

Auguste Brizeux et la chanson traditionnelle

Akihiko BETCHAKU

Le folklore était tenu en grande estime à l'époque du Romantisme et cela pour le goût des âmes romantiques, non pas en raison de sa seule attirance pour la superstition extravagante, mais pour la découverte de la qualité ou le « génie » littéraire produit et raffiné durant des siècles par les mains de multiples anonymes et la sensibilité du peuple. Par conséquent, certains des Romantiques ont souhaité introduire les aspects folkloriques dans leurs créations, et d'autres ont commencé à faire des recherches plus poussées sur le folklore. Parmi ces romantiques, nous trouvons Auguste Brizeux⁽¹⁾. Il est aujourd'hui oublié mais reste reconnu encore comme l'« auteur de *Marie* » dans les mémoires des spécialistes du romantisme, et il figure même dans celles des ethnologues comme un des initiateurs du folklore breton au dix-neuvième siècle. Le présent essai souhaiterait mettre en lumière le rapport entre le folklore et la littérature romantique en prenant pour exemple ce romantique breton, et plus particulièrement son chef-d'œuvre *Marie*. Grâce à cette étude, nous pourrions peut-être mieux comprendre l'évolution de la perception de la littérature orale par les milieux littéraires.

*

En tant que folkloriste, Brizeux n'a cependant pas laissé de nombreux ouvrages. Ce n'est qu'en 1855, trois ans avant son décès, qu'il a publié pour la première fois, après vingt-six ans de carrière littéraire, son unique ouvrage du

genre, recueil des vieux dictons en breton qu'il a lui-même collectés ; *Furnez Breiz (la Sagesse de Bretagne)*. Sa publication arrive bien tardivement pour Brizeux qui s'inspirait toujours de sa belle Bretagne en se rapportant à ses traditions territoriales, si l'on s'en tient aux travaux de son confrère romantique, Gérard de Nerval. Ce dernier avait commencé à partir de 1842 à publier dans des revues de véritables collectages des vieilles chansons populaires du Valois, que l'on retrouve dans Sylvie en 1854. Il se peut que son statut d'homme de lettres sur la scène parisienne, ait été un obstacle à la réalisation d'un travail dans cet autre domaine à l'instar de Nerval qui témoigne ; « on n'a jamais voulu admettre dans les livres des vers composés sans souci de la rime, de la prosodie et de la syntaxe⁽²⁾ ». La scène littéraire de l'époque était conservatrice et manquait tellement de flexibilité vis-à-vis de l'écriture que, pour Nerval même, le collectage des chansons traditionnelles était une véritable aventure. Privé de « la langue du berger, du marinier, du charretier qui passe à quelques éliions près, avec des tortures douteuses, des mots hasardés, des terminaisons et des liaisons de fantaisies⁽³⁾ », ce qui avait pour objectif d'introduire la tradition orale dans sa création, Brizeux est donc obligé d'employer quelques tactiques opérationnelles pour s'adapter à cette convention. Brizeux choisit donc de minimiser la caractéristique régionale de la Bretagne et de sophistication l'écriture à la manière romantique.

Sa première œuvre *Marie* est publiée en 1831, sous l'anonymat et avec pour sous-titre « roman » et allait subir trois fois des modifications lors de ses rééditions en 1836, 40 et 53. Ce recueil des élégies est consacré aux souvenirs de son enfance à Arzano, entre autres à ceux de son premier amour pour la petite paysanne Marie. Dans toutes les éditions, la Bretagne est embellie et idéalisée jusqu'à une dimension aussi suprême que l'Arcadie virgilienne, cette caractéristique est la plus visible dans la première édition ; « Immuable nature, apparais aujourd'hui ! / Que chacun dans ton sein dépose son ennui / Tâche de nous séduire à tes beautés suprêmes / Car nous sommes bien las du monde et de nous-même » (*Le Laita*, la première édition de *Marie*,

p.4). La raison pour laquelle Brizeux a pris ce romantisme brutal pour méthode, c'est que cette première édition a été écrite dans l'atmosphère enthousiaste du mouvement romantique de la génération de 1830 dont l'auteur faisait partie aux côtés de son ami Alfred de Vigny. Il faut dire ainsi que Brizeux était un très grand admirateur de Virgile depuis sa jeunesse.

Dans cette édition de 1831, Brizeux exprime son attirance pour l'art, la beauté et le génie, objets admirés des Romantiques ; « L'artiste libre et fier, et roi de son génie / Lorsqu'il travaille, entend une douce harmonie / Une Muse l'anime, et découvre à ses yeux / Sous la pierre jalouse un corps mystérieux » (*Les deux Statuaires, ibid.*, p.45). Sa terre natale devient alors la Muse du poète, elle se révèle pourtant capricieuse représentant cette idée paradoxale de la beauté ; « Il est doux par le Beau d'être ainsi tourmenté / Et de le reproduire avec simplicité » (*A M. Ingre, ibid.*, p.10). La Bretagne se projette alors sur les aspects sombres de la mélancolie du poète causée par son amour de jeunesse mal terminé. Dans la première édition, les images de la Bretagne de Brizeux sont à la fois douces et amères, belles et dépressives ; « J'irai, j'irai revoir les saules du Laita / Et tes bois, ô Québlin ! et ceux de Lothéa, / Seuls déserts oubliés, seuls coins de cette terre / Où l'on peut vivre encore et mourir solitaire ! » (*Le Laita, ibid.*, p.2.). Ce ton mélancolique, dans la filiation de *René* de Chateaubriand, est dominant dans tout le volume.

