UNIVERSITE DU MAINE

U.F.R. LETTRES, LANGUES ET SCIENCES HUMAINES

Nº attribué par la bibliothèque

_/__/__/__/__/__/__/__

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DU MAINE

Discipline : Littérature Française

présentée et soutenue publiquement par

María de los Ángeles VEGA VAZQUEZ

le jeudi 23 avril 2009

La Bretagne à l'encre

Jarry, Segalen, Suarès : une traversée culturelle et littéraire

Directeur de Thèse : Monsieur Le Professeur Patrick BESNIER

JURY

M. le Professeur Patrick BESNIER, Professeur émérite à l'Université du Maine, 9esect. CNU.

M. le Professeur Pierre-Jean DUFIEF, Professeur à Université Paris X Nanterre, 9e sect. CNU.

M. le Professeur Jean-Pierre GOLDENSTEIN, Professeur à l'Université du Maine, 9e sect. CNU.

Mme le Professeur Marie-Josette LE HAN, Professeur à l'Université de Bretagne Occidentale, 9e sect. CNU

Remerciements

Faire une thèse c'est comme traverser une mer peuplée d'immenses glaciers de pages blanches. Un voyage qui se fait en solitude mais rarement seule.

Je souhaite tout d'abord remercier mon Directeur de recherches, M. le Professeur Patrick Besnier, pour la confiance qu'il m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail et pour son soutien au cours de ces longues années de recherche.

Toute ma reconnaissance à M. le Professeur Marc Gontard qui m'a accueillie chaleureusement dans l'équipe de recherches du CELICIF, à l'Université de Rennes 2. Un grand merci à tous les membres de l'équipe qui, dès le premier jour, m'ont accueillie avec générosité et gentillesse et qui ont évité que cette thèse soit complètement insulaire

Un grand merci à tous les membres de la Société des Amis d'Alfred Jarry, présidée par M. le Professeur Henri Béhar, et de l'Association Victor Segalen, présidée par M. le Professeur Charles Doumet, pour leur hospitalité et l'attention qu'ils ont accordée à mes recherches.

Je remercie chaleureusement tous mes amis, David, Eduardo, Inma, Kenza et Susana qui m'ont accompagnée, de près ou de loin, pendant ces années.

Toute ma reconnaissance va également à ma famille, à mémé, à ma mère et à mon père qui m'ont toujours soutenue par leur présence attentive et leur confiance sans faille. Ma reconnaissance va à mes frères, Eladio Aristóteles, Marinita et

Julián, fidèles conseillers des choses techniques. Je remercie mon enfant, Ismaël Iago, qui, depuis sa naissance ne connaissait qu'une « maman thésarde ».

Merci à toi, Samad, mon plus fidèle matelot qui a embarqué avec moi dans cette aventure et qui m'a permis, contre vents et marées, de garder le cap.

Si j'écris ces lignes aujourd'hui, c'est grâce à celle qui se reconnaîtra comme ma Rita, patronne de causes désespérées, celle qui a lu la totalité de la thèse, corrigé le style et surtout celle qui a fait fondre tous ces immenses glaciers de pages blanches.

Table des matières

Remerciements III

Table des matières ..... *V*

ABREVIATIONS IX

INTRODUCTION XI

PARTIE I - LA BRETAGNE ANCREE XVIII

CHAPITRE I- LA BRETAGNE DE LA CRAIE A L'ENCRE 1

Le premier cahier de notes sur le réveil des provinces. *1*

L'encre bretonne dans la littérature du XIX[e] siècle 11

Leur place dans la littérature bretonne 16

L'ancre identitaire *28*

La généalogie *30*

Alfred-Henry Jarry 31

Victor Joseph Ambroise Désiré Ségalen 36

Isaac-Félix André Suarès 44

Le portrait *50*

Monstre fuyant 51

Mon Autre 56

Etrangère beauté 60

CHAPITRE II- LA BRETAGNE SOURDE ET POLYGLOTTE 67

Du langage désarticulé à la langue des Dieux *68*

La langue balbutiante *89*

La langue déboussolée *101*

Une langue rétablie *112*

CHAPITRE III- DU SOUVENIR ENFANTIN A L'ECRITURE 119

La géographie enfantine oubliée ou manquée. *125*

La Bretagne au corps de géant. *145*

Un érotisme géant 147

A Dreuz an Arvor, la blessure du géant 162

Suarès sur la terre des géants disparus. 171

PARTIE II- LA BRETAGNE DE L'AU-DELA 178

CHAPITRE I- LA BRETAGNE DES CULTES, CATHOLIQUE ET MEGALITHIQUE 182

Les vestiges catholiques : le pardon, les saints bretons. *184*

Jarry à Sainte-Anne d'Auray 185

L'ex-voto de Sainte Anne d'Auray 194
Un pardon raté 201
Le pardon breton selon Suarès 203
Ubu Roi, un saint roman 212
Les mégalithes, souvenir des Celtes *220*
Les mégalithes dans l'œuvre de Jarry 222
Stèles, le menhir retrouvé dans un livre de pierre 228
Le mégalithe, squelette du passé 240
CHAPITRE II- LE SPECTRE DU CELTE. 247
Terminologie *251*
Jarry 254
Segalen 256
Suarès 262
La thématique autour des Celtes *266*
La mort : de l'intersigne à l'Ankou 268
Le mirage du Celte sur le territoire chinois *311*
CHAPITRE III- CAP VERS L'ILE DE L'AU-DELA 323
Jarry et la mer *326*
La mer bretonne des épopées classiques. 327
La Mer et l'Amour dans l'œuvre de Jarry. 331
La mer dans le roman *Les Jours et les Nuits*. 338
Armor 343
Sur les mers de l'Autre Monde 345
La mer de Victor Segalen *350*
Le récit de la mer douce 354
Au bout de la mer mystique, l'île de l'au-delà 361
Suarès et la mer *370*
L'au-delà sur l'île blanche 381

