

Telenn

Alan Stivell
Jean-Noël Verdier

la Harpe
Bretonne



Editions Le Télégramme

Telenn

1a Harpe

Bretonne

Le livre anniversaire du renouveau de la harpe celtique de Bretagne

En kan-ha-diskan

Textes en noir : Alan Stivell
Textes en bleu : J.N. Verdier

*Clichés de couverture : 1^{ère} : Nelly Aupy - 4^{ème} Pierre Galbrun
Les noms propres de ce pays bilingue sont utilisés dans leurs diverses formes.*

Conception éditoriale : Éditions Le Télégramme
19, rue Jean Macé - CS 919157 - 29219 Brest Cedex 1

Site : www.editions-telegramme.com
E-Mail : editions.letelegramme@bretagne-online.com

Maquette et mise en page : Parenthèses

Alan Stivell
Jean-Noël Verdier

Telenn la Harpe Bretonne

Un petit enfant de huit ans, tous les soirs, pendant un an,
voyait un instrument étrange prendre forme, peu à peu,
sous les mains de son père.

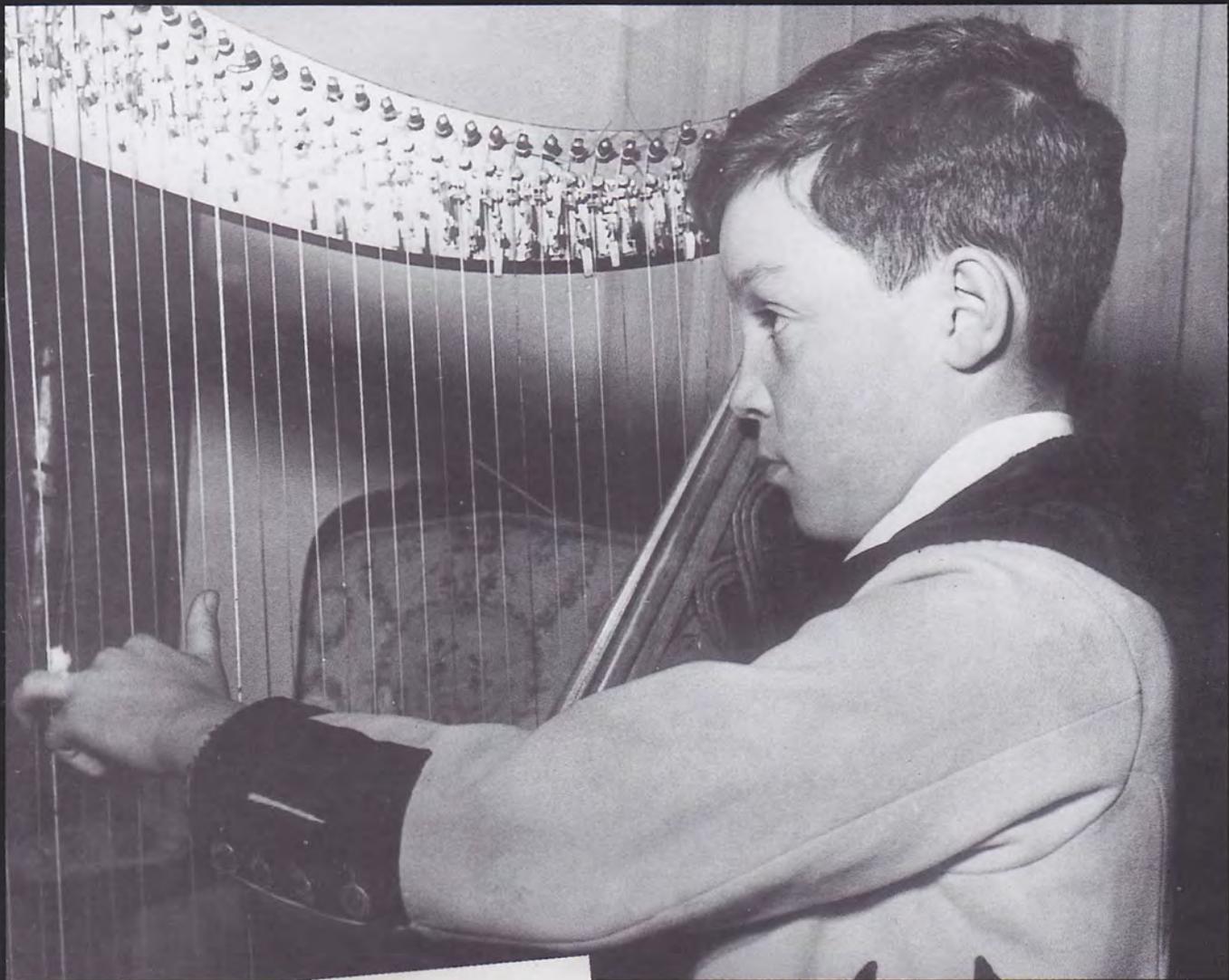
Un jour, la première corde fut posée, enfin.

L'enfant la toucha.

Un son d'une beauté divine s'en échappa.
Il en fut émerveillé comme par un enchantement magique,
si bouleversé qu'il demanda, dans l'instant,
qu'on lui trouve un professeur.

C'est ainsi que la Telenn est revenue à la vie.

Nous avons rêvé que la Harpe de Celtie,
la Harpe des Bretons, se réveille d'un long sommeil,
nous avons voulu qu'elle revienne, et elle est là,
pour toujours.



*L'enfant à la harpe.
Cliché Pierre Galbrun.*

Hon telenn* par Alan Stivell

■ **Telenn**, ce nom breton, ce nom britton (ou brittonique) pour la harpe, et plus, pour notre harpe. Ce nom mystérieux, cette consonance presque grecque qui pourrait évoquer des traversées jusqu'aux Cyclades ou aux monts Thelos de ce Proche-Orient, là d'où la harpe semble partie à la conquête de l'Ouest, même si d'autres hypothèses orientent vers d'autres routes, d'autres portes grandes ouvertes sur des réels rêvés ou seulement de beaux rêves.

Ce livre...

- restait à écrire ;
- 1953, 1954 – 2003, 2004 : le 50^{ème} anniversaire du renouveau de la harpe celtique ;
- installer plus encore l'instrument dans notre pays ;
- faire mieux savoir qu'il est notre héritage ;
- donner d'autres raisons de l'aimer et de le défendre, et des arguments étayés aux harpistes, comme à toutes celles et à tous ceux dont le cœur, l'âme et le corps vibrent avec ses cordes.

Nous montrons...

- que des Bretons ont bien joué de la harpe jadis ; qu'ils ne cessaient pas d'être Bretons en le faisant ;
- que les harpes répondent quand on les appelle celtiques : un nom aujourd'hui bien ancré ;
- qu'une renaissance a bien eu lieu (et non l'intrusion d'un instrument nouveau à travers "brumes romantiques").

Bien sûr, j'aurais tant aimé, il y a longtemps, raconter l'histoire de notre harpe. Il était plus urgent de la faire résonner que de raisonner sur elle...

Pas seulement la faire renaître, mais lui faire reprendre racines dans le sol breton, profondément, pour longtemps.

Le rêve réalisé, ses vibrations harmonieuses devaient onduler maintes fois autour de la Terre. Et, partout, on est tombé amoureux d'elle.

* Notre harpe.

L'histoire des harpes celtiques chez les Bretons, de nos "tellennoù", se partage, en gros, en deux époques :

- le Moyen Âge ;
- la Renaissance moderne.

Mais il faut bien évoquer la question des origines de la harpe, rappeler qui sont les Celtes, comme il faut étendre le renouveau récent à ses apports présents et à ses potentiels. Deux grandes parties sont proposées : "*Des origines au déclin*" et "*Les chemins du retour*".

Jean-Noël Verdier a co-écrit ce livre, autant pour la deuxième que pour la première partie. Il s'est tellement documenté que, parfois, il m'a rappelé des détails oubliés de ma propre vie !

Collaborer avec cet autre passionné a été un immense plaisir, en même temps qu'une complémentarité évidente, chacun éclairant l'autre sur des éléments qu'il possède moins.

Le temps m'aurait toujours manqué pour faire le tour de la question. Il fallait donner des bases qui puissent permettre des opinions et des sentiments aussi objectifs que possible. Quelquefois même, on s'énerve de la résurgence bretonne : elle a suscité la crainte de débordements irrationnels ou réactionnaires, une crainte rarement justifiée capable d'entraver la recherche de la vérité.

La musique, l'art, les poèmes sont là pour aider chacun à s'envoler au-dessus d'un monde qu'on a du plaisir à quitter parfois. Je le fais dans mes créations et mes concerts de mon mieux, au-delà des mots. Dans ce livre, je retrouve un peu ma première voie : professeur.

Les harpes celtiques appartiennent, en premier, aux Bretons, comme à tous les Celtes. Mais tout le monde a le droit heureusement, qu'on soit de Lyon ou de Tokyo, d'en user sans modération et sans limites à sa propre liberté.



Celtique ou classique ?

par Jean-Noël Verdier

■ En seulement cinquante ans, cette question est devenue désormais banale lorsque l'on parle de harpe, et ce aussi bien dans le public que dans les temples de la musique que sont les conservatoires. Depuis sa renaissance bretonne à Paris en 1953, la petite harpe diatonique a retrouvé ses médiévales lettres de noblesse pour s'ouvrir à des futurs électriques, aux côtés de la grande harpe de concert, sa fille chromatique.

Bien que la harpe soit connue depuis la plus haute Antiquité en Orient, descendant comme la plupart des cordophones de l'arc musical, son arrivée en Europe et dans le monde celtique reste l'objet de nombreuses interrogations : de controverses en polémiques, aux plus folles hypothèses ; l'étude étymologique de son nom est aussi l'objet de recherches, d'interprétations et de discussions. Instrument des dieux, des rois et des bardes, la harpe a toujours suscité des passions partisans, même entre Celtes. La harpe celtique est l'un des symboles d'une civilisation qui, à l'aube du Moyen Âge, participa aux fondements de la société occidentale, après que ses druides nouvellement convertis au christianisme eurent assimilé la nouvelle religion, et les bardes avec elle la harpe. De tout temps, lieu d'incessants échanges et de synthèses culturelles, l'Armorique fut un pont entre l'Orient, le continent et les îles ; elle permit l'introduction et la diffusion de la Matière de Bretagne ; entre les légendes et les mythes d'une société arthurienne à la quête du Graal, l'église chrétienne celtique reprenait le chemin de ses origines. Dans l'Occident médiéval, la représentation de la harpe est toujours associée à l'imagerie religieuse tant en Bretagne que dans le reste de l'Europe : dans les manuscrits, sur les vitraux et les non moins fameuses croix celtiques. L'Âge d'Or de la Telenn s'éteignit en Bretagne avec le Moyen Âge, mais les cordes cristallines continuèrent de résonner dans la mémoire de ses poètes. D'autant que dans les îles, la pratique de la harpe perdura et que jamais les échanges ne cessèrent entre les deux rives de la mer

Celtique. Mais au XVIII^{ème} siècle, en même temps que les traditions bardiques disparaissaient, les jalons du renouveau culturel étaient posés et la harpe au centre de tous les courants qu'ils soient régionalistes ou d'un interceltisme naissant. C'est ainsi qu'apparut, pour la première fois, au milieu du XIX^{ème} siècle, l'expression "harpe celtique" pour réunir harpes irlandaise, écossaise, galloise, anciennes et modernes, et bretonne à revenir.

Car si elle n'était plus vivante que dans les esprits, la Telenn n'eut de cesse que de ressusciter ; à l'instar de ses cousins celtes, après quelques balbutiements, la communauté bretonne vit l'idée devenir réalité dans les mains de Georges Cochevelou en 1953. Cette première harpe bretonne du XX^{ème} siècle, pour devenir celtique, devait se réinventer une pratique, un répertoire, puis un auditoire, trouver et enseigner ses nouveaux bardes pour que les Bretons se réapproprient cette partie oubliée de leur patrimoine. Alan s'abreuva aux vieilles sources (kozh-stivelloù) pour faire jaillir la nouvelle et nous y faire boire. Car plus qu'une simple renaissance, il fallait également une reconnaissance et ce au-delà des frontières ; ce fut chose faite dans les années soixante-dix, lorsque l'engouement gagna l'Hexagone, l'Europe et la planète, d'Amérique en Asie, et d'Afrique en Océanie. La petite harpe des Bretons, définitivement celtique, a su en cinquante ans renaître, faire sa place et s'inventer de nouveaux horizons. Il ne restait plus qu'à conter son histoire : les ouvrages traitant de la harpe dans le monde celtique reviennent toujours à l'Irlande, l'Écosse et le pays de Galles, occultant la péninsule armoricaine, ou la survolant simplement dans le flou des mythes et légendes.

A l'occasion de cet anniversaire, nous souhaitons poser la première pierre de cet édifice en devenir : retourner aux sources de la harpe et retracer l'histoire de la Telenn, encore à dévoiler, avant d'écrire les partitions et l'espoir d'éternelles notes cristallines.



I^{ÈRE} PARTIE

DES **ORIGINES**
AU DÉCLIN

*Ange à la harpe, portail sud de la cathédrale
Saint-Corentin, Quimper, début du XV^{ème} siècle.*

AUX ORIGINES DE LA HARPE

De l'arc à la harpe

■ Une corde se tend comme sur un arc, sans flèche, qui touche au cœur, en faisant vibrer l'air ; et passent un flux d'amour et d'autres sentiments. Les cordes multipliées épousent la cambrure de l'arc, prenant des ampleurs diverses qui, telles des longueurs d'ondes, mettent en vibration et en émotion tel ou tel point sensible de l'être. Entre les deux attaches, rien n'ose dévier les vagues (pas même les "ongles" de métal des altérations modernes). Une harpe, c'est si simplement, et tellement cela.

Qu'un vent se lève, se surprenne à caresser ou fouetter ses cordes tendues dans l'espace, prêtes à recevoir, confiantes, libres comme l'air : cet instrument minimal, essentiel, devenu éolien, est, en un instant, de toute évidence et depuis les origines, un marchepied pour la transcendance, une fenêtre ouverte entre l'humain et le divin ou l'absolu ou le parfait ou le cosmos, selon chacun.

Le chasseur n'attacha d'abord, au cri émis par l'arc, que l'intérêt d'un appui sonore au succès de son geste mortel-vital. Quand il eut le temps de l'observer, il y vit une magie.

Il lui en fallut encore pour se dire qu'il pourrait oser la contrôler et s'en servir lui-même. C'est là qu'il eut le sentiment (si on suit l'un des scénarii) qu'il pouvait en être le musicien-magicien, le chaman. En le coinçant contre une souche évidée (ou autre), il fut tout à coup effrayé par la voix changée de son arc musical, son "arc-fait-harpe" : une voix d'outre-tombe, puissante et noyée de résonances abyssales. Une fois rassuré (lui ou son petit-fils ?), il voulut la faire entendre à sa petite tribu en liant l'arc à un résonateur : la bouche, une calebasse, la carapace d'une tortue feraient l'affaire.

Il put jouer cent ans, dix mille ans de la première corde, sans se lasser, car ce bourdon rythmique l'envoûtait autant que ses compagnons ; il pensait même qu'il l'aidait dans sa survie quotidienne. Fallut-il mille ans encore pour se décider à varier un peu, y mettre une autre corde, deux notes disant les dualités de la respiration, de la lumière et de l'obscur, de l'été et de l'hiver ? À ce moment précis était née la harpe !

Entre l'arc et la harpe, combien de siècles ? Nul ne le sait, si loin vers les origines. N'ai-je pas justement le sentiment confus que la harpe relie à l'originel, à la nature encore pure, voire à un paradis, un âge d'or passé (certains diront le ventre maternel), ou peut-être futur, sentiment que renforcera, plus tard, l'harmonie jamais dissonante des gammes pentatoniques (*pemptonek*), un mélange pas très catholique de sensuel et de mystique ?

Un arc, tout simplement, sonnait à l'oreille d'un de nos aïeux : en lui greffant un ventre sonore et un deuxième nerf, le père des instruments à corde(s) s'était changé en mère de toutes les harpes. En fait, l'arc eut deux enfants, une fille et un garçon, la harpe et l'arc à bouche. L'arc à bouche ? L'homme l'ouvrit près de la corde et s'aperçut qu'il en grandissait le son, puis qu'il le modifiait en la bougeant. La harpe et l'arc à bouche, donc, sont les deux plus vieux cordophones après l'arc, si on veut le considérer déjà comme tel. Lequel des deux le premier ? Le premier à le démontrer sera très fort (même si on penche pour l'arc à bouche).

Ce fut peut-être la harpe ; on imagine que j'en aime la thèse.

De la première corde... à la harpe

■ Chant et danse naissent de l'humain ; la musique instrumentale, de l'utilisation du milieu extérieur.

La fabrication d'instruments à des fins artistiques daterait de la fin du Paléolithique supérieur. Les instruments à cordes trouveraient leur origine, comme tout arc, dans les différentes techniques du piégeage à partir d'éléments tendus ; l'arc musical, contrairement à une idée répandue, ne descendrait donc pas de l'arc de chasse ou de guerre, dont les premières représentations n'apparaissent qu'au Mésolithique, mais lui serait antérieur ; la flèche ayant eu une existence propre et n'intervenant qu'ensuite dans l'usage de l'arc (1, 101-2, 158).

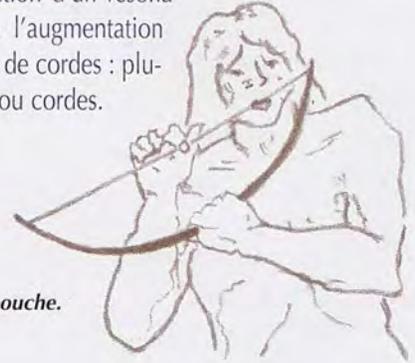
Mais combien de milliers d'années entre la première liane ou corde tendue et le premier monocorde ? L'arc musical va naître de cette fibre, végétale ou animale, qui, fixée par ses deux extrémités à un manche en bois flexible, et tendue, émet un son dès sa mise en vibration.

Aucun élément matériel d'arc musical, ou presque, n'a été retrouvé ; seules des peintures rupestres, principalement en Afrique, attestent de son existence en ces temps reculés. En Ariège également, dans la grotte dite des Trois Frères, on peut voir un danseur jouant d'un arc monocorde (2, 84).



L'arc musical, toujours en usage, le plus élémentaire des instruments à cordes, est donc considéré comme le précurseur de la plupart des cordophones.

Les évolutions techniques de l'instrument consistèrent en l'adjonction d'un résonateur et en l'augmentation du nombre de cordes : plusieurs arcs ou cordes.



Arc à bouche.



Arc-calebasse.



Pluri-arc.

Une très grande diversité d'instruments va naître de toutes ces avancées : un véritable écheveau au fil de l'évolution, désormais classé en six familles : arcs, lyres, cithares, luths, vielles et harpes.

La harpe se définit comme un instrument de musique à cordes pincées, composé d'un plan de cordes parallèles et de taille croissante, tendues verticalement et obliquement en travers d'un cadre, le plus souvent triangulaire.

Classiquement estimée comme l'aboutissement organologique par excellence de l'arc musical, la harpe, pour certains auteurs, trouverait son origine plutôt dans le bateau avec lequel elle partage, outre le vocabulaire pour la décrire, surtout une étrange similitude de forme : certaines harpes africaines, égyptiennes ou mésopotamiennes, (*Encyclopaedia Britannica, Vol. XIII, 1911*), dites naviformes, rappellent les coques des pirogues. Cette hypothèse fut reprise et développée dans le livre d'Annie Glattauer, paru en 1999, "*A l'origine de la harpe*" : la harpe, issue de la barque sacrée du passage dans l'Autre Monde.



Harpe africaine, Cameroun.

À vent, à percussion, ou à cordes, les instruments vont se charger d'un caractère symbolique : idée et représentation du corps humain, **fil** qui relie l'homme à l'univers ; en particulier, la harpe qui nous permet de remonter, presque sans interruption, jusqu'à la préhistoire.

La harpe à travers le monde

■ Il y a loin de la harpe des origines aux harpes électriques dont je rêvais à la fin des années 50 ; mais la nature de l'instrument n'a jamais changé, quelles que soient les matières (végétales, animales, métalliques, synthétiques), le type de résonateur (calebasse, bois évidé dans la masse, ou... amplification électrique).

De "l'arc-fait-harpe" à mes harpes du XXI^{ème} siècle, elle a pris maintes et maintes formes :

l'africaine, la palestinienne, celle des Cyclades, la sumérienne, l'égyptienne, la birmane, la chinoise, l'indienne, et, plus tard, les européennes celtiques, saxonnes, gothiques, Renaissance, baroques à double cordages, galloise à triple rangées, Erard à pédales, néo-irlandaise Egan, du Chiapas mexicain (à cordes métalliques), hispano-américaines, harpes solid-body (électriques, électroniques...).

Les plus antiques images

La plus ancienne représentation de harpe connue à ce jour fut retrouvée dans les années 1930 à **Megiddo**, l'Armageddon de l'Ancien Testament, Tell el-Mutesellim (vous avez dit Tell-en ?), cité cananéenne de Palestine, au nord de Jérusalem, à 25 kilomètres à l'est de la côte méditerranéenne, un instrument à cordes, gravé sur une dalle, datant de la deuxième moitié du 4^{ème} millénaire avant J.-C., avant l'ère biblique.

Cette image, dans une Palestine sortant tout juste du Néolithique, cela me laisse, pour le moins, ému et rêveur... : la harpe celtique en est une arrière-petite-cousine et ne paraît pas s'en distinguer fondamentalement. Cette harpe, presque sûrement à colonne, courbe qui plus est, nous en a enlevé l'invention (longtemps attribuée aux Celtes).



Harpe de Megiddo.



Harpe des Cyclades (Aquarelle de Janine Pinson-Keeskes).

Ce type de modèle se retrouve dans les 9 statuettes de marbre, datant du 3^{ème} millénaire avant J.-C., découvertes dans des tombes des îles des Cyclades* qui représentent un harpiste assis. L'ère égéenne faisant suite à la culture cananéenne, les harpes des Cyclades seraient-elles apparentées à celle de Megiddo ?

Les statues des Cyclades (entre 3000 et 1500 ans avant J.-C.) montrant des joueurs de harpes à colonne et de forme triangulaire, elles aussi sont fascinantes. Et si la harpe des Cyclades servait un rite sacré : tour à tour éolienne (laissant jouer les dieux du cosmos) et humaine ? Un *kan-ha-diskan* entre les mondes humain et divin, la tête du musicien tournée vers le ciel, comme en tension vers une transcendance spirituelle ?

Dans les années 1920, lors de fouilles dans le cimetière royal d'Ur, ou Our, cité sumérienne de basse Mésopotamie, furent découverts les restes de plusieurs instruments à cordes remontant au 3^{ème} millénaire (2600- 2350 av. J.-C.) : il s'agissait de lyres ou de harpes, de 11 à 15 cordes, instruments voués, à l'évidence, à des cérémonies royales ou religieuses. Elles ont à nouveau disparu en 2003 depuis la guerre en Irak et le saccage de Bagdad.

Un modèle de harpe triangulaire, avec un pilier, datant du 2^{ème} millénaire, aurait été découvert en 1998

en Anatolie, partie asiatique de la Turquie (3, 8- 11). Un autre modèle de harpe à cadre triangulaire se voit sur le vase du Dipylon, trouvé dans un cimetière d'Athènes.



Vase du Dipylon

Un troisième, datant du premier millénaire avant J.-C., a été mis au jour lors de fouilles par des archéologues allemands au printemps de 1914, sur le site de Tell'Ades, au nord de Mossoul ou Mosul, en Irak : sur un fragment des restes d'un sarcophage en argile.

* Groupe de 24 îles de la Mer Egée, formant un cercle – *kyklos*, en grec – autour de celle de Délos, île sanctuaire d'Apollon.

Plus loin vers l'Orient

Les aires respectives de répartition de la harpe et de la lyre ne sont point comparables. À de quelques très rares exceptions près, les instruments de la famille des harpes n'apparaissent pas sur les représentations grecques : celles retrouvées permettent de faire le lien de leur diffusion depuis l'Asie Mineure en passant par la Crète, Chypre et les îles de la mer Égée.

De même pour Rome, où seule la lyre semble connue.

Autant l'usage de la lyre ou de la cithare est localisé (uniquement la bordure orientale en Afrique ; en Asie, pas au-delà de la Mésopotamie ; et en Europe), autant la harpe s'est propagée : libre passage en Égypte, aux Cyclades, en Grèce, en Assyrie, en Perse, Anatolie, Afghanistan, au Turkestan oriental, Caucase, Sibérie, en Chine et au Japon.



Harpe chinoise.

© Zil - "Anthologie de la Harpe : la Harpe des Celtes" aux éditions de la Tannerie.

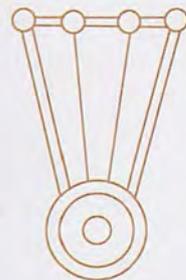


Harpe birmane.

CHEZ LES CELTES ET LES GERMAINS



Lyre de Paule.



Lyre osismienne (80 av J.-C.).



*Lyre curiosolite à une corde
(60 av J.-C.).*

Lyre de Paule.

Ces échanges sont clairement établis :

- présence de cuivre et d'étain en Égypte dont l'étude a prouvé une provenance soit insulaire soit de la péninsule armoricaine ;
- découverte de perles fabriquées en Égypte (Tell-el-Amarna) datant de 1800 - 1400 avant J.-C. dans les îles britanniques, et d'ouchtabi, figurines égyptiennes en pâte de silice, dans des tombeaux, à Plougonven, dans les Côtes-d'Armor.

Et il y eut au IV^{ème} siècle avant J.-C., un mouvement d'émigration qui mit en rapport étroit Celtes et populations d'Asie Mineure.

L'adoption d'un instrument oriental, comme la harpe, à un moment quelconque, est donc on ne peut plus plausible, même si à cette heure rien n'en témoigne.

La harpe était obligatoirement connue par les voyageurs, par les populations limitrophes de l'Asie Mineure et occidentale, et aussi par celles qui étaient en contact direct avec les Égyptiens, Etrusques et Phéniciens, dans les ports, et aussi près des mines d'étain. Ces étrangers avaient établi de véritables comptoirs entre Saint-Nazaire et Redon, à Nantes, l'Armorique de l'ouest, Bordeaux, en Galice, au Portugal et, bien sûr, en Cornouailles britannique.

Claude Champaud : "... Dans l'embouchure de la Loire, solidement établi, un lieu de transactions essentiellement fondé sur le commerce de l'étain enrichissant les Vénètes". "... en Armorique, le grand centre métallurgique et commerçant du Sud-Est de Loire-Vilaine, dominé par les Vénètes où les Grecs subissaient la concurrence des Carthaginois". "... Rappports incessants prouvés, notamment de cette région avec le bassin méditerranéen, cabotage sur la mer Celtique, le golfe de Gascogne et la façade ibérique, transports par Loire et Rhône vers Marseille, par Bordeaux vers Narbonne, etc."

Ces immigrés de terres lointaines, en particulier les riches négociants, les commandants des bateaux au long cours et autres hommes de pouvoir, établis en

Armorique et Cornouailles pendant toute l'Antiquité, ont sûrement eu quelquefois des musiciens à leur service. Et comment un instrument prédominant comme la harpe en aurait-il été exclu ?

Par conséquent, la piste phénicienne et proche-orientale de la harpe passe par l'Armorique et les Brittons avant tout, et peut-être aussi les pistes asiatiques.

Pour Claude Champaud, la relation des Celtes et de l'Égypte pharaonique est évidente. On a retrouvé des traces de passages d'embarcations égyptiennes sur les côtes atlantiques (Bordeaux, Finistère). Il y a donc une piste égyptienne liée également à l'étain et à d'autres marchandises comme l'ambre (étapes sur la route de la Baltique).

L'influence religieuse égyptienne est venue jusqu'en "Gaulle" dans l'empire romain des II^{ème}, III^{ème} siècles. On a pu connaître aussi la harpe égyptienne par ce biais.

Dans le sens inverse, les mercenaires celtes étaient réputés en Égypte. Déjà les pharaons faisaient appel à des régiments celtiques. Ils ont connu la harpe là-bas : aucun doute.

Le chemin des moines : deuxième présence celtique en Égypte

On a parlé des rapports celto-égyptiens de l'Antiquité. Quels étaient-ils à l'aube de l'ère chrétienne ?

Dans le Haut Moyen Âge, les pays celtes se sont christianisés en adaptant la nouvelle religion à leur culture, à leur sensibilité, et même, la mélangeant à l'ancienne religion celto-druidique.

Ce n'est pas de Rome qu'est venue essentiellement cette influence chrétienne, mais beaucoup plus de l'Église Orientale, surtout les Églises copte et palestinienne. L'Église chrétienne celtique s'est trouvée rapidement hors de l'autorité romaine.

Pour Marc Durand, les relations des moines celtes (Saint Honorat) avec l'Égypte sont évidentes ; elles passent aussi par la "France".

L'influence égyptienne n'a pas été seulement spirituelle et culturelle, elle a été physique, puisque des moines celtes ont été se former en Égypte. Ces moines ont connu la harpe égyptienne. Y ont-ils pris l'habitude de s'en accompagner pour leurs psaumes ? Se sont-ils bricolés des harpes de retour au pays ? Très possible. Une sculpture du VIII^{ème} en Irlande montre une harpe angulaire sans colonne évoquant une arrivée directe d'Orient, puisqu'à l'époque existent des harpes similaires en Égypte.

Il faut rappeler aussi que les Brittons chrétiens se sont même inventé une origine biblique ou "classique" (Troyens, Brutus, etc.). Très vite, la harpe a pu être assimilée aux pays de la Bible (le roi David, la tribu des Lévites qui en jouaient au Temple) par opposition à la lyre des Grecs, Romains et Celtes anciens. Si la lyre était l'instrument des bardes "païens", on a pu préférer l'instrument des terres sacrées pour accompagner les psaumes.

D'après Yves Le Diberder : "Tout ce qui évoquait le paganisme était pourchassé".

En effet, l'ultime possibilité de l'arrivée de la harpe en provenance d'Orient fut la christianisation de l'Europe à partir de la fin du IV^{ème} siècle après J.-C. avec l'instrument dans ses rites. À l'évidence, la chrétienté de l'ancienne Irlande était monastique, idéal qui trouve ses racines en Égypte, dans l'église copte qui naît à Alexandrie, au II^{ème} siècle après J.-C.

En 313, les premiers chrétiens, qui cessent d'être persécutés, sortent des grottes et des catacombes : les premières églises apparaissent.

L'Orient chrétien a joué un rôle primordial dans la vie religieuse et culturelle de l'Occident. Le christianisme étant venu de Palestine en Italie, le pontife, après la Gaule, décida de tenter la conversion de la Bretagne insulaire ; l'Irlande était convertie depuis fort longtemps déjà. Chaque région recevra dès lors sa conversion et les rites chrétiens, inspirés des formes orientales, chacun gardant ses particularismes, mais fort peu de tentatives d'unification générale du culte : Rome l'imposera en dix siècles.

Entre l'Orient et l'Occident de cette fin de l'Antiquité et de ce tout début du Moyen Âge, toutes les routes et époques que la harpe a pu emprunter sont encore libres de découvertes : l'extrême variété de formes qu'elle prendra, (lyre asymétrique, cadre triangulaire avec ou sans colonne), et ses évolutions, nous laissent entrevoir qu'il n'y a pas eu, peut-être, qu'une seule voie.

Dans l'introduction du chapitre sur la harpe, de son ouvrage *Les Danses des Morts*, qu'il reprendra plus tard dans sa *Parémiologie musicale*, Georges Kastner, musicologue du 19^{ème} siècle, Membre de l'Institut, écrit :

" De tous les instruments à cordes que l'on a possédés et que l'on possède encore, il n'y en a pas dont la forme soit plus connue que la harpe et dont l'origine le soit moins ".

Il reste en deçà de la réalité.

La harpe et la croix s'imposent en Europe

L'apparition de la harpe, en Occident, est attribuée aussi bien aux Scandinaves, aux "Saxons", aux "Anglais", qu'aux Celtes.

Les premières harpes triangulaires sculptées dans les pays scandinaves sont tardives : en Norvège, celle de l'église d'Opdal, datée du XIII^{ème} siècle, parfois du XI^{ème} siècle, et en Suède, celle qui ornait les fonts baptismaux de l'église de Lockne ; toutes deux sont représentées dans des scènes qui ont trait au légendaire roi Gunnar, mais semblent nettement inspirées de modèles d'Irlande, antérieurs, et ce bien que certains historiens aient fait de la harpe, l'instrument des Vikings par excellence.

Les plus anciens poèmes scandinaves qui parlent de harpistes ne datent que du XII^{ème} siècle, présentent des analogies avec les légendes d'Irlande et du pays de Galles et font référence aux trois modes de la musique irlandaise primitive.

Différents auteurs tiennent à l'antériorité des Anglo-Saxons sur les Celtes d'Irlande : ainsi, le révérend M. F.W. Galpin, musicologue anglais du début du XX^{ème} siècle, se base surtout sur une origine nordique de la harpe : en raison de la racine germanique du mot harpe, il a été longtemps considéré que les anciens Germains connaissaient la harpe avant les Bretons et la leur avaient transmise.

Mais dans les langues germaniques, harfe a gardé, pendant tout le Moyen Âge, un sens général d'instruments à cordes pincées, sans plus de précision.

Origine germanique qui ne semble en rien prouvée sur ces seuls éléments, comme le pense Hortense Panum, également musicologue du début du XX^{ème} siècle.

Dès lors, la lutte pour la plus haute antiquité pourrait se circonscrire aux Celtes.

Un compétiteur, le peuple Kymry du pays de Galles, assez proche parent des Celtes d'Irlande, a également cultivé le jeu de la harpe depuis des temps anciens : ses historiens éprouvent, eux aussi, une grande fierté à pouvoir reculer jusqu'aux plus extrêmes limites. Là encore rien ne permet de l'étayer.

L'Écosse revendique aussi le privilège d'avoir importé, à une époque reculée, la musique, les instruments, et leurs institutions : mais rien ne nous en est parvenu, hormis les figurations des croix dont probablement une des plus anciennes date du VIII^{ème} ou IX^{ème} siècle : croix de **Nigg** (Nord-Est de l'Écosse), représentation de harpe triangulaire, ainsi qu'à Aldbar, Ardchattan, Dupplin, Monifieth, etc.



Harpe sur la stèle de Nigg.

Les plus anciennes croix sculptées d'Irlande, de la même époque, ne montrent que des lyres, le plus souvent asymétriques, bien longtemps avant la moindre représentation de harpe triangulaire. En Irlande, la première image de David jouant d'un instrument à cordes évoque une forme quadrangulaire, du type d'une lyre, comme celle de la croix sculptée de **Carndonagh**, comté de Donegal : la croix de Saint-Patrick ou Donagh Cross, de la toute fin du VII^{ème} ou début du VIII^{ème} siècle après J.-C.

Les historiens non irlandais en ont parfois tiré la conviction que l'Irlande avait hérité la harpe des Écossais : l'instrument serait arrivé par le Sud et les côtes Est de la Bretagne insulaire et de là aurait gagné Hibernia.

Arrivée d'Écosse ou issue de la lyre asymétrique ?

Provenant d'Asie, on peut supposer, à défaut d'en retrouver la trace précise, que la dispersion de certaines formes de lyres se produisit de la Méditerranée vers l'Atlantique, et avec celles-ci nous

nous rapprochons des peuples proto-celtiques, puis celtiques proprement dits, et enfin des immigrants celtiques en Irlande, dont la langue, la société et les usages musicaux, d'une certaine façon uniques, perdurèrent bien après la disparition des anciennes lyres au profit des harpes.



Stèle de Nigg.



Son apparition dans l'image et l'écrit

■ La première occurrence du mot "harpe", désignant apparemment l'ensemble des instruments à cordes, intervient vers l'an 570 dans un poème de l'évêque de Poitiers, **Venance Fortunat** (530- 609), dans lequel il loue Lupus, duc franc de Champagne :

*Romanusque lyra, plaudat tibi barbarus harpa,
Graecus Achilliaca, crotta Britanna canat*
(Carmina, VIII, VIII, 63)

(Les Romains te louent sur leur lyre, les barbares sur leur harpe, les Grecs sur leur lyre achiléenne, les Bretons sur leur crotta.)

Harpe, mot germanique, servait à dénommer tous les instruments à cordes pincées. Ce n'est qu'au XIII^{ème} siècle que le terme harpe fut spécifiquement appliqué à la harpe triangulaire ; de même que les mots *cruit*

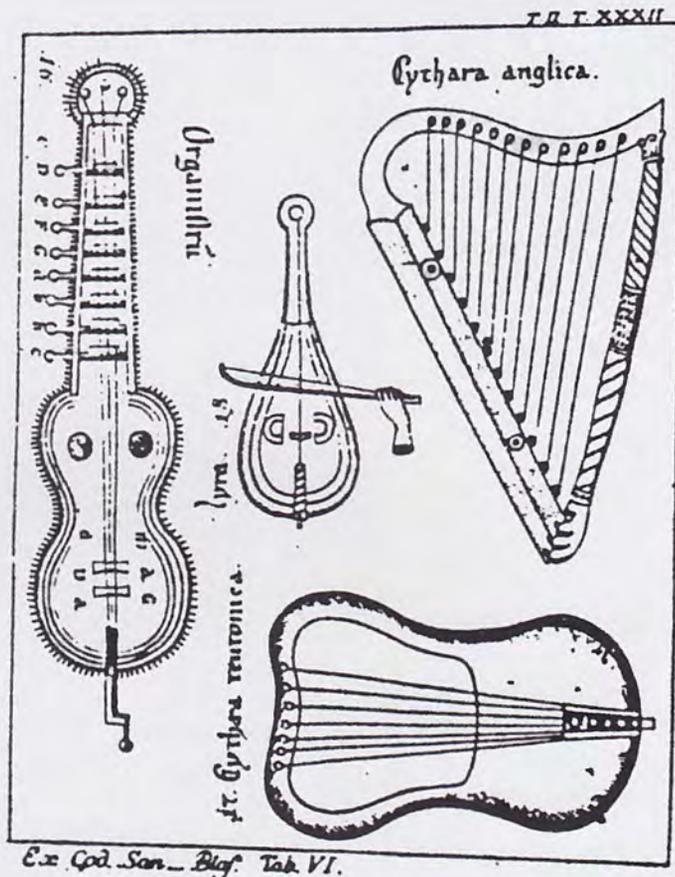
gaélique, *crwth* brittonique, et leur forme latinisée *crotta* ou *rote* sur le continent dénommaient des lyres. Dans ce poème, Venance Fortunat désigne-t-il une harpe avec le mot harpa, ou se contente-t-il d'énumérer les substantifs qui servent à désigner les instruments à cordes ?

On pourrait le croire, car lyre, *cithare* et *crwth* appartiennent à la même famille, et seul harpa en désignant une harpe romprait alors l'équilibre du poème.

Un siècle plus tôt, au V^{ème} siècle, l'évêque de Lyon, Eucherius, mort en 450, parle lui de la *citharae barbaricae* : ce qui corroborerait cette hypothèse.

Tout comme la planche XXXII du manuscrit de Martin Gerbert, *De Cantu et Musica Sacra, Typis San Blasianis*, T. II, 1774, dans lequel la *cythara teutonica* est bien une lyre et la *cythara anglica*, une harpe.

[Copie faite de mémoire par un moine d'un précédent manuscrit, daté du XII^{ème} siècle, qui aurait brûlé dans l'incendie du monastère en 1768.]



Et pour lui qui sont ces barbares ? Sont-ils saxons ou scandinaves comme l'origine germanique du mot harpe pourrait le faire croire ? Pour cet évêque de l'Église romaine, s'agit-il de tous ces peuples d'Orient, non convertis, mais qui eux possédaient la harpe. A moins qu'il ne parle de ces Celtes d'Irlande ? Pas ceux de la première église celtique, mais des barbares irlandais de Giraldus Cambrensis, moine gallois du XII^{ème} siècle.

Là encore rien ne semble avéré. Pas d'autre texte pour nous éclairer. Il faut donc nous tourner vers les premières représentations de la harpe : dans les manuscrits, sur les sculptures des croix et des églises.

La plus ancienne représentation, à notre connaissance, se trouve sur la décoration d'une couverture en ivoire d'un psautier, le *psautier de Dagulf*, antérieur à 795

après J.-C. ; travail attribué à des artistes de la cour de Charlemagne à Aachen, Aix-la-Chapelle, en Allemagne. Sur un des panneaux de la couverture, on voit un roi David, entouré de compagnons et jouant d'un instrument ressemblant à une harpe (musée du Louvre, Paris).

En Écosse, sur les *premières croix celtiques*, les images de harpes triangulaires sont précoces : dès le IX^{ème} siècle, sur la côte Est, sur des sculptures de pierre Pictes.

Et au fur et à mesure, les modèles se développent, se rapprochant de la forme des modèles gaéliques du XIV^{ème} siècle, en même temps que les sites se déplacent de plus en plus vers l'Ouest.



Âne harpiste, cathédrale de Nantes, fin du XI^{ème} siècle, musée Dobrée.

Bien qu'il semble que la harpe triangulaire apparut d'abord en Écosse, ce sont probablement les bardes gaéliques d'Hibernia qui les premiers développèrent l'instrument et son jeu à un si haut niveau artistique, qu'elle fut tant prisée dans toute l'Europe médiévale.

Toujours dans un manuscrit du IX^{ème} siècle, cette fois-ci en Irlande, dans le magnifique enluminé livre de Kells (Dublin, Trinity College Library, MS. A.1. 6), certains voient une harpe stylisée dans le dessin de la riche ornementation du mot *Principio* (folio 292, évangile de Saint Jean), à la lettre C, peut-être une harpe.



Principio.

Au X^{ème} siècle, le psautier de Cashell, en Irlande, évoque le nord de l'île comme brillante en poésie et le Sud en musique. Les premières images claires de harpe triangulaire, en Irlande, n'apparaissent pas avant le XI^{ème} siècle sur des reliquaires et le XII^{ème} sur des croix sculptées. Giraldus Cambrensis (4) rapporte à la fin du XII^{ème} siècle que les Irlandais qui ne brillaient que dans l'art musical, utilisaient des harpes, très évoluées et cordées de laiton ou de bronze. Sur le continent, le plus ancien des manuscrits, dans

lequel l'instrument est abondamment représenté, est le psautier dit d'Utrecht, désormais conservé à la Bibliothèque universitaire d'Utrecht en Hollande, ce psautier (MS. Script. eccl. 484), fut écrit et illustré au début du IX^{ème} siècle (816-835 après J.-C.) dans le scriptorium de l'abbaye Saint-Pierre de Hautvillers, fleuron de l'école carolingienne de Reims. Il contient dix illustrations de harpes triangulaires, les plus anciennes représentations de harpes en Europe connues à ce jour. On ne peut dire si leur forme correspond à une réalité contemporaine, à une influence de copistes gaéliques ou à une simple réminiscence alexandrine.



Jubal à la harpe, cathédrale de Chartres, XIII^{ème} siècle.

Avant ce manuscrit, les portraits du biblique roi David le montraient jouant de la lyre. La bible de Charles le Chauve (Bibliothèque Nationale, MS. Lat. 1, folio 215v, Paris), offerte au roi en 850 par le comte Vivien, abbé de Saint-Martin-de-Tours, montre un instrument stylisé, peut être une harpe trigone, semblable à celle du psautier de Nokter Labeo, dit psautier de Folgard (monastère de Saint-Galles, troisième quart du IX^{ème} siècle, Stiftsbibliothek, MS. cod. 23, folio 12).

Le Psautier de Harley, copie du psautier d'Utrecht, datant du tout début du XI^{ème} siècle, fruit de nombreux artistes, montre des harpes plus développées et dont les représentations sont plus précises, avec en particulier sans discussion la présence d'une colonne. On voit là apparaître le retour de l'influence des productions artistiques du continent vers les îles, après que celle des moines irlandais des VI^{ème} et VII^{ème} siècles après J.-C., eut diffusé dans toute l'Europe. De même, dans le manuscrit du XI^{ème} siècle, *Metrical Paraphrase of Scripture History de Caedmon*, manuscrit anglo-saxon [ms. Junius 11, folio 54, Bodleian Library, Oxford], Jubal joue de la harpe, comme ailleurs en Europe.

Dans l'iconographie romane sculptée, les harpes n'apparaissent pas avant la fin du XI^{ème} siècle : mais définitivement constituées, sans évolution progressive. Pour en déterminer l'origine, les recherches s'orientent vers l'archipel britannique.



Bas-relief représentant un harpiste irlandais, d'après la chasse de saint Mogue (Breac Moedóic), XI^{ème} siècle.

Chargée d'un symbolisme fort, la harpe jouit très tôt d'un statut particulier qui la rapproche de la musique savante, plus religieuse que profane.

Pendant tout le Moyen Âge, ses représentations sont liées à des évocations du monde chrétien :

- David, roi d'Israël, qui vécut vers 1010- 970 av. J.-C., berger, fils de Jessé, est surtout connu dans la Bible pour avoir soulagé le roi Saül, en jouant de la harpe : il l'apaisait de sa mélancolie au son des notes de sa "kinnor*" ; il est représenté avec sa harpe sur l'Arbre de Jessé, l'arbre généalogique du Christ ;
- Jubal : personnage biblique antérieur au Déluge, fils de Lamech et descendant de Caïn. Il fut, d'après la Genèse (IV, 21), "le père de ceux qui jouent de la kinnor* et de la flûte" ;
- les Vieillards de l'Apocalypse, et plus tard les anges musiciens.



Vieillard de l'Apocalypse, portail occidental, cathédrale Notre Dame de Paris.

Tout comme clochettes et cloches, dans le temple juif et l'église chrétienne, en particulier primitive celtique, sont tout à tour employées pour écarter l'esprit mauvais, marquer l'instant suprême d'un rite ou appeler à la prière, la harpe aussi : on raconte qu'**Aldhelm**, évêque de Sherbournes, entrant dans l'église pour prononcer un sermon, ne trouva pas un fidèle. Il prit sa harpe, sortit du temple, s'établit sur le pont qui était près de l'église et chanta. Lorsqu'il eut réuni ainsi autour de lui une foule considérable, il commença son prêche.

* mot hébreu pour cithare, harpe.

L'Europe l'adopte, la Celtie l'adobe et la fait reine

■ Un peu comme maintenant, dans l'Europe et dans l'Est de la pré-France, convergent trois influences : méditerranéenne, germanique, celtique (le vieux fond dit "gaulois" et les moines-missionnaires celtes) ; de la Méditerranée non gréco-latine et de l'Orient, les principales origines de la harpe ; des Germains pas trop romanisés, l'affaiblissement d'esthétiques dites classiques, remplacées par un substrat germanique, mais aussi l'imprégnation de nouvelles modes celtiques revivifiant des souvenirs ancestraux.

Les transformations de la harpe qui commence à s'installer, par rapport à un supposé modèle initial, sont donc essentiellement le fait des goûts propres aux Germains et aux Celtes. On peut donc parler de harpe celto-germanique. Les apparences vont dans le sens d'un voyage de la Gaule franque vers l'Écosse. Selon cette hypothèse, la harpe celtique n'aurait pas d'antériorité en Europe. Pourtant on doit garder en mémoire un fait : les Celtes ont connu et "fréquenté" les harpes égyptiennes et autres, autant ou plus que les Germains.

Les discussions sont ouvertes. Ce qui nous intéresse, c'est qu'à un moment, il y a un coup de foudre imparable : la harpe se celtise. Elle devient reine chez les peuples restés à dominante celtique (langue, arts, etc.) : Gaëls ou Scots d'Irlande et nouvellement établis en Écosse, Pictes d'Écosse, Brittons d'Écosse, de Cumbrie, de Galles, du Devon, de Cornouailles, ceux qui commencent à s'installer en Armorique, jusqu'au Nord-Ouest ibérique. Et nos moines et bardes vont lui faire une "pub d'enfer" dans toute l'Europe.

Ce n'est plus une hypothèse, mais une certitude. À forte identité et extrême originalité, les Celtes ont, comme tout le monde, transformé (celtisé) ce qu'ils adoptaient, aménageant des éléments intérieurs ou extérieurs dans des proportions, des harmonies différentes ;

ainsi prend forme une nouvelle civilisation ; on invente rarement, mais une transformation (comme au rugby) peut faire changer de stade, et se révéler une étape historique. Les Celtes ont décliné, à leur façon, le thème de la harpe, l'orientant vers leurs besoins. On peut considérer qu'elle a pris officiellement le relais de la lyre celtique, comme instrument central dans la société, peu après être devenue chrétienne. Cette place centrale ne peut lui être contestée dans l'ensemble de la "thalassocratie" unifiant tous les Celtes pendant un demi-millénaire, au plus fort de cette civilisation.

...et s'écoulent les notes et les siècles à la harpe des Celtes

■ Les harpes du Portico de la Gloria (Saint-Jacques-de-Compostelle) : les recherches de Zachary Taylor et de Ramon Rodriguez Casal aboutissent à la quasi certitude d'utilisation du métal, cuivre ou bronze. Ces cordes étaient connues bien avant la sculpture (vers 1180). Cela tendrait à montrer un rapport direct entre les harpes de Galice, les bardes et les moines bretons et irlandais (qui ont prêché en Galice). Pour François-René Tranchefort : *"La harpe est l'instrument favori des bardes, et plus tard des troubadours et des ménestrels. Elle eut une popularité extraordinaire au Moyen Âge, avant d'être détrônée (sauf en Irlande, etc.), par le luth au XV^{ème} siècle. Son usage ne se répandit pas avant le VIII^{ème} ou IX^{ème} siècle dans les pays celtes, puis chez les Scandinaves ; elle prit une extension très particulière en Irlande qui en fit son emblème. Elle accompagna les poèmes épiques et chez les bardes bretons, pour les lais, alternativement avec le crwth. Plus tard, la harpe médiévale devint instrument soliste, courtisan, viril et noble. Les Irlandais jouirent d'une énorme considération, la décadence arrivant progressivement avec les persécutions anglaises".*

Dom L. Gougoud (*Music in Celtic monasteries/ revue Pax Juin 1931*) " ... principaux instruments des moines celtes : cithare, tympanon, flûte, rotte et surtout la harpe, dont ils avaient plusieurs sortes".

(Cf Y.-B. Piriou).

Reconstitution de harpe d'après le Portico de la Gloria (cathédrale de Santiago), par Z. Taylor, R. Rodriguez Casal, Y. d'Arcizas.



Portail de la cathédrale de Santiago, Saint-Jacques de Compostelle (Galice).



LES BRETONS SONT BRITTONS, LES BRITTONS SONT DES CELTES

Les Celtes, c'est pas du vent

■ Pourrait-on parler de harpe celtique sans savoir ce qu'on entend par "celtique" ?

