

Le *kan ha diskan*. À propos d'une technique vocale en Basse-Bretagne

Yves Defrance



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1582>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 1991

Pagination : 131-154

ISBN : 978-2-8257-0431-8

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Yves Defrance, « Le *kan ha diskan*. À propos d'une technique vocale en Basse-Bretagne », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 4 | 1991, mis en ligne le 01 janvier 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1582>

LE KAN HA DISKAN

A propos d'une technique vocale en Basse-Bretagne

Yves Defrance

Il n'est pas possible de comprendre la danse des montagnes si l'on n'a présents à l'esprit cette expérience universelle du chant, ce goût souvent passionné qu'on a pour lui, cette importance qui lui est reconnue.

Jean-Michel Guilcher

Située à l'extrême ouest de la France, la presqu'île de Bretagne se sépare en deux grandes régions linguistiques. Dans la partie la plus occidentale, dite Basse-Bretagne, on parle le breton, langue celtique. En Haute-Bretagne la langue est romane, le gallo, et, mises à part quelques tournures lexicales celtisantes, elle se rapproche des parlers voisins normands, vendéens, angevins et manceaux. Le breton s'apparente, lui, au gaélic d'Écosse et d'Irlande, et, plus encore, au gallois et au cornique de la Cornouaille insulaire, tous trois de la branche celtique dite « britonique ». En 1991 quelques centaines de milliers de « Bretonnants » s'expriment quotidiennement dans différents dialectes bretons que l'on peut regrouper autour des quatre grands « pays » de *Breiz-Izel* (Basse-Bretagne en breton) : Kerne, Treger, Leon, Gwened (Cornouaille, Trégor, Léon, Vannetais).

La Basse-Bretagne : une mine de chansons populaires

Cet isolement géographique et linguistique dans une société où la culture dominante est véhiculée en français a sans doute joué un rôle important dans la résistance des Bas-Bretons aux influences étrangères, principalement françaises. Les mœurs et coutumes des habitants de *pen ar bed* (bout du monde) ont d'ailleurs longtemps provoqué la curiosité des voyageurs, antiquaires et folkloristes. Comme dans la plupart des investigations ethnographiques européennes, le regard fut d'abord porté sur les phénomènes les plus spectaculaires des productions culturelles : costume, habitat, superstitions et autres singularités¹.

¹ Marcel Mauss recommande lui-même l'habitat et la langue comme objets initiaux d'investigation ethnographique (1989 : 23).

La langue bretonne, obstacle évident dans la communication entre les observateurs et les indigènes retint particulièrement l'attention. Un voyageur du milieu du XIX^e siècle ne parlait-il pas de la muraille chinoise qui s'élevait de Saint-Brieuc à Vannes en évoquant la limite orientale de la langue bretonne !

Dès la fin du XVII^e siècle, des religieux rassemblent les éléments linguistiques qui donneront la matière des premiers dictionnaires breton-français, publiés au siècle des Lumières (Cillart de Kerampoul 1744, Le Pelletier 1752, Rostrenen 1732). Leur objectif est de faciliter aux francophones la compréhension des Bas-Bretons et non pas l'inverse. La majorité des Bretonnants étant illettrée jusqu'à la Première guerre mondiale, c'est dans une autarcie quasi complète que la culture bretonne, repliée sur elle-même par nécessité, se conserva jusqu'à nous.

Les premières collectes de chansons populaires sont entreprises dès la fin de l'Ancien régime et s'organisent sous l'impulsion de l'Académie celtique, créée aux lendemains de la Révolution française (Ozouf 1981).

Mais le véritable coup d'envoi dans la prospection de textes de littérature orale, chantée ou non, est la publication du *Barzaz-Breiz*, par La Villemarqué en 1839. Cet événement de première importance place subitement la littérature orale de Basse-Bretagne sous les feux de l'actualité parisienne. Le mouvement romantique s'empare de certains thèmes « celtiques » et le voyage en Bretagne, à caractère parfois initiatique, s'inscrit sur la liste des émotions à vivre pour les écrivains qui succèdent à Chateaubriand (Hugo, Stendhal, Sand, Flaubert, Balzac, Mérimée, etc.) (Defrance 1989).

En Bretagne même les travaux de La Villemarqué suscitent des vocations nombreuses. On devine que, dans cet élan d'intérêt pour la littérature orale, le support musical reste au second plan. Bon nombre de collectes sont dépourvues de la moindre notation musicale. L'énorme corpus de *gwerziou* (complaintes) et *soniou* (chansons) établi par F.-M. Luzel (1868), par exemple, ne connaîtra de transcriptions mélodiques appropriées qu'un demi siècle après sa première publication (Duhamel 1913).

Il faut attendre 1885 pour que la « musique bretonne » soit révélée au public. C'est en effet Bourgault-Ducoudray, professeur d'histoire de la musique et d'analyse au Conservatoire de Paris, qui, le premier, décrit le matériau musical qu'il a lui-même recueilli lors d'une mission en Bretagne, mettant en avant l'intérêt musicologique des chansons populaires au détriment, cette fois, de leur contenu littéraire. Pour la première fois, une collecte de chansons est faite dans le but d'en analyser les mélodies. Le nantais Bourgault-Ducoudray ne s'intéressait pas du tout au texte en breton, langue dont il ne comprenait pas un traître mot. Par contre les remarques qu'il livre dans son introduction (1885: 5-18) vont beaucoup influencer les collectes qui suivront, au point que le phénomène aura tendance à s'inverser par la suite avec l'apparition de recueils de musique pure (Bourgeois 1897 ; K.A.V. 1942 ; Montjarret 1947, 1953, 1984 ; Sicard 1985).

A l'heure actuelle, le corpus de chansons traditionnelles recueillies en Basse-Bretagne atteint un volume considérable. Depuis maintenant deux siècles,

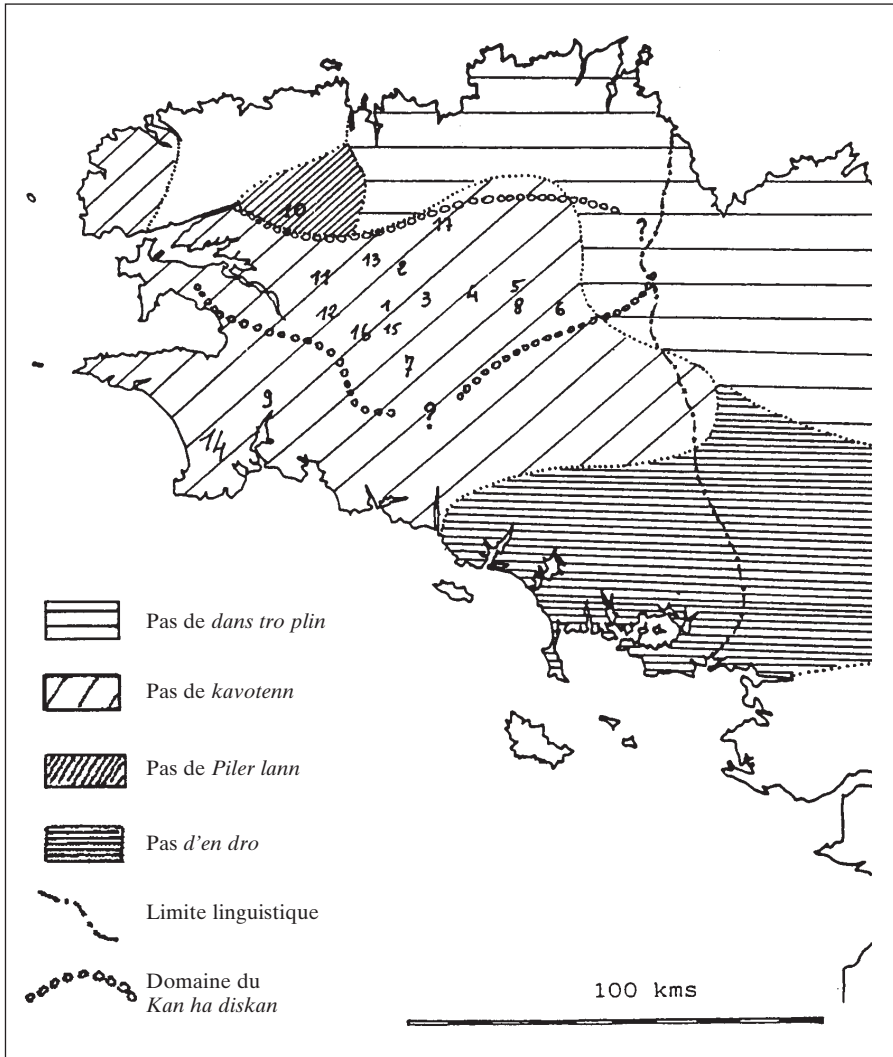


Fig. 1: Le kan ha diskan en Basse-Bretagne.

