



**HAL**  
open science

# L'ordre mélodique dans le chant traditionnel “ à voix nue ”, en Haute et Basse Bretagne

Annie Labussière

► **To cite this version:**

Annie Labussière. L'ordre mélodique dans le chant traditionnel “ à voix nue ”, en Haute et Basse Bretagne. 2013. halshs-01254094

**HAL Id: halshs-01254094**

**<https://shs.hal.science/halshs-01254094>**

Preprint submitted on 11 Jan 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **L'ORDRE MÉLODIQUE DANS LE CHANT TRADITIONNEL « À VOIX NUE », EN HAUTE ET BASSE BRETAGNE.**

Annie LABUSSIÈRE

Je tiens d'abord à remercier madame Marie-Noëlle Masson qui m'a invitée à venir m'exprimer, ici même, dans ce haut lieu de la recherche où furent évoqués, il y a quelques années, les « Images et Pratiques musicales » en Bretagne<sup>1</sup>. Si je fais ici allusion au remarquable ouvrage publié par les PUR en 2003, lequel rendait hommage à madame Marie-Claire Mussat et à son activité exceptionnelle dans ce domaine, c'est pour m'en éloigner par une démarche très différente : Il s'agit, cette fois, d'approcher, explorer, identifier les spécificités du patrimoine musical vocal breton, lequel s'est, pendant des siècles, abondamment exprimé par le chant « à voix nue » en s'appuyant sur des textes en trois langues possibles : le breton, le gallo, le français. Ce « chant à voix nue » se pratiquait dans l'intimité des foyers, pendant les travaux quotidiens, ou encore dans les champs ou sur les routes, lorsque l'on croisait quelque voisin en plein travail et, plus encore, lors des fêtes de nuit ou des Pardons. Nous avons accès à ce répertoire, grâce, prioritairement, au travail incessant de *Dastum* et à ses archives exceptionnelles, mais également grâce à la bonne volonté de certains autochtones, encore bien vivants dans leur « pays » respectif, enfin grâce au talent et à la volonté de quelques jeunes chanteurs actuels qui, solidement attachés à la tradition, maintiennent et perpétuent la spécificité du chant traditionnel breton et son exécution « à voix nue », en dépit des sollicitations de la mode ou de l'impact, parfois séduisant, de certaines manifestations de circonstance, amplement diffusées sur les ondes ou par Internet. Je ne saurais nommer toutes les personnalités auxquelles je fais allusion, vous les connaissez comme moi, mais je tiens à leur exprimer ici mon admiration et ma reconnaissance.

Pour tenter d'approcher la spécificité du chant traditionnel breton « à voix nue », je commencerai par rappeler comment le musicologue Jacques Chailley a pensé décrire et expliquer la formation des intervalles et des échelles dans le chant spontané s'exprimant dans les diverses cultures du monde<sup>2</sup>. Selon cette théorie, qu'il baptisa « L'Ordre mélodique », la formation des échelles aurait succédé à « un âge pré-résonantiel » où les sons se serraient autour d'une « hauteur de récitation » ou bien se juxtaposaient en échelles de deux ou trois sons, jusqu'à ce qu'une quatrième hauteur vienne éveiller, dans le subconscient du chanteur, l'accrochage instinctif de la consonance de quarte, puis de celle de quinte. S'est alors imposé le caractère mouvant de l'un et l'autre de ces deux intervalles, la quinte s'appuyant sur sa hauteur inférieure et se projetant vers l'aigu, la quarte

---

<sup>1</sup>Musique en Bretagne, Images et Pratiques. Hommage à Marie-Claire MUSSAT, Textes réunis par Daniel LELOUP et Marie-Noëlle MASSON, Presses universitaires de Rennes, 2003.

<sup>2</sup>Jacques CHAILLEY, *Éléments de Philologie musicale*, Alphons LEDUC, 1985.

s'appuyant sur sa hauteur supérieure et basculant ensuite vers le grave, comme on peut l'entendre dans les deux exemples suivants, où ces deux intervalles sont propulsés, complètement « à nu », par la voix des exécutants. Le premier exemple, enregistré à Madagascar, fait entendre des « cris de cueillette », lancés vocalement sur une succession de quintes qui « basculent » constamment, en s'appuyant sur leur hauteur inférieure (Figure 1)<sup>3</sup>.

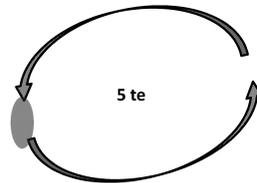


Figure 1

Le second exemple a été enregistré en Chine. Il fait entendre des « cris d'appel » sur une succession de quarts qui s'élancent vers l'aigu en s'appuyant sur leur hauteur supérieure (Figure 2)<sup>4</sup>.

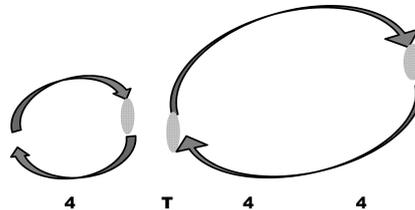


Figure 2

Se serait alors déclenché, à partir d'un son générateur quelconque, représenté arbitrairement ici par une note *sol*, transcrite en « brévis » ou note carrée, le processus « consonantiel » et la formation des **échelles musicales**, selon un principe de hiérarchisation qu'indiqueront les « valeurs de notes » traditionnelles, lesquelles ne représenteront plus des « durées » mais seulement des « hauteurs » de moins en moins stables : **Echelles ditonique, tritonique, tétratonique, pentatonique, hexatonique**, (celle-ci plus justement nommée « échelle pentatonique-hémitonique »), enfin notre échelle heptatonique dont on perçoit immédiatement qu'elle est structurée « pentatoniquement » (Figure 3).



Figure 3

<sup>3</sup>Madagascar, Coll. Victor RANDRIANARY. « cris de cueillette » .1997. W. 266076 (5).

<sup>4</sup>Chine, Peuple Miao, « cris d'appel », coll. Francis CORPATAUX. 1990-95. ARN 64340-25.

