

A- FEUNTEUN AR WAZH HALEG : LA FILLE À LA FONTAINE ET LE RETOUR DU MARI SOLDAT

La complainte habituellement connue sous le nom de *Feunteun ar Wazh Haleg* ou *Ar wreg he daou bried*¹ reprend deux sujets bien connus. La première partie de la chanson relate l'histoire d'une jeune fille envoyée par sa belle-mère à la fontaine pour y chercher de l'eau et qui s'y laisse séduire. La seconde met en scène le départ à la guerre d'un jeune homme tout juste marié, qui revient après plusieurs années et qui découvre que sa femme en a épousé un autre².

Ces deux développements narratifs se retrouvent dans de nombreuses traditions orales chantées en Europe et en Amérique du Nord. Ce chant a été fréquemment collecté en Basse-Bretagne et reste aujourd'hui encore largement entendu. 98 versions écrites et orales en breton sont recensées dans mon corpus : toutes ont été analysées, mais l'ampleur de l'ensemble exclut une description fine des particularités de chacune. Il ne s'agit ici que de dresser à grands traits les caractéristiques les plus pertinentes pour mesurer, à partir d'un cas concret, les spécificités du genre de la *gwerz* par rapport au répertoire en langue française.

L'étude de cette pièce est orientée autour de trois points : le lien entre le répertoire chanté des deux zones linguistiques, la comparaison entre les différentes variantes de la *gwerz* – dans la perspective d'une meilleure compréhension des mécanismes d'appropriation progressive d'un répertoire exogène – et enfin l'analyse d'une version particulièrement riche et significative, chantée par Marc'harit Fulup.

¹ La fontaine de Gwashalec ; La femme aux deux maris. Cette pièce est classée par Patrick Malrieu, suivant ses différentes variantes, en quatre chants-types : n°731, 732, 733 et 735.

² Une semblable histoire arrivée à Martin Guerre dans le ressort du Parlement de Toulouse au milieu du 16^e siècle est connue par un mémoire étudié par Natalie Zemon Davis ; elle a été popularisée par un film réalisé par Daniel Vigne et Jean-Claude Carrière. DAVIS, 1982, « *Le retour de Martin Guerre* ». Le film éponyme est sorti la même année sur les écrans français. Dans le domaine littéraire, une intrigue similaire a inspiré la 69^e nouvelle des *Cent Nouvelles Nouvelles* (publiée dans : JOURDA, 1971, *Conteurs français du XVI^e siècle*, p. 264-266) ; on la retrouve également dans plusieurs romans du 19^e siècle, notamment *Le colonel Chabert* d'Honoré de Balzac, *Jacques Damour* d'Émile Zola et le conte *Le Retour* de Guy de Maupassant. George Doncieux présente les liens entre ces trois récits et la chanson de tradition orale dans : DONCIEUX, 1904, *Le romancéro populaire de la France*, p. 413-416.

a- Le lien entre les répertoires chantés en français et en breton

Le genre des *gwerzioù* est souvent opposé au répertoire en langue française, plus impersonnel et intemporel, la plupart du temps transposable dans n'importe quel contexte – puisque dénué d'éléments le rattachant à un cadre spatio-temporel précis – et mettant en scène des situations et des personnages typifiés. Patrice Coirault rappelle ainsi que « la chanson folklorique n'est qu'exceptionnellement représentative d'une époque plutôt que d'une autre. Son texte est d'une forme et d'une matière sans date autant que son style est impersonnel »³. Cette caractérisation ne convient en aucun cas aux *gwerzioù*, et invite à considérer la frontière linguistique comme une délimitation marquée entre les répertoires. Pourtant, le lien évident entre des chants recueillis des deux côtés de cette frontière montre comment la circulation d'une chanson d'un espace linguistique à un autre entraîne une réappropriation et une adaptation de la pièce afin de l'intégrer à un répertoire à l'esthétique différente.

Le cas de la *gwerz Feunteun ar Wazh Haleb* est particulièrement intéressant, dans la mesure où de nombreuses versions bretonnes fusionnent deux récits qui ne sont jamais emboîtés l'un à l'autre dans le répertoire en français : le chant-type de *La fille à la fontaine avant soleil levé* et celui du *Retour du mari soldat : secondes noces*.

Conrad Laforte et Patrice Coirault répertorient plus de soixante versions liées au premier thème en France, en Belgique et au Québec, correspondant toutes sensiblement à une même structure narrative⁴. La chanson relate, à la première personne du singulier, une histoire développée en trois temps : une jeune fille est envoyée chercher de l'eau à la fontaine par sa mère ou sa belle-mère ; elle se laisse séduire par un homme ; elle se demande ensuite quelles excuses elle pourra fournir pour expliquer son retard. Ce chant léger est attesté anciennement dans les sources écrites, puisque une version a été publiée dès 1586⁵ ; Patrice Coirault a d'ailleurs rédigé une étude sur les antécédents lettrés de cette pièce⁶. Le recours au texte en français permet de pallier le manque de sources écrites anciennes en breton. Il n'est toutefois pas possible de savoir avec certitude si cette chanson a circulé ou non en Bretagne dès le 16^e ou le 17^e siècle. Le texte se chante le plus souvent sur un air guilleret ponctué de ritournelles et de répétitions qui réduisent

³ COIRAULT, 1942, *Notre chanson folklorique*, p. 111.

⁴ Catalogue Laforte n°I, I-19, *La fille à la fontaine avant soleil levé*. Catalogue Coirault n°1705 à 1707, *La fille à la fontaine avant soleil levé*. La structure de la pièce est analysée dans : LAFORTE, 1997, *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale*, p. 546-549.

⁵ *Premier livre d'airs mis en musique*, par P. Bonnet, Paris, 1586. Cité par : MASSIGNON, 1994, *Trésors de la chanson populaire française. Autour de 50 chansons recueillies en Acadie*, p. 178-179. Je n'ai pu consulter que l'impression de 1587 de cet ouvrage : BONNET, 1587, *Premier livre d'airs mis en musique*, p. 27-28.

⁶ COIRAULT, 1953-1963, *Formation de nos chansons folkloriques*, t. 2, p. 328-337.

d'autant plus le nombre de couplets. La version enregistrée en 2005 auprès de Jean-Paul Guimond, de Wotton au Québec, en 2005, en est un bon exemple⁷ :

J'ai-t-une méchante mère

J'ai-t-une méchante mère
Boum badi boum badiba tralala
 J'ai-t-une méchante mère
 Qui de bon matin *baripivoté* me fait lever
 Qui de bon matin me fait lever
 Qui de bon matin me fait lever

M'envoie-t-à la fontaine
 Pour aller de l'eau chercher

Dans mon chemin j'rencontre
 Mon petit gentil cavalier

Assis sur une pierre
 Nous nous mimes à causer

Du temps qu'il va faire
 Et de nos amours passées

Ah, que va dire ma mère
 Pour avoir autant tardé

Tu diras à ta mère
 Qu' la fontaine était brouillée

C'est la faute d'une cane
 Qui était venue s' baigner

Avec-que une dizaine
 De tous ses petits bébés

Les arguments proposés pour expliquer le retard à la mère varient selon les versions, en ayant toujours recours à des métaphores animalières à forte connotation sexuelle. L'image de l'eau, et plus précisément de la fontaine, constitue en effet une thématique privilégiée pour évoquer des rencontres sexuelles qui, dans la chanson de tradition orale, sont toujours relatées de façon métaphorique⁸. Une pièce recueillie auprès de Claude Le Coz par Albert Poulain à Béganne, dans le Morbihan, fait parler ainsi le galant : « Tu lui diras la belle / Que les eaux étaient troublées, // Que les petits oiseaux du ciel / Sont venus s'y baigner. // Et les chevaux du roi

⁷ Collection Robert Bouthillier et Éva Guillourel. Transcription : Éva Guillourel. Les voix des deux collecteurs assurent les réponses aux couplets. Le chanteur rythme du pied la mélodie, selon une technique bien attestée au Québec mais inconnue en Bretagne. La chanson est proposée en **annexe sonore 1**. La mélodie est transcrite en **annexe 6**, p. 756.

