
M É M O I R E S

DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE

BRETAGNE

TOME XCV • 2017

ACTES DU CONGRÈS
DE QUIMPERLÉ

Marthe VASSALLO

Musique et militantisme
chez Maurice Duhamel
(1884-1940)

QUIMPERLÉ ET SON PAYS

CHANT ET PRATIQUES CULTURELLES EN BRETAGNE

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

CHRONIQUES DES SOCIÉTÉS HISTORIQUES

SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE BRETAGNE

Musique et militantisme chez Maurice Duhamel (1884-1940)

Je ne savais presque rien de Maurice Duhamel quand je me suis lancée dans un projet de disque¹ consacré à un de ses ouvrages : *Musiques Bretonnes*, recueil de quatre cent trente mélodies de Basse-Bretagne en partitions, paru en 1913 et réédité par Dastum en 1997. Vouloir comprendre l'œuvre m'a naturellement menée – par un engrenage certainement familier aux membres de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne – à enquêter sur le musicien, puis sur l'homme, travail encore inachevé mais déjà approfondi, grâce en particulier à l'accueil, l'aide et l'intérêt du Centre de recherche bretonne et celtique à l'Université de Bretagne occidentale à Brest (notamment de Sébastien Carney et Daniel Le Couédic) et de M. Morvan Duhamel, dernier fils du compositeur, qui m'a ouvert ses archives². Et ce que Maurice Duhamel a de si fascinant, c'est en définitive cela même qui lui vaut d'être aujourd'hui pratiquement oublié : le caractère déroutant d'une vie pleine de changements de cap, de paradoxes et, parfois, de franches contradictions et d'échecs.

Avouons-le tout net, l'oubli de sa musique n'est pas stupéfiant : Duhamel n'est pas un immense génie à redécouvrir. Mais si l'oubli est explicable, il n'en est pas moins injuste : nombre de pages ont très bien vieilli et mériteraient amplement de sortir des tiroirs, comme les pièces simples pour piano des *Esquisses bretonnes*, ou encore certains arrangements de chansons populaires dont nul ne devinerait l'âge sur une scène de festival.

Cet oubli, toujours lui, m'impose, avant d'aller plus avant, de brosser à grands traits le parcours de Maurice Duhamel.

1884, Maurice Bourgeaux naît à Rennes le 23 février ; il restera fils unique. Son père, Ernest, est négociant en charbon³, sa mère, Ernestine Aubin, est la fille

1. Le projet a donné lieu à un livre-disque, VASSALLO, Marthe, *Les chants du livre bleu. À travers les Musiques Bretonnes de Maurice Duhamel*, Guimaëc, Petit Festival, Son an ero, 2015.

2. De ces archives, les partitions musicales – manuscrites et imprimées – sont destinées à la Bibliothèque des Champs Libres à Rennes, et les autres documents sont d'ores et déjà déposés au Centre de recherche bretonne et celtique de Brest.

3. D'après les données biographiques fournies par Morvan Duhamel en annexe à la réédition de *L'histoire du peuple breton*, Babelio, An Here, 2000. L'acte de décès d'Ernest lui attribue la profession de « négociant » ; il était dit « corroyeur » sur l'acte de naissance de Maurice. C'était aussi le métier de son père.

de Charles Aubin, un instituteur de la Vienne expulsé à Jersey pour ses opinions républicaines après le coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte⁴.

En 1899, c'est un lycéen rennais de 15 ans, élève au conservatoire de musique de Rennes⁵, qui envoie des poèmes à des revues littéraires régionalistes, et s'engage en faveur de Dreyfus dont le deuxième procès se tient dans son lycée. C'est à ce moment qu'il emprunte à un ancêtre⁶ le pseudonyme de Du Hamel, lequel, bientôt changé en Duhamel, deviendra son seul nom d'usage, adopté plus tard par ses épouses et même par sa mère. Son père meurt en 1901.