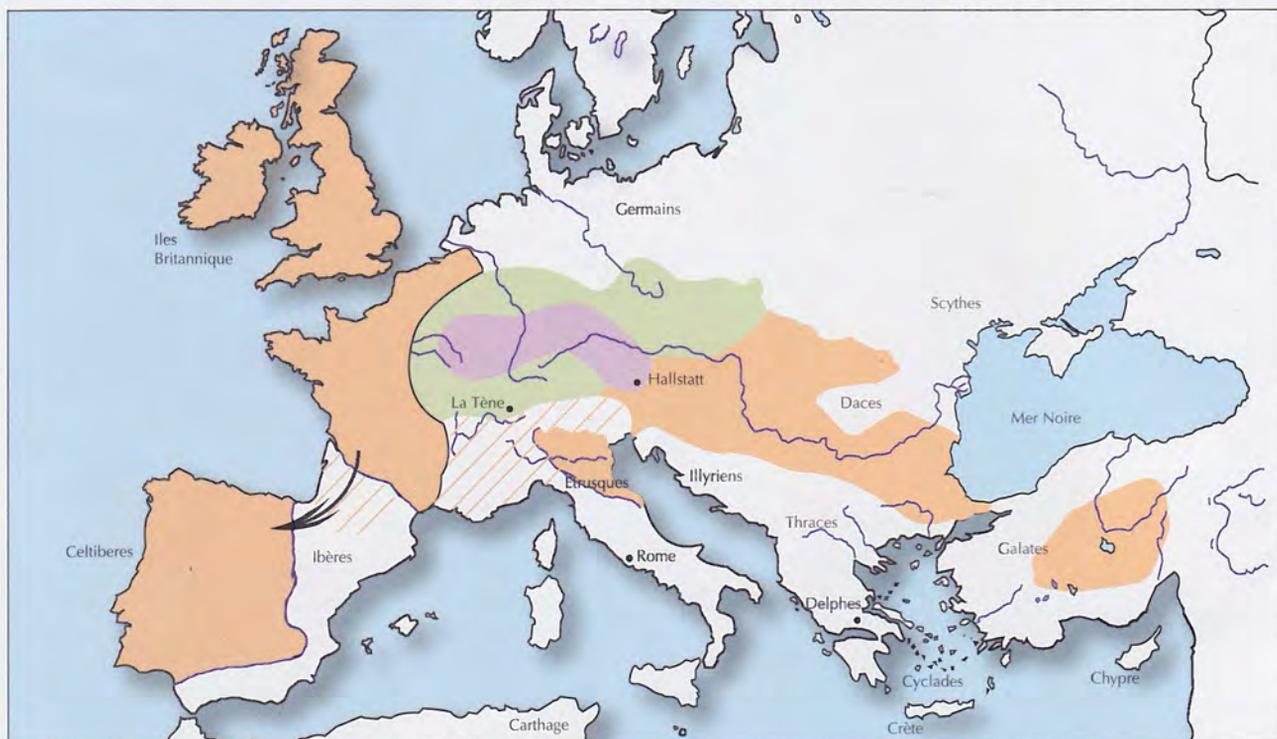
Beaucoup se perdent dans les définitions, entre Celtes, Gaulois, Proto-celtes, etc. On en a parlé si peu : le flou a été entretenu. La celtitude est voilée de brumes propices au rêve, à l'imagination, à la poésie. Elle suscite quelquefois aussi, c'est humain, fantasmes et récupérations douteuses ou dangereuses. Quand on étudie la civilisation celtique, on s'aperçoit vite que c'est une réalité très concrète : la maison par exemple. Comme pour toute réalité humaine, elle se montre plurielle, mixant de nombreuses influences. Entendre dire "nous les Latins" étonne moins...

Pour y voir plus clair, faisons le tour des concepts où intervient le terme celtique, "et-celt-terra".



Proto-Celtes ou "peuples atlantiques"

■ Dans la Proto-histoire (et non Préhistoire), nos ancêtres planteurs de menhirs, éleveurs de cairns, ces peuples de l'Ouest européen, néolithique, mégalithique, voici 7000 ans, qui, plus tard, adoptent le bronze, sont souvent nommés Proto-Celtes, car ils



Le monde celtique antique.

- Origines des Celtes (Hallstatt).
- La Tène.
- Expansion celtique.

précèdent ou annoncent les Celtes.

On en perçoit encore l'influence dans les cultures des pays de l'Arc Atlantique et terres voisines, en musique comme dans les rites et vieilles légendes.

Celtes anciens ou "Indo-Celtes"

■ Parlant des anciens Celtes, on évoque tous les peuples de l'Antiquité parlant le celtique, partageant les mêmes mœurs : une civilisation. On la réduit souvent à la civilisation de "la Tène", en gros les cinq siècles avant J.-C. Mais j'ai toujours cru, comme plusieurs chercheurs, à une "naissance" plus ancienne (peut-être 2000 ans avant J.-C.).

Je nomme plus précisément "Indo-celtes" les Keltoi, Galati ou Galli (en breton "Kelted" -Celtes- et "ar Gelted" -les Celtes-), établis en Europe centrale avant l'an 1000 ou l'an 800 avant J.-C. Les découvertes de tombes princières en Asie montrent que des cousins proches (voire des Celtes ?) se trouvaient à la même époque (peut-être auparavant) très loin en Orient. Puis ces Indo-Celtes ont rayonné mille ans, culturellement ou plus violemment, sur un territoire immense ; son ère d'influence, peu avant les temps chrétiens, allait de la Galatie (Turquie) à l'Irlande et au Portugal, en passant par la Hongrie et l'Allemagne du Sud. D'où une imprégnation de l'ensemble du monde occidental jusqu'à nos jours, aussi importante que les influences gréco-latine, arabe, judéo-chrétienne et germanique, une influence trop longtemps niée.

"Gaulois"

■ Le mot "Gaulois" provient du nom donné par les Romains aux Celtes. Ça ne devait pas logiquement s'arrêter à une partie des terres celtiques conquise et administrée par eux. Au départ, "Gaulois" est donc équivalent à "Celte" ; un Irlandais ou un Bavarois en est donc le descendant et l'héritier, tout autant qu'un Parisien ou un Auvergnat. Peu à peu, le terme s'est restreint à un territoire administratif ; il n'a donc pour moi de réalité qu'à travers le prisme d'une vision et d'une volonté romaines.

La France ne correspond pas à la Gaule, puisqu'on

doit y ajouter la Belgique, la Suisse et l'Italie du Nord, encore moins pour l'héritage dont elle s'est "débarassée" chez les Bretons et autres Irlandais. Je n'utilise les mots "Gaulois" et "Gaule" que si je veux parler de ce territoire administratif romain : ce serait un non-sens de dire "les Gaulois mangeaient comme ci, les Gaulois s'habillaient comme ça".

"Atlanto-Celtes" ou "Celto-Proto-Celtes"

■ L'influence celtique la plus marquée se maintient aujourd'hui dans les régions celtophones des six nations voisines de l'Atlantique-nord : Bretagne, Cornouailles, Galles, Île de Man, Écosse, Irlande. Cette influence originale nous différencie encore, même si nous sommes "Créoles" comme tout le monde. Car nous sommes issus d'une fusion entre "Indo-Celtes" et "peuples atlantiques". On pourrait nommer "Atlanto-Celtes" les peuples issus de ce mariage, qui formeront les civilisations brittoniques et gaéliques de l'Écosse au Nord-Ouest ibérique.

Nations celtes ou néo-celtiques

■ Au Moyen Âge, les Atlanto-Celtes ont enfanté des nations "néo-celtiques", imprégnées du christianisme, avec ses racines judaïques, et des cultures byzantine, latine, germanique, puis arabe.

Ces six nations ont toutes été influencées par les Saxons, les Scandinaves et les Français, quoique en proportions différentes. Elles sont devenues (pour être totalement objectif et pour simplifier) anglo-celtes et franco-celte.

Mais ce qui nous distingue de nos voisins, aujourd'hui comme au Moyen Âge, est bien notre "côté" celtique, comme perdurent certains éléments au-delà du temps, partout sur Terre, des Latins aux Indonésiens. Comme dit plus haut, ces notions identitaires sont culturelles. Ce sont des indications sur l'influence dominante, sans jugement de valeur, sans repli ni fermeture.

Brittons, Bretons

■ Les Anciens Celtes étaient unis par beaucoup de choses, qui les faisaient reconnaître comme tels, au milieu de mercenaires ou de marchands, jusqu'en Égypte.

Il y avait aussi des différences, notamment dialectales. Malgré leurs nombreux points communs, dès l'Antiquité s'est faite la distinction entre (faisons simple) Gaëls et Brittons, une distinction linguistique, et peut-être musicale. Aujourd'hui, les Gaëls sont les Irlandais, Écossais, Manxois ; les Brittons (les vrais, pas les Anglais qui ont intercepté le nom) sont les Bretons, les Corniques et les Gallois. Une différence qui, par exemple, fait dire "mac" (fils), "ceann" (tête) aux Gaëls, quand les Brittons disent "mab" et "pen(n)".

Les cours d'histoire (d'école) n'ont jamais dit que, pour la majeure partie du Moyen Âge (de l'an 500 à l'an 1200, pendant 700 ans donc), rien ne distingue vraiment les Brittons entre eux, qu'ils soient de Bretagne-Armorique, de Cornouailles-britannique ou de Galles ! La différenciation est très progressive et ne commence à s'affirmer qu'au XIII^{ème} siècle. Tous les spécialistes sont d'accord. Les origines communes ne suffisent pas à l'expliquer. Les liens constants, les échanges quotidiens ont alimenté en permanence cette unité. Les turbulences politiques, militaires, les revirements d'alliances, les jeux entre souverains, ont très peu entamé l'unité de civilisation, sur les deux rives du fleuve Manche.

Relations interceltiques, de l'Antiquité à nos jours

■ S'il n'y a jamais eu d'unité politique (qui en aurait contredit l'esprit), que ce soit dans l'Antiquité ou plus tard, les changeantes frontières n'ont jamais défait l'unité de la civilisation, ni empêché les échanges et interpénétrations.



Nations et langues celtes contemporaines.

Ils ont faibli progressivement du XIII^{ème} jusqu'au XX^{ème} siècle, surtout à partir de la redoutable hostilité entre les empires français et anglais.

Selon Y. B. Piriou : Edouard le Confesseur décréta que les Armoriciens devaient automatiquement bénéficier des mêmes droits que ses "autres sujets britanniques". "Les relations par mer ont été journalières jusqu'à la fin du Moyen Âge".

"Il n'y avait qu'une seule Bretagne sur deux rives de la mer". "Le poème *Armes Prydein* (la prophétie de Bretagne), le plus ancien poème patriotique datant d'avant 937, lance un appel solennel à tous Bretons insulaires et du continent de chasser les Saxons". "En 1537, des Cornouaillais se rendaient toujours au pardon de Tréguier". "Sous Henri VIII, les Bretons étaient le cinquième de la population mâle de Penwith". "Pour un Cornouaillais, l'Armorique faisait partie intégrante de la Grande Bretagne, même si elle dépendait du roi de France". "La Réforme et les guerres franco-anglaises ne parvinrent pas à détruire les relations entre les deux pays". "Au XVII^{ème} siècle, à Roscoff les petits paysans parlent breton, anglais, français".

"Sous Colbert, les marchands cornouaillais envoient leurs enfants à Morlaix apprendre le Français et le Breton". "En 1816, la classe de 8^{ème} comptait encore sept écoliers d'Outre-Manche". "En Bretagne centrale, entre 1880 et 1890, E.W.L. Davies, venu chasser le loup, dit que la parenté entre Petite et Grande Bretagne est considérée avec fierté ; l'Anglais est mieux vu qu'un Français, plus différent ; un Gallois est fêté comme un frère."

Aux XV^{ème}-XVI^{ème} siècles, pourtant, on commence à construire un nouveau type de maisons, le même dans chacun des pays celtes, celui que l'observateur jamais sorti du territoire français nomme aujourd'hui, à tort, *maison bretonne*, (qu'il faut appeler *maison celtique* ; celle-ci a toujours la *majorité absolue* en Bretagne et en Ecosse, *majorité relative* ailleurs).

Le Romantisme a permis de préparer les peuples celtes à se retrouver : les rapports entre écrivains, les rassemblements néo-druidiques et les premiers Congrès celtiques.

Depuis quelques décennies, la musique a été la locomotive et le carburant de l'Interceltisme.

L'unité de l'Europe va peu à peu détruire les murailles d'ignorance construites par les deux empires sur la

Manche : "les miradors qui nous empêchent de regarder la mer..., Ton nom connu des goélands et des cormorans...". Si cette évolution, favorable à la liberté d'information, de culture et de pensée, n'est pas arrêtée dans son élan par tel ou tel cataclysme, la Celtie sera réunie,... mais espérons que sa culture sera bien plus et mieux qu'un souvenir...

Influence des Bretons en Europe

■ Gérard Lomenec'h ("La Bretagne du temps des ducs") : "... Les Bretons furent, surtout du X^{ème} au XII^{ème} siècle, des intermédiaires privilégiés dans la transmission des récits arthuriens en raison de leur nombre, leur situation à côté du vainqueur normand, de leur habitude de sillonner routes terrestres et maritimes ; de leur accès facile aux langues sœurs...".

Pour Y.-B. Piriou, la Bretagne pouvait plus facilement diffuser en Europe la littérature d'origine celtique: "Une raison, en Galles, il n'y avait pas de grand latiniste, contrairement à la Bretagne, le gallois l'emportait de loin".

"L'immigration bretonne en France et en Italie du Nord du milieu du XI^{ème} siècle au XIII^{ème} suscite la mode des prénoms bretons". "Le fonds des manuscrits d'Angers, Boulogne, Douai, Lille, etc. et aussi Saint-Benoît-sur-Loire, conservent des livres de Landévennec et autres monastères. Ceci explique une partie de l'apparition des thèmes bretons dans la littérature française". "Comment Chrétien de Troyes n'aurait eu de contact qu'avec les Gallois, quand les communautés bretonnes cherchaient refuge en Champagne dès le X^{ème} siècle ? Marie de France, avec ses *lais*, a voulu plaire à la noblesse bretonne de la cour d'Angleterre ; elle a connu les thèmes par les trouvères gallois et bretons bilingues".

L'État breton

■ On pense souvent qu'au Haut Moyen Âge, comme d'ailleurs à d'autres périodes, la Bretagne était un pays moins développé que l'Écosse, le pays de Galles et l'Irlande, et, simplement, moins un "pays" qu'eux. On imagine, dans les autres pays celtes, des aristocrates se payant bardes et harpistes à demeure pour chanter leurs louanges (en vers et sur des accords sophistiqués) pendant, qu'en Bretagne, des paysans mal rasés et des

soudards avinés braillaient des chansons à boire simplistes, sur des rythmes primaires. Il n'en est rien, au contraire. Dans la période la plus faste, celle des rois bretons, la Bretagne était exactement l'inverse d'un parent pauvre. Pour Léon Fleuriot, au IX^{ème} siècle, aucun pays celte n'était aussi organisé et unitaire que l'État gouverné par Salomon ou Alan le Grand.

Littératures et musiques bretonne et galloise

■ *“Dans les manuscrits de Pengwern, on relève des traces très nettes de rimes internes qui étaient une caractéristique commune aux poésies bretonne et galloise jusqu'au milieu du XVII^{ème} siècle”. Ce qui, pour Y.-B. Piriou, implique l'existence de bardes lettrés jusqu'à cette époque. D'ailleurs, il montre aussi la présence au XV^{ème} siècle, d'écoles de lettrés latin-breton : Schol Mickel (Grâces-Guingamp), Scoldy, Niver, Ty Gouzout .*

Y.-B. Piriou nous indique par ailleurs que le Breton possédait une culture savante parallèle à celle du Pays de Galles.

Léon Fleuriot (Études celtiques) a mis en lumière une notation musicale propre à la Bretagne-armorique, une des plus anciennes : les neumes. Utilisée du IX^{ème} au XII^{ème} siècle en Bretagne, au Nord et Est du Massif Armoricaïn, Sud-Angleterre, et dans le diocèse de Pavie (Italie du Nord).

A l'époque, la réputation des musiciens bretons était grande et connue dans toute l'Europe.

Il nous indique également que l'auteur espagnol du Libro de Aleixandre (XIII^{ème}) signale *“la légèreté des peuples d'Espagne, les qualités équestres des Français, l'orgueil et la cupidité des Lombards, la félonie des Allemands, le cœur faux et la beauté des Anglais, mais les dons musicaux des Bretons” : “Par leur art, les Bretons valoir se font”.*

Le terme *“celte”*, du grec *“keltoi”*, fut le premier utilisé par les Grecs Anciens pour dénommer leurs voisins occidentaux et septentrionaux, vers le milieu du V^{ème} siècle avant J.-C. par Hérodote, alors qu'Homère, quatre siècles plus tôt, ne connaît que les Cimmériens, ce qui n'est pas sans nous rappeler les *“Cymry”*, les *“compatriotes”*, nom des actuels gallois. Le monde celtique, dans l'Antiquité, était constitué d'un ensemble de peuples rivaux, indépendants, même s'ils étaient très liés par la culture, l'art, la religion et la philosophie (druidisme), et, bien sûr, par la langue.

La société celtique était basée sur trois classes : sacerdotale, guerrière, et productive. Les druides, les *“très savants”*, appartenaient à la classe sacerdotale, regroupée en différents ordres. Pas seulement un clergé, des médiateurs du sacré, ils étaient aussi philosophes, astronomes, médecins et poètes. À l'ordre des bardes incombait la responsabilité de célébrer les hauts faits du prince et des ancêtres : de transmettre ainsi les généalogies, la mémoire collective et les mythes.

Civilisation de culture essentiellement orale, les Celtes s'interdisaient l'usage de l'écriture en particulier pour tout ce qui relevait du domaine religieux.

En 52 avant J.-C., la conquête de la Gaule par Jules César stoppe l'expansion celtique en Europe et son aire d'influence.

Il en fut tout autrement dans l'île de Bretagne, la Grande-Bretagne actuelle. Les populations celtiques de l'île, les Brittons, frères jumeaux des *“Gaulois”*, ne furent confrontés aux Romains que plus tardivement et résistèrent mieux à leur emprise, conservant ainsi leur langue. Ils gardèrent des relations très étroites avec le continent et en particulier l'Armorique ; ce sont des troupes brittones qui avec les Vénètes protégèrent de César le littoral armoricaïn, puis des premières incursions barbares, dès la fin du III^{ème} siècle. C'est donc tout naturellement que, dans la continuité d'un vaste courant d'échanges entre les deux rives de la Manche, les Brittons, Bretons insulaires, déjà

convertis, émigrèrent en Armorique : lors d'une première vague, aux IV^{ème} et V^{ème} siècles, d'abord, puis lors d'une deuxième, aux VI^{ème} et VII^{ème} siècles après J.-C., lorsqu'ils durent fuir face aux diverses incursions : des Germains (Angles, Saxons, et Jutes), mais aussi des Celtes païens (Scots irlandais).

L'immigration massive des Brittons (Corniques, Cambriens et Cumbriens) en Armorique va renforcer l'identité celtique des derniers Gaulois, qui avaient débuté leur assimilation au monde romain. L'installation de Brittons insulaires dans la péninsule armoricaine se fit sans grande difficulté : en raison de la similitude de langue, de culture et de traditions. Conservée dans l'Église chrétienne celtique des premiers siècles, l'antique institution bardique fut réin-

troduite, ainsi que ses rites dans une Armorique devenue petite-Bretagne, irréductible bastion sur le continent de la civilisation celtique.

Quand Giraud de Cambrie, **Giraldus Cambrensis**, parle de "chanteurs historiques bretons", il ne désigne nullement ses compatriotes Cymry, appelés malencontreusement "Gallois" en français, mais des Armoricains...

Pour les gens des XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, le terme Breton ne désigne plus que les Bretons d'Armorique, quand ils parlent de leurs contemporains. Il est bon de rappeler aussi que, jusqu'au XIV^{ème} siècle, cornique et breton sont encore deux dialectes d'une même langue.

Quelques dates

- **À partir du 3^{ème} millénaire**, Néolithique : des peuples indo-européens s'installent en Europe centrale et occidentale.
- **Entre 2000 et 800 avant J.-C.**, l'âge du Bronze : les peuples dits à champs d'urnes apparaissent ; les Celtes sont considérés comme leurs descendants directs.
- **800 à 750 avant J.-C.** : 1^{er} âge du Fer : période hallstattienne (Hallstatt, Autriche).
- **8^{ème} siècle avant J.-C.** : arrivée des Celtes indo-européens en Armorique.
- **460 à 450 avant J.-C.**, 2^{ème} âge du Fer : période laténienne (La Tène, Suisse).
- **390 avant J.-C.** : arrivée et installation de Celtes transalpins en Italie.
- **355 avant J.-C.** : une "ambassade celtique" est reçue par Alexandre le Grand.
- **279 avant J.-C.** : expédition de Brennos contre Delphes.
- **58 à 52 avant J.-C.** : conquête de la Gaule par César.
- **56 avant J.-C.** : destruction de la force vénète par les

romains, dans le golfe du Morbihan. Développement d'une civilisation gallo-romaine, avec une conservation partielle de la langue celtique.

- **42 avant J.-C.** : annexion de la Gaule cisalpine à l'Italie.
- **25 avant J.-C.** : la Galatie (région du centre de l'Asie Mineure) devient province romaine.
- **43 après J.-C.** : occupation de la partie méridionale de l'île de Bretagne.
- **61 après J.-C.** : avec la reine Boudicca à leur tête, les peuples de Grande-Bretagne se révoltent contre Rome.
- **367 à 369 après J.-C.** : importante incursion saxonne en Grande-Bretagne.
- **407 à 411 après J.-C.** : départ définitif des Romains de Bretagne insulaire.
- **410 après J.-C.** : soulèvement des Armoricains.
- **432** : Patrick, britton, évêque d'Irlande.
- **539** : bataille de Camlann, durant laquelle le roi Arthur aurait trouvé la mort.

LA MUSIQUE CELTIQUE (en quelques notes)

Les Celtes forment une société que l'on sait particulièrement orientée vers tous les arts, graphiques, poétiques, de la danse et de la musique. Pour des périodes reculées, la difficulté pour se faire une opinion certaine tient, clairement, dans le manque de documents matériels d'une part, iconographiques et écrits d'autre part. Sur l'art celtique, aucun document écrit des intéressés eux-mêmes ne nous renseigne : de tradition purement orale, l'écriture chez les Celtes n'apparaîtra que tardivement et ne se fera que par l'adoption de celle d'autres peuples (étrusque, grecque, ibérique et latine), donc suivant une aire d'influence exclusivement méditerranéenne. Ces documents sont très peu nombreux, et ne nous apportent aucun renseignement en matière de musique. Il en va de même pour l'alphabet ogamique, système autochtone crypté de notation, développé tardivement, en milieu insulaire gaélique.



Margaret Bennett, Écosse.
Collection privée.

Friedrich Gennrich : "Les principes des lais insérés dans les romans arthuriens font encore l'originalité des musiciens celtiques d'aujourd'hui. Qu'ils improvisent magistralement les variations sérieuses d'un urlar de piobaireachd ou les mille facéties d'un sonneur de bombarde donnant à satiété les incisives de base d'une gavotte pourlet ou d'une danse fisel..."

Réflexions sur la musique celtique

■ J'ai une chance rare, celle d'avoir vécu dès ma pré-adolescence dans un univers musical et culturel interceltique. C'est très naturellement que j'ai nommé "Musique celtique" mon monde musical, simplement parce qu'il traversait, de long en large et en permanence, ses principaux territoires. Ce monde avait, pour moi, une unité évidente, même si, à 10 ou 15 ans, je n'étais pas capable de l'expliquer comme un musicologue (tel aujourd'hui Yves Defrance, par ex.). Cinquante ans d'études et de pratique plus tard, je pense pouvoir donner mon point de vue.

Il n'y a pas vraiment de harpe celtique sans musique celtique. Cela dit, tout le monde a le droit de s'en écarter : où serait sinon la liberté humaine ? Mais justement, pour s'en écarter librement, il faut s'en écarter volontairement et en connaissance de cause (voire de binioù-kozh), sachant de quoi on s'écarte, donc sans zapper.

Je parle de musique celtique au singulier. Faisons un parallèle avec la langue, quand un mot, comme "ti" (maison), est le même dans toutes les langues celtiques ; on peut plus justement le qualifier de celtique que de breton, gallois ou gaélique (ou ce serait donner une importance démesurée à des brouilles orthographiques). De même, quand un critère ne peut être attribué à la musique bretonne en particulier mais à l'ensemble celte, quel vocable utiliser ? "Musique celtique" est celui que j'ai choisi pour ce qui est commun ; peu importe que cela représente un grand ou un petit pourcentage.

On peut surtout la trouver dans la bouche d'interprètes particulièrement fidèles, dans les régions les plus

préservées de la Breizh keltiek (ex : androioù, dans-fisel et gwerzioù pentatonisants), comme des Gaeltachtaí des Hébrides, du Donegal, du Connemara et du Kerry (chants de travail, piobaireachd, sean nos).

Cela ne signifie pas que les différences ne sont pas aussi nombreuses que les ressemblances, comme cela n'empêche pas la musique bretonne de faire "frontière commune" (ou "lit commun") également avec les musiques française et occitane, comme les liens de la musique écossaise avec les anglaise, américaine et nordique. En effet, contrairement aux États (faciles à délimiter), les cultures ne sont pas unidimensionnelles ; elles procèdent de superpositions en pâte feuilletée dont les limites ne correspondent pas :

- sur un plan 1, la Bretagne, surtout Ouest, continue à faire partie de l'ensemble celtique, la Celtie ;
- sur un plan 2, la France, par voisinage (houleux) d'abord, puis par intégration politique, a influencé la culture bretonne dans son ensemble, et pas seulement la Bretagne "Côte-Est".

Selon nos sensibilités, nous tendons à privilégier le plan 1 ou le plan 2.

Il me semble que le premier sert, plus que le second, la diversité culturelle.

Les colonisations anglaise, française, voire scandinave, ont rendu partout minoritaires les tendances communes et particulières à la musique des pays celtes. Si on ne prenait en compte que les réalités majoritaires (d'un collectage, par ex.), la réalité de la musique celtique n'apparaîtrait pas (ce qui serait le cas de bien d'autres réalités). Les traits les plus reconnaissables ne sont pas ceux qu'on croit : pour les instruments, la cornemuse n'est celte que lorsqu'elle est celtisée, même chose pour la harpe, le violon, la flûte, la caisse claire (et les cuillères, et les synthés...) ; pour les morceaux, on peut dire pareil des gavottes, des reels et autres jigs.

Ces traits, dont je vais parler, ne définissent la musique celtique que s'ils sont rassemblés. Pris isolément, ils sont, chacun, un point commun avec une autre musique.

Pour être moins abstrait, elle peut avoir un point commun avec le flamenco, un autre avec la musique saami (lapone) ; seule la musique celtique regroupe ces différents traits et il faut, en principe, les retrouver simultanément. Elle est partout minoritaire ; à dose homéopathique au Pays de Galles : certains thèmes chantés a cappella s'ils étaient interprétés "non-tempérés" et aussi le vieux Penyllion (une improvisation en contrepoint très spéciale, reflet d'une tradition antique).

Il reste aussi une influence celtique "light" due aux accentuations de la langue, créant par exemple des syncopes en bout de phrases rappelant la syncope écossaise (scotch-snap). C'est le cas aussi des celtitudes gallo (Haute-Bretagne) et galicienne : gallo, gallois, gallego sont des musiques frontalières. Loin de moi tout jugement de valeur : serait-ce vexant de trouver Lyon moins méditerranéenne que Marseille ?



*Sœurs Goavec, Bretagne.
Collection Wolf.*

Sonorités

■ Les Celtes se délectent de fréquences aiguës (des sons riches en harmoniques), de résonances longues, de "fazings" (de sons tournants) lents assez hypnotiques. D'où des harpes à cordes métalliques et les cornemuses les plus transformées (celtisées) pour le son : binioù-kozh, pib-mhor (cornemuse écossaise).

Gammes

■ Elles ne sont pas chromatiques (comme le sont les touches du piano qui évoluent de demi-ton en demi-ton). Elles ne sont pas non plus à 100% diatoniques (comme les touches blanches du piano). Elles "hésitent" entre le diatonique et les gammes pré-heptatoniques (auxquelles il "manque" un ou plusieurs degrés), les pentatoniques, notamment (à cinq degrés, exemple do ré fa sol la). Si elles "doivent choisir", une vieille mémoire les ramène plutôt à ces gammes anciennes.

Intervalles

■ D'une note à l'autre, il n'y a souvent pas un ton ou un demi-ton, mais un intervalle plus complexe et variable. Des degrés "faibles" peuvent bouger d'un 1/9^{ème} de ton (un coma) à un quart de ton (2 à 2,5 comas), ou être vibrés ou "bendés" (cela rejoint le blues) en glissendi, des "appuis forts", comme la quinte ou l'octave, restent "justes" (sans battements).

Ces micro-intervalles, souvenir sophistiqué de règles antiques encore plus complexes, vont de pair avec les gammes "défectives" et les modes, et jouent un rôle dans la transmission émotive. Depuis que les cordes se sont multipliées, il est devenu dans la pratique quasi impossible d'accorder la harpe en non-tempéré, on peut le faire quand même au moment où on doit réaccorder certaines notes.

Ces premiers aspects rappellent immanquablement à l'oreille que les Celtes, aux frontières occidentales de l'Europe, ne sont pas tout à fait européens, mais, en profondeur, plus proches des Asiatiques, Amérindiens et Africains.

Musique modale

■ La musique celtique utilise, entre autres, les sept modes correspondant aux sept notes d'une gamme diatonique (les noms des notes indiquent seulement une suite de degrés - en tons et demi-tons - pareille à la suite qu'on trouve à partir de cette note sur les touches blanches du piano, mais on peut, bien sûr, les transposer) : mode de do (ou majeur, ou lydien), mode de ré (ou 1^{er} mode du plain-chant, ou dorien), mode de mi (ou phrygien - courant en Espagne -), mode de fa (ou hypolydien), mode de sol (ou hypophrygien -mode de base à la cornemuse écossaise-), mode de la (ou hypodorien), mode de si (ou mixolydien). On peut échelonner d'autres modes selon le même principe à partir des gammes "défectives", cinq modes pentatoniques, par exemple. C'est la base des modes ; libre à ceux qui le veulent d'aller plus loin (modes descendants, etc.).

Continuité

■ Comme la nature, la musique celtique a horreur du vide (besoin de bourdons, de résonances).

Le chant a cappella oblige, il est vrai, à des silences et respirations relançant bien la phrase ; mais c'est un passage virtuel de la voix "par la face cachée de la lune", empli par le balancement du bras et autres bruissements.

Les structures

■ La musique celtique a horreur des symétries simples et trop apparentes, au moins dans l'interprétation.

Les tuilages...

■ Le kan ha diskane en est une vitrine évidente : dans la Cornouaille-Nord, le chanteur, le kaner, qui lance la phrase à danser, est doublé peu avant (variable d'une seule syllabe jusqu'à une phrase) la fin de sa phrase par celui qui répond, le diskaner, et le premier reprend de même.

Le tuilage s'exprime de multiples façons : dans toute interprétation celtique, en mélodie lente ou en danse, la fin d'une phrase est déjà sous l'influence de la suivante (et vice-versa).

La construction, les mesures et rythmes de base...

■ La base est souvent simple : 4/4, 6/8, souvent 8 temps, tout au moins pour les danses. C'est la cause de son apparence simpliste pour des gens peu préparés à en percevoir les subtilités.

L'interprétation...

■ Par contre, l'interprétation montre une extrême sophistication, des tendances polyrythmiques, des superpositions complexes (mais pas de construction polyrythmique de base). La musique celtique aime toutes les façons de mélanger ternaire et binaire (complicant beaucoup la base de départ).

Tempi, rythmes et cycles superposés...

■ Le tempo "principal" d'une danse nous fait noter une noire, quand quelqu'un d'autre noterait presque automatiquement une croche, car il paraît trop rapide ; c'est dire qu'on le "ressent" deux fois plus vite. Une noire à 170 en gavotte des montagnes ne nous paraît pas extraordinaire. Dans les danses, on a un tempo principal ; mais se superpose un tempo secondaire qui est la moitié du premier. On peut avoir un troisième "tempo fantôme" : quand le rythme est binaire, 4/4, prenons une phrase de 8 temps, on a donc 16 croches ; on va par moments les regrouper par trois : 5 fois 3 croches = 15 ; s'ajoute une croche, et voilà nos 16 croches (cela tout en continuant à marteler le tempo) : on a l'impression d'un thème ternaire sur un tempo différent superposé au tempo d'origine. Toujours l'exemple de la gavotte : la phrase A (ou "kan"), va par exemple démarrer ternaire, la phrase B (ou diskan) aura tendance à être plus binaire. On a donc théoriquement un va-et-vient "maritime" régulier représentant des cycles d'énergie plus active ou plus passive. Mais, superposés à cela, d'autres cycles vont venir modifier la course normale, ceci sur des ensembles de phrases, un peu comme sur mer (des vagues courtes dans les vagues longues).

Jakez Pincet,
cornemuse écossaise.
Collection J. Pincet.

Penllyn.

Accélérés, décélérés...

■ Toutes ces tendances rythmiques convergent pour donner des ralentis et accélérés, seulement apparents dans les danses, plus réels dans les marches traditionnelles et surtout dans la mélodie lente (gwerz, par ex.), plus libre, tellement que toute mesure, tout tempo semble oublié, interprétée (anticipations, etc.) en fait sur un tempo fluctuant.

Anticipations...

■ L'interprétation celtique est forcément éloignée d'une écriture lisible. On a un jeu complexe d'anticipations et de "fonds de temps". Selon les cas, les anticipations peuvent varier d'une quadruple croche à une croche, d'une découpe binaire à une découpe ternaire. Cela est vrai également des syncopes.

Harmonisation ou pas ?

■ Le chant a cappella est aujourd'hui encore la forme la plus évidente de la musique celtique. Cette forme la plus archaïque de la musique humaine a réussi à perdurer ici et là, merveilleux fossile d'une humanité reculée, sans empêcher d'autres formes musicales de s'installer pour un moment, ou seulement dans les musiques "savantes" des classes dirigeantes. L'harmonie la plus ancienne et la plus basique et incantatoire est le bourdon (note tenue, le plus souvent la tonique) que les Celtes ont adoré avec la cornemuse, mais très probablement bien avant. Sur les instruments à cordes métalliques, les résonances longues ont créé des harmonies d'abord hasardeuses, vite maîtrisées. Des formes d'harmonies se sont développées en même temps que les cordes. Si on se réfère à certains morceaux du manuscrit de Penllyn (XVII^{ème} mais peut-être... V^{ème} siècle), les accords dissonants ne choquaient déjà pas les oreilles brittones. Dans tous les cas, l'approche celtique de l'harmonie ne peut suivre (entièrement du moins) l'enseignement classique, par trop exotique.

La musique celtique peut écraser le sol, faire corps avec la terre, pour mieux se libérer de la pesanteur et porter l'auditeur en lévitation, dans un état où se rejoint la terre, l'eau et le vent...

Juciad y Fawd.
1. Thumb Clogg or Back Fall.
2. Plethiad byr.
Short Forefall.
Plethiad y Pedwar bys.
3. Four Finger interplay.
Plethiad y bys bach.
4. Elevation.
Crafiad dwbl.
5. Double Back fall.

QU'EST-CE QUE LA HARPE CELTIQUE ?

Petites harpes qu'on joue celtiquement

■ Même s'il n'y avait aucune différence entre les petites harpes construites dans les pays celtes et celles qu'on pouvait trouver en France ou ailleurs, on pourrait parler de harpes celtiques. Je m'explique. Dès lors qu'on joue de la musique celtique sur une petite harpe, on est en droit de parler d'une approche celtique de l'instrument ; et il est plus simple de dire "harpe celtique". Cette logique peut s'appliquer plus localement à "harpe bretonne" et "musique bretonne". En effet, on oublierait parfois que le travail des luthiers n'existe qu'au service des oreilles, du corps, du cœur et de l'esprit des auditeurs et du musicien. Si celui-ci fait jaillir, d'un instrument plus banal, la source de ses origines, le premier prend la lumière, le deuxième se met à l'ombre.

Instrument à cordes ouvertes, la harpe autorise tous les systèmes d'accord, et laisse à la voix son autonomie : ce qui constitue un des chemins de la polyphonie. Comme en fait état Giraldus Cambrensis déjà dans l'Irlande du XII^{ème} siècle : "Il n'y a que dans le domaine des instruments de musique que je trouve chez ce peuple (irlandais) un zèle louable... Les rythmes qu'ils tirent de leurs instruments ne sont pas, comme avec ceux d'Angleterre auxquels nous sommes habitués, lents et traînants : ils sont vifs et rapides, et cependant leurs sonorités sont douces et agréables. Il est extraordinaire qu'en dépit de la vitesse extrême des doigts qui pincement les cordes, le rythme soit préservé, et qu'avec un art totalement maîtrisé, au milieu de modes fleuris et d'une polyphonie riche et complexe, exécutée avec une vivacité si suave, un ensemble si dissemblable et un accord si discordant, naisse une mélodie parfaitement consonante. Qu'ils harmonisent à la quarte ou à la quinte, ils commencent et terminent toujours par un bémol, afin que tout soit enveloppé par la douceur d'une agréable sonorité. Ainsi ils attaquent et concluent les mélodies avec tant de subtilité, et sur le timbre assourdi de

la plus grosse corde, les sons clairs des cordes minces jouent si librement, charment si secrètement et captivent si voluptueusement, que le sommet de cet art semble être de dissimuler l'art ..."

Cet art d'introduire et de conclure un morceau est évoqué dans une des aventures irlandaises de **Durmart le Gallois**, celle de la pucelle à la tente vermeille qui est une harpiste habile :

Une harpe fait apoter,
Si commence un lai a harper.
Mout le savoit plaisamment faire ;
Bien sot les notes a fin traire
Et bien les savoit commencer ...

Durmart le Galois, (éd. J. Gildea, 3225- 9, Villanova (Pennsylvanie), Villanova University Press, vol. I, 1965, p. 85).

Précieux témoignage sur le particularisme et l'excellence des harpistes irlandais au XII^{ème} siècle, qui se distinguent de ceux de Grande-Bretagne. Les cordes sont pincées avec les ongles des deux mains, la gauche dans le registre aigu, la droite dans le grave. Jusqu'au XII^{ème} siècle, il semble que seuls les trois premiers doigts de chaque main, pouce, index et médium, étaient utilisés

Des harpes européennes (ou celto-germaniques)...

■ Les petites harpes du haut et du bas Moyen Âge sont un ensemble qu'on peut qualifier de "*celto-germanique*", voire "*européen*". Ces petites harpes, avec toutes les variantes qu'on peut voir représentées, se sont développées dans cette Europe qui, sans rejeter les apports méditerranéens et proches-orientaux, a été reconquise par les tendances culturelles, esthétiques et autres des "*barbares*" germaniques et celtes. On ne va pas discuter ici des proportions de ces deux influences. Ce qui importe, c'est qu'elles sont toutes les deux

présentes, partout. Les différents types et variantes sont très disséminés dans ce grand territoire, des premières harpes pictes, en passant par Nantes (fin XI^{ème}), et Chartres, aux harpes de "Santiago". Si on reste dans une vision globale, en effet, le type général de petite harpe qui se répand est assez semblable à l'époque, qu'il soit d'Irlande, de "France" ou de "Galice". Cette harpe accouche de deux filles au XIV^{ème} siècle. Vers la fin du Moyen-Age, en effet, ce surgroupe se sépare nettement en deux, grâce à des représentations plus claires et aux vestiges retrouvés: d'une part la "gothique" (qui reste celto-germanique, ou arabo-celto-germanique, puisque l'art "gothique" provenait aussi d'influences arabes), et, d'autre part, la "Brian Boru", plus purement celtique (seulement gaélique pour certains).

Il faut rappeler toutefois que si l'on peut, à l'heure actuelle, déterminer davantage les différences entre les harpes pour le XV^{ème} siècle plus qu'au XI^{ème}, c'est plus par manque d'éléments précis, dû aux aléas de la découverte, qu'à une réalité tangible.

Les sceptiques anti-celtiques ne voient pas de particularité proprement bretonne ou celte en se basant sur les représentations. Cela leur suffit pour affirmer que les différences seraient mythiques.

Je défends une seconde hypothèse, étayée par un faisceau d'indications.

... aux harpes celtiques

La permanence celtique dans l'Europe christianisée

■ Les Celtes ont directement reçu l'influence du Christianisme et des cultures méditerranéennes. Un mouvement de flux inverse s'est opéré en repartant de l'Irlande pour se répandre jusqu'en Allemagne du Sud, en Suisse et en Italie du Nord. Les moines celtes se sont donné pour mission d'évangéliser l'Europe. Tout montre à quel point, tout en synthétisant ces nombreuses influences, l'élément celtique est resté

central dans ce métissage. Regardez une page du Livre de Kells : une âme profondément et follement celtique, quoique très encadrée dans un carcan qui ne l'est pas.

Cette dualité, on la retrouve dans tous les domaines. Le respect absolu des textes sacrés n'empêche pas les moines copistes d'ajouter dans la marge des éléments des mythologie et littérature celtiques, quelquefois même de médecine, ceci en gaélique et en brittonique, voire dans une langue hybride.

Leur religion, elle-même, a pris autant de libertés avec les modèles que les distances sont longues vis-à-vis de Rome, y mettant une bonne dose de druidisme et autres atavismes.

Il est impossible d'imaginer que, construisant un instrument de musique, ces moines auraient reproduit sagement des modèles que des étrangers auraient bien voulu leur présenter !

Ces harpes, qu'ils construisirent, sûrement au début du IX^{ème} siècle, sans doute avant, étaient d'abord fabriquées avec la diversité des talents et des besoins de chaque moine, puis de chaque luthier, mais aussi avec des tendances communes et propres aux Celtes chrétiens.

Ce sont eux, ces missionnaires, qui ont propagé en Europe leurs petites harpes, déclinaisons celtiques de la harpe européenne.

Les représentations approximatives hier comme aujourd'hui

Les représentations artistiques d'instruments de musique, jusqu'à nos jours, ne sont souvent que des indications approximatives.

Quelle est la proportion de dessins de binioù ou bombarde indiscutables encore aujourd'hui ? Or, chacun sait que la bombarde est bretonne parce que les Bretons en jouent



Harpeur, Image of Ireland, John Derrick, 1581.

dans des styles propres, mais aussi parce qu'ils ont modifié, dans des détails subtils (que ne remarque pas forcément le profane) l'instrument à anche double, dont on voit des variantes de la Chine à la Catalogne, en passant par la France médiévale.

Que diraient de futures générations des dessins de bombardes ? Aucune particularité !

Penserait-on que le Moyen Âge était plus rigoureux que l'esprit moderne ?

Les différences identitaires n'étaient pas moins fortes il y a mille ans...

Autre observation : nous sommes au XXI^{ème} siècle. Les Bretons reçoivent de l'extérieur une dose d'influences énorme et intensive : culture française, mais aussi bien d'autres.

Les caractères propres sont très dissous, et ce qui en reste tient du miracle. Et que peut-on remarquer ?

La différence musicale bretonne est une évidence pour le monde entier. C'est vrai dans la lutherie comme dans la musique. Et, chose que tout le monde ne remarque pas, cette identité se fait sentir bien au-delà de la musique traditionnelle : on ne joue pas et on n'apprécie pas les mêmes sons de guitare électrique en Bretagne (à laquelle se joignent l'Irlande et l'Écosse) qu'à Nice ou à Bordeaux.

Revenons 1 000 ans en arrière. On est dans la situation exactement inverse. Les Bretons vivent à 99% dans une culture bretonne omniprésente qui n'accepte des influences extérieures qu'une fois mâchées et digérées. Par quel autre "miracle", les Bretons de l'époque auraient-ils copié, eux, sans le moindre changement, auraient-ils cloné des instruments de musique, dont la harpe ? Des esthétiques visuelles et sonores, des tendances culturelles particulières, voire spirituelles, ou des superstitions, apportent inéluctablement des modifications dans la construction et la décoration.

De l'appropriation à la désappropriation

La harpe européenne avant le XIII^{ème} siècle se partage déjà en deux variantes principales : celto-germanique

et celtique.

Dans la période qui suit, les traits particuliers de la civilisation brittonne ont certainement encore influé sur la lutherie comme sur les autres aspects culturels. Cependant, une plus grande proximité géographique et culturelle avec l'Europe continentale a probablement influé : les cordes de boyau concurrencent les cordes métalliques (on a parfois parlé de harpe gaélique à cordes en métal par opposition à harpe "galloise", ou brittonne qui serait cordée boyaux : les textes anciens montrent que c'est une erreur, la présence de cordes métalliques est avérée chez les Brittons).

A ce moment, les harpes brittonnes ont pu se décliner de manière intermédiaire entre les deux modèles principaux, mais la Bretagne a pu aussi conserver des modèles plus anciens (comme l'influence romane se voit encore jusque dans la construction de maisons aujourd'hui !).

Quand les liens directs entre les deux Bretagnes ont commencé à se distendre, on peut estimer que les harpes de Bretagne (en tout cas celles de la partie Est) se sont encore rapprochées de leurs voisines françaises. Les différences culturelles demeurant cependant très importantes, il en restait certainement concernant les harpes. Quelles différences précisément ? On en saura plus le jour béni où un fragment de ces harpes sortira d'une tourbière du Yeun Elez !

Plus de "gothiques" en Bretagne qu'en Galles ? C'est possible, mais pas démontré. De toute façon, on est déjà, à ce moment, sur la pente descendante.

La disparition

Sur la fin probable de la harpe bretonne, on ne peut être que très approximatif. Mon père et moi-même la situons vers la fin de l'indépendance, quand l'influence française sur l'aristocratie devenait écrasante, mais c'est plutôt symbolique.

Le manque de preuves concrètes ne fait pas plus pencher la balance indiscutablement du côté des saint-Thomas que du mien. Le raisonnement logique est capable de départager.

Il y a aussi les textes. À vous de voir.

Ce qu'est une harpe celtisée

■ On vient de voir que la logique et les textes empêchent de nier l'existence de harpes celtiques. Il est vrai, en revanche, que vouloir montrer concrètement les modifications apportées par les Celtes à la harpe (à part être cordées métal) avec si peu de vestiges, est une démarche assez osée. Il n'est pourtant pas interdit de tenter une approche du sujet, à travers les constantes esthétiques, culturelles ou psychosociologiques des Celtes.

Indications données par l'art celte

Plus qu'aucune autre civilisation, l'art celte a montré un goût prononcé pour les courbes, l'expression du mouvement et des forces primordiales et cachées. Un rôle central est donné aux mathématiques, à la géométrie, pour des proportions rarement basées sur des chiffres simples. Les équilibres, les symétries sont cachés, doivent être ressentis. Y domine l'abstraction : le figuré même est déformé au service d'idées abstraites, idées imprégnées de mystique ou de superstitions et d'une vision du monde hors du commun. Ces indications sur l'art sont autant de pistes. Par exemple, la propension pour la courbe fait évidemment préférer la colonne courbe à la colonne droite. La sophistication celtique, dans l'ajustement des courbes et les proportions complexes, fait mieux comprendre la harpe "Brian Boru". Mais même si l'on n'a guère de détails, les formes générales des harpes européennes plus anciennes basées sur des alliages de courbes et contre-courbes sont plus proches de l'esthétique celtique que des arts germaniques ou latins. L'art gothique, si l'on se réfère aux "définitions" de l'art celtique, montre qu'il lui doit beaucoup. On peut le dire de la harpe dite "gothique" sans vouloir la prétendre nôtre.

Détail de la harpe bardique d'Alan.

© Zil - "Anthologie de la Harpe : la Harpe des Celtes" aux éditions de la Tannerie

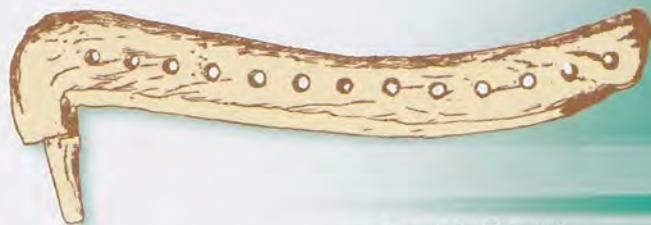
Indications par l'esthétique sonore :

"Sa harpe est moult riche / Les chevilles en sont d'ivoire / Et les cordes en sont d'argent..." L'esthétique celte pousse aux sons longs, et oriente ainsi vers les cordes métalliques. Mais si les harpes ont été utilisées par les Celtes avant que celles-ci ne soient au point, il a dû falloir utiliser le boyau ou le crin (d'ailleurs, la harpe "gothique" a développé les harpions pour faire durer la résonance). S'il y a eu avant-métal, il peut y avoir après-métal. La question devient : comment, dans le jeu, peut-on combler le manque de résonance ? La notion de durée peut s'affirmer aussi dans l'écriture, dans les répétitions de basses, aujourd'hui aussi les delays (échos électroniques). Aujourd'hui, on peut artificiellement recréer certaines couleurs sonores, tout en utilisant le nylon.

Concrètement

L'archéologie de la harpe celtique

Les plus anciens modèles de harpes gaéliques qui nous soient parvenus datent de la fin du XIV^{ème} ou du tout début du XV^{ème} siècle. La harpe du Trinity College, un des trésors nationaux irlandais, et la harpe dite de la Reine Mary au musée des antiquités d'Édimbourg, sont si similaires en taille, construction et décoration qu'elles laissent à penser qu'elles pourraient être le fruit du même artisan. Avec un troisième modèle, également écossais, connu sous le nom de Lamont Harp, elles sont classées parmi les "petites harpes à tête basse", de 78 à 96 centimètres de haut et chacune avec de 29 à 32 cordes. Ce dernier modèle, n'est pas sans rappeler un instrument d'Irlande sculpté sur le gisant d'un chef de clan, dans l'abbaye de Jerpoint, comté de Kilkenny, datant du XV^{ème} siècle.



Console du XII^{ème} siècle, trouvée dans une tourbière, en Irlande.



Chapiteau de l'abbaye Saint-Georges, Saint-Martin de Boscherville.

Les fragments de harpes dans l'ensemble du monde celtique avant le XV^{ème} siècle se réduisent à... un bout de console trouvée dans une tourbière irlandaise (XII^{ème}). Les fameuses harpes comme la "Brian Boru" sont postérieures (XV^{ème}) et indiquent une évolution, chez les Gaëls et les régions qu'ils influençaient, à une période où elle semblait en train de perdre sa place en Bretagne. Il faut absolument rappeler que les restes d'instruments de musique de ces époques dans nos pays, sont totalement ou quasi inexistant. Ce n'était pas un fait particulier aux harpes. L'absence de vestiges retrouvés en Bretagne, comme leur quasi-absence en Irlande, n'amènent pas à conclure à des témoignages mensongers de l'image et de l'écrit ; ceux-ci heureusement, nous éclairent quelque peu.

Que disent les représentations ?

Il est vrai, les représentations ne montrent de la lutherie globale des petites harpes européennes (avant les dérivations gaéliques et gothiques), que des données générales assez interchangeables quel que soit le lieu.