Cette hiérarchisation des échelles désignant des hauteurs sonores, les unes stables, d'autres instables ou fluctuantes, permet de suivre, à l'écoute, comment la voix humaine, portée par les accents de la langue utilisée, organise les phrases chantées en une succession de « schèmes mélodiques » qui prennent appui sur les hauteurs les plus stables. On assiste en effet à la mise-en-œuvre de deux principes : principe de stabilité d'une part, principe d'attraction d'autre part, ce dernier poussant les degrés faibles soit à se rapprocher du degré fort voisin, soit à s'infléchir dans le sens de la pente mélodique. Considérant que ces principes sont actifs dans la dynamique d'un schème mélodique chanté « à voix nue », on mettra en évidence les processus qui organisent le temps vocal et engendrent un tel schème, remarquable par sa position sur l'échelle et sa direction dans l'espace sonore. De même, on scrutera la monodie en lui conservant sa spécificité en regard du texte chanté. Celle-ci, en effet, joue prioritairement avec les accents de la langue, les souligne ou les contrarie ; elle se réfère à des formules mélodiques engrangées dans la mémoire du locuteur et le flux vocal s'exprime par une succession d'élan, de tensions et de repos, s'appuyant sur certaines hauteurs et en parcourant d'autres, mobiles ou fluctuantes. L'organisation mélodique est donc un « signifiant » qui contient et révèle son propre « signifié ». Comme l'a très justement rappelé Jean-Jacques Nattiez : « Les significations déclenchées par le matériau sonore ne sauraient être confondues avec les significations du langage verbal ».<sup>5</sup> L'analyste en position d'écoute est ainsi invité à se référer à ces échelles théoriques et à leur structure hiérarchisée, en observant les consignes suivantes :

- 1) La ligne vocale doit toujours s'écouter et se transcrire **en hauteurs relatives**.
- 2) Une hauteur non structurale, instable, parfaitement repérable sur chaque échelle, ne saurait, à aucun moment, recevoir un accent lourd, excepté lorsqu'elle se manifeste comme appoggiature d'une hauteur principale, stable.
- 3) Le **son générateur** est, par définition, impérativement **présent, et en position structurale**, dans la transcription proposée.

On le voit ici dans l'échelle tétratonique sous-jacente, environné, par deux intervalles structurels : une « tierce mineure mélodique » *mi-sol* chiffrée **3**, que l'on nommera **trihémiton** pour ne pas l'assimiler à la tierce harmonique et un ton *sol-la*, souligné par la lettre **T**. Dans le chant à voix nue, le trihémiton est souvent mis en évidence par un balancement sur ses deux bornes, balancement familier au répertoire vocal des jeunes enfants et au profil rythmique d'un grand nombre de comptines, comme celles que Yann Fanch Kemener a entendues et notées en Cornouaille et qu'il s'est plu à chanter lui-même.<sup>6</sup> Ici, le balancement

<sup>5</sup> Jean-Jacques NATTIEZ, Musiques traditionnelles et significations, *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>ème</sup> siècle*, 3. Musiques et cultures, p. 971.

<sup>6</sup> Dibedibedanchaou, kanaouennou evit ar vugale dastumet ha kanet gant Yann Fanch KEMENER, ha DASTUM 1987/1999, N°5, « Kan ar c'hleier ».

intervallique *sol-mi* se résoudre, à l'aigu, sur une hauteur plus ou moins fluctuante qui sera signalée par une étoile. (Figure 4).

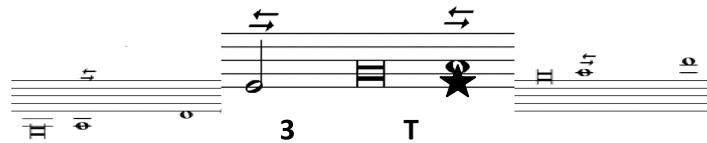


Figure 4

Le croquis que vous voyez ensuite se mettre en place a été proposé par le musicologue belge Célestin Deliège pour visualiser la structure rythmique d'une phrase tonale<sup>7</sup>. J'utiliserai ce dessin en l'adaptant à ce que je nomme « le geste mélodique » dans le chant à voix nue. Les termes grecs font ici allusion à la gestuelle que désignait leur sens premier, lors de l'évolution du chœur, dans le théâtre grec. (Figure 5).

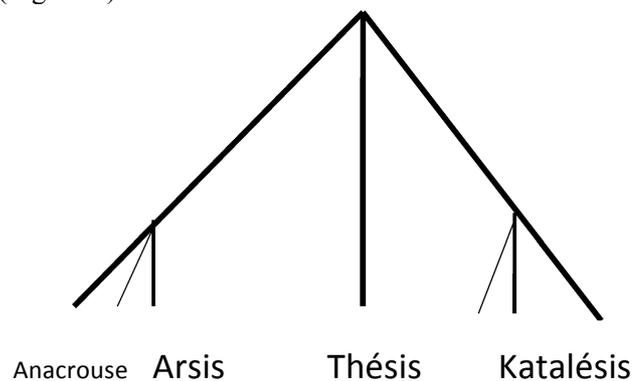


Figure 5

-L'*Anacrouse*, a, signale une possible et brève préparation à l'élan vocal.

-L'*Arsis*, A, désigne l'élan proprement dit.

-La *Thésis*, T, marque l'appui, l'accent.

-La *Katalésis*, K, est une désinence ou « catalèse ». Elle peut éventuellement noter une prolongation mélodique succédant à l'accent lourd.

L'ensemble de ces tracés a pour fonction de dessiner le « profil dynamique » du chant proposé ; Ils en accompagnent les différentes hauteurs et permettent, à l'écoute, d'en repérer la structure profonde. Plutôt qu'une « transcription » au sens habituel du terme, on aura alors une « aide à l'écoute » et une préparation à l'analyse. Ses hauteurs une fois transcrites sur portée, le chant enfantin que l'on vient d'entendre peut s'écouter en suivant la gestuelle qui l'accompagne (Figure 6).

<sup>7</sup>Célestin DELIEGE, *Les fondements de la musique tonale*, J.C. LATTES 1984, chapitre V, p. 179.

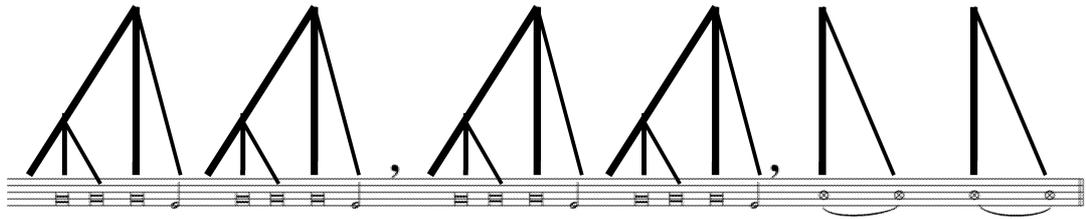


Figure 6

L'exemple suivant fait partie de cette même série de chansons enfantines, transmises par Yann-Fanch Kemener<sup>8</sup>. Ses hauteurs se structurent, comme on le voit ici, sur l'échelle pentatonique. Pour le situer de façon plus précise sur cette échelle, on dira que son *aspect*, c'est-à-dire le relevé solfégique des hauteurs qui le constituent, est un *Pentatonique 1*, sa hauteur la plus grave étant le son générateur lui-même. On a coutume de nommer **diton** l'intervalle formé par ces deux tons consécutifs (**T T**). On écoute ce chant en repérant, sur son aspect, les schèmes mélodiques qu'il parcourt. (Figure 7).

