Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

85-86 | 2001
Sens Action

Entre textes et actions : la musique bretonne et celtique de Bretagne

Discussion autour de Paul Ricœur

André-Marie Despringre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/2931>

DOI : 10.4000/jda.2931

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2001

Pagination : 79-113

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

André-Marie Despringre, « Entre textes et actions : la musique bretonne et celtique de Bretagne », *Journal des anthropologues* [En ligne], 85-86 | 2001, mis en ligne le 07 mai 2009, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/2931> ; DOI : 10.4000/jda.2931

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Journal des anthropologues

Entre textes et actions : la musique bretonne et celtique de Bretagne

Discussion autour de Paul Ricœur

André-Marie Despringre

[...] d'un côté la notion de texte est un bon paradigme pour l'action humaine, de l'autre l'action est un bon référent pour toute une catégorie de textes. (P. Ricœur, *Du texte à l'action*, essai d'Herméneutique II, 1998 [1986] : 195).

- 1 L'étude des processus d'identification et d'appropriation de la musique « vivante » de Bretagne contemporaine passe nécessairement par l'analyse des **formes symboliques**¹ que les bretons ont renforcés et bien souvent recréés depuis près d'un demi siècle. Le renouveau que l'on constate, et que les média ne peuvent plus ignorer², s'appuie sur un ensemble d'*actions concertées* (organisations de bals /*festoù-noz*/, d'orchestres /*bagad/bagadoù*/, groupes de sonneurs *biniou/ koz* (petite cornemuse)/ *Bombarde* (hautbois), de groupes de chanteurs (en *kan-an-diskan* – chant et déchant –, de concours de chants /*kan-ar-bobl*/, d'archives sonores (*Dastum* = recueillir)³, d'éditions bretonnes /*Coop-Breiz*/ etc.), autour d'un patrimoine musical qui est certes commun aux bretons mais semble l'être aussi – par extension – aux autres groupes celtes. Ces actions « musicales » interpellent tant l'ethnologue que le musicologue. Ce dernier voit en effet se développer rapidement un ensemble de standards qu'ils soient issus ou non d'œuvres « traditionnelles ». Certaines productions paraissent de plus en plus marquées d'influences « modernes » (rock, jazz, disco, etc.) alors qu'elles sont en même temps et successivement interprétées, d'abord selon leur terroir d'« origine », puis de plus en plus rapprochées, selon la sensibilité des musiciens, de musiques qui proviennent d'autres pays ou d'autres mondes (Irlande, Ecosse, Galice, etc.), sous le nom générique de musiques « celtiques »⁴.
- 2 On s'intéressera donc, en priorité, à ce clivage – musique bretonne/musique celtique – et non aux rapports de la musique bretonne avec les autres courants contemporains. Ce couple semble correspondre à deux modalités essentielles de la Bretagne d'aujourd'hui

car il paraît recouvrir deux attitudes et deux types d'actions plus ou moins distincts. En effet, on peut se demander, par exemple, si cette dichotomie reflète la séparation linguistique entre Basse-Bretagne – bretonnante et francophone – qui se réclamerait des celtes, et Haute-Bretagne – galloise et francophone – région tampon entre le grand ouest et Paris, qui hésiterait encore à proposer une telle revendication. D'un autre point de vue, non géographique, s'agirait-il plutôt de deux attitudes partagées dans toute la Bretagne, et le celtisme ne serait-il donc alors que le fait d'une superstructure sociale et médiatique, ou encore l'illustration d'un simple artefact ?

- 3 L'ethnologie, la linguistique et la musicologie sont donc ici convoquées, à propos d'actions musicales, pour tenter de répondre à ces questions qui recouvrent sans doute une réalité beaucoup plus complexe. Le genre n'étant plus considéré aujourd'hui comme une catégorie causale qui expliquerait l'existence des textes je propose d'étudier la structuration de textes en les mettant en rapport avec leurs contextes d'utilisation⁵. Je développe ainsi une sémiologie des **actions** de musiciens telles que je les observe et telles qu'elles transparaissent dans les textes qu'ils produisent. J'en sélectionne quelques uns et je les mets en regard avec les résultats d'une sémiologie **du chant et de la musique** qui est elle-même une science des textes issue de trois écoles : genevoise, pragoise et danoise. Cette perspective est proposée davantage comme une méthode d'approche et de description globale des textes en situation que comme interprétation des éventuels effets téléologiques que les discours produisent sur les œuvres musicales⁶, interprétation qui me semble, pour le moment, encore très prématurée.

Réinscription d'actions musicales dans des discours : théorie du discours

- 4 Les différentes actions qui sont décidées par les musiciens pour représenter leur culture font fréquemment l'objet de publications spécialisées, de nombreux textes sont dès lors disponibles pour l'interprétation culturelle tant des pensées bretonnes sur la musique traditionnelle que sur les formes anciennes et nouvelles de l'interprétation musicale. La question de la relation entre les pratiques proprement dites, les actions qui les soutiennent et les textes qui en parlent sera ainsi au centre de mon investigation qui place l'explication au sein d'une compréhension plus globale des systèmes de pensée que je délimite. Des questions d'ordre théorique surgissent alors : la sémantique des **textes** émanant des musiciens peut-elle se faire indépendamment du contexte de production et de réception de ceux-ci ? Plus explicitement, faut-il mettre musiques et chants en relation avec les actions d'ordre social des producteurs – acteurs-musiciens et groupes culturels concernés – pour expliquer leurs formes et leurs styles ? En outre, est-il nécessaire et surtout possible techniquement, de prendre en compte l'auditoire – amateur ou consommateur – de ces œuvres pour expliquer formes et contenus de celles-ci ?
- 5 Cette manière de questionner le problème – classique mais épineux – des relations entre l'interne et l'externe des œuvres, rappelle l'antinomie de l'esthétique de Kant : « le Beau est-il l'imitation d'une vérité dévoilée par la raison ou la manifestation subjective des élans ineffables du cœur ? » (cité par Luc Ferry, 1998 : 51). Il s'agit, en sciences humaines également, d'éviter d'opposer, d'une part, le cognitivisme, qui valorise **signe et syntaxe** et « rapporte la performance à la compétence » et, d'autre part, la tradition rhétorique et herméneutique qui prend pour objet les textes et discours.

- 6 Comme le précise justement Rastier (1996 : 220) : les paradigmes du signe et du texte ont des présupposés épistémologiques différents :
- 7 le premier entend expliquer ce que dit le langage, et pourquoi ; notamment comment le concept vise le référent. Il a une visée explicative : les lois de la pensée expliquent celles du langage, après que l'analyse du langage a permis de discerner les lois de la pensée. Le second, [...] pose plutôt la question des conditions non des causes : le contexte social et historique permet de comprendre un texte, là où la grammaire ne permet que de le déchiffrer. [...] Le premier rapporte la performance à la compétence. Pour le second, la performance doit être étudiée pour elle-même.[...] C'est par elles (les performances sémiotiques) que le passé et l'avenir sont présentes à notre conscience sous des formes d'ailleurs fantasmatiques.
- 8 Par ailleurs, dans leur « tripartition », les sémiologues Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez proposent depuis 1975 une analyse sémiotique des textes et de la musique qui pourrait se déployer sur trois niveaux : la **poïétique** (stratégies productives et intentionnalité créatrice), le niveau **neutre** (l'œuvre ou « trace » peut être neutralisée pour être analysée indépendamment des deux autres niveaux), enfin l'**esthésique** (stratégies réceptives et perception).
- 9 Sensible à cette approche plus holistique des œuvres et au fait qu'il faut à la fois tenter de les expliquer et de les comprendre comme productions sociales, je pratique moi aussi, en conséquence cet art difficile de l'interdisciplinarité qui ne peut être opérationnelle que si chaque chercheur coopère durablement à l'étude de mêmes systèmes⁷.
- 10 Par conséquent, seule une anthropologie des relations entre différents domaines des Sciences Humaines, pourrait espérer apporter une réponse convaincante aux questions que je soulève. Car il s'agit d'envisager à la fois : théorie du texte – ici linguistique des discours, sémiotique du poético-musical et du musical – théorie de l'action (peu développée en France car c'est plutôt une spécialité anglo-saxonne) et théorie de l'histoire⁸. Il y a là matière à une action thématique programmée, à tout un livre ! Le problème est en effet d'identifier dans les textes les traits de l'imaginaire social et de d'identité que reflètent ou régissent toute une série d'actions (la relation est dialectique...) qui visent la réappropriation simultanément d'un espace géographique et culturel. Il est enfin de repérer également les principaux aspects de la défense et de l'existence d'une communauté qui se veut bretonne **et** celtique⁹.
- 11 C'est pourquoi, dans une première étape, je décrirai quelques manifestations du celtisme, puis un certain nombre d'actions culturelles en faveur de la musique, ensuite je proposerai une sélection de discours susceptibles d'aider à répondre aux questions suivantes : s'agit-il d'une musique de culture celte, jouée par des descendants de celtes, produite par des celtes pour les celtes, ou simplement d'une musique bretonne qui s'associe aux musiques des autres celtes ?¹⁰ Peut-être les deux à la fois mais alors sont-ce les mêmes acteurs ?

