 40 vers en heptasyllabes réguliers à rimes embrassés : elle invite des barons bretons postés à Lamballe à chasser un capitaine anglais qui ravage le pays de Quimperlé. Michel Nassiet indique qu'il s'agit là de la

cité de Tréguier, il écrit que « les Bretons disent que leur Ville estoit située au lieu de présent appellé Cozqueoudet, qui est à dire vieille cité sur la rivière de Loquez et en monstrent les ruines, auquel lieu ils disent avoir esté le siège épiscopal jusqu'en l'an 836 que Hastain roy des Danois, dont ils chantent encor quelques vieux vers en breton prist et ruina la ville »¹⁰¹. Mais les paroles exactes de cette complainte ne sont pas connues¹⁰². Au 16^e siècle également, on trouve une formule chantée pour accueillir les nouveaux mariés dans un aveu conservé dans les fonds de la juridiction ducale de Quimperlé en 1502¹⁰³, ou encore un extrait de chant de travail interprété par des ouvriers-maçons dans le *Mystère de Sainte Barbe* en 1557¹⁰⁴. Mais il ne s'agit pas de complaintes et elles ne présentent aucun point commun avec des chansons recueillies oralement. Il en est de même pour plusieurs textes en breton conservés dans des fonds d'archives judiciaires ou des registres paroissiaux des 17^e et 18^e siècles, qu'il s'agisse de chansons satiriques, de récits d'affrontements contre les Anglais ou de chansons prônant les bienfaits de la pomme de terre¹⁰⁵. Il faudrait ajouter à cette énumération les très nombreux cantiques en breton attestés dès le début du 16^e siècle mais qui se diffusent surtout à partir du siècle suivant : ils appartiennent à un genre le plus souvent éloigné du répertoire de *gwerziou* de tradition orale¹⁰⁶, même si on retrouve parfois des formulations, des incipits et des airs similaires¹⁰⁷. La première attestation de chanson imprimée sur feuille volante et dont la date d'impression soit connue remonte quant à elle à 1668, d'après le recensement de Joseph Ollivier¹⁰⁸.

traduction française d'un chant breton, mais le chroniqueur n'en précise à aucun moment la langue. FROISSART, 1993, *Chroniques*, livre I, t.IV, p. 329-331 ; NASSIET, 1999, « *La littérature orale bretonne et l'histoire* », p. 43. La question de la langue de cette chanson est déjà posée dans : GARGADENNEC, 1982, « *Une chanson bretonne (en breton ?) du XIV^e siècle* ».

¹⁰¹ Cet extrait est cité et analysé dans : LA LANDE DE CALAN, 1908, « *D'Argentré et les chants populaires bretons* ».

¹⁰² Donatien Laurent émet, avec prudence, l'hypothèse qu'une pièce conservée dans la collection Penguern pourrait être liée à cet épisode. LAURENT, 2004, « *Le Yandet et la tradition orale en Trégor* ».

¹⁰³ LA BORDERIE, 1888, « *Juridiction ducale de Quimperlé. Extrait de l'aveu de la seigneurie de Quimerch rendu au Roi le 10 août 1502* » ; ERNAULT, 1888, « *La chanson du voyer de Quimperlé* » ; LAMBERT, 1979, « *La chanson du voyer de Quimperlé* ».

¹⁰⁴ ERNAULT, 1888, *Le mystère de Sainte Barbe*, p. 19. On peut noter que le mystère de sainte Tryphine contient lui aussi une chanson de maçons ; il est connu par plusieurs copies, mais aucune n'est antérieure au 19^e siècle. LUZEL, 1863 (2002), *Sainte-Tryphine et le roi Arthur*, p. 62-67.

¹⁰⁵ LE MENN, 1968, « *Une chanson satirique du XVII^e siècle en dialecte de Haute-Cornouaille* » ; PHILIPPE, 1984, « *Le procès d'une chanson bretonne en 1773* » ; TOUDOUZE, 1959, « *La victoire de Camaret le 18 juin 1694 et la poésie populaire bretonne* » ; MALRIEU, 1983, « *Méfais et mérites de la pomme de terre* ». Une pièce de procédure judiciaire léonarde décrit en 1612 des quêteurs du « guy l'an neuf » qui chantent de maison en maison à Ploudaniel, mais elle ne fournit pas les paroles : LE GUENNEC, 1938, *Vieux souvenirs bas-bretons*, p. 49-53 ; POSTIC/LAURENT, 1986, « *Eginane, au gui l'an neuf ? Une énigmatique quête chantée* ».

¹⁰⁶ Sur ces répertoires, voir la synthèse de : LE MENN, 1998, « *Les premiers cantiques bretons* ».

¹⁰⁷ LOTH, 1906, « *Textes bretons inédits du XVII^e siècle* » ; LE MENN, 1987, « *Titloù kanaouennoù kavet e levrioù ar XVII^evet kantved* ».

¹⁰⁸ LE MENN, 1986, « *Fenilles volantes* », en *breton du XVII^e siècle* ; LE MENN, 1985, « *Une "bibliothèque bleue" en langue bretonne* », p. 231. Yann-Ber Piriou note qu'un cantique recensé au n°225 par Ollivier est daté dans un des couplets, par l'auteur lui-même, de 1607 ; mais sa date d'impression n'est pas connue. PIRIOU, 1993, « *La chanson sur feuilles volantes et la politique en Bretagne bretonnante* », p. 213.

Les premiers textes de chansons qui présentent des analogies précises avec le répertoire de tradition orale recueilli par les folkloristes datent du 17^e siècle. Un couplet d'une pièce vannetaise dont on retrouve des vers proches dans le répertoire encore entendu aujourd'hui a été transcrit vers 1624 dans un registre paroissial de Lignol¹⁰⁹. Une chanson portant sur le thème bien connu de la déception amoureuse d'un jeune clerc aux études, intitulée *Er gouers nenez*¹¹⁰, a été retrouvée dans les notes d'écolier d'un notaire trégorois en 1632 et présente des ressemblances formelles avec des chants de tradition orale¹¹¹. Mais là encore, et malgré des titres parfois trompeurs, ces pièces ne correspondent pas au genre de la complainte.

La *gwerz* sur saint Julien, étudiée par Daniel Giraudon, constitue un cas particulier : un lien a pu être établi entre cette chanson en breton imprimée sous l'Ancien Régime et une complainte largement diffusée dans la tradition orale. Un *Cantic spirituel en enor d'an Autrou St Julian* paraît en effet sous les presses de Buittingh, un imprimeur actif à Quimper entre 1678 et 1716, qui a également imprimé certains cantiques du père Maunoir. Il est possible qu'il s'agisse de l'archétype à partir duquel la chanson s'est diffusée oralement¹¹².

On peut donc constater la faiblesse des attestations écrites anciennes de chansons ayant intégré le répertoire de tradition orale, tout particulièrement en ce qui concerne les *gwerzioù*. Cette absence d'antécédents lettrés en breton invite à considérer avec attention les textes de chansons en langue française, pour lesquels nous sommes bien mieux documentés pour la période moderne. En effet, une fraction des *gwerzioù* correspond à un répertoire également attesté dans l'aire culturelle francophone limitrophe. Le recours à des antécédents en français permet ainsi, dans certains cas, de pallier partiellement le manque de sources en breton.

Patrice Coirault a repéré des antécédents écrits antérieurs au 19^e siècle – dont 60% ne remontent pas au-delà du 18^e siècle – qui correspondent à environ 400 chants-types de tradition orale ; ces textes sont le plus souvent issus des productions des chansonniers de rues. Environ 2000 chants-types ont été recensés en tout : on connaît donc un archétype pour un cinquième des chansons recueillis oralement en français¹¹³. Ce pourcentage, parfois présenté comme modeste¹¹⁴, paraît énorme si on le compare aux antécédents connus en langue bretonne. Parmi ces chansons préfolkloriques, plusieurs se retrouvent dans le répertoire en breton : la quasi-totalité des études

¹⁰⁹ AR BIHAN, 2005, « *Daou skrid gvenedeg kozh nevez-kavet* », p. 3-9.

¹¹⁰ « Une chanson nouvelle ». Pierre Le Roux, qui publie cette pièce, traduit « *gouers* » par « chanson ».

¹¹¹ LE ROUX, 1954, « *Textes bretons du XVII^e siècle* », p. 4-18.

¹¹² Cantic spirituel en l'honneur de Monsieur St Julien (EG). GIRAUDON, 2008, « *Gwerz Sant Julian. De la feuille volante à la tradition orale* ».

¹¹³ COIRAULT, 1953, *Formation de nos chansons folkloriques*, p. 18.

¹¹⁴ Par exemple par Yvon Guilcher dans : COIRAULT/GUILCHER, « *Compte-rendu et opinion sur Le Livre des Chansons de Henri Davenson* », p. 125.

de cas développées par Patrice Coirault se rapportent à des chansons non-tragiques ; mais George Doncieux fournit également les références de plusieurs antécédents de plaintes qui ont leur pendant en breton¹¹⁵. Plus récemment, Conrad Laforte s'est lui aussi intéressé aux archétypes des chansons de tradition orale en français¹¹⁶.

Ces antécédents bien documentés dans le domaine francophone ne fournissent toutefois qu'un apport limité pour l'étude des *gwerzioù*. D'une part, une proportion minime de chants est concernée par ces rapprochements. De plus, le fait qu'une chanson soit attestée par écrit en français au 16^e siècle ne permet aucunement de postuler qu'elle circulait à la même époque en breton : cette documentation permet seulement de constater que le thème abordé par certaines *gwerzioù* était déjà connu dans une aire culturelle et linguistique limitrophe à un moment donné¹¹⁷.

En définitive, le recours aux attestations écrites de chansons antérieures au début du mouvement de collectage n'apporte pas d'aide réelle pour dater précisément les plaintes en langue bretonne. D'autres méthodes doivent donc être sollicitées pour approfondir cette question.

c- Les critères formels de datation du chant

Plusieurs critères formels peuvent aider à dater une plainte. Ces éléments doivent toutefois être considérés avec précaution du fait du renouvellement constant de la chanson de tradition orale, dont seule la forme des versions recueillies à partir du 19^e siècle est connue.

Les rimes internes, dont on a conservé trace dans des textes littéraires en breton écrits entre 1350 et 1650, constituent une des données les plus intéressantes. Elles disparaissent dans la seconde moitié du 17^e siècle, et leur présence dans un texte est donc un excellent indice pour affirmer que le document a été rédigé avant 1650¹¹⁸. Or, on trouve la trace, à l'état de résidus, d'une semblable technique de versification dans certaines versions de chansons recueillies oralement à partir du 19^e siècle, qui correspondent toutes à des chants dont l'inspiration est de

¹¹⁵ COIRAULT, 1953-1963, *Formation de nos chansons folkloriques*, p. 149-383 ; DONCIEUX, 1904, *Le romancéro populaire de la France*. Les analyses de George Doncieux sont bien moins rigoureuses que celles de Patrice Coirault et ses conclusions concernant les datations des chants sont souvent hasardeuses, mais les références qu'il donne sur les antécédents lettrés peuvent être considérées avec sérieux.

¹¹⁶ LAFORTE, 1981, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*. Signalons également la parution d'un CD interprété par Joel Cohen et la Boston Camerata, qui met en parallèle des chansons préfolkloriques en anglais et en français remontant au Moyen Âge et des pièces recueillies oralement aux 19^e et 20^e siècles : COHEN, 1990, *New Britain. Les racines du folksong américain*.

¹¹⁷ Un exemple des liens entre plainte en langue bretonne et antécédent lettré en français est détaillé au chapitre 4, *infra*, p. 206-209.

¹¹⁸ LE MENN, 1999, « *La prosodie des chants en moyen-breton (1350-1650)* », p. 15-17.

toute évidence antérieure à 1650 : on peut citer notamment les *Vêpres des Grenouilles*, la *gwerz* de sainte Henori, le *Siège de Guingamp*, *Le Faucon* ou encore la complainte sur La Fontenelle¹¹⁹.

La structure strophique du chant, le choix de la métrique et du vocabulaire comme celui de la mélodie peuvent également être invoqués pour aider à dater une pièce : le tercet d'octosyllabes est ainsi souvent considéré comme une forme métrique ancienne, tandis que le quatrain de 13 pieds passe pour plus récent¹²⁰. Mais ces indices doivent être utilisés avec une grande réserve, tant il est vrai que la folklorisation du répertoire peut entraîner d'importantes transformations formelles. Le vocabulaire est en effet réactualisé lorsqu'il n'est plus ou devient mal compris¹²¹. Il en est de même pour la structure strophique, qui peut évoluer en fonction de la mélodie utilisée : les mêmes textes peuvent être chantés en distiques, en tercets ou en quatrains, la répétition ou non de certains vers permettant une relative flexibilité. Toutefois, la concordance entre certains archaïsmes de langue ou de structure dans différentes versions permet de proposer des indices en faveur de la plus ou moins grande ancienneté des pièces. Cette étude formelle ne doit donc pas être négligée. Donatien Laurent, dans son travail sur la *gwerz* de Skolan, en propose un bel exemple¹²². L'analyse des critères formels du chant rappelle l'importance d'une approche interdisciplinaire de cette source dans un domaine – la datation – qui pourrait sembler ressortir exclusivement d'une approche historique : ethnologie, musicologie et linguistique doivent également être sollicitées.

Ce travail ne peut se passer d'une étude comparée de l'ensemble des versions connues d'une pièce. Cette confrontation doit permettre de repérer des éléments récents ou au contraire des archaïsmes de langue ou de structure. La présence même d'une multitude de versions est souvent gage d'ancienneté, puisqu'elle permet d'assurer que le chant a eu le temps de circuler dans un espace large. Ce critère doit toutefois être considéré avec prudence. Tout d'abord, certaines complaintes peuvent n'avoir été collectées qu'une fois et porter néanmoins toutes les marques de chants transmis sur une longue durée : c'est le cas de plusieurs *gwerzioù* du *Barzañ-Breiz*, considérées jusque-là comme douteuses parce qu'uniques – comme *Merlin-Barde* ou *Le*

¹¹⁹ Les rimes internes de ces pièces ont été analysées dans les études de : FAVEREAU, 1984, *Langue quotidienne, langue technique et langue littéraire dans le parler et la tradition orale de Poullaouen*, p. 163 ; LE MENN, 1985, *La femme au sein d'or*, p. 75-77 ; PIRIOU, 1982, *Contribution à une histoire de la « littérature bretonne perdue »*, p. 408-411 ; PIRIOU, 1992, « *La gwerz du "Siège de Guingamp" et la duchesse Anne dans la tradition orale* » ; LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzañ-Breiz*, p. 297 ; BATANY, 1941, *Luzel. Poète et folkloriste breton*, p. 253.

¹²⁰ LAURENT, 1971, « *La gwerz de Skolan et la légende de Merlin* », p. 28.

¹²¹ Daniel Giraudon décrit un bel exemple de ce phénomène dans son étude sur la *gwerz* de saint Julien. La même chanteuse, qu'il interroge à quelques mois d'intervalles, modifie le vocabulaire qui décrit le cerf rencontré par Julien dans la forêt : elle parle d'abord d'« *ur c'haro* » puis, la fois suivante, francise le terme en évoquant « *ur chevreuil* », car l'autre terme lui paraît démodé. GIRAUDON, 2008, « *Gwerz Sant Juluan. De la feuille volante à la tradition orale* », p. 151-152.

¹²² LAURENT, 1971, « *La gwerz de Skolan et la légende de Merlin* », p. 21-29.

Faucon – qui ont été réhabilitées par les travaux de Donatien Laurent¹²³. Par ailleurs, certaines pièces n’ont pu être transmises que très localement sur plusieurs siècles : Daniel Giraudon, dans son étude sur la complainte concernant l’assassinat de la dame de Kerizel en 1663, a montré que cette *gwerz*, encore bien connue à Yvias plus de trois siècles après les événements, ne s’est pas diffusée en dehors de la commune où a eu lieu le fait divers, et n’a donc pas été recueillie par Luzel lors de ses nombreuses enquêtes trégoroises¹²⁴.

L’existence même du répertoire des *gwerzioù* anciennes semble liée à un contexte d’Ancien Régime, qui est encore celui de la jeunesse de certains des interprètes auprès desquels ont été recueillis ces chants. On ne retrouve plus par la suite l’esthétique formelle de ces complaintes : elles se perpétuent par la continuation de la transmission, mais il ne semble plus y avoir de compositions dans cet esprit, ce qui peut être interprété comme le signe d’une importante transformation culturelle. Les chansons sur feuilles volantes, avec lesquelles les *gwerzioù* coexistent de manière significative à partir du 18^e siècle, les supplantent totalement dans le domaine de la création ; elles répondent à la fois à de nouvelles sensibilités et à de nouvelles techniques de distribution¹²⁵. Le principe même de la diffusion imprimée sur feuilles volantes est révélateur d’une société en évolution dans laquelle l’usage de l’écrit se banalise. Ceci ne signifie pas que les habitudes et les goûts en matière de chanson soient subitement et totalement remis en cause : le succès de complaintes composées par des lettrés du 19^e siècle en imitant l’esthétique ancienne, comme la *Gwerz ar Roue Gralon ha Kêr-Is* écrite par Olivier Souvestre¹²⁶, montre bien qu’il existe toujours un public très réceptif aux *gwerzioù*. Mais la grande diffusion de la chanson de *Kêr-Is* est avant tout permise par un vaste tirage imprimé et par un important relais de la part des vendeurs de feuilles volantes, et non par une circulation principalement orale¹²⁷ ; elle révèle surtout l’adaptation réussie de la chanson à un support écrit d’actualité.

¹²³ LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, p. 286-312.

¹²⁴ GIRAUDON, 1984, « *Itron a Gerizel* ». Ces constats incitent à critiquer la définition de la chanson de tradition orale proposée par Marcel Bénétou : parmi les cinq critères qu’il retient interviennent en effet l’interprétation de la chanson par des informateurs éloignés les uns des autres sur le plan spatio-temporel – donc sa diffusion à l’extérieur d’un temps et d’un lieu spécifique – et l’existence d’une multiplicité de variantes. BÉNÉTEAU, 2001, *Aspects de la tradition orale comme marqueurs d’identité culturelle : le vocabulaire et la chanson traditionnelle des francophones du Québec*, p. 176.

¹²⁵ Certes, on peut remarquer avec justesse que les *gwerzioù* anciennes ne nous sont connues que par des versions déjà remodelées par la transmission orale, alors que les feuilles volantes sont conservées sous leur forme première de composition, ce qui fausse l’analyse. Mais la comparaison entre le traitement réservé d’une part à des complaintes qui se rapportent à des faits divers ayant eu lieu au cours du 18^e siècle et qui sont passées dans la tradition orale sans avoir eu le temps de circuler plus de quelques décennies au moment des premières collectes, et d’autre part à des feuilles volantes composées à la même époque, montre bien deux esthétiques différentes qui s’épanouissent en parallèle.

¹²⁶ *Gwerz du Roi Grallon et de la ville d’Is*. Catalogue Ollivier n° 649.

¹²⁷ Un célèbre cliché de J. Le Doaré, au début du 20^e siècle, montre un vendeur de feuilles volantes qui chante les 62 couplets de cette complainte, en lisant l’imprimé, au pardon de Rumengol. Elle est reproduite, ainsi que le recto de cette feuille volante, dans : CROIX/VEILLARD, 2000 (2001), *Dictionnaire du Patrimoine Breton*, p. 400.

Entre *gwerzioù* anciennes et complaintes sur feuilles volantes, les thèmes abordés sont souvent les mêmes – crimes, assassinats, naufrages –, mais leur traitement est radicalement différent. Par exemple, ces chansons nouvelles, qui remplissent le rôle de « gazette ambulante du carrefour et de la place de l'église¹²⁸ », sont inscrites dans un cadre temporel extrêmement précis et très fiable : il correspond à un nouvel esprit sensible à un découpage scientifique et chiffré des jours et des heures, qui n'était jusqu'alors clairement acquis que dans des milieux lettrés et urbains. L'abondance d'un vocabulaire français à peine bretonnisé montre pour sa part à la fois le prestige de cette langue et les progrès de sa diffusion dans les populations rurales, dans un contexte de diglossie dans lequel la place du breton comme langue de culture s'amenuise au cours de l'Ancien Régime et au 19^e siècle¹²⁹ : à défaut d'être parlé, le français – ou tout au moins un certain nombre de ses expressions – est compris dans le contexte du chant. Ces marques d'ouverture de la société rurale bretonnante sont également révélées à travers la mise en chanson de thèmes liés à la diffusion de nouvelles nationales et internationales – guerres, informations politiques ou encore catastrophes naturelles dans les colonies –. La fonction de diffusion de nouvelles généralistes et d'actualité modifie considérablement la place de la chanson : le rôle d'« archives par la mémoire » de chants qui traitaient de sujets locaux par lesquels tous pouvaient se sentir concernés expliquait l'importance de la transmission de la *gwerz* dans une société majoritairement étrangère à l'écrit. Mais la chanson sur feuille volante diffuse une nouvelle qui n'a souvent de valeur que dans l'immédiat, trop précise et trop lointaine pour être assimilée dans le contexte familial des chanteurs, et dont le caractère écrit restreint d'une part les possibilités de réadaptation et stimule moins, d'autre part, l'apprentissage par la mémoire : il n'est pas étonnant que ce type de complaintes ait peu été transmis dès lors qu'il a perdu son actualité. Ce sont d'ailleurs souvent des pièces dont le sujet paraît relativement intemporel – comme les amours contrariées, les départs de conscrits ou les retours de militaires – qui ont intégré le répertoire de tradition orale, particulièrement parmi les chants à danser¹³⁰.

Le glissement de la composition de *gwerzioù* anciennes à celle sur feuilles volantes au cours des 18^e et 19^e siècles semble donc bien révéler les transformations culturelles de la société rurale et bretonnante. Le basculement s'est fait progressivement et les deux genres ont coexisté pendant plusieurs générations : comme presque toujours dans le domaine culturel, il n'existe pas de brusque révolution des comportements mais des transitions lentes¹³¹. Une semblable évolution

¹²⁸ GIRAUDON, 1999, « *La gazette ambulante du carrefour et de la place de l'église. Complaintes criminelles au XIX^e siècle en Basse-Bretagne - Le crime des frères L'Hérec à Locquirec* ».

¹²⁹ Sur l'évolution de la situation diglossique de la Basse-Bretagne, voir : BROUDIC, 1995, *La pratique du breton de l'Ancien Régime à nos jours*.

¹³⁰ Voir notamment : GIRAUDON, 1987, « *Une chanson de conscrits en langue bretonne : Chanson Paotred Plouillio* ».

¹³¹ Le témoignage de Jules Gros sur sa grand-mère Michela an Alan, née en 1833, paraît révélateur de cette coexistence rapidement inégale entre les répertoires : cette grande chanteuse connaissait de très nombreuses *gwerzioù*

paraît s'être produite également à la fin du Moyen Âge : des chants d'une autre veine encore, ancrés dans l'esprit des cycles épiques de la chanson de geste, auraient là aussi cessé d'être transmis dès lors qu'ils n'apparaissent plus en adéquation avec l'univers culturel auquel ils appartenaient¹³². En somme, le type même de répertoire véhiculé, avec ses caractéristiques propres tant sur le fond que sur la forme, semble bien le reflet de la culture et de la société qui le crée et le diffuse : entre l'inspiration médiévale d'une pièce comme celle de *Merlin* et le contexte ancré dans la société du 19^e siècle qui ressort de l'étude des chansons sur feuilles volantes, les *gwerzioù* anciennes apparaissent largement comme le produit de la sensibilité culturelle de la société d'Ancien Régime.

Ces remarques rejoignent les réflexions menées par plusieurs historiens et ethnologues sur le renouvellement de la culture populaire au cours de l'Ancien Régime. Peter Burke place entre 1650 et 1800 le début d'une phase de résilience de cette culture face aux changements socioéconomiques et technologiques¹³³. Nicole Castan comme Anne Fillon insistent, à partir de sources écrites de nature différente, sur la transformation en profondeur de la société et de la culture paysannes à partir des années 1730-1750¹³⁴. Dans le domaine de la chanson, David Buchan fait de la période couvrant les années 1350-1750 l'âge d'or de la ballade européenne, tandis que les années 1750-1830 seraient une phase transitoire où auraient coexisté le répertoire de tradition orale et celui sur feuilles volantes¹³⁵. Toutes ces remarques coïncident parfaitement avec le constat qui peut être établi à partir des *gwerzioù* anciennes.

La recherche d'une datation événementielle des complaintes doit permettre de préciser ces impressions : en aucun cas, les critères formels du chant ne suffisent à dater à eux seuls les chansons. Ils peuvent au mieux fournir des indices venant confirmer ou infirmer une hypothèse de datation qui doit être établie par d'autres approches.

d- La datation événementielle des *gwerzioù*

La seule datation précise qui puisse être proposée au premier abord pour les *gwerzioù* est celle à laquelle la chanson a été transcrite par écrit à partir du 19^e siècle. Elle n'apporte aucun

anciennes, mais les complaintes qu'elle trouvait les plus belles étaient toutes des compositions récentes sur feuilles volantes. GIRAUDON, 1983, « *Michela an Alan (1833-1921), mamm-gozh Jul Gros* », p. 12.

¹³² C'est l'analyse que propose Donatien Laurent au sujet de la *gwerz Merlin*, selon lui « unique et ultime surcroît d'un fragment d'un cycle médiéval armoricain », que La Villemarqué aurait été le seul à avoir collectée. LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, p. 296.

¹³³ BURKE, 1984, « *Popular Culture between History and Ethnology* », p. 8-12.

¹³⁴ CASTAN, 1980, « *Justice et répression en Languedoc à l'époque des Lumières* », p. 34 ; FILLON, 1989, *Les trois bagues aux doigts*, p. 459-477.

¹³⁵ BUCHAN, 1972, *The Ballad and the Folk*, p. 273.

secours pour situer chronologiquement la composition du chant, si ce n'est qu'elle fixe une date butoir, celle de la collecte, à laquelle sa conception est forcément antérieure.

Les mentions de dates chiffrées sont presque systématiquement absentes dans les couplets des *gwerzioù*. Lorsqu'on en rencontre, elles fournissent le plus souvent une information erronée, et il est courant d'observer dans différentes versions du même chant des dates très éloignées les unes des autres. La complainte *Seizh Gwengamp* en constitue un bon exemple : les recherches à son sujet ont mis en évidence le rapport entre ce chant et les sièges de Guingamp de 1489 et 1591¹³⁶. Or, à côté des dates de 1500, 1505 et 1507 avancées dans les versions collectées par Mme de Saint-Prix, La Villemarqué et Luzel¹³⁷, le texte contenu dans la collection Penguern fait état, de manière clairement anachronique, de l'année 1800¹³⁸. La précision d'une date dans une *gwerz* a pour valeur d'apporter une preuve de crédibilité supplémentaire au récit par la présence même de cette mention, beaucoup plus que par son contenu : l'important est que l'histoire chantée soit vraie ou pensée comme telle, tandis que la date originelle de l'événement est accessoire. Cette question intéresse avant tout le chercheur bien plus que le chanteur et l'auditoire¹³⁹. La perception de l'ancienneté d'une chanson par l'interprète est d'ailleurs souvent très incertaine : Yann-Fañch Kemener remarque que les informateurs qu'il a interrogés qualifiaient parfois de « très vieux » une pièce composée en réalité une trentaine d'années auparavant, tandis qu'ils pouvaient penser qu'une chanson très ancienne avait été écrite récemment¹⁴⁰.

Le moyen le plus évident de dater une complainte consiste à s'appuyer sur certains éléments du texte dont la conservation au fil de la transmission orale est plus fiable que les dates chiffrées, et de les confronter avec des archives écrites précisément datées. Les noms de personnes et de lieux sont regardés avec une particulière attention, mais également le détail de certains faits.

Ce que l'on date alors est l'événement qui a été mis en chanson : il ne s'agit pas de la date de composition de la *gwerz* et encore moins des versions telles qu'elles sont parvenues aux 19^e et 20^e siècles. Toutefois, tout invite à penser que les *gwerzioù* ont été composées très rapidement après les événements, ce qui n'est pas particulier au répertoire en langue bretonne : s'appuyant sur

¹³⁶ LAURENT, 2004, « Le siège de Guingamp » ; PIRIOU, 1992, « La *gwerz* du "Siège de Guingamp" et la duchesse Anne dans la tradition orale ».

¹³⁷ CC135, LV34, L286.

¹³⁸ P118.

¹³⁹ Un autre exemple de cette non-fiabilité des dates est détaillé au chapitre 4, *infra*, p. 229-230.

¹⁴⁰ KEMENER, 1996, *Carnets de route*, p. 20.

le témoignage de Froissart, Michel Nassiet compte qu'il s'est passé moins d'un mois entre le débarquement anglais de Jean IV en 1375 et le chant qui, aux dires du chroniqueur, a été composé à ce sujet¹⁴¹. La précision des éléments relevés dans de nombreuses *gwerzioù* invite également à envisager un bref délai entre l'événement et la chanson, qui est souvent très bien documentée. La même rapidité peut être constatée pour la composition de complaintes plus récentes en breton ou en français¹⁴².

La comparaison entre les différentes versions connues du texte est d'une importance capitale pour mesurer la plus ou moins grande fiabilité de la conservation des toponymes et des anthroponymes dans le temps et dans l'espace. Elle permet ainsi d'éviter de situer trop hâtivement un chant dans un contexte historique qui n'est pas celui de la composition originale mais une simple réactualisation à caractère local dont on ne trouve pas trace dans les autres versions. Par exemple, Michel Nassiet propose de rapporter la célèbre chanson de l'enlèvement d'une jeune fille par les Anglais au large du Pouldu à la descente anglaise de 1746 à Lorient : il fonde sa remarque sur le texte du carnet d'enquête de La Villemarqué¹⁴³. Or, l'étude des nombreuses variantes connues de cette chanson dans l'ensemble de la Basse-Bretagne révèle que l'intrigue est très souvent située dans l'anse du Dourduff près de Morlaix, ce qui conduit à regarder cette hypothèse de datation avec une grande prudence¹⁴⁴. De même, François Cadic élabore une explication détaillée qui concerne la datation de la complainte vannetaise sur la dame de Pontcallec, en se basant essentiellement sur ce patronyme¹⁴⁵ ; mais les autres versions connues de ce chant-type donnent une identité complètement différente à la meurtrière, qui s'appelle Aliette ou Henriette Rolland¹⁴⁶.

On peut dresser, grâce aux nombreuses études de cas menées depuis le 19^e siècle, la liste des *gwerzioù* inspirées de faits réels qui ont pu être précisément datées sur le plan événementiel. Historiens, folkloristes, ethnologues, philologues et érudits locaux se sont passionnés pour cette question, particulièrement à partir du moment où la « querelle du *Barzaz-Breiz* » a remis en question l'authenticité des pièces recueillies par La Villemarqué. Ils ont le plus souvent publié leurs recherches dans des revues de sociétés savantes, en argumentant leurs points de vue sur ces datations dans des échanges qui tournent parfois au véritable feuilleton¹⁴⁷. Pour justifier leurs

¹⁴¹ FROISSART, 1888, *Chroniques*, p. 202. Cité dans : NASSIET, 1999, « *La littérature orale bretonne et l'histoire* », p. 43.

¹⁴² MOREL, 1995, *Le phénomène de la complainte criminelle locale en Haute-Bretagne*, p. 127-128.

¹⁴³ NASSIET, 1999, « *La littérature orale bretonne et l'histoire* », p. 43.

¹⁴⁴ Chant-type n°244.

¹⁴⁵ CADIC, 1906, « *La Dame de Pontcallec* ».

¹⁴⁶ Chant-type n°205.

¹⁴⁷ *L'Élégie de monsieur de Névet*, publiée dans le *Barzaz-Breiz*, fait ainsi l'objet d'études aux conclusions contradictoires. Gaston de Carné et Julien Trévédy en débattent à plusieurs reprises dans la *Revue Historique de l'Ouest* : CARNÉ, 1888,

positions, ils ont recoupé les noms et les faits mentionnés dans les chansons avec les attestations relevées dans des registres paroissiaux, des archives judiciaires et notariales, des généalogies nobiliaires, des livres de raison, des testaments, des aveux, des chroniques historiques ou encore des imprimés d'information. Les recherches récentes se sont également révélées très fructueuses, puisque un tiers des datations ont été mises en évidence au cours des quarante dernières années. Au total, plus de 40 chansons ont actuellement pu être repérées comme se rapportant à des événements qui se sont déroulés au cours de l'Ancien Régime.

Le tableau ci-dessous en propose une énumération détaillée, en reprenant partiellement la liste dressée par Michel Nassiet¹⁴⁸. Il élimine toutefois plusieurs catégories qui avaient été retenues par cet historien.

- Seules les chansons à caractère profane et qui ont été retrouvées dans le répertoire de tradition orale ont été considérées : les pièces dont on a uniquement conservé des manuscrits ou des imprimés non issus d'un contexte de collectage n'ont pas été prises en compte. C'est le cas du manuscrit comportant une chanson sur la bataille de Camaret en 1694, de la relation chantée du combat naval de Cornic-Duchêne contre les Anglais en 1758, du combat naval des Arzonais contre les Hollandais en 1673, ou encore de la feuille volante qui raconte le naufrage d'une barque de goémoniers en 1743¹⁴⁹. De même, les pièces du 19^e siècle qui évoquent des événements plus anciens ont bien entendu été retirées de l'analyse : c'est le cas d'une *gwerz* relatant une descente anglaise à Groix en 1696, inspirée par une complainte plus ancienne de tradition orale – aujourd'hui disparue et non recueillie – mais réécrite par le recteur de l'île en 1827 ; ou encore d'une composition de la fin du 19^e siècle sur la paralytique Katell Autret, qui témoigne du miracle de sa guérison dans l'enquête de canonisation de saint Yves en 1330, et dont plusieurs versions passées dans le répertoire de tradition orale ont été recueillies au 20^e siècle¹⁵⁰.

« L'élégie de Monsieur de Névet » ; TRÉVÉDY, 1888, « L'élégie de Monsieur de Névet. Critique » ; CARNÉ, 1888, « Réponse à la question de M. Trévédy sur l'Élégie de Monsieur de Névet ». P. Peyron y revient en 1919, puis Louis Le Guennec qui conclut que la chanson est une pièce de composition poétique qui ne se rapporte pas à un événement historique défini. Mais Daniel Bernard apporte de nouvelles pièces et réhabilite le travail de Gaston de Carné tout en insistant sur la difficulté d'identifier avec certitude les protagonistes des chants du *Barzaz-Breiz*. PEYRON, 1919, « Les derniers seigneurs de Névet », p. 44-48 ; LE GUENNEC, 1921, « "L'élégie de Monsieur de Névet" et "Le Baron Huet" », p. 112-117 ; BERNARD, 1941, « Fondation d'un hôpital à la Motte-Névet ».

¹⁴⁸ NASSIET, 1999, « La littérature orale bretonne et l'histoire », p. 59-60.

¹⁴⁹ TOUDOUZE, 1959, « La victoire de Camaret le 18 juin 1694 et la poésie populaire bretonne » ; LE ROUX, 1898, « Une chanson bretonne du XVIII^e siècle » ; CADIC, 1906, « Le Cantique des Arzonais » ; voir également l'article en préparation de Brigitte Saulais sur le naufrage de 1743. La chanson sur la construction du clocher de Cavan en 1744, communiquée par un instituteur de Ploumilliau à Luzel, a été également écartée car elle présente toutes les marques d'une composition lettrée qui n'a pas intégré le répertoire de tradition orale. Voir à son sujet : LE GOFF, 1988, « La tour de Cavan ». La collection Lédan comporte également de nombreuses pièces lettrées imprimées sur feuilles volantes, comme cette chanson sur la naissance puis la mort du fils de Louis XV en 1765, présentée dans : PÉRENNÈS, 1939, « Vieilles chansons bretonnes », p. 116-121.

¹⁵⁰ RAUDE, 1942, « Ur huerzenn gob a Vro-Groé : Guerzenn en Intron-Varia Plasmaneg » ; LAOUEINIG ZANT ERVAN, 1887, « Katell Autret » ; GIRAUDON, 1981, « Gwerz Katell Autret, paralytique de Plestin guérie grâce à saint Yves ».

- Seules les plaintes qui se rapportent à des événements antérieurs à 1789 ont été retenues. Les *gwerzioù* révolutionnaires, dont un assez grand nombre sont passées dans la tradition orale et ont pu être précisément datées, ont donc été écartées¹⁵¹. Quelques rares *sonioù* qui ont pu être situées au cours de l'Ancien Régime ont été ajoutées à la liste.

- Les datations élaborées à partir de sources sujettes à caution, notamment les chansons publiées dans le *Barzaz-Breiz*, ont été exclues de l'analyse : c'est le cas de la plainte sur les *Jeunes hommes de Plouyé*, dont la datation est de plus sujette à interprétation pour savoir si elle se rapporte à la révolte paysanne de 1490 en Cornouaille ou à celle des Bonnets rouges en 1675¹⁵². La chanson controversée sur les compagnons de La Fontenelle, conservée dans la collection Penguern, n'a pas été non plus retenue¹⁵³.

- Les datations élaborées en fonction d'un archétype écrit ont été écartées, car la date considérée est celle de la première attestation écrite et non celle de l'événement mis en chanson. C'est le cas de la *gwerz Skolan*, qui a été mise en relation avec un manuscrit gallois des 12^e-13^e siècles : pour autant, en l'absence d'autres sources écrites antérieures aux transcriptions de la plainte par les premiers collecteurs, il est impossible de savoir avec certitude si cette pièce a circulé en Bretagne dès cette époque, avant ou après¹⁵⁴.

- Les propositions de datations trop imprécises ou insuffisamment convaincantes n'ont pas été comptabilisées. C'est le cas de la brève étude de François Cadic sur le sire de Guillery, qu'il met en lien avec les troubles de la Ligue, ou des notes de Gabriel Milin proposant de faire remonter la *gwerz Merc'hed Markiz an Dour du* au 15^e siècle¹⁵⁵. Le rapprochement d'un des couplets de la chanson énumérative des *Vêpres des grenouilles* avec le souvenir du départ à la guerre de neuf

¹⁵¹ Les principales datations de la période révolutionnaire ont été mises en évidence par : CADIC, 1949 (1981), *Chants de chouans* ; GUILLOUX, 1899, « Mort de Jean Jan et de l'Invincible » ; LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, p. 299-302 ; LE PRAT, 2008, « "Vive la République !" . Ar Volonter, récit de combat naval et chant républicain ». Plusieurs plaintes composées au 19^e siècle et qui ont intégré le répertoire de tradition orale ont également fait l'objet d'études non recensées ici, par exemple le cycle de chansons autour d'Isidore Le Dévéhat à Melrand, déserteur en 1830 : CADIC, 1921, « Le fils du sonneur de Melrand » ; CADIC, 1921, « Le Dévéhat et les gendarmes ». On peut également citer, dans le domaine des plaintes maritimes : GIRAUDON, 2005, « Chronique chantée et rimée des faits divers : une noyade à Perros-Guirec en 1842 ».

¹⁵² FAGNEN, 1990, « Une jacquerie en Basse-Bretagne à la fin du XV^e siècle : la révolte de Yann Plouyé » ; NASSIET, 1990, « Émeutes et révolte en Bretagne pendant la guerre d'indépendance (1487-1490) » ; NASSIET, 1999, « La littérature orale bretonne et l'histoire », p. 54 ; CROIX, 2002, « La révolte des Bonnets rouges. De l'histoire à la mémoire », p. 7.

¹⁵³ *Potret Fontanellan/Les bandits de Fontenelle*, P226. Ce chant est accusé d'être un pastiche dans : GESLIN DE BOURGOGNE/BARTHÉLÉMY, 1856, *Anciens évêchés de Bretagne. Diocèse de Saint-Brieuc*, p. 303 et BOURDE DE LA ROGERIE, 1905, « Le prieuré de Saint-Tutarn ou de l'île Tristan », p. 215-216. L'hypercriticisme de ces auteurs les conduit à rejeter également les pièces sur la mort de La Fontenelle, qui ne peuvent pas être mises en doute du fait du nombre et de la variété des versions recueillies. Le chant sur les bandits de La Fontenelle n'est par contre attesté par aucune autre version, et a donc été écarté dans le doute. Le dossier de plaintes autour de ce personnage est étudié plus attentivement au chapitre 11, *infra*, p. 701-708.

¹⁵⁴ LAURENT, 1971, « La *gwerz* de Skolan et la légende de Merlin ».

