

G R A N D S  
I N T E R P R È T E S  
D E B R E T A G N E

— *n° 4* —



MARIE-JOSÈPHE BERTRAND

Chanteuse du Centre-Bretagne

# PRÉFACE

---

Œuvrer à une collection Grands Interprètes, c'est avant tout reconnaître la dette que nous avons envers ces grandes figures de la musique bretonne qui ont tant influé sur son devenir. Ils ont marqué, fasciné parfois, par leurs qualités musicales et bien souvent aussi par leurs personnalités. C'est aussi reconnaître qu'une musique traditionnelle, aussi populaire fût-elle, recèle en son sein de véritables artistes qui consacrent leur vie entière à leur art et passion. Ils ont de réelles exigences vis-à-vis de leurs performances, s'entraînent pour les atteindre et rêvent, comme tout un chacun, d'être reconnus pour leur savoir-faire. Si le répertoire est souvent bien connu de chacun dans la communauté proche, tous savent reconnaître l'excellence chez ce maître chanteur ou sonneur.

Pour les musiciens des jeunes générations, ces personnages deviennent des références incontournables, ceux qu'il s'agit d'imiter, sans doute plus dans leurs démarches que dans leurs performances qui sont, elles, le résultat d'une alchimie propre à chaque interprète où se mêlent imprégnation, création et longue pratique. La transmission de notre patrimoine n'est donc pas seulement affaire de documents à conserver, mais réside bien, avant tout, dans le partage d'une même passion, toutes générations confondues.

La notoriété de Marie-Josèphe Bertrand n'avait pas dépassé, de son vivant, les limites de Canihuel, Saint-Nicolas-du-Pelem et les communes limitrophes. Quelques morceaux de son répertoire avaient été publiés dans un disque consacré au pays Fañch par Dastum en 1978. D'aucuns avaient alors remarqué les qualités exceptionnelles de son timbre, mais plus encore son phrasé, cette sensualité à prononcer les mots en donnant l'impression de savourer chacun d'entre eux. Mais la diffusion de ce style et de ce répertoire auprès d'un public plus large s'est faite aussi et surtout de manière indirecte, par les interprétations magistrales de certains chants par Yann-Fañch Kemener (Skolvan) et Erik Marchand (Kimiad paotred Plouilio). Lisez leurs témoignages dans le livret qui accompagne ce CD, expliquant comment ils ont découvert cette immense chanteuse, dans les années 1970, mais après son décès, grâce aux enregistrements qu'en avait faits Claudine Mazéas dès 1959. Je me souviens personnellement de la passion avec laquelle Erik Marchand avait commenté son interprétation d'Al lez-vamm lors d'un stage à Ploemeur en 1990.

Aujourd'hui, ce CD donne accès à une bonne partie du répertoire de celle que de nombreux chanteurs de Basse-Bretagne connaissent désormais sous le nom de Madame Bertrand : notoriété posthume mais sincère, qui donne à beaucoup d'entre nous l'impression étrange de la connaître, et qui fournit une illustration éclatante de l'intérêt à long terme de ce travail de collectage et de conservation, objet de Dastum depuis sa création.

**Ronan Guéblez**  
Président de DASTUM



*Marie-Josèphe Bertrand, âgée de 46 ans, pose pour la photo de mariage de son fils Vincent, le 19 octobre 1932 à Plussulien.*

# MARIE-JOSÈPHE BERTRAND (1886-1970)

---

Ce 10 mai 1886, au village de Resteloret, en Plounevez-Quintin, c'est la joie chez Jérôme Martail et Marie-Théophile Hamon, sa femme : une petite Marie-Joséphine vient de naître dans leur habitation très modeste et exigüe, construite en palis de schiste et couverte en chaume. Le père, probablement illettré, n'appose pas sa signature sur l'acte de naissance. La mère, cinq ans plus tôt, n'avait pu signer son acte de mariage. Ce sont des personnes fort pauvres du pays Fañch, sans aucune instruction.

Jérôme, natif de Plussulien, n'a pas de métier précis. Il est *devezhour*, c'est-à-dire journalier, travaillant un jour ici, un jour là, mais aussi *toer-plouz*, chaumier à ses heures <sup>1</sup>. Cependant, il est surtout connu et apprécié dans son coin pour ses dons de chanteur. Comme il se déplace d'une ferme à l'autre, de village en village, il peut exercer son art, rencontrer d'autres bons chanteurs et bonnes chanteuses et engranger ainsi un répertoire important. Marie-Théophile, sa femme, native de Lanrivain, possède également la passion du chant. « *Ma mamm-me a oa ur gwall ganerez* ! ma mère était une sacré chanteuse ! » précisa Marie-Joséphine, 73 ans plus tard, en 1959, lors d'un enregistrement, ajoutant : « *Ma zad a oa jalous deus ma mamm gojen [abalamour ma] e oa re dehañ da gano[añ]* ! Mon père était jaloux de ma mère parce qu'elle chantait mieux que lui. »

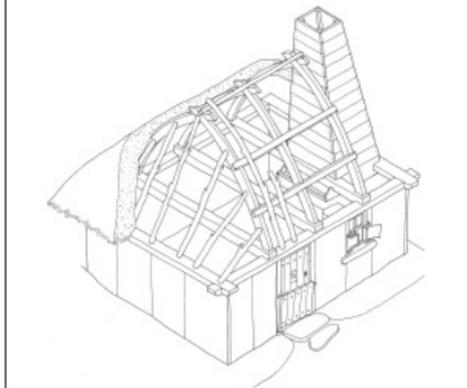
On pressent les qualités de chanteurs de ces deux-là quand on entend ce qu'ils ont légué à

leur fille. Un autre enregistrement, moins précis, laisserait entendre que la grand-mère maternelle, Jacqueline Philippe, fut aussi une excellente chanteuse.

Dans une telle famille – n'oublions pas que nous sommes en Centre-Bretagne, où tout est prétexte à s'adonner au plaisir du chant et de la danse –, au diable la pauvreté matérielle, car les qualités vocales de ses membres inspirent le respect et construisent une réputation. Pris dans l'ambiance, les enfants, le plus souvent, suivent le même chemin. Ce sera le cas chez les Martail. Marie-Joséphine, appelée Josée, s'imprègne inconsciemment de la façon de chanter du pays, mémorise le répertoire de ses parents : chants à écouter, à danser, à la marche, etc. Elle a une très bonne oreille musicale et rien ne vient empiéter sur cet apprentissage naturel, car tout laisse penser qu'elle n'a pas fréquenté l'école communale (ou très peu). Elle ne saura jamais lire et écrire. En revanche, au fil des ans, elle apprendra à parler français, mais se montrera peu encline à utiliser cette langue.

Josée n'a que neuf ans lorsque sa mère décède. D'un tempérament plutôt violent, le Jérôme n'avait guère ménagé sa Théophile. Il se remarie l'année suivante avec Philomène Le Poull, native de

1. Un peu plus tard, il ira aussi faire les saisons de ramassage de pommes de terre à Jersey, activité pénible mais lucrative, permettant aux plus pauvres des campagnes de mieux s'en sortir.



Ces deux rares et superbes documents, qui concernent la commune de Plounévez-Quintin, permettent de comprendre l'indigence dans laquelle vivait la famille Martail à la fin du *xix<sup>e</sup>* siècle. En effet, c'est dans une toute petite maison de ce type (photographiée en 1962), aux murs en palis de schiste et à la toiture en chaume, qu'est née Marie-Joséphine Bertrand. Nombre de ces « loges », sur Plounévez, avaient été construites au *xviii<sup>e</sup>* siècle pour héberger des familles d'ouvriers agricoles très pauvres. Le dessin aide à visualiser l'aspect très rudimentaire d'un tel habitat. La loge de Jérôme Martail, au Resteloret, a été détruite après la Seconde Guerre mondiale.

Plouguernével. Josée peut toutefois se consoler auprès de sa sœur Françoise, qui partage avec elle la même passion. « *Ma c'hoar-me a oa ur gaer a ganerez !* / Ma sœur était une bonne chanteuse ! » Et d'ajouter fièrement : « *Nimp [ni] a oa a oa kanerezed tout !* / Nous étions toutes des chanteuses ! »

### ***Me am eus kanet da zañsal***

On imagine bien sûr qu'en grandissant Josée participe à des *filajaoù* (veillées de fins de travaux communautaires) où l'on se mesure lors de concours de jeux de force, de chants, de danses et

où l'on s'adonne à la *dañs fañch* (*plin*) jusqu'à plus soif. Josée ne se contente pas de danser : elle mène aussi la danse au chant, peut-être avec son père au début, puis avec d'autres. « *Me am eus kanet da zañsal, ya, plin, daou ha daou !*, précise-t-elle. / J'ai chanté à danser, oui, *plin*, deux à deux [en *kan ha diskan* comme on dit aujourd'hui] ! » Soixante ans plus tard, elle se souviendra de plusieurs airs *fañch* et de quelques airs *fisel*, mais c'est en *fañch* qu'elle se montrera le plus à l'aise, ayant conservé un excellent rythme. D'aucuns pourraient croire qu'en ce temps-là seuls les hommes étaient autorisés à faire danser au chant toute une assemblée. En fait,

hommes et femmes (pas pour toutes les danses toutefois pour ces dernières) étaient invités à mener, pour peu qu'ils en eussent les capacités. Ainsi, Valentine Colleter, la grande chanteuse native de Scignac, a mené sa première gavotte à l'âge de douze ans, accompagnée par son frère, lors des réjouissances d'une fin de battage. C'est le patron de la maison qui avait insisté, connaissant ses talents de chanteuse. Ensuite, à chaque occasion de danse, on la priait de mener.

Que la même chose soit arrivée à Josée semble évident. Tout laisse penser qu'à peine entrée dans l'adolescence, elle est déjà une sacrée dégourdie, n'ayant ni froid aux yeux ni sa langue dans sa poche. Aux mariages auxquels elle assiste, elle accompagne parfois son père au chant, notamment pour interpréter la fameuse « Soupe au lait », tandis qu'on apporte, quelquefois dans un pot de chambre, un brouet peu ragoûtant aux jeunes mariés partis se coucher. « *Goude oa debret koan, am boa*

*kanet ar Soubenn laezh dezhe / Une fois le souper fini, je leur avais chanté la « Soupe au lait ». » Et d'ajouter, sans une once de modestie : « *Me oa re d'am zad da gano neuze dam ! / Je chantais mieux que mon père alors, dame ! »**

Quand Josée, qui n'a que treize ou quatorze ans, se rend avec sa sœur Françoise à la foire de Corlay, elles sont à peine arrivées que les patrons de cafés se les disputent pour qu'elles viennent chanter chez eux. Ils les juchent sur une table dans le café ou à l'entrée afin qu'elles soient mieux vues et entendues pour attirer les badauds. Elles passent ainsi une bonne partie de la journée à chanter leurs *gwerzioù* et autres mélodies.

Évoquant ses galants, Josée ne se comporte pas vraiment comme la moyenne des filles, racontant entre deux grands éclats de rire : « *Gwezhall, pac'h ae an dud da demezliñ [hag] an hini a ziskoure ar c'haerañ, hennezh en deze ar plac'h yaouank hag an hini all a yae d'ar gêr e viz bihan*





*C'est dans ce type de hutte de sabotier, par principe éphémère, que Marie-Josèphe Bertrand vivra et élèvera ses enfants pendant une douzaine d'années, se déplaçant d'une hêtraie à l'autre.*

*en e revr. / Autrefois, quand les gens cherchaient à se fiancer, c'est celui qui discourait le mieux qui avait la jeune fille et l'autre retournait à la maison le petit doigt dans le derrière. » Non, Josée n'attend pas leurs avances, leurs beaux discours mais prend l'initiative à sa manière : « Me a deboche ar baotred en ur gano[añ] / Je débauchais les gars en chantant. » Un soir de fête (de noces ?) à Plounévez-Quintin, venue avec son père et sa belle-mère, elle s'en donne à cœur joie : « Gast, me a gane en noz-se pa am boa tapet un tamm kog ! / Nom d'un chien, je chantais cette nuit-là parce que j'avais mis la main sur un petit coq ! »*

---

*Une vue animée du bourg de Plounévez-Quintin vers 1919, lieu familial à Josée Martail quelques années plus tôt.*

### **A peine seize ans et déjà mariée**

Est-ce parce qu'elle s'entend mal avec la marâtre (la belle-mère), vu son caractère bien affirmé, ou parce qu'elle n'a pas envie de s'occuper, en plus de ses sœurs, de l'enfant que la marâtre attend, qu'elle se lance, toute jeune, dans le mariage ? En fait, elle fournira un argument plus inattendu : « Me oa yaouank pa oan dimezet, n'em boa nemet c'hwezek vloazh. Forset e oan da gaout ur paotr, komprenit ! / J'étais jeune quand je me suis mariée, je n'avais que seize ans. Il fallait bien que j'aie un homme, vous comprenez ! » En réalité, elle n'a pas encore seize ans. Cette précocité lui était peut-être venue de son père, qui n'avait que dix-neuf ans à son premier mariage.

En avril 1902, elle épouse donc, à Plounévez-Quintin, un sabotier de Saint-Nicolas-du-Pélem,

Vincent Bertrand, qui appartient à une dynastie de sabotiers, et que tout le monde appelle Mathurin ou *Mataô*. Encore gamine, espiègle, joueuse, mais n'ayant peur de rien, elle racontera plus tard, à sa manière, qu'elle s'est mariée avec *Mataô* « pour emmerder un autre gars », ajoutant que le jour de ses noces elle est partie jouer aux billes avec des copains.

En tout cas, cette union montre que la méfiance, voire la peur qu'inspiraient au monde paysan – prisonnier de stricts codes sociaux et religieux – les sabotiers et les autres métiers nomades exercés dans les bois, s'estompe peu à peu en ce tout début de xx<sup>e</sup> siècle. Les mariages « mixtes » se multiplient, car les sabotiers, en voie de sédentarisation, possèdent de plus en plus leur petite maison « en dur » dans un bourg ou un village, qu'ils habitent ponctuellement. Ainsi, les Bertrand ont une maison au bourg de Saint-Nicolas-du-Pélem, mais l'éloignement des chantiers impose de vivre en forêt.

### ***Kastell ar mil broch***

Pour Josée, la vie paysanne se termine. Fini le plaisir de la danse. Avec *Mataô* elle s'installe dans un autre village, dans les hêtraies de Plounévez-Quintin, celui des sabotiers, rejoints parfois par des charbonniers. Tous vivent dans des huttes rudimentaires, très pauvrement, avec le strict nécessaire. Le toit du *loch* ou *lochenn* (« loge » en français) est ouvert en son sommet pour laisser échapper la fumée d'un foyer central. Seules cette ouverture, la leur du feu et la porte, quand elle est ouverte, éclairent l'intérieur. « Le feu, qui ne devait jamais



*Voilà la première photo connue de Joze 'r C'hoed, âgée d'environ 29 ans. On est en pleine guerre mondiale, vers 1915 ou 16. Elle pose en studio en compagnie de Madeleine, la petite dernière, dans le but d'envoyer cette photo à Mataô, son mari, parti tout là-haut se battre dans les tranchées. Josée dégage une impression de détermination, de grande force intérieure.*

s'éteindre, écrit Nicole Guégan <sup>1</sup>, l'une des petites-filles de Josée, servait au chauffage de la loge, à la cuisson des repas, au séchage des sabots, à l'éclairage de la pièce. Mais c'était aussi un moyen d'effrayer les bêtes telles que couleuvres, crapauds, vipères, qui s'introduisaient dans la hutte, notamment dans les lits. » A proximité de ce foyer est installé le *trenkot*, des poteaux reliés par des traverses sur lesquelles sont mis à sécher les *botoù-koad* (les sabots) terminés. On met du genêt vert sur le feu pour les enfumer, leur donner une légère teinte. Les lits, construits à même le sol, se composent d'un tapis de branches pour isoler de la terre, d'une épaisse couche de fougères par-dessus, puis de peaux de mouton ou de couettes de balle. En plaisantant, Josée appelle les *lochenn* « *Kastell ar mil broch* », le Château des mille branches.

Elle a dix-sept ans lorsqu'elle accouche d'Anne, son premier enfant, au bourg de Plussulien, semble-t-il. Les suivants naîtront dans des huttes : Vincent dans une hêtraie de Plussulien en 1905, François dans un bois de Saint-Nicolas-du-Pélem en 1907, Guillaume dans un *lochenn* à Corlay en 1910 et Madeleine dans une hutte à Canihuel, dans le Bois-Berthelot, en 1912. Aujourd'hui, on a du mal à imaginer des accouchements dans de telles conditions. Il fallait être robuste, tant la mère que l'enfant. Mais tout le monde s'accorde à dire que Josée était « forte comme un bœuf » et dotée

d'une santé de fer. La preuve en est qu'elle aidait les hommes à débiter au harpon (ou passe-partout) les grumes de hêtres en billes, puis en rouelles, un travail particulièrement pénible. Très vite, elle s'impose en maîtresse femme, menant à la baguette tout son petit monde, y compris *Mataô*, le mari.

## Une vie rudimentaire

Comme Josée n'est pas riche, il lui faut nourrir la famille avec peu de chose. Pour donner du goût à la soupe, elle utilise plusieurs fois le même morceau de lard. La soupe est mangée avec du pain qu'elle fait elle-même, le cuisant dans un chaudron – qui sert surtout à cuire le *yod kerc'h* (bouillie d'avoine) ou les pommes de terre – suspendu par une chaîne

*Une vue actuelle du Bois-Berthelot, en Canihuel. Josée, au cœur de cette hêtraie, donna naissance à Madeleine en 1912.*



1. Nicole Guégan, dans le cadre de sa formation d'institutrice a écrit en 1959 un mémoire de fin d'études, intitulé *Sabots, Sabotiers*, en interrogeant sa famille.

au-dessus du feu. Afin d'améliorer l'ordinaire, elle élève quelques poules, enfermées la nuit dans des cages par crainte des renards. Les hommes posent des collets pour attraper lièvres et lapins, pêchent le dimanche à la rivière proche. Ils installent aussi des pièges à sanglier en creusant des trous profonds recouverts de branches sèches et de feuilles mortes. Cela leur fournit, de temps à autre, de la bonne viande fraîche.

C'est certainement en vivant ainsi dans les bois que Josée apprend à connaître la nature, les plantes médicinales, à exercer ses dons de guérisseuse qui la feront bientôt passer pour une « sorcière » aux yeux des paysans. Quant à la chanteuse, elle continue à pratiquer un art qu'elle maîtrise merveilleusement bien, puisque certains de ses enfants, qui n'héritent pas de ses qualités vocales, assimileront à son écoute la totalité de son répertoire, c'est-à-dire plus de chants que ce qui pourra être enregistré auprès de Josée bien plus tard.

*Une vue du bourg de Canihuel aujourd'hui, toujours entouré de nombreux bois, dont des hêtraies qui ont fait vivre beaucoup de sabotiers sur cette commune.*

## La sédentarisation à Canihuel

En 1914, *Mataô* part pour la guerre. Il a trente-sept ans. Que devient Josée avec ses cinq enfants ? Ont-ils déjà loué ou acheté cette maison de Canihuel où ils vivront jusqu'à la fin de leur vie et où Eugène, le petit dernier, naîtra en 1919, un an après le retour de *Mataô* ? Toujours est-il qu'à cette date ils se sont sédentarisés définitivement. Ils furent les derniers sabotiers de Canihuel à avoir vécu dans des huttes. *Mataô* poursuit le métier, installé au bas-bout de sa maison, tandis que « Joze 'r C'hoed - Josée du Bois » (prononcer José r'Houett) – c'est ainsi qu'elle se surnomme avec humour – dirige sa maisonnée de main de maître. C'est même elle qui va négocier les coupes de bois auprès du comte de Séré ou du comte de Carnet, qui possèdent les trois quarts de la commune de Canihuel, dont tous les bois qui en occupent le tiers. Bien qu'elle soit illettrée, elle sait fort bien compter en breton, ayant appris de manière pragmatique, par nécessité commerciale.





*La famille Bertrand au grand complet vers 1923 : au premier plan Mataô (la joue droite gonflée par sa chique) et Josée qui tient sur ses genoux Eugène (Chenaô), le petit dernier, et juste à côté Madeleine. Au second plan, de gauche à droite : Guillaume (le futur chanteur de kan ha diskán), Mathurine (sœur de Mataô), Vincent, Marie (sœur de Mataô), Anne (qui décèdera jeune) et François.*

Il lui faut vendre en gagnant de l'argent et acheter sans en perdre. Une très belle formule, rapportée par un fils de sabotier dans une revue spécialisée <sup>1</sup>, illustre cette évolution vécue par Joze 'r C'hoed elle-même : « Mon père ne savait ni lire, ni écrire, mais il savait l'écriture des arbres ! » En regardant un hêtre sur pied, Josée sait évaluer le nombre de paires de sabots qu'il peut fournir, et par conséquent les bénéfices qu'il procurera.

### Le café de Josée et son piano mécanique

À partir de mars 1924 les Bertrand diversifient leurs activités : outre la saboterie, Josée ouvre un café et fait la vente de tissu. Pour attirer la jeunesse et faire marcher son commerce, elle achète un piano mécanique qui diffuse les derniers airs parisiens à la mode à l'aide de rouleaux de cartons perforés. Pour le faire fonctionner, il faut remonter à la manivelle le beau meuble à musique. C'est du dernier chic à Canihuel ! Pour danser, les gens paient avec de grosses pièces Napoléon III en bronze. Ce sont des danses nouvelles en couple, danses « *kof ha kof*-ventre contre ventre », telles que valse, jvas, etc. Un autre piano arrive bientôt chez Victorine, un café proche de chez Josée. La colère du recteur, qui se battait déjà depuis des années contre « cette satanée musique et ces danses qui dévoient ses ouailles », explose devant « ces nouvelles formes d'incitation à la débauche et d'offense à Dieu ».

Revue Micherioù Koz, les vieux métiers de Bretagne, n°11, Ar votaourien-goad, éd. Kylan's, Rosporden, automne 2005.

Il a beau s'énerver, tempêter, promettre les pires flammes de l'enfer aux instigatrices, Josée n'en a cure. Elle n'a peur de rien ni de personne. Quand ses clients ont trop bu et cherchent la chicane, elle lance un autoritaire : « *Serrit ho peg ! Fermez-là !* », les prend illico par le col de la chemise et les jette dehors sans ménagement. Personne n'ose porter la main sur elle, d'autant qu'elle commence à avoir, dans la commune, une réputation de « sorcière ». C'est ce qui est resté, aujourd'hui, très fortement ancré dans la mémoire des anciens, alors que la chanteuse a moins marqué les esprits : « Beaucoup de gens chantaient à cette époque. Pour nous, c'était une chanteuse parmi d'autres, dit un octogénaire. Mais c'est vrai qu'elle chantait bien, elle avait du coffre ! » Pour ceux qui ont parcouru les campagnes à recueillir chants et airs à danser, qui ont côtoyé des sonneurs réputés ou de grands chanteurs qui « avaient le don de la musique », ils ne seront pas surpris de découvrir les dons de guérisseuse de Josée. En Haute-Bretagne, par exemple, il n'était pas rare de rencontrer de bons *sonnoux* qui avaient le don de soigner le mal : ils étaient *rebutous*, *pansous*, *guérisseux*, et autres.

### De la « sorcière » guérisseuse à l'accoucheuse

Joze 'r C'hoed devient donc, peu à peu, une personnalité de Canihuel à la fois crainte et respectée, car elle a le don de lever les maux, de guérir certaines maladies des humains et des animaux. Parfois ses pratiques apparaissent comme magiques, relevant de la sorcellerie, d'autres de la connaissance des propriétés de certaines plantes. A-t-elle



*Les Bertrand sur leur lieu de travail vers 1928, près d'un atelier en planches construit au bas-bout de leur maison. Une fois sédentarisés, beaucoup de sabotiers bâtissaient une hutte au bout de leur maison pour y travailler et faire sécher les sabots, ce qui n'est pas le cas ici. Sur ce cliché, les descendants ont reconnu de façon certaine les personnes suivantes, de gauche à droite : Madeleine, Joze 'r C'hoed, Guillaume (assis devant sa mère), ?, ?, Vincent, ?, peut-être François et enfin Mataô.*

acquis tous ces savoirs lorsqu'elle vivait en forêt, transmis par des vieilles familles de sabotiers, de charbonniers et autres qui, isolés et pauvres, devaient constamment chercher à se soigner par eux-mêmes, utilisant les plantes médicinales ou ayant recours aux dons avérés ou supposés de telle personne de leur grande famille ?

A la campagne, ces personnes-là sont souvent considérées comme des sorciers, car, si elles pos-

sèdent le pouvoir de soulager autrui, de faire le bien, elles sont aussi susceptibles de faire le mal, d'où la rumeur que Josée aurait pu jeter des sorts. Mais aucun témoignage n'en a apporté la preuve.

En revanche, plusieurs personnes attestent de ses dons de guérisseuse. Elle « diskonte », décompte les dartses, une infection de la peau courante à l'époque, en faisant appel à une pratique magico-religieuse. Elle soigne les clous,



*La « décompteuse » de Basse-Bretagne que l'on voit en action aurait pu être Joze 'r C'hoed, car cette dernière était aussi une diskonterez réputée. Elle « diskontait » les dartres et les témoignages recueillis évoquent tous la guérison après son intervention.*

désignation populaire des furoncles, à l'aide d'un bout de ficelle noué. Elle soigne également le zona, affection caractérisée par des éruptions cutanées douloureuses. Elle guérit la gale, une maladie cuta-

née contagieuse qui sera très répandue pendant la Seconde Guerre mondiale. Elle fait disparaître les verrues, régule, dit-on, la tension artérielle à l'aide de sangsues, enlève avec sa langue toute poussière ou grain de sable irritants logés dans l'œil.

Dernière chose concernant les humains : elle va assez souvent aider les femmes à accoucher. On vient la demander à n'importe quelle heure, même au milieu de la nuit. Le médecin habite loin et n'est pas toujours disponible.

Quant aux bêtes, elle soigne surtout, dit-on, les dartres des veaux. On raconte aussi qu'un jour elle a sauvé un beau cheval de course qui venait de se blesser gravement non loin de chez elle.

Sees petits-enfants se souviennent « qu'elle allait dans les champs récolter certaines plantes pour faire des tisanes. Avec elle, on apprenait plein de choses sur la nature, elle connaissait des tas de plantes, de fruits sauvages. Elle connaissait tellement de choses qu'elle passait là encore pour une sorcière. Par exemple, elle faisait de la confiture de baies de sureau alors que les gens du pays étaient persuadés que c'était du poison ; en fait, c'est excellent pour la santé. Autre chose : elle épluchait les troncs des choux puis les mangeait crus en vantant leurs bienfaits. »

### **L'innénarrable farceuse**

Si Joze 'r C'hoed s'occupe de la santé des gens du pays, elle adore aussi leur jouer des bons tours, faire des plaisanteries. A cette époque, à la campagne, dans toutes les communes, on rencontre des personnes de ce genre prêtes à tout pour s'amuser



*En contrebas du bourg de Canihuel, à l'orée d'un bois, on peut voir une statue de la Vierge scellée dans ce chaos rocheux depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale en remerciement de sa protection apportée aux hommes de la commune partis à la guerre. C'est là, en pleine nuit, que Josée venait parfois se cacher, déguisée en fantôme, attendant une bande de jeunes de passage pour les effrayer.*

aux dépens d'autrui, faire rire de la naïveté ou de la crédulité de leurs congénères. C'est d'autant plus facile de faire peur que des histoires d'êtres fantastiques rencontrés la nuit viennent souvent pimenter les veillées.

Alors, commençons par l'une de ses farces, pratiquée partout en fait, mais dont l'effet est assuré. Elle consiste à creuser une grosse betterave, y faire des trous pour signifier des yeux, un nez et une bouche, et glisser une bougie allumée à l'intérieur : on obtient ainsi une effroyable tête de mort illuminée. Il ne reste plus à Josée qu'à aller se cacher

en pleine nuit sur le bord d'un chemin où elle sait qu'il passera des gens, à les attendre et à brandir le monstre à leur passage. On imagine la frousse s'emparant des joyeux noctambules et la débandade qui s'ensuit.

Parfois, quand elle revient tard des bois et qu'elle entend des gens marcher sur la route, parlant fort et un peu éméchés, elle se met à frotter bruyamment ses sabots sur des endroits empierrés (le dessous des *botoù-koad* était recouvert de maillettes en fer pour ralentir l'usure du bois). Souvent les joyeux drilles devinent qui c'est et s'enfuient à toutes jam-



On est en 1935. Josée a 49 ans et est grand-mère, toute heureuse de tenir sur ses genoux son petit-fils Guy (fils de Guillaume), qui n'a que quelques mois.

bes de peur que *Joze 'r C'hoed* ne leur jette un sort, parce que des bruits courent que si on lui déplaît...

Josée connaît ces êtres maléfiques qui sévissent la nuit, capables, dit-on, des pires atrocités. Si elle ne les craint pas du tout, en revanche elle s'amuse « gentiment » à entretenir ces croyances, aimant particulièrement se transformer en fantôme siffleur. A cette époque, après les grosses journées de corvées, il y a *des filajaoù* (des veillées) dans les fermes et bien des jeunes y vont pour s'amuser, tirer le *bazhyod*, chanter et danser. C'est l'occasion rêvée pour Josée de s'offrir de temps à autre une bonne dose de rigolade. Elle descend jusqu'à Pont-Meur, à 800 mètres du bourg, emportant discrètement un grand drap blanc, et se dissimule sous le pont, attendant l'arrivée joyeuse d'un groupe de jeunes. Dès qu'ils sont sur le pont, elle se met à siffler très fort, de façon étrange, puis elle se recouvre de son grand drap blanc, remonte sur la route et court vers la bande. Complètement affolés, ils déguerpissent de tous côtés. Le lendemain, ils racontent partout qu'ils ont été poursuivis par un épouvantable *seblant* (fantôme).