1. Celtisme : écrire, chanter et agir

- 12 Qualificatif, « celtique » désigne-t-il un art spécifique, un contenu, un style bien circonscrit esthétiquement ? Sommes-nous en présence – au contraire, ou en même temps – d'une figure emblématique ? La question essentielle ne serait-elle pas alors de se demander selon quels ordres le « celtique » de cette musique est régi ? Il faudrait voir par

exemple si le Festivalinterceltique de Lorientcréé en 1971, puis la Symphonie celtique donnée par Alan Stivell à Lorient, ou la Saint-Patrickà la Villette (en 1990), Le Printemps celte (la Villette, 1995), l'Héritage des Celtesau Festival de Cornouaille (Deux Victoires de la musique de *Dan ar Braz* en 1997 et 1998), le Concert événement de Bercy en 1999), les Transmusicales de Rennes (annuelles), ajoutons enfin la semaine de musique celtique de Saint-Nazaire (Février 2001), n'ont pas finalement ancré ce terme dans les esprits. Cette entreprise là relève de la méthode coué, elle est en outre visiblement commerciale et médiatique. L'inscription « Musique celtique » est partout et surtout dans bien des conceptions discographiques (Stivell, *Dan Ar Braz*, P. Molard, etc.).Cependant, le directeur du festival interceltique, Jean-Pierre Pichard, prudent, intitule son dernier livre : *Musique des mondes celtes*, expression significative qui ne lève pas néanmoins l'ambiguïté que suscite son utilisation constante – lors des descriptions – de l'expression **musique celtique**.

- 13 Dans cet esprit, on peut aussi lire – sur le livret-CD *Héritage des Celtes* (1994), du « guitariste » Dan ArBraz,réalisé avec des « Celtes » Donal Lunny (Irlande), Yann-Fañh Kemener et Gilles Servat (Bretagne), Elaine Morgan (Pays de Galles), Karen Matteson (Ecosse), Bagad Kemper (Bretagne), Shotts Pipe Band (Ecosse) – une description très approximative de l'histoire des Celtes. L'historien est en général largement mis à contribution. Par exemple, le texte suivant de Paul-Marie Duval (1991 : 19) parle des œuvres celtes et c'est un modèle du genre :
- 14 L'importance des quantités est inégale : **intense** dans les îles britanniques et la France où les druides sont les maîtres, la Belgique et les Pays-Bas, l'Italie du Nord, l'Allemagne et l'Autriche ; **forte** dans les pays danubiens : ex-Tchécoslovaquie, Hongrie, Roumanie, ex-Yougoslavie; **moyenné** dans le nord de l'Espagne, mais de façon plus révélatrice.[...] Mais on ne trouve pas d'œuvres celtiques là où les celtes, ayant marqué leur puissance de mercenaires ou même de conquérants, ne se sont pas créés d'installations vraiment durables.
- 15 Les musiciens bretons, fort de cette information, peuvent arguer du fait qu'ils sont originaires d'un pays reconnu par les historiens comme issu de celtes pour pouvoir transmettre cet « héritage musical des celtes » et susciter des rapprochements entre groupes de musiciens appartenant à ces pays. (cf. le cas de la Bulgarie ou de la Roumanie largement illustrés maintenant, respectivement, par des musiciens bretons : P. Molard et E. Marchand : échanges et adoption d'instruments accompagnateurs mais aussi de mélodies).

1.1. Langue bretonne

- 16 Depuis un demi-siècle, on a surtout glosé sur la réappropriation de la langue bretonne et sur la nécessité d'aller de l'avant en reniant les attitudes passéistes des folkloristes, en s'employant en outre à rendre vie à une langue qui était quasi moribonde avant la dernière guerre. Le mouvement gwalarniste a été fondé en 1925 par un professeur brestois, Roparz Hemon : « pour sauver la langue bretonne », « rompre avec les milieux et les traditions qui la paralysent (folklore, cercles celtiques, etc.) ; ouvrir la culture bretonne sur le monde ». [...] « Nous ne sommes pas assez crédules, pour prendre modèle sur ces vieilles littératures galloises et irlandaises. Nous les considérons seulement comme un héritage qui nous est dû ». Morvan Lebesque (1970 : 174-179), journaliste breton du Monde, qui citait le professeur Hemon, ajoute enfin : « Les travaux de Loth, de

Kuno Mayer, de Georges Dottin, d'Ifor Williams, apportaient aux bretons, dans la musique de la langue sœur, une révélation capitale : la gréco-latinité leur avait volé leur culture ». [...] « De *mabinogis* en épopée, les découvreurs allaient, éblouis ». Et Michel Mohrt ajoutait : « Ils suivent le mirage du celtisme, comme d'autres suivaient celui de l'Antiquité ». Morvan Lebesque ajoute enfin : [...] « Après des siècles de censure, les Bretons retrouvaient leurs origines ».

1.2. Musique celtique

- 17 Mais c'est seulement au début des années soixante-dix, 30 à 40 ans plus tard, à la faveur du développement en Europe du mouvement folk post-soixante huitard et, en France, du succès d'Alan Stivell avec son album *Reffet* (1970) et son concert à l'Olympia (1971), que les premières actions significatives en faveur du réemploi des danses¹¹, des chants et des musiques bretonnes se sont progressivement structurées¹². La petite harpe celtique¹³ d'Alan Stivell, qu'il arbore à chaque « retour en Bretagne »¹⁴, est placée systématiquement en introduction de ses disques et concerts. Elle est donnée (par lui...) comme premier emblème celtique de cette musique. Il faut constater que la carrière de cet illustre chanteur est plus internationale que national-bretonne. Sa propension à métisser textes en breton, anglais, français, arabe, etc., musique de danse bretonne et rock (cf. son CD. *Rock-Plin*¹⁵), a fait de lui le principal propagateur de ce celtisme musical. Il le recherche essentiellement davantage par l'usage des signes emblématiques celtes que par un authentique et profond ressourcement breton¹⁶. Mais une légion d'autres musiciens pionniers beaucoup moins soucieux d'internationalisme et de musique folk, s'est réapproprié lentement et systématiquement la musique bretonne des ancêtres.

2. Actions musicales

2.1. Musique bretonne

- 18 Les premières imitations d'Alan Stivell par nombre de musiciens en herbe avait horrifié les connaisseurs qui ne reconnaissaient plus ce qu'ils savaient déjà de leur musique tant l'imprégnation musicale – nationale et internationale – ambiante avait déjà fait son œuvre. La rupture culturelle constatée par les musiciens, pionniers de cette action militante, exigeait alors de multiplier les enquêtes directes auprès des anciens, souvent détenteurs de souvenirs encore bien nets, connaissant bien leurs traditions rurales pour les avoir vécues et les répertoires chantés ou joués aux instruments pour les avoir pratiqués. L'association Dastum était instituée, elle se donnait pour but de recueillir, préserver et diffuser le patrimoine oral de la Bretagne sans du tout faire référence aux celtes.
- 19 La motivation première des enquêteurs (musiciens-collectionneurs) avait consisté dès le début (et cela s'est maintenue jusqu'ici...) en l'acquisition de répertoires inédits, considérés comme authentiquement bretons dès lors qu'un originaire le transmettait. Bien évidemment, au début, il fallut déchanter car même le peuple interprétait du Botrel¹⁷ et dansait encore la *Java bleue*. Impensable aujourd'hui ! Mais que s'est-il donc passé ?
- 20 Un ensemble d'actions militantes limitées mais vigoureusement anti-jacobines a eu une répercussion indéniable sur les pratiques culturelles musicales de la population des pays de Bretagne, que les locuteurs soient bretonnants (Basse-Bretagne à l'ouest d'une ligne verticale passant par Pontivy), ou romans (Haute-Bretagne à l'Est). Observer et classer ces

actions en fonction des positions que les acteurs occupent dans le champ culturel relève d'une ethnographie dont j'ai par ailleurs précisé les limites¹⁸. D'autres que moi se chargent également d'expliquer les actions musicales bretonnes¹⁹ : par exemple, la revue *Musique bretonne*, organe de l'association Dastum de Rennes, s'emploie depuis plus de vingt ans à manifester l'essentiel des activités musicales de toute la Bretagne, de Nantes à Brest.