Cette première édition a connu un succès auprès du public car elle convenait bien au goût littéraire de l'époque. Autrement dit, elle a pu facilement stimuler l'imagination de la majorité des lecteurs, qui ne connaissaient pas trop la Bretagne. C'est-à-dire que l'écriture en tant qu'évocatrice d'images se doit de rester accessible à tout le monde. Dans ce cas, la particularité régionale de la Bretagne doit être gommée pour être transformée en une sorte de signes, associés à l'image conventionnelle, d'une province ou d'une campagne, contrastant avec Paris, en arrière plan des poésies. La Bretagne apparaît alors en tant qu'image commune et vulgarisée de la campagne, commune à n'importe quelle région de France. Par exemple,

Brizeux joint à ce recueil des pièces anecdotiques chantant la vie des paysans comme la *Chanson du pays*, mais malgré son titre, la Bretagne, arrière plan de la poésie, n'a aucune nécessité pour cette dernière qui est une simple chanson d'amour. En outre, après cette neutralisation de la particularité régionale, il faut cependant satisfaire la curiosité « exotique » des lecteurs avec un peu de saveurs du territoire. Dans *Marie*, cette opération se fait par le préjugé de la Bretagne, — pays de la mort et des merveilles, pays sous-développé —, comme « Seuls déserts oubliés » et les noms de personnages et de lieux pour l'identification de l'arrière-plan. Le résultat est que chacun des lecteurs peut composer à sa manière sa propre image de cette terre. C'est un peu comme lorsque Chateaubriand communique son éloge pour Marie dans une lettre à Théodore Hersart de La Villemarqué ; « M. de Brizeux (sic) chantera les bois de la Bretagne que je n'ai fait que traverser pendant mon enfance)⁽⁴⁾ ». Chateaubriand aussi se rappelle d'une autre forêt bretonne de Combourg, qui diffère bio-géographiquement de la nature de celle qu'on trouve en Cornouaille, et dont il se souvient ; « lorsque le soir élevait une vapeur bleuâtre au carrefour des forêts, que les plaintes ou les lais du vent gémissaient dans les mousses flétries, j'entrais en pleine possession des sympathies de ma nature⁽⁵⁾ ». L'évocation de la Bretagne dans *Marie* n'est pas autre chose qu'une opération de récupération de l'image que se fait chaque personne de celle-ci.

Dans cette première édition de *Marie*, cette manipulation de l'image de la Bretagne est utilisée également par le poète dans son traitement des matières folkloriques. Il s'agit de *l'Histoire d'Yvonnice*. Comme le poète l'indique lui-même, les trois pièces réunies sous ce titre ont été inspirées par un passage sur des chansons de noce conçues à Scaër et recueillies dans le *Voyage dans le Finistère* (1899) de Jacques Cambry. Parmi ces trois pièces de Brizeux, la première *Les Amours* a été tirée de *Bernard et la demoiselle* et *Le Garçon et la fille* du Cambry, la deuxième *La Noce* de la description sur une chanson pour la demande de mariage, et la troisième *La Chaumière* du *Mari et*

la femme dans l'œuvre de Cambry.

Deux de ces trois pièces de Brizeux, *La Noce* et *La Chaumière* ont une structure dialogique. Leurs sources, les proses de Cambry suggèrent aussi la même structure. C'est sans doute que les chansons originales entendues par Cambry étaient chantées à la manière du « chant à répondre » par plusieurs chanteurs. Ce type de chant est répandu dans toute la Cornouaille, et s'appelle « Kan ha Diskan (chant et déchant) ». Sans aucun doute, les originaux du livre de Cambry sont du même type, et Brizeux devait en avoir conscience. Cependant, les vers interprétés par Brizeux ne conservent aucune forme réelle des vers chantés. Adaptés à la caractéristique propre élégiaque de *Marie*, les pièces sont composées librement, c'est-à-dire dans une forme non fixe, et sont privées de leur musicalité d'origine.