### **Sabotière et fermière**

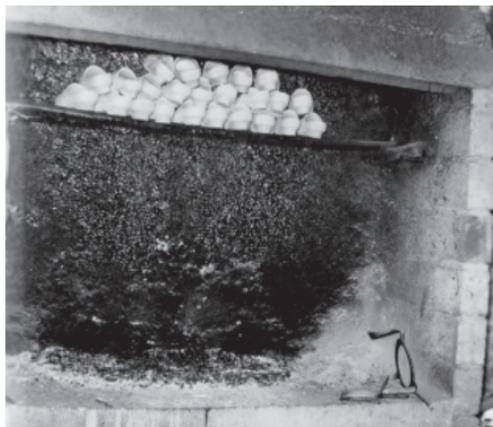
Josée ne tiendra pas bistrot très longtemps, y renonçant au début des années trente. L'entreprise de saboterie tourne bien, les gars apprennent le métier avec le père, d'où une main-d'œuvre conséquente. Ensuite *Mataô* les aidera tous à se mettre à leur compte. Josée a acheté deux vaches et elle vend du beurre et du lait ribot à quelques personnes du bourg. Elle élève des poules, des lapins, engraisse régulièrement un cochon pour le tuer.



*A gauche Chenaô, fils de Mataô avec qui il a appris le métier, dans son atelier à Canihuel parant un sabot. A droite, la grande cheminée des Bertrand où il y a un feu permanent qui dégage de la fumée, afin de sécher et de donner une teinte aux sabots nouvellement faits.*

Elle a une petite prairie, un jardin avec des arbres fruitiers où elle cultive ses légumes.

Quelques-uns de ses petits-enfants se souviennent de leurs premières vacances chez leurs grands-parents Bertrand pendant la guerre 39-45. « C'était une maison en terre battue. Dans la pièce unique il y avait une table, trois lits, deux armoires, une horloge, le piano mécanique près de l'entrée et une immense cheminée « de sabotier » pour pouvoir mettre les sabots à sécher, suspendus assez haut au-dessus du feu et aussi, évidemment, pour cuire la soupe ou le pot-au-feu dans son chaudron. Ils mettaient régulièrement des copeaux pour entretenir un feu constant. La maison était toujours



enfumée, alors il fallait laisser la porte ouverte, hiver comme été, pour favoriser le tirage et évacuer la fumée. La dalle du foyer était grande avec deux bancs-coffres à dossier de chaque côté. »

« La grand-mère se levait de bonne heure le matin pour aller faire brouter ses deux vaches le long de la route, sa petite prairie n'étant pas suffisante. Elle les tenait par une corde et elle tricotoit en même temps, tout en chantant pour passer le temps. Le soir elle refaisait la même chose et après manger elle aimait bien nous raconter des histoires de lutins, de korrigans. »

« Elle prisait, elle adorait ça et Mataô chiquait. Il avait toujours une joue gonflée par sa chique, qu'il mettait sous sa casquette quand il mangeait. Il par-

lait peu, discret, presque effacé. Josée parlait pour lui. Quand *Mataô* est mort, en juillet 1952, âgé de soixante-quinze ans, il a demandé à ce qu'on mette sa chique dans son cercueil. »

Après le décès, Josée cesse le commerce des *botoù-koad*. Elle a soixante-six ans et vit chichement avec une vache, ses poules, ses lapins, son jardin. Ses enfants proches l'aident, lui apportant ce dont elle a besoin.

### Une bonne chanteuse parmi d'autres ?

« Elle avait une voix très puissante et elle chantait juste sans jamais avoir appris », précise Nicole, l'une de ses petites-filles. Tous les témoignages soulignent que Josée aime chanter et qu'elle n'est pas un jour sans le faire, que ce soit en se déplaçant à pied ou en vélo, que ce soit en gardant ses vaches ou en épluchant ses légumes. Roger Le Du, dont la mère tenait bistrot dans le bourg de Canihuel et qui a connu un peu Josée, pense qu'elle se remémorait en permanence son répertoire pour ne rien oublier et conserver ce plaisir de chanter et de faire plaisir en chantant. « J'ai eu un oncle chanteur qui faisait comme ça, raconte-t-il. Quand il bêchait, jardinait ou autre, il chantait tout le temps. Je révisé !, disait-il. Il avait peur d'oublier des couplets. J'avais une grand-mère de Bothoa qui faisait également la même chose. »

Autre endroit où l'on entend Josée chanter, c'est le lavoir, situé non loin de l'école primaire, au bas d'un chemin creux. En lavant, elle chante et sa voix s'entend de loin. L'institutrice le fait remarquer aux enfants : « Ecoutez ! C'est *Joze 'r C'hoed* qui chante ! » Elle sait que les enfants écoutent, alors

elle entonne « *Skolvan* », sa chanson préférée, une *gwerz* très longue à caractère fort ancien.

Quand elle passe devant l'un des bistrots du bourg, il n'est pas rare qu'un client l'appelle pour qu'elle vienne chanter. Celui-ci lui demande alors d'interpréter telle chanson qu'il apprécie, sachant qu'elle la connaît, « *Al lez-vamm* », « *Ar verjelenn* » ou autre. Le gars lui paie un verre de rouge. Elle le déguste, s'essuie la bouche d'un revers de manche et débute sa chanson. Tous se taisent et écoutent « religieusement ». Si un malpoli s'avise de parler, il en prend pour son grade et elle s'en va aussitôt. On n'interrompt pas Josée dans l'exercice de son art.

Lors de fêtes et autres réjouissances, elle alterne les chansons tristes et les chansons gaies, mais toujours en breton, à l'exception d'une ou deux en français comme « *Trafalgar la Mouquère* » (trempe ton cul dans la soupière, etc.) une chanson de table hautement relevée qu'elle affectionne, aimant bien la rigolade.

A Canihuel, elle a deux occasions annuelles de chanter en public : lors du repas des anciens combattants et anciens tout court et surtout lors de la fête communale dans les années 1950. Des haut-parleurs étaient installés dans tout le bourg et après la course cycliste, à la demande des organisateurs, elle allait au micro chanter en breton, en alternance avec François Savéan, autre bon chanteur de la commune. A cette occasion, elle n'entonnait que des chansons gaies, un peu farfelues ou même osées, certaines composées par Marcel Jacob, un *foeter-bro* comme on dit, un vagabond du pays.

Elle possède un répertoire important, d'abord acquis, comme on l'a vu au début, auprès de sa fa-



*Voilà, vers 1965, le fameux bar de Saint-Nicolas-du-Pélem surnommé La Piscine et sa grande salle de danse adjacente, tenus par Guillaume Bertrand, fils de Josée. Il y a organisé nombre de festoù-noz, d'abord sous un hangar en terre battue, puis dans la salle flambant neuve (à droite) à partir, semble-t-il, de 1962. C'est ici que Josée a été enregistrée pour la troisième fois en juin 1959 et a gagné des prix en mélodie lors de festoù-noz. Ci-dessous, Guillaume avec Yvonne Even, sa femme, derrière leur bar.*

mille, voire de voisins, puis, probablement, auprès de « cousins » sabotiers rencontrés ici et là, à l'occasion de l'exploitation de nouvelles coupes de bois. Ensuite, il y a eu sa période cabaretière ; le bistrot, à l'époque, est un lieu où les clients, gens du pays et gens de passage, chantent volontiers après trois bolées de cidre. Voilà bien des occasions d'engranger de nouvelles mélodies.

### **Josée et le renouveau des festoù-noz**

Quand le phénomène du fest-noz « moderne » prend forme vers 1957, Josée a plus de soixante-dix ans. C'est son fils Guillaume, chanteur de



# Succès du Fest-Noz à Saint-Nicolas-du-Pélem

Le fest-noz organisé, samedi soir, salle de la piscine, a connu un énorme succès. Le pas saccadé des danseurs résonna fort tard dans la nuit.

La asoirée donna comme résultats :

## RESULTATS

Chechades baz youd : 1. Guy Bertrand.

Kan e unan (solo) (ré goz) : 1. Grevel Eugène et Boloré Albert (Ste-Tréphine); 3. Le Men Guénoli (Le Faou, Finistère); 4. Guillaume Mentec (Vannes), et Marcel Guillou (Lanrivain).

Jeunes (re youank) (moins de 17 ans) : 1. Boloré Jean-Claude (St-Nicolas-du-Pélem); 2. Savéan Gilles (St-Nicolas-du-Pélem).

Filles (solo). — Adultes : 1. Mme Bertrand Joséphe, de Canihuel; 2. Mme Savéan Lucie, de St-Nicolas-du-Pélem.

Jeunes : 1. ex-æquo : Christiane Le Normand (St-Nicolas-du-Pélem), et Claudie Duros, de Glomel.

Kan ha diskant : 1. Boloré Albert, Grenel Eugène (Ste-Tréphine); 2. Youdee

Jean-Marie, Poder Jean (Plounévez-Quintin), Allanou, Grenel (Plounévez et Ste-Tréphine).

Filles. — Dans plin (jeunes) : Mlle Duros (Glomel), 2. Duros (Glomel), 3. Guiesseur.

Dans fisel : 1. Mme Royou, 2. Mmes Bihan et Piriou (St-Nicolas-du-Pélem).

Dans plin (les adultes) : 1. Mme Tennières, 2. Mme Duédal, 3. Mme Guillermin, toutes les trois de St-Nicolas-du-Pélem.

Hommes. — Dans plin (yaouank) : 1. Buhan Denis (St-Nicolas-du-Pélem), 2. Skanviou (St-Nicodème), 3. Guillou M. (Lanrivain).

Dans plin (ré coz) : 1. Victor Robin (St-Nicolas-du-Pélem), 2. Cozler Marcel (St-Nicolas), 3. Corman (St-Nicolas).

Dans fisel : 1. Corzler Marcel (St-Nic), 2. Allanou (Plounévez-Quintin), 3. Veillard Jean-Yves (Rennes).

CARHAIX-ROSTRENNEN

*Quelle superbe brochette de chanteurs et de chanteuses, danseurs(ses) il y avait ce soir-là (probablement en 1962 ou 63) au fest-noz de La Piscine pour participer aux différents concours. D'abord, à tout seigneur tout honneur, en mélodie le mouchour (mouchoir à gagner) est allé à M<sup>me</sup> Bertrand Joséphe pour les femmes et le butun (tabac) pour les hommes est allé à Eugène Grenel, excellent chanteur, ex æquo avec Albert Boloré, grand chanteur également, de Sainte-Tréphine. D'ailleurs ils gagnent tous les deux en kan ha diskant devant Jean-Marie Youdee et Jean Poder de Plounévez-Quintin, autres très bons chanteurs. Un jeune homme, qui a fait beaucoup de chemin depuis, tente sa chance en chant solo et en dañs plin : il s'appelle Marcel Guilloux. Quant à Jean-Yves Veillard, futur conservateur en chef du musée de Bretagne, à Rennes, il termine troisième en dañs fisel.*

*kan ha diskan*, qui l'emmène parfois en voiture dans les festoù-noz où il y a des concours, comme dans les *filajaoù* d'autrefois. Elle participe à son premier fest-noz à Lanrivain en 1958, organisé par un certain Georges Cadoudal, jeune sonneur dynamique et talentueux, dont on va reparler. On la verra après à Plounévez-Quintin et autres communes autour de Canihuel et, bien sûr, à la salle de danse du bar La Piscine de Saint-Nicolas-du-Pélem, tenu par... Guillaume Bertrand, le chanteur. Souvent elle remporte le premier prix en catégorie « mélodie », gagnant un mouchoir ou un bol (cf photo) en véritable porcelaine de Limoges, *mar plij*, décoré de petits Bretons. En revanche, personne ne se souvient de l'avoir vue mener une *dañs tro* au chant avec une commère ou un compère. Il y a trop longtemps qu'elle n'a pas pratiqué : « Depuis mon mariage en 1902 ! », précise-t-elle. Si bien qu'elle ne revivra pas une seconde jeunesse, comme nombre de chanteurs de sa génération, et ne deviendra pas une tête d'affiche des festoù-noz *mod nevez*, d'autant que les concours pratiqués pendant le fest-noz tendront à disparaître peu à peu, pour ne laisser place qu'à la danse.

### Quelques collecteurs débarquent chez Josée

C'est au cours de l'année 1958 que Georges Cadoudal rencontre par hasard Marie-Josèphe Bertrand. Georges joue du biniou (bras) et la réputation du couple qu'il forme avec Etienne Rivoalan est alors en pleine ascension. D'ailleurs, cette année-là, ils gagnent leur premier championnat de Bretagne (puis trois autres les trois années suivantes). Les deux compères cherchent à se forger un répertoire origi-



*En haut, Etienne Rivoalan, en dessous, Georges Cadoudal vers 1959-60. Le renouveau du fest-noz et le mouvement musical breton doivent beaucoup à ces deux grands sonneurs. Ce sont eux qui ont proposé à Claudine Mazéas d'aller enregistrer M<sup>me</sup> Bertrand.*

nal au contact des anciens chanteurs. Georges, qui exerce le métier d'accoureur, s'arrête un jour boire un coup chez Guillaume Bertrand, à La Piscine. Tous les deux se mettent à chantonner des airs à danser quand Georges entend une voix forte leur lancer : « *N'eo ket e-giz-se* – C'est pas comme ça ! » Georges se retourne et aperçoit une femme âgée assise près d'un poêle. Guillaume lui présente alors sa mère, qui s'empresse d'entonner la version qu'elle connaît.

Georges Cadoudal parle de cette chanteuse à Etienne Rivoalan. Ce dernier réagit en disant qu'il faudrait l'enregistrer, ça leur permettrait de réécouter les bandes, d'apprendre son répertoire et d'essayer de gagner des concours avec des airs inédits. Ils connaissent une certaine Claudine Mazéas, passionnée de chant traditionnel, qui dispose d'un magnétophone de grande qualité prêté par le Laboratoire d'anthropologie de l'université de Rennes, et sur lequel elle a déjà enregistré de très bons chanteurs et chanteuses. Bientôt, ils prennent date. L'expédition aura lieu à Canihuel le soir du 18 janvier 1959.

Jean Le Jeane, qui fait partie de la fine équipe se souvient : « J'étais alors responsable d'un cercle celtique de la paroisse de Guingamp, « Les petits Bretons ». J'avais une voiture et Claudine m'a demandé de faire le chauffeur. C'était un soir, en plein hiver. Après souper, je suis allé chercher Claudine et après on est allé prendre Georges et Etienne à Bourbriac. On est arrivé à Canihuel vers 9 heures et demie. Elle était couchée. Elle s'est levée et nous a ouvert. C'était une pièce unique, assez petite, avec la grande cheminée, les lits, les armoires et une petite table au milieu. L'éclairage électrique était très faible. Au début, il a fallu beaucoup parler, la mettre en confiance, puis



*Au premier plan, Claudine Mazéas, passionnée de chant en breton, en costume traditionnel lors d'une cérémonie officielle à Guingamp à la fin des années 1950, en compagnie de Zaïg Monjarret, l'épouse de Polig Monjarret, cofondateur des bagadoù.*

quand elle a accepté de chanter elle ne s'arrêtait plus. Le micro du magnétophone l'intriguait beaucoup : « *Petra eo al logodenn-se ? / Qu'est-ce que c'est que cette souris ?* » demanda-t-elle. On lui a expliqué. Elle a chanté plusieurs *gwerziou* très longues. Malgré ses soixante-treize ans, elle avait une voix puissante, jeune, pas du tout chevrotante. On la sentait saine, pleine de vie. Elle m'impressionnait. Elle avait une mémoire incroyable. J'étais étonné de voir que de telles chanteuses pouvaient encore exister. En l'écoutant, je pensais aux folkloristes du XIX<sup>e</sup> siècle, François Luzel ou Anatole Le Braz. On était dans la même veine que ce qu'ils avaient recueilli un siècle plus tôt. Elle était heureuse de chanter, elle vivait ses chansons. »

Georges aussi est impressionné : « On ne s'attendait pas à cette puissance de voix, cette énorme mémoire. On écoutait. On fermait notre gueule. Elle a démarré par « *Skolvan* ». Elle chantait surtout des mélodies, mais avait quelques airs de danse, des morceaux seulement. »

Claudine se sent très intimidée par cette femme étonnante, « musicienne dans l'âme », mais gardera de cette soirée un souvenir à la fois formidable et douloureux : « Quand on est arrivé, son feu était éteint, il faisait un froid de canard. Elle a essayé de ranimer le feu dans la cheminée, mais celle-ci s'est mise à fumer, alors elle a ouvert grand la porte... et elle a chanté pendant trois heures environ. On est repartis vers une heure du matin. Le lendemain, je me suis retrouvée avec une bronchite épouvantable. »

Claudine Mazéas l'enregistrera à trois autres reprises, accompagnée par d'autres personnes. Puis ce sera le tour, semble-t-il, de Charlez ar Gall, l'animateur de Radio Quimerc'h. (cf encadré)



*En 1961, le chanteur Jean Chatton de Guingamp (fils de François Chatton de Saint-Servais, chanteur et conteur) vient rendre visite à M<sup>me</sup> Bertrand. Les enregistrements de Claudine Mazéas l'avaient désormais sortie de l'anonymat.*



*Josée et Madeleine, sa fille, près du puits proche de l'entrée de la maison de Canihuel. On est vers 1966 et la santé de Josée commence à décliner.*

### **Fin d'une vie bien remplie**

Vers 1965, la santé de Josée commence à décliner. Elle a soixante-dix-neuf ans. Toutefois, elle marche encore quelques kilomètres par jour pour s'entretenir. Madeleine, sa fille, et Germaine, sa belle-fille (la femme de *Chenaô*, installé comme sabotier dans le bourg de Canihuel) prennent soin d'elle. En 1969, elle part en maison de retraite à Trébrivan. Elle le vit comme un déchirement et s'éteint le 2 mai 1970 à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

Pour terminer, laissons Claudine Mazéas se souvenir <sup>1</sup> et dépeindre une dernière fois le personnage qui va continuer à vivre parmi nous grâce à ses merveilleux enregistrements : « Ce n'était pas une vedette ! Elle était extraordinaire. Quand on

venait la voir, elle démarrait sur les chapeaux de roues et ça durait pendant des heures. Elle débutait presque toujours par « Skolvan ». Ce qui m'étonnait chez elle, c'était cette faculté de chanter le drame et puis, tout de suite après, quelque chose de gai. Elle était extrêmement comédienne. Et ce n'est pas propre à elle, ça doit être dans le tempérament breton. C'était rare qu'elle explique l'histoire en dehors du chant. Et tout de suite, ça partait à la rigolade ; je n'ai jamais pu parler sérieusement avec elle ! »

*Sacrée Joze 'r C'hoed !*

**Yves Labbé**

1. Il s'agit de l'extrait d'une interview publiée en 1978 dans le *Cahier Dastum* n°5 consacré au pays Fañch.

# Les différents enregistrements de Josée Bertrand

*Joze 'r C'hoed* est enregistrée pour la première fois le 18 janvier 1959, chez elle, à Canihuel, à l'âge de 72 ans et demi. Claudine Mazéas, aux commandes d'un gros et lourd magnétophone d'excellente qualité, est accompagnée par Georges Cadoudal, Etienne Rivoalan et Jean Le Jeane.

La deuxième fois, c'est également à Canihuel, le 11 mai 1959. Claudine Mazéas est cette fois accompagnée par Pierre-Roland Giot, un archéologue breton renommé qui travaille au Laboratoire d'anthropologie de Rennes et qui a prêté à Claudine l'un des magnétophones de ce même laboratoire. Pierre-Roland Giot, passionné de chant traditionnel, peut ainsi rencontrer cette chanteuse étonnante dont Claudine lui a parlé.

La troisième fois, c'est le 15 juin 1959 à Saint-Nicolas-du-Pélem, chez Guillaume Bertrand (fils de Joze) au bar La Piscine. Afin de donner une ambiance festive à cet après-midi-là, Georges Cadoudal et Etienne Rivoalan ont fait venir des chanteurs et des sonneurs du pays pour assister à l'enregistrement de *Joze 'r C'hoed* et l'encourager en sonnant et en chantant. C'est toujours Claudine Mazéas qui enregistre.

La quatrième fois, six ans plus tard, Claudine Mazéas vient cette fois seule à Canihuel. C'était le 13

septembre 1965 et ce sera sa dernière visite. Josée a 79 ans.

Qui d'autre est passé pour recueillir son répertoire ? Charlez ar Gall, animateur bretonnant de Radio Quimerc'h, se souvient vaguement être venu l'enregistrer puis la photographeur.

C'était vraisemblablement en 1966 à Saint-Nicolas-du-Pélem, dans le bar de Guillaume Bertrand. Charlez ar Gall l'a prise en photo en compagnie d'Albert Boloré. Combien de chants a-t-il enregistré ? Est-elle passée sur Radio Quimerc'h ? Pour l'instant nous ne le savons pas.

Et Donatien Laurent ? Contrairement à ce qui a pu être avancé par quelques collecteurs, Donatien

Laurent n'a, selon ses dires, jamais enregistré M<sup>me</sup> Bertrand. En revanche, il est allé la voir deux ou trois fois à Canihuel pour l'interroger sur la *gwerz* Skolvan, parce que le début de sa version était différente de ce qu'il connaissait jusqu'alors. Il voulait qu'elle lui précise des mots incompris et lui explique le sens qu'elle donnait à ce chant, mais elle n'a pu le faire.

Si on résume, c'est grâce aux quatre séances d'enregistrement effectuées par Claudine Mazéas que le répertoire et la magnifique voix de Josée Bertrand ont pu parvenir jusqu'à nous. Qu'elle en soit mille fois remerciée.



*L'un des bols gagnés en fest-noz, en concours mélodie, par Josée.*

# MADAME BERTRAND / AN « ITRON<sup>1</sup> » BERTRAND

---

## Un tempérament... une voix

Il y a à présent trente ans que j'ai entendu pour la première fois les enregistrements de Madame Bertrand réalisés il y a près de cinquante ans par Claudine Mazéas.

Nous étions en 1974. Érik Marchand, arrivant de Paris et fréquentant les cercles bretons, découvrait cette région du Centre-Bretagne appelée Pays Fañch, *Bro Vañch* en breton. Érik était à la recherche de chanteurs et de chansons. C'est par l'intermédiaire de mon cousin et chanteur Eugène Grenel que je fis sa connaissance. Notre première rencontre s'est tenue sur les bords du Sulon, près de la station piscicole de Kerlabour en Sainte-Tréphine. Érik y avait planté sa tente, ce qui autorisait quelques parties de pêche à la truite et au brochet. Je lui faisais partager mon répertoire de l'époque, et lui me faisait découvrir les enregistrements en sa possession.

Parmi les trésors d'Érik, obtenus par le biais du Parisien Pierre Guilleux, se trouvaient les chants d'une vieille femme de Canihuel. Elle avait été enregistrée à la fin des années cinquante par Claudine Mazéas. Dans les années 1960, ces enregistrements étaient en circulation dans les stages de langue bretonne organisés par *Ar Falz*. Pierre Guilleux en suivait les formations. C'est dans ces circonstances qu'il fit une copie de ces bandes et les donna à entendre aux associations de Bretons de Paris s'intéressant à la langue et aux chants.

Enfin, grâce à Érik, je faisais connaissance avec la voix et le répertoire de Madame Bertrand, plus connue sous le nom de *Jose 'r C'hoet*. Je n'imaginai pas ce que cette révélation et ce choc émotionnel allaient avoir d'important et de décisif pour moi.

Le nom de Madame Bertrand, mère de Guillaume Bertrand, grande figure pélemoise <sup>2</sup>, ne m'était pas inconnu. Jean Poder, Jean-Marie Youdec, Albert Boloré me parlaient souvent de cette grande chanteuse au répertoire étendu et varié. En particulier, Jean Poder avait chanté avec Jérôme Martail, le père de *Jose 'r C'hoet*, et évoquait fréquemment ses confrontations. Pour moi, Madame Bertrand était associée à l'image d'une femme vêtue de noir et à celle de ma tante Marie-Louise Jouai, la mère d'Eugène Grenel. Marie-Louise Jouai habitait à deux pas du bistrot *La Piscine* tenu par Guillaume Bertrand, le fils de *Jose 'r C'hoet*. Comme beaucoup de personnes de cette génération, ma tante Marie-Louise et Madame Bertrand se retrouvaient pour un *kafe-kommerezed* et chantaient.

1. Je me permets d'élever Madame Bertrand au rang de *ltron*, "Dame". Le terme est employé pour désigner une femme d'une certaine classe sociale. Dans le cas présent et étant donné sa position, la terminologie était : *An ha'i gozh Bertrand*, "La vieille Bertrand". *ltron* est à prendre pour une marque de respect, eu égard à son âge et à sa qualité de chanteuse émérite.

2. Pèlemois : habitant de Saint-Nicolas-du-Pélem (22).



*Le chanteur et collecteur Yann-Fañch Kemener (né à Sainte-Tréphine) en compagnie de Jean Poder (qui avait eu l'occasion dans sa jeunesse de chanter en compagnie de Jérôme Martail, père de Joze 'r C'hoed) de Plounévez-Quintin lors d'un fest-noz en 1979 dans cette commune.*

Le souvenir d'enfant que j'en garde est celui de vieilles femmes, récitant des paroles et des chants, incompréhensibles et inaccessibles.

Avec les enregistrements de Claudine Mazéas, c'est un monde qui se révélait et reprenait vie, en particulier celui du grand genre qu'est la *gwerz*. Certes, ce n'était pas la première fois que j'entendais interpréter des *gwerzioù*. Ma mère Maria Jouai, Jean Poder, Jean-Marie Youdec et d'autres encore en entonnaient des bribes à l'occasion. Madame Bertrand livrait et donnait à entendre de véritables récits avec de réels développements parfaitement structurés. À dire vrai, jamais je n'avais entendu quelque chose d'une telle force et d'une telle sensibilité.

Servie par une diction parfaite et juste, en totale adéquation avec la langue parlée de cette région de

Haute-Cornouaille et spécifique au pays de Corlay, Madame Bertrand incarne l'art du chant avec un brio tout personnel. C'est précisément à l'écoute de Madame Bertrand que j'ai pris toute la mesure des paroles de ma référence de Sainte-Tréphine, Albert Boloré, dont les propos étaient toujours mesurés et pertinents : « *An dud a laro dac'h n'e' mann kano. 'Deuz ket 'met o'r, ha fliant !* / Les gens te diront que chanter n'est rien. Qu'ils le fassent et ils verront bien ! » Il me signifiait ainsi combien le chant est un art difficile et exigeant.

J'ai retrouvé chez Françoise Méhat, une chanteuse originaire de Laniscat et de la même génération que Madame Bertrand, le même sens de la valeur des mots et du récit. Par contre, chez Emmanuel Kerjean, c'est plutôt la précision du rythme qui prévalait. Ce

dernier savait, comme peu d'autres, varier et moduler ses interprétations pour enrichir son répertoire d'airs, développant ainsi ce style si particulier qu'il a imposé. Chez Madame Bertrand, le caractère de la mélodie ou du chant, qu'il soit joyeux ou dramatique, prime avant toute chose. Elle y met une intensité toute personnelle et fait jouer sa voix, caressant la note de façon à mettre tel ou tel mot en évidence et transcender le texte. Dotée d'une voix puissante et affirmée, elle articule subtilement chaque mot, qu'elle inclut dans le développement de la phrase, comme l'artisan insère la pierre dans le mur à sa juste place. Le récit ainsi déclamé, porté par le charisme de l'interprète, vient jusqu'à l'auditeur, non pour le flatter, mais pour lui faire ressentir la force et la justesse du propos.

Ainsi la qualité de l'interprétation fait-elle de ce temps un moment unique, extatique, qui s'imprime dans la mémoire et permet la transmission et l'accompagnement de cet héritage.

### **L'écouter est comme une entrée sur un autre monde**

De ses rencontres marquantes avec Madame Bertrand, Claudine Mazéas rapporte qu'elle commençait toujours par la *gwerz* de Skolvan. La chanteuse a aussi qualifié cette *gwerz* de « cantique ». Chant qui, par essence, suscite le respect. En établissant ainsi les conditions d'écoute, en annonçant la gravité du sujet qu'elle allait donner à entendre, elle inscrivait son chant dans le temps et l'espace par un rituel quasi théâtral. À l'auditoire qu'elle se devait de séduire, elle impose silence et recueillement. Par là même, elle s'affirme dans le rôle qu'elle entend tenir devant un

public nouveau intéressé par ses chants, son répertoire et leur expression. D'ailleurs, en la matière, elle savait parfaitement y faire et tirer parti des circonstances.

Aujourd'hui encore, à la réécoute de ces documents sonores, mes émotions premières demeurent intactes et précises. En entendant les chants et les commentaires de Madame Bertrand, je revis des scènes de mon enfance où le drame « fleurait » avec l'humour, voire avec un certain cynisme, passant ainsi du rire aux larmes. L'écouter est comme une entrée sur un autre monde, sinon un retour dans un autre temps, le temps des références vécues de mes aïeux. Avec des récits tels que Skolvan ou Iwan Gamus, s'ouvre à nouveau le monde des revenants, des intersignes, des lavandières de la nuit, autrement dit des *zeblanchoù* et des *kannerezed-noz*.