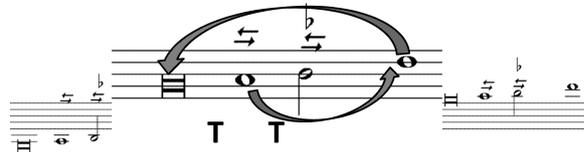


Figure 7

On réécoute ce chant en suivant la gestuelle sur laquelle il s'appuie (Figure 8).

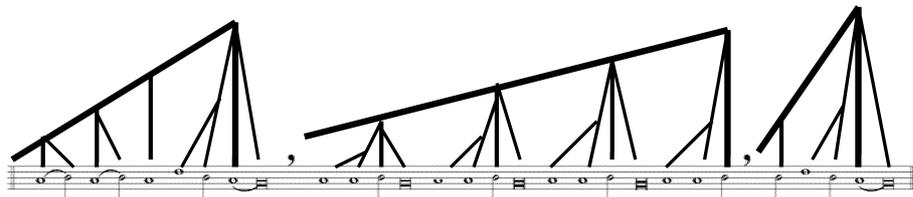


Figure 8

Les trois exemples suivants ont entre eux des points communs :

<sup>8</sup>*Dibedibedanchaou*, kanaouennoù evit ar vugale DASTUM et ha kanet gant Yann Fanch KEMENER, ha DASTUM 1987/1999, N°37.

- 1) Ce sont des enregistrements de terrain, pris sur le vif, mêlant les chanteurs solistes et les gens « du pays » qui leur répondent.
- 2) Ils se structurent sur un schème mélodique centré sur le diton.
- 3) Destinés à la danse traditionnelle, ils sont de nature essentiellement répétitive.

La première danse<sup>9</sup> est originaire du Morbihan; c'est un « Round » mené ici par un certain Jean Sébillet et « répondu » par des habitants de la commune de St Vincent-sur-Oust. On l'écouterà en observant son *aspect*, centré sur le diton *sol, la, si*, lequel, constamment balayé du grave à l'aigu, brode par instant au-dessus ou en-dessous de ses deux bornes, fait ses repos ou cadences répétitives sur le *si* et le *la* et rejoint, en finale, le son générateur, *sol*. (Figure 9).

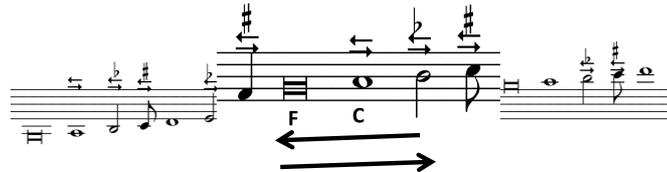


Figure 9

On réécoute cette danse chantée, en suivant sa gestuelle (Figure 10).

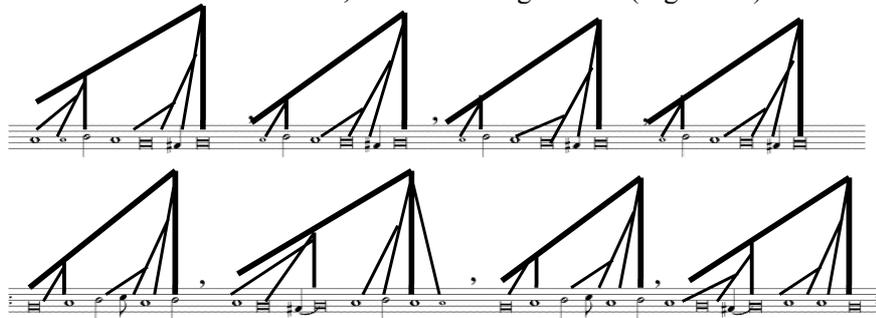


Figure 10

Le chant suivant<sup>10</sup> accompagnait une danse dite « Suite Plin 1 ». Il a été enregistré par Jo Guilleux vers 1963. Les frères Morvan de St Nicodème utilisent ici la technique vocale *du Kan ha diskán* qui consiste à chanter une mélodie en « tuilage » entre deux chanteurs solistes, le Kaner et le Diskaner. Ici, la ligne mélodique s'appuie encore sur le diton *sol, la, si*. On l'écoute en repérant, sur l'aspect du chant, l'orientation de la partie vocale (Figure 11).

<sup>9</sup> DASTUM. *Cahiers de musique traditionnelle* N°8, Le chant, par Jean-Bernard VIGHETTI. p. 95, N°6 « C'est dans dix ans je m'en irai ».

<sup>10</sup> DASTUM. *Cahiers de musique traditionnelle* N°1, p. 13, Suite plin 1.

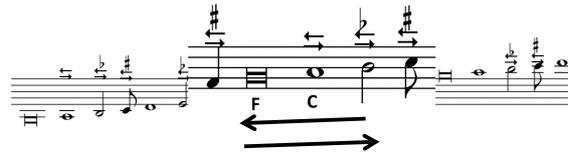


Figure 11

On observe ensuite la gestuelle mélodique de cette danse (Figure 12).

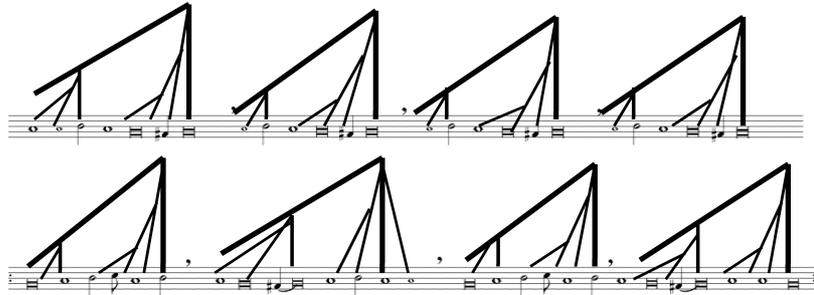


Figure 12

Soit une troisième danse chantée, nommée « ton double montagne » et également exécutée en « Kan ha diskan »<sup>11</sup>. Son *aspect* s'inscrit sur une série de hauteurs dite « pentatonque 4 », laquelle s'appuie, au grave, sur le ton **T** et ses deux hauteurs ré-mi, selon la disposition que l'on voit ici. Une première écoute permet d'évaluer, sur son *aspect*, la structure mélodique de cette danse (Figure 13).

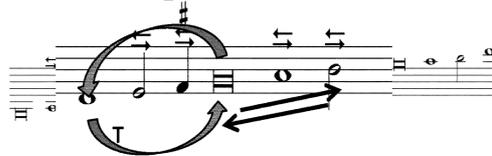


Figure 13

On observe ensuite sa gestuelle. Celle-ci s'inscrit dans le mouvement puissamment pendulaire de la quarte mélodique (Figure 14).

<sup>11</sup>DASTUM. *Cahiers de musique traditionnelle N°1*, p. 33, « Ton double montagne ».