Dans le *Voyage*, la forme originale des textes de ces chansons n'est pourtant pas perceptible, c'est la raison pour laquelle cet ouvrage n'est pas un véritable recueil de collectage folklorique. C'est en fait un simple rapport administratif au temps où il était commissaire des Sciences et des Arts préposé aux dégâts des monuments historiques. Par conséquent, la présentation des chansons dans le livre de Cambry s'effectue en traduction française et celle-ci est réécrite en prose, mais pas dans l'intégralité de ses sources. Emile Souvestre, auteur des *Derniers Bretons* (1835–36), communique pourtant dans la deuxième édition de ce *Voyage dans le Finistère*, édité et annoté par lui-même (1836-38) que les chansons originales n'avaient pas été conçues en 1836 pour la bonne raison que cette tradition chantée avait déjà été « presque abandonnée⁽⁶⁾ », et il écrit aussi dans la note à propos de ces mêmes chansons que « nous avons jamais trouvé dans les recueils de *Rimou*, (...) le dialogue que Cambry prétend ici traduire, nous craignons qu'une imitation fort éloignée de l'original⁽⁷⁾ ».

Dans *Marie*, les chansons d'origine ont donc subi deux réécritures, du fait la propre imagination du poète ; la première, de vers en prose, et la seconde, de prose en vers. Dans cette adaptation, la source est plus éloignée de

sa forme d'origine. Cette opération est évidente dans la première chanson *Les Amours*. La forme des vers et l'esprit dans le livre de Cambry sont transfigurés et déformés au point d'effacer leur propre nature. L'interprétation du poète finit par en faire une chanson d'amour ordinaire pour ainsi s'adapter au ton sentimental de *Marie*. Dans le cas de *La Noce*, l'esprit de « la demande de mariage » du *Voyage* est bien conservé, mais Brizeux insère des vers de sa propre main entre les lignes de Cambry. Par exemple, il invente à la manière romantique la première parole du « premier chanteur ». Tandis que Cambry n'écrit qu'« il implore pour eux les faveurs du Ciel, des jours de rose et les délices d'une autre vie, il salue les prêtres souverains sur la terre⁽⁸⁾ » ; Brizeux ajoute : « Salut aux cœurs joyeux, ouverts et sans façon ! / A vous gloire et bonheur, gens de cette maison ! / Or, sans plus de détours, amis, où donc est-elle / La perle du logis, la fleur qu'on dit si belle ? / Ce vase de parfums qu'on me cache avec soin / Un jeune homme amoureux l'a respiré de loin / Il soupire, il languit ; pour sécher tant de larmes / Je suis venu ; ma voix, hélas ! a peu de charmes / J'ignore les secrets d'un langage doré / Mais je suis jeune encore, un jour je m'instruirai » (*La Noce*, Brizeux, *ibid.*, p.135).

Sur ces textes, Jean-François Le Gonidec rapporte dans sa *Notice sur les Cérémonies des mariages dans la partie de la Bretagne*, une communication à l'Académie Celtique, dans laquelle est confirmée la grande valeur ethnologique de cette coutume en voie de disparition et de son caractère unique en Basse-Bretagne, partie occidentale de la Bretagne ; « ces discours sont entremêlées de phrases latines, de citations tirées de la bible et de la faible (*sic*), et tout y est, pour l'ordinaire, si incohérent⁽⁹⁾(...) ». Dans les années 1830, la recherche et la reproduction des textes originaux de ces chansons de noce étaient un thème important pour des confrères bretons de Brizeux, ceci afin de vérifier l'authenticité des descriptions de Cambry mais aussi conserver ce patrimoine ethnologique. Souvestre se lance au collectage vers 1834 et tente de les reproduire dans ses *Derniers Bretons*. C'est en 1839 que les sources de ces chansons de noce sont vérifiées, raisonnées et reprises

par de La Villemarqué dans la première édition de son fameux *Barzaz Breiz*. Villemarqué atteste que « le thème et la forme de leurs (les chanteurs) chansons sont toujours les mêmes⁽¹⁰⁾ ». La première parole du premier chanteur dans *La Demande en mariage* du *Barzaz Breiz*, traduite du breton en français est comme suit : « Au nom du Père tout-puissant, du Fils et de l'Esprit –Saint / bénédiction dans cette maison, et joie plus que je n'en ai⁽¹¹⁾ ». Certes, la description de Cambry n'est pas très loin du texte original, mais l'interprétation de la même chanson par Brizeux, qui ne connaissait certainement pas les chansons, s'en éloigne. Brizeux insiste sur les sentiments amoureux du jeune marié afin d'obtenir une histoire romantique inspirée du folklore mais en ôtant le côté formel de la coutume. Ce procédé ne semble pas répondre à celui des folkloristes.

**

Dans les seconde et troisième éditions (1836 et 1840), ce même recueil élégiaque *Marie* se transforme radicalement en se teintant de bretonnité. Dans cette édition, les poésies subissent des modifications telles que l'addition de onze nouvelles pièces, la réécriture des vers, la bretonnisation des noms de lieux et de personnages, l'insertion des phrases en langue bretonne. En conséquence, l'identité bretonne du poète et l'exotisme de la Bretagne sont accentués. Suite à ces changements, Brizeux change aussi son rapport à la tradition orale dans la littérature.