- | | | |
|---------------------|-------------|------------------------|
| 1 Landeleau | 7 Gourin | 13 Huelgoat |
| 2 Poullaouen | 8 Rostrenen | 14 Pays bigouden |
| 3 Carhaix | 9 Quimper | 15 Spézet |
| 4 Maël-Carhaix | 10 Sizun | 16 Châteauneuf-du-Faou |
| 5 Plouvenez-Quintin | 11 Braspart | 17 Scrignac |
| 6 Plélauff | 12 Pleyben | |

la collecte n'a jamais cessé; elle s'est même intensifiée ces vingt dernières années avec la propagation d'un outil nouveau: le magnétophone. Si les chercheurs professionnels l'utilisent depuis la fin des années 1930 (Falc'hun 1942), les amateurs, organisés souvent en associations de sauvegarde du patrimoine oral, font de très nombreux enregistrements de terrain, de qualité inégale mais de quantité indéniable. Un exemple frappant peut être cité ici pour montrer jusqu'où va aujourd'hui la prise de conscience d'une urgence de la collecte. Il s'agit de cet octogénaire qui, sentant venir sa fin, fit l'achat d'un petit magnétophone et enregistra lui-même les chansons de son répertoire qu'il jugeait important de sauver de l'oubli. On retrouva les bandes magnétiques, documents sonores à double titre, dans ses effets après son décès.

Depuis une quinzaine d'années, la magnétothèque Dastum, installée à Rennes, s'est donné comme mission de regrouper, de cataloguer et de conserver les centaines d'enregistrements amateurs qui lui parviennent ainsi que d'encourager la poursuite des collectes (*dastum* signifie recueillir en breton). Quand Arnold Van Gennep voyait en la Bretagne une région parmi les mieux prospectées, il traduisait une réalité qui, aujourd'hui, se confirme plus que jamais (1938-49). Les collections de Dastum renferment plusieurs milliers de pièces, répertoriées, identifiées et accessibles à la consultation.

Nous avons donc devant nous un matériau musical d'une grande richesse et d'une grande variété. Pourtant, si les études littéraires sur la chanson populaire bretonne sont très avancées, notamment sur la *gwerz*, genre spécifique de chanson narrative en breton (Laurent: 1986), certains genres comme les chansonnettes ou certaines fonctions comme l'accompagnement de la danse n'ont pas bénéficié d'autant d'investigations scientifiques poussées, si l'on excepte le remarquable travail de Jean-Michel Guilcher (1963) auquel nous nous référons à maintes reprises.

L'accompagnement musical de la danse

La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e connaissent des mutations très importantes dans les pratiques musicales traditionnelles en Bretagne. C'est à partir des années 1880 que les stratégies paysannes de conquête de la musique instrumentale populaire enregistrent leurs premiers succès. Ainsi nos statistiques élaborées à partir de sources écrites et d'enquêtes orales montrent de façon indéniable la formidable poussée du biniou et de la bombarde, mais aussi du violon, de la vielle, de la clarinette, et surtout de l'accordéon (Defrance: 1984, 1985).

La vogue pour la musique instrumentale en Bretagne, qui saisit le mouvement régionaliste breton au milieu des années 1930 et prend une ampleur considérable dans les années 1960, accélère le mouvement de dévalorisation de la musique vocale. Un bulletin interne à la fédération folklorique *Bodadeg ar Sonerien* (Assemblée des sonneurs) voit le jour en 1947. Son titre *Ar soner*

(le sonneur) indique d'emblée l'orientation instrumentale prise par les rédacteurs. De même le mensuel *Musique bretonne*, fondé en 1980, s'adresse principalement à un public d'instrumentistes.

Aujourd'hui, la musique instrumentale domine très largement le panorama musical breton contemporain, que ce soit dans la production discographique, dans l'enseignement ou dans les prestations publiques (Moëlle: 1989).

Cela ne fut pas toujours le cas, bien au contraire. Jusqu'à une époque relativement récente la répartition sociale, spatiale et temporelle de la musique instrumentale était inégale en Basse-Bretagne. En 1900 encore, l'aire de diffusion du couple biniou-bombarde par exemple, comprenait le Gwened mais une partie seulement du Kerne, quelques cas en Treger et excluait complètement le Leon. Le mode d'accompagnement d'une noce est à ce titre un bon indicateur pour mesurer l'impact des «sonneurs» traditionnels dans un «pays». On constate qu'en zone même de pratique instrumentale dense, la distinction sociale se manifeste dans le choix des musiciens – de renom variable –, dans le type d'instrument utilisé, mais aussi dans la durée et la fréquence de leur intervention musicale au cours du rituel nuptial.

Au fur et à mesure que l'on s'éloigne des foyers géographiques de concentration de musiciens, une hiérarchie apparaît entre les occasions de jeu durant la période qui va de 1880 à 1940. N'importe qui n'invitera pas un ou plusieurs musiciens, pour n'importe quelle réjouissance, n'importe où sur le territoire breton dans sa globalité. Quand l'un peut s'offrir un couple de sonneurs pour une fête à l'échelle domestique, d'autres, organisateurs d'une grande fête publique comme un pardon, peuvent être amenés à hésiter pour prendre une telle décision.

Le domaine le plus observable de la conquête instrumentale est sans doute celui de l'accompagnement de la danse. Comme l'a très justement souligné Jean-Michel Guilcher² la danse traditionnelle en Bretagne, telle qu'il a pu l'étudier et en dégager les formes anciennes, trouve toujours un mode d'accompagnement vocal. Bon nombre d'airs instrumentaux à danser puisent d'ailleurs leur origine dans le répertoire chanté. C'est dire l'importance du chant à danser dans les pratiques traditionnelles.

Deux techniques vocales principales sont utilisées: le chant à répondeur – un meneur énonce un couplet qui est «répondu», à savoir repris, par un chœur – et le tuilage, appelé *kan ha diskan* en breton.

Le chant à répondeur est commun à toute la Bretagne. Le *kan ha diskan* ne subsiste actuellement que dans une bande centrale de trente à soixante kilomètres de largeur et qui s'étend de la rade de Brest à la limite linguistique, avec toutefois une très forte implantation en Haute-Cornouaille (*Kerne-Uhel*).

² Cf. 1963: 239, 309, 355, 388, 404, 463, 488, 514.

Kan ha diskan et tralalaleno

Les collecteurs de chansons populaires bretonnes ont pour la plupart ignoré ou peu prospecté la Haute-Cornouaille³. Différentes raisons peuvent être invoquées. L'enclavement géographique n'en est pas la moindre.

Zone accidentée du Centre-Bretagne, traversée au nord par la chaîne des Monts d'Arrée et au sud par celle des Montagnes Noires, à la limite des trois départements bretonnants du Finistère, des Côtes d'Armor et du Morbihan, la Haute-Cornouaille fut en effet peu visitée par les voyageurs. Grâce aux investigations de Jean-Michel Guilcher, nous sommes éclairés sur le répertoire chorégraphique traditionnel local.

Cette région est notamment le lieu de rencontre de deux pas de danse fondamentaux: la *kavotenn* et la *dans tro plin* (prononcer pline). Plusieurs micro-régions ou «pays» s'y côtoient (Guilcher 1981). Certains, comme le pays *kost er c'hoet* ou le pays *dardoup* ne couvrent qu'un nombre restreint de communes. D'autres s'étendent plus largement (pays *fanch*, pays *fisel*); parfois une zone géographique assez mal définie, comme le «pays des montagnes», rend nécessaire la désignation de «sous-pays»: pays *bidar* entre Braspart et Pleyben, ou encore pays *chtou* autour de Gourin.

Les interpénétrations entre ces «pays» entraînent des échanges culturels nombreux donnant naissance à des frontières mouvantes qui ont tendance à s'élargir avec le temps.

Il en est ainsi des communes à l'est de Maël-Carhaix ou au sud de Rostrenen où les deux pas fondamentaux coexistent sans qu'aucun des deux ne semble aujourd'hui prendre l'avantage sur l'autre. Malgré cette pluralité de micro-cosmes chorégraphiques et stylistiques, une constante musicale établit un liant solide entre toutes ces communautés de Haute-Cornouaille: la pratique du *kan ha diskan*.

L'expression *kan ha diskan* (littéralement «chant et déchant») traduit de façon imagée une technique vocale et plus précisément un mode de reprise d'une phrase mélodique en alternance entre deux chanteurs. Loeiz Roparz, né en 1911 à Poullaouen, nous assure: «On peut chanter en *kan ha diskan* n'importe quelle chanson, sans restriction de style ou de tempo. Le *kan ha diskan*, ce n'est pas seulement du chant à danser. Ça sert aussi à marcher, à raconter, etc. Et le rythme change avec la fonction.» (Raviart 1988: 28). De même, quelle que soit la danse chantée, la technique vocale reste toujours celle du *kan ha diskan* en Haute-Cornouaille. Quelques polkas, valse et autres danses par couple, importées au cours du XX^e siècle, ont d'ailleurs été composées pour être chantées en breton selon cette technique.

³ Duhamel (1913) a interrogé quelques chanteurs de Haute-Cornouaille. D'autres collectes furent menées de façon peu systématique dans ce «pays» de la Bretagne intérieure. Signalons Quellien (1889) et surtout Laterre et Gourvil (1911) dont les informateurs viennent, pour leur majorité, de Carhaix et de ses environs. A noter la *dans tro* (pp. 68-73) qui est, à n'en point douter, un ton simple parfaitement adapté au *kan ha diskan*.

