

L'image de la Bretagne et des Bretons dans les couvertures des partitions au XIX^e siècle

«Oh ! qu'elle est belle ma Bretagne !
Sous son ciel gris, il faut la voir.
Elle est plus belle que l'Espagne,
Qui ne s'éveille que le soir ;
Elle est plus belle que Venise,
Qui mire son front dans les eaux».

Dans les années 1930, Tino Rossi se taillait un succès de plus avec cette chanson intitulée *Venise et Bretagne*. Peu de ses admirateurs (et surtout admiratrices) savaient que le ténor reprenait là, en fait, une partition datant du milieu du XIX^e siècle. *Venise et Bretagne* est, en effet, une romance d'Ernest Dassier, écrite sur des paroles de Bardou. Elle fut publiée en 1849-1850 chez Eugène Troupenas, avec en couverture une lithographie de Victor Coindre représentant deux silhouettes masculines, une église, un rocher, la mer. Il faut beaucoup d'imagination pour se croire à la simple vue de ces formes en Bretagne. Qu'importe ! L'œuvre est emblématique de la vogue que connaît au XIX^e siècle le thème de la Bretagne en musique comme en peinture.

Le corpus concerné est important – plusieurs centaines d'œuvres, peut-être davantage – mais d'accès peu aisé. Les catalogues d'éditeurs et les «quatrièmes» de couverture constituent, certes, une source précieuse d'informations, mais plus limitée qu'il n'y paraît. Rien ne permet, en effet, de penser que sous le titre *Mon pays* Loïsa Puget chante la Bretagne, ni que Paul Henrion évoque une noce bretonne dans *Vers l'église*. De même faut-il pour rattacher *Dimanche des Rameaux* de Louis Clapisson à notre thématique, en connaître le sous-titre : *Souvenir de Bretagne*. C'est dire si maintes découvertes restent à faire.

L'air du temps

L'ensemble connu – entre deux cents et trois cents partitions – permet déjà d'affirmer la permanence de la thématique tout au long du XIX^e siècle et même au-delà. S'il apparaît vers 1830, le thème de la Bretagne connaît un véritable enrichissement dans les années 1850-1860 avant de se renouveler à la fin du siècle.

Cette date de 1830 n'est pas un hasard. La montée en puissance du romantisme favorise le développement de nouveaux thèmes poétiques : la nature et par extension la simplicité de la vie champêtre et paysanne dont George Sand se fait alors le chantre, et, bien sûr, l'expression des sentiments personnels, l'amour comme la nostalgie. C'est aussi le moment où, à côté de l'image de la Bretagne véhiculée par Chateaubriand, c'est-à-dire un pays sauvage aux côtes déchiquetées et aux landes désertes, apparaît sous la plume d'Auguste Brizeux, dans son roman en vers *Marie* (1831), une vision plus élégiaque du pays, mêlant douceur agreste et bonheur paisible. Si le nom de Brizeux «se présente tout d'abord à l'esprit toutes les fois qu'il est question des souvenirs, des légendes de la vieille Armorique» comme le fait remarquer Joseph d'Ortigue¹, on ne saurait oublier celui d'Émile Souvestre qui s'installe dans la capitale en 1836 : ses articles et ouvrages de contes et légendes dont *Le Foyer breton* (1844) lui vaudront très vite une réelle notoriété dans les salons littéraires de la capitale. Les années 30 marquent aussi un tournant avec la découverte de la Bretagne par les peintres comme l'a si bien montré Denise Delouche². Il faut, en outre, compter avec les premiers récits de voyageurs vantant les attraits de la Bretagne qu'il s'agisse du chevalier de Fréminville, de Stendhal (*Mémoires d'un touriste*, 1837) ou de Prosper Mérimée (*Notes d'un voyage dans l'Ouest de la France*, 1836) avant Jules Janin et Pitre Chevalier : autant de descriptions et d'images fortes qui enflamment les imaginations.

Le développement de la celtomanie à la fin du XVIII^e siècle et la création de l'Académie celtique (1804) allaient de pair avec une remise en question de l'héritage culturel : mise en doute de la supériorité de la civilisation gréco-romaine, curiosité passionnée pour les origines lointaines et nationales de la civilisation française. Ainsi voit-on naître un public en quête d'authenticité et curieux de tout ce qui concerne les provinces fran-

¹ *Le Ménestrel*, 10 avril 1859, c. r. du *Pardon de Ploërmel*.

² Cf. notamment : DELOUCHE, D., *Peintres de la Bretagne, Découverte d'une province*, Rennes, publ. de l'université de haute Bretagne/Paris, librairie Klincksieck, 1977 ; «Bretagne, terre des peintres, de Turner à Monet» ; *Bretagne, terre des peintres*, éd. Clôître-musée des Beaux-Arts de Vannes-conseil général du Morbihan, 2003, p. 4-44.

çaises. De là, le succès remporté par les albums d'estampes consacrés à une ville ou une région et dessinés sur le vif, par la publication à la galerie Charpentier de Nantes de la *Collection des costumes pittoresques de la Bretagne et des autres provinces de la France* (1829), par celle de la *Galerie bretonne ou Vie des Bretons de l'Armorique*, dite encore *Breiz-Izel*, cent vingt dessins d'Olivier Perrin (1835-1836) et dans les années 1840 du volume consacré à la Bretagne (1845) des *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France* de Taylor et Nodier ou, encore plus, de la toujours fameuse *Galerie armoricaine* de François-Hippolyte Lalaisse (mai 1844-décembre 1846)³.

Enfin, en 1839 paraissait le *Barzaz Breiz*. Son auteur, Théodore Hersart de la Villemarqué (1815-1895), un jeune chartiste, auteur d'un *Essai sur l'histoire de la langue bretonne* (1837), avait rejoint dès 1833-1834 le cercle que Chateaubriand avait constitué autour de lui à Paris et fréquentait les frères de Courcy. Qu'importe que l'authenticité du *Barzaz Breiz* ait été vivement contestée, il attirait sur le patrimoine musical de la Bretagne une attention nouvelle. L'ouvrage devint vite un monument incontournable avec une réédition en 1845 puis en 1867, et une source d'inspiration indéniable pour les écrivains, les librettistes ou les musiciens.

C'est cet ensemble de faits convergents qui font de la Bretagne une province à la mode comme le relève dès 1836 Émile Souvestre. La musique ne pouvait échapper à cet engouement. D'ailleurs, dès 1834, Berlioz attiré par «l'Arcadie bretonne» que proposait Brizeux, avait mis en musique deux poèmes de Marie : *Le jeune pâtre breton*, devenu par la suite *La Chanson de Loïc*, et *Le Chant des Bretons*, un chœur pour quatre voix d'hommes sur les vers de la dernière pièce du recueil. En 1849, lorsque Adolphe Adam et son librettiste Henri de Saint-Georges écrivent *Le Fanal*, ils situent l'action dans le sud de la Bretagne, à Pornic, et mettent en scène deux amis d'enfance, Martial, le gardien du fanal, et Valentin, le pilote côtier, qui se disputent sur fond de tempête l'amour de la belle Yvonne Kergariou. L'œuvre, tout en ayant pour ressort dramatique le jeu des passions humaines (amour, jalousie, désespoir, vengeance, remords, pardon) est l'occasion de faire défiler sur la scène de l'Opéra toutes sortes de personnages bretons comme en témoignent les maquettes non signées de costumes conservées à la bibliothèque-musée de l'Opéra. Surprise, ces costumes et leur présentation scénique sont calqués sur les lithographies de la *Galerie armoricaine*, attestant, si besoin est, du retentissement considérable que connurent ces albums à Paris même. C'est dire aussi si le pittoresque l'emporte sur l'authenticité puisque la population de Pornic se trouve affublée des plus beaux costumes finistériens (Douarnenez, Pont-

³ *Idem*, *Un carnet de croquis : François-Hippolyte Lalaisse et la Bretagne*, en coll. avec Jean Cusenier et Simone Lossignol, Brest, Paris, éd. de la Cité, 1985.

l'Abbé, Landivisiau, Plougastel-Daoulas, Kerlouan, etc.). *Le Fanal* n'est sans doute pas le premier ouvrage lyrique à prendre pour cadre la Bretagne mais il est sans doute le premier à basculer dans la bretonnerie musicale. Bien d'autres suivront sur lesquels nous avons déjà attiré l'attention⁴. Meyerbeer, lui-même, succombe à cette mode de la Bretagne avec *Le Pardon de Ploërmel* (1859). L'affiche de Telory où l'on reconnaît les trois protagonistes, Hoël, Dinorah, et Corentin, n'offre aucune ambiguïté. L'étude du livret de mise en scène de Paliani montre un réel souci du détail jusque dans la passementerie pour «faire breton». Il n'en reste pas moins que ni Meyerbeer, ni ses librettistes, ni les costumiers, ni les décorateurs de l'Opéra-Comique et par suite l'affichiste Telory, n'ont eu de préoccupations ethnographiques⁵.

Il faut, en outre, être conscient que l'apparition et la multiplication des partitions concernant la Bretagne à partir de 1830-1840 correspond à une période de mutation des genres musicaux. On assiste, en effet, alors, au développement des pièces de genre, c'est-à-dire des petites pièces pour piano seul à deux ou quatre mains, souvent de caractère descriptif ou dansé, et des œuvres pour chant et piano (chansons, romances ou mélodies) sans prétention littéraire ou musicale. Une production qui ne peut être dissociée du rôle dévolu à la musique au XIX^e siècle par la nouvelle classe dirigeante. Faire de la musique est pour la bourgeoisie installée au pouvoir en 1830 un moyen de concrétiser son ascension sociale. Jouer du piano, chanter devient une marque de bonne éducation, un atout pour trouver un mari. Rares sont les salons où ne trône pas un piano comme le fait remarquer dès 1840 le baron de Trémont dans ses *Mémoires* : «Jouer du piano... s'est tellement généralisé que cet instrument fait maintenant partie indispensable du mobilier de tous les appartements»⁶. Il apparaît comme le symbole de l'accès à une nouvelle culture et le garant d'un nouveau statut : autour de lui s'organise la vie sociale. C'est pour répondre à cette forte demande que se développe à la fin de la Restauration et au début de la monarchie de Juillet, le réseau marchand : le nombre des éditeurs s'accroît par suite de l'abolition du privilège et les magasins de musique se multiplient, notamment en province, devenant l'apanage de commerçants spécialisés. Ainsi Henry Heugel ouvre-t-il vers 1821, 37 rue de Siam à Brest, «un magasin de musique nouvelle qu'il vend à 50 pour 100 de

⁴ MUSSAT, M.-C., «La Bretagne dans l'art lyrique», *La Bretagne à l'Opéra*, cat. expo., Quimper, musée départemental breton, 1994, p. 8-31.