¹⁵⁵ CADIC, 1905, « Le sire de Guillery ». Les filles du marquis de Dourdu, MILIN, 1961, *Gwerin* 2, p. 187.

frères chevaliers à Plourivo, attesté par une déposition de témoin en 1498, a également été écarté du fait de la maigreur du dossier constitué autour de cette hypothèse¹⁵⁶.

- Seules les datations événementielles, c'est-à-dire réalisées grâce à l'analyse de faits, de toponymes et d'anthroponymes mis en relation avec des épisodes historiques précis, sont retenues dans ce tableau.

- Enfin, les chansons dont l'appartenance à un répertoire de tradition orale est sujette à débat ont été insérées dans cet ensemble mais précédées d'un astérisque. De même, des notes précisent tous les cas où des doutes existent quant aux datations formulées.

Date	Titre	Chant-type	Principales études ayant permis la datation du chant
14 ^e siècle	Jean de Pontorson	227	LAURENT, 1989, <i>Aux sources du Barzaz-Breiz</i> , p. 303-306
1489-1591 ¹⁵⁷	Le siège de Guingamp	4	- FRÉMINVILLE, 1837, <i>Antiquités des Côtes-du-Nord</i> , p. 386 - ROPARTZ, 1859, <i>Guingamp. Études pour servir à l'Histoire du Tiers-État en Bretagne</i> , p. 309-311 - PIRIOU, 1992, « <i>La gwerz du "Siège de Guingamp" et la duchesse Anne dans la tradition orale</i> » - LAURENT, 2004, « <i>Le siège de Guingamp</i> »
1490	Le Faucon	76	LAURENT, 1977, « <i>Autour du "Barzaz-Breiz" : Ar Fak'hon - Le Faucon. Texte inventé ou chant recueilli ?</i> » - NASSIET, 1990, « <i>Émeutes et révolte en Bretagne pendant la guerre d'indépendance (1487-1490)</i> »
~1569	Yvon Berjen et La Villaudrain	219	- CADIC, 1905, « <i>Le Sire de Villaudrain</i> » - LAURENT, 1978, <i>Récits & contes populaires de Bretagne dans le pays de Pontivy</i> , p. 44 - Voir <i>infra</i> , chapitre 7, p. 377-402
~1573-1578	L'héritière de Keroulas	1053	- LAURENT, 1992, « <i>Aymar I de Blois (1762-1852) et "L'héritière de Keroulas"</i> » - LA VILLEMARQUÉ, 1839, <i>Barzaz-Breiz</i> , t. 2, p. 51-70 - CARNÉ, 1887, « <i>L'héritière de Keroulas</i> »
~1585-1593	L'évêque de Penanstank	1730	LUZEL, 1868, <i>Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Gwerzïou I</i> , p. 428-429
~1591	Jeanne Le Roux	228	- LUZEL, 1868, <i>Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Gwerzïou I</i> , p. 325 - CROIX, 1981, <i>La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles</i> , p. 357 - CROIX, 1993, <i>L'âge d'or de la Bretagne</i> , p. 68
~1598	Marguerite Charlès	161	- LUZEL, 1874, <i>Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Gwerzïou II</i> , p. 87 - CROIX, 1981, <i>La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles</i> , p. 357 - CROIX, 1993, <i>L'âge d'or de la Bretagne</i> , p. 68
~1598	Les Rannou	166	- LUZEL, 1874, <i>Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Gwerzïou II</i> , p. 93 - CROIX, 1981, <i>La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles</i> , p. 357
~Années 1590 ¹⁵⁸	Le baron Fetinel de Coet-Sarre	3	- CADIC, 1908, « <i>Le baron Fetinel de Koed-Sarre</i> » - LAURENT, 1978, <i>Récits & contes populaires de Bretagne dans le pays de Pontivy</i> , p. 142

¹⁵⁶ BOURGÈS, 1997, « *À propos de Gousperon ar Raned* ».

¹⁵⁷ La chanson emprunte des éléments aux sièges successifs de 1489 et 1591. Selon Donatien Laurent, c'est le premier siège qui est surtout décrit dans la complainte.

¹⁵⁸ Cette datation, fondée entre autres sur l'idée que le nom de Fetinel serait la déformation de La Fontenelle, reste de l'ordre de l'hypothèse.

Date	Titre	Chant-type	Principales études ayant permis la datation du chant
1602	La Fontenelle	238	- FRÉMINVILLE, 1837, <i>Antiquités des Côtes-du-Nord</i> , p. 388-395 - LA VILLEMARQUÉ, 1839, <i>Barzaz-Breiz</i> , t. 2, p. 33-50 - BAUDRY, 1920, <i>La Fontenelle le Ligneur et le Brigandage en Basse-Bretagne pendant la Ligue</i>
1602-1603	Kerdadraon et La Villeneuve	1021	- LE GUENNEC, 1935, « Un épilogue ignoré de l'histoire de La Fontenelle »
1616	Rosmadec et le baron Huet	36	- LE GUENNEC, 1921, « "L'Élégie de Monsieur de Névet" et "Le Baron Huet" », p. 117-121
~Années 1620 ¹⁵⁹	Jeanne Normand	246	LE CARGUET, 1907, « Enlèvement d'une jeune fille à la Pointe du Raz, par les Hollandais, au commencement du XVIIe siècle »
1620	La tour de plomb de Quimper	267	- MILIN, 1864, « La tour de plomb de Quimper » - LE MENN, 1985, <i>La femme au sein d'or</i> , p. 119-122 - ROUAUD, 2000, « Gwerz an Tour Plomb. L'incendie de la cathédrale de Quimper en 1620 » - voir <i>infra</i> , chapitre 4, p. 241-258
1623	Le marquis de Coatredrez	231	- FORTIN-LEJEUNE, s.d., <i>À Guingamp au XVIIe : savoir mourir, savoir vivre</i> , p. 56 - NASSIET, 1999, « La littérature orale bretonne et l'histoire », p. 44.
1624	Kervégan et Des Tourelles	38	- LE GUENNEC, 1922, « François de Coëtlogon, prieur de Kernitron »
> 1625 ¹⁶⁰	Les Aubrays	47	- KERANFLEC'H, 1857, « Une frairie bretonne. La chapelle de Kermaria-Nisquit », p. 289 - NASSIET, 1999, « La littérature orale bretonne et l'histoire », p. 48
~1626 ¹⁶¹	Le clerc de Laoudour	45	- LE GUENNEC, 1928, « La légende du Marquis de Guerrand et la Famille Du Parc de Locmaria » - BALLAND, 1999, <i>Littérature orale et noblesse bretonne : le cas Du Parc de Locmaria</i>
1627	Le comte des Chapelles	39	- COURCY, 1859, « Itinéraire de Saint Pol à Brest », p. 29 - CARNÉ, 1888, « Le page de Louis XIII » - BILLACOIS, 1986, <i>Le duel dans la société française des XVIe-XVIIe siècles</i> , p. 270-273
1649	Le seigneur de Penanger	37	- NASSIET, 1997, <i>La France du second XVIIe siècle</i> , p. 109-110 - GIRAUDON, 2005, « Penanger et de La Lande, Gwerz tragique au XVIIe siècle en Trégor »
~1660	* Kernolquet ¹⁶²	174	- COUFFON, 1960, « La terreur au pays de Guingamp en 1660. La bande de Kernoelquet » - voir <i>infra</i> , chapitre 7, p. 403-421
1663	La dame de Kerizel	1433	GIRAUDON, 1984, « Itron a Gerizel »
1667	La marquise Dégangé	62	LE BRAZ, 1906, « L'origine d'une gwerz bretonne »
1669	Le testament du marquis de Guerrand	187	- LE GUENNEC, 1928, « La légende du Marquis de Guerrand et la Famille Du Parc de Locmaria » - BALLAND, 1999, <i>Littérature orale et noblesse bretonne : le cas Du Parc de Locmaria</i>
1675	* La ronde du papier timbré ¹⁶³	106	- LA BORDERIE, 1860, « La Révolte du papier timbré advenue en Bretagne en l'an 1675 » - LE BORDERIE/LUZEL, 1860, « Le code paysan et la ronde du papier timbré » - PORCHNEV, 1975, « Les buts et les revendications des paysans bretons lors de la révolte bretonne de 1675 »

¹⁵⁹ Cette datation plutôt fragile repose essentiellement sur les actes de baptême des deux protagonistes, en 1606 et 1609, et doit donc être considérée avec prudence.

¹⁶⁰ Cette datation doit être considérée avec précaution. Charles de Keranflec'h base son analyse sur l'étude des patronymes et des toponymes, tout à fait convaincante. Mais aucune source écrite ne rapporte d'événements qui pourraient être mis en relation avec l'épisode de la complainte.

¹⁶¹ Cette datation reste incertaine.

¹⁶² Il n'est pas certain que cette chanson ait circulé dans le répertoire de tradition orale.

Date	Titre	Chant-type	Principales études ayant permis la datation du chant
1678	Les deux moines et la jeune fille	194	LE ROUX, 1951, « <i>An tri manac'h ruḡ. Les trois moines rouges, du "Barḡaz-Breiz"</i> »
1681 ¹⁶⁴	Le naufrage à Saint-Gwenaël	316	LE GOUALHER, 1984, « <i>Gwerḡenn Sant Guenel</i> »
1693	Le naufrage d'Henvic	128	LE GUENNEC, 1930, « <i>Le naufrage d'un bateau à Henvic en 1693</i> »
1693	Anna ar Chapalan	126	LE GUENNEC, 1930, « <i>Le naufrage d'un bateau à Henvic en 1693</i> »
1695	Perrine Le Mignon	189	- AR BARZ, 1997, « <i>Gwerḡ Perinaig ar Mignon</i> » - voir <i>infra</i> , chapitre 4, p. 222-240
1707	Le comte de Coat-Loury et le seigneur de Porz-Lann	40	- GIRAUDON, 2007, « <i>Drame sanglant au pardon de Saint-Gildas à Tonquédec en 1707. Gwerḡ ar c'homt a Goat-Louri hag an otro Porz-Lann</i> »
1709	Monsieur de Kerguézec	135	- GIRAUDON/LAURENT, 1980-1981, « <i>Gwerḡ an Aotrou Kergwezeg</i> » - GIRAUDON, 1982, « <i>An distro war werḡ an Aotrou Kergwezeg</i> »
1720	Le marquis de Pontcallec	78	- LA VILLEMARQUÉ, 1845, <i>Barḡaz-Breiz</i> , p. 151-166 - GUILLOREL, 2008, « <i>La complainte du marquis de Pontcallec, les gwerḡioù bretonnes et l'histoire</i> »
1726	Monsieur de Boisalain	955	LE GUENNEC, 1923, « <i>Vieilles chansons bretonnes II. La chanson de Monsieur de Boisalain</i> »
1727	Mauricette Tefetaou	199	CADIC, 1907, « <i>Mauricette</i> »
1732	Louis Le Ravallec	201	LAURENT, 1967, « <i>La gwerḡ de Louis Le Ravallec</i> »
~1736	Duguay-Trouin ¹⁶⁵	145	LE ROUX, s.d., « <i>Une chanson bretonne : La mort de Duguay-Trouin</i> »
1746	Descente des Anglais en Bretagne	Non classé	NASSIET, 1999, « <i>La littérature orale bretonne et l'histoire</i> », p. 43
~1747-1754 ¹⁶⁶	L'héritière de chez Jacques	395	PERON, 2007, « <i>L'héritière de chez Jacques. "Les couvents ne sont pas faits pour les filles enceintes"</i> »
1758	* Le combat de Saint-Cast ¹⁶⁷	15	- LA VILLEMARQUÉ, 1845, <i>Barḡaz-Breiz</i> , t. 2, p. 167-176 - GUILLOREL, 2007, « <i>Chanson politique et histoire : le combat de Saint-Cast et les Anglais sur les côtes de Bretagne au XVIIIe siècle</i> »
1762	Les naufragés de Landéda	127	AR BARZ, 1975, « <i>La gwerḡ des "Naufragés de Landéda"</i> »
~1763	Margodic La Boissière	1041	voir <i>infra</i> , chapitre 7, p. 422-443
~1770	Le clerc de Tromelin	1135	LE GUENNEC, 1924, « <i>Vieilles chansons bretonnes III. Le clerc de Tromelin</i> »
1778	* Byron et d'Estaing ¹⁶⁸	1391	- MILIN, 1864, « <i>Byron et d'Estaing – Keppel</i> » - BERTHOU-BÉCAM, 1998, <i>Enquête officielle sur les poésies populaires de la France, 1852-1876. Collectes de langue bretonne</i> , p. 189-194
1779	La chanson du pilote	51	- LA VILLEMARQUÉ, 1845, <i>Barḡaz-Breiz</i> , t. 2, p. 203-216 ¹⁶⁹

Tableau 7 – Table des datations événementielles de chants de tradition orale en langue bretonne

¹⁶³ L'authenticité de cette complainte a été longuement débattue depuis le 19^e siècle, sans qu'aucune recherche n'ait pu apporter de conclusion définitive. Elle a été conservée dans ce tableau dans le doute, mais doit être considérée avec une grande prudence. Sur ce débat, voir *supra*, chapitre 1, p. 26.

¹⁶⁴ Cette datation assez fragile repose uniquement sur une mention relevée dans les registres de sépultures de Kervignac.

¹⁶⁵ Plusieurs chansons en breton ont été écrites sur les exploits et la mort de ce lieutenant général des armées navales de Louis XV. L'une d'entre elles au moins a circulé dans le répertoire de tradition orale.

¹⁶⁶ Cette datation reste incertaine.

¹⁶⁷ Des incertitudes demeurent quant à la circulation de cette chanson dans le répertoire de tradition orale. Voir à ce sujet les remarques formulées au chapitre 11, *infra*, p. 695.

¹⁶⁸ Cette chanson est la traduction d'une pièce en français qui porte sur la prise de Grenade par la flotte française commandée par l'amiral d'Estaing. Elle est clairement de style lettré et l'on pourrait douter de sa circulation dans le répertoire de tradition orale. Gabriel Milin assure pourtant avoir recueilli sa version de la bouche d'une vieille bretonnante unilingue de Brest.

¹⁶⁹ Cette chanson du *Barḡaz-Breiz* se retrouve dans le troisième carnet de collecte encore inédit de La Villemarqué. Youenn Le Prat, en collaboration avec Donatien Laurent, prépare actuellement une étude à son sujet.

Les chants dont les événements ont pu être précisément datés par le recoupement avec des archives écrites sont presque exclusivement des *gwerzioù*. Ils se répartissent de façon relativement homogène entre la fin du 15^e siècle et la fin du 18^e siècle. Du fait du nombre grandissant d'archives écrites conservées à mesure que l'on avance dans le 18^e siècle, on s'attendrait à observer une surreprésentation des plaintes composées au cours des quelques décennies qui précèdent la fin de l'Ancien Régime. Pourtant, les dernières années du 16^e siècle et le 17^e siècle sont mieux représentées parmi les pièces qui ont pu être précisément datées : c'est particulièrement net pour la période allant de la fin des années 1580 aux années 1620, qui fournit le tiers des pièces datées.

L'ensemble défini correspond donc à la datation de 46 chants-types : c'est à la fois peu et beaucoup. C'est peu si l'on rappelle que le nombre de chants-types retenu dans le corpus s'élève à un peu moins de 400 ; on est donc en mesure de dater précisément les événements qui ont servi de prétexte à la mise en vers d'environ 10% des chansons anciennes¹⁷⁰. Mais c'est beaucoup si l'on compare ce nombre aux chants-types qui se rapportent à des faits précisément datés dans le répertoire de tradition orale d'autres aires linguistiques, et notamment dans le domaine francophone¹⁷¹.

Ce nombre suffit en outre à valider l'hypothèse selon laquelle les plaintes en langue bretonne peuvent constituer des sources utilisables pour une étude en histoire moderne. Mais il montre en même temps les limites d'une perspective purement événementielle de la datation des chansons. Le caractère souvent local et anecdotique des faits mis en vers suffit à expliquer que la plupart d'entre eux n'ont dû laisser aucune trace écrite. La conservation des archives est de plus soumise à de nombreux aléas et seul un petit pourcentage d'entre elles est parvenu jusqu'au 21^e siècle. Enfin, toutes les chansons n'ont pas conservé sans les déformer le détail précis de noms de personnes ou de lieux qui permettent d'effectuer ces rapprochements. Même si la confrontation approfondie entre sources orales et sources écrites peut sans aucun doute permettre de dater

¹⁷⁰ Un certain nombre de chansons, qui ne présentent aucune caractéristique permettant d'avancer la moindre hypothèse concernant leur datation, n'ont pas été intégrées dans ce décompte. Il est donc possible que ce pourcentage soit surestimé.

¹⁷¹ Quelques plaintes de tradition orale en français ont toutefois pu être également datées de façon précise, comme celle sur le sac de Rome en 1527 ou sur la trahison de Biron en 1602. Voir sur ce point : MASSIGNON, 1994, *Trésors de la chanson populaire française. Autour de 50 chansons recueillies en Acadie*, p. 59-66 ; 1998, *Tradition chantée de Haute-Bretagne. Les grandes plaintes*. La chanson sur la captivité de François Ier à Pavie en 1525 a également fait l'objet d'une analyse de : DELARUE, 1990, « *Quelques tendances évolutives de la chanson folklorique* », p. 31-36. Les chansons datées sont plus particulièrement représentées dans le domaine des plaintes maritimes qui se rapportent à des affrontements navals, comme l'échec du général Phips devant Québec en 1690, le combat du Foudroyant en 1758 ou encore de la Danaé en 1759 durant la guerre de Sept Ans. MASSIGNON, 1962, « *Chants de mer de l'Ancienne et la Nouvelle France* » ; LACOURCIÈRE, 1974, « *Le Général de Flips [Phips]* » ; LAURENT, 2001, « *La reddition du Foudroyant en 1758* ».

encore quelques autres chants-types, ce travail ne peut aboutir de façon systématique et ne permet la mise en évidence que de quelques rares et belles études de cas.

Les datations ainsi mises en évidence se concentrent presque exclusivement sur les trois siècles qui précèdent la Révolution. Michel Nassiet propose une explication à cela. Il envisage la répartition chronologique des chansons datées comme le résultat du renouvellement discontinu de la transmission orale ; celle-ci aurait été perturbée par deux crises majeures qui ont touché la Bretagne sur une durée d'au moins une génération : la première serait liée aux raids normands du 9^e siècle et la seconde aurait été causée au milieu du 14^e siècle par la conjonction de la peste noire et de la guerre de Succession. Les chants conservés aujourd'hui de tradition orale seraient ainsi postérieurs à la seconde crise¹⁷².

Cette hypothèse repose sur un postulat : la répartition de la quarantaine de chants-types précisément datés entre le 15^e et le 18^e siècle serait un échantillon représentatif de la totalité du répertoire de complaintes anciennes. Cette conclusion pose toutefois question : faut-il en effet déduire de cette répartition chronologique que le répertoire de *gwerziou* recueilli dès le 19^e siècle est formé de pièces transmises sur un maximum de trois siècles ? Ou alors peut-on considérer que le plus grand usage de l'écrit et sa meilleure conservation jusqu'à nous au cours de l'Ancien Régime expliquent que l'on ne soit pas en mesure de dater des pièces plus anciennes qui circulent pourtant encore oralement à l'époque des collectes ? Cette question mérite une réponse nuancée qui ne doit pas exclure la seconde hypothèse, d'autant plus que nous possédons plusieurs solides dossiers d'études de chansons d'inspiration vraisemblablement médiévale.

Quoi qu'il en soit, une approche purement événementielle de la datation des chansons, bien que nécessaire pour prouver la validité de la source pour une recherche en histoire moderne, apparaît vite limitée. Il convient dès lors de suivre une autre orientation pour compléter et enrichir cette démarche, en s'intéressant à une datation culturelle de la chanson.

e- La datation culturelle des *gwerziou*

Cette approche consiste à s'appuyer non pas sur des faits, des lieux et des protagonistes précis pour dater le contenu d'une version chantée, mais sur les informations de nature culturelle qui la composent : certains comportements, gestes ou sensibilités, certains éléments de culture matérielle qui transparaissent dans la complainte, peuvent en effet être historiquement datés d'après la confrontation avec des sources écrites.

¹⁷² NASSIET, 1999, « *La littérature orale bretonne et l'histoire* », p. 52-53.

Cette démarche apparaît nécessaire dans la mesure où la datation événementielle permet de situer précisément le fait qui a servi de prétexte à la mise en chanson, en prenant comme postulat que celle-ci est contemporaine de l'événement mis en vers, mais n'envisage pas les possibilités de modifications ultérieures qui découlent du mode de transmission orale. Il semblerait logique que, dans une société qui évolue nécessairement, la chanson transmise fréquemment sur plusieurs siècles soit affectée par ces transformations culturelles. Dès lors, ce que l'on date n'est pas la chanson originelle – impossible à connaître – mais les éléments qui sont parvenus jusqu'aux 19^e et 20^e siècles, qui peuvent constituer des interpolations postérieures à la date de composition du chant.

Le poids de ces renouvellements ultérieurs, qui participent du mécanisme de folklorisation des chansons, ne doit pas être pour autant surestimé. Les quelques études qui ont porté sur la confrontation entre une complainte et des sources écrites détaillées, qui relatent ainsi deux versions des mêmes événements, montrent que les *gwerz* recueillies aux 19^e et 20^e siècles conservent souvent avec une précision étonnante des détails également attestés par l'écrit¹⁷³. À propos de cette « mémoire populaire », Alain Croix remarque qu'elle « vit, est donc sensible, même avec retard, aux évolutions de tous ordres, mais en même temps apparaît comme un conservatoire exceptionnel »¹⁷⁴ : « le texte par conséquent témoigne beaucoup plus de l'époque de ses origines que de celle où le transcripteur le relève »¹⁷⁵.

Face à cette incertitude sur la datation des motifs qui composent la chanson, une approche semble devoir être retenue : partir de la *gwerz* telle qu'elle est attestée à partir des 19^e et 20^e siècles – qui constitue la plus ancienne certitude d'un état de la chanson à un moment donné – et analyser les différents éléments du chant, afin de cerner dans quelle mesure ils sont révélateurs d'une époque plus ancienne. Plusieurs cas se présentent alors.

La chanson peut tout d'abord fournir des données attestées anciennement (par exemple, la pratique d'enterrement massif à l'intérieur de l'église), que l'on ne retrouve plus à l'époque de collecte du chant. Il est alors possible de définir chronologiquement la période au cours de laquelle ce fait est attesté ou, le plus souvent, celle après laquelle il ne l'est plus.

Dans un second cas, au contraire, la *gwerz* comporte un élément que l'on sait plus tardif (par exemple, l'emploi d'un vocabulaire républicain). Si la chanson est effectivement de

¹⁷³ Michel Nassiet, en étudiant la *gwerz* sur le meurtre du seigneur de Penanger en 1649 à Ploumilliau, constate ainsi que le chant a conservé le souvenir de la cote de mailles que portait le coupable et qui, dans la plainte conservée dans les fonds de la chambre de la Tournelle du parlement de Bretagne, permet au père de la victime d'affirmer qu'il y a eu préméditation. NASSIET, 1997, *La France au second XVII^e siècle*, p. 109-110.

¹⁷⁴ CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e-17^e siècles*, p. 927.

¹⁷⁵ Même ouvrage, p. 930.

conception récente, des indices permettent la plupart du temps de le repérer : une esthétique différente se rapprochant de celle des feuilles volantes, un nombre restreint de variantes et parfois – mais pas toujours – une faible diffusion spatiale du chant. Mais la *gwerz* peut être également une composition ancienne, l'élément en question ayant été introduit ultérieurement dans le but de l'actualiser. La difficulté est alors de faire la part, dans la même chanson, entre des données anciennes et des éléments interpolés qui peuvent surgir à tout moment. Alain Croix met ainsi en évidence des anachronismes en matière de sensibilité religieuse – à savoir des allusions au purgatoire et à l'utilisation d'un chapelet – dans la complainte de Skolan, dont l'inspiration remonterait au moins au 12^e siècle¹⁷⁶. La mise en évidence de ces réactualisations, notamment par le relevé d'anachronismes et par la comparaison entre différentes versions d'un même chant-type, permet de discerner une évolution des sensibilités : les interpolations tardives sont ainsi le signe qu'un élément n'est plus crédible ou dorénavant incompris par le chanteur et l'auditoire, qu'il a perdu sa force d'évocation, et est donc supprimé ou remplacé par un autre plus proche d'une sensibilité nouvelle.

Dans un dernier cas, de loin le plus fréquent, la chanson présente des traits valables sous l'Ancien Régime, mais également au 19^e siècle : la césure de la Révolution, valable sur le plan politique, est en effet nettement moins pertinente si l'on considère d'autres domaines comme la culture matérielle ou les comportements religieux. En l'absence de tout élément permettant d'envisager une datation plus précise, nous sommes ici réduits à la formulation de suppositions : il est vraisemblable – plus ou moins selon les cas – que des données rencontrées dans un chant collecté aux 19^e et 20^e siècles se rapportent à un contexte d'Ancien Régime, dans la mesure où l'on retrouve ces mêmes éléments dans la documentation écrite relative à cette époque. L'appréciation doit alors se faire au cas par cas. Il faut remarquer que les premières collectes datent des années 1810-20 ; La Villemarqué fait la plupart de ses enquêtes la décennie suivante, et Luzel commence les siennes dans les années 1840. Les chanteurs âgés qu'ils sollicitent sont donc nés avant la Révolution ; tous les commentaires s'accordent en outre pour dire combien la période de l'enfance constitue une étape cruciale dans l'apprentissage du répertoire chanté : il n'est donc pas étonnant de constater que l'essentiel des données culturelles repérables dans les *gwerzioù* correspond à des éléments attestés sous l'Ancien Régime. Mais il est également remarquable de relever que les différences entre les versions collectées par les premiers folkloristes et celles qui ont été enregistrées à la fin du 20^e siècle sont minimales : les

¹⁷⁶ CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e-17^e siècles*, p. 931.

transformations profondes qu'a connues la société rurale au cours de cette période n'ont presque pas affecté le contenu des *gwerziou* anciennes¹⁷⁷.

Sans utiliser l'expression de « datation culturelle » et sans théoriser leurs méthodes d'analyse, plusieurs chercheurs ont travaillé à la datation d'études de cas dans cette perspective. Ces travaux sont toutefois nettement moins nombreux que ceux qui concernent des datations événementielles de chansons.

Ont été retenues dans cette liste les recherches proposant des datations qui ne sont pas fondées sur l'adéquation entre des noms, des lieux ou des événements précis attestés dans les archives écrites. Les datations trop incertaines ont été écartées¹⁷⁸. Les études de cas qui s'appuient d'abord sur des données événementielles, complétées par des informations de nature culturelle, ont déjà été intégrées au tableau précédent et n'ont pas été indiquées une seconde fois¹⁷⁹.

La fourchette chronologique est souvent large et ne peut être donnée que sous la forme d'une hypothèse, qui doit être considérée avec prudence.

¹⁷⁷ Anaïs Guillaume fait le même constat en ce qui concerne le répertoire en langue française : elle base ses conclusions sur la comparaison entre les chants recueillis par Achille Millien dans le dernier quart du 19^e siècle dans le Nivernais et les pièces enregistrées un siècle plus tard dans la même région. GUILLAUMEAU, 2000, « *La chanson traditionnelle : des collectes Millien aux collectes des années 1970* ».

¹⁷⁸ Par exemple celle qui concerne la chanson connue sous le nom de la *Peste d'Elliant*, étudiée à plusieurs reprises : LE CARGUET, 1899, « *Les épidémies du Cap-Sizun. II- La peste de Lescoff* » ; CADIC, 1906, « *La peste de Langonnet* » ; POSTIC, 1996, « *La peste d'Elliant* ». La proposition de datation, par François Cadic, de la chanson *Berjeren* au cours du 17^e siècle a également paru trop fragile pour être mentionnée : l'auteur méconnaît la multiplicité des versions de cette pièce qui a circulé aussi très largement en français ; il appuie en outre sa datation sur des clichés littéraires (notamment le départ à l'armée pour une durée de sept ans) qui peuvent être difficilement retenus comme éléments fiables de datation : CADIC, 1906, « *Berjeren* ».

¹⁷⁹ C'est par exemple le cas de : LE CARGUET, 1907, « *Enlèvement d'une jeune fille à la Pointe du Raz, par les Hollandais, au commencement du XVII^e siècle* ». L'auteur s'appuie à la fois sur des registres paroissiaux contenant les actes de baptêmes des protagonistes, sur des références aux relations politico-commerciales entre la France et la Hollande ou sur des données montrant l'influence de la Réforme catholique sur les comportements religieux.

Hypothèse de datation	Principaux éléments analysés	Titre	Chant -type	Étude critique
Moyen Âge	Parallélisme avec les traditions orales galloises médiévales	Skolan	258	LAURENT, 1971, « <i>La gwerz de Skolan et la légende de Merlin</i> »
Moyen Âge	Intrigue et motifs merveilleux d'inspiration médiévale, nombreux parallèles européens	Le seigneur comte	251	LAURENT, 1978, « <i>Breton Orally Transmitted Folk Poetry</i> », p. 19-20
Moyen Âge	Parallèles avec des sources littéraires médiévales en français et en latin	Sainte Henori	297	- PIRIOU, 1982, <i>Contribution à une histoire de la « littérature bretonne perdue »</i> , p. 381-401 - LE MENN, 1985, <i>La femme au sein d'or</i> - LAURENT, 1987, « <i>Enori et le roi de Brest</i> »
Moyen Âge	Intrigue et motifs merveilleux d'inspiration médiévale	Merlin	153	LAURENT, 1989, <i>Aux sources du Barzaz-Breiz</i> , p. 289-296
Moyen Âge	Géographie des pèlerinages, piraterie, motifs narratifs et structure métrique	Dom Jean Derrien	256	Voir <i>infra</i> , chapitre 9, p. 566-575
15 ^e siècle	Situation économique des ports d'Audierne et de Penmarc'h	Gwerz de Penmarc'h	130	LAURENT, 1992, « <i>Mémoire et poésie chantée en Pays Bigouden : la gwerz de Penmarc'h</i> »
15 ^e -16 ^e siècles	Incursions anglaises sur les côtes bretonnes	Argadenn ar Saozon	2	LAURENT, 2003, « <i>Argadenn ar Saozon. Une descente d'Anglais en Bretagne à la fin du Moyen Âge</i> »
15 ^e -16 ^e siècles	Diffusion de la lèpre en Bretagne et gestion des soins aux malades	Iannik Coquart	1143	CONSTANTINE, 1996, <i>Breton Ballads</i> , p. 83-128
Années 1590	Exactions des guerres de la Ligue	Le Sire de Kerveno ¹⁸⁰	228	CADIC, 1905, « <i>Le Sire de Kerveno</i> »
17 ^e siècle	Renouvellement des comportements et sensibilités religieuses sous l'impulsion de la Réforme catholique	Marie Quelen	345	CONSTANTINE, 1996, <i>Breton Ballads</i> , p. 129-178
17 ^e siècle	Pêche à la morue à Terre-Neuve et piraterie barbaresque	Gwerz Itron Varia a Bennwern	Non classé	JÉZÉQUEL/GIRAUDON, 1987, « <i>Terre-Neuvières victimes des Barbaresques au XVII^e siècle. Gwerz Itron Varia a Bennwern</i> »
mi-17 ^e siècle	Formation des prêtres avant la création de séminaires	Morts dans la neige	134	CADIC, 1923, « <i>Morts dans la neige</i> »
Fin 17 ^e -18 ^e siècles	Recrutement militaire	Silvestric	695	- ARBOIS DE JUBAINVILLE, 1868, « <i>Note sur une chanson bretonne intitulée Le Retour d'Angleterre et qu'on croit supposée</i> » - CADIC, 1906, « <i>Sylvestik</i> » - PERRÉON, 2005, <i>L'Armée en Bretagne au XVIII^e siècle</i> , p. 182 et 189
Fin 17 ^e -18 ^e siècles	Recrutement militaire, enterrement à l'église	Garan Le Bris	325	Voir <i>infra</i> , chapitre 9, p. 534-537
Années 1720-1780	Conflits concernant les transformations des pratiques d'inhumation à l'église et au cimetière	Mari René	332	- GUILLOREL, 2008, « <i>L'enterrement de Marie René : une gwerz révélatrice des sensibilités religieuses dans la Basse-Bretagne du 18^e siècle ?</i> » - voir <i>infra</i> , chapitre 10 p. 668-672

Tableau 8 – Table des datations culturelles de chants de tradition orale en langue bretonne

¹⁸⁰ Il s'agit d'une version du chant-type sur l'enlèvement de Jeannette Le Roux par le capitaine royaliste René de La Tremblaye, déjà recensé dans le tableau des datations événementielles de *gwerzioù*. Il est intéressant de remarquer que les versions vannetaises, sur lesquelles s'appuie Cadic, ne mentionnent pas ce personnage qui facilite grandement la recherche ; mais l'auteur de l'étude aboutit à des conclusions de datation similaire par la seule analyse d'éléments culturels : il s'appuie notamment sur les références aux ravages de châteaux de petits seigneurs et à la mention d'armées espagnoles.

On peut constater que les recherches de ce type ont jusqu'à présent été menées presque exclusivement par des non-historiens et se sont intéressées avant tout aux pièces présumées les plus anciennes. D'autres études plus brèves ont été réalisées pour déterminer la datation culturelle non d'une chanson dans son entier, mais tout au moins d'un motif développé dans l'une d'elle.

Dans le domaine des sensibilités religieuses, des réflexions ont été menées sur l'apport des *gwerzioù* pour la connaissance des prières et des vœux, de la fréquentation des pèlerinages et plus largement de l'évolution des comportements religieux liés à l'impact de la Réforme catholique. Dans le cadre d'analyses socioculturelles, certains historiens ont recours à la complainte pour évoquer les pratiques de duel, les conflits nobiliaires, les rapports complexes entre petite noblesse et paysannerie aisée, l'ostracisme qui frappe les caquins (les descendants de lépreux), ou encore la place des clercs dans la société bas-bretonne. La culture matérielle est évoquée à travers des références aux vêtements et aux pratiques culinaires. Les *gwerzioù* ont encore été sollicitées pour éclairer le fonctionnement de la justice et de l'armée ou les motivations de révoltes populaires. Ces différentes thématiques sont reprises et approfondies dans les chapitres qui suivent.

Pour autant, les recherches des historiens sont peu avancées dans ce domaine : la plupart des réflexions qui concernent la datation d'éléments socioculturels – pris dans un sens large – contenus dans les *gwerzioù* se résument à quelques lignes ou à une note de bas de page au sein de développements construits avant tout sur des archives écrites. De ce point de vue, on relève plus facilement des études de datation culturelle portant sur un répertoire de chants d'inspiration lettrée connus d'après des sources écrites¹⁸¹.

Alors que les recherches se sont jusqu'à présent surtout intéressées à la datation événementielle des *gwerzioù*, une démarche de datation culturelle permet d'élargir considérablement les perspectives d'analyse historique de ces chants : là où une orientation seulement événementielle est condamnée à ne s'intéresser qu'à quelques études de cas particulièrement bien documentées, l'analyse des éléments de nature culturelle permet une approche globale du répertoire.

Les deux démarches ne sont pas contradictoires mais complémentaires. La datation précise de quelques dizaines de complaintes a permis de valider l'hypothèse selon laquelle cette source peut constituer une documentation fiable pour l'historien moderniste. De plus, il est rare de pouvoir dater précisément des éléments culturels : il s'agit le plus souvent de données valables – ou plutôt, crédibles – sur une longue période : il est parfois possible de cerner un point de

¹⁸¹ Voir notamment la belle étude d'un cantique post-tridentin proposée par : PROVOST, 1998, « *Le paradis change en Bretagne : à propos de Kantik ar Baradoz* ».

rupture, s'il en est un, mais rarement de saisir clairement le moment de naissance d'un phénomène. En ce sens, la datation événementielle peut être d'un secours non négligeable pour affiner une fourchette chronologique large. Ce nécessaire croisement des approches doit aussi permettre de limiter un risque omniprésent : celui de systématiquement placer tous les chants sur le même plan, de les comparer comme s'ils provenaient d'un même lieu et d'une même époque, et ainsi de s'enfermer dans la vision d'une société traditionnelle figée, d'une communauté de culture qui n'aurait pas évolué entre la création des chansons et la date de leur collecte.

Une approche événementielle a été occasionnellement sollicitée dans le cadre de cette recherche, notamment lors de la présentation d'études de cas ; mais c'est toutefois la datation culturelle des chansons qui a avant tout retenu mon attention. Il s'agit d'un domaine presque absent des travaux précédemment menés tant par les historiens que par les ethnologues, alors que les possibilités de datation événementielle sont bien mieux connues et mises en application. Ce n'est pas tant la date de composition de la chanson qui m'a intéressée dans le cadre de cette recherche en histoire moderne, que la datation culturelle de certains de ses éléments : peu importe s'il s'agit d'interpolations ultérieures à la date de composition du chant ; ce qui paraît pertinent est qu'ils sont le plus souvent le reflet de comportements et de sensibilités qui se rapportent à la période d'Ancien Régime.

C- UNE NÉCESSAIRE CONFRONTATION AVEC D'AUTRES SOURCES

La datation et plus généralement l'analyse des complaintes en langue bretonne en tant que source pour l'histoire ne peuvent être réalisées avec rigueur sans un souci constant de comparaison des données fournies par les chansons avec les attestations relevées dans d'autres sources orales, iconographiques et surtout écrites. Cette mise en perspective permet tout d'abord de pallier – ou en tous cas de limiter – les difficultés liées à l'absence d'informations concernant l'auteur, la provenance et surtout la date de composition des *gwerzioù*. Alain Croix remarque toutefois à juste titre la limite de cette démarche : le risque est d'« éliminer de la meilleure foi du monde un élément justement précurseur » dans la source orale¹⁸² ; mais les problèmes soulevés par la datation des chants rendent cette confrontation nécessaire. Ce travail aide aussi à cerner la spécificité de chaque source, et l'intérêt évident qu'il y a à croiser les renseignements qu'elles fournissent. L'enjeu de cette recherche est en effet de mesurer en quoi les *gwerzioù*, de par leur nature d'archive orale et en breton, émanant d'une communauté rurale et populaire – tout au

¹⁸² CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles*, p. 931.

moins au moment de la collecte –, apportent un regard différent et complémentaire par rapport à celui qui est véhiculé par les sources utilisées habituellement par l'historien moderniste.

Les possibilités de confrontation qui paraissent les plus pertinentes sont présentées ici de façon succincte, en préalable à leur application à des thématiques précises. La comparaison avec d'autres sources issues du répertoire de tradition orale permet d'abord de mieux préciser les particularités des *gwerzioù* par rapport à d'autres types de chants, aux contes ou aux légendes. Les chansons en breton et en français attestées uniquement par des textes écrits méritent également d'être analysées. La confrontation peut ensuite être élargie à d'autres documents écrits et iconographiques.

a- Les sources issues du répertoire de tradition orale

Les *gwerzioù* gagnent tout d'abord à être comparées aux répertoires de complaintes issus d'autres aires linguistiques et culturelles : des motifs proches ou des intrigues déclinées différemment peuvent ainsi être relevées et comparées aux versions attestées en Basse-Bretagne. Les chansons en langue romane développent par exemple de nombreux récits de pèlerinages, que l'on trouve de manière récurrente dans les *gwerzioù*¹⁸³. Le répertoire en français constitue l'ensemble à la fois le plus simple et le plus pertinent à observer, du fait de la proximité de cette aire linguistique : il est particulièrement intéressant de s'interroger sur la différence de sensibilité entre les deux répertoires, qui permet de relever un rapport au religieux et un goût du tragique particulièrement prononcés dans les *gwerzioù*¹⁸⁴.

Les chansons en breton autres que les complaintes méritent également d'être regardées avec attention : elles permettent de mieux mesurer les spécificités des *gwerzioù*, tout en mettant en évidence des motifs, des tournures de phrase ou des mélodies communs aux deux répertoires. Les *sonioù* et les chansons à caractère religieux – composées de complaintes de vies de saints, de chants de la Passion ou de cantiques –, sont ici particulièrement pertinentes¹⁸⁵. Certaines pièces habituellement classées parmi les *sonioù*, mais qui présentent de nombreux points communs avec les complaintes – notamment les chansons de clerc qui se terminent de façon tragique –, ont d'ailleurs été intégrées au corpus de cette étude.

Les chants plus tardifs, mais composés dans l'esprit des *gwerzioù* anciennes, peuvent aussi apporter des éléments intéressants. Il existe notamment un fonds de complaintes révolutionnaires – et surtout contre-révolutionnaires – relativement important. Certaines d'entre elles se sont

¹⁸³ BAZALGUES, 1994, « L'image du pèlerin dans la chanson occitane ».