À partir de 1903, c'est un Parisien de fraîche date⁷, qui écrit dans des revues étudiantes et cherche à se tisser un réseau de contacts dans de multiples directions : de la franc-maçonnerie (brièvement puisqu'il rompra au moment de l'affaire des fiches⁸) aux cabarets de Montmartre. On le voit en contact avec Willy (l'ex-mari de Colette), Théodore Botrel, quelques artistes anarchistes, comme avec la famille d'Anatole Le Braz.

En 1905-1906 (il a 21, 22 ans), il continue à écrire (pièces de théâtre, poèmes), mais publie surtout de plus en plus de musique, travaillant notamment pour l'éditeur Rouart-Lerolle, qui publiera plus tard Satie et Poulenc et lui confie, par exemple, l'harmonisation de chansons du répertoire d'Yvette Guilbert⁹. Il s'essaie à l'opéra, sérieux et léger, sans succès. Il publie un *Essai sur la littérature bretonne ancienne* qui révèle qu'il suit l'évolution du mouvement breton, mais sous l'angle particulier des Bleus de Bretagne : le breton lui paraît une langue fruste et il tire à boulets rouges sur la très réactionnaire Union régionaliste bretonne, créée quelques années plus tôt (1898). La Bretagne, cependant, ne semble pas l'obsession de ce jeune homme bien de son temps ; ses pièces musicales en sont bien éloignées, comme en témoigne une chanson comme *Le Vieil Amour* :

« Nous nous étions connus au temps
Où les chants d'oiseaux recommencent
Et nous avions tous deux vingt ans [Duhamel n'en a guère plus !]
Comme dans les vieilles romances...
Je dis tes longs cheveux dorés

4. Revenu à Saint-Malo le 24 avril 1854, « chassé par la misère », il est interné politique quelque temps à Rennes (Arch. dép. Ille-et-Vilaine, 4 M 506). Dès la naissance de son fils Charles en 1861, il est comptable. Il l'est toujours au mariage de sa fille en 1880.

5. D'après les informations données par Morvan Duhamel (*L'histoire du peuple breton... op. cit.*, p. 167).

6. *Id.*, *ibid.*, p. 167.

7. J'ignore s'il existe, au départ de Maurice et sa mère pour Paris, d'autres raisons que les ambitions du premier et le veuvage de la seconde.

8. Toujours d'après Morvan Duhamel (*L'histoire du peuple breton... op. cit.*, p. 170).

9. Mission de bon artisanat, mais qui me semble refléter le crédit de Duhamel auprès d'Alexis Rouart : l'autre compositeur à qui l'éditeur confie ces chansons n'est autre que Déodat de Séverac.

En poèmes mélancoliques,
 Tu fis serment de m'adorer
 Ce fut exquis, ce fut classique ! »

En 1909, toujours pour Rouart, Duhamel, 25 ans, est rédacteur en chef d'une revue folkloriste française et commence son travail de collectage en Bretagne. C'est le début d'un engagement de plus en plus intense dans le mouvement breton : il va écrire des chroniques et participer avec fougue aux débats (jusqu'à provoquer Botrel en duel, suite à un échange d'articles sur Du Guesclin !), il se rapproche du *Gorsedd*, apprend le breton avec zèle... Le temps que la Fédération régionaliste de Bretagne se fonde en 1911 – et il est au nombre des fondateurs –, il est devenu en quelque sorte « le musicien de service » du mouvement breton : membre de l'Association des compositeurs bretons, auteur d'une étude sur les modes musicaux en Bretagne, il travaille à une thèse sur la musique celtique. Il publie entre autres plusieurs recueils de collectages (dont *Musiques Bretonnes*), et dix chansons de Basse-Bretagne pour voix et piano, auxquelles il applique ses principes d'« harmonie celtique ».