Débit, répéter et ressasser sans trêve les récits qui ont bercé mon enfance n'en finissent pas de nourrir mon imaginaire. À l'époque des premières écoutes des enregistrements de Claudine Mazéas, je savais que ces chants n'avaient plus prise avec le monde moderne et n'étaient plus appréciés du public. La plupart des chanteurs eux-mêmes avaient suivi évolution et mutation de la société rurale en s'ouvrant aux chants et aux musiques des bals populaires. Ils rompaient ainsi avec le répertoire des anciens. Le monde de l'écoute et de la participation collective ne revêtait plus le même caractère qu'autrefois. Rétrospectivement, je réalise que mes informateurs en étaient bien conscients. Pratique et répertoire étaient, eux aussi, d'un autre âge, celui de mes parents et de mes grands-parents.

Écouter ainsi Madame Bertrand, et d'une façon plus générale les anciens de mon entourage,



*Y.-F. Kemener et la chanteuse Marie Harnay dans les années 1980.*

a consisté pour moi à renouer avec la civilisation de l'oralité côtoyée par Hersart de La Villemarqué, Luzel, Le Diberder et bien d'autres à l'occasion de leurs voyages et enquêtes.

### **Témoigner à Claudine Mazéas toute ma reconnaissance**

Qu'il me soit permis ici de témoigner à Claudine Mazéas toute ma reconnaissance pour sa disponibilité et sa confiance. Pendant des années et en toute liberté, j'ai pu écouter et réécouter bien des fois ses collectes enregistrées et ses notes de terrain. À l'écoute des bandes magnétiques, des souvenirs de Claudine, mais aussi de Jean Poder et Guillaume Bertrand, je me suis construit une image de la personnalité de Madame Bertrand : une femme au caractère trempé ayant à mener un chantier de sabotiers, et dont l'autorité et le respect se sont acquis par un art consommé du chant. J'imagine sa jubilation, mais aussi ses questionnements, devant les gens de la ville venus prendre ses airs et ses chansons. Quelle attitude adopter ? Que dire ? Que chanter ? Il faut se rappeler que la première

fois qu'elle fut enregistrée, ce fut de nuit, chez elle à Canihuel. Elle s'est levée et s'est mise à chanter.

La période des collectes de Claudine Mazéas correspond à une des mutations du monde rural breton. À ce temps de l'industrialisation agricole, du remembrement, de la désertification des campagnes, au profit d'une agriculture intensive, fait écho le temps de la recherche des racines, de la redécouverte et de la reconquête de la langue, du chant et de la danse. Tous ces éléments qui liaient et structuraient la société rurale sont devenus le maillon et le ferment du renouveau culturel de la Bretagne.

Le paradoxe de cette modernité triomphante et destructurante est qu'elle a apporté des outils permettant de prolonger sur des nouveaux supports (magnétophone) la mémoire des témoins.

Conscients de la mutation qui se vivait sous leurs yeux, les chercheurs et collecteurs en quête d'authentiques répertoires qu'étaient Claudine Mazéas, Georges Cadoudal et Étienne Rivoalan, nous ont légué plus qu'un témoignage. À la lumière des recherches actuelles, il est patent qu'ils nous ont préservé un pan sensible et audible de la société rurale du XIX<sup>e</sup> siècle. Surtout, nous leur sommes redevables de nous avoir révélé la place que tenait le chant dans la société rurale du Centre-Bretagne à l'aube de la grande mutation industrielle, chant que la voix, l'expression et le style de Madame Bertrand élèvent véritablement au rang d'art.

Aussi, c'est avec un réel plaisir que je m'associe à la publication de cet hommage qui offre de partager un des plus beaux joyaux de notre héritage culturel.

**Yann-Fañch Kemener** (Tréméven, juillet 2008)

## LA PLUS GRANDE INTERPRÈTE DE *GWERZIOÙ*

---

**P**eut-être était-ce en 1974 ou 1973, je ne sais plus trop. J'étais venu de Paris à Châtaudren avec Pierre Guilleux pour travailler à Dastum. La magnétothèque d'alors n'était pas l'embryon de service public que nous connaissons aujourd'hui. Les locaux et l'intégralité des archives se trouvaient chez Patrick Malrieu qui logeait et nourrissait les bénévoles venus indexer les enregistrements ; vous savez : « Bro Fañch, bande 41-01, air n°1 ». Ceux qui ont eu accès à la version non numérisée savent de quoi je parle.

Cette année-là donc je débutais mes vacances d'été de lycée en par l'indexation d'une collection qui venait d'arriver à Dastum : celle de Claudine Mazéas. Le premier thème que je transférai d'une bande magnétique à l'autre me laissa sans voix (pour commencer) et transforma ma vie. Une splendide ligne mélodique se construisait. Portée par la voix d'une grande artiste, elle se modifiait au gré d'un nouveau couplet, se reformait, différente, selon le vers. La phrase se comprimait ou s'allongeait au gré de la narration et de l'inspiration de la chanteuse : tantôt des notes courtes, précises, portant un récitatif, tantôt des notes longues, emphatisées, au service de la mélodie. Je recevais dans mon casque une des œuvres d'art qui atteignent le plus et à jamais mon émotion.

Par chance pour nous tous, loin d'être isolée, cette première *gwerz* était suivie d'une autre, puis d'une autre, puis d'un *ton* de danse lancé

avec vigueur et efficacité bien que la chanteuse fût seule. Parfois une « connerie », comme le disait elle-même l'interprète dans ses rares interventions francophones, ponctuait ce florilège toujours chanté avec la même précision, la même justesse musicale et de ton.

Je venais de découvrir celle qui reste pour moi la plus grande interprète de *gwerzioù* connue à ce jour et que notre mémoire a gardée sous le nom de M<sup>me</sup> Bertrand ou de la Mère Bertrand.

### **J'écoutais Josée « en boucle »**

Après les vacances, de retour chez ma mère en région parisienne, je passerais des journées entières à écouter « en boucle », comme on dit aujourd'hui, les enregistrements de *Joze 'r C'hoed*. J'étais conscient que je devais remplacer l'immersion culturelle par cette immersion volontaire, sonore et attentive. Cette période de travail acharné a sans doute été l'une des plus formatrices de ma jeunesse artistique, celle qui développa aussi mon oreille et mon intérêt pour le breton, version centrale. Je découvrais une langue et des textes splendides. Je m'efforçais de les transcrire muni d'un outil peu adapté à cet exercice ; le dictionnaire de Favereau n'existait pas alors et je n'avais en ma possession que le « Roparz Hemon ». Heureusement, je reçus rapidement l'aide de mon camarade Kemener, puis un peu plus tard de

Manuel Kerjean, qui me permet aussi d'intégrer ce répertoire à une culture plus actuelle pour moi car M<sup>me</sup> Bertrand était décédée quelques années avant mon arrivée en Bretagne.

A ce propos, je pense qu'il m'a été indispensable d'essayer de comprendre non pas seulement ce que et comment chantait M<sup>me</sup> Bertrand, mais aussi qui elle était, quelle avait été sa vie, sa personnalité.

Je commençai par faire entendre à Yann-Fañch les enregistrements que j'avais ramenés de Châtelaudren. J'avais planté ma tente sur les bords du Sulon, à Sainte-Tréphine et je partageais mon temps entre la pêche au brochet, des visites studieuses chez Eugène Grenel, chanteur de Sainte-Tréphine, et l'écoute attentive des cassettes copiées à Dastum. Yann-Fañch venait en voisin et nous parlions de celle qui avait chanté avec sa grand-mère : premiers éléments qui donnèrent un peu de corps à cette voix. Avec lui et Patrick Malrieu, nous avons plusieurs fois rendu visite à ses enfants, Guillaume en particulier. Avec ceux qui l'avaient connue nous essayions de retrouver l'humanité de celle qui n'était pour moi qu'un merveilleux fantôme sonore.

Bien sûr, je ne chanterai jamais comme M<sup>me</sup> Bertrand, même si je le voulais, mais je me suis beaucoup inspiré de ses interprétations inégalées, parfois en exagérant ses nuances, en utilisant ses imprécisions comme des éléments stylistiques (ne le sont-elles pas ?).

## Une formation de l'oreille aux musiques modales

L'écoute – jusqu'à la saturation – des enregistrements m'a formé l'oreille aux échelles (aux gammes, si vous préférez) qu'elle pratiquait d'une manière assez précise. Plus tard, lorsque avec Thierry Robin nous avons entamé notre étude sur la modalité et les tempéraments dans la musique chantée de Basse-Bretagne, nous avons bien sûr accordé une grande place aux *gwerzioù* de M<sup>me</sup> Bertrand. Celle de « Skolvan » nous servit même à tester les systèmes d'analyse des degrés proposés par le C.N.E.T à Lannion ou l'Ircam à Paris. « Ar verjelennig lazhet » (intitulée « Kentañ sul e oe deus a viz Mae » dans le présent CD), avec son échelle si spécifique dans le monde des musiques modales, servit de support à une composition de Thierry (« Ar Flanedenn »).

Jusqu'à aujourd'hui, c'est dans son répertoire que je trouve le plus d'inspiration dans la construction des répertoires de « Kreiz Breizh Akademi »...

... et toujours, mais de temps en temps pour pouvoir parfois et à dessein m'en éloigner, je reviens aux enregistrements réalisés par Claudine, à ces notes vivantes et construites, à ces variations intelligentes, à cette habileté à se mettre en danger dans la construction musicale d'une phrase pour retomber avec élégance sur la conclusion. Un infime plaisir en plus : répéter avec Josée les petites phrases parlées qui ponctuent les morceaux, perles de rythme et de mélodie qui éclairent peut-être une partie de la richesse de son art.

Erik Marchand

## UN MONUMENT DE NOTRE TRADITION MUSICALE

---

En 1978, Dastum éditait son cinquième disque vinyle (*Dastum n° 5 – Bro vFañch*) couplé à l'imposant cahier qui accompagnait alors chaque 33-tours de cette collection. Comme pour les éditions précédentes (Pays Pagan, Pays de Loudéac), ce disque et ce cahier étaient consacrés à un terroir particulier de Bretagne : cette fois-là, le « pays *Fañch* », que l'on appelle plus volontiers aujourd'hui le « pays *Plin* », était à l'honneur. A l'époque, cette petite région était bien connue des amateurs de fest-noz, de danse et de musique bretonne. Pas un week-end sans un fest-noz à Lanrivain, Trémargat, Kerpert, Saint-Norgant, Saint-Nicolas-du-Pélem, Kerien... hiver comme été ! Les occasions de danser ou de pratiquer la musique étaient infiniment plus nombreuses en Centre-Bretagne que dans les régions limitrophes ou sur le secteur côtier (à l'image du Trégor, au nord de Bourbriac), et les musiciens, chanteurs et danseurs de Bretagne recherchaient « la source » en se retrouvant le samedi soir dans les Monts d'Arrée ou dans cette région.

Ceux d'entre nous qui s'intéressaient à la musique faisaient leurs armes dans ces festoù-nôz et enregistraient chanteurs ou sonneurs pendant leurs passages sur scène. Les jeunes sonneurs chassaient les nouveaux airs pour étoffer leur répertoire. La qualité de l'enregistrement ou de la prestation n'était pas toujours au rendez-vous, mais il restait l'énergie des festoù-nôz de l'époque, le plaisir des

danseurs et souvent l'ambiance électrique que savaient créer musiciens ou chanteurs !

Dans ce contexte, la sortie du « Cahier *Fañch* » fut une véritable révélation. Auparavant, peu d'édicions aussi complètes avaient été consacrées exclusivement au répertoire de mélodies chantées d'un pays. L'intérêt des jeunes musiciens, sonneurs et chanteurs, se concentrait encore prioritairement sur la musique à danser, mais les esprits (et les oreilles) étaient mûrs pour écouter de la mélodie et du chant. Ce disque, qui provoqua alors un réel choc, reste encore aujourd'hui une véritable référence pour la tradition de mélodie du Pays *Fañch*.

Madame Bertrand, dans cette production, tenait la vedette avec huit chants : Skolvan, Galvadenn bugel, Al lez-vamm, Kimiad patred Plouilio, Iwan Gamus, An intañv, Ar bonom kozh, Distro ar mar-tolod. On y entendait aussi d'autres chanteurs exceptionnels comme Joséphine Bernard - M<sup>me</sup> Le Corre (Ar verjelenn hag ar marc'hadour, Ar Jouis), ou le « vieux » Jean-François Quémener de Kerpert (Mari-Madelen, Job bihan Firbich, An amzer a oa ken brav, Ar verjelenn), ou encore Jean Poder (Son kloareg), sans oublier Marcel Le Guilloux dans ses jeunes années (Pennherez ar miliner).

Madame Bertrand, dans sa façon de chanter, réunissait plusieurs caractéristiques qui sont la marque des grands chanteurs traditionnels :

– des qualités vocales exceptionnelles et une voix étonnamment « jeune » et tonique pour une personne de son âge,

- un répertoire fabuleux de *gwerzioù*, chansons d'amour, appels de bergers, compositions récentes...
- une interprétation caractérisée par une grande maîtrise du style de chant de sa région d'origine,
- une très grande fluidité du chant,
- une forte puissance émotionnelle.

### **M<sup>me</sup> Bertrand révélée au grand public**

Avant ce 33-tours, M<sup>me</sup> Bertrand était surtout connue dans son pays. A l'extérieur, seul un petit cercle de personnes s'intéressant au chant et

à la tradition musicale bretonne (quelques universitaires ou chercheurs, quelques sonneurs et chanteurs, quelques collecteurs...) avait entendu parler d'elle. Sa notoriété ne cessera plus ensuite de grandir et dépassera largement les limites de la région de Saint-Nicolas-du-Pélem, où elle avait vécu. Ce succès posthume et mérité doit aussi beaucoup à la grande qualité du travail de collecte effectué par Claudine Mazéas de Guingamp, qui réalisa les enregistrements de M<sup>me</sup> Bertrand à la fin des années 1950 et déposa ses collectes à Dastum une dizaine d'années plus tard, ce qui per-

*Le chanteur et collecteur trégorrois Ifig Troadeg entouré du chanteur Marcel Le Guilloux (à gauche) et du sonneur Daniel Philippe lors du festival plin du Danouet en 2002.*



mit à un cercle plus large d'amateurs et au public d'y avoir accès.

A la suite de ce disque, beaucoup de jeunes chanteurs et musiciens, se rendant à Dastum pour y « faire leur marché » (écouter des enregistrements, faire des copies et se constituer du répertoire), ramèneront avec eux des airs de danse bien sûr, mais aussi des mélodies chantées. La collecte du répertoire oral en Bretagne prendra également une autre tournure et une autre dimension. Centrée principalement sur la musique instrumentale et le répertoire de chants et airs à danser, elle s'élargira dès lors à l'ensemble des domaines : mélodies (*kanaouennoù, sonioù, kan a-boz, kanaouennoù deus taol...*), contes et histoires, récits de vie... Les magnétophones ne seront plus présents uniquement sur les scènes des festoù-noz. De nombreux collecteurs franchiront le pas en allant à la rencontre des chanteurs, chez eux, et découvriront avec passion le plaisir du « collectage au grand air ». Ainsi, nous sommes tous allés à la recherche de notre « M<sup>me</sup> Bertrand », espérant rencontrer une grande voix et un répertoire aussi riche que le sien. Si personne d'entre nous n'y est vraiment parvenu, M<sup>me</sup> Bertrand restant sans conteste « la » référence en la matière, nous avons, grâce à elle, engrangé bien des trésors et rencontré beaucoup de chanteurs et chanteuses d'exception.

La fin des années 1970 sera une étape très importante à ce niveau. De nombreuses et actives équipes locales de collecteurs se créent en Bretagne entre 1978 et 1980 : des régions comme le Trégor, où la tradition de danse était inexistante et

les occasions de chanter peu nombreuses, doivent le sauvetage de leur tradition chantée à ce contexte. On peut dire sans vraiment se tromper que l'influence de ce disque et la personnalité musicale de M<sup>me</sup> Bertrand y auront été pour beaucoup.

De ces années datent aussi le renouveau du chant, la naissance d'une nouvelle génération de chanteurs de mélodie et l'apparition d'éditions qui seront consacrées à la mélodie en langue bretonne. Yann-Fañch Kemener édite son premier disque de mélodies, où l'on retrouve « Skolvan », la grande *gwerz* de M<sup>me</sup> Bertrand. Erik Marchand lance avec d'autres amis musiciens les bases de ce qui deviendra le groupe Gwerz. Parmi les morceaux travaillés par ce groupe figureront plusieurs chants du répertoire de M<sup>me</sup> Bertrand. Plus modestement, d'autres chanteurs s'emparent en Bretagne du répertoire des mélodies que de nombreuses éditions sonores mettront désormais à l'honneur.

Les musiciens aussi salueront à leur manière la personnalité musicale de M<sup>me</sup> Bertrand et « Skolvan » deviendra le nom d'un des grands groupes de musique à danser de ces vingt dernières années. Si, pour les jeunes générations de chanteurs et musiciens, ce nom est plus attaché à ce groupe qu'à la chanson fétiche de M<sup>me</sup> Bertrand, nul doute que cette nouvelle édition consacrée exclusivement à cette chanteuse d'exception leur fera découvrir aujourd'hui un monument de notre tradition musicale.

**fig Troadec**

# MADAME BERTRAND : LA MAÎTRISE ET LA LIBERTÉ

---

## Tentative d'analyse stylistique

Il en va de l'interprétation de Marie-Josèphe Bertrand comme de tous les chefs-d'œuvre : chacun y trouve des trésors différents, et l'exercice d'une analyse ne peut aboutir qu'à un résultat subjectif et incomplet. J'espère qu'on me pardonnera d'être assez présomptueuse pour m'y risquer, et que je ne trouverai pas moi-même, d'ici six mois, trop de bêtises dans ce qui va suivre.

Trois points resteront volontairement inabordés : les modes et échelles utilisés, pour lesquels je laisse la parole à plus compétent que moi ; le timbre de la voix au sujet duquel, à moins d'une véritable étude scientifique inscrite dans un vaste contexte,

on est condamné à des généralités plus ou moins absurdes ; et enfin, bien sûr, l'irréductible mystère d'un chant, d'un moment, d'un endroit, d'une personne.

Mais tout n'est pas mystère, et les belles choses ne sont pas moins belles de ne pas être impénétrables ; voici quelques-uns des éléments qui, pour moi, font de l'écoute de M<sup>me</sup> Bertrand un élément précieux dans l'apprentissage d'un jeune chanteur – traditionnel, bien sûr, mais pas seulement !

Le premier mot est celui de "liberté". Liberté de vocabulaire musical, j'y reviendrai largement, mais avant tout liberté tout court, liberté d'expression.

*La chanteuse trégorroise Marthe Vassallo, bien connue par les multiples concerts innovants qu'elle a donnés à travers la Bretagne et bien au-delà, et par le groupe de fest-noz Loened Fall, où elle a Ronan Guéblez pour compère au chant.*



## Un équilibre extraordinaire entre dire et chanter

Toute forme d'art engendre son propre cadre : l'ensemble plus ou moins mouvant des choses considérées comme belles, souhaitables, et des limites au-delà desquelles elles ne le sont plus. Si l'on compare le chant breton à bon nombre d'autres chants populaires, il est clair qu'une certaine sobriété fait partie du cadre : on n'y est pas porté sur l'extraversion à la méditerranéenne, on ne s'y frappe pas la poitrine en se proclamant le plus malheureux du monde ; certes on y meurt d'amour, mais pour ainsi dire avec recul, à la troisième personne ; et ce qui nous paraît à la limite du surjoué est encore bien en deçà du flamenco le plus timide. En conséquence, l'apprentissage d'un jeune chanteur de *gwerziou*, aujourd'hui, oscille souvent entre un enthousiasme théâtral hors sujet et une névrose de la sobriété qui fait craindre la moindre expressivité comme n'étant "pas trad". L'art va consister, ici comme ailleurs, à développer une liberté extrême à l'intérieur du cadre, l'une étant nécessaire à l'autre et vice versa.

M<sup>me</sup> Bertrand fait preuve d'un intense engagement, et par moments donne l'impression de s'abandonner à son chant. D'où vient que l'on n'ait jamais le sentiment d'un mauvais goût, jamais l'impression que cela sort du cadre même quand cela paraît en repousser les bords <sup>1</sup> ? Il me semble que cela tient, entre autres, à un rapport très particulier entre texte et chant.

D'une part, M<sup>me</sup> Bertrand *dit* les textes : la diction est extrêmement claire, les phonèmes sont ceux de

la langue parlée (sans déformation due au chant), les accents toniques rythment les phrases avec le plus grand naturel (et sans exagération : ils ne conditionnent pas non plus toute la forme musicale), le débit est le plus souvent assez proche de celui de la parole. Le chant est véritablement narratif.

D'autre part, elle passe par des moments de grands élans vocaux, où l'acte de chanter semble prendre temporairement le dessus sur celui de dire : les plus emblématiques étant les grands points d'orgues (notes tenues) qu'on entend entre autres dans *Skolvan*, *Soubenn al laezh* ou *Ar bloavezh mat*.

Arrêtons-nous un instant sur ces points d'orgue – le terme me paraît convenir pour ces notes tenues, intervenant facultativement (plus ou moins facultativement suivant les morceaux), le plus souvent à des endroits fixes, à l'intérieur d'une structure rythmique <sup>2</sup> qu'elles ne remettent pas en cause. Contrairement à ce que dicterait une logique de chant classique, ils ne soulignent pas un mot particulièrement important, ni un couplet plus dramatique que les autres. Ce sont des ponctuations musicales, indépendantes du text-

1. On pourra objecter que, puisque nous percevons M<sup>me</sup> Bertrand comme une référence, elle est elle-même constitutive du cadre et ne peut donc, par définition, en sortir. Il n'en reste pas moins que, s'il en est ainsi, c'est parce que depuis le départ elle a été perçue comme étant particulièrement représentative de ce cadre (et qu'il est donc intéressant de comprendre en quoi) ; et qu'il eût été possible que, ponctuellement, nous ayons le sentiment que telle ou telle interprétation en débordait.

2. J'insiste : non mesurée, mais rythmique en ce sens qu'une pulsation est bel et bien présente, même quand elle ne forme de cycle qu'à l'échelle d'un couplet entier ; et qu'on peut dégager un tempo même s'il fluctue en fonction de l'expressivité.

te : en d'autres termes, des instants où la chanteuse s'exprime en tant que telle (et s'exprime ô combien !), *parallèlement* à ce qu'elle est en train de raconter.<sup>1</sup>

On a donc, en quelque sorte, deux niveaux de communication : ce que dit le texte, et ce que dit le mouvement du chant lui-même. L'existence de ces deux niveaux n'a rien d'extraordinaire, c'est même l'essence du chant ; mais il est rare de les trouver l'un et l'autre d'une telle intensité propre, et rare de les voir alterner sans que l'un ne prenne définitivement le pas sur l'autre, comme s'ils coexistaient *sans avoir besoin l'un de l'autre et sans se gêner mutuellement*. M<sup>me</sup> Bertrand est autant "diseuse" que "chanteuse".

Bien entendu, cette indépendance n'exclut pas l'interaction : le texte nourrit l'émotion musicale, et c'est la maîtrise vocale et musicale qui permet à la narration de garder énergie et richesse. Mais il n'y a pas de redondance ; les élans vocaux ne "surlignent" pas le texte, ils le laissent vivre par sa seule force. C'est là une approche très moderne ; cinquante ans après, nous n'entendons rien de vieillot dans la façon dont M<sup>me</sup> Bertrand nous raconte Skolvan.

### Dix minutes palpitantes... sur cinq notes

L'autre grande liberté développée par la chanteuse, c'est un art consommé de la variation, au sens le plus large du terme. Le matériau peut être très limité (Al lez-vamm : deux phrases quasi identiques de huit syllabes sur cinq notes, pendant plus de dix minutes ! Kentañ sul a oe deus a viz Mae : quatre notes !) ; beaucoup de chansons ont pour base une simple scansion sur une pulsation à peu près égale. Mais l'auditeur ne s'en rend même pas

compte, entraîné qu'il est dans le renouvellement perpétuel de la forme.

Il y a d'abord **une gestion magistrale du temps**. A l'intérieur d'un couplet, M<sup>me</sup> Bertrand prend son temps ; temps de respiration entre deux phrases ; temps d'articuler ; temps de poser une note, voire de la prolonger ; temps, bien souvent, de ralentir une descente en fin de phrase (qu'on écoute, par exemple, Ar gomer, où l'allant et l'humour n'empêchent pas ce déploiement).

Dans Al lez-vamm le temps joue à l'échelle du morceau entier : les couplets ne s'enchaînent pas de façon invariable<sup>2</sup>. Même en tenant compte des pauses dues à la fatigue, l'impression est nette que la chanteuse forme des "blocs" de couplets enchaînés sans pause ou presque, blocs entrecoupés de pauses plus amples. Le résultat est une "respiration" à l'échelle du morceau entier. Ce découpage

1. Moments d'expression de la chanteuse en tant que telle, et peut-être également de la chanson en tant que telle : la place des points d'orgue étant fixe, ils font partie intégrante du morceau, et quand bien même ils seraient l'invention personnelle de M<sup>me</sup> Bertrand, on peut arguer qu'ils deviennent un système qui prend son existence propre.

2. Chez certains chanteurs, la régularité s'étend aux temps de silence que l'on pourrait pratiquement mesurer. Chez M<sup>me</sup> Bertrand, la durée des silences varie légèrement comme tout le reste (et plus amplement dans Al lez-vamm) ; cependant, il me semble qu'ils sont souvent en rapport avec la pulsation de l'ensemble. Dastum dispose de deux versions de Al lez-vamm ; l'une présente une pulsation assez régulière, jusque dans les points d'orgue, et beaucoup de ses temps de silence collent à cette pulsation même quand leur longueur varie (prenant un ou plusieurs « battements de base » de plus ou de moins) ; l'autre, celle présentée ici, prend une pulsation plus libre, avec des accélérations et des ralentis assumés ; ses silences sont également moins cadrés.

correspond souvent aux temps de la narration, mais pas forcément aux changements de scènes : par exemple, la décision du parrain de partir à Rennes et son arrivée dans la ville sont accolées dans un même bloc : lien logique mais non théâtral.

## Tendre et détendre

Mais la principale source de richesse est bien sûr la variation musicale. Celle-ci est d'autant plus remarquable qu'en fait M<sup>me</sup> Bertrand fait plutôt preuve de moins d'exubérance que d'autres chanteurs en ce qui concerne la variation véritablement mélodique : la plupart du temps, les notes de base changent peu.

Si ce n'est pas les notes, qu'est-ce qui change alors ? Le phrasé. C'est-à-dire le rythme, par une transformation délibérée et/ou sous l'impulsion du texte ; la couleur vocale ; le son, tantôt nettement découpé, tantôt mené en un fil continu ; le vibrato, tantôt neutralisé, tantôt utilisé à des fins d'ornementation. Si l'on me permet une théorisation peut-être capillotracée, je dirais que tout cela tient à un art de tendre et de détendre.

Prenons l'exemple d'Al lez-vamm, à environ 2'08 du début, couplets :

- 1 – Iwanig bihan a lavare / en toull an nor pan arrue
- 2 – Boñjour deoc'h holl dud an ti-mañ / kenkoulz d'ar bihannañ 'vel d'ar brasañ
- 3 – Kenkoulz d'ar bihannañ 'vel d'ar brasañ / ha deoc'h-c'hwi ma lez-vamm da gentañ.

– **La première phrase du thème** connaît, en gros, deux "états" différents, l'un comportant un point d'orgue sur la note la plus élevée ("Iwanig bihan") suivi d'une descente ralentie de moitié ("a lavare"),

et l'autre où chaque syllabe a sensiblement la même valeur ("Boñjour deoc'h holl dud an ti-mañ"). Dans les deux cas la deuxième phrase du couplet est menée de cette dernière façon, sur un débit proche de celui de la parole. La chanteuse passe imprévisiblement d'un "état" du thème à l'autre, suivant l'alternance entre lyrisme et narration dont il a été question plus haut.

Tension/détente temporelle, donc : le récit se ralentit un instant pour mieux reprendre. Par moments les limites se brouillent et le jeu devient plus subtil : dans la phrase "na vehe ket posubl se nann ma Doue" (à 3'40" environ), un accent un peu plus long et directement sur la note la plus haute sur "se", un léger ralenti sur "nann ma doue" avec un petit accent un peu inattendu sur "ma", et voici, dans une phrase déclamée *presque* comme le 2 de notre exemple, l'écho de la "grande" variante des 1 et 3.<sup>1</sup>

– **le "fil sonore" est découpé de façons diverses.** Les fins de phrases sont tantôt légèrement prolongées et diminuées (dans le 3 de notre exemple, "brasañ" et "gentañ"), tantôt coupées nettes avant un redépart rapide ("arrue" en 1 et le "brasañ" en 2). Au cours d'une phrase, les consonnes sont mises à profit : dans "Iwanig bihan a lavare", le "n" de "bihan" et le "l" de "lavare" sonnent longuement, comme le "v" de "vel d'ar brasañ" en 3, alors que les consonnes de "d'ar bihannañ 'vel d'ar brasañ" donnent un découpage "perlé" en "vel-d'ar-bra-sañ". Ce n'est pas l'articulation très marquée du chant classique, mais c'est une utilisation musicale des sons du texte ; et là encore, une tension/détente, ou un tenir/lâcher, permanents.

