

Le déclin de la tradition chantée en Pays Bigouden

Dossier élection de la Reine de Cornouaille

Le Cornouaille 2017 - Quimper



Gwenn RICHARD

Cercle Ar Vro Vigoudenn, Pont-l'Abbé

Remerciements

Je remercie le jury du festival le « Cornouaille » pour le temps consacré à la lecture de ce dossier.

Je remercie chaleureusement Marie-Aline Lagadic et Gilles Goyat pour le temps qu'ils m'ont accordé pour des entretiens très instructifs.

Je remercie Solenn Boënnec et Rozenn Tanniou pour leurs conseils avisés pour la rédaction de ce document.

Je remercie également les membres du cercle Ar Vro Vigoudenn de Pont l'Abbé pour leur confiance.

Je remercie enfin sincèrement ma famille et mes amis pour leur soutien.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	4
1 LA COLLECTE DE CHANTS EN PAYS BIGOUDEN	5
1.1 COLLECTAGES REALISES AU XIX ^E SIECLE	5
1.2 DU DEBUT DU XX ^E SIECLE A LA SECONDE GUERRE MONDIALE	6
1.3 APRES LA SECONDE GUERRE MONDIALE	7
2 LA TRADITION CHANTEE EN PAYS BIGOUDEN AU DEBUT DU XX ^E SIECLE.....	8
2.1 ETAT DES LIEUX DES PRATIQUES EN 1939	8
2.2 L'ESPRIT AVANT-GARDISTE BIGOUDEN.....	11
3 LES TYPES DE CHANTS RENCONTRES EN PAYS BIGOUDEN	12
3.1 LES CHANSONS DE TRADITION ORALE	12
3.1.1 GWERZIOU	13
3.1.2 SONIOU	15
3.2 LES CHANSONS DE TRANSMISSION ECRITE.....	16
3.3 CHANTS À DANSER	18
3.3.1 RONDE A TROIS PAS.....	19
3.3.2 SUITE DE DANSE TRADITIONNELLE BIGOUDENE: GAVOTTE/BAL/JABADAO.....	19
CONCLUSION	21
BIBLIOGRAPHIE	22
ANNEXE.....	24

INTRODUCTION

Le Pays Bigouden, pays du bout du monde, comporte une vingtaine de communes (Figure 1). Ce pays sud-Cornouaillais tiendrait son nom d'un élément de la coiffe portée par ses habitantes.

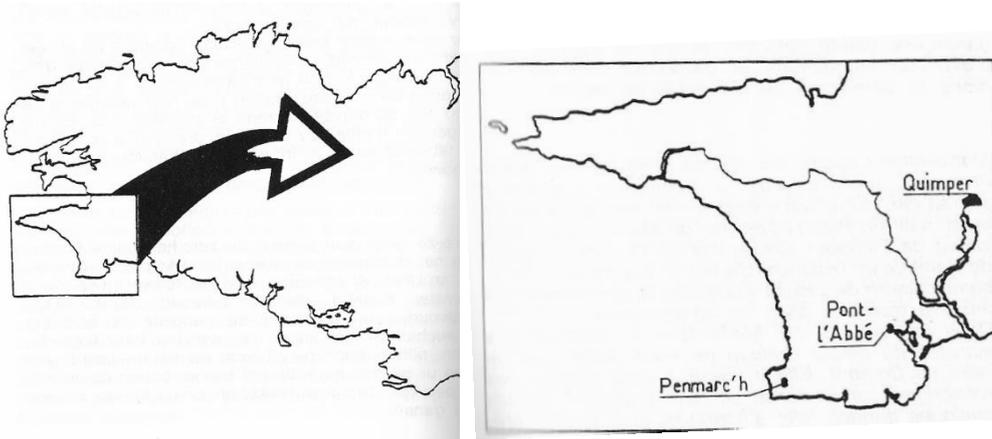


FIGURE 1 : LOCALISATION DU PAYS BIGOUDEN. EXTRAIT DE TRADITION FAMILIALE DE CHANT EN PAYS BIGOUDEN (DASTUM, 1991).

Terre de sonneurs au style caractéristique, virtuose et piqué, la tradition chantée en Pays Bigouden est beaucoup moins connue que la tradition sonnée.

Contrairement à d'autres régions ou pays où la tradition chantée est plus marquée, plus ancrée dans le paysage culturel, il est légitime de se demander pourquoi il existe si peu de traces de chant en Pays Bigouden ? Sur les collectages réalisés, quels sont les types de chants rencontrés ? Comment ont cohabité les traditions chantée et sonnée et y a-t-il eu une transition entre elles ?

Afin de proposer des éléments de réponses à ces questions, il faut d'abord s'intéresser à l'histoire des collectes de chants réalisés en Pays Bigouden. Ensuite, il est nécessaire de décrire les différents types de chants répertoriés au cours de ces collectes. Enfin, nous aborderons les modes de transmission de la tradition chantée en Pays Bigouden.

1 La collecte de chants en Pays Bigouden

Bien que le Pays Bigouden ait attiré beaucoup d'artistes pour ses paysages diversifiés, pour les vêtements portés par ses habitants, il est certain que peu de collecteurs sont venus y prospecter (Dastum, 1991). Plus globalement, il semble que la Cornouaille n'ait guère attiré les grands prospecteurs de poésies orales chantées (Goyat et Laurent, 2008).

1.1 Collectages réalisés au XIX^e siècle

Au début du XIX^e siècle, se développe à Paris un réel enthousiasme pour le folklore et pour les chansons ayant un caractère historique. Poussé par cet élan, Théodore Hersart de la Villemarqué (1815-1895), originaire de Quimperlé, publie en 1839 le premier grand recueil de chansons populaires de la Bretagne bretonnante, le *Barzaz Breiz*, chants populaires de la Bretagne (de la Villemarqué, 1839).

Sa méthode d'étude et le manque d'information concernant les personnes qu'il a rencontrées, font douter certains de ses confrères, dont le collecteur François-Marie Luzel (1821-1895), de la fiabilité de ses publications dès 1867 (Guillourel, 2010). Selon eux, les chants publiés dans le *Barzaz Breiz* ont été purement imaginés. L'analyse des carnets de notes et de travail de La Villemarqué par Donatien Laurent (Laurent, 1989) ont cependant permis de démontrer que les chants retrouvés dans l'ouvrage sont basés sur des chants réellement recueillis. Ces chants auraient subi quelques arrangements linguistiques pour s'adapter au public parisien auquel l'ouvrage s'adressait. D'après ces carnets de notes, La Villemarqué serait passé en Pays Bigouden et aurait rencontré une chanteuse pont-l'abbiste, Marie-Jeanne Richard (Laurent, 1989). Celle-ci lui aurait transmis l'ensemble de son répertoire laissant penser que certains chants du *Barzaz Breiz* pourraient donc provenir du Pays Bigouden.

François-Marie Luzel a entrepris un travail de collectage avec une méthode différente de celle employée par La Villemarqué : il veut donner à son travail une valeur plus historique que littéraire. En 1868, Luzel recueille le chant *Ar Volonter* auprès d'Anne Le Pape à Kécity-Penmarc'h, commune côtière du Pays Bigouden. Un peu plus tard dans la même ville, il collecte *Ar Flott Goayenn* auprès de Nonna An Dreon un ancien pêcheur. Il choisira pourtant de ne publier ces deux chants qu'en 1891 dans la revue trimestrielle *Annales de Bretagne* (Université de Rennes, 1891).