⁸ Pour des développements sur ce sujet, voir : GAMMON, 1982, « *Song, Sex and Society in England, 1600-1850* », p. 208-214 ; TOELKEN, 1995, *Morning Dew and Roses. Nuance, Metaphor and Meaning in Folksongs*, p. 129-135. Le motif de la fontaine dans la chanson de tradition orale est également analysé dans : LAFORTE, 1981, *Survivances médiévales dans la chanson folklorique*, p. 233-238.

d'Espagne / Sont venus s'y abreuver, // Le noir le plus beau d' la bande / Dans la fontaine il s'est noyé⁹. »

Le chant-type de la *Femme aux deux maris* raconte quant à lui le récit d'un jeune marié qui doit rejoindre son régiment. Il revient après sept ans sans avoir donné de nouvelles et arrive le soir des noces de sa bien-aimée avec un deuxième époux. Il se fait reconnaître et la femme congédie son second mari pour reprendre le premier. Ce chant est lui aussi très largement attesté dans les collectes écrites et orales : Patrice Coirault et Conrad Laforte en recensent plus de 210 versions en français et en langues romanes¹⁰. Il n'est pas attesté dans des sources antérieures au 19^e siècle, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il s'agit nécessairement d'un texte postérieur à la fin de l'Ancien Régime : la grande variété des développements et le large espace de circulation de ce chant-type indiquent qu'il a connu une importante diffusion spatio-temporelle. Voici, à titre d'exemple, la version enregistrée auprès de Laurette Benoît, de Tracadie au Nouveau-Brunswick, en 1975¹¹ :

Chanson du soldat

C'était un' jeune fille
 Qu'un garçon allait voir
 Qu'un garçon allait voir
 Un beau jour lui a demandé
 Lui donn'rait son cœur en gage
 Si ell' voulait l'épouser

Le jour-e de mes noces
 J'ai eu un command'ment
 Un command'ment de guerr'
 Qu'il a fallu partir
 Qu'il a fallu partir-e
 Pour de longues années

Tout le mond' de la noce
 Il se mit à pleurer
 Ne pleurez pas jeun's gens's
 Je reviendrai vous voir
 Je reviendrai vous voir-e
 Quand la guerr' s'ra finie

⁹ Archives sonores Dastum, NUM-10991, Collection Albert Poulain, *J'avais-t-une méchante mère*. L'enregistrement date des années 1990.

¹⁰ Catalogue Laforte n°II, I-04, *Le retour du mari soldat : seconde noce* ; Catalogue Coirault n°5307, *La femme aux deux maris*.

¹¹ Archives du Folklore, Université Laval, Québec. Collection Robert Bouthillier et Vivian Labrie, n°517. Transcription : Éva Guillourel. Elle peut être écoutée en **annexe sonore 2**. La transcription de la mélodie est donnée en **annexe 9**, p. 757. Deux chansons francophones d'Amérique du Nord ont été retenues dans le cadre de cette étude de cas, là où des enregistrements réalisés en Haute-Bretagne ou dans d'autres régions de France auraient pu être également sollicités. Ce choix s'explique par le fait que j'ai profité d'un séjour de recherche au Québec durant la préparation de ce doctorat, pendant lequel j'ai pu à la fois travailler aux Archives du Folklore et faire du collectage.

Au bout d'la septième année
 J'ai bien eu mon congé
 Le soir-e quand j'arriv'
 Ma femm' se mariait
 Le soir-e quand j'arrive
 Ma femm' se mariait

Tout le mond' de la noce
 M'invitèren' pour souper
 Moi qui étais si fier
 J'ai pas pu refuser
 C'était pour aller m'asseoir-e
 Auprès d' la mariée

Tout le mond' de la noce
 Se mit à m'regarder
 Ne vous croyez pas tant
 La novell' mariée
 La novell' mariée-e
 Ne vous appartient pas

Où sont tes bagues d'or-e
 Et ton anneau doré
 La bell' que j' t'ai donnés
 Il y'a sept ans passés
 La bell' que j' t'ai donnés-e
 Il y'a sept ans passés

La belle se retourne
 Dans ses bras se jeta
 Ell' s'écrie : « Bonne Vierge
 La mèr' de Jésus-Christ
 Moi qui me croyais veuve
 Ce soir j'ai deux maris. »

À partir de ces deux épisodes, les versions en langue bretonne proposent une grande variété de combinaisons, très imparfaitement rendue dans le classement par chants-types retenu par Patrick Malrieu. Plusieurs indices conduisent à affirmer que ce sont les pièces en français qui ont été adaptées en breton et non l'inverse : la proximité de certaines versions bretonnes avec la syntaxe et le vocabulaire français, l'existence d'antécédents lettrés en français remontant au 16^e siècle, ou encore le nombre et la large diffusion géographique des textes recensés dans l'espace linguistique franco-roman plaident en faveur de cette hypothèse.

Le degré de sophistication dans la combinaison des motifs va de pair avec une plus ou moins grande adaptation du texte et de l'esprit de la chanson à la sensibilité propre au répertoire en langue bretonne. On peut ainsi dresser une typologie des versions, en fonction de leur degré d'éloignement par rapport aux caractéristiques des chansons en français.

b- Les différentes catégories de versions en langue bretonne

Le premier stade dans l'adaptation du chant correspond à la transposition en langue bretonne du texte français, sans opérer de modifications de sens. Ces pièces concernent pour certaines le récit de la fille à la fontaine, pour d'autres celui du retour du mari, sans mélange entre les narrations.

Le chant *Er voéz deu bried debi* collecté par Loeiz Herrieu à Penquesten, à quelques kilomètres au nord d'Hennebont, est un bon exemple de cette catégorie proche des versions en français¹². Le texte court – dix distiques de treize syllabes –, narré à la première personne, reprend, malgré son titre, uniquement le thème de la fille à la fontaine. La mélodie laisse autant de place aux paroles qu'à une longue ritournelle, qui donne à la partie musicale une grande importance. Les épisodes relatés sont identiques, y compris dans leur traitement, à ceux de la chanson en langue française. Le cadre reste très impersonnel, aucun nom de lieu ni de personne n'est donné, le récit est transposable dans n'importe quel contexte. Cette catégorie de versions se rencontre principalement en pays vannetais : le répertoire y est particulièrement riche en chants appartenant au registre des *sonioù*, pour lesquelles le texte prend appui sur une structure mélodique complexe. Mais on la retrouve également dans l'ensemble de la Basse-Bretagne, où une quinzaine de versions en tout ont été recensées¹³.