2.2. Actions identitaires et Personnalité bretonne

- 21 S'il semble que de nombreux éléments jouent pour que l'un des premiers territoires de rétablissement de l'identité soit la région, à l'évidence ce territoire d'identification culturelle n'est pas un territoire réel de sociabilité, (si ce n'est pour ses militants) ; il reste une aire abstraite de projection affective, bien différente de l'aire locale où se dessinent sur un modèle plus ou moins imaginaire, les relations d'autrefois (Barbichon, 1983 : 341-342).
- 22 Depuis la seconde guerre mondiale, beaucoup de parisiens ayant un parent breton et porteurs de l'idée, nouvelle à l'époque, qu'une musique bretonne pouvait exister autrement, se sont retrouvés en Bretagne, à la recherche d'un patrimoine musical apparemment perdu. Pour les militants, dès le début se posait alors le problème des sources. Là est sans doute le point de départ et la clé de vingt années de renouveau de la musique bretonne.
- 23 Alan Stivell leur avait certes ouvert les oreilles et sans doute le cœur. Il les avait préparé non pas à une musique qui, de fait, vivait encore assez bien dans les **cercles de danse celtique** et figurait dans de nombreux ouvrages mais à une manière plus moderne d'envisager leur tradition musicale chantée²⁰.
- 24 Il fallait en effet retrouver d'urgence des enregistrements de musique et de chants, collecter chez l'habitant des interprétations anciennes d'un répertoire que la plupart ignorait. Progressivement, sur le modèle des collecteurs de la première heure, chacun se mettait à enregistrer partout en Bretagne, comme je l'ai mentionné plus haut. Le problème de la référencese posait donc dans les termes suivants :
- 25 Répertoire vivant, finalement immense, puis qu'actuellement plus de 50 000 chants sont conservés sur bandes magnétiques, il représente une exigence de stabilité des usages symboliques et des données du corpus collecté²¹. La sélection qui s'est progressivement affinée, valide et légitime le sens des formes à promouvoir attestant l'effectivité du rapport constitutif aux expressions que l'on veut promouvoir et au sens que l'on veut impulser. Ainsi, tout ce qui provient de Paris est-il rejeté d'emblée comme non-breton ; par exemple, aux tous débuts, ni l'accordéon ni la clarinette n'avaient droit de cité. Ceci a eu aussi pour conséquence d'écarter du répertoire à promouvoir certaines interprétations de chansons, pourtant aimées des bretons. La normalisation d'un répertoire considéré comme authentiquement breton s'est donc mise en place progressivement, sur des bases purement intuitives et parfois historiques (recherches documentaires sérieuses des musiciens en bibliothèque). Elle est toujours active aujourd'hui car, comme on le voit bien, les normes préparent et ordonnent les actions. « Elles la configurent et lui donnent forme et sens » (Ricoeur, 1998 : 272). D'un autre point de vue, la dimension historique s'exprime, comme je vais le montrer plus loin avec l'exemple de Kemener, par la valorisation permanente de textes qui concernent plus directement l'histoire de la

Bretagne et des bretons. Ces savoirs partagés sont effectivement reconnus par l'ensemble des partenaires participant à l'échange musical.

- 26 Une telle situation laisse aux musiciens à la fois plus de liberté d'expression mais aussi, en raison des restrictions produites par les idéologues conservateurs, moins de références formelles et idéelles. Ainsi, malgré la décontextualisation évidente des textes oraux, textes chantés qui sont en outre souvent réinterprétés aux instruments dans une transcription écrite, l'action militante crée-t-elle un nouveau contexte qui semble désémantisé (Fribourg, 1991 : 19-44).
- 27 L'identité des musiciens, en valorisant une tradition strictement bretonne, s'oppose nécessairement à une tradition nationale française. Ceci produit naturellement de nombreuses distorsions entre les anciens qui ne comprennent pas toujours qu'ils ne doivent pas communiquer les chansons qu'ils aiment et les plus jeunes qui se radicalisent sur un répertoire plus réduit.
- 28 Garante de la continuité de l'histoire bretonne, cette collecte du vivant, va donc permettre de relancer un système de communication fondé sur des bases très modernes (minitel français puis internet). Le savoir musical breton qui se soutient principalement de la référence, représente sa personnalité sociale et son identité nationale, identité qu'il peut revendiquer auprès des partenaires du champs social. Cette communication entre les musiciens n'est devenue possible que par la structuration progressive et médiatisée des échanges musicaux et culturels.

2.3. Réintégration de la musique et de la culture traditionnelle : les pratiques sociales

- 29 Le savoir breton étant garanti par la sélection, les musiciens réorganisent l'ensemble de l'apprentissage de la musique orale. Ils suscitent dans le public des comportements calqués sur ceux des musiciens qu'ils observaient et surtout sur l'imitation. La compétition systématique entre les apprentis musiciens (concours de chants et de binioù/ bombarde au début, d'accordéon diatonique, de clarinette et de violon ensuite) a finalement produit des centaines d'artistes marqués du sceau « traditionnel » et capables d'animer les bals bretons ou festoù-noz, les mariages et même de « régénérer » par leur « musique vivante » les cercles celtiques que l'on disait sislérosés. Cette imitation a été érigée en principe fondateur de l'identité. Cette systématisation d'actions fondées sur l'imitation s'oppose consciemment et parfaitement à la **lecture** du solfège.
- 30 Cultivant la référence, le chanteur s'intègre à la Bretagne en venant travailler la terre avec les anciens, (les paysans, maîtres de musique...), en chantant avec eux, comme E. Marchand, L. Jouin, P. Molard, sur un mode utopiste. Des dizaines de musiciens se sont regroupés dans la région de Poullaouen et dans d'autres régions de Bretagne, créant de véritables foyers culturels autour de la musique et de la danse. Ils cultivent le style d'une danse de montagne, d'un terroir. Cette identification parfaite leur a permis d'intégrer vraiment les multiples facettes des comportements paysans et artisans. Réduire la distance entre les générations supposait également d'aller encore plus loin. Les musiciens entraînent ainsi régulièrement les anciens dans les nouveaux bals ce qui est une autre manière de légitimer leurs pratiques.
- 31 Vivre par analogie, c'est également s'imprégner et ne plus apparaître comme le collecteur-ethnographe des débuts. En conséquence, on ne collecte plus avec un magnétophone. L'objectif est de contaminer les autres musiciens des villes dont les

dérives musicales sont vivement critiquées. L'argument principal avancé pour les discréditer est souvent le constat réel que leur connaissance des usages et des répertoires est insuffisante. Ces censeurs de la tradition ne peuvent cependant vivre que de la vie paysanne et se voient obligés de courir les bals bretons de toute la région, de jouer dans des styles qui plaisent mieux aux gens des villes. Leur bretonnité est mise à mal en même temps que la musique qu'« ils reproduisent mal » (selon eux) et ils en souffrent, « mais il faut concéder à la ville de quoi se nourrir ».

- 32 Dans le contexte français, face à un Etat centralisateur, ce travail devient vite celui de militants de la cause bretonne (défendant leur langue et, en général l'ensemble de leur patrimoine culturel qu'il soit d'ordre intellectuel, matériel ou spirituel). En près de quinze ans nombre de musiciens se retrouvent ainsi à des postes clés de l'administration de la culture, d'origine étatique. Il s'agit pour ces militants, à la fois, de vivre financièrement de leur musique et de faciliter la prise de conscience à un niveau régional, de l'importance du patrimoine chanté et musical breton. Cette situation de plus en plus politisée leur permet de pénétrer les organismes culturels et municipaux – de l'intérieur – afin d'y propager leurs idéaux. Tel a été, me semble-t-il, l'évolution générale de la musique de cette région, au cours de ces vingt-cinq dernières années.

2.4. Vedettariat

- 33 La valorisation des « meilleurs anciens » se manifeste par l'attribution de prix de la chanson (exemple : la Bogue d'or de Redon), la publication de leur répertoire sur disques et sur cassettes accompagnée de photo en couverture, par l'incitation à participer à un maximum de manifestations culturelles soutenues par Dastum. Le cas d'Eugénie Duval est exemplaire, elle apparaît sur la couverture de *Musique bretonne*, n° 138 de décembre 1995. Un article lui est consacré où l'on explique qu'elle a d'abord été conteuse mais qu'elle a été progressivement encouragée à livrer les quelques chansons qu'elle connaissait. Elle en a appris beaucoup d'autres au cours des festivals ; aujourd'hui elle interprète de surcroît des créations bretonnes provenant de Thérèse Dufour.
- 34 On constate que la majorité des acteurs de ce renouveau chanté est constituée d'hommes or il semble que la plupart des références soient plutôt féminines. Voilà l'objet d'une future réflexion non dénuée de fondement.
- 35 Les arts et traditions populaires, la tradition orale des chants, des musiques et des danses, etc., sont l'objet essentiel voire central des différentes pratiques et discours qui sont tenus sur la culture. Aussi, le choix des œuvres sélectionnées par les musiciens pour être ré-interprétées, les contenus des récits historiques et fictifs qu'ils mettent en avant, (dont ceux des *gwerzioù* qui sont les plus représentatifs de tragédies et du genre narratif car ils prétendent à l'historicité de la même manière que les *Kantikoù*, cantiques religieux...), les différents types de danses qu'ils pratiquent à grande échelle (sur des *sonioù*, chants à danser), la poésie lyrique (également sur des *sonioù*), les instruments de musique qu'ils emploient et diffusent (biniou, bombarde, harpe celtique, clarinette, flûte, accordéon, etc.), les discours tenus sur ces pratiques et ces œuvres (revues spécialisées : *Musique bretonne*, etc.), tout ceci constitue une somme importante d'éléments (noyaux organisateurs) structurant des formes symboliques²² qui font sens et traduisent un certain nombre d'actions.
- 36 L'appréciation de la valeur des actions des musiciens en faveur de la musique se mesure, sans aucun doute, à la capacité qu'a chaque chercheur-musicien de ressentir la musique

qu'il reçoit des anciens, qu'ils aient été *mestr ar ganerien* (maître chanteur) comme Manu Kerjean (l'initiateur du style Fisel en Centre-Bretagne) ou maître sonneur comme Herri Leon (*Ar Big*), pionnier de la cornemuse écossaise. Ce dernier forma, à partir des années cinquante, les sonneurs : Alan Stivell, Alain Le Hegarat, Jakez Pincet.