La langue bretonne, parlée en Basse-Bretagne, est celle des descendants dits réfugiés celtes depuis l'île britannique entre le quatrième et le sixième siècle. Dans la famille linguistique, le breton est classé « P-Celte » avec le gallois et le cornique, et c'est donc une langue étrangère vis-à-vis du français, issu du latin. Par cette bretonnisation, les noms propres dans cette deuxième édition sonnent de manière incompréhensible pour la plupart des lecteurs « français » qui ne connaissent pas le breton. Ainsi, Marie, l'héroïne

des poésies et son amour de jeunesse, devient « Mai », Yvonnec, qui est déjà la forme bretonne d'Yvonne, devient « Ivonaik », la rivière Laita change en Laitâ, les bois Québlin et Lothéa, en Ké-blin (« ker blin / ar c'her blin » en breton moderne⁽¹²⁾ : ville de couleur pâle) et Lô-Théâ (« al loar Théâ » : la lune de Théâ). Quant à l'insertion des phrases bretonnes, il occasionne ce même phénomène. La dernière entrevue avec Marie connaît aussi un changement ; tandis que, dans la première édition, Brizeux écrit : « Enfin me regardant avec un doux sourire / Comme une sœur aînée un enfant qui l'admire / Grave et tendre à la fois, elle me dit adieu » (*Marie* 4, *Marie* 1^e éd., p.102.), les mêmes vers sont transformés dans la deuxième édition en « Enfin me regardant avec un doux sourire / Comme une sœur aînée un frère qui l'admire / *Kénavó, buguel kez !* Adieu, dit-elle, adieu » (*Marie* 5, *Marie* 2^e éd., p.126.). La phrase « *Kénavó, buguel kez* » est écrit en breton moderne : « Kenavo, bugel keazh » et est traduit par « Au revoir, cher mais pauvre enfant », cette nuance, très convenable à cette scène d'adieu dans laquelle Marie annonce au poète son mariage avec un autre garçon, n'est pas suffisamment exprimée dans les vers en français. Le breton, considéré dans *Marie* comme « la langue du pays » (*Laïta*, 1^e éd., p.5, *Marie* 1, 2^e éd., p.15) se libère alors de sa signification de dialecte et réhabilite sa nature de langue étrangère. *Marie*, conçu pour être compréhensible par les lecteurs en première édition, devient volontairement hermétique, sauf aux bretonnants, dans la deuxième édition, en manquant intentionnellement d'accessibilité totale.

Un autre facteur remarquable dans ces deuxième et troisième éditions est la transformation de l'image de la Bretagne par l'introduction du Bretonisme lié aux celtisme et Néo-Bardisme. Ces deux « isme » courants au début du dix-neuvième siècle, qui insistent sur la supériorité raciale des Celtes, sont à mettre en relation avec la formation du nationalisme des pays « celtes » (îles britanniques et France). Même après le déclin de la fièvre du celtisme en France, cette idéologie s'est ancrée et a évolué en Bretagne, engendrant la nationalisme et l'indépendantisme bretons ; le Bretonisme. Le

Bretonisme de Brizeux, conçu à travers les poésies de *Marie*, n'est pas radical mais adouci. Dans *Marie* 11 de la deuxième édition, on trouve la phrase qui suit ; « Oui ! nous sommes encor les hommes d'Armorique / La race courageuse et pourtant pacifique ! » (2^e éd., p.330). Les vers suivants dans *A ma mère*, qui ne pouvaient se comprendre dans la première édition que comme une simple défense des Bretons, à l'encontre des préjugés, alors dans la deuxième édition exaltent ouvertement la fierté nationale bretonne ; « Et qu'il faut triompher de ces sauvageries / De ces fières humeurs, de ces hauteurs de ton / Que me transmet mon père avec le sang breton » (1^e éd., p.222, 2^e éd., pp. 294-295). Ce Bretonnisme prend un sens global et s'affirme sur la notion de « Celte » avec *Les batelières de l'Odéon*, ajoutées en troisième édition ; « Deux autres devant nous, dont l'une, blanche et grande / Me fit d'abord songer aux filles de l'Irlande / Car les vierges d'Erin et les vierges d'Armor / Sont des fruits détachés du même rameau d'or » (3^e éd., p.227).

Brizeux doit ce changement d'attitude vis-à-vis de la Bretagne à la rencontre en 1834 avec Jean-François Le Gonidec, ethnologue, linguiste et auteur de la Grammaire celto-breton, connu notamment pour être un des cofondateurs de l'Académie celtique. Cette même année 1834, Le Gonidec s'est retiré dans une maison parisienne, où il accueille régulièrement ses amis compatriotes, dont Brizeux. Ce « cénacle breton » était composé de celtisants renommés de l'époque, parmi lesquels de jeunes érudits comme Aurélien de Courson, Alfred et Pol de Courcy, futurs historiens bretons, et des écrivains-folkloriques comme Souvestre et de La Villemarqué. Considérant leur chemin ultérieur, l'influence de Le Gonidec aura été décisive pour eux, et Brizeux non plus, ne pouvait pas en faire l'exception.