Le récit du retour du mari soldat, qui se fait reconnaître par sa femme le soir de ses secondes noces et qui l'oblige à choisir entre son premier et son second époux, est également largement attesté dans les collectes. Il est encore aujourd'hui un des chants les plus interprétés dans le répertoire à danser mené en *kan ha diskan*, mais peut également être chanté en mélodie¹⁴. Le catalogue Malrieu en recense 17 versions sous le titre *An disparti noz kentañ an eured / Le retour du matelot (renvoyé)*, mais ce nombre peut être enrichi de plusieurs dizaines d'autres pièces en tenant compte des enregistrements sonores¹⁵. Les versions bretonnes conservent, comme en français, un cadre spatio-temporel très imprécis : le seul nom mentionné est celui de la jeune femme délaissée, presque toujours appelée, de façon stéréotypée, *Frañseza* (Françoise).

¹² *La femme aux deux maris*, H27. Le texte et la mélodie de cette version, utilisée pour mener la gavotte du pays Pourlet, sont proposés en **annexe 10**, p. 758.

¹³ Une courte version enregistrée en 2007 auprès d'André Drumel, de Guern dans le Morbihan, est proposée en **annexe sonore 4**. Collection : Éva Guillourel et Charles Quimbert. Elle est transcrite et traduite en **annexe 11**, p. 759.

¹⁴ Une version chantée en *kan ha diskan* par Manu Kerjean et Érik Marchand est proposée en **annexe sonores 3**. Elle est transcrite et traduite en **annexe 12**, p. 760-761. Elle a été enregistrée par Serge Moelo en 1986 au concours de *dañs fisek* de Rostrenen, en Centre-Bretagne. 2007, *Manu Kerjean*, CD, pl. 14. André Drumel connaît également cette chanson, cette fois sur un air de mélodie.

¹⁵ Chant-type n°735. Les archives sonores numérisées par Dastum comptent actuellement à elles seules 161 versions répertoriées comme appartenant à ce chant-type, qui n'ont pas été prises en compte dans le corpus.

La seconde étape dans la réappropriation de ces chants consiste à combiner les deux récits, dans des versions caractérisées par une place accrue au texte, qui s'allonge au détriment des ritournelles¹⁶.

Une tonalité tragique jusqu'alors inconnue est ajoutée : à son retour le soir des secondes noces, le soldat frappe à la porte de la nouvelle mariée ; tous deux se reconnaissent, leurs cœurs se brisent et ils meurent dans les bras l'un de l'autre. Cette conclusion édifiante, lieu commun dans le répertoire des *gwerzïoù*, ne se retrouve jamais dans les chansons en français. Elle permet de réinterpréter la scène de la séduction à la fontaine dans un sens qui a perdu toute la légèreté des « petits oiseaux du ciel » ou des « chevaux du roi d'Espagne » qui viennent se baigner. Le récit du retour du soldat se termine différemment selon les variantes des chants en breton. Cette situation illustre une caractéristique du répertoire chanté : la moins grande stabilité – donc la plus grande variabilité – des fins de chansons par rapport aux débuts¹⁷. Parfois, les époux meurent de joie tous les deux en se revoyant¹⁸, ou alors seule la femme trépassé dans les bras de son premier mari¹⁹ ; dans d'autres cas, le soldat provoque son concurrent en duel et le tue²⁰, ou encore il menace sa femme, qui refuse de lui ouvrir la porte, de faire couler son sang puisqu'elle lui a été infidèle²¹. Certaines versions renforcent encore la dimension tragique par l'ajout de détails nouveaux : la fille, en attendant que le cavalier ait fini d'abreuver ses chevaux, songe à sa mère qu'elle a perdue dans sa jeunesse ; ailleurs, elle se remarie suite à la mort de son enfant ; ou encore, en frappant à la porte, le soldat annonce que son petit page est mort de froid²².

D'autres pièces placent l'épisode de l'échange de promesses dans un nouvel environnement spatial : le récit est encore narré à la première personne, mais il est cette fois raconté du point de vue du jeune homme, qui fait promesse non plus près d'une fontaine mais en revenant de l'aire neuve²³. On assiste ici à une remise en contexte du chant autour d'un cadre évocateur en Basse-Bretagne : l'aire neuve. Ce lieu de sociabilité permet aux jeunes gens de se

¹⁶ Chant-type n°731. Patrick Malrieu considère dans un même chant-type les versions qui évoquent juste l'épisode de la fontaine et celles qui intègrent le retour du mari soldat. Il répertorie plus de 30 pièces dans cet ensemble.

¹⁷ La même remarque est établie par Albert Lord au sujet de l'épopée albanaise. LORD, 1960, *The Singer of Tales*, p. 119.

¹⁸ Ce dénouement correspond au chant-type n°733 dans le catalogue Malrieu et est attesté uniquement en Vannetais. Il est répertorié dans l'index des motifs de la littérature folklorique de Stith Thompson à la référence F 1041.1.5, *Death from excessive joy*. THOMPSON, 1932, *Motif-Index of Folk-Literature*, vol. 3, p. 264. On le retrouve également dans la neuvième nouvelle de *L'Heptaméron*, écrite vers le milieu du 16^e siècle : MARGUERITE D'ANGOULÈME, 16^e s., *L'Heptaméron des nouvelles*, p. 336-337.

¹⁹ Même ouvrage, F 1041.1.3.7, *Woman dies of broken heart on learning that her former husband is still alive*. Cette fin correspond à celle de la nouvelle n°69 des *Cent Nouvelles Nouvelles*. JOURDA, 1971, *Conteurs français du XVI^e siècle*, p. 264-266.

²⁰ Version contenue dans la collection Gilliouard et recueillie auprès d'une chanteuse de Belz en 1942.

²¹ LD81 ; K87. Ce motif est une interpolation-cliché retrouvée dans d'autres chants-types.

²² SP32, LB17.

²³ Chant-type n°732. Ce chant se retrouve dans le répertoire en langue française sous le titre *M'en revenant d'une assemblée*.

retrouver dans une ambiance de travail et de fête autour de l'aire à battre, à confectionner ou à refaire. Le thème des rencontres au retour de l'aire neuve est un motif répandu dans le répertoire en langue bretonne. On sent poindre là une des tendances habituelles des *gwerzïoù* : la personnalisation du chant dans un cadre concret et signifiant. Dans le même esprit, une variante du retour du mari soldat recueillie à Trégunc, commune littorale de Basse-Cornouaille, replace quant à elle le propos dans un contexte maritime : pour se faire reconnaître, le premier mari rappelle qu'il a payé les biens de la jeune femme en allant sur mer pêcher la morue²⁴.