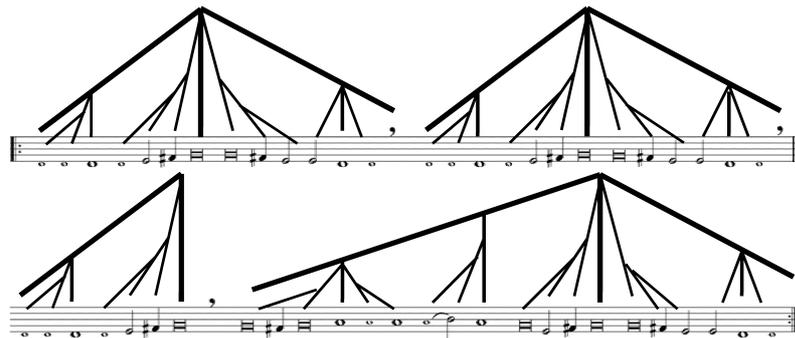


Figure 14

La danse qui suit est un « round » que les marins de la côte Léonarde chantaient et dansaient sur leur bateau.<sup>12</sup> On observe d'abord l'*aspect* de la mélodie chantée. Celui-ci s'inscrit sur la structure dite *Pentatonique 5*, limitée au grave par les deux pôles du *trihémiton* entre lesquels, en fin de parcours, se glissera la hauteur faible que l'on signale ici (Figure 15).

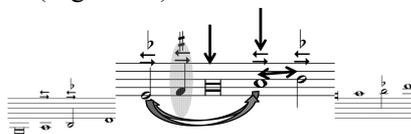


Figure 15

On écoute ce round en observant sa gestuelle (Figure 16).

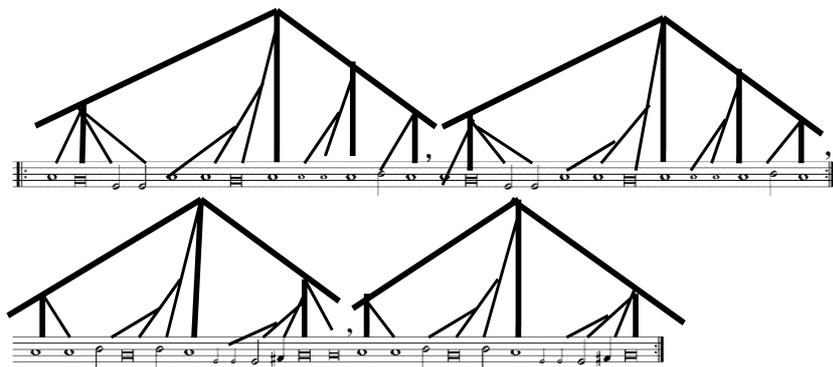


Figure 16

On a pu remarquer, ici, que la ligne mélodique, encore puissamment animée par la dynamique de la quarte, se répète en ramenant chaque fois, en fin de parcours, le son générateur, *sol*. Dans l'Ordre mélodique, en effet, la hiérarchie des hauteurs se maintient, quel que soit le parti stylistique adopté.

<sup>12</sup>DASTUM, *Cahier de musiques traditionnelles N°3*. Pays PAGAN. Chant N°1, « Ur gemenez yaouank ».

On quittera maintenant le « chant à danser » pour approcher l'organisation de la ligne vocale d'un chant narratif. Un certain Job ar Goudivez, originaire de Baud, dans le Morbihan, avait, lors des manifestations paysannes de 1961, réagi en « inventant » une chanson « dans le style traditionnel ». <sup>13</sup> On écoute cette chanson en observant sa gestuelle. (Figure 17).

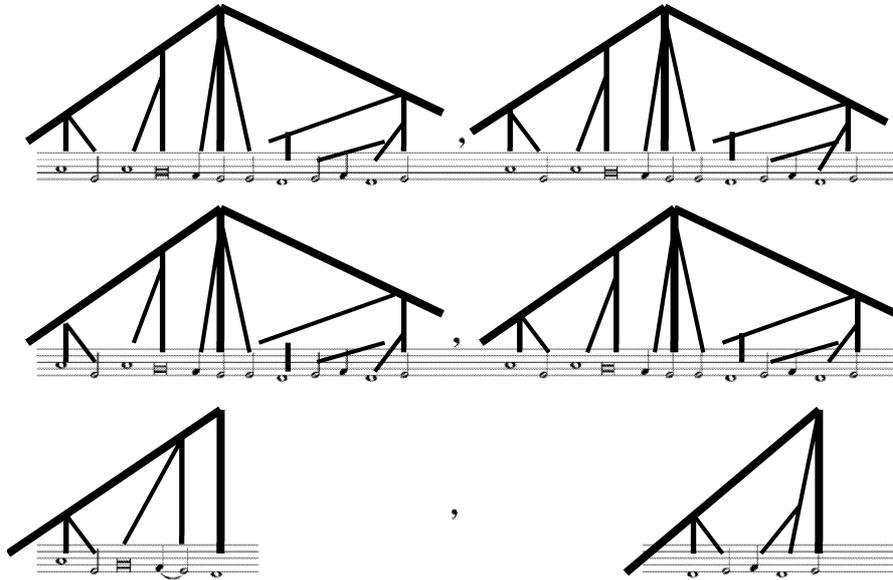


Figure 17

On reconnaît ici l'influence de la danse, non seulement par le parti répétitif de la mélodie, mais également par la mobilité de la quarte structurelle, déjà manifeste dans les exemples précédents. Toutefois, le mouvement, le « tempo » s'est ralenti : on doit maintenant écouter et comprendre le texte. Le chant breton, en effet, qu'il soit individuel ou « à répondre », se veut le plus souvent « narratif ». Son parti mélodique est alors traité comme un « discours », avec sa formule intonative, ses pauses suspensives et sa cadence terminale.

Mais comment, sur quelle échelle préférentielle, sur quel choix de tournures mélodiques s'organise le discours, dans le chant traditionnel breton ? On est surpris, par exemple, de n'y trouver que rarement ces agencements intervalliques que le musicologue Constantin Brailoiù avait nommés « pentatonismes ». A fortiori ne trouve-t-on que rarement, ailleurs que dans les chants enfantins précédemment cités, un chant traditionnel breton entièrement construit sur l'échelle pentatonique, ce qui est exactement le contraire de ce qu'il se passe

<sup>13</sup>DASTUM, *Cahier de musiques traditionnelles* N°2, p. 32, « Sonenn manifestadeg Pondi 1961 ».

chez nos voisins d’Outre-Manche. L’exception, d’ailleurs, confirme la règle : voici une chanson qu’Albert Poulain avait recueillie, il y a longtemps, auprès de Louise Prévert, de la commune de Pipriac, en Ile et Vilaine<sup>14</sup>. Ici, la ligne vocale est entièrement construite sur un *pentatonique 5*, lequel admet, par instant, une hauteur de passage, fluctuante, notée ici (Figure 18).



Figure 18

On écoute cette chanson en observant sa gestuelle (Figure 19).