Les harpes européennes du Moyen Âge diffèrent des modèles du monde méditerranéen antique en ce qu'elles sont toutes de type triangulaire, le plan de cordes désormais délimité dans ce cadre. La présence d'un pilier entre la console et la table de résonance renforce grandement la structure de l'instrument, ce qui permet d'utiliser des essences de cordes plus dures et d'augmenter leur tension : obtenir un plus grand volume sonore et pouvoir soutenir la note plus longtemps. Pendant le tout début du Moyen Âge, il semble y avoir un modèle commun, primitif, de harpe dans toute l'Europe. Dans l'ensemble des pays du Vieux Continent, la harpe médiévale semble petite et légère. Elle compte entre sept et douze cordes, et une caisse de résonance assez plate : la *Cythara anglica* décrite dans *De Cantu et Musica Sacra*, du moine Martin Gerbert, Saint-Blasien, 1784.

Lutherie celtique

■ Il est toutefois intéressant de se pencher sur ce qui, dans la lutherie et la décoration, peut être qualifié de celtique, et les nuances qu'ont dû apporter Brittons et,

plus localement, Bretons. En effet, des preuves matérielles limitées ne peuvent mener à la conclusion, aberrante pour l'esprit logique, que des particularités musicales et esthétiques n'induiraient aucun changement dans un domaine et un seul, celui des instruments de musique...

La harpe celtique va augmenter l'étendue de son registre, comme presque aucun autre instrument primitif ou d'avant la fin du Moyen Âge : au total, de 7 à 50 cordes, mais métalliques, comme sur les autres cordophones du type *crwth* ; les conséquences en seront l'augmentation des tensions exercées sur l'ensemble de l'instrument qui va devoir se renforcer.

Le plus souvent jouée assis, appuyée sur l'épaule gauche, coincée entre les genoux, la harpe est représentée dans de nombreuses miniatures sortie à moitié de la gaine d'étoffe souple dans laquelle on l'enveloppait pour la transporter "*comme un vade-mecum*". Au XVII^{ème} siècle, les modèles vont devenir plus grands et plus larges, pour supporter un plus grand nombre de cordes, et parfois même sur plusieurs rangs déjà ; ces harpes dites "*grandes harpes à tête basse*" comme la Castle Otway harp et la Dalway ou Cloyne harp, sont très richement décorées. A la fin du XVII^{ème} siècle, les harpes deviennent plus grandes encore et dénommées à "*tête haute*", pouvant avoir de 33 à 39 cordes.

Le corps sonore percé de deux ouïes, les cordes, a priori en boyau, se fixent à leur extrémité inférieure sur la table de résonance, à leur extrémité supérieure à des chevilles. Autres caractéristiques : peu de volume de l'instrument, rectitude et minceur de la colonne. Telles sont les harpes du VIII^{ème} ou IX^{ème} siècle, retrouvées dans les manuscrits, les enluminures des psautiers (psautier carolingien de la Bibliothèque de Boulogne-sur-Mer, ou la petite harpe triangulaire à neuf cordes du psautier latin du IX^{ème} siècle, d'origine catalane), les sculptures des églises du centre de la France. On la retrouve partout en Europe, de Paris à Oxford, Lincoln et Cantorbury, de Normandie en Italie, de Chartres en Catalogne, jusqu'à Saint-Jacques-de-Compostelle (portail de la Gloire, sculpté

par Master Masteo en 1188, Galice). Et même en Irlande : voir la console retrouvée au XIX^{ème} siècle dans une tourbière, datée du XII^{ème} siècle.

Entre le VIII^{ème} et le IX^{ème} siècle, c'est un outil très simple : construite de trois pièces sculptées assemblées par la tension des cordes. La harpe triangulaire, essentiellement européenne, donne naissance à deux modèles différents qui seront utilisés, l'un presque exclusivement dans les pays celtiques, l'autre dans le reste de l'Europe. Le modèle continental aboutira au milieu du XIV^{ème} siècle, à la harpe dite gothique, grande, fine et élancée, montée d'une vingtaine de cordes de boyau, fixées à la table par des harpions qui augmentent la puissance du son et l'enrichissent en harmoniques. Ce timbre identifiera la harpe jusqu'au-delà de la Renaissance.

À défaut de modèle brittonique et a fortiori armoricain, notre connaissance de la lutherie celtique est exclusivement gaélique. La harpe irlandéo-écossaise médiévale est un instrument relativement puissant doté d'une caisse de résonance large et profonde ; elle produit un son brillant et vibrant. La pratique de ce type de harpe, beaucoup plus sonore que les autres cordées en boyau, s'étend au reste de l'Europe pendant la période baroque avant d'être définitivement abandonnée vers 1800.



Harpe gothique.

Les caractéristiques :

- **le corps sonore** (*com, kef, taol-zasson*), est invariablement creusé dans un morceau de bois massif ; pour la harpe de Brian Boru, la caisse de résonance est taillée d'une seule pièce dans un tronc de saule évidé ; à l'origine plate, la table d'harmonie, sous l'effet de la tension des cordes, va par la suite se déformer, légèrement renflée le long de la ligne médiane, à l'endroit où s'insèrent les cordes, dont elle sera protégée des frottements par de petites pièces métalliques appelées : **souliers de cordes** (*crunatted*), deux ouïes sont percées dans la table, de part et d'autre du chevalet. À la base du corps sonore, une sorte de talon de bois destiné à supporter le poids de l'instrument et à le garantir des chocs, **le pied** (*troad*) ;

- **la console** (*cor, corr, gorre, penel*), est garnie de bandes de cuivre ou d'argent qui la renforcent et l'ornent à la fois. Elle dévie classiquement vers la droite, là encore sous l'effet de la tension des cordes. De nouvelles bandes de métal, à sa jonction avec la colonne, en ce cas, sont alors rajoutées. **La colonne** (*lamhchrann*) ou **pilier** (*gwalenn*), courbe et robuste, présente une section en forme de T pour la renforcer.

- **les chevilles** (*anfhoirshnadhaim, ibil*), auxquelles les cordes se fixent sur la console, sont en métal, en bronze la plupart du temps, presque toujours ciselées et ornées. Elles traversent la console de droite à gauche et sont percées à gauche d'un trou pour le passage et la fixation de la corde.

- **le sillet**, petite pièce métallique placée sous les chevilles pour aligner toutes les cordes dans un même plan, n'apparaîtra que plus tard.

- **les cordes** (*tead, kerdin*), une trentaine, sont métalliques (*miotalte*) : du laiton "médiéval", alliage de cuivre et de zinc, qui correspond à notre actuel bronze phosphoreux, sera le plus communément utilisé.

Le raffinement extrême de la construction tranche avec l'aspect massif de l'instrument. Un artiste dessinait la forme de l'instrument, un menuisier la découpait, un orfèvre fournissait les ornements d'or, un décorateur

achevait d'embellir l'ensemble (6, 1912- 1913). Les sculptures extérieures, sont plus ou moins facultatives sur les modèles modernes.

À partir du XVII^{ème} siècle, pour en augmenter les possibilités, dans les recherches vers le chromatisme, des demi-tons, toujours en usage aujourd'hui, seront disposés sous chaque corde : palette placée sur la console sous la cheville qui au contact de la corde en diminue la longueur vibrante d'un demi-ton.

Depuis le XIX^{ème} siècle, la lutherie celtique va adapter les nouvelles techniques de facture développée pour la harpe classique, en particulier pour la table sonore faite d'un assemblage de planches dont le fil du bois est perpendiculaire au grand axe de la caisse de résonance.

Conclusion

Les textes confirment qu'il y a des harpes celtiques.

■ Les textes et poèmes (que nous verrons plus loin) montrent l'importance de la harpe, autant ou presque, en Bretagne que chez les autres Brittons.

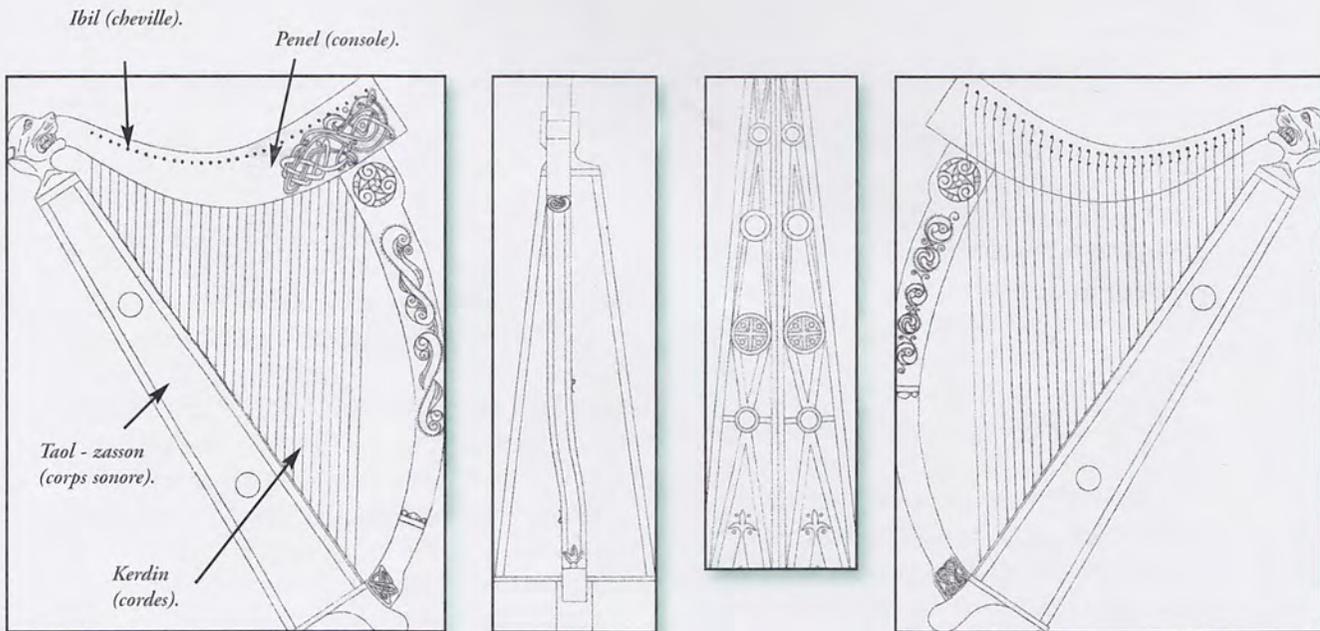
Ils donnent aussi quelques modestes indications sur les particularités de nos harpes. Dans la période plus récente, elles font parfois penser, en Galles et en Bretagne, à des harpes gothiques. Mais, d'autres fois, on fait référence aux cordes métalliques, de bronze, de cuivre, d'airain, d'or, d'argent.

Et là, la celtitude est certitude.

L'image et l'écrit confirment la présence importante de harpes dans l'univers celte en général et l'univers breton-britton en particulier. Aucun aspect de la vie et de la civilisation brittonne et bretonne n'avait la possibilité d'échapper aux normes et tendances en vigueur sur ces territoires, la harpe comme les autres. Les chapitres suivants vont le montrer. Ce sont des pistes pour les recherches restant à faire. On peut en imaginer d'autres.



Copie Verdier du modèle bardique Cochevelou.



Plans Verdier du modèle bardique Cochevelou.

HARPES BRITTONES, NOTRE HÉRITAGE

"...j'ai été une larme avant qu'elle ne s'écrase, j'ai été le mot au milieu des lettres, j'ai été une goutte dans l'averse, j'ai été corde sur la harpe." (Taliesin le grand barde britton - VI^{ème} siècle /Canu Taliesin /Kat Godeu).

La harpe "thalassoceltique"

■ La harpe et la civilisation brittonne du haut Moyen Âge (VIII^{ème} au XII^{ème} siècle).

Nous allons parler de l'installation avérée de harpes dans notre paysage musical, du VIII^{ème} au XII^{ème} siècle, à l'époque où Brittons d'Armorique, de Cornouailles, du Devon, du Pays de Galles, de Cumbrie et Strathclyde (Nord de l'Angleterre, Sud de l'Ecosse actuelles), qui étaient une seule et même civilisation, allaient et venaient, **tous les jours**, sur le "fleuve" Manche. Même si on voulait absolument contester la présence de l'instrument sur le sol armoricain, nous en serions, quand même, les héritiers **légaux** (au plein sens du mot) en tant que Bretons du Sud comme du Nord, sur terre ou... sur la mer, peu importe le lieu.

Textes de l'époque

■ Les textes montrent l'implantation et la place de choix donnée à la harpe et au barde-harpeur chez les Brittons, quel que soit leur "lieu de séjour", avant que la séparation ne commence.

Retracer l'histoire de la harpe dans l'Europe médiévale n'est pas une tâche aisée, encore moins dans les pays gaéliques et a fortiori dans le monde brittonique. Là, la date et les modalités de son arrivée restent l'objet d'hypothèses. Les vieux et fragiles instruments ont disparu depuis des siècles ; d'une telle charge symbolique, ils sont source de légendes et de mythes.

La harpe aurait été inventée par **Idris**, l'un des trois bardes primitifs de l'île de Bretagne. Les deux autres étaient **Eidiol** le magicien et le roi **Beli**.

Aux ancêtres vénérables des Irlandais, les Gallois opposent **Blegywrydd ab Seifill**, qui régna un peu plus tardivement il est vrai : il mourut 2069 ans après le Déluge, soit environ 190 avant J.-C. ; supérieur en ces temps à tous les autres musiciens : roi de Bretagne, il fut appelé, pour son extraordinaire adresse en musique vocale et instrumentale, le dieu de l'harmonie. Sur lui et les autres héros mythiques, rien que l'enthousiasme des biographes. L'usage de la harpe devient courant dans les îles Britanniques, et autres pays celtiques au cours du haut Moyen Âge : *"Il faut noter que l'Ecosse et le pays de Galles - l'Ecosse parce qu'elle a été une colonie irlandaise, et le pays de Galles par suite de contacts fréquents avec l'Irlande liés à la proximité et leur parenté - s'efforcent d'imiter l'Irlande et de rivaliser avec elle dans le domaine de la musique. L'Irlande n'utilise que deux instruments : la harpe et le tympan (vraisemblablement, petit instrument à cordes et à archet proche du cruit). L'Ecosse en utilise trois : la harpe, le tympan et le chorus (type de cornemuse). Le pays de Galles utilise la harpe, la cornemuse et le crwth. En outre, les Irlandais se servent de cordes en bronze et non de cordes en cuir. Beaucoup pensent qu'aujourd'hui l'Ecosse a non seulement égalé l'Irlande, qui lui a enseigné la musique, mais qu'elle la dépasse de beaucoup en virtuosité, et a acquis la prééminence. C'est pourquoi dans ce pays on revendique désormais la source de l'art."*

(Giraldus Cambrensis, *Topographia Hibernica*, 4, 245-6).

Au pays de Galles, l'importance qu'avait la harpe dans la vie publique et privée, nous est indiquée dès le X^{ème} siècle, dans un témoignage tout à fait probant. C'est à cette époque que le roi **Howell le Bon, Hywel Dda** (roi d'Aberfraw, dans la partie méridionale du pays de Galles), qui régna de 907 à 948, donne à son peuple un code nouveau.

Ayant reconnu l'insuffisance des anciennes lois de **Dynwall Maelmud**, 500 après J.-C., remises en vigueur au VII^{ème} siècle par Cadwaladr ou Cadwallon, il réunit en 920 un conseil de 170 évêques et 816 délégués laïques de tous les cantons de Galles ; ceux-ci élurent un collègue restreint de 12 membres et un rapporteur, après avoir, ainsi que le roi, jeûné et prié pendant quarante jours. La compilation du code terminée, Howell s'en fut à Rome le faire approuver par le pape.

Ces lois fixaient, entre autres choses, le rang hiérarchique du barde du palais, 8^{ème} officier de la maison du roi.

Officiers du roi :

1. Le préfet du palais ou maître de la maison du roi
2. L'aumônier du roi
3. L'intendant
4. Le portier du palais
5. Le médecin du roi
6. Le juge du palais
7. Le page de la chambre
8. Le barde ou musicien qui recevait de son souverain, après l'élection, une harpe telyn et un échiquier d'ivoire, et de la reine un anneau d'or (**Telyn** a gaiiff i gan y Brenin, a Modrwy aur i gan y Frenhines pan wysdler ei swydd iddaw). Dans les banquets, lors des grandes fêtes, il prenait place auprès du majordome, qui seul avait le droit de lui présenter sa harpe (*Efe a ddyly eisdedd yn nesaf i'r Penteuulu yn tair Gwyl arbennig, wrth rodli ei Delyn yn ei law*).

"Le barde domestique recevra de la famille une bête de chaque butin auquel il aura pris part et un homme en partage comme serviteur."

"S'il va au combat, le barde chantera la gloire du royaume de Bretagne au front de la bataille."

"Comme les drapeaux, les harpes prises à l'ennemi autorisent les détenteurs à se déclarer vainqueurs."

La harpe était instrument de gentilhomme. Seuls le roi et les nobles avaient le droit de détenir une *telyn* et d'en jouer. La *telyn* d'un noble était insaisissable, sous quelque prétexte que ce fût : "*Trois choses, disent les lois de Howell, sont indispensables à un gentilhomme ou baron, à savoir : sa telyn, son manteau, et son échiquier*" et ailleurs : "*Trois choses sont nécessaires à un noble : une épouse vertueuse, un coussin sur sa chaise, et une harpe bien accordée.*"

Ces considérations se maintiendront longtemps, retrouvées dans la législation suivante promulguée au XI^{ème} siècle. La "*telyn*" du pays de Galles ressemble assez à la harpe irlandaise. La principale différence réside dans les dimensions beaucoup plus grandes de la colonne qui donnent à l'instrument un aspect plus élancé.

Les **Leges Wallicae** (*Cyfreithieu Hywel Dda ac eraill*) (*Lois d'Hywel Dda et autres*), compilation de manuscrits dont les plus anciens remontent au XII^{ème} siècle, nous apprennent déjà que les "*telyn*" des harpistes de basse classe étaient montées de crin ; quand l'un d'eux, pour devenir un musicien plus achevé, échangeait sa *telyn* contre une harpe à cordes de métal, il payait une redevance de vingt-quatre pence au maître joueur.



Harpe galloise.

"Ils se servent de cordes d'airain et non de cuivre", (alliage de cuivre, proche du bronze), dit Giraldus Cambrensis au XII^{ème} siècle, parfois même d'argent.

À l'instar des Irlandais, les Gallois possèdent deux sortes de harpes de formats différents :

- l'une très petite, la harpe d'un pied, héritière de l'heptacorde, d'une tessiture d'une octave (dont on peut rapprocher l'**ocht-tedach**, à 8 cordes) (7, lecture XXXV, Vol. III, 333) à l'usage des missionnaires religieux ;
- la grande, d'environ deux à trois octaves, à l'usage des harpistes de métier.

On sait avec certitude la prédilection des Gallois pour la harpe, leur telyn. En 1042, le roi Gryffydd ap Cynan, souverain du Gwynedd, Sud du pays de Galles, prend soin de donner de nouvelles lois à la musique de son pays. Il réorganise les assemblées de musique et de poésie, appelées *eisteddfod(au)* dont la coutume remonterait au moins au VI^{ème} siècle. Il avait pris conseil de harpistes irlandais qu'il avait pu apprécier sur place et qu'il amena à sa cour.

En 1100, il préside l'*eisteddfod* de **Caerwys**, et c'est là qu'il arrête le canon des 24 mesures, règle la hiérarchie des bardes, et le détail de leurs attributions. Il favorise les écoles bardiques. Trois classes de bardes : poètes, hérauts, musiciens. Parmi les musiciens, trois classes : première, les harpistes ; deuxième, les joueurs de *crwth* ; troisième, les chanteurs. L'*eisteddfod* devait être triennal*, annoncé un an et un jour à l'avance, à des jours de fête déterminés ; réunir des candidats sévèrement sélectionnés et jugés par des maîtres éprouvés. Les aspirants bardes n'arrivaient au degré suprême de leur hiérarchie, n'étaient nommés **pencerdd** (docteur) qu'après trois cycles de trois ans, précédés d'un noviciat là encore de trois ans. Le **pencerdd** qui, lors de l'*eisteddfod*, remportait le prix du concours, était nommé chef-barde et avait droit à un siège d'honneur et à une chaîne d'or.

"le **pencerdd** (maître du chant) pouvait s'asseoir auprès du prince héritier, il chantait dans une langue très archaïque. Le *bardd teulu* chantait pour la reine trois chants très doucement." "le **pencerdd** *bardd* a ses terres libres d'imposition, il reçoit du roi une harpe, un cheval et des vêtements de laine." (cf Y.-B. Piriou).

Chaque barde recevait des revenus, terres, émoluments, lors des cérémonies publiques, tournées de Clera, bien sûr triennales, qui suivaient chaque **eisteddfod**, selon un circuit déterminé à l'avance.

Des registres font état encore d'un *Eisteddfod* à **Cardigan**, au château d'Aberteili, en 1176, sous le patronage du Lord **Rhys ap Gruffud**, selon les

Chroniques des Princes (Brut y Tywysogion). On y vit jouter les meilleurs poètes et harpistes. Mais, contrairement à l'Irlande où elle va rester l'apanage d'une classe, la pratique de la harpe au pays de Galles va se développer dans presque toutes les familles : la musique tenait une place d'honneur jusque dans les plus humbles demeures. Il en est attesté très tôt ; ainsi, à en croire les écrits du XII^{ème} siècle de Giraldus Cambrensis : "... et que tous les hommes dans chaque tribu ou chaque famille, mettent au-dessus de toute science l'habileté au jeu de la harpe." L'usage d'avoir dans chaque maison des harpistes domestiques surviva jusqu'au XIX^{ème} siècle dans la haute et moins haute société galloise.

Geoffroy de Monmouth dans "*Vita Merlini*" texte en vers latins (1148) : "*Devenu fou après une bataille, Merlin vit dans un bois. Adouci par un air de harpe-cithare, il oublie sa folie et demande à être conduit à la cour de Rodarch*". Cf Y.-B. Piriou.

La harpe qui se propage, durant le haut Moyen Âge, dans tous les milieux musicaux, des jongleurs aux musiciens princiers, est semblable à celle des modèles gaéliques et brittoniques : mais sans aucune mesure précise, sans canon.

Le passage va se faire par l'Armorique.



Queen Mary harp.



Lamont harp.

*On sait que chez les Celtes le nombre trois se rencontrait partout. Ainsi, ils avaient les trois cercles de l'existence, les trois ordres de la hiérarchie druidique, les trois classes de la nation, et les trois rangs de la chevalerie

(13, 1). [Le nombre neuf, le carré de trois, était aussi en grande estime chez les Kymry (13, 3)].

PRÉSENCE AVÉRÉE EN BRETAGNE-ARMORIQUE, JUSQU'AU XIII^{ÈME} SIÈCLE

Observations

■ Nous sommes rassurés : point besoin de rediscuter avec le notaire et les ayants droit ; la harpe celtique nous appartient bien, aux Bretons, comme aux Gallois, aux Irlandais, aux Écossais.

Savoir, en plus, qu'elle a été présente sur le sol même de la Bretagne armoricaine, est quand même un plaisir certain. Ce qui suit va en faire la démonstration.

Comme il n'est pas nécessaire de trouver, tous les dix mètres, la totalité des vestiges d'une civilisation pour avoir, sur l'ensemble de son territoire, une idée d'elle assez claire, point n'est besoin de trouver des vestiges ou des représentations de harpe dans toutes les régions de cet ensemble celtique, pour être convaincu de son omniprésence, par un faisceau d'indications convergentes. Il est impossible que des éléments d'une seule et même culture soient totalement absents d'un territoire recouvert par elle. Il y a des différences régionales, des nuances, les proportions peuvent changer, pas de différences fondamentales. Si, à cette époque, la harpe a une place centrale au Pays de Galles, elle peut être moins centrale en Bretagne, elle ne peut être inconnue et totalement inutilisée. Nous n'avons, c'est vrai, aucun élément concret, fragment de harpe ou autre à notre disposition. Mais en Irlande, on ne met pas en doute la présence de la harpe à des périodes où on n'en a pas non plus.

Les harpeurs bretons : les textes

■ Ce qui a été dit sur les rapports incessants entre pays celtes, montre que si la sophistication musicale passait ailleurs par la harpe, ici aussi elle passait par la harpe. Certains (Perig Herbert, par ex., dans *Al liamm*) ont voulu ne voir dans les "*cithara*" et "*citharista*" des textes en latin que des (joueurs de) *crwth* et

rote ; mais, en latin, pas de nom particulier, ni pour l'une ni pour l'autre, ce qui ne facilite pas l'affaire. Cette ambiguïté leur faisait imaginer que la Bretagne aurait été, par conséquent, l'unique territoire européen sans harpe !

Les plus anciens

Depuis l'Antiquité, la Manche se traverse en une journée et demie : au centre des relations de l'ensemble de la civilisation celtique, il suffit de rappeler qu'**au quatrième siècle, en plein christianisme**, existait encore en Gaule **un collège de Druides**, le poète latin Ausone en témoigne.

Le livre de Llandâv confirme qu'au IX^{ème} siècle Bretons et "*Gallois*" parlaient la même langue (30, 12), cette "*lingua britannica*" galloise, cornique et bretonne qui perdura jusqu'aux X^{ème} et XI^{ème} siècles, avant de donner naissance à de nouvelles langues issues des dialectes (30, 9).

Dans un fragment retrouvé dans des manuscrits bretons du début du IX^{ème} siècle, eux-mêmes compilations d'écrits antérieurs, apparaissent des lois d'origine clairement brittoniques insulaires, et parfois même plus archaïques : certaines de ces lois celtiques armoricaines trouveraient leur équivalence dans de très anciennes lois irlandaises.

Les lois du roi Hywel Dda n'ont pu que trouver écho de ce côté-ci de la rive dans des lois de Bretagne, et avec elles la pratique de la harpe.

Le professeur Léon Fleuriot affirme que "*depuis le VI^{ème} siècle... jusqu'au VIII^{ème} siècle au moins, les musiciens bretons étaient renommés*".

Il n'est ni ange ni homme

Qui ne pleure

Quand chante la harpe.

Poème des bardes bretons du VI^{ème} siècle

(1, chapitre premier, page 13).

Herve, Houarne, ou Hyvarnion (Villemarqué, H. de la, "Les *joculatores bretons*", Bulletin de la Société archéologique du Finistère, 1886, Quimper, tome XIII) le saint, aveugle, vécut dans la première moitié du VI^{ème} siècle ; fils de **Hoarvian** barde de l'île de Bretagne, il composait des poèmes rimés qu'il accompagnait à la harpe (de La Borderie, tome 1, 393-396). La légende du saint le fait errer pieds nus, toute une vie empreinte de musique, chantant et mendiant : saint Hervé, patron des bardes et des musiciens d'Armorique.

Au IX^{ème} siècle, dans le cartulaire de **Landévennec** ("*Cartulaire de Landévennec*", T p.79, Bulletin archéologique association bretonne – 1886, p. 200), le texte de la **Vie de Winwaloe** (Gwenolé, fondateur de l'abbaye, vers la fin du V^{ème} siècle,) énumère pour la première fois des instruments joués en Bretagne à la cour du roi Gradlon, dont une cithara.

Dans un manuscrit du X^{ème} siècle (Villemarqué, H. de La, op. cit.), Wrmonoc, abbé de Landévennec, relate la vie de saint Pol de Léon qui s'enfuit en Armorique, en 512 ou 513, accompagné de ses douze disciples. Il cite dans ces pages le nom de l'un d'entre eux, un citharède : "**Toseocus cognomine Siteredus**", originaire de la Cornouailles insulaire (de La Borderie, tome 1, 342 n).

Léon Fleuriot (Les Origines de la Bretagne) : "Ainsi Turiav dont les chants charmaient Tiernmael évêque de Dol ; ainsi du père de Saint Hervé (lui-même resté barde dans la tradition et même patron des musiciens), Huarvion le harpeur, parfait musicien, compositeur de balets et de chansons (d'après Albert Le Grand). Childebert 1^{er} l'avait fait venir à sa cour".

Le mot *joculator* désignait le jongleur, héritier des bardes celtes, poète-musicien : *joculares* ou *joculatores*, harpeurs spécialisés, clairement attestés dès le IX^{ème} siècle, les musiciens bretons jouaient d'une certaine réputation bien avant.

Au VI^{ème} siècle, l'évêque de Poitiers, Venance Fortunat (vers 530- 600), visitant la Bretagne où il fut reçu par saint Félix, évêque de Nantes, en sa résidence épiscopale, faisait à deux reprises, un appel à la **harpe** et à la **rhote** des Bretons. Sorte de troubadour, il affirmait

dans son "*Itinéraire de Bretagne*" que "*de son temps on chantait en langue armoricaine les faits mémorables de l'histoire, et que ces chants étaient appelés lais...*" (1, chapitre II, pages 72- 3).

XI^{ème} et XII^{ème} siècles

Pendant le haut Moyen Âge, les ducs, comtes, et simples machtiens – nobles bretons – entretenaient des bardes professionnels. Afin d'égayer leurs sombres demeures, comtes et seigneurs introduisirent auprès d'eux des musiciens. Ainsi, en 1065, lorsque d'après une charte donnée à Tours (Dom Hyacinthe Morice, Preuves, Ch. Osmont, 1796, réédition 1974, Paris, tome I, 408-409, Titre de Marmoutiers) le duc Conan II (1040-1066), de la maison de Rennes, fait une visite solennelle à son oncle Thibaud, comte de Blois, il est accompagné d'une importante suite, dans laquelle on note un "**Norman citharedo**", ce que de La Borderie traduit dans son histoire de Bretagne par joueur de harpe.

De même, d'après une charte de 1069 du cartulaire de Quimperlé, dans laquelle le duc Hoël (1066-1084) de la maison de Cornouaille, dans une donation faite au chapitre de Sainte-Croix de Quimperlé, nomme **Cadiou, citharista** (Dom Hyacinthe op. cit.) ; là encore La Borderie voit en ce Cadiou, de Quimper, un harpiste, engagé par Hoël pour le divertir (tome 3, 29, 221).

Pendant tout le Moyen Âge, l'ambiguïté persiste : les manuscrits, en latin, utilisent dans la majorité des cas le terme trompeur de "*cithara*" ou "*cithera*" pour désigner un instrument à cordes, qu'il s'agisse d'une cithare, d'une lyre, ou d'une harpe de petite dimension, ce qui provoquera des confusions jusqu'au début du XVI^{ème} siècle. Sebastian Virdung, musicologue, écrira en 1511 : "*Ce que l'un appelle harpe, l'autre l'appelle lyre*".

C'est dans les oeuvres médiévales en langue d'oïl qu'il est le plus fait allusion aux harpeurs bretons, dont on loue à maintes reprises les qualités, en particulier dans l'accompagnement des lais ; jouissant lui-même d'une très forte renommée hors de Bretagne. Guillaume le Conquérant avait fait appel à une certaine **Dame Rouge**, poétesse de Petite Bretagne du troi-

sième quart du XI^{ème} siècle, musicienne experte en art poétique et dans la composition des lais (Histoire de la Bretagne des mégalithes aux cathédrales, Skol-Vreizh, Morlaix, 1983, t. I, p. 232.). Il lui avait envoyé une ambassade afin qu'elle lui composât un chant, et c'est ainsi que serait né le lai de la Grève qu'elle apprit aux harpistes du souverain.

Au commencement du XI^{ème} siècle déjà, **Dudon de Saint-Quentin**, historien normand, conjurait les **harpeurs armoricains** de venir en aide aux clercs de Normandie, pour répandre dans le monde la gloire du **duc Richard I^{er}**.

Y.-B. Piriou : *"Pour les arthuriens allemands Zimmer et Brugger, pour les Gallois T. Stephens et W. J. Gruffydd, pour le Français Joseph Bédier enfin, il est impossible d'expliquer la vogue des lais et des romans bretons aux XI^{ème} et XII^{ème} siècles sans tenir compte des trouvères et des harpistes de Bretagne continentale. C'est également l'opinion soutenue par le grand arthurien américain R. S. Loomis qui, en cette affaire, avait même tendance à accorder le rôle principal aux Bretons de Petite Bretagne".* Dans *"Tristan et Iseult"* : *"la demoiselle priend la harpe qui de fin or estoit et atempra sa harpe au mieux que le savoit, si que les cordes desus s'acordèrent à cel desouz, par droite acordance de musique"*.

Renaut : *"La harpe qui au cou lui pend / Bien décorée de bêtes sauvages / Qui ont divers et corps et têtes..."*.

D'après Jean Choleau, *"le clergé de Dol et de Vitré payait aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècle des harpistes pour qu'ils jouent dans les églises"*.

XII^{ème} et XIII^{ème} siècles

Y.-B. Piriou : *"La littérature occitane (dont le berceau est Poitiers), fait de nombreuses allusions aux instruments de musique bretons : la arpa, la viola, la gale, la rauta"*. Et : *"Tu ne sais pas finir, à mon avis, selon la modulation d'un Breton..."*.

Joseph Loth : *"Remarques sur le Bas-Vannetais"* (cf Y.-B. Piriou) : *"Les vraies chansons bretonnes (sans influence française) ont dû être un genre très florissant à l'époque où le chanteur s'accompagnait de la harpe, par exemple, qui, non seulement aidait le chanteur, mais chantait seule, ou tantôt elle accompagnait, tantôt alternait"*.

Joseph Anglade (les troubadours bretons) : *"Littératures française et occitane médiévales abondent de citations relatives aux talents musicaux des jongleurs bretons. Notamment en occitan concernant les instruments bretons : la ARPA, la viola, etc"*.

Diffusés par des générations de poètes-harpeurs, les lais de Tintagel, de Désiré, du Chevalier au cygne, de Batolf étaient en grande faveur dans les cours. Dans le roman de chevalerie Perceforest, un poète-harpeur se rend à une fête (en Bretagne) au milieu d'oiseaux artificiels d'or fin. *"Pendant que mon seigneur Tristan jouait de la harpe, ainsi que je vous le raconte, il chantait avec plus de perfection et de délicatesse que nul autre."*

Le lai de victoire (Etudes de Jean Maillard) : *"Mesire Tristrans dist bien que çou estoit li miudres et li miex harpans damoisele qu'il veist piecha mais et li mieus chantant"* (Monseigneur Tristan lui déclara que c'était la demoiselle la plus habile à la harpe qu'il ait jamais vu et celle qui chantait le mieux).

Pour Jean Maillard (*"Mélanges Foulon"*), le roman de Tristan en prose accorde une part considérable au jeu instrumental précédant, accompagnant ou suivant le chant... Les lais bretons ont été introduits sur le continent par des jongleurs purement instrumentalistes : *"Lais de vièles, lais de rotes / Lais de harpe, lais de fretiax"* et dans le roman de Flamenca : *"L'us cantet cel que fes Ivans / L'us menet arpa, l'autre viola..."*

En 1189, **Richard Cœur de Lion**, futur roi d'Angleterre, fait venir des harpeurs bretons pour agrémenter les fêtes de son **couronnement**. Et si l'on en croit un texte scandinave du XIII^{ème} siècle, le roi de Danemark, Hakon IV, fit traduire vers 1230 des lais bretons.

Le harpiste n'avait pas seulement à jouer une mélodie

ou à soutenir le chant par quelques maigres accords. Il devait savoir faire une courte introduction et terminer le morceau par une phrase concluante. C'est du moins ce qui semble ressortir d'un passage du roman de **Durmar le Gallois** (**Durmart le Gallois**, Guide de la Musique du Moyen Âge, Fayard, Paris, 1999), où est décrit le talent musical d'une demoiselle :

*Une harpe fait apporter
Si comence un lai a harper
Mult le savoit plaisamment faire
Bien sot les notes a fin traire
Et bien les savoit comencer
(Dumard, édition Stenzel, V525 et ss.)*

Les plus habiles essayaient même de combiner deux phrases mélodiques, dans le genre de l'organum, qui depuis le IX^e siècle commençait à être pratiqué. On serait du moins tenté de tirer cette conclusion des vers suivants du roman de **Horn**, où le jeu de harpe de **Gudmod** est célébré :

*Cum ses cordes tuchet, cum les fesoit trambler,
Asquantes fet chanter, asquantes organer,
De l'armonie del ciel li paroît remembrer.
(Histoire littéraire, XXII, p. 562.)*

Quand **Gudmod** "chante" sur sa harpe, il ne joue que la mélodie, quand il "organe", il ajoute à la phrase mélodique une sorte de contrepoint (3, page 375).

Genre poétique et musical, on donnait le **nom de lais aux récits chantés des harpeurs bretons**, sur des thèmes tirés des vieilles légendes de leur pays : **lais féeriques** dont l'action, se déroulant dans un cadre breton, fait intervenir encore un personnage surnaturel, une fée (Graelent, Guingamor, Désiré), ou un chevalier venu de l'autre monde (Tydorel, Tyolet, Espine). Le **thème breton** n'est plus qu'un décor dans le lai didactique (Trot) ou burlesque (Le Lecheor) : les deux Bretagne, pays des enchantements et du merveilleux. Un charme particulier est reconnu aux musiciens et harpistes de Bretagne continentale pour l'accord de la voix aux instruments.

À partir du XII^{ème} siècle, le lai connaît une évolution narrative : **Marie de France**, première femme poète, et ses émules assemblèrent et rimèrent les **chants bretons** pour en faire de brefs récits romanesques : adaptation écrite d'une **matière orale** et non une invention. On reconnaissait pourtant l'agrément que cette mélodie avait répandue sur les lais originaux, et Marie disait en finissant celui de **Gugemer** :

De ce conte qu'oï avés	De cest cunte ke oï avez
Fu li lais Gugemer trovés,	Fu Guigemar le lai trovez,
Qu'on dit en harpe et en rote,	Què hum fait en harpe e en rote :
Bone en est à oïr la note.	Bonè est a oïr la note. (10, v. 883- 8, 90)

Et au début de celui de **Graelent** :

L'aventure de Graelent
Vous dirai, si eom je l'entent.
Bon en sont li ver à oïr,
Et les notes à retenir.

La filiation bretonne est attestée par le témoignage même de l'auteur qui ne manque jamais l'occasion de noter que, des récits qu'elle nous propose, "**li Bretun firent un lai**" (voir Guigemar, Equitan, Lanval, Laüstic) et elle mentionne presque toujours le titre original du texte en breton : "*Je vous dirai une aventure dont les Bretons ont fait un lai. Son nom est Laostic, je crois : c'est ainsi qu'ils l'appellent, en leur pays. C'est **rossignol** en français, et **nihtegale** en bon anglais*" (4, page 46). Sur les douze lais qui lui sont attribués, cinq sont présentés par elle comme ayant été "**faits**" par des Bretons : pour Eliduc qui avait pour seigneur le roi de "**Bretaigne la menur**", elle parle d'un "**mult ancien lai Breton**" ; pour les Deux Amants d'un "**lai qu'en firent li bretuns**". De plus Marie de France a tenu à placer en petite Bretagne la scène de sept contes. Le lai de Chaitivel se passe à Nantes tandis que dans l'Eastig il s'agit de la ville, "**renumée**" de Saint-Malo. Dans le héros du lai de Guigemar qui est fils du sire de Léon, on a "**reconnu Guïomar, fils de l'un de ces seigneurs du Léon à l'apogée de leur puissance au milieu du XII^{ème} siècle.**" (Annales de Bretagne, p. 255). Même si dans un lai, le titre nous parle de **Gallois**, les lais de Marie de France sont d'origine armoricaine, donc de petite Bretagne, contrairement aux **romans arthuriens gallois** d'un Chrétien de Troyes. Les lais de Marie de

France sont travaillés par la nostalgie d'une musique originelle et fondatrice ; héritière directe du célèbre héros musicien qui lui inspire son art, c'est **Tristan** lui-même qui aurait composé sur la harpe le lai du Chèvrefeuille :

*Pur les paroles remembrer,
Tristam, ki bien saveit harper,
En aveit fet un nuvel lai ; (v. 111- 3)*

Cette caution prestigieuse rejaillit alors sur l'ensemble de son recueil et vient colorer chacun des lais d'une antique mémoire de héros glorieux et d'amours magnifiques. À l'instar du Chèvrefeuille, la conclusion de Guigemar laisse également pressentir la lointaine origine musicale du lai :

*Fu Guigemar le lai trovez,
Quë hum fait en harpe e en rote :
Bonë est a oïr la note. (v. 884- 6)*

Marie vécut, dans la seconde moitié du XII^{ème} siècle, à la cour brillante de Henri II Plantagenêt, comte d'Anjou et duc de Normandie, devenu roi d'Angleterre en 1154, et d'Aliénor d'Aquitaine. **La famille Plantagenêt** régnait de part et d'autre de la Mare Britannicum : dans les cours itinérantes, rencontres entre seigneurs, troubadours et trouvères, tandis que des poètes-harpeurs de Bretagne y récitaient lais bretons et légendes arthuriennes (1, Chapitre premier, page 38).

Cette influence fut encore élargie par ses deux filles, **Aélis de Blois**, et surtout **Marie** : protectrice de **Chrétien de Troyes**. On sait le rôle considérable, dans l'histoire littéraire, joué par la cour de la comtesse Marie de Champagne (1164- 1191), demi-sœur du duc de Bretagne, Geoffroy II Plantagenêt, par leur mère Aliénor. Le fonds de traditions et de légendes répandu par les poètes-harpeurs bretons et gallois, aboutira à la fin du XII^{ème} siècle à la diffusion de la riche "*Matière de Bretagne*", le cycle du roi Arthur et de ses chevaliers, la quête du Graal, Gauvain, Perceval, la belle histoire d'amour de Tristan et Iseult.

Jusqu'à la fin du XIII^{ème} siècle, cet art devait beaucoup influencer les autres cultures européennes. La Bretagne ducale point de départ en était le centre : Geoffroy II, duc de Bretagne, fils d'Aliénor d'Aquitaine et d'Henri II Plantagenêt, vécut dans l'ambiance des "*cours d'amour*"; arrière-petit-fils par sa mère, du premier troubadour connu, le comte Guilhem de Poitiers, et frère de Richard Cœur de Lion, le roi-trouvère qui fut l'auteur de plusieurs chansons en langue d'oïl et accueillit des harpeurs bretons à sa cour prend place grâce à ses chansons parmi les trouvères.



Cithara.



Âne à la harpe, chapiteau de l'ancienne cathédrale de Nantes, fin du XI^{ème} siècle, Musée Dobrée.

Iconographie

■ La première représentation de harpe connue en Bretagne ne date que de la fin du XI^{ème} siècle.

En 1080, le duc Hoël de Cornouaille (Dubuisson-Aubenay, *Itinéraire de Bretagne en 1636, Société des Bibliophiles Bretons, 1898-1902, Nantes, t. II, p. 226.*) fait donation de l'église Notre-Dame de Nantes à Benoît, son frère, abbé de Sainte-Croix de Quimperlé : s'y élèvera la future cathédrale Saint-Pierre de Nantes, dont les travaux débiteront en 1118 (1, Chapitre III, page 134).

[pour relever la Bretagne de ses ruines, les ducs firent appel au concours des grandes abbayes de la Loire, dont on retrouve l'influence sur l'architecture de toute l'Armorique des XI^{ème} et XII^{ème} siècles.]

Une autre attribution de la harpe au Moyen Âge, assez singulière ou plutôt surprenante de prime abord, est celle qui en est faite aux animaux. Comme l'Égypte et la Syrie nous ont laissé de nombreuses représentations de singes harpistes, le Moyen Âge français et même européen (crypte de la cathédrale de Canterbury) associe fréquemment la harpe et l'âne (6, 1922).

Cette première apparition peut sembler tardive. Plusieurs explications possibles :

- la Bretagne, péninsule avancée, eut plus à souffrir des incursions normandes du X^{ème} siècle que le reste du continent : destruction de la totalité des édifices religieux, la plupart en bois et incendiés ; la seule mention d'un édifice en pierre est celle de l'abbatiale de Landévennec (et encore en pierre de Charentes, car le granit local était encore trop difficile à travailler). De même pour le patrimoine mobilier des églises et chapelles ;
- fuite des communautés religieuses, dispersant avec elles les manuscrits enluminés de leurs bibliothèques ;
- il faudra attendre une période d'accalmie et de plus grande prospérité pour voir reflourir une production artistique architecturale ;
- de surcroît, la réutilisation des matériaux antérieurs était systématique dans la construction des nouveaux édifices ;
- outre les guerres et révoltes, il faut aussi compter avec l'outrage du temps : nombre de chapelles et églises sont tombées en ruine et ont disparu depuis le début du XX^{ème} siècle.



UN LENT DÉCLIN : XIII^{ÈME}, XIV^{ÈME}, XV^{ÈME} SIÈCLES

Faisons le tour de ce qu'on sait de la harpe en Bretagne aux XIII^{ème}, XIV^{ème} et XV^{ème} siècles.

Dans cette période où elle semble ici commencer à être moins centrale, où les souverains et l'aristocratie se francisent inéluctablement, on peut assez bien démontrer que des spécificités bretonnes, dans le jeu, la lutherie ou la décoration, s'appliquent toujours à la harpe, même si elles commencent à s'atténuer, ce qui autorise à la qualifier de "celtique" ou de "bretonne". Dans notre pays, comme dans les autres pays celtes, la musique était, à des degrés divers, selon les époques, les lieux, à cheval sur une musique relativement celtique et la musique jouée plus internationalement en Europe à l'époque. Un peu comme aujourd'hui, comme toujours, le métissage était à géométrie variable, du plus européen banal et standard au plus indigène et différent. Déterminer les degrés, les proportions de ce métissage est hors d'atteinte. Savoir qu'une partie de la musique jouée en Bretagne empruntait davantage au répertoire celtique qu'au répertoire européen "normal" est une lapalissade.

Jean Maillard "Mélanges Foulon" :

"Si cum sunt cil Bretun de tel fait customer" est-il dit dans le Roman du Roi Horn. "Il y a parenté indiscutable entre les formules répétitives quasi litaniques des rares lais celtiques qui nous sont parvenus et que les quelques interprètes actuels du Nord Ouest de l'Écosse transmettent miraculeusement et ces lais médiévaux anonymes.

Y.-B. Piriou : "... L'influence des trouvères bretons se prolongea longtemps outre-Manche. Fin XIV^{ème}, Geoffrey Chaucer s'en recommande encore dans le Lay of Sir Orfeo, dont le prologue fournit des détails précieux..."
"The Brytans, as the boke seys / Off diverse thingys they made leys / Some they made of harpyngys / And some of other diverse thyngys / Some of werre and som of wo /..."
(Les Bretons, comme le disent les livres, faisaient leurs

lais de diverses choses. Ils en faisaient certains comme compositions pour la harpe, et certains d'autres différentes choses... Parmi eux se trouve le sire Orfeo. Il était un noble roi qui aimait la joie et la harpe...).

Dans le prologue de *"Franklin's tale, Chaucer* : *"Ces anciens gentils Bretons... chantaient ces lais accompagnés de leurs instruments..."* (et il est prouvé qu'il s'agit des Bretons armoricains).

Mickael C.E. Jones (professor of Medieval History, Nottingham) a trouvé mention dans les archives départementales d'Ille-et-Vilaine (1F1113) des fragments de la comptabilité, pour 1433-1434, du comte de Montfort (héritier du duché). Ils comprennent le paiement de 30 s, pour l'achat de cordes de harpe.

Le prestige des lais est au plus haut au XII^{ème} siècle et va se poursuivre les siècles suivants avec les romans de la Matière de Bretagne. Les "jongleurs" qui les chantent témoignent d'une grande culture : selon **Gottfried von Strassburg**, à la fin du XIII^{ème} siècle, le lai **Gurun**, composé par des Bretons, est joué par des harpeurs gallois. **Tristan** exécute le lai de **Graelent** à la manière bretonne si merveilleusement que beaucoup d'assistants "oubliaient jusqu'à leur propre nom." Puis il chante le lai de **Thisbé** en breton, gallois, latin et français.

C'est à cette époque que culmine l'émigration bretonne dans la France médiévale, emportant avec elle sa culture : *"Vous auriez pu ouïr çà et là tant de danses et d'airs bretons que vous vous fussiez cru à Nantes, où on les compose et chante."*

Les Bretons furent aussi, surtout du X^{ème} au début du XIII^{ème} siècle, des intermédiaires privilégiés dans la transmission des récits arthuriens, notamment en raison de leur nombre et de leur situation aux côtés du vainqueur normand, de leur habitude de sillonner les

routes terrestres et maritimes, et de leur accès encore facile aux langues sœurs, le cornique et le gallois ; ainsi que l'accession au titre de duc de Bretagne de Geoffroy Plantagenêt, fiancé dès 1169 à la jeune Constance, héritière du duché de Bretagne. (1, Chapitre premier, pages 19 et 20).

La **“Matière de Bretagne”**, expression d'un poète du XIII^{ème} siècle désigne un ensemble de légendes, contes et chansons, véritable écheveau, d'**inspiration celtique**. Cette matière se caractérise par la présence de thèmes merveilleux proprement celtiques qui alimentèrent, entre 1150 et 1250 environ, un certain nombre de romans appelés romans bretons, diffusés oralement à l'origine par des jongleurs gallois et armoricains. Elle connut une fortune littéraire considérable après la publication en 1135 de l'**Historia regum Britanniae** (Histoire des Rois de Bretagne), en latin, de **Geoffroy de Monmouth**, poète gallois d'origine bretonne qui rendit populaires, avant 1150, des personnages comme le **roi Arthur** et **Merlin l'Enchanteur**.

Les légendes de Tristan et du roi Arthur, populaires dans le pays de Galles et l'Armorique, ont bientôt dépassé les limites du monde celtique pour se propager dans le monde roman. La harpe depuis la Bretagne va gagner la France et l'ensemble de l'Europe jusqu'à la fin du Moyen Âge, des Flandres en Italie, et d'Espagne aux pays germaniques. Cette littérature et celle des romans entre le XIII^{ème} et XV^{ème} siècles nous apprend qu'au Moyen Âge la musique était tenue en haute estime et faisait partie d'une éducation sérieuse : chevaliers et damoiselles de bonne souche devaient savoir **“atempter”** (accorder) la harpe (1, Chapitre II, page 71).

Comme **Galeran de Bretagne**, du trouvère Jean Renart, roman daté du XIII^{ème} siècle : l'éducation de ce jeune homme de haut lignage, fils du comte, passe par l'apprentissage, outre celui des armes (il devient écuyer à la cour du duc de Lorraine), de la chasse et de l'oïsellerie, aussi de l'art des échecs et de la musique.



Cathédrale de St-Tugdual, Tréguier (XIV-XV^{ème} siècle).

*Il savoit toute la maniere
De herpe, d'autres instrumens ;
(2, vers 930 et 931, page 29).*

Les jeunes filles ne sont pas moins instruites dans l'art de la musique : son amie Frêne, comme les damoiselles de noble naissance de l'époque, sait **“l'art et l'usage de la harpe, et lui ont appris ses bons parrains lais et sons et baler (danser) des mains, toutes notes sarrasinoises, chansons gascognes et françaises, lorraines et lais bretons”**.