- 37 L'analyse sémiotique des formes citées est ainsi menée de paire avec l'analyse des structures d'actions et de l'appartenance des militants eux-mêmes ; la construction d'une mémoire collective est, à mon sens, l'enjeu d'une communauté voulant combler un manque et une frustration profonde, justifiée par l'histoire de la domination jacobine.
- 38 Ces actions expliquent ainsi le processus d'évolution très récent d'une musique de transmission orale, marquée par le milieu rural, vers une musique urbaine qui n'a rien à envier à d'autres, contemporaines, issues du *showbiz*. Les chanteurs et les groupes de musique bretonne se comptent actuellement par centaines.

3. Action dans les récits de musiciens bretons²³

- 39 Ce que j'appellerai ici un recadrage celt se manifeste nettement au travers de quelques discours de Yan Faïñch Kemener, premier grand chanteur de *Gwerz* en Basse-Bretagne (bretonnante)²⁴. Les chanteurs *a capella* demeurent pourtant l'exception et sont en la matière de véritables pionniers de la musique : Kemener en Basse-Bretagne, Denez Prigent, etc., on aurait pu toutefois analyser les textes écrits à propos d'Albert Poulain, conteur et chanteur de Haute-Bretagne²⁵. Au contraire, les instrumentistes qui sont légions reprennent fréquemment les mélodies des chanteurs.
- 40 C'est donc par le biais de textes extraits de la notice de l'un des meilleurs disques de Kemener : *Gwerzioù et Sonioù*, que je tenterai d'évaluer les rapports de ces textes avec les actions. Ce choix m'est apparu très représentatif de ce que font bon nombre d'autres musiciens. Celui-ci écrit une introduction à ses propres interprétations des *gwerz*, s'explique à la fois sur le sens de sa démarche et sur les actions qu'elle a impliquées pour l'interprétation des œuvres qu'il interprète.
- 41 Si maintenant nous nous tournons vers les musiciens instrumentistes qu'en est-il ? J'ai choisi un extrait d'*Adsa*, (journal écrit par et pour les musiciens). Il s'agit de la transcription d'un entretien avec Patrick Molard, maître sonneur, et meilleur spécialiste de cornemuse en Bretagne, instrument qui représente parfaitement l'esprit celt qui hante les musiciens.
- 42 Ces musiciens racontent sempiternellement dans leurs journaux et notices de leurs éditions de disques²⁶, l'ensemble de leurs entreprises et les offrent au lecteur, à livre ouvert. Dans la revue *Musique bretonne* ou dans les *Cahiers de musique bretonne* publiés par Dastum, on constate, par exemple, que rares sont en fait les textes qui évoquent une quelconque musique celtique.
- 43 Le musicien breton, conscient de représenter le milieu rural et la Bretagne profonde, ne se met pas souvent en avant. Seul le cadre particulier du disque explique la personnalisation dont je parlerai plus loin. Jean-Bernard Vighetti, précise que s'il y a une valorisation d'un chanteur ce n'est pas comme individu mais comme « passeur de tradition »²⁷ qui doit se faire oublier. La situation est-elle alors si différente de celle de l'auteur de littérature qui, loi du genre, ne peut plus maîtriser le devenir de son texte ? Examinons maintenant quelques-uns de ces textes :

Texte 1, du CD de Yann-Fañh Kemener : *Gwerziou et sonioù* (reproduit en Annexe 1)

- 44 Plusieurs aspects sont abordés dans les quelques petits textes présentés partiellement en annexe 1. Ils figurent sur la notice d'abord en breton, en français ainsi qu'en anglais :
- 45 a/ le premier texte est une autobiographie avec la photo du chanteur. Son discours est centré sur l'apprentissage du chant, la découverte de la culture bretonne et des anciens chanteurs, son enracinement avec d'autres chercheurs universitaires est en outre manifesté. En ce qu'il se décrit lui-même, le texte est **performatif explicite** (selon l'expression du philosophe anglais J.-L. Austin). Effectivement, même si le chanteur s'exprime à la première personne du singulier en fait il parle de tout sauf de lui. C'est évidemment le modèle du chanteur-chercheur-collecteur qui surgit, celui qui **agit** pour se réapproprier un patrimoine linguistique et prendre conscience de sa bretonnité. Il affirme (action) ainsi la réalité de faits (travaux sur la langue bretonne et sur les chants) que l'auditeur peut donc intégrer.
- 46 b/ Le second est écrit dans le style impersonnel des historiens. Il parle des « chanteurs d'histoires » qui chantent des chants historiques narratifs appelés *Gwerziou*. Il résume ainsi les données sur ces chants : nos connaissances en vieux breton (XII^e s.) et en moyen breton (1100 à 1650). Il s'agit ici de justifier l'ancienne communauté culturelle celte en remontant à près d'un millénaire. C'est un **acte accompli** dans la parole qui exprime l'idée que le parler breton est vital pour véhiculer la mémoire d'hommes mythiques comme le Roi Arthur, les Chevaliers de la Table Ronde, Merlin l'enchanteur, etc. Il veut ainsi prouver l'origine celtique (textes trouvés en Ecosse) et bretonne des neumes et des lais (chants monorimes, ancêtres de la *Gwerz*, répandus dans toute l'Europe du Nord au Bas-Moyen Age...).
- 47 c/ le troisième, écrit par le musicologue D. Vellard, authentifie les traits spécifiques des musiques strophiques en les attribuant exclusivement à la musique bretonne. Ces caractères sont pourtant inhérents à toute la musique orale européenne : modalité, art musical au service du texte qui évite la monotonie malgré l'extrême redondance de la mélodie, exigence d'identité et d'authenticité de cet art populaire, etc.). **Constatif**, le discours se doit de contribuer à prouver qu'une musique bretonne et celtique existe et qu'il suffit de l'écouter pour comprendre l'indicible.

Texte 2 sur Patrick Molard, *la sagesse du maître sonneur* (Adsa, 2000 : VI, Juin)

- 48 *Delioù* est un disque qui illustre une action celtique militante forte : il réunit tous les types de cornemuses que ce musicien pratique ; cornemuse écossaise : la grande (*pibroch*) et ses cousines, *small* ou *lowland pipes* ; l'irlandaise *uilleann pipes*, les bretonne *biniou koz* et *biniou braz*, respectivement petite (ancienne) et grande cornemuse (nouvelle, adoptée dans le Trégor en 1895), etc.
- 49 Voilà ce que dit Patrick Molard :
- 50 J'ai commencé la pratique de la cornemuse écossaise vers 1965 dans différentes formations, avec Alan Stivell, le *bagad* de Saint-Malo, le *bagad An Ere*, les *Satanazet*, etc. Et j'ai alors rencontré les sonneurs personnels de la reine Elisabeth, Robert U. Browne et Robert B. Nicol qui m'ont enseigné une centaine de pièces de cette musique classique qu'est le *Pibroch* et qui m'ont surtout appris son esprit, les rapports mystérieux qui existent entre l'espace et le temps, l'ombre et la lumière, toutes ces recettes qui

permettent à un sonneur de mettre des contrastes dans sa musique et donc de susciter l'émotion. En rentrant d'Ecosse, j'ai découvert le *binioù koz*, que je pratique en couple, et un peu plus tard l'*uilleann pipes* que je suis allé étudier en Irlande avec O'Flynn.