Certaines pièces en breton apportent de plus amples précisions onomastiques et surtout toponymiques. L'enrichissement qui en découle a pour effet la multiplication du nombre des couplets. Les noms de personnes sont le plus souvent absents, mais on relève toutefois que le séducteur se prénomme Jobik al Loarek dans une version recueillie à Saint-Vougay²⁵ ; dans la très longue chanson – 76 distiques d'octosyllabes – collectée par Madame de Saint-Prix, comme dans l'un des textes de la collection Penguern, la jeune fille est nommée « *Fantik ar koeffen melen* »²⁶. Les mentions de toponymes ont pour but de recréer un cadre signifiant pour l'auditoire : ils sont donc la plupart du temps révélateurs de l'espace géographique porteur de sens dans l'aire de collecte du chant, mais ils expriment aussi une sensibilité liée à un imaginaire spatial. Là où certains textes trégorois citent Plouaret, Le Yaudet et Péderneq, les versions de Haute-Cornouaille privilégient Langonnet, tandis que les pièces vannetaises se focalisent presque exclusivement sur Nantes. Cette ville revêt une dimension qui dépasse largement cette distribution globalement régionalisée des toponymes : elle est mentionnée dans des versions collectées sur l'ensemble du territoire bas-breton et s'inscrit dans un univers géographique rêvé bien plus qu'elle n'est une destination précisément localisable pour l'auditoire²⁷. D'autres noms de lieux semblent également suggérer une toponymie imaginaire, tels Kéridon ou « *pont an Aradon* »²⁸, à moins qu'il ne s'agisse de microtoponymes qui se seraient particulièrement bien conservés malgré la circulation des chants. Le nom de Gwashalec, qui pourrait être traduit par « ruisseau des saules », est lui aussi énigmatique. Luzel note que les villages portant ce nom sont nombreux en Basse-Bretagne, et qu'il en existe justement un non loin de l'endroit où il a collecté une version de

²⁴ CC152. L'ensemble des couplets de cette chanson est publié dans la revue *Les chansons de France*, en juillet 1910. Ce périodique n'a pas pu être consulté mais une photocopie se trouve dans le catalogue Malrieu, classée au chant-type n°731.

²⁵ Pe48.

²⁶ « Petite Françoise à la coiffe jaune » (EG), SP32 ; P161

²⁷ La place de la ville de Nantes dans le répertoire chanté en langue bretonne est analysée plus précisément au chapitre 9, *infra*, p. 528 et 533-534.

²⁸ « Le pont d'Aradon » (EG). Il est peu probable qu'il s'agisse ici d'Aradon dans le Golfe du Morbihan ; en effet, la grande majorité des versions qui mentionnent ce lieu ont été collectées en Trégor ou en Haute-Cornouaille.

ce chant²⁹. Ce nom est surtout attesté sous cette forme dans les versions trégorroises. Il se décline dans toute la zone KLT à travers de nombreuses variantes (Vandalek, Waksale, Wassadeg, Wazsavet...); mais il n'apparaît jamais dans les pièces vannetaises où l'on trouve une référence plus vague à « *fetañneig er verje* »³⁰, « *feunteun an amouret* »³¹ ou encore « *fetañn er ganarded* »³² : ce cadre intemporel se rapproche alors de l'esthétique du répertoire en français dans lequel le nom de la fontaine n'est jamais précisé.

À ce stade, on perçoit par quels mécanismes le chant d'expression française a été intégré à un répertoire en langue bretonne en s'adaptant à une sensibilité nouvelle, notamment reconnaissable par un caractère tragique plus marqué et par une plus grande spécification du cadre spatial. L'insertion d'une pièce au sujet et au ton légers – *La fille à la fontaine avant soleil levé* – dans un récit plus fourni, qui lui donne une dimension dramatique nouvelle, ne se fait toutefois pas toujours sans ambiguïtés. Luzel hésite d'ailleurs à classer ce chant dans la catégorie des *gwerzïoù* ou des *sonioù* : de façon très significative, il publie exactement la même pièce se rapportant à ce récit, une première fois dans le second volume des *Gwerzïoù* sous le titre *Ar vroeg he daou bried*, puis dans le second volume des *Sonioù* sous le titre *Distro eur zoudard*³³.

C'est une autre version également publiée par Luzel qui constitue la pièce la plus aboutie dans le sens d'une adaptation du récit français à l'esthétique et à la sensibilité de la complainte en langue bretonne.

c- Un dernier stade dans la réappropriation du chant : *Ar vroeg he daou bried*, chantée par Marc'harit Fulup

L'intérêt de cette pièce est exceptionnel tant par la nature du document que par son contenu. François-Marie Luzel propose deux versions du chant *Ar vroeg he daou bried*³⁴, interprétées par la même chanteuse, Marc'harit Fulup, réputée pour posséder un répertoire presque inépuisable : un cahier contenant les titres de 259 chants qu'elle connaissait a été

²⁹ LUZEL, *Gwerzïou I*, p. 268.

³⁰ « La petite fontaine du verger », CC79.

³¹ « La fontaine des amoureux » (EG), P103. Le terme « *amouret* » est repris du mot français : on emploie ordinairement en breton le terme « *amourouzïen* », qui vient lui aussi du français. L'influence de cette langue se ressent dans le vocabulaire rencontré dans ce fragment, par exemple avec une expression comme « *eur voes rejouissant* » (« une voix réjouissante » (EG)).

³² « La fontaine des canards » (EG), CC212.

³³ *La femme aux deux maris*, L117 ; *Le retour d'un soldat*, L219.

³⁴ *La femme aux deux maris*, L117 et L118. C'est la seconde version qui fait l'objet de ce développement.

conservé – et il est avéré qu'elle en savait d'autres non notés dans cette liste³⁵ –, tandis que Luzel a répertorié 155 de ses contes. Révélée par ce collecteur, encensée par Anatole Le Braz qui la qualifie de « mère aux chansons », cette pèlerine par procuration est naturellement la personne dont François Vallée enregistre la voix sur phonographe à Guingamp en 1900, alors que la chanteuse est âgée de 63 ans : c'est le premier document sonore réalisé à partir de chants en langue bretonne³⁶. Une cinquantaine d'extraits de chansons sont enregistrés sur vingt-six rouleaux de cire. Parmi ceux-ci se trouvent deux enregistrements de *Ar vroeg he daou bried*³⁷. Ce document unique nous renvoie directement à l'époque des collectages de Luzel, et permet le seul lien direct possible entre les collectes écrites du 19^e siècle et les enregistrements sonores, base de la collecte actuelle.

Le texte proposé ci-dessous n'est pas la version publiée par Luzel³⁸ mais celle qui est contenue dans son carnet d'enquête conservé aux archives du CRBC³⁹. La chanson de Marc'harit Fulup, comme de nombreux textes qui composent ce carnet, est notée au crayon d'une écriture peu soignée et comporte à quelques endroits des ratures, puis elle a été repassée soigneusement à l'encre ; il est possible qu'il s'agisse de notes de terrain prises sous la dictée de la chanteuse avant d'avoir été mises au propre :

³⁵ CRBC, Fonds Falc'hun, FAL 1 M3. Dans ce cahier se trouvent les mentions de ses deux versions de *La femme aux deux maris* : N° 176, « *Hini feunte gwaz c'halec : ter eur roc an de vije zavet* » (« Celle de la fontaine de Gwashalec : trois heures avant le jour était levée » (EG)) ; n°218, « *O retorn deuz al leur neve me moa groet eur bromese* » (« En revenant d'une aire neuve j'avais fait une promesse » (EG)).