¹⁸⁴ Ces points sont détaillés à travers plusieurs exemples, *infra*, au chapitre 4 p. 211-213 et au chapitre 10, p. 597-602.

¹⁸⁵ Sur les liens entre *gwerzioù* et chants religieux, voir : KEMENER, 2003, « *Kan ar Basion. Le chant de la Passion* ».

transmises oralement et sont encore chantées aujourd'hui, en conservant parfois une tonalité idéologique marquée. De tels exemples peuvent étayer des réflexions sur la mémoire et la réactualisation des souvenirs historiques au cours de la transmission orale, sur la perception que les chanteurs ont des plaintes qu'ils interprètent ou encore sur la représentation des héros populaires dans la *gwerziñ*¹⁸⁶.

En dehors du domaine de la chanson, des genres courts – avant tout les proverbes – se retrouvent parfois à l'identique dans des plaintes, souvent sous la forme de conseils et de morales. Leur identification aide à la mise en évidence de clichés littéraires largement diffusés, qui doivent être considérés avec prudence lors de l'analyse des *gwerziñ*¹⁸⁷. Les importantes compilations d'Émile Ernault et de François-Léopold Sauvé sont celles qui ont permis le plus rapprochement entre les deux répertoires¹⁸⁸. L'intérêt de cette comparaison apparaît toutefois vite limité¹⁸⁹.

De même, la confrontation avec les contes de tradition orale apporte relativement peu de parallèles pertinents avec les plaintes. Les intrigues développées dans les grands contes merveilleux possèdent très rarement des liens explicites avec des *gwerziñ*. De plus, elles se présentent sous la forme de récits aux personnages stéréotypés, pauvres en détails sur la culture matérielle ou sur les comportements et impossibles à situer avec rigueur dans une fourchette chronologique précise. Les études réalisées pour tenter de dater des contes à partir d'éléments culturels ont d'ailleurs donné des résultats complètement opposés : là où Vladimir Propp considère que le conte merveilleux est lié aux rites et aux conceptions des sociétés primitives, Peter Taylor et Hermann Rebel s'opposent aux études anhistoriques – qui présentent les contes comme une vérité universelle – et estiment qu'ils sont le reflet de la société aux alentours de 1800¹⁹⁰. Aucun de ces travaux ne paraît d'ailleurs aujourd'hui pleinement convaincant, et la recherche d'une datation de ce répertoire paraît illusoire : elle s'oppose en cela clairement à l'approche historique qui peut être appliquée aux *gwerziñ*.

¹⁸⁶ Ces aspects sont développés au chapitre 11, *infra*.

¹⁸⁷ Voir par exemple à ce sujet : LE MENN, 2000, « *Les femmes dans les dictons et proverbes en langue bretonne* ». Natalie Davis et Jean-Louis Flandrin proposent une analyse sensiblement différente – la première émettant un jugement plus réservé – sur l'intérêt des recueils de proverbes imprimés sous l'Ancien Régime pour étudier la culture populaire : DAVIS, 1979, *Les cultures du peuple*, chapitre 8 « Sagesse proverbiale et erreurs populaires », p. 366-425 ; FLANDRIN, 1975, *Les amours paysannes (XVIe-XIXe siècle)*, p. 59-60, 89-95 et 130-140 ; FLANDRIN, 1981, *Le sexe et l'occident*, p. 241-245.

¹⁸⁸ ERNAULT, 2000, *Dictionnaire des dictons et proverbes bretons* ; SAUVÉ, 1878 (1986), *Proverbes et dictons de la Basse-Bretagne*.

¹⁸⁹ Plusieurs exemples d'utilisation comparative pertinente avec les *gwerziñ* sont donnés *infra*, au chapitre 8, p. 453, 464, 484 et 497.

¹⁹⁰ PROPP, 1946 (1983), *Les racines historiques du conte merveilleux*, p. 5 ; TAYLOR/REBEL, 1981, « *Hessian peasant women, their families, and the draft : a socio-historical interpretation of four tales from the Grimm collection* », p. 367.

Les légendes présentent par contre des ressemblances bien plus marquées avec les complaintes en langue bretonne. La comparaison entre les fonds connus de *gwerzioù* et les *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne* publiées par Luzel est tout particulièrement stimulante. Cette anthologie contient en effet de nombreux récits recueillis auprès d'informateurs qui ont également apporté un riche répertoire de *gwerzioù*, notamment Marc'harit Fulup de Pluzunet. On y relève de nombreuses similitudes avec des motifs attestés dans les complaintes : on trouve ainsi dans les deux répertoires les clichés des cœurs des amoureux qui se brisent au moment de leurs retrouvailles, des anges qui descendent du ciel pour chercher l'âme d'un défunt, du combat entre la colombe et le corbeau pour emmener une âme au paradis ou en enfer, ou encore de la terre qui s'ouvre sous les pas du pécheur. Comme dans les *gwerzioù*, les récits d'infanticide ou de pénitences sont nombreux. Certaines intrigues dans leur entier présentent une similitude troublante avec des complaintes, qu'il s'agisse de l'histoire du fermier qui va porter son dû à son seigneur mais qui oublie de demander une quittance, ou encore de celle de la mère infanticide qui avoue ses péchés en confession¹⁹¹. En outre, on retrouve dans certaines légendes, comme dans la *gwerz*, le souci d'inscrire le récit dans un contexte local précis, en multipliant des noms de lieux et de personnes familiers afin de crédibiliser l'histoire¹⁹². On relève le même phénomène dans de très nombreux récits publiés par Anatole Le Braz dans la *Légende de la Mort* : l'histoire de *La jeune fille de Coray* présente d'ailleurs une intrigue absolument identique à la *gwerz* *Ar plac'hik hag ine hi mamm* publiée par Luzel¹⁹³. Ces cas révèlent qu'il existe des récits connus à la fois par des versions en prose et en vers. L'intérêt des légendes bretonnes pour l'étude des comportements et des sensibilités liés à la mort n'a d'ailleurs pas échappé à Alain Croix, qui y a fréquemment recours dans ses analyses¹⁹⁴.

Des récits légendaires consacrés à des événements historiques précisément détaillés peuvent aussi être utilement comparés aux chansons. Dans certains cas, seuls des commentaires en prose ont été conservés, là où une chanson sur le même thème n'a plus été transmise ; les anecdotes constituent alors un dernier accès à un souvenir historique prêt à être oublié. C'est cet ultime degré de la transmission que rencontrent François-Marie Luzel au sujet de la *gwerz* sur l'incendie de la tour de plomb de Quimper en 1620, ou Daniel Giraudon en ce qui concerne la complainte sur l'assassinat de Penanger en 1649¹⁹⁵. Il existe également nombre de souvenirs historiques légendaires en prose qui correspondent à des événements pour lesquels aucune

¹⁹¹ Ce second exemple fait l'objet d'une étude de cas approfondie dans : CONSTANTINE, 1996, *Breton Ballads*, p. 129-178.

¹⁹² On peut se reporter à ce sujet aux remarques de : LUZEL, 1881 (2001), *Légendes Chrétiennes de la Basse-Bretagne*, p. 207.

¹⁹³ L9, La jeune fille et l'âme de sa mère. LE BRAZ, 1893 (1994), *La Légende de la mort chez les Bretons armoricains*, p. 328-329.

¹⁹⁴ CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles*, p. 935-942 notamment. Plusieurs parallèles entre *gwerzioù* et légendes sont proposés au chapitre 10, *infra*, p. 596, 670 et 674.

¹⁹⁵ Voir chapitre 4, *infra*, p.241-242 ; GIRAUDON, 2005, « *Penanger et de La Lande, Gwerz tragique au XVII^e siècle en Trégor* ».

chanson s'y rapportant n'est connue, comme les récits autour des méfaits de Pierre de Keriolet dans le Vannetais¹⁹⁶. On peut en outre relever la richesse des légendes à caractère prophétique en breton, dont certaines s'inscrivent dans une veine historique : les plus anciennes et les plus controversées sont attribuées à un certain Guinclan ou Gwenc'hlan¹⁹⁷ ; celles qui ont été véhiculées par le vagabond connu sous le nom de « roi Stevan », qui aurait vécu sous le règne de Louis XV, sont encore recueillies aujourd'hui¹⁹⁸. Tous ces récits révèlent l'importance d'une tradition d'histoires en prose véhiculées en parallèle avec le répertoire des *gwerzioù*, qu'elles complètent et recoupent parfois.

Plus largement, les relevés des folkloristes et des ethnologues sont une source précieuse, tout particulièrement la volumineuse somme rassemblée par Arnold Van Gennepe¹⁹⁹. Ils permettent d'avoir accès à la description et à l'analyse de certains gestes attestés dans les chansons, comme le don de ceintures de cire à des églises²⁰⁰. On peut ainsi évaluer si certaines mentions trouvées dans les *gwerzioù* sont le reflet de comportements spécifiques à la Basse-Bretagne ou s'ils sont aussi bien connus dans d'autres régions françaises et européennes. Notons également le très important travail réalisé par Stith Thompson dans les six volumes de son *Motif-Index of Folk-Literature*, qui recense un grand nombre d'attestations de motifs folkloriques : il s'appuie pour cela sur le répertoire de contes, de légendes et de chants recensés dans une documentation couvrant une aire géographique planétaire – même si l'Europe est surtout représentée –, mais également sur des œuvres lettrées comme les sources hagiographiques médiévales ou les recueils de nouvelles de la Renaissance²⁰¹. Ce travail permet de mettre en perspective certains motifs recueillis dans la *gwerz*, comme celui de l'âme transformée en colombe ou du chapon rôti qui chante²⁰², en les resituant dans un héritage littéraire bien plus large.

Les possibilités de confrontation entre les *gwerzioù* et d'autres sources orales sont donc nombreuses et souvent pertinentes. Mais l'absence de datation précise de ces supports explique que la comparaison ne puisse s'en tenir à cette seule documentation : il est toujours nécessaire de compléter cette approche par le recours à des sources écrites.

¹⁹⁶ LE GOUVELLO, 1888, « La légende populaire de Keriolet dans le pays d'Auray ». Voir également, hors de Bretagne, les réflexions de : JOISTEN, 1970, « De quelques sources d'influences dans la formation des récits légendaires alpestres », p. 145-150.

¹⁹⁷ Pour une synthèse sur ce dossier qui a suscité de nombreuses études depuis le 19^e siècle, voir : LE MENN, 1982, « Du nouveau sur les prophéties de "Gwenc'hlan" : du texte moyen-breton (XV^e s.) aux traditions populaires modernes ».

¹⁹⁸ GUILLOUX, 1891, « Le roi Stevan » ; BOISSIÈRE, 1990, « Un vagabond-prophète du XVIII^e siècle : "Er Roué Stevan" ».

¹⁹⁹ VAN GENNEPE, 1937-1958, *Manuel de Folklore français contemporain*.

²⁰⁰ SAINTYVES, 1910, « Ceintures magiques et processions enveloppantes ». Cet exemple est approfondi au chapitre 10, *infra*, p. 624-625.

²⁰¹ THOMPSON, s.d., *Motif-Index of Folk-Literature*.

²⁰² Ces exemples sont présentés au chapitre 10, *infra*, p. 627, 630 et 672.

b- Les chansons écrites

Parmi la documentation conservée par le biais de l'écrit, les chansons manuscrites et imprimées forment le support le plus évident de comparaison. Elles regroupent des textes très divers quant à leur provenance, leur date et leur esthétique.

Les cantiques, imprimés depuis le 17^e siècle, constituent un premier ensemble. Certains d'entre eux, composés sous l'Ancien Régime, sont encore largement diffusés et peuvent être recueillis au cours d'enquêtes orales : c'est le cas du célèbre *Kantik ar Baradoz*, dont la plus ancienne version attestée remonte à 1734 – alors que la légende en fait une œuvre composée par saint Hervé – et que La Villemarqué a publié dans son *Barzaz-Breiz*²⁰³. La comparaison entre un cantique imprimé et les versions passées dans la tradition orale, lorsqu'elles sont connues, est particulièrement intéressante : elle est notamment possible en ce qui concerne la *Gwerz Juluan*²⁰⁴. Dans le cas de la légende sur la fille changée en cane à Montfort, la chanson de Haute-Bretagne toujours entendue aujourd'hui de tradition orale propose une version différente des cantiques composés au début du 18^e siècle sur le même sujet, dans le but de rationaliser des récits plus anciens²⁰⁵. L'analyse des sensibilités religieuses véhiculées dans les cantiques écrits permet de mieux cerner les spécificités de la chanson orale : les descriptions de l'enfer et du paradis, le rapport aux saints ou les représentations de Dieu et de la Vierge y diffèrent sensiblement²⁰⁶. Enfin, les timbres utilisés pour les cantiques, dont l'incipit est souvent noté dans les versions écrites, permettent également de mieux comprendre les interactions entre sources orales et écrites ; ils nous renseignent aussi sur les chansons aujourd'hui bien connues dans le répertoire de tradition orale et qui étaient déjà attestées au 17^e ou au 18^e siècle²⁰⁷.

Les chansons en breton qui sont seulement connues par des versions manuscrites notées au cours de l'Ancien Régime et qui n'ont pas intégré le répertoire de tradition orale sont peu nombreuses. Elles évoquent certaines thématiques que l'on retrouve dans des versions recueillies oralement, comme la description de combats navals²⁰⁸. On y retrouve parfois des motifs ou des tournures de phrases communs avec le répertoire oral, qui invitent à s'interroger sur l'interaction

²⁰³ Cantique du Paradis. LA VILLEMARQUÉ, 1867 (1973), *Barzaz-Breiz*, p. 514-518. Les origines et les inspirations post-tridentines de ce cantique ont été analysées dans : PROVOST, 1998, « *Le paradis change en Bretagne : à propos de Kantik ar Baradoz* ».

²⁰⁴ GIRAUDON, 2008, « *Gwerz sant Juluan. De la feuille volante à la tradition orale* ».

²⁰⁵ Cet exemple est présenté plus longuement au chapitre 10, p. 615.

²⁰⁶ Cette question est approfondie au chapitre 10, *infra*, p. 616-633 et 657-679.

²⁰⁷ Parmi une historiographie foisonnante à ce sujet, voir notamment : LASBLEIZ, 2003, « *Les cantiques bretons. Des musiques originales* » ; CROIX, 1995, *L'âge d'or de la Bretagne*, p. 496-497 ; BELLY, 1999, « *Louis-Marie Grignon de Monfort, ou l'art de prêcher en musique* ».

²⁰⁸ Cet exemple est étudié au chapitre 11, *infra*, p. 694-698.

entre ces deux genres chantés²⁰⁹. Mais les chansons qui présentent de réelles ressemblances d'ordre structurel, thématique et esthétique avec la *gwerz* – que l'on peut qualifier de chansons parafolkloriques – sont particulièrement rares²¹⁰ : en définitive, l'intérêt de leur comparaison avec les complaintes de tradition orale dans une approche en histoire socioculturelle paraît limité.

Les complaintes profanes sur feuilles volantes constituent par contre un ensemble foisonnant. Elles sont bien connues grâce à plusieurs inventaires et catalogues réalisés au cours du 20^e siècle²¹¹. Quelques-unes d'entre elles reprennent d'ailleurs des chansons issues du répertoire de tradition orale, et il est alors intéressant de comparer le traitement du même récit dans les versions recueillies oralement et sur la feuille imprimée²¹². Mais la plupart sont des compositions contemporaines du moment où elles ont été imprimées. À partir de thèmes souvent similaires, la différence dans l'esthétique et dans le détail des descriptions permet de mesurer l'évolution des sensibilités et du goût populaire au 19^e siècle. De là se pose la question de la place et de la pertinence des *gwerzioù* anciennes dans la transmission orale des 19^e et 20^e siècles : pourquoi certaines d'entre elles se sont-elles mieux conservées que d'autres ?²¹³ En quoi pouvaient-elles encore susciter l'intérêt des chanteurs et de l'auditoire ou au contraire paraître démodées²¹⁴ ? On peut également analyser la propagation de certains timbres popularisés par le répertoire sur feuilles volantes et repris pour interpréter des *gwerzioù* anciennes²¹⁵.

Les chants dans d'autres langues que le breton, connus par des manuscrits ou des imprimés qui datent des 15^e-18^e siècles, constituent un autre domaine stimulant de comparaison. Les chansons politiques compilées dans des chansonniers manuscrits posent des problèmes méthodologiques proches de ceux qui se rapportent au répertoire de tradition orale, autour de la question de leur provenance, de leur auteur, de leur fiabilité et de leur représentativité par rapport

²⁰⁹ C'est particulièrement net dans la chanson du combat naval de Charles Cornic-Duchêne contre les Anglais en 1758, publié dans : LE ROUX, 1898, « Une chanson bretonne du XVIII^e siècle ».

²¹⁰ Patrice Coirault qualifie de chansons parafolkloriques les textes antérieurs au 19^e siècle qui présentent des thèmes, des motifs et une structure proches des pièces recueillies de tradition orale, mais qui ne sont pas attestées dans les collectes. Elles se distinguent des chansons préfolkloriques, qui présentent les mêmes caractéristiques mais dont on a ensuite retrouvé des versions au cours des enquêtes orales. GUILCHER, 1989, *La chanson folklorique de langue française*, p. 103-104.

²¹¹ Les fonds correspondant à l'aire KLT ont été catalogués par Joseph Ollivier ; la zone vannetaise a plus récemment fait l'objet d'un catalogue réalisé par Myriam Guillevic. OLLIVIER, 1942, *La chanson populaire sur feuilles volantes. Catalogue bibliographique* ; GUILLEVIC, 1998, *Kanennoù war follennoù-distag e Bro-Gwened*. Les travaux de Gérard BailLOUD et d'Hervé Peaudecerf se sont concentrés sur le fonds Lédan, qui constitue une des plus importantes sommes de feuilles volantes conservées en Basse-Bretagne : BAILLOUD, 1999, *L'imprimerie Lédan à Morlaix (1805-1880) et ses impressions en langue bretonne* ; PEAUDE CERF, 2002, *Alexandre-Louis-Marie Lédan (1777-1855). Un imprimeur breton au XIX^e siècle*.

²¹² Une telle mise en parallèle est esquissée au chapitre 4, *infra* p. 226.

²¹³ Cette interrogation est approfondie au chapitre 11, *infra*, p. 718-734.

²¹⁴ Sur la question de l'inadaptation de la *gwerz* à la société actuelle, voir les remarques de : DANNO, 1983, « Sonerezh ar "Barzaz Breizh" », p. 26 ; MALRIEU, 1989-1990, « La *gwerz*... vue par de jeunes chanteurs ».

²¹⁵ Voir par exemple : LASBLEIZ, 2005, « Le timbre de Kêr Is. Un air populaire qui traverse les siècles ».

à l'ensemble des pièces composées²¹⁶. Elles développent des thèmes éloignés de ceux de la *gwerz*, mais on y trouve toutefois un certain nombre de ressemblances avec ce genre : on peut notamment citer la place accordée aux événements anecdotiques au détriment de ceux qui ont été retenus par les historiographes officiels, l'importance accordée à la mise en scène et aux dialogues et la mise en valeur de personnages qui n'ont pas laissé de trace notable dans la « grande » histoire²¹⁷.

Les complaintes tragiques en français, et tout particulièrement celles qui relatent des histoires de meurtres et d'exécutions, constituent un genre plus proche de l'esprit des *gwerzioù*, dans lesquelles les morts expiatoires et édifiantes sont un lieu commun. Les analyses qui en ont été faites par plusieurs historiens offrent des pistes de réflexion qui peuvent être transposées dans le domaine des complaintes en langue bretonne. Michel Bée s'intéresse ainsi aux règles de composition et aux codes symboliques de la complainte d'exécution pour étudier les normes culturelles dans ce domaine ; il insiste sur l'importance de l'expiation sacrificielle dans le chant, qui intervient après la description de l'horreur des crimes commis et qui permet la réintégration du condamné dans la société dont il s'était exclu par ses actes²¹⁸. D'autres chercheurs s'interrogent sur la réception du discours de la complainte auprès d'un public populaire ou encore sur la représentation positive de certains criminels élevés au rang de héros dans les chansons²¹⁹ : Hans-Jürgen Lüsebrink a réalisé une étude approfondie à ce sujet, concernant le regard porté sur les voleurs et chefs de bandes Mandrin et Cartouche au 18^e siècle²²⁰. Tous ces questionnements trouvent également leur pertinence dans le cas du répertoire en breton²²¹.

²¹⁶ GRASLAND/KEILHAUER, 1999, « Conditions, enjeux et significations de la formation des grands chansonniers satiriques et historiques à Paris au début du XVIII^e siècle », p. 169.

²¹⁷ Même article, p. 178. Cette question est développée au chapitre 11, *infra*, p. 698-717.

²¹⁸ BÉE, 1983, « Le spectacle de l'exécution dans la France d'Ancien Régime », p. 848-849.

²¹⁹ WODSAK, 1985, *Die Complainte. Zur Geschichte einer französischen Populärgattung* ; CHEESMAN, 1994, *The Shocking Ballad Picture Show. German Popular Literature and Cultural History* ; RUFF, 2001, *Violence in Early Modern Europe 1500-1800*, p. 13-28.

²²⁰ LÜSEBRINK, 1979, « Images et représentations sociales de la criminalité au XVIII^e siècle : l'exemple de Mandrin », p. 357-359 ; LÜSEBRINK, 1983, *Kriminalität und Literatur im Frankreich des 18. Jahrhunderts. Literarische Formen, soziale Funktionen und Wissenskonstituenten von Kriminalitätsdarstellung im Zeitalter der Aufklärung*, chapitre 2.

²²¹ Cet aspect est approfondi au chapitre 6, *infra*, p. 367-374.

c- Les sources écrites en prose à caractère littéraire

En dehors du domaine de la chanson écrite ou orale et des autres genres issus du répertoire recueilli oralement, d'assez nombreuses sources littéraires écrites au cours de l'Ancien Régime peuvent être mises en relation avec les *gwerzioù*.

La production écrite en langue bretonne est peu importante avant le 18^e siècle, surtout dans un registre profane²²². On peut relever l'intérêt d'une confrontation entre chansons et mystères, conservés en assez grand nombre : les similitudes entre le théâtre et les chansons sur feuilles volantes ont été mises en évidence par Daniel Giraudon, tandis qu'Alain Croix a intégré cette source dans l'analyse des comportements religieux en Basse-Bretagne²²³. Cet historien exploite par ailleurs un vaste corpus de sources écrites en breton, notamment des livres d'heures et toute une production d'inspiration religieuse qui forme l'essentiel des impressions dans cette langue au cours de la période moderne²²⁴. Gwennole Le Menn recense quant à lui toutes les représentations de la mort attestées dans les sources littéraires écrites en breton entre les 15^e et 17^e siècles²²⁵ : elles peuvent avantageusement être comparées aux *gwerzioù* afin de déterminer si cette documentation présente des spécificités dans ce domaine²²⁶. On peut également noter quelques rares sources d'inspiration profane, notamment la longue autobiographie rimée du tisserand trégorois Jean Conan, dont le récit débute dans les dernières décennies de l'Ancien Régime : Joël Cornette la présente comme « une pièce majeure à verser au dossier des "cultures populaires" »²²⁷.

Du côté des sources littéraires en français, les canards constituent une des documentations les plus prometteuses : ces occasionnels imprimés de quelques pages relatent des faits divers présentés comme étant d'actualité, souvent empreints de merveilleux, qui forment dès le 16^e siècle une littérature de distraction à l'intention d'un public citadin et lettré ou semi-lettré. Dans deux cas, un lien précis a pu être établi entre l'un d'eux et une *gwerz* recueillie au 19^e siècle et

²²² LE MENN, 1978, « *À la recherche des anciens ouvrages imprimés en breton* » ; BETZ, 1975, *Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au seizième siècle. Tome 19, Bretagne* ; DESGRAVES, 1984, *Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au XVII^e siècle. Tome XI, Bretagne*.

²²³ GIRAUDON, 2003, « *Prologoù ar c'hoariva ha kanaouennoù war follennoù distag e Breizh-Izel en 19^{vet} kantved* » ; CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles. Les anciens mystères en breton* sont présentés de façon synthétique dans : GUYONVARC'H, 1987, « *Le théâtre breton médiéval et postmédiéval* » ; LE MENN, 1983, *Histoire du théâtre populaire breton XV^e-XIX^e*.

²²⁴ Julien Brancolini et Marie-Thérèse Bouyssy relèvent l'exception que constitue la Bretagne à l'échelle de la France, qui affiche un faible taux d'alphabétisation sans que cela soit un frein à la diffusion d'ouvrages religieux au 18^e siècle. BRANCOLINI/BOUYSSY, 1970, « *La vie provinciale du livre à la fin de l'Ancien Régime* », p. 23.

²²⁵ LE MENN, 1979, « *La mort dans la littérature bretonne du XV^e au XVII^e siècle* ».

²²⁶ Voir sur ce point le chapitre 10, *infra*, p. 657-679.

²²⁷ 1990, *Les aventures de Jean Conan* ; CORNETTE, 1992, « *Fils de mémoire. L'autobiographie de Jean Conan, 1765-1834* », p. 370.

inspirée du même sujet²²⁸. En outre, les thèmes développés par les canards présentent de nombreuses similitudes avec les complaintes en langue bretonne. On y trouve quantité de récits de crimes et de rédemption, mais également d'innocents injustement punis et sauvés par une intervention divine spectaculaire ; comme dans la *gwerz*, on observe un mélange de réalité et de fiction empreinte de merveilleux. Le canard est défini comme la « relation d'un événement véritable ou prétendu tel »²²⁹ : cette formulation est exactement celle qui est retenue pour qualifier la *gwerz*. De plus, il reprend des descriptions stéréotypées et des motifs que l'on retrouve de façon récurrente, suivant un procédé analogue aux clichés et aux interpolations dans la chanson. Il développe enfin un goût prononcé du détail, un sens particulièrement aigu du tragique, un parti pris souvent tranché et des fins moralisatrices²³⁰ : là encore, la ressemblance avec les complaintes en langue bretonne est flagrante.

Dans un genre littéraire relativement proche, les histoires tragiques – rédigées aux 16^e et 17^e siècles par des conteurs souvent juristes – et les « causes célèbres », qui diffusent sous forme imprimée le résumé de procès à retentissement, peuvent également être comparées par certains aspects aux *gwerzioù*. Le succès de ces entreprises éditoriales tient à leur trame basée sur un mélange de scandale, de châtement et de passion. Elles laissent à la thématique criminelle, assortie de réflexions édifiantes, une place de choix²³¹. L'histoire du meurtre de la marquise de Gange, qui a inspiré une *gwerz* largement attestée dans les collectes orales, est ainsi rééditée de nombreuses fois comme « cause célèbre » à la fin du 17^e siècle et dans le courant du 18^e siècle²³². Les nouvelles littéraires du 16^e siècle, comme *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, permettent également de déceler quelques motifs communs au répertoire des complaintes de tradition orale²³³.

De multiples travaux de recherche menés depuis les années 1960 sur l'ensemble plus vaste des imprimés de colportage, connus sous le nom générique de « Bibliothèque Bleue », ont développé des questionnements proches de ceux qui peuvent être élaborés à partir du corpus de *gwerzioù* : ils abordent en effet les thèmes des auteurs de ces compositions, de leur réception populaire, de la diversité de leur contenu, des représentations sociales ou des sensibilités religieuses qu'elles véhiculent²³⁴. Le récit imprimé de *Robert le diable*, analysé par Lise Andriès et

²²⁸ Ils sont évoqués au chapitre 4, *infra*, p. 247-254.

²²⁹ LEVER, 1993, *Canards sanglants. Naissance du fait divers*, p. 17.

²³⁰ Même ouvrage, p. 12-26 ; SEGUIN, 1964, *L'information en France avant le périodique. 517 canards imprimés entre 1529 et 1631*, p. 8 et 21-45.

²³¹ PECH, 2000, *Contre le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme : les histoires tragiques (1559-1644)*, p. 14-23.

²³² LE BRAZ, 1906, « L'origine d'une *gwerz* bretonne ».

²³³ MARGUERITE D'ANGOULÊME, 16^e s. (1969), *L'Heptaméron des nouvelles*.

²³⁴ Pour une synthèse sur ces travaux, voir notamment : MARAIS, 1980, « Littérature et culture "populaires" aux XVII^e et XVIII^e siècles. Réponses et questions » ; ANDRIÈS/LÜSEBRINK, 1986, « État présent des recherches et perspectives ».

Élisabeth Gauthier, se retrouve d'ailleurs en Basse-Bretagne à la fois sous la forme d'un mystère et d'une *gwerz* publiée par Luzel²³⁵.

Mentionnons aussi l'apport des vies de saints et des *exempla* : on y retrouve des motifs récurrents dans les complaintes, comme les interventions miraculeuses de saints ou de la Vierge pour protéger les innocents injustement punis²³⁶. Il en est de même dans certaines chroniques médiévales : celles d'Alain Bouchart rapportent, à propos de l'irruption des Anglais dans une église rennaise en 1356, que les cloches se mettent à sonner toutes seules par miracle, en développant un motif que l'on retrouve parmi les clichés de la *gwerz*²³⁷.

Les histoires compilées par des ecclésiastiques au cours de l'Ancien Régime peuvent également apporter des informations qui aident à la datation de complaintes : l'*Histoire des guerres de la Ligue* du chanoine Moreau est particulièrement précieuse pour renseigner plusieurs chansons qui se rapportent à cette guerre civile ; la proposition de datation de la *gwerz* sur l'évêque de Penanstank est quant à elle élaborée à partir de données relevées dans les *Vies des Saints de Bretagne* d'Albert le Grand²³⁸.

Les récits de voyageurs qui ont traversé la Bretagne au cours de l'Ancien Régime et au 19^e siècle forment quant à eux un ensemble relativement conséquent. D'une part, ils citent des titres, voire des extraits de chansons de tradition orale : mais les premières remarques réellement approfondies à ce sujet se trouvent dans des publications du 19^e siècle, souvent inspirées par la lecture d'Émile Souvestre ou de La Villemarqué, et sont d'un intérêt limité. Par contre, certains récits regorgent de remarques concernant la culture matérielle, les comportements et les croyances religieuses, qui peuvent être utilement comparées aux données fournies par les *gwerzioù*. Sous l'Ancien Régime, le document le plus intéressant de ce point de vue est sans conteste la description de l'itinéraire de Dubuisson-Aubenay en 1636²³⁹. Le voyage de Jacques Cambry dans le Finistère en 1794, plus tardif, est particulièrement riche en relevés de nature ethnographique²⁴⁰. Au 19^e siècle, de nombreux voyageurs anglais, comme Adolphus Trollope, publient leurs

²³⁵ ANDRIÈS, 1978, « *La bibliothèque bleue : les réécritures de "Robert le Diable"* » ; ANDRIÈS, 1981, *Robert le diable et autres récits*, p. 29-30 ; GAUTHIER, 2003, *Robert le Diable. Histoire d'une légende*. Une version de ce mystère, recueillie par Luzel, est conservée à la BnF sous la cote « Manuscrit Celtique et Basque, n°51 ». L97.

²³⁶ CASSAGNES-BOUQUET, 2000, « *Un recours pour les victimes, la statue du saint* ». Cet aspect est approfondi au chapitre 6, *infra*, p. 371.

²³⁷ Cité dans : LAURENT, 2004, « *Le siège de Guingamp* », p. 22.

²³⁸ MOREAU, 1997, *Histoire de ce qui s'est passé en Bretagne durant les guerres de la Ligue*. Cette question est développée au chapitre 11, *infra*, p. 701 et 705-706 ; LUZEL, 1868 (1971), *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Gwerzioù I*, p. 428-429.

²³⁹ CROIX, 2006, *La Bretagne d'après l'itinéraire de monsieur Dubuisson-Aubenay*.

²⁴⁰ CAMBRY, 1836 (1999), *Voyage dans le Finistère*.

journaux de voyage en Bretagne²⁴¹ ; on peut également mentionner les notes du Brestois Jean-François Brousmiche ou, plus accessoirement, les écrits de Guy de Maupassant²⁴².

La Galerie bretonne d'Alexandre Bouët et Olivier Perrin, publiée pour la première fois en 1808 puis rééditée à plusieurs reprises sous le titre *Breizh-Izel ou Vie des Bretons de l'Armorique*, constitue pour sa part un genre à mi-chemin entre le relevé ethnographique et la fiction romancée. Présentée à bien égards comme un « anti-*Barzaz-Breizh* » par Jean-Yves Guimar, cette œuvre promeut un monde paysan riche de traditions, tout en valorisant une nécessaire modernisation des mœurs. Elle décrit nombre de comportements ruraux que l'on retrouve dans les *gwerzioù*, et consacre d'ailleurs l'un de ses tableaux à la mise en scène d'un chanteur et vendeur de complaintes imprimées²⁴³.

Toutes ces sources se recoupent souvent : tel motif attesté dans les complaintes en langue bretonne se retrouve à la fois dans des sources hagiographiques médiévales, des occasionnels et des nouvelles lettrées : on relève ainsi un fonds culturel commun perceptible à travers une documentation issue d'espaces, de périodes et de milieux socioculturels différents.

Deux types de données peuvent être confrontés avec les *gwerzioù*. Parfois, une filiation claire entre une complainte et une source littéraire peut être retracée. Le plus souvent, l'intérêt d'une telle comparaison ne réside pas dans la recherche d'une mise en relation précise entre deux sources ; elle porte plutôt sur la compréhension et l'analyse de l'écart entre la représentation des comportements et des sensibilités d'une même société selon la documentation envisagée.

Ces principes sont également valables lorsque la confrontation est réalisée à partir de sources écrites non-littéraires.

d- Les autres sources écrites

Les études érudites qui ont permis la datation événementielle de *gwerzioù* se sont largement appuyées sur des sources écrites non-littéraires de nature et de provenance très diversifiées.

²⁴¹ TROLLOPE, 2002, *Un été en Bretagne. Journal de voyage d'un Anglais en Bretagne pendant l'été 1839* ; LE DISEZ, 2002, *Étrange Bretagne. Récits de voyageurs britanniques en Bretagne (1830-1900)*.

²⁴² BROUSMICHE, 1977, *Voyage dans le Finistère en 1829, 1830 et 1831* ; MAUPASSANT, 1884, « *En Bretagne* ». Pour une synthèse sur cette question, voir : BÉREST, 1987, « *Les voyageurs français en Bretagne* ». Alain Croix dresse une liste d'une trentaine de récits de voyages en Bretagne réalisés entre le 17^e et 19^e siècle. CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles*, p. 937.

²⁴³ BOUËT/PERRIN, 1808-1844 (1970), *Breizh-Izel ou Vie des Bretons de l'Armorique* ; GUIOMAR, 1993, « *La Galerie bretonne. Une œuvre ambiguë* ».

Les registres paroissiaux paraissent les plus simples à utiliser, pourvu que la chanson ait fidèlement conservé les toponymes et les anthroponymes liés à un fait local véridique : ils ont permis la datation d'une dizaine de pièces au cours de l'Ancien Régime, toutes postérieures au milieu du 17^e siècle. Le faible nombre de registres bas-bretons conservés avant cette période invite à s'orienter vers d'autres archives.

Les livres de raison, qui oscillent entre documents de comptabilité administrative et chroniques à caractère littéraire, offrent une autre piste de recherche. Une quarantaine d'entre eux ont été conservés en Bretagne entre le 15^e et le 18^e siècle, mais très peu concernent la Bretagne bretonnante²⁴⁴. Leur lecture peut toutefois réserver des surprises : une mention portée en 1623 dans le livre de raison d'Yves Le Trividic, bourgeois de Guingamp, permet ainsi de dater précisément le meurtre du seigneur de Coatredrez, qui a inspiré le sujet d'une *gwerz*²⁴⁵.

Les généalogies nobiliaires sont plus régulièrement sollicitées : Aymar de Blois s'appuie sur celle de la famille de Keroulas dressée à l'occasion de la Réformation de la noblesse en 1668 pour situer les protagonistes de la *gwerz* qui évoque le mariage forcé de Marie de Keroulas et du marquis de Mesle vers 1565²⁴⁶. La fréquence de la mise en scène de nobles dans les plaintes fait de cette source une documentation privilégiée dans le cadre d'une datation événementielle de la chanson.

Les archives de familles nobles, incluant contrats de vente ou de mariage, titres de noblesse et actes divers, sont également dépouillées avec attention. Louis Le Guennec cite une lettre d'érection d'une terre au titre de marquisat pour nourrir sa démonstration sur l'identité du marquis de Guerrand, qui est le protagoniste de plusieurs plaintes²⁴⁷. Pour dater ces mêmes chansons, il s'intéresse au testament du marquis, tandis qu'Anne Balland s'appuie sur des aveux du début du 18^e siècle pour établir un parallèle entre les paroisses citées dans la plainte et celles qui faisaient effectivement partie de cette seigneurie²⁴⁸. C'est au testament olographe de Jean de Lannion, daté de 1651, que Charles de Keranflec'h a quant à lui recours pour identifier le protagoniste principal de la *gwerz Lezobre*²⁴⁹.

²⁴⁴ PARFOURU, 1898, *Anciens livres de raison de familles bretonnes* ; CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles*, p. 865-871 : l'intérêt de tous les livres de raison recensés en Bretagne entre le 15^e et le 17^e siècle est évalué dans cette présentation méthodologique, et une carte de répartition du domicile des auteurs de livres de raison est présentée p. 869. Voir aussi, sur la sociologie des auteurs et les possibilités d'exploitation de ces sources : TRICARD, 2002, « *Les livres de raison français au miroir des livres de famille italiens* ».

²⁴⁵ FORTIN-LEJEUNE, 1995, *À Guingamp, au XVII^e : Savoir mourir, savoir vivre. Livre de raison d'Yves Le Trividic, bourgeois*, p. 56. Une note de ce travail renvoie à l'ouvrage dirigé par Michel de Mauny, qui évoque la *gwerz*, sans la dater : MAUNY, 1991, *Châteaux et manoirs de Bretagne profonde*, p. 144.

²⁴⁶ LAURENT, 1992, « *Aymar I de Blois (1760-1852) et "L'héritière de Keroulas"* ».

²⁴⁷ LE GUENNEC, 1928, « *La légende du Marquis de Guerrand et la Famille Du Parc de Locmaria* », p. 28.

²⁴⁸ BALLAND, 1999, *Littérature et noblesse bretonne : le cas Du Parc de Locmaria*. Ce dossier est approfondi au chapitre 10, *infra*, p. 650-654.

²⁴⁹ KERANFLEC'H, 1857, « *Une frairie bretonne. La chapelle de Kermaria-Nisquit* », p. 289.

Des archives notariales ont également permis à Daniel Giraudon de dater la complainte sur la mort du sieur de Porzlan en 1707, grâce à un procès civil intenté par la veuve de la victime contre son assassin et conservé dans les archives du notaire Le Bricquier à Lannion²⁵⁰. Plusieurs procédures criminelles ont aussi pu être mises en parallèle avec des *gwerzïoù* précises : l'étude la plus remarquable et tout à fait pionnière dans cette direction est celle que Donatien Laurent a réalisée au sujet de la complainte sur le meurtre de Louis Le Ravallec en 1732²⁵¹ ; mais d'autres peuvent être signalées, comme celle qui porte sur l'assassinat du seigneur de Penanger en 1649²⁵².

Diverses sources ecclésiastiques ont été sollicitées pour dater des chansons, qu'il s'agisse de délibérations capitulaires, d'enquêtes ordonnées par le prieur d'une abbaye, de comptes de fabriques ou d'archives comptables de couvents. On peut aussi relever le recours à des mandements ducaux pour faire le lien entre une complainte et la révolte paysanne de 1490 en Cornouaille²⁵³. Enfin, le cadastre napoléonien est utilisé pour émettre des hypothèses sur les lieux précis de drames qui auraient laissé trace dans la toponymie de certaines parcelles : le lieu-dit *Leur ar C'hloarek* (« l'aire du clerc ») sur le cadastre de Plouégat-Guerrand pourrait correspondre, d'après Louis Le Guennec, à l'endroit où ce jeune homme aurait été tué en duel aux alentours de 1626²⁵⁴.

La documentation retenue prioritairement pour esquisser une datation culturelle des *gwerzïoù* est sensiblement différente. Les sources descriptives sont privilégiées, comme les inventaires après décès, les testaments, les livres de consignation de miracles ou les procès de canonisation : les renseignements sur la culture matérielle, les comportements et les sensibilités y sont recherchés. Mais il semble bien que, en déclinant le large éventail des sources écrites non-littéraires produites par la société d'Ancien Régime, les archives judiciaires – et plus spécifiquement les procédures criminelles et les lettres de rémission – fournissent la documentation la plus riche : l'intérêt d'une confrontation entre *gwerzïoù* et archives criminelles justifie qu'une partie de cette étude soit spécifiquement consacrée à ce sujet, qui n'est donc pas développé ici²⁵⁵.