En 1914, réformé, il ne part pas au front, mais la guerre interrompt les activités dont il vit ; on le retrouvera négociant à Port-Blanc (sur la côte trégorroise), en laine essentiellement, activité qu'il poursuivra jusqu'au milieu des années 1920, peut-être jusqu'à son divorce (il s'était marié en 1910) et son remariage, en 1925. D'ici là, il ne semble plus guère ni composer (après 1915, il ne recommence à publier de musique qu'en 1923), ni collecter (alors qu'il vit sur place), ni militer après la guerre (alors qu'il en exprimait l'intention¹⁰). L'inspiration celtique, elle, ne refait surface que dans quelques pièces de 1925.

En 1926-1927, il participe aux premiers temps de Radio Tour Eiffel et publie des petites pièces pour orchestre ; il semble vivre de plusieurs activités, musicales ou non, dont un emploi salarié que je n'ai pas encore identifié. Dans le même temps, Olier Mordrel le convainc, non sans effort, de rejoindre ce qui va devenir le Parti autonomiste breton (PAB). Il devient membre du comité directeur du PAB et de la rédaction de *Breiz Atao* ; secrétaire du Comité central des minorités nationales de France, il publie quelques articles à l'étranger, et en France l'ouvrage *La question bretonne dans son cadre européen*. Tout cela ne paie pas, mais l'absorbe au point qu'en 1929 sa femme s'inquiète pour l'avenir de leur famille.

Au tournant 1930-1931, il démissionne du parti en arguant de divergences idéologiques : il est fédéraliste et non séparatiste, se situe à gauche et ne croit plus à la neutralité politique prônée par le PAB. Ces raisons sont réelles ; mais elles se

10. Dans une lettre à Francis Even (non datée, probablement vers la fin de la guerre), il évoque « l'œuvre de propagande nationale que nous voulons mener après la guerre (et à la préparation de laquelle, entre parenthèses, j'emploie déjà mes rares loisirs) », Centre de recherche bretonne et celtique, fonds Francis Even.

doublent de différends sur la gestion des finances du parti, alors dans un état de véritable banqueroute. Duhamel apparaît brièvement dans la revue *Plans* de Philippe Lamour et fait partie des fondateurs de la Ligue fédéraliste de Bretagne, qui ne fera guère de vagues¹¹.

Les années 1930 apparaissent encore largement floues, peut-être parce que dans les faits elles le sont : pas de musique publiée avant 1938, quelques mois à la direction artistique de Radio Rennes en 1932 avant la suppression de son poste, des petits boulots, des constats d'assurance... Sa femme travaille et s'investit dans l'accueil de réfugiés espagnols dont il note quelques chansons. À la fin de cette décennie, il retourne à Paris où il reprend un travail musical, essentiellement alimentaire. Il se rapproche des Bretons émancipés de Marcel Cachin, proches du parti communiste, pour lesquels il écrit le premier tome d'une *Histoire du peuple breton*, qui paraît début 1939 et est aussitôt interdit. En suite de quoi l'histoire tourne court : Duhamel est un fumeur à la chaîne, qu'un cancer du poumon emporte le 5 février 1940.

Duhamel aura donc été compositeur, homme de plume et militant. On est automatiquement tenté de chercher, dans chaque œuvre, l'intention politique à décrypter, et ce d'autant plus que les mots de « *Breiz Atao* » pèsent très lourd dans une biographie. Ou bien, à l'inverse, constatant que certaines œuvres semblent totalement dépourvues de finalité idéologique, on se demande si Maurice Duhamel n'a pas plutôt été un musicien avant tout, dont les activités militantes ne seraient qu'une part annexe, quoique bruyante, du parcours.

Ce qu'il faudrait plutôt commencer par interroger, c'est notre propre interrogation, qui procède d'un présupposé moral : la *cause* pour laquelle on lutte devrait être la *cause* de tout ce que l'on fait. Le militantisme étant vu comme une abnégation vertueuse (et Dieu sait que cette vertu a été sanctifiée dans l'auto-narration du mouvement breton), il ne saurait admettre de nécessité personnelle, de discours intime, ni de gestion de carrière. Si l'on ajoute à cela que l'engagement artistique fait l'objet du même présupposé, le résultat est qu'il est rare que carrière artistique et militantisme ne se déconsidèrent pas mutuellement aux yeux de la postérité : on supposera toujours que l'un des deux n'était qu'au service de l'autre.