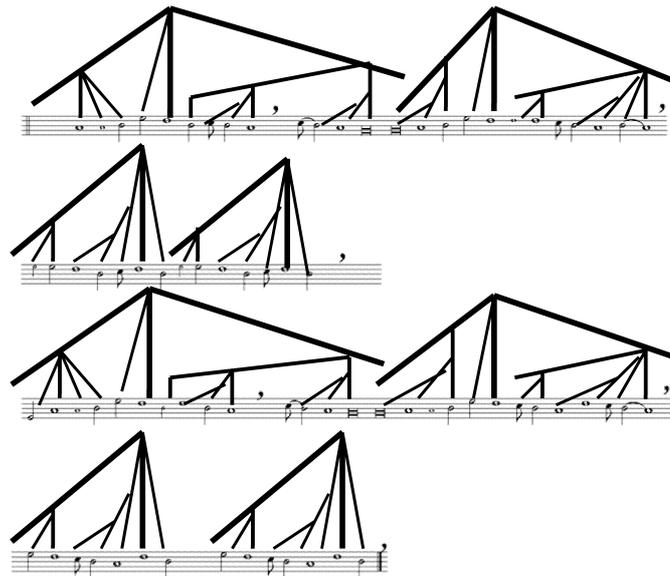


Figure 19

À l’opposée de cet agencement, où l’on observe le plus souvent un « balayage » constant de la totalité de l’ambitus, le chant traditionnel breton, extrêmement sensible au pouvoir structurant et moteur de la quarte et de la quinte, leur confie l’organisation du discours mélodique en le maintenant proche du découpage textuel. La Gwerz du *Clerc de Gemene*, chantée ici par Patrick Marie<sup>15</sup>, en est un bon exemple. En effet, quel que soit son sujet, épique, historique ou anecdotique, fantastique ou légendaire, une Gwerz, ou un Gwerziou, a pour fonction de

<sup>14</sup> Albert POULAIN, *Carnets de route*. Chansons traditionnelles de HAUTE BRETAGNE, Presses Universitaires de RENNES, p. 80.

<sup>15</sup> *Gwerziou et Chants de haute voix*. Keltia Musique, 1993 France 3 Ouest, RSCD 211, N°10, « Mil Mallach toue ».

« raconter ». Le déroulement mélodique suit alors au plus près les différents moments du discours. On écoute deux couplets de cette Gwerz en observant sa gestuelle (Figure 20).

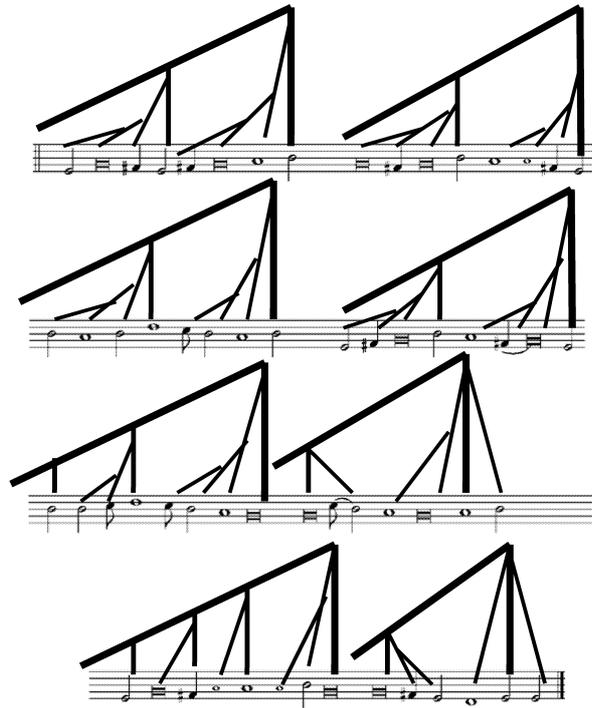


Figure 20

Ici, la quinte mélodique initiale, s'appuyant sur sa hauteur inférieure, a installé d'emblée la structure profonde de ce chant, telle que son *aspect* l'indique ici, avec son ambitus d'octave, sa cadence C et sa finale, F (Figure 21). C'est en effet la gestuelle qui dessine et anime la structure profonde d'un chant à voix nue. Reportée sur l'*aspect* de ce chant, cette structure et la gestuelle qui l'anime permettent, éventuellement, de rattacher celui-ci à un « mode » mélodique.

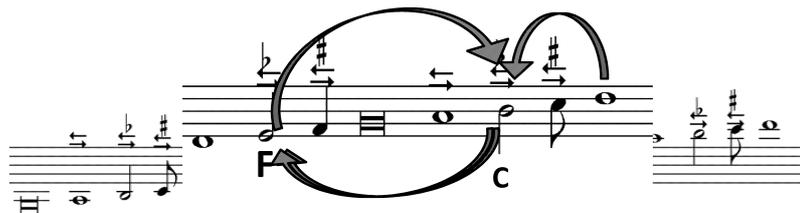


Figure 21

Pour ce faire, il faut se détourner de certaines théories modales qui, pensant trouver des solutions dans une conception ancienne de la modalité, se fourvoient encore dans des méandres analogues à ceux que Jacques Chailley avait justement baptisés « L'imbroglie des modes »<sup>16</sup>. Il faut alors se souvenir que notre théorie a, d'emblée, choisi la note *sol*, et non la note *fa* comme son générateur des échelles. Toute structure et toute finale modale se situent donc, pour le lecteur, un ton au-dessus de sa notation habituelle. Le tableau suivant, montrant, sur l'échelle de référence, la structure des principaux modes, peut aider l'analyse (Figure 22).

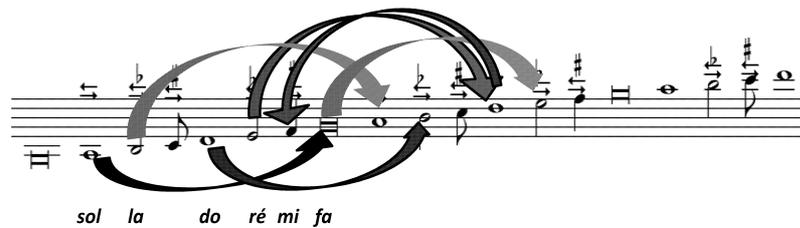


Figure 22

**Le mode de *do*.** Observons-le sur l'échelle. Il affirme généralement, dès l'intonation, sa structure profonde : *sol, do, ré, fa*. (soit *la, ré, mi, sol* sur l'échelle théorique) (Figure 23). La chanson « Le fils du sonneur de cloches de Melrand » dont François Cadic avait autrefois transcrit une version<sup>17</sup> a été enregistrée par une certaine Julienne Hellec. Cette chanson illustre bien la structure et la gestuelle du mode de *do*. On l'écoute en observant, sur son *aspect*, la place de la cadence C et celle de la finale F (Figure 24).



Figure 23

<sup>16</sup> Jacques CHAILLEY, *L'imbroglie des modes*, Ed. Alphonse LEDUC, PARIS.