1. A noter que la phrase est menée de la même façon dans les deux enregistrements que nous avons.

– **le point d'orgue** est mené sans vibrato, la note est droite, parfois allégée pour mieux tenir (“d’ar bihanañ en 3) ; cette tension, vocale cette fois, trouve sa détente dans les syllabes suivantes, où le vibrato est utilisé (du moins c’est ce que je comprends) comme une ornementation, et dans les finales où il est très discrètement présent<sup>1</sup>. Ces variations sont aussi des variations de couleur vocale, entre l’effet “acéré” des notes tenues droites, et la relative douceur des syllabes suivantes.

– M<sup>me</sup> Bertrand est un cas d’école de ce qu’on pourrait appeler **“le désespoir du pianiste”** : à cause, bien sûr, des échelles utilisées, dont le moins qu’on puisse dire est qu’il ne les trouvera pas sur son clavier (cf pp. 44 à 53 l’article d’Amine Beyhom), mais aussi pour une autre raison : très souvent une “note” ne se résumera pas à une note, mais sera menée de telle sorte qu’une oreille attentive y discernera plusieurs “petites notes” – et qu’une oreille normale entend un son riche et plein de mouvement. Ces “petites notes” viennent de la manière dont est menée la phrase entière autant que la syllabe concernée. Il ne s’agit pas, comme dans d’autres musiques, d’une ornementation “rapportée” où plusieurs notes distinctes sont collées sur la note de base, mais d’une façon particulière d’aborder, de mener ou de quitter celle-ci qui va faire passer un instant les hauteurs supplémentaires comme *dans* la note.

Parfois c’est le fait d’attaquer une note par en-dessous, comme dans notre exemple, couplet 1, les “e” de “Erwanig” et de “e toull an nor”.

A d’autres moments c’est, me semble-t-il, le vibrato qui, appuyé et dirigé<sup>2</sup>, crée une foule d’effets différents. En voici quelques exemples, notés schématiquement.

*NB : pour plus de clarté, nous en avons transposé certains sur ré ou la, et nous avons laissé de côté la question des échelles en “arrondissant au demi-ton le plus proche”. Les noires ou blanches sans queue représentent la mélodie de base (une noire pour une pulsation, une blanche pour une note longue ou un arrêt), et les notes avec queue les groupes de “petites notes” qui se substituent à une “note de base”. Les notes visuellement “petites” s’ajoutent, elles, à la note à laquelle elles sont liées.*

1. Peut-on dire que la voix de M<sup>me</sup> Bertrand présente un vibrato ? J’aurais tendance à dire que oui, bien que le caractère très maîtrisé du phrasé puisse mener à se demander si ce n’est pas la voix droite qui serait l’état de base, et les moments vibrés des temps d’ornementation. Il est assez remarquable que d’un enregistrement à l’autre le vibrato soit plus ou moins présent (plus fort sur Ar gomer, discret sur Daet-c’hwi amañ kamiradez) ; mais il me semble que sa présence (toute discrète) dans la plupart des finales diminuées tend à nous le présenter comme un élément « naturel ». (Pour en avoir le cœur net, je donnerais cher pour pouvoir entendre M<sup>me</sup> Bertrand à 35 ans !) Mais peut-être la vraie réponse est-elle que l’un et l’autre état, avec et sans vibrato, ne sont que des couleurs différentes d’une même voix, sans prédominance l’une sur l’autre et avec lesquelles la chanteuse joue à plaisir.

2. J’ajoute « me semble-t-il » car, si la réalité de ces « petites notes » ne fait pas de doute, en revanche leur origine dans le vibrato ne peut être qu’une hypothèse, basée sur l’observation d’autres chanteurs et sur ma propre pratique. En l’état actuel de mes connaissances j’en suis convaincue ; mais si quelqu’un peut augmenter mes connaissances et modifier ma conviction, je suis toute ouïe !

Dans Iwan Gamus, 3<sup>e</sup> couplet, 2<sup>e</sup> phrase, voici la ligne de base :



ko - mañ - sas e \_\_\_\_\_ fri di - wa - do

et voici ce que l'on  
entend réellement :



ko - mañ - sas e \_\_\_\_\_ fri di - wa - do

Le MI de "diwado" est attaqué par une vibration serrée, et le RÉ de "wa" se fond en un mouvement qui passe par la hauteur supérieure puis anticipe le DO qui suit.



Dans Kimiad paotred Plouilio, dernier couplet, première ligne :



o ya me 'me pe - det Dou - e \_\_\_\_\_ 'vit tor - ro ma fla - ne - tenn

Outre le point d'orgue de "torro" attaqué par la note inférieure, on a deux vibrations vers la note supérieure, vibration un peu plus serrée sur "flanetenn" que sur "Doue".





Tous ces petits et grands événements, jamais identiques d'un couplet à l'autre, contribuent à transformer continuellement le matériau. Certains chanteurs arrivent à des résultats magnifiques en installant une régularité hypnotique et enveloppante, d'autres développent un feu d'artifice de variantes ; M<sup>me</sup> Bertrand est à mi-chemin, dans un relief tantôt spectaculaire, tantôt très subtil, et constamment imprévisible.

La chanteuse avait-elle conscience d'utiliser tout ce vocabulaire, ou se laissait-elle guider par une intuition particulièrement fertile ? Les deux, sans doute... On ne chante pas toute une vie, avec autant de maîtrise, sans avoir conscience de ce que l'on fait, quelle que soit la part de l'intuition dans l'apprentissage. Certes, je ne crois pas que M<sup>me</sup> Bertrand se dise, tout en chantant : "Tiens, ici je vais infléchir mon vibrato pour faire un mordant inférieur" – en tout cas pas avec ces mots-là ! Mais que ce que nous entendons sur cet album soit le fruit d'une recherche (que celle-ci soit ou non mise en mots), la mise à profit d'une longue expérience de l'impact de tel ou tel élément sur la musique, sur l'auditoire et sur l'interprète elle-même <sup>1</sup>, ainsi que l'expression d'une esthétique et donc de choix, au bout du compte, personnels (même si ces choix s'effectuent dans une matière largement collective), ne fait pour moi aucun doute.

1. Cela sort quelque peu du champ rationnel de ce texte, mais un autre trait frappant de M<sup>me</sup> Bertrand, à mes oreilles, est une immense *jouissance* de chanter, assumée elle aussi avec une force peu commune.

## Une santé vocale enviable et révélatrice

Marie-Josèphe Bertrand, à l'époque de ces enregistrements, était une femme âgée. Cela s'entend, bien sûr, dans telle respiration difficile ou telle note un peu instable. On ne peut que rêver à ce qu'on pouvait entendre vingt ou trente ans plus tôt ! (Et s'interroger, par exemple, sur une différence de timbre : grande ou petite ? Et de quel ordre ?) Cependant, en dépit du vieillissement, on est frappé par la simple santé de l'émission vocale, qui a sûrement contribué à celle de la voix elle-même. Cette santé de la technique nous donne une sensation de souplesse permanente – ou plus exactement le sentiment qu'aucun moment de tension n'est involontaire ; et cette souplesse à son tour est source d'expressivité, permettant un paradoxal effet d'abandon alors même que la maîtrise est totale.

La technique saine se révèle dans la clarté de la diction ; également dans la capacité à s'adapter à des hauteurs très diverses, qui se révèle si l'on écoute tout le fonds disponible à Dastum ; et dans le fait que, à seulement trois exceptions près sur ce disque (*Ar gomer*, *Ar plac'h iferniet* et *Igenane*), la hauteur reste remarquablement stable y compris sur des chansons de dix minutes. L'excellent dosage d'énergie que révèle cette constance peut faire l'envie de bien des chanteurs – et en tout cas fait la mienne !



M<sup>me</sup> Bertrand, en 1966, pose avec le très bon chanteur Albert Boloré devant « La Piscine » à Saint-Nicolas-du-Pélem.

## Une référence et une influence, depuis longtemps et pour longtemps

Parmi tous les points abordés ici, il n'en est aucun qu'on ne puisse retrouver dans l'art d'autres chanteurs ; il existe aussi d'autres façons de chanter magnifiquement *gwerzioù* et *sonioù*. Mais ce qui rend M<sup>me</sup> Bertrand extraordinaire, c'est – entre autres, bien sûr ! – l'équilibre avec lequel elle joue d'une palette très riche. En quelque sorte, elle concentre et met en harmonie, à elle seule, des qualités que l'on est plus habitué à trouver réparties entre plusieurs interprètes. Et de la maîtrise de ces qualités, de l'intense liberté permise par leur maîtrise, naît une sorte d'autorité qui saisit instantanément l'auditeur. Le patron d'un pub irlandais de Rennes me disait un jour que, lorsqu'il souhaitait calmer l'ambiance de son établissement, il passait Skolvan...<sup>1</sup>

Les chanteurs d'aujourd'hui n'ont connu Marie-Josèphe Bertrand, morte en 1970, que par enregistrement interposé – ce qui lui vaut d'être, pour beaucoup d'entre nous, à jamais "M<sup>me</sup> Bertrand" comme on dit "La Callas" ! Mais son empreinte est considérable, que ce soit par l'écoute directe des bandes ou par l'influence que celles-ci ont eue sur des chanteurs devenus à leur tour des modèles. Puisse ce disque contribuer à faire perdurer cette empreinte, et permettre encore à de nombreux chanteurs de trouver et retrouver, parmi tant de richesses, celles dont ils ont besoin.

**Marthe Vassallo**

Nota : Un grand merci à Emmanuelle Huteau pour ses lumières, relectures et transcriptions.

1. Alors publié par Dastum sur l'album *Les sources du Barzaz-Breiz aujourd'hui*.

## ÉTUDE MUSICOLOGIQUE DE « FRANSEZAN »

---

Je suis tombé amoureux de la musique bretonne quand, dans ma toute première adolescence quelque part au Proche-Orient (à Beyrouth), j'ai écouté stupéfait et pour la première fois le disque d'Alan Stivell en concert à l'Olympia<sup>1</sup>. La Bretagne était alors en plein « revivalisme » post-soixante-huitard, mais je n'en avais fichtre aucune idée, et il était rafraîchissant, pour l'ultra-provincial que j'étais, de savoir que la chanson « française » ne se réduisait pas aux deux B (Brel et Brassens). Quelque quinze années plus tard, ça a été pour moi, de mon ancrage parisien à l'époque, la période de découverte des festoù-nnoz et festoù-deiz, que ce soit à la Mission Bretonne à Paris ou quand, en compagnie de compères du cru, j'effectuais le tour des festivals « revivalistes ». J'étais cependant loin encore des racines du chant breton tel qu'avaient déjà commencé à le reproduire certains « jeunes » chanteurs (qui sont devenus les piliers de la musique bretonne d'aujourd'hui), et tel que nous le retrouvons sur les disques édités par les maisons de disques bretonnes, comme celui-ci consacré à M<sup>me</sup> Bertrand.

Quelles sont les raisons de cet amour pour la Bretagne, plus particulièrement pour sa musique ? À part le fait que tout Breton aime bien voir louer son pays natal et ses traditions, ce que je ne vais pas faire ici, l'identité bretonne à l'époque, particulièrement dans le domaine du chant, se cherchait notamment à travers un retour aux sources (l'écoute des anciens, directe ou en passant par les collectages conservés par différents individus ou organismes culturels), un désir de légitimation (on va visiter les vieux sonneurs – et on le fait savoir – et on s'affiche avec eux dans les festoù-nnoz et les festoù-deiz), ainsi qu'en essayant, surtout, de se libérer des contraintes du tempérament égal et de la musique harmonisée (et de l'influence de la musique d'église, etc.). Par une sorte de coïncidence heureuse, cette démarche rejoignait la mienne en direction des musiques arabes et à la recherche d'une identité culturelle perdue : je n'ai pas recouvert, de mon côté, cette identité perdue, mais j'ai trouvé en Bretagne un océan de traditions conservées ou revisitées, des chanteurs à la recherche d'authenticité et qui parvenaient à la faire revivre quasi quotidiennement, des musiciens exigeants – avant tout et surtout – avec eux-mêmes et avec leur musique. C'est là que, avec l'aide de ces chanteurs et sonneurs du cru, parfois eux-mêmes chercheurs, comme Erik Marchand, Yves Berthou, Patrick Molard, Jorj Botuha, Youenn Le Bihan et bien d'autres, musiciens ou simples amoureux de la musique bretonne (et que je m'excuse de ne pas pouvoir tous citer ici), j'ai appris à apprécier les chants, entre autres, de Jean Le Meut et des sœurs Goadeg, ou encore la musique de sonneurs comme les frères Le Gall, Gus Salaün et bien d'autres.

1. Réédité en CD en 1988 (FDM 36191-2).



*Amine Beyhom, auteur de cet article, jouant du 'ûd électro-acoustique dans son studio à Beyrouth en 2003.*

C'est encore avec ces chanteurs, musiciens et militants culturels, souvent à travers des discussions passionnées sur les particularités du chant breton et la manière de le décrire ou de l'analyser, que j'ai pris connaissance des écrits de Polig Monjarret et de ses recherches, continuant une tradition bien établie déjà au temps du *Barzaz-Breiz*, et poursuivie depuis par divers chercheurs et musicologues, de Bretagne ou d'ailleurs.

Quelles sont donc les particularités de cette musique (bretonne) qui suscitent toujours débats et mises au point au sein de ce Landerneau ? Elles sont (très) nombreuses, et nous n'aurons pas la place de les exposer ici : je me contenterai d'aborder, très brièvement et sur un exemple précis, certaines particularités modales

et intonationnelles du chant de M<sup>m</sup> Bertrand ; et qui parle de modalité parle généralement d'échelles<sup>1</sup>, et qui parle d'échelles a toujours en pensée le tempérament, égal ou non, auquel se conforment éventuellement ces échelles. Il est temps pour nous d'ouvrir ici une petite parenthèse pour définir ces termes, et situer leurs enjeux pour la musique bretonne.

\*\*\*

Le système tempéré égal en demi-tons s'est imposé très progressivement à partir du XVI<sup>e</sup> siècle et est devenu prédominant en musique occidentale à partir du XIX<sup>e</sup>. Son ascension a accompagné (et a été confortée par) celle de l'instrument piano dont les touches permettent de reproduire successivement les douze demi-tons de cette gamme tempérée égale<sup>2</sup>. Un tempérament étant avant tout une manière de forcer les notes et les intervalles musicaux (entre les dernières) à prendre des positions ou des valeurs prédéterminées, ce terme ne peut s'appliquer que pour des instruments dont les hauteurs des notes émises sont fixes, tels le piano (déjà cité) ou encore un instrument à cordes avec manche fretté comme la guitare ou le *sâz turc* ; quand les intervalles entre les frettes successives sont égaux,<sup>3</sup> par exemple le demi-ton de la guitare occidentale commune, le tempérament utilisé est appelé tempérament *égal*. Si les intervalles sont fixes, mais inégaux entre eux pour les frettes successives, le tempérament qui résulte du frettage est appelé *inégal* : certains instruments comme le *sâz turc* permettent de modifier l'emplacement des frettes (en fait des ligatures sur le manche) et sont des instruments à tempérament *variable*, généralement *inégal*<sup>4</sup>.

La voix « nue » (sans accompagnement mélodique – ou polyphonique<sup>5</sup> – instrumental) n'est pas limitée par le tempérament : elle est libre de choisir les intervalles (et la hauteur des notes) qu'elle utilise, de les modifier

1. J'utilise le terme, ici, dans le sens de succession de degrés caractéristiques de la mélodie : le terme échelle est à différencier de celui de « gamme », qui pourrait correspondre à « ensemble des notes permises par un tempérament », ce concept étant très proche de celui de l'« échelle générale » employé en musicologie du *maqâm*. Ces questions sont très techniques et le lecteur pourra se reporter à l'article « Mode » du *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, Oxford, Oxford University Press, 2001.

2. Les douze demi-tons d'un piano ne sont pas exactement égaux entre eux, ni même nécessairement égaux, par exemple entre *mi* et *fa*, d'une octave à l'autre : les différences sont cependant tellement minimes qu'il est légitime de considérer le piano occidental comme un instrument tempéré « égal ».

3. Et que l'accordage des différentes cordes correspond à des positions cohérentes avec le tempérament utilisé.

4. Mais cet instrument peut être fretté de manière à reproduire un tempérament égal si c'est souhaité par le musicien.

5. La polyphonie est, très schématiquement, la superposition de plusieurs lignes mélodiques : une de ses subdivisions est l'harmonie occidentale classique.

selon l'esthétique du chanteur ou selon les inflexions traditionnelles. Il a été constaté<sup>1</sup>, de manière générale, que les chants traditionnels bretons ne se conforment pas au tempérament égal et que ce phénomène persiste jusqu'à aujourd'hui en Bretagne. Le chant de M<sup>me</sup> Bertrand est typique de ce point de vue, cette chanteuse employant un grand nombre de techniques intonationnelles consistant à modifier, de manière très maîtrisée mais avec des variations subtiles d'un couplet à l'autre, les intervalles qu'elle utilise. Je me propose de montrer, sur l'exemple de Frañsezañ (page n°16), comment une analyse rapide peut permettre de mieux comprendre ces techniques et, éventuellement, de les appliquer pour une re-création du chant ou encore pour des interprétations néo-traditionnelles.

Je débiterai par un petit récapitulatif de la manière dont j'ai eu connaissance de ce chant et de certaines particularités dans les techniques appliquées par M<sup>me</sup> Bertrand : pendant une séance d'écoute organisée par Yves Berthou, à Trédudon-le-Moine, le 9 décembre 2003, et en essayant de reproduire la mélodie sur mon synthétiseur-arrangeur permettant de varier les hauteurs et le diapason, nous nous sommes rendu compte (Yves et moi-même) que certaines parties du chant ne pouvaient tout simplement pas être rapportées à une échelle tempérée régulière, et que le chant de M<sup>me</sup> Bertrand semblait reproduire de manière systématique (et entre autres) une variation que nous avons approximativement quantifiée (à l'« oreille ») à une trentaine de cents<sup>2</sup> entre deux notes clefs du chant. Une analyse préalable de la structure du chant permet de constater qu'il est formé de 29 couplets successifs, chacun durant 18 secondes environ, et dont une notation possible est reproduite en figure n°1.

Le couplet est divisé en quatre parties, débutant rapidement mais avec une décélération du tempo avec le temps : la chanteuse s'arrête sur la fin de la troisième partie, soit brusquement (voir figure n°2 – à gauche) soit en allongeant la note *mi* (même figure – à droite) qui est la deuxième (en montant) de l'échelle de *ré*, ou *ré mi fa sol la si do ré* (octave).

1. Notamment par Polig Monjarret dans *Tonioù Breiz-Izel, Musique populaire de Basse-Bretagne*, éd. Bodadeg ar Sonerion, Rennes, 1984, et René Abjean dans son livre de 1975 sur *La musique bretonne*, édité par Jos Le Doaré à Châteaulin.

2. Le cent est une unité de mesure des intervalles égal au centième d'un demi-ton tempéré : 100 cents vaudront par conséquent un demi-ton tempéré, 200 cents un ton tempéré, etc., et 1200 cents correspondent à une octave, c'est-à-dire à l'intervalle entre une note et la même à l'octave supérieure ou inférieure (sur le clavier d'un piano, on monte ou on descend de sept touches blanches) ; 30 cents correspondent à un peu plus de la moitié d'un quart de ton (ce dernier, quand il est « exact » ou tempéré, vaut 50 cents).

**1<sup>e</sup> partie : rapide**

ré « tonique »

**2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> parties : moins rapide**

mi « d'arrêt », généralement allongé

**4<sup>e</sup> partie : lente et ralenti de fin**

« pause »

3

sol fa mi « dissident »

ré « tonique » de fin

Figure n°1 : notation standardisée d'un couplet de Frañesezãñ par M<sup>me</sup> Bertrand, ramenée (transposée) sur une tonique ré pour faciliter la lecture et l'analyse<sup>1</sup>.

1. Une transcription en hauteurs absolues donne le si pour tonique (approximative) : les intervalles utilisés dans ce chant correspondant (toujours approximativement) à une échelle de ré, j'ai préféré faire figurer une notation avec cette tonique (degré de repos, vers lequel revient généralement le chanteur à la fin du couplet).

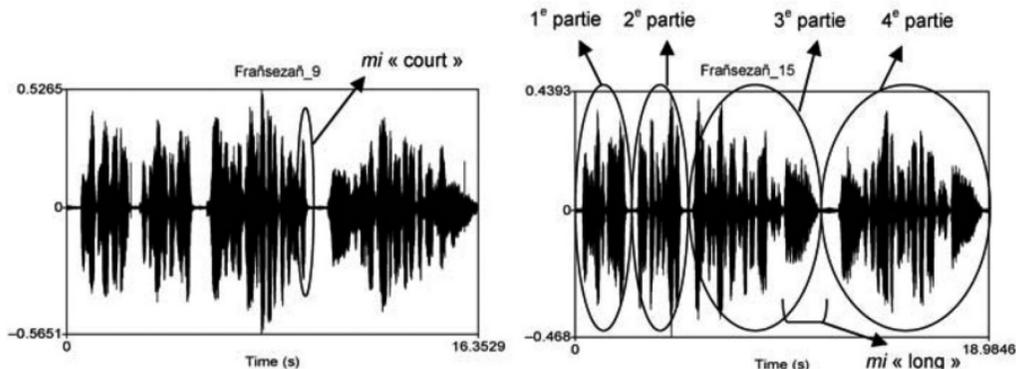
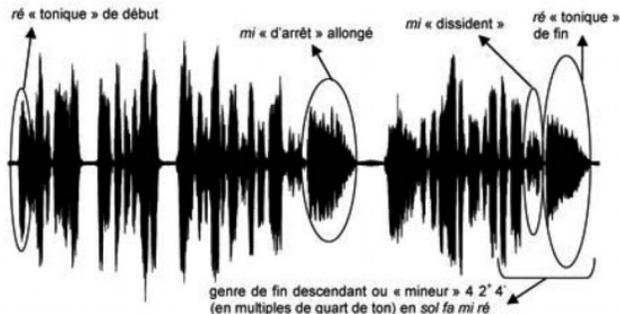


Figure 2 : sonagrammes annotés des 9<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> couplets de Frañsezañ (logiciel Praat)<sup>1</sup>.



La différence la plus frappante (et que nous avons constatée avec Yves) est celle entre le mi « d'arrêt » (au milieu ci-contre), et le mi « dissident » en descente finale qui est toujours chanté plus bas que le premier.

Figure 3 : sonagramme annoté du 15<sup>e</sup> couplet de Frañsezañ

Ce deuxième *mi* se trouve au sein du tétracorde (ensemble de 4 notes successives dans l'échelle) descendant *sol fa mi* (?) *ré*, ce qui a tendance à rapprocher sa structure, qui correspond à 1 ton (entre *sol* et *fa*)

1. Les temps sur la plage sont de 3(minutes):06(secondes) à 3:22 (9<sup>e</sup> couplet) et de 4:52 à 5:11 (15<sup>e</sup> couplet). Les nombres « 4 2° 4° » sur la figure suivante (n°3) indiquent la grandeur, en nombre de quarts de ton, des 3 derniers intervalles en descente (2° : un peu plus grand qu'un demi-ton ; 4° : un peu plus petit qu'un ton).

+ 1/2 ton (entre *fa* et *mi*) + 1 ton (entre *mi* et *ré*) de celle d'un tétracorde *bayât*, très commun en musiques non tempérées du bassin méditerranéen, et dont la composition intervalle interne est (théoriquement et en descente) 1 ton (entre *sol* et *fa*) + 3/4 de ton (entre *fa* et *mi*<sup>demi-bémol</sup>)<sup>1</sup> + 3/4 de ton (entre *mi*<sup>demi-bémol</sup> et *ré*), ou 4 3 3 (en descente) en multiples (théoriques) du quart de ton (ou 4 quarts de ton + 3 quarts de ton + 3 quarts de ton).

Une analyse plus détaillée de ce *mi* en descente finale (par rapport au *mi* « d'arrêt » en fin de 3<sup>e</sup> partie de couplet) permet de dégager trois schémas principaux de décalage, reproduits<sup>2</sup> en figure n°4 : le schéma prédominant de *glissando* fluctuant et descendant vers la tonique (*ré*), que j'ai appelé *glissando descendant simple* (au centre de la figure) ; un autre schéma apparaît moins fréquemment (*abaissement simple de la note* – en haut sur la figure), dans lequel le second degré est abaissé régulièrement d'une valeur approximativement égale à 30 cents. Le troisième schéma consiste en une attaque « basse » de la note avec montée brusque (ici en deux temps) au-dessus de la valeur théorique du *mi* tempéré, et stabilisation sur une hauteur plus basse que les précédentes (proche du *mi*<sup>demi-bémol</sup>).

1. Le *mi*<sup>demi-bémol</sup> est un *mi* qui est plus bas approximativement d'un quart de ton qu'un *mi* « ordinaire » (tempéré égal).
2. Sous forme de tonagrammes, ou graphiques de l'évolution de la fondamentale (ici de la note principale chantée) avec le temps.

*Musicologue libanais spécialisé en musiques arabo-turco-persanes et en musiques traditionnelles européennes, enseignant à l'université des Pères Antonins et à l'université libanaise de Beyrouth, chercheur associé au CRLM de la Sorbonne-Paris-IV, où il dirige des séminaires de mesures d'intervalles (ce serait trop long de citer ici toutes ses activités), musicien, auteur de très nombreux articles, Amine Beyhom prépare actuellement un important ouvrage sur les théories arabes de l'échelle. Sur cette photo, on le voit faire un exposé à la Sorbonne en mars 2008.*



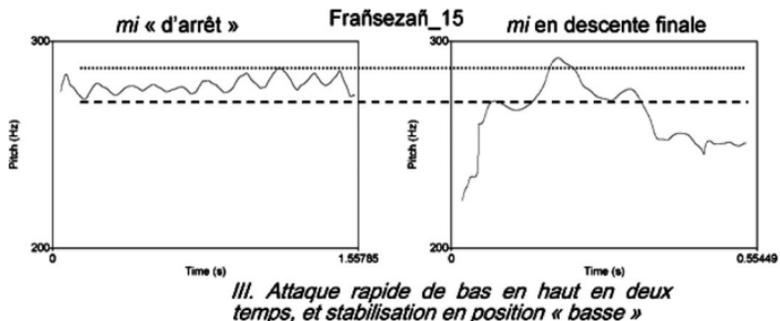
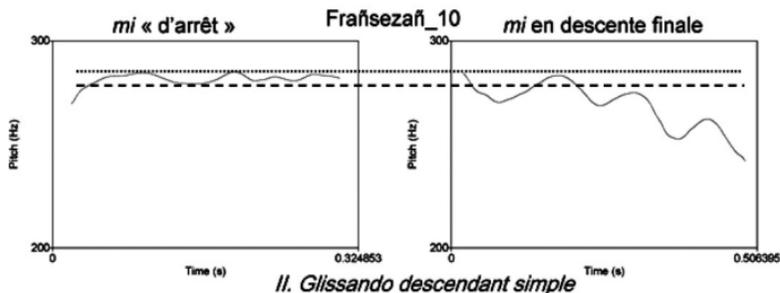
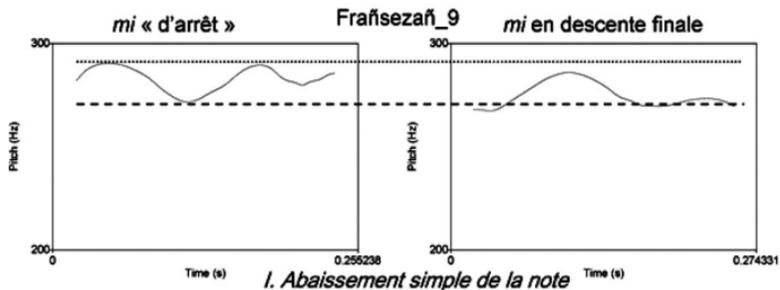


Figure 4 : 3 techniques de chant du degré mi, en descente (à droite) par rapport au mi en « arrêt » (à gauche) - logiciel Praat.

Enfin, la tendance certaine de M<sup>mo</sup> Bertrand à remonter légèrement sur le *mi* d'arrêt (voir le tonagramme du 15<sup>e</sup> couplet, figure n°4 - gauche) est comparable à sa technique de remontée, très régulière, sur la tonique (*ré*) finale, telle celle du 5<sup>e</sup> couplet (figure n°5). Ces techniques (entre autres) sont utilisées régulièrement par Josée Bertrand, et une étude statistique permet de montrer qu'elles sont intentionnelles, avec une probabilité de 99%<sup>1</sup>.

Ceci veut tout simplement dire que ces techniques sont une partie intégrante de la tradition, et que les ramener à une structure tempérée égale<sup>3</sup> dénature l'essence même du chant breton : la liberté d'expression du chanteur au sein de la tradition.

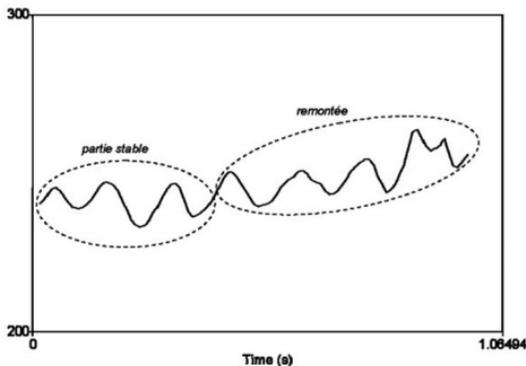


Figure 5 : exemple de remontée de la tonique en fin du 5<sup>e</sup> couplet<sup>2</sup>.