La biographie de Duhamel nous oblige à renoncer à cet automatisme. Les causes et les effets n'y sont pas toujours où on les attend.

Commençons par rappeler un autre facteur, et non des moindres : l'artiste comme le militant le plus enflammé a prosaïquement besoin de gagner sa vie. Qu'il s'agisse d'y répondre ou de l'ignorer temporairement, cette nécessité a forcément joué un rôle dans les choix de Duhamel, que les archives révèlent souvent en quête, sinon en mal, de revenus.

11. Cf. CARNEY, Sébastien, *Breiz Atao ! Mordrel, Delaporte, Lainé, Fouéré : une mystique nationale, 1901-1948*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 607 p.

Cela ne signifie pas pour autant que toute œuvre détachée de la Bretagne n'ait qu'un but alimentaire ou commercial : ce serait encore se laisser prendre au double piège de chercher la vertu et le vice, et de les associer (d'une façon ou d'une autre selon nos propres convictions) à l'engagement dans le mouvement breton. Parmi de nombreux exemples : quand Duhamel harmonise quatre-vingt-huit chansons populaires françaises pour une collection « dirigée par Gustave Charpentier », il s'agit certes d'un contrat important, mais aussi d'un travail au cœur de son sujet depuis des années, associé – au moins sur le papier – au nom d'un compositeur célèbre et connu pour ses préoccupations socialistes. Où lire le mercenariat, et où l'engagement ? Une seule chose est sûre : toute préoccupation bretonne est absente de ce travail. Or ces chansons sortent en 1913, au moment où Duhamel, si on le regarde depuis le terrain du mouvement breton, semble complètement absorbé par celui-ci. Cette limite supposée de ses centres d'intérêt n'est que celle de notre champ de vision.

De même, en 1923, quand il compose sur quelques lignes de la *Prière sur l'Acropole* pour un hommage à Ernest Renan, l'extrait choisi parle de Bretagne, mais c'est la Grèce qu'évoque la musique. En 1928, en plein engagement au sein du PAB, Duhamel publie *Sous un balcon de Murcie* et une *Habanera*. On pourra aussi s'interroger sur ses *Noëls d'Alsace* de 1925 alors qu'on le voit en contact avec les autonomistes alsaciens quelque temps plus tard, mais sa propre liste de ses œuvres nous révèle qu'ils sont composés onze ans plus tôt.

Trouve-t-on, dans son catalogue, des œuvres au message politique explicite ? Très peu. Celle qui correspond le plus à cette description – et là encore, la connexion avec la Bretagne n'est qu'indirecte – est *À nos morts* ou *Chant funèbre et triomphal aux victimes des luttes sociales*, qu'il fait chanter à une chorale, sans doute celle des Bretons émancipés, à la fin des années 1930 :

« Frères sacrifiés des siècles d'infortune,
 Insurgés en sabots, héros en bourgerons,
 Serfs d'autrefois, branchés aux chênes, sous la lune,
 Grévistes mitraillés, martyrs de la Commune,
 Nous vous saluons tous et suivrons vos leçons... »

Œuvre engagée, cela ne fait pas de doute, mais aussi pièce plutôt ambitieuse pour un chœur amateur, et peut-être seule composition entièrement originale¹² de Duhamel pour toutes les années 1930. On relèvera aussi, un quart de siècle plus tôt, un travail d'arrangeur bénévole : les « chants patriotiques » de Taldir en 1910. À cela s'ajoute un fantôme : une musique demandée par Mordrel en 1927 pour un chant militant, mais recalée comme trop difficile par le même, après test sur quelques chanteurs. Mon intuition, impossible à vérifier à ce jour, est que cette mélodie est recyclée en 1930, délestée de toute étiquette, sous la forme de la deuxième des *Marches Celtiques*.