⁵ *Idem*, «Meyerbeer et la Bretagne : à propos du *Pardon de Ploërmel*», *Meyerbeer und die Opéra comique*, Herausgegeben von Arnold Jacobshagen und Milan Pospisil (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Band 20), Laaber-Verlag, 2004.

⁶ Baron de TRÉMONT, *Mémoires*, Bnf, Ms. Fr. 12759, p. 643, cité par FAUQUET, Joël-Marie, *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Aux amateurs de livres, 1986, p. 37, n. 34.

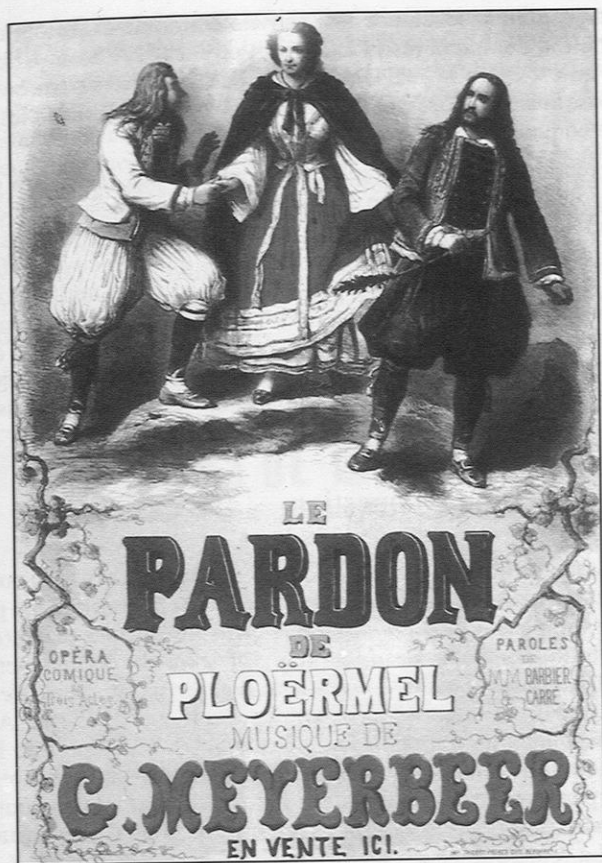


Figure 1. – Telory, affiche pour *Le Pardon de Ploërmel* de G. Meyerbeer, 1859 (coll. part.).

remise, et d'instruments de tous genres au prix de Paris. Il tient aussi un assortiment de cordes de Naples, du papier de musique de tous formats, et enfin tout ce qui concerne la partie»⁷. Après avoir fondé un premier magasin à Rouen en 1820, Joseph Bonnel, un vosgien, ouvre dix ans plus tard une seconde boutique à Rennes où existaient déjà deux autres commerces

⁷ MUSSAT, M.-C., «Les Heugel en Bretagne ou la naissance d'une vocation», *Église, Éducation, Lumières... Histoires culturelles de la France (1500-1830)*, Textes réunis par Alain Croix, André Lespagnol et Georges Provost en l'honneur de Jean Quéniart, Rennes, PUR, 1999, p. 417-426.

du même type : il y développe une activité éditoriale et surtout un atelier de lutherie qui comptera jusqu'à dix-sept ouvriers⁸. À Saint-Brieuc, c'est en 1840 qu'est créée la maison Gaudu : de ses ateliers sortiront plus de 350 pianos, faisant de cet établissement à la fin du XIX^e siècle le principal centre de commerce de piano en Bretagne⁹.

L'invention de la lithographie va donner à ces pièces de genre un attrait supplémentaire. L'usage des titres ornés avec ou sans vignette illustrée qui était la règle sous l'Ancien Régime, disparaît pour ainsi dire au profit de couvertures illustrées lithographiées qui ne peuvent être dissociées de la circulation des albums d'estampes et de la multiplication des œuvres picturales, même si les toutes premières couvertures semblent les avoir précédées¹⁰. Des images destinées à solliciter l'imaginaire des amateurs mais qui constituent aujourd'hui une source d'informations précieuses sur les connaissances et le goût de la clientèle mais aussi sur les modes et les stéréotypes en circulation.

La représentation en question

La Bretagne n'est évidemment qu'une thématique parmi de très nombreuses autres mais sa déclinaison est riche d'enseignement. Une première remarque s'impose. Certes, il existe quelques pièces pour piano (des quadrilles !) intitulées *Souvenir de...*, tels *Souvenir de Pornic* (vers 1838-1840)¹¹ d'Alphonse Leduc, *Souvenir de Nantes* ou *Souvenir de Rennes* (1865) d'Arthur Delaseurie, en fait le pseudonyme du même Alphonse Leduc, qui font partie d'un plus vaste ensemble. Les gravures ou lithographies qui en ornent la couverture sont généralement des réemplois et présentent le panorama architectural de la ville ou du port tout en donnant une idée de l'activité qui y règne. Il s'agit, en somme, d'une carte postale avant la lettre. La remarque peut s'appliquer à la lithographie ornant *Les Rives de la Rance (Bretagne)*, *Souvenir*, paroles et musique d'Aristide de Latour (Paris, chez Mme Espinasse, 1836-1838), romance dédiée à Mme Céleste Dubois, la propriétaire du château de Montmarin, objet principal de l'illus-

⁸ *Idem*, *Musique et Société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Genève, Minkoff, 1988, p. 183, p. 259-262.

⁹ *Idem*, art. «Saint-Brieuc», *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, publié sous la direction de Joël-Marie FAUQUET, Paris, Fayard, 2003.

¹⁰ Je tiens à remercier Denise Delouche de m'avoir donné son sentiment sur cette question.

¹¹ Les partitions ne sont pas datées au XIX^e siècle. Toutes les dates que nous donnons ont été déterminées grâce au cotage figurant sur chaque partition et au *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. II, de 1820 à 1914, établi par Anik DEVRIES et François LESURE, Genève, Minkoff, 1988. Il existe malheureusement des lacunes dans les archives des éditeurs d'où des approximations ou des impossibilités de datation.

tration : il est représenté avec son chantier naval, son moulin et ses jardins descendant en terrasse jusqu'à la Rance où évoluent des bateaux à voile, deux doris et un bateau à vapeur et chanté comme un lieu paradisiaque. La vue est «prise» juste en face, du terre-plein de la rive droite d'où quelques bourgeois endimanchés admirent le spectacle ; en avant, à gauche, on distingue deux hommes portant le chapeau breton à larges bords et une femme en coiffe du pays. Alphonse Leduc reprendra, en 1855, cette image – alors signée Aumont Leroux – pour illustrer sa «Valse élégante» pour piano à quatre mains, intitulée également *Les Rives de la Rance* (Paris, A. Leduc, 1855). Les modifications apportées sont minimales : le doris de droite est devenu un petit bateau à voile, le terre-plein a été inversé et le nombre de promeneurs augmenté.

2

LES RIVES DE LA RANCE
 VALSE ÉLÉGANTE

à M^r WOELFFLE
 (d'Angoulême)

VI en fauilli 2750
 N2 en notation 4'50

Values du même Auteur

Plan de l'Église
 Le Temple
 Les Rives de la Rance
 Les Rives de la Rance
 Les Rives de la Rance
 Les Rives de la Rance
 Les Rives de la Rance

POUR LE PIANO

ALPHONSE LEDUC

A PARIS ALPHONSE LEDUC, 2 Rue de la Bourse

MAISON FONDÉE EN 1817

BRUXELLES

MAISON FONDÉE EN 1817

MAISON FONDÉE EN 1817

Figure 2. – Alphonse Leduc, *Les Rives de la Rance*, valse élégante pour le piano, lith. d'Aumont Leroux, Paris, A. Leduc. 1855 (coll. part.).


Ces quelques exemples mis à part, rares sont les couvertures de partitions proposant de la Bretagne un paysage réellement identifiable. *La Vallée du Scorff*, quadrille pour piano de contredanses, de Jules Schaeffer (Paris, Cathelin, 1841), aurait pu constituer une heureuse exception mais on y chercherait en vain une ressemblance quelconque avec cette partie du Morbihan. Le plan d'eau, le moulin, la croix, le village, les collines composent un paysage sans réelle consistance qui pourrait tout aussi bien évoquer un lac de région pré-montagneuse. Dans *Les Fauvettes de Bretagne*, quadrille pour piano avec accompagnement de violon, flûte, flageolet, cornet à pistons et basse de Sébastien Jouan (Paris, Colombier), tout le premier plan de la lithographie de J. de Jaegger est occupé par une composition florale au bord d'un plan d'eau où s'ébattent quelques fauvettes. Au second plan, on distingue trois clochers : le Kreisker et les deux flèches de la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon que l'on retrouve dans toute leur splendeur et dans un écrin de verdure sur la couverture de Donjean du *Conscrit de Saint-Pol-de-Léon*, chanson populaire bretonne avec accompagnement de piano¹², d'Isidore Lazennec, un enfant du pays, organiste de cette ville autour de 1880.

Le plus souvent, le village se réduit à une silhouette, sans véritable identité comme dans *Mon pays* de Loïsa Puget (1830) ou *Le Biniou* d'Émile Durand (1856). L'église, le chemin qui y conduit ou l'aire autour, le tablier du dolmen, la chaumière, la statue de la Vierge, etc. n'acquièrent de lisibilité qu'inclus dans une plus vaste composition animée.