- 51 Purement informatif, ce texte résume bien à la fois ce qu'a fait le musicien et ce qu'il a trouvé : un nouveau répertoire musical, son esprit, des techniques de jeu de cornemuses, des moyens nouveaux de toucher le public. Mais il est allé dans ces lieux évidemment en raison d'un cousinage celtique, sans considérer la distance sociale entre lui et ces musiciens de cour. Il s'agit là d'une musique savante et non d'une musique orale et rurale... C'est d'ailleurs aussi le cas des musiques irlandaises qui sont essentiellement savantes. Paradoxalement, cette situation ne semble pas poser de problème à ce musicien ni à tous ceux qui pratiquent ce type d'échange.
- 52 Les textes ci-dessus incitent à découvrir, par l'écoute, la profondeur historique d'une musique qui résonne du fond des âges et qui est donc celtique telle qu'on tente de le prouver (cf. l'exemple des pratiques de P. Molard en Annexe 2). C'est ici nier les influences culturelles externes et surtout la possibilité qu'une analyse de certaines formes et structures musicales, recueillies aujourd'hui, pourrait peut-être un jour prouver l'existence d'un conditionnement ancien qui serait commun à ces autres cultures. L'investigation musicographique et analytique semble possible mais longue et fastidieuse.
- 53 En quoi donc un patrimoine poético-musical, un ensemble culturel fait de souvenirs a-t-il pu être considéré aussi rapidement comme la mémoire « vraie » du peuple breton et une musique digne de se frotter aux autres musiques des pays celtiques ? La pratique généralisée des danses en festoù-noz, l'efficacité des médias et surtout des écrits des militants-musiciens, sont sans doute les raisons principales de la réussite de ces actions. Comment expliquer alors cette confusion, semble-t-il permanente, entre le texte poétique des chants, historiquement marqué, et la mélodie (musique) qui ne l'est pas de la même manière ? Il s'avère qu'en effet, les timbres musicaux changent constamment ? Parole et musique étant mêlées dans le chant, on confond fréquemment le sens de l'une avec celui de l'autre.
- 54 Les différents textes et illustrations ci-dessus montrent en fait un réel décalage avec la pensée de P. Ricoeur qui demeure centrée sur une littérature en réalité décontextualisée. À l'inverse, ceux que j'ai examinés sont par définition en contexte, d'actualité, même s'ils mêlent parfois des textes complètement décontextualisés. Ils intègrent ainsi histoire et fiction par d'autres voies que celles de la littérature. Leur « identité narrative », qu'elle soit individuelle ou communautaire, est une structure d'expérience forte qui nous montre le sens des actions et explique les raisons de certains choix musicaux qu'ils soient instrumentaux ou formels. Seule l'analyse formelle – musilinguistique – de ces productions pourrait, à l'avenir, expliquer mieux l'incidence des choix idéologiques sur les nouvelles reconstructions.
- 55 Le cas des cornemuses de P. Molard est significatif. Par son action qui confine l'utopie²⁸, en ce que ce musicien vit sa ruralité et sa celtitude depuis le début de sa carrière, il entretient l'idée que toutes les cornemuses appartiennent à un patrimoine celtique et donc breton. La fonction essentielle de l'utopie, rappelons-le, est bien ici de proposer une musique alternative viable aux bretons. Il n'est pas étonnant alors que ce type d'instrument soit – davantage que la harpe celtique – repris comme symbole celtique. Formé lui-même par la BAS (assemblée de sonneurs) fondée en 1943 et par les cercles celtiques qui avaient déjà adopté la grande cornemuse écossaise depuis longtemps (on sait que les 73 *bagadoù* qui concourent en 2000 à Lorient l'utilisent davantage que le *binioù koz*

breton qui est techniquement moins performant). L'emblème celte devient ici breton et semble bien fonctionner puisque même les groupes rocks jouent une musique « bretonne » dès lors qu'un bag pipe est adjoint à l'orchestre (formé en outre d'instruments électrifiés, non bretons, joués par des bretons...). Le répertoire ne se réfère donc plus à celui de la Bretagne. Par exemple, dans le groupe Soldat Louis de Lorient les musiciens parlent et chantent la Bretagne sans pour autant reprendre sa musique, car, pour eux, ils jouent un « rock breton », pour toutes ces raisons dont la cornemuse n'est pas la moindre. Ce nouveau type d'action musicale est fondé lui aussi à la fois sur la sélection d'éléments de la culture et de personnalités bretonnes mais pas sur la musique de Bretagne.

- 56 Disques, journaux, ouvrages sont donc tous l'émanation de musiciens-chercheurs qui se font producteurs et savent mieux que quiconque utiliser les media au profit de leurs actions collectives.
- 57 Les différentes hypothèses que propose Ricœur lorsqu'il se borne aux ressources de la sémantique ou de la pragmatique, ne permettent pas de relier l'ensemble de ces termes, (qu'on les prenne dans l'un ou l'autre sens), ni de comprendre toujours très clairement le rapport entre l'action et l'agent. Il bute, dit-il, sur la question complexe de l'identité²⁹. La décontextualisation des textes écrits en est la cause. Or, comme nous venons de le voir avec quelques discours exemplaires, nos textes sont très nettement reliés aux actions produites : les musiciens font ce qu'ils disent ou écrivent, tirent les conséquences de leurs connaissances pourtant partielles et agissent dans le sens d'une meilleure proximité physique et surtout émotionnelle avec leurs « cousins » celtes, qu'ils soient paysans ou non. L'efficacité est remarquable, l'impact de la musique et de la danse est incontestable, mais les productions semblent être de plus en plus hétérogènes. Dans le tableau ci-dessous, j'ai mis en correspondance les différents groupes de musiciens, leurs références musicales et quelques composants de leurs pratiques. De la sorte, je tente maintenant de montrer comment une musique peut se scléroser, progresser soit en continuité soit en rupture avec les acquis historiques...

Texte 3

- 58 Dans un esprit différent, le texte suivant – qui émane de Jean-Bernard Vighetti, créateur en 1975 de la Bogue d'or de Redon, (concours de chants très populaire aujourd'hui) et animateur culturel professionnel –, illustre parfaitement bien l'explicite d'une action qui se veut d'abord militante avant que d'être celte³⁰ :
- 59 A travers la Bogue, le groupement culturel breton des Pays de Vilaine(Haute-Bretagne) vise plusieurs objectifs : 1° manifester que ce patrimoine est toujours vivant et qu'il peut continuer à vivre en le réhabilitant auprès de la population locale ; 2° révéler aux habitants des Pays de Vilaine, plus particulièrement, leur identité ; 3° démontrer qu'il existe en Haute-Bretagne comme en Basse-Bretagne un patrimoine culturel de qualité, autre facette du génie créateur du peuple breton ; prouver enfin à ceux qui veulent donner une culture au peuple qu'il existe une vraie culture populaire.
- 60 La Bretagne et l'identité de cette communauté s'est amplifiée depuis, le texte est devenu action.
- 61 Ce que nous dit Ricœur à propos des textes écrits semble bien confirmé par les différentes assertions que j'ai présentées ci-dessus :
- 62 Ce qui est à comprendre dans un récit, ce n'est pas d'abord celui qui parle derrière le texte, mais ce dont il est parlé, la chose du texte, à savoir la sorte de monde que l'œuvre déploie en quelque sorte en avant du texte (P. Ricœur : 1998 : 187).

4. Sémiotique des œuvres

- 63 « La construction de taxinomies bien fondées est actuellement le seul but raisonnable de la recherche » Jean Molino (1988).

- 64 Enregistrer les œuvres musicales et les mouvements organisés (déambulations et danses), demande à l'analyste ethnomusicologue d'opérer du terrain au laboratoire, une recherche qui vise avant tout à déduire au mieux la pertinence des corpus à analyser³¹.
- 65 Il s'agit en ce qui me concerne et, plus modestement, d'analyser ce type de représentations dans les récits, d'établir la pertinence musicale de quelques corpus significatifs, de modéliser des systèmes poético-musicaux et musicaux clos en correspondance avec ces « actions sociales de base ». L'objectif de ma recherche est en effet d'ouvrir quelques pistes qui visent à montrer sur quels fondements historiques, anthropologiques et musicaux, les musiciens s'appuient pour identifier leur musique soit à la « celtie » soit à la Bretagne³². La vérification musicologique de l'incidence de la sélection des musiciens sur la variation musicale des répertoires qui est traditionnellement à la base de l'évolution des musiques populaires, se fait selon une méthode, une sémiotique musicale ou poético-musicale. Elle seule peut préciser en quoi ces nouveaux répertoires sont ou non identifiables comme structures, mélodies, textes celtes.