A cette expression d'usage interne entre les chanteurs de Haute-Cornouaille, pourrait être opposée celle de *tralalaleno* dont l'aire de diffusion s'étend à presque toute la Basse-Bretagne. Si *kan ha diskan* et *tralalaleno* désignent au bout du compte une même manière de chanter, ces deux expressions mettent en avant deux aspects différents du chant des « montagnards » bretons.

Le *tralalaleno* fait référence aux onomatopées employées abondamment par les chanteurs à différents moments de leur prestation :

- lorsqu'ils entonnent un air avant de lui donner des paroles ;
- entre deux couplets pendant le chant proprement dit afin de leur ménager le temps d'interroger leur mémoire quant à la suite du texte, ou plus fréquemment pour redynamiser l'accompagnement de la danse ;
- pour combler un texte vacant lorsque le support musical se déploie sur un nombre plus important de temps que le vers poétique n'a de pieds⁴.

La technique du *kan ha diskan*

Chanter en *kan ha diskan* consiste donc à chanter une mélodie à deux ou plusieurs personnes sans qu'il y ait la moindre interruption de son entre le soliste et le chœur. Un premier chanteur interprète une première phrase mélodique sur laquelle vient se greffer, lors des derniers temps, un second chanteur, lequel en reprend seul l'exécution. Puis le premier chanteur, qui s'était tu durant la reprise de la première phrase par son acolyte, intervient à nouveau lors de la fin de cette phrase pour se confondre avec son partenaire avant d'enchaîner seul la seconde phrase. Le résultat sonore est une chanson dont les couplets sont interprétés alternativement par un ou plusieurs chanteurs, mais dont la fin de chaque phrase est scandée par la totalité des exécutants, au nombre réduit généralement à deux ou trois personnes.

Ainsi l'intensité sonore varie selon qu'un passage est exécuté par un des solistes ou par le chœur, la tension étant constamment maintenue par une prestation sans coupure et avec peu de modulation de tempo.

Chaque chanteur, qu'il soit *kaner* (meneur) ou *diskaner* (répondeur) peut faire évoluer la mélodie au gré de son imagination, durant les passages où il est seul, pourvu qu'il retrouve son partenaire au bon moment et sur les bons appuis mélodiques. La fusion des interprètes se produit sur les deux derniers temps de chaque phrase mélodique et souvent même sur un passage légèrement plus long. A l'instar des jazzmen possédant une grille harmonique pour chaque morceau sur laquelle se bâtit toute leur improvisation, les chanteurs de *kan ha diskan* ont toujours à l'esprit un canevas rythmique avec lequel ils font corps et auquel se superpose une trame mélodique dont le degré fondamental, tel un bourdon éteint, reste latent jusqu'à la dernière note de l'énoncé. Mais la variété

⁴ Cf. *infra* « Une distinction structurale vernaculaire du répertoire ».

du texte favorise la mise en place de divers agréments rythmiques et mélodiques. Il n'est pas rare non plus qu'un interprète devance l'attaque d'une phrase par une anacrouse de hauteur équivalente à la note de départ, renforçant ainsi la dynamique motrice de la musique d'accompagnement de la danse.

Une exécution de *kan ha diskan* n'est jamais figée dans une tessiture donnée. Dans certains cas extrêmes la hauteur de la note fondamentale de l'échelle utilisée peut évoluer vers l'aigu, jamais vers le grave, jusqu'à presque deux tons.

Fait intéressant, il advient souvent que les deux chanteurs ne s'appuient pas exactement sur les mêmes degrés de l'échelle mélodique en fin de phrase, créant ainsi une dissonance d'environ une seconde.

Lorsque les chanteurs sont de sexe différent, l'intervalle d'octave qui sépare naturellement les deux voix a tendance à être légèrement diminué. La constance du tempo dans les *kavotennou* chantées de Haute-Cornouaille est remarquable et caractéristique de ce répertoire. Toutefois l'analyse en laboratoire met presque toujours en évidence une légère accélération de la pulsation au cours du chant. Le changement de tempo est tellement progressif et joue sur une part si infime qu'il est quasiment impossible de le déceler d'oreille.

Enfin, il est rare que la subdivision du temps soit totalement binaire ou totalement ternaire. Plus général est le jeu qui s'établit dans cette incertitude : aussi bien dans la zone *fanch* pure (*dans tro plin*) que dans la montagne (*kavotenn*), nous rencontrons des duolets en 6/8 et des triolets en 2/4. En revanche un distinguo important peut être fait entre les cellules rythmiques propres à chaque zone de pas fondamental. Celles-ci engendrent une accentuation tout à fait caractéristique pour chaque répertoire musical et que l'on pourrait réduire à :

- *Kavotenn* : 

- *Plin* : 

Un marqueur identitaire musical

Ce modèle d'accompagnement vocal de la danse est resté si fort en Haute-Cornouaille qu'aucun mode de production musicale n'a réussi à imposer une forme différente dans le répertoire des airs du fonds ancien. La carrure rythmique de cette technique vocale est d'une telle rigidité que toute interprétation instrumentale du répertoire ne peut que s'y fondre.

Dans les années 1947-1960, Hélène et Jean-Michel Guilcher furent les premiers à recueillir des informations précises sur le *kan ha diskan*. Enquêtant sur la danse traditionnelle en Haute-Cornouaille, ils furent immédiatement confrontés au phénomène vocal dans toute son ampleur et notèrent plus de cinq cents mélodies appropriées au *kan ha diskan*. Les observations sur le protocole de la ronde chantée, le répertoire musical, les manières de chanter et le

déroulement complet d'une prestation de chanteurs accompagnant une « suite réglée » sont pour nous très précieuses (1963 : 239-253). Nos propres collectes, fortes d'à peine 170 pièces, ne purent jamais rapporter que des bribes d'une tradition dont l'extinction, amorcée dès le deuxième quart du XX^e siècle, s'est accélérée ces dernières années (Guilcher 1967). Malgré une action de sauvegarde intelligemment conduite, les conditions d'observation du *kan ha diskan* s'amenuisent de jour en jour. Si les Guilcher pouvaient rencontrer un chanteur chez pratiquement chaque habitant de la Haute-Cornouaille (« Au dessus de 35 ans presque tout le monde chante »), nous n'en recensons aujourd'hui que quelques dizaines à peine (cf. affiche « Per Poher »).

À l'heure actuelle, le *kan ha diskan* est exécuté devant un microphone avec amplificateur dans ces réunions dansantes appelées *festou-noz*. Un couple de chanteurs, hommes ou femmes, parfois mixte, parfois plus de deux, est invité et défrayé pour participer à l'animation d'un bal où ne sont dansées que des danses dites traditionnelles ou considérées comme telles par les participants.

Grâce à la « découverte » du *kan ha diskan* par les Guilcher et au sérieux de l'étude qu'ils ont menée concernant son domaine géographique à l'époque de leurs prospections, mais aussi au plus loin que la mémoire de leurs informateurs les laissait aller, nous avons accès à des informations qui risquaient d'être passées totalement sous silence. La consultation des documents anciens n'apporte en effet que très peu de chose sur cette question. Aucune mention de chant tuilé n'apparaît dans l'abondante littérature consacrée à la Bretagne. Pas même La Villemarqué n'y fait allusion. Seul Bourgault-Ducoudray, donne ce commentaire à propos d'une chanson recueillie auprès de M. Nicolas à Huelgoat, au cœur de la Haute-Cornouaille précisément :

Cette chanson appartient à la classe des chansons de danse alternées qui s'exécutent toujours à deux voix et dans un diapason assez élevé. La présence obligée de deux chanteurs n'a pas pour but de présenter le motif sous forme de duo, mais de rendre la fatigue moins grande, en la divisant. L'un des chanteurs entonne la première phrase, l'autre lui répond et ainsi de suite. Comme ce dialogue musical ne doit pas apporter la moindre perturbation à l'unité rythmique, chaque chanteur a soin d'attaquer, avant le début de sa phrase, les dernières notes de la phrase chantée de son partenaire. Il se produit ainsi à la fin de chaque période un *rinforzando* résultant de la superposition des deux voix, qui imprime un nouvel élan au chant et à la danse. L'air de cette chanson sert d'accompagnement à la danse appelée bal. (1985 : 112)

On reconnaît aisément, à cette description et à l'exemple musical qu'il donne, un *tamm-kreiz* de *kavotten*, et pour lequel la technique vocale transcrite présente tous les aspects d'un *ton* (air) de *kan ha diskan*.