PARTIE III - AU-DELA DE LA BRETAGNE 388

CHAPITRE I- LA BRETAGNE DE L'AQUARELLE A L'HUILE 389
La Bretagne, la Muse du renouveau *389*
Un Gauguin selon Jarry *395*
Faustroll dans l'univers de Gauguin 403
Un dernier roman de Segalen pour son ultime tableau *417*
Suarès visite Le Musée de Quimper *423*
Suarès en quête d'une esthétique picturale 431
Suarès japonise 446
CHAPITRE II- AU-DELA DE LA BRETAGNE, L'AILLEURS 459
Lever l'ancre culturelle et identitaire *461*
La Bretagne orientée *472*
CHAPITRE III- LA BRETAGNE ET LA CHINE 485

La Chine de Jarry.....*488*
La Chine occidentale de Victor Segalen.....*499*
Suarès et la Chine.....*514*
La Chine baragouine. *533*

CONCLUSION.....**544**

Abréviations

Afin de faciliter la lecture, nous avons estimé préférable, lorsque nous citons, dans le corps du texte et en notes de bas de page, les ouvrages constituant notre corpus, de présenter les références aux différents textes sous une forme abrégée. La référence à des ouvrages et revues fréquemment cités est abrégée comme suit :

Les œuvres de Jarry sont généralement citées dans l'édition des *Œuvres Complètes* de la Bibliothèque de la Pléiade : le tome I édité par Michel Arrivé, 1972 ; édition augmentée, 1892 ; les tomes II et III, édités par Henri Bordillon avec la collaboration de Patrick Besnier et Bernard Le Doze (abrégées en **OCJ I, OCJ II, OCJ III).**

Il arrive que nous donnions certains renvois à une autre édition collective, récente et plus maniable : *Alfred Jarry. Œuvres,* Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2004 (abrégée en **BJ**).

Les œuvres de Victor Segalen sont généralement citées dans l'édition des *Œuvres Complètes*, édition établie et présentée par Henry Bouillier, tome I et le tome II, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995 (abrégées en **OCS I, OCS II**).

La correspondance complète de Victor Segalen a été ressemblée dans *Correspondance / Victor Segalen*, éd. présentée par Henry Bouillier, texte établi

et annoté par Annie Joly-Segalen, Dominique Lelong et Philippe Postel, trois volumes, Paris : Fayard, 2004 (abrégée en **CS I, CS II, CS III**).

Les œuvres d'André Suarès autour de la Bretagne ont été publiés en deux volumes :

Le Livre de l'Emeraude- en Bretagne-, Edition établie et préfacée par Bernard Duchatelet, Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot, collection « Autour de 1900 » dirigée par Michel Desbruères, 1991(abrégée en ***LE)*.**

Landes et Marines, édition établie et préfacée par Yves-Alain Favre, Saint-Cyr-sur-Loire : Christian Pirot, collection « Autour de 1900 » dirigée par Michel Desbruères, 1991 (abrégée en ***L&M)***.

LCJ : Henri Béhar, *Les Cultures de Jarry,* Paris : P.U.F. éd., coll. « écrivains », 1988

***ARAJ* :** François Caradec, *À la recherche d'Alfred Jarry*, Paris : Seghers, coll. « Cahiers insolites », cahier n° 2, 1974.

ACLB : Pascal Rannou « Approche du concept de littérature bretonne de langue française », *Métissage du texte (Maghreb, Québec, Bretagne),* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Plurial », N° 4,1993.

Introduction

Au bout de l'analyse que nous avons élaborée sur la réception de l'œuvre de Jarry, Segalen et Suarès par les critiques de la littérature française et bretonne, il est facile de constater qu'ils ne se sont jamais mis d'accord sur la place de la Bretagne dans leurs vies et œuvres. La critique plus ancrée en Bretagne n'a jamais tranché sur un point essentiel, à savoir s'ils pouvaient être classés comme écrivains bretons en langue française ou écrivains français d'origine bretonne. On pourrait penser qu'il n'existe qu'une légère nuance qui détermine le classement de Jarry, Segalen et Suarès dans une ou autre catégorie, cependant il faudrait analyser des aspects de la biographie, l'œuvre de ces trois écrivains, bien évidemment dans le contexte particulier de la fin du XIX^{e} siècle, pour déterminer la place que la Bretagne avait occupée dans leurs vies et œuvres. Actuellement la polémique est centrée aussi sur leur classement légitime dans *la littérature bretonne en langue française*. Le concept de *littérature bretonne en langue française* est apparu récemment, en 1975, dans la revue *Bretagnes* dirigée par Paol Keineg et Kristian Keginer, et il est devenu une référence pour classer une littérature où : « la francité et la *bretonnité* se manifestent précisément sur deux plans radicalement distincts : ce qui y est français, c'est la langue, et ce qui y est breton, c'est la création. Il s'agit d'une

création bretonne de langue française [...]»[1]. Nous employons ce concept afin de répondre à un article récent sur la question écrit par Pascal Rannou, qui analyse le lien entre quelques œuvres et écrivains consacrés de la littérature française et la culture bretonne. Notre but est loin d'être revendicatif d'un quelconque militantisme breton, notre but dans l'utilisation de la terminologie *littérature bretonne en langue française* veut répondre à un classement qui est connu et employé par la critique en Bretagne et qui répond à une série de critères que Pascal Rannou a tenté de déterminer dans son article. Nous aurions pu changer la terminologie et proposer le terme *littérature de culture bretonne* afin d'accueillir des écrivains qui n'écrivent pas en français. Mais l'invention d'une autre terminologie, sans répondre à la terminologie existante, en sautant les étapes afin d'en instituer une nouvelle, moins connotée mais sans écho dans les milieux littéraires de Bretagne, n'apporterait pas de réponse sur la présence ou non des critères de classement qui pourrait déterminer les écrivains de la Bretagne. Toutefois, le classement dans une catégorie ou une autre, n'a pas trop d'importance, car dans tous les cas le seul élément essentiel avant tout classement est l'analyse des éléments qui le déterminent. En conséquence notre travail avait pour but d'étudier tous les aspects qui reflètent la place importante que l'identité et la culture bretonnes avaient eues dans la vie et dans l'œuvre de Jarry, Segalen et Suarès. Il faut ajouter que bien avant de donner de l'importance à un terme institutionnalisé ou non, nous voudrions étudier le lien existant entre Jarry, Segalen et Suarès et la Bretagne de la fin du XIX^{e} et du début du XIX^{e}. Car, bien au-delà de leur classement dans la catégorie de la littérature bretonne ou française, l'œuvre de Jarry, Segalen et Suarès doit interpeller la critique sur deux aspects essentiels à la fin du XIX^{e} : l'importance de la Bretagne dans les milieux artistiques et littéraires, jusqu'au point de mobiliser et de réunir de nouvelles, parfois très disparates, forces créatrices et l'établissement d'une rupture dans la conception de l'identité et de la culture originelles.