²⁵⁰ GIRAUDON, 2007, « Drame sanglant au pardon de Saint-Gildas à Tonquédec en 1707. *Gwerz ar c'homt a Goat-Louri hag an otro Porz-Lann* », p. 73-75 et 84-86.

²⁵¹ LAURENT, 1967, « La *gwerz* de Louis Le Ravallec ».

²⁵² NASSIET, *La France du second XVIIe siècle. 1661-1715*, p. 109-110 ; GIRAUDON, 2005, « Penanger et de La Lande, *Gwerz tragique au XVIIe siècle en Trégor* ».

²⁵³ LAURENT, 1977, « Autour du "*Barzaz-Breiz*" : *Ar Falk'bon - Le Faucon. Texte inventé ou chant recueilli ?* » ; NASSIET, 1990, « Émeutes et révolte en Bretagne pendant la guerre d'indépendance (1487-1490) », p. 150-151.

²⁵⁴ Cité dans : BALLAND, 1999, *Littérature et noblesse bretonne : le cas Du Parc de Locmaria*, p. 4-5. Un autre exemple d'utilisation du cadastre est développé au chapitre 4, *infra*, p. 232-233.

²⁵⁵ Voir *infra*, chapitres 5 à 7.

L'enjeu d'une telle confrontation est de mesurer en quoi les chansons peuvent compléter, confirmer, voire parfois infirmer les textes écrits, et surtout proposer un regard différent sur les mêmes réalités d'Ancien Régime. Les *gwerzioù* abordent en effet certains domaines que n'évoquent pas, ou différemment, les sources habituellement utilisées par les historiens. Elles accordent une large place aux catégories sociales qui sont les moins bien représentées dans les archives écrites : les populations rurales, pauvres et massivement illettrées, qui remplissent à la fois le rôle d'acteur, d'interprète, d'auditeur et de transmetteur de la chanson. Donatien Laurent rappelle ainsi que la complainte « nous renseigne de façon tout à fait privilégiée sur les sentiments profonds d'une population qui n'a guère de moyens de s'exprimer publiquement »²⁵⁶. Prenant l'exemple très particulier des chants de révolte, Michel Nassiet note que certains d'entre eux « ont cet intérêt extraordinaire d'être des textes émanant des révoltés eux-mêmes »²⁵⁷.

En définitive, les sources écrites à caractère non-littéraire qui peuvent être comparées avec pertinence aux complaintes en langue bretonne sont très nombreuses. Elles sont répertoriées avant tout dans les séries B, E et J des fonds d'archives départementales ; les séries G et H, qui concernent les fonds ecclésiastiques, fournissent également des données intéressantes.

e- L'image et l'objet

La documentation iconographique forme, après les sources orales et écrites, un troisième ensemble, qui est plus brièvement évoqué dans la mesure où les comparaisons entre ce support et la chanson n'ont été, faute de temps, que peu étudiées : ce ne sont donc que des aperçus impressionnistes qui sont ici présentés, centrés sur quelques supports précisément sollicités au cours de cette recherche.

Hors de Bretagne, l'ouverture aux sources iconographiques s'est appuyée avant tout sur les travaux menés par Vincent Milliot, dans le cadre d'une thèse de doctorat sur les *Cris de Paris* entre les 16^e et 18^e siècles. Certains des questionnements soulevés par cet historien trouvent un écho particulier lorsqu'ils sont mis en parallèle avec les *gwerzioù*. La réflexion qu'il mène sur la représentation sociale des petits métiers parisiens s'avère particulièrement pertinente : comme les complaintes en langue bretonne, les *Cris de Paris* véhiculent l'image d'un peuple beau et idéalisé²⁵⁸.

²⁵⁶ Introduction à l'édition de 1981 de : CADIC, 1949, *Chants de chouans*, p. I.

²⁵⁷ NASSIET, 1999, *La littérature orale bretonne et l'histoire*, p. 53.

²⁵⁸ MILLIOT, 1994, « Le travail sans le geste. Les représentations iconographiques des petits métiers parisiens (XVI^e-XVIII^e s.) » ; MILLIOT, 1995, *Les Cris de Paris ou le peuple travesti. Les représentations des petits métiers parisiens (XVI^e-XVIII^e siècles)*, p. 192-209. Cet aspect est approfondi au chapitre 6, *infra*, p. 343-344.

Les sources iconographiques qui se rapportent à l'Ancien Régime en Basse-Bretagne et qui peuvent être sollicitées dans le cadre d'une étude en histoire culturelle ont fait l'objet d'une présentation méthodologique détaillée par Alain Croix²⁵⁹. L'une d'entre elles, les sablières sculptées, a particulièrement attiré l'attention. Sophie Duhem, dans la thèse de doctorat qu'elle a consacrée à leur sujet, développe nombre de problématiques aussi valables dans le cas de la *gwerz*. Elle s'interroge sur la transposition de la réalité à travers les images et sur la part respective entre une représentation fidèle de la vie quotidienne et un imaginaire culturel qui laisse une large part à la fiction. Elle évoque les sablières comme une source possible d'accès à une culture « populaire » sans passer par l'intermédiaire des sources écrites²⁶⁰. Les *taolennoù*, tableaux de missions notamment utilisés par Michel Le Nobletz et Julien Maunoir, présentent quant à elles des ressemblances avec la *gwerz* de par leur souci de vraisemblance – donc de réalisme – des scènes représentées, dans le but de renforcer l'efficacité de ce support pédagogique²⁶¹.

Les ex-voto constituent une autre piste de recherche. Sous la forme de tableaux, ils mettent en scène, comme dans les *gwerzioù*, des situations tragiques tout en décrivant avec précision des comportements et des éléments de culture matérielle²⁶². Nombre d'entre eux décrivent des naufrages évités grâce à une intervention providentielle, dans des thèmes que l'on trouve déclinés dans une dimension narrative et chantée dans les complaintes²⁶³. Sous forme d'objets votifs conservés dans les églises, ils rappellent là encore certains thèmes de prédilection des chansons – notamment les morts en mer – ; mais ils peuvent surtout être mis en relation avec les descriptions de dons joints aux prières qui sont détaillées dans les *gwerzioù*²⁶⁴.

L'exploration peut être élargie au domaine de l'objet. Certaines datations de chansons s'appuient en effet sur cette source pour renforcer leurs démonstrations. Charles de Keranflec'h mentionne les ossements de Jean de Lannion, qu'il a pu observer dans la chapelle de Kermaria-an-Isquit en Plouha, dans son étude sur la *gwerz* qui se rapporte à ce personnage²⁶⁵. Jean-François Brousmiche puis René-François Le Men affirment que des traces de l'incendie de 1620 qui ravagea la cathédrale de Quimper et de la flèche de plomb emportée par la foudre sont toujours

²⁵⁹ CROIX, 1981, *La Bretagne aux 16^e et 17^e siècles*, p. 902-923.

²⁶⁰ DUHEM, 1998, *Les sablières sculptées en Bretagne. Images, ouvriers du bois et culture paroissiale au temps de la prospérité bretonne (XV^e-XVII^e s.)*.

²⁶¹ ROUDAUT/CROIX/BROUDIC, 1988, *Les chemins du paradis. Taolennoù ar baradoz*; CROIX, 1987-1988, « *Langues du peuple, langues pour le peuple. Les langages des missions bretonnes au 17^e siècle* », p. 161-163.

²⁶² COUSIN, 1983, *Le miracle et le quotidien. Les ex-voto provençaux images d'une société*.

²⁶³ À Sainte-Anne-d'Auray est ainsi conservé un tableau intitulé « Vœu des Arzonnais », accompagné d'une maquette de bateau, déposé au cours du pèlerinage réalisé entre le 17^e et le 19^e siècle en souvenir d'un combat naval contre les Hollandais en 1673. Une chanson imprimée en breton sur le même sujet est également connue. BOELL, 1987, « *Le bateau dans les pardons et pèlerinages maritimes du littoral breton jusqu'à l'époque contemporaine* », p. 251.

²⁶⁴ DANIGO, 1973, « *Les anciens ex-voto de Sainte-Anne d'Auray* » ; SAMSON, 1973, « *Les ex-voto marins de Cornouaille* ». Cet aspect est approfondi au chapitre 10, *infra*, p. 125.

²⁶⁵ KERANFLEC'H, 1857, « *Une frairie bretonne. La chapelle de Kermaria-Nisquit* », p. 289.

visibles dans les combles de l'édifice²⁶⁶. Louis Le Guennec évoque quant à lui le bâtiment toujours debout de l'hôpital fondé par le marquis de Guerrand dans son testament, qui est explicitement mentionné dans la complainte qui s'y rapporte²⁶⁷.

Ces objets revêtent un intérêt particulier lorsqu'ils sont spontanément évoqués par les chanteurs de *gwerzioù* pour accréditer la véracité de leur récit. Lorsque Donatien Laurent mène ses enquêtes sur la complainte du meurtre de Louis Le Ravallec, plusieurs de ses informateurs sont capables de situer précisément, près de deux siècles et demi après les faits, la maison où il a été attaqué – surnommée « *an ti milliget* », la maison maudite –, celle où il a vécu et même l'emplacement exact de son lit²⁶⁸. Quant à la *gwerz* sur le meurtre du seigneur de Penanger, elle n'est plus connue lorsque Daniel Giraudon mène ses enquêtes à Ploumilliau au début du 21^e siècle ; mais le seul détail dont se souviennent encore des informateurs est qu'il a eu lieu alors que le jeune noble sortait de l'église par la petite porte, encore visible aujourd'hui : ceci correspond parfaitement à la description consignée dans le procès-verbal établi en 1649. L'association entre ce lieu et le crime est fortement ancrée, puisque le recteur de Ploumilliau note dans un cahier de paroisse en 1863 que cette porte, murée et bouchée suite à l'assassinat de Penanger avant la Révolution, a été rouverte en 1808²⁶⁹. À Melrand enfin, François Cadic relève en 1907 que le souvenir du meurtre de Mauricette Jaffrédo près de deux siècles auparavant est encore bien vivant : il est entretenu à la fois par une *gwerz* et par une croix dressée dans un champ à l'endroit de sa mort, restaurée par le recteur de la paroisse suite à sa mutilation au cours de la Révolution²⁷⁰.

Au terme de cette énumération, il apparaît que les sources orales, iconographiques et surtout écrites qui peuvent être mises en parallèle avec les *gwerzioù* sont innombrables et d'une grande variété. Il n'est évidemment pas possible de mener une confrontation poussée avec l'ensemble d'entre elles. Elles ont donc été mises à profit de façon ponctuelle, en fonction des thématiques abordées ou des études de cas développées, et avec le souci d'envisager une palette large de supports de comparaison. Seules les archives judiciaires ont fait l'objet d'un dépouillement et d'une comparaison plus approfondis.

²⁶⁶ BROUSMICHE, 1977, *Voyage dans le Finistère en 1829, 1830 et 1831*, p. 266 ; LE MEN, 1877, *Monographie de la cathédrale de Quimper*, p. 218. Cet exemple est étudié de façon plus précise au chapitre 4, *infra*, p. 255-257.

²⁶⁷ LE GUENNEC, 1928, « *La légende du Marquis de Guerrand et la Famille Du Parc de Locmaria* », p. 29. Un développement est consacré à cette *gwerz* au chapitre 10, *infra*, p. 644-657.

²⁶⁸ LAURENT, 1967, « *La gwerz de Louis Le Ravallec* », p. 34, 39 et photos.

²⁶⁹ GIRAUDON, 2005, « *Penanger et de La Lande, Gwerz tragique au XVIII^e siècle en Trégor* », p. 26 et 34.

²⁷⁰ CADIC, 1907, « *Mauricette* ».

CONCLUSION

Les complaintes en langue bretonne présentent des spécificités propres qui exigent qu'elles soient soumises à une critique méthodologique rigoureuse. L'absence d'informations concernant l'auteur et la provenance du chant, tout comme les interrogations sur la vraisemblance et la sensibilité des récits qu'elles véhiculent, doivent être étudiées. Mais c'est la datation de ces chants qui pose le problème le plus délicat à l'historien : à partir d'un répertoire recueilli dès le 19^e siècle, il doit avoir recours à une méthode régressive pour étudier les possibilités de « ponts » chronologiques avec l'Ancien Régime. Certes délicate, cette démarche ne se heurte pas pour autant à des obstacles insurmontables. Différentes méthodes d'analyse permettent de cerner une datation événementielle ou culturelle des *gwerzioù*. Les deux approches apparaissent complémentaires, mais la seconde, jusqu'à présent peu mise avant dans les recherches, a été privilégiée au cours de cette étude.

Les données fournies par les chansons doivent être évidemment critiquées afin d'en évaluer la fiabilité, plus ou moins grande selon les éléments et les textes. À cette fin, les différentes versions d'un même chant doivent être systématiquement comparées pour mesurer la part des renouvellements au fil de la transmission orale. On doit également bien s'entendre sur les possibilités d'exploitation de cette source : l'intérêt de la chanson de tradition orale ne réside pas dans la mise en évidence de « vérités », mais bien plus dans l'analyse de la perception de ce qui est considéré comme vrai. On se situe bien dans une démarche d'histoire socioculturelle, qui s'intéresse au regard porté sur certaines réalités dans la chanson et à la représentation qu'une société se fait d'elle-même, avec ses codes, ses normes et ses valeurs. Peu importe si les éléments attestés dans les versions du 19^e siècle sont issus de la forme première de la chanson ou d'interpolations ultérieures : ils sont le reflet massif de comportements et de sensibilités qui se rapportent à la période d'Ancien Régime, et c'est en tant que tels qu'ils intéressent cette recherche.

Au terme de cette réflexion méthodologique, il apparaît clairement que les complaintes en langue bretonne peuvent être considérées comme une source fiable dans le cadre d'une analyse des comportements et des sensibilités dans la Basse-Bretagne rurale d'Ancien Régime. Mais il faut admettre qu'il s'agit d'une documentation difficile à manipuler, d'une source orale tardive qui contient des données dont la datation est rarement assurée. Ces imprécisions doivent par conséquent être palliées par une nécessaire et systématique confrontation avec d'autres sources orales, iconographiques et surtout écrites.

Il convient désormais d'appliquer la méthodologie d'exploitation des plaintes en langue bretonne ainsi définie. Trois études de cas, choisies pour refléter la diversité des questionnements soulevés jusqu'à présent de façon théorique, ont été retenues pour valider cette réflexion critique.

MISE EN APPLICATION D'UNE MÉTHODOLOGIE :

TROIS ÉTUDES DE CAS

Afin d'éprouver la validité des principes méthodologiques avancés, de mieux cerner les particularités des plaintes en langue bretonne et de faire la part entre les catégories d'éléments stables au cours de la transmission orale et celles dont la fiabilité est moindre, trois chants-types ont été retenus et étudiés en exemple.

Tout d'abord, l'analyse des différentes versions de la complainte *Feunteun ar Wazh Haleb* cherche à mettre en valeur les caractéristiques propres à la *gwerz*, en comparant ce répertoire avec des chansons en langue française composées sur le même thème. La deuxième étude, autour de la complainte *Perinaig ar Mignon*, a pour objectif de cerner les mécanismes d'évolution d'un texte précisément daté dans le temps et dans l'espace, et ainsi de mesurer la fiabilité de la transmission orale du souvenir d'un événement historique sur plus de trois siècles. Enfin, le travail sur la *gwerz* *An tour plom* s'articule autour de la confrontation entre source orale – la complainte – et source écrite – qui prend ici la forme d'un imprimé d'information –, dont l'inspiration vient d'un même événement daté de 1620 : l'enjeu est de dégager les spécificités de chaque support et de saisir le regard que deux cultures – l'une écrite et francophone et l'autre orale et bretonnante – portent sur une même réalité.

Chaque étude de cas privilégie donc une dimension comparative différente : la *gwerz* par rapport au répertoire chanté francophone d'abord, les différentes versions d'une même chanson ensuite, et enfin la confrontation entre complainte et sources écrites.

A- FEUNTEUN AR WAZH HALEG : LA FILLE À LA FONTAINE ET LE RETOUR DU MARI SOLDAT

La complainte habituellement connue sous le nom de *Feunteun ar Wazh Haleg* ou *Ar wreg he daou bried*¹ reprend deux sujets bien connus. La première partie de la chanson relate l'histoire d'une jeune fille envoyée par sa belle-mère à la fontaine pour y chercher de l'eau et qui s'y laisse séduire. La seconde met en scène le départ à la guerre d'un jeune homme tout juste marié, qui revient après plusieurs années et qui découvre que sa femme en a épousé un autre².

Ces deux développements narratifs se retrouvent dans de nombreuses traditions orales chantées en Europe et en Amérique du Nord. Ce chant a été fréquemment collecté en Basse-Bretagne et reste aujourd'hui encore largement entendu. 98 versions écrites et orales en breton sont recensées dans mon corpus : toutes ont été analysées, mais l'ampleur de l'ensemble exclut une description fine des particularités de chacune. Il ne s'agit ici que de dresser à grands traits les caractéristiques les plus pertinentes pour mesurer, à partir d'un cas concret, les spécificités du genre de la *gwerz* par rapport au répertoire en langue française.

L'étude de cette pièce est orientée autour de trois points : le lien entre le répertoire chanté des deux zones linguistiques, la comparaison entre les différentes variantes de la *gwerz* – dans la perspective d'une meilleure compréhension des mécanismes d'appropriation progressive d'un répertoire exogène – et enfin l'analyse d'une version particulièrement riche et significative, chantée par Marc'harit Fulup.

¹ La fontaine de Gwashalec ; La femme aux deux maris. Cette pièce est classée par Patrick Malrieu, suivant ses différentes variantes, en quatre chants-types : n°731, 732, 733 et 735.

² Une semblable histoire arrivée à Martin Guerre dans le ressort du Parlement de Toulouse au milieu du 16^e siècle est connue par un mémoire étudié par Natalie Zemon Davis ; elle a été popularisée par un film réalisé par Daniel Vigne et Jean-Claude Carrière. DAVIS, 1982, « *Le retour de Martin Guerre* ». Le film éponyme est sorti la même année sur les écrans français. Dans le domaine littéraire, une intrigue similaire a inspiré la 69^e nouvelle des *Cent Nouvelles Nouvelles* (publiée dans : JOURDA, 1971, *Conteurs français du XVI^e siècle*, p. 264-266) ; on la retrouve également dans plusieurs romans du 19^e siècle, notamment *Le colonel Chabert* d'Honoré de Balzac, *Jacques Damour* d'Émile Zola et le conte *Le Retour* de Guy de Maupassant. George Doncieux présente les liens entre ces trois récits et la chanson de tradition orale dans : DONCIEUX, 1904, *Le romancéro populaire de la France*, p. 413-416.

a- Le lien entre les répertoires chantés en français et en breton

Le genre des *gwerzioù* est souvent opposé au répertoire en langue française, plus impersonnel et intemporel, la plupart du temps transposable dans n'importe quel contexte – puisque dénué d'éléments le rattachant à un cadre spatio-temporel précis – et mettant en scène des situations et des personnages typifiés. Patrice Coirault rappelle ainsi que « la chanson folklorique n'est qu'exceptionnellement représentative d'une époque plutôt que d'une autre. Son texte est d'une forme et d'une matière sans date autant que son style est impersonnel »³. Cette caractérisation ne convient en aucun cas aux *gwerzioù*, et invite à considérer la frontière linguistique comme une délimitation marquée entre les répertoires. Pourtant, le lien évident entre des chants recueillis des deux côtés de cette frontière montre comment la circulation d'une chanson d'un espace linguistique à un autre entraîne une réappropriation et une adaptation de la pièce afin de l'intégrer à un répertoire à l'esthétique différente.

Le cas de la *gwerz Feunteun ar Wazh Haleb* est particulièrement intéressant, dans la mesure où de nombreuses versions bretonnes fusionnent deux récits qui ne sont jamais emboîtés l'un à l'autre dans le répertoire en français : le chant-type de *La fille à la fontaine avant soleil levé* et celui du *Retour du mari soldat : secondes noces*.

Conrad Laforte et Patrice Coirault répertorient plus de soixante versions liées au premier thème en France, en Belgique et au Québec, correspondant toutes sensiblement à une même structure narrative⁴. La chanson relate, à la première personne du singulier, une histoire développée en trois temps : une jeune fille est envoyée chercher de l'eau à la fontaine par sa mère ou sa belle-mère ; elle se laisse séduire par un homme ; elle se demande ensuite quelles excuses elle pourra fournir pour expliquer son retard. Ce chant léger est attesté anciennement dans les sources écrites, puisque une version a été publiée dès 1586⁵ ; Patrice Coirault a d'ailleurs rédigé une étude sur les antécédents lettrés de cette pièce⁶. Le recours au texte en français permet de pallier le manque de sources écrites anciennes en breton. Il n'est toutefois pas possible de savoir avec certitude si cette chanson a circulé ou non en Bretagne dès le 16^e ou le 17^e siècle. Le texte se chante le plus souvent sur un air guilleret ponctué de ritournelles et de répétitions qui réduisent

³ COIRAULT, 1942, *Notre chanson folklorique*, p. 111.

⁴ Catalogue Laforte n°I, I-19, *La fille à la fontaine avant soleil levé*. Catalogue Coirault n°1705 à 1707, *La fille à la fontaine avant soleil levé*. La structure de la pièce est analysée dans : LAFORTE, 1997, *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale*, p. 546-549.

⁵ *Premier livre d'airs mis en musique*, par P. Bonnet, Paris, 1586. Cité par : MASSIGNON, 1994, *Trésors de la chanson populaire française. Autour de 50 chansons recueillies en Acadie*, p. 178-179. Je n'ai pu consulter que l'impression de 1587 de cet ouvrage : BONNET, 1587, *Premier livre d'airs mis en musique*, p. 27-28.

⁶ COIRAULT, 1953-1963, *Formation de nos chansons folkloriques*, t. 2, p. 328-337.

d'autant plus le nombre de couplets. La version enregistrée en 2005 auprès de Jean-Paul Guimond, de Wotton au Québec, en 2005, en est un bon exemple⁷ :

J'ai-t-une méchante mère

J'ai-t-une méchante mère
Boum badi boum badiba tralala
J'ai-t-une méchante mère
Qui de bon matin *baripicoté* me fait lever
Qui de bon matin me fait lever
Qui de bon matin me fait lever

M'envoie-t-à la fontaine
Pour aller de l'eau chercher

Dans mon chemin j'rencontre
Mon petit gentil cavalier

Assis sur une pierre
Nous nous mîmes à causer

Du temps qu'il va faire
Et de nos amours passées

Ah, que va dire ma mère
Pour avoir autant tardé

Tu diras à ta mère
Qu' la fontaine était brouillée

C'est la faute d'une cane
Qui était venue s' baigner

Avec-que une dizaine
De tous ses petits bébés

Les arguments proposés pour expliquer le retard à la mère varient selon les versions, en ayant toujours recours à des métaphores animalières à forte connotation sexuelle. L'image de l'eau, et plus précisément de la fontaine, constitue en effet une thématique privilégiée pour évoquer des rencontres sexuelles qui, dans la chanson de tradition orale, sont toujours relatées de façon métaphorique⁸. Une pièce recueillie auprès de Claude Le Coz par Albert Poulain à Béganne, dans le Morbihan, fait parler ainsi le galant : « Tu lui diras la belle / Que les eaux étaient troublées, // Que les petits oiseaux du ciel / Sont venus s'y baigner. // Et les chevaux du roi

⁷ Collection Robert Bouthillier et Éva Guillorel. Transcription : Éva Guillorel. Les voix des deux collecteurs assurent les réponses aux couplets. Le chanteur rythme du pied la mélodie, selon une technique bien attestée au Québec mais inconnue en Bretagne. La chanson est proposée en **annexe sonore 1**. La mélodie est transcrite en **annexe 6**, p. 756.

⁸ Pour des développements sur ce sujet, voir : GAMMON, 1982, « *Song, Sex and Society in England, 1600-1850* », p. 208-214 ; TOELKEN, 1995, *Morning Dew and Roses. Nuance, Metaphor and Meaning in Folksongs*, p. 129-135. Le motif de la fontaine dans la chanson de tradition orale est également analysé dans : LAFORTE, 1981, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, p. 233-238.

d’Espagne / Sont venus s’y abreuver, // Le noir le plus beau d’ la bande / Dans la fontaine il s’est noyé⁹. »

Le chant-type de la *Femme aux deux maris* raconte quant à lui le récit d’un jeune marié qui doit rejoindre son régiment. Il revient après sept ans sans avoir donné de nouvelles et arrive le soir des noces de sa bien-aimée avec un deuxième époux. Il se fait reconnaître et la femme congédie son second mari pour reprendre le premier. Ce chant est lui aussi très largement attesté dans les collectes écrites et orales : Patrice Coirault et Conrad Laforte en recensent plus de 210 versions en français et en langues romanes¹⁰. Il n’est pas attesté dans des sources antérieures au 19^e siècle, ce qui ne signifie pas pour autant qu’il s’agit nécessairement d’un texte postérieur à la fin de l’Ancien Régime : la grande variété des développements et le large espace de circulation de ce chant-type indiquent qu’il a connu une importante diffusion spatio-temporelle. Voici, à titre d’exemple, la version enregistrée auprès de Laurette Benoît, de Tracadie au Nouveau-Brunswick, en 1975¹¹ :

Chanson du soldat

C’était un’ jeune fille
Qu’un garçon allait voir
Qu’un garçon allait voir
Un beau jour lui a demandé
Lui donn’rait son cœur en gage
Si ell’ voulait l’épouser

Le jour-e de mes noces
J’ai eu un command’ment
Un command’ment de guerr’
Qu’il a fallu partir
Qu’il a fallu partir-e
Pour de longues années

Tout le mond’ de la noce
Il se mit à pleurer
Ne pleurez pas jeun’s gens’s
Je reviendrai vous voir
Je reviendrai vous voir-e
Quand la guerr’ s’ra finie

⁹ Archives sonores Dastum, NUM-10991, Collection Albert Poulain, *J’avais-t-une méchante mère*. L’enregistrement date des années 1990.

¹⁰ Catalogue Laforte n°II, I-04, *Le retour du mari soldat : seconde noce* ; Catalogue Coirault n°5307, *La femme aux deux maris*.

¹¹ Archives du Folklore, Université Laval, Québec. Collection Robert Bouthillier et Vivian Labrie, n°517. Transcription : Éva Guillorel. Elle peut être écoutée en **annexe sonore 2**. La transcription de la mélodie est donnée en **annexe 9**, p. 757. Deux chansons francophones d’Amérique du Nord ont été retenues dans le cadre de cette étude de cas, là où des enregistrements réalisés en Haute-Bretagne ou dans d’autres régions de France auraient pu être également sollicités. Ce choix s’explique par le fait que j’ai profité d’un séjour de recherche au Québec durant la préparation de ce doctorat, pendant lequel j’ai pu à la fois travailler aux Archives du Folklore et faire du collectage.

Au bout d'la septième année
J'ai bien eu mon congé
Le soir-e quand j'arriv'
Ma femm' se mariait
Le soir-e quand j'arrive
Ma femm' se mariait

Tout le mond' de la noce
M'invitèren' pour souper
Moi qui étais si fier
J'ai pas pu refuser
C'était pour aller m'asseoir-e
Auprès d' la mariée

Tout le mond' de la noce
Se mit à m'regarder
Ne vous croyez pas tant
La nouvell' mariée
La nouvell' mariée-e
Ne vous appartient pas

Où sont tes bagues d'or-e
Et ton anneau doré
La bell' que j' t'ai donnés
Il y'a sept ans passés
La bell' que j' t'ai donnés-e
Il y'a sept ans passés

La belle se retourne
Dans ses bras se jeta
Ell' s'écrit : « Bonne Vierge
La mèr' de Jésus-Christ
Moi qui me croyais veuve
Ce soir j'ai deux maris. »

À partir de ces deux épisodes, les versions en langue bretonne proposent une grande variété de combinaisons, très imparfaitement rendue dans le classement par chants-types retenu par Patrick Malrieu. Plusieurs indices conduisent à affirmer que ce sont les pièces en français qui ont été adaptées en breton et non l'inverse : la proximité de certaines versions bretonnes avec la syntaxe et le vocabulaire français, l'existence d'antécédents lettrés en français remontant au 16^e siècle, ou encore le nombre et la large diffusion géographique des textes recensés dans l'espace linguistique franco-roman plaident en faveur de cette hypothèse.

Le degré de sophistication dans la combinaison des motifs va de pair avec une plus ou moins grande adaptation du texte et de l'esprit de la chanson à la sensibilité propre au répertoire en langue bretonne. On peut ainsi dresser une typologie des versions, en fonction de leur degré d'éloignement par rapport aux caractéristiques des chansons en français.

b- Les différentes catégories de versions en langue bretonne

Le premier stade dans l'adaptation du chant correspond à la transposition en langue bretonne du texte français, sans opérer de modifications de sens. Ces pièces concernent pour certaines le récit de la fille à la fontaine, pour d'autres celui du retour du mari, sans mélange entre les narrations.

Le chant *Er voéz deu bried dehi* collecté par Loeiz Herrieu à Penquesten, à quelques kilomètres au nord d'Hennebont, est un bon exemple de cette catégorie proche des versions en français¹². Le texte court – dix distiques de treize syllabes –, narré à la première personne, reprend, malgré son titre, uniquement le thème de la fille à la fontaine. La mélodie laisse autant de place aux paroles qu'à une longue ritournelle, qui donne à la partie musicale une grande importance. Les épisodes relatés sont identiques, y compris dans leur traitement, à ceux de la chanson en langue française. Le cadre reste très impersonnel, aucun nom de lieu ni de personne n'est donné, le récit est transposable dans n'importe quel contexte. Cette catégorie de versions se rencontre principalement en pays vannetais : le répertoire y est particulièrement riche en chants appartenant au registre des *sonioù*, pour lesquelles le texte prend appui sur une structure mélodique complexe. Mais on la retrouve également dans l'ensemble de la Basse-Bretagne, où une quinzaine de versions en tout ont été recensées¹³.

Le récit du retour du mari soldat, qui se fait reconnaître par sa femme le soir de ses secondes nocces et qui l'oblige à choisir entre son premier et son second époux, est également largement attesté dans les collectes. Il est encore aujourd'hui un des chants les plus interprétés dans le répertoire à danser mené en *kan ha diskan*, mais peut également être chanté en mélodie¹⁴. Le catalogue Malrieu en recense 17 versions sous le titre *An disparti noz kentañ an eured / Le retour du matelot (renvoyé)*, mais ce nombre peut être enrichi de plusieurs dizaines d'autres pièces en tenant compte des enregistrements sonores¹⁵. Les versions bretonnes conservent, comme en français, un cadre spatio-temporel très imprécis : le seul nom mentionné est celui de la jeune femme délaissée, presque toujours appelée, de façon stéréotypée, Frañseza (Françoise).

¹² *La femme aux deux maris*, H27. Le texte et la mélodie de cette version, utilisée pour mener la gavotte du pays Pourlet, sont proposés en **annexe 10**, p. 758.

¹³ Une courte version enregistrée en 2007 auprès d'André Drumel, de Guern dans le Morbihan, est proposée en **annexe sonore 4**. Collection : Éva Guillorel et Charles Quimbert. Elle est transcrite et traduite en **annexe 11**, p. 759.

¹⁴ Une version chantée en *kan ha diskan* par Manu Kerjean et Érik Marchand est proposée en **annexe sonores 3**. Elle est transcrite et traduite en **annexe 12**, p. 760-761. Elle a été enregistrée par Serge Moelo en 1986 au concours de *dañs fisel* de Rostrenen, en Centre-Bretagne. 2007, *Manu Kerjean*, CD, pl. 14. André Drumel connaît également cette chanson, cette fois sur un air de mélodie.

¹⁵ Chant-type n°735. Les archives sonores numérisées par Dastum comptent actuellement à elles seules 161 versions répertoriées comme appartenant à ce chant-type, qui n'ont pas été prises en compte dans le corpus.

La seconde étape dans la réappropriation de ces chants consiste à combiner les deux récits, dans des versions caractérisées par une place accrue au texte, qui s'allonge au détriment des ritournelles¹⁶.

Une tonalité tragique jusqu'alors inconnue est ajoutée : à son retour le soir des secondes noces, le soldat frappe à la porte de la nouvelle mariée ; tous deux se reconnaissent, leurs cœurs se brisent et ils meurent dans les bras l'un de l'autre. Cette conclusion édifiante, lieu commun dans le répertoire des *gwerzïoù*, ne se retrouve jamais dans les chansons en français. Elle permet de réinterpréter la scène de la séduction à la fontaine dans un sens qui a perdu toute la légèreté des « petits oiseaux du ciel » ou des « chevaux du roi d'Espagne » qui viennent se baigner. Le récit du retour du soldat se termine différemment selon les variantes des chants en breton. Cette situation illustre une caractéristique du répertoire chanté : la moins grande stabilité – donc la plus grande variabilité – des fins de chansons par rapport aux débuts¹⁷. Parfois, les époux meurent de joie tous les deux en se revoyant¹⁸, ou alors seule la femme trépassé dans les bras de son premier mari¹⁹ ; dans d'autres cas, le soldat provoque son concurrent en duel et le tue²⁰, ou encore il menace sa femme, qui refuse de lui ouvrir la porte, de faire couler son sang puisqu'elle lui a été infidèle²¹. Certaines versions renforcent encore la dimension tragique par l'ajout de détails nouveaux : la fille, en attendant que le cavalier ait fini d'abreuver ses chevaux, songe à sa mère qu'elle a perdue dans sa jeunesse ; ailleurs, elle se remarie suite à la mort de son enfant ; ou encore, en frappant à la porte, le soldat annonce que son petit page est mort de froid²².

D'autres pièces placent l'épisode de l'échange de promesses dans un nouvel environnement spatial : le récit est encore narré à la première personne, mais il est cette fois raconté du point de vue du jeune homme, qui fait promesse non plus près d'une fontaine mais en revenant de l'aire neuve²³. On assiste ici à une remise en contexte du chant autour d'un cadre évocateur en Basse-Bretagne : l'aire neuve. Ce lieu de sociabilité permet aux jeunes gens de se

¹⁶ Chant-type n°731. Patrick Malrieu considère dans un même chant-type les versions qui évoquent juste l'épisode de la fontaine et celles qui intègrent le retour du mari soldat. Il répertorie plus de 30 pièces dans cet ensemble.

¹⁷ La même remarque est établie par Albert Lord au sujet de l'épopée albanaise. LORD, 1960, *The Singer of Tales*, p. 119.

¹⁸ Ce dénouement correspond au chant-type n°733 dans le catalogue Malrieu et est attesté uniquement en Vannetais. Il est répertorié dans l'index des motifs de la littérature folklorique de Stith Thompson à la référence F 1041.1.5, *Death from excessive joy*. THOMPSON, 1932, *Motif-Index of Folk-Literature*, vol. 3, p. 264. On le retrouve également dans la neuvième nouvelle de *L'Heptaméron*, écrite vers le milieu du 16^e siècle : MARGUERITE D'ANGOULÊME, 16^e s., *L'Heptaméron des nouvelles*, p. 336-337.

¹⁹ Même ouvrage, F 1041.1.3.7, *Woman dies of broken heart on learning that her former husband is still alive*. Cette fin correspond à celle de la nouvelle n°69 des *Cent Nouvelles Nouvelles*. JOURDA, 1971, *Conteurs français du XVI^e siècle*, p. 264-266.

²⁰ Version contenue dans la collection Gilliouard et recueillie auprès d'une chanteuse de Belz en 1942.

²¹ LD81 ; K87. Ce motif est une interpolation-cliché retrouvée dans d'autres chants-types.

²² SP32, LB17.

²³ Chant-type n°732. Ce chant se retrouve dans le répertoire en langue française sous le titre *M'en revenant d'une assemblée*.

retrouver dans une ambiance de travail et de fête autour de l'aire à battre, à confectionner ou à refaire. Le thème des rencontres au retour de l'aire neuve est un motif répandu dans le répertoire en langue bretonne. On sent poindre là une des tendances habituelles des *gwerzioù* : la personnalisation du chant dans un cadre concret et signifiant. Dans le même esprit, une variante du retour du mari soldat recueillie à Trégunc, commune littorale de Basse-Cornouaille, replace quant à elle le propos dans un contexte maritime : pour se faire reconnaître, le premier mari rappelle qu'il a payé les biens de la jeune femme en allant sur mer pêcher la morue²⁴.

Certaines pièces en breton apportent de plus amples précisions onomastiques et surtout toponymiques. L'enrichissement qui en découle a pour effet la multiplication du nombre des couplets. Les noms de personnes sont le plus souvent absents, mais on relève toutefois que le séducteur se prénomme Jobik al Loarek dans une version recueillie à Saint-Vougay²⁵ ; dans la très longue chanson – 76 distiques d'octosyllabes – collectée par Madame de Saint-Prix, comme dans l'un des textes de la collection Penguern, la jeune fille est nommée « *Fantik ar koeffen melen* »²⁶. Les mentions de toponymes ont pour but de recréer un cadre signifiant pour l'auditoire : ils sont donc la plupart du temps révélateurs de l'espace géographique porteur de sens dans l'aire de collecte du chant, mais ils expriment aussi une sensibilité liée à un imaginaire spatial. Là où certains textes trégorois citent Plouaret, Le Yaudet et Péderneq, les versions de Haute-Cornouaille privilégient Langonnet, tandis que les pièces vannetaises se focalisent presque exclusivement sur Nantes. Cette ville revêt une dimension qui dépasse largement cette distribution globalement régionalisée des toponymes : elle est mentionnée dans des versions collectées sur l'ensemble du territoire bas-breton et s'inscrit dans un univers géographique rêvé bien plus qu'elle n'est une destination précisément localisable pour l'auditoire²⁷. D'autres noms de lieux semblent également suggérer une toponymie imaginaire, tels Kéridon ou « *pont an Aradon* »²⁸, à moins qu'il ne s'agisse de microtoponymes qui se seraient particulièrement bien conservés malgré la circulation des chants. Le nom de Gwashalec, qui pourrait être traduit par « ruisseau des saules », est lui aussi énigmatique. Luzel note que les villages portant ce nom sont nombreux en Basse-Bretagne, et qu'il en existe justement un non loin de l'endroit où il a collecté une version de

²⁴ CC152. L'ensemble des couplets de cette chanson est publié dans la revue *Les chansons de France*, en juillet 1910. Ce périodique n'a pas pu être consulté mais une photocopie se trouve dans le catalogue Malrieu, classée au chant-type n°731.

²⁵ Pe48.

²⁶ « Petite Françoise à la coiffe jaune » (EG), SP32 ; P161

²⁷ La place de la ville de Nantes dans le répertoire chanté en langue bretonne est analysée plus précisément au chapitre 9, *infra*, p. 528 et 533-534.

²⁸ « Le pont d'Aradon » (EG). Il est peu probable qu'il s'agisse ici d'Arradon dans le Golfe du Morbihan ; en effet, la grande majorité des versions qui mentionnent ce lieu ont été collectées en Trégor ou en Haute-Cornouaille.

ce chant²⁹. Ce nom est surtout attesté sous cette forme dans les versions trégorroises. Il se décline dans toute la zone KLT à travers de nombreuses variantes (Vandalek, Waksale, Wassadeg, Wazsavet...) ; mais il n'apparaît jamais dans les pièces vannetaises où l'on trouve une référence plus vague à « *fetañneig er verje* »³⁰, « *feunteun an amouret* »³¹ ou encore « *fetaññ er ganarded* »³² : ce cadre intemporel se rapproche alors de l'esthétique du répertoire en français dans lequel le nom de la fontaine n'est jamais précisé.

À ce stade, on perçoit par quels mécanisme le chant d'expression française a été intégré à un répertoire en langue bretonne en s'adaptant à une sensibilité nouvelle, notamment reconnaissable par un caractère tragique plus marqué et par une plus grande spécification du cadre spatial. L'insertion d'une pièce au sujet et au ton légers – *La fille à la fontaine avant soleil levé* – dans un récit plus fourni, qui lui donne une dimension dramatique nouvelle, ne se fait toutefois pas toujours sans ambiguïtés. Luzel hésite d'ailleurs à classer ce chant dans la catégorie des *gwerzïoù* ou des *sonioù* : de façon très significative, il publie exactement la même pièce se rapportant à ce récit, une première fois dans le second volume des *Gwerzïoù* sous le titre *Ar vroeg he daou bried*, puis dans le second volume des *Sonioù* sous le titre *Distro eur zoudard*³³.