Les *tons doubles*, où la deuxième phrase est entrecoupée d'une ritournelle de huit temps sur les syllabes « ti la la le no », offrent un terrain particulièrement propice à la variation mélodique. Jean-Michel Guilcher relève des vocalises en A, EU, I, AOU, EUOU. Ces onomatopées s'avèrent pertinentes pour désigner ceux qui en font l'usage. L'expression « chanter au tra la la »,

et plus fréquemment « danser au tra la la le lo » reflète bien cette idée. Un sobriquet est d'ailleurs utilisé en pays bigouden (Finistère sud) à propos des habitants de Haute-Cornouaille: *paotred tralaleno* (les gars du tralaleno). Il faut reconnaître que dans cette région du Centre-Bretagne, et jusqu'au milieu du XX^e siècle, le chant tenait dans la vie sociale traditionnelle une place de première importance :

[il] est aujourd'hui encore l'accompagnement typique de la danse dans tout le domaine cornouaillais de la gavotte en ronde. Dans les années qui ont suivi la première guerre mondiale, à plus forte raison avant 1914, le chant gardait en ces régions une vie vraiment extraordinaire, la plus intense semble-t-il de la plupart des pays de France lors des grandes collectes folkloriques de la fin du XIX^e siècle. Dès l'aube les dialogues chantés s'engageaient, parfois à des kilomètres de distances entre les paysans qui, chacun dans son pré, fauchaient le fourrage du bétail. Au long du jour tout travail et tout loisir qui permettaient le chant lui faisaient place. Ainsi jusqu'au soir, où les ménagères sans quitter l'âtre, savaient quel attelage rentrait du dehors à la chanson des conducteurs. « En ce temps-là, disait l'un de nos informateurs, dès qu'on se trouvait deux sur la route, on se mettait à chanter. » (1963: 240)

Si l'on se réfère aux témoignages oraux le *kan ha diskan* paraît avoir connu une aire d'utilisation importante en Basse-Bretagne jusqu'à la fin du XIX^e siècle (*cf.* carte). Peu après la Première Guerre Mondiale, lors de sa disparition dans les pratiques traditionnelles, il n'était connu que dans huit à dix cantons du Centre-Bretagne. Le savoir-faire s'est pourtant suffisamment conservé entre les deux guerres mondiales pour que les tentatives de réhabilitation faites par une poignée de militants culturels dans les années 1955-56, se soldent par un certain succès. En 1991, et grâce à cette stimulation endoculturelle, nous pouvons encore assister à des prestations de chanteurs et chanteuses accompagnant la danse. Ce qui frappe sans doute l'auditeur à première écoute est peut-être l'impression de régularité dans un tempo rapide, de répétition lancinante même qui se dégage de ces chants parfaitement scandés, à caractère presque incantatoire.

L'originalité des *tons* de *kan ha diskan* tient à plusieurs facteurs musicaux. C'est sans doute dans leur structure formelle qu'ils se démarquent le plus du reste du répertoire breton. Aussi nous paraît-il intéressant d'en proposer une approche analytique.

Une distinction structurale vernaculaire du répertoire

Le *kan ha diskan* est appliqué principalement à la ronde chantée de Haute-Cornouaille qui, en réalité, est une suite de trois danses, entre lesquelles s'interpose parfois une quatrième. Les trois parties principales de la suite se nomment *tamm kenta*, *tamm kreiz*, *tamm diweza* (premier morceau, morceau central,

		Pourcentage	Nombre de formes
Tons simples	<i>kavotenn</i>	33%	3
	<i>plinn</i>	52%	9
Tons doubles	<i>kavotenn</i>	66%	8
	<i>plinn</i>	40%	10
Tons moyens	<i>kavotenn</i>	0%	0
	<i>plinn</i>	8%	2
Tons triples	<i>kavotenn</i>	1%	2
	<i>plinn</i>	0%	0

Fig. 2: Structures formelles des *tons* de *kan ha diskan*.

dernier morceau). Nous n'évoquons ici que les mélodies utilisées dans *tamm kenta* et *tamm diweza*. Ce sont, de loin, les plus caractéristiques et les plus nombreuses du répertoire global des chanteurs. D'après nos observations il semble impossible pour un chanteur de transgresser les règles structurales des airs traditionnels. Aussi, et malgré les différences importantes qui séparent les deux pas fondamentaux de *dans tro plin* et de *kavotenn*, les échanges musicaux en Haute-Cornouaille s'avèrent fréquents.

Deux grandes catégories d'airs (*tons* en breton) y règnent en exclusivité. Les interprètes les distinguent eux-mêmes en classant les *tons simples* d'un côté et les *tons doubles* de l'autre, la différence portant sur la seconde partie de la mélodie.

Il est donc intéressant de relever qu'en Haute-Cornouaille, existe chez les chanteurs une conscience très précise de la structure formelle d'un air à danser. De plus, l'opposition simple/double correspond à l'usage qui est fait de ces *tons* dans la suite réglée de danse : *ton simple* pour *tamm kenta* et *ton double* pour *tamm diweza*.

Si la capacité d'analyser verbalement ce phénomène fait défaut aux interprètes chanteurs que nous avons interrogés, la réalité formelle que les expressions de *simple* et de *double* recouvrent ne laisse place à aucune confusion⁵. Les *tons simples* sont construits sur deux parties d'une même durée de huit temps chacune, alors que les *tons doubles* alternent une première partie de huit temps

⁵ Quelques très rares chanteurs traditionnels tentent de formuler la vision de leur système musical. Le vocabulaire est alors des plus réduits et leurs explications se doivent de passer par la démonstration chantée. Cf. Moëllo 1986.

avec une seconde de seize temps. Quelle que soit la forme de la mélodie utilisée en accompagnement d'une danse de Haute-Cornouaille sur le mode du *kan ha diskan*, chaque partie est obligatoirement reprise⁶, ce qui donne :

TONS SIMPLES : A : 8 × 2 B : 8 × 2

TONS DOUBLES : A : 8 × 2 B : 16 × 2

Du fait que les textes des chansons sont interchangeable et qu'ils sont utilisés aussi bien pour les *tons simples* que pour les *tons doubles*, les chanteurs doivent faire usage d'onomatopées dans la partie B de ces derniers. Ces *tilalaleno* caractéristiques sont toujours introduits à la césure du vers. Le rapport texte-musique dans les *tons doubles* s'établit donc comme suit :

A : premier vers (8 temps repris)

B : début du deuxième vers (4 temps)

tilalaleno (8 temps),

fin du deuxième vers (4 temps). (l'ensemble de B étant repris)

Deux cas de forme hybride

La dualité simple/double domine très largement le répertoire contemporain. Certains exemples, que nous avons relevés dans les années 1970-80, ne se plient pourtant pas à leurs règles. Il se pourrait qu'ils tiennent d'une évolution récente. Ces formes hybrides, d'une première partie de huit temps, se distinguent par leur seconde partie. Dans un cas, rencontré uniquement en terroir de *dans tro plin*, la partie B est de douze temps. Dans l'autre, propre au terroir *kavotenn*, elle est de vingt-quatre temps. En l'absence de terme local nous proposons de baptiser ces formes peu courantes «ton moyen» et «ton triple»⁷.

TONS MOYENS : A : 8 × 2 B : 12 × 2

TONS TRIPLES : A : 8 × 2 B : 24

A noter que la partie B des deux seuls *tons triples* que nous avons rencontrés n'est jamais reprise ni par les chanteurs, ni par les sonneurs, la fusion des exécutants se faisant entre le dixième et le seizième temps. Dans la pratique, les usagers de ces *tons* hybrides reconnaissent les *tons triples* mais confondent les *tons moyens* avec d'ordinaires *tons doubles*. Contrairement aux apparences mathématiques nous n'avons pas affaire à une nouvelle génération de *tons*

⁶ La règle de la reprise de la phrase B est parfois transgressée dans certains *tons doubles*. Le *diskaner* n'attend donc pas la fin de l'énoncé de la phrase B par son compère, il intervient dès le milieu et poursuit seul jusqu'à la fin. De cette façon la phrase B n'est chantée qu'une seule fois, sans reprise. Le résultat est un air de coupe comparable à celle d'un *ton simple* : A (8 temps), A (8 temps), B1 (8 temps), B2 (8 temps).

⁷ Nous n'avons relevé qu'une seule fois le terme de «ton très long».

simples qui seraient de 8 + 12 temps à laquelle correspondraient des tons doubles de 8 + 24 temps.

En analysant la structure formelle interne de ces tons indéfinis, on s'aperçoit que le qualificatif de *ton triple* se justifie en trois fois huit temps pour la deuxième partie, c'est-à-dire d'une durée triple de celle de la partie équivalente des *tons simples*.

TONS TRIPLES : A : 8×2 B : $8 + 8 + 8$

En revanche, l'appellation de *ton double* pour les *tons moyens* est une confusion. En effet, les douze temps de la seconde partie des *tons moyens* doivent s'interpréter comme trois fois quatre temps qui font écho aux deux fois quatre temps de la première partie. Si l'on tient compte du fait que ces *tons moyens* ne se rencontrent que dans le répertoire d'airs à accompagner dans *tro plin*, dont le pas fondamental est construit sur une période de quatre temps, il devient clair que la subdivision des ces faux *tons doubles* est la suivante :

TONS MOYENS : A : $(4 + 4) \times 2$ B : $(4 + 4 + 4) \times 2$

En dehors des différences rythmiques manifestes dans la subdivision du temps, existe-t-il des différences tangibles entre les airs de *dans tro plin* et ceux de *kavotenn* de Haute-Cornouaille, tous liés aux techniques du *kan ha diskan* ? Afin de tenter de répondre à cette question nous allons examiner l'organisation interne des deux grandes parties A et B.