³⁶ Le docteur Azoulay, qui réalise le même été des enregistrements en Basse-Bretagne, ne note que quelques rares chansons, au milieu d'autres airs instrumentaux. VALLÉE, 1900, « *Une exploration musicale en Basse-Bretagne ! Les airs des Gwerzïou de Luzel retrouvés et phonographiés* » ; LASBLEIZ, 2002, « *Marc'harit Fulup. Les enregistrements de François Vallée* » ; « *Diell. Fichennoù F. Vallée divar-benn e sonskrivezezh-dre-rolloù* ». Pour une biographie de cette informatrice, voir : CASTEL, 1989, *Marc'harit Fulup. Contes et légendes du Trégor*.

³⁷ Airs n° 3 et 35. La version n° 3 est proposée, malgré sa piètre qualité sonore, en **annexe sonore 5**, pour son exceptionnelle valeur documentaire. Elle provient d'une copie du fonds de la Phonothèque Nationale de Paris, conservé dans le fonds d'archives sonores de Dastum, cote NUM-26120. Maurice Duhamel en donne la mélodie dans : DUHAMEL, 1913, *Musiques Bretonnes*, p. 69, air n°138. Les paroles en sont très majoritairement incompréhensibles. Je tiens ici à remercier particulièrement Bernard Lasbleiz, qui m'a grandement aidée pour reconnaître la partie textuelle chantée par Marc'harit Fulup et qui a réalisé la transcription musicale du premier couplet, proposée en **annexe 13**, p. 762, en rectifiant la notation erronée de Maurice Duhamel.

³⁸ LUZEL, 1874 (1971), *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Gwerzïou II*, p. 170-173.

³⁹ CRBC, Fonds Le Braz, ALB4 M 70, p. 200-203. J'en ai effectué une traduction littérale, en m'appuyant sur celle qui a été publiée par Luzel, que j'ai parfois rectifiée. La reproduction de deux des pages de la chanson est présentée en **annexe 14**, p. 763.

Feunteun ar Wasc'halek

Me am euz ul lesvamm 'r gwassa m'oufac'h da gavet,
Ter beur a-roc ann de gant-bi me ve z'ave
ha kasset da vont dour da feunteun ar Wasc'halek (bis.)
P'arris 'tal ar feunteun, ma fichet anter-garget,
ha me 'klewet ur vouez hag a oa deliberet (bis)
Gant paotr un denjentil o abreui bi ronsed.-
Hag ben o kregi em dorn, ma c'hass gant-ban d'ar
valanek,
Lakad ma daou-lagad da zellet euz ar stered (bis)
Hag bi re he-unan da zellet ar merc'hed.
Pa denis ac'hane, hag ben rei d'in kant skoed
Da vezur ma begel, 'vel pa nije ganet (bis).
- Me 'm euz ul lezvammik, 'r gvasan oufac'h da gavet,
Pa arruin er ger, me 'vo gant-bi gourdrouzet (bis –
- Pa arrufet er ger, mar veac'h gant-bi gourdrouzet,
M'ho ped da laret d'ezhi 'po kâd ar feunteun troublet,
Gant paotr un den-jentil o abreui he ronsed (bis)
P'oa arruet er ger, ez oa gant-bi gourdrouzet (bis)
Taolet emeas an ti, gant bi lezvamm milliget (bis-
Ac'hane bi 'zo et na da di hi maerones,
Da di Itron ar Genkeiz, hi 'zo bet aliès.....
Itron ar Genkeiz a laras un derves d'hi mates : -
- Terrupl eme-z-
bi na ho kavann drouk-livet,
Pa arrujac'h em zj, n' dougac'h ket al lion-man,
Kontrol a ret d'ar roz a zo er jardinou,
Ar teod bars ar prajon a deu da gomanz glazan –
- Perag, ma maerones, n'am c'havjac'h ket drouk-livet,
Pa'z on gant ann derrienn penar miz zo tremenet (bis)
ar pistik hag ar paaz, ann tri zra-se ma laz. –
- Petra ta, Jaketa, na poa ket d'in laret,
a vijenn et en kêr da glask medesined (bis)
Jaketa ar Penkoad, hag ho dije ho kewellaad ? –
- Tawet, maeronezjik, ha n'am c'haketet ket,
Kloaregik ann aotro 'zo kiriek d'am c'hlenved-
ann itron ar Genkeiz, o klewet hi freposio,
a deuz kasset lizer da gloarek ann aotro,
- Jaketa ar Benc'hoad a glevann a zo gwallet (bis⁴⁰)
C'hui renk bi eureuji, pe beza forbanet,
Pe dont da guitaad ho pro, elec'h na retorfet ket.-
- Me 'zo ur c'hloarek iaouank, prest da veza bélek,
Itron, mar laret-se, setu me glac'haret (bis)
Paj-bihan ann aotro hag bi 'zo mignoned.
ann dez-all oant er jardinn o torri kraou da zebri,
hi fenn war bi varlenn, hag ben euz bi c'haressi (bis)
Ann itron ar Genkeiz, o klewet he breposiou,
a deus skrivet lizer da bajik ann aotro.
Jaketa ar Benc'hoad a glevann 'zo gwallet,
C'hui renk bi eureuji, pe veza forbanizet (ter)
Pe dont da guitaad ho pro, elec'h na retorfet ket.-
- Me 'zo ur paj-bihan, nevez deut euz ann arme,
Itron, mar laret-se, me zo prest da vont arre (bis -
Pa oa gret ann dimizji, hag ive ann eured,
Paj bihan ann aotro adarre 'zo partiet (bis –
Setu seiz vloaz tremenet, ann eiz vloaz achuet,
Jaketa ar Benc'hoad adarre 'zo dimezet,
Paj bihan ann aotro er gêr n'arue ket.....
- Pa oann en Keridon war gêrn ma marc'h o tonet,
Ha me klewet ur vouez a oa deliberet (bis)
Gant meur a sonerrienn dimenz taol ann eured. –
- Digorret d'in ho tor, plac'hik diou-wes eureujet,