Les influences de Le Gonidec les plus affirmées chez notre poète sont le celtisme, la valorisation des mœurs bretonnes, dont font partie la langue et la tradition orales. Le celtisme était l'idéologie partagée des membres de l'Académie Celtique, fondée dans le but de mettre en lumière la civilisation des Celtes, « origine de toute espèce humaine ». Le Gonidec

célébraient naturellement cette idéologie et, au niveau personnel, il cherchait à l'adapter à l'identité bretonne et à se joindre aux celtologies et Néo-Druidisme d'outre Manche⁽¹³⁾. Comme linguiste, il est connu pour sa méthode nouvelle de l'orthographe du vocabulaire en langue bretonne, mettant en accord l'orthographe et la prononciation du mot. Selon la *Notice sur Le Gonidec*, rédigée par Brizeux pour mention d'abord dans la préface de la *Grammaire celto-breton* (1837) et publiée indépendamment en 1838, cette méthode se décrivait comme suit ; « quant à l'alphabet, il rend tous les sons des mots, laisse voir leur formation et se prête logiquement aux mutations de lettres. (...) Les consonnes liquides soulignées, à peine sensibles pour quiconque ne parle pas la langue bretonne dès l'enfance, peuvent chez notre celtologue une finesse d'ouïe des plus rares (55) ». Brizeux a donc adopté cette méthode orthographique pour la deuxième édition de *Marie* pour introduire « une finesse d'ouïe des plus rares » dans son oeuvre.

D'un autre point de vue, un autre effet littéraire, produit par cette orthographe de Le Gonidec, est digne d'être mentionnée ; dans *Le Barde*, nouvelle pièce de la deuxième édition, les deux communes du Finistère, Logonna et Commana s'écrivent désormais « Log-onâ » et « Komanâ » et créent une ambiance gaëlique : « Il pense au Lidô tout baigné dans la brume (« Il pense au sombre Arvor tout entouré de brume » en 3^e éd.) / Il entend la mer battre au pied de Log-onâ / Et la nue en pleurant passer sur Komanâ. » (2^e éd., p.29). La personification de ces communes suggère aux lecteurs l'impression d'être en présence de noms de personnages comme ceux que l'on retrouve dans le célèbre *Ossian* de James Macpherson (les *Fragments of ancient poetry* en 1760, la version définitive de *The works of Ossian* en 1765, traduite en français par Le Tourneur en 1777). En effet, considérant l'admiration de Le Gonidec pour les celtologies britanniques et leur influence sur son travail, cette métamorphose gaëlique ou « ossianique » n'est pas le fruit du hasard⁽¹⁴⁾. En outre, compte tenu du fait qu'au début du dix-neuvième siècle, l'*Ossian* avait fait forte impression sur les hommes de lettres et les

ethnologues français, il est vraisemblable que Brizeux ait souhaité rendre hommage à cette épopée écossaise.

De toute façon, avec l'introduction de ces éléments, la Bretagne dans *Marie*, n'est plus un simple symbole nostalgique de la beauté, combiné à l'idéalisme romantique, mais davantage le symbole de son identité « nationale ». Les poèmes de *Marie* deviennent désormais les reflets de cette mentalité personnelle chez le poète ; « Rejeton du passé, barde, notre espérance / Reste encore et grandis dans ces villes de France ! / L'Esprit de ton pays viendra te visiter / Quand ton cœur est trop plein, laisse ton cœur chanter » (*Le Barde*, 2^e éd., p.29.). Parler de la Bretagne ne serait plus alors autre chose que la mise en valeur de son caractère unique. A partir de la deuxième édition, le poète traite aussi d'une manière particulière la coutume et la tradition orale. Le poète déclare son attachement aux chansons traditionnelles pour la première fois dans la deuxième édition de *Marie* ; « Les chansons d'autres fois, toujours nous les chantons » (*Marie* 11, 2^e éd., p.330). L'influence du cénacle breton chez Le Gonidec y est considérable : chaque réunion du cénacle s'y déroule ainsi ; « on y parlait breton, on causait du pays, on chantait une vieille chanson entre deux verres de cidre⁽¹⁵⁾ ». Brizeux devait y faire resurgir des chansons traditionnelles et certainement a-t-il élargi son répertoire avec de nouveaux textes. Les chansons issues de ces expériences n'ont pas été directement projetées dans ses œuvres à la manière de la recherche folklorique, mais elles l'ont influencé d'une autre façon et ont conduit le poète à composer des textes en breton, qui allaient être recueillis dans *Telen Arvor* quelques années plus tard (1843), et ceci dans l'intention de les chanter sur les mélodies traditionnelles ou populaires de son époque⁽¹⁶⁾. En effet, Alfred de Courcy, un de ses collègues au sein du cénacle, témoigne de cette musicalité bretonne chez Brizeux dans une lettre à La Villemarqué ; « à propos de Brizeux, je te dirai qu'il a fort bien traduit *Leiz-Breiz* en vers de 10 pieds avec césure au milieu qui sont assez bizarre à lire, mais qui se chantent sur l'air du breton⁽¹⁷⁾ ». Brizeux, écrit des vers comme un Barde, troubadour

celtique au temps druidique, et ses nouveaux textes prennent des airs des « chansons d'autres fois que toujours il chante ».