*De la harpe sot la meschine,
Si lui aprint ses bons parreins,
Laiz et sons, et baler des mains,
Toutes notes sarrasinoises,
Chançons gascoignes et françoises,
Loerraines, et laiz bretons,
(2, vers 1165 à 1171, page 36).*

Les petites harpes étaient tenues à la main, et on les transportait suspendues au cou. Ainsi Frêne se promène avec Galeran dans le verger sa "harpe au col". Les plus grandes étaient posées sur le sol ; les "Allemands" distinguaient entre : "handharfe" et "standharfe".

Dans le roman de chevalerie de Perceforest (Pirro, André, Histoire de la Musique, Éd. Laurens, 1940, Paris, p. 24), Lyonnel rencontre un homme qui porte une harpe dans un étui. Dans le même roman, une damoiselle se présente devant le roi ; elle "porte une harpe à son col, et est moult noblement vestue, selon son état, car elle se mesloit de ménestrandie" (1, Chapitre II, 77). Le jongleur sachant ces chants était sûr d'être applaudi, telle Frêne :

*Doux est li chans et doulx li diz
Et cil li chante tant et note
Qu'elle scet le dit et la note;
A sa harpe l'a accordee
Qui estoit d'argent encordee
Bien scet le lay tout sans mentir,
Le vergier en fait retentir
Qui étoit d'argent (en) cordée
Le vergier fait retentir.*

(1, chapitre II, pages 76- 7).
(2, vers 2316 à 2322, page 71).



David à la harpe, Arbre de Jessé, retable polychrome du XV^{ème} siècle, Saint- Aignan.



Angé à la harpe, Les Anges Musiciens du Paradis, dernier quart du XV^{ème} siècle, église de Kernascléden.

Comme dans le roman de **Gerbert de Montreuil** (XIII^e siècle) où Tristan porte sur son dos une harpe ornée de pierreries, le trouvère Renaut en fait une très belle description dans Galeran de Bretagne (Renart, Jean, Galeran de Bretagne, H. Champion, 1975, Paris, 62) :

*Sa herpe a vers son piz haussie,
Qui riche est moult, ce pouez croire :
Les chevilles en sont d'iviere
Et les cordes en sont d'argent ;
Pletron y a riche et gent,
c'est de la corne d'un serpent ;
La herpe, qui au coul li pent
Bien ouvree, a sauvages bestes
Qui ont divers et corps et testes,
Si ont les yeux pains et les piz
D'esmeraudes et de rubis,
Misez a or de Galidoine* :
Plus riche n'ot oncques Lidoine
De cler son ne de soutil oevre ;
(2, vers 2022 à 2035, page 62).*

*Galidoine, Calidoine, capitale de l'Étolie, mentionnée plusieurs fois dans le roman de Thèbes. (2, page 257).

Pour les instruments de petite dimension le nombre de cordes ne dépassait guère sept. La petite harpe diatonique des Bretons, richement ornée de symboles zoomorphiques, comptait de sept à trente cordes métalliques. Mais, dans le **Dit de la Harpe, Guillaume de Machaut** parle déjà d'une harpe à vingt cordes (v. 3) et dans **Huon de Bordeaux** (XIII^{ème} siècle) (v. 7812) il est même question d'une harpe à trente cordes. (3, page 374).

*“Que li veÿst sa vielle atramper !
A .XXX. Corde fait sa herpe sonner,
Tout li pallais commance a retinteir.*

*Ah ! Si vous l'aviez vu accorder sa vielle,
pincer les trente cordes de sa harpe :
tout le palais se met à résonner.
(vers 7647 à 7649) (13, pages 422- 3)*

*Li juglere ait sa vielle atrampér,
A .XXX. Corde fait sa herpe sonner;
Et le jongleur accorde sa vielle
et fait sonner les trente cordes de sa harpe”
(vers 8129 et 8130) (13, pages 448- 9).*

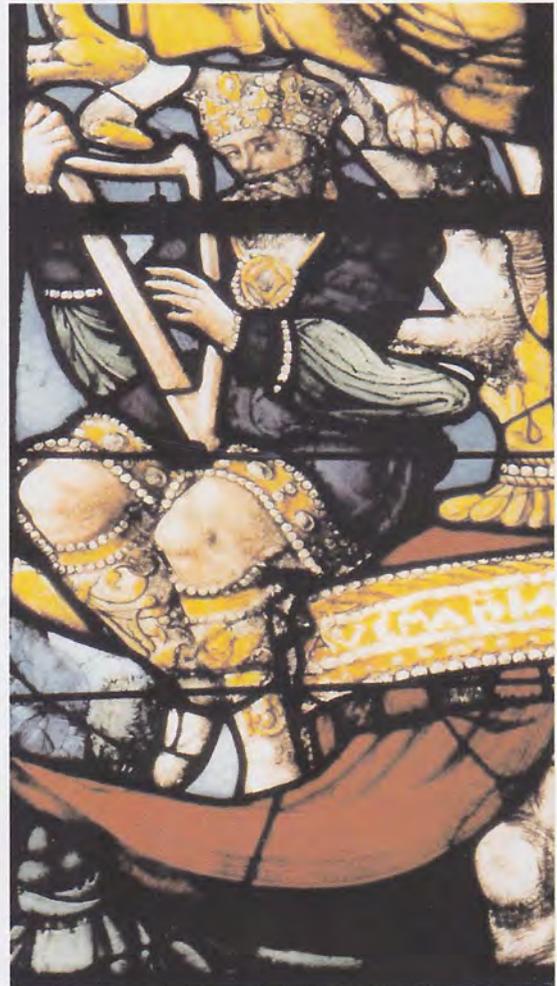
Les allusions à la harpe cessent avec la disparition de l'ancienne culture celtique savante, et l'instrument ne semble plus cité à partir du XIV^{ème} siècle que dans la tradition orale (24, 17).



Ange musicien, sablière de l'église Saint-Nicolas de Nantes, XV^{ème} siècle, “Musée Dobrée, Conseil général de Loire-Atlantique, Nantes”.

La Bretagne semble avoir perdu sa harpe, avec sa cour et son indépendance au début du XVI^{ème} siècle, et celle-ci ne pénétra pas apparemment les milieux populaires. Mais alors que la flamme des anciennes traditions semble s'éteindre, et avec elles la pratique de la harpe, sa représentation ne semble jamais avoir été aussi importante en Bretagne.

Là, l'iconographie, certes toujours associée à l'église chrétienne, n'a jamais été aussi riche. De manière étonnante, en cherchant bien, c'est **plus d'une centaine** de représentations de la harpe que l'on recense en Bretagne, au lieu de la maigre dizaine classiquement reproduite, cause certainement de fausses idées.



David à la harpe, Arbre de Jessé, vitrail du milieu du XVI^{ème} siècle, église Saint-Mériadec, Sival.

Un long sommeil ?

■ Avant d'en être certain, mieux vaut envisager toutes les hypothèses. En effet, nous parlons de la longue agonie qui s'étirerait, selon des présomptions très optimistes, jusqu'à la fin du XVII^{ème} siècle. Comme chacun sait, on n'a jamais arrêté de jouer de la harpe en Bretagne, comme dans le reste de l'Europe. Peut-on démontrer que le dernier harpiste, voire le dernier luthier montrant quelque sensibilité bretonne est mort à la fin du XV^{ème} siècle ? Non.

Deux éléments pourraient donner du crédit à un prolongement marginal au XVI^{ème}, voire au XVII^{ème} siècle. Le premier, c'est que les relations avec Galles et Cornouailles n'ont pas cessé. Le second est que la tradition lettrée bretonnante (non-populaire) perdue plus longtemps qu'on le croit souvent, et sûrement jusqu'au milieu du XVII^{ème} siècle.

La situation dans les deux Bretagnes

■ Au pays de Galles, les *Eisteddfodau*, assemblées poétiques et musicales, se tinrent à nouveau à **Carmathen**, vers 1450 ou 1451, puis à **Caerwys** en 1523 et 1567. Un manuscrit fut publié à Londres, de 1801 à 1807, sous le titre **Myvyrian Archaology of Wales**, de Myvyr, nom gallois d'**Owen Jones**, l'éditeur principal. Ce manuscrit du British Museum (add. 14 905) est intitulé : "**Musica neu Beroriaeth**"*, la musique des Bretons telle que la régla un congrès, ou assemblée des maîtres de musique, par ordre de Gryffydd ap Cynan, prince de Galles, vers l'an 1100, avec quelques-unes des plus anciennes pièces des Bretons, supposées nous avoir été transmises par les druides de Bretagne. Ce manuscrit fut écrit par **Robert ap Huw** de Bodwigen, Anglesey, vers 1630, sous le règne de Charles 1^{er}, et pour partie recopié d'un livre,

écrit un siècle plus tôt par **William Penllyn**, reçu maître de musique (*pencerdd*) à l'*Eisteddfod* de **Caerwys** en 1567. Il s'agit de musique pour harpe qui fait encore aujourd'hui l'objet de séminaires de recherches. L'antiquité du contenu, transmis par tradition exclusivement orale jusqu'aux environs des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, est incertaine; certains fragments pouvant peut-être avoir un passé fort lointain.

Tout comme en Irlande, il y avait des **écoles bardiques** au pays de Galles, écoles où les élèves passaient plusieurs années intensives : long apprentissage oral, auquel se livraient les aspirants poètes de l'ancienne société celtique. La formation durait douze ans, lors de la plus ancienne période. Elle y est évoquée dans les **Mabinogion**, corpus de trois manuscrits gallois qui renvoie aux quatre Livres de la littérature gaélique médiévale ; la plus ancienne version remonte au début de la deuxième moitié du XI^{ème} siècle. Ce n'est que plus tard, au XVII^{ème} siècle, ou peut-être à la fin du XVI^{ème} siècle, que la harpe du pays de Galles possédera trois rangs de cordes, où l'on peut voir l'influence italienne de la harpa doppia. Itinérants ou résidents dans des demeures cossues, les bardes jouent un rôle important dans la culture celtique, en Bretagne notamment, où ils sont même traités comme une classe sociale à part, jouissant de privilèges spéciaux. Souvent d'origine noble, ils se réunissent en assemblées pour fixer des règles d'écriture et de récitation à leur art. Ces réunions seront interdites à plusieurs reprises par les Anglais qui les considèrent comme une menace pour leur politique, et elles disparaîtront peu à peu, même si le rassemblement annuel des poètes et des musiciens gallois, l'**Eisteddfod**, rétabli au XIV^{ème} siècle, se poursuit encore aujourd'hui. L'art de la poésie était également pratiqué et l'objet de concours lors de ces *eisteddfodau* : **Cynghanedd**. Des deux principales catégories de poètes, la plus élevée, celle des poètes patronnés, disparaît à partir du XIII^{ème} siècle. La moins

* (Musique (en latin) ou Musique (en gallois).

élevée, reliquat des précédents, celle des bardes errants, les mendiants "lettrés", prophètes populaires et vagabonds, perdure. Une évolution identique se produit en Cornouailles britannique où, dès 1220, le barth est associé dans une ordonnance aux "rimeurs et vagabonds". Elle se prolonge en Basse-Bretagne jusqu'au début du XX^{ème} siècle. Des écoles bardiques existèrent en Bretagne jusqu'au milieu du XVII^{ème} siècle. Elles furent abritées dans les nombreuses chapelles qui parsèment la Bretagne. De même, dans la Bretagne armoricaine ancienne, la pratique d'assemblées poétiques et musicales, analogue à la Cambrie, est attestée dans des lais, comme celui du Lecheor. Mais la tradition de compétitions de poésie et de musique ne reprit vraiment qu'à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle.

Classe de lettrés et bardes bretons jusqu'à la fin du XVII^{ème} siècle

■ "Jusqu'en 1650, une classe de bardes lettrés continuent encore la vieille versification savante" (Essais historiques sur les bardes - abbé de La Rue / Caen 1834-). Comme l'indique Yann-Ber Piriou, le système de rimes internes, typique à la poésie celtique savante, qui a perduré particulièrement en Galles, est attesté en Bretagne jusqu'au XVII^{ème} (les assonances, que la poésie populaire crée naturellement ne sont pas sans rappeler ces rimes internes). Ceci prouve le maintien d'une classe de bardes bretonnants lettrés. Ils s'accompagnaient évidemment d'instruments de musique. Des textes ne citent pas la harpe (probablement une simple malchance, puisqu'elle est jouée dans tous les châteaux et manoirs d'Europe, mais c'est loin d'être l'unique instrument à l'époque) Y.-B. Piriou : "Dom Pelletier précise que barz désigne un joueur de symphonie, musicien, chanteur, qui déclame des vers". "Au XVI^{ème} siècle, le chanteur Mabile à Rennes faisait alterner sur sa viole le Lai de Tristan le Léonnais et les odes de Ronsard. On ne sait rien du répertoire de Jacq Lorignier (joueur de manicorde), Jeannot du Bois (rebec), Petit Jean (tambourin). Ainsi que des quatre ménestrels de Jean IV (chant et viole), des jongleurs errants de Yves Helouri".

(Y.-B. Piriou). Mais sa persistance dans d'autres textes laisse penser qu'elle n'avait perdu que sa place privilégiée : Mirouer de la mort :

"...Te so hevel hogos, dez nos ouz un rosen, Yoa hag ebat dispar eo clevet ho harpou".

(Tu es comme la rose, la nuit ou à l'éveil, Tes harpes sont, à l'oreille, joie et plaisir sans pareil).

Des harpes sous influence celtique dans toute l'Europe

■ Denise Mégevand fait remarquer, qu'au XVII^{ème} siècle, la harpe irlandaise était connue dans le royaume de France, que son influence était souvent visible dans la colonne très incurvée de nombreuses harpes, "... et qu'il y a deux sortes de harpes : les unes sont irlandaises, les autres sont françaises ; les premières ont leurs cordes en laiton, les secondes en boyau de brebis" (Michel Praetorius, 1619, Syntagma Musicum). Des harpes dites irlandaises, plus proprement appelées celtiques, ou des harpes directement et indirectement sous leur influence, étaient donc utilisées a priori par des Irlandais ou cousins en "tourné".

On ne peut rien affirmer sur cette période

■ Qu'il pouvait y avoir, même "light" ou homéopathique, une différence bretonne encore perceptible au connaisseur ? Les derniers battements de cœur de la harpe celtique chez les lettrés bretonnants, ou au contraire chez quelques mendiants, aux marges de la vie sociale bretonne ? Plus qu'un souvenir ? Encore au XVIII^{ème} siècle, dans la langue populaire, le proverbe cité dans le dictionnaire françois-celtique du père Grégoire de Rostrenen (1732) : "... goude an telenn e teu ar rebed" (après la harpe vient le violon, on va de plaisir en plaisir, L'amour suit la bonne chère).

C'est vrai, le violon et bien d'autres choses ont détrôné la harpe. Pour plus d'amour et de raffinement ?



Quelques harpes en Bretagne...



Angé à la harpe sur une sablière du XV^{me} siècle, chapelle Notre-Dame du-Loc, Saint-Avé.



Le roi David à la harpe sur un arbre de Jessé en albâtre du XVI^{me} siècle, chapelle Notre-Dame des Fleurs, Ploubarnel.



Tribune de la chapelle Sainte-Barbe, XVI^{me} siècle, Le Faouët.

Des vitraux...



Le roi David à la harpe d'un Arbre de Jessé sur un vitrail du XVI^{me} siècle, transept nord, église Saint-Pierre de Beignon.



Angé à la harpe, début du XV^{me} siècle, vitrail nord du chevet de la cathédrale Saint-Corentin de Quimper.



Angé à la harpe, vitrail du XVI^{me} siècle, transept sud de la nef, église Saint-Gilles, Malestroit.

... parmi les 120 représentations recensées, à ce jour, par Jean-Noël Verdier.



Angé à la harpe, brodé sur une bannière du XVI^{ème} siècle, sur le thème de la Cathedra Petri, église Saint-Mélar, Locmélar.



Angé musicien peint sur un buffet d'orgue polychrome 1680, église Saint-Guinel, Ergué-Gabéric.



David à la harpe, retable de l'arbre de Jessé, XVII^{ème} siècle, Tredrez.



Angé à la harpe, retable flamand La Vie de la Vierge, fin XV^{ème} - début XVI^{ème} siècle, Notre Dame de Kerdévot, Ergué - Gabéric.



Angé musicien du retable de la Vierge Marie, XVII^{ème} siècle, Pernhors, Pouldreuzic.



Angé musicien à la harpe, tableau du XVII^{ème} siècle, Saint- François de Paule, fondateur des Minimes, présentant sa Règle à l'Eglise, cathédrale de Saint-Pol-de-Léon.

Quelques éclairages

Barde, harpe, crwth, clarsach ?

■ **Barde** : breton *barzh*, gallois *bardd* : poète et musicien celte, appartenant à la classe sacerdotale des druides, héritage se partageant entre le "saint" et le poète, le barde n'utilise que des instruments à cordes. La tradition des bardes celtes remonte à l'Antiquité et connaît, à l'époque médiévale et postmédiévale, son apogée en Irlande et au pays de Galles alors que la fonction de druide s'est éteinte. Très cultivé et faisant office à la fois d'historien oral, de critique politique, d'amuseur et de poète officiel, le barde met en vers et chante – s'accompagnant le plus souvent à la harpe – les grands événements nationaux et leurs héros. Les poèmes se transmettent par tradition orale de barde en barde, chacun ajoutant sa propre touche personnelle au texte, dont la mémorisation se trouve facilitée par l'emploi de certaines formes (expressions figées, vers ou groupes de vers répétés).

■ **Harpe** : instrument aristocratique joué par les harpeurs irlandais et écossais du vieil ordre gaélique, dans les cours des chefs de clan puis des rois. Cordée de bronze, plutôt que de boyau, sa caisse de résonance était creusée dans une pièce de bois de marécage (saule). Sous les doigts des maîtres de l'instrument, elle pouvait transporter l'auditeur et lui procurer grande joie, ou profonde tristesse, ou l'apaiser par le sommeil. L'enseignement des trois anciens modes, qui classent un harpiste, était transmis dans le plus grand secret et confié seulement à la mémoire :

- Suantraighe : qui endort ("suan" = breton "hun" = sommeil ; "troigh" = breton "troad, treid" = pied, pieds, dans le sens de mesure, mouvement, temps).
- Goltraighe : qui fait pleurer ("gol" = breton "gouel" = pleurer).
- Gentraighe : qui fait rire ("gen" = "joue" = breton "genou" = bouche).

Ces trois principaux modes musicaux, sont retrouvés dans diverses civilisations ayant théorisé sur la musique. Divertissement, magie et thérapeutique, la perfection musicale est du ressort de l'Autre Monde, et, du point de vue technique et terrestre, il s'agit d'un art dont l'exercice relève de la science des **filid** en Irlande et des **bardes** au pays de Galles. La harpe est restée l'instrument de la poésie officielle de cour : le roi d'Irlande, ou tout prince régnant, avait son harpiste comme il avait son druide historien, généalogiste, conteur, juge ou médecin :

"ou bien c'est une harpe sans le son des trois musiques dont se servait Craiftine le harpiste : le refrain du sommeil, le refrain de tristesse et le refrain du sourire ainsi que leurs noms." (Lebor na hUidre).

Le mot harpe : généralement adopté, vient de harpa, hearp ou herpfen en saxon, de harpan, pincer, qui aurait pour vieille racine, hurfan, du haut allemand, saisir, étreindre, serrer, dont la racine rap signifie "pincer".

■ **Crwth** : Au pays de Galles, le mot "crwth" a toujours désigné une lyre, progressivement jouée avec un archet. Les langues celtiques elles-mêmes participent de la confusion avec le terme *cruit* en gaélique, le *crwth* du pays de Galles, et *crotta-rotte* ou *rote* du continent : désignant dans les anciens manuscrits une lyre, dont les Gallois joueront avec un archet, pour nommer ensuite tout instrument cordé en métal. Finalement, à partir de 1200, le sens de ce terme va évoluer au fil des siècles pour signifier en irlandais moderne "une petite harpe bardique".



Crwth, fabriqué par Georges Cochevelou.

■ **Clarsach, cláirseach, claesagh** : la harpe en gaélique irlandais se dit *cláirseach* ; en gaélique écossais *clarsach* ; en gaélique de l'île de Man *claesagh*. La première apparition du mot a lieu au XIII^{ème} siècle dans un poème de louanges pour un des seigneurs O'Brien de Thomond, en Munster ; son auteur, un poète écossais du nom de Giolla Brighde Albanach, utilise l'expression : "*clar shaileach*".

La racine commune "**clar**" signifie planche, table ; une autre définition pourrait être auge, abreuvoir, dans le sens où la caisse de la harpe est d'un seul tenant, une demi-bille de bois évidée. "*Shaileach*" muté en "*sailleach*" veut dire saule, du bois sacré des anciens celtes, dont étaient faites les harpes (Clarsach -prononcé klorchok ou klarsahh- étant la contraction de "*clar shailleach*"). Des registres écossais des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles montrent que les deux termes "*harpe*" et "*clarsach*" étaient employés en même temps, ce qui semble indiquer qu'une distinction était faite entre les harpes européennes cordées en boyau et les gaéliques cordées métal.

L'apparition tardive du mot gaélique *clarsach* au XIII^{ème} siècle se fait en même temps que, dans les textes, le mot "*cruit*" qui, anciennement désignait tout instrument à cordes de métal, semble désormais nommer la harpe. Que signifie cette coexistence ? Ce mot "*cruit*" fut-il dès lors attribué aux petites harpes médiévales, un ancêtre commun à toute l'Europe, encore frêle, mais cordée en métal, caractéristique celtique par excellence. Le mot *clarsach* fut-il créé pour désigner une nouvelle harpe, dont le modèle type serait la Brian Boru harp ou la Queen Mary harp, plus robuste, et aussi cordé en métal ?

Et... telenn ?

■ Dans une conférence pour l'association Kendalc'h-Pariz du 6 mars 1960, mon père disait : "*Il est bon de rappeler que, seuls parmi les langues européennes, les idiomes celtiques possèdent des vocables spécifiques pour désigner la harpe.*"

En Bretagne, on a utilisé le mot international, germanique et français "*harp*", comme le mot local "*telen*".

Revenons sur ce passage du "*Mirouer de la Mort*" : "*dispar eo kleved o harpou*" (il est incomparable d'entendre leurs harpes) et sur le proverbe encore populaire au XVIII^{ème} siècle : "*Goude an telenn e teu ar rebed*", après la harpe vient le violon. La concurrence entre les deux mots rappelle celle qui existe entre deux types, deux traditions, deux écoles de la harpe.

On trouve les traces du mot "**telenn**" dans la toponymie, les patronymes, dans la tradition populaire comme dans les écrits. Cela montre d'une autre manière son intégration à la culture et à l'histoire bretonnes. Rappelons qu'en celtique des mutations affectent les premières consonnes selon des règles grammaticales et musicales : "*harpe*" se dit "*telenn*" (anciennement "*telen*"), "*la harpe*" = "*an delenn*" (ou "*an delen*"). "*Ma harpe*" se dit "*ma zelenn*" ou "*va zelenn*", anciennement "*va thelen*". La forme galloise est "*telyn*". Par ailleurs, la voyelle E peut être changée en I. Par exemple, la ville de Gourin fait référence à "*Gouren*" qui signifie la "*lutte*". L'influence française amène d'autres déformations, ajoutant des E muets et autres finales en *ent* - *end* ou - *ant*. On trouve donc des variantes avec première consonne ou la terminaison "*déformée*".

Toponymes et patronymes

■ Des noms de lieux, en breton comme en français, ne sont parfois pas plus vieux que le XX^{ème} siècle, ce qui explique la rareté du mot, sans oublier que la harpe ne faisait pas partie de la culture populaire. Y.-B. Piriou : "*Le mot Telen désigne un hameau de trois fermes en Lanrivain (22)*". "*A Rospez (22), on trouve un Kerdelen près de la route Kermaria-Lannion (22)*". "*D'après Yeun ar Gow, le lieu Cateliner en Motreff (29) se serait écrit autrefois Ker an Telenner*". Les Kerdelant, Dellant, Delent, Trezelan dans le Léon viendraient, pour Jo Rio, d'un patronyme Telent répertorié au XIII^{ème} siècle. Reste à savoir s'il s'agit de notre Telenn, ou d'une origine germanique, ou, comme dans les "*Kerdelan*" (Larmor-Baden, île d'Arzh), venant, pour Robert Le Bagousse, de Delan (gallois "*Dylan*"), la vague (beau nom évocateur aussi...).

Y.-B. Piriou : "*Le médecin-général Laurent nous dit avoir trouvé mention d'un écuyer nommé Olivier Telenner*".

dans une revue du sire de Léon faite le 4 février 1378 à la bastide de Saint-Goueznou (Brest) (lettre du 16 décembre 1977)." Le dictionnaire du breton contemporain de Francis Favereau indique que "Telenn" (sous différentes orthographe) est porté comme nom de famille, notamment Delen (c'est la forme mutée fréquente dans le Poher) ; à Poullaouen, d'ailleurs, les personnes s'appelant Delin, Delen ou Délen, sont nommées en breton "An Delenn." (cf. F. Favereau). D'autres noms peuvent éventuellement indiquer un ancêtre harpiste. On trouve dans toute la Bretagne des Teline, Thélin, Thellin, Thélant. A Paris aussi vivent des Telline, Telen, Tellen, Tellene, Tellenne (dont Marc Tellenne dit Karl Zéro) qui peuvent indiquer des ancêtres harpistes ou une origine germanique. Pour les "harpistes plus standards", on trouve des Citharel, des Harpe, Herpe et Herpin.

Dans la langue populaire

■ Selon Donatien Laurent : "L'existence du mot *telenn* en breton est attestée par au moins deux sources indépendantes et irrécusables. La Villemarqué a recueilli en 1837 à Nizon auprès d'une mendicante, Anne Le Breton (1759-1839), un long conte chanté sur Merlin (par ailleurs bien connu dans le répertoire international (AT 502 : Le garçon qui vole les trésors de l'ogre) où l'instrument de musique, habituellement un violon, est ici une harpe (*telenn*) : le mot est répété à six reprises". (sources du Barzaz Breiz, Ar Men 1989, CLXXXII, p 238-244 et p 287-296). **Marzin-barz** / Merlin-barde (Traduction de Donatien Laurent) : "... le roi avait vraiment juré que j'aurais sa fille pour épouse quand j'aurai détaché la harpe... Où vais-je comme cela ? Quérir quelque part ma harpe, chercher quelque part ma harpe. Qui valait son pesant d'argent blanc... Chercher ma pauvre harpe comme cela. Qui était mon réconfort en ce monde... Chercher ma harpe et mon anneau que j'ai perdu tous les deux. Le roi a vraiment juré et pourtant il s'est dédit... Merlin, Merlin, ne pleurez pas, votre harpe n'est pas perdue, ni non plus votre anneau rouge..."

Un autre exemple significatif. Au XIX^{ème} siècle, Olivier Souvestre écrit un poème sur la ville d'Ys qui va avoir un énorme succès populaire. Certaines versions contiennent le terme *telenn* (harpe), d'autres non (on constate son

absence sur le même thème chez La Villemarqué). Mais dans la tradition orale qui s'en est emparée, toutes les versions maintiennent ce nom. Je l'ai entendu à la fin des années 1950, interprétée par un chanteur traditionnel (33-tours Gavotte de Bretagne / Kan ha diskann par le cercle de Poullaouen, Vogue -1957-) :

"Ker Ys"

*Petra 'zo nevez e Kêr-Ys,
Ma'z eo ken foll ar yaouankiz ?
Ha ma glevan ar viniawoù,
Ar vombar hag an telennoù.
(Qu'arrive-t-il donc en la ville d'Ys,
Si folle jeunesse s'y divertisse ?
On s'étourdit, on s'y amuse,
Aux bombardes, harpes et cornemuses).*

Ce chanteur paysan utilise bien le mot "*telennoù*", même si lui le déforme en "*taolennoù*". Cette "faute de frappe" orale est intéressante, car sa déformation en "*taolennoù*" ramène à une étymologie éventuelle :

"*taol*" = table, "*taolenn*" = tableau ; l'idée de la table ou la caisse de résonance d'une harpe (similaire à une étymologie de Clarsach). Le passage du mot "*telenn*" de la culture bourgeoise (pouvant importer des mots gallois) à la culture rurale n'est donc pas démontré, au contraire. Dans le dictionnaire Favereau, on trouve encore l'allusion au chant traditionnel "*Ker Is*", mais également dans un autre thème : "... *war gerden ma zelenn*" (sur les cordes de ma harpe).

Chez les lettrés

■ On va voir ensuite que Pré-romantisme et Romantisme vont promouvoir la *telenn*. L'influence galloise ne sera probablement pas pour rien dans une large utilisation du mot. Mais l'idée selon laquelle il aurait purement et simplement été emprunté au gallois ne semble pas fondée.

Le sens de *telenn*, *ster an delenn* : un mystère à jamais ?

■ Le mot "*telyn*" qui caractérise la harpe en gallois n'apparaît que vers le XII^{ème} siècle, dans les textes des

Leges Wallicae : dans un manuscrit du British Museum (Cott. MS. Titus D. II, British Museum), ce qui laisse à prouver son ancienneté par rapport à son homologue gaélique. On ne connaît pas l'origine du mot *telyn*, mot breton pour désigner la harpe. Dans de vieux poèmes gaéliques, la harpe est dénommée *teud ciuil*, ce qui signifie "les cordes de la mélodie", ou de la musique, expression qui a son synonyme de même syntaxe dans *teud luin*, qui se prononce **telyn**. On ignore d'où et comment le mot *telyn* s'est introduit en Cambrie, mais il ne semble exprimer aucune idée, et les linguistes, mêmes du XVIII^{ème} siècle ne lui retrouvent aucune étymologie, hormis Owen Pughe qui soutient que la racine **tel** signifie tension. (breton *tenn* : tirer, arracher, tendu ; *antell* : tendre un arc). En cornique, dialecte de Cornouailles, le mot *Telein* apparaît dans un manuscrit (daté de 1100 après J.-C.) : le Vespasian A XIV, de la Cottonian Library, du British Museum, intitulé *Vocabularium Cornicum* ou *Vocabulaire Vieux Cornique*. Dans ce dictionnaire cornique- latin, **telein** est traduit par *cithara*, ce qui en fait à cette heure la première occurrence d'un terme brittonique pour désigner une harpe. Ce glossaire est l'adaptation d'un précédent en latin-anglo-saxon d'un moine de l'abbaye de Cerne, Aelfric, également l'auteur d'un *Hexateuch* illustré, datant de 1050, environ. On y voit Jubal jouant de la harpe (Cott. MS. Claud. B. IV, folio 9v, British Museum), ce qui permet de penser que l'auteur du glossaire savait ce qu'était une harpe. Le mot breton **teleinn** apparaît pour la première fois en 1732 dans le *Dictionnaire françois-celtique* du P. F. Grégoire de Rostrenen dans le proverbe déjà cité. L'origine de ce proverbe n'est pas évoquée dans le texte ni retrouvée dans les références bibliographiques. Certains ont laissé entendre qu'il s'agissait d'une adaptation bretonne faite par l'auteur, inspirée du mot *telyn*, argumentée par la présence dans les références bibliographiques d'un dictionnaire gallois :

"Un dictionnaire breton selon qu'on le parle chez les Gallois, ou dans la Principauté de Galles en Angleterre, qui contient aussi le latin & l'Anglois ; fait par Jean Daviés, imprimé à Londres l'an 1632."

Or dans le dictionnaire gallois en question le mot *telyn* y est traduit seulement par *lyra* et *cithara*. Grégoire de Rostrenen put-il en conclure que la *telyn* était une harpe ?

L'origine en est très contestée : mot de racine gaélique, dérivation de l'irlandais *teadhloin* (*tead* : corde, mais aussi par extension "harpe"), ou première syllabe, indubitablement du "vieux gallois", ayant une signification de tension. Pour certains auteurs du XVIII^{ème} siècle (Vallancey, Walker), l'irlandais *teadhloin*, ou "teillin" prononcé *tealoin* ou *telin*, le D étant quiescent, serait l'origine du mot gallois *Teylin*, harpe, mot dont ils ne semblent pas retrouver l'étymologie, (évoquant le bourdonnement d'une abeille, référence peut-être aux harpions ?). L'explication sémantique des origines du mot gallois *telyn* faite par le professeur irlandais Eugene O'Curry est peut-être volontairement désobligeante pour les gallois : il voit dans le mot gallois *telyn* apparemment le même que le mot irlandais *teillin*, un bourdon, qui apparaîtrait dans le *Dinnseanchus* (7, lecture XXXVI, Vol. 3, 335), manuscrit qui serait de 540 après J.-C. et attribué à Amergin mac Amhalgaid. Son origine reste encore à découvrir.

Le gaélique "tead" (corde) semble rejoint par le latin "tela" (toile), voire par le grec "tele" (loin). Autre piste : "tal" veut dire "front" ou "devant" : la *telenn* est un instrument se portant devant soi... Et la phrase du psaume hébreu 137.2 (Bible) : "Al-'aravim betokha-h, talinou kinnorotenou" (Aux saules de la contrée, nous suspendions nos harpes). Est-ce tirer les harpes par les crins que d'imaginer des moines celtes ne retenant que le premier mot "talinou" ? On peut évoquer aussi le nom égyptien pour la harpe "Te-bouni", changé en *Teloni* ? Je ne m'étendrai pas sur le mollusque appelé *Teline* et celui appelé *Harpe*, encore moins sur la résine plastique appelée *Telene* (du nom de son inventeur, je suppose), des cordes en *Telene*, une idée ?

On a aussi le droit de s'amuser, en attendant que des linguistes patentés trouvent des solutions, ou préférer le mystère qui sert l'inspiration, ouvrant les portes sur l'inconnu poétique. Personne n'a apporté une étymologie certaine. Malgré le légendaire qui sourd des brumes qui l'entourent, et même l'éventuelle déception d'un mystère éclairci, c'est un peu le rôle d'un artiste de lancer ses intuitions et inspirations, aux scientifiques le rôle ingrat de rejeter les bouteilles à la mer ou d'observer leurs traces ou absences sur les sentiers côtiers.



2^{ème} PARTIE

LES **CHEMINS**
DU RETOUR

Festival aux Pays Bas (1973). Cliché Félix Le Garrec.

Ballade en spleen

■ Dès le XVIII^{ÈME} siècle, le Romantisme commence à préparer les esprits à la future résurrection.

Pré-romantisme et Romantisme ouvrent des portes pour le meilleur et pour le pire. A la fin du XVII^{ÈME} siècle, les Bretons jouant, "comme tout Européen", de harpes, ou ceux qui les fabriquaient, ne le faisaient plus de manière spécifique et identitaire. La harpe faisait partie de la musique et de la culture des classes dirigeantes, entièrement intégrées à la haute société française. De temps en temps, on peut imaginer des nobles bas-bretons, ayant bu quelque peu, entonnant un chant du pays. A jeun, ils reprenaient probablement les habitudes et les rites correspondant à leur "rang", normaux dans la plus grande partie de l'Europe.

Au XVIII^{ÈME} siècle, le Pré-romantisme est arrivé à point nommé pour faire réapparaître les charmes d'un monde honni depuis la "Renaissance". Après les ruines de Rome et de la Grèce, on a commencé à être fasciné par les civilisations étranges, lointaines ou disparues. Les temps obscurs du Moyen Âge et de l'Antiquité "barbare" ont commencé à titiller l'imagination, en jouant à se faire peur, ou se rendant compte de ce que la table rase de ladite Renaissance avait pu faire perdre. Cela devient phénomène de mode : MacPherson (Ossian). Les poètes ont commencé à faire jouer à leurs personnages de la harpe et non de la lyre. Partant de textes latins (VI^{ÈME} siècle), évoquant les harpes des barbares du Nord, il était normal d'opposer la harpe des brumes aux lyres des pays du soleil. Leconte de Lisle (Contes barbares) :

"...Quand les Skaldes chantaient sur la Harpe des Nornes..." (La vision de Snorr) "...et le sistre, et la harpe et le tambour..."

Le Pré-romantisme au pays de Galles et l'apparition du néo-druidisme ont permis une relative continuation de la tradition galloise de la harpe.

La harpe celtique romantique

■ Harpistes celtiques, nous devons aujourd'hui autant à la harpe celtique romantique qu'aux bardes antiques, comme aux Dylan... Thomas et Bob. On peut s'amuser à constater que la France a involontairement participé à la renaissance de la harpe d'Irlande comme, plus tard, elle a contribué indirectement à celle de la harpe bretonne : à l'origine Sébastien Erard.

En Bretagne, on sait que (son agonie en pente douce ou abrupte) le temps où la *telenn* était un des instruments importants est bien plus reculé. Il ne s'agissait pas de relancer un instrument en perdition, il fallait d'abord rafraîchir le souvenir d'un temps lointain : ce n'est pas la même chose. D'énormes efforts étaient indispensables pour faire comprendre l'intérêt d'une culture populaire en danger ; il aurait fallu être particulièrement utopique, et même farfelu, pour penser faire renaître la *telenn* à cette époque.

Si l'on parle de harpe classique, par contre, il n'est pas impossible qu'ici ou là en Bretagne une (ou un harpiste) ait pu, dès cette époque, illustrer une réunion celtique. Un harpiste d'outre-Manche a été invité en 1867.

Mais, une chose est certaine : avant le XX^{ÈME} siècle, nul Breton n'a rejoué d'une harpe celtique.

Non, c'est par nos poètes... la main serrant une plume d'oiseau, les yeux poursuivant leurs ballets aériens dans un ciel frais et opale, que l'idée et le nom de notre harpe, notre *telenn*, se sont inscrits sur le papier, tel un fantôme qui prendrait sa forme drapée dans un coin sombre de la pièce...

Surtout à partir de 1830, la *telenn* est un symbole, une image poétique et romantique de l'âme celtique de la Bretagne.



Rosace de la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon, XIX^{ème} siècle.



Un des 8 rois à la harpe, de la rosace de la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon, XIX^{ème} siècle.



David à la harpe, buffet d'orgue, début du XVII^{ème} siècle, chapelle Notre Dame de Quelven, Guern.



Auguste Brizeux

Telemn Arvor de Brizeug :
An Deleñn 1830

Dilezet war gerreg ar mor
Tevel a rae an deleñn aour
He c'horfig hanter zigoret
Hag he c'herdinigoù torret
O welout un dizeur ken bras
Va c'halon ivez a rannas ;
Me 'gavas enni un nervenn
Hag he stagas ouzh an deleñn,
Ur gordennig a garantez
Ar re all a stagis ivez
Evit pep oad, evit pep stad
Breman 'son ar sonerezh vat
Sonit teleñn ar Vretoned !
Kalz konfort, allas, n'o deus ket !

(Abandonnée à l'océan et aux rochers
Désormais sans voix la harpe d'or
A demi éventré, son petit corps
Et brisées ses frêles cordes
Au spectacle d'un tel malheur
Se rompit lui-même mon cœur
En lui pris un nerf plein de vigueur
Et à la harpe je l'ai noué
Une corde, un fil, un peu d'amour
Et les autres furent de retour
Pour tous les âges, et conditions
Maintenant résonne son âme si bonne
O harpe des Bretons sonne !
Tellement leur manque réconfort !)

Cette présence virtuelle dans l'imaginaire, et plus concrètement les voyages outre-Manche des La Villemarqué et autres, ont créé le terrain favorable à la résurrection qu'on a connue bien plus tard. On verra que c'était nécessaire, mais pas suffisant.

En 1834, Théodore Hersart de La Villemarqué publie la première version de ses "Chants populaires de Basse-Bretagne" ou "Barzaz-Breiz", qui souleva l'enthousiasme (pour George Sand, ces écrits dépassaient l'Iliade et l'Odyssée). La polémique sur l'authenticité de ces collectages a été dure et durable. Donatien Laurent (CNRS) a démontré que, si La Villemarqué les a effectivement retouchés, l'essentiel vient bien de la tradition orale. Et ces retouches n'ont pas déplu à des générations de ruraux.

Donatien Laurent nous a confirmé la présence réelle du mot "teleñn" dans la tradition mi-lettrée, mi-populaire du Merlin des cahiers de La Villemarqué.

Barzaz Breiz (Merlin-barde) :

"...Si tu m'apportes la harpe, Merlin, qui est tenue par quatre chaînes d'or fin, si tu m'apportes sa harpe, suspendue au chevet de son lit, si tu viens à bout de la détacher ; alors, tu auras ma fille, peut-être... Mon pauvre fils ne pleurez pas, la harpe sera détachée...
... Me voici avec la harpe de Merlin... O barde Merlin, d'où viens tu avec tes habits en lambeaux ?...
Je vais chercher ma harpe, consolation de mon cœur

en ce monde ; chercher ma harpe et mon anneau, que j'ai perdus tous deux."

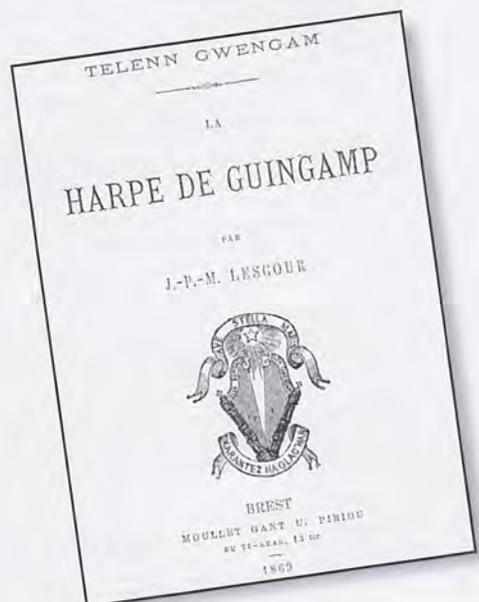
Teleñn Remengol et Teleñn Gwengamp, poèmes de JPM Lescour (1867 - 1869) :

Teleñn Gwengamp ha Remengol,
Sonit, sonit dre ar bed holl !
(Harpe de Guingamp et Rumengol,
Sonnez, résonnez par le Monde !)

Et le poème de M. Milin en hommage à M. Lescour à la sortie de l'ouvrage :

Bennoz al laouennan - Roitelet béni

Kan ho teleñn a zo nerzuz,
Ha dreist va c'han karantezuz...
(Le chant de ta harpe est force de vie,
Bien plus que mes louanges d'ami...)



Depuis la Renaissance, le passé celtique et le druidisme vont progressivement intéresser un nombre croissant d'auteurs et motiver la publication de plus en plus de travaux sur, outre les anciennes traditions, les langues celtiques (le *Catholicon* de Jehan Lagadeuc en 1499 à Tréguier, le dictionnaire gallois de John Davies en 1632 à Londres et *l'Archaeologia Britannica* d'Edward Lhuys en 1707 à Londres).

Cette fascination va être à l'origine d'un phénomène de mode dans toute l'Europe à partir de la publication des fameux faux poèmes attribués à Ossian, barde de la fin de l'Antiquité publiés en 1760 par James Mac Pherson, prétendument compilés dans les Highlands d'Écosse.

"... tout alors d'Ossian célébrait le génie, et la harpe sonore, et la brillante voix; au son de sa douce harmonie on voyait accourir et les chefs et les rois..."

L'ossianisme de Mac Pherson, même une fois l'affaire dévoilée, n'empêchera pas l'engouement, véritable celtomanie, aussi bien dans les Îles britanniques (Walter Scott, écossais, le maître du roman historique selon Victor Hugo, publia dès 1805 *Le Lai du dernier ménestrel "barde pauvre, humilié, errant, et qui s'en va mendier son pain de porte en porte, accordant pour l'oreille du paysan la harpe dont jadis les rois s'émerveillaient."*) que sur le continent grâce à des traductions rapides de l'ouvrage, dont une partielle en français dès 1762. François René de Chateaubriand, à la fin du XVIII^{ème} siècle, traduisit lui aussi quelques productions ossianiques :

"Ullin saisit sa harpe ; il en tira des sons mélodieux : ses doigts erraient sur l'instrument ; une douce et religieuse mélancolie semblait s'échapper des cordes tremblantes..."

"Barde aux douces chansons, reste auprès du chef de Duthona avec ta harpe, sa mélodie est un rayon de lumière qui se glisse au milieu de l'orage."

"Carrill, dit-il à voix basse, qu'as-tu fait de tes chants ? Viens avec ta harpe soulager l'âme du roi."

Le nouvel attrait pour l'Antiquité va se traduire en France par la découverte de son passé celtique, rejetant à la fois l'héritage classique gréco-romain et le christianisme. La nouvelle nation française issue de la

Révolution va s'enthousiasmer pour ses ancêtres gaulois ; peut-être aussi en réaction au siècle dit des Lumières, une quête pour d'anciennes traditions nationales. Sous l'Empire, cette vogue fut fortement stimulée par Bonaparte lui-même, qui, outre l'égyptomanie, avait un goût personnel pour les chants épiques des anciens bardes. Louis-Lucien Bonaparte, fils de Lucien, linguiste, semble être le premier à avoir écrit que les Celtes avaient la particularité d'être les seuls à posséder leur propre vocabulaire pour nommer la harpe, tous les autres peuples ayant adopté la racine germanique du nom de l'instrument (A dictionary of Music and Musicians, George Grove, 1879, page 686).

Dans les Îles britanniques, à la fin du XVIII^{ème} siècle, toute une série d'auteurs va publier sur la harpe dans les différents pays celtiques : Vallancey et Walker en Irlande, Jones au pays de Galles et Gunn en Écosse, entre autres.

Même si en Irlande, l'évolution de la harpe celtique avait atteint son point culminant au XVIII^{ème} siècle, sa pratique et l'art d'en jouer commençaient à décliner : il n'y avait presque plus de harpeurs traditionnels en Irlande. Dans les années 1780, trois festivals furent organisés à Grannard, comté de Longford. Un ultime eut lieu à Belfast en juillet 1792 pour encourager et préserver la vieille tradition de harpe : tous les harpeurs irlandais y furent conviés, avec des prix pour les trois meilleurs, bien qu'aucun ne revînt les mains vides. Seulement 10 Irlandais et un Gallois se présentèrent ; le plus jeune avait 15 ans et le plus âgé, **Denis Hempson**, 97 ans, le dernier à tenir la harpe, cordée de métal, sur l'épaule gauche, dont il jouait avec les ongles.

Bien qu'ayant échoué dans sa mission de sauvegarde de la pratique de l'instrument, ce fut une véritable réussite dans celle du collectage des anciennes traditions : tant pour les anciens airs, que pour les méthodes et techniques de jeu, et l'ancien vocabulaire gaélique s'y rapportant. Et ce grâce à un jeune organiste de 19 ans, **Edward Bunting**, présent pendant les quatre jours du festival, transcrivant les airs, et interrogeant les participants ; travail de collectage qu'il poursuivit sa vie durant, et qu'il publia dans trois éditions : 1797,

Ancient Irish Music ; 1809, Ancient Music of Ireland; 1840, The Ancient Music of Ireland.

En dehors de ces publications, les premières sociétés irlandaises de harpe se créèrent, pour essayer de sauver la pratique.

Au pays de Galles, c'est au sein des nouvelles associations néo-druidiques que la harpe retrouvera l'expression d'une tradition bardique à jamais disparue. Le premier rassemblement, ou *Gorsedd*, relançant aussi les anciens *Eisteddfodau*, se tint en 1792, sous l'initiative d'Edward Williams, dit Iolo Morganwg ; il collecta et publia également les vestiges de l'ancienne littérature galloise, dont une réédition du manuscrit de Robert ap Huw.

Le vicomte Hersart de La Villemarqué, l'auteur en 1839 du *Barzaz Breiz*, publication d'une œuvre de collectage des chants populaires de la Bretagne, fut invité avec une délégation armoricaine à participer à l'*Eisteddfod* d'Abergavenny en 1838, où il devint "*Bardd Nizon*". Les invités d'honneur furent logés non loin de là au château de Llanover : accueillis par Lady Hall par un concert de harpes. Ils y firent la rencontre du musicien aveugle Thomas Gruffydd, barde et harpiste de la châtelaine, celui qui, avec sa fille Suzana, participa au Congrès celtique international qui se tint en 1867 à Saint-Brieuc.

Cette première rencontre initiait deux événements fondamentaux : celui du désir de créer un *Gorsedd*

breton, et de lancer les échanges culturels et des rassemblements entre les différents pays celtiques : l'idée encore vague d'un pan-celtisme va prendre forme tout au long de ce XIX^{ème} siècle qui voit naître avec lui le Romantisme. De manière confuse, ce mouvement va se nourrir du souvenir trouble de toutes ces traditions, mélangeant Antiquité et Moyen Âge, créant des anachronismes, mais lançant durablement l'engouement à l'origine du grand mouvement qui a conduit les érudits du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle à étudier cette époque. Renié par la Renaissance, le Moyen Âge fut ignoré au XVII^{ème} siècle ou traité comme une époque barbare. Le XVIII^{ème} siècle le rejette à son tour, au nom des Lumières et du goût. Un revirement se produit au début du XIX^{ème} siècle : les romantiques se prennent d'une véritable passion pour le Moyen Âge, cette "*mer de poésie*" (Victor Hugo). Chez les auteurs romantiques du XIX^{ème} siècle, la harpe est un symbole au centre de leurs œuvres poétiques qu'ils soient bretons comme Chateaubriand, Renan, ou Auguste Brizeux, qui publie en 1831 son recueil de poèmes Marie et en 1839 *Telen Arvor* (la harpe d'Armor) ; ou qu'ils ne le soient pas comme Hugo, ou Leconte de Lisle dans ses *Poèmes Barbares* de 1862.

Le Barde de Temrah "*Et ta harpe, aujourd'hui veuve de ton génie, à celui dont la terre et tous les Cieux sont pleins, emportera ton âme avec son harmonie !*"

On t'aimait. A la nuit, quand par le bois d'Élô
Tu revenais au bourg, des touffes de bouleau
Entendais-tu sortir des plaintes étouffées ?
Ces plaintes, cher enfant, étaient celles des fées :
C'étaient leurs cris d'amour, leurs chants grêles, leurs vœux.
Car plusieurs te suivaient en baisant tes cheveux,
Et quand l'une dans l'air déployait son écharpe
Tous les bardes chantaient inclinés sur la harpe.

« Cette nuit, le jeune homme est triste ; la cité
Le retient dans ses murs comme en captivité ;
Seul près de son foyer, voyant le bois qui fume,
Il pense au sombre Arvor tout entouré de brume,
Il entend la mer battre au pied de Log-Onâ,
Et la nue en pleurant passer sur Comanâ.
Jeune homme, dans ton cœur ainsi tu te désoles ;
Mais Paris, c'est le lieu des arts et des écoles,
Ici toute science a ses temples ouverts ;
Et l'Armorique, hélas ! n'a plus que ses bois verts.
... notre espérance,

Poème "Marie"
d'Auguste Brizeux.



Ange musicien à la harpe, vitrail nord du XIX^{ème} siècle de l'église Sainte-Barbe, Le Faouët.