\*\*\*

Certaines des techniques exposées ici sont peut-être particulières à M<sup>mo</sup> Bertrand, et d'autres probablement communes avec d'autres chanteurs du terroir<sup>4</sup> : un grand nombre d'analyses est nécessaire avant de conclure sur ce sujet. Mais la tendance actuelle en musique bretonne « moderne » serait d'intégrer ces chants traditionnels dans une structure musicale inspirée des formations de jazz ou encore de la musique classique (musique de *bagadoù*, par exemple). Le chant non tempéré n'est pas incompatible avec un ac-

1. Cette réflexion est issue d'une étude statistique détaillée sur les différences de hauteurs entre le *mi* « d'arrêt » et le *mi* descendant de fin : le développement (technique) de ce sujet nous prendrait un nombre de pages par trop considérable.
2. Entre 2:05 4/10<sup>e</sup> et 2:05 1/10<sup>e</sup> sur la piste n°16 ; les temps pour les extraits de *mi*(s), « en arrêt » ou en descente, sont (au dixième de seconde près) les suivants : 9<sup>e</sup> couplet – de 3:14 7/10<sup>es</sup> à 3:15 1/10<sup>e</sup> et de 3:20 1/10<sup>e</sup> à 3:20 5/10<sup>es</sup> ; 10<sup>e</sup> couplet – de 3:31 à 3:31 3/10<sup>es</sup> et de 3:37 à 3:37 5/10<sup>es</sup> ; 15<sup>e</sup> couplet – de 5:01 2/10<sup>es</sup> à 5:02 8/10<sup>es</sup> et de 5:08 2/10<sup>es</sup> à 5:08 8/10<sup>es</sup>.
3. Ou encore négliger les variations, subtiles ou accentuées, du tempo.
4. Notamment l'abaissement du deuxième degré (le *mi*) en descente pour les chants en échelle de *ré* (ceci ressort d'analyses que j'ai effectuées sur des enregistrements d'autres chanteurs bretons).

compagnement musical : l'exemple des musiques traditionnelles<sup>1</sup> dans le monde est là pour le prouver – le résultat de cet accompagnement est généralement l'hétérophonie, dans laquelle plusieurs voix et/ou instruments jouent des notes et des intervalles légèrement différents, avec parfois des petits décalages temporels (les mêmes notes sont jouées – ou chantées – par différents musiciens à des instants légèrement différents). Cette hétérophonie, considérée comme un trait esthétique important dans certaines musiques du monde, existe déjà pour la musique bretonne dans les performances des sonneurs traditionnels (qui en ont toutes les caractéristiques) ; étendue à des formations « modernes » comme les *bagadoù*, elle peut être un facteur supplémentaire de richesse de la musique, et constituer une voie d'exploration alternative pour ce genre de formations dans les décennies à venir, qui leur permettrait, tout en élargissant le champ d'expression des performeurs, de conserver et de promouvoir ces techniques intonationnelles si riches et si particulières. En effet, unité ne veut pas nécessairement dire uniformité...

\*\*\*

Pour en revenir au chant de M<sup>me</sup> Bertrand et de ses consœurs et confrères, il n'y a pas de meilleure conclusion à ces analyses que les réflexions d'un René Abjean en 1975 : « *Lorsqu'on entend des chanteuses comme les sœurs Goadeg, de Carhaix, on peut se demander en toute bonne foi si elles chantent juste. On aura en effet tendance à juger comme juste ce qui est conforme à une musique répandue chaque jour et chaque nuit à force de haut-parleurs, radios, transistors et autres. Mais quand le défaut à la gamme tempérée<sup>2</sup> tombe toujours au même endroit et de la même façon, il est permis de douter..., et de rêver par quel miracle certaines oreilles pourtant sensibles ont pu jusqu'à ce jour être préservées de la règle uniformisante* »<sup>3</sup>.

Nous rêverons donc, avec cet auteur, qu'un jour le répertoire chanté de la musique bretonne sera étudié et analysé dans toute sa richesse intonationnelle, et que les échelles particulières de cette musique seront classées en un système cohérent et comparées aux échelles d'autres musiques dans le monde, ce qui permettra de mieux en comprendre les spécificités et, espérons-le, de mieux la pratiquer et la transmettre.

**Amine Beyhom**

1. Par exemple les musiques du *maqâm* (arabes, turques, iraniennes, etc.) ou encore les polyphonies traditionnelles vocales ou instrumentales, notamment dans *Polyphonies des îles Salomon*, 1990, Harmonia Mundi LDX 274 663.

2. Abjean a en vue ici la gamme tempérée *égale*.

3. Dans le livre cité précédemment, p. 6-7.

## NOTE SUR LA TRANSCRIPTION DES PAROLES

---

Face aux chansons de tradition orale en breton, deux directions se présentent au transcripateur : soit il cherche à forger un outil qui reflètera au mieux chaque particularisme, au risque de compliquer la compréhension pour qui n'en possède pas déjà les clefs ; soit au contraire il rapproche le mot entendu de sa forme écrite usuelle, par définition conventionnelle et souvent assez éloignée de la prononciation réelle.

L'une et l'autre direction sont défendables et obligent, in fine, à des choix également arbitraires ; si nous avons opté pour la seconde, c'est parce qu'il nous a semblé qu'elle faciliterait l'accès au texte pour les lecteurs non accoutumés aux couleurs du breton de Marie-Josèphe Bertrand. En revanche, elle a pour défaut de ne pas attirer l'attention sur quantité de détails ; ces détails faisant partie intégrante de l'identité et de la musicalité des textes, **nous ne saurions trop recommander une écoute attentive des enregistrements, en particulier au chanteur désireux d'apprendre ce répertoire. Le texte écrit n'est ici qu'un complément à la référence que constituent les enregistrements.**

### Quelques explications :

1) En prenant l'orthographe *peurunvan* comme convention de départ, nous reportons en italiques plus petits les lettres non prononcées. Ex :

"gwel<sup>e</sup>t" se prononcera "gwel't" ; "dave<sup>t</sup>t" devient "dat", etc.

En revanche, nous n'avons pas reporté des usages de prononciation communs à la majeure partie de la Basse-Bretagne :

- les "ae" se prononcent "è" ou "é" (sauf le "daet" du verbe dont, prononcé "deit"), les "ao" se disent "o" (avec parfois une trace de la double voyelle),
- le "eo" du verbe être se prononce "è",
- les "t" et "p" des groupes "-mp" et "-nt" sont souvent muets : "dimp" se prononce "dim", "hont" devient "hon" ; en revanche ce phénomène est plutôt moins répandu que dans d'autres régions, et on pourra les entendre devant une voyelle

("gand ar c'hure" ou "arru ind asambles") ; ils peuvent durcir une consonne suivante, ou apparaître avant un "h" ("gant ho muiañ-karet").

- le "h" de "ha" (et) ne se prononce le plus souvent pas (mais il peut durcir la finale précédente, et il arrive de temps en temps qu'il soit prononcé).

A cela s'ajoutent, bien sûr, les règles ordinaires de prononciation, notamment celles des consonnes finales en fonction de l'initiale qui les suit.

2) Dans certains cas où la forme utilisée est complètement différente de la forme littéraire, c'est la première que nous avons retranscrite ; ainsi nous n'avons pas substitué "hon eus" au "meump" ou "momp" prononcé. De même, la confusion étant totale entre "veze" et "vije" (verbe être au passé d'habitude et au conditionnel passé), nous préférons retranscrire ce qu'il nous semble entendre plutôt que de "redresser les torts" grammaticaux.

3) Lorsque la forme spécifique d'un mot conditionne la métrique ou la rime, nous l'avons le plus souvent gardée : ainsi "anoet" au lieu de "anvet", "bennoezh", "malloezh" et "lever" (pour "levr"), ainsi que "gêr-me" au lieu de "ger-mañ" (rime).

4) La forme quasi constante du verbe être passé (et de son composé "avoir") étant "oe", nous l'avons gardée à l'écrit.

5) Quelques cas particuliers :

- le participe passé de "dont" est tantôt "deuet", tantôt "daet" : nous avons conservé ces variations.
- "sa(g)" (vers) devient "sar" de façon systématique ; nous ignorons s'il s'agit d'une contraction de "sa+ar", et avons reporté "sar".
- dans certains textes apparaît la cheville "yag". Dans le doute nous maintenons "ya hag", tout en nous demandant si ces "yag" ne sont pas l'équivalent des "na", chevilles sans signification propre et servant tantôt de renforcement, tantôt de pur "bouche-trou" métrique.

En revanche, à des fins de clarté, nous n'avons pas reporté par écrit de très nombreux phénomènes :

### **Effets de mutations non écrites et/ou liaisons :**

- après le "e" de participe présent, on entend "e felet" pour "e welet", "e font" pour "e vont", etc.,
- certaines consonnes finales durcissent l'initiale suivante (d'une façon notablement plus fréquente que dans d'autres régions) : ex. "mallozh tezhañ" pour "mallozh dezhañ", "se zo kaoz tin" pour "se zo kaoz din", "en deus graet tin" pour "en deus graet din",
- "zo" (être) est souvent prononcé "so",

- la forme de base du futur du verbe être "vo" devient facilement "ho",
- "e" ( possessif 3<sup>e</sup> personne singulier masculin) adoucit les "s" et les "f" : "e vri", "e zaout".

### **Prononciation :**

- phénomène assez répandu, les "s" et les "f" initiaux sont adoucis d'office : "savet" se dit "zavet" ; "facheleri" se dit "vacheleri" ; "sono"- "zono" ; "sant"- "zant" ; "forest"- "vorest" ; "foenn"- "voenn" ; "Frañsezañ" - "Vrañsezañ" ; "seizhvet"- "zeizhvet" ; "flour"- "vlour", etc.,
- de nombreux "s" et "z" deviennent "j" : "choazet" se dit "choejet", "azen" se dit "ajen", "Sant - Jelven" devient "Jant-Jelven" (mais "Sant-Gregoar" reste "Zant-Gregoar", cf. plus haut), "soñjal" - "joñjal", etc.,
- les "sk" deviennent des "sh" : ex. "diskennet" se dit "dishennet",
- le "c'h" devant un "e" est étroit, jusqu'à donner l'impression d'un "y" supplémentaire : "merc'hed" sonne presque "merc'hayed", "ma c'hezeg" tend vers "ma c'hyezeg",
- un "d" supplémentaire peut s'insérer entre un "n" final et une voyelle : "ma mab Skolvand a ve", "soubennd al laezh",
- un "y" peut apparaître au milieu d'un hiatus : "ma y anduriñ", "da y intero",
- le "v" de "piv", "liv" et "div", toujours plus proche d'un "u" que d'un "w", peut parfois devenir un franc "f/v" : "da bif a lâro",
- les articles "ar" et "ur" ne se transforment pas toujours en "al" et "ul" devant un "l" : on aura

- “ar lez-vamm” mais “ul lizher”, et tantôt “Al Lumier”, tantôt “Ar Lumier”,
- la plupart des “oa” et “wa” deviennent “oe” (prononcé de “oé” à “oè”) ; nous optons pour “oe” pour le verbe être, mais pour faciliter la lecture nous gardons “oa” dans les autres mots, tels “c’hoar”, “choazet”, “poaniou”, “gwad”, “koaniañ” etc., où il est le plus souvent prononcé “oe” – mais pas toujours,
- “un” (article indéfini) est, comme un peu partout dans le Centre-Bretagne, prononcé “on” ; logiquement, “unan” devient “onan”,
- là aussi bien répandue, la pronciation en “-ac’h” pour les prépositions conjuguées en “-eoc’h” : “deoc’h” se dit “dac’h”, “ganeoc’h” se dit “ganac’h”,
- les “a” ouverts et les “è” se confondent : la terminaison “-ezh” se dit souvent “az” (“kompagnunaz”, “solvaz”), tandis que le “-as” du passé simple devient “-es” (“kaves an tan”),
- les “é” sont souvent fermés au point de devenir des “i” : ex. “i soniñ”, “ouilet” (pour “ouelet”), “hi gwele” (pour “he gwele”), etc.,
- les “eu”, très ouverts (“kleuz”, “keuz”) tendent parfois vers une sorte de “an” : “leun”, “feunteun” deviennent “lan”, “fantan”,
- certains “e” neutres tendent vers le “o” : “peder” devient “poder”, “tremene” devient “tromene”, etc.,
- les terminaisons en “-in” sont souvent prononcées “ein” : le plus souvent celles de la première personne du singulier (“dein” pour “din”, “n’ein” pour “n’in”) ainsi que, plus rarement, certains “-iñ” d’infinitif,
- les “-ou” du pluriel sont prononcés tantôt “o”, tantôt “ow”, mais jamais “ou”,
- “eñ” (il) se prononce “iañ” ou “hian”,

- “dimeus” est prononcé “dumeus”,
- “ouzhpenn” oscille entre “ispenn” et “uspenn”,
- “betek” devient “peta”,
- “pa” (quand) est prononcé “pe”,
- “met” est prononcé “meit”,
- le “æ” du mot “maen” devient un l : “min”,
- “botou” se dit “boetou”,
- “av” devient “o” : “glo” pour “glav”, “no” pour “nav”,
- “hon” (notre) se prononce “hom”,
- “holen” se dit “halen”,
- “all” se dit tantôt “all”, tantôt “ell”.

### Cas particuliers et doutes :

- Nous avons mis entre crochets les mots et les traductions dont nous ne sommes pas certains.
- On est assez souvent face à un état “fossilisé” de certaines formules, dont le sens est clair et dont l’origine même nous paraît retraçable, mais dont la forme s’est fixée d’une façon un peu surprenante (et constante d’un enregistrement à l’autre) : “danan en ospital”, “en aour o lufran gwenn” (peut-être mêlé à “olifant” pour “ivoire”), “ur blantinenn derv gwenn”, patène de chêne blanc qui pourrait être en réalité de bronze ou d’airain (“darem”), etc.
- De même, “oa ket he ger peurachuas” (dans “Skolvan”) : nous laissons cette forme comme la prononce M<sup>me</sup> Bertrand, mais la phrase est grammaticalement incohérente ; nous pensons qu’il s’agit d’une “fossilisation” de la formule classique “oa ket he ger peurachu c’hoazh”, destinée à rimer avec une forme de passé simple en “-as” à la ligne suivante (l’alternative étant un “peurachuet” rimant avec un autre participe passé).

## 1. Ar gomer – La commère

---

... evit kargo he sac'had  
Me n'ho ped ya miliner, ya d'en kasiñ d'ar marc'had,

Me n'ho ped eta miliner d'e kas din-me d'ar c'houvi  
Pan vo gwerzhed ar sac'had, ni a momp lodevi

Arruet ar poder gomer, o *haG* arru int asambles.  
«Pet a ec'h amp da gemer bremañ evit torro hon  
sec'hed ?»

«Tevet, tevet ostizez, o ne gaset ket a drouz  
Digaset traoù war an daol, n'eo ket arc'hant a  
vanko.»

Digaset traoù war an daol, ya *haG* a bep seurt  
likeurioù  
Nemet al liv kafe du a breferamp war an noz.»

Unan a ray he *davañjer*, un all a ray he serr-te  
Ar c'hoefouier kaer dantelezhed a yay [da wint] gant  
an drez.

An dud-mañ a wele ar merc'hed-mañ o vont d'ar gêr :  
«Setu aze vat merc'hed hag emañ leun o fofer !»

«Tevet, tevet ostizez, o ne gaset ket a drouz  
Kar penavedon ha ma sort c'hwi a gouske war ar  
plouz.»

Penavedon ha ma sort, c'hwi ne pe ket gwin ardent  
Na tiroer e penn ho taol na da serriñ an arc'hant !»

... pour charger son sac.  
*Je vous prie, meunier, de l'amener au marché.*

*Je vous prie, meunier, de l'amener à la halle  
Quand le sac sera vendu, nous aurons de l'eau-  
de-vie.*

*Voici les quatre commères qui arrivent ensemble :*  
«*Qu'allons-nous boire maintenant pour étancher  
notre soif ?*»

«*Taisez-vous, taisez-vous l'hôtesse, n'élevez pas  
la voix  
Amenez ce qu'il faut sur la table, l'argent ne man-  
quera pas.*

*Amenez ce qu'il faut sur la table, et toutes sortes  
de liqueurs  
Sauf la couleur du café noir que nous préférons  
en soirée.»*

*L'une donnera son tablier, l'autre son serre-tête  
De belles coiffes en dentelles s'envoleront dans  
les ronces.*

*Les gens voyaient ces femmes rentrer chez elles :*  
«*Voilà bien des filles qui ont la marmite pleine !*»

«*Taisez-vous, taisez-vous l'hôtesse, n'élevez pas  
la voix  
Car sans moi et mes semblables, vous dormiriez  
sur la paille*

*Sans moi et mes semblables, vous n'auriez pas  
d'eau-de-vie  
Ni de tiroir au bout de votre table pour ramasser  
votre argent !*»

Pa vezont arru e-barzh er gêr a vez iñvantet d'ar gwaz :  
« Me ne ran ket netra bemdez kar ma botoù a zo didach !

Ma botoù a zo didach, o didach int abaoe pell a zo  
Ha ne ran ket netra bemdez nemet kouezhel ha risiko !

Em zi an traoù a zo manket, ya rousin, soavon, holen,  
Ar butun a zo manket ; ya e-barzh em zabatierenn ! »

Ar merc'hed a zo kustumet, ya da c'hoari an azen  
Obliget mat e vez ar gwaz da labourat an dreujenn !

**Malrieu** : 1200 – Marc'had an everezed

Les autres versions de cette chanson (3 repérées dans le catalogue Malrieu et 21 dans la base Dastum) permettent d'éclairer le début de ce texte tronqué. Il s'agit de la fille de ferme qui, se trouvant seule à la maison, accueille le meunier venu chercher du blé. Ils montent ensemble au grenier (ou dans la chambre...) pour remplir le sac de farine. A l'exception d'une version fragmentaire recueillie à Baud par Yves Le Diberder en 1911, toutes les versions repérées proviennent du Centre-Bretagne (Gourin, Scignac, Poullaouen, Spézet, Plourac'h, etc.) et la quasi totalité sont chantées sur des airs de gavotte. A noter la version très particulière de Marcel Le Guilloux qui fusionne deux thèmes différents (cf. *Cahier Fañch n° 5*, Dastum, 1978, et récemment CD *Mille métiers, mille chansons*, page 2.26, éd. Dastum, 2007).

*Quand elles arrivent à la maison, elles racontent des bobards au mari :*  
« Je ne fais rien de la journée car mes souliers n'ont plus de clous !

*Mes souliers n'ont plus de clous, et depuis fort longtemps*  
*Et je ne fais chaque jour que tomber et glisser !*

*Chez moi il manque de tout, de la résine, du savon, du sel,*  
*Le tabac manque dans ma tabatière ! »*

*Les filles sont habituées à faire l'âne,*  
*Le mari est bien contraint de jouer du bâton !*

## 2. Skolvan – Skolvan

---

Skolvan, Skolvan, eskob Leon  
a zo daet da greiz ul lann da chom,

a zo daet da chom da greiz ul lann  
En-kichen forest Kaniskan.

Pan a mamm Skolvan da welet he farkoù  
e kavas an tan war ar harzoù.

«Ma bennoezh ha hani Doue  
Piv en deus ho lakaet aze  
nemet ha ma mab Skolvan a ve ?»

Pan a mamm Skolvan da welet an dour  
e kavas ur feunteun e toull he dor.

«Ma bennoezh ha hani Doue  
D'an nep en deus ho lakaet aze  
nemet ha ma mab Skolvan a ve.»

Pan a mamm Skolvan da gousket  
Terribl holl e veze okupet.

«Piv a zo aze, piv a da aze  
Ken diwezhat-se war ar vale  
nemet ha ma mab Skolvan a ve ?»

«Tevet ma mamm, ne ouelet ket  
Ho mab Skolvan a zo daet d'ho kwelet.»

«Mag eo ma mab Skolvan a zo aze  
Ma malloezh dezhañ da vont alese.»

ne oa ket he ger perachavas  
E dad paeron a rañkontas.

*Skolvan, Skolvan, évêque de Léon,  
Est venu habiter au milieu d'une lande,*

*Est venu habiter au milieu d'une lande,  
Près de la forêt de Quénécan.*

*Alors que la mère de Skolvan allait voir ses champs,  
Elle trouva les talus en feu.*

*«Ma bénédiction et celle de Dieu  
A celui qui vous a mis là,  
A moins que ça ne soit mon fils Skolvan.»*

*Alors que la mère de Skolvan allait chercher de l'eau,  
Elle trouva une fontaine à sa porte.*

*«Ma bénédiction et celle de Dieu  
A celui qui vous a mis ici,  
A moins que ça ne soit mon fils Skolvan.»*

*Alors que la mère de Skolvan allait se coucher,  
Elle était terriblement soucieuse :*

*«Qui est là, qui vient là  
Si tard se promener,  
Si ce n'est mon fils Skolvan ?»*

*«Taisez-vous, ma mère, ne pleurez pas,  
Votre fils Skolvan est venu vous voir.»*

*«Si c'est mon fils Skolvan qui est là,  
Qu'il reparte avec ma malédiction.»*

*Elle avait à peine fini de parler  
Qu'il rencontra son parrain :*

«Ma filhor paour, din e lâret  
Deus a ven a teuet na men ec'h et ?»

«Deus ar pukatoer donet a ran  
Sar an ifern monet a ran.»

«Ma filhor paour, deuet war ho kiz  
Ha me a c'houlennay e vidoc'h iskuiz.»

«Ya, seizh vle zo ec'h on war an henchoù  
E treso ma gwall basajou.»

O ya toud holl am eus [sedet]  
Met hani ma mamm baour n'em eus ket.»

«Ma filhor paour, deuet war ho kiz  
Ha me a c'houlennay e vidoc'h iskuiz.»

«Ma c'homer baour, kriad oc'h-c'hwi,  
Pa ne bardonet ket ho krouadur.»

«Penaos Doue, en pardonñ  
D'ar maleuriou en deus graet din ?»

Lazho teir dimeus e c'hoarezed  
Ha lâret e oent inosanted,  
ne oe ket c'hoazh e oe e vrasañ pec'hed.

Seizh iliz parroz en deus entanet  
Ya, [ur bern traoù en deo] poazhet,  
ne oe ket c'hoazh e oe e vrasañ pec'hed.

Mont en iliz ha torro holl ar gwer  
Lazho ar beleg deus an aoter  
ne oe ket c'hoazh e oe e vrasañ pec'hed.

Ma lever bihan en deo kollet  
Ya skrivet gant gwad hon Salver  
Hennezh a oe e vrasañ pec'hed.»

«*Mon pauvre filleul, dites-moi,  
D'où venez-vous et où allez-vous ?*»

«*Je viens du purgatoire,  
Je vais en enfer.*»

«*Mon pauvre filleul, revenez sur vos pas,  
Et je demanderai le pardon pour vous.*»

«*Oui, je suis depuis sept ans sur les routes  
A réparer mes mauvais passages.*»

«*Oui, j'ai obtenu tous les pardons,  
Sauf celui de ma pauvre mère.*»

«*Mon pauvre filleul, revenez sur vos pas,  
Et je demanderai le pardon pour vous.*»

«*Ma pauvre commère, que vous êtes cruelle  
De ne pas pardonner à votre enfant.*»

«*Comment, mon Dieu, lui pardonner  
Les malheurs qu'il m'a faits ?*»

*Tuer trois de ses sœurs  
Et prétendre qu'elles étaient innocentes,  
Ce n'était pas encore son plus grand péché.*

*Mettre le feu à sept églises  
Et brûler [un tas de choses],  
Ce n'était pas encore son plus grand péché.*

*Aller à l'église et briser tous les vitraux,  
Tuer le prêtre devant l'autel,  
Ce n'était pas encore son plus grand péché.*

*Il a perdu mon petit livre  
Écrit avec le sang du Sauveur  
Ce fut là son plus grand péché.»*

«Tevet ma mamm, ne ouelet ket  
Ho lever bihan n'eo ket kollet,

e mañ er mor don, tregont gourhed  
En beg ur pesk bihan e viret.

Tevet ma mamm, ne ouelet ket  
e mañ war an daol rond ha eñ retet  
ne faota e-barzh nemet teir feuilhenn c'hlebiñt,

Unan gant dour, un all gant gwad,  
Unan gant daeroù ho tivlagad.»

«Ma bennoezh a ran d'am mab Skolvan  
Pan eo kavet ma lever bihan.»

Pa gan ar c'hog d'an hanternoz  
e kana an aeled er baradoz.

Pa gan ar c'hog da c'houlouù deiz  
e kana an aeled dirak Doue,  
Ha Sant Skolvan a ra ivez.

**Malrieu** : 0258 – Yannig Skolan

Cette *gwerz* est sans doute l'une des plus fascinantes du répertoire de langue bretonne, puisqu'on a pu établir une parenté certaine avec un texte contenu dans un manuscrit gallois du <sup>XII</sup><sup>e</sup> siècle, le *Livre Noir de Camarthen*, et des liens avec les traditions celtiques du haut Moyen-Age concernant l'homme sauvage (Lailoken en Ecosse, Myrddin en pays de Galles et Suibhne en Irlande). Donatien Laurent a consacré à cette *gwerz*, en 1971, une étude très fouillée (cf. revue *Ethnologie Française*, t.1). Il a ainsi pu en recenser une vingtaine de versions, dont une moitié provient des collectes du <sup>XIX</sup><sup>e</sup> siècle et une autre moitié de ses propres recherches, entre 1959 et 1968. Il distingue un premier groupe de versions dans le Trégor et le Léon, et un second groupe en Haute-Cornouaille, avec des caractéristiques nettement plus archaïques, tant sur la forme que sur le fond. C'est à ce dernier qu'appartient la version de Marie-Josèphe Bertrand, déjà publiée à deux reprises, en 1978 (*Cahier Dastum n°5*) et en 1989 (CD *Les sources du Barzaz-Breiz aujourd'hui*, éd. ArMen / Dastum, 1989).

«Taisez-vous, ma mère, ne pleurez pas,  
Votre petit livre n'est pas perdu,

Il est à trente brasses dans les profondeurs de la mer  
Dans la bouche d'un petit poisson qui le garde.

Taisez-vous, ma mère, ne pleurez pas,  
Il est sur la table ronde, je l'ai rendu,  
Il n'y manque que trois feuilles mouillées :

L'une par l'eau, l'autre par le sang,  
Et une par les larmes de vos yeux.»

«Je donne ma bénédiction à mon fils Skolvan  
Puisque mon petit livre est retrouvé.»

Quand le coq chante à minuit,  
Les anges chantent au paradis.

Quand le coq chante au point du jour,  
Les anges chantent devant Dieu  
Et saint Skolvan chante de même.

### 3. Daet-c'hwi amañ kamiradez – *Venez ici mon amie*

---

«Daet-c'hwi amañ kamiradez, daet-c'hwi amañ olo o,  
Daet c'hwi amañ kamiradez pe me *a* yay aze.»

«N'an ket laouen, kamiradez, n'an ket laouen, olo o,  
N'an ket laouen, kamiradez kar ma saout *a* zo amo,»

«*e*mañ *ar* saout *war ar* segal, ololo o,  
O la, harzet-hè, ololo o o.»

«*e*-men *e*mañ *ar* bugel *a* zo gante, olo Jose<sup>1</sup>, ololo o,  
*e*-men *e*mañ *ar* bugel *a* zo gante, ololo o o ?»

«O lo kousket eo, olo Jose, ololo o,  
O lo kousket eo, ololo o.»

«O divunet-hañ, olo Frañsin, ololo o,  
O divunet-hañ, ololo o o.»

«Pas, kar eñ lâro, olo Jose ololo o,  
Pas, kar eñ lâro, ololo o o.»

«Da biv *a* lâro-eñ, olo Frañsin, ololo o,  
Da biv *a* lâro-eñ, ololo o o ?»

«O d'e dad, d'e vamm, olo Frañsin<sup>1</sup>, ololo o,  
O d'e dad, d'e vamm, ololo o o ?»

«Piv *eo* e dad, e vamm, olo Jose<sup>1</sup>, ololo o,  
Piv *eo* e dad, e vamm, ololo o o ?»

«Olo, *ar* miliner, olo Jose, ololo o,  
*ar* miliner, *ar* vilinerez, ololo o o.»

«*Venez ici mon amie,  
Ou j'irai là.*»

«*Certainement pas, camarade,  
Car mes vaches sont ici.*»

«*Les vaches sont sur le seigle,  
Arrêtez-les !*»

«*Où est le berger qui est avec elles ?*»

«*Il est endormi !*»

«*Oh, réveillez-le !*»

«*Non, car il le dira.*»

«*A qui le dira-t-il ?*»

«*A son père et sa mère.*»

«*Qui sont son père et sa mère ?*»

«*Le meunier et la meunière.*»

**Malrieu** : 0658 – Olole (voir aussi 0656 à 0659)

1. Nous retranscrivons la version enregistrée sur le CD (une des quatre versions enregistrées auprès de M<sup>me</sup> Bertrand). Cependant il semblerait logique d'avoir ici l'autre prénom du dialogue.