C'est une autre version également publiée par Luzel qui constitue la pièce la plus aboutie dans le sens d'une adaptation du récit français à l'esthétique et à la sensibilité de la complainte en langue bretonne.

c- Un dernier stade dans la réappropriation du chant : *Ar vroeg he daou bried*, chantée par Marc'harit Fulup

L'intérêt de cette pièce est exceptionnel tant par la nature du document que par son contenu. François-Marie Luzel propose deux versions du chant *Ar vroeg he daou bried*³⁴, interprétées par la même chanteuse, Marc'harit Fulup, réputée pour posséder un répertoire presque inépuisable : un cahier contenant les titres de 259 chants qu'elle connaissait a été

²⁹ LUZEL, *Gwerzïou* I, p. 268.

³⁰ « La petite fontaine du verger », CC79.

³¹ « La fontaine des amoureux » (EG), P103. Le terme « *amouret* » est repris du mot français : on emploie ordinairement en breton le terme « *amourouzïen* », qui vient lui aussi du français. L'influence de cette langue se ressent dans le vocabulaire rencontré dans ce fragment, par exemple avec une expression comme « *eur voes réjouissant* » (« une voix réjouissante » (EG)).

³² « La fontaine des canards » (EG), CC212.

³³ *La femme aux deux maris*, L117 ; *Le retour d'un soldat*, L219.

³⁴ *La femme aux deux maris*, L117 et L118. C'est la seconde version qui fait l'objet de ce développement.

conservé – et il est avéré qu'elle en savait d'autres non notés dans cette liste³⁵ –, tandis que Luzel a répertorié 155 de ses contes. Révélée par ce collecteur, encensée par Anatole Le Braz qui la qualifie de « mère aux chansons », cette pèlerine par procuration est naturellement la personne dont François Vallée enregistre la voix sur phonographe à Guingamp en 1900, alors que la chanteuse est âgée de 63 ans : c'est le premier document sonore réalisé à partir de chants en langue bretonne³⁶. Une cinquantaine d'extraits de chansons sont enregistrés sur vingt-six rouleaux de cire. Parmi ceux-ci se trouvent deux enregistrements de *Ar vroeg he daou bried*³⁷. Ce document unique nous renvoie directement à l'époque des collectages de Luzel, et permet le seul lien direct possible entre les collectes écrites du 19^e siècle et les enregistrements sonores, base de la collecte actuelle.

Le texte proposé ci-dessous n'est pas la version publiée par Luzel³⁸ mais celle qui est contenue dans son carnet d'enquête conservé aux archives du CRBC³⁹. La chanson de Marc'harit Fulup, comme de nombreux textes qui composent ce carnet, est notée au crayon d'une écriture peu soignée et comporte à quelques endroits des ratures, puis elle a été repassée soigneusement à l'encre ; il est possible qu'il s'agisse de notes de terrain prises sous la dictée de la chanteuse avant d'avoir été mises au propre :

³⁵ CRBC, Fonds Falc'hun, FAL 1 M3. Dans ce cahier se trouvent les mentions de ses deux versions de *La femme aux deux maris* : N° 176, « *Hini feunten gwaz c'halec : ter eur roc an de vije zavet* » (« Celle de la fontaine de Gwashalec : trois heures avant le jour était levée » (EG)) ; n°218, « *O retorn deuz al leur neve me moa groet eur bromese* » (« En revenant d'une aire neuve j'avais fait une promesse » (EG)).

³⁶ Le docteur Azoulay, qui réalise le même été des enregistrements en Basse-Bretagne, ne note que quelques rares chansons, au milieu d'autres airs instrumentaux. VALLÉE, 1900, « *Une exploration musicale en Basse-Bretagne ! Les airs des Gwerzjou de Luzel retrouvés et phonographiés* » ; LASBLEIZ, 2002, « *Marc'harit Fulup. Les enregistrements de François Vallée* » ; « *Diell. Fichennoù F. Vallée diwar-benn e sonskrivezezh-dre-rolloù* ». Pour une biographie de cette informatrice, voir : CASTEL, 1989, *Marc'harit Fulup. Contes et légendes du Trégor*.

³⁷ Airs n° 3 et 35. La version n° 3 est proposée, malgré sa piètre qualité sonore, en **annexe sonore 5**, pour son exceptionnelle valeur documentaire. Elle provient d'une copie du fonds de la Phonothèque Nationale de Paris, conservé dans le fonds d'archives sonores de Dastum, cote NUM-26120. Maurice Duhamel en donne la mélodie dans : DUHAMEL, 1913, *Musiques Bretonnes*, p. 69, air n°138. Les paroles en sont très majoritairement incompréhensibles. Je tiens ici à remercier particulièrement Bernard Lasbleiz, qui m'a grandement aidée pour reconnaître la partie textuelle chantée par Marc'harit Fulup et qui a réalisé la transcription musicale du premier couplet, proposée en **annexe 13**, p. 762, en rectifiant la notation erronée de Maurice Duhamel.

³⁸ LUZEL, 1874 (1971), *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Gwerzjou II*, p. 170-173.

³⁹ CRBC, Fonds Le Braz, ALB4 M 70, p. 200-203. J'en ai effectué une traduction littérale, en m'appuyant sur celle qui a été publiée par Luzel, que j'ai parfois rectifiée. La reproduction de deux des pages de la chanson est présentée en **annexe 14**, p. 763.

Feunteun ar Wasc'halek

Me am euz ul lesvamm 'r gwassa m'ouf'ac'h da gavet,
Ter heur a-rok ann de gant-bi me ve z'aret
ha kasset da vouit dour da feunteun ar Wasc'halek (bis.)
P'arruis 'tal ar feunteun, ma fichtet anter-garget,
ha me 'klewet ur vouez hag a oa deliberet (bis)
Gant paotr un denjentil o abreuvi hi ronsed.-

Hag ben o kregi em dorn, ma c'hass gant-ban d'ar
valanek,

Lakad ma daou-lagad da zellet euz ar stered (bis)
Hag bi re he-unan da zellet ar merc'hed.
Pa denis ac'hane, hag ben rei d'in kant skoed
Da vezur ma bugel, 'vel pa vije ganet (bis).
- Me 'm euz ul lezvammik, 'r gvasan ouf'ac'h da gavet,
Pa arruin er ger, me 'vo gant-bi gourdrouzet (bis -
- Pa arrufet er ger, mar veac'h gant-bi gourdrouzet,
M'ho ped da laret d'ezhi 'po kâd ar feunteun troublet,
Gant paotr un den-jentil o abreuvi he ronsed (bis)

P'oa arruet er ger, ez oa gant-bi gourdrouzet (bis)
Taollet emeas an ti, gant bi lezvamm milliget (bis-
Ac'hane bi 'zo et na da di hi maerones,
Da di Itron ar Genkeiz, bi 'zo bet aliës.....

Itron ar Genkeiz a laras un derves d'hi mates : -
- Terrapl eme-z'hi na ho kavann drouk-livet,
Pa arrujac'h em z'hi, n' dougac'h ket al lion-man,
Kontrol a ret d'ar roz a zo er jardinou,

Ar teod bars ar prajon a deu da gomanz glazan -
- Perag, ma maerones, n'am c'hav'ac'h ket drouk-livet,
Pa'z on gant ann derrienn penwar miz zo tremenet (bis
ar pistik hag ar paaz, ann tri z'ra-se ma laz. -

- Petra ta, Jaketa, na poa ket d'in laret,
a vijenn et en kêr da glask medesined (bis)
Jaketa ar Penkoad, hag ho dije ho kevellaad ? -

- Tawet, maeronez'ik, ha n'am c'haketet ket,
Kloaregik ann aotro 'zo kiriek d'am c'hlenved-
ann itron ar Genkeiz, o klewet hi freposio,
a deuz kasset lizer da gloarek ann aotro,

- Jaketa ar Benc'hoad a glevann a zo gvallet (bis⁴⁰)
C'hui 'renk bi eurenji, pe beza forbanet,
Pe dont da guitaad ho pro, elec'h na retornfet ket.-

- Me 'zo ur c'hloarek iaouank, prest da veza bélek,
Itron, mar laret-se, setu me glac'haret (bis)
Paj-bihan ann aotro hag bi 'zo mignoned.

ann dez-all oant er jardinn o torri kraou da zebri,
bi fenn war bi varlenn, hag ben euz bi c'haressi (bis)
Ann itron ar Genkeiz, o klewet he breposio,
a deus skrivet lizer da bajik ann aotro.

Jaketa ar Benc'hoad a glevann 'zo gvallet,
C'hui renk bi eurenji, pe veza forbanizet (ter
Pe dont da guitaad ho pro, elec'h na retornfet ket.-

- Me 'zo ur paj-bihan, nevez deut euz ann arme,
Itron, mar laret-se, me zo prest da vont arre (bis -
Pa oa gret ann dimizi, hag ive ann eured,
Paj-bihan ann aotro adarre 'zo partiet (bis -

Setu seiz vloaz tremenet, ann eiz vloaz achuet,
Jaketa ar Benc'hoad adarre 'zo dimezet,
Paj-bihan ann aotro er gêr n'arrue ket.....

- Pa oann er Keridon war gein ma marc'h o tonet,
Ha me klewet ur vouez a oa deliberet (bis)
Gant meur a sonerrienn dimenz taol ann eured. -
- Digorret d'in ho tor, plac'hik diou-wes eurenjet,

La fontaine de Gwashalec

J'ai une belle-mère, la pire que vous puissiez trouver :
Trois heures avant le jour, elle me fait lever
Et elle m'envoie chercher de l'eau à la fontaine de Gwashalec. (bis)
Quand j'arrivai auprès de la fontaine, mon pichet à moitié plein,
Voilà que j'entendis une voix qui était *délibérée*⁴¹, (bis)
Celle du valet d'un gentilhomme qui abreuvait ses chevaux. -

Et lui de me prendre par la main, pour me conduire avec lui à la
genêtaie,
De mettre mes yeux à regarder les étoiles (bis)
Et les siens à regarder la jeune fille⁴².

Quand je m'en revins, le voici qui me donne cent écus
Pour nourrir mon enfant, comme s'il était né. (bis)
« J'ai une petite belle-mère, la pire que vous puissiez trouver,
Quand j'arriverai à la maison, je serai grondée par elle. (bis)
- Quand vous arriverez à la maison, si vous êtes grondée par elle,
Je vous prie de lui dire que vous aurez trouvé la fontaine troublée,
Par le valet d'un gentilhomme qui abreuvait ses chevaux ». (bis)

Quand elle fut arrivée à la maison, elle fut grondée, (bis)
Jetée hors de la maison par sa belle-mère maudite. (bis)

De là, elle est allée chez sa marraine,
Chez Madame du Quenquis, où elle est souvent allée.....

Madame du Quenquis dit un jour à sa servante :
« Je vous trouve, dit-elle, terriblement pâle,
Quand vous êtes arrivée chez moi, vous n'aviez pas ce teint-là.

Vous faites le contraire de la rose qui est dans les jardins,
Et de l'herbe qui commence à verdier dans les prés.
- Comment, ma marraine, ne me trouveriez-vous pas pâle,
Puisque j'ai la fièvre, depuis quatre mois ? (bis)
Les élancements et la toux, ces trois choses me tuent.
- Pourquoi donc, Jacqueline, ne me l'avez-vous pas dit,
Et je serais allée en ville vous chercher des médecins, (bis)
Jacquette du Penhoat, qui vous auraient guérie ? -
- Taisez-vous, petite marraine, taisez-vous et ne vous moquez pas de moi,
C'est le petit clerc du seigneur qui est la cause de ma maladie. »

Madame de Quenquis, en entendant ces propos,
A envoyé une lettre au clerc du seigneur :

« Jacqueline du Penhoat est gâtée, me dit-on, (bis)
Vous devez l'épouser ou être banni,

Quitter votre pays, où vous ne retournerez pas.

- Je suis un jeune clerc, sur le point d'être fait prêtre ;

Madame, si vous dites cela, je suis chagriné. (bis)

Le petit page du seigneur et elle sont amis.

L'autre jour, ils étaient dans le jardin à casser des noix pour les manger,
Elle avait la tête sur ses genoux, et il la caressait. » (bis)

Madame de Quenquis, en entendant ces propos,

A écrit une lettre au petit page du seigneur :

« Jacqueline du Penhoat est gâtée, me dit-on,

Vous devez l'épouser, ou être banni, (ter)

Ou quitter votre pays, où vous ne retournerez pas. -

- Je suis un petit page, nouvellement arrivé de l'armée,

Madame, si vous dites cela, je suis prêt à y retourner. » (bis)

Quand furent faites les fiançailles et aussi les noces,

Le petit page du seigneur est reparti. (bis)

Voilà sept ans passés, et huit ans révolus,

Jacquette de Penhoat s'est remariée.

Le petit page du seigneur ne revenait pas à la maison.....

Quand j'étais à Keridon, sur mon cheval, en revenant,

J'ai entendu une voix qui était *délibérée*, (bis)

Avec nombre de sonneurs, à la table des noces. -

« Ouvrez-moi votre porte, jeune fille deux fois mariée,

⁴⁰ Le *bis* est barré puis ajouté à nouveau.

⁴¹ Le sens de ce terme, ainsi traduit par Luzel, est obscur.

⁴² Le texte dit littéralement : « à regarder les filles ».

Arru on d' digass d'ac'h ar pezh bo poa goulennet (bis)
ur gegel a gorz-Spagn, hag ur c'bleze alaouret (bis)
- Ha me a zo aman euz koste ma fried,
Ma rafenn re a vrud, marteze 'venn skandalet (bis)
- Digorret d'in ho tor, plac'hik diou-ues eurenjet etc... id-
Digorret d'in ho tor, plac'hik diou-ues eurenjet,
Ma daoudorn 'zo klezret - o terc'hell brid ma marc'h
ba ma c'bleze alaouret
- 'hann da digorrinn ann or, pa dlefen bezu lazet,
Pa glewenn laret è c'hui ez è ma c'henta pried.-
Ann or pe deuz digorret, en hi gerc'henn è lampet,
Etre hi z'jourec'h è marvet ! -
ur mervell a oa gant-ban, Pier lareur anez-ban⁴³,
- Pier, ma mervell, sent ouzinn, - Dâl ma c'bleze,
ha gra ouzinn ! - setu⁴⁴ aze ma arc'hant, ha ma
boll akoutramant, - Kerz d'ar gêr, ha lar d'am
c'heront - e vinn marvet er rejimant !
- N'am euz ket ar galon d'ho lazant⁴⁵,
Abalamour m'ho servijan,
R galon d'ho lazant n'am bo ket,
Balamour m'em eus ho servijet.-
N'oa ket ar gêr peurlavaret,
Ar paj biban zo desedet, -
Setu un intaon iaouank ann de kentan be eured !

----- Marc'harit Fulup.-

--

Je viens vous apporter ce que vous m'aviez demandé, (bis)
 Une quenouille de jonc d'Espagne et une épée dorée. (bis)
 - Et moi, je suis ici aux côtés de mon mari,
 Si je faisais trop de bruit, je serais peut-être réprimandée. (bis)
 - Ouvrez-moi votre porte, jeune fille deux fois mariée etc... id-
 Ouvrez-moi votre porte, jeune fille deux fois mariée,
 Mes mains sont engourdis - en tenant la bride de mon cheval
 Et mon épée dorée.

- Je vais ouvrir la porte, dussè-je être tuée,
 Puisque j'entends que vous êtes mon premier mari. » -
 Dès qu'elle a ouvert la porte, elle a sauté à son cou,
 Entre ses bras elle est morte ! -

Il avait avec lui un valet qu'on appelait Pierre :
 « Pierre, mon valet, obéis-moi, - Prends mon épée,
 et tue-moi - voilà mon argent, et mon
 accoutrement, - Retourne à la maison, et dis à mes
 parents - que je serai mort au régiment !

- Je n'ai pas le cœur de vous tuer,
 Parce que je suis votre serviteur,
 Je n'aurai pas le cœur de vous tuer,
 Parce que je vous ai servi. »

Il n'avait pas fini de parler
 Que le petit page est mort, -

Voilà un jeune veuf le premier jour de ses noces !

----- Marguerite Philippe.-

--

⁴³ À partir de ce vers et pour les quatre suivants, Luzel a écrit le texte en continu sans opérer de séparation entre les vers, si ce n'est par l'usage de tirets. Il n'est passé à la ligne que lorsqu'il n'avait plus de place pour écrire.

⁴⁴ En-dessous de ce mot, on lit, écrit en petites lettres, le terme : « *sell* » (« regarde »).

⁴⁵ À partir de ce vers, Luzel reprend la notation de vers de huit syllabes - et non plus de treize - en passant à la ligne entre chacun d'entre eux. Cette nouvelle disposition correspond à un changement de page dans le carnet (passage de la page 202 à la page 203). Sous l'encre, on remarque une rature au crayon sur le premier vers.

Cette *gwerz* montre jusqu'à quel degré peut être poussé le processus de réinterprétation d'un chant et de son contexte. Elle se compose de l'imbrication de quatre chant-types que l'on retrouve par ailleurs de façon autonome en breton ou, pour trois d'entre eux, en français. L'assemblage de ces récits dans un tout cohérent donne une nouvelle tonalité à l'ensemble. Le lien entre les différents chants-types est réalisé par le biais d'éléments de connexion destinés à assurer la cohérence du récit : le cavalier annonce à la fontaine qu'il part à l'armée – afin de préparer l'épisode de son retour –, tandis que ce motif n'apparaît jamais dans le répertoire en français. Le page qui abreuve son cheval se retrouve dans le deuxième chant-type, puisqu'il s'agit du personnage qui est accusé d'avoir mis Jacquette enceinte et qui décide de partir à l'armée, ce qui lui permet de revenir ensuite dans la troisième partie. D'autres pièces usent de semblables éléments reliant les intrigues : la version recueillie par Le Braz fait dire au mari, à son retour, que son page – rencontré plus haut alors qu'il abreuvait les chevaux à la fontaine – est mort⁴⁶. Mais la *gwerz* de Marc'harit Fulup est sans conteste le modèle le plus complexe et le plus abouti d'articulations entre différents chants-types.

La première partie correspond à la séduction de la jeune fille à la fontaine par un gentilhomme qui y abreuve ses chevaux, et justifie le titre *Feunteun ar Wasc'halek* donné par Luzel dans son carnet de collecte. La relation sexuelle y est plus explicite que dans la plupart des autres versions : le cavalier emmène la fille dans la genêtaie pour regarder les étoiles pendant que lui la regarde – d'autres versions plus claires encore parlent de la fille qui regarde les étoiles pendant que l'homme regarde les limaçons⁴⁷ –. Puis il lui donne de l'argent pour nourrir l'enfant à naître.

Entre cet épisode et celui, attendu, du retour du mari le soir des secondes noces de sa femme, viennent s'intercaler dix-neuf distiques de 13 syllabes qui ne se retrouvent dans aucune autre version de cette complainte. Là où toutes les autres pièces traitent de façon elliptique le retour de la jeune fille et sa confrontation avec sa belle-mère dont elle redoute la colère, la chanson de Marc'harit Fulup développe cet épisode de confrontation : expulsée hors de la maison parentale, la fille déshonorée trouve refuge chez sa marraine, qui arrange un mariage avec le séducteur. Ce récit correspond au début d'un autre chant-type attesté dans le répertoire en langue bretonne. Patrick Malrieu en relève une unique version, collectée par Madame de Saint-Prix⁴⁸. Cet ajout, indépendant de toute influence du registre en langue française, suit

⁴⁶ LB17.

⁴⁷ CC59. Mary-Ann Constantine s'intéresse à cette métaphore sexuelle en étudiant le chant, publié par La Villemarqué, qui s'inspire de l'intrigue de la *Femme aux deux maris* : CONSTANTINE, 1999, « *Ballad Crossing Borders : La Villemarqué and the 'Breton Lenore'* », p. 203-205.

⁴⁸ SP31. Chant-type n°1640.

parfaitement les règles de composition des *gwerzioù*, en remplaçant le récit dans un cadre connu. On n'a plus affaire à « la jeune fille à la fontaine » ni à « Petite Françoise à la coiffe jaune », s'exprimant à la première personne du singulier : passant subitement à la troisième personne, le récit met en scène Jacquette du Penhoat, filleule et servante de Madame de Quenquis, mise enceinte par le clerc du seigneur du lieu, qui nie cet acte et rejette la faute sur un jeune page. Le nom de la fille est peu clair – Luzel suggère qu'il faudrait peut-être comprendre « Jacquette à la tête de bois », c'est-à-dire « entêtée »⁴⁹ ; mais l'essentiel, dans la logique de la *gwerz*, est qu'elle soit précisément nommée. Le patronyme de la marraine, Quenquis, peut quant à lui être mis en relation avec les toponymes du même nom : le plus proche, correspondant au village de Quinquis près de Bégard, n'est qu'à quelques kilomètres au sud de Pluzunet, où la pièce a été recueillie.

Le chant possède désormais, de manière indéniable, toutes les caractéristiques de la *gwerz* : il est clairement inscrit dans l'espace, évoque des protagonistes précisément nommés et insère le récit dans un cadre culturel signifiant. Sur ce dernier point, l'apparition d'un clerc dans le récit renforce la sensibilité bas-bretonne de la chanson : ce personnage – fils de paysan enrichi envoyé aux études dans l'intention de devenir prêtre, parfois détourné de sa vocation par l'amour d'une jeune fille – est en effet très présent dans le répertoire en langue bretonne, notamment dans des chansons d'amours contrariées et tragiques⁵⁰.

L'articulation entre ce développement et l'épisode du retour du mari se fait très naturellement : revenant chez lui après sept ans de guerre, l'époux entend les sonneurs de la noce et demande à la mariée de lui ouvrir la porte. On retrouve ici le thème de la fille deux fois mariée, qui correspond au titre retenu par Luzel dans la publication de cette *gwerz*. En voyant son mari, la femme meurt dans ses bras.

Toutefois, le récit ne s'achève pas ainsi. Dans un dernier dialogue poignant, le premier mari demande à son valet Pierre de le transpercer de son épée et d'aller dire à ses parents qu'il est mort au régiment. Cette dernière étape est surtout connue dans un chant-type en langue française⁵¹. Elle est également attestée dans plusieurs complaintes en breton, dont une autre pièce de Marc'harit Fulup⁵² ; mais cette version est la seule qui la combine avec le récit de la fille à la fontaine. De plus, les versions en breton ajoutent un nouveau détail tragique absent des chants en français : le petit page meurt de douleur à l'idée de tuer son maître.

⁴⁹ Comme souvent en ce qui concerne les noms de personnes en breton, il est difficile de déterminer si le qualificatif se rapporte ici à un réel patronyme ou à un toponyme correspondant au lieu d'origine de la jeune fille.

⁵⁰ La place des clercs dans la chanson bretonne est abordée au chapitre 10, *infra*, p. 602-609.

⁵¹ Catalogue Coirault, n°1416, *Mariée à un vieillard pendant que son ami est à la guerre*.

⁵² Chant-type n°732.

Ce dernier fragment est cependant problématique. Le texte publié par Luzel comporte 91 vers de treize syllabes, découpés en distiques réguliers à l'exception d'un dernier vers isolé. Or, l'autre chanson de Marc'harit Fulup évoquant l'épisode du valet Pierre apparaît dans une pièce en octosyllabes, conforme en cela à la coupe du chant-type en français. L'analyse de la notation issue du carnet d'enquête de Luzel apporte des éléments de compréhension face à cette situation étonnante. En passant du troisième au quatrième chant-type, la rédaction se fait en effet hésitante : Luzel, après avoir pris sous la dictée sans difficulté les vers en 13 syllabes correspondant au début du récit, note ensuite un vers de 14 pieds, puis une succession d'octosyllabes écrits à la suite les uns des autres sans passage à la ligne, simplement séparés par un tiret. Ce n'est qu'en tournant la page de son carnet qu'il reprend une notation vers par vers, toujours en octosyllabes, avant de terminer par un vers de 14 pieds. Comment faut-il interpréter cette prise de notes malhabile : s'agit-il d'un moment de confusion de la part de la chanteuse tentant de transformer sans succès une structure de 13 syllabes en octosyllabes ? S'agit-il au contraire d'une confusion de la part de Luzel face à un changement inattendu dans l'organisation des vers ? L'emboîtement des deux chants s'accompagne-t-il d'une modification de mélodie⁵³ ?

Ces interrogations, à défaut de trouver une réponse définitive, permettent de développer deux types de réflexions concernant le rôle du collecteur et la fiabilité des matériaux recueillis. Tout d'abord, elles montrent les limites de l'étude de notes de collectage du 19^e siècle. Même si nous avons ici la chance d'avoir conservé des carnets d'enquête et celle, plus exceptionnelle encore, de posséder un enregistrement de la chanteuse, de nombreuses données manquent pour bien comprendre le mécanisme d'emboîtements des chants-types opéré par Marc'harit Fulup. Du fait des limites technologiques de la prise de son en 1900, seuls les tout premiers couplets ont été enregistrés, ce qui ne permet pas d'écouter la transition problématique entre la troisième et la quatrième partie du récit ; on ne possède pas non plus de commentaires de la chanteuse ou du collecteur à propos de cette combinaison originale.

Par ailleurs, la mise en parallèle du carnet de collecte et de la version publiée permet de mesurer l'ampleur des transformations opérées par Luzel. Cette chanson révèle en effet un important travail de réécriture et de mise en forme du texte, alors que ce collecteur réputé particulièrement fiable affirme de façon récurrente qu'il publie les chants tels qu'il les a entendus. En réalité, outre les aspects concernant les conventions orthographiques – dont il n'a pas été tenu compte ici pourvu qu'elles n'aient pas d'incidence sur la prononciation –, des modifications

⁵³ Ceci semble d'autant plus probable que des parentés mélodiques existent entre la version de la *Femme aux deux maris* chantée par Marc'harit Fulup et des complaintes sur le même sujet recueillies en français en Haute-Bretagne, comme la chanson *M'en revenant d'une assemblée* interprétée par Albert Poulain. POULAIN, 1999, *Y'a rien de plus charmant*, CD page 4.

peuvent être constatées presque à tous les vers : le texte est d'abord découpé en distiques et en parties numérotées ; certains vers sont bissés afin d'obtenir des couplets homogènes, tandis que d'autres sont supprimés ; de la même façon, les vers de 13 pieds sont harmonisés en retirant des syllabes surnuméraires par la contraction ou la suppression de certains mots, ou au contraire par l'ajout de termes voire d'expressions complètes ; certains verbes sont modifiés, de même que leurs conjugaisons, tandis que l'ordre des mots est parfois arrangé. Mais la transformation la plus flagrante concerne l'épisode du valet Pierre : Luzel, face à la notation bancaire passant dans son carnet de 13 à 8 pieds, a réécrit la structure de la pièce en transformant tous les octosyllabes en vers de treize pieds.

L'étonnant parcours du chant *Feunteun ar Wazh Haleg*, depuis le récit badin des amourettes de *La fille à la fontaine avant soleil levé* jusqu'à la mort pathétique de Jacquette du Penhoat et au suicide de son mari par valet interposé, révèle donc comment une chanson peut se déplacer dans l'espace, en franchissant les frontières linguistiques, pour être réadaptée et intégrée à un autre répertoire. Au cours de son voyage vers la Basse-Bretagne – et notamment vers le Trégor –, la structure musicale à refrain a été remplacée par des mélodies qui mettent en valeur la richesse textuelle ; le thème a été développé et réorganisé autour d'intrigues annexes qui rallongent d'autant le récit, créant une seule pièce à partir de plusieurs chants-types indépendants ; un cadre évocateur, passant par la mention de décors, de noms de lieux et de personnes familiers, a été recréé autour d'éléments propres au contexte bas-breton. L'esprit de la pièce enfin s'est transformé, faisant d'une chanson légère et gaillarde une *gwerz* pathétique répondant aux canons du genre. Ce chant constitue un cas manifeste d'enrichissement du récit lié à sa circulation et à sa transmission, là où les folkloristes ont longtemps pensé la tradition orale comme un long processus d'appauvrissement et de dégradation d'un répertoire dont ils cherchaient à retrouver l'origine.

Différents stades dans la réappropriation du chant coexistent, parfois dans le répertoire des mêmes chanteurs. Marc'harit Fulup connaît ainsi deux versions sur le même thème, traité de manière différente : la première se rapproche de l'esthétique de la chanson en langue française, tandis que la seconde apparaît comme l'aboutissement le plus complet de l'adaptation en *gwerz*. Cette chanteuse constitue toutefois un cas exceptionnel : elle joue auprès de Luzel un rôle de transmission de pièces qu'elle a entendues auprès d'autres interprètes, ce qui explique la présence

dans son répertoire de plusieurs versions de chants ou de contes à la longueur et à la qualité inégales⁵⁴.

Cette étude de cas révèle des phénomènes qui sont loin d'être uniques. La riche analyse de Gaël Milin autour du motif du pendu dépendu et du chapon rôti qui chante a montré le lien entre toute une tradition écrite et orale en langue française et une série de *gwerzioù* où le protagoniste n'est plus un pèlerin anonyme soupçonné de vol ou une demoiselle faussement accusée d'infanticide, mais Marguerite Laurent, Anne ou encore Françoise Cozic qui, une fois acquittées, vont en pèlerinage au Folgoët ou à Sainte-Anne d'Auray⁵⁵ : on retrouve là encore ce souci de personnalisation du récit qui caractérise la *gwerz*. En ce qui concerne la sensibilité tragique plus affirmée dans les complaintes en langue bretonne, on peut également formuler un constat semblable à partir d'autres pièces. En passant dans le répertoire en langue bretonne, la chanson bien connue *À la cour du palais* est ainsi complétée par une fin inédite : alors que les pièces en français s'attardent sur la description métaphorique des nuits amoureuses promises par un cordonnier à sa belle, le texte breton, pourtant classé parmi les *sonioù*, voit la sérénade s'interrompre lorsque la fille courtisée – rebaptisée Monic de Lannion – apprend que son mari est mort et enterré⁵⁶.

⁵⁴ Voir à ce sujet les réflexions de Françoise Morvan dans l'introduction de : LUZEL, 1881 (2001), *Légendes Chrétiennes de la Basse-Bretagne*, p. 7.

⁵⁵ MILIN, 1994, « *De Saint-Jacques-de-Compostelle à Notre-Dame-du-Folgoët* ».

⁵⁶ L190, *Plac'hic Lanbuon/La fillette de Lannion*. Chant-type n°1126, *An intañvez yaouank/La jeune veuve*. Les versions en français correspondent chez Coirault au chant-type n°4801, *La Flamande*, et chez Laforte au chant-type I.D-01, *La mariée s'y baigne ou La merveilleuse nuit de noces*. D'autres exemples sont développés au chapitre 10, *infra*, p. 600-602 et 630-633. Ce caractère tragique plus marqué est aussi relevé par Francis James Child par comparaison avec les ballades anglaises : CHILD, 1882-1898 (1965), *The English and Scottish Popular Ballads*, t. 1, p. 45.

B- PERINAIG AR MIGNON : LE MEURTRE D'UNE SERVANTE D'AUBERGE À LANNION EN 1695

Après une première étude de cas centrée sur la problématique de l'adaptation d'un répertoire exogène à la sensibilité spécifique de la *gwerz*, cette deuxième analyse porte sur une complainte uniquement attestée en Basse-Bretagne. Elle a pour objectif de cerner les mécanismes d'évolution d'un texte précisément daté dans le temps et dans l'espace, et ainsi de mesurer la fiabilité de la transmission orale du souvenir d'un événement sur plus de trois siècles. Le choix de *Perinaig ar Mignon*⁵⁷ a été guidé par trois particularités propres à cette complainte : il s'agit tout d'abord d'un chant qui réunit de nombreuses caractéristiques rencontrées dans les *gwerzioù*, tant sur le fond que sur la forme. Le dossier est de plus bien documenté : de nombreuses versions ont été recueillies par écrit au 19^e siècle et au début du 20^e siècle, et cette pièce est encore aujourd'hui bien vivante dans le répertoire chanté en langue bretonne. Enfin, le meurtre auquel il est fait allusion dans le chant a pu être précisément daté d'après la confrontation entre sources orales et sources écrites.

L'analyse de la complainte *Perinaig Lannuon* est articulée autour de trois points : j'ai d'abord comparé les différents supports de la complainte, avant de dégager les caractéristiques propres à la *gwerz* qui transparaissent dans cette pièce, ainsi que les évolutions du chant liées à sa diffusion dans l'espace et dans le temps.

Avant d'approfondir l'étude de cette chanson, voici le texte d'une version recueillie auprès de Marc'harit Fulup et publiée par Luzel⁵⁸ :

⁵⁷ *La petite Perrine Le Mignon*. La complainte est également bien connue sous le titre *Perinaig Lannuon*/*La petite Perrine de Lannion*.

⁵⁸ L114. Une fois encore, on relève la qualité du répertoire de cette chanteuse. Aucun carnet d'enquête conservé de Luzel ne contient ce chant. On y relève par contre deux autres versions inédites de la même histoire (L251, L368). La traduction donnée ici est celle du collecteur. On peut écouter en **annexe sonore 6** une version de synthèse fortement inspirée du texte de Luzel, que j'ai enregistrée auprès d'Enora De Parscau en 2002. Le texte est transcrit et traduit en **annexe 15**, p. 764-765, de même que la mélodie.

Perinaïg ar Mignon

*Mar plij ganac'h selaouet hag e klenfet kana
Ur zon a zo kompozet a-neve 'vit ar bloa,
Grêt d'ur vinores iaouank a oa o serviji
Bars ar gêr a Lanbuon, en un hostaleri.*

*Ann noz goel ar Rouane, 'vit ar bloa tremenet
Arruout daou valoutier da c'houlouen bea lojet ;
Goullet bo d-eñs da debri hag ive da eva,
Ar rates Perinaïg evit bo servija.*

*- Salv-bo-kraz, 'me 'nn hostizges, evit se na rei ket,
Seiz bloaz 'zo 'man em zi, biskoaz potr n' d-eñs servijet.
P'oa 'r rates Perinaïg 'tiservija 'nn daol d'be,
Kalon ar valoutierienn diout-hi a domme.*

*Pa oe debret bo c'hoanio, ha poent mont da gousket,
Ur goulou hag ul letern bo deveus goulennet ;
D-eñs goulennet ul letern hag en-ban goulou sklêr,
Ar rates Perinaïg da dont d'bo c'has d'ar gêr.*

*Homan 'zo ur vroeg vad, karget a vadeles,
'Allum goulou el leterm evit roi d'be mates ;
- Setu aman ul letern, hag en-ban goulou sklêr,
Et brema, Perinaïg, d'bo c'bondui d'ar gêr.*

*P'oant arru ur pennadig gant-hi di-ouez an ti,
Unan ann daou valoutier a zistroas out-hi :
- Mouchet-hu bo letern, lac'bet ho koulou sklêr,
- Ha penoz bec'h allin monet neuze d'ar gêr ?*

*Deut ganimb, Perinaïg, deut-c'hui ganimb d'hon zi,
Me a roi d'ac'h da danva diouez a dri seurt gwinn.
- Ho trugare, aotrone, diouez ho kvinn gwella,
'N ti ma mestres 'zo penvar, pa garan, da eva.*

*- Deut ganimb, Perinaïg, deut da vordig ar c'hè,
Evit ma refomp d'ac'h herve hor bolante.
- Salv-bo-kraz, maltoutierienn, salv-bo-kraz, na inn ket,
Peb den onest 'zo breman en be vele kousket ;*

*Me am eus bars ar gêr-ma kendirvi bêleenn,
Pa arruin dirazbè, penoz sevel ma fenn !
Homan 'zo ur vroeg-vad, karget a vadeles,
'Chomm ann noz war ar bâle, da c'hortos be mates.*

*Sonet dek hag unnek beur, hanter noz tremenet,
Ar rates Perinaïg er gêr na arru ket.
Mont 'ra neuze ar vroeg-ma da vele be fried :
- Aotro Doue ma fried, c'hui a gousk disoursi,
Ho mates Perinaïg er gêr n'eo ket arri !*

*- Aotro Doue, eme-ban, n' gouskan ket disoursi ;
Me am eus ur breur bêlek a offernio 'vit-hi ;
A offernio 'vit-hi dirag aoter 'r rozer,
Ma vô bolante Doue ma arruo er gêr.*

*Sevel 'ra euz be vele da vale ar ruio,
Kement-ha-ken-biban m'arruas er butto :
Hag ben 'kleuet ur vouez 'vel o tont euz ann env :
- Kers da bont Santes Anna, hag eno bi c'havi !*

*Arruet 'tal ar pont, 'n eus hi c'havet maro,
'N be c'hichenn al letern, hag en-ban ur goulou :
Hag ben 'komanz da grial, da skoï war he galon :
- Aotro Doue, eme-z-ban, Perinaïg 'r Mignon !*

Perrine Le Mignon

S'il vous plaît, écoutez et vous entendrez chanter
Une chanson nouvelle qui a été composée cette année ;
Elle a été faite à une jeune mineure qui était servante
À Lannion, dans une hôtellerie.

La nuit de la fête des Rois, l'année passée,
Arrivèrent deux maltôtiers pour demander à loger :
Ils ont demandé à manger, et aussi à boire,
Et la servante la petite Perrine pour les servir.

- Sauf-vos-grâces, dit l'hôtesse, pour cela elle ne le fera pas ;
Voilà sept ans qu'elle est dans ma maison et jamais homme elle n'a servi.
Pendant que la servante la petite Perrine les servait à table,
Le cœur des maltôtiers s'échauffait pour elle.

Quand ils eurent soupié et que l'heure fut venue d'aller se coucher,
Ils demandèrent une lanterne, avec de la lumière ;
Ils demandèrent une lanterne, avec de la lumière claire,
Et la servante la petite Perrine pour les reconduire chez eux.

Celle-ci [l'hôtesse] est une femme pleine de bonté,
Et elle allume de la lumière dans la lanterne pour la donner à sa servante :
- Voici la lanterne, avec une lumière claire dedans,
Allez à présent, petite Perrine, les reconduire chez eux.

Quand ils furent rendus à quelque distance de la maison,
L'un des maltôtiers se détournait vers la petite Perrine :
- Éteignez votre lanterne, petite Perrine, éteignez votre lumière claire.
- Comment pourrai-je alors retourner à la maison ?

- Venez avec nous, petite Perrine, venez avec nous dans notre maison.
Je vous donnerai à goûter trois sortes de vins.
- Merci, Messieurs, merci de votre meilleur vin,
Chez ma maîtresse il y en a quatre sortes, et j'en bois quand je veux.

- Venez avec nous, petite Perrine, venez au bord du quai,
Afin que nous disposions de vous à notre volonté.
- Sauf votre grâce, maltôtiers, je n'irai pas,
Tout honnête homme est à présent couché dans son lit ;

J'ai dans cette ville des cousins prêtres,
Et quand je paraîtrai devant eux, comment [oser] lever la tête ?
Celle-ci [l'hôtesse] est une femme pleine de bonté,
Et elle reste, la nuit sur pied, pour attendre sa servante.

Dix, onze heures sont sonnées, il est minuit passé,
La servante la petite Perrine ne revient pas.
Cette femme va alors au lit de son mari :
- Seigneur Dieu, mon mari, vous dormez sans souci,
Et la servante, la petite Perrine ne revient pas !

- Seigneur Dieu, dit-il, je ne dors pas sans souci ;
J'ai un frère prêtre qui dira une messe pour elle :
Qui dira une messe pour elle, à l'autel du rosaire,
Afin que Dieu veuille qu'elle arrive à la maison.

Il quitta son lit, pour parcourir les rues,
Tant et si bien qu'il arriva aux buttes :
Et il entendit une voix comme si elle venait du ciel :
- Vas au pont de sainte Anne, et là tu la trouveras !

Arrivé près du pont, il la trouva morte,
Près d'elle la lanterne et la lumière dedans :
Et il se mit à crier, se frappant sur le cœur :
- Seigneur Dieu, disait-il, petite Perrine Le Mignon !

*Aotro Doue, eme-z-ban, Perinaig 'r Mignon,
Te oa seiz vloaz 'zo em zi, te 'oa 'r plac'h a-feson !...*

Seigneur Dieu, disait-il, petite Perrine Le Mignon,
Tu étais depuis sept ans dans ma maison, tu étais une honnête fille !...