12. Par opposition aux arrangements de chansons populaires ou d'autres auteurs.

Reste le grand *corpus* des œuvres à thématique bretonne et celtique, avec des titres comme *Impressions de Bretagne*, *En terre celtique* ou *Chansons kymriques*. Comment déterminer leur « taux de militantisme » ? Dans quelle mesure visaient-elles, comme le fit plus tard le mouvement des *Seiz Breur* (dont Duhamel, à ma connaissance, ne fit pas partie), à créer la toile de fond du pays que l'on pensait construire ? Là encore, si le militantisme est souvent un *facteur* important, cela n'en fait pas forcément une finalité unique. J'en viens même à me demander si ce n'est pas, au moins à deux reprises, le parcours artistique qui mène au militantisme et non l'inverse ; mais les interactions peuvent être bien plus subtiles encore.

Premièrement, depuis le début de mon enquête je me demande comment Duhamel en vient, pour 1909, à devenir ce régionaliste enflammé et ce folkloriste sans repos. À ce jour, je ne trouve pas de choc décisif : seulement des contacts de longue date avec certaines personnalités, puis un régionalisme littéraire et musical qui émerge lentement, mais n'est longtemps guère plus qu'un exotisme kitsch (dans *Viviane*, son drame lyrique inédit de 1907, il situe la scène « en Basse-Bretagne, de nos jours » mais ne fait chanter à ses paysans que des chansons du fonds francophone !)... Puis c'est ce soudain et énorme travail de collecteur de chansons à l'été-automne 1909.

Qu'il en vienne à cette entreprise n'a rien de mystérieux, étant donnés, d'un côté, ses occupations folkloristes pour Rouart-Lerolle et, de l'autre, ses contacts régionalistes. Le remarquable, en réalité, n'est pas l'*existence* de ce travail, mais son caractère fructueux et gratifiant : Duhamel fait très vite une ample récolte de mélodies, il commence à travailler avec Loeiz Herrieu l'année suivante, etc. Or, quand on regarde son itinéraire jusqu'alors, on voit que cela fait un moment qu'il travaille dans le milieu musical parisien, mais sans y faire d'étincelle : artisan de confiance plutôt que grand créateur. Sa formation de compositeur est-elle très approfondie ? En tout cas, comme bien des musiciens, il ressent l'essoufflement de la musique classique de son époque, encore corsetée par l'héritage du XIX^e siècle. Et voilà que tout d'un coup s'offre à lui un domaine quasiment inexploré, celui de la musique populaire bretonne. Et voilà qu'il est reçu à bras ouverts par ceux qui font autorité dans ce microcosme-là, et que même à Paris, cette nouvelle compétence spécialiste le distingue, entre autres chez son éditeur. L'hypothèse me semble donc envisageable que Duhamel soit devenu plus ardemment militant parce qu'il se trouvait, en pratique, plus impliqué dans la vie du mouvement breton, et que s'il y était plus impliqué, c'est parce qu'il y avait trouvé, littéralement, un débouché, un champ vierge à défricher et la reconnaissance que sa vie artistique, jusqu'alors, ne lui offrait pas. C'est ce que semble confirmer le régionaliste Taldir, vingt ans plus tard, quand il écrit :

« Duhamel n'est pas parti de l'Autonomisme. Tout au contraire, c'est du Centralisme qu'il est venu. [...] La musique a été pour quelque chose dans cette conversion¹³. »

13. Critique de *La question bretonne dans son cadre européen*, parue dans *An Oaled* puis reprise dans *Breizh Atao*, 17 novembre 1929.