Nous avons déjà publié ce chant dans une version moins complète : il y manquait les deux premiers couplets (cf. CD *Mille métiers, mille chansons*, page 1.13, éd. Dastum, 2007, sous le titre « *Galvadenn bugel / Appel des pâtres* ). Il fait partie des chants que les jeunes pâtres, tout en gardant les vaches, se lançaient en plein air et à pleine voix, d'un champ à l'autre. Ces chants, outre leur fonction de simple divertissement, permettaient aux jeunes dispersés dans la campagne de se localiser les uns les autres pour éventuellement pouvoir se retrouver. Ils permettaient aussi aux parents de suivre les événements de loin... Ces petits chants, relativement rares dans les collectes, étaient probablement beaucoup plus fréquents dans la pratique, et sans doute très propices au développement et à la mise en valeur des qualités vocales et musicales des jeunes chanteurs et chanteuses.

#### 4. Ar plac'h iferniet – *La fille tombée en enfer*

---

Didostaet da glevet ur sonig koant ha nevez  
Ur sonig koant ha nevez a zo nevez gompozet,

Ur sonig koant ha nevez kompozet evit ar ble  
a zo graet da daou den yaouank pere en em gare.

An daou den yaouank-mañ en em gare ya parfet  
Koulz d'an noz evel d'an deiz  
Met allas *n'o* devoe ket aon a jujamant Doue.

Ar maro a zo deuet peshani a zo ken kriz  
Da lazhiñ ur femelenn yaouank ha disourisi.

An den-mañ p'en *deus* klevet e oe maro e vestrez  
en em retir a reas d'ar gouant dindan ur seizh vlevenez.

Dindan ur seizh vlevenez-se ne rae mann *nemet* pediñ  
en esper gwelet e vestrez evel pa oe en he buhez.

« Salv-ho-kraz den yaouank, petra e refec'h-c'hwini  
din-me  
Evit diskouey deoc'h ho mestrez evel pa ve en he buhez. »

*Approchez pour écouter une chanson belle et récente  
Une chanson belle et récente nouvellement composée,*

*Une chanson belle et récente composée cette année  
Au sujet de deux jeunes gens qui s'aimaient.*

*Ces deux jeunes gens s'aimaient parfaitement  
Le jour comme la nuit,  
Mais hélas ne craignaient point le jugement de Dieu.*

*La mort est venue, si cruelle,  
Tuer la jeune fille insouciant.*

*Et ce pauvre garçon, apprenant la mort de sa maîtresse,  
Se retira dans un couvent pendant sept ans.*

*Et de ces sept ans-là il ne fit que prier,  
Rêvant de revoir sa maîtresse telle qu'elle était de  
son vivant.*

*« Sauf votre respect, jeune homme, que me don-  
neriez-vous  
Pour vous montrer votre maîtresse comme si elle  
était en vie ? »*

« Me n'em eus ket netra nemet ur blantinnenn  
Ur blantinnenn derv gwenn c'hwezh et en aour melen  
P'am be bet an avañtaj am be roet deoc'h ouzhpenn. »

Hemañ a groge en e dorn evel dorn ur bugel  
En kas a reas gantañ dreist an tier uhel,

Dreist an tier uhelañ, dreist da vegoù ar gwez  
Kentañ plas ac'h antreas a oe en ur gaer a ale.

An ale-se a oe hir o ya ledan-meurbet  
War ar pevvar c'horn anezhi dorched houarnet,

War ar pevvar c'horn anezhi dorched houarnet  
Lusifer deus an ifern en deus-hè digoret.

Hemañ a groge en e dorn ya evel dorn un tiran  
Ya en kas a reas gantañ d'ar penn all deus ar gambr

« Alléluia ma mestrez ker c'hwi a soufra kalz a boan  
Hervez al liv deus ho pisaj me a greda e'ch oc'h en tan ! »

« Alléluia ma servijer, mat e c'hallet krediñ  
Me n'am eus ket ma repoz nag en noz nag en deiz

Me n'am eus ket ma repoz nag en noz nag en deiz  
Gant Lusifer deus an Ifern e tont d'am devoriñ

Alléluia ma servijer, c'hwi ac'h ay d'ar gêr, me n'in ket  
Kaset ma gourc'hemennou d'ar gêr d'am c'hoarezed

Kaset ma gourc'hemennou d'ar gêr d'am c'hoarezed  
Ha lâret dezhe deus ma ferzh bezañ fur ha parfet

« Je ne possède rien qu'une patène,  
Qu'une patène de chêne blanc recouverte d'or.  
Si je l'avais pu, je vous aurai donné davantage. »

L'autre lui prit les deux mains comme à un enfant  
Et l'emporta au-dessus des maisons hautes,

Par-dessus les plus hautes maisons, par-dessus la  
cime des arbres,  
Le premier endroit où il entra fut une allée splendide.

Cette allée était immensément longue et large,  
Fermée aux quatre coins par des portes de fer,

Fermée aux quatre coins par des portes de fer,  
Lucifer de l'enfer les ouvrit.

Il lui prit les mains comme un tyran  
Et le conduisit à l'autre bout de la chambre

« Alléluia ma maîtresse, vous souffrez grande peine  
A en croire votre couleur, vous êtes dans un feu ! »

« Alléluia, mon serviteur, croyez-le bien,  
Je ne trouve de repos ni la nuit, ni le jour !

Je ne trouve de repos ni la nuit, ni le jour  
Avec Lucifer de l'enfer qui vient me dévorer !

Alléluia, mon serviteur, vous rentrerez à la maison  
et pas moi.

Transmettez mes salutations à mes sœurs à la maison

Transmettez mes salutations à mes sœurs à la  
maison

Et dites-leur de ma part d'être sages et parfaites,

Lâret dez<sup>he</sup> deus ma ferzh bezañ fur ha parfet  
Ne vezo ket re frajil e andred o galanted

Me n'on ket bet frajil nemet e andred unan  
Se a zo kaoz din, ma Doue e soufran-me kalz a boan.»

**Malrieu** : 0261 – An hini oa aet da welet e vestrez en ifern

On recense plus d'une trentaine de versions de cette chanson, recueillies du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1980, un peu partout en Basse-Bretagne, mais essentiellement en Trégor, en Centre-Bretagne et en pays Bigouden. On la trouve aussi bien sur des airs de *gwerz* que sur des airs de danse (gavotte, *fisel*, *plin*, etc.) François-Marie Luzel signale, au sujet d'une de ces versions, recueillie en 1844 : « J'ai plusieurs versions de cette ballade, mais elles concordent toutes, ou les différences sont si légères que je crois inutile de donner des variantes ». Il signale un rapprochement avec la *gwerz* de Katell gollet (Catherine la damnée) imprimée sur feuille volante chez Lédan, à Morlaix. Il existe aussi un équivalent en français assez largement répandu dans toute la francophonie (près d'une centaine de versions repérées) et catalogué par Patrice Coirault sous le titre « Le galant qui voit sa mie en enfer » [8406].

L'air adopté par la chanteuse est celui du n°18 « Soubenn al laezh ».

## 5. Iwan Gamus – Yves Camus (version longue)

---

Iwan Gamus a Blouvino  
Eo ar glac'haretañ mab a zo er vro.

A-greiz kano ha c'hwitellat  
Ac'h ae da gas e saout d'ar prad.

A-greiz c'hwitellat ha kano  
e komañsas e fri diwedo.

Azezañ a reas war ur maen gwenn  
e c'hortoz e c'hoar Vari da dremen :

«Ma c'hoar Vari, din a lâret,  
Peseurt neventiz ho peus klevet ?»

*Dites-leur de ma part d'être sages et parfaites,  
De ne pas être trop fragiles envers leurs galants.*

*Quant à moi, je n'ai été fragile qu'envers un seul,  
C'est pourquoi, mon Dieu, j'endure tant de souffrances.»*

Yves Camus de Plouvino  
Est le garçon le plus affligé du pays.

Chantant et sifflant,  
Il menait ses vaches au pré.

Il sifflait et chantait  
Quand son nez commença à saigner.

Il s'assit sur une pierre blanche  
En attendant sa sœur Marie :

«Dites-moi, ma sœur Marie,  
Quelles nouvelles avez-vous entendues ?»

« Neventiz awalc'h am eus klevet  
evit lakaat ho kalon baour glac'haret :  
Ho muiañ-karet a zo nouet. »

Gant an hent pras pan avañse  
Gwelet a rae an dud, ar veleien,

Ar veleien gwisket en gwenn  
Da gas e dous sa Sant Jelven.

Iwan Gamus, ya pa glevas  
Sa Sant Jelven monet a reas.

En Sant Jelven pan arruas  
War gornig he bez e taoulinas  
Razig e galon ec'h ouelas.

Razig e galon ec'h ouelas.  
E c'hoar Vari hag en savas.

« Savet ma breur, dag alese  
Merc'hed awalc'h a gavehet-c'hwi.

Stank eo ar merc'hed en Plouvino  
eveld ur sablenn war an henchoù  
C'hwi a zo yaouank hag a gavo. »

« Ma c'hoar Vari, mar ma c'haret,  
Gwele ma c'habined a rehet.

Ma n'eo ket graet, o graet-hañ aes  
Kar birviken ned in er maez

Nemet ur wech da liano  
Hag ur wech all da intero.

*« J'ai appris assez de nouvelles  
Pour attrister votre pauvre cœur :  
Votre bien-aimée a reçu l'extrême-onction. »*

*En s'avancant sur la grand-route  
Il vit la foule et les prêtres,*

*Les prêtres habillés de blanc  
Pour porter sa douce à Saint-Gelven.*

*Yves Camus, quand il entendit  
Se rendit à Saint-Gelven.*

*Quand il arriva à Saint-Gelven,  
Il s'agenouilla sur le coin de la tombe,  
Il pleura de tout son cœur.*

*Il pleura de tout son cœur,  
Sa sœur Marie le releva :*

*« Relevez-vous mon frère,  
Vous trouverez bien d'autres filles.*

*Les filles sont nombreuses à Plouvino  
Comme le sable sur les chemins.  
Vous êtes jeune, vous trouverez. »*

*« Ma sœur Marie, si vous m'aimez,  
Vous ferez le lit de ma chambre.*

*S'il n'est pas fait, faites-le bien  
Car jamais je n'en sortirai,*

*Sinon une fois pour être enseveli  
Et une autre fois pour être enterré.*

e vehomp lakaet en ur beziad  
Pa n'omp pas bet en ur gwelead

e vehomp eureujet gant Doue  
Pa n'omp pas bet gant ar c'hure.»

*On nous mettra dans la même tombe  
Puisque nous n'avons pas été dans le même lit,*

*Nous serons mariés par Dieu  
Si nous ne l'avons pas été par le vicaire.»*

## 6. Iwan Gamus (version plus courte)

---

Iwan Gamus, ya pa glevas  
Sa Sant Jelven monet a reas.

En Sant Jelven pan arruas  
War gornig he bez e taoulinas

War gornig he bez e taoulinas  
Razig e galon ec'h ouelas.

Razig e galon ec'h ouelas.  
E c'hoar Vari hag en savas.

«Savet ma breur, dag alese  
Merc'hed awalc'h a gavehet-c'hwï.

Stank eo ar merc'hed en Plouvin  
eveld ur sabïenn war an henchoù

eveld ur sabïenn war an henchoù  
C'hwï a zo yaouank hag a gavo.»

«Ma c'hoar Vari, mar ma c'haret,  
Gwele ma c'habined a rehet.

Ma n'eo ket graet, o graet-hañ aes  
Kar birviken ne deuin er maez

Nemet ur wech da liano  
Hag ur wech all da intero.

e vehomp lakaet en ur beziad  
Pa n'omp pas bet en ur gwelead

e vehomp eureujet gant Doue  
Pa n'omp pas bet gant ar c'hure.»

Ce sont les mêmes paroles que la version précédente en partant du couplet 9.

**Malrieu** : 1471 – Erwan Kamus

On ne recense actuellement qu'une dizaine de versions de ce chant. Toutes proviennent du Trégor et de la Haute-Cornouaille, à l'exception d'une version notée par Yves Le Diberder, probablement en Pays vannetais. La plupart ont été recueillies au XIX<sup>e</sup> ou au début du XX<sup>e</sup> siècle. Celle de Marie-Josèphe Bertrand est l'une des seules recueillies après 1950.

## 7. Bolom kozh – *Vieux bonhomme*

---

«Boñjour deoc'h-c'hwi, bolom kozh, boñjour deoc'h  
e lâran ha bremañ  
Boñjour deoc'h e lâran.

Koñje ho merc'h Janedig da zimezo bremañ a c'houlan  
Koñje ho merc'h Janedig da zimezo bremañ.»

«Ma merc'h Janed *a* zo yaouank c'hoazh *e*vit kous-  
ket gant ur gwaz, o ya da  
Ma merc'h Janed *a* zo yaouank c'hoazh *e*vit kousket  
gant ur gwaz.

Chomo *a* ray un daou pe dri bloaz da roulat *an* ebat  
c'hoazh, o ya da  
Chomo *a* ray un daou pe dri bloaz da roulat *an* ebat  
c'hoazh.»

«Lâret a ran deoc'h bolom kozh *ha*g eñ *a* feus ma  
refuzet  
*e* vec'h daet da ofren ho merc'h din-me, me n'he  
c'hemerin ket.»

*a*-benn daou pe dri miz goude chomet *e* oe Janed  
klañv, ha gwall-glañv,  
Chomet eo Janed klañv,

Komañset eo ar bolom *da* *v*onet d'*en* em chagrinañ,  
i hañ hañ,  
Komañset eo ar bolom *da* *v*onet d'*en* em chagrinañ.

«*e*-men emañ *ar* c'hloareg yaouank pa nend eo ket  
amañ, ha bremañ  
*e*-men emañ *ar* c'hloareg yaouank pa nend eo ket  
amañ.»

*«Bonjour à vous, vieux bonhomme,  
Je vous dis bonjour maintenant,  
Je vous dis bonjour.»*

*«Je vous demande la main de votre fille Jeannette  
dès à présent.»*

*«Ma fille Jeannette est encore jeune pour dormir  
avec un homme,*

*«Elle restera encore deux ou trois ans à s'amuser.»*

*«Je vous dis, vieux bonhomme, que, bien que vous  
m'ayez refusé,  
Vous viendrez me proposer votre fille et je ne la  
prendrai pas.»*

*«Deux ou trois mois plus tard, Jeannette est tombée  
malade, et bien malade,*

*«Le bonhomme commence à se lamenter.»*

*«Où est le jeune clerc, s'il n'est pas ici ?»*

« eñ du-se lein ar roziou ec'h eveshaat an ed, ha  
me a gred,  
eñ du-se lein ar roziou ec'h eveshaat an ed. »

[ « *Boñjour deoc'h kloareg yaouank, boñjour deoc'h  
e lâran, ha bremañ  
Boñjour deoc'h e lâran,*

*Koñje ma merc'h Janedig da zimeziñ bremañ, e lâran  
Koñje ma merc'h Janedig evit dimeziñ bremañ. » ]*

« Lâret am boe deoc'h bolom kozh, hag eñ a feus ma  
refuzet  
e vec'h daet da ofren ho merc'h din-me, me n'he  
c'hemerin ket.

Dalet ho sac'h bolom kozh, lakaet-hañ war ho skoaz,  
o ya da  
Lakaet-hañ war ho skoaz

eveld ho poe eñ roet din bremañ a zo arru ur bloaz,  
o ya da.  
eveld ho poe eñ roet din-me bremañ a zo arru ur  
bloaz. »

**Malrieu** : 1031 – Ar bouloim kozh

Cette chanson est un des « tubes » qu'on retrouve à travers toute la Basse-Bretagne, généralement sur de très beaux airs (une quinzaine de versions repérées au catalogue Malrieu et une vingtaine de versions enregistrées dans la base Dastum).

« *Il est là-bas au sommet des collines à surveiller  
le blé. »*

[ « *Bonjour, jeune clerc, je vous dis bonjour,*

*Je vous propose la main de ma fille dès à présent. » ]*

« *Je vous avais dit, bonhomme, que bien que vous  
m'ayez refusé,  
Vous viendriez m'offrir votre fille, je ne la prendrai  
pas.*

*Prenez votre sac, bonhomme, mettez-le vous sur  
l'épaule,*

*Comme vous m'aviez donné le mien, il y a mainte-  
nant un an. »*

## 8. Kimiad paotred Plouilio – *Le départ des conscrits de Ploumilliau*

---

... o deus ur gombat sanglant, war ur chariot bleset  
Peotramantet [da-*unan*] en ospital gant an holl abandonet.

Bout a ra tud a soñj gante ec'h on-me me ur  
poeltron  
am *behe* bet aon deus un tenn fuzuilh pe dag ur  
voulod kanon,

Beotramantet aon a fatik e vale dre an henchoù  
Pe e kousket en ur gwele plañch er pevar c'horn  
deus ar garioù.

O ya hennezh a vez ur gwele, hag a vez yen ha kalet  
Ya evit repoziñ ur c'horf paour ya pezhani a vez skornet.

«Ma vijen akablet gant kozheni, me a vo klevet oc'h  
làret :  
Ma vije bet chomet ma mab er gêr en *de*fe ma soulajet.»

«O tevet, tevet ma mamm baour, O tevet *ne* lârit ket se  
Bugale all *ho* peus c'hoazh er gêr hag a zo deoc'h  
ken nes ha me.

Bugale all *ho* peus c'hoazh er gêr a zo deoc'h ken  
nes ha me,  
Ya *hag* ho sikouray ma mamm baour pa *vehet* en ho  
nesesite.

O ya, deoc'h-c'hwi ma c'hoer goshañ, o deoc'h-  
c'hwi en em adresan  
Ya, c'hwi ho po soñj deus ma mamm baour, ya tra  
ma vo war *ar* bed-mañ.»

... d'un combat sanglant, sur un chariot blessé  
Ou bien [tout seul] à l'hôpital, abandonné de tous.

Il y a des gens qui pensent que je ne suis qu'un  
poltron  
Que j'aurais peur d'un coup de fusil, ou d'un bou-  
let de canon,

Ou encore peur de défaillir, à marcher par les chemins  
Ou à dormir sur un lit de planches, aux quatre  
coins des gares.

Oh oui celui-ci est un lit qui est froid et dur  
Pour reposer un pauvre corps qui est gelé.

«Si j'étais accablée de vieillesse, on m'entendrait dire :  
Si mon fils était resté à la maison il m'aurait sou-  
lagée.»

«Oh, taisez-vous, taisez-vous ma pauvre mère, tai-  
sez-vous ne dites pas cela,  
Vous avez encore d'autres enfants à la maison qui  
vous sont aussi proches que moi.

Vous avez encore d'autres enfants à la maison qui  
vous sont aussi proches que moi,  
Et qui vous secourront, ma chère mère, quand  
vous serez dans le besoin.

Oh oui, vous ma sœur aînée, je m'adresse à vous,  
Vous penserez à ma chère mère, tant qu'elle sera  
de ce monde.»

[« O didostaet ma mabig kaer, didostaet da gorn an tan  
Deuet amañ c'hoazh etre ma divrec'h c'hoazh ur wech kent partiañ. »]

Gwelet ma mamm baour oc'h ouelo, ma zad paour  
a vez diskoñzolet  
Ya, ma c'halon baour e-barzh ma c'hreiz, ya hag a vez kazi rannet.

Gwelet an tadoù ha mammoù a ouela d'o bugale  
O ya hag ar gonskried yaouank a ouela an eil d'egile.

An hani en deze lâret din-me, ya bremañ a zo ugent vloaz  
E vezen bet me ken maleürs da c'hounit ma zamm bara

O ya me am behet pedet Doue evit torro ma flanedenn  
Ya, p'emañ digouezet ganin o ret e vo din he dougen.

**Malrieu** : 0691 – Paotred Plouilho

Daniel Giraudon, dans un article intitulé *Une chanson de conscrits en langue bretonne : Paotred Plouillio*, in *Mémoire de la société d'émulation des Côtes-du-Nord*, tome CXVI, pp. 39 à 63, éd. les Presses bretonnes, 1988, donne des précisions sur ce chant parfois appelé « Ar c'hombat sanglant ».

Suite à un tirage au sort le 5 septembre 1806 à Plestin-les-Grèves, quatre jeunes gens de Ploumilliau doivent partir, et la feuille (non signée) qui sera faite sur ce sujet donne leur nom : Erwanig Jacob, Guillaume-Jean Le Méléder (le seul qui reviendra, en 1815, des massacres napoléoniens), Yannig Prat et Pierre Lavéant.

Comme nombre de chants de conscrits, cette feuille volante a eu une grande popularité et Daniel Giraudon estime sa diffusion imprimée à environ 30 000 exemplaires. Il n'est donc pas étonnant de la retrouver à la fin du xx<sup>e</sup> siècle dans la tradition orale. La version recueillie ici près de M<sup>me</sup> Bertrand est incomplète et a perdu malheureusement de nombreuses précisions de noms, de lieux et de circonstances.

« *Approchez-vous mon cher enfant, approchez au coin du feu  
Venez encore ici entre mes bras, une fois encore avant de partir.* »

*En voyant ma pauvre mère pleurer, mon cher père est désespéré,  
Mon pauvre cœur en moi-même est presque brisé.*

*En voyant les pères et les mères qui pleurent leurs enfants,  
Oh oui, les jeunes conscrits pleuraient comme eux.*

*Celui qui m'aurait dit il y a maintenant vingt ans*

*Que j'aurais été si malheureux à gagner mon pain,*

*Oh oui, j'aurais prié Dieu pour changer mon destin.  
Maintenant qu'il m'est arrivé, il me faudra le porter.*

## 9. Enor eo dimp Larueniz – *C'est un honneur pour nous, habitants de Lanrivain*

---

Enor eo dimp Larueniz  
Kaout Sant Gregoar en hon iliz,

*C'est un honneur pour nous, habitants de  
Lanrivain  
D'avoir saint Grégoire dans notre église,*

Kaout Sant Gregoar da batron  
Itron Varia Gwioded da itron.

*D'avoir saint Grégoire pour patron,  
Notre-Dame du Guiaudet pour sainte patronne.*

**Malrieu** : non catalogué

## 10. Kentañ sul e oe deus a viz Mae – *Le premier dimanche du mois de mai*

---

Kentañ sul e oe deus a viz Mae  
Kalon ar verjelenn a oe gae

*Le premier dimanche du mois de mai,  
La bergère avait le cœur gai*

Kalon berjelennig a oe gae  
o vont da gas he saout d'ar menez

*La bergère avait le cœur gai  
En conduisant ses vaches à la colline.*

Gant an hent pras pan avañsas  
Daou den yaouank e remarkas

*En s'avancant sur la grand-route  
Elle remarqua deux jeunes gens.*

« Adieu ma saout ha ma c'hezeg  
C'hwi a yay d'ar gêr ha me n'ain ket,

*« Adieu mes vaches et mes chevaux  
Vous rentrerez à la maison, mais pas moi,*

C'hwi a yay d'ar gêr ha me n'ain ket  
C'hwi a lâray d'am zud e-men e vin chomet. »

*Vous rentrerez à la maison, mais pas moi,  
Vous direz à mes parents où je serai restée. »*

An tavarniour kozh ya a lâre  
O ya ur sulvezh da greisteiz :

*Le vieux tavernier disait  
Le dimanche midi :*

« Me a wela ma saout ha ma c'hezeg  
Ha Berjelennig ne welan ket. »

*« Je vois mes vaches et mes chevaux  
Et je ne vois pas la bergère. »*

O ma lâre dezhe ya bepred :  
« Tevet, tevet, ne ouelet ket,

*Et il leur disait, en attendant :  
« Taisez-vous, taisez-vous, ne pleurez pas,*

Tevet, tevet, ne ouelet ket,  
Berjelennig n'eo ket kollet.»

Pa oen en tu all d'ar c'hleuz war ma genoù  
E oe Berjelennig o soufr he foanioù.

Kriz a oe ar galon ma ne ouele  
War an hent pras pa dremene,

o kavet ar blev a dorchadoù  
Ar gwad rivet a boulladoù.

A daoioù dorn, a daoioù treid,  
An taoioù kontell a gouezhe warnezi.

An diwezhañ ger a doe lâret  
A oe hec'h intero en Drinded,

Lakaat ur maen a benn he bez  
Ha skrivet warnañ he buhez.

**Malrieu** : 0200 – Ar groaz e koun marv ar verjerenn

Le catalogue Malrieu ne signale que deux versions de cette chanson : l'une recueillie par François-Marie Luzel à Pluzunet en 1867 et qui présente 24 couplets, et l'autre recueillie par Duhamel avant 1913 à Port-Blanc, et pour laquelle il ne donne que la mélodie et le premier couplet. En ce qui concerne les collectes récentes enregistrées, deux versions supplémentaires ont pu être repérées dans la base Dastum : celle de Marie-Josèphe Bertrand présentée ici, et une autre recueillie dans les années 1970 à Plouaret par Mireille Jacob-Turban près de Maryvonne Jacob.

*Taisez-vous, taisez-vous, ne pleurez pas,  
La bergère n'est pas perdue.»*

*Quand j'étais à plat ventre de l'autre côté du talus  
La bergère souffrait le martyre.*

*Dur eût été le cœur qui n'eût pleuré  
En passant sur la grand-route,*

*En trouvant les mèches de cheveux épars,  
Des flaques de sang séché.*

*Des coups de poings, des coups de pieds,  
Des coups de couteaux s'abattaient sur elle.*

*Le dernier mot qu'elle ait dit  
Fut de l'enterrer à la Trinité,*

*De mettre une pierre sur sa tombe  
Et d'y écrire sa vie.*

## 11. Ur pennad-kaoz – *Conversation*

---

– Pesort ton plin zo moian da... un dañs dro  
plin, un dañs plin bennaket, mo'hat ?

*Quel air plin pourriez-vous... un air de danse plin,  
une danse plin, sans doute ?*

– Josée : 'oeran ket larah, 'boe an amzer meus ket  
dañset !

*Je ne peux pas, depuis le temps que je n'ai pas  
dansé !*

– Digasit soñj ho spered un tamm...

*Essayez un peu de vous rappeler...*

– Josée : 59 bla zo 'boe m'eus ket dañset da dañsal !

*Cela fait 59 ans que je n'ai pas dansé à danser !<sup>1</sup>*

1. C'est un lapsus évidemment : elle voulait dire « chanté à danser ».

Da gano ha da dañsal n'on ket evit ar re all,  
Met d'ober al lez da verc'h he mamm me eo an Tad  
Eternel.

*Pour chanter et pour danser je suis moins fort que  
les autres,  
Mais pour faire la cour à la fille de sa mère je suis  
le Père éternel.*

## 12. Ton fisel : War dachenn Penn Ar Roz – *Air fisel : Sur le terrain de Penn Ar Roz*

---

... da dek eur deus an noz  
Me a gave kamaraded war dachenn Penn Ar Roz

Darn a vije okupet e sognal o loened,  
Re all a oe e paterat da c'hortoz mont da gousket.

Me am boe santet ma divskouarn e tonet etourdi  
Ya ha g e klevet son ar c'havr<sup>1</sup> [da Jan an digourdi],

...à dix heures du soir  
Je trouvais des camarades sur le terrain de Penn Ar Roz

*Certains étaient occupés à soigner leurs bêtes,  
Les autres priaient avant d'aller au lit.*

*J'ai senti mes oreilles bourdonner  
En entendant tirer les joncs<sup>1</sup> [à Jeanne la dégourdie],*

1. « Tirer la chèvre » ou « tirer les joncs » à un feu de Saint-Jean consiste, sans rentrer dans les détails, à produire des sons puissants avec une poignée de joncs et un grand bassin en cuivre. Un homme tient solidement un bout des joncs sur le bord du bassin et un autre, de l'autre côté, penché au-dessus du bassin, mouille les joncs et les pince fortement entre ses doigts en effectuant un mouvement de va et vient comme s'il traquait une chèvre. Le son ainsi provoqué est amplifié par le bassin, qui sert de caisse de résonance.

Ya *ha*g e klevet son ar c'havr [*da Jan an digourd*],  
Evit mont betek [*Bod*] da welet un c'hoari.

Pa oen arruet enañ me *a* oa fatiket bras  
Ha me da gemer ma repoz eno war ar *ye*ot glas.

*ar* c'hentañ *hani* *am* *boa* anavezet *a* oa deus ma c'ho-  
nesañs  
*e* oa ur miliner yaouank *a* oe *oc'h* antren en dañs,

*e* oa ur miliner yaouank, mestr ar vilinerien,  
Lipet en doe-eñ ar [*boc'h*] war mestr ar bannerien.

Bet en *do*a eñ pemp butun, refuzet ar c'hwec'hvet  
Ha c'hoazh *e* oe goulennet ya *da* vonet da redeg.

Ya c'hoazh *e* oe goulennet da savel ar berchenn  
Met ne oe ket ken *a* vutun evit ar gemenerien.

Paotred Korle *a* oe azezet en un tu deus an tan,  
Ya en tu-all *vis-a-vis* *de*zhe kanfarded Plusuian,

Un tammig pelloc'h *e* oe kanfarded ar Gozh Korle  
Kanfarded ar Gozh Korle da resisto gante.