<sup>17</sup> François CADIC, *Chansons populaires de Bretagne publiées dans la paroisse bretonne de Paris* (1899-1929), Chant N°159, p. 452.

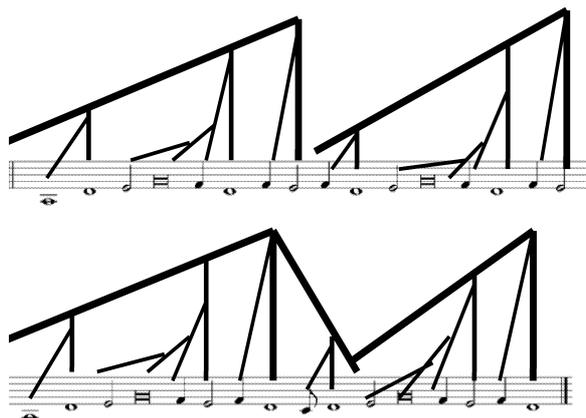


Figure 24

On est là sur l'échelle théorique, il est donc facile de transposer un ton en-dessous, par exemple en lisant en clé d'ut 4<sup>ème</sup> ligne. Avec, le plus souvent, la lancée du geste de quarte *sol-do*, le mode de *do* se structure *sol-do-ré-fa*, et non pas *sol-do-ré-mi*. On observe en outre que, dans cette chanson, les degrés faibles, soit le *mi* et le *si*, troisième et septième degrés du mode (soit, sur l'aspect ci-dessus, le *fa* et le *do*), sont abaissés; s'ils ne l'étaient pas, cela ne modifierait pas la nature du mode et son identité. Cette remarque est capitale pour comprendre que, dans ce que l'on pourrait nommer « la modalité mélodique » c'est la structure et la gestuelle qui déterminent le mode, et non pas une suite de degrés, octaviante et immuable.

**Le mode de sol.** Par définition, la finale de ce mode se trouve être la hauteur centrale du diton *sol la si*, (soit *fa, sol, la*, sur l'échelle traditionnelle). Est-ce en raison de ce voisinage avec le son générateur que celui-ci, dans la formule terminale d'une chanson en mode de *sol*, et par une gestuelle parfaitement identifiable, précède la finale, comme pour l'accompagner? Dans un CD « Kérieu », édité par le festival Inter-celtique de Lorient, on peut entendre Loeiz Le Bras chanter « Les filles du Bréguéro », chanson que François Cadic avait autrefois notée<sup>18</sup>. On l'écoute en observant sa gestuelle. (Figure 25).

<sup>18</sup> François CADIC, op. cit. p. 473, chant N°165. CD encarté : chant N°24.

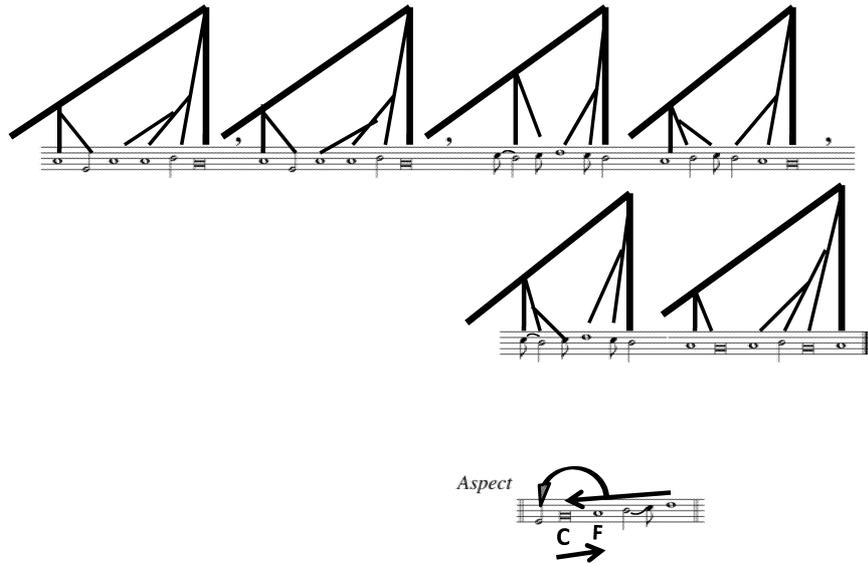


Figure 25

On a pu entendre comment, dans l'ultime phrase de cette chanson, la finale est amenée, avec une certaine gravité, par le son générateur. On observe également, sur l'*aspect* noté ci-dessus, cette gestuelle typique du mode de *sol*.

**Le mode de ré.** Particulièrement sollicité dans le chant traditionnel de l'ensemble de la Bretagne, le mode de *ré* prend le plus souvent son élan initial en s'appuyant sur la quinte ascendante *ré-la*, ou encore sur la formule *ré fa sol la*. Nombre de chants traditionnels « en mode de ré » n'étendent pas leur ambitus, à l'aigu, au delà de cette quinte structurelle. Ils brodent plutôt, au grave, sur le ton *do-ré*, comme c'est le cas dans l'exemple suivant, enregistré par les chanteurs de Pluherlin, dans le Morbihan (Figure 26).

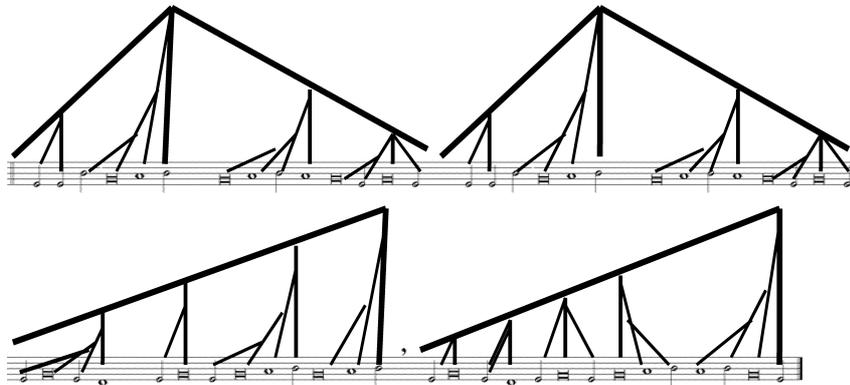


Figure 26

S'il se développe vers l'aigu, le mode de *ré* se singularise par l'attrance de son sixième degré, hauteur faible, vers sa voisine structurale, plus aigüe. C'est ce qu'il se passe dans tel chant du Trégor, entonné par Ifig Troadeg<sup>19</sup>. On l'écoute en notant, sur l'aspect du chant, la principale gestuelle, les cadences C et la finale F de la mélodie (Figure 27).