---

[1] *Bretagnes,* N° 6, p. 22, cité par Pascal Rannou in « Approche du concept de littérature bretonne de langue française », *Métissage du texte (Maghreb, Québec, Bretagne),* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Plurial », N° 4, 1993, p.79.

Réinventer leur *Petite Patrie* et la dépasser reste le maillon essentiel qui peut mettre en relation trois écrivains apparemment si éloignés. Jarry, Segalen et Suarès, avaient connu, lu ou côtoyé quelques *écrivains du terroir*, régionalistes ; cependant, avant d'écrire sur leur région, ils découvrent tout d'abord qu'ils avaient un profond besoin de reconstruire leur image bretonne et de réinventer un espace, culturel et physique. La première partie de cette traversée commence par explorer dans quelle mesure les notions de *Patrie,* qui faisaient partie du projet culturel de la fin du XIX^e^ siècle, avaient été très présentes dans la vie et l'œuvre de Jarry, Segalen et Suarès. La place de la Bretagne dans la vie et l'œuvre des trois écrivains avait été l'objet de nombreux commentaires de la part de la critique contemporaine ; néanmoins, dans notre analyse de toute la critique autour de la question, il est très difficile de trouver une réponse sur l'importance de la Bretagne et de trancher sur le classement ou non de Jarry, Segalen et Suarès dans littérature bretonne en langue française.

La particularité de notre analyse de la *linéarité du paysage breton* ou de ce que nous appellerons l'espace breton de l'écriture dans l'œuvre de Jarry, Segalen et Suarès est de toucher tous les aspects communs qui ont aidé les trois écrivains à créer un lien entre la Bretagne et leur projet d'écriture identitaire. Le contexte du XIX^e^ siècle nous oblige à tenir compte des événements importants qui avaient eu lieu dans les milieux artistiques, culturels et sociaux de l'époque et qui avaient marqué et modifié directement les rapports entre les trois écrivains et la Bretagne. La mise en relation de Jarry, Segalen et Suarès, précurseurs de trois mouvements avant-gardistes divergents, nous a permis d'arriver à des conclusions déterminantes à propos de l'importance de l'espace breton dans la littérature du XIX^e^ ; elle a mis en évidence tous les points communs sur la construction identitaire à travers l'écriture ; elle nous a mise sur la piste de quelques critères communs qui serviraient à reconnaître les écrivains bretons d'expression française afin de répondre modestement à une question très difficile: *Qu'est-ce qui est breton dans la littérature de Bretagne ?*[2]

[2] Rannou, ACLB, p. 81.

Jarry, Segalen et Suarès explorent dans leurs œuvres la géographie de la Bretagne, recherchée comme le décor d'une enfance vécue, manquée ou rêvée. Ella occupa aussi le centre de leurs recherches esthétiques. Même si l'espace attaché à l'identité bretonne des trois écrivains avait été étudié par la critique, il n'avait pas fait l'objet d'une étude comparative, où trois écrivains développent un projet d'appropriation et de reconstruction identitaires et culturelles. La nature, les phénomènes atmosphériques, l'art populaire et les monuments, qui ont redessinée l'identité culturelle de la Bretagne en la renforçant de leur originalité, deviennent des éléments clés dans cette carte littéraire bretonne. La faune, la flore, les accidents géographiques ne peuvent pas être considérés comme seules composantes d'un espace : l'espace réinventé constitue une image riche et composite qui embrasse des éléments apparemment trop éloignés de la définition de la géographie de Bretagne. Elle fut aussi dans sa complexité la géographie la plus recherchée par les artistes de la fin du XIX^{e} siècle. Une géographie exceptionnelle capable de provoquer des réformes picturales, capable de pénétrer l'art pour redevenir une forme, un style. Les théories picturales du cloisonnisme ou la synthèse n'auraient jamais pris l'ampleur dans les tableaux de l'Ecole de Pont -Aven sans la géographie bretonne.

Dans le vaste espace de reconstructions culturelle et identitaire, nous commençons par analyser l'espace breton de l'écriture : la description de la Bretagne dans la vie et dans les œuvres de Jarry, Segalen et Suarès. Nous avons consacré la deuxième partie de notre travail à l'étude, dans les œuvres et dans la vie des trois écrivains, de l'importance de la Bretagne en tant qu'espace mythique des Celtes, un espace peuplé de monuments et de formes qui évoquent un culte ancestral. La troisième partie de notre travail analyse l'espace breton rêvé qui commence par une étude, à travers les œuvres et la vie de Jarry, Segalen et Suarès, sur l'impact de l'espace breton dans l'art de la fin du XIX^{e} siècle, et vice-versa, et qui finit par nous inviter à prendre le large, au-delà de la Bretagne, vers l'Orient.