*M'ho suppli, tado, mammo, re a vag bugale,
Ive mestro, mestrezed, kement d-eus domestiked,
N'ho lezet ket en noz da vonet da vale,
Da vonet boc'h unan, ispisial merc'hed !*

Je vous prie, pères et mères qui élevez des enfants,
Et vous aussi, maîtres et maîtresses, et tous ceux qui ont des serviteurs,
Ne les laissez pas aller se promener, la nuit,
Aller seuls, la nuit, surtout les filles !

a- Présentation des différentes versions de la gwerz

J'ai pu recenser, au sein du corpus établi dans le cadre de cette étude, 43 versions du chant-type concernant le meurtre de Perinaig ar Mignon, auxquelles il faut ajouter les trois versions publiées par La Villemarqué dans les éditions successives du *Barzaz-Breiz*⁵⁹. Cette chanson est notée puis enregistrée par presque tous les collecteurs et dans l'ensemble de la Basse-Bretagne. Les versions se répartissent de la manière suivante :

- 19 pièces sont issues des fonds de collecte datés du 19^e siècle. Cette *gwerz* est présente dès les toutes premières enquêtes, puisqu'on la retrouve dans les collections Lédan, Souvestre et La Villemarqué⁶⁰. Plusieurs versions sont contenues dans les volumineux fonds Penguern et Luzel⁶¹. Elle est également recueillie par des collecteurs de la fin du siècle : Alfred Bourgeois, François et Jean-Mathurin Cadic – ce dernier signant sous le pseudonyme de Yan Kerhlen⁶² –. Il faut y ajouter une feuille volante imprimée à Lannion, ainsi que les versions publiées dans le *Barzaz-Breiz* pour les éditions de 1839, 1845 et 1867⁶³.

- 7 pièces proviennent des fonds du début du 20^e siècle. Elles sont contenues dans la collection Le Diberder et dans les publications de Maurice Duhamel⁶⁴.

- 20 pièces sont issues d'enquêtes ayant permis la réalisation d'enregistrements sonores. Certaines ont été transcrites, comme les versions qui se trouvent dans les fonds Falc'hun et Kemener ou dans l'ouvrage qui reproduit le répertoire des frères Morvan⁶⁵. D'autres ont été écoutées d'après des enregistrements publiés sur CD ou conservés dans les fonds d'archives

⁵⁹ Rappelons que cet ouvrage, présentant des textes peu fiables car largement retravaillés, n'a pas été intégré au corpus. La *gwerz Perinaig ar Mignon* est recensée dans le catalogue Malrieu au chant-type n°189, sous le titre *Ar vatez lazhet 'n ur ambroug an dudjentil/ La servante tuée en raccompagnant les hôtes*.

⁶⁰ Le2, CC131, LV44, LV44 bis, LV65, LV90.

⁶¹ P31, P80, L114, L251, L368.

⁶² B1, CC18, CC61, CC61 bis. Alfred Bourgeois précise qu'il propose un texte synthétique reprenant des éléments à plusieurs versions, dont il ne donne pas le détail. Les versions de François Cadic ont été publiées une première fois dans la revue *Mélysine* en 1893-94, puis dans la *Paroisse Bretonne de Paris* en 1906.

⁶³ CC210 ; LA VILLEMARQUÉ, 1839, 1845, 1867 (1963), *Barzaz-Breiz*, t. 2, p. 99-116, t. 2, p. 145-150, p. 322-325.

⁶⁴ LD5, LD88, D129 à 133.

⁶⁵ F11, K40, CC181.

sonores de l'association Dastum et du CRBC, ou ont été entendues directement auprès de chanteurs⁶⁶.

La profusion et la diversité des supports du chant *Perinaig ar Mignon* permettent d'apprécier les particularités de chacun d'entre eux, par la comparaison entre versions collectées et versions publiées, versions anciennes et plus récentes, ainsi qu'entre les différentes mélodies.

La confrontation entre textes collectés et publiés est ici permise grâce à la diffusion de chant par l'intermédiaire de deux types de supports imprimés : d'un côté, des recueils destinés à un public lettré et francophone – je prendrai ici le cas du *Barzañ Breiz* – ; de l'autre, des feuilles volantes, qui visent un public bretonnant et semi-lettré voire non-lettré, l'incapacité à lire n'excluant pas l'achat d'imprimés.

La comparaison entre les notes initiales de La Villemarqué et les pièces publiées permet tout d'abord de mesurer l'écart, dans ce cas poussé à l'extrême, entre version brute et version retravaillée d'un chant. Les trois publications successives de *L'orpheline de Lannion* dans le *Barzañ Breiz* se basent sur trois textes issus du premier carnet de collecte de La Villemarqué et sur un extrait du deuxième carnet : y sont notés une version complète de 35 vers accompagnée d'une variante de 6 vers, ainsi qu'un fragment de 8 vers et un autre de 11 vers⁶⁷. En regroupant ses notes de terrain, le collecteur a établi une version définitive de 42 vers. Les principales modifications entre les textes collectés et les textes publiés résident en des ajouts de vers ou de couplets (notamment un long dialogue entre les meurtriers et la servante ayant trait à l'éducation de la jeune fille), un mélange des différentes versions du chant et la « bretonnisation » des mots à consonance française (« *un tamik avancet* » devient ainsi « *eur pennadik mat et* »⁶⁸ ; « *oa bet prononcet* » se transforme en « *oa bet laret* »⁶⁹). Entre les éditions de 1839 et de 1845, quelques modifications sans changements sémantiques ont été également effectuées (c'est ainsi que le verbe « *preparet* » inscrit dans la première version du carnet devient « *paret* » dans l'édition de 1839 puis est bretonnisée en « *aozet* »⁷⁰ dans celle de 1845). La version de 1867 n'apporte pas de nouvelles modifications mais laisse une moindre place au texte en breton, rejeté en bas de page ; elle est néanmoins complétée par la transcription d'une ligne mélodique. La qualité de la notation musicale des pièces du *Barzañ Breiz* a été globalement critiquée dans plusieurs travaux

⁶⁶ CC208 à 210, 224 à 233, 270, 272, 296, 308 et 309.

⁶⁷ Les versions des carnets sont numérotées LV44, LV44 bis, LV65 et LV90.

⁶⁸ « Un petit peu avancés » ; « allés sur un bon bout de chemin » (EG).

⁶⁹ « avait été prononcée » ; « avait été dite » (EG). Je n'ai pas repris les textes français donnés dans le *Barzañ Breiz* afin de proposer une traduction plus littérale.

⁷⁰ Les trois termes sont synonymes et signifient ici tous : « préparez ».

d'inspiration ethnomusicologique ; celle de *L'orpheline de Lannion* a fait l'objet d'une brève étude de Fañch Danno qui lui est entièrement consacrée : ce dernier met en évidence l'ajout d'une note sensible et la transformation du rythme afin de rendre la mélodie conforme à l'esthétique de la musique savante⁷¹. Une comparaison plus approfondie des différentes versions du *Barzaaz-Breiz* ne semble pas nécessaire ici ; ce travail constitue un domaine déjà bien documenté et est assez anecdotique dans le cadre de cette étude. L'évocation qui vient d'en être faite n'a pour objet que de rappeler les raisons pour lesquelles les textes publiés par La Villemarqué ont été systématiquement écartés du corpus.

La confrontation entre les versions issues de collectes orales et la complainte sur feuille volante permet ensuite de mettre en évidence quelques spécificités de ce second support⁷². Il faut cependant noter que le texte imprimé est ici puisé dans le répertoire des *gwerzioù* et n'est pas toujours révélateur de l'esprit des chants sur feuilles volantes plus tardifs – caractérisé par une langue truffée d'emprunts au français, par la longueur exceptionnelle des titres et des textes ou encore par un style emphatique –. Avec ses dix-sept quatrains, la *gwerz* imprimée constitue la version la plus complète de toutes celles qui ont pu être recensées ; elle apparaît cependant assez courte en regard de nombre de chants sur feuilles volantes qui dépassent facilement la cinquantaine de couplets. On y trouve des éléments que ne comporte aucune autre version, comme la proposition faite par les meurtriers d'emmener Perinaig à Morlaix ou les explications sur le crime demandées par la maîtresse aux deux hommes. Si le titre, bref et peu explicite, est lui aussi plus révélateur de l'esprit du répertoire de transmission orale, l'impression reprend au style des feuilles volantes une mention concernant la mélodie : « *War eun ton trist* »⁷³. L'image, élément attractif de ce support, est ici peu évocatrice et fait plutôt figure de remplissage. En définitive, les modifications entre versions issues de collectes orales et version imprimée sur feuilles volantes sont minimes.

La comparaison entre *gwerzioù* recueillies au 19^e siècle et complaintes appartenant au répertoire actuel aboutit au même constat : le chant, malgré les profonds changements qui ont bouleversé la société qui le véhicule entre le milieu du 19^e siècle et le début du 21^e siècle, ne subit pas de modification importante. La seule évolution notable, qui sera détaillée plus loin, est la tendance à rapprocher la date de l'événement de celle où la *gwerz* est chantée.

La mélodie mérite également d'être brièvement analysée, même si les collecteurs se sont bien plus intéressés à la notation du texte qu'à la transcription musicale. La *gwerz Perinaig ar Mignon*

⁷¹ Danno, 1970, « *Étude critique d'un chant du Barzaaz Breiz. Emzivadeg Lannion* ». Fañch Danno propose dans cet article une hypothèse de restitution de la mélodie que La Villemarqué a probablement entendue.

⁷² La feuille volante est reproduite en **annexe 16**, p. 766-767.

⁷³ « Sur un air triste » (EG).

ne présente sur ce point aucune originalité : comme pour la plupart des autres chants, l'air est interchangeable et s'adapte en fonction du texte⁷⁴. La ligne mélodique, très flexible, évolue constamment autour de phrases chantées qui n'ont pas toutes le même nombre de syllabes ; ceci implique de nécessaires et minimales variations de l'air qui enlèvent toute monotonie à l'interprétation. Outre des airs lents et graves convenant particulièrement au style des *gwerzioù*, on remarque l'utilisation des paroles de *Perinaig* sur des tons simples de gavotte ou de danse plinn⁷⁵. Le poids accordé au texte est alors atténué : chantée en *gwerz*, la pièce suscite l'émotion par le pathétique des paroles. Celles-ci sont mises en valeur par une mélodie appropriée, librement choisie selon le goût et le répertoire du chanteur, pourvu que la *gwerz* soit chantée « sur un air triste », comme le rappelle la feuille volante ; la mélodie s'adapte alors au texte, quitte à prendre des libertés avec le rythme musical. Utilisée pour la danse, le texte devient au contraire une simple matière : à son tour interchangeable, il doit avant tout se plier aux exigences rythmiques de l'air ; les paroles importent dans ce cas bien moins que l'adéquation de l'interprétation mélodique avec les pas de danse⁷⁶. La double utilisation de paroles, correspondant à la fois à un répertoire à écouter et à un répertoire à danser, est loin d'être exceptionnelle. S'appuyant sur les remarques de Patrice Coirault au sujet du répertoire de complaintes en langue française qui a également été dansé en rondes, Jean-Michel Guilcher attire l'attention sur les attestations de formules rythmiques proches de celles du répertoire à danser dans certaines *gwerzioù*⁷⁷. L'usage de complaintes comme textes pour la danse a d'ailleurs favorisé leur transmission orale ; la *gwerz* *Perinaig ar Mignon* en est un parfait exemple : la plupart des enregistrements récents de cette pièce correspondent à un répertoire à danser. D'autres chants sont concernés par ce phénomène : la *gwerz* *Ar plac'h iferniet*, chantée en *kan ha diskan*, correspond également à une complainte publiée par Luzel sous le titre *Ann hini oa et da welet he vestrez d'ann ifern*⁷⁸, très souvent recueillie depuis la seconde moitié du 20^e siècle. Là encore, les paroles sont totalement dissociées de leur usage pour la danse : le récit de la damnation d'une jeune femme débauchée, la vision de l'enfer où elle purge sa peine assise sur un siège ardent et dévorée par des serpents, n'interdit pas l'utilisation du texte dans le cadre festif de la danse.

⁷⁴ Cette affirmation est sans doute moins vraie pour les versions vannetaises, qui appartiennent à un répertoire où la partie musicale tient une plus grande importance.

⁷⁵ Le ton simple est la première phase des danses du Centre-Bretagne exécutées en suites de trois parties. En **annexe sonore 7**, cette complainte est interprétée en *kan ha diskan* par de jeunes chanteuses, les sœurs Gaël, lors du concours Per Guillou à Carhaix en 1997. Le texte et la mélodie sont transcrits en **annexe 17**, p. 768-769.

⁷⁶ Daniel Giraudon remarque ainsi que « *tra ma n'eo ar sonerezh nemed un harp d'ar c'homoù e lec'hioù zo, lec'hall ez eo ar c'homoù an heni a vez un harp d'ar sonerezh* ». (« Alors que la musique n'est qu'un support pour les paroles en certains endroits, ailleurs ce sont les paroles qui sont un support pour la musique »). GIRAUDON, 1982, « *Un distro war werz an Aotrou Kergwezeg* », p. 32.

⁷⁷ GUILCHER, 1999, « *Le chant dans la danse* ».

⁷⁸ *Celui qui alla voir sa maîtresse en enfer*, L6. Chant-type n°261.

La diversité des supports et des mélodies tout comme l'évolution du chant dans le temps n'ont en définitive qu'un faible impact sur le texte : celui-ci conserve une étonnante stabilité tant sur le fond que sur la forme. L'ensemble des chants répertoriés peut donc être placé sensiblement sur le même plan – les versions du *Barzaz-Breiz* mises à part – pour dégager les caractéristiques de cette *gwerz*.

b- Une *gwerz* aux caractéristiques particulièrement marquées

Le thème de l'assassinat d'une jeune servante d'auberge par un groupe de maltôtiers qu'elle raccompagne à travers les rues de Lannion, correspond tout à fait aux canons de la complainte. Un certain nombre de caractéristiques ici particulièrement prononcées permettent de classer sans hésiter cette pièce dans la catégorie des *gwerzïoù*.

Sur le plan formel, le nombre élevé de strophes, l'absence de refrain qui laisse toute sa place à l'énoncé du texte, le caractère interchangeable des mélodies, la concision des formules et leur juxtaposition sans transition, sont autant de particularités retrouvées généralement dans les complaintes.

En ce qui concerne le contenu du texte, il s'agit avant tout d'une histoire tragique, dont le dénouement est souvent annoncé dans un prologue (23/34)⁷⁹ : l'intérêt du chant ne réside pas tant dans l'énoncé du drame en lui-même que dans le développement de détails autour de l'événement⁸⁰. Certaines versions commencent par un appel destiné à attirer l'attention, toujours semblable, du type : « *Chilaouet hag e klevfet, hag e klevfet kanan / Eur werz zo newe gompaset, a newe er bla-man* »⁸¹ (5/33). D'autres se terminent par une morale, ici en forme de mise en garde contre les dangers de sortir en ville de nuit et en mauvaise compagnie (13/20). La présence d'éléments de l'ordre du merveilleux est également caractéristique des *gwerzïoù* ; dans la version publiée par Luzel, c'est « *ur vouez 'vel o tont euz ann env* »⁸² qui guide le maître de Perinaig vers le corps sans vie de sa servante. Dans un registre plus poétique, la version chantée par Mariann Allae évoque, en reprenant un thème bien connu, la tombe de Perinaig « *e-lec'h ma ziskenn bemdez rone d'al*

⁷⁹ Ces chiffres donnent la proportion des chants concernés par cette affirmation par rapport au nombre total de chants étudiés. Cette dernière donnée varie en fonction de l'élément analysé : les chants incomplets qui sont lacunaires à cet endroit ne sont pas comptabilisés.

⁸⁰ Une logique identique se retrouve au théâtre dans le répertoire de la tragédie classique.

⁸¹ « Écoutez, et vous entendrez, et vous entendrez chanter / Une *gwerz* nouvellement composée, à nouveau cette année », CC130.

⁸² « Une voix comme si elle venait du ciel », L114. On retrouve ce même motif dans la version d'Alfred Bourgeois (B1).

laboused »⁸³. À cela s'ajoute toute une mise en scène pathétique : l'image frappante de la lumière de la chandelle, restée allumée à côté du cadavre (22/30) ; les supplications poignantes de la servante, préférant être enterrée vivante⁸⁴ ou jetée nue dans la mer à douze ou treize pieds de profondeur, « *lec'h birviken ma c'herent ne welfont ma daoulagad* »⁸⁵, plutôt que de vivre déshonorée ; les cris du maître ayant retrouvé le corps de sa servante et se frappant la poitrine en implorant le nom de Dieu⁸⁶ ; ou encore les sanglots de l'assistance lors de l'enterrement de Perinaig⁸⁷.

Au-delà de ces premiers éléments couramment rencontrés dans les *gwerzïoù*, la complainte *Perinaig ar Mignon* constitue la parfaite illustration de deux caractéristiques récurrentes de ce genre chanté : la non-fiabilité des éléments temporels chiffrés et la grande précision des éléments de localisation géographique. L'abondance des informations spatio-temporelles, ainsi que les détails concernant les anthroponymes, permettent d'appuyer l'impression de véracité du récit et ajoutent ainsi à la crédibilité du chant.

Toutes les versions qui relatent l'histoire de façon complète donnent des indications concernant la date du meurtre de Perinaig ; mais on peut compter pratiquement autant d'informations différentes qu'il y a de chants. Trois cas de figure se présentent :

- La date proposée est très éloignée de l'époque de la collecte : sept versions énoncent des années allant de 1495⁸⁸ à 1793⁸⁹.

- La date proposée est relativement proche du moment de l'enquête orale : pour les collectes anciennes, il s'agit d'années de la première moitié du 19^e siècle ; plus les versions sont récentes, plus l'année énoncée se rapproche de la fin du siècle, sans jamais cependant aller au-delà de 1893⁹⁰.

- L'événement s'annonce comme contemporain de la période de collecte : la *gwerz* dit avoir été composée « *a neue 'wit ar bloa* »⁹¹, ou l'action se trouve située « *ann noz goel ar Rouanne, 'wit ar bloa tremenet* »⁹².

⁸³ « Là où descend chaque jour le roi des oiseaux » (EG).

⁸⁴ LV44bis.

⁸⁵ « Là où jamais mes parents ne verront mes yeux » (EG), CC209, CC232.

⁸⁶ L114.

⁸⁷ CC61.

⁸⁸ P31.

⁸⁹ LV44 bis.

⁹⁰ LD88. La collecte de cet air est datée de 1911, ce qui ne fait remonter l'événement qu'à une petite vingtaine d'années auparavant.

⁹¹ « Nouvellement cette année », D129.

⁹² « La nuit de la fête des Rois, l'année passée », L114.

Deux logiques s'opposent ici : celle de situer le drame dans un passé lointain ou au contraire de le rapprocher d'une époque connue, plus évocatrice. Dans tous les cas, la non-fiabilité de ce type de renseignements est flagrante.

Plusieurs collecteurs ont cherché à donner à ce récit chanté une dimension historique en lien avec des événements locaux. Bourgeois constate, en comparant plusieurs textes, que les dates données sont pour la plupart fausses et arbitraires, mais il ne développe pas de réelle argumentation⁹³. La Villemarqué est le seul qui propose, en commentaire à sa première publication de *L'orpheline de Lannion*, une description très détaillée du fait divers, qu'il dit avoir collecté en se rendant lui-même sur les lieux, et qu'il date de 1693⁹⁴. L'habituelle défiance de l'historien à l'égard des commentaires du *Barzaz-Breiz* se double ici d'une vraisemblable inexactitude concernant le lieu de collecte : d'après les listes de chanteurs établies par la mère de La Villemarqué, cette pièce aurait en effet été recueillie non à Lannion mais à Nizon en Cornouaille⁹⁵.

Pourtant, la date de 1693 se rapproche fortement de celle du meurtre réellement attesté de Perrine Le Mignon : les registres paroissiaux conservés aux archives municipales de Lannion et dépouillés par Gwendal ar Braz en gardent la trace le 5 janvier 1695⁹⁶. Le registre précise que « Perrine Le Mignon fust trouvé morte sur le bord de la rivière de ceste ville le cinquième Jour de Jan[vi]er entre onze heur[es] & minuict, et son corps fust enterré le lendemain en l'église de St Jan du Bally parroissiale de Lannyon »⁹⁷. Différentes données culturelles viennent cautionner cette datation : le contexte de la maltôte, la mention dans une des versions de Cadic des frères de Perinaig prêtres en Hollande⁹⁸, l'allusion au rosaire – dont le culte se répand dans la seconde moitié du 17^e siècle sous l'impulsion de la Réforme Catholique –, et plus généralement le cadre global du récit. La longueur des vers – douze ou treize syllabes –, le fréquent découpage en quatrains assorti de mélodies à quatre phrases et la présence d'une date chiffrée sont encore autant d'éléments qui confirment l'idée d'une composition ne remontant pas au-delà du 17^e siècle.

Si l'année proposée est souvent fantaisiste dans les différentes versions de la *gwerz*, la mention, dans trois pièces, d'« *an noz gonel ar Rouane* », c'est-à-dire de « la nuit de la fête des rois »,

⁹³ Note à la version B1.

⁹⁴ LA VILLEMARQUÉ, 1839, *Barzaz-Breiz*, p. 445. L'argument et les notes sont identiques dans les éditions de 1845 et de 1867.

⁹⁵ Le chanteur concerné est, d'après ces tables, « un étrangé [sic] ». LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, p. 277. Il faut toutefois rappeler que quatre fragments de cette pièce se retrouvent dans différents carnets du collecteur, et que La Villemarqué a pu recueillir des versions en plusieurs endroits.

⁹⁶ AR BRAZ, 1997, *Gwerz Perinaig ar Mignon*.

⁹⁷ Les extraits sont cités d'après le registre conservé aux Archives Départementales des Côtes-d'Armor. ADCA, 1 Mi EC 10 R001, Registre BMS, Lannion, 1690-1699.

⁹⁸ CC61.

correspond bien à la date du 5 janvier, dans la nuit précédant la fête de l'Épiphanie⁹⁹ : à défaut de l'année exacte, l'information concernant le jour du meurtre a bien été conservée dans le chant. Enfin, l'indication de l'heure de l'assassinat, presque toujours mentionnée entre onze heures et onze heures et demie, correspond avec une précision étonnante à l'inscription portée sur le registre paroissial, « entre onze heur[es] & minuict ».

De même, les précisions spatiales, réputées pour être d'une grande fiabilité dans les *gwerzïoù*, le sont tout particulièrement dans cette complainte. L'évocation du nom de la ville est complétée par la mention d'une multitude de rues, de ponts, de croix, de couvents et de chapelles, autant de détails microtoponymiques que l'on ne rencontre qu'exceptionnellement avec une si grande minutie dans les *gwerzïoù*, et que l'on ne trouve pour ainsi dire jamais dans d'autres types de chants en langue bretonne, ni dans les pièces en français. Il est vrai que le cadre urbain du récit, relativement rare dans le répertoire chanté de tradition orale, facilite l'accumulation de microtoponymes.

Le détail du parcours des meurtriers, puis de celui des maîtres de Perinaig recherchant leur servante, n'est qu'un moyen parmi d'autres de faire progresser la tension dramatique (la précision des heures qui passent, la description de l'attente de la maîtresse devant l'âtre, les dialogues échangés entre Perinaig et ses meurtriers, en sont d'autres). Le résultat de ce procédé narratif est une description spatiale d'une grande cohérence, dont la fiabilité est remarquable. La plupart des microtoponymes peuvent ainsi être précisément situés :

⁹⁹ B1, L114, L368.



Carte 6 – Microtoponymes mentionnés dans les versions de la *gwerz Perinaig ar Mignon* (reportés sur le cadastre de Lannion de 1826)¹⁰⁰

Les circuits des différents protagonistes du récit chanté peuvent être reconstitués avec une finesse étonnante d'après les lieux mentionnés. Reprenons, à titre d'exemple, la transcription de la version chantée par Enora De Parscau. Les indications qui concernent le trajet de la servante et des maltôtiers sont assez peu précises, quoique correspondant parfaitement à la topographie escarpée de cette ville fluviale : Perinaig commence à être importunée « *e krec'h ar ru* »¹⁰¹ puis le groupe se dirige « *da vordig ar c'hae* »¹⁰². Ces données permettent de localiser le circuit sur la rive droite du Léguer ; toutes les rues descendent en effet vers le fleuve avec une forte dénivellation. Les informations qui se rapportent au trajet qu'effectue la maîtresse de Perinaig,

¹⁰⁰ ADCA, cadastre de Lannion, 1826. Certains microtoponymes ont été localisés à partir d'un plan actuel de la ville. De plus amples informations, notamment sur les transformations des noms de rues, ont été trouvées dans : LA HAYE/BRIAND, 1986, *Histoire de Lannion des origines au XIXe siècle*, p. 187-202.

¹⁰¹ « En haut de la rue » (EG).

¹⁰² « Tout au bord du quai » (EG).

données dans l'avant-dernière strophe, sont beaucoup plus détaillées et permettent de véritablement visualiser les étapes de son circuit, noms de rues à l'appui. La femme marche d'abord jusqu'aux Buttes : cette localisation est reportée sur le cadastre à côté de la mention d'un moulin des Buttes, tandis que la rue des Buttes rappelle aujourd'hui encore cet emplacement. La *gwerz* précise que la maîtresse monte la rue « *kement ha ken buan ma erruas er butoù* »¹⁰³ ; elle se situe donc le dos tourné aux quais, puisque les rues continuent à monter depuis le fleuve jusqu'à atteindre le point culminant de l'église de Brélévenez située au nord-est des Buttes. C'est alors qu'elle entend une voix qui lui conseille de chercher dans le sens opposé : « *Kerzh da bont Santez Ana hag eno he c'havi* »¹⁰⁴. Elle fait alors demi-tour pour se rendre sur les quais et trouve le corps près de Sainte-Anne. Il peut s'agir pour cette dernière localisation du pont Sainte-Anne lui-même ou du couvent Sainte-Anne situé sur l'autre rive. Ce lieu semble le plus proche des indications portées sur le registre paroissial, dans lequel il est dit que Perinaig « fust trouvé morte sur le bord de la rivière de ceste ville » : les données fournies par la tradition orale correspondent donc avec une fiabilité étonnante à la description de l'événement dans une source écrite contemporaine des faits.

D'autres versions apportent de nouvelles précisions toponymiques. Plusieurs pièces donnent des indications sur le trajet des meurtriers. La version enregistrée auprès de Madame Corvellec précise : « *Neuzen oant dibellet o barzh an hent en dorn klei, / O ennañ neuzen n'oant graet dezhi pezh a sonjit da graet de'i* »¹⁰⁵. Celle qui est encore chantée aujourd'hui par les frères Morvan contient un couplet similaire, tandis qu'une version de Luzel indique que le viol a eu lieu à un carrefour¹⁰⁶. La *gwerz* sur feuille volante imprimée à Lannion détaille plus finement encore le trajet de la maîtresse, qui se rend d'abord au Marc'hallac'h, la place du marché, avant de rejoindre les Buttes¹⁰⁷. C'est dans une rue attenante à cette place, nommée rue du Pavé Neuf sur le cadastre, anciennement rue du Pélican et actuellement rue Jeanne d'Arc, que La Villemarqué situe l'auberge du *Pélican blanc*, dans laquelle les maltôtiers auraient dîné¹⁰⁸ ; il ne fournit aucune preuve accréditant son affirmation, mais la datation presque exacte qu'il donne de l'événement montre qu'il s'est renseigné auprès de sources fiables pour rédiger le commentaire de sa pièce.

Le lieu de la mort de Perinaig est situé le plus souvent près du pont Sainte-Anne (11/24) – deux versions évoquent ensuite l'exposition du portrait de la servante dans l'église ou dans la

¹⁰³ « Tant et si bien qu'elle arriva aux Buttes » (EG).

¹⁰⁴ « Marche jusqu'au pont Sainte-Anne et là tu la trouveras » (EG).

¹⁰⁵ « Ils ont tourné brusquement dans une rue à gauche / Et là ils lui ont fait ce que vous pensez qu'ils lui firent ». CC224, CC272.

¹⁰⁶ CC181, L251.

¹⁰⁷ CC210.

¹⁰⁸ LA VILLEMARQUÉ, 1867, *Barzaz-Breiz*, p. 458.

chapelle Sainte-Anne à proximité¹⁰⁹ –. Mais certaines pièces (6/24) le situent plutôt près du couvent ou de la croix Saint-Joseph, dont la trace est conservée par la présence d'une chapelle Saint-Joseph à environ 400 mètres au sud-est du pont Sainte-Anne¹¹⁰. Dans deux versions collectées par Luzel et dans celle qui a été enregistrée auprès de Maria Lapous sont mentionnés des noms de lieux dont je n'ai pas retrouvé l'emplacement : Perinaig est violée et retrouvée morte dans la rue Cupidon, sous le porche Saint-Henri, sous le porche Saint-Pierre ou encore sous le porche Saint-Péron¹¹¹. On peut encore noter dans la *gwerz* imprimée à Lannion la prière à Dieu, à la Vierge, à sainte Anne et à saint Jean du Baly, qui révèle un ancrage profond de la complainte dans le contexte géographique dans laquelle elle est diffusée : l'imposante église de Saint-Jean-du-Baly se situe en effet au cœur de la ville, et c'est là qu'est enterrée la servante d'après la mention du registre paroissial.

Le détail des noms de lieux est bien une des caractéristiques des *gwerzioù*, mais le degré de précision atteint dans la *gwerz Perinaig ar Mignon* est exceptionnel. Un tel exemple permet ainsi de mesurer la qualité d'une transmission orale sur plusieurs siècles.

c- Les versions du sud : une évolution significative

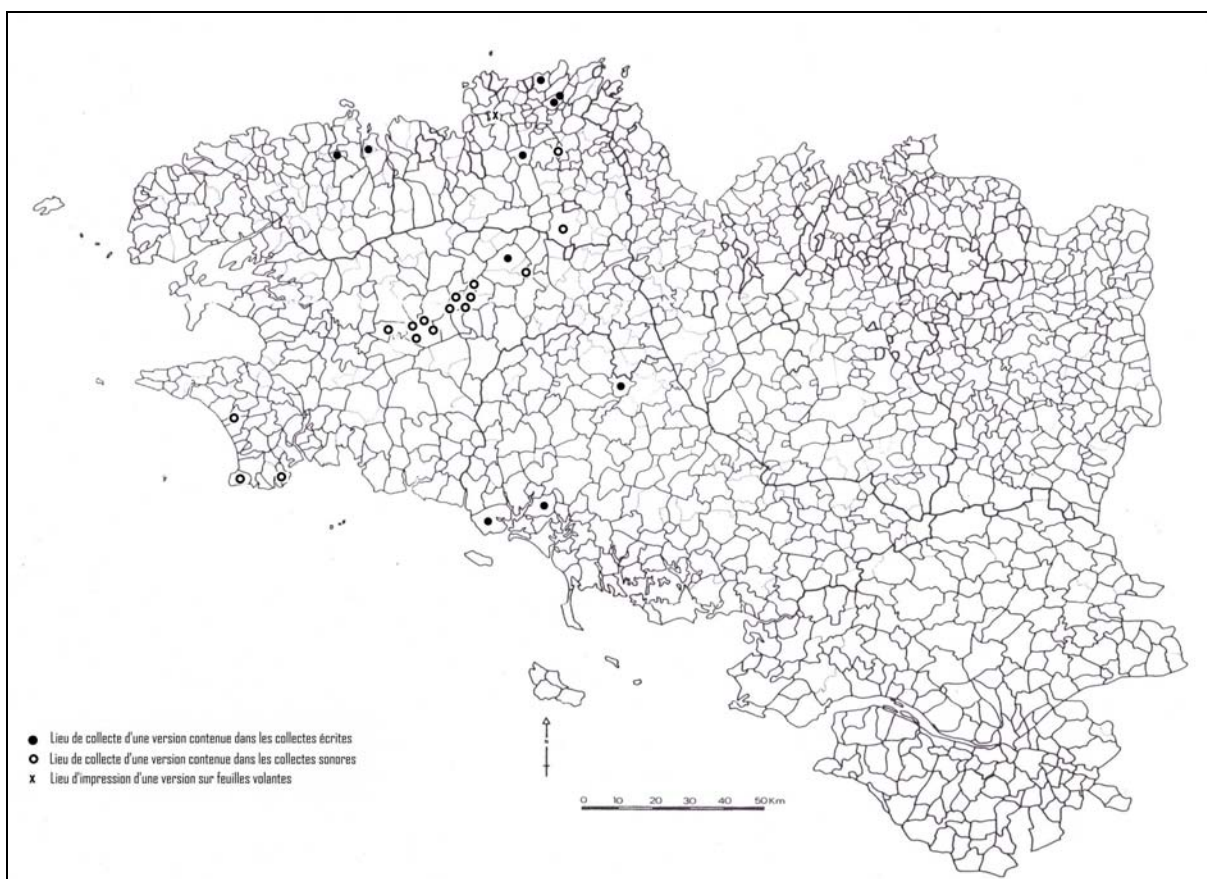
La singulière précision avec laquelle les toponymes sont rapportés n'exclut pas la tendance à supprimer ou à remplacer des noms de lieux par d'autres qui sont plus évocateurs, à mesure que l'on s'éloigne de l'endroit où a été composée la chanson.

La cartographie des lieux de collectes, lorsque ceux-ci sont connus, aide à mieux cerner ces logiques de transformation du chant. La carte obtenue rappelle de manière éclatante l'un des défauts majeurs des collectes anciennes : leur concentration essentiellement dans la zone trégoroise, jusqu'aux frontières du Léon, puis ultérieurement en pays de Vannes, au détriment de toute la zone cornouaillaise et plus largement de tout le Finistère actuel – seuls les chants accompagnés de détails concernant le lieu de collecte ont pu être cartographiés, d'où l'absence des collectes de La Villemarqué notamment ; la carte est donc biaisée d'emblée –. Il est frappant de constater, dans le cas de *Perinaig*, que les enquêtes récentes comblent exactement les lacunes des collectes écrites, puisqu'elles se situent essentiellement en Haute et en Basse-Cornouaille. On peut également noter la faible représentation des communes proches de Lannion, où l'on aurait pu s'attendre à voir ce chant surreprésenté dans les collectes.

¹⁰⁹ P31, P80.

¹¹⁰ LV44, P31, P80, L368, CC224, CC272.

¹¹¹ L114, L251, CC209, CC232.



Carte 7 - Répartition géographique des versions collectées de la *gwerz Perinaig ar Mignon*

Il n'est pas toujours facile de déterminer le lieu de composition d'un chant, ni de pouvoir reconstituer des familles et des hiérarchies entre les versions. Le fait que l'événement se soit déroulé à Lannion et que la grande majorité des pièces mentionnent cette ville rendent cependant très vraisemblable la localisation autour de Lannion d'une version-mère, qui aurait évolué au cours de ses déplacements dans l'espace. Cadic propose une explication détaillée du circuit emprunté par cette chanson depuis le Trégor jusqu'en Vannetais, en suivant la route du pèlerinage de Sainte-Anne-d'Auray ; mais une telle hypothèse est invérifiable¹¹². L'analyse des modifications constatées entre les différentes versions a été seule prise en compte ici.

Concernant la structure formelle du chant, on peut distinguer les versions de la zone KL/T de celles du pays vannetais, qui bissent certains vers et qui intercalent entre les phrases des syllabes supplémentaires ou de courtes ritournelles (du type « *latira* » ou « *gné* »). Ce réajustement des paroles à une structure musicale plus conforme à l'esthétique du répertoire vannetais est tout à fait banal. De même, le déplacement du chant dans l'espace entraîne une réappropriation

¹¹² CADIC, 1906, « *La jeune fille de Lannion* ».

dialectale du texte, et parfois une remise en contexte dans un cadre plus évocateur. Les deux maltôtiers deviennent tout naturellement deux marins dans une version collectée dans la commune littorale de Ploëmeur¹¹³. Les meurtriers sont quant à eux des soldats républicains dans une autre pièce vannetaise qui réactualise sa morale et la teinte d'une couleur politique inconnue dans les versions trégorroises : « *M'hou ped, tavarnizjion, ré zou tud ha fesson, / Lausqui ket matébion de ambreg en nation // Rac en darn muian ha n'hé n'en dint meit Bouriarion* »¹¹⁴. La chanson retrouve ainsi une nouvelle actualité plus d'un siècle après l'événement qui l'a vu naître. Elle révèle un parti pris en faveur de la chouannerie, dans une région qui s'est fortement impliquée dans l'action contre-révolutionnaire ; le souvenir de ces événements est encore largement sensible au moment de la collecte de cette complainte à l'extrême fin du 19^e siècle¹¹⁵.

Les modifications opérées suite au déplacement du chant dans l'espace sont surtout visibles dans le domaine de la toponymie. On assiste à deux phénomènes : une plus grande imprécision dans les noms évoqués, qui permet de replacer l'histoire dans un cadre indifférencié, ou bien une substitution au profit de noms plus chargés de sens, dans un contexte géographique renouvelé.

La perte de précision dans les indications toponymiques concerne de manière évidente deux versions vannetaises¹¹⁶, dans lesquelles ni le nom de famille de la servante ni celui de la ville où se situe le drame ne sont mentionnés, et où le circuit des protagonistes se résume à une plus que vague traversée « *dré er ruien a guér*¹¹⁷ » : toute la richesse de l'évocation des noms de rues, de ponts et de chapelles a disparu. Dans une autre pièce collectée par Le Diberder, le corps est retrouvé « *e quichèn Coat Sant-Jojèb*¹¹⁸ » : il s'agit là d'une altération évidente du terme « *kouant* » (« couvent ») se rapportant à la microtoponymie de Lannion, qui est déformé dès lors qu'il n'est plus compris. Le chant, coupé de son contexte géographique, devient transposable dans n'importe quel cadre spatio-temporel : une seule des six versions vannetaises propose une datation. Il perd par là même une spécificité essentielle des *gwerzjion* pour se rapprocher du répertoire de langue française, caractérisé par la mise en scène de personnages et de situations typifiés. Daniel Giraudon et Donatien Laurent ont bien montré une évolution similaire concernant la *gwerz* sur la noyade de Monsieur de Kerguezec à Ploëzal en 1709 : la chanson se

¹¹³ LD88.

¹¹⁴ CC61 : « Je vous prie, aubergistes, vous qui êtes honnêtes, / Ne laissez pas les bonnes conduire la *nation* // Car la plupart d'entre eux ne sont que des bourreaux ».

¹¹⁵ Ce phénomène de réactualisation de la chanson dans un contexte événementiel ultérieur est analysé de façon plus approfondie au chapitre 11, *infra*, p. 718-734.

¹¹⁶ CC18, LD5.

¹¹⁷ « Dans les rues de la ville », CC18.

¹¹⁸ « Près du bois de Saint-Joseph » (EG), LD88.

déplace depuis le Trégor oriental, région originelle de l'accident où noms de lieux et de personnes sont donnés avec une grande précision, jusqu'en Morbihan où certaines versions n'évoquent plus que la mort d'un jeune chasseur anonyme parti chasser le canard¹¹⁹. Dans une version médiane recueillie à Saint-Nicodème en Haute-Cornouaille, il est question d'un jeune clerc non nommé qui poursuit ses études « *etre Treger ha bourk Mael* »¹²⁰.

La seconde logique d'évolution consiste à adapter la pièce au contexte dans lequel elle est chantée, et donc à recréer une géographie autour du chant. La version sur feuilles volantes imprimée à Lannion évoque la famille des maltôtiers résidant à Morlaix¹²¹ ; celle qui est interprétée par Madame Corvellec, originaire de Plouguer, fait venir les meurtriers du Faouët¹²², et mentionne la sœur de Perinaig, religieuse dans un couvent de Tréguier ; dans les trois versions bigoudènes, l'événement se situe par deux fois à Landudec¹²³, qui est la commune d'origine de l'une des chanteuses, et dans une paroisse qui pourrait être Pluguffan (limitrophe de Quimper) dans le troisième cas¹²⁴. La version vannetaise recueillie à Locoal-Mendon situe quant à elle le fait divers « *'Gerig bon, tal Iuen* »¹²⁵. Là encore, les microtoponymes sont supprimés ou modifiés : le corps est retrouvé près de la porte Saint-Jacques¹²⁶ ou près du pont Saint-Joseph¹²⁷, autant de toponymes inexistant à Lannion mais qui sont sans doute plus significatifs pour le chanteur et son auditoire hors du Trégor. La cartographie des lieux affectés par ce phénomène nous renseigne sur les limites au sein desquelles une zone géographique, en l'occurrence celle de Lannion, est évocatrice, le changement n'intervenant que lorsque le nom n'est plus chargé de sens. Ce n'est pas un hasard si les pièces concernées par ces transformations ont toutes été recueillies loin du Trégor, dans le pays bigouden ou dans le pays vannetais. Ces réappropriations géographiques ne sont cependant pas systématiques – il faut aussi garder à l'esprit que le support même de la chanson est un frein à toute modification – ; les versions recueillies à Ploemeur, à

¹¹⁹ La pièce collectée par Madame de Saint-Prix (SP5) est un bon exemple de version trégoroise. GIRAUDON/LAURENT, 1980-81, « *Gwerz an Aotrou Kergwezeg* », étude enrichie par : GIRAUDON, 1982, « *Un distro war werz an Aotrou Kergwezeg* ». Donatien Laurent a fait la synthèse des schémas d'évolution de cette *gwerz* dans : LAURENT, 1997, « *Chant historique français et tradition orale bretonne* », p. 72-73.