Parmi les pièces ajoutées des deuxième et troisième éditions, il y en a plusieurs qui prouvent cela. Il s'agit d'abord du *Chemin du Pardon*. Le Pardon est une fête religieuse unique en Bretagne et dans quelques cantons normands situés aux confins de la Bretagne. Cette pièce a une structure dialogique, probablement une interprétation du « Kan ha Diskan » comme l'*Histoire d'Yvonnec*, elle n'a pourtant plus l'ambiance romantique et fantastique que cette dernière avait. C'est une chanson qui décrit une scène comique mais probable pendant une fête et où le garçon essaie de séduire une fille. En ce sens, on reconnaît le réalisme de la vie rurale. Les quatre premières strophes sont composées d'un dialogue entre un jeune homme et une jeune fille, elles ont une forme fixe de quatrain à alexandrin avec les rimes plates de a / a / b / b // c / c / d / d // etc. Comme l'indication de Courcy, les césures sont mises au milieu des vers ; « Où courez-vous ainsi, pieuse jeunes filles / Qui passez deux à deux sous vos coiffes gentilles ? / Ce tablier de soie et ce riche cordon / Disent que vous allez toutes quatre au Pardon » (*Le Chemin du Pardon*, 2^e éd., p.95). Cette structure métrique est populaire dans tous les types de chansons traditionnelles en Basse-Bretagne, nous citons ici , par exemple, un passage d'Envnic Saint-Nicolas (l'oiseau de Saint-Nicolas) collecté par François-Marie Luzel en collaboration avec Anatole Le Braz ; « Tostaët, tud iaouanc, hac a clevfet canan / eur zon divertissant 'zo savet er bloaz-man / 'Zo gret d'eun den iaouanc a escopti Guened / Gant an nevez-amzer a zob et glac'haret⁽¹⁸⁾ ». Ce *Chemin du Pardon* peut se chanter sur un air particulier, sans doute à l'occasion d'un Pardon d'une commune habituée du poète, que nous ne pouvons malheureusement pas identifier pour le moment.

Il y a un autre exemple sur cette manière d'interpréter le chant traditionnel. Il s'agit du *Bal*, pièce ajoutée et placée juste à la suite du *Chemin du Pardon* lors de la troisième édition de 1840. Cette pièce est constituée de quatre strophes en quatrains aux syllabes de 8 / 8 / 8 / 12 et aux rimes de a / b /

a / b, comme « N'y va pas ! Reste sur ton livre / Dans ta chambre d'étudiant / Courbé sous la lampe de cuivre / Occupe ta pensée et ton cœur en veillant » (3^e éd., p.93). Sa forme est assez rare parmi les élégies aux formes non fixes de *Marie*, donc, sa métrique peu populaire et irrégulière laisse penser que le poème a été écrit pour être chanté en s'inspirant d'une mélodie ou d'un air traditionnel.

Avec cette composition de trente-six syllabes au total, il est raisonnable de penser à des mélodies de deux, quatre et trois temps. Cependant, dans le cas des mélodies de deux et quatre temps, l'interprétation de ces vers dans le cadre de l'air traditionnel en Basse-Bretagne est en contradiction avec la structure sur quelques points. On pense donc plutôt à une mélodie sur un rythme de variations en trois temps, mais il faudrait ici une modification pour l'adapter à ces vers. Comme dans la chanson populaire, la césure est librement placée en fonction de la mélodie de base, il serait alors possible de modifier la structure de ses vers à la manière de *Chemin du Pardon* ; « N'y va pas ! Reste sur ton livre, dans ta chambre / D'étudiant ; courbé sous la lampe de cuivre / Occupe ta pensée et ton cœur en veillant ». Si ces vers sont chantés à la manière d'une chanson traditionnelle en Basse-Bretagne, c'est-à-dire, en répétant deux fois chaque couplet, ils auront la structure suivante ; « N'y va pas ! Reste sur ton livre, dans ta chambre / D'étudiant ; courbé sous la lampe de cuivre // N'y va pas ! Reste sur ton livre, dans ta chambre / D'étudiant ; courbé sous la lampe de cuivre // Occupe ta pensée et ton cœur en veillant / Occupe ta pensée et ton cœur en veillant ». La strophe se transforme alors en trois couplets de deux vers écrits en alexandrin comme 12 / 12 // 12 / 12 // 12 / 12, rimés comme

a / a // a / a // b / b, les rimes « a » étant féminines. Ce type de rime est omniprésent dans les chansons populaires en Bretagne. Dans cette hypothèse, les vers rappellent un air à danser, emblématique du sud de la Cornouaille: le « Bale ».