La fontaine de Gwashalec

J'ai une belle-mère, la pire que vous puissiez trouver :
Trois heures avant le jour, elle me fait lever
Et elle m'envoie chercher de l'eau à la fontaine de Gwashalec. (bis)
Quand j'arrivai auprès de la fontaine, mon pichet à moitié plein,
Voilà que j'entendis une voix qui était *délibérée*⁴¹, (bis)
Celle du valet d'un gentilhomme qui abreuvait ses chevaux. –
Et lui de me prendre par la main, pour me conduire avec lui à la
genêteiaie,
De mettre mes yeux à regarder les étoiles (bis)
Et les siens à regarder la jeune fille⁴².
Quand je m'en revins, le voici qui me donne cent écus
Pour nourrir mon enfant, comme s'il était né. (bis)
« J'ai une petite belle-mère, la pire que vous puissiez trouver,
Quand j'arriverai à la maison, je serai grondée par elle. (bis)
- Quand vous arriverez à la maison, si vous êtes grondée par elle,
Je vous prie de lui dire que vous aurez trouvé la fontaine troublée,
Par le valet d'un gentilhomme qui abreuvait ses chevaux ». (bis)
Quand elle fut arrivée à la maison, elle fut grondée, (bis)
Jetée hors de la maison par sa belle-mère maudite. (bis)
De là, elle est allée chez sa marraine,
Chez Madame du Quenquis, où elle est souvent allée.....
Madame du Quenquis dit un jour à sa servante :
« Je vous trouve, dit-elle, terriblement pâle,
Quand vous êtes arrivée chez moi, vous n'aviez pas ce teint-là.
Vous faites le contraire de la rose qui est dans les jardins,
Et de l'herbe qui commence à verdier dans les prés.
- Comment, ma marraine, ne me trouveriez-vous pas pâle,
Puisque j'ai la fièvre, depuis quatre mois ? (bis)
Les élancements et la toux, ces trois choses me tuent.
- Pourquoi donc, Jacqueline, ne me l'avez-vous pas dit,
Et je serais allée en ville pour chercher des médecins, (bis)
Jacquette du Penhoat, qui vous auraient guérie ? –
- Taisez-vous, petite marraine, taisez-vous et ne vous moquez pas de moi,
C'est le petit clerc du seigneur qui est la cause de ma maladie. »
Madame de Quenquis, en entendant ces propos,
A envoyé une lettre au clerc du seigneur :
« Jacqueline du Penhoat est gâtée, me dit-on, (bis)
Vous devez l'épouser ou être banni,
Quitter votre pays, où vous ne retourneriez pas.
- Je suis un jeune clerc, sur le point d'être fait prêtre ;
Madame, si vous dites cela, je suis chagriné. (bis)
Le petit page du seigneur et elle sont amis.
L'autre jour, ils étaient dans le jardin à casser des noix pour les manger,
Elle avait la tête sur ses genoux, et il la caressait. » (bis)
Madame de Quenquis, en entendant ces propos,
A écrit une lettre au petit page du seigneur :
« Jacqueline du Penhoat est gâtée, me dit-on,
Vous devez l'épouser, ou être banni, (ter)
Ou quitter votre pays, où vous ne retourneriez pas. –
- Je suis un petit page, nouvellement arrivé de l'armée,
Madame, si vous dites cela, je suis prêt à y retourner. » (bis)
Quand furent faites les fiançailles et aussi les noces,
Le petit page du seigneur est reparti. (bis)
Voilà sept ans passés, et huit ans révolus,
Jacquette de Penhoat s'est remariée.
Le petit page du seigneur ne revenait pas à la maison.....
Quand j'étais à Keridon, sur mon cheval, en revenant,
J'ai entendu une voix qui était *délibérée*, (bis)
Avec nombre de sonneurs, à la table des noces. –
« Ouvrez-moi votre porte, jeune fille deux fois mariée,

⁴⁰ Le *bis* est barré puis ajouté à nouveau.⁴¹ Le sens de ce terme, ainsi traduit par Luzel, est obscur.⁴² Le texte dit littéralement : « à regarder les filles ».

*Arru on d' digass d'ac'h ar pezh ho poa goulennet (bis
ur gegel a gorz-Spagn, hag ur c'bleze alaouret (bis
- Ha me a zo aman euz koste ma fried,
Ma rafenn re a vrud, marteze 'venn skandalet (bis
- Digorret d'in ho tor, plac'hik diou-wes eurenjet etc... id-
Digorret d'in ho tor, plac'hik diou-wes eurenjet,
Ma daoudorn 'zo klezret – o ter'bell brid ma marc'h
ha ma c'bleze alaouret
- 'hann da digorrinn ann or, pa dlefenn beza lazet,
Pa glewann laret è c'hui ez è ma c'henta pried.-
Ann or pe deuz digorret, en hi gerc'henn è lampet,
Etre hi z'jourec'h è marvet ! –
ur mevell a oa gant-ban, Pier lareur anez-ban⁴³,
- Pier, ma mevel, sent ouzinn, - Dâl ma c'bleze,
ha gra ouzinn ! – setu⁴⁴ aze ma arc'hant, ha ma
boll akoutramant, - Kerz d'ar gêr, ha lar d'am
c'heront – e vinn marvet er rejimant !
- N'am euz ket ar galon d'ho lazant⁴⁵,
Abalamour m'ho servijan,
R galon d'ho lazant n'am bo ket,
Balamour m'em eus ho servijet.-
N'oa ket ar gêr peurlavaret,
Ar paj biban zo desedet, -
Setu un intaon taouank ann de kentan be eured !*

----- Marc'harit Fulup.-

--

Je viens vous apporter ce que vous m'aviez demandé, (bis)
Une quenouille de jonc d'Espagne et une épée dorée. (bis)
- Et moi, je suis ici aux côtés de mon mari,
Si je faisais trop de bruit, je serais peut-être réprimandée. (bis)
- Ouvrez-moi votre porte, jeune fille deux fois mariée etc... id-
Ouvrez-moi votre porte, jeune fille deux fois mariée,
Mes mains sont engourdies – en tenant la bride de mon cheval
Et mon épée dorée.

- Je vais ouvrir la porte, dussè-je être tuée,
Puisque j'entends que vous êtes mon premier mari. » –
Dès qu'elle a ouvert la porte, elle a sauté à son cou,
Entre ses bras elle est morte ! –

Il avait avec lui un valet qu'on appelait Pierre :
« Pierre, mon valet, obéis-moi, – Prends mon épée,
et tue-moi – voilà mon argent, et mon
accoutrement, – Retourne à la maison, et dis à mes
parents – que je serai mort au régiment !

- Je n'ai pas le cœur de vous tuer,
Parce que je suis votre serviteur,
Je n'aurai pas le cœur de vous tuer,
Parce que je vous ai servi. »

Il n'avait pas fini de parler
Que le petit page est mort, -

Voilà un jeune veuf le premier jour de ses noces !

----- Marguerite Philippe.-

--

⁴³ À partir de ce vers et pour les quatre suivants, Luzel a écrit le texte en continu sans opérer de séparation entre les vers, si ce n'est par l'usage de tirets. Il n'est passé à la ligne que lorsqu'il n'avait plus de place pour écrire.

⁴⁴ En-dessous de ce mot, on lit, écrit en petites lettres, le terme : « *sell* » (« regarde »).

⁴⁵ À partir de ce vers, Luzel reprend la notation de vers de huit syllabes – et non plus de treize – en passant à la ligne entre chacun d'entre eux. Cette nouvelle disposition correspond à un changement de page dans le carnet (passage de la page 202 à la page 203). Sous l'encre, on remarque une rature au crayon sur le premier vers.