Dans *Ma Bretagne* (fin 1829-début 1830), romance de François Masini, la Bretagne est seulement la contrée chérie et lointaine où le bonheur l'attend, évoquée par l'un des trois militaires assis sur le talus. Le refrain donne le ton : «Quand reverrai-je ma Bretagne que mon cœur aime tant ?». La nostalgie apparaît bien comme la manifestation sensible du fort attachement du Breton à son pays. Ce sentiment est omniprésent dans les romances des années 1830 : ainsi dans *Une chanson bretonne* (vers 1835-1840), du même Masini, découvre-t-on une femme en train de remplir sa cruche à la fontaine. Elle est seule ; le temps est comme suspendu et propice à un instant d'émotion. Il prend la forme d'une évocation de son pays natal : «Bien loin de la Bretagne où j'ai reçu le jour [...] je dis souvent, souvent, une chanson bretonne que je chante en rêvant». La plainte de l'exilé est aussi le sujet de *Mon pays* (1830) de Loïsa Puget : «Oui, je t'aime d'amour ô ma chère Bretagne, oui je t'aime d'amour avec ta pauvreté, avec ton sol de pierre, et ta rude campagne, [...] je pleure loin de toi, loin de toi pauvre terre, loin de toi mon pays !». Elle se teinte de désespoir dans *Plus d'espoir de te revoir* (1838), romance de C.-A. Boulangé Kunzé, paroles de Hippolyte Dugied. Assis au pied d'une colonne brisée au bord d'un talus,

¹² En vente chez Mme Lazennec, Grande-Rue à Saint-Pol-de-Léon, chez E. Porchet éditeur, 28 rue Sévigné, à Paris.

MA BRETAGNE.



Paroles de M. Emile Barateau.

Musique de
F. MASINI.

à Monsieur Eugène Hanappier.

COLLECTION des Romances de F. MASINI publiées par J. MEISSONNIER.

1. Retourner à la	2. L'émigrant	3. L'émigrant	4. L'émigrant
5. L'émigrant	6. L'émigrant	7. L'émigrant	8. L'émigrant
9. L'émigrant	10. L'émigrant	11. L'émigrant	12. L'émigrant
13. L'émigrant	14. L'émigrant	15. L'émigrant	16. L'émigrant
17. L'émigrant	18. L'émigrant	19. L'émigrant	20. L'émigrant
21. L'émigrant	22. L'émigrant	23. L'émigrant	24. L'émigrant
25. L'émigrant	26. L'émigrant	27. L'émigrant	28. L'émigrant
29. L'émigrant	30. L'émigrant	31. L'émigrant	32. L'émigrant

Paris chez J. MEISSONNIER, Ed. de Musique,
21, Rue d'Angoulême.


J. Meissonnier

na 2442 (32)

Figure 3. – François Masini, *Ma Bretagne*, romance, paroles d'Émile Barateau, lith. de François Grenier, Paris, J. Meissonnier, fin 1829 – début 1830 (Bnf).

appuyé sur un bâton, le vieil homme représenté par Challamel songe, en effet, tristement qu'il va mourir sans avoir revu sa Bretagne : « Oh ma charmante Bretagne, je te regrette toujours. Mais plus d'espoir de te revoir ».

Cet attachement au pays, évidemment paré de toutes les qualités, est indissociable de l'amour sous toutes ses formes (maternel, filial, conjugal ou pré-conjugal). Le thème de la promesse, fréquent, a d'ailleurs inspiré les illustrateurs tel Henry-Émy qui fixe en couleurs pour *Le Baiser de la promesse* (1842) de Loïsa Puget, paroles de Gustave Lemoine, ce moment d'émotion où tout bascule : Pierre renonce à partir chercher fortune sur les mers et pré-



Challamel
Lith. de Challamel, Paris, chez M^{me} Guérin, 1838.

PLUS D'ESPOIR DE TE REVOIR
(Chant Breton.)
Paroles de M^{me} Hippolyte Dugied
MUSIQUE
de M^c C. A. BOULANGER KUNZE
à M^c Ponchard
à Paris chez M^c A. Guérin, Passage Choiseul 78.

C. A. Boulanger

Figure 4. – C. A. Boulangé Kunzé, *Plus d'espoir de te revoir*, romance,
paroles de Hippolyte Dugied,
lith. de Challamel, Paris, chez Mme Guérin, 1838 (coll. part.).

LE BAISER DE LA PROMISE.

à M^{lle} Favoye.

Musique de
M^{lle} L. PUGET.
PAROLES DE M. GUSTAVE LEMOINE.

Pia. 2! Soutare 1!

Paris, aux Bureaux de la France Musicale Rue Neuve-Saint-Marc, N^o 6.

Figure 5. – Loïsa Puget, *Le Baiser de la promesse*, paroles de Gustave Lemoine, lith. de Henry-Émy, Paris, aux Bureaux de la France Musicale, 1842 (coll. part.).



Figure 6. – Loïsa Puget, *Le Soleil de ma Bretagne*, paroles de Gustave Lemoine, lith. Formentin Cie, Paris, J. Meissonnier, Album 1841 (coll. part.).

fère, à la demande de Catherine, sa promise, la pauvreté mais le bonheur avec en prime le baiser, gage d'amour, qu'elle lui réservait pour son retour. L'accoutrement des promis en position dominante sur fond de mer, de chemin creux et de verdure, permet de jouer à la fois sur le côté sentimental et le pittoresque. *Le Soleil de ma Bretagne*, une mélodie de Loïsa Puget (Paris, J. Meissonnier, 1841), semble être devenue une partition emblématique de cet attachement au pays. En trois couplets, Gustave Lemoine, l'auteur des

paroles, y conte le départ d'un jeune Breton de vingt ans, désireux de partir chercher fortune et son retour, dix ans plus tard, heureux de pouvoir, après tant de malheurs, dire : «O ma Bretagne, que ton soleil est beau». L'iconographie, un triptyque en bois écoté au décor floral qui n'est pas sans rappeler l'esthétique de certaines compositions religieuses, n'est sans doute pas étrangère au succès important de l'œuvre : elle connut plusieurs éditions et des adaptations telle la *Grande fantaisie sur Le Soleil de ma Bretagne de Melle Loïsa Puget*, musique de Henri Rosellen, publiée en 1843, également chez J. Meissonnier. On la retrouve citée dans *Le Petit Pierre*, une comédie-vaudeville en un acte (1849) de Dennery et Decourcelle.

Le choix du pittoresque

Le pittoresque telle est bien la caractéristique commune à de très nombreuses couvertures présentant les mœurs, coutumes et costumes des Bretons. Dans *Les Cheveux de la Bretonne*, musique de Loïsa Puget, paroles de Gustave Lemoine (Paris, J. Meissonnier, 1831), il s'agit d'une scène classique de foire : une jeune femme est sollicitée par un colporteur de type méditerranéen pour vendre sa chevelure. Sans doute lui fait-il miroiter qu'en échange elle pourra s'acheter quelques colifichets. Le



Figure 7. — Amédée Tessier, *Souvenirs de Bretagne*, quadrille pour piano, lith. de Victor Coindre, Paris, Compagnie musicale É. Gérard et Cie, 1861 (coll. part.).

A M^e LÉZER

VERS L'ÉGLISE

MÉLODIE

N^o 1. Baryt.
ou Mez. Sop.
Prix. 2^o 50.

N^o 2.
Ténor.
Prix. 2^o.

ALBUM 1859
à voir de près
de l'église à un vent de France
à Prisonnier de Guerre.
en l'attente de la nature
en France versatile.

PAROLES DE M^r HIPPOLYTE GUÉRIN DE LITTEAU.

MUSIQUE DE

PAUL HENRION

Paris, COLOMBIER Ed., 6, rue Vivienne, au coin du Passage National. Propriété de leur pays.

ALBUM 1859
Le Prisonnier de la main
Il me l'avait promis
Garde au Soleil
Vers l'Église
Les plus attendus
Honneur en Bretagne.

Vo. 472

Figure 8. – Paul Henrion, *Vers l'église*, mélodie,
paroles de Hippolyte Guérin de Litteau,
lith. d'Aumont Leroux, Paris, Colombier, 1859 (Bnf.).

thème du mariage est omniprésent, que le titre y fasse référence ou non. *Le Choix du Breton*, *chansonnette* d'Adolphe Louis Clapisson, paroles de Hippolyte Guérin (Paris, Richault, vers 1850) met en scène le fils d'un métayer à marier, cherchant «femme sur le grand chemin», en l'occurrence sur la route du retour du marché de Vannes où il croise «trois joliettes payannes». Ayant trouvé l'âme sœur, il repart, triomphant, bras dessus, bras dessous avec l'heureuse élue comme le montre la lithographie d'Eugène Leroux. Dans le quadrille pour piano d'Amédée Tessier, *Souvenirs de Bretagne* (Paris, Compagnie musicale E. Gérard, 1861), la page de titre est ornée d'une composition lithographiée par Bertauts d'après un dessin de Victor Coindre. Le

sujet traité est encore celui des noces : au premier plan, à gauche, le marié assis devant un rocher en forme de menhir, à droite, la mariée toute timide avec sa demoiselle d'honneur (ou sa mère !) devant une croix celtique. Au second plan, les musiciens et invités dansent devant l'église dont on aperçoit le porche sud très ouvragé. À gauche, la silhouette de bateaux rappelle le caractère maritime de la province. Dans *Vers l'église* (1859) de Paul Henrion ou *Les petits Bretons* (1858) pour piano d'Alphonse Leduc, c'est un cortège nuptial sur le chemin ou au sortir de l'église qui est représenté.

Le pittoresque n'est, en fait, jamais remis en question quel que soit le sujet traité car il est intrinsèquement lié à l'image d'une société archaïsante,

LES USAGES BRETONS

Paroles de M^r EMILE BARATEAU

A M^r PONCHAI

MUSIQUE DE

ETIENNE ARNAUD

Romance détachée de l'Album 1850

Les Usages Bretons	Quatre par M ^r Roubaud	Deux couplets	Quatre par M ^r Goussier
Le petit menu	M ^r L. L. L.	Le Saut de la corde	M ^r J. J. J.
Le petit menu	M ^r L. L. L.	Le Saut de la corde	M ^r J. J. J.
Le petit menu	M ^r L. L. L.	Le Saut de la corde	M ^r J. J. J.
Le petit menu	M ^r L. L. L.	Le Saut de la corde	M ^r J. J. J.