¹²⁰ « Entre Tréguier et le bourg de Maël » (EG). Il s'agit sans doute de Maël-Pestivien, limitrophe de Saint-Nicodème, plutôt que de Maël-Carhaix un peu plus au sud. GIRAUDON/LAURENT, 1980-81, « *Gwerz an Aotrou Kergwezeg* », p. 25.

¹²¹ CC210.

¹²² CC224, CC272. Il s'agit très vraisemblablement de la paroisse cornouaillaise située à une vingtaine de kilomètres au sud de Plouguer (aujourd'hui rattachée à la commune de Carhaix), plutôt que de la localisation homonyme beaucoup plus éloignée, située à la frontière entre Trégor et Goëlo.

¹²³ CC228, interprétée par Madame Camus, originaire de Landudec et enregistrée à Pouldreuzic ; CC308, qui en est une version proche interprétée par Mari Faro et enregistrée à Penmarc'h.

¹²⁴ CC229, *Ar valtonterien*, collectée à Lesconil en Plobannalec auprès de Madame Allae. La prononciation du nom de la paroisse laisse subsister un doute : la chanteuse prononce d'abord *Plouguen* puis *Plougfen*, ce qui ne correspond à aucun lieu connu. Le rapprochement avec Pluguffan (prononcé en breton *Pluguan*) semble le plus vraisemblable, sans être totalement convaincant.

¹²⁵ « En cette petite ville, près Iuen », CC61 bis.

¹²⁶ CC18.

¹²⁷ CC61. Il n'existe pas non plus de pont Saint-Joseph à Pontivy où ce chant a été recueilli.

Pontivy ou à Spézet évoquent bien le nom de Lannion, certes déformé en « *Lanvion* », « *Lannijon* » ou « *Landuron* »¹²⁸.

Pour apprécier la différence entre les précisions géographiques des versions du nord et du sud, on peut comparer le texte trégorois, transcrit plus haut, et la belle version bigoudène enregistrée en 1979 auprès de Mari Faro de Penmarc'h¹²⁹. Outre la transformation du nom de Lannion en Landudec, le déroulement du récit est nettement plus concis et la plupart des microtoponymes ont disparu. Les vers qui évoquent le trajet des meurtriers et le crime, tout comme ceux qui décrivent la recherche de Perinaig par sa maîtresse à travers les rues de la ville, sont supprimés. Le dernier couplet passe de façon elliptique du réveil du commissaire à la découverte du corps sans vie :

¹²⁸ CC61, LD5, K40.

¹²⁹ Cette *gwerz* a été recueillie par les membres de l'association Daspugnerien Bro C'hlazig. Elle peut être consultée dans le fonds d'archives sonores de Dastum sous la cote VER-05982, et a été récemment publiée sur le CD *Pays Bigouden/Ar Vro Vigoudenn. Sonneurs et chanteurs traditionnels/Sonerien ha kanerien 'giz ar vro*, CD 2, pl. 11. Elle est proposée en **annexe sonore 8**. La mélodie est transcrite en **annexe 18**, p. 770. J'ai suivi la transcription proposée dans le CD, mais j'ai modifié la traduction lorsqu'elle s'éloignait trop du texte breton.

An daou valtouter

*An dra-mañ zo c'hoarvezet e kêr bourc'h Landudeg
Gant daou valtouter yaouank o vonet da goenian*

*Pa voe deb'et hag evet ha paeet ar skoden
Int a c'houlennas Perinaig da vont d'o c'has d'ar gêr*

*Perinaig en doa ur vestrez karget a vadele(zh)
Alumas ar gouloù el lañtern da ober d'he mate(zh)*

*Ha pa voe aet ur pennad, ur pennad 'barzh er ru
Int a gomansas dezhi parlant deus an daou du*

*Sonnet vennek eur hanter, prestig an hanternoz
Ar vatez Perinaigou 'voe ket deuet da repo*

*Perinaig 'noe ur vestrez karget a vadele(zh)
A jomas war an oaled da c'horto*

*Sonnet voe un eur hanter, prestig a voe din eur
Ar vatezh Perinaigou 'voe ket deuet c'hoazh d'ar gêr*

*Ha ma yeas betek ti ar c'homiser - Ha fi aotrou
komiser,
ha fi 'zo kousket dous
E plasenn santez Anna 'zo ka'et ur plac'h marv*

*E plasenn Santez Anna 'zo kavet ur plac'h marv
Ul lantern en he c'hoste', ur gouloù bev atav*

*An dra-se 'zo c'hoarvezet gant kalz a dud yaouank
En ur vonet da bourmen goude be' deb'et koan*

Les deux maltôtiers

Ceci est arrivé au bourg de Landudec
À deux jeunes maltôtiers partis souper.

Une fois mangé, bu et payé l'écot,
Ils demandèrent à Perinaig de les accompagner chez eux.

Perinaig avait une maîtresse pleine de bonté
Qui alluma la lumière dans la lanterne et la donna à sa servante.

Et quand ils eurent fait un bout de chemin ensemble dans la rue,
Ils commencèrent à lui parler des deux côtés.

Onze heures et demie sonnés, bientôt minuit,
La servante Perinaig n'était pas rentrée se reposer.

Perinaig avait une maîtresse pleine de bonté
Qui resta devant l'âtre pour attendre sa servante.

Une heure et demie sonnée, il fut bientôt deux heures,
La servante Perinaig n'était pas encore rentrée à la maison.

Elle [la maîtresse] alla jusque chez le commissaire : « Et vous,
monsieur le commissaire,
Est-ce que vous dormez tranquillement ? »
Sur la place Sainte-Anne, on a trouvé une fille morte.

Sur la place Sainte-Anne, on a trouvé une fille morte,
Une lanterne à ses côtés, avec la lumière encore allumée.

Cela est arrivé à beaucoup de jeunes gens
Qui sont allés se promener après avoir dîné.

L'étude des différents supports et versions de *Perinaig Lannuon* confirme donc largement l'orientation critique définie lors de l'analyse méthodologique des *gwerzioù*. Parmi les constats les plus significatifs, on peut relever la grande stabilité du récit au cours de sa transmission dans le temps, des mécanismes clairement identifiables de réappropriation du chant lors de ses déplacements dans l'espace, des catégories d'éléments très fiables – notamment sur le plan toponymique – et d'autres qui ne le sont pas du tout – les éléments chiffrés de datation tout particulièrement –.

La juxtaposition entre la *gwerz* et le registre de sépulture apporte une dimension nouvelle à l'analyse et permet de comparer le traitement du fait divers dans la chanson et dans le document écrit. Les recherches effectuées dans les procédures criminelles des cours royales et seigneuriales dont le ressort couvre la paroisse de Lannion n'ont pas permis de retrouver la trace de cet événement. Il faut noter d'importantes lacunes de conservation de ces archives vers 1695 –

notamment dans les fonds de la sénéchaussée de Lannion, du présidial de Rennes et du Parlement de Bretagne¹³⁰ –, partiellement palliées par la consultation des registres d'audience de la sénéchaussée de Lannion¹³¹, qui n'a là non plus donné aucun résultat. Dans les commentaires du *Barzaez-Breiz*, La Villemarqué affirme que le sénéchal de Lannion fit arrêter les coupables trouvés ivres et endormis, qui furent condamnés à être pendus¹³². Mais ce collecteur ne donne aucune référence à ses sources.

Il ne faut pas non plus exclure la possibilité que ce fait divers n'ait jamais été porté en justice. Gilles Bourrien relève au 18^e siècle, à Pont-L'Abbé, une histoire très proche de celle de Perinaig : une servante mineure est violée par un homme dans l'auberge où elle travaille, en présence de trois témoins dont son maître : ni elle ni son entourage ne porte plainte, mais le procureur fiscal finit par s'emparer de l'affaire après en avoir été informé par la « voix publique », ce qui nous vaut d'avoir gardé une trace écrite de cet événement¹³³. Toutefois, les études menées à l'échelle française sur les archives judiciaires montrent que le procureur fiscal ou royal, même alerté par l'opinion, n'ouvre pas toujours un procès : prenant appui sur les affaires jugées par le Parlement de Toulouse, Nicole Castan relève que, dans les procès portés à l'extraordinaire, il n'y a généralement pas constitution de partie civile, et que le procureur hésite à se mobiliser pour des affaires peu lucratives¹³⁴. À Vaucouleurs, Hervé Piant constate que les plus pauvres sont sous-représentés en justice, tant du côté des accusateurs que des accusés : ceci s'explique autant par leur absence de culture procédurière que par leur manque de moyens financiers¹³⁵. Perinaig, jeune, orpheline et domestique, présente le profil parfait de la victime dont le crime peut rester facilement impuni. Il ne faut pas exclure que de plus amples recherches permettent à l'avenir de trouver d'autres sources écrites évoquant ce crime, tant la documentation conservée pour cette période est foisonnante et éparpillée. Toutefois, ce cas montre bien la difficulté de mettre en relation les sources écrites et les plaintes en langue bretonne, et explique le nombre limité de chants-types qui ont ainsi pu être précisément datés.

¹³⁰ Une trentaine de procédures criminelles seulement ont été conservées dans les fonds de la sénéchaussée de Lannion entre 1617 et 1789 (ADCA, B 115). Les registres d'audiences ont été consultés (ADCA, B 1527), sans apporter plus d'informations. En ce qui concerne le présidial de Rennes, les registres d'audiences n'ont pas été conservés pour cette époque. Une liasse (ADIV, 2 B 1036), comprend des procédures criminelles commencées à cette cour entre 1664 et 1698, dont aucune ne concerne cette affaire. Les fonds du présidial qui se rapportent aux procédures criminelles commencées dans une juridiction seigneuriale sont lacunaires entre 1681 et 1703. Quant aux fonds de la chambre de la Tournelle du Parlement de Bretagne, on ne trouve trace de ce drame ni dans les procédures criminelles, ni dans les liasses de procès-verbaux et interrogatoires (ADIV, 1 Bg 410).

¹³¹ ADCA, B 1527.

¹³² LA VILLEMARQUÉ, 1867 (1973), *Barzaez-Breiz*, p. 325.

¹³³ BOURRIEN, 1990, *Les femmes face à la criminalité au XVIII^e siècle en Bretagne*, p. 60.

¹³⁴ CASTAN, 1980, *Justice et répression en Languedoc*, p. 130.

¹³⁵ PIANT, 2006, *Une justice ordinaire*, p. 109-112.

C- AN TOUR PLOM: L'INCENDIE DE LA CATHÉDRALE DE QUIMPER

EN 1620

Cette dernière étude de cas est consacrée à une analyse des relations entre une *gwerz* et une source littéraire contemporaine de l'événement mis en chanson. La complainte *An tour plom*¹³⁶ fait partie de ces chants dont l'inspiration par un fait réel a été démontrée et qui ont pu être datés avec précision. Elle relate en effet l'incendie en 1620 d'une flèche en bois de la cathédrale de Quimper recouverte de plomb¹³⁷ : le fait divers s'articule autour de la vision d'un démon au sommet de l'église et des moyens mis en œuvre pour le conjurer. La popularité de cette *gwerz* dans les milieux érudits tient au fait qu'elle a pu être mise en parallèle, pour la première fois en 1864 par Gabriel Milin¹³⁸, avec un canard – c'est-à-dire un occasionnel imprimé – contemporain de l'incendie et plusieurs fois réédité. La comparaison entre ces deux sources, l'une en langue bretonne, versifiée et transmise oralement, et l'autre en langue française, en prose et conservée par l'écrit, est donc une confrontation entre deux cultures, deux regards différents posés sur un même événement.

a- Les différentes versions de la complainte

Six versions de la *gwerz An tour plom* ont été répertoriées : une pièce collectée par La Villemarqué¹³⁹, quatre versions contenues dans la collection Penguern¹⁴⁰ et une autre recueillie par Gabriel Milin, qu'il a ensuite publiée dans le *Bulletin de la Société Académique de Brest*¹⁴¹. La table du manuscrit 90 de la collection Penguern contient la mention de deux autres versions aujourd'hui disparues¹⁴². Luzel met en scène, dans ses *Veillées bretonnes*, le chanteur aveugle Garandel interprétant cette complainte au cours d'une veillée à Keramborgne en Plouaret, mais il ne fournit pas de version inédite et donne le texte de Gabriel Milin¹⁴³. Il explique en note qu'il a entendu ce chant auprès de Garandel vers 1836-1837 sans le recueillir par écrit, et qu'il n'a depuis jamais réussi à le retrouver :

¹³⁶ Habituellement traduit par : « la tour de plomb ». Le terme breton *tour* désigne également le clocher. Ce sens, plus approprié dans le cas de cette *gwerz*, n'a été retenu que par Donatien Laurent dans sa traduction de la version collectée par La Villemarqué. Chant-type n°267, *An tour plom/La tour de plomb*.

¹³⁷ Pour des informations sur cette flèche datée du 15^e siècle, qui n'a pas été reconstruite après l'incendie de 1620, voir : LE MEN, 1877, *Monographie de la cathédrale de Quimper*, p. 218-222.

¹³⁸ MILIN, 1864-1865, « *La tour de plomb de Quimper* ».

¹³⁹ LV17. Cette pièce n'a pas été reprise lors de la publication du *Barzaz-Breiz*.

¹⁴⁰ P32, P40, P70, P364.

¹⁴¹ M41. MILIN, 1864-1865, « *La tour de plomb de Quimper* ».

¹⁴² BERTHOU-BÉCAM, 1998, *Enquête officielle sur les poésies populaires de la France*, p. 425.

¹⁴³ LUZEL, 1878-1879 (2002), *Veillées bretonnes*, p. 176-181.

C'est, je crois le seul exemple d'un chant breton entendu dans mon enfance ou ma jeunesse et que je n'ai pu arriver à découvrir postérieurement quand je me suis occupé de recueillir les chants et autres traditions populaires et orales des Bretons-Armoricains. Dernièrement encore j'ai fait des recherches à Morlaix, et plusieurs personnes m'ont affirmé avoir entendu *guerz ann Tour plom* mais aucune n'a pu m'en donner autre chose qu'un canevas incomplet et quelques vers isolés¹⁴⁴.

Il semble que Luzel ait toutefois manqué l'occasion de collecter une version inédite, puisque Marc'harit Fulup, qu'il connaît depuis 1867 et qui ne meurt qu'en 1909 à l'âge de 72 ans, comptait cette chanson à son répertoire : c'est en tout cas ce dont témoigne le cahier copié par un prêtre de Pluzunet qui contient les titres des chants qu'elle affirmait savoir¹⁴⁵. Lorsque François Vallée puis Maurice Duhamel partent sur les traces des chanteurs interrogés par Luzel, ils ne recherchent pas la *guerz* sur l'incendie de la tour de plomb puisque le folkloriste ne l'a pas publiée : cette complainte ne figure donc pas parmi celles qui ont été enregistrées auprès de Marc'harit Fulup ni parmi les mélodies publiées par Maurice Duhamel. Nous ne possédons ainsi aucune information sur l'air sur lequel était chantée la *guerz*. Aucune version n'a été recueillie au 20^e siècle, et il semble bien – à moins que la mise à jour de fonds de collectes inédits ne vienne enrichir à nouveau le dossier – que la *guerz* de la tour de plomb ait disparu du répertoire des chanteurs de tradition orale aujourd'hui¹⁴⁶.

Les six pièces s'appuient sur une trame similaire. On peut cependant distinguer nettement deux familles de versions, appelées ici par commodité « version du sud » par opposition aux « versions du nord ». La première catégorie est composée de l'unique complainte collectée par La Villemarqué. Le nom de l'informateur et le lieu de collecte ne sont pas connus, mais de nombreux indices laissent penser que ce texte était chanté dans une zone relativement proche du lieu de l'événement : la Basse-Cornouaille correspond d'ailleurs au terrain de prédilection de La Villemarqué. Le texte est le suivant¹⁴⁷ :

¹⁴⁴ LUZEL, 1878-1879 (2002), *Veillées bretonnes*, p. 180.

¹⁴⁵ CRBC, fonds Falc'hun, FAL 1 M3, titre n°127 : « *Hini an tour plom* » (« Celle de la tour de plomb » (EG)).

¹⁴⁶ Le collectage récent révèle parfois des surprises, qui confirment l'importance de poursuivre le travail d'enquête de terrain : par exemple, la complainte de l'hostie profanée, d'inspiration très vraisemblablement médiévale, attestée en français par plusieurs livrets de colportage au 17^e siècle et souvent recueillie oralement au Canada au 19^e et au 20^e siècle, n'avait jamais été collectée en France jusqu'à ce qu'Albert Poulain en enregistre une version de tradition orale en Haute-Bretagne en 1991. Voir à ce sujet : BOUTHILLIER, 1998, « *Tradition chantée de Haute Bretagne. 1850-1998 : les moissonneurs de mémoire* », p. 13.

¹⁴⁷ La transcription et la traduction sont celles de : LAURENT, 1989, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, p. 79. Une reproduction de la page du carnet de La Villemarqué qui contient cette chanson est reproduite en **annexe 19**, p. 771.

*Da gouel Sant gregor mintat
mede tour Kemper in i stat*

*ben evit eum porkes inosent
e voa loget dreon kein ar Sant*

*Pe oa re Kemper en n'o repas
hi en sone ar cleier glas*

*cri voa ar galon ne ouelche
e bord Kemper neb e vijè
guel guaset Kemper daou a daou
e disquen tout an imachou,*

*e guel guaset tri a tri
e tisquen ar sacrifi
an hannon Jesus à Mari*

*tout oa savet trao an ilis
nemet ornamanchou ar sacrific*

*merriet Kemper e goulzè
cavet den bet nem confortè
nemet an escop hen a rè
- tevet merriet ne gouellet ket
o goazet nefont drouc e bet
- tan didan, tan ar gore
ne credè den tostet d'an ti
gant an tour plom o tivéri*

*ar vaguerz a trivueh blao
e gant all lez dens i calon
nes laet enn tad ens an tour*

*cris vije calon &...
vuellet an antrou sant Caurantin
tont mes i ti voar e zaoлин.*

À la Saint Grégoire, de bon matin,
Le clocher de Quimper était en état

Si ce n'est qu'un pauvre innocent
S'était logé derrière le dos du saint.

Quand les Quimpérois se reposaient,
Les cloches sonnèrent le glas.

Il aurait le cœur cruel celui qui serait
Au bourg de Quimper et ne pleurerait
En voyant les hommes de Quimper, deux par deux
Descendant toutes les statues,

En voyant les hommes, trois par trois,
Descendant l'ostensoir
Au nom de Jésus et de Marie.

Toutes les choses de l'église furent sauvées,
Sauf les ornements du sacrifice.

Les femmes de Quimper pleuraient
Et ne trouvaient personne pour les consoler
Sinon l'évêque, lui le faisait :
- Taisez-vous, femmes, ne pleurez pas,
Vos hommes n'auront aucun mal
Feu par dessous, feu par dessus,
Personne n'osait s'approcher de la maison
Avec le clocher de plomb qui fondait...

Une nourrice de dix-huit ans
Avec le lait de son sein
A éteint le feu du clocher

Il aurait le cœur cruel, etc.
En voyant Monsieur Saint Corentin
Sortir de chez lui sur les genoux.

La seconde famille regroupe les cinq autres pièces, très similaires les unes par rapport aux autres¹⁴⁸. Quatre chanteurs sont identifiés. Les versions de Jannet Puill de Henvic, de Jannet Kerguiduff et de Morris Follezour de Taulé se retrouvent dans la collection Penguern : il s'agit des trois principaux informateurs de ce collecteur, interrogés dans l'entourage immédiat de son domicile. Gabriel Milin obtient quant à lui sa version auprès d'une chanteuse originaire du Ponthou, qu'il sollicite alors qu'elle est de passage à Brest. Toutes ces pièces ont donc été recueillies dans un rayon d'une vingtaine de kilomètres autour de Morlaix. Comme exemple de cette catégorie, voici le texte recueilli par Jean-Marie de Penguern auprès de Jannet Kerguiduff¹⁴⁹ :

¹⁴⁸ Notamment P32 et P364.

¹⁴⁹ P40. La chanson est notée le 16 janvier 1851. BnF, Collection Penguern, ms. 89, f. 203-204. Le manuscrit est reproduit en **annexe 20**, p. 772. J'ai effectué la traduction.

An tour plom

*Kenta vellas an tan en tour plom
eur vugel vien divar brec'h e vam*

*bag e lavaras da Plouberis
e man krog an tan en ho c'hillis*

Sivas er chreñs e man ive¹⁵⁰

*Kris a riche ar galon na voelche
en goerret plouber an eb a vije*

*e vellet tri person a tregont
ebars er verret oc'h e neum respont*

*Da gout na pini vije an ardissa
Da pignat var an tour da genta.*

*Person plouber a lavare
ebars en tour dre ma pigne :*

*me non ket evid mond aman
Gant ar plom betvet o diveran*

Dre ma koue leski e ra

*e man an erouant var beg an tour
bag en benon evel eur skour.*

*Petra klaskeñ var dro va zi
Me non ket bet en ta hini :*

*ta illis a zo interdisset
Gant eur plac'h iaouank hag eur kloarek
O pec'hi heni noz nedellek.*

*Kenta lazgas an tan en tour plom
voa bara segal a lez bron.*

*lez a peultrin eur vreg trivarc'h bla
e vaga e bugel kenta.*

*Kris vije ar galon na voelche
en goerret Plomber neb a vije :
E voelet ar sent hag ar sentezet
Digasset tout da gorn ar verret.*

*O vellet a[r] verc'hes vari
Renket diloja deus e zi.*

Le clocher de plomb

Le premier qui vit le feu dans le clocher de plomb
Fut un enfant dans les bras de sa mère.

Et il dit aux habitants de Ploubezre :
« Le feu prend dans votre église. »

Hélas il est aussi au milieu.

Cruel eût été le cœur de celui qui n'eût pleuré
Dans le cimetière de Ploubezre, s'il y avait été,

En voyant trente-trois prêtres
Se répandant les uns aux autres dans le cimetière,

Pour savoir qui serait le plus hardi
Pour monter dans le clocher en premier.

Le curé de Ploubezre disait
Dans le clocher à mesure qu'il montait :

« Moi je ne peux pas aller ici
Avec le plomb bouillant qui coule ;

En coulant il brûle. »

Le démon est sur le sommet du clocher
Et il est là comme un milan.

« Que cherches-tu autour de ma maison ?
Moi, je ne suis pas allé dans la tienne.

- Ton église est profanée
Par une jeune fille et un clerc
Qui y ont péché la nuit de Noël. »

La première chose qui éteignit le feu
Fut du pain de seigle et du lait d'un sein de femme,

Le lait de la poitrine d'une femme de dix-huit ans
En train d'allaiter son premier enfant.

Cruel eût été le cœur de celui qui n'eût pleuré
Dans le cimetière de Ploubezre, s'il y avait été,
En voyant les saints et les saintes
Amenés tous au coin du cimetière,

En voyant la Vierge Marie
Forcée de sortir de sa maison.

¹⁵⁰ Il manque vraisemblablement ici un vers, que l'on retrouve par exemple dans la version de Milin : « Ema ann tan en daou goste » (« Il y a le feu des deux côtés » (EG)).

La circulation de la *gwerz* et de la connaissance du fait divers jusqu'aux côtes septentrionales de la Basse-Bretagne n'est encore une fois pas surprenante. Milin, en expliquant les circonstances dans lesquelles il a recueilli la chanson, rappelle la facilité de diffusion des nouvelles par l'intermédiaire de toute une catégorie sociale ambulante, formée de petits métiers et de mendiants, dont le répertoire de chansons est particulièrement riche : il écrit en effet qu'« une jeune et pauvre mendiante, Perrine Poder, du Ponthou, près Morlaix, [lui] récitait, à Brest, sur la route de Paris, les vers qui vont suivre »¹⁵¹. L'origine présumée de la chanteuse est en inadéquation avec les caractéristiques dialectales du Haut-Léon qui transparaissent dans la transcription¹⁵². Celles-ci sont avant tout la marque du collecteur qui transcrit le chant en « *brezounec Leoun* »¹⁵³, utilisé comme standard écrit. La déformation que subit le support oral traduit dans la langue de l'écrit est ici clairement illustrée. Elle est encore accentuée lors du remaniement du texte en vue de sa publication dans le *Bulletin de la Société Académique de Brest* : en comparant le manuscrit et le texte publié, on constate que certaines expressions ont été modifiées et que les termes à consonance trop française ont été bretonisés¹⁵⁴.

La version collectée à Taulé, qui est présentée ci-dessus, substitue au nom de Quimper, qui apparaît dans toutes les autres pièces, celui de Ploubezre. Cette localisation assez curieuse – Ploubezre, à une trentaine de kilomètres à l'est du lieu de collecte, est une paroisse de taille très modeste –, est mentionnée par une chanteuse dont on sait seulement qu'elle est fileuse de laine à Taulé. Elle pourrait être liée à une réactualisation du chant autour d'un événement plus récent : en 1817, puis en 1830, le clocher de l'église de Ploubezre a été foudroyé et a dû être démolit¹⁵⁵. Aucun incendie n'est cependant évoqué. La présence de cette localité peut tout aussi bien n'être liée qu'à la ressemblance entre les deux noms de villes, formés chacun de deux syllabes et se finissant de manière identique – le *z* de Ploubezre ne se prononce pas –, ce qui facilite la substitution sans bousculer la structure rythmique ni la versification. L'incendie de la cathédrale de Quimper n'a rien d'un événement exceptionnel, si ce n'est que l'importance de l'édifice lui confère une valeur particulière : les clochers frappés par la foudre sont attestés par dizaines au cours de l'Ancien Régime¹⁵⁶. D'autres plaintes en langue bretonne rapportent des incendies

¹⁵¹ MILIN, 1864-1865, « *La tour de plomb* », p. 90-91.

¹⁵² Mon observation se base sur l'étude de deux des particularités dialectales les plus évidentes dans le texte de Milin : la prononciation [u] plutôt que [o] – à titre d'exemple, il écrit « *ploum* » et non « *plom* » – et [ea] plutôt que [e] – « *breac'h* » et non « *brec'h* » (« bras » en français) –. J'ai mis en relation ces données avec les cartes n° 192, 366 et 511 de l'*Atlas Linguistique de Basse-Bretagne* de Pierre LE ROUX, qui a cartographié les différentes prononciations dialectales du breton d'après des enquêtes effectuées entre 1911 et 1920. Il apparaît clairement que les prononciations qui correspondent à l'écriture de Milin ne se retrouvent pas au Ponthou.

¹⁵³ « Breton du Léon ».

¹⁵⁴ C'est ainsi que « *tout* » est remplacé par « *holl* » ou « *ar savanta* » par « *an desketa* ».

¹⁵⁵ COUFFON, 1939, *Répertoire des églises et chapelles du diocèse de Saint-Briec et Tréguier*, p. 355-356.

¹⁵⁶ Des relevés non exhaustifs concernant les paroisses du Morbihan et du Finistère sont donnés dans : DANIGO, 1990, « *Clochers attaqués par la foudre et la tempête* » ; OGÈS, 1974, *En Bretagne. Récits et légendes*, p. 168.

de bâtiments. Luzel a publié une *Gwerz war tan-goat auditor Montrouès*¹⁵⁷ qui, d'après des commentaires sans doute obtenus auprès du chanteur – et donc tributaires de la mémoire orale qui a accompagné la transmission – aurait eu lieu entre 1662 et 1707. Une autre *gwerz* de style lettré, intitulée *Folgoet* et issue de la collection Milin, traite cette fois de l'incendie de la célèbre basilique léonarde en 1708 (la date est donnée dans le premier couplet) : l'édifice, déjà endommagé par la foudre en 1633, est effectivement détruit par un feu dévastateur dans la nuit du 24 au 25 mars de cette année-là¹⁵⁸.

Ce n'est donc pas tant le sujet que la façon dont il est traité qui fait l'originalité de la *gwerz An tour plom*. Ce traitement varie d'ailleurs sensiblement entre les deux familles de chansons. Si les versions du nord s'accordent sur la présence d'un témoin oculaire qui annonce le début de l'incendie (qu'il s'agisse d'un enfant dans les bras de sa mère ou d'un clerc revenant de Rome) et sur la propagation de la nouvelle de bouche à oreille, c'est par un autre moyen sonore, les cloches qui sonnent le glas, que le drame est connu de tous dans la version du sud.

La mention des saints est également révélatrice : dans la pièce de La Villemarqué, Corentin est naturellement évoqué ; au nord, la référence à la Vierge lui est préférée, signe que le nom du premier évêque de Quimper n'est plus évocateur. C'est un indice qui incite à situer la collecte du premier chant aux alentours de cette ville, ou tout au moins dans l'aire où le nom de Corentin est lié à celui de la cathédrale. On peut de cette manière mesurer les limites au-delà desquelles le culte d'un saint, si important soit-il, n'est plus signifiant, tandis que la mention de la ville de Quimper résiste beaucoup mieux aux interpolations ultérieures.

Le texte de La Villemarqué apporte des éléments qui ne figurent pas dans les autres pièces : des précisions temporelles – l'incendie se déclare de bon matin, le jour de la Saint Grégoire –, la mention d'un pauvre innocent réfugié dans la cathédrale, ou encore la description du transport des objets précieux par les hommes de Quimper. Les versions du nord apportent également de riches compléments que l'on ne rencontre pas dans l'autre texte : la description des processions autour de l'édifice, les tentatives pour conjurer le démon au moyen d'hosties, le dialogue entre un prêtre et le démon – qui révèle que l'incendie a pour cause la profanation du lieu par une fille et un ou deux clercs qui y ont péché au cours de la nuit de Noël –, et enfin l'extinction du feu grâce à un pain de seigle consacré – ou grâce à un pain de froment, céréale plus prestigieuse – jeté dans les flammes avec du lait de femme.

¹⁵⁷ *Gwerz sur l'auditoire de Morlaix*, L414.

¹⁵⁸ MILIN, 1961, « *Gwerin 2* », p. 205-206.

b- Comparaison entre les *gwerziou* et le canard

L'occasionnel qui relate l'incendie de la cathédrale de Quimper a fait l'objet de plusieurs éditions en 1620. Il paraît d'abord à Rennes sous les presses de Jean Durand, l'imprimeur officiel du diocèse¹⁵⁹. Puis il fait l'objet d'une double édition parisienne la même année chez Abraham Saugrain, le plus important imprimeur de canards de la capitale au début du 17^e siècle¹⁶⁰.

La Vision Publique, d'un horrible & tres-espouvantable Demon, sur l'Eglise Cathedralle de Quimpercorentin en Bretagne. Le premier jour de ce mois de Fevrier 1620. Lequel Demon consumma une Pyramide par feu, & y survint un grand tonnerre & foudre du Ciel. A Paris, en l'Isle du Palais, Jouxte la copie imprimee à Rennes, par Jean Durant, Imprimeur & Libraire, ruë S. Thomas pres les Carmes. 1620.

LE GRAND FEU, tonnerre & foudre du Ciel advenus sur l'Eglise Cathedralle de Quimpercore[n]tin, Avec la Vision publique d'un horrible & tres-espouvantable demon dans le feu sur ladite Eglise.

Samedy premier jour de Fevrier mil six ce[n]s vingt advint un grand malheur & desastre en la ville de quimpercorentin, c'est qu'une belle & haute Pyramide couverte de plomb estant sur la nef de la grande Eglise et sur la croisee de ladite nef, fut toute brulee par la foudre & feu du ciel, depuis le haut jusques à ladite nef, sans pouvoir y apporter aucun remede. Et pour sçavoir le commencement et la fin, c'est que ledit jour sur les sept heures & demie tendant à huict du matin, se fit un coup de tonnerre & éclairs terrible entre autres : & à l'instant fut visiblement veu un Demon horrible & espouvantable en faveur d'une grande onde de gresle se saisir de ladite Pyramide par le haut & au dessous de la Croix, estant ledit Demon de couleur verte, ayant une longue queue de pareille couleur. Aucun feu ny fumee n'apparut sur ladite pyramide qu'il ne fust pres d'une heure apres midy, que la fumee co[m]mença à sortir du haut d'icelle, & dura fumant un quart d'heure : & du mesme endroit commença le feu à paroistre peu à peu en augmentant tousjours ainsi qu'il devaloit du haut en bas : tellement qu'il se fit si grand & si espouve[n]table que l'on craignoit que toute l'Eglise fust brulée, & non seuleme[n]t l'Eglise, mais aussi toute la ville. Tous les tresors de ladicte Eglise furent tirez hors : Les voisins d'icelle faisoie[n]t transporter leurs biens le plus loing qu'ils pouvoient, de peur du feu. Il y avoit plus de quatre cens hommes pour devoir tuer le feu, & n'y pouvoient rien faire. Les processions allerent à l'entour de l'Eglise, & aux autre Eglises chacun en priere. Enfin ce feu alloit tousjours en augmentant, ainsi qu'il trouva plus de bois. Finalement pour toute resolution on eut recours à faire mettre des Reliques saintes sur la nef de ladicte Eglise, pres & au devant du feu. Messieurs du Chapitre (en l'absence de Monseigneur l'Evesque) commencerent à conjurer ce meschant demon, que chacun voyoit apertement dans le feu, tantost vert, jaulne & bleu, jettant des *Agnus Dei*, dans

¹⁵⁹ BnF, RES 8-LK7-8101. Voir la notice sur cet imprimeur dans : LEPREUX, 1914, *Gallia Typographica*, p. 50-54.

¹⁶⁰ BnF, MFiche 5183. La seconde édition parisienne d'Abraham Saugrain, dont l'unique exemplaire recensé se trouve à la bibliothèque municipale d'Amiens (Fonds Masson, 3610) n'a pas pu être consultée. Pour la description formelle de ces opuscules, voir : SEGUIN, 1964, *L'information en France avant le périodique. 517 canard imprimés entre 1529 et 1631*, p. 90, qui reproduit le texte complet de l'édition rennaise, p. 41-42. Sur Abraham Saugrain, voir : CHARTIER, 1982, « *Stratégies éditoriales et lectures populaires, 1530-1660* », p. 597. Luzel donne le texte de l'édition parisienne d'après la transcription qui en est faite dans : LENGLET DUFRESNOY, 1752, *Recueil de dissertations anciennes et nouvelles sur les Apparitions, les Visions et les Songes*, p. 106-114 ; LUZEL, *Veillées Bretonnes*, p. 211-216. Le texte donné ici est celui de la première édition parisienne : les graphies des lettres u, v, i et j ont été modernisées. Les deux premières pages de cet opuscule sont reproduites en **annexe 21**, p. 773. La première page de l'autre édition parisienne est reproduite dans : LE MENN, 1985, *La femme au sein d'or*, p. 120. Les premières pages de l'édition rennaise sont reproduites en couleur dans : CROIX, 2006, *La Bretagne d'après l'Itinéraire de monsieur Dubuisson-Aubenay*, p. 379.

iceluy, & plus de cent cinquante barriques d'eau, quarante ou cinquante chartes de fumier, & neantmoins le feu continuoît. Et pour dernière resolution l'on fist jetter un pain de seigle de quatre sols, dans lequel on y mit une Hostie consacrée, puis on print de l'eau beniste avec du lait d'une femme nourrice de bonne vie & tout cela ietté dans le feu, tout aussi tost le Demon fut contraint de quitter le feu : & avant que de sortir il fit un si grand remu-mesnage, que l'on sembloit estre tous bruslez, & qu'il devoit emporter l'Eglise, & tout avec luy : Et en sifflant, il sortit à six heures et demie du soir dudit jour, sans faire autre mal (Dieu mercy) que la totale ruyne de ladite Pyramide, qui est de consequence de douze mille escus du moins.

Ce meschant estant hors, on eut la raison du feu. Et peu de temps apres ledit pain de seigle se trouva encore en essence, sans estre aucunement endommagé, fors que la crouste estoit un peu noire.

Et sur les huit ou neuf heures & demie apres que tout le feu fut esteint, la cloche sonna pour amasser le peuple, affin de rendre grâces à Dieu.

Messieurs du Chapitre avec les Choristes et Musiciens chanterent le *Te Deum*, & un *Stabat mater* dans la Chapelle de la Trinité, à neuf heures du soir.

Grâces à Dieu, il n'est mort personne, fors trois ou quatre blessez.

Il n'est pas possible de veoir chose plus horrible & plus espouventable qu'estoit ledit feu.

Cet opusculé à succès touche avant tout un public friand d'une presse à sensation qui se diffuse dès la fin du 16^e siècle par l'intermédiaire de ces occasionnels. Les lieux d'édition prouvent que les lecteurs recherchés ne sont pas spécialement bretons et encore moins bretonnants. Il s'agit avant tout d'un public semi-lettré ou lettré, urbain et francophone. Au début du 17^e siècle, le canard constitue une lecture d'alphabétisé – même s'il est vrai qu'un seul lecteur suffit pour informer par le biais de l'oral un grand nombre de ceux qui n'ont pas accès à l'écrit –, touchant un large public qui va de l'univers des petits métiers à celui des marchands, des bourgeois et de la petite noblesse. L'image y occupe une place bien moindre que le texte : aucune édition du récit de l'incendie de la cathédrale de Quimper ne comporte d'ailleurs d'illustration, à l'exception d'une frise florale. L'occasionnel est aussi une lecture de citadin, antérieure à la diffusion massive du colportage rural à partir du 18^e siècle¹⁶¹. Ce public se situe donc à l'opposé de celui de la *gwerz*, qui s'adresse à un auditoire essentiellement rural et non-lettré.

Le lien entre un canard et des plaintes en langue bretonne a déjà été mis en évidence par Gaël Milin, qui rapproche une série de *gwerzioù* collectées par Luzel du *Discours d'une Histoire et Miracle advenu en la ville de Montfort, cinq lieues pres Rennes en Bretagne*¹⁶² : dans les deux supports, un récit très similaire met en scène la même tentative de pendaison infructueuse d'une jeune fille innocente sauvée par les miracles de la Vierge ; ces deux sources ne sont qu'une variation

¹⁶¹ CHARTIER, 1982, « *Stratégies éditoriales et lectures populaires, 1530-1660* », p. 598-602.

¹⁶² Chants-types n° 320, *Salvet gant Itron Varia ar Folgoad/La servante sauvée par Notre Dame du Folgoët* et n° 321, *Marc'harid Laorañs salvet eus ar groug/Marguerite Laurent miraculée de la potence*. MILIN, 1994, « *De Saint-Jacques-de-Compostelle à Notre-Dame-du-Folgoët : les voies de l'acculturation* ».

supplémentaire autour d'un thème attesté dans la littérature cléricale européenne depuis le haut Moyen Âge¹⁶³. Le cas de l'incendie de Quimper est très différent, puisque l'événement n'a pas d'antécédent et ne s'inspire visiblement d'aucun modèle antérieur. Il puise toutefois dans un registre thématique et narratif limité qui caractérise l'écriture des canards, en usant notamment de quatre lieux communs de ce genre littéraire : les visions célestes, les créatures monstrueuses, les catastrophes naturelles et les miracles. En 1531, l'occasionnel qui relate l'apparition d'un dragon au-dessus de Paris utilise ainsi un vocabulaire très semblable à celui de 1620¹⁶⁴. Plusieurs canards du premier tiers du 17^e siècle évoquent des phénomènes célestes apparus dans le ciel de Bretagne, comme cette *Prédiction de la vision prodigieuse, d'un aigle espouventable apparu le 25. juillet 1622, entre la Normandie et la Bretagne, proche la ville de Pontorson*, imprimée à Rennes en 1622¹⁶⁵. Jean-Pierre Seguin a également recensé 16 éditions de canards décrivant des bâtiments frappés par la foudre entre 1529 et 1631¹⁶⁶.