Deuxièmement, dans ce travail de folkloriste, la partialité et l'objectivité ne sont pas forcément où on les attend. Duhamel est foncièrement partial en ce qu'il entend donner ses lettres de noblesse à une musique dont il est absolument convaincu de la valeur. La portée idéologique de son travail sur la « musique celtique » va même bien plus loin, mais avec une inflexion inattendue : par l'étude additionnée des musiques bretonnes, irlandaises, écossaises et galloises, il pense pouvoir remonter l'histoire de la musique et aboutir à la confirmation de l'origine commune de toutes les races humaines. Je serais ravie d'avoir là-dessus l'avis d'un spécialiste de la pensée anthropologique de cette époque : si Duhamel est homme de son temps en la matière, et s'il est même passionné par l'anthropologie raciale comme moyen de retracer l'histoire de l'humanité (précisons qu'il ne semble jamais avoir pris le chemin d'une *hiérarchisation* des races), j'aimerais savoir s'il faut ou non trouver surprenant que, à l'instant même où il invente un nationalisme musical à la bretonne, il en profite cependant pour affirmer sa conviction de la fraternité humaine.

L'autre paradoxe de cette intense partialité, c'est qu'elle le mène à une grande objectivité dans son collectage : « le thème le plus insignifiant en apparence peut avoir une importance capitale pour l'histoire du folklore celtique¹⁴ » écrit-il quelques années après la publication de ses recueils de chansons bretonnes. Il semble bien qu'il ait appliqué ce principe sur le terrain, et très peu opéré de sélection ni de modification délibérée des mélodies qu'il transcrit (au contraire des méthodes de « rectification » encore appliquées par nombre de ses contemporains). Son recueil le plus gros, *Musiques Bretonnes*, ne suit qu'un seul critère de sélection, qui n'est pas un critère esthétique : les mélodies doivent être associées à des paroles identifiables au *corpus* de textes des *Gwerziou* et *Soniou* de Luzel¹⁵. Cela donne un ouvrage plein de doublons, de variantes et d'airs très simples, ce qui le rend d'une lecture un peu ingrate ; mais c'est ce qui en fait, aujourd'hui encore, la valeur documentaire et musicale.

Par ailleurs, non seulement les engagements de Duhamel peuvent être paradoxaux, mais ils sont aussi soumis à des phases dont la succession doit, elle aussi, nous faire renoncer à l'image du musicien-militant monolithique : plusieurs fois, après quelques années hyperactives, il abandonne complètement ou presque un sujet. C'est le cas

14. DUHAMEL, Maurice, « Les premières gammes celtiques et la musique populaires des Hébrides », *Annales de Bretagne*, t. 31, 1916, p. 1-18.

15. Les associations entre paroles et mélodies dans *Musiques Bretonnes* doivent être, la plupart du temps, considérées *a priori* comme douteuses en raison des méthodes d'enquête de Duhamel, qui n'excluaient ni l'erreur ni l'invention de la part de ses informateurs. Cependant, cela n'enlève rien à l'intérêt du recueil en tant que « paysage sonore » – d'autant plus riche, même, que ses acteurs ont pu être plus actifs et créatifs qu'escompté.

du collectage : passé 1914, il n'en fait plus guère, n'exploite quasiment plus ceux qu'il a déjà faits, et sa thèse restera inachevée¹⁶.

C'est aussi le cas de la musique, tout court : par exemple, en 1927, quand il accepte l'invitation insistante de Mordrel au futur PAB, non seulement il ne reprendra pas une seule chanson traditionnelle, mais il semble cesser d'écrire de la musique tout de bon. (L'absence de chanson traditionnelle dans le cadre du PAB n'a rien d'étonnant : la culture populaire est le cadet des soucis du parti. En revanche, que Duhamel lui-même ne revienne pas sur ce matériau, même dans un regain d'activité militante, suggère qu'il a véritablement tourné la page sur ce sujet.) Toutes les publications de 1927 à 1930 sont de composition antérieure, d'après ses propres datations ; puis c'est le silence pour des années. En d'autres termes, non seulement le musicien n'a pas (mise à part l'anecdote de la mélodie citée plus haut) travaillé pour le militant dans cette période, mais le premier s'éclipse au regain d'activité du second... pour ne revenir que des années plus tard. Là encore, si tant est qu'il y ait causalité entre engagement et vie artistique, elle n'est peut-être pas aussi unilatérale qu'on pourrait le penser : je ne m'interdis pas l'hypothèse que l'aventure du PAB soit apparue à Duhamel comme un nouvel aiguillage excitant, à un moment où sa vie artistique plafonnait à nouveau.