Paris au Ménestrel, 2, rue de Valenciennes. — J. Meissonnier Fils, 30, rue de Valenciennes.

Figure 9. — Étienne Arnaud, *Les Usages bretons*, paroles d'Émile Barateau, lith. de François Grenier, Paris, Au Ménestrel, J. Meissonnier fils, romance détachée de l'Album 1850 (coll. part.).

conservatrice, sous les traits de laquelle est montrée la Bretagne. De fait, les Bretons sont, dans le corpus considéré, volontiers présentés comme les gardiens et défenseurs des valeurs morales traditionnelles. Leur piété est, par exemple, mise en valeur dans des compositions picturales qui ne sont pas sans rappeler *La Famille bretonne en prière* (1839) d'Eugène Deveria. *Les Usages bretons* d'Étienne Arnaud, paroles d'Émile Barateau (Au Ménestrel, J. Meissonnier, 1850) montrent avec une lithographie de F. Grenier une famille en prière : le père debout, tête nue, en bragoù braz, la femme et les enfants agenouillés au pied du crucifix, remercient Dieu de leur avoir donné le nécessaire vital : « Dans nos humbles prières, Chaque soir, contens de si peu, Toujours, nous remercions Dieu !... Toujours, nous remercions Dieu !... Voilà, de nos chaumières, Les usages bretons !... Ainsi priaient nos pères, Et nous les imitons ! »

Cette piété est très souvent associée à une demande de protection. Dès ses tout premiers pas l'enfant est amené au pied d'une croix supportant une statue de la Vierge où sur le banc de bois qui s'y trouve, il doit réitérer ses premiers pas afin de s'assurer de la protection de Marie sa vie durant comme à son dernier jour. Tel est le sujet de *La Croix du premier pas, légende bretonne*, musique de Luigi Bordèse, paroles de Fonteille (Paris, Schonenberger, 1858) et de la lithographie ornant la couverture. L'importance du culte marial est liée, pour partie, au caractère maritime de la province : c'est la Vierge qu'implorent les marins, c'est elle qui est censée les protéger. Deux exemples parmi de nombreux autres suffisent à illustrer le thème : *Sainte Madone*, duo vocal d'A. Thys, paroles d'Auguste Bressier, lithographie d'Eugène Leroux (Paris, Heugel, 1844) et *Notre-Dame des bouquets, légende bretonne*, musique d'Alphonse Leduc, paroles de Th. Julian, lithographie de Stop (Paris, A. Leduc, 1866). La piété permet au Breton de cristalliser ses plus profondes aspirations : il peut, par suite, être présenté comme un être un peu simple voire crédule comme dans *Le Chapelet aux miracles* (1833), musique d'Étienne Arnaud, paroles d'Auguste Richomme. La lithographie de Célestin Nanteuil résume en quelques scènes regroupées à la manière d'une bande dessinée l'histoire et le pouvoir de ce chapelet miraculeux reçu de sa grand-mère par Madeleine.

Dans *J'ai sauvé ma mère*, romance dramatique de Charles Haas, paroles d'Adolphe Porte (Paris, A. Cotelle, 1846), c'est la pitié filiale qui est vantée par Célestin Deshayes. Le respect des anciens, détenteurs de l'expérience, de la sagesse, apparaît comme une valeur morale traditionnelle cultivée par les Bretons : l'illustration de Charles Gaildrau pour *Pierre qui roule, proverbe* de Luigi Bordèse (Paris, Schonenberger, 1869) qui met en scène les adieux du jeune fils à sa vieille mère, en est un bon exemple. On s'étonne seulement de trouver dans cette scène où le temps est comme suspendu, un mobilier qui n'a rien de breton ! Notons, enfin, que la fidélité fait partie de ces valeurs traditionnelles : l'épouse ou la promise attend au

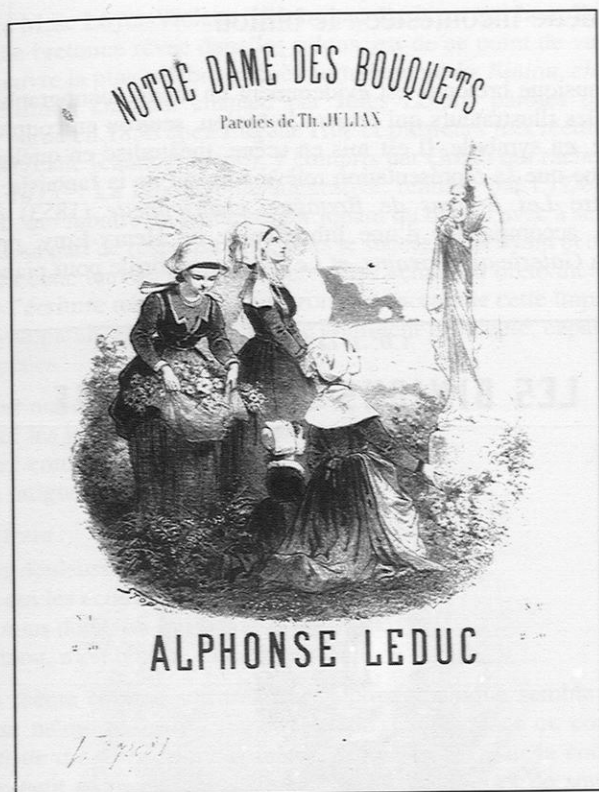


Figure 10. – Alphonse leduc, *Notre-Dame des bouquets*,
légende bretonne,
 paroles de Th. Julian, lith. de Stop, Paris, A. Leduc, 1866 (Bnf.).

pays le retour du voyageur comme dans *La Rose bretonne* de François Masini, illustration de Deveria (Paris, Meissonnier et Heugel, 1840/1842). Théodore Botrel reprendra à son compte cette thématique de la piété, de la fidélité, du respect des valeurs morales, vantant la noblesse de cœur, la fierté, le caractère farouche voire rebelle du Breton¹³. Avec lui apparaît dans la chanson le thème du paysan breton au travail et du chouan si bien dépeint par Honoré de Balzac dès 1829 (*Les Chouans*).

¹³ Les chansons de Théodore Botrel nécessiteraient à elles seules une étude. Nous avons donc choisi de ne pas en parler dans le cadre de cet article général.

Une vedette incontestée : le biniou

La musique bretonne est évidemment un thème iconographique très prisé par les illustrateurs qui érigent le biniou, seul ou en couple avec la bombarde, en symbole. Il est mis en scène, théâtralisé en quelque sorte, alors même que sa représentation relève souvent de la fantaisie. L'opposition entre *Les Biniou de Bretagne*, chansonnette (1853) de Félix Ponchard, accompagnée d'une lithographie de Henry-Émy, proche du style de la *Galerie armoricaine*, et *Le Breton*, quadrille pour piano (1866-

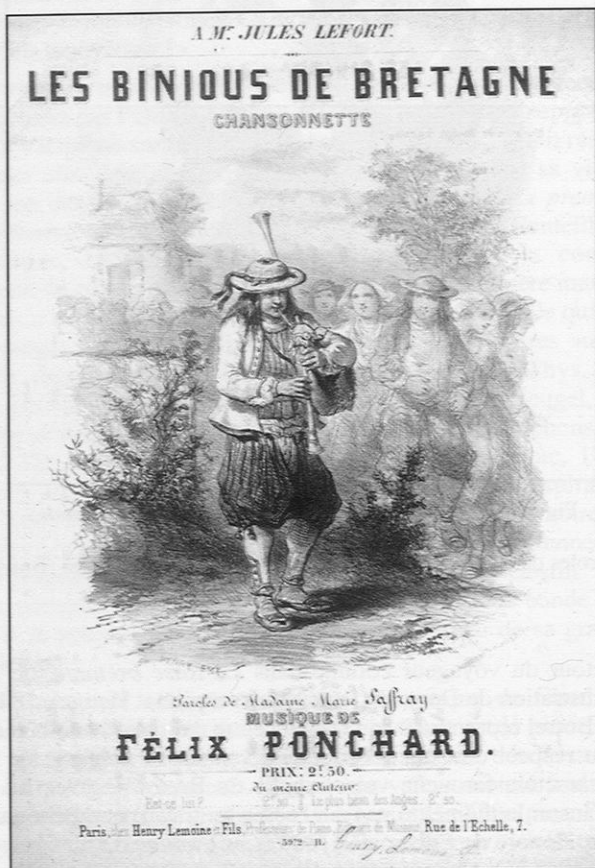


Figure 11. — Félix Ponchard, *Les Biniou de Bretagne*, chansonnette, paroles de Madame Marie Saffray, lith. de Henry-Émy, Paris, Lemoine et fils, Professeurs de piano, Éditeurs de musique, 1853 (coll. part.).

1867) de Mme Loyer-Violette, illustré par Barbizet qui livre là une image d'Arcadie bretonne rêvée dans les salons, est de ce point de vue parlante. Mais l'œuvre la plus célèbre est très certainement *Le Biniou, chanson bretonne* d'Émile Durand, chantée par Jules Lefort, paroles d'Hippolyte Guérin, parue en 1856 chez Eugène Hue et plusieurs fois rééditée dans sa forme originale (chant et piano), y compris par Gregh qui racheta le fonds Hue en 1873¹⁴. La lithographie suggestive, réalisée par L. Denis d'après Bertrand, qui montre un jeune berger jouant du biniou avec à ses côtés une chèvre, a sa part de responsabilité dans le succès foudroyant et durable que rencontra cette œuvre. Le texte ancre cette «chanson bretonne» dans l'affectif et l'écriture musicale de type romance accentue cette impression. Le biniou y apparaît, en effet, comme le confident privilégié, capable de panser les plaies :

«Sur notre lande bretonne
Oh ! les jolis airs qu'il sonne
Oh ! comme il endort aux cœurs
La fatigue et les douleurs

Refrain :

Les douleurs sont des folles
Et qui les écoute est encore plus fou !
À nous deux, toi qui consoles,
Biniou, mon biniou, mon cher biniou !»

Le thème comme son traitement iconographique semble bien avoir séduit au même moment Étienne Arnaud. Coïncidence ou conséquence, son *Refrain du pâtre* paraît la même année (1856) : sur la couverture un «pauvre petit pâtre breton», entouré de ses chèvres et de son chien qui l'écotent, fait résonner sa musette en «chantant sous la feuillée, un vieux refrain de la veillée, pour la seule Jeanne («Tous ces chants si doux, Jeanne, c'est est pour vous ; Landerirette ! Landerirette ! Tous ces chants si doux ne sont que pour vous.»).