À la croisée de tous ces chemins, **la harpe celtique** : l'expression apparaît pour la première fois en 1859 sous la plume d'un auteur gallois, Thomas Ap Tomas, publiant à New-York une Histoire de la Harpe. Déjà, en 1807, l'écosseais John Gunn parlait de Musique et de rote celtique (150 ans avant le rock celtique) ; puis dans le Dictionnaire Universel Larousse de 1873, ou dans la Musique Française, de 1885 de Lavoix.

En 1810, Sébastien Erard fabrique la première harpe à double mouvement, la harpe de concert chromatique. Hormis le pays de Galles qui, depuis deux siècles, utilisait la harpe à triple rangée de cordes, qui n'avait plus rien à voir avec l'antique instrument, les anciennes traditions avaient disparu définitivement de la pratique ainsi que dans les autres pays celtiques, tant dans les îles que sur le continent.

La harpe irlandaise moderne va apparaître : les nouvelles techniques de lutherie utilisées pour la facture de la harpe classique (table d'harmonie et caisse de résonance, cordes de boyau à la place du métal) ; la technique de jeu même, avec l'utilisation des ongles, tombait en désuétude, pour préférer jouer avec la

pulpe des doigts. Ainsi va naître en 1819, la Royal Portable Irish Harp de John Egan, avec 7 ditals (crochets sur la console), dont son neveu et successeur Francis Hewson continuera la production .

D'un autre côté, l'envie de renouer avec le passé incite à fabriquer des copies sur l'inspiration des 3 plus anciennes harpes. À la fin du XIX^{ème} siècle, l'écosseais lord Archibald Campbell passe commande de 2 harpes auprès du luthier d'Edimbourg, Robert Glen sur le modèle de la Queen Mary Harp, ainsi que de 6 modèles à Robert Buchanan, marchand de piano de Glasgow.

En 1892, il lance un prix de chant gaélique accompagné à la clarsach au National Mod, festival compétitif des Gaels calédoniens. Nombreux furent ceux qui, en cette fin de XIX^{ème} siècle dans l'ensemble des pays anglo-celtiques, se prirent d'engouement pour le renouveau de la harpe et se firent construire des copies des 3 fameuses "clarsach" .

Il faudra encore attendre en Armorique pour que se réinstalle une pratique de l'instrument et que se crée l'engouement.



*A gauche : modèle de clarsach de 1920.
A droite : Potalloch harp de 1900,
The West Highland Museum, Fort William, Écosse.*

LE RÉVEIL ANNONCÉ (1900-1950)

Les précurseurs d'une renaissance à venir

■ Naître : vivre et créer. Renaître...

Avant de commencer ce chapitre, on doit s'arrêter un instant sur la notion de "renaissance" et celle de "précurseurs".

On ne peut parler de "Renaissance bretonne de la harpe celtique" que lorsqu'un Breton, ou quelqu'un intégré à la communauté bretonne (car où serait la renaissance bretonne autrement ?), construit une première harpe celtique qui ne soit pas une copie conforme d'un modèle irlandais, puis plusieurs, en Bretagne ou dans la diaspora, qu'un(e) Breton(ne) apprend, en joue à diverses reprises, nécessitant la création d'une méthode, un enseignement, suscitant des émules, qui vont eux-mêmes promouvoir l'instrument, un effet "boule de neige" qui n'est pas sans rappeler la vie biologique.

Les précurseurs sont les personnes qui, pour diverses raisons, n'ont pu accomplir cette renaissance, mais l'ont préparée : venant de temps en temps en Bretagne jouer de la harpe irlandaise pour l'un (Paul Le Diverres), ébauchant une première copie de harpe bardique irlandaise ou en construisant une loin du pays, pour l'autre (Gildas Jaffrennou).

La première moitié du XX^{ème} siècle n'a donc pas connu de renaissance de la telenn. On peut aujourd'hui penser, après coup, qu'elle s'annonçait. Il fallait commencer par semer le germe. Mais aurait-elle eu lieu dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle sans la Telenn gentañ de Georges-Jord Cochevelou ?



Taldir

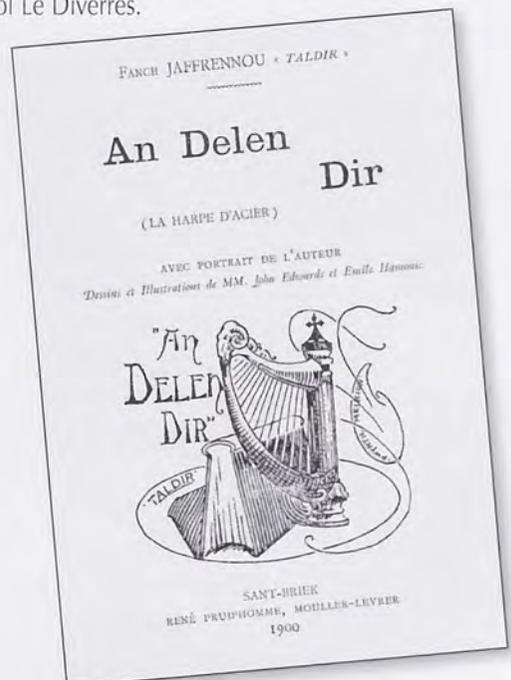
En revanche, sans être (plus que de raison) mystique ou illuminé, on ne peut s'empêcher de ressentir, dans le cheminement et le retour de la telenn, comme une "volonté de se réincarner". Cela en trois étapes : la première, sa réapparition immatérielle dans les esprits romantiques ; la seconde, ses venues ponctuelles ; la troisième, sa renaissance et sa réinstallation (1953-1963).

"Harpe d'acier", "harpe d'or" ouvrent le XX^{ème} siècle...

■ En 1900, François-Fanch Jaffrennou "Taldir" intitule son recueil de poèmes "An Delen Dir" (La harpe d'acier). Ainsi s'ouvre le siècle d'acier qui aura vu le retour de la telenn chez les Bretons, et bien d'autres choses...

Le si regretté Polig Monjarret (le géant de la musique bretonne) m'avait dit avoir entendu parler de la mère d'une religieuse, enseignante au collège du Sacré-Cœur à Vannes, qui aurait joué d'une harpe (celtique ?) au tout début du XX^{ème} siècle. S'il apparaissait que cette personne jouait d'une harpe celtique, elle serait en effet ma première "précur-sœur". Elle n'a malheureusement pas laissé de traces.

Le véritable précurseur (car il a pu donner des idées) fut Pol Le Diverres.



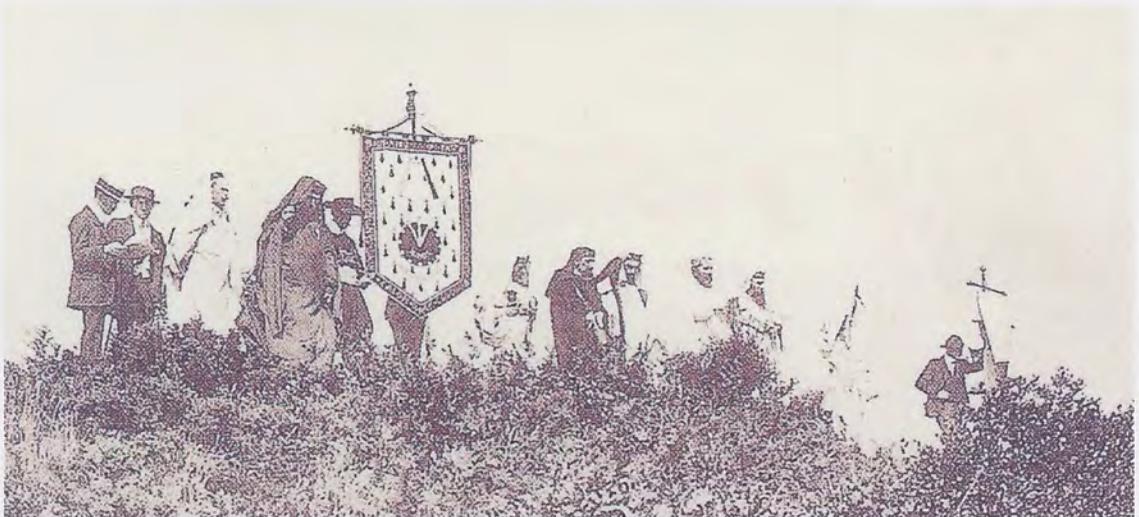


Fêtes celtiques de Brest, 1908. Mlle Bessie Jones à la harpe.

En ce tout début du XX^{ème} siècle, c'est dans les milieux régionalistes, lors des cérémonies druidiques (les "gorsedd") que la harpe va (ré)-apparaître. Sur la bannière de Cadwallon, bannière du Gorsedd, la "harpe dorée" y est brodée.

Lors du rassemblement de 1908, M^{lle} Bessie Jones, harpiste du Gorsedd gallois, est invitée au Gorsedd de Brest. Elle accompagnera à la harpe classique François Jaffrennou, le barde breton Taldir, qui chante

le Bro Goz ma Zadou, tout nouvel hymne breton (adaptation du gallois), puis jouera des "penillion". Elle reviendra deux ans plus tard, au Gorsedd de Nantes, accompagnée de trois autres harpistes du gorsedd gallois, dont Miss Gruffyth Richards : celle-ci était déjà venue en 1867 au Congrès Interceltique de Saint-Brieuc accompagner son père, Thomas, le vieil harpiste aveugle, celui-là même qui avait joué en 1838 à l'Eisteddfod d'Abergavenny pour le vicomte Hersart de La Villemarqué.



Gorsedd de Carbaix- Carnoët, Lundi 14 Août 1911, Butte Saint- Gildas, Pol Le Diverres à la harpe.

Un modèle Morley semble-t-il (facteur de harpes classiques de Londres, qui vendait des harpes "celtiques", selon le modèle irlandais Egan).



Pol Le Diverres, dessin Pohier, *Revue Ar Bobl*, 23 août 1913.

Un Breton et sa harpe traversent la Manche : Pol Le Diverres

■ Il faudra attendre encore trois ans pour qu'un premier Breton du continent, Pol Le Diverres, ovate Tangwall, présent lors de tous les précédents gorsedds, s'accompagne à la harpe en public : le lundi 14 août 1911, au Gorsedd de Carhaix-Carnoët.

"Le Diverres a fait en effet ce que personne parmi les régionalistes et les bardes bretons n'avait encore fait : il a appris à jouer de la harpe ; et pour la première fois cette année, le sympathique Primoved a rehaussé les cérémonies des accords de la **telemn** dont on parlait tant mais qu'on ne voyait jamais. Aujourd'hui le Gorsedd a son **telenner**. lou !" (40, 1).

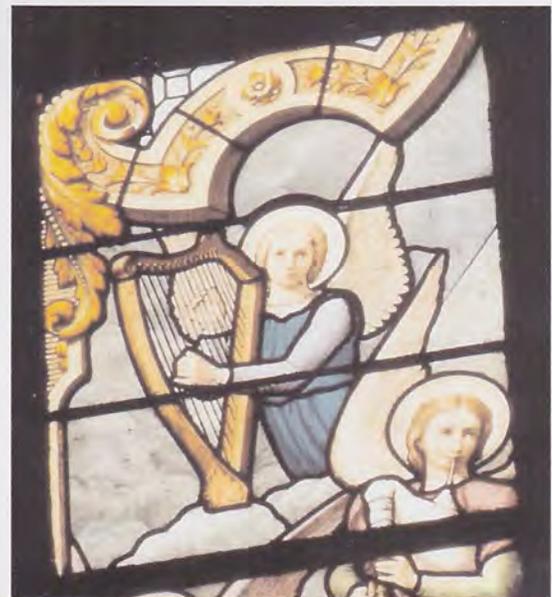
On voit ce premier harpiste breton avec une harpe, de facture irlandaise. Un film fut réalisé par la maison Pathé à cette occasion.

Pol Le Diverres participera aux deux rassemblements suivants, avant la "Grande-Guerre", en particulier celui de 1913 d'Hennebont : il jouera le mardi 26 Août 1913 à Bangor accompagné de sa jeune femme, Telynoredd Gwalia, qui n'était autre que M^{lle} Bessie Jones, la harpiste du *gorsedd* gallois.

On peut supposer que les thèmes musicaux n'étaient pas sans rapport avec le répertoire connu dans les *Gorsedds*, comme ceux que Taldir a adapté en Breton : les fameux Dalc'h Sonj (Let Erin Remember), Hirvoudou (Ye Banks and Braes), Gwir Vretoned, etc. On sait qu'il jouait le *Hen Wlad fy Nhadau* ou *Bro gozh ma zadoù**. Les arrangements étaient probablement (comme le style vocal dans ces *gorsedds*) de couleur classique (avec utilisation de la sensible mineure telle que plus tard encore interprétée aux scouts Bleimor de même mouvance culturelle).

Son illustration de ces *gorsedds* semble s'être suffi à elle-même. Personne à l'époque en Bretagne n'a apparemment cherché à prendre la même voie. C'est cela, en même temps que l'absence d'un luthier intéressé, qui empêche de parler de renaissance. En revanche, il va sans dire que les venues de ce musicien, ajoutées aux contacts avec divers harpistes (sur harpe classique, harpe triple dite galloise, éventuellement harpe irlandaise) dans les voyages de Taldir et autres druides, au pays de Galles principalement, ont rendu vivante, familière, l'image de la harpe dans le milieu intellectuel breton, tout du moins dans l'obédience druidique.

En l'occurrence, le néo-druidisme n'était pas la mouvance la plus moderne, ni la plus progressiste du Mouvement Breton ; mais on n'a pas à la rejeter par principe sur un plan artistique, voire spirituel. Un ouvrier des chantiers de Pen-Hoet avait d'autres problèmes que de participer à un cérémonial néo-druidique (même si c'est arrivé) !



Ange musicien à la harpe, 1900, monastère Sainte-Anne, Lannion.

* Hymnes gallois et breton.

Les harpes de paix dans l'entre-deux guerres

■ Après guerre, à partir de 1921, M. et M^{me} Le Diverrès vont reprendre leurs prestations et ce régulièrement jusqu'à la guerre suivante. En août 1930, au Gorsedd de Saint-Nicolas-du-Pelem (Côtes-du-Nord), on peut entendre sur un film Madame la comtesse de Boisboissel, Telenourez ar Pelem, à la harpe classique accompagner les chants de la bardesse Suzik Morvan-Demay ; tout comme en septembre, au congrès des Bleun Brug de Guingamp.

Une harpiste et chanteuse écossaise, Heloise Russell-Ferguson, a semé d'autres graines (sans réciprocité, je crois), et principalement chez un jeune homme du nom de Gildas Jaffrennou, fils du barde Taldir. Heloise faisait partie de ces quelques femmes et hommes épris de culture gaélique, qui ont joué, ou se sont accompagnés de harpes celtiques.

Heloise Russell-Ferguson vient pour la première fois en Bretagne, invitée par Taldir, au Gorsedd de juillet 1934 à Roscoff lors duquel, cette harpiste écossaise des îles Hébrides, sera investie bardesse Scotia, par la première bardesse du mouvement breton Erwanez (ou Yvonne) Galbrun ; en ce même rassemblement de 1934, Gildas Jaffrennou, fils de Taldir, sera investi ovate Gweltas ; il pratiquait à cette époque la cornemuse écossaise.

Heloise Russell-Ferguson jouait sur un modèle de harpe irlandaise du facteur américain Melville Clark,

de Syracuse. Mais depuis l'été 1932, elle possédait la première copie de clarsach fabriquée par le musicologue suisse Arnold Dolmetsch, installé à Haslemere en Grande-Bretagne : modèle en cerisier monté de 27 cordes en métal. La harpiste, l'instrument et les mélodies vont charmer le public (dont Gildas Jaffrennou), au point de faire une tournée en novembre de cette même année en Bretagne. L'année suivante, elle sera encore présente au Gorsedd de Quimperlé : à cette occasion, Gildas Jaffrennou prendra les mesures de cette clarsach et en réalisera une copie dans son atelier de Carhaix : selon les dires de l'intéressé lui-même, ce premier instrument n'était pas assez satisfaisant, cette première harpe aurait fini au feu ! (Rencontres avec Gildas Jaffrennou en juillet 1993 et 1997).



Heloise Russell-Ferguson.



Heloise Russell-Ferguson à la harpe et Gildas Jaffrennou avec une cornemuse. An Oaled n°34 - 1934 Roscoff.

Cela fait partie de l'histoire du retour de la telenn ; mais ce "bricolage" dicit Gildas lui-même, n'a pas, dès les années 36-46, été suivi d'autres constructions de harpes celtiques, plus sérieuses. De plus, cette ébauche avait comme démarche de copier simplement une harpe irlandaise. Il serait donc erroné de faire dater la renaissance de ce moment-là. Il serait aussi injuste d'occulter cet épisode que de s'en servir pour dévaluer des travaux ultérieurs.

Là encore, les Bretons avaient alors bien d'autres soucis que de se consacrer à la renaissance de la telenn. De temps en temps, l'idée d'apprendre, de fabriquer, de faire fabriquer, ou d'importer, devait bien trotter dans la tête de certains. Mais, quand Herri Caouissin cherche un/une harpiste pour jouer dans les Bleun-Brugs (fêtes culturelles), il ne trouve qu'une harpiste classique (la comtesse de Boisboissel probablement). Yvonne Galbrun, qui fréquentait ce milieu, en rêvait peut-être.

Celle-ci, née Laurent, première bardesse bretonne, participa intensément avec son mari, Pierre Galbrun, à la vie culturelle bretonne de Paris, dès le début des années 30.

L'idée séduit mon père, Georges Cochevelou

■ Mon père Georges (en breton Jord) perdit le sien, François, de Gourin, à l'âge de quatre ans (sa mère était de Pontivy). Puis il fut élevé quelques années par sa grand-mère maternelle à Moustoir'ac. Il fréquenta une école de Pontivy, ensuite Saint-François-Xavier de Vannes et poursuivit ses études au petit séminaire de Sainte-Anne-d'Auray. Il avait toujours gardé beaucoup d'amitié avec ses derniers camarades de classe.

À la fin de ses études, il maîtrisait aussi bien les langues (dont le breton vannetais) et les sciences, que les travaux manuels, la musique et la peinture. Ensuite ce fut l'éloignement par le service militaire et la guerre. Il fut primé au concours Lépine pour des inventions éclectiques (un appareil ophtalmo, par exemple), créa une lampe de salon (vendue par Lancel), construisit des meubles tel un vrai ébéniste (vernis au tampon, marqueterie), peignit des tableaux dans une technique originale "d'aquarelle à l'huile" (expositions aux Indépendants, à l'académie Duncan).



Georges Cochevelou avec ses condisciples, juillet 1974.

Tout cela était bien éloigné de ses activités professionnelles : dans une banque, un laboratoire pharmaceutique, plus tard le ministère des Finances, où il réalisera des traductions d'anglais, russe, polonais, espagnol. De plus, il jouait du piano, de la flûte traversière et du hautbois. Il fut comme "l'honnête homme" de la Renaissance avant d'être celui d'une autre renaissance.

La Bretagne n'était pas, à l'époque, son centre d'intérêt, mais il suivait de loin les mouvances culturelles bretonnes, s'était abonné à "An Oaled". Il est probable que c'est en lisant cette revue, et en correspondant avec Taldir Jaffrennou, que l'idée de construire une harpe celtique a commencé à germer au cours des années 30. On a vu que cette revue avait parlé plusieurs fois de la teenn, en rapportant, de manière détaillée les différents événements qui animaient les rassemblements annuels du Gorsedd breton : la harpe symbole était au centre des prestations musicales.

En effet, si mon père n'a concrétisé son rêve qu'au début des années 50, ces quinze, vingt ans qui ont précédé "l'accouchement" furent bénéfiques : cette lente maturation a fait de la future "teenn gentañ", la harpe parfaite, la harpe magique.



Polig Monjarret et Dorig Le Voyer.
Collection B.A.S.



Georges Cochevelou.
Cliché Pierre Galbrun.



Correspondance de Taldir
Jaffrennou à Georges Cochevelou,
pour la naissance de son fils aîné.

Eaux claires et horreurs...

Le mouvement breton. objectivement

■ La première moitié du XX^{ème} siècle avait vu naître divers mouvements où s'affirmaient différentes personnalités comme, à gauche, Emile Masson, Yann Sohier (et le mouvement laïque Ar Falz), Maurice Duhamel, Morvan Marchal (le créateur du drapeau breton). Le parti communiste de Maurice Thorez était lui-même sympathisant du mouvement autonomiste. Il y eut aussi des démocrates-chrétiens, des conservateurs, royalistes et autres gens de droite, et aussi, d'extrême-droite. Naturellement, le mouvement breton, au sens large (tous ceux qui défendent la cause bretonne, sur les plans culturel, politique ou économique) se partageait comme l'échiquier politique de la société française. Comme aujourd'hui, des personnes, des groupes et des partis différents et opposés s'y côtoyaient ou s'affrontaient : depuis les tendances laïques, républicaines, socialistes, communistes, anarchistes, ou proches de Gandhi, jusqu'à des individus qui contracteront le virus fasciste ou nazi, en passant par des naïfs et des machiavéliques, des illuminés et des génies timides, des saints et des lâches, l'humanité...

Quand est né le parti autonomiste breton dans les années 20, il rassemblait, comme dans un sursaut de salut public, toutes les sensibilités autour d'un mot d'ordre : l'autonomie interne au sein de la république française (comparable à la Corse actuelle). Quand, en 1932, il se cassa en deux, l'aile gauche et fédéraliste (dont Maurice Duhamel) partit de son côté, l'aile nationaliste fonda le deuxième PNB (Parti National Breton). Il se retrouvait rassembler plutôt trois courants : des démocrates-chrétiens, des gens à droite et des gens très à droite. Sous Vichy, des nationalistes optèrent clairement pour l'Allemagne nazie, d'autres pensèrent devoir la tolérer pour un moment, certains passèrent à la Résistance : on se doit de le rappeler.

Il est important de remettre un peu d'objectivité dans un débat suscité par des combats peu clairs.

Le printemps s'annonçait au son du biniou (comme la cornemuse sonna le débarquement)

Les années 40 ont été particulièrement horribles, et le nazisme une monstruosité absolue. Mais en revanche, Polig Monjarret, Jef Le Penven, Dorig Le Voyer, Robert Marie ont eu envie de faire renaître la musique bretonne en fondant la B.A.S. (Bodadeg Ar Sonerion, l'Assemblée des sonneurs), en 1943.

En 1943 encore et 1944, "Ololole", (magazine du Bleun-Brug, association catholique née entre les deux guerres), dirigé par Herri Caouissin et Vefa de Bellaing, rêve aussi de Telenn : on y dessine un barde et sa harpe. On y lit le poème de Brizeug "An Delenn", de même qu'un conte "La Harpe merveilleuse" où un magicien répare une harpe brisée qui, dès lors, est capable de prodiges.

Et surtout l'éditorial du 15 mars "Sauvez la Harpe de Merlin", d'une certaine façon la "prophétise" : "...Et sa harpe (de Merlin), qu'est-elle devenue ?... Elle a continué de chanter, par la voix de Bretons, des deux côtés de la mer. Mais si soudain ses cordes se brisaient, s'il ne se trouvait plus de doigts pour les pincer, nous n'entendrions plus les accents mélodieux de cette harpe magique qui conserve leur vie, leur âme aux pays celtiques... Mais comment faire... Je ne suis pas musicien... Les accents du merveilleux instrument du célèbre barde d'Arthur, résonnent encore... dans la langue celtique...".

Nous verrons plus loin la coïncidence de dates de ces articles avec la rencontre de mon père et d'un harpiste qui va décider de la suite, et la naissance en 44 du futur "esclave" de la telenn.

La rigueur voulait que j'évoque ces rêves de harpes dans cette période si trouble, même si c'est avec malaise. On a heureusement pu montrer, par la suite, que ce rêve s'abreuvait à des sources claires, à l'indestructible besoin de liberté, de dignité et de poésie. La telenn a toujours été, pour moi, au service d'une celtitude généreuse, anti-raciste, féministe, égalitariste, fraternelle.

Il conçut en même temps la harpe et le harpiste

Mon père rencontre en 1943, à Clermont-Ferrand, Jean-Marie Hamonic, professeur de harpe classique au conservatoire. Celui-ci lui donne quelques renseignements sur la harpe en général.

Sa décision est prise : dès qu'il pourra, il se mettra aux plans d'une harpe celtique. Avant cela il eut l'idée d'un instrument hybride, un piano-harpe. Mon frère aîné l'a vu en construction, il fut inachevé.

Je suis né en Auvergne. Je suis Breton par ma famille, par ma culture, puis par mon cœur, comme des centaines de milliers de Bretons nés hors Bretagne (comme Giscard d'Estaing est Français né en Allemagne). On est breton avant tout, parce que d'une culture, d'une famille, d'un peuple (on peut s'y intégrer aussi) bien plus que par la géographie.

J'ai vécu vingt ans dans la diaspora parisienne (mais je me souviens de l'émotion de mes étés bretons). Objectivement, je suis franco-breton ; mais n'est-ce pas aujourd'hui le cas de tous les Bretons ? Mon cœur, lui, n'hésite pas entre les deux ; et d'ailleurs, pour défendre la diversité culturelle (et je ne crois pas être seul à le faire), il me paraît évident de privilégier le côté breton.

De 1945 à 1952, à l'aube d'une renaissance

Et son idée prit corps

■ A l'automne 1945, mes parents et les trois enfants s'installent à Paris. Mon père était déjà dans sa 57^{ème} année et je n'avais pas deux ans. Il chercha un travail : ce fut traducteur au ministère des Finances. Je suppose qu'il lui fallut un peu de temps avant que son idée devienne volonté. Il s'est forgé une grande auto-confiance en construisant d'abord (en 1950-51) une guitare (pour mon frère Jean), et un violon (pour Iffig), uniques spécimens dont la qualité surprit des concertistes et des luthiers. Après les guerres, sa vie à Paris,

il avait partiellement oublié le breton vannetais (méridional) de sa mère et de ses amis, se remettait au breton, cette fois KLT (nord-ouest) ; il commençait à le réparer. C'est en tout cas dans la fin des années 40 que prit du poids son dossier "*lutherie de la harpe*". J'avais alors cinq ans et commençais l'étude du piano. Mon père alla voir des facteurs de harpes de concert, entre autres Martin-Luthier, qui ne l'aidèrent pas considérablement. Il chercha des renseignements du côté de l'ambassade d'Irlande qui lui envoya un article et une photo de harpe "*Egan*". Il fit, à partir de celle-ci et du nombre de ses cordes, divers calculs basés sur l'étendue, les résistances d'après les tensions exercées.

Il reprit contact avec Taldir, en détention provisoire, (avant d'avoir les honneurs de Georges Bidault, Président du Conseil national de la Résistance, et du président Vincent Auriol) à ce moment-là, qui, je crois, lui conseilla de joindre son fils Gildas. Celui-ci lui aurait envoyé un "*bleu*" à partir de la reconstitution d'une harpe "*Brian Boru*" de la Société Arnold Dolmetsch. Est-ce que mon père l'a reçu à ce moment-là, ou quelques années plus tard (comme semble le montrer une lettre de Gildas) ? En tout cas, il ne s'y est intéressé qu'au début des années 60 quand il voulut construire une "*bardique*" ; ses calculs restaient fixés sur son projet de harpe très différente, cordée Nylon.

Cette période d'après-guerre (de 1946 à 1951) est riche : les eaux se mêlent et bouillonnent en profondeur.

Gildas Jaffrennou

En 1947-48, également, mais au Pays de Galles, Gildas, le fils de Taldir, construisit une harpe inspirée de la McFall, cette fois plus sérieusement, à ses propres dires, qu'en 1936-37. Puis il commence à en élaborer d'autres.

La "*harpe Tara*" du luthier James Mc Fall fut un modèle fabriqué en 1902 à Belfast pour le cardinal Logue et devint ensuite, un archétype de harpe irlandaise.

Bien sûr, une histoire de la telenn ne peut passer sous silence les travaux méritoires de Gildas. En revanche, cette harpe irlandaise construite au Pays de Galles a été dans l'incapacité d'entraîner une renaissance en Bretagne. Le travail de Gildas, la diffusion de ses livres à partir de 1954, mais plus largement à partir de 1973, entrent indiscutablement dans le chapitre qui suit la renaissance, celle de la propagation.

Mais, en tous cas, toutes ces coïncidences donnent l'étrange sentiment que la harpe du recommencement, le "bébé-telenn" cherche à sortir du ventre de la matrice bretonne.

Yvonna Galbrun

En 1947, Yvonna Galbrun assiste à un concert à la harpe irlandaise (une McFall encore une fois) de Roisín ni Shé-o'Tuama (que j'ai connue aussi, étant très jeune, et dont j'ai apprécié la gentillesse et la culture -parlant breton, français, gallois, autant qu'irlandais et saxon-), au Congrès celtique international de Dublin : c'est l'enthousiasme. Elle veut en jouer.

Denise Mégevand

Je suis heureux d'avoir revu Denise Mégevand, d'avoir parlé de nos souvenirs, une femme toujours aussi élégante, charmante, vive et fraîche. Mon futur professeur avait été l'élève de Lili Laskine. Denise lui emprunta la harpe irlandaise que son père lui avait rapportée de Londres, probablement un modèle Morley. Elle tenait aussi la harpe des concerts Padeloup et donnait des cours de harpe classique. Le 14 janvier 1951, elle fut invitée à jouer de la musique ancienne sur cette harpe

irlandaise, en solo, et accompagnant un magnifique chanteur classique, Yves Théssier, au salon de Madame Heugel à Paris.

En effet, par l'entremise de son professeur, Denise Mégevand eut à interpréter sur la petite harpe une ligne mélodique d'un ballet d'Alexandre Tcherepine. A la fin des représentations, elle dut rendre l'instrument à l'illustre propriétaire. Mais, plus tard, elle eut la possibilité d'acquérir la petite harpe d'une voisine, une Écossaise qui chantait des mélodies des îles Hébrides en s'accompagnant de l'instrument... Qui était cette "Scotia" qui de surcroît prêta à Denise Mégevand deux vieux volumes de recueils de ces mélodies : hasard ? Heloise... ??

Le 29 avril 1951, elle joue au... "Centre Américain" ! Ayant eu entre ses mains un livre de morceaux irlandais, elle ajouta "The Minstrel Boy" au répertoire ; le public lui fit un grand succès, particulièrement pour ce morceau. Quelque part, elle se préparait à jouer un rôle dans la renaissance. D'ailleurs, avec le luthier Martin et le Centre Américain, elle fréquentait un quartier pouvant favoriser les retrouvailles de la harpe et des Bretons.

Martin Luthier

J'ai évoqué déjà Martin, facteur de harpes à Paris-Vaugirard à l'époque, non loin de la Mission bretonne de l'époque (que j'ai bien connue pour les répétitions du bagad et du cercle Bleimor).

Cette fabrique parisienne de harpes classiques, peut-être la plus ancienne, en tout cas en France, fut créée en 1749 à l'enseigne de "A la harpe royale", dans l'île de la Cité. Après quelques transferts, entre rue de Seine, puis au 68 de la rue de Vaugirard en 1931, devenue Martin-Luthier, elle s'installa en 1965 au 86 du boulevard Raspail. Dès la fin du XIX^{ème} siècle, elle est en rapport avec la firme Morley de Londres : c'est certainement par ce biais que les petites harpes "celtiques" de Morley et irlandaises d'Egan (dont Erard, puis Morley avaient acquis les droits) arrivèrent



en France. La maison Martin, après la seconde guerre mondiale, construisait ses propres modèles.

Martin s'était mis à construire des copies de harpes irlandaises Egan (Morley). Par contre, il faut rappeler que ces harpes, fruits des travaux d'un Anglais et d'un Parisien, ne faisaient absolument pas partie d'un projet de réinstallation de la harpe celtique chez les Bretons ; loin d'eux cette idée. Ces petites harpes avaient pour but de permettre aux harpistes classiques de ne pas perdre entièrement leur technique pendant les vacances, et, éventuellement, d'être harpes-pratiques pour les débutants. Pour les uns et les autres, il ne s'agissait pas non plus de revivifier la culture celtique, ce n'était pas leur souci. Ces harpes, qui pour moi ressemblaient à des jouets, auraient eu peu de chances de convaincre vraiment (combien de fois ai-je entendu des "classiques" faire la moue, pour le moins, à l'évocation de harpes celtiques ?). J'eus l'occasion plus tard de voir chez Pierre Laurent (père de Loeiz et Donatien) une harpe Martin. Je ne sais si cette harpe s'était détériorée, mais mon opinion était faite qu'elle n'aurait jamais pu créer l'engouement nécessaire pour la renaissance. Je dois reconnaître que d'autres modèles ont été meilleurs par la suite.

Yvonne Galbrun et Herri Hillion

Un jour, en 1951 également, Yvonna Galbrun et Herri Hillion (de la mouvance Bleimor), "le petit barde" (futur moine-évêque de l'Église orthodoxe celtique), tombent en admiration devant la harpe irlandaise qu'ils aperçoivent dans la vitrine du luthier Martin. Elle est à vendre d'occasion. C'est la fameuse harpe de Lili Laskine (à un moment prêtée à D. Mégevand). Dès que possible, ils auraient convaincu Perig Géraud de faire acheter cette harpe par la communauté scout Bleimor. Martin leur aurait conseillé de prendre des cours avec Denise Mégevand.

Fin 1951, Yvonne Galbrun prend un cours, mais laisse tomber dès les premières gammes, ne s'estimant pas douée et s'étant fait mal au bras. Herri Hillion aurait pris cinq cours.

Mais, ayant abandonné très vite tous les deux, ils

n'ont pu en jouer en public (peut-être Herri, une fois ou une autre pour les amis ?). Ils n'ont donc pas pu encore relancer la harpe celtique... Mon père et moi-même avons rapidement eu des rapports amicaux avec Pierre et Yvonne Galbrun.

Rendons à Jord ce qui est à Georges

Dans la même période donc (de 1946 à 1951), ne pouvant partir de rien, Georges Cochevelou, accumula les documents, rassemblant toutes les infos sur la harpe (dimensions, épaisseurs, essences des bois à choisir, longueur et diamètre des cordes à calculer selon leur densité et la note recherchée ; de même pour les demi-tons, etc.), sur les différentes formes de modèles : les harpes irlandaises, les représentations dans les chapelles et églises, sur les textes évoquant ou glorifiant les harpeurs bretons.

Il fit de nombreux calculs, divers brouillons et croquis.



Georges Cochevelou, Yvonna Galbrun, André Fleury.
Cliché Pierre Galbrun.



LA RENAISSANCE (1953-1954)

Nous avons intitulé le chapitre précédent *"Le Réveil annoncé"*, et non *"la Renaissance"*.

En effet comme vous avez pu le lire, rien avant 1953 n'a déclenché ce qu'on peut, légitimement et précisément, appeler une renaissance de la harpe celtique chez les Bretons. Des erreurs ont circulé, qui nous contraignent à rétablir la rigueur des faits. Cela gêne d'autant plus Alan qu'il risque parfois de paraître immodeste.

On peut souvent s'étonner d'approximations, d'erreurs de dates, concernant l'époque contemporaine, quand on les compare aux discussions d'histo-

riens sur le jour exact d'une bataille ou autre événement datant de plus de mille ans... Certains historiens eux-mêmes s'intéressent peu à l'histoire de la musique, alors qu'elle peut si bien aider à cerner l'évolution des sociétés. Si on ne devait plus croire aucun écrit, aucune parole, ce serait aussi grave que le réchauffement de la planète.

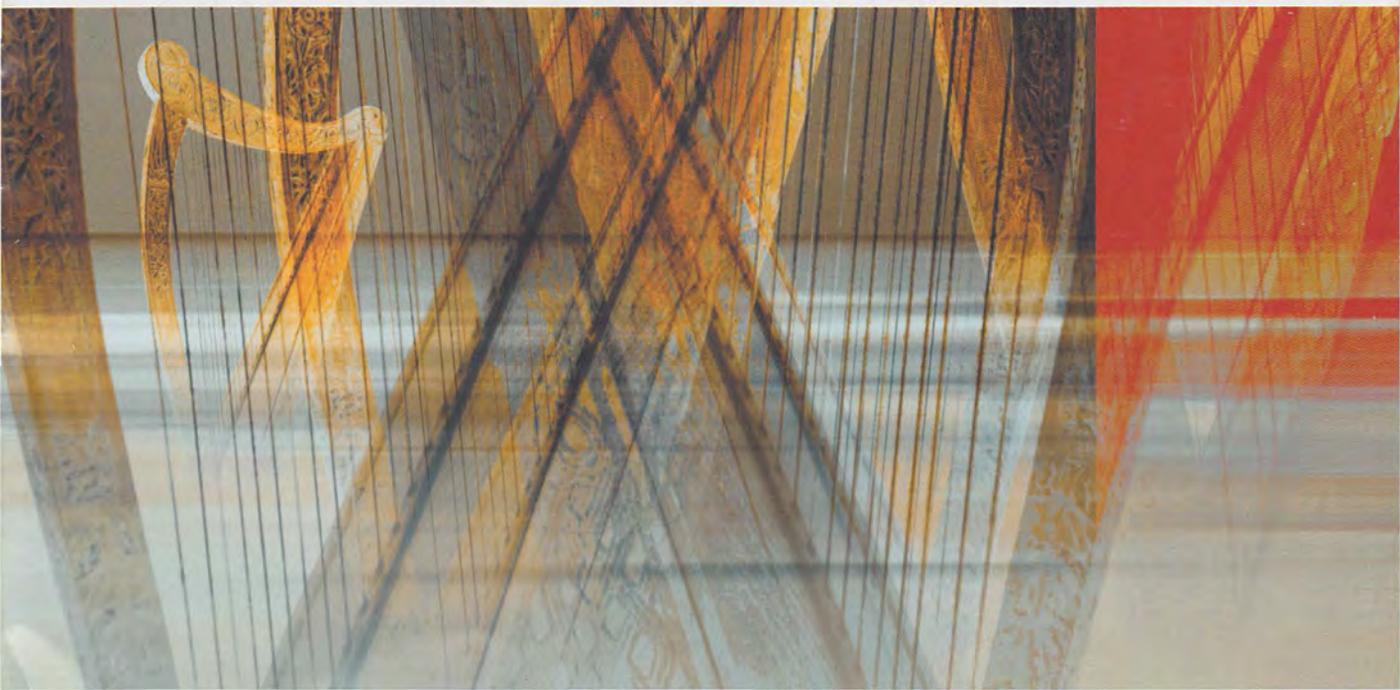
Ce chapitre va montrer que le *"binôme Cochevelou, père et fils"* (comme le dit Jean-Bernard Vighetti), fut coupable de cette renaissance dans les années 50.



Vue intérieure de la première harpe celtique Cochevelou.

La première harpe bretonne du XX^{ème} siècle, de Georges Cochevelou.
© Zil - "Anthologie de la Harpe : la Harpe des Celtes" aux éditions de la Tannerie.

Illustration de Nuit de Chine.



Le contexte "revival"

■ La renaissance de la harpe celtique a eu lieu dans le contexte du **deuxième mouvement musical** qui fut celui des années 40, 50, 60, plus précisément 43 à 66, ainsi que du *revival* de l'économie et de la solidarité bretonnes.

Il prenait la suite d'un premier mouvement d'inspiration classique qui a continué parallèlement.

L'élément moteur fut :

- les bagadoù avec Bodadeg Ar Sonerion (nouveaux ensembles de bombardes, biniou-bras, tambours).

Bien sûr, l'impact des bagadoù n'aurait pas été sans :

- le Festival Interceltique des Cornemuses à Brest et les Fêtes de Cornouaille à Kemper-Quimper.

Il serait juste d'ajouter :

- le CELIB (Comité d'Etude et de Liaison des Intérêts Bretons) avec notamment Joseph Martray.

Les autres éléments, qu'il ne faut pas oublier, bien que moins centraux, furent :

- le revival du kan ha diskant et des festoù-noz à partir de 1954, grâce à Loeiz Roparz (de Poullaouen) ;
- celui de la lutte bretonne ;
- Radio-Kimerc'h, (Charlez ar Gall et P. J. Helias) ;
- les stages et actions culturelles de Kendalc'h, d'Ar Falz ;
- les autres fêtes, le Bleun-Brug -chant choral, théâtre ;
- le MOB, Mouvement pour l'Organisation de la Bretagne (plus tard l'UDB, les révoltes paysannes, etc.).

Et, j'allais l'oublier :

- la résurrection de la harpe celtique qui s'annonçait.

Quand on retrace cette période, très généralement on la voit se mélanger aux suivantes, ce qui participe au flou ambiant. Ce mouvement musical, et ces autres éléments, ont été essentiels et ont fait revivre la culture et le sentiment bretons dans une partie non négligeable d'une population qui en avait été dépossédée.

La renaissance : encore une utopie

■ L'idée de faire renaître notre harpe était, encore en 1950, de la pure utopie. Elle avait contre elle de nombreux handicaps. Comme je l'écrivais dans le livre collectif "*La Harpe des Celtes*" :

- ses liens avec un romantisme celtique souvent un peu désuet, faisant parfois même peur (par association d'idées rapide) ;
- elle revenait sur les évolutions chromatiques de la musique et de la harpe (pour Jef Le Penven, c'était un instrument insuffisant pour le XX^{ème} siècle : d'accord pour le biniou et la bombarde, instruments populaires toujours là, mais pourquoi faire revivre un instrument du Moyen Âge ?) ;
- elle devait convaincre les esprits suspicieux et hypercartésiens de son existence réelle ancienne ;
- sa renaissance paraissant utopique, on pouvait avoir un grand doute quant à ses chances de s'imposer dans cette deuxième moitié du XX^{ème} siècle.

Nous sommes en janvier 1952.

À ce moment, la *telenn* n'a pas encore repris pied en Bretagne.

La construction va démarrer

Un instrument féminin et mystique ?

■ A l'époque, mon père pense ou espère encore que ma mère, Fanny, voudra apprendre. En effet, il voit la harpe bretonne comme un instrument pour les filles (je dois dire que ma promotion de la "*harpe-instrument-pour-hommes*" n'a pas particulièrement marché...). Le biniou et la bombarde venaient juste d'être relancés. C'était, pour lui, plutôt réservé aux garçons. La harpe serait l'instrument des filles, en même temps qu'elle remplirait des manques : celui d'instruments à cordes, harmoniques, celui aussi de relier la musique populaire et la musique dite savante. Il pensait donc la mettre entre les mains de ma mère, celle qui a, entre autres mérites, celui d'avoir poussé son mari et



Dessin de harpe galloise du XVII^{me}.

les enfants à rejoindre les milieux bretons. Elle jouait du piano, mais ne se voyait pas se mettre à la harpe, en plus de travailler et de s'occuper de trois enfants. Ce qui est très spécial dans la démarche de mon père, c'est qu'il n'a pas commencé par faire des ébauches, en bricoler rapidement une ou deux, les améliorer pragmatiquement : la voie habituelle. Non, il voulait que sa première telenn soit d'un coup si étonnante, au sens plein, qu'une onde de choc partirait de ses cordes, avec la précision et l'esprit du kyudo (l'arc zen). Sa harpe devait être le chef-d'œuvre et le point d'orgue de sa vie, et la dépasser : elle le fut. Une démarche quelque peu mystique, liant d'ailleurs, dans son esprit, une mystique chrétienne et une mystique bretonne (la harpe des psaumes, la harpe du roi David autant que celle de Merlin).

Une pure harpe Cochevelou

Mon père termine les plans de son prototype. Ils étaient très personnels et originaux : la harpe du recommencement (la "Telenn Gentañ" comme je trouve pratique de la nommer) est une "harpe celtique", mais ce modèle nouveau ne ressemble à aucun type existant, ni la harpe Egan, ni la harpe McFall, ni, bien sûr, la "Brian Boru". Des diverses infos sur les harpes, celtiques ou non, il en prend, il en laisse, il modifie, invente, améliore, trouve de nouvelles solutions.

Les représentations de harpes en Bretagne, les textes anciens lui font imaginer des formes et des décors que

ne contredit pas ce qu'on sait de l'esthétique en Bretagne quand elle perd sa souveraineté et sa harpe (tout un symbole). Même s'il n'a pu s'inspirer malheureusement de harpes ayant survécu, la sienne ne devait pas en différer fondamentalement. Il avait prévu de la recouvrir entièrement de sculptures : pour lui, ce serait au moins un bel objet décoratif si elle n'était pas à la hauteur pour le son.

Je pense que, dans son dessin vraiment unique et personnel, convergent néanmoins plusieurs inspirations :

- certaines petites harpes d'avant les "gothiques" (la harpe picte, celle de Tréguier, la harpe de Galice) ;
- les quelques non-gothiques des XV^{me} et XVI^{me} ;
- peut-être d'une harpe galloise de 1676 (par l'aspect global du profil, les jonctions console-corps sonore, colonne-console et extrémité de console).

Il veut que le son soit sublime. Il met en jeu toutes ses connaissances en acoustique, résistance des matériaux, etc., se replonge aussi dans des traités de mathématique et physique. Le but était de faire aussi bien ou mieux qu'un luthier qui aurait amélioré le travail de ses ancêtres. C'était ambitieux.

Il inventa un système de demi-tons très efficace (très ajustables et faciles de manipulation), mais qui reviendrait cher (neuf heures de travail à la main pour chacune des 33 mécaniques) ; en effet, ce n'était pas une reconstitution (d'où ces mécaniques auraient été absentes), c'était une inspiration historique adaptée au XX^{me} siècle.



Mécaniques de la Telenn Gentañ.

Modèle unique : création d'une néo-harpe celtique de la renaissance, à aucune autre semblable (même avec la plus grande mauvaise foi), dont certaines caractéristiques se retrouveront sur les modèles suivants : ainsi, seules les harpes Cochevelou présentent la particularité d'une colonne en S, vue de face : une véritable signature.

Les séries suivantes, mêmes si elles s'en inspirèrent, n'atteignirent pas, en raison des difficultés de fabrication, des délais pour répondre à la demande, la perfection de la future icône : ce modèle unique le resta.

La renaissance... grâce aux cordes Nylon !

Dans sa décision, a joué aussi un autre élément : l'invention des cordes Nylon. Pourquoi ? Les chances de relancer cet instrument étaient minimes. Avec des cordes boyaux, chères, cassant fréquemment, c'était un gros handicap pour en faire un instrument populaire. C'est amusant de constater qu'une invention moderne, si artificielle, a participé à rendre possible le retour d'un instrument ancien et de légende. D'ailleurs, tolérons l'idée que le Nylon participe à donner à cette harpe ce son pur et cristallin. En l'occurrence, elle est cordée Nylon pour les aigus et les mediums, puis les bas-mediums restent en boyau, et les basses sont en métal-soie-métal.

Une harpe bretonne

Je reviens sur la bretonnité de cette harpe. Mon père avait, au départ, plutôt envie de l'appeler "harpe bretonne". Il pensait que les Bretons devaient la ré-adopter comme faisant à 100 % partie de notre patrimoine, de notre héritage, sans devoir obligatoirement être panceltiste convaincu pour le faire. C'est aussi pourquoi il se refusa à faire, plus ou moins, une copie de harpe irlandaise, celle-ci pouvant être perçue comme parachutée d'un pays que beaucoup considéraient comme étranger. La celtitude lui paraissait une évidence, mais c'est moi qui l'ai fait pencher pour le terme "harpe celtique".

La telenn gentañ : une année de construction

■ Mon père s'est mis à la fabrication en avril 1952. Ce n'est que le soir et les week-ends qu'il pouvait s'y consacrer. Notre appartement avait la taille d'un studio. Nous y vivions à cinq. Il fit les découpes grossières du bois chez un ébéniste, Faubourg St Antoine. Pour cette harpe ou pour les suivantes, quand il était dans ces ateliers, il faisait couper le bois ou s'en chargeait lui-même. Tous les soirs, avant et après le dîner, la table à manger servait à raboter, limer, coller, etc. Je ne pouvais le regarder faire à tout instant, mais, de jour en jour, je voyais quelque chose qui prenait forme peu à peu, le suspense et le mystère au bout : à quoi ressemblerait vraiment cette "chose" ?

Puis, les plaques de bois humidifiées, mises en forme pour la future caisse de résonance, qui, avec ses renforts, ressemblait beaucoup à un bateau (et ceci participe à l'idée de harpe-vaisseau frayant une route aventureuse, sans but vraiment assuré à travers l'élément liquide, hors du monde solide et rationnel, chemin du bébé dans le ventre maternel), sans oublier que les cordes rappellent les cordages ; puis les sculptures l'habillèrent entièrement, ressemblant à un livre d'art d'une époque lointaine et chargée de mystère, et aussi les entrelacs (repris d'un livre d'histoire à la page "Gaulois") : un soin du détail, une maîtrise du crayon et du ciseau qui forçaient l'admiration.

Peu après le début, mon envie d'apprendre s'est imposée ; au fur et à mesure de la construction, elle s'installait en moi de plus en plus évidente. Je crois me souvenir que mon père parlait parfois à ma mère comme si la harpe lui était toujours destinée ; je commençais à en être vexé et jaloux.

Le coup de foudre

■ Quand le corps fut remembré, il semblait que cette chose était un être, qu'il allait prendre vie. Je le ressentais vraiment. C'est vrai que j'étais hyper-sensible, que je flottais en permanence entre le monde quoti-



dien et des mondes imaginés ou réels quelque part, dans un autre espace, un autre temps. Il faut dire qu'avant tout ça, j'aimais particulièrement les bandes dessinées d'anticipation, le fantastique.

Quand les teintures, les vernis, les cirages furent séchés, lustrés, les chevilles enfoncées, le suspense était à son comble. J'attendais avec émotion le jour où serait tendue la première corde. J'ignorais encore que cela allait déterminer ma vie entière ! Elle fut posée un an après, en avril 1953, presque un conte (un an et un jour...).

Mon père allait avoir 64 ans. Je venais d'avoir 9 ans. Cette première corde tendue, elle reliait ce père, cette génération née au XIX^{ème} siècle (mais porté autant aux innovations qu'à faire resurgir le passé) à ce fils aux rêves d'an 2000 et de futurs merveilleux...

Ce fil reliait un milieu de XX^{ème} siècle et un passé filtré par le temps et les volontés humaines, celui de la Bretagne indépendante, et, plus loin, d'un monde encore plus étrange, où se mêlaient mythes et Histoire : l'antique Celtie, d'autant plus fascinante qu'elle était totalement occultée par des siècles d'ostracisme, mais,

pour ces raisons autant que par sa nature, si différente, si originale. C'était aussi, c'est vrai, la corde d'un arc dont la flèche s'avérerait une arme aussi redoutable que respectant les humains. C'était une corde tendue dans l'espace, entre terre et univers, de matière et d'esprit, prête à recevoir les ondes qui voudraient la faire vibrer. Tout cela, je l'ai senti en un instant.

J'avais fait deux ans de piano entre mes cinq et mes huit ans, la deuxième année m'avait ouvert le goût de la musique, pas du piano : les touches d'ivoire me glaçaient (cependant ces bases me servent toujours aujourd'hui).