Dans le cas du récit de l'incendie de Quimper, la question d'une possible influence d'un support sur l'autre se doit d'être posée. La similitude dans le choix des épisodes relatés est en effet frappante. Il semble *a priori* plus probable que ce soit le document écrit qui ait influencé la chanson, plutôt que l'inverse. C'est particulièrement vraisemblable en ce qui concerne les versions du nord, tandis que la complainte de La Villemarqué s'éloigne plus nettement du récit imprimé. Mais il est difficile de donner une réponse tranchée à cette interrogation en l'absence d'informations sur la source d'inspiration du canard : il ne faut pas exclure la possibilité que, face au caractère exceptionnel et brutal de l'événement, plusieurs sources orales – par exemple des témoins oculaires – aient pu inspirer en parallèle le canard et la *gwerz*, indépendamment l'un de l'autre.

L'analyse comparée de ces sources permet de mettre en évidence les différences de traitement de l'événement relaté.

Le canard se doit d'être attractif, et utilise pour cela le recours à des procédés que l'on retrouve à partir de la fin du 18^e siècle dans les chansons sur feuilles volantes, qui ne sont qu'une des évolutions de cette presse à sensation. La longueur et le style emphatique du titre sont le

¹⁶³ Voir aussi à ce sujet : CHARTIER, 1987, « *La pendue miraculeusement sauvée. Étude d'un occasionnel* ».

¹⁶⁴ Cité dans : SEGUIN, 1960, « *Faits divers sensationnels dans seize bulletins d'information imprimés en France, pendant le règne de François Ier* », p. 72. Le bois représentant le dragon qui illustre la première page de cet occasionnel est reproduit dans le même ouvrage, p. 78.

¹⁶⁵ SEGUIN, 1964, *L'information en France avant le périodique*, p. 121. La liste des canards publiés en Bretagne au 17^e siècle peut être consultée dans : DESGRAVES, 1984, *Répertoire bibliographique des livres imprimés en France au XVII^e siècle. Tome XI. Bretagne*.

¹⁶⁶ SEGUIN, 1964, *L'information en France avant le périodique*, p. 87-89.

premier point d'accroche pour le public ; l'intitulé se plie ici parfaitement aux canons du genre et utilise un lexique mélodramatique de circonstance, abondamment employé tout au long de la narration. Le titre résume en quelques lignes l'intérêt du récit : *La Vision Publique, d'un horrible & tres-espouvantable Demon, sur l'Eglise Cathedrale de Quimpercorentin en Bretagne. Le premier jour de ce mois de Fevrier 1620. Lequel Demon consumma une Pyramide par feu, & y survint un grand tonnerre & foudre du Ciel.* L'expression de l'émotion est particulièrement soignée dans ce type de récits édifiants : dans le canard, elle passe par le choix d'un vocabulaire exagéré au service de la description d'une scène grandiose. Dans un style plus sobre, mais tout aussi stéréotypé, la *gwerz* articule les temps forts du récit autour d'une expression-cliché, destinée à attirer l'attention de l'auditoire sur les couplets qui suivent : « *Kriz vije 'r galoun na welje / En iliz Kemper neb a vije / O welet...* »¹⁶⁷. Ce poncif des plaintes, passage obligé d'une expression figée de la douleur, se trouve répété jusqu'à trois fois dans les versions de Milin et de La Villemarqué¹⁶⁸. Il peut être facilement adapté à tout chant, en conservant la structure de la formule et en modifiant le lieu et la cause de l'affliction. À côté de l'affirmation de cette douleur stéréotypée, obéissant aux règles du genre, la complainte recueillie par La Villemarqué propose une évocation plus originale, plus touchante aussi : « *Merriet Kemper e goulzè / Cavet den bet nem confortè / Nemet an escop ben a rè / – Tevet merriet ne gouellet ket / O goazet nefont drouc e bet* »¹⁶⁹.

D'autres dissemblances dans le traitement du thème peuvent être notées. Les descriptions sont plus complètes dans l'imprimé, là où la concision exigée par la versification empêche de longs développements. C'est ainsi que la très vague mention de « *tour plom* » dans les *gwerzioù* est explicitée dans le canard : il s'agit d'« une belle & haute Pyramide couverte de plomb estant sur la nef de la grande Eglise et sur la croisee de ladite nef ». De même, le démon, comparé à un milan dans quatre versions de la *gwerz*, « *ru evel ar goad / Teuler a ra 'n tan euz he zaoulagad* »¹⁷⁰, est « de couleur verte, ayant une longue queue de pareille couleur » ou encore « tantost vert, jaulne & bleu » dans le canard.

Le choix des précisions temporelles indique également deux conceptions du temps très différentes. L'une, urbaine, rythmée par la sonnerie régulière de l'horloge, est donnée en valeurs chiffrées ; l'incendie se déroule suivant un calendrier très détaillé : le démon apparaît « sur les sept heures & demie tendant à huit du matin » – mais la fumée n'est visible qu'à une heure de l'après-

¹⁶⁷ « Il aurait été cruel, le cœur qui n'aurait pas pleuré, / Dans l'église de Quimper s'il y avait été / en voyant... » (EG), M41.

¹⁶⁸ Cette tournure de phrase est déjà attestée dans des chants du 17^e siècle. Un recensement non exhaustif de 40 attestations de ce cliché est proposé dans : BELZ/AR BIHAN, 2006, « *Cannenne spirituel ar bubé Sant bibui tennet a zornskerid ar familh Henaou (1776)* », p. 47-50.

¹⁶⁹ « Les femmes de Quimper pleuraient, / Et ne trouvaient personne pour les consoler / Sinon l'Évêque, lui le faisait : / – Taisez-vous, femmes, ne pleurez pas, / Vos hommes n'auront aucun mal », LV17.

¹⁷⁰ « Rouge comme le sang, / Ses yeux lancent du feu » (EG), M41.

midi, « & dura fumant un quart d'heure » – ; il est renvoyé à six heures et demie du soir, le feu est éteint deux heures plus tard et les prières sont chantées à neuf heures du soir. Toutes ces indications sont signifiantes pour les lecteurs du canard, et les données chiffrées continuent avec l'estimation des dégâts provoqués par l'incendie, qui se résume à « la totale ruyne de ladicte Pyramide, qui est de consequence de douze mille escus du moins ». Dans les *gwerzioù*, les précisions de cet ordre sont inexistantes dans toutes les versions du nord, où la seule indication temporelle est la mention de la nuit de Noël au cours de laquelle a eu lieu la profanation de la cathédrale. Dans le texte de La Villemarqué, plus prolixe sur ce point, l'incendie se passe « *da gonel Sant gregor mintat* »¹⁷¹, mais aucune autre donnée temporelle n'est proposée. On sent bien le peu de pertinence de telles informations pour l'auditoire ; la mention de la fête du saint, dans un univers encore rythmé par le « temps de l'église », est beaucoup plus évocatrice. Ce constat permet de mieux comprendre le peu de fiabilité des dates dans les *gwerzioù* et l'habituelle absence complète de données temporelles chiffrées, hormis dans les complaintes les plus récentes, déjà imprégnées par une notion mathématique du temps.

Quel que soit le support utilisé, le sens de la vue occupe une place primordiale. Le témoignage oculaire est le premier élément donné dans les versions du nord, qui débutent toutes de manière identique : « *Kenta vellas an tan...* »¹⁷² ; le verbe « voir » se retrouve jusqu'à quatre fois dans la version de Milin. Dans la source imprimée, l'importance de ce sens est annoncée dès le titre, qui annonce une « vision publique » ; là encore, on remarque l'occurrence du verbe : la foule a « visiblement veu un Demon », « il n'est pas possible de veoir chose plus horrible ». Dans un univers où l'écrit est encore très minoritaire pour le public principal des *gwerzioù*, la vue est une preuve de véracité, la vision collective étant encore un degré supplémentaire dans la recherche d'une garantie dans les propos. Les canards prennent ainsi souvent soin de crédibiliser l'information qu'ils diffusent en insistant sur le nombre de témoins capables de confirmer les faits, ce qui n'empêche pas certains lecteurs sceptiques d'émettre des jugements méfiants quant à la véracité des anecdotes rapportées¹⁷³ : de manière significative, l'occasionnel qui décrit un dragon au-dessus de Paris s'intitule *La terrible et merveilleux signe qui a este veu sur la ville de Paris, avecque vent grand clarte & lumiere, tempeste et fouldre et aultre sign, lesquezz ont este veu par plusieurs lieux. Et principalement en la ville de Paris et a este veu par plusieurs gens*¹⁷⁴.

¹⁷¹ « À la Saint Grégoire de bon matin », L17.

¹⁷² « Le premier qui vit le feu... » (EG).

¹⁷³ Par exemple le clerc Claude Haton dans ses *Mémoires*, en 1575-1576. Voir à ce sujet : SEGUIN, 1959, « *Notes sur des feuilles d'information relatant des combats apparus dans le ciel (1575-1652)* », p. 52-53.

¹⁷⁴ Cité dans : SEGUIN, 1960, « *Faits divers sensationnels dans seize bulletins d'information imprimés en France, pendant le règne de François Ier* », p. 72.

L'univers sonore est également évoqué. Les cloches annoncent le début – dans la version de La Villemarqué – ou la fin – dans l'imprimé – de l'incendie. Les hommes descendent les objets sacrés dans le cimetière au nom de Jésus et Marie¹⁷⁵. Il est conseillé de « *miret oc'h ar zonerien da zon / Ha digas e Kemper an mission* »¹⁷⁶. Enfin, l'incendie éteint, « Messieurs du Chapitre avec les Choristes et Musiciens chanterent le *Te Deum*, & un *Stabat mater* »¹⁷⁷.

Dans les deux sources, l'accent est mis sur l'encadrement religieux et sur le rôle des ecclésiastiques dans l'extinction de l'incendie. En plus d'une forte présence numérique – jusqu'à trente-six prêtres¹⁷⁸ –, le personnel ecclésiastique se distingue par sa tenue vestimentaire : un vicaire vêt étole et barrette avant d'aller chercher les hosties. L'encadrement passe par la mise en place de processions : une version de Penguern en mentionne trente-sept qui se rencontrent dans le cimetière¹⁷⁹ ; les objets sacrés sont descendus entourés de croix et de bannières¹⁸⁰ ; des processions font le tour des différentes églises de la ville¹⁸¹. Le récit du canard rennais se termine en apothéose par la bénédiction d'un pain de seigle et d'une hostie jetés dans le feu, qui mettent fin à l'incendie en renvoyant le démon¹⁸². Cette mise en scène édifiante, qui place l'intervention du clergé au premier plan par un acte qui a trait au miracle, se trouve complétée dans l'occasionnel parisien par une mention originale : en plus de l'hostie, « on print de l'eau beniste avec du laict d'une femme nourrice de bonne vie & tout cela ietté dans le feu, tout aussi tost le Demon fut contraint de quitter le feu ». Toutes les versions de la *gwerz* font également intervenir, en plus du pain de seigle, dont le caractère sacré n'est mentionné que dans une pièce, « *lez a peultrin eur vreg trivarc'h bla / E vaga e bugel kenta* »¹⁸³. C'est même l'unique remède à l'incendie dans la version de La Villemarqué. Dans le texte de Milin, le moyen de conjurer le démon n'est plus donné par le clergé mais par « *ar brofeded* »¹⁸⁴. La présence religieuse est donc nettement moins sensible dans les sources orales, où l'on trouve trace de croyances qui paraissent peu orthodoxes. L'utilisation du lait de femme pour combattre le feu allumé par un démon ne semble pas attestée par ailleurs dans la tradition populaire bretonne, si ce n'est dans un récit légendaire publié par

¹⁷⁵ L17.

¹⁷⁶ « Empêcher les musiciens de sonner / Et amener à Quimper la mission » (EG), M41.

¹⁷⁷ Imprimé. Les chants correspondent à deux prières, l'une en remerciement à Dieu, l'autre rappelant les souffrances de la Vierge au pied de la Croix.

¹⁷⁸ P70.

¹⁷⁹ P364.

¹⁸⁰ M41.

¹⁸¹ Imprimé.

¹⁸² Dans le cas de la *Gwerz sur l'incendie de l'auditoire de Morlaix*, le feu est éteint grâce à l'exposition du saint sacrement devant les flammes, par un procédé qui se rapproche donc de celui qui est utilisé à Quimper. L414.

¹⁸³ « Du lait de la poitrine d'une femme de dix-huit ans / Qui nourrit son premier enfant » (EG), P40.

¹⁸⁴ « Les prophètes » (EG), M41.

Luzel¹⁸⁵. Deux cantiques extraits des *Canticon spirituel* du père Maunoir font par contre de cette faculté un privilège réservé à la Vierge : dans un *Pater en enor dan diuuron sacr ar Verc'hes*¹⁸⁶ se trouvent les vers suivants : « *Scuillit vr loumic eus ho laez, / Da gacq an azrouant ermes* »¹⁸⁷ ; un autre cantique en l'honneur de Saint Théophile rapporte que « *Hor Verc'hes o scuilla vr bannic eus e lez / A gaças ar fallacr eguis vr c'hi er mes* »¹⁸⁸. S'agit-il d'une récupération par l'Église de pratiques antérieures ? Le procédé est en tout cas largement attesté¹⁸⁹.

L'ajout du motif du lait de femme dans la version parisienne conduit à s'interroger sur le contrôle exercé sur ces productions imprimées. Il n'est pas anodin de rappeler que Jean Durand est l'imprimeur officiel du diocèse de Rennes en 1620. On peut également relever que la seule autre modification notable entre les éditions rennaise et parisienne du canard concerne, dans l'imprimé d'Abraham Saugrain, une référence à l'absence de l'évêque de Quimper au moment des faits, qui n'apparaît pas dans la version rennaise. Assurément, une telle précision concernant le mode d'extinction de l'incendie ne devait pas être perçue d'un œil favorable par l'Église : elle minimise le rôle des ecclésiastiques tout en introduisant des pratiques considérées comme superstitieuses, dans un genre littéraire caractérisé par une forte connotation édifiante. L'omniprésence de Dieu est un trait dominant de ces occasionnels, à travers la réalisation de miracles destinés à rétablir l'ordre perturbé par les profanateurs¹⁹⁰. Dans un contexte de guerres européennes à la dimension religieuse nettement marquée – qui voit succéder aux guerres de religion de la fin du 16^e siècle la guerre de Trente Ans à partir de 1618 –, les visions célestes sont interprétées dans les canards comme des manifestations d'un Dieu vengeur, arbitre et juge des conflits et des déviances dans les comportements terrestres¹⁹¹. La *gwerz* s'inscrit dans le même esprit en imputant le ravage à la profanation d'un ou deux clercs et d'une jeune fille débauchés, dans la pièce de La Villemarqué ; mais cette même version est aussi celle qui fait du lait de femme l'unique remède à l'incendie.

Ce motif, présent dans les complaintes et dans l'occasionnel parisien mais absent dans l'édition rennaise, permet d'affiner la question de la possible influence d'un support sur l'autre. Si le canard a inspiré la chanson, il ne peut donc s'agir que de la version parisienne qui aurait circulé

¹⁸⁵ *Le brigand et son frère l'ermite*. Conte-type n°756, *Le contrat du diable*, d'après la classification Aarne-Thompson. LUZEL, 1881 (2001), *Légendes Chrétiennes de la Basse-Bretagne*, p. 159-161. Je tiens à remercier Jean-Pierre Matthias pour ses remarques à ce sujet, qui viennent renouveler le constat de Gwennole Le Menn, selon lequel ce motif n'est attesté nulle part ailleurs dans la tradition orale bretonne, si ce n'est dans la *gwerz* : LE MENN, 1985, *La femme au sein d'or*, p. 119-122.

¹⁸⁶ *Pater en l'honneur des seins sacrés de la Vierge*.

¹⁸⁷ « Versez une goutte de lait / Pour chasser le démon dehors ».

¹⁸⁸ « La Vierge en versant un peu de son lait / Chassa le malin comme un chien ». Les deux cantiques mentionnés ici sont cités dans : LE MENN, 1985, *La femme au sein d'or*, p. 108-109.

¹⁸⁹ Voir à ce sujet, entre autres : CROIX, 1987-1988, « *Langues du peuple, langues pour le peuple. Les langages des missions bretonnes au 17^e siècle* », p. 164-166.

¹⁹⁰ CABANTOUS, 1999, « *Sacrés canards ? Profanes et sacrés dans les Canards au début du XVII^e siècle* ».

¹⁹¹ SEGUIN, 1959, « *Notes sur des feuilles d'information relatant des combats apparus dans le ciel (1575-1652)* », p. 260-261.

jusqu'en Basse-Bretagne, et non de l'édition rennais. La seconde hypothèse, également envisageable, est qu'Abraham Saugrain, tout en s'inspirant largement de l'imprimé de Jean Durand, ait complété son information sur l'événement par le biais d'une autre source mentionnant l'épisode du lait de femme, qui aurait par ailleurs inspiré la *gwerz*.

En définitive, le canard, dont le but d'édification est clair, apparaît comme un support davantage influencé par le discours ecclésiastique. La *gwerz*, par sa diffusion orale, est nettement plus incontrôlable, donc beaucoup plus libre, et révèle des pratiques religieuses peu orthodoxes en comparaison des nouvelles exigences de la Réforme Catholique. Malgré ces deux contextes bien différents, la ressemblance dans le choix des épisodes relatés montre que les deux publics touchés par ces récits semblent demandeurs des mêmes informations : c'est leur traitement qui diffère.

La relation proposée dans le canard se rapproche plus de celle qui est fournie dans la *gwerz* recueillie par La Villemarqué que de celle des versions du nord. L'imprimé est souvent plus riche et plus précis dans les descriptions. Dans la chanson, le fait divers a intégré avec succès le répertoire de la *gwerz* en s'adaptant aux canons esthétiques du genre et à la sensibilité d'un public rural et bretonnant : au cours de la transmission orale, les éléments du récit qui apparaissaient les plus pertinents ont été conservés et enrichis, tandis que d'autres ont été oubliés. On ne connaît que l'état de la complainte telle qu'elle a été recueillie au 19^e siècle lors de sa mise par écrit : mais la précision des détails qu'elle rapporte montre qu'elle semble s'être transmise avec une remarquable fiabilité au cours du temps, comme souvent dans le répertoire de tradition orale.

c- L'évolution de la perception de l'événement

Au-delà de la comparaison entre ces deux supports, d'autres sources contemporaines et postérieures attestent de la véracité des faits et permettent de s'attarder sur la manière dont la perception de l'événement s'est modifiée au cours des siècles.

L'incendie est en effet au cœur des préoccupations des chanoines de la cathédrale de Quimper, réunis en chapitre le 7 février 1620, qui délibèrent au sujet des « réparations et restaura[tion]s des ruines nouvellement arrivées par le tonnerre et feu à leur église cathédrale » ; ils ordonnent « de distribuer la somme de trente deux livres tournoyes entre les ouvriers bleces & qui se seroient exposes au peril et danger de leur vie pour estaindre le feu et garantir lad[ite] église »¹⁹². Le document ne fait aucune mention des circonstances exceptionnelles du fait divers.

¹⁹² ADF, 2 G 23. Ce document est reproduit en **annexe 22**, p. 774. Il est également présenté en couleur dans : GUILLOREL, 2007, « *La gwerz de la tour de plomb* », p. 12.

Ce n'est certes pas l'objet de la délibération, mais il est notable que seul le tonnerre est donné comme cause de l'incendie. On se trouve ici en présence d'un autre public que celui de la *gwerz* ou du canard : dans un univers encore résolument tourné vers une explication magique du monde – la première manifestation de cette magie étant la prière –, ce dernier ne remet jamais en doute l'apparition du démon, qui est tout aussi rationnelle que la cause de l'incendie et le miracle de son extinction par un pain bénit ou par du lait de femme.

Ce document ne laisse aucun doute sur la réalité de l'événement et incite à s'intéresser à la date précise de l'incendie. Le jour du 1^{er} février 1620 correspond bien cette année-là à un samedi, comme l'indique le canard. Par contre, il n'y a visiblement pas concordance entre cette date et la Saint-Grégoire mentionnée dans la *gwerz* collectée par La Villemarqué, qui est ordinairement célébrée dans le calendrier grégorien le 12 mars (jour de la mort du pape Grégoire le Grand) ou le 3 septembre (jour de son ordination)¹⁹³. Si la précision de l'imprimé est tout à fait banale, l'inexactitude de la complainte sur ce type de données chronologiques, se rapportant à un calendrier liturgique bien connu, est plus étonnante¹⁹⁴.

L'événement n'est pas regardé du même œil, seize ans plus tard, par le théologien dominicain Albert le Grand, qui cherche de plus amples informations sur les circonstances de l'épisode. De son enquête n'a été retrouvée qu'une lettre demandant des précisions sur la cause de l'incendie¹⁹⁵, ainsi que la conclusion tirée de ses recherches, reprise dans le *Dictionnaire géographique et historique* d'Ogée en ces termes : « 1620. – L'aiguille de plomb au centre de la croisée de la cathédrale est, dit Albert le Grand, fondue par un étrange accident. Ce fut sans doute un coup de foudre »¹⁹⁶. L'événement est lu dans ce courrier avec un regard critique, et le théologien préfère passer sous silence les circonstances extraordinaires de la catastrophe ; malgré l'incertitude qui subsiste autour de cette description laconique et du sens exact entendu par Albert le Grand lors de la rédaction de cette note, sa remarque montre qu'un nouveau mode de raisonnement s'affirme parallèlement à l'explication magique fournie par la chanson et le canard.

¹⁹³ La recherche a été effectuée d'après les tables chronologiques données dans : GIRY, 1894, *Manuel de diplomatique*, p. 204 et 229.

¹⁹⁴ La recherche de fêtes de saints secondaires ou locales qui pourraient expliquer cette mention n'a rien donné de fructueux. Un Grégoire, martyr de Rome durant la persécution de Dioclétien, est mentionné de manière très anecdotique dans les *Acta Sanctorum* au 2 février. *Acta Sanctorum*, 1658 (1966), Februari I 1-6, p. 285-286. Celui-ci n'a rien à voir avec Grégoire Le Grand. Une confusion opérée d'après des calendriers de martyrs contenus dans les bréviaires pourrait peut-être expliquer la mention inattendue de ce saint. Il faudrait pour vérifier cela continuer les recherches dans les bréviaires du diocèse de Quimper. Je tiens à remercier Bernard Merdrignac et Daniel Pichot pour leurs remarques à ce sujet.

¹⁹⁵ La lettre, datée de 1636 et adressée au marquis de Rosmadec, est rédigée en ces termes : « Je ne suis pas informé de l'embrasement et fonte de la pyramide de plomb qui estoit sur l'église de St-Corentin, arrivé l'an 1620 ; si vous sçavés les particularités, je vous supplie de m'en instruire. » Elle est publiée dans : LA BORDERIE, 1857, « Lettre du R. P. Albert le Grand », p. 425.

¹⁹⁶ OGÉE, 1853, *Dictionnaire historique et géographique de la province de Bretagne*, p. 425.

La même année, Dubuisson-Aubenay relève dans son récit de voyage en Bretagne, à propos de la cathédrale de Quimper : « Il y avait un clocher fort beau, outre lesdites deux tours, qui a esté ruiné par le feu du ciel »¹⁹⁷. Ce détail révèle que le souvenir de l'incendie est encore bien présent en 1636, soit que le voyageur en ait entendu le récit, soit qu'il ait eu entre les mains l'un des occasionnels.

C'est également avec un discours critique, mais qui laisse encore au lecteur la liberté d'interpréter comme il l'entend le récit, que l'abbé Lenglet-Dufresnoy présente en 1752 le texte du canard imprimé par Abraham Saugrain, dans son essai intitulé *Recueil de dissertations anciennes et nouvelles sur les Apparitions, les Visions et les Songes*. Il annonce clairement son intention dans l'avertissement de son livre : « D'ailleurs quoique dans le cours de cet ouvrage j'aie rapporté bien des histoires extraordinaires, je me flatte qu'on ne m'accusera pas de croire tout ce que j'ai fait imprimer ici. Je donne ce que d'autres ont publié avant moi, sans prétendre en assurer la vérité. On sçait qu'on ne doit ajouter foy à ces sortes d'événemens qu'après un examen sévère, qui constate leur vérité ; tant il est facile, non seulement qu'une seule personne, mais même que plusieurs ne soient exposées à l'illusion des sens & de l'imagination & n'en restent la victime »¹⁹⁸. Dans le même ouvrage, l'auteur donne le texte d'autres canards édifiants, dans la même veine d'inspiration.

Au 19^e siècle, René-François Le Men, dans sa *Monographie de la Cathédrale de Quimper* publiée en 1877, fait le récit de l'incendie, cette fois à la lumière d'une explication scientifique désormais incontestée : il rappelle comment « l'imagination populaire, fortement frappée, crut voir des phénomènes surnaturels »¹⁹⁹. Il va jusqu'à qualifier la *gwerz* de « pastiche des plus grossiers », ce qui amène Luzel à plaider au contraire en faveur de l'authenticité de la complainte²⁰⁰ : l'état actuel du dossier, qui comprend des versions variées et issues de plusieurs grandes collectes, exclut catégoriquement l'hypothèse de Le Men sur ce point. Avant lui, c'est sous l'angle du voyageur s'intéressant à l'histoire locale et à ses curiosités que Jean-François Brousmiche rapporte encore cette histoire, parmi les nombreuses anecdotes qui parsèment ses notes de voyage dans le Finistère ; il mentionne l'existence du canard, qu'il dit avoir lu²⁰¹. Gabriel

¹⁹⁷ CROIX, 2006, *La Bretagne d'après l'Itinéraire de monsieur Dubuisson-Aubenay*, p. 378.

¹⁹⁸ LENGLET DUFRESNOY, 1752, *Recueil de dissertations anciennes et nouvelles sur les Apparitions, les Visions et les Songes*.

¹⁹⁹ LE MEN, 1877, *Monographie de la cathédrale de Quimper*, p. 218-222.

²⁰⁰ Même ouvrage, p. 221 ; LUZEL, 1878-1879 (2002), *Veillées bretonnes*, p. 180.

²⁰¹ « Jadis, au point central de la basilique, s'élevait un magnifique clocher revêtu en plomb ; il s'apercevait de loin, et de cette merveille les habitants de Quimper étaient orgueilleux. Pour les punir de cet orgueil, Dieu suscita le prince des ténèbres Satan, qui sous la forme d'un dragon vert, incendia la flèche surgissant sur le temple, et cette flèche n'a pas été reconstruite depuis. La relation de cet évènement, tel que nous le rapportons, fut imprimée sous le règne de

Milin, qui reproduit aussi l'occasionnel dans son article sur la complainte de la tour de plomb en 1864, explique que l'imprimé – il s'agit de l'édition parisienne une fois encore – lui a été communiqué par un bibliothécaire de la ville de Brest²⁰². Quant à François-Marie Luzel, il intègre à la publication de ses *Veillées bretonnes* la complainte recueillie par Milin, suivie du texte du canard extrait de l'ouvrage de Lenglet-Dufresnoy²⁰³.

Les circonstances de l'épisode sont désormais passées complètement dans le domaine de la fiction, du merveilleux. Elles fournissent d'ailleurs le thème d'un récit fantastique écrit par Tanguy Malmanche au début du XX^e siècle, intitulé *La Tour de Plomb* et illustré par Pierre Péron²⁰⁴. Le même sujet est repris par Maryvonne Méheut en 1944, dans une peinture reproduite dans une édition des *Veillées Bretonnes* de Luzel²⁰⁵. Il s'agit là de la première représentation iconographique connue de l'événement. Par ailleurs, suite à la mise en relation de la *gwerz* et du canard par Gabriel Milin en 1864, ce dossier attire l'attention de plusieurs chercheurs, sans jamais être réellement renouvelé²⁰⁶.

Depuis la publication du canard en 1620, ces nombreux témoignages étalés sur plus de trois siècles et demi montrent donc l'évolution d'une opinion lettrée sur le fait divers, allant d'une explication magique et religieuse de l'incendie à un discours acquis à une nouvelle sensibilité rationnelle, reflet de l'essor et de l'affirmation de la pensée scientifique moderne. Ils révèlent que le souvenir de l'événement est resté présent au fil des années, et que le canard, notamment dans son édition parisienne, a circulé en Basse-Bretagne.

Un élément important manque toutefois à cette énumération de regards portés sur l'événement : les commentaires des chanteurs, dont on ne garde aucune trace, pas même dans les *Veillées* de Luzel. L'évolution de la perception de l'épisode n'est donc possible que du côté du public instruit et francophone.

Louis treize, à l'époque où il arriva ; nous l'avons lue. » BROUSMICHE, 1977, *Voyage dans le Finistère en 1829, 1830 et 1831*, p. 265-266.

²⁰² MILIN, 1864-1865, « *La tour de plomb de Quimper* », note p. 95.

²⁰³ LUZEL, 1878-1879 (2002), *Veillées bretonnes*, p. 176-181.

²⁰⁴ MALMANCHE, 1975, *Contes*, p. 115-179. L'auteur mentionne le canard et les *gwerzioù*. Il fait cependant dire au narrateur de l'histoire qu'il est en possession de détails connus de nul autre, qui mettent en scène une voyante qui explique les moyens d'éteindre le feu. Cette présence rappelle celle des « prophètes » dans la version de Milin. Malmanche a-t-il eu connaissance de la publication de cette *gwerz* ? A-t-il entendu une autre version de la complainte aux alentours du manoir du Rest en Léon, là où il a dans sa jeunesse écouté le répertoire de *gwerzioù* de Maria Rous, une voisine auprès de laquelle il a appris le breton ? Aucun élément ne permet de trancher sur ce point. Voir à ce sujet : KERDRAON, 1975, *Tanguy Malmanche. Témoin du fantastique breton*, p. 29 et 39.

²⁰⁵ LUZEL, 1944, *Veillées Bretonnes*, page de garde.

²⁰⁶ Voir notamment les analyses de : LE MENN, 1985, *La femme au sein d'or*, p. 119-122 ; BERTHOU-BÉCAM, 1998, *Enquête officielle sur les poésies populaires de la France, 1852-1876*, p. 422-426 ; ROUAUD, 2000, « *Gwerz an Tour Plomb* » ; les travaux et les sources de ce chercheur ont été mises en ligne sur le site www.chez.com/follenn ; GUILLEMIN, 1998, *Sorciers de Bretagne*, p. 41-42. Ce dernier met en lien plusieurs occasionnels qui traitent de miracles au 17^e et au 18^e siècle en Bretagne ; il cite le commentaire acerbe de Voltaire, dans son *Dictionnaire philosophique*, à l'égard de l'un d'entre eux, qualifié de « sottise » et d'« imposture ».

L'incendie de la cathédrale de Quimper en 1620 constitue donc un dossier unique en son genre, qui permet de confronter la perception d'un même événement à travers deux sources très différentes – une *gwerz* et un canard imprimé – et de s'interroger sur l'évolution dans le temps de cette perception. Cette analyse confirme, autour d'un cas précis, la nécessité d'une comparaison approfondie entre documentation écrite et orale, tant pour insérer la chanson dans un cadre chronologique précisément daté que pour mesurer la différence de regard entre des sources produites par des milieux socioculturels distincts. Elle montre l'originalité du discours diffusé par la *gwerz* par rapport à la documentation écrite habituellement étudiée par l'historien.

CONCLUSION

À travers l'étude de ces trois dossiers comparatifs, les principales caractéristiques des *gwerz* ont été abordées de manière concrète : les spécificités de cette source par rapport au répertoire chanté d'autres aires culturelles, l'intérêt de la comparaison entre les différentes versions d'un même chant et l'apport de la complainte par rapport aux sources écrites ont été successivement analysés. Les principes méthodologiques avancés de manière théorique au chapitre précédent ont ainsi pu être mis en application. Il ressort de cet examen que les complaintes en breton constituent une source à la fois originale, riche et fiable dans le cadre d'une étude en histoire moderne. La mise en évidence de l'intérêt de cette documentation dans une approche socioculturelle ouvre de multiples perspectives de recherche à partir d'une matière foisonnante, dans laquelle les historiens ont jusqu'à présent peu puisé.

Un tel travail ne peut être mené sans un souci constat de confrontation entre sources orales et sources écrites. Les études de cas présentées ici ont permis de voir l'intérêt de la comparaison entre complaintes d'une part et sources administratives – à travers l'exemple des registres paroissiaux – et littéraires – par le recours aux occasionnels imprimés – de l'autre. Il existe une autre documentation écrite particulièrement intéressante dans le cadre d'une telle comparaison, qui n'a été jusqu'ici que très brièvement évoquée : les archives judiciaires. La richesse des liens qui peuvent être établis entre procédures criminelles et complaintes en langue bretonne explique qu'une réflexion méthodologique soit spécifiquement consacrée aux relations entre ces deux sources.

TABLE DES MATIÈRES DU VOLUME 1

AVERTISSEMENT

INTRODUCTION

1

PREMIÈRE PARTIE – LA CHANSON DE TRADITION ORALE EN LANGUE BRETONNE ET L'HISTOIRE : SOURCES ET MÉTHODES

6

CHAPITRE 1 – LA CHANSON DE TRADITION ORALE, SOURCE POUR L'HISTOIRE ? BILAN HISTORIOGRAPHIQUE

9

A – LA PLACE ACCORDÉE À LA CHANSON POPULAIRE AU 19^E SIÈCLE :

LA DÉCOUVERTE DE LA CHANSON DE TRADITION ORALE

11

a - Un regard renouvelé sur la chanson populaire

11

b - La chanson de tradition orale en France et en Bretagne : un lien intime avec l'histoire

13

c - Romantisme et bretonisme : les historiens face à la chanson populaire

18

d - L'apogée des collectes de chansons de tradition orale en France et en Bretagne

21

B – DE L'HISTOIRE MÉTHODIQUE À L'HISTOIRE DES MENTALITÉS :

LE RENOUVELLEMENT DES QUESTIONNEMENTS SUR LA CHANSON POPULAIRE

26

a - Le revirement de la fin du 19^e siècle et la prise de distance de l'histoire par rapport au folklore

26

b - En Bretagne, la poursuite des collectes et des études érudites de chansons à dimension historique

31

c - Le renouveau historique de l'après-guerre et le débat sur la notion de culture populaire :
de l'histoire des mentalités à l'histoire culturelle

35

d - La place limitée de la chanson dans le débat sur la notion de culture populaire

42

C – LA PRODUCTION DES HISTORIENS MODERNISTES FRANÇAIS SUR LA CHANSON POPULAIRE DANS LES TROIS DERNIÈRES DÉCENNIES : LA PLACE PRIVILÉGIÉE DE LA BRETAGNE

51

a- Les travaux récents dans le domaine francophone : l'absence de recherches sur la chanson
de tradition orale chez les historiens modernistes

51

b- Les premières mises au point méthodologiques des historiens sur la chanson de tradition
orale en langue bretonne

58

c- Les travaux sur les chansons de tradition en langue bretonne dans les deux dernières décennies :
l'apport de l'histoire et des autres disciplines

62

CONCLUSION

70

CHAPITRE 2 – ANALYSE DU CORPUS ET CRITIQUE DES SOURCES

72

A – LE TYPE DE CHANTS RETENUS : DÉFINITION ET CARACTÉRISTIQUES

DE LA *GWERZ*

72

a - La chanson de tradition orale : le problème de la définition des termes

73

b - La *gwerz* : essai de définition

76

c - Les caractéristiques internes de la *gwerz*

82

d - Les *gwerzioù* : un répertoire spécifique à l'échelle française et européenne ?

86

B – LE CORPUS

93

a - Les collectes mises par écrit au 19^e siècle

94

b - Les collectes écrites qui ont été rassemblées au 20^e siècle

102

c - Les collectes issues d'enregistrements sonores

105

d - Bilan : nombre et répartition des pièces retenues

109

C – CRITIQUE DU CORPUS	111
a - L'esprit de la collecte : le regard évolutif porté sur le répertoire recueilli	111
b - Les conditions de la collecte	118
c - Choix des lieux de collecte et des informateurs	121
CONCLUSION	137
CHAPITRE 3 – MÉTHODOLOGIE : L'ANALYSE HISTORIQUE DES COMPLAINTE EN LANGUE BRETONNE	138
A – AUTEUR, PROVENANCE, TRANSMISSION, VÉRACITÉ ET SENSIBILITÉ DU CHANT	139
a - Le problème de l'auteur des <i>gwerzioù</i>	139
b - La provenance du répertoire	147
c - Les mécanismes de transmission, de conservation et de réactualisation du répertoire de tradition orale	151
d - Véracité ou vraisemblance : le discours véhiculé par la <i>gwerz</i>	153
e - La sensibilité véhiculée par le chant	156
B – LE PROBLÈME DE LA DATATION DES <i>GWERZIOÙ</i>	160
a - Les critiques de certains ethnologues : l'illusion de la datation des chansons de tradition orale	161
b - Les antécédents écrits de chansons	163
c - Les critères formels de datation du chant	166
d - La datation événementielle des <i>gwerzioù</i>	170
e - La datation culturelle des <i>gwerzioù</i>	179
C – UNE NÉCESSAIRE CONFRONTATION AVEC D'AUTRES SOURCES	185
a - Les sources issues du répertoire de tradition orale	186
b - Les chansons écrites	190
c - Les sources écrites en prose à caractère littéraire	193
d - Les autres sources écrites	196
e - L'image et l'objet	199
CONCLUSION	202
CHAPITRE 4 – MISE EN APPLICATION D'UNE MÉTHODOLOGIE : TROIS ÉTUDES DE CAS	204
A – <i>FEUNTEUN AR WAZH HALEG</i> : LA FILLE À LA FONTAINE ET LE RETOUR DU MARI SOLDAT	205
a - Le lien entre les répertoires chantés en français et en breton	206
b - Les différentes catégories de versions en langue bretonne	210
c - Un dernier stade dans la réappropriation du chant : <i>Ar vroeg he daou bried</i> , chantée par Marc'harit Fulup	213
B – <i>PERINAIG AR MIGNON</i> : LE MEURTRE D'UNE SERVANTE D'AUBERGE À LANNION EN 1695	222
a - Présentation des différentes versions de la <i>gwerz</i>	224
b - Une <i>gwerz</i> aux caractéristiques particulièrement marquées	228
c - Les versions du sud : une évolution significative	234
C – <i>AN TOUR PLOM</i> : L'INCENDIE DE LA CATHÉDRALE DE QUIMPER EN 1620	241
a - Les différentes versions de la complainte	241
b - Comparaison entre les <i>gwerzioù</i> et le canard	247
c - L'évolution de la perception de l'événement	254
CONCLUSION	258

La complainte et la plainte

Chansons de tradition orale et archives criminelles : deux regards croisés sur la Bretagne d'Ancien Régime (16^e-18^e siècles)

Cette recherche porte sur l'analyse approfondie d'une source jusqu'à présent peu exploitée par les historiens – la chanson de tradition orale –, dont l'apport est évalué en lien étroit avec les archives écrites et iconographiques qui constituent habituellement le fondement des études historiques. La comparaison avec les archives criminelles, d'une grande pertinence, a fait l'objet d'une attention particulière. L'enjeu est de montrer l'intérêt de croiser sources orales et écrites pour renouveler la connaissance de la société bretonne entre les 16^e et 18^e siècles. La critique détaillée des sources est suivie par une application des acquis méthodologiques mis en évidence. Celle-ci embrasse de larges domaines d'étude ayant trait à la culture matérielle, aux comportements sociaux et politiques, à la circulation des hommes et des idées ou encore aux sensibilités religieuses. Au croisement des sources s'ajoute l'interaction entre les méthodes d'analyse : si cette étude s'inscrit résolument dans une démarche d'historien, elle est enrichie par les acquis d'autres disciplines, notamment de l'ethnologie.

Mots-clefs : histoire culturelle, chanson de tradition orale, *gwerz*, archives judiciaires, sources orales, culture populaire, Bretagne, Ancien Régime, culture matérielle, culture politique, histoire sociale, histoire religieuse, ethnologie, interdisciplinarité

Ballads and Complaints

Songs from the oral tradition and judicial archives: a comparative approach to Breton society between the sixteenth and the eighteenth centuries

This study examines a source which has been often neglected by historians up until now: songs from the oral tradition. It considers how this documentation can be used in order to renew our knowledge of Breton society between the sixteenth and the eighteenth centuries. Breton songs must be analysed by comparing them constantly to written and iconographic archives, which usually form the basis of historical research. The comparison with judicial archives is particularly relevant and has been strongly developed. This methodological approach is completed by an application of conclusions in a large field of research including material culture, social and political behaviour, mobility of people and ideas and religious attitudes. This study lies at the intersection of several scientific heritages: it is first and foremost linked to a historical approach, but it is opened to other disciplines such as ethnology.

Keywords : cultural history, traditional songs, Breton ballads, gwerz, judicial archives, oral archives, popular culture, Brittany, French Old Regime, material culture, political culture, social history, religious history, ethnology, interdisciplinarity