Malgré sa ressemblance orthographique, le « Bale » ne signifie pas

une rencontre dansante, — Brizeux profite probablement de cette ressemblance, entre ces deux mots, pour donner une métaphore à son poème—, mais elle signifie en réalité, pour le breton la « marche », une danse traditionnelle collective qui se danse littéralement en marchant et qui ne doit pas être confondue avec la danse d'origine militaire de même nom, répandue dans les scènes du « Bal » entre la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècles. Aujourd'hui, le « Bale » est connue comme une danse lente, insérée, et invitant au repos, dans une suite de danses fatigantes comme la gavotte et la Plin (danse trégorroise). Cependant, selon Jean-Michel Guilcher, folkloriste et ethno-musicologue, cette danse était jadis une danse indépendante au sud du pays de Cornouaille, surtout dans le canton de Pont-Aven, l'on sait que Brizeux a justement passé son enfance à Arzano, commune du même canton. Il cite dans sa *Tradition populaire de danse en Basse-Bretagne* d'un témoignage du dix-neuvième siècle par un certain Alfred Bourgeois: « le bal (dit. de Cornouaille) se danse sur un 6 / 8, J = 112) c'est d'abord une promenade en rond, par couple, à chaque deuxième reprise de l'air annoncée par la bombarde chaque couple exécute un balancé et un tour de main⁽¹⁹⁾ ». Ce n'est qu'un témoignage de la fin du dix-neuvième siècle, pourtant, Le Gonidec avait déjà rapporté l'existence de la même danse dans le pays de Léon en 1806⁽²⁰⁾.

Le « Bale » est en général un air instrumental joué par le couple des sonneurs Biniou-Bombarde, il en existe pourtant des versions chantées. Nous pouvons aujourd'hui illustrer une des ces versions collectée par Polig Montjarret, grand maître de la cornemuse après la dernière guerre et un des co-fondateurs du BAS Bodadeg Ar Sonerien (association des sonneurs bretons). L'air a été recueilli en 1946 dans la commune d'Ar Roc'h-Jagu dans le canton de Pont-Aven, en Cornouaille. Il est arrangé en air en Fa mineur à douze temps et composé de six mesures, sur lesquelles les trois vers de douze syllabes sont chantés par les danseurs eux-mêmes lors du collectage⁽²¹⁾. Les vers de Brizeux conviennent aux mesures de ce thème. Chaque vers s'arrange

dans une mesure en adaptant les douze syllabes aux notes correspondantes. D'autre part, le ton sombre du Fa mineur de cet air correspond bien au contenu mélancolique du poème qui n'exprime aucune ambiance amusante du bal malgré son titre. Ainsi *Le Bal* peut être considéré comme un poème basé sur la chanson traditionnelle à danser dans le sud de la Cornouaille.

Telle est l'interprétation de la tradition orale chez Brizeux, Barde des temps modernes. Il compose de nouveaux textes chantés, souhaitant faire vivre cette tradition qu'il considère comme la véritable culture populaire vivante. Cependant, selon les éditions, cette démarche risque de conduire les lecteurs à un résultat ambigu et inverse : considérée comme vulgaire pour certains parce que complaisante ou bien pour les autres inaccessible parce que spécialisée. Elle suscite ainsi des critiques paradoxales : le manque de génie et d'originalité pour l'insuffisance du réalisme régional dans son écriture, selon Barbey d'Aurevilly⁽²²⁾ ; il ne faut pas laisser au lecteur le soin de chercher, selon Sainte-Beuve⁽²³⁾. Le poète a donc supprimé les phrases en breton et rétabli les orthographe officielle des noms propres lors de la correction pour la quatrième édition de *Marie*. Cependant, il est important de se rendre compte du rôle d'encouragement qu'il a joué à l'époque. Sans succès commercial de *Marie*, le *Barzaz Breiz*, qui a stimulé la tentation folklorique chez Nerval ou George Sand, n'aurait pas pu voir le jour. Nous trouvons en Brizeux, derrière ces critiques, la solitude du pionnier qui s'efforçait d'introduire la puissance de la littérature orale raffinée durant des siècles par les mains de multiples anonymes et par la sensibilité du peuple.