Quand j'ai touché la corde, ce fut tout ça et plus : la sensualité que j'ai retrouvée au toucher d'une peau... Je suis resté émerveillé, sans bouger, ne voulant rien gâcher de ce son venu du ciel, attendant jusqu'au moment où la vibration ferait place au silence... j'étais envoûté... Je n'étais plus le même... Ma vie avait complètement changé. C'était une révolution. Mon père n'avait pas prévu ça. Ma mère ayant décliné l'offre de prendre la harpe en mains, mon exigence de trouver un professeur sur l'heure a été prise comme un ordre.

Les premiers cours, Denise Megevand

■ Fin avril 1953, toutes les cordes étaient mises, manquaient encore les demi-tons. On ne patienta pas. Denise Mégevand est arrivée. Je garde une tendresse pour elle : comme un surplus de maternité et de féminité dans un environnement dramatiquement masculin. Les cours particuliers ont commencé. Le bon hasard qu'elle fût mon professeur, mon coach, ne fut pas sans importance. Ce n'était pas, en fait, un professeur lambda interchangeable auquel on aurait demandé de bien vouloir donner des cours. Il s'est agi d'une harpiste et pédagogue pas tout à fait comme les autres, donnant beaucoup d'importance à l'énergie physique du harpiste, tournée vers l'innovation. On peut le constater, encore aujourd'hui, avec les œuvres classiques contemporaines qu'elle joue et celles qu'elle crée magnifiquement. Avoir un bon professeur, et un professeur, original (dans le bon sens) n'a pas été pour rien dans ma formation. On peut supposer que sa pédagogie et son esprit créatif ont pu encourager mes tendances à l'état latent.

Elle, qui était totalement étrangère à la Bretagne, prit grand intérêt à notre désir de redonner vie à la telenn. Elle continua comme les classiques à l'appeler "*harpe irlandaise*". Mon père lui montra beaucoup de partitions, d'abord des cantiques, puis des cantiques, mais

aussi des thèmes profanes des différents livres disponibles (Bourgault Ducoudray, Maurice Duhamel et le Barzaz Breiz, bien sûr), et des mélodies venant des trois autres grands pays celtes.

D'abord les positions des mains, des doigts, à la méthode classique française, le crayon sur la main gauche pour la maintenir horizontale (un peu hard), les premières gammes, les premiers exercices, puis un thème de Nadermann et enfin un premier cantique breton "*Lavaromp ar chapeled*" (dont j'ai toujours préféré le nom "*Pedenn evit Breizh*").

Les vacances arrivèrent : une pause. Au retour en septembre, j'ai goûté au plaisir de retrouver ces cordes après en avoir été frustré : comme une nouvelle virginité des oreilles et des doigts, une intensité retrouvée (un plaisir que j'ai toujours aimé goûter régulièrement). Les cours reprirent.



Les premiers cours d'Alan.

La maison de la Bretagne : 28 novembre 1953

■ Je relis en ce moment ce paragraphe avec une émotion certaine. Nous sommes le 28 novembre 2003. Il y a cinquante ans, l'association bretonne "Ar Pilhaouer" demanda à mon père et à ma professeure une conférence sur la harpe celtique. Mon père prêta à Denise toutes les informations en sa possession sur la harpe dans l'histoire et le mythe en Irlande, en Écosse, en Galles et enfin en Bretagne. La conférence eut lieu samedi 28 novembre 1953, à la Maison de la Bretagne, rue du Départ à Paris, donnant aussi sur la place de Rennes (aujourd'hui du 18-Juin) et l'ancienne entrée-fronton de la gare Montparnasse.

Denise Mégevand joua quelques morceaux. Pour ma part, j'ai joué "Lavaromp ar chapeled".

À la fin de la conférence, ce fut un enthousiasme inimaginable. On peut le comprendre : un instrument qui se réveillait d'un sommeil au long cours, Telenn, telle une belle au bois dormant du temps d'une Bretagne de légende, un instrument si beau à voir, au son d'un cristal si pur, sublime ; un jeune enfant en culottes courtes, émerveillé lui-même par les notes qui en coulaient, ne pouvait que trop facilement attendrir ou charmer.

Cette soirée a sonné le réveil de la Telenn Arvor. Ses effets continuent et continueront longtemps. J'en garde le souvenir d'une journée que les fées ont voulu magique.

La seconde causerie de la saison Pilhaouer aura été pour beaucoup d'auditeurs une révélation ; Mlle Megevand, soliste des Concerts Padeloup, l'a consacrée à la vieille harpe celtique, à son histoire et son folklore, et l'audition dont elle a fait suivre sa causerie fera souhaiter à nombre d'entre nous de voir cet admirable instrument reprendre une place de choix, près des binious et bombardes traditionnels dans nos fêtes.

Présentée par notre ami Pondaven, Mlle Megevand retraça d'abord le long chemin parcouru par la harpe.

AR PILHAOUER



Un Breton de Paris, M. Cochevelou, a reconstitué un bel exemplaire de harpe irlandaise, dont son fils Alain, dix ans, se servit devant nous, en montrant déjà une charmante sûreté de doigts.

Mlle Megevand termina sa causerie par une audition d'airs celtiques, interprétés avec un art émouvant sur une précieuse petite harpe d'Écosse décorée de peintures.

Avec le dessin de Madame Mégevand, mère de Denise. Extrait de La Bretagne à Paris, novembre 1953.

La telenn s'est réveillée

■ Mon père m'avait emmené, avant ou après l'été, à Vincennes pour être pris en photo par Pierre Galbrun. On me prêta pour l'occasion un costume de Pontivy, c'était une bonne idée puisque le pays de ma grand-mère paternelle, Anne-Marie Lintanff.

Ces portraits m'ont poursuivi partout ; on les retrouve, par exemple, sur "Renaissance de la harpe celtique". Hugo Pratt s'en est servi dans "Corto Maltese / Les Celtiques", me changeant en fille pour l'occasion, et mettant entre mes mains la harpe bardique du recto de la pochette.



*Alan, à neuf ans et demi.
Cliché Pierre Galbrun.*



*Extrait de Les Celtiques, Hugo Pratt, © Casterman,
avec l'aimable autorisation des auteurs et des Éditions Casterman.*

Pour revenir à la conférence, nous avons été vite entourés par les plus enthousiastes des enthousiastes, Perig et Lizig Géraud-Keraod, dirigeants de Bleimor, la communauté scoute des Bretons de Paris. Ils voulaient que Bleimor en fasse la promotion. Mon père s'entendit commander une ou plusieurs harpes, ils rêvaient aussi d'y mettre leurs filles, de créer un ensemble de harpes celtiques.

En décembre 1953, Armelle Géraud (fille de Perig et Lizig) se souvient avoir pris son premier cours avec Denise Mégevand. On lui confia la harpe Morley de Lili Laskine.

En janvier, j'ai joué plusieurs morceaux au Noël des Petits Bretons de Paris (quartier Ranelagh) organisé par Bleimor. J'étais toujours le seul harpiste celtique breton dans l'hexagone, mais plus pour longtemps.

**L'ARBRE DE NOËL
DES PETITS BRETONS DE PARIS**
Pour orchestrer cette ambiance, la clique des binious, les danses et les chants se relayaient. Après le goûter, le premier jeune harpeur breton, Alain Cochevelou, 10 ans, fit entendre trois mélodies populaires sur la harpe celtique sculptée de la main de son père.

Article la Bretagne à Paris, janvier 1954.

En janvier aussi, eut lieu une exposition bretonne dans les locaux de l'Unesco. Bleimor avait un stand ; Perig Geraud vint nous chercher avec la harpe : il fallait qu'elle y soit. Mes deux frères étaient déjà chez les scouts et le bagad (avec Donatien Laurent).



De gauche à droite, Perig Géraud, Alan Cochevelou, Georges Cochevelou, Lizig Géraud, le Ministre de l'Education André Marie et le sous-secrétaire d'Etat André Colin.

Mon père finissait une petite harpe portative en sycamore blanc, la Telegg Wenn. Début 54, on m'emmena avec les deux harpes, accompagné d'Armelle Géraud, la fille aînée, pour des photos chez Yvonne et Pierre Galbrun. Il était prévu que le prochain Sked (revue de l'association) ferait le lancement de la Harpe celtique, y transcrivant le texte de la conférence.

Pour l'agrémenter, on voulut présenter les deux harpes qui seraient les archétypes de futures harpes celtiques, en mettant Armelle derrière la mienne, rebaptisée pour l'occasion "harpe chorale", et me mettant debout derrière la nouvelle, baptisée "harpe portative" (cette dernière photo préfigurait ma future carrière où j'ai surtout joué de la harpe debout). À l'époque, j'étais très vexé qu'on mette derrière "ma" harpe quelqu'un que je considérais comme une figurante, à qui

je devais faire placer les doigts, car elle débutait vraiment et ma harpe, de plus, la dépayisait. Le Sked est paru pour la Saint-Yves (mai 1954). Deux autres éléments déplaisants : on me montrait comme un scout Bleimor que je n'étais pas (encore), et mon père était présenté comme un sculpteur auquel on aurait demandé de construire des harpes.

Je donne ces anecdotes, non pas contre mes amis de Bleimor et d'enfance, mais parce qu'il faut bien resituer l'histoire dans le vécu et les sentiments, ou elle serait approximative et aseptisée.

Quoi qu'il en soit, nous verrons que la Telegg Bleimor allait apporter sa pierre aux fondations de l'édifice qu'est aujourd'hui la harpe celtique.



Le jeune Alan à la harpe Cochevelou n°2 (Sked, mai 1954).

CHEZ ELLE EN BRETAGNE (1954-1964) : DIX ANNÉES POUR LA RÉINSTALLER

1954 à 1958, la harpe et l'enfant

■ J'ai suivi assidûment les cours avec Denise Mégevand, une fois par semaine. Je travaillais tous les jours d'une demi-heure à... trois heures. Rapidement, de nombreuses prestations ont élargi le petit cercle d'initiés et de passionnés des Bretons de Paris, rayonnant en spirale dans des milieux éclectiques, de Paris en Bretagne, d'intellectuels montparnassiens en cabarets montmartrois, en passant par l'Unesco et la cathédrale de Vannes, la Sorbonne et la fête de Saint-Malo. Ce furent des dizaines de prestations et récitals, en semi-pro ou presque.

Dès l'année 1954...

Nous commençons à faire connaître la harpe bretonne dans son pays :

- l'été venu, j'ai joué et accompagné deux jeunes chanteurs de Sainte-Anne d'Auray en la cathédrale et le lycée Saint-François-Xavier de Vannes (en présence de Paul Le Flem) ;
- j'ai joué aussi dans une école de Pontivy (ça m'amuse encore : je me suis entendu appeler "maître" par un des élèves !).

En 1955...

Meeting de l'Union Féminine Civique et Sociale au grand amphithéâtre de la Sorbonne, à Ker-Vreizh, la Saint-Yves aux arènes de Lutèce, Journée Kendalc'h, Mission Bretonne.



Récital à la cathédrale de Vannes, avec l'abbé Derrian et deux jeunes chanteurs de Sainte-Anne d'Auray.

1956...

Association philomathique, Académie Raymond Duncan, chez les Irlandais de Paris, aux Salons de Bagatelle, à Saint-Denis, au cabaret Le Pichet (déjà quelques accompagnements du chant, salle de Géographie, Fête des Cèllets à Paramé, Festival des Cornemuses à Brest (enthousiasme de la délégation écossaise pour ma harpe), et Fêtes du Trégor et du Léon à Morlaix.

En octobre-novembre, première radio à Paris (Raynaud-Zurfluh).

1957...

Olympia (trois morceaux solos en 1^{ère} partie de Line Renaud, avec aussi Jean Piat, dans un des tout premiers Musicoramas d'Europe 1).

ROYAUME
AU **Royaume de la Musique**
Alain Cochevelou
est proclamé
ÉCAYER
de ce royaume
en l'an mil neuf cent
cinquante Cinq-Cix -
Raynaud-Zurfluh
Participera au Grand Concours National -
radiodiffusion télévision française

OLYMPIA
BRUNO COQUATRIX
du Mercredi 16 janvier 1957
Musicorama
Programme : présentation : Jean-Marie PROSLIER et Jean VALMENCE
Armand GORDON et son ragtime jazz band
Les TROIS MENESTRELS
Jacques FABBRI
Renato RACHEL
Alain COCHEVELOU
Jacques VERRIÈRE
Francis CLAUDE
John WILLIAM
Jean PIAT et Jacques CHARRON
Line RENAUD
Enregistrements
EUROPE 1
diffusé 16/1/57
Programme à l'Olympia.

Une première émission de télévision (de Jean Nohain) du jeudi pour les enfants.

Nos rencontres avec Roisin O'Tuama nous apportent une approche moins "romantique", plus authentiquement gaélique de la musique irlandaise.

Réciproquement, voir un très jeune homme revisiter la harpe celtique en solo, en instrument majeur et non en accompagnement, a pu donner des idées en Irlande, où la harpe "faisait la sieste". Ces rencontres ont encouragé nos cousins écossais et irlandais à fortifier le réveil timide de l'instrument, jusqu'alors confiné à quelques accompagnements sans audace et privés (hormis Mary O'Hara dont j'aimais écouter et réécouter la voix et la harpe mêlées).



M. et M^{me} O'Tuama. Collection privée.



Voici un document : un poème d'adolescent, ou plutôt une ébauche, écrit à 13 ou 14 ans. On y sent mon admiration pour les chevaliers de la Table ronde et l'influence encore très marquée des scouts catholiques bretons.

Je commençais seulement à me mettre à la langue à fond, d'où les fautes mêlées à des "recherches orthographiques".

O va Thelen !

O va Thelen !
Telen tenval,
Nenw ha dwar,
En nos.

(O va zelenn)
(Telenn deñval)
(Neñv ha douar)
(En noz)

(O ma harpe !
Harpe sombre
ciel et terre,
dans la nuit.

O va Thelen,
Da tregont bannoù glas,
Blew ar werc'hez doaniet, (Blev)
Kollet en nos,
Dornoù an nenw a ra krenan,
Bizied diwel an Awen,
O riklan en awel glan,
Oc'h hentin kroc'hen an houlen, (hentiñ, houlen)
A koroll, steren kollet en nos glas, (O koroll, sterenn...)
Eus enez hont, emen e mes an teir flamennig,
(Eus 'n enezenn-hont, e goudor an deir flammennig)
Tost ar marc'heg hunet etre nos ha de.

O ma harpe !
tes trente rayons bleu pâle,
chevelure de la vierge à la douleur profonde,
perdue dans la nuit,
que les mains des cieux font trembler,
doigts invisibles d'Awen*
glissant dans le vent pur,
hantant la peau des vagues phosphorescentes
qui dansent, perdus dans la nuit verte et bleue
là-bas dans l'île où veillent les trois flammèches,

près du chevalier endormi entre jour et nuit.

O Telen dir,
Evel e c'hleze torret,
Loar en nos,
Da tregont bannoù gwer,
Bannou kollet er mor -hun-

O harpe d'acier,
comme son glaive brisé,
lune dans la nuit,
tes trente rayons verts,
rayons perdus dans l'océan -assoupi-

O Telen gwad, (telenn wad)
Gwad ma c'halon a-bezh,
Gwad va glad o c'houzanw, (c'houzañv)
(Gant) tregont bannoù ruz,
Neudoù gwad, daeroù e ziw-dorn toullet,
Bannoù kollet er bed an emgann. (...e bed)

O harpe de sang,
sang de mon cœur tout entier,
sang de mon pays qui souffre,
tes trente rayons rouges,
fils de sang, larmes de ses mains percées,
rayons perdus sur la planète de la guerre.

O Telen aour,
Heol en deiz,
Tour-tan ar bed,
Da tregont bannoù gouloù,
-Gouloù blew an tan-,
En tarzhandeiz,
A goulaou an enez-hont, ene va glad,
Ma bro a marve. (...a varve)

O harpe d'or,
soleil dans le jour,
phare du monde,
tes trente rayons de lumière,
(lumière des cheveux de feu)
quand éclate l'aurore,
éclaire cette île, là-bas, l'âme de mon pays,
de mon pays qui mourait.)

(* l'inspiration)

La Telenn Bleimor va naître à la suite d'Alan

■ Au Noël des Petits Bretons de Paris de janvier 1955, où Alan se produisit une seconde fois, il était encore le seul Breton dans l'Hexagone jouant de la harpe celtique. Armelle Géraud, qui en avait commencé l'étude depuis un an, n'en jouait pas encore en public (et Gildas Jaffrennou en jouait au pays de Galles, sans qu'on le sache et malheureusement sans influence ici).

Plusieurs guides Bleimor ont commencé les cours peu après, en 1954, 1955 : l'embryon ou la création officielle de la Telenn Bleimor. Il y eut rapidement des petites animations pour s'habituer au trac (pour les malades du Val-de-Grâce, des cocktails privés aux Champs-Élysées).

Au Noël Bleimor 1956, ce fut la première véritable prestation de la Telenn Bleimor. On peut la considérer comme son acte de naissance officiel.

M. et M^{me} Géraud acquirent pour leur fille Armelle la harpe irlandaise de Lili Laskine. Les guides Bleimor concernées, en plus d'Armelle, Maryvonne Bléjean et Soazig Paulet, prirent leurs cours en commun avec Denise Mégevand, utilisant pour elles les exercices, arrangements, méthode, utilisés pour Alan auparavant (que D. Mégevand notait à l'époque au crayon). Il y eut aussi d'autres morceaux dont des chants de chouans, et des orchestrations nécessitées par cet ensemble et par les niveaux techniques de chacune. Les instruments étaient la harpe qu'Alan avait vue chez Yvonne Galbrun

et trois autres achetées par Bleimor chez Martin (en effet, la commande faite à son père n'était peut-être pas ferme). Alan a continué ses cours totalement indépendamment de la Telenn Bleimor (d'ailleurs, on ne poussait guère en ce temps-là à faire se côtoyer filles et garçons...). Il a adhéré en janvier 1955 aux louveteaux du groupe Bleimor, puis en octobre aux scouts, (au début des années 60, comme ses camarades, ses liens avec les scouts se relâcheront pour se consacrer au bagad). On comprend que tout cela puisse amener des confusions.

Dans la région parisienne, la Telenn Bleimor a joué d'assez nombreuses fois, dès 1956, à la Saint-Yves, à Gouel ar Vro (Poissy), etc.

1958-1964

Telenn Bleimor recrute, chez les filles

Entre 1958 et 1963, de nouvelles recrues s'adjoignirent à la Telenn Bleimor : Madalen Buffandeau, Rozenn Guilcher, Mariannig Larc'hantec (mars 63), Françoise Johannel, suivies de Kristen Noguès et Brigitte Géraud-Baronnet (la jeune sœur d'Armelle), Marie-Noëlle Fustec, Gwenola Gourlet, Gaella Loarer. Plusieurs d'entre elles resteront dans l'histoire de la propagation de la telenn, notamment Mariannig et Kristen.

P. et L. Géraud-Keraod rachetèrent à Y. Galbrun sa harpe, qui devint celle de Madeleine Buffandeau. Celle-ci prit la tête de la Telenn Bleimor après Armelle, puis Brigitte leur troisième fille, plus tard Mariannig Larc'hantec.



*Soazig Paulet,
Maryvonne Bléjean,
Armelle Géraud.
Collection Armel
Geraod-Le Sec'h.
D. R.*

Le jeune homme à la harpe

Quand j'arrête de prendre mes cours (pour des raisons financières) en 1958, j'avais un certain acquis.

La période qui suit couronne et illustre le travail effectué ; elle annonce timidement la suite, car c'est celle des premiers enregistrements.

Quelques témoignages sur bandes magnétiques existent des tout débuts, enregistrés chez Galbrun : un chant de mon père que j'accompagne (*Un de e oen*), de la harpe solo à retrouver ; Hervé ar Menn m'a, je crois, lui aussi enregistré.

Puis ce fut, les 21 et 22 juin 1958, la Grande Herquelée de Saint-Malo (rencontre de Soazig Noblet du bagad Nominoe de Redon), les stages Kendalc'h, y donnant un concert et des initiations, stage Ar Falz à Gourin, émissions en breton de Radio-Kimerc'h.

En octobre 1959 sort, chez Vega, *Evocation de la Bretagne / Breiz ma bro*. On y trouve le cantique *Ar Baradoz* où je joue et accompagne Armand Haas (avec aussi Donatien Laurent et d'autres sonneurs), j'accompagne aussi Yvette Nicol dans *Ho mamm*.

En octobre encore, Denise Mégevand accompagne l'immense chanteur, poète et défenseur de la Bretagne, Glenmor, à la Mutualité.

Puis, fin 1959, sortie de deux 45-tours chez Mouez Breiz, maison quimpéroise dirigée par Hermann Wolf (grâce à qui j'ai pu, m'émouvoir, dès les années 50, des premiers enregistrements de bagadoù comme Quic-en Groigne, et aussi des talents comme ceux d'Éliane Pronost, Zaig Monjarret et d'autres, à l'époque la seule maison bretonne et consacrée à la musique celtique) où j'accompagne une jeune et grande chanteuse, Andrée Le Gouil. Mon père tient depuis longtemps à montrer l'intérêt de la *telenn* pour l'accompagnement, ne trouvant pas, à l'époque, la guitare "assez bretonne". Dans le premier disque, on trouve trois chants traditionnels et aussi un tout premier enregistrement de harpe celtique solo (*En hou kavell*), harmonisés par mon père ; dans l'autre également un solo de harpe (*An Alarc'h*). Sortie en 1960 du troisième 45-tours A. Le Gouil et A. Cochevelou (dont une musique de mon père). En juillet, nouveaux enregistrements, toujours chez Hermann Wolf. Le

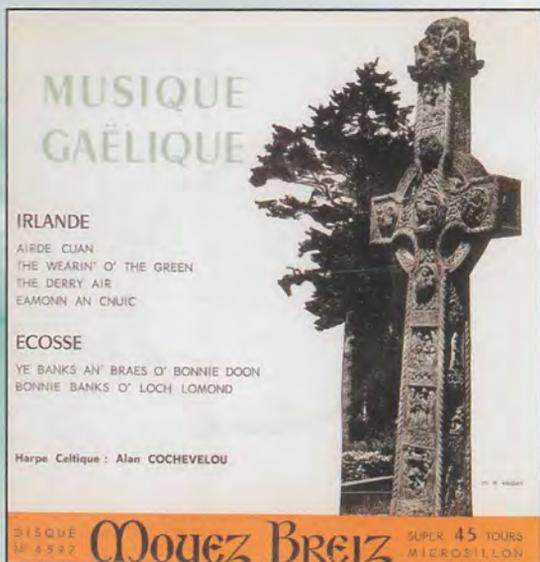


même été, je participe à une soirée à Gratz en Autriche (avec le cercle Dalc'h-mat de Savigny et Andrée Le Gouil). En septembre 1961, sortie du 45-tours *Musique gaélique* avec quatre titres irlandais et deux écossais arrangés par mon père (c'est le premier disque de harpe celtique solo, si on excepte celui de M^{me} Dolmetsch des années 30 et les morceaux solo déjà indiqués).



Jarl Priel, Andrea ar Gouil, Georges Cochevelou.
D. R.





En même temps sort un dernier 45-tours comportant trois traditionnels bretons, et une compo de mon père. En 1962, le 21 août, je joue et accompagne Andrea Ar Gouil au Congrès Celtique International de Tréguier (rencontre de Paddy Moloney, de Jef Ar Penven), à la même soirée participent aussi la *Telemn Bleimor* et Glenmor.

En août 1964, sortie de "Harpe Celtique / Telemn geltaek", un 33-tours 25 cm comprenant quatre morceaux traditionnels bretons, quatre écossais et trois irlandais (avec une première pochette qui m'avait déçu : des menhirs en forme de harpes). Il montre les arrangements celto-classiques de mon père... et aussi que j'avais perdu un peu d'agilité, ayant en grande partie délaissé la harpe pour me consacrer à l'étude du breton et de la cornemuse. Cependant mes débuts au *pipe* ont fait progresser mes phrasés. On ne dira jamais assez comme il est utile pour un harpiste celtique de travailler aussi la cornemuse, la flûte irlandaise, la bombarde ou le chant traditionnel.

Son phrasé (anticipations, syncopes, etc.) à l'époque est déjà très personnel : c'est le résultat d'une éducation inter-celtique, mais aussi d'une certaine sensibilité à fleur de doigts.

Début 1966, est ressorti cet album avec une nouvelle jaquette peinte par Alan. Il se retrouve aujourd'hui en CD, inclus en plus les morceaux de *Musique gaélique*.



Une à une, elles craquent pour la harpe

Déjà en Bretagne des solistes et des groupes étaient nés et ils ont contribué aussi à l'installation de notre harpe dans le PMB, Paysage Musical Breton.

En 1955, le projet de la Kerlen Pondi (Pontivy), puis celui de Quic-en-Groigne (Saint-Malo) en 57 n'aboutirent pas.

Mais vers 1958, à Nantes (qui, là encore, montre son appartenance bretonne...), M^{me} Annick Volard commence à promouvoir la harpe celtique. Il ne faut pas oublier, en effet, que cette professeure de harpe classique a enseigné et créé un petit groupe dès la fin des années 50, dans cette Bretagne méridionale.

En 1959, Soazig Noblet, à Redon, après avoir entendu la *Telemn gentañ*, commença une vie vouée pour une part importante à cet instrument. En janvier, elle s'inscrit aux cours de M^{me} Volard au conservatoire de Nantes. La harpe du bagad de Redon est laissée à Marie-Thérèse Coudé. Soazig loue une harpe Martin. En mai, elle se produit pour la première fois en public à Vertou (44) en compagnie de Maryvonne Loisel et Vivianne Couéré de Nantes (élèves de M^{me} Volard), l'une jouant sur une harpe importée d'Irlande. Au bagad, elles seront rapidement



Harpe Cochevelou de Soazig Noblet.

deux, puis en 1963, elles sont six : Soazig, Coudé, Duret, Capelier, Moreau, Séroux (plus tard, fin 65, Soazig commencera à jouer aux *Beilhadegoù Treger* – jusqu'à 1979, puis créera en 1968 le groupe *An Tregeriz* – voix, flûte, harpe - où elle joue encore. Avec ou sans ce groupe, Soazig a enregistré, édité de nombreux disques et recueils qui ont participé à la propagation - voir Bibliographie et Discographie -).

Paulette Bardot, bretonne d'Auvergne, démarra à Clermont-Ferrand vers 1963. La même année a lieu une assemblée générale de *Telennoù Breizh* (les harpes de Bretagne). En 1965, *Poupig*, Marie-Joelle Hemery (Kemperle) commence la harpe. Je lui donne quelques cours, de même qu'à Koulmig, une fille (décédée trop tôt) de Yann Kerlann Delalande (l'étymologie *Kozh-stivelloù* fut une idée de son père). En 1967, Annaïg Renault commencera à apprendre.

D'autres harpistes, que j'ai malheureusement oubliés, ont participé à ce mouvement de réappropriation. En dehors de la *Telemn Bleimor* et de M^{me} Volard, d'autres cours démarrent.



Koulmig Delalande et Alan.

Une à une, elles craquent pour la harpe

Déjà en Bretagne des solistes et des groupes étaient nés et ils ont contribué aussi à l'installation de notre harpe dans le PMB, Paysage Musical Breton.

En 1955, le projet de la Kerlen Pondi (Pontivy), puis celui de Quic-en-Groigne (Saint-Malo) en 57 n'aboutirent pas.

Mais vers 1958, à Nantes (qui, là encore, montre son appartenance bretonne...), M^{me} Annick Volard commence à promouvoir la harpe celtique. Il ne faut pas oublier, en effet, que cette professeure de harpe classique a enseigné et créé un petit groupe dès la fin des années 50, dans cette Bretagne méridionale.

En 1959, Soazig Noblet, à Redon, après avoir entendu la *Telenn gentañ*, commença une vie vouée pour une part importante à cet instrument. En janvier, elle s'inscrit aux cours de M^{me} Volard au conservatoire de Nantes. La harpe du bagad de Redon est laissée à Marie-Thérèse Coudé. Soazig loue une harpe Martin. En mai, elle se produit pour la première fois en public à Vertou (44) en compagnie de Maryvonne Loisel et Vivianne Couéré de Nantes (élèves de M^{me} Volard), l'une jouant sur une harpe importée d'Irlande. Au bagad, elles seront rapidement



Koulmig Delalande et Alan.



Harpe Cochevelou de Soazig Noblet.

deux, puis en 1963, elles sont six : Soazig, Coudé, Duret, Capelier, Moreau, Séroux (plus tard, fin 65, Soazig commencera à jouer aux *Beilhadegoù Treger* – jusqu'à 1979, puis créera en 1968 le groupe *An Tregeriz* – voix, flûte, harpe - où elle joue encore. Avec ou sans ce groupe, Soazig a enregistré, édité de nombreux disques et recueils qui ont participé à la propagation - voir Bibliographie et Discographie -).

Paulette Bardot, bretonne d'Auvergne, démarra à Clermont-Ferrand vers 1963. La même année a lieu une assemblée générale de *Telennoù Breizh* (les harpes de Bretagne). En 1965, *Poupig*, Marie-Joelle Hemery (Kemperle) commence la harpe. Je lui donne quelques cours, de même qu'à Koulmig, une fille (décédée trop tôt) de Yann Kerlann Delalande (l'étymologie *Kozh-stivelloù* fut une idée de son père). En 1967, Annaïg Renault commencera à apprendre.

D'autres harpistes, que j'ai malheureusement oubliés, ont participé à ce mouvement de réappropriation. En dehors de la *Telenn Bleimor* et de M^{me} Volard, d'autres cours démarrent.

Harpes Cochevelou : les séries (cordées Nylon)

■ Sauf erreur, mon père aurait conçu, fabriqué ou co-fabriqué dix-neuf harpes, secondé par divers menuisiers et ébénistes. Mon père avait, pour ses deux premières été faire couper les morceaux de bois au Faubourg Saint-Antoine.

Ce fut aussi le cas, en 1955, pour le modèle 3, première série de trois exemplaires (pour une jeune fille de M^{me} de Rohan-Chabot, pour la Kerlen Pondi, pour le chanoine Courtet de Quimper).

Fin 1956 ou 1957, quand "Quic-en-Groigne", cercle celtique et bagad de Saint-Malo, commanda deux harpes, Yves Malard (frère du penn-soner Jacques Malard), ébéniste, put co-fabriquer le modèle 4 (une série de six, étalée, je pense, de 1957 à 1962).

Le 22 juin 1958, à Saint-Malo, Soazig Noblet-Laouenan, qui sonne déjà au bagad féminin de

Redon, commande sur-le-champ une harpe pour le bagad. Elle l'acquiert à la fin de l'année. Elle fait partie, je pense, de la série 4 (Cochevelou-Malard). Je n'ai pas de certitude sur les autres acquéreurs ; il y eut, je crois, un Le Roux de Saint-Brieuc.

Au début des années 60, ses constructions vont émigrer dans l'atelier d'Yvon Palamour à Paris. Début 1963, André Mahoux rachète en seconde main une harpe 3^{ème} modèle. En 1963 également, Soazig achète à mon père une harpe pour elle-même (ayant quitté Redon pour Saint Goazeg). C'est un 5^{ème} modèle, cette fois fabriqué avec l'aide d'Y. Palamour (certains ouvrages ont anticipé de plusieurs années cette collaboration).

Mon père, avec Yvon, fit, de 1965 à 1967, quatre autres harpes de ce modèle pour M. Le Guen de Brest et Marie-Joelle Hemery (fille d'Albert), pour Gwenola Ropars et enfin pour Annaig Renault la dernière harpe que mon père ait vendue. L'été 1964, Andrea ar Goull qui avait commencé à jouer (*sur la Telemn wenn*) acquiert la harpe revendue par le chanoine Courtet.



Harpe Cochevelou d'Annaig Renault.

*Soazig Noblet, sur une harpe Cochevelou.
Collection Noblet-Laouenan.*



Première harpe bardique d'Alan.

© Zil - "Anthologie de la Harpe : la Harpe des Celtes" aux éditions de la Tannerie

Le retour de la harpe bardique

Entre-temps (en 1963-1964), un 6^{ème} modèle était né : la harpe bardique Cochevelou. Mon père n'était pas profondément persuadé de l'intérêt de remettre en honneur la vieille harpe à cordes métalliques. Il voyait moins facilement sa remise en usage. D'ailleurs, il faut reconnaître que, si beaucoup de gens ne m'ont vu qu'avec des harpes cordées métal (certains, trop jeunes, ont même zappé le fait que la renaissance s'est opérée sur harpes Nylon), c'est bien les cordes Nylon qui triomphent. C'est un échange épistolaire avec André Mahoux, auparavant organiste, qui l'amena à en concevoir un modèle (le bruit a couru qu'André Mahoux l'avait reçue en héritage d'une lignée familiale de harpistes bretons, retrouvée dans une chapelle brûlée... En revanche, il est vrai qu'elle fut donnée à copier aux frères Le Roux. Une autre rumeur : Helena Polonska l'aurait sauvée d'un grenier au pays de Galles !).

Il ne fit pas une copie de la harpe mythique dite *Brian Boru*, mais préféra concocter un modèle prenant certaines données de ses harpes précédentes et influencé par plusieurs harpes, outre bien sûr la harpe de Brian Boru, pour la forme globale et la taille ; mais on retrouve aussi des ressemblances avec la harpe dite de Dalway, ou Cloyne harp, datée de 1621 (dont il ne reste plus que la colonne et la console), pour les décorations, en particulier de la tête.

Une série de deux, la première pour André Mahoux, bien sûr. La deuxième, sur laquelle je me suis également exercé, fut vendue à Helena Polonska. Une troisième bardique de ce modèle a été construite enfin définitivement pour moi (celle de *Reflets* et *Renaissance...*). Sur la lancée, quelques harpes bardiques modèles Cochevelou furent achevées avec une

participation amoindrie de mon père, puis sans lui (en 1972, j'eus une deuxième harpe bardique ; Olympia, Chemins de terre, E Langonned, construite par Gilles Crespel et Claude Besson). Une autre bardique se trouve chez un de mes frères et enfin une inachevée chez ma mère. Deux autres harpes modèles Cochevelou ont été fabriquées par Claude Besson, continuant l'œuvre de mon père.

Le printemps des harpeurs

Donc, dès le début des années 60, plus de cinquante harpistes celtiques en Bretagne et dans la diaspora, plusieurs luthiers, des cours, différentes prestations et concerts, conférences, stages : la harpe bretonne est à nouveau une réalité.

Elle restait relativement fragile. Son ancrage, son évidence n'apparaissaient pas encore. Quelques mauvaises circonstances, quelques événements pouvaient encore détruire le Printemps des Harpeurs.

La période suivante, qui s'ouvre au milieu des années 60, verra la consolidation, la pérennisation, la réimplantation définitive de la *telemn* en Bretagne, par une popularisation que ni mon père, ni personne, n'aurait pu envisager, imaginer, rêver.

LA HARPE BRETONNE SANS FRONTIÈRES

de la fin des années 60 à aujourd'hui :
le rayonnement dans tout le monde, pour tout le monde.

Du premier au 3^{ème} mouvement musical

Petit rappel :

■ Entre les deux guerres s'était créé un groupe d'artistes bretons modernistes, ouverts et novateurs, les **Seiz Breur**. Ils étaient architectes, décorateurs, peintres, sculpteurs et aussi compositeurs dont Paul Le Flem et Jef ar Penven (tous deux que j'ai été heureux de rencontrer). À l'époque, l'idée de modernité musicale revenait "inexorablement" à une **musique celto-classique** à la Bartok ou à la Borodine, concept loin d'être sans intérêt. On peut, à son sujet, parler d'un **1^{er} mouvement musical**. Je peux d'autant moins occulter cette tendance, que dans mon adolescence, je me situais entièrement dans son héritage, de même que Pierre-Yves Moign. Mais, comme on l'a vu, j'étais aussi partie prenante du **2^{ème} mouvement musical**, celui des **bagadoù**, fondé en 1943 par le très regretté Polig Montjarret et ses amis Dorig Le Voyer, Robert Marie. La BAS et les bagadoù étaient une nouvelle école de musique bretonne, influencée par l'Écosse, une musique populaire, non traditionnelle (le mot est souvent dévié) mais innovante, aujourd'hui plus que jamais. On peut le considérer comme un **2^{ème} mouvement musical**. J'étais issu de ces deux mouvements.

Mais la découverte du **rock** et des "**musiques actuelles**" m'a porté vers une nouvelle fusion à l'origine d'un **3^{ème} mouvement musical**, pour une **musique contemporaine, celtique et populaire**.



Avec les Moody Blues,
Pop Club de José Arthur.

À partir de 1966 (le contrat Philips en 1967, la 1^{ère} partie des Moody Blues à Londres en 1968) et surtout de 1970 (les disques *Brocéliande*, *Reflets*, *Renaissance de la Harpe Celtique*, la soirée du Vieux Colombier à Paris), puis, après "l'explosion" de l'Olympia en février 1972, une vague a déferlé qui n'a pas été qu'une mode.

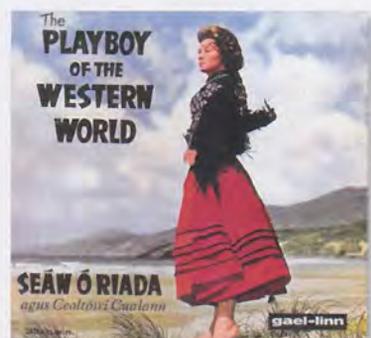
Une envie d'ultra-moderne : du classique au rock celtique

Fusion celto-classique

Au départ, donc, je suivais entièrement la mouvance héritière des Seiz Breur. Celà d'autant plus que j'ai abordé la musique par la voie classique, en jouant d'abord du piano. Je me suis mis en tête d'écrire des symphonies, des cantates, après une visite chez Claudine Mazeas et ses parents en 1958, qui me firent entendre un extrait de la *Kantadenn Penn ar Bed* de Jef ar Penven, audition qui suscita chez moi un vrai délire, peu avant le même enthousiasme pour la démarche parallèle de l'Irlandais Sean o'Riada.

Musiques du monde

■ À la même époque, depuis ma découverte de la telenn, je me suis ouvert très vite à d'autres musiques, Musiques du Monde, comme le negro-spiritual, celle d'Amérique du Sud, de l'Extrême-Orient, et, par imprégnation, du Proche-Orient dont les sons et les gammes résonnaient dans les bistrotts voisins du 20^{ème} arrondissement.



Idée de rock en breton

Mais l'adolescence, l'arrivée du rock 'n roll et de la guitare électrique vers 1957-1958 : un tout autre chemin. C'est vers 1958 que j'ai eu pour la première fois l'occasion d'entendre à la radio des guitares électriques, avec les premiers rock'n rollers américains qui commençaient à se faire connaître en Europe. Mes deux passions-fascinations étaient la Celtie et le "Monde de l'an 2000". Je ne pouvais que tomber en admiration pour ces guitares à l'aspect futuriste. De plus, je ressentais (et mon père d'ailleurs aussi), un cousinage entre musique américaine et musique celtique. Dans un premier temps l'idée d'un rock breton me semblait très bonne... mais à proposer à d'autres que moi (ne me sentant pas dans la peau d'un rocker, ni d'une "idole des jeunes"...). Dès lors, je rêvais de groupes rock 'n roll, voire ensuite yéyé, qui feraient la jonction entre la Bretagne et la musique populaire moderne et urbaine. Je pensais à des groupes qui n'utiliseraient que les instruments standards du rock'n roll : guitares et basse électriques, batterie, avec ou sans claviers. J'ai l'air de m'éloigner du sujet. Pas tellement.

Fusion celtique-rock

Je rêvais aussi de harpes électriques. C'est au tournant des années 50-60 que j'imagine des harpes "solid-body" : pourquoi seuls les guitaristes auraient eu "droit" à cette modernité qui me fascinait tant ? Je reparlerai de ces idées de nouvelles harpes. La dernière phase (années 63-65), mon idée de "fusion" rock-celtique fut à l'origine de mon aventure : ce qui a mené cette histoire au-devant de la scène et qui fut donc (même si ce n'était pas le but central) la cause principale de l'expansion de la harpe celtique qu'on a connue.



Deuxième harpe bardique Cochevelou, d'Alan Stivell, réalisée par Crespel-Besson.



Alan à vingt ans, 3 rue de la Mare, Paris.

La harpe bardique : un nouvel élan

■ Cette nouvelle période commence par une nouvelle *telenn* (dont j'ai parlé) : la harpe bardique que mon père finit de construire en 1964. La nouvelle harpe fut un nouveau coup de foudre : elle était plus celtique, moins classique, la position debout, le son cousin des guitares douze cordes, le côté "indien", les résonances et harmoniques rappelant la cornemuse, tout m'attirait chez elle. Emoussé par quelques années où d'autres motivations (langue bretonne, cornemuse intensives) avaient pris le dessus, mon amour pour la *telenn* était reparti de plus belle. De plus, étant écartelé entre mes idées de groupes rock bretons (sans harpe, ni instrument traditionnel) et mon attachement à des sons plus acoustiques, je me retrouvais "rassemblé", comme était en train de le faire la pop britannique avec les sons qui venaient de loin (sitar, tablas). Convergences... Apprentissage du jeu ancien, ongles, étouffements, ornements, partitions de Penllyn,

impros, idées personnelles d'harmonisations et d'arrangements, électrification (pose de "micro-contacts", pédales d'effets, etc.).

À Nantes, mes amis d'An Namnediz (avec Tugdual Kalvez), n'ont pas de harpe, mais l'arrivée d'Iffig Poho à la basse électrique en 1964 montre que je ne suis pas seul en quête de modernité : enfin mon rêve de voir arriver la fée électricité dans la musique bretonne prenait pied. Le "pied" que j'ai pris ce soir-là, dans les allées de Locmaria m'a poussé à concrétiser mes projets. Je commence à jouer pour les copains, formation de "Ar Bleizimor" en 1965, préfigurant le passage de "Cochevelou à Stivell".

1966-1970 : Cochevelou devient Stivell (...mais Alan reste Alan)

Sans ces **hootenannies** menés par Lionel Rocheman, boulevard Raspail, j'ignore où j'en serais aujourd'hui. Je n'ai jamais pu remercier suffisamment Lionel, car à lui, pour une part, je dois la suite. Il ne faudrait pas oublier aussi ses talents de comédien (*Le Grand Pardon* au cinéma et le théâtre), d'écrivain (entre autres "*La Belle âge*"), d'homme d'humour et... de chanteur-éclairagiste (l'ombre géante de ma harpe sur l'arrière-scène, c'est lui).

Une des chances a été de jouer (sans sono.) devant un très bon public, un bon mélange d'étudiants et intellectuels américains ou hexagonaux : une écoute recueillie qui laissa s'exprimer toute la magie de l'instrument. Je m'y suis risqué enfin à chanter ; l'instrument imposait une voix particulière, d'intensité faible comme lui, mais surfant sur le son hypnotique. L'instrument a influencé mon style vocal aussi par le son continu, cousin d'une cornemuse.



En 1966.

Rencontres...

Avec Don Birke, Canadien à la voix de cristal, qui me montra les notes qu'il faisait dans un *flat-picking* de guitare folk américaine et *The trees they do grow high*. Cela me permit d'adapter le picking à la harpe (en premier dans *Marig ar Pollanton*). Bien d'autres rencontres mémorables dont celle de Claude Lemesle, Graeme Allright, Steve Waring qui m'accompagnera parfois (un de mes premiers arrangements harpe et guitare fut *An hani a garan*), Catherine Perrier, Gabriel Yacoub et d'autres qui m'ont fait connaître la musique traditionnelle française ou franco-occitane, John Wright qui m'a fait approcher la tradition proprement anglaise.

Chez Michou (Kemper) et Ti-Jos

J'étais impatient de savoir comment allait réagir à ma nouvelle expérience le public auquel j'aurais donné le reste du monde pour me faire aimer de lui : le public breton.

Principalement à Kemper (ma ville d'adoption et ma capitale régionale -en Cornouaille-, la ville la plus celtique au monde), chez Michou (ne pas confondre avec un autre Michou...). Dans ce petit cabaret derrière la préfecture, Glenmor venait chanter de temps en temps ; à chaque fois, il nous redonnait la pêche pour un bon moment.

J'y allais en auditeur depuis que je fréquentais la maison des Sicard et de l'écrivain Yann Brekilien (qui m'ont si bien accueilli). Chaque été je m'y préparais, avec mon compère Youenn, à affronter les meilleurs sonneurs de Bretagne, aux Fêtes de Cornouaille et au "Championnat du Monde" de Gourin. J'ai donc, dans ce lieu, assez facilement échangé mon rôle de spectateur en celui de spectacle ; ceci d'autant plus que je pouvais compter sur le soutien de mes amis de Bleimor et de Kemper (ainsi que de Brest et Lann-Bihoué), de sensibilités proches.

À Paris, encore, j'ai fait quelques récitals chez Ti-Jos entre 1966 et 1968.

Un été 1966

Plusieurs récitals en Bretagne : à Kemper, à Concarneau (Gouel ar Rouedoù glas), mais aussi un cabaret en Italie (à Santa Margarita, Côte ligure).

Le choix du nom Stivell

J'avais d'abord commencé à me faire appeler simplement Alan. L'été 1966 passé près de la source du Styvel à Kemper, chez Marc Le Berre, le druide des tissages de Locmaria (père de Dodik notamment), mais aussi le souvenir de ce nom, dans une association de handicapés de Bleimor, m'ont donné l'idée du nom Stivell. Mais ce choix est dû, avant tout, à l'étymologie propo-

sée par Yann Kerlann pour mon nom Cochevelou : Kozh-stivelloù, les vieilles sources, ou le vieux sourcier. C'est toujours la seule étymologie proposée, même si j'ai aussi d'autres hypothèses. Je préférerais marquer une séparation entre scène et vie privée.

Il y a en plus des symboles : Cochevelou/Kozh-stivelloù et la harpe des origines ; Stivell : une jeune musique celtique, au cours tranquille ou impétueux de la harpe, où la proximité de la Petite et de la Grande-Bretagne est rappelée par sa sonorité même.

"Signé" par Philips-Fontana (futur Universal)

Dès 1967, je passe à Radio-France ; m'entendant, le photographe de Christian Fechner, d'Antoine et des Charlots, m'amène à cet agent qui m'amène (lui en... Rolls-Royce, moi en deudeuche) chez Philips. Le contrat suivit de peu. Un an seulement après avoir commencé à chanter, j'avais déjà un contrat international en poche ! Ce fut, en effet, le point de départ.



Première affiche, en 1970.

De MJC's en Queen Elizabeth Hall

Je m'écarte sans m'écarter du sujet, tant il est clair (j'en suis plus heureux que je n'en suis fier) que la propagation de la harpe celtique a dépendu, pour une part importante, de cette conquête de nouveaux territoires et publics. Je commence à jouer et chanter un peu partout en France dans les MJC's et maisons de la Culture, grâce aux Hoot-Clubs, spectacle créé et promu par Lionel Rocheman (un peu une vitrine de ses Hootenannies, avec Steve Waring et Claude Lemesle). Ce fut l'occasion d'affronter le public le plus étranger à ma culture. Je m'attendais à recevoir des tomates et, à ma grande surprise, ce furent plutôt

des fleurs. Ces jeunes de banlieue ou autres, nourris des derniers tubes à la mode, n'étaient pas préparés à voir débarquer un "jeune moyen âgeux" ou un "chouan perdu dans le siècle", chantant dans ce qui était considéré comme un patois de paysans arriérés. Avoir séduit ce public m'a donné beaucoup d'espoir pour la suite, moins d'appréhension ; cela a aussi redoublé mon respect pour lui, quel qu'il soit, se montrant capable d'apprécier les choses les moins évidentes.

Une des premières télévisions lors de soirées de Folk Song Celtique au Centre Elysée-Bretagne, début mars 68 (journées personnellement importantes). J'ai continué, bien sûr, à jouer aussi en Bretagne, en solo, puis de temps en temps accompagné par celui que j'ai rebaptisé Dan ar Bras, cet ami et grand musicien. Par la suite, je tente déjà à quelques occasions (comme le cinéma Omnia à Brest) une formule plus corsée avec des amis de Dan aux claviers et à la basse. Je joue (en solo) à Londres deux fois dans un lieu avant-gardiste très hype, le Arts Lab (Drury Lane), puis, après le Pop-club de José Artur, ce fut, en juin 1968, le Queen Elizabeth Hall avec les Moody Blues.

Même si j'ai évolué, je reste positivement marqué par l'ambiance et la révolution de 1968. J'ai chanté et joué notamment dans Orly en grève. Il est arrivé qu'on croit que je chantais, tel le groupe Magma, dans une langue imaginaire...

Le contexte psychologique s'était un tout petit peu débloqué ; de là à dire que la suite serait très facilitée, ce serait très exagéré.

Une influence

Cette période commence déjà à préparer les esprits, à sensibiliser aussi des musiciens au mouvement musical revivaliste lancé.

Des musiciens entendent Alan et commencent à penser à prendre le même chemin, notamment Bernard Benoît et le groupe "les Tregeriz" déjà cité, fondé en avril 68.



En 1971-1972.

The conquerer cometh!

Alan Stivell has revolutionised music in Brittany, making him a national hero there, and the signs are that his Celtic rock is beginning to have the same sort of effect here.

Article de "The Melody Maker" (début des années 70).

1970-1975 : les années qui ont tout changé

■ Ces cinq années ont vu, on ne peut le nier, un raz-de-marée inimaginable.

Je ne remercierai jamais assez le public qui m'a tant soutenu et a fait mon succès, malgré ma "bizarrerie" (si on se réfère aux normes musicales admises), comme la harpe (pièce de maçonnerie) soutient un mur penché.

Mes harpes ont joué un rôle important dans mon accueil. C'est sous cet angle que je vais aborder cette étape. En juillet 1970, enregistrement et sortie du single *Brocéliande / Son ar chistr* dont le succès, entre autres grâce aux copains qui ont collé des affiches en Bretagne et à Paris (j'étais moi-même du pinceau), va permettre la suite (la musique de *Son ar chistr* reste aujourd'hui un énorme tube en allemand, néerlandais, danois).

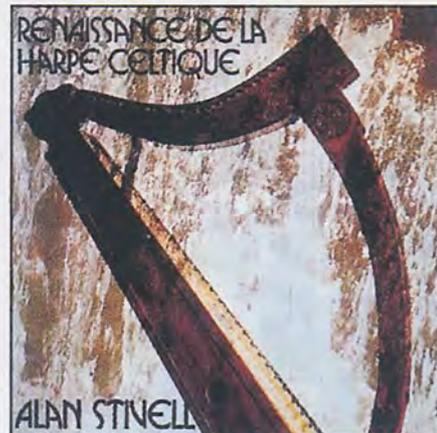
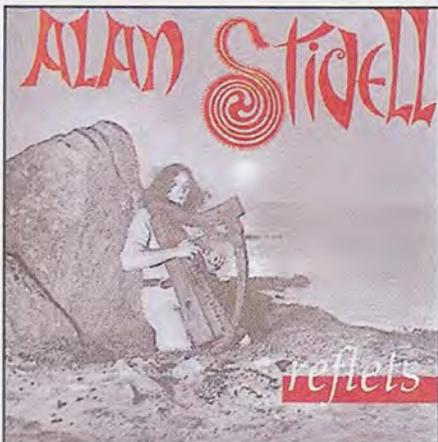
P u i s

mon premier 30 cm, *Reflets*, dont l'orchestration, bien que légèrement plus étoffée, rappelle les récitals donnés depuis 1966 : centrés sur ma voix et ma harpe bardique.