Cette *gwerz* montre jusqu'à quel degré peut être poussé le processus de réinterprétation d'un chant et de son contexte. Elle se compose de l'imbrication de quatre chant-types que l'on retrouve par ailleurs de façon autonome en breton ou, pour trois d'entre eux, en français. L'assemblage de ces récits dans un tout cohérent donne une nouvelle tonalité à l'ensemble. Le lien entre les différents chants-types est réalisé par le biais d'éléments de connexion destinés à assurer la cohérence du récit : le cavalier annonce à la fontaine qu'il part à l'armée – afin de préparer l'épisode de son retour –, tandis que ce motif n'apparaît jamais dans le répertoire en français. Le page qui abreuve son cheval se retrouve dans le deuxième chant-type, puisqu'il s'agit du personnage qui est accusé d'avoir mis Jacquette enceinte et qui décide de partir à l'armée, ce qui lui permet de revenir ensuite dans la troisième partie. D'autres pièces usent de semblables éléments reliant les intrigues : la version recueillie par Le Braz fait dire au mari, à son retour, que son page – rencontré plus haut alors qu'il abreuvait les chevaux à la fontaine – est mort⁴⁶. Mais la *gwerz* de Marc'harit Fulup est sans conteste le modèle le plus complexe et le plus abouti d'articulations entre différents chants-types.

La première partie correspond à la séduction de la jeune fille à la fontaine par un gentilhomme qui y abreuve ses chevaux, et justifie le titre *Feunteun ar Wasc'halek* donné par Luzel dans son carnet de collecte. La relation sexuelle y est plus explicite que dans la plupart des autres versions : le cavalier emmène la fille dans la genêtaie pour regarder les étoiles pendant que lui la regarde – d'autres versions plus claires encore parlent de la fille qui regarde les étoiles pendant que l'homme regarde les limaçons⁴⁷ –. Puis il lui donne de l'argent pour nourrir l'enfant à naître.

Entre cet épisode et celui, attendu, du retour du mari le soir des secondes noces de sa femme, viennent s'intercaler dix-neuf distiques de 13 syllabes qui ne se retrouvent dans aucune autre version de cette complainte. Là où toutes les autres pièces traitent de façon elliptique le retour de la jeune fille et sa confrontation avec sa belle-mère dont elle redoute la colère, la chanson de Marc'harit Fulup développe cet épisode de confrontation : expulsée hors de la maison parentale, la fille déshonorée trouve refuge chez sa marraine, qui arrange un mariage avec le séducteur. Ce récit correspond au début d'un autre chant-type attesté dans le répertoire en langue bretonne. Patrick Malrieu en relève une unique version, collectée par Madame de Saint-Prix⁴⁸. Cet ajout, indépendant de toute influence du registre en langue française, suit

⁴⁶ LB17.

⁴⁷ CC59. Mary-Ann Constantine s'intéresse à cette métaphore sexuelle en étudiant le chant, publié par La Villemarqué, qui s'inspire de l'intrigue de la *Femme aux deux maris* : CONSTANTINE, 1999, « *Ballad Crossing Borders : La Villemarqué and the 'Breton Lenore'* », p. 203-205.

⁴⁸ SP31. Chant-type n°1640.

parfaitement les règles de composition des *gwerziou*, en remplaçant le récit dans un cadre connu. On n'a plus affaire à « la jeune fille à la fontaine » ni à « Petite Françoise à la coiffe jaune », s'exprimant à la première personne du singulier : passant subitement à la troisième personne, le récit met en scène Jacquette du Penhoat, filleule et servante de Madame de Quenquis, mise enceinte par le clerc du seigneur du lieu, qui nie cet acte et rejette la faute sur un jeune page. Le nom de la fille est peu clair – Luzel suggère qu'il faudrait peut-être comprendre « Jacquette à la tête de bois », c'est-à-dire « entêtée »⁴⁹ – ; mais l'essentiel, dans la logique de la *gwerz*, est qu'elle soit précisément nommée. Le patronyme de la marraine, Quenquis, peut quant à lui être mis en relation avec les toponymes du même nom : le plus proche, correspondant au village de Quinquis près de Bégard, n'est qu'à quelques kilomètres au sud de Pluzunet, où la pièce a été recueillie.

Le chant possède désormais, de manière indéniable, toutes les caractéristiques de la *gwerz* : il est clairement inscrit dans l'espace, évoque des protagonistes précisément nommés et insère le récit dans un cadre culturel signifiant. Sur ce dernier point, l'apparition d'un clerc dans le récit renforce la sensibilité bas-bretonne de la chanson : ce personnage – fils de paysan enrichi envoyé aux études dans l'intention de devenir prêtre, parfois détourné de sa vocation par l'amour d'une jeune fille – est en effet très présent dans le répertoire en langue bretonne, notamment dans des chansons d'amours contrariées et tragiques⁵⁰.

L'articulation entre ce développement et l'épisode du retour du mari se fait très naturellement : revenant chez lui après sept ans de guerre, l'époux entend les sonneurs de la noce et demande à la mariée de lui ouvrir la porte. On retrouve ici le thème de la fille deux fois mariée, qui correspond au titre retenu par Luzel dans la publication de cette *gwerz*. En voyant son mari, la femme meurt dans ses bras.

Toutefois, le récit ne s'achève pas ainsi. Dans un dernier dialogue poignant, le premier mari demande à son valet Pierre de le transpercer de son épée et d'aller dire à ses parents qu'il est mort au régiment. Cette dernière étape est surtout connue dans un chant-type en langue française⁵¹. Elle est également attestée dans plusieurs complaintes en breton, dont une autre pièce de Marc'harit Fulup⁵² ; mais cette version est la seule qui la combine avec le récit de la fille à la fontaine. De plus, les versions en breton ajoutent un nouveau détail tragique absent des chants en français : le petit page meurt de douleur à l'idée de tuer son maître.

⁴⁹ Comme souvent en ce qui concerne les noms de personnes en breton, il est difficile de déterminer si le qualificatif se rapporte ici à un réel patronyme ou à un toponyme correspondant au lieu d'origine de la jeune fille.

⁵⁰ La place des clercs dans la chanson bretonne est abordée au chapitre 10, *infra*, p. 602-609.

⁵¹ Catalogue Coirault, n°1416, *Mariée à un vieillard pendant que son ami est à la guerre*.

⁵² Chant-type n°732.

Ce dernier fragment est cependant problématique. Le texte publié par Luzel comporte 91 vers de treize syllabes, découpés en distiques réguliers à l'exception d'un dernier vers isolé. Or, l'autre chanson de Marc'harit Fulup évoquant l'épisode du valet Pierre apparaît dans une pièce en octosyllabes, conforme en cela à la coupe du chant-type en français. L'analyse de la notation issue du carnet d'enquête de Luzel apporte des éléments de compréhension face à cette situation étonnante. En passant du troisième au quatrième chant-type, la rédaction se fait en effet hésitante : Luzel, après avoir pris sous la dictée sans difficulté les vers en 13 syllabes correspondant au début du récit, note ensuite un vers de 14 pieds, puis une succession d'octosyllabes écrits à la suite les uns des autres sans passage à la ligne, simplement séparés par un tiret. Ce n'est qu'en tournant la page de son carnet qu'il reprend une notation vers par vers, toujours en octosyllabes, avant de terminer par un vers de 14 pieds. Comment faut-il interpréter cette prise de notes malhabile : s'agit-il d'un moment de confusion de la part de la chanteuse tentant de transformer sans succès une structure de 13 syllabes en octosyllabes ? S'agit-il au contraire d'une confusion de la part de Luzel face à un changement inattendu dans l'organisation des vers ? L'emboîtement des deux chants s'accompagne-t-il d'une modification de mélodie⁵³ ?