Luzel publie dans les années 1870 les deux recueils : *Gwerzioù Breiz Izel* et en 1890 *Sonioù Breiz Izel*, des ouvrages consacrés aux chants populaires bas-bretons (Luzel, 1868 ; Luzel, 1890). Parmi les quelques quatre cents chants rassemblés dans ses recueils emblématiques, Luzel ne note qu'un seul chant provenant du Pays Bigouden, il s'agit de *Bosenn Elliant*

(Goyat, 2001). Cependant, il annote le texte pour préciser qu'il n'a pas recueilli ce chant lui-même. Cette version lui aurait été transmise par un informateur de Plomeur.

Le jugement porté par le folkloriste Anatole Le Braz (1859-1926) dans son introduction aux *Sonioù Breiz-Izel* de Luzel en 1890 est sans appel: "La Cornouaille à la lèvre volontier rieuse et prompte aux gaudrioles. Elle aime à chanter, mais son insouciance s'accommode, en fait de chants, des médiocres et des pires. [...] Je n'ai jamais eu le courage d'en noter un seul. ". Il montre le désintérêt des collecteurs d'avant 1939 pour le chant en Pays Bigouden et plus largement en Cornouaille.

Au XIX^e siècle, les collecteurs ont fait abstraction des chants d'inspiration postérieure à la Révolution Française. Les prospecteurs de cette époque s'intéressaient en effet majoritairement à des thèmes et des faits relatifs à l'Ancien Régime (Guillorell, 2010).

Les fruits du collectage en Pays Bigouden au XIX^e siècle sont donc rares. Peu de collectes ont été réalisées en comparaison à d'autres terroirs comme le Trégor qui ont été précocement et profondément prospectés (Goyat, 2017). Il est également possible que d'autres chants aient été recueillis sans jamais être publiés.

1.2 Du début du XX^e siècle à la Seconde Guerre mondiale

Au début du XX^e siècle, la prospection ne semble pas avoir été plus intense (Goyat, 2001). L'Abbé Henri Guillerme (1872-1932), fils d'une femme native de Plozévet, s'est très tôt impliqué dans la collecte des chants bretons. Il publie en 1905 son *Recueil de chants populaires bretons du pays de Cornouaille* (Guillerme, 1905). Parmi les vingt-cinq chants qui composent cet ouvrage, seul un a été collecté en Pays Bigouden, plus précisément à Plozévet, il s'agit de *Guerz ar c'hloarek yaouank*.

Un autre homme d'église, Henri Pérennès (1875-1951), aumônier à l'hôpital de Quimper s'est attelé à interroger les patients sur leur pratique du chant (Goyat, 2001). Il collecta deux chansons auprès de deux chanteuses bigoudènes mais il n'en publia qu'une seule dans les *Annales de Bretagne* en 1938.

A l'été 1939, le Musée National des Arts et Traditions Populaires (Maillard, 2010 ; Le Gonidec, 2012) lance sa première enquête sur le folklore musical en Basse-Bretagne. Le linguiste François Falc'hun et la musicologue Claudie Marcel-Dubois ont pris part à cette mission et appliquent une méthode inédite en envoyant des questionnaires aux informateurs avant le déroulement de l'enquête. Les réponses à ces questionnaires permettent d'avoir une vision globale des pratiques traditionnelles en 1939. L'amélioration des moyens techniques permet pour la première fois la réalisation d'enregistrement sonores et visuels et rendant ainsi l'enquête inédite. En Pays Bigouden, une trentaine de chants sont

collectés dans les communes de Plogastel-Saint-Germain, Plozévet, Penmarc'h et Saint Guénolé (Goyat, 2001).

1.3 Après la Seconde Guerre mondiale

Contrairement aux collectes du XIX^e siècle qui ne se sont intéressées qu'aux chants relatifs à la période de l'Ancien Régime, les prospections plus récentes ouvrent leurs horizons d'investigations vers des chants de composition plus récente (Guillourel, 2010).

Après la libération, l'utilisation du magnétophone se généralise et facilite grandement le collectage. En 1955, René Hénaff de Pouldreuzic, incité par son beau-frère Loeiz Roparz, s'équipe d'un magnétophone et se lance à la quête de voix bigoudènes à enregistrer. Il recueille sur trois ans et sur l'ensemble du Pays Bigouden une cinquantaine de chants (Dastum, 2006). Conseillé par son beau-frère, il créa un grand rassemblement "Gouel Pobl ar Vro Vigoudenn" (La fête du peuple du Pays Bigouden) au cours duquel se sont retrouvés des chanteurs et conteurs réputés du Pays Bigouden (Dastum, 2006). Il effectua un travail complet en recueillant notamment des versions différentes d'un même chant type.

De son côté, Donatien Laurent pris part aux enquêtes pluridisciplinaires menées à Plozévet en 1964 et 1965. Sur les quelques chanteurs qu'il rencontra dans la région de Plozévet, le témoignage le plus intéressant fut celui de Catherine Madec (1894-1974). Cette dernière était âgée de soixante-dix ans au moment des investigations et n'avait jamais parlé une autre langue que le breton. Elle livra son répertoire, constitué uniquement de chansons de transmission orale, qu'elle avait elle-même appris avec ses parents. Ce répertoire a par la suite été analysé en détails par Gilles Goyat et fut l'objet de son mémoire de maîtrise (Goyat et Laurent, 2008). Les autres interprètes prospectés par Donatien Laurent avaient principalement un répertoire composé de chants édités sur feuilles volantes.

Dans la période après guerre, plusieurs autres acteurs se sont distingués pour la sauvegarde du patrimoine chanté en Pays Bigouden :

- Youenn Drezen (1899-1972), écrivain en langue bretonne. Entouré de chant dans sa jeunesse, il publia ces chansons tardivement dans les années 1960-1970 dans le périodique *Ar Soner*, soutenu par son ami Polig Montjarret.
- Daniel Jéquel, Bigouden d'origine mais né à Douarnenez. Il a animé l'émission radio "Beilhadeg e Breiz-Izel" (Veillées en Basse-Bretagne) sur France-Bleu de 1982 à 1994. Il a également participé à l'enquête de collectage menée par l'association "Daspugnerien Bro C'hlazig". Ainsi, au cours de ses recherches, il a rassemblé une cinquantaine de chants en Pays Bigouden (Goyat, 2001).
- Marie-Aline Lagadic, chanteuse contemporaine emblématique du Pays Bigouden, elle est issue d'une famille qui chantait encore après la Seconde Guerre mondiale. Elle

s'est également intéressée à ce patrimoine familial (Dastum, 1991). Elle a principalement recueilli des chants auprès de sa tante Lisette Le Maréchal de Penmarc'h et a transmis ce patrimoine à sa fille Klervi Rivière.

- Joël Montfort, professeur d'histoire-géographie, s'est intéressé dans les années 1970 au patrimoine chanté bigouden. Il a collecté de nombreuses versions de *Ma Labousig er c'hoad* (Dastum, 2006).
- Il est aussi possible de citer Bernez Le Breton, Christian Gouzien et Ifig Flatrès.