Conclusion

- 66 Sans l'analyse des œuvres musicales bretonne et celtiques étrangères, ni les multiples comparaisons pour arriver à une synthèse des éléments décrits, il semble très prématuré de répondre à la question posée au début à savoir qu'est-ce qu'une musique celtique. Cependant, se demander qui fait une telle musique ? A cela Jean-Pierre Pichard répond parfaitement dans son ouvrage (Pichard, 2000). L'acculturation évidente de la plupart des musiques celtes à la culture des vainqueurs – qu'ils soient romains, angles, vikings, gaulois et, plus récemment, victimes de la « victoire contestée des jacobins sur les girondins » (à l'usure...) – rend difficile l'argumentation téléologique et donc l'administration d'une quelconque preuve de la réalité actuelle d'une musique celte homogène. Ce fait est d'ailleurs constaté par les musiciens étrangers à la Bretagne car, à ma question (insidieuse...) : « quel rapport la musique irlandaise a-t-elle avec la musique bretonne ? », le flûtiste irlandais Niall Keegan m'a répondu : « aucun ! » (Belfast, 1999).
- 67 Les textes de Y.-F. Kemener et de P. Molard qui ont été présentés ci-dessus, en correspondance avec plusieurs aspects du jeu et de l'activité de ces musiciens, sont néanmoins très représentatifs de deux manières actuelles de conforter l'identité culturelle celte en Bretagne. La première, celle du chanteur en breton, valorise « l'âme bretonne » tout en rattachant, de manière symbolique, la Bretagne profonde à ses racines celtes ; la seconde, au contraire, est une action sur un mode utopiste qui construit une nouvelle culture celte à partir d'éléments rassemblés d'un côté et de l'autre. Elle va dans le sens d'un important enrichissement : la mélodie peut en effet demeurer bretonne mais l'interprétation du chant peut être successivement en breton et en bulgare, la voix être bulgare, les instruments de musique provenir d'un monde présumé issu de celtes (cf. la pièce *Kalinka*). On constate enfin que l'initiative de la référence aux celtes est le fait des bas-bretons. Il semble bien que la langue bretonne soit le support incontestable de l'imaginaire musical breton. Critère géo-historique donc qui, néanmoins, n'exclue pas pour autant les hauts-bretons de langue romane puisque les bas-bretons ne cessent de se produire en Haute-Bretagne et en Loire Atlantique...

- 68 Aujourd'hui donc, la chaîne émotionnelle qui pénètre lentement les esprits puis les structures musicales bretonnes se réalise surtout par l'adhésion des sonneurs de *bagadoù*, « au musiques écossaises et irlandaises, plus spectaculaires en terme de virtualité technique que la musique bretonne, toute en finesse et subtilités rythmiques et mélodiques³³ ». L'avenir nous dira ce que les « Celtes » ont construit musicalement au XX^e siècle. Préalablement, comme je pense l'avoir un peu montré, les praticiens-musiciens recherchent aujourd'hui leurs liens celtes plutôt dans les autres domaines de la culture que sont la langue, l'histoire mythique, les objets, que dans la musique proprement dite. Il reste que l'union de tous les celtes est une revendication globalement et confusément culturelle avant que d'être musicale mais la musique demeure son ressort essentiel.
- 69 Aussi, parallèlement et curieusement, à l'heure du décès de Charles Trénet, chanteur particulièrement populaire et exceptionnel monument de la chanson française, tous ceux qui sont interviewés par la télévision reconnaissent les standards du chanteur (*la mer, y a d'la joie, boum, douce France*, etc.). Certes, mais ils ne les chantent pas totalement, loin de là. On s'aperçoit très vite que peu d'entre eux semblent avoir réussi à mémoriser plus de quelques vers de ses chansons tandis que la plupart chantent vraiment faux. La raison est sans doute à rechercher dans la situation très passive qu'induisent les médias actuels sur le public. Ce dernier ne chante plus mais écoute et apprécie.
- 70 Comparativement, je crois pouvoir dire que la résurrection musicale de la Bretagne d'aujourd'hui, contrairement à la décadence des pratiques populaires de notre culture musicale nationale et plus soucieuse de valoriser quelques pratiques spécialisées de vedettes de la chanson que des pratiques collectives³⁴, conduit à récupérer les attitudes de base et les formes de mémoire élémentaires qui semblent indispensables à toute véritable et authentique intégration culturelle.
- 71 Plus théoriquement, attentif au schéma conceptuel de l'action et à sa relation aux textes produits sur elle, j'ai tenté de rendre compte plus particulièrement de tout un réseau de concepts qui soit capable d'expliquer cette relation texte/action/chanteur-musicien. J'ai confronté notamment les actions musicales aux discours et aux productions musicales, en tenant compte du cadre théorique de la phénoménologie. Le cercle herméneutique (entre expliquer et comprendre) est ici renforcé dans la mesure où l'opposition tranchée entre motivation et projet est une déclaration discutable qui cache une anthropologie de l'action. Elle relève à la fois des deux régimes de la causalité et de la motivation (de l'expliquer et du comprendre). Les textes sur les actions et les actions musicales sont, notamment dans le cas de la réinvention de cette musique bretonne d'aujourd'hui, en situation d'évidente conjugaison. L'action comme les textes qui l'illustrent peut en fait être considérée comme un texte, une « œuvre ouverte » susceptible plus particulièrement dans ce cas-ci, de transferts, d'interprétations nouvelles, à la manière d'un texte lu et relu.

BIBLIOGRAPHIE

AUSTIN J. L., 1962. *How to do Things with Words*, Quand dire c'est faire, Paris, Le Seuil.

- BARBICHON G., 1983. « Migrations et conscience d'identité régionale, l'ailleurs, l'autre et le soi », *Cahiers internationaux de sociologie*, 75 : 321-342.
- BENVENISTE E., 1966. *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris, Gallimard.
- BOURDIEU P., 1994. *Raisons pratiques, sur la théorie de l'action*. Paris, Le Seuil.
- BOURDIEU P. 1996. *La distinction, critique sociale du jugement*. Paris, Editions de minuit (coll. Le sens commun).
- BREKILIEN Y., 1973. *Alan Stivell ou le Folk Celtique*. Quimper, Nature et Bretagne.
- DEFrance Y., 2000. *L'archipel des musiques bretonnes*. Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.
- DESPRINGRE A.-M., 1993. *Fête en Flandre : étude des rites et de la musique, 1975-82*. Paris, musée de l'Homme, Institut d'ethnologie.
- DESPRINGRE A.-M., 1997a. Catégoriser un rythme « flamand », *Journal des anthropologues*, « Anthropologie et Cognition », 70 :73-90.
- DESPRINGRE A.-M., 1997b. « Mémoire et survie de la musique bretonne », *Bastidiana*, « Etude sur le folklore et les traditions populaires », 19-20 : 193-208.
- DESPRINGRE A.-M., 1998. « Pour une anthropologie de la cognition des poésies chantées de tradition orale des pays de France », in *Coloquio internacional Anthropología y música : diálogos uno*, Granada (novembre 1996), *Musica Oral del Sur*, 3 :147-164.
- DESPRINGRE A.-M., 1999. « Meaning of the Old and New Cultural Variations of a French Song from Brittany », *Esem: Proceedings of the XIIIth Seminar at Jyväskylä University*, Helsinki, Octobre 1997, *Ethnomusikologian Vuosikirja* (Jukka Louhivuori, éd.), 11 :5-26.
- DESPRINGRE A.-M., ARLEO A., 1997. « Musilinguistique du chant enfantin » & « Bilan et perspectives de recherche », in L'Harmattan (éd.), *Chants enfantins d'Europe*. Paris, L'Harmattan : 15-20.
- DUCROT O., SCHAEFFER J.-M., 1995. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Le Seuil.
- DUVAL P.-M., 1997 (1991). « L'art des Celtes », *Les Celtes* : 19-21. Paris, Stock :19-21.
- ECO U., 1992 (1976). *La production des signes*, trad. Myriem Bouzaher. Paris, éd. Labor (essai).
- FRIBOURG J., 1991. « Vie et rôle de la chanson traditionnelle dans la région de Redon » in Laburthe P.(dir.), ouvrage collectif. *Conte et chanter en pays de Redon*. Paris, L'Harmattan : 19-44.
- GREIMAS A.-J., COURTES J., 1979 & 1986. *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 2 vol.
- GUILCHER J.-M., 1976 (1963). *La tradition de danse en Basse-Bretagne*. Paris, Mouton.
- HAMON A.-G., 1981. *Chantres de toutes les bretagnes, vingy de chanson bretonne*, préface de Glenmor. Paris, Picollec.
- HJELMSLEV L., 1971 (1943). *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris, Minuit (Mémoire 7), [Indiana University Publications in Anthropology, Bloomington, 1953].
- LEBESQUE M., 1984. *Comment peut-on être breton ? Essai sur la démocratie française*. Paris, Le Seuil (A62).

MASQUELIER B., 2000. « Ethnographie de la parole et interlocution », in. SIRAN J.-L., MASQUELIER B. (éds.), Pour une anthropologie de l'interlocution, Rhétoriques du quotidien. Paris, L'Harmattan (Logiques sociales) : 23-56.

MOLINO J., 1975. « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en Jeu*, 17 : 37-62.

MOLINO J., 1988 (1981). « Introduction à l'analyse sémiologique des Maximes de La Rochefoucauld », in MARTIN J.-M. (éd.), Logique du plausible, essai d'épistémologie pratique des sciences humaines 1. Paris, MSH : 145-220.

MOLINO J., GARDES-TAMINE J., 1987-91. Introduction à la poétique. Paris, PUF, 2 vol.

PICHARD J.-P., 2000. Musiques des mondes celtiques. Paris, Editions du Chêne, Hachette livre, Philip Plisson.