Notre première tâche a été de faire une analyse complète de la place de la Bretagne dans les œuvres de trois écrivains du XIX^{e} siècle, pour ce faire nous avons exploré les commentaires de la critique autour du sujet et ensuite nous

avons étudié la biographie et l'œuvre de Jarry, Segalen et Suarès. Lors de notre travail d'analyse, de mise en relation et comparaison du sujet breton dans l'œuvre et la vie des trois écrivains, nous dévoilons des liens profonds, communs, et un projet de construction culturelle et identitaire lié à la Bretagne. Sans le vouloir nous mettons en relation trois écrivains d'une même époque qui ne s'étaient pas côtoyés de leur vivant, qui n'avaient pas fait l'objet d'études croisées. Dans l'éventail des études critiques autour de Jarry, Segalen et Suarès, et des anthologies sur la littérature bretonne en langue française nous avons constaté de nombreuses contradictions. Les critères de classement n'étant pas les mêmes, les anthologies incluaient ou excluaient Jarry, Segalen ou Suarès, suivant leurs propres critères de sélection. Tout au début, nous n'avons pas cherché à déterminer s'ils devaient faire partie ou non de toutes les anthologies sur la littérature bretonne de langue française, mais au fur et à mesure que nous avancions dans nos recherches nous trouvions des réponses aux critères de classement donnés par Pascal Rannou dans son article : « Approche du concept de littérature bretonne de langue française »[3]. Rappelons au passage que l'article en question critique les critères utilisés jusque là dans le classement des écrivains dans les anthologies ou études sur la littérature bretonne de langue française et prétend donner des pistes pour reconnaître une littérature bretonne francophone.

Rannou propose d'autres critères pour le classement des écrivains bretons : l'écrivain est *rendu étranger à lui-même, la linéarité de la description du paysage breton* et des structures narratives qui évoquent des formes celtiques.

Tout au long de cette traversée identitaire et culturelle, la Bretagne est à l'horizon, comme un but à atteindre ou comme le mirage d'un paradis perdu, parfois insaisissable car effacée par les brumes de l'oubli, parfois tourmentée

[3] Pascal Rannou, ACLB.

par les orages des polémiques nationalistes, régionalistes ou identitaires et parfois inaccessible à cause de la barrière du corail linguistique.

Première partie

La Bretagne ancrée

Chapitre I

La Bretagne de la craie à l'encre.

Le premier cahier de notes sur *le réveil des provinces*.

A partir de la défaite de 1870, la France, pour combler la perte de sa prépondérance et sa puissance économique, militaire et culturelle, s'oriente vers de nouvelles valeurs. La France n'apparaît plus comme une nation soudée et harmonieusement compacte ; elle se montre plus riche et diversifiée. La Troisième République, pour rétablir l'image de la nation, a hissé un nouveau drapeau aux couleurs des merveilles géographiques.

De nombreuses publications soutiennent ce nouveau point de vue quand il s'agit d'expliquer la nation. Face au risque de séparatismes à l'intérieur du pays et face à la menace d'une perte des repères de la *nation unie*, les discours sur le sujet récupèrent l'ancien et solide concept de la France en utilisant une terminologie bien hiérarchisée. Deux concepts séparent et subordonnent les rapports : d'un côté la *petite Patrie*, composée d'une mosaïque de paysages, climats, traditions…, et de l'autre la *grande Patrie*, qui incarne l'image de la France

comme Nation parfaitement soudée. La *petite Patrie* rappelle la présence d'une géographie enfantine, protectrice et essentielle à l'apprentissage du monde. Elle est aussi indissociable du concept de la *grande Patrie*. La première est abordée naturellement par l'enfant et la deuxième exige un apprentissage civique.
Les manuels scolaires de la Troisième République sont des descriptions exhaustives de l'entourage de l'enfant, en font l'éloge pour finir par en constituer le type humain, reflet aussi de ce paysage. La description de la *petite Patrie* évoque des liens affectifs, comme ceux de la famille ou en particulier ceux de la mère. Le lieu devient presque une extension de ses *racines*, ce qui explique que la géographie et le patrimoine enferment aussi la clé pour l'exploration du passé et des ancêtres.

En 1877, Mme Augustine Fouillée, sous le pseudonyme de G. Bruno, philosophe italien du XVI^{e} siècle, publie aux éditions Eugène Belin *Le Tour de la France par deux enfants*. Le sous-titre de l'ouvrage, *Devoir et Patrie,* évoque le projet d'instruction civique complémentaire de l'exploration des lieux. Ce manuel scolaire devint le livre de lecture des petits écoliers, entre 10 et 11 ans, de la fin du XIX^{e} siècle. Peu après la défaite de la guerre, deux orphelins, André et Julien Volden, commencent un long voyage à la recherche de leur oncle Frantz. Les deux enfants sortent de Phalsbourg pour faire le tour de la France, à cheval, en train et en bateau. Ce voyage leur permet d'explorer les paysages, découvrir les habitants, ainsi que des héros de ces recoins de la France. Le manuel exalte la fierté nationale dans la diversité des provinces en même temps qu'il aborde d'autres enseignements comme la géographie, l'histoire, les sciences, la morale et l'instruction civique.

> La connaissance de la patrie est le fondement de toute véritable *instruction civique*. On se plaint continuellement que nos enfants ne connaissent pas assez leur pays : s'ils le connaissaient mieux, dit-on avec raison, ils l'aimeraient encore davantage et pourraient encore mieux le servir. […][4]

Lors de la publication en 1877 de l'ouvrage *Le Tour de la France*, Suarès a 8 ans et il est scolarisé au lycée de Marseille. A cette époque Jarry a 4 ans et

[4] G. Bruno, *Le Tour de la France par deux enfants*, Paris : éd.Eugène Belin, 1877 ; Préface, éd.1884.

Segalen n'était pas encore né. Néanmoins le manuel d'Augustine Fouillée a continué à faire partie du monde scolaire plusieurs années après sa première édition jusqu'à devenir plus tard, lors de la scolarisation de Segalen, un livre de référence. L'histoire de la traversée de la France par André et Julien fut probablement aussi le premier ouvrage de lecture et d'exploration des lieux pour Jarry, Segalen et Suarès. L'enseignement et les nouvelles directives de l'école n'ont peut-être pas été directement à l'origine de la recherche de la patrie de Segalen, Suarès et Jarry, mais il est inévitable de ne pas voir chez eux quelques traces de ce projet politique, éducatif et culturel.