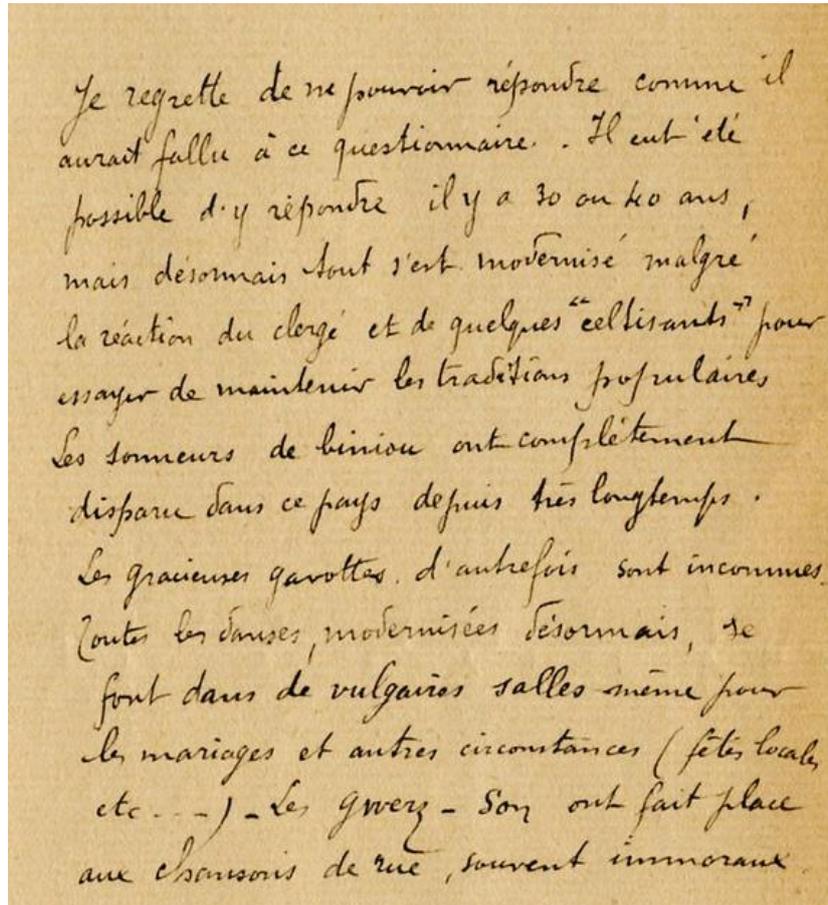
Il faut enfin souligner le rôle crucial de l'association Dastum dans la préservation des reliquats de la tradition orale en Pays Bigouden. Elle a ainsi contribué à partager ces informations notamment en organisant des veillées rassemblant chanteurs et collecteurs (Dastum, 2002).

Il est intéressant de constater que la majorité des chants collectés en Pays Bigouden durant cette période a été recueillie dans les communes du littoral, principalement Penmarc'h, Saint-Guérolé et Plozévet. Le résultat des collectes anciennes laisse à penser que le répertoire bigouden paraît maigre par rapport à d'autres terroirs. Cependant, le faible nombre d'enregistrements et de témoignages ne signifie pas que cette pratique a toujours été minoritaire.

2 La tradition chantée en Pays Bigouden au début du XX^e siècle

2.1 Etat des lieux des pratiques en 1939

Durant la mission de folklore musical de 1939, Claudie Marcel-Dubois et François Falc'hun interrogent le recteur de Combrit sur les pratiques locales (Maillard, 2010 ; Le Gonidec, 2012). Celui-ci affirme que les pratiques traditionnelles orales et musicales sont presque inexistantes en Pays Bigouden malgré l'utilisation encore courante du breton (Figure 2). A la question concernant la transmission des savoirs sonnés, chantés et dansés des anciens aux plus jeunes, il répond qu'elle n'existe tout simplement plus en Pays Bigouden. Cette vision extrémiste est pourtant nuancée par les autres informateurs de cette enquête. Selon l'instituteur de Saint-Guérolé, Jean Delalande, en 1939 le chant n'était plus pratiqué que dans le cercle familial et lors des veillées (Maillard, 2010; Le Gonidec, 2012). Les femmes chantaient lors des travaux quotidiens de la maison ou pour chanter des berceuses aux enfants.



Je regrette de ne pouvoir répondre comme il
aurait fallu à ce questionnaire. Il eût été
possible d'y répondre il y a 30 ou 40 ans,
mais désormais tout s'est modernisé malgré
la réaction du clergé et de quelques "celtisants" pour
essayer de maintenir les traditions populaires.
Les sonneurs de binioù ont complètement
disparu dans ce pays depuis très longtemps.
Les gracieuses gavottes d'autrefois sont inconnues.
Toutes les danses, modernisées désormais, se
font dans de vulgaires salles même pour
les mariages et autres circonstances (fêtes locales,
etc. - -) - Les gwery-son ont fait place
aux chansons de rue, souvent immorales.

FIGURE 2 : TEMOIGNAGE DU RECTEUR DE COMBRIT AU QUESTIONNAIRE PRELIMINAIRE DU MUSEE NATIONAL DES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES EN 1939. (MAILLARD, 2010 ; LE GONIDEC, 2012)

Du temps où la radio et la télévision n'existaient pas encore, le chant était pratiqué lors des veillées où les voisins et connaissances se rassemblaient pour chanter, se raconter des histoires et passer le temps. A une époque où l'apprentissage de la lecture et de l'écriture ne s'était pas encore démocratisé, les chants permettaient ainsi aux informations de circuler.

Le Pays Bigouden, terre agricole, était sujet à de grands rassemblements chantés lors de la préparation des aires neuves. Cette préparation consistait à refondre l'aire sur laquelle la moisson allait être battue. La préparation, l'inauguration des aires neuves ou encore la fin du battage des moissons donnaient lieu à de grandes festivités (Figure 3). Ces journées rassemblaient des dizaines de danseurs, membres de la famille, simples voisins et amis du propriétaire de l'aire à battre. Des sonneurs pouvaient être là pour accompagner la danse. La présence ou absence de sonneurs pouvaient être aussi bien liées au coût de la prestation qu'à leur disponibilité (Lagadic, 2017). En effet, la période des aires neuves s'étalait de mai au début des battages des moissons et était identique partout. Le nombre d'aires neuves en Pays Bigouden étant conséquent, il n'y avait pas assez de couples de sonneurs pour animer la fête dans toutes les fermes. En cas d'absence de sonneurs, les gens chantaient alors pour

accompagner leurs pas (Dastum, 1991). Même en présence de sonneurs, les gens chantaient avec ou sans musique pour continuer à danser le temps des pauses musicales. Ces pratiques ont persisté jusqu'à l'entre-deux-guerres où l'amélioration des techniques d'aplanissement ont peu à peu altéré ces pratiques qui occupaient une part importante de la vie (Dastum, 1991). En 1939, les questionnaires de la mission du Musée National des Arts et Traditions Populaires, les aires neuves ne sont plus pratiquées dans la majorité des communes du Pays Bigouden.