RASTIER F., 1996. « Représentation ou interprétation ? – Une perspective herméneutique sur la médiation sémiotique », in RIALLE V., FIZETTE N. (éds.), Penser l'esprit : des sciences de la cognition à une philosophie de l'esprit. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble : 219-239.

RICŒUR P., 1996 (1990). Soi-même comme un autre. Paris, Le Seuil (coll. Points/Essai).

RICŒUR P., 1998 (1986). Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II. Paris, Le Seuil (coll. Points/Essai).

RICŒUR P., 2000. La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli. Paris, Le Seuil (L'ordre philosophique).

RUWET N., 1975. « Théories et méthodes dans les études musicales : quelques remarques rétrospectives et préliminaires » *Musique en Jeu*, 17 : 11-35.

WRIGHT G.H. von, 1971, Explanation and Understanding, Londres, Routledge and Kegan Paul.

ANNEXES

Annexe 1

Texte de Kemener N°1

Initié au chant dès ma plus jeune enfance par ma mère, puis stimulé par l'environnement social des années soixante, j'ai été tout naturellement amené à approfondir ma propre culture, allant de village en village, de porte en porte, collectant chants et contes, comptines et proverbes.

C'est ainsi que j'ai vu sortir devant moi un livre qui m'était jusqu'alors caché. Ce livre dont on ne vous parle jamais dans les écoles, cette langue que l'on cherche absolument à faire disparaître. Et ainsi ces vieilles gens m'ont transmis leur savoir et aussi une grande part d'elles-mêmes, de leur vécu, de leurs joies, de leurs peines, de leur regrets et surtout de leur sagesse. S'il me fallait définir cette poésie, je l'appellerais « Mémoire des âmes, Ame des individus, âme du peuple ».

J'ai aussi découvert que les hommes depuis longtemps travaillaient dans l'ombre pour la reconnaissance de cette culture. J'ai pris connaissance du Barzaz Breiz et des collectages de Luzel. J'ai découvert l'énorme travail de grammairiens, de linguistes, d'historiens et de chercheurs de tous genres. Je pense notamment au regretté Léon Fleuriot qui m'a été d'une grande aide durant ces années de recherches. Je garde aussi la mémoire de tous les

oubliés de l'Histoire, toutes ces vieilles personnes qui ne sont plus de ce monde et ont emporté avec elles tant de trésors.

A l'aube de cette Europe naissante, j'espère pour les générations à venir que la langue bretonne survivra, que ses racines, son histoire et le savoir ancestral qu'elle véhicule seront pris en compte.

N°2

Comme les autres pays celtiques, la Bretagne avait ses Cantores Historici ou chanteurs d'histoires. Ils étaient particulièrement actifs et plus renommés pour leur art que pour leur scrupuleuse exactitude. Giraud de Cambrie nous dit à la fin du XII^e siècle que la découverte des restes d'Arthur à Glastonbury serait due aux révélations de « chanteurs historiques ». Il parle aussi de chanteurs de fables. « Bretons qui fablent et leurs chanteurs qui ont coutume d'inventer ». (cf. Léon Fleuriot (sd.) Histoire culturelle et littéraire de la Bretagne, Champion Slatkine).[...] Il existait une norme écrite savante pratiquement identique au cornique et au Gallois.

Moyen-Breton (de 1100 à 1650).

[...] cette poésie attire plus particulièrement notre attention, elle est caractérisée par la présence systématique de rimes internes, la règle de base étant de faire rimer l'avant dernière syllabe de chaque vers avec sa propre césure [...].

Annexe 2

Acteurs-musiciens

Un itinéraire exemplaire :

P. Molard, breton, spécialiste des cornemuses celtes³⁵ né en 1951 à Saint-Malo.

date	lieu	maîtres sonneur (s)	I instrument	répertoire
1965	Ecosse	Alan Kloatt	NNorthumbrian pipes	Musique écossaise
	Ecosse	Denis Gasser		idem
1965	Saint-Malo	Satanzet, Quic enGroigne		
?	Rennes	Bagad An Ere (Jakez Pincet)	P pipe band C cornemuse écossaise	Musique bretonne
un an	Cour d'Angleterre	R. Brown et R. Nicole	Hi highland pipes	Pibroc'h= mus.classique écossaise
?	Irlande	Liam O'Flynn	uilleann	musique irlandaise

depuis	Carhaix/ Poulaoen	pratiqueavec d'autres musiciens, une musique de circonstances (mariages festoùnoz etc.)	Bbbinioù koz et binioù braz et autres cornemuses,bombarde	mélodies bre-tonnes; surtout style gavotte, fisel, pays van-netais (cf. CD : binioù Braz, Deniou et collab avec Stivell, Dan Ar Braz, Gwerz, etc.

Extrait d'Inventaire raisonné des pièces présentées dans le CD Deliou (2000).

Ici, on constate la volonté de produire un melting-pot de musiques, mixées et retravaillées, à partir de plusieurs cultures d'origine celte : – Pays de Bretagne, Bulgarie, Ecosse et Galicie –, pour l'origine des répertoires, – Bretagne, Ecosse et Irlande –pour les cornemuses. On se rend compte également que le groupe utilise d'autres instruments, jusqu'à la sanza qui est un instrument africain...

titre	arrangement de	instruments	petite histoire de la pièce
Porz Kloz	P. et J. Molard	Binioù, bombarde, violons, basse, cordes, darbouka	nom de la maison d'Y. Berthou (suite de « tons doubles » de Gavotte)
Kalinka	P. et J. Molard	small pipes en la, chant, violon, mandoline, petite guitare, tablas.	Une soliste des chœurs bulgares chante (Madame Vulcheva) : un An dro (Kas-a-Barth) composé, chanson d'amour bulgare (ressem-blance rythmique) chant vannetais, un couplet en vannetais, les deux autres en Bulgare
Ton Budino Ricardo Portela	J. Molard P. Molard (auteur)	small pipes en ré, uilleannpipes en ré (M. O'Brien), mandoline, 3 guitares, triangle, caixixi,sanza, g. caisse harmonique	1/chant demarche processionnelle de Galicie. 2/ composition à mi-chemin entre la muinera et la jig.

NOTES

1. Les formes symboliques sont ces constellations où viennent converger les images mentales autour de **noyaux organisateurs** (cf. structures narratives minimales, noyaux mélodiques, etc.). cf. Cassirer (1972), Molino (1975).
2. Cf. Le matraquage très commercial des média nationaux et locaux qui, au cours de l'été 2000, a manifesté l'exemplarité culturelle du festival interceltique de Lorient (plus de 400 000 visiteurs). Libération du 4/08/2000 : « Panceltie, an 30. Fameux anniversaire pour un festival né en 1971, en plein ère baba. Alors, seuls les bretons et leurs cousins de Grande-Bretagne et d'Irlande jouissaient à Lorient des joutes instrumentales et des dix jours (très nocturnes) d'agapes entre les portes de la ville neuve, l'arsenal et le stade de foot. Trois décennies et quatre présidents de la République plus tard, ayant traversé sans changer de cap les ouragans folks, disco et techno, le Festival interceltique de Lorient (FIL) veut s'offrir aujourd'hui la planète ». Ce fut l'année du monde celte... Selon le journal culturel *Adsa* (08-2000), en 1999, sur 1 200 disques de musiques du monde produits en France, la moitié émane d'une production bretonne (et 21 000 dans le monde...).
3. Les pionniers de l'association Dastum multiplient les collectes, diffusent généreusement les enregistrements sonores à tous les musiciens qui le souhaitent. Légitimant aux yeux de tous leur bretonnité par la chanson, ils organisent l'information par l'édition de *Cahiers de chansons* bien documentés et d'une revue *Musique bretonne* ouverte à tous, enfin ouvrent des bases de consultation dans toute la région (Dastumerions). Dastum est ainsi devenue en peu de temps un modèle d'organisation reconnu par l'ensemble des groupes folks français et même par le ministère de la Culture qui la finance.
4. Depuis 1973, le Kan ar bobl de Lorient a notamment consacré Jean-François Kemener (devenu depuis Yann Faïñch Kemener), Myrdhin, Stivell, Kyaldan au concours devenu Celtavision (un grand mot pour peu de chose !) ajoute à cette époque André-Georges Hamon (1981 : 80). A Paris, qui a souvent servi de tremplin aux musiciens bretons (Denez Prigent en est le dernier exemple, très illustre), le travail de la Mission bretonne – avec *Ti arYaouankiz* – et celui du Centre d'arts celtiques de Montmartre illustrent là encore le sens interculturel qui est donné au mot celte.
5. Je m'oppose donc en cela aux analyses fondées sur une métaphore biologique : « Ce biologisme a été poussé à l'extrême au XIX^e siècle, par exemple chez Brunetière : l'histoire littéraire devient chez lui la lutte vitale que se livrent les genres conçus comme autant d'espèces naturelles [...] et pour qui la différenciation des genres s'opère dans l'histoire comme celle des espèces dans la nature ». Cité par Ducrot et Schaeffer (1995).
6. La dimension réduite de cet article ne me permet pas d'exposer les travaux complémentaires de mes collègues – ethnologues de terrain – et en particulier les aspects linguistiques et poétiques des chants. On se reportera pour cela à Crochu *et al* (1991), Laburthe-Tolra (éd.) 1991, Despringre (éd.) 1997.
7. Ma thèse, *Chants de fête du Westhoek français* (1985, édition de 1993) propose les deux premiers de ces aspects. Le groupe de travail « Musilingue », que j'ai institué au LACITO-CNRS en 1989, associe ethnologues et ethnomusicologues. Il a produit trois ouvrages qui se réclament de cette proposition: 1991, 1997, le troisième étant sous presse.
8. Cf. P. Ricoeur, 1998 : « Rien n'est plus intéressant que le jeu de renvoi entre **texte, action et histoire**.[...] C'est en effet à travers cette triple articulation théorique du champ anthropologique que se déploie la souple dialectique de la compréhension et de l'explication ». (*Ibid* : 183) : « Le parallélisme entre théorie du texte, théorie de l'action et théorie de l'histoire est immédiatement suggéré par le genre *narratif* du discours. Il poursuit : la relation est dialectique

et au delà entre compréhension (herméneutique romantique) et explication sans compréhension (structuralistes) ».