*En entendant tirer les joncs [à Jeanne la dégourdie],  
Pour aller jusqu'à [Bod] voir les jeux.*

*Quand je suis arrivé sur place j'étais très fatigué  
Et là je me suis reposé sur l'herbe verte.*

*Le premier que j'ai reconnu de mes connaissances  
Était un jeune meunier qui entraînait dans la danse.*

*C'était un jeune meunier, maître des meuniers,  
[Qui a raflé la victoire au maître des lanceurs].*

*Il a gagné cinq paquets de tabac, refusé le sixième  
Et on le demandait encore pour aller courir.*

*On le demandait encore pour lever la perche,  
Mais il n'y avait plus de tabac pour les tailleurs.*

*Les gars de Corlay étaient là d'un côté du feu,  
Et de l'autre côté, en face, les gars de Plussulien.*

*Un peu plus loin étaient les gars du Haut-Corlay  
Les gars du Haut-Corlay pour leur résister.*

### 13. Igenane

---

Igenane, igenane

C'hoazh *e* vez gwelet da belloc'h bro  
Penevet d'ar c'hoad *a* zo tro war-dro

Laket un tamm kig ar beg ar vazh  
Ya *evit* ober enor d'an ti bras

O deu<sup>e</sup>t amañ ha wele<sup>h</sup>et  
Pesort jolbenn am eus tapet

*Igenane, igenane*

*On voit encore plus loin  
Malgré le bois tout autour.*

*Mettez un morceau de viande au bout du bâton  
Pour honorer la grande maison.*

*Oh venez ici et vous verrez  
Quelle copine j'ai attrapée :*

Emañ aze war an treuzoù  
He zreid en treuz en he botoù

He zreid en treuz en he botoù  
He divhar a zo evel parennoù

Amañ a zo un OzaC'h bihan ha eñ du  
Ur wregig vihan ha hi bossu

O ya e wreg en talv ervat  
Ya koulz er foar evel er marc'had

**Malrieu** : 0427 – Eguinane

Cette version fragmentaire (la version connue la plus longue dépasse 180 vers !) se rattache à la grande tradition des chants de quête de la période du nouvel an. Selon l'étude publiée par Donatien Laurent et Fañch Postic en 1986 (revue *ArMen*, n°1), cette tradition bien connue dans tout l'ouest de la France, mais aussi en Espagne et en Ecosse, s'éteint presque partout dès le début du xx<sup>e</sup> siècle. En Haute-Cornouaille toutefois, la tradition semble se prolonger jusque dans l'entre-deux-guerres et c'est de cette région que proviennent les versions les plus nombreuses, mais aussi les plus récentes. Ainsi, à la vingtaine de versions notées fin xix<sup>e</sup> – début xx<sup>e</sup> siècle viennent s'ajouter quelques versions enregistrées entre 1959 et 1986 à Canihuel, Treffrin, Loqueffret, Rostrenen ou encore Corlay. Citons notamment la version très complète d'Albert Seven présentée dans l'article cité plus haut, ou encore celle des sœurs Goadec.

## 14. Ar bloavezh mat – *La bonne année*

---

Ur bloavezh mat e souetan-me deoc'h ur bloavezh  
mat digant Doue,  
Avañtur vat d'ar re yaouank ha d'ar re gozh pres-  
polite,  
D'ar baradoz er fin hon deziou ma vez bolontez Doue.

a-geñver an noz a henoazh e komañs Jezus o skuilh  
e wad

Ya evit reiñ dimp holl gristenien o assembles hon  
treujoù mat.

*Elle est là sur le seuil,  
Les pieds de travers dans ses chaussures,*

*Les pieds de travers dans ses chaussures,  
Les jambes comme un collier de cheval.*

*Il y a ici un petit mari tout noir,  
Une toute petite femme bossue.*

*Oh sa petite femme le vaut bien,  
Aussi bien à la foire qu'au marché.*

*Je vous souhaite une bonne année, une bonne  
année de la part de Dieu,  
Une bonne aventure aux jeunes et prospérité aux  
vieux,  
Au paradis à la fin de nos jours s'il plaît à Dieu.*

*Au cours de cette nuit, Jésus commence à verser  
son sang  
Pour nous donner à tous chrétiens une bonne  
année ensemble.*

a-geñver an noz a henoazh e oe ganet gwir vab Doue  
En ar gêrig ahont a Veteleem, Roue an holl rouanez.

Ganet eo ar mabig Jezus e-barzh en ur c'hraou mageret  
etre un ejen hag un azen war un dornad plouz ha foenn.

Eskuiz e c'houlan diganeoc'h ma momp ket hoc'h  
ofañset  
en ho pedennoù pe en hoc'h orezon pe beotraman-  
tet en ho kousket.

Deuet da digoriñ dimp an nor pe deuet promp d'hon  
refuziñ  
Kar re vras e vez an enor a ve dimp-ni chomet pell  
d'hoc'h importuniñ.

Ni a zo daou vinor yaouank a zo daet henoazh da  
bourmen  
Ya evit delc'hen an amzer brezant hervez al lezenn  
añsien.

**Malrieu** : 1790 – Bloavezh mat (voir aussi 0426 – Ur bloavezh mat a souetan deoc'h)

Voici une autre chanson liée aux quêtes de fin d'année. Contrairement à la précédente, les versions recueillies au XIX<sup>e</sup> siècle semblent rares (une seule version signalée au catalogue Malrieu) alors que les collectes plus récentes fournissent un bon nombre de versions enregistrées (une quinzaine de versions repérées dans la base Dastum s'y rattachent plus ou moins directement). A noter que le premier couplet correspond à une formule-type indépendante, autrefois couramment usitée pour souhaiter la bonne année (formule isolée en un type particulier au catalogue Malrieu sous le numéro 426).

*Au cours de cette nuit est né le vrai fils de Dieu  
Dans le lointain village de Bethléem, le roi de tous  
les rois.*

*Le petit Jésus est né dans une crèche en pierres  
Entre un bœuf et un âne sur une poignée de paille  
et de foin.*

*Je vous demande pardon si nous vous avons  
offensé  
Dans vos prières ou vos oraisons, ou bien dans  
votre sommeil.*

*Venez nous ouvrir la porte ou venez vite nous  
refuser  
Car ce serait un trop grand honneur que de long-  
temps vous importuner.*

*Nous sommes deux jeunes orphelins venus nous  
promener ce soir  
Pour perpétuer au temps présent la loi ancienne.*

## 15. N'ho peus ket-hu soñj – *Avez-vous oublié*

---

« *n'ho* peus ket-hu soñj ma mestrezig ker, ya *ha*g a  
poe din prometet  
Ya diwar vordig ho kwele az pize ma c'hemeret ?

*n'ho* peus ket-hu soñj ma mestrez ker a poe lâret din  
e *deiz*  
e vijec'h bet mamm d'am bugale ha me *a* ve bet tad  
d'ho re ?

Mag eo ur mouchouer koton Indrez ya *ha*g am *boe*  
deoc'h-c'hwi roet  
Ha ma deuet-c'hwi d'am dilezen *e* faota din-me en  
kaouet.

Roet-hu din ma mestrezig ker ya *ha*g ur pokig pe  
daou c'hoazh  
Evit soulajo ma c'halon baour *da* vont da grec'h gant  
an hent pras. »

« O ya dimeus ur pok na daou, c'hwi ne vehet ket  
refuzet  
War pevar c'horn deus ma bisaj en onestiz mar karet. »

« *n'ho* peus ket-hu soñj ma mestrezig ker, o ya *deiz*  
ouel an anaon,  
Ya *e*-barzh e ti ho koñsortez e oac'h azezet war ur skaoñ.

O ya enañ c'hwi a disputas ya kerent ha mignoned  
Ya ho tad, ho mamm da gentañ, ho ligne bet anoet.

Me a oe e toull an nor graou, ma mestrez deus ho selaou  
Ya divlagad a oa em fenn ya beudet gant an daerou.

*« Avez-vous oublié, ma chère maîtresse, que vous  
m'aviez promis,  
Assise au bord de votre lit, que vous m'auriez  
épousé ?*

*Avez-vous oublié, ma chère maîtresse, que vous  
m'aviez dit un jour,  
Que vous seriez la mère de mes enfants, et moi le  
père des vôtres ?*

*Quant au mouchoir en coton des Indes que je  
vous avais donné,  
Si vous venez à m'abandonner, je veux le récu-  
pérer.*

*Donnez-moi encore, ma chère maîtresse, un ou  
deux baisers  
Pour soulager mon pauvre cœur en montant la  
grand-route. »*

*« Oui, je ne vous refuserai pas un ou deux baisers  
Aux quatre coins de mon visage en toute honnê-  
teté si vous le voulez. »*

*« Avez-vous oublié, ma chère maîtresse, que le jour  
de la Toussaint  
Vous étiez assise sur un tabouret chez votre amie.*

*Oui vous y décriiez parents et amis,  
Vos père et mère en premier, jusqu'à votre lignée  
que vous avez nommée.*

*J'étais à la porte de l'étable, ma maîtresse à vous écouter  
Et mes yeux étaient noyés de larmes.*

M'am *bije* bet pemp ble war 'n ugent, eveld am *boe-*  
*me seitek*  
Me *a vehe* bet dimezet d'am mestrez o hag allas  
nend on ket.

Me *a vehe* dimezet d'am mestrez pe war goñdision  
Beotramant ma mestrez ker ranno *a ray* ma c'halon.»

**Malrieu** : non catalogué

Cette chanson aborde le thème, si courant dans la chanson de tradition orale, des amours contrariées. Pourtant, malgré la présence de motifs et de formules courants, celle-ci ne semble guère répandue puisqu'aucune autre version n'en a été repérée jusqu'à présent, ni dans le catalogue Malrieu, ni dans la base Dastum. M<sup>me</sup> Bertrand chante sur le même air que le n°8 « Kimiad paotred Plouilio ».

## 16. Frañsezañ – Française

---

Noz kentañ ma eured, me *am boa* kontantamant  
Dont da servij ar Roue, ret e vez bout kontant,

Dont da servij ar Roue, ret e vez obeiso  
Ha ma dousig Frañsezañ ne ra mann *nemet* gouelo

«Tevet, tevet Frañsezañ, tevet ne ouelet ket  
*a-benn* un daou pe un tri ble *ac'h* amañ me *a* deuy  
c'hoazh d'ho kwelet.»

Setu arru *un* daou pe dri ble hag ur *beva*red ivez  
Hag ar martolod yaouank tamm *ebet* *ne* dae da vale.

*Arri* e oe ur *beva*red ble, hag ar seizhved ivez  
Ha ma dousig Frañsezañ *en* *doe* addimezet *ad*darre.

Pa oe arruвет tud an eured, ya deus taol e koaniañ,  
Ar martolod *en* *doe* arruвет en ti da c'houl lojañ :

*Si j'avais eu vingt-cinq ans comme j'en avais dix-sept,  
J'aurais été marié à ma maîtresse mais hélas je ne  
le suis pas.*

*J'aurais été marié à ma maîtresse ou en condition  
de l'être  
Sinon ma chère maîtresse, mon cœur se brisera.»*

*La nuit de mes noces j'ai reçu l'ordre  
D'aller servir le roi, il faut être d'accord,*

*D'aller servir le roi, il faut obéir,  
Et ma douce Française n'arrête pas de pleurer.*

*«Taisez-vous, taisez-vous Française, ne pleurez pas,  
Je reviendrai vous voir d'ici deux ou trois ans.»*

*Deux ou trois ans sont passés, quatre aussi  
Et le jeune matelot n'est pas revenu.*

*La quatrième année passa, la septième aussi  
Et ma douce Française s'est remariée.*

*Alors que les gens de la noce étaient à table pour  
le repas,  
Le matelot arriva et demanda l'hospitalité.*

«Boñjour deoc'h-c'hwi matezh vihan ha c'hwi a lojefe  
Ya, ur martolod yaouank o tisreñ deus an arme ?

Ur martolod yaouank deus an arme disroet.  
Yen eo anezhi ha glav a ra, ne oaran ket men monet.»

«Alleluia, emezi, amañ ne vehet ket lojet !  
Amañ a zo talari awalc'h henoazh noz an eured !»

Ar martolod a oe finoc'h, goût a rae an doare  
Aet e oe da gavet e voereb kozh un tammig a-gostez.

«Boñjour deoc'h ma moereb kozh ha c'hwi a lojefe  
Ya, ur martolod yaouank o tisreñ deus an arme,

Ur martolod yaouank deus an arme disroet.  
Yen eo anezhi ha glav a ra, ne oaran ket men monet ?»

«Alleluia, emezi, amañ e vehet lojet !  
Henoazh e koanehet asambles gant tud an eured,

Henoazh e koanehet asambles gant tud an eured,  
e-barzh en ur gwele mat a bleuñv e vehet lakæet da  
gousket.»

Pan emañ debret o c'hoanioù gant ar rummad kentañ  
Ha eñ o c'houlenn ar c'hartoù evit en em divertisañ,

Ha eñ o c'houlenn ar c'hartoù evit en em divertisañ,  
Beotramant plac'h an eured da gaozeal gantañ.

Kaer en doe- eñ parlantal, hi ne barlante ket  
Ken a oe bet komzet dezhi deus dez kaer hec'h eured :

«e-men emañ ma gwalenn aour ha ma diamañchoù  
Ar re am boa roet deoc'h bremañ zo seizh vle zo ?

e-men emañ ma gwalenn aour ha ma hani arc'hant  
Ar re am boa roet deoc'h deus taol ar sakramant ?»

«Bonjour à vous, jeune servante, logeriez-vous  
Un jeune marin de retour de l'armée,

Un jeune marin de retour de l'armée,  
Il fait froid et il pleut, je ne sais où aller ?»

«Alléluia, dit-elle, ce n'est pas ici qu'on vous logera !  
Ici il y a assez de dérangement pour cette soirée  
de noces !»

Le matelot était un gars avisé, il sut comment s'y  
prendre,  
Il passa par le côté voir sa vieille tante.

«Bonjour à vous, ma vieille tante, logeriez-vous  
Un jeune marin de retour de l'armée,

Un jeune marin de retour de l'armée,  
Il fait froid et il pleut, je ne sais où aller ?»

«Alléluia, dit-elle, vous serez logé ici !  
Vous mangerez ce soir avec les gens de la noce.

Vous mangerez ce soir avec les gens de la noce.  
On vous mettra à dormir dans un bon lit de plumes.»

A la fin du premier service  
Il a demandé les cartes pour se divertir.

Il a demandé les cartes pour se divertir.  
Ou la jeune mariée pour lui parler.

Il avait beau parler, elle restait sans rien dire  
Jusqu'à ce qu'il lui parle du beau jour de ses noces :

«Où sont ma bague d'or et mes diamants  
Que je vous avais donnés il y a maintenant sept ans ?

Où sont ma bague d'or et celle en argent  
Que je vous avais données devant la sainte table ?»

Hi a joentas he daou dorn ha da sellet sa krwec'h :  
« Betek bremañ ma Doue me am eus bevet dinec'h !

Betek bremañ ma Doue dinec'h me am eus bevet  
o soñjal e oen intañvez ha bout din-me daou bried !

o soñjal e oen intañvez ha bout din-me daou bried,  
Davet peshani anezhe ec'h in henoazh da gousket ? »

Davet an hini kentañ evelde emañ dleet.  
An hani all a yad d'ar gêr evelde emañ deuet.

An hani all a yad d'ar gêr evelde emañ deuet.  
Da laoskat mallozhennoù war galon ar merc'hed.

Me ho ped paotred yaouank pere a zo e ren ar bed  
ne lakehet ket ho koñfiañs e gwiragez ar vartoloded

ne lakehet ket ho koñfiañs e gwiragez ar vartoloded  
Pa soñjehet an nebeutañ ec'h arrivehont d'o gwelet.

**Malrieu** : 0735 – An disparti noz kentan an eured

On trouve de très nombreuses versions de cette chanson : une vingtaine de versions publiées signalées au catalogue Malrieu et déjà plus de 160 versions identifiées dans les enregistrements déposés à Dastum ! On la trouve aussi bien sur des airs de danse, notamment de gavotte, qu'en mélodie. De la même façon, le thème est extrêmement populaire en domaine francophone puisque les catalogues Coirault (5307 – La femme aux deux maris) et Laforte (II.I-O4 - Le retour du mari soldat : seconde noce) en recensent une quarantaine de versions dans les différentes régions de France et plus de 170 au Québec, sans compter les dizaines de versions haut-bretonnes qui attendent d'être identifiées dans le fonds Dastum.

*Elle joignit ses mains en levant les yeux au ciel :  
« Jusqu'à présent, mon Dieu, j'ai vécu insouciant !*

*Jusqu'à présent, mon Dieu, j'ai vécu insouciant  
Je pensais être veuve alors que j'ai deux époux !*

*Je pensais être veuve alors que j'ai deux époux !  
Je ne sais avec lequel aller dormir ce soir. »*

*Avec le premier comme il se doit  
L'autre retournera chez lui comme il est venu.*

*L'autre retournera chez lui comme il est venu.  
Pour maudire le cœur des filles.*

*Je vous en prie, jeunes gens qui courez le monde,  
Ne mettez pas votre confiance dans les femmes  
de matelots.*

*Ne mettez pas votre confiance dans les femmes  
de matelots.  
Quand vous y penserez le moins, ils arriveront les voir.*

## 17. Kemeret hoc'h amzer – *Prenez votre temps*

---

Kemeret hoc'h amzer,  
Fleurenn, fleurenn  
Kemeret hoc'h amzer, amzer ho peus

Daoust añ piv a toullo 'n toull,  
Daoust añ piv a toulleno  
Toull an toull an dabeda

emañ ho soubenn e vervo hag ho tour er puñs

**Malrieu** : non catalogue

*Prenez votre temps,  
Fleur, fleur,  
Prenez votre temps, vous avez le temps.*

*Qui percera le trou,  
Qui donc le percera  
Le trou du dabeda*

*Votre soupe est en train de bouillir et votre eau est  
dans le puits.*

## 18. Soubenn al laezh – *La soupe au lait*

---

Didostaet tud yaouank hag ar re gozh ivez  
Da donet henoazh d'ar filaj d'ar gêr-mañ,

Da donet henoazh d'ar filaj d'ar gêr-mañ  
Da welet asañblo an daou den yaouank-mañ,

Da welet asañblo, o lakaat da gousket  
Henoazh e kousko gant he muiañ-karet

Henoazh e kousko gant he muiañ-karet  
Hag eñ a ray ivez pe emañ treitour eñ hec'h andred.

Sonet eta sonerien, ha sonet c'hwi ho-tri  
Kar emañ soubenn al laezh e tonet sar an ti.

Sonet eta sonerien, ha sonet c'hwi ho-taou  
Kar emañ soubenn al laezh e vont dreist an treuzoù.

Ya sonet sonerien, ha sonet toud war an dro  
Kar emañ soubenn al laezh e tonet war an daol.

*Approchez jeunes gens et vous aussi les anciens  
Pour venir ici ce soir à la veillée,*

*Pour venir ici ce soir à la veillée,  
Et voir unir ces deux jeunes gens,*

*Les voir unir, les mettre au lit :  
Ce soir elle dormira avec son bien-aimé,*

*Ce soir elle dormira avec son bien-aimé,  
Lui aussi le fera à moins d'être traître à son égard.*

*Sonnez donc sonneurs, sonnez tous trois,  
Car la soupe au lait approche de la maison.*

*Sonnez donc sonneurs et sonnez tous deux,  
Car la soupe au lait franchit le seuil.*

*Oui, sonnez sonneurs et sonnez tous ensemble,  
Car la soupe au lait arrive sur la table.*

Savet eta merc'h yaouank, o savet-c'hwi ho penn  
Da dañvaat an tañva kentañ deus ho soubenn

Da dañvaat an tañva kentañ deus ho soubenn  
Da c'hoût ha hi a zo sall pe hi a zo disholen

Ma soubenn n'eo ket sall na n'eo ket disholen  
Na n'eo ket trañpet din deus toull an dañserien<sup>1</sup>

Ar c'hentañ tamm anezhi a zo d'ho pried ha c'hwi  
Hag an eil tamm arlerc'h a zo d'ar Werc'hez Vari

An drived tamm anezhi a zo d'ho tad ha d'ho mamm  
Pere en deus ho savet betek bremañ divlamm

Ar pevare tamm anezhi a zo d'ho preur ha d'ho c'hoer  
Da doud ho holl ligne a-gement hoc'h anzav.

**Malrieu : 481** – Soubenn al laezh

Cette chanson fait partie des « incontournables » du cycle du mariage et se retrouve à travers toute la Basse-Bretagne, même si on note une plus grande fréquence dans le Vannetais.

Avant de devenir la plaisanterie douteuse de la fin du xx<sup>e</sup> siècle (servie dans un pot de chambre aux bords décorés de chocolat...), ce rite de la soupe au lait était chargé de symbolisme. Dans la soupe au lait trempaient des morceaux de pain retenus les uns aux autres par un fil, et c'est avec une cuillère percée qu'il fallait réussir à la manger... Un stratagème qui pouvait bien sûr prêter à rire, en ce soir de fête, mais qui illustrait aussi à sa manière les difficultés que la vie de couple pouvait générer et l'habileté et la patience que les deux jeunes époux devraient déployer pour les vaincre.

*Levez-vous jeune fille et levez la tête  
Pour goûter la première à la soupe,*

*Pour goûter la première à la soupe,  
Pour savoir si elle est salée ou fade.*

*Ma soupe n'est ni salée ni fade,  
Elle n'a pas été trempée au trou de la marmite.*

*La première cuillerée est pour votre époux et vous  
Et la deuxième pour la Vierge Marie.*

*La troisième pour votre père et votre mère  
Qui vous ont élevée sans reproche jusqu'à ce jour.*

*La quatrième pour vos frère et sœur  
Pour toute votre lignée et tous ceux qui vous  
reconnaissent.*

1. M<sup>me</sup> Bertrand chante aussi « Na n'eo ket trañpet din deus toull an amoenenn » pour ce vers qui pourrait se traduire par « le trou du beurre, l'endroit où ça bout le plus, le milieu de la marmite... »

## 19. E-barzh en Traouzelan – *A Traouzelan*

---

E-barzh en Traouzelan a zo ur serten merc'h yaouank  
Hag a ra plijadur dezhi gwelet ar baotred yaouank.

D'an noz pan a en he gwele ya en-touesk al liñselioù  
Ar plac'h-mañ a zo charmant, sav a reas amourioù.

Ur sulvezh d'abardaez ya goude e oa debret koan  
Mont a reas d'ober ur bale betek ti he galant.

en ur antren e-barzh en ti : « Boñsoar » he doa lâret  
Ha goulenn gant ar re gozh ma boent war o yec'hed.

« Alleluia, emezi, war ma yec'hed ec'h on,  
Didostaet da gorn an tan, didostaet da vutunat. »

« Ma butun a zo poazh, o butunat ne ran ket,  
Met lâret ur gaoz pe div ma vez din permetet. »

« Butunat ha kaozeal a vez dalc'hmat akordet,  
Ma lâret rezonioù mat c'hwi a vo selaouet. »

« Goût a ret-hu den yaouank da betra oc'h kiriek :  
Ya da bezh a zo arru gant ho muiañ-karet. »

« Me am eus bouchet dezhi, me ne dislâran ket,  
Bet eo ganin alies en ma loñj e kousket

Bet eo ganin alies, ya noz ha deiz pa garen,  
Ha c'hoazh ne n'aen ket dalc'hmat pa vije lâret din. »

An traoù a ya mat a-walc'h ar plac'h a zo kontant  
ne vez ket ken nemet Tomas kozh a oa o c'houlenn  
arc'hant.

*A Traouzelan, il y a une jeune fille  
A qui il plaît d'aller voir des jeunes gars.*

*La nuit quand elle va au lit, dans ses draps,  
Cette fille est charmante et appelle les amours.*

*Un dimanche au soir, après le souper,  
Elle alla faire un tour jusqu'à chez son galant.*

*En entrant dans la maison, elle a dit « Bonsoir »  
Et demandé aux vieux si leur santé était bonne.*

*« Alléluia, dit-elle, je suis en bonne santé,  
Approchez près du feu, approchez pour fumer. »*

*« Mon tabac est cuit, je ne fume pas,  
Mais je dirai un mot ou deux, si l'on me le permet. »*

*« On permet toujours de fumer et de parler,  
Vous serez écoutée si vos raisons sont bonnes. »*

*« Vous savez jeune homme de quoi vous êtes res-  
ponsable :  
Oui de ce qui arrive à votre bien-aimée. »*

*« Je l'ai embrassée, je n'en disconviens pas,  
Elle a souvent été dormir avec moi.*

*Elle a souvent été avec moi, nuit et jour quand je  
le voulais,  
Et encore je n'y allais pas à chaque fois qu'on me  
le disait. »*

*Les choses vont assez bien, la fille est d'accord,  
Il n'y a que le vieux Thomas qui demandait de  
l'argent.*

Ur eontr he deus en kêr hag en deus lavaret :  
«Ma ne faota *ne*met arc'hant, an traoù *a* vo arañjet.

Goût a ret-hu den yaouank deus betra oc'h kiriek :  
Ya da bezh a zo arru gant ho muiañ-karet.»

Heman *en* doe savet *en* e sav er porzh emañ partiet  
Ya d'hon keverdi bremañ ar fin ne weleamp ket.

Ho nizez ne wel netra *ne*met vale ha pourmen  
Ret *e* vo kaout ur vatezh da evshaat he foupenn.

**Malrieu** : non catalogué

## 20. D'an traoñ gant ar c'hoajoù – *En descendant par les bois*

---

D'an traoñ gant ar c'hoajoù pan an  
Mouezh ur verjelenn a glevan  
*Ma chardrinan drinette*  
Mouezh ur verjelenn a glevan  
*O ma chardrinan*

Mouezh ur verjelenn triwec'h vle  
E-kreiz ar c'hoad kano *a* ra gae

Berjelennig kanet ho son  
Evel d'ar raec'h bremañ soudon.

Aotrou ne n'hellan ken kano  
Digant kañvoù d'am breur kalon,

Digant kañvoù d'am breur kalon,  
A zo beudet *e*-barzh en mor don.

Mag eo maro ho preur kalon  
C'hwi *a* vo priñsez *e*-barzh en Roazhon<sup>1</sup>,

*Elle avait un oncle en ville qui a dit :*  
*«S'il ne faut que de l'argent, on trouvera un arrangement.*

*Vous savez jeune homme de quoi vous êtes responsable :*  
*Oui de ce qui arrive à votre bien-aimée.»*

*Celui-ci s'est levé et est parti dans la cour,*  
*Nous ne sommes pas près de voir la fin.*

*Votre nièce ne veut rien d'autre que se promener :*  
*Il faudra trouver une servante pour garder son bambin.*

*Quand je descends par les bois,*  
*J'entends la voix d'une bergère,*

*La voix d'une bergère de dix-huit ans*  
*Qui chante gaiement au milieu du bois.*

*Petite bergère, chantez votre chanson,*  
*Comme vous le faisiez à l'instant.*

*Monsieur, je ne peux chanter*  
*A cause du deuil de mon frère aîné,*

*A cause du deuil de mon frère aîné,*  
*Qui s'est noyé dans la mer profonde.*

*Si votre frère aîné est mort,*  
*Vous serez princesse à Rennes,*

C'hwi a vo priñsez ha rouanez  
a dougo ar voulouz, an dantelezh.

C'hwi a dougo ar voulouz hag ar gañs  
Brabragiñ war beg ho mañch.

Bloukou arc'hant war ma botoù  
N'int ket evidoc'h kar c'hwi a zo paour.

**Malrieu** : 0777 – Son ar verjelenn

Toutes époques confondues, on a repéré une quinzaine de versions de cette chanson, dont la grande majorité en Pays vannetais. Celle de Marie-Josèphe Bertrand fait partie des rares versions provenant de Haute-Cornouaille.

1. La forme utilisée pour désigner la ville de Rennes varie d'une chanson à l'autre (cf aussi le chant 21). Ces variations sont peut-être la trace de provenances différentes des chansons concernées, au même titre que les variations que l'on observe, par exemple, entre « deuet » et « daet ».

## 21. Al lez-vamm – *La marâtre*

---

Ma mamm a oe mar<sub>v</sub> yaouankig-flamm  
Ret e oe din-me kaouet ul lez-vamm.

Ma mamm a oe mar<sub>v</sub> yaouankig-mat  
Ret e oe din-me klask un all d'am zad.

Al lez-vamm-se p'am boe hi bet  
Ma añduriñ muñ ne n'helle ket.

Pa veze ma zad, ma mamm o prediñ  
Me a vez a-dreñv o c'hein eveld ur c'hi.

Bara ha laezh, krampouezh louedet  
Am bije ganti da ma fred.

Bara ha laezh, krampouezh louedet  
Ha ki ma zad n'o debere ket.

*Vous serez princesse et reine,  
Vous porterez velours et dentelle,*

*Vous porterez velours et ganse,  
De beaux atours au bout de vos manches.*

*Des boucles d'argent à mes souliers.  
Ce n'est pas pour vous car vous êtes pauvre !*

*Ma mère était morte toute jeune,  
Il me fallait une marâtre.*

*Ma mère était morte bien jeune,  
Il me fallait en chercher une autre à mon père.*

*Et quand j'ai eu cette marâtre,  
Elle ne pouvait pas me supporter.*

*Quand mon père et ma mère mangeaient,  
J'étais derrière leur dos comme un chien.*

*Du pain, du lait, des crêpes moisies,  
Elle me donnait pour mon repas.*

*Du pain, du lait, des crêpes moisies,  
Que le chien de mon père ne mangeait pas.*

«Ma ne n'hella ket ho kalon baour pad  
Kerzhed da c'honit ho poued hag ho tilhad,

Da c'honit ho poued hag ho tilhad  
evel pa vec'h mab d'ur paour bennak,

da c'hounit ho poued hag hoc'h arc'hant  
evel pa vec'h mab d'ur peizant.»