FIGURE 3 : FETE DE L'AIRE NEUVE/FEST AL LEUR NEVEZ. EXTRAIT DE SONNEURS ET CHANTEURS TRADITIONNELS-PAYS BIGOUDEN (DASTUM, 2006).

Jean-Michel Guilcher, ethnologue, note la pratique d'une ronde à trois pas le long des côtes de Basse-Bretagne et notamment dans les communes bigoudènes telles que Kerity-Penmarc'h et Le Guilvinec (Guilcher, 1963). Si ces rondes étaient encore pratiquées au moment des investigations de Guilcher, il est possible d'en déduire que ces pratiques existaient déjà au moment des enquêtes de 1939. Ces rondes, exclusivement chantées, étaient initialement pratiquées par les marins à bord des bateaux lors des moments d'attente. L'ensemble de la population côtière aurait ensuite adopté cette pratique, notamment les femmes travaillant dans les conserveries de poisson (ou *friturioù* en breton). L'ouverture des conserveries de poisson en Pays Bigouden dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, permet de faire perdurer cet usage. En effet, afin d'attendre le retour des navires, les femmes de ces conserveries chantaient et dansaient des rondes de la côte (Lagadic, 2017). Les chambres froides n'existant pas à la fin du XIX^e siècle et début du XX^e siècle, le poisson fraîchement pêché devait être emboîté dès son arrivée au port. Les travailleuses de ces conserveries pouvaient ainsi être rappelées à n'importe quelle heure du jour et de la nuit. Les journées ou les nuits de travail pouvant être très longues, les contremaîtresses incitaient

donc les ouvrières à chanter pour se maintenir éveillées. Des chants à danser la ronde, des *gwerzioù* ou des *sonioù* étaient alors souvent repris et scandés par les ouvrières au travail. Ce répertoire propre aux conserveries a été l'objet d'un récent travail de Marie-Aline Lagadic et Klervi Rivière (Lagadic et Rivière, 2006).

En 1939, les informateurs des deux enquêteurs du MNATP, Claudie Marcel-Dubois et l'Abbé François Falc'hun, sont capables de nommer des personnes qui connaissent des chants populaires (Maillard, 2010 ; Le Gonidec, 2012). Monsieur Thomas de Treffiagat transmet donc le nom de deux femmes, Mme Marie-Jeanne Bideau et Mme Marie Jeanne Le Gall, qui ont pour habitude de chanter en réalisant des filets. Les noms de Marie Le Dréau de Saint-Guérolé et Pierre Garrec apparaissent également.

Le chant était aussi un moyen d'expression, une manière de se faire entendre. Les agitations des années 1920-1930 étaient cadencées par le chant des manifestants (Lagadic, 2017). Les chansons satiriques ou moqueuses, très prisées des Bigoudens, permettent d'exprimer les ressentis des gens sur d'autres personnes. Le chant était donc le moyen privilégié pour propager les informations, se divertir ou se donner du cœur à l'ouvrage.

2.2 L'esprit avant-gardiste Bigouden

Le Pays Bigouden est considéré comme le fief du couple biniou/bombarde. Selon les informateurs de Jean-Michel Guilcher, le chant dans l'accompagnement de la gavotte ne constituerait en Basse-Cornouaille qu'une manière de substituer les instrumentistes lorsque ceux-ci étaient absents (Guilcher, 1963). Pourtant, au début du XX^e siècle, il existait encore des introductions de gavotte chantées comme celle qui fut adaptée à la bombarde par Yann-Kaourintin ar Gall (1945-1995) (Dastum, 2006). Il est possible de penser qu'au XIX^e siècle, la part accordée à la danse chantée était plus importante et celle-ci ne représentait pas seulement un moyen d'accompagnement obsolète.

Yves Defrance, ethnomusicologue à l'Université de Rennes 2, constate que contrairement au répertoire chanté, les airs de gavottes sonnés subissent d'importantes modifications dues à l'élaboration de la technique de jeu des *talabarder* (Defrance, 1993). Comme dans le reste de la Basse-Cornouaille, les sonneurs rendent les thèmes de gavotte plus autonomes les uns par rapport aux autres. Ils élaborent ainsi des suites beaucoup plus complexes pouvant atteindre une quinzaine de thèmes. Le développement du jeu de la bombarde permit d'adapter des airs étrangers aux exigences de la danse. Ces suites prennent la forme de pots pourris, mêlant des airs à danser d'origines différentes, pouvant rassembler des airs de contredanse, d'opérette ou encore de java (Defrance, 1993). L'étonnante construction de ces pièces musicales était une manière de faire face à l'émulation grandissante suscitée par l'arrivée de nouveaux instruments, comme par exemple l'accordéon chromatique dans les

années 1930. Il était courant que des accordéonistes comme Pierre Raphalen (1917-1987) accompagnent les talabarders pour faire danser la gavotte (Dastum, 2006).

L'emprunt d'éléments extérieurs comme l'ont fait les sonneurs dans la construction de leur suite n'est pas un phénomène isolé. Effectivement, le jibidi danse française arrivée tardivement en Bretagne (entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle) fut en Pays Bigouden incorporée à la suite de danse traditionnelle comme une nouvelle figure du jabadao. Lors des bals de l'entre-deux-guerres, les suites de danse traditionnelle (gavotte, bal jabadao, stoupig-jibidi) se mêlent aux danses plus modernes appelées *koff-ha-koff*, comme des mazurkas ou des polkas. En 1939, Jean Delalande instituteur à Saint-Guénoles, affirme que "on ne danse que très peu les danses bretonnes et pour les vieux on réserve une gavotte aux bals de nocés" (Maillard, 2010 ; Le Gonidec, 2012).

Les couples de sonneurs, par leur virtuosité et leur capacité d'innovation, ont ainsi complètement dépassé les chanteurs (Lagadic, 2017 ; Goyat, 2017). La main mise par les couples biniou/bombarde sur l'accompagnement de la danse était tellement importante qu'on ne concevait plus de nocés sans sonneurs. La présence de ces musiciens est une des raisons probables du déclin des pratiques vocales. Après la Seconde Guerre mondiale, les occasions publiques de pratiquer le chant se sont raréfiées en Pays Bigouden. La tradition chantée a survécu principalement dans la sphère privée (lors des veillées, des repas de familles) et dans les conserveries jusqu'aux années 1970.

La société évolue avec ses pratiques et habitudes. Le Pays Bigouden s'est précocement ouvert aux influences extérieures et à la nouveauté. Le rôle joué par les marins dans cette ouverture sur les pratiques extérieures est essentiel. De fait, des groupes entiers de Bigoudens ont ainsi été embarqués sur les navires de la Marine marchande et confrontés aux comportements et aux usages extérieurs. Si la tradition chantée en Pays Bigouden était la même que dans les autres régions de Bretagne, la pratique a par la suite évolué différemment.