Ces interrogations, à défaut de trouver une réponse définitive, permettent de développer deux types de réflexions concernant le rôle du collecteur et la fiabilité des matériaux recueillis. Tout d'abord, elles montrent les limites de l'étude de notes de collectage du 19^e siècle. Même si nous avons ici la chance d'avoir conservé des carnets d'enquête et celle, plus exceptionnelle encore, de posséder un enregistrement de la chanteuse, de nombreuses données manquent pour bien comprendre le mécanisme d'emboîtements des chants-types opéré par Marc'harit Fulup. Du fait des limites technologiques de la prise de son en 1900, seuls les tout premiers couplets ont été enregistrés, ce qui ne permet pas d'écouter la transition problématique entre la troisième et la quatrième partie du récit ; on ne possède pas non plus de commentaires de la chanteuse ou du collecteur à propos de cette combinaison originale.

Par ailleurs, la mise en parallèle du carnet de collecte et de la version publiée permet de mesurer l'ampleur des transformations opérées par Luzel. Cette chanson révèle en effet un important travail de réécriture et de mise en forme du texte, alors que ce collecteur réputé particulièrement fiable affirme de façon récurrente qu'il publie les chants tels qu'il les a entendus. En réalité, outre les aspects concernant les conventions orthographiques – dont il n'a pas été tenu compte ici pourvu qu'elles n'aient pas d'incidence sur la prononciation –, des modifications

⁵³ Ceci semble d'autant plus probable que des parentés mélodiques existent entre la version de la *Femme aux deux maris* chantée par Marc'harit Fulup et des complaintes sur le même sujet recueillies en français en Haute-Bretagne, comme la chanson *M'en revenant d'une assemblée* interprétée par Albert Poulain. POULAIN, 1999, *Y'a rien de plus charmant*, CD page 4.

peuvent être constatées presque à tous les vers : le texte est d'abord découpé en distiques et en parties numérotées ; certains vers sont bissés afin d'obtenir des couplets homogènes, tandis que d'autres sont supprimés ; de la même façon, les vers de 13 pieds sont harmonisés en retirant des syllabes surnuméraires par la contraction ou la suppression de certains mots, ou au contraire par l'ajout de termes voire d'expressions complètes ; certains verbes sont modifiés, de même que leurs conjugaisons, tandis que l'ordre des mots est parfois arrangé. Mais la transformation la plus flagrante concerne l'épisode du valet Pierre : Luzel, face à la notation bancaire passant dans son carnet de 13 à 8 pieds, a réécrit la structure de la pièce en transformant tous les octosyllabes en vers de treize pieds.

L'étonnant parcours du chant *Feunteun ar Wazh Haleg*, depuis le récit badin des amourettes de *La fille à la fontaine avant soleil levé* jusqu'à la mort pathétique de Jacquette du Penhoat et au suicide de son mari par valet interposé, révèle donc comment une chanson peut se déplacer dans l'espace, en franchissant les frontières linguistiques, pour être réadaptée et intégrée à un autre répertoire. Au cours de son voyage vers la Basse-Bretagne – et notamment vers le Trégor –, la structure musicale à refrain a été remplacée par des mélodies qui mettent en valeur la richesse textuelle ; le thème a été développé et réorganisé autour d'intrigues annexes qui rallongent d'autant le récit, créant une seule pièce à partir de plusieurs chants-types indépendants ; un cadre évocateur, passant par la mention de décors, de noms de lieux et de personnes familiers, a été recréé autour d'éléments propres au contexte bas-breton. L'esprit de la pièce enfin s'est transformé, faisant d'une chanson légère et gaillarde une *gwerz* pathétique répondant aux canons du genre. Ce chant constitue un cas manifeste d'enrichissement du récit lié à sa circulation et à sa transmission, là où les folkloristes ont longtemps pensé la tradition orale comme un long processus d'appauvrissement et de dégradation d'un répertoire dont ils cherchaient à retrouver l'origine.

Différents stades dans la réappropriation du chant coexistent, parfois dans le répertoire des mêmes chanteurs. Marc'harit Fulup connaît ainsi deux versions sur le même thème, traité de manière différente : la première se rapproche de l'esthétique de la chanson en langue française, tandis que la seconde apparaît comme l'aboutissement le plus complet de l'adaptation en *gwerz*. Cette chanteuse constitue toutefois un cas exceptionnel : elle joue auprès de Luzel un rôle de transmission de pièces qu'elle a entendues auprès d'autres interprètes, ce qui explique la présence

dans son répertoire de plusieurs versions de chants ou de contes à la longueur et à la qualité inégales⁵⁴.

Cette étude de cas révèle des phénomènes qui sont loin d'être uniques. La riche analyse de Gaël Milin autour du motif du pendu dépendu et du chapon rôti qui chante a montré le lien entre toute une tradition écrite et orale en langue française et une série de *gwerzioù* où le protagoniste n'est plus un pèlerin anonyme soupçonné de vol ou une demoiselle faussement accusée d'infanticide, mais Marguerite Laurent, Anne ou encore Françoise Cozic qui, une fois acquittées, vont en pèlerinage au Folgoët ou à Sainte-Anne d'Auray⁵⁵ : on retrouve là encore ce souci de personnalisation du récit qui caractérise la *gwerz*. En ce qui concerne la sensibilité tragique plus affirmée dans les complaintes en langue bretonne, on peut également formuler un constat semblable à partir d'autres pièces. En passant dans le répertoire en langue bretonne, la chanson bien connue *À la cour du palais* est ainsi complétée par une fin inédite : alors que les pièces en français s'attardent sur la description métaphorique des nuits amoureuses promises par un cordonnier à sa belle, le texte breton, pourtant classé parmi les *sonioù*, voit la sérénade s'interrompre lorsque la fille courtisée – rebaptisée Monic de Lannion – apprend que son mari est mort et enterré⁵⁶.

⁵⁴ Voir à ce sujet les réflexions de Françoise Morvan dans l'introduction de : LUZEL, 1881 (2001), *Légendes Chrétiennes de la Basse-Bretagne*, p. 7.

⁵⁵ MILIN, 1994, « *De Saint-Jacques-de-Compostelle à Notre-Dame-du-Folgoët* ».

⁵⁶ L190, *Plac'hic Lanbuon/La fillette de Lannion*. Chant-type n°1126, *An intañvez yaouank/La jeune veuve*. Les versions en français correspondent chez Coirault au chant-type n°4801, *La Flamande*, et chez Laforte au chant-type I.D-01, *La mariée s'y baigne ou La merveilleuse nuit de noces*. D'autres exemples sont développés au chapitre 10, *infra*, p. 600-602 et 630-633. Ce caractère tragique plus marqué est aussi relevé par Francis James Child par comparaison avec les ballades anglaises : CHILD, 1882-1898 (1965), *The English and Scottish Popular Ballads*, t. 1, p. 45.