C'est, au contraire le temps des réjouissances, peut-être un jour de pardon devant l'église et le calvaire que dépeint Donjean dans la lithographie qui illustre *Les Biniou du Finistère, quadrille pour piano sur des airs populaires bretons* d'Isidore Lazennec : trois dérobées, le combat des Trente, *Ar Pillouaër* (le chiffonnier de Loqueffret), *An ini goz*, le siège de Guingamp et la gavotte *Me zo Mathulin ann dall* (le père Mathurin). Les danseurs mettent un entrain insoupçonné à danser une dérobée au son d'un couple de sonneurs installé sur des tonneaux devant la taverne. Le biniou est également célébré par le compositeur lorientais

¹⁴ Elle connut aussi, selon l'usage du temps, maintes transcriptions.

Victor Massé. L'année même (1853) où il compose son opéra-comique *Les Noces de Jeannette*, il publie aussi *Huit Chants bretons* parmi lesquels *Le Sonneur de Cornouaille*, ballade sur une poésie de Michel Carré à qui l'on doit, en collaboration avec Jules Barbier, aussi bien le livret des *Noces de Jeannette* que celui du *Pardön de Ploërmel* de Meyerbeer et de très nombreux autres ouvrages (dont *Faust* de Gounod). Carré s'inspire là de très près d'un récit du second tome du *Foyer breton* (1844) d'Émile Souvestre, *Le Sonneur*, mais la couverture de Victor Coindre pour la ballade de Victor Massé n'a rien à voir avec la gravure d'Olivier Penguilly-



Figure 12. – Victor Massé, *Le Sonneur de Cornouaille*, extr. de *Chants Bretons*, huit mélodies, poésie de Michel Carré, lith. de Victor Coindre, Paris, Mme Cendrier éd., 1853 (coll. part.).

L'Haridon qui orne le texte de Souvestre. Coindre intègre un couple de bretons – l'homme tenant un biniou – dans une composition recherchée en couleurs, mêlant décor architectural (de tradition religieuse), floral, animal et marin.

La présence du biniou dans les couvertures de partitions doit, certes, au travail des dessinateurs et peintres mais aussi, et peut-être surtout, au passage à Paris, en février 1847, sur la scène de L'Ambigu-Comique, pour la 120^e représentation du drame de Frédéric Soulié, *La Closerie des genêts*, de Matilin an Dall, alias Mathurin Furic (1789-1859), fameux joueur de bombarde de Quimperlé et de son compère Yannig ar Chapel au biniou¹⁵. Tous deux animèrent le bal du troisième acte. Ils étaient déjà des acteurs fort connus de la musique et de la danse bretonne et il semble bien que cette « exhibition » signe le véritable point de départ de la bretonnerie musicale. *Le Fanal* d'Adam en 1849 en est une conséquence directe comme vraisemblablement l'apparition vers 1850 du biniou comme sujet de l'illustration musicale. Tout se passe, d'ailleurs, comme si le couple biniou/bombarde résumait à lui seul la musique en Bretagne : il figure dans le dessin de Jos Parker retenu pour figurer sur la couverture du *Sonneur de Bretagne*, la revue créée en 1892 par Sullian Collin¹⁶. Or cette dernière ne s'intéressait qu'à la musique savante qu'il s'agisse d'œuvres écrites par des compositeurs bretons ou non ou de vie musicale proprement dite (concerts, musique d'église, salons, vie orphéonique).

Le violon est beaucoup plus rarement représenté bien que sa pratique musicale soit attestée et pas seulement en Haute-Bretagne. Encore est-il souvent associé à une cornemuse, comme dans *La Noce* (1838) et dans *La Noce bretonne* (1844), quadrille pastoral pour piano d'Henri Bohlman Sauzeau où le cortège est précédé d'un violon, d'une bombarde « bien étrange » et d'une cornemuse qui « n'a rien de breton : la position de ses deux bourdons évoque plutôt un instrument flamand ! »¹⁷. L'accent est donc mis sur la fantaisie pour le costume comme pour l'instrument. On notera, en outre, qu'un violon est le ressort dramatique de l'ouvrage d'Offenbach, *Le Violoneux* qui, en 1855, vit les débuts d'Hortense Schneider et a pour cadre la Bretagne.

¹⁵ Cf. PARADES, Bernard de, MORVAN, Christian, POSTIC, Fanch, MALRIEU, Patrick, *Deux siècles de musique bretonne, Matilin an dall, naissance d'un mythe*, Quimper, Les Amis de Bernard de Parades, 2003, p. 74-82.

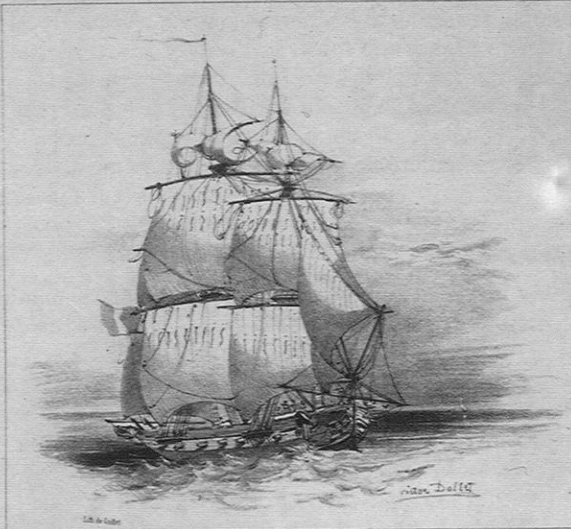
¹⁶ Sa publication cessera en décembre 1894 par suite du départ de Sullian Collin de Bretagne.

¹⁷ Cf. *La Musique bretonne, histoire des sonneurs de tradition*, Douarnenez, Le Chasse-Marée / Armen, 1996, p. 110-111.

Sur la mer

Le thème de la mer est décliné sous diverses formes et tout d'abord sous l'angle historique. Sous le titre, *Mon rocher de Saint-Malo* (1830), Loïsa Puget évoque, en fait, la marine à voile, la Royale, et met en scène Duguay-Trouin et le jeune marin Pierre qui préfère son rocher de Saint-Malo à tous les succès de la flotte du roi qu'on lui fait miroiter. Eugène Deveria campe en première page les deux hommes en pleine discussion sur le port alors que le navire s'apprête à lever l'ancre. Le galop pour piano d'Alexandre Fessy, chef d'orchestre des concerts Vivienne, est consacré à *La Belle Poule*, représenté

LA BELLE POULE
GALOP



Pour Piano avec Acc. &c. ad libitum

PAR
A. FESSY
Chef d'Orchestre des Concerts Vivienne

PRIX 4^{SO}

QUADRILLES, VALES, GALOP NOUVEAU					
MUSARD	Quadrille	4	DANIEL	Le Navire	Quadrille
"	"	"	FESSY	Mardi de Navire	"
"	"	"	STRAUSS	Le Ciel	"
FESSY	"	"	PAUL CUSANT	Le jour de Navire	"

Paris chez BERNARD - LATTE, Éditeur Rue de la Harpe 171

Figure 13. – Alexandre Fessy, *La Belle Poule*, galop pour piano, lith. de Guillet d'après Victor Dollet, Paris, Bernard-Latte éd., 1841 (coll. part.).

toutes voiles dehors dans une lithographie de Guillet d'après un dessin de Victor Dollet. Alphonse Leduc traite, en 1847, avec *Le Vengeur*, d'un épisode historique bien connu : le naufrage, le 1^{er} juin 1794, du *Vengeur du peuple* devant Ouessant. Il en dépeint dans un quadrille pour piano les divers moments, de l'appareillage au combat naval auquel est consacrée la couverture. Alphonse Leduc illustre le thème du corsaire avec un «quadrille brillant pour piano» de 1866, *Corsaire breton*, orné d'une lithographie de Barbizet. Le courage, l'audace, la détermination du corsaire sans doute le plus célèbre, Surcouf, sabre à la main, pistolets à la ceinture, sont manifestes dans la lithographie de Loutrel pour le «chant maritime», *Robert Surcouf*, de Laurent

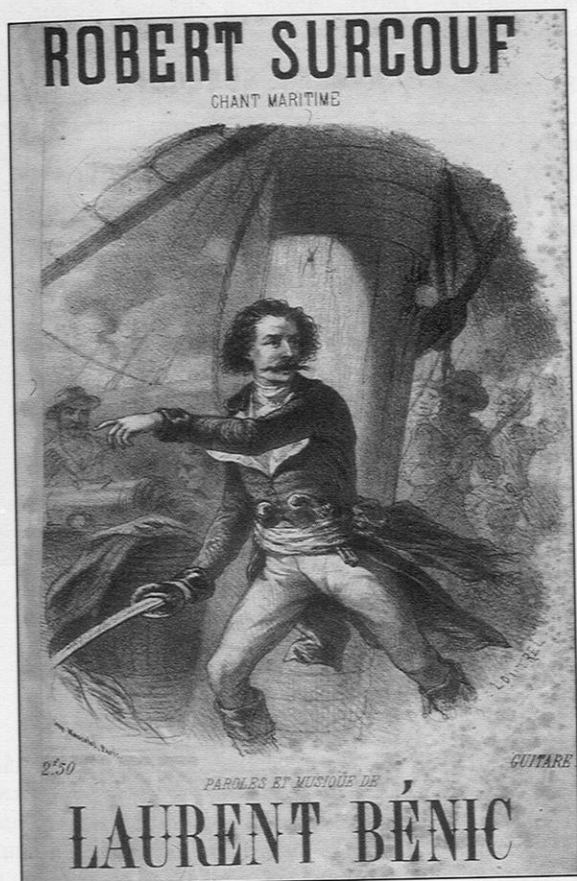


Figure 14. – Laurent Bénic, *Robert Surcouf*, chant maritime, version pour chant et guitare, paroles de Laurent Bénic, lith. de Loutrel, Paris. F. Gauvin, 1851-1880 (coll. part.).