3 Les types de chants rencontrés en Pays Bigouden

3.1 Les chansons de tradition orale

En Basse-Bretagne, les chansons circulent plus qu'on ne le pense, les thèmes qui y sont abordés sont les mêmes partout. Les mélodies quant à elles peuvent différer selon le terroir où on les retrouve (Goyat, 2001; Goyat, 2017). Selon Eva Guillourel, les chansons de tradition orale sont des chants qui ont été collectés oralement depuis le début du XIX^e siècle, auprès des "gens du peuple" (Guillourel, 2010). Transmis par le bouche à oreille de génération en

génération, l'auteur de ces chants séculaires est généralement inconnu. Les chants de tradition orale sont évolutifs et subissent d'inévitables mutations. Lorsque plusieurs chants abordent le même thème et racontent la même histoire, on parle de chant-type. Les mélodies de fond ancien sont donc proches de celles des autres terroirs. Ainsi, le répertoire collecté en Pays Bigouden est à quelques exceptions près le même que dans le reste de la Basse-Bretagne (Goyat, 2017).

Parmi ces chants de tradition orale, la classification qui a eu le plus d'influence a été celle de Luzel. Il différencie d'un côté les *gwerzioù* et de l'autre les *sonioù*, même si la limite est parfois difficile à distinguer.

3.1.1 Gwerziù

Étymologiquement, le terme *gwerz* dérive du latin et est l'équivalent breton de chanson ou vers. Également appelées complaintes, ces chansons narratives versifiées ont pour caractéristiques leur longueur et leur volonté de transmettre des faits "vrais". Le plus souvent d'auteur inconnu, elles contiennent des faits réels ou historiques souvent tragiques. Les histoires se déroulent dans le cadre de la société de l'Ancien Régime soit du XVI^e siècle jusqu'à la Révolution française au XVIII^e siècle (Goyat, 2001).

Certaines de ces *gwerziù* possèdent un caractère fantastique comme *Ar plac'h iferniet* collectée. On retrouve des versions de cette *gwerz* un peu partout en Bretagne, signe qu'elle a connu un véritable succès (Dastum, 2006). Cette *gwerz* raconte la rencontre du diable et d'un clerc alors que celui-ci priait pour retrouver sa défunte amante. Le diable étant un protagoniste fréquent des chants de tradition orale.

Les crimes étaient également un thème récurrent des *gwerziù*. La *gwerz Perinaigoù* collectée à plusieurs reprises en Pays Bigouden, raconte par exemple le meurtre d'une jeune servante d'auberge par deux douaniers à Pluguffan ou Landudec selon les versions bigoudènes (Goyat, 2001). D'autres versions de ce chant font référence à l'assassinat de Perinaig ar Mignon de Lannion à la fin du XVII^e siècle. Ainsi, les chants de tradition orale traversent les générations mais également les frontières des terroirs. Les histoires sont retenues dans leur globalité mais sont rattachées aux lieux et personnes où elles sont arrivées. Il est donc possible de conclure que les chants, sont parfois adaptés à la localité pour sensibiliser les locaux et rendre les histoires plus concrètes (Guillorel, 2010).

Les relations impossibles font également l'objet de beaucoup de *gwerziù*. En Pays Bigouden on retrouve le célèbre *Chanig ha Filibert* qui raconte le mariage impensable d'une jeune fille et d'un clerc. Une version similaire est retrouvée dans le *Barzaz Breiz* (de La Villemarqué, 1839).

Les premières *gwerzioù* collectées par François-Marie Luzel, comme *Gwerz Penmarc'h*, sont relatives à des événements historiques. Elles ne représentent peut-être pas la proportion la plus importante, mais elles tiennent une importance majeure dans le répertoire. Ces *gwerzioù* contemporaine à la survenue de l'événement qu'elles racontent ont une importante valeur historique. La précision du récit, en ce qui concerne les protagonistes et les lieux, permet parfois de les relier aux archives. *Gwerz Penmarc'h* (Voir paroles en annexe), également connue sous le nom de *Flott Goayenn* est incontestablement la plus importante des *gwerzioù* retrouvées en Pays Bigouden (Goyat, 2001). Principalement chantée en Cap Sizun et en Pays Bigouden, cette *gwerz* raconte le naufrage de presque la totalité de la flotte d'Audierne dans les Etocs au large de Penmarc'h. Les matelots de la flotte avaient été induits en erreur par les feux allumés au sommet de l'église de Penmarc'h et pensaient ainsi être au milieu des autres navires et non se diriger droit vers la côte. Dans cette composition, les Bigoudens sont alors tenus pour seuls responsables de ces naufrages. A la fin de la *gwerz*, une malédiction est donc lancée sur les gens de Penmarc'h et plus globalement sur l'ensemble des Bigoudens. La seule indication temporelle place la survenue du naufrage "entre la saint Clément (le 23 novembre) et la Sainte Catherine (le 25 du même mois)", c'est à dire le 24 novembre. Aucun renseignement n'est donné sur l'année de la catastrophe. Cependant selon Donatien Laurent, d'après les éléments évoqués dans le récit, il est possible d'estimer le sinistre comme datant du XV^e siècle (Laurent, 1992).

Six versions de ce chant ont été recueillies de la fin du XIX^e siècle à la fin du XX^e siècle. Grâce à cette *gwerz*, le récit d'un événement ancien d'un demi-millénaire était encore entendu et écouté à la fin du XX^e siècle. Cela illustre parfaitement la spécificité des *gwerzioù* de rendre un récit très détaillé d'une catastrophe ancienne de plusieurs siècles. Sur les six versions recueillies, quatre ont été collectés en Pays Bigouden, une en Cap-Sizun et une à Ouessant. Les versions bigoudènes, notamment celle collectée par René Hénaff auprès de Mari an Dreo à Saint-Guérolé (Laurent, 1992), insistent sur le contexte de l'incident et sur la bienveillance du père Le Dreo qui œuvre pour transporter les cadavres jusqu'au cimetière. La version capiste met elle l'accent sur le seul navire sorti indemne de cette catastrophe, le "Mouton Blanc" (Laurent, 1992). Malgré les nuances dans les versions, ces *gwerzioù* se réfèrent toutes à la même composition selon Donatien Laurent. Cette composition initiale, devait comporter plus de couplets et plus de précisions. D'après Gilles Goyat, la *gwerz* a été composée par un lettré, sûrement un clerc au vu de la construction de celle-ci. Par la suite, l'apprentissage et la mémorisation ont été spécifiques aux lieux et aux personnes, chacun retenant principalement ce qui était pour lui significatif. La disponibilité de plusieurs versions permet ainsi d'avoir une vision plus globale de l'événement car chacune y apporte sa précision. Ces capacités de circulation et de mutations des chants sont également des particularités de la tradition orale.

D'un point de vue linguistique, les textes bretons datés de la même époque que *Gwerz Penmarc'h*, ils sont difficilement compréhensibles (Goyat, 2017). Comme toutes les langues, le breton a évolué et le moyen breton de l'époque est très différent du breton actuel. Cela peut donc paraître étonnant que *Gwerz Penmarc'h* collectée à la fin du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle soit parfaitement compréhensible, comparable au breton actuel. Le fait que cette *gwerz* n'ait été transmise qu'oralement de générations en générations a permis au texte de suivre l'évolution de la langue.

Les *gwerzioù* étaient pour la grande majorité en breton. A une époque où les gens ne savaient ni lire, ni écrire, ces chansons servaient à informer des événements. Ailleurs qu'en Bretagne, ce type de chant a aussi existé mais a au fur et à mesure été simplifié, schématisé. En Bretagne, ces chants sont restés très précis, avec des détails sur les protagonistes et les lieux. La tradition des *gwerzioù* prolonge celle des "lais bretons" qui sont de narrations d'histoires vraies dans l'objectif d'en garder une mémoire vive. Cette tentative de définition d'une *gwerz* en valable pour l'ensemble de la Basse-Bretagne.