Je gagne un concours à Killarney, rencontre Sean O'Sé, un fabuleux chanteur traditionnel irlandais. Puis je vais rencontrer chez lui mon idole Sean O'Riada (qui a sensiblement inspiré mes premiers disques), à qui j'offre *Reflets*, malheureusement six mois avant sa mort. Je vous ferai grâce de toute l'histoire, assez connue.

Simplement, il va de soi que me voir sur de grandes scènes, dans des festivals rock, dans le monde entier, avec parfois un public de 300 000 personnes (Roskilde - Danemark -, Reading - GB -, Montreux - Suisse -, Pays-Bas, Belgique, Allemagne, etc.), de même qu'à la télé, toujours m'accompagnant de ma harpe, chose pour le moins inhabituelle, n'a pas fait que ma promo personnelle ou celle de la Bretagne : cela a, je crois, popularisé la harpe celtique et peut-être même redonné un coup de jeune à la harpe en général.

Souvent les gens me disent que le disque qui les a le plus marqués, dans la période, est *Renaissance de la Harpe celtique*. Bien que promu surtout de bouche à oreille, il reste mon disque le plus connu aux USA, notamment dans les milieux de la musique, de la chanson et du cinéma.





Février 1972 : l'Olympia ! Cette fois, mes deux harpes et moi-même en sommes les vedettes. On n'imagine pas aujourd'hui ce que pouvait être un concert en direct sur une des trois seules radios existantes : en une soirée, près du tiers des Français, Bretons, Corses, et j'en oublie, étaient à l'écoute ! Une salle remplie à ras bord nous projetait, mes musiciens et moi, vers le top de nos potentiels. À la fin, tout le monde dansait, jusque dans la rue, les gens chantaient, on les entendait depuis l'Opéra Garnier.

Concernant *Tri Martolod*, on ne le concevrait pas (pas même les Tuatha Dé Danann...), sans l'intro et l'ar-

rangement où la harpe bardique est centrale. Chanté également à l'Olympia, le poème *Teleonn gWad* que j'ai écrit en 1966 sur un envoûtant *sean nos*, chant traditionnel irlandais (à l'origine : *An raibh tú ar an gcarraig* (Étiez-vous sur le rocher ?)) : la harpe de sang, celle qui souffre, celle de toutes les Irlandes meurtries.

Teleonn gWad

War ar garreg

Kerreg er mor imorek,

Morse ne zistana

Karantez douaret,

Reizhder gwadek,

Gwirionez o tonet

Marv er sotoni...

Harpe de sang

sur le rocher

Rochers d'océan en furie

qui jamais ne s'apaise

Amour enseveli,

Justice ensanglantée,

Vérité à venir

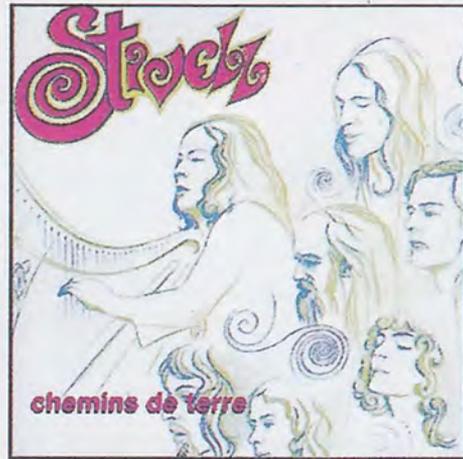
Qui meurent de bêtise...



Après le concert à l'Olympia (1972),

Alan et son père.

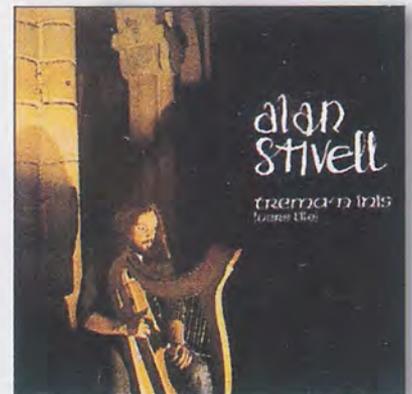
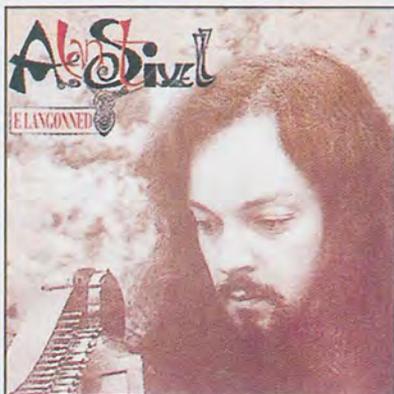
D. R.



De tournées françaises en suites de villes armoricaines, de chapiteaux en Bobino et en bobines de films, des grandes scènes grand-bretonnes aux nord-américaines, de Chemins de Terre en Langonned, partout résonne la harpe bretonne.

Le 20 décembre 1974. À ce moment, je finissais, au studio Apple (celui des Beatles), le mix du *Live in Dublin* (enregistré aux deux soirées du National Stadium). Je ressentais une mélancolie déjà à Dublin, encore plus au retour du mixage, avant d'être confronté à la mort de mon père.

C'est à lui que j'ai ensuite dédié l'album solo (hormis la guitare de Dan sur *Ar chas donv 'yelo da ouez*-Y.-B. Piriou-), *Trema 'n Inis* (vers l'Île), que j'ai enregistré seul, sans technicien, dans notre vieille maison de granit. En ressortent notamment deux chants mis en musique par mon père : *Rinenn XX* et *Te ken tost d'ar Peurbad*, ainsi que *Stok ouzh an Enez*, "*Hommes liges des talus en transe*, *Negro-song*, *E-tal ar groaz* (poèmes de Youenn Gwernig, Paol Keineg, Per Denez, Yann Sohier).



Des luthiers du monde entier, les harpes résonnent, les journaux en échos

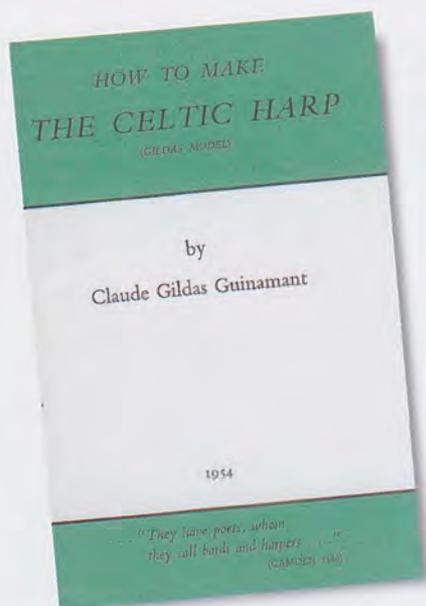
■ La demande de harpes était nettement supérieure à l'offre : tous les luthiers, même parfois de simples bricoleurs, étaient démarchés, se transformant peu ou prou, plus ou moins longtemps, en facteurs de harpes pour répondre à cette nouvelle vague.

Gildas Jaffrenou

Cet autre regretté, décédé en août 2000, un homme charmant, plein de verve et d'humour, que j'ai eu la joie de connaître, sur le tard malheureusement, avait, lui aussi, rêvé du retour de la *Telemn Arvor*.

Poursuivant ses fabrications au Pays de Galles, il y avait publié en anglais, en 1973 un livre de lutherie : *Folk Harps*, qui faisait suite à un premier livret paru en 1954, toujours en Grande-Bretagne.

Revenu en Bretagne en 1974, quelle ne fut pas sa surprise de découvrir la popularité de la harpe celte dans ce pays ! Il se mit à en faire des séries, pour le bonheur d'un grand nombre de harpistes, dont Françoise Le Visage.



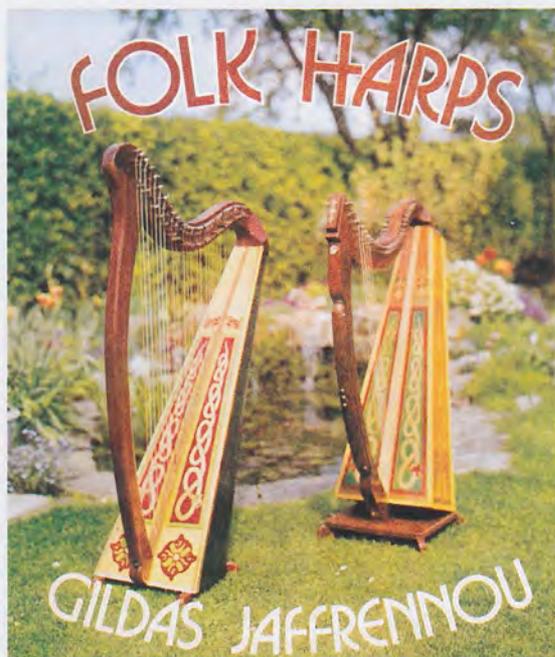
Livret de Gildas Jaffrenou, "How to make a the Celtic Harp" by Claude Gildas Guinamant, 1954.

Ayoma

Dès 1972, donc tout de suite après la sortie de *Renaissance de la Harpe Celtique*, la société japonaise Ayoma décide de construire des harpes celtiques. Un véritable marché est en train de naître, c'est vrai. Mais l'exiguïté des appartements nippons a fait le reste.

Les frères Le Roux

Souhaitant une harpe pour sa fille, un Parisien, ayant lu dans la presse bretonne une publicité sur des ébénistes récemment primés, leur demanda d'en fabriquer une. La harpe bardique Cochevelou d'André Mahoux leur fut montrée comme modèle. Ils ont appris plus tard qu'en était l'auteur... L'instrument, qui lui ressemblait fortement, n'avait jamais été récupéré par son commanditaire, et était resté dans l'atelier de Daniel Paris, qui devait encore poser les mécaniques. C'est Job Fulup qui l'acquiert en 1970. Ce premier modèle fut le point de départ d'une carrière de luthiers qui connut son heure de gloire dans les années 70-80.



Livre de Gildas Jaffrenou, 1973.

Camac

En 1970, Camac vendait des flûtes indiennes et autres instruments ethniques. Le très regretté Joël Garnier, disparu en septembre 2000, un homme admirable (à la philosophie et spiritualité profonde, que j'ai découvert sur le tard), m'a raconté comment les magasins de musique lui ont fait part d'une grande demande de harpes celtiques. Ce fut d'abord la harpe en kit Lazkan qu'on trouvait dans les supermarchés ! C'est amusant, mais montre surtout l'impact populaire de l'instrument vers 1972. Ils sont maintenant les plus grands vendeurs au monde. Un jour (au début des années 80), déjeunant avec Joël, je lui ai fait part de ma difficulté à faire fabriquer un bon prototype de harpe électrique (mes premiers essais n'étaient pas fantastiques). Peu après, Camac sortait sa très belle électro-harpe. Il m'a d'ailleurs permis d'utiliser ses piezzos spéciaux pour mes nouveaux prototypes (quatre harpes électriques avec Léo Goas). Je reparlerai de notre actuelle collaboration au chapitre suivant.

Salvi

Construit aussi des harpes celtiques. J'avais beaucoup apprécié une harpe de type MacFall (aujourd'hui abandonnée).

Budin (les frères)

Ont fait des prototypes de harpes celtiques en carbone. En cette matière et de chez eux, j'ai une harpe à pédales qu'on peut entendre un peu sur *Au delà des mots*.

Michele Sanginetta

Vincenzo Zitello fit une centaine de photos de ma harpe de scène dans mes concerts italiens de la fin des années 70, et demanda à son ami Michele de lui en construire une ; ce qu'il fit.

Ils me la montrèrent à la fin de mon concert dans un parc de Milan (la harpe au centre d'une scène pour 14 000 spectateurs : les débuts sont déjà loin). Je fus amusé par la démarche consistant à copier ma harpe et me la montrer... Ils étaient et sont très sympathiques, la harpe était une très bonne copie. Je lui en ai commandé plusieurs.

Léo Goas Straijer

À lui aussi, on a demandé des harpes semblables à la mienne. J'ai vu son travail et de là j'ai pu lui proposer la construction de ma "harpe de cristal" dont je parle plus loin. Ce fut le début d'une collaboration intense, où il n'a pas tous les jours béni notre rencontre...

Martin Lhopiteau

Un artisan soucieux du travail bien fait, digne des compagnons, amoureux des harmonies boisées.

Et Denis Brevet

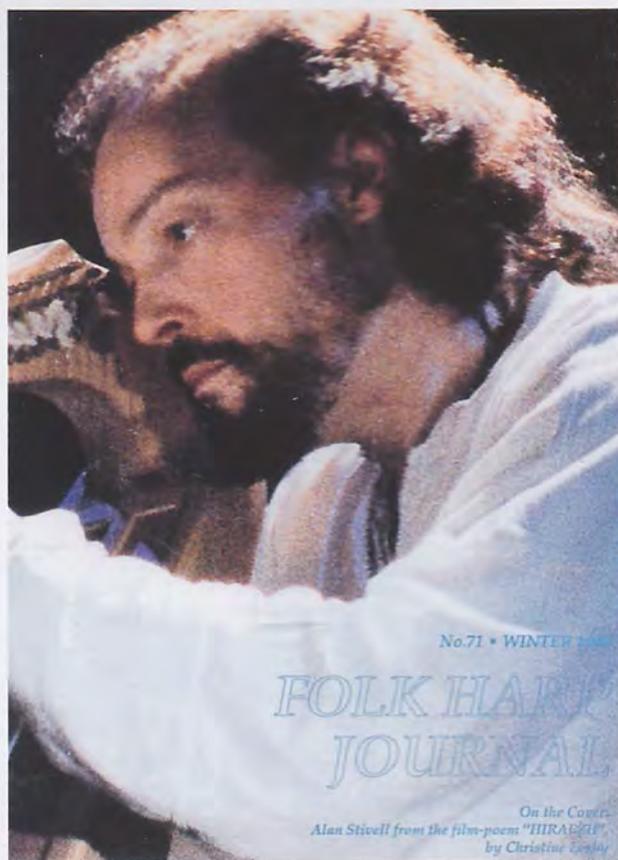
Près de Laval, amateur tombé en passion pour la perfection et l'originalité absolue des harpes bardiques, mérite tout notre respect.

La conquête de l'Amérique...

Folk harp journal

■ Une revue trimestrielle dédiée aux harpes populaires et en premier lieu la harpe celtique. Elle sort aux États-Unis depuis les années 70. On y trouve beaucoup d'articles et partitions, mais aussi de pubs évocatrices de la diffusion de notre harpe chérie : harpes celtiques X, Chicago, Boston, etc.

Dès cette époque, aux USA, il est devenu courant, dans les hôtels, de prendre son *breakfast* au son *live* d'une harpe celtique (un piano-bar d'un nouveau type).



Couverture du magazine américain Folk Harp Journal.
Photo extraite du film américain "Hiraezb".

DRAGONWHISPERS
handcrafted folk harps
by
Betty R. Truitt



P.O. Box 211
Mount Laguna, CA 92048
(619) 473-9010

LYON & HEALY
Non-Pedal Harps

**FOLK HARP
and
TROUBADOUR III**

Designed to fit the non-pedal
needs of harpers and harpists.
Rental programs available.

For more information:
LYON & HEALY
168 N. Ogden Ave.
Chicago, IL 60607
(312) 786-1881



Publicités pour des fabricants américains de harpes celtiques.

D'autres pousses, d'autres arbres, d'autres harpistes en piste

■ Ils se sont voués à la *Telemn...*

Mariannig Larc'hantec



D. R.

Mariannig an Arc'hantec, à la gentillesse pleine de grâce et aux doigts d'argent, qui change les bébés dormeurs en danseurs à la corde sur les harpes d'or, en Armor.

Entrée à la *Telemn Bleimor* en mars 1963, elle donne les premiers cours de harpe celtique dans un conservatoire, à Brest en septembre 1972.

Ce fut en même temps le premier cours de musique "traditionnelle" de l'hexagone ; elle a raconté comment – quel rêve –, trente élèves se sont inscrits d'emblée, sans avoir jamais vu une harpe, après avoir entendu seulement le son d'un des disques d'Alan à la maison.

Sa fille maintenant prend le même chemin.

Kristen Noguès



*Kristen Noguès.
Cliché Richard Dumas.*

Une personnalité forte et attachante, une sensibilité à fleur de peau, de doigts et de voix, une énergie qui contredit l'image éthérée (mais coriace) de la femme harpiste.

Ses compositions l'amènent sur des sentiers harmoniques peu évidents pour des harpes celtiques, dans des régions où confluent les mondes breton, jazz et classique contemporain.

Les Triskell

Qui font leur bonhomme de chemin depuis 1971 avec tous leurs élèves et leur vingtaine de disques au compteur, et toujours aussi ados et adonnés.

Gwenola Ropars Job Fulup

Qui, comme Job Fulup, raccorde les incantations pédestres des danseurs des monts d'Arrée avec ses mains équilibristes gavottant sur ses cordes.

Myrdhin

La force tranquille, avec zen, avec Zil, baignés d'une celtitude onirique sachant ne pas tomber dans la caricature, au gouvernail des conviviales, prestigieuses et assez uniques Rencontres internationales de la harpe celtique (Dinan).



Zil et Myrdhin - Duo Ars Celtica.

© Zil - "Anthologie de la Harpe : la Harpe des Celtes" aux éditions de la Tannerie.

Dominique Bouchaud

Multiplie les jeunes émules (j'admire sa patience), ce qui ne l'empêche pas de composer. Ses talents forcent l'estime (même s'il bloquait sur le mot "celtique", avant de lire ce livre ?...).

Brigitte Baronnet

Dont j'ai redécouvert le jeu onirique.

Ailleurs...

■ Bien que sortant quelque peu du thème de la harpe bretonne, on ne peut passer sous silence des personnages qui ont aussi participé au rayonnement de la harpe celtique dans le monde, et qui ont eu de l'influence en Bretagne même.

Je veux parler de :

Derek Bell, Extrait d'un mot à Paddy Moloney et à tous les Chieftains : "Derek sera toujours dans mes pensées et mon cœur, comme un des rares et vrais êtres bons que j'ai rencontrés, la personne autant que le harpiste. *Beannacht Dé léat*".

Vincenzo Zitello, un des harpistes qui (avec les frères Kefeleian) ont le plus suivi mon "école" ; il attire la sympathie et redonnerait espoir à un suicidaire.

Maire Ní Bhrennan, (du groupe Clannad), de la voix et la personne-même sourd un charme étrange.

Loreena McKennitt, que j'ai présentée à Lorient.

Rüdiger Oppermann, qui rend la guitare obsolète.

Deborah Henson-Conant, qui strip-tease la harpe d'habits mystiques.

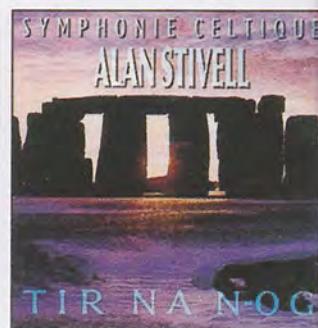
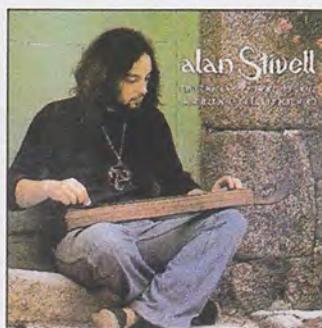
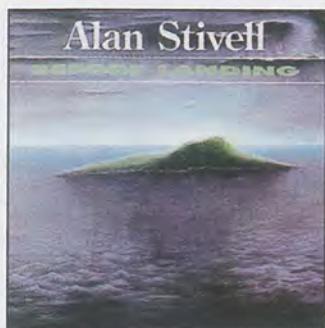


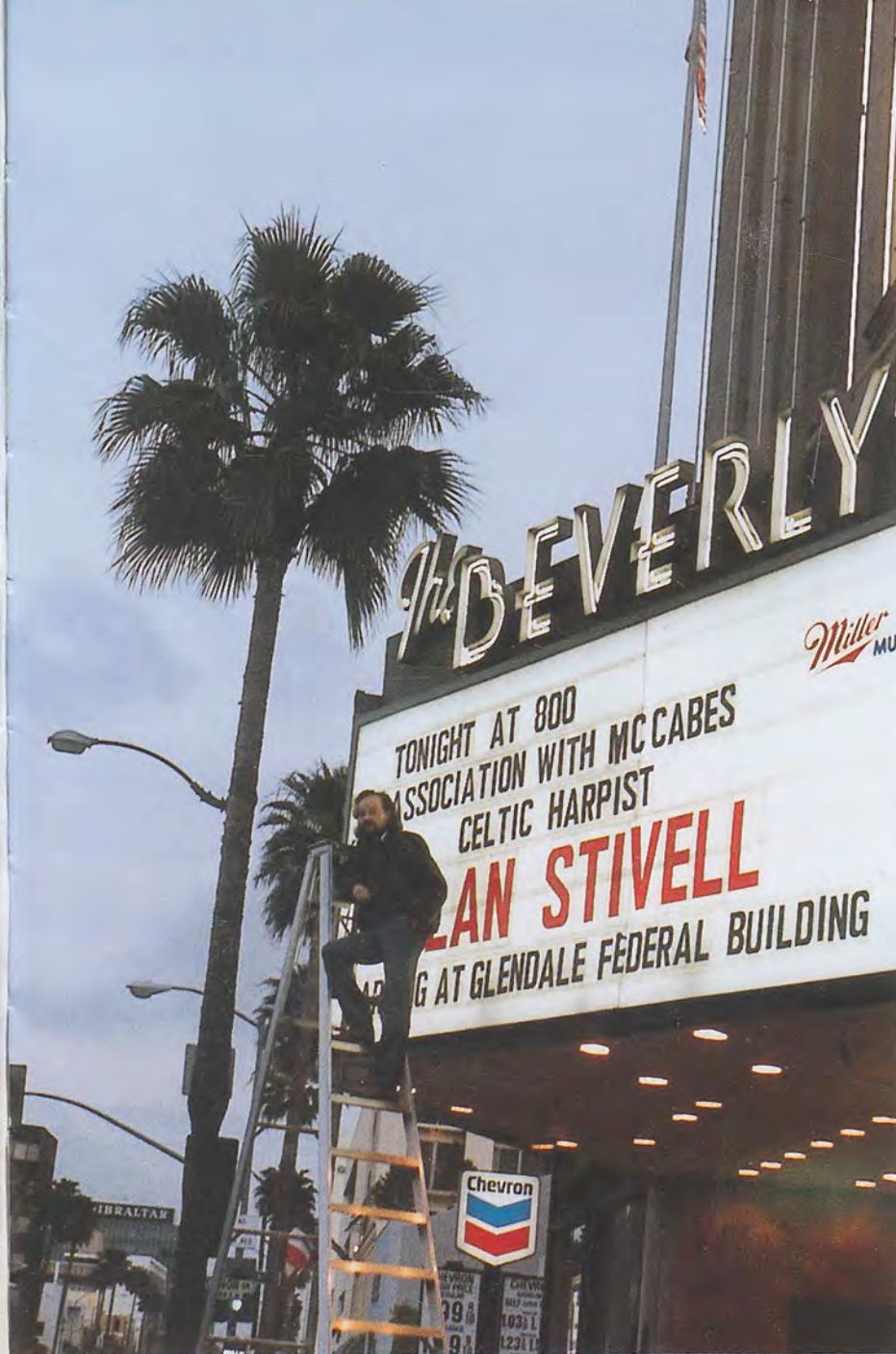
Savourna Stevenson, encore une vraie harpiste.

Janet Harbison, infatigable et efficace diffuseuse auprès des jeunes d'Ulster et d'ailleurs.

Alison Kinnaird, Cynthia Valensuella, Sylvia Wood, qui, avec d'autres, a fait beaucoup pour la harpe celtique aux USA.

Andrea Vollenweider, bien qu'à la harpe classique, qui a aussi rajeuni la harpe.



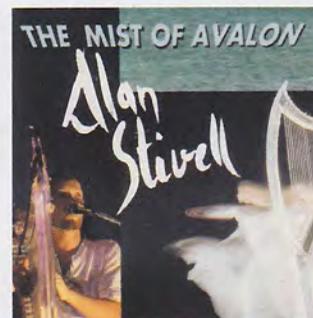
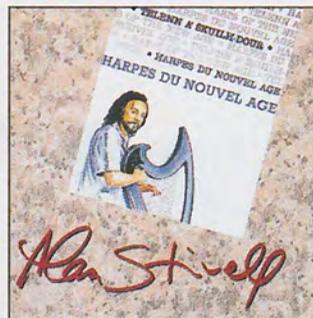
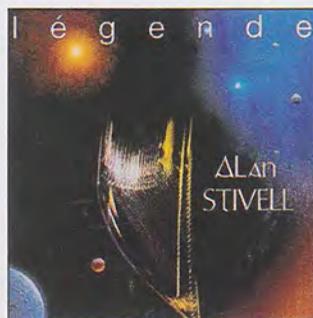


Beverly Theater, Los Angeles, années 80.

1976-1992 : flux et reflux ?

■ Un certain reflux en France et Navarre, en partie involontaire... un peu au calme en Langoned. Mais, je crois important que les gens sachent (... tant pis pour la modestie) que, dans ces années-là, j'ai pu faire connaître et partager partout mon amour de la Bretagne, de la Celtie, de sa *teenn* : mes tournées annuelles aux États-Unis, les stades en Italie, les palais des sports en Australie, les plus grandes salles d'Allemagne, et la création de la *Symphonie celtique* à Lorient : donc un reflux relatif, et surtout, un impossible retour au niveau zéro qu'on a connu.

En discographie, concernant plus particulièrement la *teenn* : *Trema 'n Inis*, *Journée à la maison*, *Légende*, *Harpes du Nouvel Âge*, *The Mist of Avalon*.

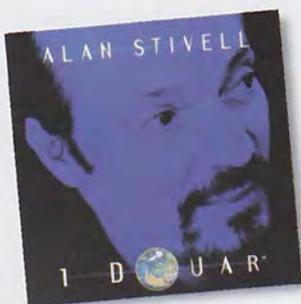




1993-2001 :
right in the lights again,
kreiz ar gouloù endro

L'enregistrement du disque *Again* en 1992-1993 (rapidement disque d'or, il y eut jusqu'à 1000 disques vendus par jour) et la tournée qui a suivi, ont remis d'actualité une musique un peu boudée. On ressentait déjà dans les concerts, comme les *festoù-noz* avec Ar Re Yaouank, le retour du public breton et hexagonal. Puis d'autres musiciens furent plébiscités comme ceux de l'Héritage des Celtes, comme Denez Prigent.

Le disque suivant, *Brian Boru*, du nom du roi irlandais connu pour la harpe que la légende lui associe, fut une nouvelle étape dans la modernité avec l'aide de Martin Meissonier. Il comporte cette fameuse marche de Brian Boru, mais aussi les premiers pas du hip-hop celtique (j'avais pensé intituler l'un des morceaux "L'Heureuse Naissance du Rap Celtique"...).



Dublin, Tournée Back to Breizh, août 2001

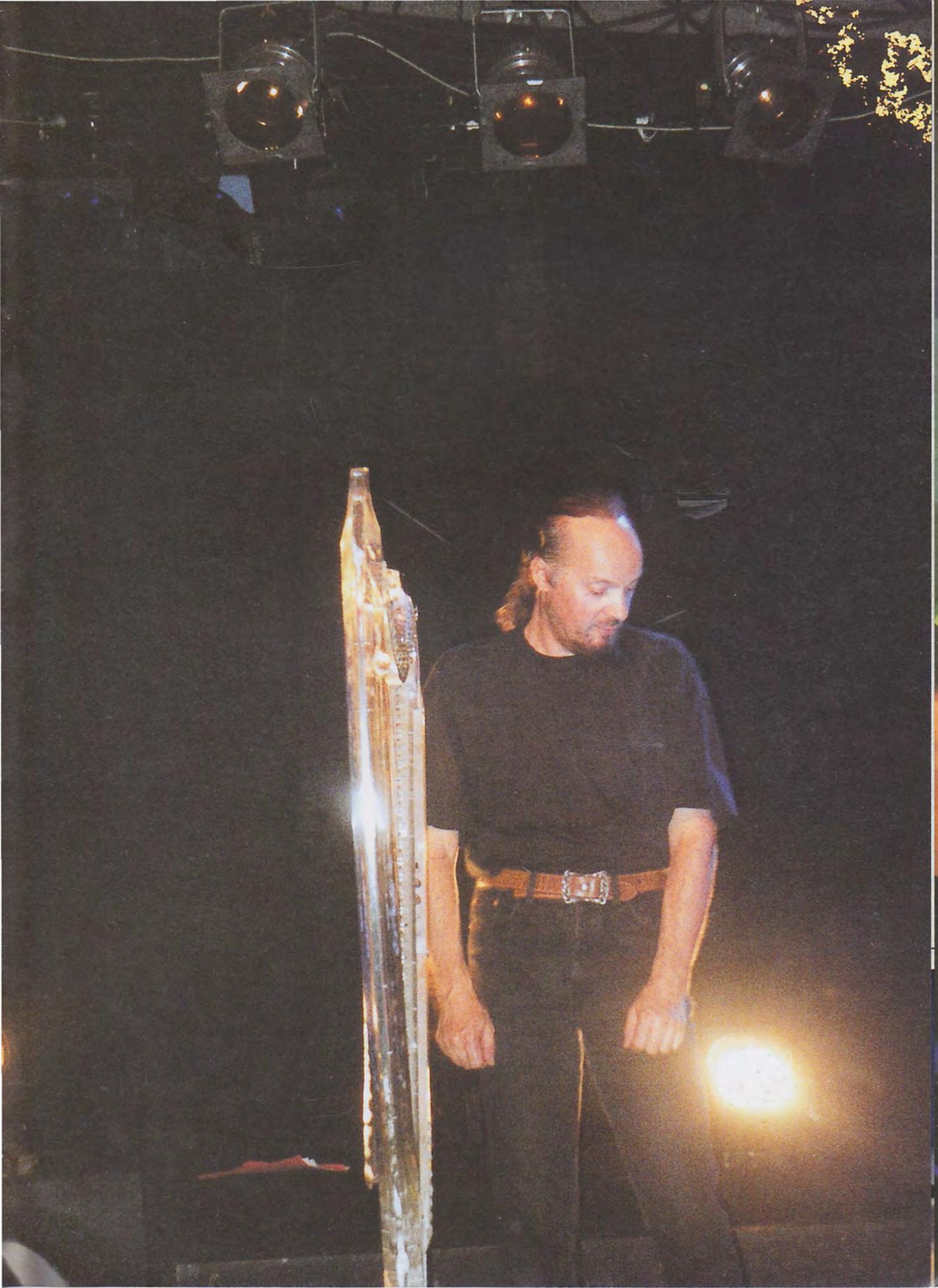


Affiche de la tournée Again, en 1994.



Tournée Again, 1994.

Tournée Brian Boru, 1996.



Telenn Vreizh is back

■ La harpe bretonne se répand ; de cours en cours elle fait son lit et déborde, inondant de ses sons envoûtants et amoureux les terres basses, les eaux profondes et sous-bois, grim pant aux rocs et aux monts de pierres bleues et mauves, plongeant avec les cascades et les ruisseaux enflammés, pour ne faire plus qu'un avec la mer, notre mère verte à tous les Celtes et à tous les Autres.

Avec un cœur d'enfant, jeunes et moins jeunes se laissent emporter par ce flux sans haine et sans arrières-pensées.

Jakez François.

le harp swinger et la tête de Camac le vent en poupe.



D. R.

(jakez.francois@camac-harps.com).

Et Violaine Mayor, la harpiste bardique bretonne, et la très jeune regrettée **Katrien Delavier**, originaire du Nord de la France qui travaillait sur les pratiques gaéliques traditionnelles, en particulier avec John Wright dans le groupe Hempson.

Gwenaël Kerleo, faisant partie d'un jury, j'ai entendu cette très jeune harpiste sur son premier disque ; je dois avouer que mon oreille s'est dressée d'un coup à son écoute : un phrasé, un toucher qui promettait. Jean-Noël est du même avis.



D. R.

Anne-Marie Jan, Cécile Corbel...

Et tous ces jeunes talents que j'oublie... Il y en a dont je n'ai su le nom qu'un instant, entendu furtivement au fond d'un pub, au coin d'une rue. Certains étaient excellents et mériteraient plus de reconnaissance. J'ai, par exemple, entendu une jeune harpiste, dans le pub de Matt Molloy à Westport (Mayo), un autre jeune qui venait du Languedoc, jouant avec le Gallois Jim Rollands dans les rues de Lorient au festival off. Et encore un très jeune lors du Championnat (2001) des sonneurs à Gourin. Tous ont une fermeté et une précision de jeu qui promettent.



Biarritz, 1997.



Avec Youssou N'Dour, Olympia, 1998.



Tournée Back to Breizh, 2000.



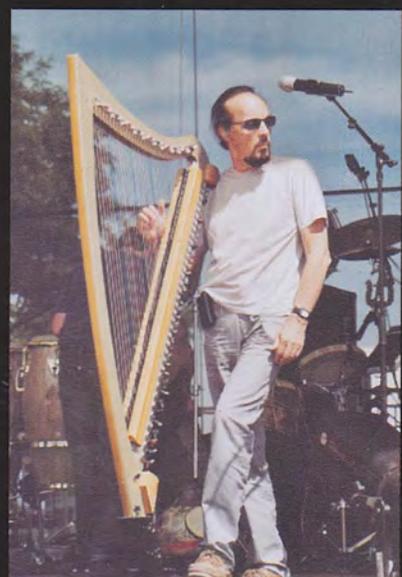
Back to Breizh, Lorient, 2001.



Tournée Back to Breizh, Mexique, 2001.



*Soundcheck dans les
pyramides, tournée
Back to breizh,
Mexique, 2001.*



Collection Daniel Gonzien.



*Tournée Au-delà des mots, 2003-2004.
Collection privée.*

2002-2003-2004 : la célébration du cinquantenaire de la renaissance

■ Un triptyque, le "trépied de Keridwen", ou un socle pour la *Telemn-Graal* ? En tout cas, la tentative de remettre au centre de la scène cette harpe sans laquelle je ne serais, comme d'autres, rien :

• **Le disque *Au-delà des mots***, quatrième album à la gloire de mes harpes.

Chacun a été très différent : celui-ci est porté davantage vers l'impro. Et une orchestration sous l'influence des sons actuels (jouant aussi des claviers, des percus et de l'ordinateur) ; Ronan Le Barz (flûtes, pibuilleann) et David Hopkins (percussions) intégrant efficacement ma musique. Je l'ai enregistré en 2001, il est sorti en avril 2002.

• **La tournée anniversaire** commencée en Juin 2003 (après l'avant-première en clôture des Nuits Celtiques au Stade de France), qui, grâce à Arnaud Ciapolino, Johann Daalgard, Latabi Diouani, Klifa Rachedi, Antoine Créspin, Antonio Lacerenza, Jeff, Paco, Alex, Xavier, Mike, Pascal, est, au dire des spectateurs, plus que jamais un écrin pour les sons de ma "Goas-Stivell", et de l'incomparable "Camac-Stivell 1".

• **Le livre *Telemn, la harpe bretonne***, troisième pilier pour la célébrer.

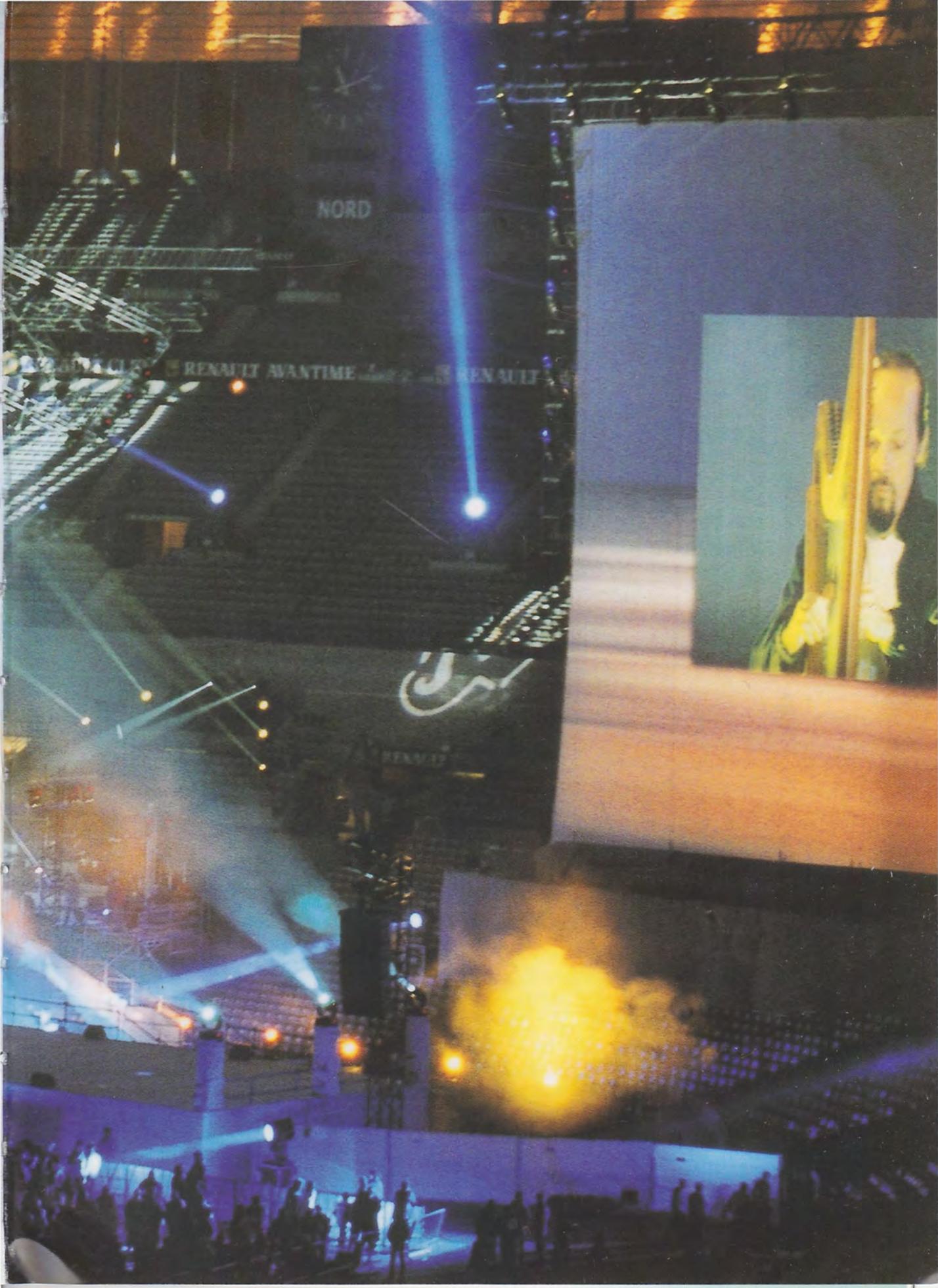


... Et tous ces harpistes, tous ces futurs grands noms qui vont continuer cette quête, la quête dont je parle, autant vouée à la Bretagne qu'à sa Harpe.

*Final de la Nuit Celtique, Stade de France mars 2003.
Cliché Martine Jamin.*

Au-delà des mots





NORD

RENAULT AVANTIME



RENAULT



QUE DOIT LA HARPE A LA TELENN ?

Populaire

■ La harpe s'était "confinée" dans le "classique". Même si des gens de tous milieux peuvent envoyer leurs enfants au conservatoire, la proportion des couches populaires s'accroît dès qu'il s'agit de harpe celtique (par sa nature et par sa médiatisation).

Dans l'écriture

■ Nous n'aborderons pas le travail d'Irlandais ou autres, nous cantonnant au domaine breton. Qu'a apporté, à la musique de harpe en général, l'écriture pour harpes celtes-bretonnes ? Du précurseur Paul Le Diverres, on n'a pas, à ma connaissance, retrouvé de partitions.

Denise Mégevand

La première personne, connue en tous cas, qui a écrit pour l'instrument est Denise Mégevand. D'abord ses arrangements de thèmes tirés de la tradition populaire bretonne et des autres pays celtes, et des adaptations de classiques comme Nadermann et Telemann (*telemn-man...*), ceux-là qu'elle m'a donnés à jouer, premier cobaye, puis à la *Telemn Bleimor* (cf. Discographie) ; et rappelons encore sa *Méthode*. Par la suite, elle a donné envie à divers compositeurs contemporains, tel Jean-Claude Risset, d'écrire pour elle. Cela donne des expériences d'autant plus intéressantes que leurs modulations chromatiques ne sont pas possibles sur des harpes à pédales, mais seulement sur harpes semi-diatoniques comme les nôtres ! Une raison toute simple est qu'on peut jouer en même temps un do bémol et un do dièse, alors que la harpe classique oblige à choisir bémol, dièse ou bémol sur tous les octaves en même temps. C'est, bien sûr, un des multiples avantages de la harpe celtique (sans nier que la harpe classique en détient d'autres). Il va de soi

que l'un d'eux et pas des moindres, est tout bêtement les sons qui lui sont particuliers, y compris ceux qu'on peut même créer. Denise Mégevand continue à écrire de manière innovante, voire iconoclaste (cf. Discographie).

Georges Cochevelou

Comme Denise, mon père a fait de multiples arrangements, également selon les règles et l'esthétique classiques, tout en respectant les modes. Il a également composé plusieurs œuvres pour harpe seule et pour chant et harpe.

D'autres harpistes

Nous avons déjà parlé des apports intéressants de plusieurs harpistes, dont Dominique Bouchaud, qui a lui-même aussi développé ce travail chromatique, ainsi que Kristen Noguès dans une direction plus jazz.

Pour ma petite part

J'ai aussi, de mon côté, tenté différentes expériences chromatiques. Mais ce qui reste ma spécialité : une approche plutôt celtique de l'harmonie. J'aime beaucoup utiliser le bourdon (ou pédale) rythmique en main gauche ; avec ce bourdon, ou en maintenant longtemps des résonances, comme le font si bien les harpes bardiques, avec la permanence du modal ou du pentatonique, on est amené automatiquement vers une harmonisation particulière s'éloignant des critères classiques : on n'abuse pas des tierces, mais les suites de quintes ou de quarts ne sont pas à proscrire ; on peut aussi s'aventurer vers les dissonances.

Dans l'écriture : partant de la musique bretonne et à dominante rurale, on s'échappe en général du registre étroit de quatre à huit notes ; on allonge donc la gamme (s'approchant des Gaëls), on mélange éventuellement plusieurs modes, tout en évitant de sortir de la modalité celtique. Si on se réfère à mes compos (à la harpe, en bagad,



symphonique ou à une musique comme *Hommes liges des talus en transe*, de même que les morceaux de Donatien Laurent), ces compositions rappellent quelque peu l'héritage des *piobaireachda*, des ragas indiens ou des lais médiévaux. Ces cheminements sont une bonne base pour aller plus loin, mais là n'était pas mon propos. Je bouillais d'aller de l'avant. Donc, même si j'ai travaillé le manuscrit de Penllyn et joué un peu avec les ongles, m'acharner à imiter les anciens harpeurs n'était pas mon but (j'apprécie beaucoup ceux qui le font). Après mon éducation classique, j'ai préféré laisser aller mon instinct. Il y a forcément des convergences quand un humain pose ses doigts sur un instrument si particulier. Celui-ci nous guide dans les mêmes directions. C'est pourquoi je crois que, par plusieurs aspects je rejoins le jeu des anciens. D'autres influences vont dans le même sens. Les phrasés que j'aime, comme les ornements, s'inspirent des chants gaéliques et breton entremêlés (particulièrement ceux repris par les sœurs Goadeg), ainsi que de la bombarde et de la cornemuse.

J'ai travaillé d'ailleurs sur l'adaptation du *piobaireachd* (en breton : *piberezh*) : la musique classique de cornemuse. Mes premiers bents d'influence blues (d'abord avec pudeur) : une des premières fois dans *Negro-song* (*Trema'n Inis*) ; bents en appuyant sur la table, bents et vibrati en me servant des mécaniques. J'ai voulu adapter le *picking*, le flat-picking de la guitare folk américaine (venant des Appalaches) en notant un jour les notes jouées par Don Birke au Centre Américain. Ce qui est amusant dans cette démarche, c'est qu'elle fait un cercle complet : le *picking* est une adaptation à la guitare d'une polyrythmie africaine, filiation indirecte du jeu de kora. En l'adaptant à la harpe, je revenais obligatoirement au principe de la kora (retrauisant à deux mains ce que fait la main droite du guitariste). Ce *picking* (ou ses dérivés) m'a servi dans un certain nombre de morceaux ; il aide particulièrement bien à l'indépendance des deux mains et au mélange des binaires et ternaires, autant aimé des Celtes que des Africains. Le *picking* profite au placement rythmique et au maintien du tempo au "fond du temps", la main droite au contraire très libre s'opposant à la rigueur des basses. Par ailleurs, les anticipations, les tendances "trinaires", les accélérés-décélérés sont autant de déclinaisons qui s'abreuvent à la "celte fontaine".

Il y a eu aussi des utilisations non classiques ou traditionnelles... Comme dans *Dor 1* (*Harpes du Nouvel Âge*) : glis-

sés verticaux de doigts mouillés, effets *bottle-neck*, etc.. Mais aussi comme instrument de percussion (dans *Harpes du Nouvel Âge*) : utilisation éolienne (dans différents disques depuis "The Wind of Keltia") : ventilateurs ou simplement le vent sous angles et accordages différents. Frottés de différents tissus. La Talking Box (*Gourin-Pontivy - Au-delà des mots*), sans oublier tous les effets électroniques à notre disposition : les delays, fazings, flange et chorus, puis octavers, etc. Et enfin les distorsions, d'abord à la maison (en scène difficile à contrôler), puis surtout depuis quelques albums (beaucoup croient d'ailleurs qu'il s'agit d'une guitare) et davantage dans la tournée anniversaire. Même si mon envie de harpe disto est très ancienne, Rüdiger Oppermann m'a précédé (efficacement) dans la pratique.

Comme les vivants, les harpes évoluent avec le milieu

Rêve de harpes électriques

■ Un rêve d'ado a pu se réaliser : la harpe électrique. J'avais 14-15 ans quand m'est venue l'idée de harpes sans caisse. J'ai donc pensé à ces nouvelles harpes avant de concevoir des harpes électro-acoustiques (de la même façon que j'ai rêvé de groupes de rock bretonnant avant de songer à du folk-rock).

Rêve de harpes de lumière

J'avais aussi, dans le poème d'ado cité auparavant, imaginé une harpe où les cordes seraient de lumière.

Cette "harpe" (mais plutôt une "lyre", vu sa forme), à rayons laser, a été réalisée par Seijner et Philippe Guerre. Le droit de s'en servir (plus ou moins), a été prêté à Jean-Michel Jarre. Trop tard pour moi, mais cher, même pour un beau gadget, un beau délire qui n'est plus harpe, ni lyre (là on s'éloigne du peuple des harpes).

Les rêves prennent corps : mes harpes électro-acoustiques

Avant les tous derniers prototypes, les miens et ceux des autres, il en a fallu des étapes ! En 1964, j'ai commencé à coller des "micros-contacts" sur ma harpe bardique, puis commencé à "voir" ce que donneraient les pédales d'effets électroniques pour guitares (chorus, flange, delays). Pour la scène (mais quels larsens !), j'ai ajouté des minis micros traditionnels pour tenter d'améliorer le son... En 1974, l'année qui vit partir mon père, j'ai dessiné la première harpe que j'allais faire réaliser. C'était une harpe électro-acoustique : il semblait nécessaire de procéder par étapes. Ce

modèle a servi, sous différentes déclinaisons pour les harpes qu'on m'a construit de 1975 à 1985. Une première ébauche fut commencée à Paris en 1974, mais l'artisan ne l'a jamais finie. Plusieurs personnes ont participé à ce premier modèle dont Gilles Piriou. Ce fut finalement Youenn Le Fur qui me réalisa le premier prototype. Il fut inauguré au grand amphi de la Sorbonne en 1975 dans un concert de soutien aux démocrates espagnols (peu avant la mort de Franco). Pour les trois suivantes, ce fut Michele Sanginetto en Italie qui les réalisa (voir chapitre précédent). En scène, malgré de meilleurs piezos (Barcus-Berry, C-Ducer), on n'arrivait pas forcément à un son correct : toujours cette obsolète caisse de résonance (absurde dans un environnement de batteries, de guitares et violons électriques en chapiteaux). On avait bourré la caisse de résonance de polystyrène (!). Il y eut en septembre 1981 pour Bobino une dernière expérience électro-acoustique Le Fur-Stivell, avant de se lancer à l'eau pour la harpe "mouillée" solid-body que l'attache des cordes en bas (d'influence cithare) annonçait.

Les harpes électriques : les miennes et les autres

Première ébauche de harpe électrique : mon père ! La dernière année que mon père a passée sur terre (1973-74), il fit une ébauche de harpe électrique (dont j'avoue m'être moqué), j'en avais oublié l'existence : elle dut m'influencer inconsciemment pour mes modèles (cf. photo). En 1978, Rüdiger Oppermann a construit une harpe à clefs de guitare, à la suite de certaines harpes paraguayennes. Il est donc aussi à l'origine de la harpe électrique.

Mon premier prototype (1982). Je cherchais un constructeur de guitares qui voudrait bien perdre temps et argent sur l'expérience. Depuis le temps que j'en rêvais (un quart de siècle !), n'en pouvant plus, je choisis un chemin inverse : faire le corps de la harpe puis chercher quelqu'un pour l'électrifier. En février 1982, j'ai dessiné et fait construire le corps en multiplis de chêne (Michel Caderon). Claude Le Mercier a complété en installant des mécaniques et les cordes. M. Jacobasi m'a conseillé de l'envoyer chez Benedetti, à Marseille, pour la faire "électrifier", un an sans résultat satisfaisant. Puis on a pu me fabriquer des micros à Bordeaux.

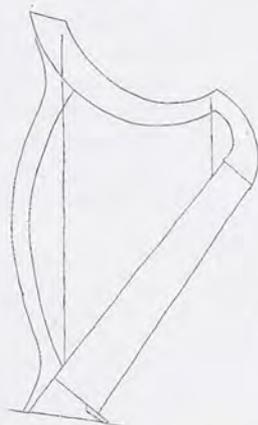
Deuxième prototype (autour de 1983) : harpe Stivell-Tantra (harpe bleue). Cette deuxième harpe "électrique" qu'on a pu voir et entendre dans les tournées 1984-1986 n'avait que l'apparence d'une harpe électrique... car ils avaient caché des piezos !