Bénic. Le personnage inspira aussi Robert Planquette qui lui consacra une opérette en trois actes tout simplement intitulée, *Surcouf*, créée à Paris, aux Folies-Dramatiques en 1887.

Parler de la mer, c'est, bien entendu, évoquer et montrer les marins : le départ, l'angoisse des femmes à terre et les drames qui se jouent sur l'eau. Le thème a été largement exploité, donnant lieu à un traitement iconographique diversifié. *Les Matelots bretons, fauvette musicale, nocturne* (1836) d'A. Thys offrent un tableau pittoresque d'ambiance. Dans *Le Mousse tombé à la mer* (1859), romance d'Étienne Arnaud, poésie de G. de La Landelle (Paris, Alfred Ikelmer, 1859), lithographie de Célestin Nanteuil ou *Notre-Dame-de-la-mer* (1865), *marine* d'Alphonse Leduc, paroles de Th. Julian, ce sont des images dramatiquement réalistes d'éléments déchaînés et de mort annoncée. Dans *La Mère du mousse* d'Étienne Arnaud (Album 1850), Eugène Leroux dépeint la douleur de cette femme sur le rivage alors que s'éloigne le bateau emportant son jeune fils. Dans *Yvon et Marie* (1867) d'Edmond Membreé, Célestin Nanteuil saisit, au contraire, l'instant du retour, le moment où les guetteurs aperçoivent la terre, tandis que la couverture de *Jean le pêcheur* (1857) d'Étienne Arnaud fixe la surprise de Madeleine en voyant Jean réapparaître après trois ans d'absence.



Figure 15. – Étienne Arnaud, *La Mère du Mousse*,
paroles d'Anaïs Ségalas,
lith. d'Eugène Leroux, Paris,
Au Ménestrel, J. Meissonnier fils, Album 1850 (Bnf.).



Figure 16. – P. Villeblanche, *La Pêcheuse des Éhbiëns, souvenir de Saint-Malo*, paroles de Ch. Gautier Duparc, lith. d'Ant. Dumas, s.l., s.d. (coll. part.).

Le thème de la mer est également décliné au féminin. *La Pêcheuse des Éhbiëns, souvenir de Saint-Malo*, musique de P. Villeblanche, paroles de Ch. Gautier Duparc, offre en couverture une très belle lithographie d'Ant. Dumas à caractère ethnographique : la scène se passe à Saint-Jacut, à la pointe du Chef-de-l'Isle avec en arrière-plan les Hébihens. Madeleine pleure sa pêche qui lui a été volée et qu'elle ne pourra donc vendre à la ville ; pour elle, bien sûr, «les habitants de Saint-Jacut sont des brigands qu'il faudrait pendre». Rafrâchissant est le portrait réalisé par Charles



Figure 17. – Luigi Bordèse, *La Pêcheuse du Croisic*,
historiette bretonne, paroles de De Besancenet,
 lith. de Charles Gaildrau, Paris, Schonenberger, 1869 (coll. part.).

Gaildrau de *La Pêcheuse du Croisic*, *historiette bretonne* (Paris, Schonenberger, 1869), musique de Luigi Bordèse. La jeune fille, seize ans, pêcheuse de crevettes sur la plage du Croisic, s'abandonne avec une certaine sensualité au repos sur un rocher entouré d'eau : un véritable tableau ! À l'évidence, le thème de la mer permet un traitement moins stéréotypé que les scènes de genre, les noces et autres sujets académiques. On sort là de la binouiserie.

Tous les ingrédients iconographiques que nous avons relevés et qui étaient attachés à une déclinaison de la thématique générale, se trouvent rassemblés dans une lithographie de Célestin Nanteuil destinée à orner une mélodie d'Étienne Arnaud, *Plus de Bretagne!* (Paris, Heugel, Album 1853). Nanteuil multiplie les scènes : la fête, le village, la chaumière, la scène d'amour, la mer et le départ du marin sur les flots agités, le désespoir de la femme qui dans un geste ultime agite son mouchoir, la statue de

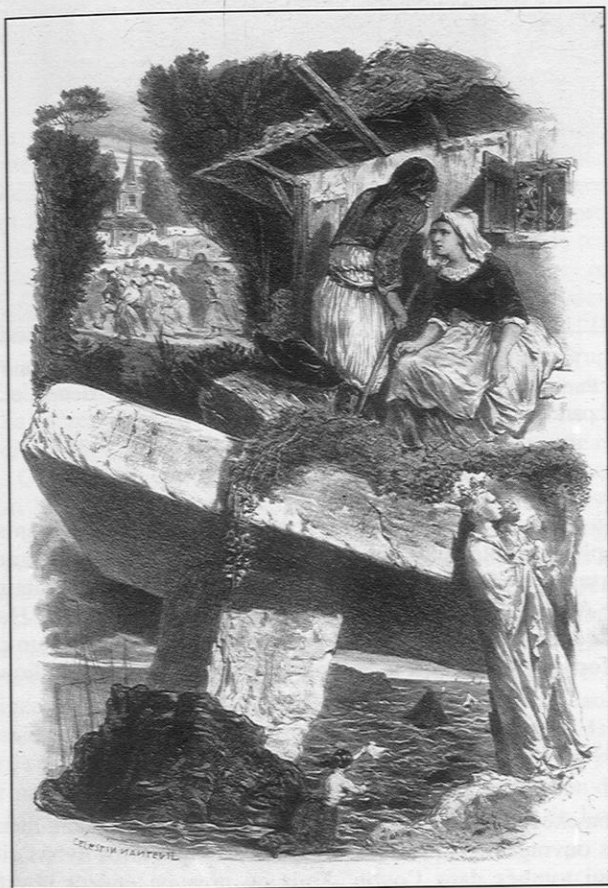


Figure 18. – Étienne Arnaud, *Plus de Bretagne*,
paroles de Francis Tourte,
lith. de Célestin Nanteuil, Paris,
Au Ménestrel, anc. A. Meissonnier,
Heugel et Cie Éd., Album 1853 (coll. part.).



Figure 19. – J. Strauss, *Bretagne*, quadrille sur l'Album 1853 d'Étienne Arnaud, lith. A. J., Paris, Au Ménéstrel, anc. Maison A. Meissonnier, Heugel et Cie Éd., 1853 (coll. part.).

la Vierge à l'enfant, le dolmen. Une composition pensée et organisée avec soin dont plusieurs éléments ont été repris mais inversés par J. Strauss pour la couverture de *Bretagne*, quadrille pour piano sur l'Album 1853 d'Étienne Arnaud (Paris, Heugel, 1853), dédié à Mlle Eulalie Heugel, la sœur de l'éditeur qui vécut toute sa vie à Nantes où elle tint un cours de musique fort couru. On voit là la puissance des images symboliques.

Les musiciens

Si l'on excepte Adolphe Adam, Meyerbeer et Offenbach, mentionnés pour leurs ouvrages lyriques, les compositeurs que nous avons cités sont aujourd'hui tombés dans l'oubli. Tous ou presque étaient pourtant des musiciens bien connus de leur temps, auteurs à succès même et occupaient des postes officiels. Deux d'entre eux seulement, si l'on excepte Lazennec sur lequel nous manquons de renseignements, étaient bretons. Émile Durand fut, en effet, professeur au Conservatoire de musique de Paris où il enseigna l'harmonie à Debussy. Né à Saint-Brieuc en 1830 dans une

famille d'hôteliers, il continua à s'intéresser à la Bretagne et écrivit la musique d'une vingtaine de chansons de Théodore Botrel. Membre des Bretons de Paris, il participait régulièrement aux dîners celtiques et revint à plusieurs reprises à Saint-Brieuc écouter ou diriger sa musique. Victor Massé (1822-1884), connu avant tout comme l'auteur des *Noces de Jeannette* et de *Galathée*, était lorientais, second Grand prix de Rome : devenu professeur au Conservatoire de musique de Paris en 1866, il succéda à Auber à l'Institut. Les liens d'amitié qu'il avait tissés avec son compatriote Auguste Brizeux montrent bien l'attachement sentimental qui était le sien pour son pays natal et J.-Guy Ropartz qui lui a consacré sa première étude «musicologique», l'a bien compris¹⁸.

Il n'est pas sûr que les autres compositeurs soient venus en Bretagne. Leur contribution relève donc de l'air du temps, de la recherche de sujets pittoresques et variés, de la pression des éditeurs et du public. À la fois compositeur et chanteur, François Masini (1804-1863), un florentin fixé à Paris, mit au service de la romance française le caractère expressif de la mélodie italienne ce qui fit de lui l'archétype de «l'artiste de transfert»¹⁹. À partir de 1830, il est l'un des grands pourvoyeurs du genre : on lui doit, en effet, plusieurs centaines de romances dont certaines étaient réunies chaque année sous la forme d'un album à l'usage des salons. Il n'obtint, toutefois, jamais le succès extraordinaire que rencontra Loïsa Puget (1810-1889). Celle-ci avait été formée au chant et initiée aux règles de l'harmonie par sa mère, une cantatrice, avant de prendre des leçons d'Adolphe Adam vers 1835, c'est-à-dire alors qu'elle avait déjà acquis une renommée certaine. On lui doit, en effet, quelques trois cents romances et, chaque année, un luxueux album d'étrennes très attendu : «On se disputait ses albums qui sortaient de chez l'éditeur Meissonnier par cargaisons et allaient porter la joie dans toutes les villes de province et dans les principales capitales d'Europe»²⁰. Vedette incontestée de l'éditeur Jean-Racine Meissonnier, dit Meissonnier jeune, chez qui fut publié *Le Soleil de ma Bretagne*, elle fut aussi éditée, par exemple, pour *La Prière de ma mère* (1842) mettant en scène deux pâtres bretons, par Le Ménestrel, une maison dirigée de janvier 1839 à avril 1842 par Antoine (Jean-Antoine) Meissonnier, frère aîné de Jean-Racine, et Jacques-Léopold Heugel qui prit alors seul les rênes de l'entreprise. Quant au *Baiser de la promesse*, il fut édité par les frères Escudier qui avaient baptisé leur maison du nom du journal fondé en 1837 : *La France musicale*. Le succès de Loïsa Puget

¹⁸ ROPARTZ, Jean-Guy, *Victor Massé, étude*, Paris, Sagot, 1887.