Pierre Jakez Hélias dans *Le Cheval d'Orgueil* résume ainsi le contenu : *Patriotique et plein de cocoricos, exaltant l'unité et la diversité de la France*[5]. *Le Tour de la France* ne consacre, malheureusement, que peu de pages à la Bretagne.[6] Les petits Bretons auraient voulu y trouver la description de leur

---

[5] *Le Tour de la France* semble avoir occupé une place importante dans les écoles de la Bretagne. Ces quelques pages du *Cheval d'Orgueil* abordent avec ironie l'impact du livre, *Le Tour de la France,* dans l'éducation et dans la société française et bretonne ; rien de plus explicite que l'assimilation du titre au fameux Tour de France, par l'auteur et aussi par les jeunes protagonistes, pour comprendre la fascination sociale et l'exploit de diffusion de cet ouvrage. Il serait intéressant de relire, même si ce n'est pas tout à fait l'époque et le contexte de Jarry, Segalen et Suarès, quelques passages du *Cheval d'Orgueil* pour imaginer la place du livre d'Augustine Fouillée dans les foyers et les écoles françaises depuis sa première publication jusqu'à la première moitié du XXe siècle.

> Il y des maisons, rouges et blanches, où la *Vie de Saints* et même le livre de Monsieur Larousse sont remplacés par un ouvrage étonnant dans lequel se trouve clairement expliqué tout ce qu'il est utile de savoir au retour de la guerre, entre les années vingt et vingt–cinq. C'est le *Tour de France par deux enfants.* C'est une sorte de catéchisme laïque pétri de morale et de bons sentiments […] Il raconte l'Histoire, il décrit la Géographie, il célèbre les inventions anciennes et nouvelles, il parle des métiers et de la terre, voyez-vous ça ! On y rencontre des tas de braves gens qui pourraient bien être vos cousins. On y parle précisément de choses que nos paysans voudraient bien voir de préférence s'ils avaient le temps et les moyens de voyager […] C'est un sacré livre et qui semble autant fait pour eux que pour leurs enfants. Sur un rayon de la bibliothèque de la grande classe, il y a une boîte de carton pleine de crayons et de porte-plume à la place d'une demi-douzaine de *Tour de France* qui sont toujours sortis et qui ne rentrent que pour se faire voir. […]
>
> *Le Tour de France*, nous le lisons à l'école dès que nous sommes capables. Le maître nous donne toutes les explications désirables que nous rapportons consciencieusement à nos parents, quelquefois même en français pour le plus grand orgueil de la famille. Nous daignons en faire un résumé pour les petits frères, sœurs, cousins, cousines qui brûlent d'y mettre le nez. Curieusement nous le rapprochons du Tour de France des bicyclettes qui nous paraît suivre les traces de Julien et d'André. Bien sûr, nous sommes un peu déçus parce que les deux enfants ne sont pas passés chez nous, mais les champions cyclistes n'y passent pas non plus.
>
> Pierre Jakez Hélias, *Le Cheval d'Orgueil*, Paris : Plon, 1975, pp.246-248.

[6] Dans la préface du livre *Le Tour de la France par deux enfants* la Bretagne est décrite selon des clichés bien connus :

> La Bretagne avec ses côtes de granit et ses îles rongées par les flots, renferme une population courageuse de marins […]

petite Patrie tel qu'ils la connaissaient, complexe, riche et pourquoi pas, comme ils l'imaginaient, mystérieuse et fantastique. L'exploration de la Bretagne par André et Julien est incomplète. L'ouvrage représente seulement une réalité partielle de la diversité de la France, une triste mosaïque des provinces, juste en noir et blanc !

> Bien sûr, nous sommes un peu déçus parce que les deux enfants ne sont pas passés chez nous, [...][7]

En général et, au-delà de la seule déception des écoliers, parce qu'ils n'ont pas pu lire l'admiration qu'ils portaient sur leur *petite Patrie*, il y a quelques idées à retenir dans l'ouvrage de G. Bruno : il est toujours possible d'apprendre en connaissant l'environnement le plus proche. Le livre reprend l'idée d'une fabuleuse méthode d'apprentissage du monde qui commence avec le voyage. Malgré tous les reproches, *Le Tour de la France* a inspiré aux enfants de la fin du XIX^e^ le goût pour la découverte jusqu'à ce qu'il devienne, en quelque sorte, leur premier cahier de notes sur « Le Réveil des Provinces ».

Le nouveau concept de la nation envahit tous les domaines. Il servit parfois à expliquer et à justifier la répartition ou la prolifération des métiers, qui semblent être en relation directe avec la nature du sol. Les habitants des régions de France subissent peu à peu les conséquences de cette recomposition idéologique, ils apparaissent modelés par le paysage, le climat et les traditions des lieux qu'ils habitent. L'image physique et psychologique des membres de la *petite Patrie* devient puissante et indissociable des lieux. Un terme simple nourrit l'imaginaire en même temps qu'il décrit aussi le type des habitants : l'*ethnotype*. L'*ethnotype*, décoré et illustré sans cesse par tous les clichés, est au

---

> — Mon oncle, je lis ce qu'il y a dans mon livre sur la Bretagne et sur ses grands hommes ; nous sommes justement encore en face des côtes de la Bretagne, et il me semble que c'est un beau pays.
>
> G. Bruno, *Le Tour de la France par deux enfants*, Paris : éd. Eugène Belin, éd.1884, pp.236-237.

Jarry dans son ouvrage *L'Amour en visites* écrit un dialogue entre un Breton, Lucien, et une Parisienne, Manon. Manon insiste sur un cliché qui met Lucien hors de lui : *La Bretagne est un pays superbe.*

[7] *Ibid.*, p.248.

centre de la plupart des productions artistiques de l'époque. En littérature, en passant par la peinture et la photographie, les termes : *un bon type de..., type de..., le bon type local*, sont à la mode. En 1905, Rémy de Gourmont dans *Épilogues* essaie d'élaborer une « carte intellectuelle de la France » afin de distinguer une « région de poètes, une région de savants, une région de philosophes », des idées qui apparaissent aussi dans l'œuvre de Segalen :

> Dans la notion « pittoresque », mise en scène, décor et parti à en tirer en littérature et peinture, *importance des données géologiques,* sous peine de verbiger (sic) dans le vague. Puissance descriptive des termes géologiques, et coordination apportée par ces termes dans la mise « sur pied » d'une étude d'après nature (littéraire ou plastique). Le géologue *sait voir*. L'architectonique, le *terrain*, prime le climat, crée peut-être, à coup sûr modèle la race.[8]

Malgré les clichés et la détermination à caricaturer les régions, les principes de ce besoin de retrouver des réponses dans l'environnement géographique sont plus que présents dans la littérature de la fin du XIX^e^ siècle. Comment évolue la production artistique dans ce contexte ? Peut-on distinguer les artistes qui s'inspirent de la Bretagne, seulement parce qu'il faut suivre les caprices d'une vogue, de ceux qui y trouvent leur Muse?