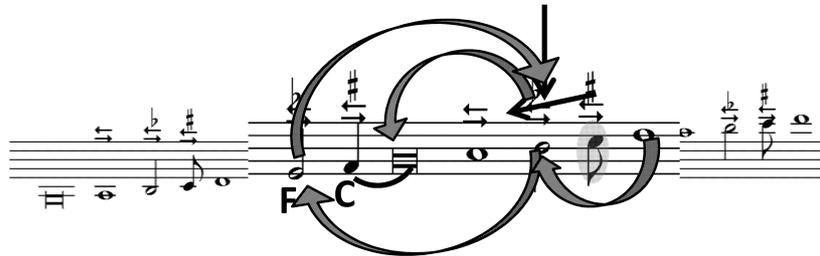


Figure 27

**Le mode de *la*.** C'est un mode sans quinte, tel que nous le montre sa structure profonde : *la, do, ré, fa, sol* (Figure 28). S'il est présent dans le chant à voix nue de nombre de pays du monde, je n'en ai pas encore trouvé d'exemple dans le corpus de chants traditionnels bretons que j'étudie actuellement.



Figure 28

**Le mode de *mi*.** Sa finale n'est pas une hauteur structurale, comme on peut le voir sur le tableau. Elle se présente donc toujours en position catalétique, notamment dans la formule terminale d'un chant « en mode de *mi* ». D'où la rareté de ce mode, dans un corpus qui, bien que constamment balayé par les mouvements de quarte et de quinte, se montre également sensible à la nature stabilisatrice du *diton*. J'avais été surprise, il y a quelques années, par une version du *Bolom Kosz*, proposée par Thierry Robin<sup>20</sup>. Doublée et soutenue par le Oud, instrument à cordes de prédilection dans la musique arabe, cette version ne saurait faire partie du corpus que j'étudie actuellement, mais elle est caractéristique du comportement du mode de *mi* : lancée par un geste descendant de *triton*, ou *quarte augmentée*, la mélodie s'appuie sur le son générateur et se

<sup>19</sup> Ifig Troadeg, *E skeud toseñ Vre*, Chants traditionnels bretons en Tregor. Arfolk, CD 425, Chant N°3, « Disput etre ur plac'h hag he mamm ».

<sup>20</sup> Erik MARCHAND et Thierry ROBIN, Chants du Centre-Bretagne « An henchou treuz », Ocora Radio-France, C559 084, chant N°6.

développe ensuite. Son geste terminal amène, en position catalétique, une hauteur non structurale qui sera la finale *mi* (*fa#* sur l'échelle de référence). On visualise cette gestuelle terminale (Figure 29).

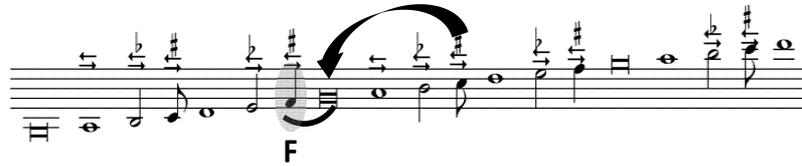


Figure 29

**Le mode de *fa*.** Ce mode est facilement identifiable, son intonation s'appuyant le plus souvent sur le son générateur, lequel est lancé soit par le diton, soit par la quinte, soit par la quarte, comme dans la « Marie Flourio », chantée par Ifig Troadeg<sup>21</sup>, dont on écoute l'intonation (*do fa sol la do...*) en la suivant sur l'aspect du chant (Figure 30).



Figure 30

Mais il faut également entendre, et comprendre, comment se comporte ce mode de *fa* lorsque le chanteur, immergé depuis toujours dans le chant traditionnel de son pays, est particulièrement sensible à ses structures profondes. Écoutons Marie-Josèphe Bertrand, que je ne saurais présenter ici, chanter une version du *Bolom Kosz*. On est, ici encore, dans le mode de *fa* déjà inscrit sur l'échelle de référence. Regardons ses hauteurs faibles, les quatrième et septième degrés, notés ici par la noire et la croche (Figure 31).

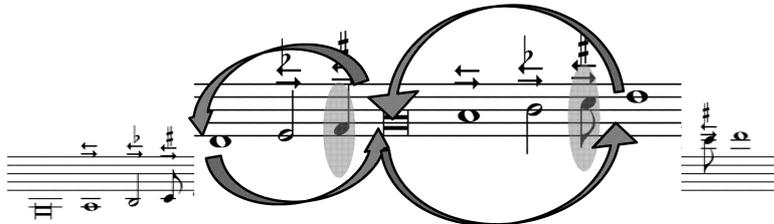


Figure 31

<sup>21</sup> Ifig TROADEG, *E skeud tosen Vre*, Chants traditionnels bretons en Tregor. Arfolk, CD 425, Chant N°8, « Mari Flourio ».

La grande liberté intonative de ces hauteurs va, au cours du temps, s'affaiblir au profit des structures harmoniques. Le *la*, troisième degré du diton sera alors ressenti comme tierce harmonique d'une tonique *fa*, attirant définitivement le *si*, hauteur faible, voisine. La chanson sera alors dite « en *fa* majeur ». Au contraire, dans le domaine strictement mélodique, les quatrième et septième degrés du mode demeurent des hauteurs faibles, mobiles, ce que met en évidence la notation de l'échelle de référence. Cette mobilité se manifeste lorsque le chanteur demeure imprégné des structures profondes de la mélodie. C'était le cas de Marie-José Bertrand. Non seulement l'on peut entendre, au cours d'une formule, le septième degré du mode, le *mi*, (noté *fa* sur l'échelle), se rapprocher ou s'éloigner des hauteurs structurelles voisines, mais surtout, lors de la puissante envolée finale, on entendra le quatrième degré – le *si<sup>b</sup>* de notre « *fa* majeur » –, hauteur faible (notée *do* sur l'échelle), se hausser (cf. le *do#* ici noté) vers la quinte (donc, monter vers *do*, cinquième degré du mode de *fa* et structure profonde de la mélodie). Cette gestuelle terminale, transmise par la voix de Marie-José Bertrand et son timbre inoubliable, s'avère particulièrement dramatique. On l'écoute en suivant sa gestuelle (Figure 32).