¹⁹ L'expression est de Joël-Marie FAUQUET, art. «Masini», *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*.

²⁰ SCUDO, P., «Esquisse d'une histoire de la romance», *Critique et littérature musicale*, Paris, Amyot, 1850, p. 373-374.

vient du fait qu'elle assurait elle-même la promotion de ses œuvres : elle chantait en s'accompagnant elle-même au piano dans des concerts publics ou soirées privées. La tessiture de ses romances constituait, certes, un bon argument de vente (encore que ce soit la loi du genre) mais surtout l'image qu'elle véhiculait : une jeune fille jolie, charmante, spirituelle, cultivée et de bonne moralité, en somme parfaite.

Son plus grand rival fut Étienne Arnaud (Jean-Étienne Arnaud, 1807-1863), un marseillais entré au Conservatoire de Paris dans la classe de Plantade et qui devait se consacrer à l'enseignement. Cette activité ne l'empêcha pas d'écrire plus de deux cents romances dont un certain nombre sur la Bretagne et de publier un album annuel : c'est, d'ailleurs, à l'Album 1853 qu'appartient *Plus de Bretagne*. Paul Henrion (Alexandre Ferdinand dit Paul, 1817-1901) ne fut en compétition avec Loïsa Puget que quelques années (1840-1845) car, à partir de son mariage en 1845 avec son parolier Gustave Lemoine, celle-ci s'installe en province et vit de leçons, ne composant pour ainsi dire plus. Henrion, à l'évidence, trouve dans les morceaux de salon pour piano et dans la romance ou la mélodie (il en écrivit quelques six cents) un cadre à sa mesure : il disputa à Étienne Arnaud la préséance dans ce type de littérature. Cofondateur de la SACEM au milieu du siècle, il devint l'un des animateurs du *Chat Noir* à Montmartre.

Alphonse Leduc (1804-1868) est concerné par le thème de la Bretagne aussi bien en tant qu'éditeur que compositeur : nous avons mentionné plus haut *Les Rives de la Rance*, *Le Vengeur*, *Les petits Bretons*, *Le Curé d'Auray* ou *Notre-Dame-des-Bouquets* mais rappelons qu'à partir de 1851 il utilise volontiers le pseudonyme d'Arthur Delaseurie sous lequel il a publié *Souvenir de Rennes*. Nous pourrions multiplier les références : élève de Reicha, Leduc fut, en effet, un compositeur très fécond à qui l'on doit plus de deux mille ouvrages ! Son exact contemporain, Antoine-Louis Clapisson (1808-1866) fut au Conservatoire élève de violon de Habeneck (le créateur de la Société des concerts du Conservatoire) et de Reicha pour la composition. Violoniste au théâtre des Italiens, il composa à partir de 1839 de nombreuses romances et chansons dont *Dimanche des Rameaux*, *Souvenir de Bretagne* ou *Le Choix du Breton*, à côté d'une vingtaine d'opéras-comiques. Élu membre de l'Académie (contre Berlioz !), il devint en 1862 le premier conservateur du musée instrumental du Conservatoire de Paris. Quant à Luigi Bordèse (1815-1886), napolitain d'origine, il se fixa en 1834 à Paris où furent créés la plupart de ses trente-deux opéras-comiques. Professeur de chant, il écrivit un nombre considérable d'œuvres dans tous les genres pour les chanteurs et les pensionnats auxquels était sans doute destiné *Pierre qui roule*. *La Pêcheuse du Croisic*, en raison de la sensualité que dégage la lithographie, est évidemment réservée à un autre public.

Edmond Membreé (1820-1882) et Alexandre Fessy de la Cordonnière (1804-1856) ont tous deux illustré le thème de la mer. Fessy fut, certes, l'un des grands organistes parisiens (La Madeleine, Saint-Roch), ce qui ne l'empêcha nullement de mener parallèlement une carrière de chef d'orchestre de musique militaire et d'être, à partir de 1840, chef des Concerts Vivienne²¹, titre qui figure sur le galop pour piano, *La Belle Poule*. Il avait non seulement une grande capacité d'adaptation mais une très grande facilité d'écriture puisqu'il aurait laissé plus de mille deux cents partitions. Le catalogue de Membreé est plus modeste : une cinquantaine de mélodies, des cantates, des scènes dramatiques et plusieurs ouvrages lyriques. Élève de Zimmerman et Carafa, ce chanteur, protégé d'Alkan, ami d'Édouard Lalo et du peintre Gérôme, se faisait volontiers entendre dans les salons artistiques de la capitale ; il a présidé la Société de compositeurs de musique.

On voit donc que les compositeurs ayant illustré le thème de la Bretagne ont été des acteurs importants de la vie musicale en France au XIX^e siècle et l'on regrettera d'autant plus de manquer d'informations sur un certain nombre d'entre eux. Il n'en reste pas moins vrai que le contenu musical des œuvres mentionnées reste la plupart du temps sans véritable intérêt musical, au mieux est-il conventionnel : un jugement applicable à l'ensemble (ou presque) des pièces de genre. On ne voit d'ailleurs guère d'évolution notable dans l'organisation du discours musical : les romances et autres chansons mentionnées comportent un refrain et trois ou quatre couplets, le tout précédé d'une introduction de quelques mesures au piano. L'accompagnement est simple, facile à jouer et soutient la voix traitée généralement de manière syllabique, exception faite de quelques mélismes de ponctuation, et évoluant dans un ambitus restreint. Ce sont là des contraintes librement consenties : le répertoire étant destiné à l'amateur, celui-ci doit pouvoir lire et jouer la partition aisément et y prendre même du plaisir. Il y a donc adaptation de l'œuvre à la demande, à l'attente du public. L'élément musical relevant de la couleur locale est rare et se limite à de courtes imitations de la musette ou du biniou (*La Rose bretonne* de Loïsa Puget, *Le Refrain du pâtre* d'Étienne Arnaud, *Le Biniou* d'Émile Durand), à l'emploi de dérobées par Lazennec (*Les Biniou du Finistère*) ou de gavottes dont celle de Matilin an Dall par le même Lazennec ou par Jean-Charles Hess dans *La Fête des oiseaux de Quimperlé* dont la couverture ne présente toutefois qu'un titre orné. Isidore Lazennec utilise aussi le célèbre air *An ini goz* (*Enn Hani Goz*) tout comme Hess qui réserve de plus une place au roi Gradlon.

²¹ Il fut aussi chef d'orchestre de l'Hippodrome et du Théâtre impérial du Cirque de 1849 à 1856.

Les illustrateurs

L'image de la Bretagne qui est donnée en couverture de ces partitions apparaît stéréotypée. C'est une Bretagne de clichés sans souci d'authenticité, sans préoccupation ethnographique à quelques rares exceptions près comme *La Pêcheuse des Ebbiëns* due à Ant. Dumas, un avignonnais, peintre de genre. Dans ces scènes très composites, le pittoresque est un élément de séduction incontestable. Au-delà, ces images proposent à la contemplation d'une clientèle essentiellement urbaine une vision idyllique des rapports humains : en somme, l'exemple d'une vie plus simple, plus vraie. Certes, la chaumière symbolise la pauvreté, la mer un possible non retour mais il n'y a dans ces scènes aucune rudesse : celle-ci apparaît par contre dans l'iconographie des chansons de Théodore Botrel liées au travail de la terre et à la chouannerie, deux sujets qui font alors leur apparition.

Parmi les artistes ayant œuvré à l'illustration de ces partitions, quelques-uns sont venus et ont travaillé en Bretagne²² : Eugène Deveria qui y séjourne en 1830, Célestin Deshayes, François Grenier, Challamel qui collabora aux *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France* du baron Taylor, ou Eugène Leroux qui a peint de nombreux sujets bretons exposés à partir de 1861 au Salon. Presque tous sont bien connus : Célestin Nanteuil (1813-1873), excellent dessinateur, élève d'Ingres, très tôt apprécié des romantiques, se lia d'amitié avec Victor Hugo dont il illustra divers ouvrages ; Henry-Émy, dessinateur et lithographe, est l'illustrateur des *Contes de Boccace*, de *La grande ville, nouveau tableau de Paris*, des *Français peints par eux-mêmes*, de *Paris, l'été*, etc. Jean-François-Victor Dollet, né en 1815 à Paris, portraitiste et lithographe, exposa au Salon de 1839 à 1847 ; Jules David (1808-1892), peintre d'histoire, de scènes de genre, aquarelliste, illustrateur et lithographe, est lui-même présent au Salon de 1834 à 1885 tout comme Charles-Valentin Gaidreau, un élève de Jules Cogniet, de 1849 à 1859 pour ses portraits au pastel et des dessins. Quant à Stop, de son vrai nom Louis-Pierre-Gabriel-Bernard Morel-Retz, c'est un peintre de genre, portraitiste, aquarelliste, graveur qui s'adonna à la caricature (*Les Salons comiques, Bêtes et gens*) sous son pseudonyme. Malheureusement Victor Coindre, Barbizet, L. Denis sont ignorés du Bénézit. Tous ont évidemment du métier.

²² Cf. DELOUCHE, D., *Peintres de la Bretagne*. On n'oubliera pas de consulter le lexique qui fournit de précieux renseignements sur le sujet.

Le devenir du thème

La Bretagne demeure à la fin du XIX^e siècle un thème toujours exploité. Mais les arts graphiques comme les goûts du public ont alors considérablement évolué. Les couvertures des partitions reflètent cette évolution esthétique qui va de pair avec une nouvelle manière d'appréhender l'espace à illustrer. On appréciera de ce point de vue *La Chanson de bergère* de Jules Heurtel, la disposition du texte par rapport à l'illustration, la composition générale en contre-plongée de Paul Balluriau, la sûreté du dessin, l'accent mis sur le mouvement (la jupe notamment) alors même que le geste est arrêté, le souci des références ethnologiques vestimen-



Figure 20. – Jules Heurtel, *La Chanson de bergère*,
paroles de Jules Heurtel,
lith. de Paul Balluriau,
s.l., s. d. (Musée dép. breton, Quimper).