Que ce soit dans les *tons simples* ou les *tons doubles*, chaque partie se subdivise en périodes de quatre temps que nous désignons par une minuscule dans leur ordre de passage : a1, a2, b1, b2, etc.; l'apostrophe (') souligne une insignifiante variante. Nous avons dénombré vingt-huit combinaisons possibles de périodes de quatre temps dans le répertoire de *kan ha diskan* pour accompagner la danse. Selon qu'il s'agit de la *dans tro plin* ou de la *kavotenn* (au pas fondamental de huit temps), les combinaisons varient. On peut distinguer les formes rigoureusement identiques aux deux danses, de celles très proches aux faibles différences, et de celles propres à l'un des deux.

FORMES IDENTIQUES DES TONS SIMPLES :

- a1 a2 / b1 b2

FORMES IDENTIQUES DES TONS DOUBLES :

- a1 a2 / a1 b a1 a2
 - a1 a2 / a1 b a1' a2
 - a1 a2 / b1 b2 a1 a2
 - a1 a2 / b1 b2 b3 b4
 - a1 a2 / a1 b1 a1 b2

FORMES TRÈS PROCHES DES TONS SIMPLES :

- *Kavotenn* : a1 a2 / a1 b
 - *Plin* : a a / a b

- *Kavotenn* : a1 a2 / a1' b
- *Plin* : a a / a' b
- *Kavotenn* : a1 a2 / a1 b1 b2 b3
- *Plin* : a1 a2 / a1 b1 b2 a3

FORMES PROPRES À *KAVOTENN* :

- a1 a2 a3 a4 / b1 b2 a3 a4 (rare)
- a1 a2 a1 b / c1 c2 d1 d2 (rare)
- a1 a2 / a1 b1 b2 b3 b4 a2

FORMES PROPRES À *DANS TRO PLIN* :

TONS SIMPLES

- a a / b b
- a a / b1 b2
- a1 a2 / a1' a2'
- a1 a2 / b a2
- a1 a1' / b1 b1'

TONS MOYENS

- a a / b1 b2 b3
- a1 a2 / a1 b1 b2

TONS DOUBLES

- a a / b1 b2 b1 b3
- a1 a2 / b1 b2 b1 b3
- a1 a2 / b b a1 a2
- a1 a2 / b1 b2 b3 a2
- a a / b1 b2 b3 a

Notre échantillon d'airs de *dans tro plin* est composé de 50 exemples dont 26 *tons simples* et 24 *tons doubles* (et moyens). Le corpus d'airs de *kavotenn* contient 120 exemples dont 47 *tons simples* et 71 *tons doubles* (et 2 *tons triples*). Le pourcentage de *tons simples dans tro plin* (52 %) est donc légèrement supérieur à celui des doubles et moyens (48 %) tandis que celui des *kavotennou simples* (33 %) est inférieur à celui des *kavotennou doubles et triples* (67 %).

Bien que le répertoire d'airs de *dans tro plin* collectés soit inférieur à la moitié de celui des *kavotennou*, il contient une assez grande variété de formes : neuf pour les *tons simples*, douze pour les *tons doubles* et *moyens*. Le répertoire des *kavotennou* est plus homogène sur le plan formel : trois formes utilisées pour les *tons simples* et dix pour les *tons doubles* et *triples*.

Ainsi, et d'après notre échantillon, les airs de *dans tro plin* semblent pouvoir se distinguer de ceux de *kavotennou* dans la mesure où les *tons doubles* y sont moins nombreux et ne sont sujets qu'à peu de variantes formelles.

Par contre les airs de *kavotennou* d'aujourd'hui connaîtraient moins de variété structurelle dans les *tons simples* que dans les *tons doubles*. D'une part

les *dans tro plin* auraient tendance à multiplier les formes de *tons simples*, majoritaires dans le répertoire global ; de l'autre les *kavotennou* sembleraient légèrement délaissier les *tons simples*, minoritaires, pour développer les formes de *tons doubles* (cf. tableau). Une étude mélodique nous renseignerait davantage sur les raisons de cette disparité entre les deux répertoires. Il est vraisemblable que la structure du pas de *dans tro plin* accepte plus aisément des accommodements d'airs empruntés au fonds du domaine gallo de Haute-Bretagne et, par extension, au fonds francophone en général.

Le fest-noz au service du *kan ha diskan*

Le fait que le *kan ha diskan* soit utilisé aujourd'hui de façon exclusive pour l'accompagnement de la danse n'est pas étranger à sa résistance aux assauts instrumentaux. En effet, la danse communautaire revêt un caractère extrêmement fort en Basse-Bretagne, et tout particulièrement en Haute-Cornouaille. Jean-Michel Guilcher a longuement décrit le pouvoir attractif que la danse pouvait exercer sur les populations bretonnes. Elle se révèle de surcroît être un ressort puissant de conservation des pratiques musicales traditionnelles au XX^e siècle face aux agressions culturelles de la société englobante.

Parmi les diverses occasions de danses inventoriées en Haute-Cornouaille, le *fest-noz* (fête de nuit) occupe une place privilégiée. Bien que le *kan ha diskan* fût utilisé à maintes occasions de la vie quotidienne, c'est probablement dans le cadre des *festou-noz* qu'il s'est le mieux épanoui. Le sort du *kan ha diskan* au XX^e siècle dépendra donc de celui du *fest-noz*. Ce dernier connaîtra, comme nous allons le voir, un regain exceptionnel au point qu'il n'est pas exagéré d'avancer qu'en 1991 le *kan ha diskan* doit son salut au *fest-noz* moderne. Mais qu'est-ce que véritablement un *fest-noz* ? Laissons ici la parole à un témoin direct, natif de Poullaouen :

J'ai assisté aux premières danses en *fest-noz* de battage chez mon grand-père [...] en 1918. [...] Ce qui m'a frappé ce soir-là [...] c'est le recueillement de toute l'assistance, au moment où un de mes oncles s'est avancé au milieu de la salle commune à la tête de la première chaîne de danseurs, entonnant les premières notes du prélude à l'*abadenn dans* (suite de danses). (Raviart : 1988, 26)

Jean-Michel Guilcher rapporte aussi (1963 : 18) :

Naguère encore, dans une partie de la Haute-Cornouaille (terroirs de Maël-Carhaix, Carhaix, Plounevez-Quintin, Gourin, Plelauff), la jeunesse attendait avec impatience les récoltes de pommes de terre et betteraves. Elles duraient tout le mois de septembre, parfois davantage. La population masculine et féminine de plusieurs villages voisins formait une seule grande équipe qui travaillait pour chacun de ses membres à tour de rôle. Deux ou trois fois par semaine on s'accordait une longue veillée de récréation, quelquefois une nuit entière. Des jeunes accourus d'autres villages, ou

même d'autres communes, venaient accroître le nombre de veilleurs. Comme toujours la danse et le jeu corporel tenaient la première place. Et tel était le plaisir, que ceux qui aujourd'hui évoquent ces rassemblements ne songent même plus aux interminables journées de fatigue qui en étaient la rançon. Les arrachages d'automne ne sont plus dans leur mémoire que la saison bénie des festou noz, les fêtes de nuit.

La gravité, la ferveur presque de l'écoute des danseurs contraste avec la vivacité du rythme du pas. Ce silence qui accompagne le *kan ha diskan* n'est troublé que par le martellement des sabots des danseurs. En complément des souvenirs personnels de Loeiz Roparz cités plus haut, relevons cette remarque de Jean-Michel Guilcher (1963 : 240) : « L'attention donnée aux chanteurs dans les veillées où les paysans sont entre eux est encore très remarquable. Que le fest-noz réunisse trente ou deux cents personnes, c'est le même silence fervent, la même avidité jamais lassée. »

Le *fest-noz* fut abandonné sous sa forme traditionnelle peu après la Première Guerre Mondiale. Quelques tentatives de réhabilitation eurent lieu en Haute-Cornouaille, sous l'impulsion notamment d'associations culturelles militantes comme le Bleun Brug. Mais le regard de la jeunesse se portait en majorité déjà, et sans ambiguïté, vers les danses parisiennes véhiculées par les orchestres musettes dont l'instrument-roi était l'accordéon. Au cours de la Deuxième Guerre Mondiale, et pour contrecarrer en partie l'interdiction des bals publics, des *festou-noz* furent organisés entre voisins d'un même hameau ou d'un même « quartier » de commune. La collectivité villageoise trouvait dans la ronde en chaîne fermée un moyen de consolider sa cohésion face à l'occupant. Les danses anciennes accompagnées à la voix, un peu oubliées depuis la vogue des danses par couple jouées à l'accordéon, connurent un regain d'intérêt durant ces réunions clandestines comme s'en souvient parfaitement Loeiz Roparz : « ... c'est les années 1941-43, avec le retour à la terre. On assiste à un revival paysan, à un renouveau des *festou-noz* et du *kan ha diskan*. J'ai vu des jeunes s'essayer pour la première fois au chant en plein air, en 1941, et chanter au *fest-noz* en 1942, à Kerolland et au Ty Meur, où le *fest-noz* de la journée du *tennadeg patatez* (arrachage des pommes-de-terre). Beaucoup de jeunes se sont remis à chanter. » (Raviart : 1988 : 27)

Les bals qui suivirent la Libération redonnèrent vite la faveur aux danses modernes et la ronde chantée ne survit plus que dans des réunions privées (noces, rares réjouissances après travaux agricoles communautaires...).