Quant à la littérature, à l'aube de ce qu'on appelle le *Réveil des Provinces*[9], vers la moitié du XIX^e^ siècle, un mouvement réunit des écrivains autour d'une langue, la langue d'oc et en particulier un des dialectes : le provençal. Il s'agit du mouvement félibréen dont la mission consiste à mettre en valeur la culture, le patrimoine de la région et les merveilles de l'occitan. Le Félibrige, qui était le premier mouvement d'éveil et de renouveau culturel sera suivi d'autres mouvements comme « le réveil littéraire ». Malgré leurs conflits continuels, ils

---

[8] « De Tahiti à Toulon (septembre 1904 - février 1905) », *Journal des Îles* dans *Victor Segalen*, OCS I, p. 449.

[9] Ce premier chapitre a été élaboré à partir de trois ouvrages sur ce sujet écrits par Anne-Marie Thiesse :

Ecrire la France Le mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Epoque et la Libération, Paris : PUF, coll. « Ethnologies », 1991.

Ils apprenaient la France L'exaltation des régions dans le discours patriotique, Paris : éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 1997.

La Création des identités, nationales, Europe XVIII^e^- XX^e^, Paris : éd. du Seuil, 1999.

ont contribué à la fin du XIXe à une prolifération de revues en langues d'oc et française. Ces revues rendaient compte du regard porté sur un patrimoine culturel local, senti comme délaissé par les générations précédentes, et qui était la réponse à un besoin de renaissance et de renouvellement littéraire. Après ces groupements au sud de la France, d'autres suivirent les échos de cette première décentralisation littéraire, intellectuelle ou culturelle.

En 1900 d'anciens étudiants de l'Université de Lille fondent au Nord de la France une revue (*Beffroi*) afin de promouvoir les poètes de la région, comme un écho de ce qui avait été fait dans la France méridionale.

Les exemples de prolifération de groupes, autour des différences régionales, sont nombreux, mais les directives générales sont les mêmes : un élan de renouveau, proclamé par la jeunesse locale comme un besoin, qui se constitue dans la reprise d'une sensibilité artistique régionale, d'un folklore, parfois presque éteint. On essaie de sauvegarder un patrimoine naturel, ethnographique, linguistique, historique et artistique, quasiment oublié. Pendant la première décennie du XXe siècle, « le régionalisme », une nouvelle doctrine issue du discours politique, s'applique aussi à la littérature. Loin de préceptes esthétiques, la littérature régionaliste recherche dans la terre « l'esprit provincial », un lyrisme qui amène au renouvellement littéraire et aux valeurs considérées comme typiquement françaises. Le poète régionaliste quitte les lieux clos pour retrouver sa *maison sur le champ* ; par ce *retour à la nature*[10], il inaugure le tournant littéraire de ce siècle nouveau.

Alfred Jarry se montra sensible aux écrits de Samain et de Verhaeren qui avaient marqué indirectement les projets littéraires du *Beffroi*. Dans *Albert Samain, souvenirs,* il écrit quelques pages qui semblent le résultat d'un travail de collage littéraire et qui ne développent pas une étude approfondie sur Samain. Néanmoins Jarry, peu avant sa mort, choisit Samain pour faire un

---

[10] Termes utilisés par Van Bever Adolphe, *Les Poètes du terroir*, Paris : lib. Delagrave, *(circa* 1908).
Dans une lettre à sa femme, datée du 9 octobre 1907, Victor Segalen rapporte une conversation qu'il avait eue avec Aldolphe Van Bever. (Victor Segalen - Correspondance (1893-1919), Paris : Fayard, 2004, tome I, p.714). Adolphe Van Bever était aussi connu d'Alfred Jarry, il suffit de relire le récit sur l'aventure de retour de l'écrivain à Laval le 11 mai 1906. Henri Bordillon, *Gestes et opinions d'Alfred Jarry*, *écrivain,* Laval : éd. Siloë, 1986.

exercice d'écriture, à la manière d'un collage qui puisse lier étroitement le mental et l'artistique, le souvenir et l'écriture. Avec l'introduction des « tranches » de la vie, de l'œuvre de Samain et des portraits du Lillois réalisés par d'autres écrivains, Jarry brouille les pistes et insère, à l'aide de ce travail d'écriture morcelé, une analyse des aspects de sa propre biographie et de son œuvre. Il s'identifie aussi à lui, de façon à tracer à travers l'écrivain lillois, son propre portrait. Il y a peut-être des similitudes dans ce vécu provincial de leur enfance et des années parisiennes d'aventure littéraire. Patrick Besnier le met en évidence quand il décrit la présence envahissante de Jarry dans le portrait autobiographique de Samain : *Bien plus que Samain, c'est Jarry le Héros de ces pages qu'il hante, fantôme en filigrane*[11]. Les liens qu'on peut établir entre les deux écrivains dépassent les frontières du simple portrait littéraire, ils retracent plus qu'un *fantôme en filigrane*, un portrait croisé. Jarry, à la fin de sa vie, avait essayé de reconstruire une lignée perdue du côté de la Bretagne. Les traces des ancêtres bretons que Jarry avait anxieusement cherchées lui serviront à élaborer un dernier roman, inachevé, *la Dragonne*. Le personnage principal du roman retourne vers sa terre natale et devient l'alter ego de l'auteur qui accomplit le dernier voyage que Jarry, fatigué par la maladie, aurait voulu réaliser avant sa mort. Jarry écrit sur le dernier espace que Samain avait voulu habiter : un terroir réinventé et présenté comme une sorte de paradis originel, un écho du paradis breton que Jarry avait décrit dans *la Dragonne*.