Iwanig bihan a lavare  
D'e vestr, d'e vestrez un deiz a oe :

«Me a yay d'ar gêr da welet ma zad  
Pa n'hella ket ma c'halon baour ken pad.»

«Ma ne n'hella ket ho kalon baour pad  
Kerzhed-c'hwi d'ar gêr da welet ho tad.»

Iwanig bihan a lavare  
E toull an nor pan arrue :

«Bonjour deoc'h holl dud an ti-mañ  
Kenkoulez d'ar bihannañ evel d'ar brasañ,

Kenkoulez d'ar bihannañ evel d'ar brasañ,  
Ha deoc'h-c'hwi ma lez-vamm da gentañ,

Ha deoc'h-c'hwi ma lez-vamm da gentañ,  
Ma zadig paour e-men emañ-eñ ?»

«Ho tadig paour n'eo ket er gêr,  
Aet eo ho tad paour-c'hwi da vale,

Met deuet en ti da repuriñ  
Ya da glask un tamm bihan da zebriñ.»

«en ho ti, ma lez-vamm, n'azezan ket  
Ned an ket me e-barzh gwall alies.

Ma zad er gêr pan arruo  
A rehet dezhañ deus ma gourc'hemennou.»

«Si votre pauvre cœur n'en peut plus,  
Allez gagner de quoi vous nourrir et vous vêtir,

Gagner de quoi vous nourrir et vous vêtir,  
Comme si vous étiez un fils de pauvre,

Gagner de quoi vous nourrir et de l'argent,  
Comme si vous étiez un fils de paysan.»

Le petit Iwanig disait un jour  
A son maître et sa maîtresse :

«J'irai à la maison voir mon père,  
Car mon pauvre cœur ne peut tenir.»

«Si votre pauvre cœur n'y tient plus,  
Allez chez vous voir votre père.»

Le petit Iwanig disait  
En arrivant sur le seuil de la porte :

«Bonjour à vous tous, gens de cette maison,  
Aux plus petits comme aux plus grands,

Aux plus petits comme aux plus grands,  
Et tout d'abord à vous ma marâtre,

Et tout d'abord à vous ma marâtre,  
Où est mon cher père ?»

«Votre cher père n'est pas à la maison,  
Votre cher père est parti se promener.

Mais rentrez vous mettre à l'abri  
Et manger un petit peu.»

«Chez vous, ma belle-mère, je ne m'assois pas,  
Je n'y entre pas bien souvent.

Quand mon père sera de retour,  
Vous lui ferez mes compliments.»

E dad er gêr pan oe arruet  
E lez-vamm a neus-hañ dikriet :

«Ho mab Iwan a zo bet amañ  
Ha<sub>g</sub> en <sub>d</sub>eus gourdrouzet ho lazhañ.»

«Ne vehe ket posubl se, nann ma Doue  
Ma mab ma c'hare mat me koulskoude.»

«Ma <sub>ne</sub> gredet ket holl dud ho ti,  
Goulennet digant paotred ar marchosi.»

Toud <sub>o</sub> devoe savet an-du ganti  
Gant aon dimeus he facheleri.

Ur vatezh vihan a oa e-kreiz an ti  
Honnezh a lâre <sub>ne</sub> oa ket gwir se :

«Ho mab Iwan a zo bet amañ  
Ha n'am eus klevet <sub>ne</sub>met mat gantañ.»

«Na bout e krevefen dek deus ma c'hezeg,  
Da Roedon<sup>1</sup> fenz me a renk monet.

Da Roedon fenz me a renk monet,  
Ma mab Iwan a vo dibennet.»

E Roedon p'en <sub>d</sub>eus arruet  
<sub>e</sub> ti ar juj bras en <sub>d</sub>eus antreet :

«Bonjour deoc'h aotrou «juge de paix»  
Bremañ pan ho-c'hwi kavan er gêr.

Bremañ pan ho kavan er gêr,  
Lakaet ma mab Iwan war ho kaier.»

«Ne vehe ket posubl se, nann ma Doue,  
E lez-vamm a zo kaoz da gement-se.»

Iwanig bihan a zo bet spontet  
Ya <sub>e</sub>vit an nozvezhioù tremenet.

*Quand son père est rentré,  
La marâtre l'a calomnié :*

*«Votre fils Iwan est passé  
Et il a menacé de vous tuer.»*

*«Non mon Dieu, ce n'est pas possible,  
Mon fils m'aimait bien pourtant.»*

*«Si vous ne croyez pas les gens de votre maison,  
Demandez aux valets d'écurie.»*

*Tous avaient abondé dans son sens  
Par crainte de sa colère.*

*Il y avait une petite servante au milieu de la maison  
Qui disait que ce n'était pas vrai :*

*«Votre fils Iwan est passé ici  
Et il ne nous a dit que du bien de vous.»*

*«Quand bien même j'épuiserais dix de mes chevaux,  
Il me faut aller ce soir à Rennes.*

*Il me faut aller ce soir à Rennes,  
Mon fils Iwan sera décapité.»*

*En arrivant à Rennes,  
Il est entré chez le grand juge :*

*«Bonjour à vous, monsieur le juge de paix,  
Puisque je vous trouve chez vous,*

*Puisque je vous trouve chez vous,  
Inscrivez mon fils Iwan sur votre cahier.»*

*«Non mon Dieu, cela n'est pas possible,  
Sa marâtre en est la cause.»*

*Le petit Iwanig a été effrayé  
Ces dernières nuits.*

Triwec'h jañdarm akipet kloz  
a dae da glask lwan e-kreiz an noz.

Triwec'h jañdarm akipet mat  
a dae da glask lwan da di e dad.

Iwanig bihan nag a c'hoarzhe  
Sa ar vatezh vihan pan he gwele :

« Iwanig bihan ne c'hoarzhet ket  
Kar ho tad en deus ho tenoñset. »

« Mag int deuet a-berzh ma zad,  
Me a yaj gante a galon vat. »

Iwanig bihan a lavare  
e troad ar potañs pan arrue :

« Ne gavafen ket evidon ur mesajer  
Da gas evidon-me ul lizher,

Da gas evidon-me ul lizher,  
Da ma eontr Iwanig al Lumier ? »

Pa oe arru al lizher gantañ  
E oe en ur gompagnezh ar vrasañ.

Ya bep a lennas e lizher  
e kouezhas an dour war ar paper

Bep e treas ar feuilhennoù  
e kouezhas an dour war e votoù.

« Na bout e krevefen dek deus ma c'hezeg,  
Da Roedon fenez me a renk monet. »

E Roedon p'en deus arruet  
E ti e gomer en deus diskennet :

« Bonjour deoc'h-chwi, ya ma c'homer. »  
« Ya ha deoc'h digant joa, ma c'homper.

*Dix-huit gendarmes équipés de pied en cap  
Venaient chercher lwan en pleine nuit.*

*Dix-huit gendarmes bien armés  
Venaient chercher lwan chez son père.*

*Le petit lwanig riait  
Quand il voyait la petite servante :*

*« Ne riez pas, petit lwanig,  
Votre père vous a dénoncé. »*

*« S'ils sont venus de la part de mon père,  
J'irai de bon cœur avec eux. »*

*Le petit lwanig disait  
En arrivant au pied de la potence :*

*« Ne trouverais-je pas un messager  
Qui porterait une lettre pour moi*

*Qui porterait une lettre pour moi  
A mon oncle lwanig al Lumier ? »*

*Quand il reçut la lettre,  
Il était en très grande compagnie.*

*A mesure qu'il lisait la lettre,  
Ses larmes tombaient sur le papier.*

*A mesure qu'il tournait les feuilles,  
Ses larmes tombaient sur ses souliers.*

*« Quand bien même j'épuiserais dix de mes chevaux,  
Il me faut aller ce soir à Rennes. »*

*Quand il est arrivé à Rennes,  
Il est descendu chez sa commère.*

*« Bonjour à vous, ma commère. »  
« Oui à vous aussi, avec joie, mon compère.*

Petra a-nevez *a* zo er gêr-mañ  
Pan oc'h arru-c'hwi deus ar sort-mañ ?»

«Hon filhor, Iwanig al Lumier,  
A vez dibennet hirio er gêr-me.»

«Ne vehe ket posubl se, nann ma Doue,  
E lez-vamm *a* zo kaoz da gement-se.

Pouezet ma roñs, ma c'haroñsenn  
Ya div teir gwech er balañsoù,

O fouez en aour, o lufrañ gwenn  
A *re*hen ma chomo ma filhor ganen.»

«Na bout a *re*hec'h kement-all c'hoazh  
Ho filhor ne chomaz ket ganeoc'h.»

Iwanig bihan a lavare  
*e* beg ar potañs pan arrue :

«Me *a* wel ma lez-vamm, ya *en* he c'hamb  
E son he violoñs arc'hant,

E son he violoñs arc'hant,  
*e* tesko d'am c'hoar vihan he c'hadañs.

Ya sono *a* ra hi digant joe  
E welet kaouet ma buhez.»

«Me *a* wel ma c'hoar vihan *o* tont gant ar ru vrass  
Ha hi *o* fatiko «pas-seul-pas».

Tevet ma c'hoar vihan, ne ouelet ket  
Kar maleürus ne vehe ket.

Me *a* wela *a*c'h amañ peder goumanant  
Ya peder milin war bep *a* stank,

*o* rodoù en aour *o* lufrañ gwenn,  
Ar re-se *a* rean d'am c'hoar vihan Mari-Renn.»

*Qu'y a-t-il de neuf dans cette ville  
Pour que vous arriviez de la sorte ?»*

*«Notre filleul, Iwanig al Lumier,  
Sera décapité aujourd'hui dans cette ville.»*

*«Non mon Dieu, cela n'est pas possible,  
Sa marâtre en est la cause.»*

*Pesez mon cheval et mon carrosse  
Deux ou trois fois sur les balances,*

*Leur poids en or brillant  
Je donnerais pour garder mon filleul.»*

*«Vous en donneriez encore autant  
Vous ne garderez pas votre filleul.»*

*Le petit Iwanig disait  
En arrivant en haut de la potence :*

*«Je vois ma marâtre dans sa chambre  
Qui joue sur son violon d'argent,*

*Elle joue sur son violon d'argent,  
Et apprend sa cadence à ma petite sœur.*

*Oui elle en joue joyeusement  
En voyant qu'elle a eu ma vie.»*

*«Je vois ma petite sœur descendre la grand-rue  
Et s'évanouir à chaque pas.*

*Taisez-vous, ma petite sœur, ne pleurez pas,  
Car vous ne serez pas malheureuse.*

*Je vois d'ici quatre domaines  
Et quatre moulins, chacun sur un étang,*

*Avec des roues en or brillant,  
Je les donne à ma petite sœur Marie-Reine.»*

ne oe ket e c'her peurachuet  
E lez-vamm he deus-hañ respontet :  
« Iwanig bihan ne lâret ket mat  
Kar c'hoazh en deus bugale all ho tad. »  
« Na bout en dehe kement-all c'hoazh,  
Ma zraoù ne chomehont ket ganeoc'h. »

[Iwanig bihan en doe bet komzet  
Tri deiz goude e oe dibennet :

« Me a zo deuet a-berzh Doue, ma zad,  
Da lâret deoc'h-c'hwi ober usaj vat :

ne dibennet ket ken minored  
Kar ne vezont ket deoc'h-c'hwi [sujet]<sup>2</sup>

Lakaet ma lez-vamm en ur forn c'horet  
Marteze e vo gant Doue pardonet

Marteze e vo gant Doue pardonet  
Mes anez da se ne vo ket.]

Les 5 derniers couplets ne sont pas chantés dans cette version, mais nous les avons quand même notés.

**Malrieu** : 0180 – Al lez-vamm

Les versions de cette belle *gwerz* répertoriées dans les collectes de la fin XIX<sup>e</sup> - début XX<sup>e</sup> siècle sont relativement peu nombreuses (6 versions recensées au catalogue). Elles ont été recueillies tant en Trégor par Luzel (à Plouaret, avec Marie-Jos Kerival et Garandel) et par Duhamel (à Tréguier), qu'en Léon par Penguern (à Taulé, près de Jeannette Kerguiduff), ou en Cornouaille par Duhamel (à Carhaix près de Menguy et Léon). Par ailleurs, on dispose actuellement de deux versions enregistrées : celle de M<sup>me</sup> Bertrand et celle de Louise Bonniec (Pluzunet) enregistrée en 1980 par Ifig Troadeg. Selon les cas, Iwanig a pour nom Ervoanig al Lintier, al Linker, Yvonnik al Litur... avant d'être devenu, dans la version de M<sup>me</sup> Bertrand : al Lumier ! De même, le parrain, marquis de Locmaria, peut être du Gage, de Gange, Rosambo, La Rivière... des noms de familles nobles du Trégor.

1. Cf note page 84.

2. M<sup>me</sup> Bertrand prononce « jujet » ; il est possible que le mot signifie « jugé », le sens de la phrase étant alors « car il ne vous est pas donné de les juger ».

*Il n'avait pas fini de parler,  
Que sa marâtre lui a répondu :*  
*« Petit Iwanig, vous vous trompez,  
Car votre père a encore d'autres enfants. »*  
*« En aurait-il deux fois plus  
Que mes biens ne vous reviendraient pas ! »*  
*Le petit Iwanig a parlé  
Trois jours après avoir été décapité :*  
*« Mon père, je suis venu au nom de Dieu  
Pour vous dire de faire bon usage :*  
*Ne décapitez plus d'orphelins  
Car ils ne vous sont pas [sujets].*  
*Mettez ma belle-mère dans un four chauffé à blanc  
Peut-être sera-t-elle pardonnée par Dieu,  
Elle sera peut-être pardonnée par Dieu,  
Sinon elle ne le sera pas. »]*

Il ne semble pas, à ce jour, qu'un lien ait pu être fait avec un fait divers historique ce qui n'empêche pas la gwerz de témoigner pour d'autres aspects, tel ce statut particulier à la situation féminine en Bretagne : le bien qu'une femme héritait de ses parents lui restait en propre, n'était pas aliéné par le mariage et passait à ses enfants. Ici la marâtre intrigue pour faire disparaître Iwanig afin de capter son héritage au profit de ses propres enfants. Mais Iwanig lui rappelle que, s'agissant de biens lui venant de sa mère, il peut en disposer à sa convenance sans que son père n'ait rien à dire.

## 22. Ar sabotour koad – *Le sabotier*

---

Merc'h Margodig *a* zo dimezet  
Me gareje ne vehe ket.

Dimezet *e*<sub>o</sub> d'ur sabotour koad  
*e*<sub>n</sub> ur lochig *bi*<sub>h</sub>an *e* kreiz ar c'hoad,

*e*<sub>n</sub> ur lochig *bi*<sub>h</sub>an un toull *e*<sub>n</sub> dis*ro*,  
*e*-le*c*'*h* *ma* *ne* *deue* den d'he c'hoñzolo,

*e*-le*c*'*h* *ma* *ne* *deue* den d'he c'hoñzole,  
Met ar sabotour koad *a* rae :

« Tevet, tevet, ne ouelet ket,  
Koad d'ober tan ne vanko ket.

Koad d'ober tan ne vanko ket.  
Flour d'ober *kaot* ne lâran ket.

Ur sabotour koad *pa* labour  
N'*e*<sub>n</sub> *deus* ket *afer* da *evañ* dour,

Met ar *gwin* *ruz* *hag* ar *gwin* *gwenn*,  
Al *lodevi* *e*-leiz ar *werenn* ! »

*La fille de la petite Margot est mariée  
J'aimerais qu'elle ne le fût pas.*

*Elle s'est mariée à un sabotier  
Dans une petite hutte au milieu du bois,*

*Dans une petite hutte dans un trou perdu,  
Où personne ne venait la consoler,*

*Où personne ne venait la consoler,  
Sauf le sabotier qui le faisait :*

*« Taisez-vous, taisez-vous, ne pleurez pas,  
Il ne manquera pas de bois pour le feu.*

*Il ne manquera pas de bois pour le feu,  
De la fleur de farine pour faire de la bouillie, je ne  
dis pas.*

*Un sabotier quand il travaille  
N'a pas besoin de boire de l'eau,*

*Mais du vin rouge et du vin blanc,  
De l'eau-de-vie plein le verre ! »*

Ces paroles devaient avoir un sens très précis et très fort pour *Joze 'r C'hoed* qui avait partagé la vie des sabotiers, installés au milieu des bois dans des huttes rudimentaires. Il existe plusieurs chansons sur les sabotiers et toutes sont unanimes pour décrire cette situation comme bien peu enviable. Le catalogue Malrieu recense une dizaine de versions de cette chanson, sous les deux types très proches 624 et 625, et auxquelles on peut ajouter une petite dizaine de versions issues des collectes plus récentes et enregistrées. Les versions proviennent du Vannetais et de Haute-Cornouaille, dont l'une vient d'un autre extraordinaire chanteur, Job Sérandour, enregistré en 1978 à Canihuel par Dominique Jouve (cf le CD *Mille métiers mille chansons*, éd. Dastum, 2007, page 2.10).

## 23. Ma zad ma mamm en doe madoù – *Mon père et ma mère avaient des biens*

---

[Ma zad ma mamm en doe madoù]<sup>1</sup>,  
Ma c'haso a raent d'ar skolajoù,

D'ar skolajoù evit bout beleg  
Met ma c'halon baour ne c'houle ket.

Ma zad ma mamm en doe lâret din  
Karet vat d'an nep a garo din,

Karet ar Werc'hez a-dreist holl  
Ha birviken ne vin aet da goll.

**Malrieu** : non catalogué

On reconnaît dans cet enregistrement fragmentaire deux couplets du célèbre «Clerc de Guémené» et peut-être aussi une influence de «Metig», autres paroles très répandues.

1. On n'entend pas le premier vers, mais nous l'avons donné ici.



# **DASTUM** Les archives du patrimoine oral de Bretagne

Depuis 1972, Dastum (« recueillir » en breton), association à but non lucratif, s'est donné pour mission le collectage, la sauvegarde et la diffusion du patrimoine oral de l'ensemble de la Bretagne historique : chansons, musiques, contes, légendes, histoires, proverbes, dictons, récits, témoignages...

## **DASTUM STRUCTURE SON ACTION AUTOUR DE TROIS AXES PRINCIPAUX**

**Collecter.** Dastum travaille à initier, encourager, encadrer les travaux de collecte, à repérer et rassembler les fonds constitués depuis plus de 50 ans par des centaines de collecteurs bénévoles, individus ou associations : fonds sonores bien sûr, mais aussi cahiers de chansons, feuilles volantes, photographies, etc.

**Sauvegarder.** Dastum garantit la conservation physique des documents rassemblés (inventaire, numérisation, duplication des supports et séparation des lieux de conservation) ainsi que leur traitement documentaire informatisé : identification des fonds (dates, lieux, informateurs, collecteurs, etc.), description, analyse des contenus, transcriptions qui alimentent une immense base de données interrogeable.

**Transmettre et valoriser cet immense héritage.** Dastum se fait un devoir de restituer au public cette culture orale traditionnelle de multiples manières pour nourrir et encourager toutes les formes de pratiques actuelles. Cette restitution passe notamment par la mise à disposition de chacun de l'ensemble des fonds déposés (bases documentaires accessibles sur internet, documents consultables à Dastum ou dans les points de consultation conventionnés du Réseau Dastum), par des éditions sonores, écrites et multimédia, par l'animation culturelle, par la formation.

## **AUJOURD'HUI, EN 2008, DASTUM EN QUELQUES CHIFFRES**

- une phonothèque de 75 000 documents sonores inédits enregistrés auprès de 5 000 informateurs différents par environ 400 collecteurs (fonds déjà traités et disponibles)
- un fonds d'archives manuscrites (250 cahiers de chansons)
- une photothèque de 27 000 documents iconographiques (cartes postales, photos de famille, noces, fêtes locales, patrimoines divers, etc.)
- une discothèque de 3 000 disques et autres supports sonores
- une bibliothèque de 30 000 chansons et contes sur feuilles volantes et 2 000 livres
- un réseau de 10 pôles associés et bientôt d'une multitude de points de consultation

## **PARTENAIRES FINANCIERS**

Les activités de Dastum sont soutenues par le ministère de la Culture (Direction régionale des affaires culturelles), le Conseil régional de Bretagne, les Conseils généraux du Finistère, d'Ille-et-Vilaine et du Morbihan, Rennes métropole.

## COLLECTION DASTUM « Grands Interprètes de Bretagne »

Cette collection consacre chaque CD à un individu, un couple, une famille, une fratrie, qui sont des « porteurs de mémoire », des personnes ayant hérité d'un patrimoine oral par tradition familiale ou locale, par imprégnation. Il s'agit de chanteurs, sonneurs ou conteurs qui maîtrisent bien leur art, possèdent un large répertoire et constituent des références pour les générations présentes et à venir.



### Jeannette Maquignon

Grande voix du pays de Redon, Jeannette Maquignon a largement contribué au renouveau du chant en Haute-Bretagne et marqué toute une génération de chanteurs par un répertoire impressionnant, un style et un timbre de voix remarquables. Hommage lui est rendu à travers ce CD dans lequel les mélodies alternent avec des chants à la marche, de noces, à répondre, à danser le pilé-menu ou la ridée. De plus, deux beaux textes évoquent son art, sa vie et sa forte personnalité. N° 1 de la collection « Grands Interprètes » réalisé par le Groupement culturel breton des pays de Vilaine. Durée 67 mn, 27 titres, livret de 55 pages.



### Manu Kerjean

Les meilleurs chanteurs bretons d'aujourd'hui le considèrent comme leur maître. Voici le premier CD consacré à Manu Kerjean, grand chanteur et virtuose du *kan ha disk*. On l'y retrouve dans des suites de danses très enlevées aux côtés de ses compères, Lomig Donniou, puis Erik Marchand, Yann-Fañch Kemener, Annie Ebré..., mais aussi dans de superbes mélodies. Un CD hommage doté d'un riche livret réalisé avec la collaboration d'Erik Marchand, Marthe Vassallo, Ifig et Nanda Troadeg... N° 2 de la collection « Grands Interprètes ». Durée 72 mn, 28 titres, livret de 92 pages.



### Le Père Jean

Il a marqué de sa patte le renouveau de l'accordéon diatonique. Sonneur de noces par tradition dans le nord de la Loire-Atlantique dès les années 1920, la qualité de son jeu, ses capacités d'animateur, l'exceptionnelle étendue de son répertoire, sa faculté de s'adapter sans cesse à de nouveaux publics et de nouveaux répertoires, mais aussi sa personnalité attachante et son extraordinaire énergie feront de lui un véritable phénomène dans le cadre du renouveau des musiques traditionnelles, dans la haute Bretagne des années 1970. Un imposant livret richement illustré donne une biographie détaillée du sonneur, une analyse très fouillée de son jeu par Patrick Bardoul, une présentation des danses et des commentaires précis air par air.

N° 3 de la collection « Grands Interprètes » réalisé par Dastum 44 et Dastum. Durée 73 mn, 44 titres, livret de 96 pages.



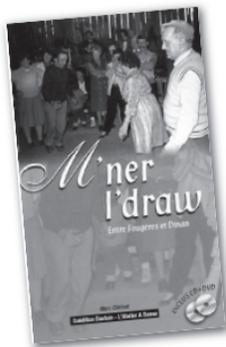
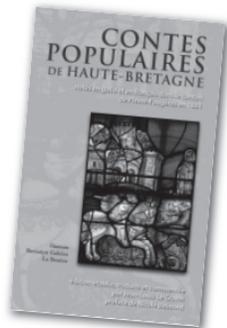
## Mille métiers, Mille chansons / Mil micher, mil kanaouenn

Voilà un florilège inattendu de chants liés aux métiers ou aux multiples activités de l'ancienne civilisation rurale et maritime bretonne : des artisans (maréchaux-ferrants, tailleurs d'habits...) aux gens de la forêt (charbonniers, sabotiers...) en passant par les petits métiers itinérants (rémouleurs, mercelots...), ou des chants de travail des Terre-neuvas aux houpperies et bahoteries des paysans, sans oublier les nombreux travaux des femmes à la ferme. N° 1 de la collection « Société et tradition orale en Bretagne » réalisé par Dastum. 2 Cds, durée totale 145mn, 69 titres, livret de 164 pages.

## Contes populaires de Haute-Bretagne

notés en gallo et français dans le canton de Pleine-Fougères en 1881

Recueillis par Oscar Havard dans le canton de Pleine-Fougères à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les contes populaires réunis dans cet ouvrage étaient restés pour la plupart inédits, comme ces textes en gallo rédigés par la jeune et talentueuse Virginie Desgranges. Ces documents rares nous sont proposés, avec leurs commentaires et traduction, par Jean-Louis Le Craver. La préface est signée de la grande spécialiste internationale du conte, Nicole Belmont. Coédition Dastum / Bertaeyn Galeizz / La Bouëze. Livre 13,3 x 20 cm, 436 pages.



## M'ner l'draw n°2 - Entre Fougères et Dinan

M'ner l'draw n°2 s'intéresse aux danses de tradition populaire de la région qui s'étend entre Fougères et Dinan, au nord du Pays gallo. Accompagné d'un CD (interprétation des airs des danses étudiées) et d'un DVD (interprétation des danses par des danseurs de tradition mais aussi des jeunes), ce livre propose donc une découverte approfondie des danses, dont les avant-deux, en privilégiant l'étude des sources en même temps qu'une pratique vivante.

N° 2 de la collection « M'ner l'draw, Guide sonore et illustré des danses de tradition populaire en Haute-Bretagne », coédité par Dastum/L'Atelier A Danse. Livre 15 x 21 cm, 64 pages, CD 24 titres, 59 mn + DVD.

# REMERCIEMENTS ET CRÉDITS

---

**Remerciements** très chaleureux tout d'abord à Claudine Mazéas, sans laquelle M<sup>me</sup> Bertrand et bien d'autres interprètes seraient restés inconnus, et qui nous a autorisés à utiliser ses remarquables enregistrements pour réaliser ce CD.

Vifs remerciements également à tous, aux petits-enfants de M<sup>me</sup> Bertrand qui nous ont bien accueillis et ont fourni nombre de renseignements et de photographies, aux personnes de Canihuel ayant apporté leurs témoignages, aux transcripteurs et traducteurs, aux auteurs des textes du livret, au Centre culturel breton de Guingamp qui a ouvert ses portes à toutes nos réunions, et à tous ceux qui nous ont peu ou prou aidés.

**Coordination et réalisation** : Ronan Guéblez, Charles Quimbert, Yves Labbé.

**Groupe de travail** : Georges Cadoudal, Ifig et Nanda Troadeg, Gwendal Le Bras, Yann-Fañch Kemener, Marthe Vassallo.

**Tous les enregistrements** sont de Claudine Mazéas. Le fonds Mazéas, déposé à Dastum et consultable, a été numérisé et documenté par Gwendal Le Bras en 2001 et 2002, puis revu et complété par Georges Cadoudal.

**Aide et renseignements divers** : Nicole et Michel Sohier, Roger Le Du, Marcel Le Guilloux, Edouard Melin (ex-maire de Canihuel), mairie de Canihuel, Jean Le Jeane, Patrick Malrieu, Myriam Jégat, Emmanuelle Huteau, Yvon Berthelot, Marcel Stéphan.

**Transcription du breton et traduction** : Ifig et Nanda Troadeg, Marthe Vassallo, Yann-Fañch Kemener, Ronan Guéblez.

**Recherches iconographiques** : Yves Labbé.

**Recherches catalogue Malrieu** : Malik Ar Rouz.

**Textes du livret** : Amine Beyhom, Yann-Fañch Kemener, Yves Labbé, Erik Marchand, Ifig Troadeg, Marthe Vassallo.

**Documentation et commentaires sur les chants** : Vincent Morel, Patrick Malrieu.

**Relectures** : Ifig et Nanda Troadeg, Marthe Vassallo, Yann-Fañch Kemener, Ronan Guéblez, Vincent Morel, Yves Labbé.

**Pré-maquette pages intérieures** : Yves Labbé.

**Conception graphique et mise en page** : Guillaume Ricordel, Pik O Liv, Rennes.

**Mixage et masterisation** : Ronan Le Corre.

**Impression livret et pressage CD** : Trans Media Vision.

**Photos** : pp. 3, 11, coll. Nicole Guégan et sœurs ; p. 5, coll. Yvon Berthelot ; p. 6, ph. Y. Berthelot ; pp. 7, 14, Photothèque Dastum ; p. 8, coll. Michel et Nicole Sohier ; pp. 9, 10, 15, 25, ph. Yves Labbé ; pp. 13, 16, 19 h et b, coll. Paulette Bertrand-Simon ; p. 17 g et d, ph. Nicole Guégan ; p. 20, coll. Marcel Stéphan ; p. 21, coll. Georges Cadoudal ; p. 22, coll. Claudine Mazéas ; p. 23, coll. Yann-Fañch Kemener ; p. 24, coll. Germaine Bertrand ; p. 27, ph. Joël Pierre, coll. Y.-F. Kemener ; p. 29, ph. Michel Sohier ; p. 33, ph. Gwen Dayot ; p. 35, ph. Francis Goeller ; p. 42, ph. Charlez Ar Gall ; pp. 45, 50, coll. Amine Beyhom ; p. 5 (DR).

Production Dastum ([www.dastum.net](http://www.dastum.net))

© Dastum, octobre 2008