Alors que les occasions de chanter le répertoire traditionnel disparaissent une à une durant la deuxième moitié du XX^e siècle faute de correspondre aux modes de vie contemporains, la danse traditionnelle connaît, elle, une étonnante vitalité grâce aux transferts qu'elle subit. Deux facteurs principaux concourent de concert : d'une part les lieux d'enseignement des danses traditionnelles aux fins de spectacles folkloriques estivaux se multiplient durant les années 50-60 avec le vaste mouvement de jeunesse des cercles celtiques ; de l'autre un lieu de pratique non scénique est inventée : le *fest-noz* moderne (Micheau-Vernez : 1985).

❁ 30 vloaz ❁
kan ha diskann

30 kaner ha soner

Deut da zansal,
tuñ yaounek
p'emaomp krog o karnan, stakomp hon
treio en douar ken a greno
ar ger-man.

fest-noz
speied

28 a
viz du



Fig. 3: 30 vloaz kan ha diskann : affiche annonçant un fest-noz à Spézet (Finistère) le 28 novembre 1987 pour fêter les trente ans de scène d'un chanteur de kan ha diskann né à Landeleau en 1906: Pierre Poher.

C'est à l'initiative d'un enseignant, responsable d'un groupe folklorique local, que des *festou-noz* avec danses chantées revoient le jour en Haute-Cornouaille dans les années 55-60. Tout le monde ou presque connaissait encore les pas de danses mais les chansons risquaient de s'oublier. Aussi des chanteurs furent regroupés, se lièrent d'amitié et constituèrent des couples – de *kaner* et *diskaner* – qui commencèrent à se déplacer pour se produire dans les villages alentour, mais également au-delà, devant un public parfois très peu bretonnant et guère plus danseur.

En 1966, Bernard de Parades écrivait : « Depuis plus de dix ans le *fest-noz* de la Bretagne intérieure a pris place parmi les données bretonnes connues du grand public. Le Cinéma et la Télévision ont braqué leurs caméras et les maisons de disques ont tendu leurs micros de haute qualité pour nous restituer ces moments d'une tradition sans mièvrerie. Mais ce *fest-noz* a évolué. Il a quitté la salle commune de la maison rurale où l'on rangeait la table pour faire place aux danseurs. Il s'est installé dans les salles de bal si nombreuses dans toute la Basse-Bretagne et construites seulement pour ces *dansou kov ha kov* (danses ventre à ventre) si mal vues du clergé. A l'invite des affichettes, des annonces de la presse locale, des communiqués à la radio et à la télévision bretonnante, les participants sont venus. A l'entrée ils ont acquitté un droit. Et la danse de tradition s'est alors placée sur ces parquets, souvent cirés, malgré son habitude des sols en terre battue ou des cours de ferme aux beaux jours des temps de mariages. Pour les chanteurs, l'oreille d'aujourd'hui faite aux sonorisation excessives a demandé le micro. et ce moyen électromagnétique a établi obligatoirement la ségrégation entre les chanteurs et les danseurs. Il faut regarder vivre rythmiquement le *kaner* et le *diskaner* pour se rendre compte combien ceux-ci se sentiraient plus à l'aise dans le cercle de la danse, plus en accord avec cette cadence qu'ils battent du pied. » (1966/3).

Le clivage entre la tradition d'avant 1920 et ce revival, vécu, certes, de l'intérieur mais dont les fonctions ont totalement changé, ne facilite pas l'enquête sur le répertoire et la technique du *kan ha diskan*. Des modes surgissent, des chanteurs s'épient et se copient. Des disques sont enregistrés. Des concours organisés. Tout en s'efforçant de conserver un esprit, un « style », les organisateurs de *festou-noz* contribuent involontairement à normaliser le *kan ha diskan*. Ainsi en est-il de l'appauvrissement du répertoire en quantité d'airs. En l'espace d'une trentaine d'années, la palette des *tons* disponibles passe de plus de 500 à moins de 200. Du fait que la proportion du public qui ne comprend plus le sens des textes va chaque jour croissant, l'accent est porté sur le choix d'airs qui plaisent. La voix intervient alors comme un pur instrument de musique entièrement concentré sur la mélodie. Le texte perd de l'importance au point qu'un bon chanteur de *kan ha diskan* est jugé par les jeunes générations à son habileté à mener une danse sur un bon tempo, c'est-à-dire approprié au pas et immuable. On appréciera également la « beauté » de son timbre et l'originalité de la tournure mélodique de ses airs ainsi qu'une bonne combinaison entre eux dans la suite de danses : « Manuel disait, lorsque la sonorisation est apparue, que sa tessiture... la tonalité dans laquelle il chantait a baissé, et il a gagné en subtilité,

en finesse et en “technique”» (Moëllo 1986: 45). L’homogénéité des voix du couple est bien sûr considérée en premier plan. Nous avons là affaire à une sorte de *bel canto* breton dont les morceaux de bravoure tiennent à des critères d’abord musicaux et esthétiques avant qu’ils ne soient littéraires. Extrêmement rares sont aujourd’hui les jeunes musiciens attirés par le *kan ha diskan* (Moëllo 1986). Alors que, dans les années 1920, tout le monde, ou presque, était spontanément chanteur dans l’univers bretonnant rural de la Haute-Cornouaille et que les sonneurs faisaient l’exception, l’équilibre contemporain s’est complètement inversé. Les instrumentistes traditionnels bretons sont plusieurs milliers en 1991, pendant que les chanteurs de *kan ha diskan* risquent bientôt de ne plus se compter que sur les doigts d’une main. Évoquant Manuel Kerjean, un fameux chanteur de *kan ha diskan* des environs de Rostrenen (Côtes d’Armor), le jeune Eric Marchand nous confesse: «Il a écouté les sonneurs. Il a analysé le style de ces sonneurs pour le retransmettre dans le chant.» (Moëllo 1986: 44).

De toutes les formes de productions culturelles paysannes recensées par les folkloristes, puis par les ethnologues du XX^e siècle en Bretagne, le *kan ha diskan* reste un des domaines les plus inaccessibles. Alors que des déplacements de biens culturels sont observables dans de nombreux domaines de la culture matérielle (habitat, mobilier, costumes, artisanat, alimentation, etc.), le *kan ha diskan* résiste à toute tentative d’appropriation par des groupes sociaux exogènes aux collectivités villageoises bretonnantes de Haute-Cornouaille. La gavotte des montagnes, cette ronde si caractéristique, s’est largement diffusée dans les cercles des danseurs et les amateurs de *festou-noz* dans toute la Bretagne et jusque dans ces «folk clubs» européens et américains. Le *kan ha diskan* par contre, reste la propriété des classes paysannes bretonnantes du Centre-Bretagne. Aussi l’avenir de ce mode d’expression vocale paraît plutôt sombre. La régression de la pratique du breton comme langue de communication quotidienne, ajoutée à la disparition totale des modes de vie qui façonnèrent cet aspect de la culture bretonne populaire, auront tôt ou tard raison du *kan ha diskan*. Ce recul, enregistré dès la fin des années 1920 s’est ralenti avec la mise en place du *fest-noz* nouveau entre 1955 et 1985. Il semble s’accélérer maintenant que les villages se dépeuplent rapidement. Les dépositaires d’un savoir vocal traditionnel de *kan ha diskan* sont aujourd’hui très âgés (Landeau: 1988, 90-92). Les rares jeunes chanteurs et chanteuses ont raison de s’appuyer sur la danse pour maintenir en vie le *kan ha diskan*⁸. A l’instar des musiciens «extra-européens» ils devront bientôt imaginer une nouvelle formule de prestation d’un art sans public participant.

*

**

⁸ De nos jours quelques événements importants dans l’année offrent encore un cadre propice au *kan ha diskan*. Ce sont en particulier les concours de danses traditionnelles *fisel*, *fanch*, *dardoup*, etc. Certains *festou-noz* de Haute-Cornouaille, de part la qualité des prestations chantées qui y sont données, deviennent aussi, involontairement, le rendez-vous des passionnés d’une certaine idée d’authenticité.

Retenons pour notre part que l'étude du répertoire des *tons* de *kan ha diskan* fait apparaître des éléments de structures formelles. Leur analyse ouvre la voie à la compréhension d'autres phénomènes complexes comme les processus élaborateurs d'airs nouveaux dans les musiques traditionnelles. L'organisation interne des *tons* offre aux créateurs potentiels, par exemple, la possibilité d'inventer des «airs nouveaux» à partir d'un matériel thématique réduit. Le *galv* (l'appel à la danse) ainsi que les ritournelles chantées en onomatopées des *tons doubles* peuvent présenter des tournures musicales favorables à l'épanouissement de débuts d'improvisations. Le *kan ha diskan* soulève aussi la question de la naissance de la polyphonie. Avons-nous là affaire à l'une de ses phases premières ?