3.1.2 Sonioù

Les *sonioù* sont de la même manière que les *gwerzioù* des chants de nature narrative. Cependant ces chansons abordent des thèmes plus légers, lyriques et parfois satiriques. Les *sonioù* n'ont pas, au contraire des *gwerzioù*, la vocation de dire la vérité. L'ensemble des *sonioù* forme un ensemble plus composite encore que les *gwerzioù*. Ces *sonioù*, chansons de genre plus léger, peuvent contenir un refrain (Goyat, 2001). Telle une mosaïque, ce genre rassemble des chansons aux caractères divers: chansons sentimentales, enfantines, humoristiques, chansons de soldats ou abordant le thème de l'enlèvement sur l'eau.

Les comptines enfantines étaient principalement chantées par les femmes. Les chansons satiriques traitaient souvent de l'ivrognerie bigoudène comme dans *Ar mezhier mechant* (Goyat, 2001). Les chansons lyriques et sentimentales tiennent une part importante du répertoire des *sonioù*. *Al labousig ar c'hoat*, son connue dans différents terroirs de Basse-Bretagne, reçu en Pays Bigouden un succès particulier. Elle est effectivement la plus populaire des chansons en breton, considérée comme un véritable "tube" en terres bigoudènes (Dastum, 1991). Cette chanson donnant des conseils avisés pour prétendre au bonheur conjugal fut collectée sous différentes versions par le collecteur Joël Montfort.

Du côté des chansons traitant de la vie des soldats, une des plus célèbres en Pays Bigouden est *An intanvez he daou bried* (Dastum, 1991). Cette *son* raconte le retour d'un mari-soldat après quelques années à la guerre alors que sa femme est en train de se marier.

Le thème des marins et de l'enlèvement sur l'eau est abordé dans bon nombre de chants. *Ar blouzenn verr*, version bretonne de *Il était un petit navire*, est recueilli sous différentes versions en Pays Bigouden. *Chanig Manuel*, *Ar Saozon er mor du et Deuit ganin*, *plac'hig yaouank* racontent toutes trois l'enlèvement d'une jeune fille par des matelots. Le dénouement de l'histoire diffère selon les versions. La dernière version finit tragiquement, la jeune fille se plantant un couteau dans le cœur, tandis que dans les deux premières versions, elle réussit à s'échapper et à retrouver le chemin de la demeure de son père grâce à un petit poisson qui l'y guide.

3.2 Les chansons de transmission écrite

A la fin de l'Ancien Régime, un nouveau répertoire chanté apparaît, celui des chants imprimés sur feuilles volantes (Guilloreil, 2010). La démocratisation de l'apprentissage de l'écriture et de la lecture permet l'expansion de ces fameuses feuilles volantes. Elles étaient diffusées par des colporteurs lors des pardons ou dans les foires jusqu'au milieu du XX^e siècle. Les plus anciennes remontent à la fin du XVIII^e siècle mais c'est au XIX^e siècle qu'elles atteignent leur apogée de popularité (Goyat, 2017).

Le support écrit permet l'apprentissage de chansons plus longues. Pouvant contenir jusqu'à une cinquantaine de couplets, elles pouvaient durer une trentaine de minutes. Elles étaient chantées lors des veillées et occupaient le cœur de ces soirées. Les feuilles volantes, imposant un texte unique, permettent également une diffusion spatiale et temporelle sans modification des paroles contrairement à la transmission orale. Tout comme les *gwerzioù* de tradition orale, les *gwerzioù* imprimées sur feuilles volantes permettent de répandre les nouvelles.

Elles peuvent être imaginées ou pensées par des lettrés, prêtres, clercs ou par des gens du peuple. Ainsi, ce ne sont pas forcément ceux qui les ont écrites qui les ont composées. Ces textes imprimés peuvent être porteurs de *gwerz*, son ou chanson, *kentel* visant à donner une leçon de morale, *disput* ou débat rimé, *kimiad* ou adieux aux soldats partant en guerre et *cantic*. La différence est que les chants imprimés sur feuilles volantes se réfèrent à des événements postérieurs à la Révolution Française. Les thèmes abordés ressemblent à ceux des autres terroirs de Basse-Bretagne à savoir l'amour, la guerre, etc. On retrouve donc les sujets d'amour, de mariage, de vice, d'ivrognerie, de naufrage et de religion.

Les naufrages, ayant une certaine résonance pour le public maritime bigouden, font partie des thèmes souvent abordés. Celui du Titanic en 1912, sûrement un des naufrages les plus impressionnants du XX^e siècle, inspira de nombreux compositeurs en France. Le Quimpérois Hervé Pennarun, auteur de nombreuses de feuilles volantes, élaborait une *gwerz* sur cet événement, illustrée sur la Figure 4.



FIGURE 4 : FEUILLE VOLANTE DE LA GWERZ AN TITANIC. EXTRAIT DU SITE FV.KAN.BZH

Dans le sud Finistère et notamment en Pays Bigouden, les cantiques imprimés sur feuilles volantes et distribués lors des pardons sont regroupés dans les recueils diocésains de Quimper (Goyat, 2001). Certains de ces cantiques, dont le contenu est contrôlé par l'église, sont composés par les prêtres. C'est le cas par exemple de *Intron Varia Penhors* (Goyat, 2001). Contrairement à d'autres terroirs, il n'y a aucune trace de cantique de composition populaire et très peu de chant relatant la vie des saints en Pays Bigouden (Goyat, 2017).

En Pays Bigouden comme ailleurs, les usages voulaient que les gens chantent dans les moments importants d'une vie tels que les mariages. Ainsi, *Son ar soubenn-laez*, recueillie en Pays bigouden, était interprétée à la fin des noces (Goyat, 2001). La mode et les habitudes vestimentaires sont également cités dans les feuilles volantes bigoudènes. L'abandon croissant du port du vêtement traditionnel fut une étape importante et difficile de la vie des bigoudènes. Certaines ne l'ont d'ailleurs jamais quitté.

Au début du XX^e, la politique constituait souvent le sujet des chansons imprimées dans le cadre des campagnes électorales. En Pays Bigouden, le politicien plouzévetois Georges Le Bail (1857-1937) faisaient l'objet de publications à son encontre par ses adversaires, notamment *Kanaouen an Otrou Bail* (Goyat & Laurent, 2008).

Il faut également être vigilant car il existe une certaine perméabilité entre les chants de transmission orale et ceux de transmission écrite. D'une part, car les chants sur feuilles volantes qui ont eu le plus succès, les "tubes", ont pu être mémorisés en étant écourtés. D'autre part, car lorsque l'apprentissage de l'écriture et de la lecture s'est développé, des chants initialement transmis oralement ont ensuite pu être retranscrits par des gens lettrés.