(*Ibid* : 186) : « La narration – au sens opératoire du mot – est ainsi l'action qui ouvre le récit sur le monde où il se défait et se consume, et cette ouverture est la contrepartie de ce que le sémiologue ne connaît que comme fermeture du récit [...] »

« Passer ainsi de l'explication du récit-objet à la compréhension de l'opération narrative n'est pas tomber dans le psychologisme ».

9. Il existe par ex. à Brest, au sein de l'Université, un Centre de Recherche bretonne et celtique (CRBC).

10. Sur le problème de la réinterprétation de la musique bretonne, voir Despringre (1997), Defrance (2000).

11. Les danses avaient eu leur éminent ethnologue du CNRS, Jean-Michel Guilcher (1963) dont l'enquête ethnographique minutieuse s'était déployée dans l'ensemble de la Bretagne et permettait de restituer à un très large public non initié, une culture en voie d'extinction.

12. Enquête de la phonothèque du musée national des Arts et Traditions populaires de Paris sur les chants de l'île de Batz publiée en (1954). Quelques pionniers ont continué cette ethnographie : Albert Poulain, Patrick Malrieu. Sur ce sujet : Despringre (1997), Defrance (2000).

13. Harpe celtique, expression inventée vers 1950 par Jord Cochevellou, père d'Alan Stivell (Stivell = source/néen 1944), pour désigner un instrument reconstitué à partir de documents écrits, principalement. Cette harpe diatonique compte une trentaine de cordes qui en font un instrument peu encombrant. (Defrance : 2000 : 166) cf. Jean-Pierre Pichard (2000 : 41).

14. Cf. titre de son dernier disque et programme du concert de Saint-Nazaire (*Back to Brittany*, août 2000).

15. En breton *plin* signifie plat (on parle de *daññs tro plin* en Centre-Bretagne).

16. Cf. Stivell, Servat et Gwen Le Goarnic (cf. *Kertalg*, premier festival celtique proposant les musiques des cousins celtes : le groupe irlandais Planxty, la chanteuse cornouaillaise Brenda Wooton, les frères Dransfiels, Happy Traum, etc. (Hamon, 1981 : 83).

17. Auteur-compositeur parisien contemporain ayant chanté la Bretagne avec succès. Citons à côté de la *Paimpolais* : *kenavo*, *Lechevrié des Monts d'Arrée* ; *Pourquoi pleure les mamans*, *Fleur de blé noir*, *le cantique du départ*... Les titres, à eux seuls, en disent long sur la démagogie, celle qui fonctionne, l'écoute de ces pièces contraste étonnamment avec ce que l'on entend aujourd'hui en Bretagne.

18. Despringre (1997), Defrance (2000), Moello (1989).

19. Autres exemples de chanteurs, auteurs d'articles, d'ouvrages : Erik Marchand, Albert Poulain, etc.

20. Sur le problème d'identité et, plus généralement celui du retour des originaires au pays, voir Barbichon (1983 : 321-342).

21. 10 000 chants sont déjà consultables sur internet (www.dastum.com).

22. Au sens de Molino (1975).

23. Les analyses qui vont suivre sont la concrétisation de ce que j'annonçais dans un premier article : « A partir de discours sur la musique (orales au cours de veillées ou de bals, écrits, dans des revues ou des ouvrages de militants), on peut recueillir tout un métalangage sur la musique, ou encore les conceptions ou les théories locales lorsqu'elles existent (ethnothéories). De la sorte, il est possible d'inférer certains choix, certaines intentions » (Despringre, 1998 : 159).

24. Yann-Fañch Kemener, CD *Gwerzioù et Sonioù*, 1990.

25. Un disque entier, avec soixante pages de commentaires, lui a d'ailleurs été consacré par Dastum en 1999 (coll. *Tradition vivante de Bretagne* n° 12).

26. Nous aurions pu choisir de semblables extraits dans les revues bretonnes qui ont noms : *Musique bretonne*, *Adsa*, mais, le choix des notices de disques a été préféré en raison de la présence de la voix des chanteurs, de leur action chantante.

27. Expression utilisée lors de mon entretien avec J.-B. Vigueti (1998) également Directeur de l'office du Tourisme de Rennes.
28. Au plan épistémologique, voir Ricœur (1998 : 425). L'utopie comme complément nécessaire de l'idéologie.
29. P. Ricœur (1990 : 138).
30. Extrait du mensuel *Breiz* cité par Hamon (1981 : 81).
31. Cf. Ruwet (1975).
32. Les notions de **systèmes clos** et d'**action de base** sont celles du finlandais von Wright, 1971 (cité par P. Ricœur, 1998 : 188) et de Danto : « par l'exercice d'un pouvoir, je fais arriver tel ou tel événement comme état initial d'un système » (p. 193). (Il s'agit là d'une intersection entre théorie des systèmes et théorie de l'action). Elles renouvellent la conception des rapports entre l'explication et la compréhension.
33. P. Molard, notice du CD. *Biniou braz*. sd.
34. Constat qu'explique Bourdieu, à sa manière, pas très exacte : « Avec les produits culturels de grande diffusion, musiques dont les structures simples et répétitives appellent une participation passive et absente (sic) [...], la dépossession se fait au profit des experts » (1996 : 450). Qu'il y ait dépossession culturelle certes mais alors que viennent faire les structures simples dans ce mécanisme ? En milieu rural, il y a re-possession sur des bases structurelles justement des plus simples car, plus accessibles et là est dans doute la cause de la réussite de ces « musiques bretonnes et celtiques », de ces « raps », de ces « musiques mondiales » !!!
35. Ces informations paraissent dans les diverses publications déjà mentionnées dans mon troisième chapitre : « Actions dans les récits de musiciens ».

RÉSUMÉS

Les matériaux ethnographiques recueillis in situ depuis 1989 sont à la fois des actions musicales et festives, des paroles et des écrits sur ces actions. Je tenterai de voir plus spécialement en quoi les paroles transcrites de musiciens régionalistes et plus particulièrement celles des bretons d'aujourd'hui, correspondent aux pratiques effectives de musique dites bretonnes et celtiques, en quoi aussi le discours des musiciens est idéologique et politique. L'imaginaire musical et plus largement culturel, qui est aujourd'hui reconstruit, prend ici d'importantes proportions. En effet, il détermine et contrôle non seulement les comportements sociaux mais aussi l'art musical lui-même : usages nouveaux d'instruments de musique types renouvelés de répertoires musicaux, styles locaux retenus par les praticiens puis régionalisés. Le problème de la référence aux hommes et aux textes face aux situations qui leur sont faites sera présenté. Il constitue un cas de ce que le sémiologue danois Hjelmslev appelle fonction sémiotique que l'on examinera ici entre texte et action.

En rendant compte des enquêtes sur les processus de réappropriation des récits chantés par les musiciens bretons eux-mêmes et du rôle de leurs associations de collectage dans le filtrage des comportements (catégories d'instruments à privilégier, manière de les apprendre...voire même sélection des répertoires à interpréter), je tenterai de déterminer le sens de cette invention artistique contemporaine en relation avec les quelques premiers résultats de nos analyses interdisciplinaires (musilinguistiques) qui concernent les formes d'expression et de contenus des systèmes poétiques et musicaux.

INDEX

Mots-clés : actions musicales, art musical breton, celtisme et bretonnité, écrits sur paroles, fonction sémiotique, imaginaire social, instruments de musique, musilinguistique, réappropriation culturelle

AUTEUR

ANDRÉ-MARIE DESPRINGRE

Centre Haudricourt, Villejuif, UMR LACITO-Sorbonne (CNRS-Paris IV), équipe Anthropologie de la Parole, responsable du programme : articulation Parole/Musique