Par ailleurs la notion de dissonance et de consonnance demande à être redéfinie dans un tel contexte. Comment les chanteurs interprètent-ils ces temps de recouvrement des voix qui, parfois, donnent lieu à une superposition passagère de degrés formant des intervalles assez particuliers ?

Il est vraisemblable que le *kan ha diskan* soit antérieur à la musique instrumentale dans son application bretonne. L'observation de la venue d'instruments dans les milieux traditionnels de la Haute-Cornouaille est riche d'enseignements à ce sujet. Comment ne pas relever par exemple que les premiers joueurs d'accordéon s'associaient par couples, ne jouant que la mélodie des danses en reproduisant la technique du *kan ha diskan* ? De même, les joueurs de clarinettes, dont on suit parfaitement l'implantation depuis le milieu du XIX^e siècle, appliquent eux aussi le tuilage par couples. Enfin la technique de jeu du duo biniou-bombarde tire-t-elle son origine dans les duos de chanteurs de *kan ha diskan* ? Ce dernier n'aurait-il pas influencé le répertoire de la musique bretonne dans sa globalité, qui repose sur un jeu continu de phrases mélodiques systématiquement reprises ? Autant de questions appelant des développements qui déborderaient amplement les modestes limites de cet article.

Bibliographie

- BOURGAULT-DUCOUDRAY, Louis-Albert
1885 *Trente mélodies populaires de Basse-Bretagne*. Paris: Lemoine et fils.
- CILLART de KERAMPOUL, Abbé C.V.
1744 *Dictionnaire françois-breton ou françois-celtique du dialecte de Vannes*. Leide.
- DEFRANCE Yves
1984 «Traditions populaires et industrialisation. Le cas de l'accordéon». *Ethnologie française*, XVI, 3: 223-236.
1985 «Présence de la vielle en Bretagne». *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, t. 92, 3: 243-256.
1987 «Les concours de biniou sous la III^e République ou la naissance du spectacle folklorique». *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, t. 116: 191-209.
1990 «Les découvreurs du pétas aux XVIII^e et XIX^e siècles ou la préhistoire de l'ethnologie en Bretagne». *Actes du colloque: Du Folklore à l'Ethnologie en Bretagne*, Riec-sur-Belton, Braspart, Beltan, 73-93.
- DE PARADES Bernard
1966 *Deut da zansal gand kanerien Brasparz ha Poullaouen ha gand danserien Locmaria* («Viens danser avec les chanteurs de Braspart et Poullaouen et les danseurs de Locmaria»). Quimper: H. Wolf, (texte de présentation du disque n° 3350).

DUHAMEL Maurice

1913 *Musiques bretonnes. Airs et variantes mélodiques des «Chants et Chansons Populaires de la Basse-Bretagne»* publiés par F.M. Luzel et Anatole Le Braz. Paris: Rouart-Lerolle, 224.

FALC'HUN François

1942 «Une mission de folklore musical en Basse-Bretagne». in: *Conférences universitaires de Bretagne*. Paris: Les Belles-Lettres, 1942-43, 117-137.

GOURVIL Fanch et LATERRE H.

Kanaouennou Breiz-Vihan (mélodies d'Armorique). Imprimerie du Peuple, Carhaix – Champion, Paris, 1911, XV-182, préf. Anatole Le Braz et Maurice Duhamel.

GUILCHER Jean-Michel

1960 «L'aire neuve en Basse-Bretagne». *Arts et Traditions Populaires*. 8: 158-164.

1963 *La tradition populaire de danse en Bretagne*. Paris: Mouton, 1976. [1^{re} éd. 1963]

1967 «Conservation et renouvellement dans la culture paysanne ancienne de Basse-Bretagne». *Arts et Traditions Populaires*. 15 (1): 1-18.

1981 «Régions et pays de danse en Basse-Bretagne». *Le monde alpin et rhodanien*, 1981: 33-47.

K.A.V.

1942 *Toniou biniou (airs de biniou)*. Paris, Bruxelles: H. Lemoine et Cie.

LANDELEAU, UNE PAROISSE DU POHER DES ORIGINES À NOS JOURS

Keltia graphic/Kan an Douar, Spezed, 1988: 114.

LAURENT Donatien

1986 Les princes de la mémoire. *Ar Men*, 1: 57-59.

LE PELLETIER, Dom Louis

1752 *Dictionnaire de la langue bretonne*. Paris: Delaguette, 928.

LUZEL François-Marie

1868 *Gwerziou Breiz-Izel*, 2 vol.

1874 *Soniou Breiz-Izel*, 2 vol.

MAUSS Marcel

1989 *Manuel d'ethnographie*, Paris: Payot. [1^{re} éd. 1947]

MOELLO Serge

1986 En Bretagne... Le témoignage d'Eric Marchand. *Modal*, 43-49.

1989 *Guide de la musique bretonne*. Rennes: Direction Régionale de la Jeunesse et des Sports.

MONTJARRET Polig

1947 *Sonit ta sonerion* (sonnez donc sonneurs). Lorient: BAS.

1953 *C'houez er beuz* (souffle dans le buis). Lorient: BAS.

1984 *Toniou Breiz-Izel* (airs de Basse-Bretagne). Rennes: BAS, XL-638.

OZOUF Mona

1981 L'invention de l'ethnographie française: le questionnaire de l'Académie celtique. *Annales ESC*, 36-2: 210-230.

RAVIAR Naïk

1988 «Le renouveau du fest-noz en Bretagne; entretien avec Loeiz Roparz», in: *La danse traditionnelle*, Collection Modal, n°1. Paris: CENAM, 25-28.

ROSTRENEN Grégoire de

1732 *Dictionnaire français-celtique*, Rennes: Vatar, 978.

SICARD Padrig

1985 *Recueil d'airs à danser; pays vannetais*. Tregueux: Dastum.

VAN GENNEP Arnold

1938-1949 *Manuel de folklore français contemporain*. Paris: Sicard.

Discographie

La discographie du *kan ha diskan* est dominée par le catalogue de la maison d'édition quimpéroise « Mouez Breiz » (voix de Bretagne) qui publia entre les années 1960 et le milieu des années 1970 un grand nombre de disques 33t 30cm, 25cm et 17cm et super 45t. Quelques chanteurs, et surtout des chanteuses, tiennent la vedette : les sœurs Goadec, Mme Fer, Les frères Morvan. La majorité des enregistrements fut réalisée devant un public de danseurs mais par des interprètes statiques derrière leur micro.

C'est pourquoi il faut citer en tout premier lieu les trois 17cm de la série *Al leur nevez* (l'aire neuve) (3345 3347 et 3350) qui offrent à nos oreilles les sources sonores les plus authentiques. Les chanteurs et chanteuses, qui ont tous été élevés dans la tradition (Mme Guern par exemple naquit en 1874), participent au cercle de la danse et la prise de son fait entendre leurs pas. Certains titres (*Dimezi eur martolod, Korentina*) ont été enregistrés à la ferme. Nous sommes là dans des conditions très proches du *kan ha diskan* traditionnel. Ainsi, par exemple, le protocole d'appel à la danse est respecté par François Jaffré et François-Louis Gall, de Poullaouen, avant que d'entonner le *tralalaleno* qui précède la chanson proprement dite. De plus le *kaner* n'hésite pas à reprendre la phrase A pour relancer la danse et maintenir la dynamique rythmique et gestique.

Les autres disques cités n'en sont pas pour autant mauvais. La qualité des timbres des uns, l'originalité des *tons* des autres, le pouvoir d'appel à la danse d'autres encore, l'intérêt littéraire d'autres enfin font de ces enregistrements des documents représentatifs des trente dernières années. Ces disques s'adressèrent avant tout à un public local. Les chanteurs qui y figurent furent sélectionnés en fonction de leur popularité dans les *festou-noz* du Centre-Bretagne. Ce n'est pas le disque qui les rendit célèbres dans leur terroir mais l'inverse. Il faut donc prendre cette documentation comme un témoignage de la vie musicale traditionnelle de 1960 à 1990 en « pays » de *kan ha diskan*. Tous les interprètes sont bretonnants de naissance et vivent à la campagne. Tous aussi naquirent avant 1940.

Les quelques très rares jeunes chanteurs de *kan ha diskan* ayant enregistré un disque suivent aujourd'hui des études, vivent en ville ou s'orientent petit à petit vers le concert. C'est dire à quel stade de transformation sociale nous sommes arrivés aujourd'hui.

Le succès publicitaire de la formule *kan ha diskan*, tout comme ce fut le cas pour le *fest-noz*, eut ses revers. Certains organisateurs de spectacles, journalistes mal informés ou éditeurs opportunistes s'emparèrent du « produit » tel cet invraisemblable « *Kan ha diskan* en pays Vannetais » chez Arfolk vers 1976 (le contenu est de qualité mais le titre abusif). La technique elle-même du *kan ha diskan* attira des chanteurs léonards aux confins de la Cornouaille. Ainsi en est-il de Monsieur et Madame Millour et de Monsieur Manach, de Sizun, qui interprètent une danse *piler lann* sur le mode du *kan ha diskan* (cf. *Kanaouennou nevez*, (chansons nouvelles), Mouez Breiz, H. Wolf, Quimper, disque 33 tours 17 cm, n° 3132).