Un exemple frappant permet d'ailleurs d'illustrer la première possibilité, on peut parler de *Jeanne d'Arc gwerc'hez ha merzherez* chant à caractère religieux qui racontent l'histoire de Jeanne d'Arc et qui a fait l'objet d'une publication sur feuille volante par Vissant Coat (1845-1908) (Dastum, 2006). Cependant, lorsque Patrick Malrieu et Véronique Pérennou enregistrent Nicole Pochic de Saint Pierre en 1993, elle leur interprète *Gwerz Janetig, qui* une version très proche du texte écrit par V. Coat (Dastum, 2006). Nicole Pochic, née en 1936, apprit ce chant auprès de sa grand-mère et de ces grands-tantes vers 1943. La version de cette dernière est d'une longueur considérable et est composée de vingt six couplets. Il est donc possible que les aïeules de Nicole Pochic aient connaissance de ce chant par l'intermédiaire de la feuille volante écrit par Coat et qu'elles l'aient ensuite mémorisé et transmis oralement. Les éléments qui permettent de penser cela sont la similitude des textes littéraires et la longueur de cette *gwerz*, typique de chants imprimés sur feuilles volantes.

Les chants de rues "souvent immoraux" dont parle le recteur de Combrit en 1939, font sûrement référence à des compositions encore plus récentes que celles de transmission écrite. Ces chants ont également été recueillis lors des collectes les plus récentes. On peut les distinguer des chants de composition plus ancienne car ils traitent des habitants du Pays Bigouden. Ce sont des chants qui ont nettement moins circulé que ceux de fond plus ancien. *Merc'hed Penn ar Pont* illustre parfaitement ce type de composition décrivant la désinvolture des jeunes bigoudènes (Goyat, 2001). Marie-Aline Lagadic et sa fille Klervi Rivière ont récemment fait revivre ce répertoire du début du XX^e siècle (Lagadic & Rivière, 2016).

3.3 Chants à danser

En Pays Bigouden, à l'instar du reste de la Basse-Bretagne, un même texte peut-être chanté sur des mélodies différentes selon les circonstances. Ainsi, en fonction de l'interprète ou du but voulu par celui-ci, des mêmes paroles peuvent servir à en apprécier le sens ou à faire danser une ronde. En Cornouaille, les vers des chants sont en général constitués de huit ou treize syllabes rassemblés en distiques, en tercets ou en quatrains.

3.3.1 Ronde à trois pas

Cette ronde, aussi appelée *dañs kan ou dañs tro*, était pratiquée dans les communes du littoral bas breton (Guilcher, 1963). Effectivement, elle fut attestée sur les communes du Guilvinec, Lesconil, Kéridy et Saint Guénolé, toutes trois comportant un port de pêche. C'est une danse assez simple, primitive, souvent qualifiée de "fruste" (Goyat, 2001). En Pays Bigouden comme sur le reste des côtes, le chant était l'accompagnement de prédilection de cette danse, elle n'était jamais sonnée. Ce sont les danseurs eux-mêmes qui chantaient : un meneur chantait seul une phrase et celle-ci était ensuite reprise par le chœur sans tuilage (Goyat, 2001).

Comme évoqué plus haut, il n'est pas rare que des chants servant habituellement à accompagner la ronde à trois pas soient interprétés sans contexte de danse. C'est le cas de Mari an Dreo qui a interprété *Deuit ganin, plac'hig yaouank* sans qu'il n'y ait aucun danseur, alors que ce chant servait d'ordinaire de support au répertoire dansé au littoral (Dastum, 2006). Un exemple d'écriture musicale des rondes à trois pas le plus communément retrouvée sur le littoral breton est représenté sur la Figure 5. Cette danse se caractérise donc par ses allers-retours incessants, de gauche à droite (Guilcher, 1963).

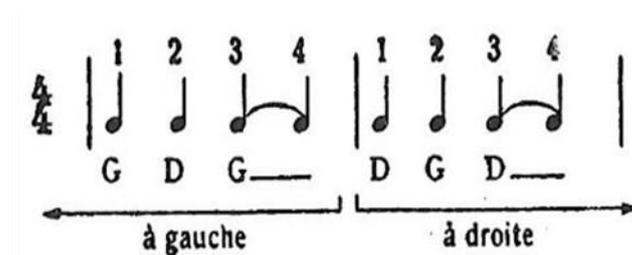


FIGURE 5: ECRITURE MUSICALE DES RONDES A TROIS PAS. EXTRAIT DE TRADITION POPULAIRE DE DANSE EN BASSE-BRETAGNE (GUILCHER, 1963)

En 1975, Joël Monfort a collecté auprès d'Albertine Le Rhun une version d'*Al labousig er c'hoad* interprété sur un air qui permet d'exécuter la *dañs kan* (Dastum, 2006). De la même manière, certaines versions de *Etre Pluguen ha Ploveilh* servaient à accompagner la ronde de la côte. Le célèbre chant *Tri Martolod* était un des airs les plus souvent chantés pour accompagner la ronde à trois pas (Goyat, 2001).

3.3.2 Suite de danse traditionnelle Bigoudène: gavotte/bal/jabadao

L'accompagnement vocal de la gavotte ayant cessé précocement du fait du monopole grandissant des couples de sonneurs, aucun enregistrement de gavotte chantée n'a été réalisé. Il nous reste cependant quelques traces de cette pratique, comme en témoigne

l'appel à la gavotte de Yann Kaourintin ar Gall, adapté à la bombarde d'après une version chantée (Dastum, 2006) :

*“Ti, tibidi, tibidi, tibidi
Deus'ta Marjanig
Ti, tibidi, tibidi, tibidi
Deus'ta Marjanig*

*Ha n'eo ket brav Jakou
La doudi doudigou
Ha n'eo ket brav Kajou
Loùzan ba da vragoù”*

L'air “Fleur de rosier”, collecté auprès de Jacques Le Lay, était vraisemblablement un air de gavotte fréquemment utilisé (Lagadic, 2017).

D'après Marie-Aline Lagadic, la technique de chant à danser la gavotte est différente de celle du *kan ha diskan* typique du Centre Bretagne (Lagadic, 2017). En *Kan ha Diskan*, le *kaner* ou meneur, chante une première phrase, puis le *diskaner*, celui qui répond au *kaner*, commence à chanter sur les dernières notes du *kaner*. On parle ainsi de tuilage. Le *diskaner* répétant la même phrase que le *kaner*. D'après les souvenirs de la tante de Marie Aline Lagadic, Lisette Le Maréchal, en Pays Bigouden, un meneur chantait une phrase qui était reprise sans tuilage par celui qui l'accompagne, tout en complétant les paroles du meneur (Lagadic, 2017).

CONCLUSION

Le Pays Bigouden est un terroir connu pour ses sonneurs virtuoses mais peu pour sa tradition chantée.

La plus grande partie des chants recueillis en Pays bigouden a été collectée après la Seconde Guerre mondiale. Il existe peu de traces de collectages antérieurs au XXème siècle.

La transition progressive d'un accompagnement vocal à instrumental de la gavotte est mal connue. Le chant était en effet parfois toujours utilisé pour accompagner les gavottes quand les sonneurs étaient déjà très répandus, notamment lors des aires neuves. Il est probable que la présence des couples de sonneurs et leur caractère innovant ont entraîné l'arrêt progressif de la pratique du chant dans l'accompagnement de la gavotte. Peu à peu, le chant ne s'exerçait plus que dans le domaine du privé ou à l'usine. La tradition chantée en Pays Bigouden s'est donc estompée de manière prématurée, la pratique ne correspondant plus à l'état d'esprit des bigoudens du début du XXe siècle.