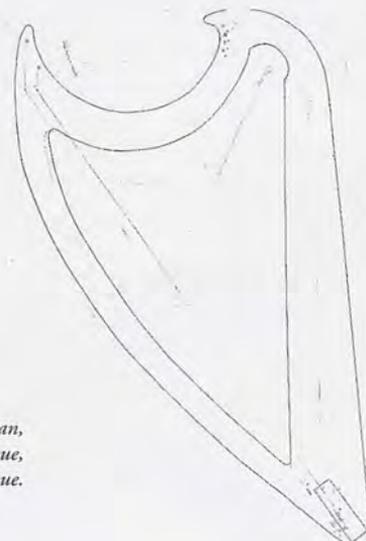
*Dernière ébauche de harpe
de Georges Cochevelou, 1973-1974.*



Première harpe électrique d'Alan (1982).



*Esquisses d'Alan,
harpe électro-acoustique,
harpe électrique.*



Parmi les divers protos que j'ai dessinés, on remarque forcément la "harpe de cristal", la "harpe-midi", transparente, "l'électro-celto-gothique" que le néerlandais breton Léo Goas a pu me construire en 1986. La harpe Stivell-Goas 1 "plexi-alu-midi", à clefs de guitares, aux cordes centrales, d'abord métal, puis Nylon, inaugurée à l'Olympia en 1987, comportait deux octaves avec systèmes guitare midi (pilotant des synthés). J'ai pu expérimenter à la maison et deux fois en scène la partie "midi" (mais elle n'était pas assez fiable à l'époque). Aujourd'hui encore, rien qu'à la voir en scène suffit pour être transporté dans un monde fantastique. Pour cette harpe et les suivantes, nous avons pu bénéficier des "sillets-piezos" que Camac avait fait fabriquer chez Shadow à Erlangen pour l'électro-harpe créée quelques temps auparavant.

La harpe Goas-Stivell 2 ("solid-body-bois-alu-cordée-métal") fut terminée en 1990, je l'utilise toujours avec plaisir en scène et en disque (j'aime toujours également la Sanginetto-Stivell acoustique), elle me fait toujours lever les poils et la tête au ciel. Cette harpe a eu en 1990 une sœur plus grande,



La harpe Stivell-Goas 1.

à 40 cordes, que j'ai fait modifier pour la scène en l'an 2000. En 1992, je fis faire à Léo Goas une harpe électrique chromatique à cordes croisées.

En 2000, un prototype Kopo-Stivell intéressant pour le look inhabituel qui, à l'heure où j'écris, reste, comme la précédente à l'état expérimental.

Puis, en octobre 2003, 50 ans après la *Telemn Gentañ* de mon père, est apparue la harpe de métal Camac-Stivell 1. Quand j'ai dessiné cette harpe et dressé mon cahier des charges, je n'imaginai pas le résultat du travail de Jakez François, de ses ingénieurs et techniciens : une réussite totale. La sonorité, bien qu'amplifiée, n'est pas sans rappeler celle de ma *Telemn Gentañ* (c'est bien une Cochevelou). La tension des cordes, plus grande même que sur les harpes classiques, est un avantage certain. Le système de demi-tons, encore plus achevé que celui de ma harpe Goas-plexi, permet une rapidité d'utilisation sans concurrence, et facilite *bends* et *vibratos*, ce dont je ne me prive pas. L'esthétique, épurée comme un graphique mathématique, correspond à mes envies actuelles de m'éloigner de formes trop courbes ou gothisantes (plutôt d'influence picte ?). Elle est en sandwich de bois et surtout d'aluminium. Elle paraît avoir profité d'un voyage interstellaire...

Sans oublier :

J'ai déjà cité Rüdiger Oppermann et ses harpes électriques : les seules harpes à 100 % électriques abouties, qui me plaisent surtout quand il en joue, mais qui se sont révélées trop guitaristiques pour moi. On doit rappeler aussi les expériences d'Andreas Vollenweider pour ce qui est des innovations pour l'amplification. J'ai évoqué aussi comment Joël Garnier de Camac a lancé son électro-harpe vers 1983. Hormis mes recherches pour la harpe midi qui m'ont vu épuiser différents luthiers (Trussard entre autres) et techniciens à Paris, ébaucher un projet en Allemagne avec Shadow, une autre tentative midi a été faite au Canada dans l'île de Victoria.

Les nouvelles harpes... celtiques ?

Peut-on toujours employer le terme harpe celtique quand on parle des différents protos ? Oui ! La première raison est d'apparence simpliste, je concède : je suis breton, je suis celte, les harpes que je dessine sont donc bretonnes, sont donc celtiques. Ce serait une réponse facile, légère, voire de mauvaise foi, si on ne considérait pas que, plus qu'une sorte de citoyenneté, l'influence culturelle est une réalité. Il faut regarder vers l'avenir ; il faudra admettre qu'on ne devra pas éternellement suivre des canons de beauté datant de tant de siècles.

Si on doit chercher des constantes incontournables pour les harpes celtiques du futur : en premier, elles devront, plus que toute autre, dessiner la liberté et les courbes du mouvement, leurs cordes relier le centre de la Terre à l'infini du ciel, leur chant évoquer les origines et la fin du monde réunies dans l'éternel.



La harpe Stivell-Goas 1.



La harpe Camac-Stivell 1.





Collection Daniel Gouzien.



DEMAIN ET APRÈS : AVEC HARPE ET BAGAGES

Pour les passionnés en tous genres, musiciens, mélomanes, luthiers, photographes, iconographes, chercheurs et archéologues, tous les terrains restent encore à fouiller, encore vierges de découvertes.

Petite histoire

Alors que la première apparition du mot *telenn* qui nous soit connue date de 1732, quelle surprise un jour en lisant chez un auteur français de la fin du XIX^{ème} siècle que le mot *telenn* breton se trouvait dans un manuscrit du XII^{ème} siècle, manuscrit d'une des collections du British Museum. Malheureusement, l'auteur ne citait pas dans son texte de référence, ni ses sources. L'étude détaillée de sa bibliographie permet de découvrir que notre auteur français avait traduit un passage d'un ouvrage en anglais d'un auteur irlandais : or, la traduction était erronée ; il s'agissait en fait du mot *telyn* ; quelle déception de n'avoir pas trouvé une évocation aussi ancienne de la *Teleonn* ! Notre auteur de langue anglaise, quant à lui, évoquait le manuscrit Titus D.II Harleian, un auteur écossais cette fois-ci, qu'il cita en le recopiant scrupuleusement ; or tous deux ne vérifièrent jamais le manuscrit en question, qui est bien le Titus D.II, mais pas "Harleian", de la collection Harley du British Museum mais Cottonian, d'une autre collection, mais toujours au British Museum. De confusions en erreurs.

Remonter à la source : ne pas se contenter de recopier comme une vérité pour ne pas pérenniser de fausses idées, conclure sur des hypothèses, chercher mais vérifier encore et toujours.

Ainsi, qui aurait prédit découvrir la "lyre de Paule" ? Qui aurait pu croire que la Bretagne était si riche en iconographie sur la harpe ?

Travail lent et long, certes, mais du plaisir pour les passionnés. La Harpe Bretonne, tant dans le passé que le futur, une Histoire à venir.

...Dans 2000 ans, sur ce rivage, on sera là, avec harpes et bagages ("Back to Breizh")

Aujourd'hui, il faut se battre tous les jours pour faire entendre nos différences bretonnes, celtiques, ou personnelles, contre les volontés d'un nombre limité de despotes médiatiques ou politiques, qui décident "ce que doit entendre le peuple". Par contre, les gens prouvent tous les jours, que, de toutes nationalités, de toute origine sociale, d'éducation, de culture, de profession, du quasi-analphabète au docteur d'université, du Breton d'origine à l'immigré mexicain de Californie ou à l'Indonésien de Hollande, tous, ou presque, sont émerveillés, sont conquis par ces harpes, si on leur donne à entendre, celles reçues en héritage, comme celles du futur.

La harpe celtique a rejoint (dépassé ?) la harpe classique dans le monde, pour le nombre de personnes la touchant tous les jours. Sa facilité de transport et son prix y sont pour beaucoup. Je crois que le son cristallin, qui lui est propre, touche davantage. Elle intimide moins et fait le lien entre musique "savante" et populaire.

En tous cas, elles sont bien entrées dans les mœurs. Les chiffres parlent.

En 2004, nombre d'élèves en harpe celtique, en Bretagne : plus de 2000 !

En 2004, nombre de harpes celtiques vendues par Camac par an : plus de 1000 !

En 2004, nombre de fabricants de harpes celtiques aux USA : au moins 100 !

En 2004, nombre de harpistes celtiques aux USA : au moins 1000 !

Même si elle n'arrive pas à concurrencer les sonneurs de bombardes et cornemuses, par le nombre (parfois par la qualité), son pouvoir de séduction est loin d'être épuisé. Je pense, qu'avec le temps, une majorité de gens

en Bretagne, et peut-être ailleurs, finira par être en contact avec la Telenn (dans des conditions laissant la magie opérer). Tous ces gens appelés à la connaître, ne pourront pas lui résister, ou il faudrait qu'ils aient le cœur bien dur.

On n'imagine certainement pas aujourd'hui toutes les possibilités nouvelles qui seront offertes aux harpistes du futur. Bientôt, des harpes "midi" seront au point (harpes pilotant des synthétiseurs, etc.). Des systèmes miniaturisés, équivalents des pédales de la harpe classique, permettront, si on le souhaite, le chromatisme sur harpes portatives ; mais aussi, l'accordage automatisé, y compris en quarts de tons et micro-intervalles. Des matériaux et techniques, inconnus aujourd'hui, seront mis au service de la harpe, celtique et autres, pour les cordes ou le corps de la harpe.

Mais je parie que les "harpes-acoustiques-traditionnelles-en-bois" ont de très beaux jours devant elles. La "nouvelle" modernité pousse autant à aimer (c'est mon cas) la beauté pure et naturelle, que peuvent fasciner et m'emporter les vertiges du progrès technique et le plongeon dans l'inconnu.

Les pronostics sur l'avenir s'avèrent presque toujours ridicules, très différents de ce qu'on imagine, à part quelques visionnaires (Léonard de Vinci, Jules Verne). Bien sûr, un jour, la harpe bretonne "ne sera plus", comme nous, comme la Bretagne, comme l'Humanité, comme la planète Terre (je mets des guillemets, car j'ai une foi inébranlable en la permanence des existences dans un autre espace-temps). N'espérons pas un grand cataclysme, naturel ou artificiel, mais si malheureusement ça arrive... on pensera à la survie d'un maximum de personnes plus qu'aux harpes celtiques !

Quand la mort est naturelle, rien à dire : les choses et les êtres font leur temps, donnent ce qu'ils ont à donner. Si, par contre, il y a crime et volonté d'humains de faire disparaître tout ou partie du bien commun, on serait complice si on acceptait ça comme normal.

Si les autonomies écossaise et galloise sont une réus-

te, suivies par la Bretagne, la harpe celtique profitera d'une communication démultipliée de l'ensemble de la culture celte.

Souhaitons que la Bretagne et sa musique puissent durer assez longtemps pour offrir au Monde tout ce dont elles sont capables.

Telenn, je sais que nombreux sont déjà là les bons harpistes qui propageront ta renommée et montreront à tous ta beauté de corps et d'âme.

**Pour la Bretagne et pour sa Telenn,
(evit harpañ Breizh hag he zelenn),
la sève monte dans le saule.
pour des demains et des après...**



Remerciements

■ Pour m'avoir permis cette étape dans un perpétuel rêve de la harpe :

Tout d'abord, à Alan Stivell sans qui, bien sûr, rien n'aurait pu jamais se faire. À ma famille, mes parents, Valérie, Véronique, Marie et Margaux qui ont peut-être trop souvent à endurer cette passion.

Et à tous ceux qui dans mes recherches ont jalonné ma route. Tout d'abord, à Claude Besson, avec tendre poésie. À Serge Tanguy et Thierry Laplaud de Folk à Lier, Michel Clec'h de Radio Pays, qui m'ont permis des rencontres capitales.

Et à Gildas Jaffrenou, Yvon Palamour, Gilles Crespel, et à d'autres luthiers. Aux anonymes, dépositaires des clefs de chapelles, conseillers ou membres d'associations, bibliothécaires (Valérie du Centre de Ressources Documentaires du Musée de la Musique de Paris, M. Yvon de la BNF), tous ceux qui, avec simplicité et gentillesse, ont entretenu la flamme du Graal : la quête. À Edmond Bernus.

Jean-Noël Verdier

Je ne remercierai jamais assez...

■ Toutes les personnes qui ont directement ou indirectement permis et encouragé ce livre. Mil bennozh, mille mercis :

À Jean-Noël pour notre écriture à deux et notre amitié (et pardon à sa femme et à ses filles).

À mon père Georges-Jord sans qui on ne parlerait probablement pas de tout ça ; à ma mère, Fanny, d'avoir accepté tout ce temps qu'il a passé avec ses maîtresses harpes, et de nous avoir montré sans grand bruit, le chemin de la Bretagne ; à Marie-José, pour un Amour indestructible, un dévouement de tous les instants et un travail dans l'ombre sans lesquels je ne brillerais pas ; à mes enfants Ewan et Gwenvael, pour toute leur aide morale et pratique (dans l'informatique, les dessins, etc.), leur patience et leur soutien contre vents et marées.

À Denise Mégevand, ma très chère initiatrice, qui a donné le "LA" à une vie de harpiste.

Au regretté Hermann Wolf, pour m'avoir permis d'enregistrer mes disques à une époque où prononcer les mots "musique bretonne" faisait éclater de rire et fuir...

À Lionel Rocheman, dont les "Hootenannies" ont décidé de mon démarrage vocal et professionnel.

À Yann-Ber Piriou, Gwennole Ar Menn, Gérard Lomenec'h, Louis Fleuriot, Claude Champaud, Donatien Laurent, Joseph Anglade, René Largilière, Robert Le Bagousse, Jo Rio, Alfredo Arias, François-René Tranchefort, Mickael C. E. Jones, Yves Menez, Claude Le Potier, pour leurs écrits qui permettent de commencer à comprendre ces périodes longtemps réputées obscures.

À Yvon Palamour, Gildas Jaffrenou, pour le partage de bons souvenirs, leurs éclairages sur les années héroïques, ou leurs contribution à la diffusion de la telenn.

À Pierre et Yvona Gallbrun et à la famille Kervella, pour les fameuses photos de l'enfant à la harpe.

À tous les grands Amis de toujours du petit cercle Bleimor et du vaste cercle de la vie, notamment Annaïg Renault et Jacques Perron (pour leur culture biblique), Joëlle et Mikael Audic pour leurs observations.

À vous, public des concerts dont la chaleur m'offre tant d'émotion et toute cette force et inspiration ajoutées.

À Michel Tanguy, et l'équipe des Éditions Le Télégramme, qui ont cru en ce livre, avec le concours de Alain Moisan et Aline Lefeuvre ; à Carine et Thierry de Parenthèses.

À toutes celles et tous ceux qui font vivre la harpe celtique en Bretagne et ailleurs, et qui permettent à mon rêve, à notre rêve, de se prolonger dans le futur

D'ar vrezhonegerien, hol levr en hor yezh er bloavezhioù o tont, fiziañs am eus ; ur wech c'hoazh, trugarez deoc'h holl ! *

Alan Stivell Cochevelou

Remerciements également pour le prêt de documents photographiques : Nelly Aupy, Jean Wolf, la B.A.S., Hugo, Martine Jamin, Daniel Gouzien, Andrée Lebrun.

*Aux bretonnants, une version dans notre langue dans les années à venir, j'espère ; encore une fois, merci à tous !



BIBLIOGRAPHIE Alan Stivell

- Piriou Yann-Ber "Contribution à une Histoire de la littérature bretonne perdue" - Rennes II (1982)
- Le Menn - Ar Menn Gwennole, Leçons pour le Centre de Télé-enseignement - Rennes (1982-83) "Les Bretons bretonnants" (mémoire de la société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne 1984)
- Fleuriot Léon, Les origines de la Bretagne - Payot (1982), Dictionnaire des Gloses en Vieux-Breton, Les lais bretons (Centre National d'Enseignement par correspondance /Civilisation)
- Loyer Olivier, "Les Chrétientés celtiques" (PUF 1965)
- Larguillere René, "Les Saints dans l'Armorique bretonne" (1925)
- Dottin G, "Les littératures celtiques"
- Doble G.H. "Les relations durant les âges entre la Bretagne et le Cornwall" (Bull. diocés. D'Histoire et d'Archéologie de Quimper et de Léon (Brest 1924)
- Loth J. L'émigration bretonne en Armorique (Paris-Genève-Gex, Slatkine Reprints 1980)
- Davies E.W.L. Réverent, Chasses aux loups et autres chasses en Basse-Bretagne (Paris, Lucien Laveur 1912) Ogam, tradition celtique n°30 (1953)
- Leroux Françoise, l'Histoire de Taliesin (Celticum-Ogam 1967)
- Stephens, Litterature of the Kymry
- Le Calvez A, Un cas de bilinguisme : Le Pays de Galles (1970) Bulletin Archéologique de l'Association Bretonne (3^{ème} série) (1884)
- De La Rue Abbé, Essais historiques sur les bardes, les jongleurs, et les trouvères normands et anglo-normands (Caen 1834)
- Le Diberder Yves, Petite histoire de la langue bretonne (inédit) ("Sur les lais bretons")
- La Villemarqué, Hersart, Barzaz-Breiz
- Champaud Claude, "L'exploitation ancienne de cassitérite d'Abbaretz-Nozay" (Notices d'Archéologie armoricaine des Annales de Bretagne 1957)
- Foulon Charles, Marie de France et la Bretagne

(A.de B. T LX 52)

- Anglade Joseph, Les troubadours et les Bretons (dans Société des langues romanes (Montpellier)1929)
- Gougoud Dom L, Music in Celtic monasteries/ (revue Pax) Juin 1931 vol 21, p 54-57
- Vorreiter Léopold, Sur quelques instruments de musique des Celtes /Ogam Trad.Celt. tomes 22-25 fas 4-6 (janv. 70/dec 73 p 189-195)
- Duhamel Maurice, Mélanges bretons et celtiques offerts à MJLoth : Les harpes celtiques (in A.de B. Rennes Plihon et Paris/H.Champion 1927)
- Corbin S. -Bernard M, Répertoire des manuscrits médiévaux / notations musicales t.1(Bibliothèque Ste Geneviève.Paris 1965 p 147)
- Lomenec'h Gérard, Chantres et ménestrels à la cour de Bretagne. Ouest - France ; Lais bretons, aux origines de la poésie chantée médiévale. edit. du Layeur (2000)
- Laurent, Donatien Aux sources du Barzaz - Breiz - edit. ArMen (1989)
- Tranchefort François - René, "Les instruments de musique dans le monde" - Edit du Senil (1980)
- Megevand Denise, "L'enseignement de la harpe irlandaise"- (méthode de) - Edit Heugel 1980
- Tregeriz (An), "Kanaouennou nevez evit ar vugale" (Ar helenner 91) "Ur boked kanaouennou nevez" (Skol Vreizh 1993, 2001) "Recueils Troubadour" (Camac 1990, 94, 99) "Album harpe celtique" (Camac 1991)
- Rumble Thomas C, The Breton lays in Middle English Wayne State University Press (Detroit 1965)
- Stokes Martin, Ethnicity, Identity and Music. The musical Construction of Place, Berg, Oxford/Providence USA, 1994, 212
- Defrance Yves, "A propos d'une technique vocale en Basse-Bretagne" Cahiers de musiques traditionnelles, Genève, 1991/4, 131-154 ; "L'emprunt, facteur de renouvellement musical dans les pays celtiques", in Liber amicorum Isabelle Caizeaux, Pendragon Press, New-York, 2004, 350.
- Guyonvarc'h Christian-J et Leroux Françoise,

Textes Mythologiques Irlandais, Ogam-Celticum 1978

- Stivell Alan, notamment (sous la direction de Le Coadic Ronan), "Identités et Démocratie", Presses Universitaires de Rennes 2003
- Myrdhin, Stivell Alan, etc, La harpe des Celtes. -Editions de la Tannerie (2001)
- Favereau Francis, "Dictionnaire du Breton Contemporain" (Skol Vreizh 1995) "Anthologie de la Littérature bretonne au XX^{ème} siècle"
- Menez Yves (avec la collaboration de Pierre-Roland Giot ,etc.), "Les sculptures gauloises de Paule" (Côtes d'Armor) (CNRS 1999)

BIBLIOGRAPHIE Jean-Verdier Verdier

Le 1^{er} nombre correspond toujours au numéro dans la liste biblio., en fin de livre ; le deuxième nombre, correspond à la ou les page(s) de la citation ou évocation dans cette référence.

1. Schaeffner André, Origine des instruments de musique, Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale, Editions de l'école des Hautes- Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1994.
2. Histoire de la Musique 1, Des origines à Jean-Sébastien Bach, sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de La Pléiade, Gallimard 1960.
3. Harpa n° 30, Printemps 1999.
4. Boivin Jeanne- Marie, L'Irlande au Moyen Âge, Giraud de Barri et la Topographia Hibernica (1188), Librairie Honoré Champion, Editeur, Paris, 1993.
5. Rimmer Joan, The Irish Harp, Cláirseach na hÉireann, Mercier Press, Dublin & Cork 1984.
6. Pincherle Marc, La Harpe, Des origines au commencement du XVII^e siècle, pages 1892 - 927, Tome VII, Histoire de la Musique, Lavignac Albert et de La Laurencie Lionel, Delagrave, Paris 1925 - 7.
7. O' Curry Eugene, On the manners and customs of the ancient Irish, a series of lectures, 3 volumes, W.K. Sullivan, London 1873.
8. Jones Edward, Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards, London 1784, ré-édité, The Clive Morley Collection.
9. Parry John, The Welsh Harper, London 1839, ré-édité, The Clive Morley Collection
10. Sanger Keith & Kinnaird Alison, Tree of strings, Kinmor Music, Midlothian Scotland 1992.
11. Flood WH Grattan, The Story of the Harp, Walter Scott Pub. Co. London 1905, reprint, Longwood Press, Boston Massachusetts, U.S.A. 1977.
12. Jones Edward, Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards, London 1825.

13. David Ernest, *Etudes historiques sur la poésie et la musique dans la Cambrie*, Paris 1884.
14. *Encyclopaedia Britannica*, Harp, K. Schlesinger, A.6 J. Hipkins, Cambridge, 1910.
15. *The Myravian archaology of Wales*, Owen Jones, Edw. Williams, William Owen, 2nd Ed. London, 1870.
16. Wotton William, *Leges Wallicae ecclesiasticae et civiles Hoeli boni et aliorum Walliae principum Londoni 1730*.
17. *La Borderie Arthur Le Moyne de, Histoire de Bretagne*, 6 Tomes, Rennes 1905-1914, Joseph Floch, Mayenne 1975.
18. Faral Edmond, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris, 1910, Slatkin Reprints Genève, 1987.
19. *Welsh Music History 3*, Robert Ap Huw Studies, Editor John Harper, University of Wales Press, Cardiff 1999.
20. Lavoix H. Fils, *Histoire de la Musique*, A. Quantin Editeur, Paris 1884.
21. Ellis Osian, *The story of the harp in Wales*, University of Wales Press 1991.
22. *Les Celtes*, EDDL, Paris, 2001.
23. Guyonvarc'h Christian-J. et Le Roux Françoise, *Les Druides*, Editions Ouest-France, Rennes 1986.
24. *Musique Bretonne, Histoire des sonneurs de tradition*, Le Chasse- Marée/ Ar Men, Douarnenez 1996.
25. *Telennourien Vreizh, harpistes de Bretagne*, N° 6, Hiver 1985.
26. Galpin Francis W., *Old English Instruments of Music*, Methuen, London 1910.
27. *Panum Hortense, Stringed Instruments of the Middle Ages*, 1940, revised and edited by Jeffrey Pulver, London 1971.
28. Harpe, Kastner Georges, *Les Danses des Morts, Dissertations et Recherches Historiques, philosophiques, littéraires et musicales sur les divers monuments qui existent et qui ont existé tant en France qu'à l'Étranger*, pages 271- 7, Pl. XIX : fig. 166, fig. 169, Paris 1852.
29. Harpe, Kastner Georges, *Parémiologie musicale de la langue française ou explication des proverbes, locutions proverbiales, mots figurés qui tirent leur origine de la musique*, pages 381-3, Paris 1862.
30. *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*, Champion - Coop Breizh, Spézet, 1997.
31. *An Oaled, Le Foyer Breton*, 4^{ème} année, Tome 6, n° 34. Carhaix 4^{ème} Trimestre 1930.
32. *An Oaled, Le Foyer Breton*, 8^{ème} année, n° 49, Carhaix 3^{ème} Trimestre 1934.
33. *An Oaled, Le Foyer Breton*, 8^{ème} année, n° 50, Carhaix 4^{ème} Trimestre 1934.
34. *An Oaled, Le Foyer Breton*, 10^{ème} année, n° 58, Carhaix 4^{ème} Trimestre 1934.
35. *An Oaled, Le Foyer Breton*, 13^{ème} année, n° 69, Carhaix 3^{ème} Trimestre 1939.
36. *Le Pays Breton et le Réveil Breton*, n° 188,

- 4^{ème} année, 21 Août 1910.
37. *Le Pays Breton et le Réveil Breton*, n° 356, 7^{ème} année, 31 Août 1913.
38. *Ar Bobl*, n° 1, 1^{ère} année, Samedi 24 Septembre 1904.
39. *Ar Bobl*, n° 97, 3^{ème} année, Samedi 28 Juillet 1906.
40. *Ar Bobl*, n° 347, 8^{ème} année, Samedi 19 Août 1911.
41. *Ar Bobl*, n° 196, 5^{ème} année, Samedi 26 Septembre 1908.
42. *Ar Bobl*, n° 398, 9^{ème} année, Samedi 10 Août 1912.
43. Jackson Kenneth Hurlstone, *Language and history in early Britain : a chronological survey of the Brittonic languages 1 st to 12 th C. A.D.*, Four courts Press, Dublin 1994.
44. Norris Edwin, *The Ancient Cornish Drama*, Vol. I, Oxford 1859.
45. Rensch Roslyn, *Harps & Harpists*, Duckworth, London 1989.

Références des citations

1. Lomenec'h (Gérard), *Chantes et ménestrels à la cour de Bretagne*, Éditions Ouest- France, 1993, Rennes.
2. Renart (Jean), *Galeran de Bretagne, Roman du XIII^{ème} siècle*, édité par Lucien Foulet, Librairie Honoré Champion, Éditeur, 1975, Paris.
3. Gérold (Théodore), *La Musique au Moyen-Âge*, Ed. Champion, 1932, Paris.
4. Lagarde (André), Michard (Laurent), *Moyen Âge*, Collection Littéraire A. Lagarde & L. Michard, Bordas, Paris, 1963.
5. *La Matière de Bretagne*, <http://gallica.bnf.fr/themes/LitMA1.htm>
6. *Les cycles*, http://www.chanson-de-geste.com/les_cycles.htm
7. *Le roman de Tristan et Yseut*, Rémy de Gourmont, 17 janvier 1901, *Textes des promenades littéraires*, Les Amateurs de Rémy de Gourmont, http://www.remydegourmont.org/de_rg/œuvres/textes_promenadeslitteraires.htm
8. *La matière de Bretagne*, http://fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/na/na_999_p0.html
9. *Lai*, glossaire, <http://www.chanson-de-geste.com/glossaire.htm>
10. *Marie de France, Lais*, Édition bilingue de Philippe Walter, folio classique, Éditions Gallimard, 2000.
11. *Matière de Bretagne*, Article écrit par Alain Monnier, <http://www.ac-rennes.fr/pedagogie/lettres/bretagn/matbret/mat0.htm>
12. *Pâris (Paulin), Les Romans de la Table ronde*, Léon Techener, 1868, Paris <http://gallica.bnf.fr/Catalogue/Notices/impN080273.htm>
13. *Huon de Bordeaux*, Édition bilingue établie, traduite, présentée et annotée par William W. Kibler et François Suard, Champion Classiques Moyen Âge, Paris 2003.

Complément bibliographique

Articles

- Arcizas Yves d', *Roi des instruments et Instrument des rois, Approche organologique de la harpe entre les Xlle et Xve siècles*, pages 43-50, *Musique Ancienne*, n° 22, mars 1987.
- Dolmetsch Arnold, *An analysis of the harmonies and forms of the Bardic Music, The Consort n° 3, Special Number*, june 1934.
- Harpe, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècles*, par Pierre Larousse, Tome Neuvième H., page 89, Paris 1873.
- Knowles W. J., *Portion of a harp and other objects found in the crannoge of Carncoagh, Co. Antrim*, pages 114-5, *The Journal of the Royal society of antiquaries of Ireland*, Vol. VII. - Fifth Series, Vol. XXVII. - Consecutive Series, Dublin 1897.
- La Villemarqué Hersart de, *Les Joculateurs Bretons*, pages 3- 8; 27- 37; 86- 95 ; 173- 84; 346- 56, *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, Tome XIII, 1886.
- La Villemarqué Hersart de, *Les Joculateurs Bretons*, pages 348-62, *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, Tome XIV, 1887.
- Vallery Charles, *The Harp of Brien Boiromh*, pages 32-7, planche en fin de volume, *Collectanea de Rebus Hibernicis*, Vol. IV, n° XIV, Dublin 1786.
- Wrmnoc, moine de l'abbaye de Landévennec, *Vie de Saint Paul de Léon en Bretagne*, écrite en 884, pages 413-60, *Revue Celtique*, Tome V, Paris 1881-3.

Livres

- Aneurin Owen, *Ancient Laws and Institutes of Wales comprising Laws supposed to be enacted by Howel the Good*, London 1841.
- Aptommas Thomas, *History of the Harp*, New-York 1859, ré-édité, The Clive Morley Collection.
- Armstrong Robert Bruce, *The Irish & Highland Harps*, Edinburgh 1904, ré-édité en 2 volumes, The Clive Morley Collection.
- Bunting Edward, *A general collection of the Ancient Irish Music*, London 1796, reprinted by The Linen Hall Library, Belfast 1996.
- Bunting Edward, *A General Collection of the Ancient Music of Ireland*, arranged for the Piano Forte, London 1809.
- Bunting Edward, *The Ancient Music of Ireland*, Hodges and Smith, Dublin 1840, Carl Johnson, Dublin 1996.
- Davies John, *Antiquae linguae britannicae*, Londini 1621.
- Davies John, *Antiquae linguae britannicae*, Londini 1632.
- Derricke John, *The Image of Irelande with A*

Discoverie of Woodkarne, 1581, Walter Scott, Edinburgh 1883.

--- Dodwell C. R. and Clemoes Peter, The Old English illustrated Hexateuch : British Museum Cotton Claudius B. IV, fac. sim., Copenhagen 1774.

--- Dolmetsch Arnold, Translations from the Penllyn Manuscript of Ancient Harp Music, Vol.1., Early Welsh Music Society, Llangefni, 1937.

--- Fleuriot Léon, Les origines de la Bretagne, Payot, Paris 1980.

--- Gerbert Martin, De Cantu et musica sacra, 2 vol., San-Blasianiis 1774.

--- Gérold Théodore, La Musique au Moyen Âge, Champion, Paris 1932.

--- Giraud le Cambrien, Topographia hibernica et expugnatio hibernica, London 1867-77.

--- Glatauer Annie, A l'origine de la harpe, Buchet/Chastel, Paris 1999.

--- Guinamant Claude Gildas, How to make the Celtic Harp (Gildas Model), Harlech 1954.

--- Hipkins A. J. and Gibb William, Musical Instruments, Historic, Rare and Unique, London 1888, A. and C. Black, London 1945.

--- Jaffrennou Gildas, Folk Harps, Model and Allied Publications, Kings Langley 1973.

--- Lagadec Jehan, Le Catholicon Armoricaïn, Jehan Calvez, Tréguier 1499, Joseph Floch 1977.

--- La Villemarqué Vicomte Hersart de, Chants populaires de la Bretagne, Barzaz Breiz, Librairie Académique Perrin, Paris 1963.

--- Lavoix H. Fils, La Musique Française, Ancienne Maison Quantin, Paris 1891.

--- Le Stum Philippe, Le néo-druidisme en Bretagne, Origine, naissance et développement, 1890- 1914, Editions Ouest-France, Rennes 1998.

--- Lewis Henry, Musica neu Beroriaeth : B. M. Additional MS 14 905, Cardiff 1936.

--- Lhuyd Edward, Archaeologia Britannica, Oxford 1707.

--- Mégévand Denise, Jouer & apprendre la harpe celtique, méthode vivante, préface de Lili Laskine, avant-propos de Solange Corbin, Heugel, Paris 1969.

--- Morice Dom Hyacinthe, Mémoires pour servir de preuves à l'Histoire ecclésiastique et civile de Bretagne, Osmont 1742-6, Edition du Palais Royal, Paris 1974.

--- Pughe Owen, A Dictionary of the Welsh Language, Vol. II., London 1832.

--- Renart Jean, Galeran de Bretagne, roman du XIII^e siècle, Champion, Paris 1975.

--- Rostrenen Grégoire de, Dictionnaire français-celtique ou français-breton, J. Vatar, Rennes 1732.

Revue de harpe

--- Association Internationale des Amis de la Harpe (Section Française), Paris Bulletin.

--- Folk Harp Journal, Anaheim, California, U.S.A., n°1 (juin 1973), toujours édité.

--- Harpa, Frick Rudolf, Domach, Suisse, du n° 1 (printemps 1991) au n° 34 (printemps 2000).

--- Harp News, Vol. I (1953- 4), Vol. II (1955- 9), Vol. III (1960- 4), Vol. IV (1965- 6).

--- Le Journal de la Harpe, Quimper, N° 1 - janvier 1988 au N° 9-août-septembre-octobre 1989.

--- Musique Bretonne (suite de Telenhourien Vreiz), du N° 58- février 1986 au N° 72- juin 1987.

--- Sounding Strings, West Lothian, Scotland, du n° 1 (été 1993) au n° 17 (printemps 2000).

--- Tabouliner (suite de Telenhourien Vreizh), N° 1 - novembre 1985 et N° 2 - décembre 1985 - janvier 1986.

--- Telenhourien Vreiz, harpistes de Bretagne, N° 1- octobre 1983 au N°8-octobre 1985 (parution poursuivie dans Tabouliner n° 1 et 2, puis dans Musique Bretonne du n° 58 au n° 72).

DISCOGRAPHIE

• 1929 : Patuffa Kennedy-Fraser, Songs of the Hebrides / Fairy Plaint, Columbia à partir de 1933 : Heloise Russell-Fergusson, plusieurs disques

• 1934 : Mabel Dolmetsch, pièce 71 du manuscrit de Robert ap Huw, selon la transcription (49, 302 - 3) faite par son mari Arnold (Consort n° 3, June 1934), 78 tours

• avant 1950 : Susan Reed à la harpe irlandaise, dans trois morceaux, album Folk Songs and Ballads, 78 tours, RCA Victor (M1086) (USA) (49, 149)

• Années 50 : Mary o'Hara, chant et la harpe irlandaise, dans plusieurs disques

• Octobre 1959 : Evocation de la Bretagne "Breiz Ma Bro", 2 morceaux à la harpe interprétés par Alain Cochevelou : Ho Mamm, berceuse vannetaise ; Ar Baradoz (Le Paradis), Vega C21 376.

• Fin 1959 : sortie de deux 45 tours chez Mouez Breiz... n°1 (4580) : Alan Cochevelou accompagne à la harpe celtique la chanteuse Andrée Le Gouil : Son an Hañv / An tri aval ru / Ar vorerion et - harpe solo - " En hou kavell" -, harmonisés par G Cochevelou.,

n°2 (4581) : Marzin en e gavell / Son ar yar / Kan an dud ar vor / et harpe solo "An Alarc'h"

• Août 1960 : sortie du troisième (4587) 45 tours d'Alan Cochevelou et d'Andrée Le Gouil, harmonisation. G. Cochevelou : An hini a garan / An delenn / Silvestrig et, musique G. Cochevelou, "Te ken tost d'ar Peurbad"

• 1960 : également chez Mouez Breiz, le 45

tours de Roisín Sheaghdha Ó Tuama, Fêtes de Cornouaille Roisín Sheaghdha chante et s'accompagne à la harpe (4586)

• 1961 : sous les doigts de Mary Rowland, la harpe du Trinity College, après sa restauration, BBC.

• Années 1960 : 45 tours d'Heloise Russell-Fergusson

• Septembre 1961 : Musique Gaélique, harpe celtique solo, Alan Cochevelou, 45 tours Mouez Breiz (4597).

• Septembre 1961 : parution chez Mouez Breiz du 1^{er} 45 tours (4597) de harpe celtique solo d'Alan Cochevelou : Musique Gaélique.

• Septembre 1961 : parution du quatrième et dernier (4598) 45 tours chez Mouez Breiz d'Alan Cochevelou accompagnant Andrée Le Gouil : Va c'halon 'zo e Breiz Izel / Jenovefa Rustefan / Ar sorserez / Me ar garfe (musique G.Cochevelou)

• Août 1964 : Harpe Celtique / Telenn Geltiek, harpe celtique solo, Alan Cochevelou, 33 tours 25cm Mouez Breiz (3344).

• Fin 1965 / Début 1966 : sortie de Telenn Geltiek avec une nouvelle pochette d'Alan.

• 1968 : Une voix... une harpe, Texte dit par Annaïg Renault, Harpe : Nesa n'í Thuama, Mouez Breiz 45 133(DL : 4 novembre 1968).

• Décembre 1968 : Andrew Mahoux à la harpe, chant Eliane Pronost, 33 tours Mouez Breiz 3353 : Me zo ganet e kreiz ar mor.

• Janvier 1969 : Andrew Mahoux à la harpe celtique, 33 tours Mouez Breiz 3354 : Harpe Celtique

• 1969 : Andrew Mahoux, à la harpe, François Le Berre au chant, sur deux 45 tours Mouez Breiz 45 136 et 45 137.

• 1969 : An Tregeriz / Chansons (Studio de Bretagne).

• Juillet 1970 : 45 tours Brocéliande / Son ar chistr d'Alan Stivell.

• 1971 : 1^{er} 33 tours de Mariannig Larc'hanteg, ancienne harpiste de la Telenn Bleimor.

• Juillet 1971 : parution d'un 33 tours chez Mouez Breiz avec Soazig Noblet à la harpe 3361 : Les Tregeriz.

Alan Stivell : ("disques où la harpe a une place importante) :

décembre 1970* "Reflets", décembre 1971** "Renaissance de la Harpe Celtique", 1974* "E Langonned", 1976* "Trema 'n Inis" -Vers l'île",

1978* "Journée à la maison", 1983* "Légende-Mojenn", 1985** "Harpes du Nouvel Age",

1991* "The Mist of Avalon", 1994 (ressortie en CD de) "Telenn geltiek", Keltia III, avec en bonus

"Musique Gaélique" 2002** "Au-delà des mots" An Tregeriz, 1972, 33 tours Mouez Breiz sur

Anjela Duval et "Ar Jentilez"

• De 75 à 83, plusieurs 33 et 45 tours chez Vélia.

• Denise Mégevand : "Prestige de la Harpe Celtique", Volume 1, Arion ARN 38 245

• Denise Mégevand : -"Musique contemporaine

pour harpe celtique" (SFP) (œuvres de Charles Chaynes, Adrienne Clostre, Antoine Tisné, Jean-Jacques Werner).

- Denise Mégevand: "Elementa", dont "Lurai", (INA - GRM) de Jean-Claude Risset.
- Kristen Noguès, Kerneleg, Klangwelten 75.144. 1999 An evor, Coop Breizh CD 882 DB 17
- Kristen Noguès 2003 "Live à Berchidda" (avec Mauro Negri -clarinette-).
- An Triskel, Harpe Celtique, Spécial Instrumental, Chants du Monde LDX 74 640
- Myrdhin, Harp in Aquarius, Escalibur, Harpe Celtique Instrumental Sony Music GR19 027 2 Job Fulup, "harpeur...". Coop Breizh, CE 1839 DB8
- Jakez François, Harpe Celtique, Musiques Celtiques Instrumentales, Sony Music GRI 190512
- Dominique Bouchaud, Harpe Celtique, Vibrations, Keltia Musique KMCD 03
- Elena Polonska, Celtic, ARB AT 2733
- Gwenael Kerleo, "Terre Celte", "Chemin de Brume", "Yelen" (Coop Breizh)

Iconographie et clichés J.N. Verdier

Page 10-11 : Ange à la harpe, début du 15^{ème} siècle, portail sud de la cathédrale Saint Corentin de Quimper, 29.
Page 13 : Dessin d'arc monocorde : grotte des trois frères en Ariège.
Dessin d'arc à bouche. Dessin d'arc à calebasse. Dessin de pluri-arc.

- Page 14 : Harpe africaine, Cameroun.
Page 15 : Harpe de Megiddo.
Page 17 : Dessin du vase du Dipylon.
Page 18 : Harpe égyptienne du musée du Louvre (Encyclopédie de La Laurencie-Lavignac, Marc Pincherle).
Harpe portative (Encyclopédie de La Laurencie-Lavignac, Marc Pincherle).
Harpe égyptienne de la tombe de Ramsès III (H. Lavoix, Histoire de la Musique).
Page 23 : Harpe - lyre de la nécropole de Certosa, Bologne, VI^{ème} siècle av.J.-C.
Page 24 : Harpe abkhaze.
Page 27 : Harpe sur la stèle de Nigg, Nord-Est de l'Écosse, VIII^{ème} ou IX^{ème} siècle ap J.-C.
Stèle de Nigg, tirée du livre Harps & Harpists (45).
Page 28 : Stèle de Camdonagh .
Page 29 : Croix de Ullard, d'après le fac-simile du livre d'Edward Bunting de 1840.
Page 30 : Manuscrit De Cantu et Musica Sacra.
Page 31 : détail de l'Ane à la lyre, ancienne cathédrale de Nantes, fin du XI^{ème} siècle, Musée Dobrée, Conseil général, 44.
Page 32 : Dessin du Principio d'après le livre de Kells. Jubal à la harpe, portail nord de la cathédrale de Chartres, XIII^{ème} siècle.
Page 33 : Vieillard de l'Apocalypse, portail occidental, cathédrale Notre Dame de Paris.
Page 36 : maison irlandaise.
Page 36 : Le monde celtique antique.
Page 38 : Nations et langues celtes contemporaines.
Page 45 : partition tirée de la page 6 Dolmetsch Arnold, Translations from the Penllyn Manuscript of Ancient Harp Music, Vol.1., Early Welsh Music Society,

Llangefni, 1937.

Page 47 : Harpeur, Image of Ireland, John Derricke, 1581 (dessin d'après la réédition Morley du livre de Robert Bruce Armstrong, The Irish Harp, 1904).

Page 49 : Console de harpe retrouvée dans une tourbière en Irlande à la fin du XIX^{ème} siècle : The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland, 1897, Vol. 7, page 114.

Page 50 : Harpe sculptée sur le chapiteau de l'abbaye de Saint-Georges, Saint-Martin de Boscherville, près de Rouen, Musée Départemental des Antiquités, Rouen .
Page 51 : dessin de harpe gothique.

Page 53 : Copie et plans Jean-Noël Verdier de la copie de la harpe bardique Cochevelou.

Page 55 : Dessin de la harpe galloise du manuscrit de Robert ap Huw.

Page 56 : Photographie de 1888 de la Queen Mary Harp (Hipkins A.J., Gibb W., Musical instruments, 1888); Photographie de 1888 de la Lamont Harp (Hipkins A.J., Gibb W., Musical instruments, 1888);

Page 61 : dessin de la Cithara, tiré du Musica dans le manuscrit Hortus Deliciarum de Herrad von Landsberg.

Page 62 : Ane à la "lyre" du chapiteau de colonne en calcaire du cheeur romande l'ancienne cathédrale Saint-Pierre de Nantes, fin du XI^{ème} siècle, musée Dobrée, Nantes, Conseil général, 44.

Page 63 : Le roi David à la harpe sur un vitrail du XV^{ème} siècle, côté sud, représentant l'Arbre de Jessé, chapelle Notre-Dame de Quelven, Guern, 56.

Page 64 : Ange musicien sur une sablière de l'ancienne église Saint-Nicolas de Nantes, du XV^{ème} siècle, musée Dobrée de Nantes. Conseil général, 44.

Page 65 : Vieillard de l'Apocalypse à la harpe, porche des cloches de la cathédrale Saint -Tugdual, XIV^{ème} - XV^{ème} siècle, Tréguier, 22.

Page 66 : Ange musicien à la harpe, Les Anges Musiciens du Paradis, voûte du bras nord du transept, dernier quart du XV^{ème} siècle, église de Kernascledén, 56.

Arbre de Jessé polychrome du XV^{ème} siècle, église de Saint-Aignan, 56.

Page 67 : Arbre de Jessé, vitrail du milieu du XVI^{ème} siècle, église Saint-Mériadec, Stival.

Ange musicien, sablière de l'église Saint-Nicolas de Nantes, XV^{ème} siècle, Musée Dobrée, Nantes, 44 .

Pages 70 et 71 :

- Ange à la harpe, vitrail du XVI^{ème} siècle, transept sud de la nef, église Saint-Gilles, Malestroit.

-Ange à la harpe, début du XV^{ème} siècle, vitrail nord du chevet de la cathédrale Sain -Corentin de Quimper.

- Ange à la harpe, retable flamand La Vie de la Vierge, fin XV^{ème}- début XVI^{ème} siècle, Notre Dame de Kerdévet, Ergué-Gabéric.

-Ange à la harpe, tribune de la chapelle Sainte Barbe, Le Fauouët, XVI^{ème} siècle.

-David à la harpe, retable de l'Arbre de Jessé, XVII^{ème} siècle, Tredrez;

-Ange à la harpe sur une sablière du 15^{ème} siècle, chapelle Notre-Dame du Loc, Saint-Ave, 56.

-Ange à la harpe, brodé sur une bannière du XVI^{ème} siècle, sur le thème de la Cathedra Petri, église Saint-Mélar, Locmélar, 29.

-Le roi David à la harpe sur un arbre de Jessé en albâtre du XVI^{ème} siècle, chapelle Notre-Dame des Fleurs, Plouharnel, 56.

- Ange musicien peint sur un buffet de l'orgue polychrome construit en 1680 par l'anglais Thomas Dallam, église Saint -Guinal, Ergué-Gabéric, 29.

-Ange musicien du retable de la Vierge Marie du XVII^{ème} siècle, autel du transept nord de la chapelle de marins

de Pernhors en Pouldreuzic, 29.

-Ange musicien à la harpe, tableau du XVIII^{ème} siècle, Saint-François de Paule, fondateur des Minimes, présentant sa Règle à l'Église, cathédrale de Saint-Pol de Léon, 29.

-Le roi David à la harpe d'un Arbre de Jessé sur un vitrail du XVI^{ème} siècle, transept nord, église Saint-Pierre de Beignon, 56 .

Page 79 : rosace et un des 8 rois à la harpe, de la rosace de la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon, 29.

David à la harpe, buffet d'orgue, début du XVII^{ème} siècle, chapelle Notre Dame de Quelven, Guern, 56.

Page 80 : Lithographie d'Auguste Brizeux.

Page 82 : Photocopie du poème Marie d'Auguste Brizeux

Page 83 :

-Ange musicien à la harpe, vitrail nord du XIX^{ème} siècle de l'église Sainte-Barbe, Le Fauouët, 56.

-2 modèles du West Highland Museum de Fort William (Salle 7, The West Highland Museum, Cameron square, Fort William : à gauche, Henry Briggs Clarsach, 1920, prêt de la Clarsach Society, harpe corcée de boyau; à droite, The polltallch Harp, achetée par le Colonel Edward Malcolm of Pottalloch d'Édinburg, modèle de 1900, acquise par Miss Heloise Russell-Ferguson lors de la mise en vente des biens de lord Pottalloch en 1959, et laissée en dépôt au musée Iconographie des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles.

Page 85 : Carte postale des Fêtes Celtiques de Brest, 1908, M^{me} Bessie Jones à la harpe.

Carte postale du Gorsedd de Carhaix-Carnoët, Lundi 14 Août 1911, butte Saint-Gildas, Pol Le Diverres à la harpe.

Page 86 : Pol Le Diverres, dessin Pohier, revue Ar Bobl, Samedi 23 Août 1913.

Ange musicien à la harpe, 1900, monastère Sainte-Anne, Lannion, 22.

Page 87 : Heloise Russell-Fergusson et Gildas Jaffrennou, revue An Oaled n°34, 1934, Roscoff.

Heloise Russell-Fergusson à la harpe, revue An Oaled numéro 49, 3^{ème} trimestre 1934.

Page 95 : vue intérieure de la Telenn gentan .
Mécaniques de la Telenn gentan.

Page 97 : Dessin de harpe galloise, XVII^{ème} siècle, Ossian Ellis, The Story

of the Harp in Wales, 1991

Page 111 : Pochette du disque de Alan Cochevelou et Andrée ar Gouil.

Page 113 : Pochette du disque d'Alan Cochevelou du disque Musique Gaélique.

Page 118 : Pochette du disque de Sean O Riada, The Palyboy of the Westen World.

Page 119 : 2^{ème} harpe bardique Cochevelou d'Alan Stivell, modèle Crespel-Besson.

Page 124 : Pochette du disque d'Alan Stivell à l'Olympia.

Page 126 : Livret de Gildas Jaffrennou, publié en 1954, "How to make The Celtic Harp by Claude Gildas Guinamant.

Livre de Gildas Jaffrennou, Folk-Harps, 1973 .

Page 131 : Pochette du disque d'Alan Stivell The Mist of Avalon.

Sommaire

- Hon teenn 7
- Celtique ou classique ? 9

1^{ère} partie : Des origines au déclin 10

- Aux origines de la harpes 12
- Chez les Celtes et les Germains 21
- Les Bretons sont Brittons,
les Brittons sont des Celtes 36
- La musique celtique 42
- Qu'est-ce que la harpe celtique ? 46
- Harpes brittones, notre héritage 54
- Présence avérée en Bretagne armorique
jusqu'au XIII^{ème} siècle 57
- Un lent déclin : XIII^{ème}, XIV^{ème}, XV^{ème} siècle 64
- XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles : hypothèses 68
- Quelques éclairages 72

2^{ème} partie : Les chemins du retour 76

- Le rêve romantique
(XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles) 78
- Le réveil annoncé (1900-1950) 84
- La renaissance (1953-1954) 95
- Chez elle en Bretagne (1954-1964) 105
- La harpe bretonne sans frontières 118
- Que doit la harpe à la teenn ? 144
- Demain et après : avec harpe et bagages 150
- Remerciements 152
- Bibliographie 153
- Discographie 155
- Iconographie 155





Telenn : ce nom étrange désigne la harpe en breton. La harpe celtique fait partie de notre héritage et nous plonge au cœur de notre identité. En même temps, son succès actuel témoigne de sa pérennité.

Ce livre est une première, pour les auteurs comme pour le sujet.

Alan Stivell, le principal acteur de cette redécouverte, et Jean-Noël Verdier racontent cette histoire.

"... Dans 2000 ans, sur ce rivage, on sera là, avec harpes et bagages".