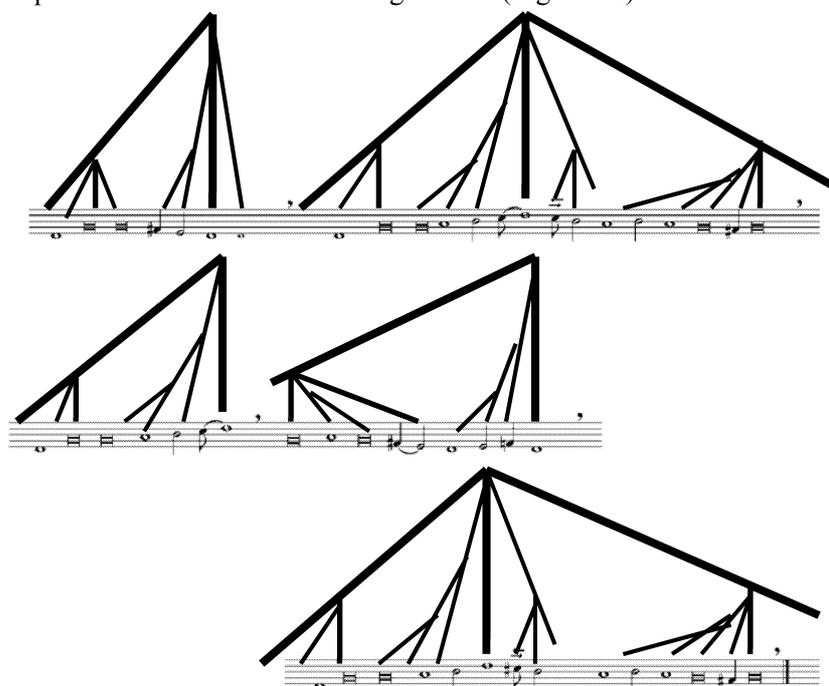


Figure 32

Par ce bref exposé, j'ai tenté de montrer qu'une analyse strictement musicologique permet d'approcher et d'évaluer la fidélité du chant traditionnel

breton aux valeurs qui ont permis l'éclosion et l'épanouissement d'une pensée mélodique dont s'est abondamment nourri le sentiment musical occidental. Respectueusement et brillamment préservé par ceux qui le comprennent et le transmettent, il montre, à chaque instant, sa vitalité. Mais c'est en prouvant sa nature profonde, solidement arrimée aux structures et à la dynamique de *l'Ordre mélodique*, qu'il affirme sa résistance aux sollicitations de la mode et la force pérenne de son originalité.

---

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BRAILOIU, Constantin, *Problèmes d'Ethnomusicologie*, Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget, Minkoff reprint, Genève, 1973.

CADIC, François, *Chansons populaires de Bretagne*, publiées dans *La Paroisse bretonne de Paris* (1899-1929), Presses Universitaires de Rennes, avril 2010.

Cahiers de musiques traditionnelles, N°14. *Le geste musical*. Ed. Georg, Genève, 2002.

CHAILLEY, Jacques, *L'imbroglia des modes*, Paris, Leduc, 1960.

Id. *Éléments de Philologie musicale*, Paris, Leduc 1985.

LABUSSIÈRE, Annie. « Rythme enfantin, pentatonismes et giusto syllabique dans les créations mélodiques des enfants » *Revue de Musicologie*, Tome LXII, 1, Paris, 1976, 25-84.

Id. Un parcours obligé de l'analyse mélodique : l'écoute analytique de productions vocales d'enfants d'âge scolaire », *Production et expressivité musicale chez l'enfant*, *Observatoire Musical Français*, Collection *Conférences et Séminaires*, n°2, Actes de la journée d'étude du 3 décembre 1994, 15-25.

Id. « Le style musical enfantin, concepts et méthodes d'analyse », *Musique et style, méthodes et concepts*, *Observatoire Musical Français*, novembre 1994-avril 1995, 115-124.

Id. « Réflexion sur la modalité à partir de créations vocales d'enfants d'âge scolaire » *Musurgia* 1997, Vol. IV/3, 'La modalité revisitée', 81-118.

Id. « Gesto e struttura modale nel canto tradizionale pr voce non accompagnata »

*Enciclopedia della musica*. Einaudi, ed. 2005. Vol V « L'unità della musica » 957-998.

Id. « Pérennité du sens modal dans l'organisation du chant traditionnel à voix nue », *L'analyse mélodique*, Actes de la Rencontre interartistique du 20 mars 2006, réunis et édités par Matthieu Favrot. Université de Paris-Sorbonne, Observatoire musical Français, Série *Conférences et Séminaires*, n° 28, 2007, 29-44.

Id. « Chantez-moi ce texte », le modèle linguistique français face au modèle mélodique dans l'improvisation vocale sur un texte imposé : interférences,

ruptures, conciliations », *Le Modèle vocal, La musique, la voix, la langue*, Sous la direction de Bruno Bossis, Marie-Noëlle Masson & Jean-Paul Olive, Presses Universitaires de Rennes, 2007, 211-228.

ID. « Geste et structure dans le chant traditionnel à voix nue », *Musiques, une Encyclopédie pour le vingtième siècle*, direction Jean-Jacques Nattiez, Vol. V. Éd. Actes Sud, 2007, 980-1024.

ID. « D'un pentatonique l'autre ». Communication au Colloque *Mélodie et fonction mélodique comme objet d'analyse*. Paris, 2006. *Musimediane*, 3.

ID. « L'analyse mélodique, support obligé de l'évaluation stylistique dans le chant à voix nue ». Communication : PLM, Journée : *Musique et style*. Paris, Maison de la Recherche, 28 mars 2009.

ID. « Cinquante ans d'écoute, transcription et analyse du chant à voix nue, traditionnel, créé, improvisé ». Communication au Colloque international *L'Analyse musicale aujourd'hui : Crise ou (r)évolution ?* Strasbourg, 19-21 novembre 2009. (Actes à paraître).

ID. « La voix nue, vecteur privilégié d'une interprétation de l'Ordre mélodique dans le chant traditionnel », contribution au Sixième Congrès Européen d'Analyse Musicale, Freiburg, octobre 2007, in *L'Interprétation musicale*, textes réunis et introduits par Marie-Noëlle Masson, préface de Ludwig Holtmeier, Éd. Delatour France 2012, 131-147.

ID. « Voix de Turquie. Une étude stylistique de chants traditionnels à voix nue ». *Musurgia*, 2008, vol. XV. N°4, p.

ID. « Le chant traditionnel monodique à voix nue, vecteur incontournable d'une « ré-éducation mélodique ». Communication au Colloque international *La voix et l'Education musicale*, Université catholique d'Angers, 5 juin 2010, textes réunis et introduits par Pascal Terrien et Jean-Luc Leroy, Ed. L'Harmattan 2012, 167-186.

ID. « Berceur en chantant : geste universel ? un parcours analytique du plan de l'expression ». Communication au Colloque international *Les Universaux en Musique*, Université d'Aix-en Provence, 2011. ( Actes à paraître).

ID. « Le geste vocal et son rôle fondamental dans l'évaluation d'une structure profonde dans le chant traditionnel 'à voix nue' ». Communication au Congrès international EUROMAC, Rome, septembre /octobre 2011, à paraître dans *Meslanges dédiés à Nicolas Meeùs*.

MARCEL-DUBOIS, Claudie et FALC'HUN, François, *Les archives de la Mission de folklore musical en Basse-Bretagne, de 1939*, éditées et présentées par Marie-Barbara Le Gonidec, Dastum, 2009.

POULAIN, Albert, Carnets de route. *Chansons traditionnelles de Haute Bretagne*, Dastum/Presses universitaires de Rennes, L'Epille/Groupement culturel breton des pays de Vilaine, 2011.