> Le retour aux contrées d'avant et d'au-delà toutes choses, et qu'il eût aimé concevoir sans doute comme un brumeux pays des Cimmériens, Champs-Elysées digne de son amoureux *Plyphème,* une Thulé ultime où s'entr'ouvent des fleurs de brouillard, […] [12]

En 1911, Segalen écrit sur le projet félibréen, en imaginant peut-être son propre projet : offrir à sa petite patrie quelques pages écrites à l'étranger ou évoquer son terroir suivant l'inspiration procurée par des terres étrangères. Segalen avance une interprétation particulière par rapport à ces mouvements, afin d'abolir un cliché, celui de devoir écrire enfermé dans une idée préconçue du terroir. Il n'est pas nécessaire de se cloîtrer en Bretagne, dans une tour

[11] Notice de Patrick Besnier sur le texte de Jarry *Albert Samain*, OCJ III, pp. 918-919.
[12] *Albert Samain*, OCJ III, p.541.

d'ivoire ou la forteresse infranchissable du terroir, réel et imaginaire, pour lui dédier ses meilleures pages.

> […] Bel exemple que Jules Boissière qui, provençal, félibre, écrivit ses plus beaux vers félibréens à Hanoï.[13]

Boissière représente pour Segalen l'écrivain des Félibres qui incarne parfaitement ce qu'il ressentait pour la Bretagne. A travers quelques notes sur Boissière, Segalen nous parle de sa Bretagne et indique que toute la critique qui n'avait trouvé que de l'exotisme facile dans ses pages s'était égarée de son vrai chemin :

> Boissière, ayant appelé à grands cris le départ, sitôt le départ se retourne, et sur son navire proue vers l'Asie, il ne rêve que Félibrige et doux horizons :
>
> …Sounge i felibre esteba…Je songe aux Félibres…[14]

Peut-être dénonce-t-il qu'on ne puisse pas l'imaginer comme un poète capable d'exalter la Bretagne, comme les Félibres avaient exalté la Provence. Dans ces réflexions écrites sur les Félibres en 1911, Segalen songe à la possibilité d'écrire la Bretagne, d'explorer la Bretagne, d'invoquer sa petite Patrie en accomplissant, adulte, son *Tour de la Chine*.

Lorsque Suarès écrivit à propos d'Alphonse Daudet, autour de l'année 1897, peu avant son premier voyage confirmé en Bretagne, il aborda les écrits à thématique provinciale et il étudia comment celle-ci avait contribué aussi à l'épanouissement de la littérature d'un pays. Dans un inédit de Suarès sur Alphonse Daudet, publié en 2002 par Robert Parienté, on peut lire quelques idées du Méridional sur la place occupée par la province dans la littérature de l'époque. Il considéra qu'on pouvait être parfaitement un poète accompli en exaltant son terroir. L'éloge que Suarès fait de Daudet, en 1897, n'est pas anodin car il en profite pour s'interroger sur un des sujets qui le passionna : la place culturelle occupée par les provinces de France. Suarès pensait qu'une province de France pouvait devenir un élément essentiel de la littérature du XIX^{e}, un

---

[13] *Essai sur l'Exotisme*, OCS I, p.763.
[14] *ibid.* p. 763.

élément poétique essentiel qui était capable d'ouvrir une brèche vers le renouveau. Suarès, dans ce contexte, n'apporta que des notes personnelles sur la littérature des régions, loin d'une influence politique voyante et directrice. Le concept de terroir fut conçu par Suarès de façon indépendante, afin de ne jamais exclure dans son travail les deux petites patries qui habitèrent ses écrits et sa pensée : la Bretagne et la Provence. D'après André Suarès, Daudet est le premier à faire un pas, aussi le premier, vers une littérature qui, à la recherche de sa propre patrie, ajouterait l'invention parallèle d'une autre patrie.

> […] Toute une contrée respirait dans son haleine, et vint en lui à l'être : la ravissante, la rieuse et folle Provence a eu, grâce à Daudet, son poète. Elle a fait sa force. C'est en Provençal qu'il a vu Paris, la France et le siècle : sa verve caressante, son ironie, son âme légère et tendre venaient de là. Cette terre est la plus originale qu'il y ait en France, avec la Bretagne, — cette Provence du Nord, austère et mâle époux d'une épouse païenne : pas plus qu'on ne lui rend justice tout à fait, on n'a de son vivant placé Daudet aussi haut qu'il méritait d'être mis. […]
>
> Il était de son pays, et d'autant plus qu'il ne cessa d'être de sa province.[15]

Suarès a presque trente ans et il se cherche encore. Il n'a pas encore connu physiquement la Bretagne. La Bretagne, qui faisait encore partie d'un projet imaginaire, se profila pourtant discrètement à travers ses réflexions, ses essais et ses projets littéraires. Suarès s'écarta peu à peu de cet univers méridional, rieur et gai, car il ne semblait pas s'y acclimater pour pouvoir écrire. En opposition, dans cette étude sur Daudet, il songe déjà à une autre province de France qui serait une des plus *originales* et qui l'aurait accueilli pour y devenir poète : La Bretagne.

---

[15] *Idées et visions et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques* (1897-1923), édition établie par Robert Parienté, Paris : Robert Laffont, vol. I, coll. « Bouquins », 2002, pp. 82-93.