Figure 21. – André Colomb, *Fantaisie pour piano sur les Chansons populaires de Théodore Botrel*, lith. de Grane, Paris, G. Ondet, s. d. (Musée départemental breton, Quimper).

taires. Autant de qualités que l'on retrouve dans la couverture de Grane pour *Chez nous, fantaisie sur les Chansons populaires de Théodore Botrel* (Paris, Ondet) par André Colomb, l'un de ses collaborateurs attirés pour la musique. *La Chanson de Pluviôse* de Marcel Legay, n° 2 de la troisième série des *Chansons du peuple*, poésies de Maurice Boukay sur la pluie, fait l'objet d'une illustration pleine page en couleurs (du sépia au rouge orangé) de J. Wely datée de 1906 : en coiffe du Trégor, une femme file près du berceau de son enfant endormi. À cette image d'apaisement on opposera l'angoisse, la peur qui se lit sur le visage des femmes rassemblées au bout du ponton en bois alors qu'un marin leur montre du doigt ce «Petit Navire» en perdition et condamné à errer parce



Figure 22. – Edmond Missa, *Légende du Petit Navire*,
poésie de George Fragerolle,
lith. de Madola (?), Paris, Costallat, 1897 (coll. part.).

que rejeté par son port d'attache : la couverture de Madola de *La Légende du Petit Navire*, musique d'Edmond Missa, poème de Georges Fragerolle (Paris, Costallat, 1897) est saisissante de réalisme psychologique. Quant à la couverture des *Conscrits de Kerlor*, musique de Gustave Goublier, paroles de Léon Durocher (Paris, Éveillard, 1891), elle est une simple reprise d'un tableau de Pascal Dagnan-Bouveret, intéressant par son cadrage serré, une caractéristique que l'on retrouve dans son *Pardon de Bretagne* de 1886.

Les noms que nous venons de citer, Marcel Legay, Maurice Boukay, Georges Fragerolle, Gustave Goublier, Léon Durocher, nous introduisent dans le milieu montmartrois. La Butte Montmartre fait, en effet, une place aux artistes et aux sujets bretons à la fin du siècle. Léon Durocher avait fait une apparition au *Chat noir* dès 1884 et obtenu avec ses *Bretons têtus* un franc succès mais c'est vers 1889 qu'il se mit à fréquenter régulièrement ce lieu. C'est sur la Butte que Théodore Botrel se lie d'amitié avec les musiciens et illustrateurs qui signeront nombre de ses chansons : il s'y produit en costume breton (cornouaillais), bientôt imité par Yvonneck et quelques autres.

C'est dans ce même milieu que l'on voit apparaître de nouvelles déclinaisons de la thématique bretonne. Le fantastique, tout d'abord, avec notamment la Ville d'Ys, un sujet musicalement à la mode après le brillant succès du *Roi d'Ys* (1888) de Lalo à l'Opéra-Comique²³. Les artistes du *Chat noir* le traitent dans l'esprit du lieu, c'est-à-dire comme une pièce de théâtre d'ombres : chacun des huit épisodes de la partition de Georges Fragerolle, *La Ville d'Ys, récit fantastique* (Paris, éd. Mazo, 1895) est ainsi introduit par un dessin de H. Callot et L. Martin, avec en couverture la cité émergeant à la surface de l'eau²⁴. Le principe est le même dans *Vendée ! Épisodes lyriques*, poème et musique de Georges Fragerolle, ombres (et lithographies) d'Eugène Courboin (Paris, éd. Mazo, s. d.).

C'est le moment où l'on voit aussi apparaître le personnage de la bretonne simple d'esprit, naïve, ignorante, bref arriérée. *Fanchette à l'Exposition* de 1889 ou les mésaventures d'une «native de Concarneau», musique de Charles Pourny, paroles de Marie Vernet, lithographie de Buval, annonce le personnage de Bécassine (1905). La scène est traitée de façon comique ; le chanté et le parlé y alternent d'une manière très typique du mode de fonctionnement des cabarets. Ceux-ci sont également responsables du développement du thème de la grivoiserie qu'illustre parfaitement *Ma petite Bretonne* (1908), musique de D. Berniaux, paroles de Bech, une chanson créée par Mayol et éditée par ses soins en petit format avec une illustration suggestive signée Pouthomis. Entre temps, l'anticléricalisme a fait son apparition, même s'il reste discret dans la *Légende bretonne* («D'où venez-vous si crotté, Mr le curé... Du marché, Simone, ma Simone...»), l'une des mélodies du recueil dû au comte d'Osmoy et à Alexandre Georges (Paris, Théodore Michaélis, 1880). Mais on admirera la très belle eau-forte de Théodule Ribot, un double portrait – le curé et Simone – très caractéristique de son style sombre et de son procédé du

²³ MUSSAT, M.-C., «La ville d'Is et la musique», *La légende de la Ville d'Ys, une atlantide bretonne*, Quimper, musée départemental breton, 2002, p. 55-69.

²⁴ L'action se passe vingt ans après l'anéantissement de la ville.



Figure 23. – D. Berniaux, *Ma Petite Bretonne*,
paroles de Benech, répertoire Mayol,
lith. de L. Pousthomis, Paris,
Charles Mayol Éd., 1908 (coll. part.).

gros plan sur les visages. Il suffit parfois d'une simple mention et le thème est réactualisé. Assise sur un rocher, fixant, un mouchoir à la main, le bateau qui s'est fracassé non loin de la côte, *Marie-Louise*, la cornouaillaise, n'aurait jamais songé servir la cause du *fox-trot-shimmy* : or tel est bien le sous-titre de l'œuvre pour piano écrite par J.-M. Legendre, lithographie de J. Ragué (Dinan, J.-M. Legendre).



Figure 24. – Comte d'Osmoy et Alexandre Georges, *Légende bretonne*, eau-forte de Théodule Ribot, Paris, Théodore Michaélis, 1880 (coll. part.).

On pourrait, bien entendu, citer d'autres œuvres. La liste serait trop longue et ce n'est là qu'un premier inventaire que nous entendons poursuivre. Il est, en effet, riche d'enseignements tant sur le plan musical que sur celui de la perception de la Bretagne et des Bretons. Et l'illustration apparaît bien comme le reflet des mutations de la société. On peut d'ailleurs s'interroger sur le rôle réel joué par ces illustrateurs : furent-ils témoins ou acteurs de l'histoire ? La couverture dessinée par Louis Garin en 1927 pour *Michel Columb, le sculpteur breton* (1867) de Pierre Thielemans, livret de Sigismond Ropartz, à l'occasion de la reprise de

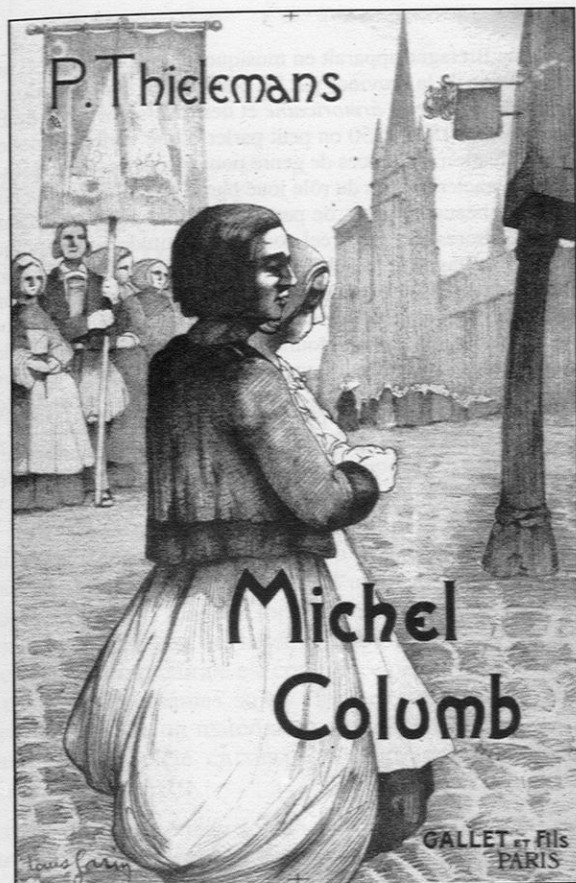


Figure 25. – Pierre Thielemans, *Michel Colomb, le sculpteur breton*, opéra-comique (1867), livret de Sigismond Ropartz, lith. de Louis Garin, réd. pour chant et piano, Paris, É. Gallet, 1927 (coll. part.).

l'ouvrage et de la publication de la partition, jusque-là inédite, dans une réduction pour chant et piano (Paris, Gallet, 1927), offre matière à réflexion. En continuant à accréditer l'origine léonarde du sculpteur, elle participe aussi d'un détournement idéologique. Une preuve, si besoin est, que la couverture d'une partition ne saurait être anodine.

Marie-Claire MUSSAT
Université de Rennes 2

RÉSUMÉ

Le thème de la Bretagne apparaît en musique à partir de 1830. Il ne peut être séparé de la découverte de la province par les peintres, de la publication du *Barzaz Breiz*, des albums de la *Galerie armoricaine* et des divers ouvrages de Brizeux ou d'Émile Souvestre. Vers 1840-1850 on peut parler d'une véritable mode qui coïncide avec la multiplication des pièces de genre pour piano, des romances, chansons et autres mélodies caractéristiques du rôle joué par la musique dans la bourgeoisie. Des centaines, voire beaucoup plus, de partitions furent publiées, offrant en couverture une image pittoresque, sans réel souci d'exactitude géographique ou ethnographique, de la Bretagne et des Bretons, profondément attachés à leur pays natal. La Bretagne est représentée sous les traits d'une province archaïque, conservatrice, pieuse, respectant les valeurs morales traditionnelles. Le biniou devient, vers 1850, une sorte de symbole incontournable tandis que le thème de la mer permet une expression plus diversifiée. À quelques exceptions près, les compositeurs qui illustrent le thème sont aujourd'hui tombés dans l'oubli mais furent, en leur temps, des auteurs à succès comme Loïsa Puget, Étienne Arnaud ou Alphonse Leduc. Parmi les illustrateurs, on relève les noms bien connus de Deveria, Nanteuil, Jules David, Stop, etc. Le thème fut largement exploité et diversifié à la fin du XIX^e siècle, notamment par les artistes montmartrois.