Cette complexité de l'individu doit nous inciter à nous garder plus encore d'une autre tentation : celle de lui prêter d'office la pensée et les opinions des gens qui l'entourent. Par exemple, Rouart-Lerolle est l'éditeur privilégié de la *Schola Cantorum*, l'école de musique dirigée par Vincent d'Indy ; fondée pour le renouveau de la musique religieuse et en réaction à la crispation du Conservatoire sur le XIX^e siècle, la *Schola* propose de puiser, à la musique ancienne et aux musiques populaires, la matière d'un renouveau musical français. La chanson populaire passe pour exprimer l'âme et la mémoire du peuple depuis le Romantisme, et rajeunir la musique française aux sources populaires, c'était aussi, dès 1885, le propos d'un autre compositeur, en préface de ses mélodies recueillies en Basse-Bretagne : Bourgault-Ducoudray, dont Duhamel se présente en disciple. Bourgault-Ducoudray eut des sympathies antidreyfusardes et royalistes ; d'Indy laisse à la postérité l'image (elle-même facilement caricaturale) d'une démarche nationaliste et catholique. Il y a donc, dans l'atmosphère qui entoure Duhamel à la Belle Époque, une certaine présence d'une vision politique dans la pratique musicale... mais c'est une vision à l'opposé de la sienne : lui est anticlérical, antimilitariste, dreyfusard. C'est pourtant à ce travail, sous-tendu par un discours aux antipodes du sien, qu'il emprunte les axes de sa propre œuvre (dont l'articulation entre musiques populaires et nationalisme musical), et c'est dans ce milieu qu'il va gagner sa vie. Il s'y trouve, en quelque

16. Les archives d'Ille-et-Vilaine en conservent quelques fiches (Arch. dép. Ille-et-Vilaine, 1 J 1 (ancienne cote 5 Fk 51).

sorte, en désaccord politique mais en accord esthétique. Il y a là une contradiction qui rappelle celle de son alliance avec nombre de régionalistes conservateurs, et plus tard avec Mordrel et le PAB : encore et toujours, la conviction politique la plus forte n'est pas forcément l'unique clef de tout ce qu'il fait.

Un dernier facteur me semble tout à fait essentiel et traverse tout ce que je viens d'exposer : le besoin d'exister. Ce que j'ai pu voir de Maurice Duhamel est la silhouette d'un homme doué pour de multiples choses, avec quelques valeurs fortes (qui, au fond, ne changèrent pas), un héritage familial d'engagement, mais surtout une faim dévorante de reconnaissance. Le désir de dénoncer les hiérarchies installées, et de défendre les choses et les gens dévalorisés, unit une bonne part de son militantisme et de sa musique. Une bonne part, mais non la totalité : le seul point commun à *toutes* ses activités est qu'elles visaient à *être entendu*.

Je suis ainsi frappée de voir combien ses articles, tant régionalistes en 1910 qu'autonomistes en 1928, consistent essentiellement à dénoncer des absurdités administratives *françaises* (on m'objectera que c'était son rôle dans *Breiz Atao* ; reste que c'est bien celui-là qu'il y a pris). Ils sont, en quelque sorte, adressés à la France bien plus qu'à la Bretagne, qui n'y apparaît qu'en termes assez communs ou en chiffres.