Le patrimoine chanté bigouden semblait pourtant au moins aussi vivace que dans les autres terroirs bretons comme en témoignent la diversité des chants collectés : des gwerzioù aux sonioù, des rondes chantées aux gavottes.

Le statut actuel de la tradition chantée en Pays Bigouden semble donc être la conséquence de la modernisation et de la concurrence avec les couples de sonneurs.

Les limites du Pays Bigouden, établies à partir de critères vestimentaires, ne reflètent pas celles de la pratique du chant. Effectivement, aucune fracture particulière n'a lieu avec les autres terroirs, bien au contraire : la grande majorité du répertoire collecté en Pays Bigouden a également été retrouvée dans d'autres terroirs, parfois avec quelques nuances. Il serait donc intéressant de voir si le statut de la tradition chantée est le même dans les terroirs voisins comme les terroirs Aven, Capiste ou Glazik.

BIBLIOGRAPHIE

Dastum (2006). CD et livret - Sonneurs et chanteurs traditionnels – Pays Bigouden. Coop Breizh.

Dastum (1991). Cassette et livret – Tradition familiale de chant en Pays Bigouden.

Dastum (2002). Conférence organisée par Dastum Bro Gerne. dans le cadre du festival Mouez ar gelted de Pont-Croix. Thème : "la tradition chantée en Pays Bigouden".

Defrance, Y. (1993). Les pratiques musicales en Pays Bigouden. Tradition et modernité. Le Pays Bigouden, à la croisée des chemins. URA-CNRS-Université de Bretagne Occidentale, Brest, p. 189-194.

de La Villemarqué, T. H. V. (1839). Barzaz Breiz: chants populaires de la Bretagne. Didier et cie.

de La Villemarqué, T. H., & Laurent, D. (1989). Aux sources du Barzaz-Breiz: la mémoire d'un peuple. ArMen; Le Chasse-Marée.

Goyat, G. (2001). Le collectage de chansons en pays bigouden. Hélias et les siens.

Goyat, G., Laurent, D., & Vadeg, K. (2008). Chansons traditionnelles en Pays Bigouden: eur vigoudenn o kana. Emgleo Breiz.

Goyat, G. (2017). Entretien entre Gwenn Richard et Gilles Goyat réalisé le 10 juin 2017 à Pont l'Abbé.

Guilcher, J. M. (1963). La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne.

Guillerm, H. (1905). Recueil de chants populaires bretons du pays de Cornouailles.

Guillorell, E. (2010). La complainte et la plainte: chansons, justice et culture dans la Bretagne (XVIe au XVIIIe siècles). Presses Universitaires de Rennes.

<https://fv.kan.bzh/> (2017). Site internet consacré aux chansons bretonnes sur imprimés. Consulté en juin 2017.

Lagadic, M.A (2017). Entretien entre Gwenn Richard et Marie-Aline Lagadic réalisé le 7 juin 2017 à Pont l'Abbé.

Lagadic, M.A, Rivière, K. (2006). CD Le chant des sardinières.Keltia.

Lagadic, M.A, Rivière, K. (2016). CD Tout le monde sur le pont ! Coop Breizh.

Laurent, D. (1992). Mémoire et poésie chantée en Pays Bigouden : la gwerz de Penmarc'h. Actes du colloque des 19-20-21 novembre 1992.Éditeur: Impr. Régionale.

Le Gonidec, M. B. (2012). Les archives de la Mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 du MNATP en ligne. *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, (38), 32-33.

Luzel, F. M. (1868). *Gwerziou Breiz-Izel. Chants populaires de la Basse-Bretagne.*

Luzel, F. M. (1890). *Soniou Breiz-Izel: Chansons populaires de la Basse-Bretagne.*

Maillard, J. C. (2010). Claudie Marcel-Dubois et François Falc'Hun, assistés de Jeannine Auboyer: Les archives de la Mission de folklore musical en Basse-Bretagne de 1939 du Musée national des arts et traditions populaires. *Cahiers d'ethnomusicologie*, (23), 298-301. Paris: CTHS, Rennes: Dastum, 2009.

Université de Rennes. Faculté des lettres, & sciences humaines. (1891). *Annales de Bretagne* (Vol. 7). Facultés des Lettres et Sciences Humaines, Universités de Rennes et Nantes.

ANNEXE

Gwerz Penmarc'h recueillie par René Hénaff auprès de Nicole Pochic en 1956 à Saint-Guérolé (Laurent, 1992).

Breman bloa da foer santez Katell

'Sortias ar flod deus ster Bourdel

'Sortias ar flod deus ster Bourdel.

Ha pa voe var ar rad mouilhet

Na voe banne avel ebet,

Ha kaer a doe-e naviget

Avel avoalc'h ne gavent ket.

Pa voent erru var tal Penmarc'h,

Int a doe kavet avel avoalc'h

Goulou var dreon, goulou var rôk

Int a zonje den be' kreiz ar flod

-Kouraj, kouraj, bugaligou

Da vont 'benn d'an avel d'ar C'helou

-Ma yim benn 'n avel d'ar C'helou

Nin 'vo ket e Penmarc'h en aochou

Petra c'hoarvez gant Penmarkiz

O terhet goulou 'n noz 'n o iliz ?

Krest a galon neb na ouele

Var dal Penmarc'h neb na veze

E vel' ar mour bras o virvi

Gant ar vartoloded e vuizi

E vel ar mour bras o ruian

Gant gwed ar gristenien 'n ennañ...

-Piou 'gaso kelou da Voaien

Eo kollet ar flod nemet unan ?

Piou fell doc'h nem' eur chas-mare,

Nemed eur chas-mare na rafe

Eur chas-mare e Pors Louizon

Hag e zonjfe touffi ar c'helou...

Oe ket e gomz peurlavaret

Gant eun taol mour a neus int beuzet

Nin a vele merc'hed Goaien

E tont en aod vras gant licheriou moan

Kant intanvez deuz bae Goaien

A gasas ganto kant licher venn

Int a c'houas an eil d'eben

-N'a peus ket gwelet korf ma den ?

*-Penos mi gwelet korf ho ten
Pa man e tibi gant kranked melen*

*Krest a galon neb na oele
E korn an Dorchen neb na veze*

*Vel' ar c'horviou maro e tont
Ive da Benhors he d'ar Gador*

*E Plozeved er parkou 'maint
Goueliou lian er flod o sec'han*

*Red eo binnigi ar parkou
E-vit douari ar horviou*

*Ha 'n oac'hig Dreo 'zo eun den mad
Neus sternet e gar d'o charreat*

*Evit o kas da zaou da tri
Da vered Sant Per da interi*

*-Malloz, malloz da Benmarkiz
Hag a zalc'h goulou noz 'n o iliz !*

*Da Benmarkiz, da Blozevet
Ivez da Benhors ha d'an Dreded !*

*A zalc'h goulou 'n o ilizou
'Vit ma yal d'an aod batimañchou*

*Tudou Penmarc'h 'zo tud daonet :
Birviken mi gant Doue vefent pardonet !*