Le mouvement de renouveau de la chanson bretonne d'après 1968 ignore pour ainsi dire le *kan ha diskan*. La jeunesse n'était pas prête à écouter une musique aussi archaïque. Alan Stivel fit une tentative sans lendemains (*E Langoned*, album 30cm, Keltia III, Fontana Y 6325 332). Le chant a cappella ne pouvait correspondre au désir de modernité exprimé par les groupes folk bretons.

Par contre le *kan ha diskan* servit de véhicule aux mouvements de contestation paysanne (guerre du lait, remembrement, etc.). Au plus fort des luttes sociales et politiques régionales des années 70 quelques disques ont été publiés et vendus sous le manteau. Les textes sont tous nouveaux et très engagés politiquement, les mélodies et la technique vocale sont traditionnelles (mise à part une composition d'Alan Stivel). Pour s'adresser au peuple, les militants utilisèrent ce qu'ils pensaient être son langage comme en témoigne ce manifeste imprimé au dos d'une pochette-tract :

A qui s'adressent les *festou-noz* ? A des organisateurs en quête d'argent ? A des touristes en mal d'exotisme ? Est-ce par goût du passé ou par besoin actuel que le peuple breton redécouvre ces fêtes où il exprime sa vie ? Le « *kan ha diskan* », en divulguant ces messages populaires d'hier et d'aujourd'hui (joies, peines, fléaux, luttes...) – qu'un disque peut répandre encore plus vite – ramène la danse à sa dimension sociale. Le peuple breton doit donc chercher dans le *fest-noz* à la fois sa culture et son époque.

a) *Collectes*

- Songs and dances of Brittany recorded by Sam Gesser, New York, Ethnic Folkways Library, 1966, disque 30 cm, réf. FE 4014.
- Dastum n° 1.

b) *Enregistrements réalisés chez des particuliers pendant la danse*

- Compagnons des festou noz, Quimper Mouez Breiz, H. Wolf, 1966, disque 25 cm., réf. 3345.
- *Fest noz war ar mez* (fête de nuit à la campagne), Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, disque 25 cm, réf. 3347.
- *Deut da zansal* (Viens danser), Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, 1966, disque 25 cm, réf. 3350.

c) *Enregistrements publics avec danseurs*

- Le pardon des *kan ha diskan*, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1968), disque 30 cm, réf. 30347.
- Mme Fer et Mr Le Bris (de Scrignac) : tralalalaleno n°1, chansons à danser, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1970), disque super 45 t, réf. 4591.
- Mme Fer et Mr Le Bris (de Scrignac) : tralalalaleno n°2, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1970), disque super 45 t, réf. 45101.
- Mme Fer et Mr Thomas : tralalalaleno n°3, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1970), disque super 45 t, réf. 45112.
- Mme Fer et Mr Thomas : tralalalaleno n°4, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1970), disque super 45 t, réf. 45121.
- Mme Fer et Mr Thomas : tralalalalelo n°5, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1970), disque super 45 t, réf. 45122.
- *Kan ha diskan* : Catherine Guern (88 ans) et Loeiz Ropars, de Poullaouen, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, 1962, disque super 45 t, réf.45111.
- *Kan ha diskan* : Monsieur et Madame Madec, *kan ha diskan* à Landeleau, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1970), disque super 45 t, réf. 45135.
- *Fest-Noz à Scrignac* (Fête de nuit à Scrignac), Quimper, Mouez Breiz, s.d. (env. 1972), disque 30 cm, réf. 3333, (rééd. sous la rf. 30.364 stéréo,
- *C'hoarezed ar Goadec ha Bobino* (Les sœurs Le Goadec et Bobino), Paris, concert, Le Chant du Monde, s.d. (env. 1972), disque 30 cm, réf. LDX 74535.
- *Fest Noz Cadoudal* (fête donnée à Maël-Carhaix le 25 novembre 1961), disque 30 cm, ARION, 1975, réf. ARN 33 314.
- *Ar vreudeur Morvan* (les frères Morvan), Disque 30 cm, Guingamp, VELIA, n° 2230011.

c) *Enregistrements de studio*

- Les sœurs Goadec, de Carhaix, Quimper, Mouez Breiz, H. Wolf, s.d. (env. 1965), disque 30cm, réf. 33523 G.U. super 33t Microsillon G.U.).
- *Ar c'hoarezed Goadec* (Les sœurs Goadec), Quimper, Mouez Breiz,s.d. (env. 1970), disque 30cm, réf. 30370 G.U.
- *Kanerein ha sonerien Rostren* (chanteurs et sonneurs de Rostrenen), Quimper, Mouez Breiz, s.d. (env. 1975), disque 30cm, réf. 30368 G.U.
- *Kan ha diskan*; Lomig Donniou et Mme Le Veve, Louis-Marie Caro et Louise Dubois, Lorient, Arfolk, s.d. (env. 1980), disque 30cm, réf. SB 384.
- *Kan ha diskan* dans le Poher, Châteauneuf-du-Faou, Diskan, s.d. (env. 1980), disque 30cm, réf. DK 007.
- *Pemp war'n ugent; 25 bloavez gand kan ha diskan; deuz Poullaouen da Gemper dre St Herbot ha Braspart* (Vingt-cinq ans de *kan ha diskan* de Quimper à Poullaouen en passant par Saint-Herbot et Braspart), 1955-1980, Quimper, Rikou soner, 1980, disque 30 cm. Goadec KELTIA (compact)

d) *Kan ha diskan militant*

- Lama Meur, Yann Ber, *kan ha diskan*, suite *gavotenn*, disque super 45 t, n° D 4.102, éd. DROUG, La Mare Morin, 44 Fay de Bretagne.
- *Nann d'an T.A.C.O.*, (Mouez Breiz), disque 45 t, n°45.147, Quimper, 1974.
- Alan Stivel, Gwriziad difennet (racines interdites), *Naw Breton « ba » prison* (neuf Bretons en prison), Keltia III, publication Phonogram, disque 45 t E 6042 850.

e) *Jeunes générations de chanteurs*

- Les sœurs Coulouarn, in *Fest Noz Nevez*, (nouveau *fest-noz*), Ar Folk, disques double album 30 cm, SB 320, SB 321.
- Job Heron et Per Bourriquen; Les frères Losmec, (?), in *Beilhadeg e Menez-Kamm*, (veillée au Menez-Kamm) double album disques 30 cm, Arfolk, SB 316, SB 317.

A cette discographie il convient d'ajouter une petite sonographie composée de cassettes magnétiques éditées par diverses associations au cours de années 1970-80. Leur diffusion micro-régionale en limite grandement les possibilités de consultation. On fera alors appel aux services de la magnétothèque *Dastum*, rue de Penhoët, F 35000, Rennes.

Bien avant la généralisation des « radios-libres » en France un journal parlé sur cassette fut fondé par René Richard à Lanrivain (Côtes-d'Armor). Différents documents sonores en langue bretonne furent alors dupliqués mensuellement pendant plusieurs années. Certains numéros contiennent des enregistrements de *festou-noz* des terroirs *fanch*, *fisel* et *kavotenn*. La société ARCOB édita pour le compte de plusieurs associations de sauvegarde du patrimoine oral local quelques cassettes du même genre. La revue « Musique bretonne » tenta, sans succès, de produire régulièrement une cassette de collectes. Certaines livraisons nous concernent :

- Musique bretonne 2, *Dardoup* (chanteurs: Rumen, Queffelec, Marzin, Cadet, Dorval, Bizouarn, Kerhervé, Salaun, Cochenec).
- *Fest-deiz Fest-noz an Despunerien*, ARCOB, (chanteurs: Calvez, Bolloré, les frères Morvan, Gall, Rivoal, Kerjean, Marchand, Quemener,...).

Le relais est aujourd'hui pris par l'officielle radio bretonnante: *Radio Kreiz Breiz* (radio Centre-Bretagne). Quelques chanteurs de *kan ha diskan*, jeunes et moins jeunes, participent chaque année au grand concours de chant en breton *Kan ar Bobl* (chant du peuple) dont la finale se déroule au Palais des Congrès de Lorient. En Haute-Cornouaille les épreuves éliminatoires offrent aux chanteurs un terrain propice à faire montre de leur savoir et de leur savoir-faire. Le village de Duault, en pays *fisel*, accueille les participants et sous le titre « *Kan* », la radio locale RKB, a édité deux cassettes de florilèges des sessions de 87 et de 88 :

- *Kan ! Kan ar bobl Duod*. 1987, cassette niv. 100, RKB (on y entend notamment les couples de *kan ha diskan*: Leclere-Prigent, Olier-Riou et Dubois-Kalvez).
- *Kan 2. Kan ar bobl* 1988, cassette niv. 101, RKB (Ebrel-Guillou; Le Lay-Domaz; Bastard père et fils; Morvan-Le Fol; « les jeunes » (?)).