Le mouvement breton de la première moitié du xx^e siècle a tendu à s'éloigner de la réalité du terrain pour se consacrer à une Bretagne rêvée dont il aurait constitué le centre naturel. Duhamel a pu être, comme d'autres, attiré par cet espace de réinvention – de soi, du monde – où ses dons, ses contradictions et ses manques trouveraient emploi. Ce qui le rend si singulier et inclassable est peut-être d'avoir été trop curieux de tout, et trop rationnel, pour rester éternellement dans l'illusion de la viabilité des formes successives de ce projet. Il y est cependant revenu plusieurs fois, comme il est revenu plusieurs fois à la musique, comme un papillon incapable de renoncer à la lampe.

C'est cet homme complexe qui, en 1938, en même temps qu'il boucle son *Histoire du peuple breton*, arrange pour Salabert *Trois chants de la Révolution française* dont *La Marseillaise*, et publie ses *Chansons populaires de Haute-Bretagne*. Ces dernières se démarquent nettement du reste de ses publications de cette époque, harmonisations – d'allure alimentaire – de poncifs de la chanson française ou des chansons du *Blanche-Neige* de Walt Disney. On a là une vingtaine de chansons traditionnelles, clairement issues de collectages (les siens ou ceux de quelqu'un d'autre) et arrangées pour voix et piano avec une douceur émouvante. Les grandes ambitions du jeune folkloriste de 1909 sont loin ; et si l'on tient à voir là quelque chose de l'attention de l'auteur pour le « Peuple Breton », ce n'est guère que dans son intérêt même pour ces chansons, et dans la tendresse de leurs arrangements, qu'on pourra l'y chercher. Duhamel l'ignore encore, mais il ne lui reste pas deux ans à vivre et cette œuvre sera sa dernière publication musicale où s'entende quelque

chose de personnel. Sa carrière de compositeur s'achève sur ce recueil touchant, bien loin des bannières au vent et des calculs stratégiques qu'évoquent un peu trop vite les seuls mots accolés de « musicien militant ».

Marthe VASSALLO
chanteuse, interprète de chant traditionnel breton, auteur

RÉSUMÉ

Maurice Duhamel laisse une image fragmentée, d'autant plus difficile à cerner qu'il a plusieurs fois quasi abandonné, au bout de quelques années, des travaux artistiques ou politiques dans lesquels il s'était passionnément engagé. Il apparaît et disparaît comme un insolite personnage secondaire dans l'histoire du mouvement breton d'avant et après la Première Guerre mondiale ; il laisse une précieuse moisson de collecteur – des centaines de mélodies de Basse-Bretagne en notation musicale – mais il n'y travaille guère, en fait, que quelques années. Il fut aussi, toujours par phases plus ou moins longues, un compositeur, un musicologue, un homme de plume et, brièvement, de radio.

Si sa pratique artistique semble parfois très clairement liée à son militantisme, on ferait erreur à l'y croire perpétuellement inféodée. D'autres facteurs et d'autres interactions peuvent être à l'œuvre, a fortiori chez quelqu'un dont les alliances ne traduisent pas forcément toutes les valeurs. Le travail musical, dans son succès ou son insuccès (tant artistique que financier), pourrait avoir été moteur et non uniquement reflet d'une démarche militante. Enfin, les rapports sont souvent paradoxaux : on voit, chez Duhamel, l'extrême partialité du régionaliste aboutir à une démarche de collecteur d'une rare objectivité ; des œuvres totalement détachées de ses préoccupations bretonnes voisiner dans le temps avec l'engagement le plus enflammé ; et une période de militantisme quasiment sans musique répondre à une précédente, vingt ans plus tôt, où l'un et l'autre étaient indissociables.

Interroger la place de l'art dans son militantisme, et la place du militantisme dans son art, c'est l'occasion de remettre en question le préjugé qui voit en tout engagement, qu'il soit artistique ou politique, le cap forcément prioritaire d'une vie entière. Les frontières peuvent être ténues entre les faims d'expression d'un artiste, d'un militant ou d'un penseur ; le mouvement breton put souvent, à ceux que ces faims tenaillaient, apparaître comme l'espace d'accomplissement où ces frontières s'évanouiraient pour de bon.