Notes

- (1) Julien-Auguste- Pélage Brizeux, né à Lorient (Morbihan) 1803 et mort à Montpellier 1858. Poète romantique, connu notamment comme auteur de *Marie, Les Bretons* et *l'Histoire poétique*. Nous nous appuyons ici sur les quatre éditions de *Marie*, c'est-à-dire ; *Marie, roman*, Paris, Canel, 1831 ; *Marie, poème*, Paris, Paulin et Renduel, 1836 ; *Marie*, troisième édition, Paris, Masgana, 1840 ; *Marie* édition définitive de 1853, repris dans le tome I des *Œuvres Complètes*, Paris, Lévy, 1860.
- (2) Gérard de Nerval, les *Chansons et légendes du Valois*, dans *Les Filles du feu*, Paris, Collection Folio, Gallimard, 1972, p. 166.
- (3) Nerval, *loc.cit.*, p.166.
- (4) Citation par Pierre de La Villemarqué dans *La Villemarqué, sa vie et ses œuvres*, Paris, Champion, 1926, p.87.
- (5) Chateaubriand, les *Mémoires d'outre-tombe*, Livre III, Chapitre 10, tome I de la réédition dans la collection Livres de poche, Paris, Garnier, 2003, p. 286.
- (6) La note de Souvestre pour la deuxième édition du *Voyage dans le Finistère*, Brest, Librairie Come, 1836, p.213.
- (7) *Ibid.*, p.214.
- (8) *Ibid.*
- (9) Le Gondec, la *Notice sur les Cérémonies des mariages dans la partie de la Bretagne connue sous le nom de Bas-Léon*, reprise par Nicole Belmont dans *Aux sources de l'ethnologie française, l'académie celtique*, Paris, C.T.H.S., 1995, p. 45.
- (10) Théodore Hersart de La Villemarqué, *Barzaz Breiz*, réédition de la 6^e édition de 1867, Paris, Maspero, 1981, p. 412.
- (11) *Ibid.*, p.413.
- (12) Ces traductions comparées du breton peuvent être vérifiées dans le *Dictionnaire français-breton / breton-français* de Le Gonidec, réédité par La Villemarqué, Sanit-Brieuc, Prud'homme, 1847-50, et le *Dictionnaire élémentaire breton-français*, Lesneven (Finistère), Mouladurioù Hor Yezh, 2002.
- (13) Voir *Brizeux, sa vie et ses œuvres* par C. Lecigne (1898), réimpression Genève, Slatkine, 1973, pp. 198-200 et Pierre de La Villemarqué, *op. cit.*, pp. 37-61.

- (14) Le Gonidec écrit au sujet de ses références grammaticales ; « La première (la *Grammaire bretonne-galloise* de Jean Davies) m'aurait été d'une grande utilité » (cité par Brizeux dans la *Notice sur Le Gonidec*, Brizeux, O.C. tome I, p.404). Jean Davies, bien qu'il s'agisse de John Davies, mais il est difficile de l'identifier car il y en a deux à la même époque se prétendant grammairien de la langue galloise. Déjà au seizième siècle, la celtologie britannique était plus développée que la celtologie française, en raison de la composition ethnique de son territoire, des champs linguistiques gallois, de sa classification grammaticale qui a été effectuée sous l'influence du gaélique irlandais.
- (15) Lecigne, op.cit., p.197.
- (16) *Barzonek pé Kanaouen ar Vretonad* (1836), et *Paotred-Plo-Meur* (1837), traduit en français et publié sous le titre des *Conscrits de Plô-meur* dans les *Revue des deux mondes* du 1^{er} juillet 1839), Quimpers, Duverger.
- (17) Lettre d'Alfred de Courcy à La Villemarqué du 13 mai 1840, citée par Pierre de La Villemarqué, op.cit., p. 85.
- (18) Ces vers sont traduits comme « Approchez, jeunes gens, et vous entendez chanter / Une chanson divertissante, qui a été levée en cette année / Qui a été faite à un jeune homme de l'évêché de Vannes / Lequel, pour la saison nouvelle, s'est trouvé désolé », François-Marie Luzel, les *Chansons populaires de la Basse-Bretagne, Soniou* tome I (1887), réédition, Paris, Maisonneuve et Leclerc, 1972, p. 156.
- (19) Jean-Michel Guilcher, la *Tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*, Spezet-Douarnenez, Coop Breizh-Chassé-Marée / Ar Men, 1997, p.431.
- (20) « Tantôt on se tient en rond, l'homme présentant le petit doigt et la femme le seconde doigt ; tantôt on se sépare en deux à deux, et l'on saute l'un devant l'autre », Le Gonidec, *loc.cit.*, p. 47.
- (21) Polig Montjarret, *Toniou Breiz-Izel* tome I, Rennes, Dastum, 1984, p.589.
- (22) Cf, Jules Barbey d'Aurevilly, Brizeux, dans *Les Œuvres et les hommes*, tome III (1862), réimpression, Genève, Slatkine, 1968.
- (23) Cf, Sainte-Beuve, Brizeux, dans les *Portraits contemporains* tome III, Paris, Lévy, 1870, pp.261-262.

A Z U R

本記事は、成城大学フランス語フランス文化研究会の
機関誌『AZUR』第9号(2008年3月発行)に掲載されました。

成城大学フランス語フランス文化研究会

Société d'étude de la langue et de la culture françaises
de l'Université Seijo

http://www.seijo.ac.jp/graduate/gslit/orig/areas/europe/azur_index.html