L'encre bretonne dans la littérature du XIX^{e} siècle

Tout au long du XIX^{e} siècle, la Bretagne accumula les stéréotypes et les représentations simplistes qui alimentèrent l'illusion du marché touristique. Le 24 août 1839 paraît la première édition du *Barzaz-Breiz* à Paris. Il s'agit d'un recueil de 50 chants réunis dans la tradition populaire de Basse Bretagne. Il suit un courant initié vers la moitié du XVIII^{e} par Macpherson et par Walter Scott, en Grande Bretagne, et par Elias Lönnrot en Finlande. Le but du jeune Breton, Théodore Hersart de La Villemarqué, fut d'élaborer le *Romancero* breton qui deviendrait la mémoire des voix anciennes de la Bretagne. L'ouvrage connaît un grand succès, mais à partir de 1867 il éveille aussi une vive polémique sur l'authenticité des chants. D'après une partie de la critique, la polémique autour du *Barzaz-Breiz* semble s'arrêter avec la découverte par Donatien Laurent en 1964 des carnets dans le manoir de La Villemarqué.[16]

La Bretagne, vue de l'extérieur, à la fin du XIX^{e}, semble plus sauvage et plus conservatrice que les autres régions de France. Elle est au centre des études archéologiques et folkloriques et détient, en même temps, le record d'émigration vers la capitale. Armant Dayot, Léon Durocher, Charles le Goffic et d'autres Bretons créent, à Paris en 1894, une association afin de promouvoir la vie culturelle régionale. Entre Paris et la Bretagne, entre le point d'attraction de la grande Patrie et le charme séduisant de la petite Patrie, les relations se compliquent. Un manège continuel de théories, de fractions politiques et de mouvements artistiques et culturels, rythme ce rapport d'amour et de haine. Ce qui était un projet naïvement simple, de reconnaissance et d'apprentissage des paysages, des traditions et de l'environnement local afin de renforcer le discours patriotique, non sans dérapages si critiqués, ouvre les portes à d'autres réflexions, nationalistes, régionalistes et patriotiques.

Quelques ouvrages déterminèrent la prise de conscience de l'existence d'une littérature propre à la Bretagne, une littérature où la spécificité bretonne occupa une place essentielle : l'essai de Renan, *Poésie des races celtiques* (1854),

[16] Donatien Laurent, *Aux sources du Barzaz-Breiz, La mémoire d'un peuple*, Douarnenez : Le Chasse-Marée/ArMen, 1989.

l'ouvrage de Charles Le Goffic, *L'Âme bretonne* (1902-1924) et *Le Parnasse Breton Contemporain* qui est fondé à Rennes en 1889 par Louis Tiercelin et qui attira presque une centaine d'écrivains de Haute et Basse Bretagne.

Anatole Le Braz commença ses recherches sur le Théâtre celtique. En 1898, il collabora, près de Morlaix, à Ploujean, à la représentation d'un ancien mystère breton. Lors de cette représentation, en plein air, est fondée l'Union régionaliste Bretonne. Parmi les membres de ce groupe, Le Braz, le Président, et d'autres figures comme Le Goffic. L'U.R.B. (l'Union régionaliste Bretonne) émet des revendications d'autonomie et s'engage dans la promotion linguistique du breton en organisant des concours dans les écoles.

Vers 1900, Jean Jaffrenou dit Taldir fonda le journal hebdomadaire *Ar Bobl : « le Peuple »* et *Ar Vro : « le Pays »*. Ce groupe demanda avec ferveur une indépendance de la Bretagne, mais au niveau littéraire son discours n'est pas trop différent de l'U.R.B.

En 1909 la demande de l'enseignement du breton dans les écoles est rejetée. Camille Le Mercier d'Erm publie en 1909 *Les Exils,* de style néo-bardique. Il essaie de faire pour la Bretagne ce qui avait été fait pour la Provence avec le mouvement Félibrige. Le Mercier d'Erm écrit une anthologie des *Bardes et poètes nationaux de la Bretagne armoricaine des XIX^e^ et XX ^e^ siècles*.

> Il importe, en effet, de démontrer, une bonne fois, aux esprits soucieux de se libérer des préjugés vulgaires, que la poésie de la Bretagne n'est pas toute enclose dans le recette culinaire de Le Braz, même assaisonnée d'un « brin de bruyère en fleur », voire enrichie de quelques ingrédients ethniques fort à la mode, tels que le « dur *pen-baz* de l'Armoricain », les « *bragou-braz* de nos gars », la « coiffe de lin de ma Douce », et les pardons, et les bolées, et les lits-clos, qu'on pimente au besoin de quelques « *Ma Doué !* » bien sentis.[17]

Mais se placer et trancher, face à une résolution qui ne soit pas politique pour classer les écrivains fidèles à la Bretagne, ne fut pas une entreprise facile. Une partie des écrivains de la Bretagne n'avaient pas trouvé que le folklore breton

---

[17] Camille Le Mercier de l'Erm, *Bardes et poètes nationaux de la Bretagne armoricaine des XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Paris : Sansot, s.d. p. XIII.

était indispensable dans leur production littéraire. Ils voulaient se distinguer des écrivains qui inséraient systématiquement le folklore breton dans leurs travaux afin de montrer leur appartenance à la Bretagne. Les écrivains qui veulent effacer totalement le folklore breton, car il était trop galvaudé depuis le XIX^{e} siècle, oublient que le folklore permettait aussi de définir et de localiser une région par rapport à d'autres régions de France.

La littérature et la culture de Bretagne se trouvent, dans ce siècle, confrontées à une série de clichés autour de plusieurs thèmes qui font partie d'une énorme vulgarisation. Les costumes, les légendes, le merveilleux et le type breton sont à la mode. Cette affiche de la Bretagne n'est présentée que vers *l'extérieur,* presque toujours vers Paris, avec le même but de dépaysement et d'exotisme. Cependant, ce point de vue prend les Bretons dans un piège de contradictions. Derrière cette image de la Bretagne dont les clichés, par leur suggestion et leur force, ne laissent pas de place à d'autres réflexions plus personnelles, l'écrivain breton, ou qui se veut breton, doit faire un choix. Un des réflexes le conduit à se ressourcer loin de ces milieux extrêmes, qui refusent parfois cette image vendue de la Bretagne et qui ne veulent pas sortir du cadre bien établi de ce qu'ils considéraient comme propre à la région.

Victor Segalen et Alfred Jarry n'adhérèrent pas à ces mouvements d'éveil et ils ne firent pas partie explicite des projets régionalistes. Pourtant leur littérature s'orienta aussi vers l'exploration de l'âme de la province exaltée à la fin du XIX^{e}. Loin des préceptes politiques, chaque écrivain aborda la Bretagne de façon spontanée. Il fut difficile individuellement de tourner le dos à la littérature française et aux cercles littéraires parisiens. Il aurait fallu, sans doute, trouver un équilibre entre la littérature française, que tous ces écrivains de la fin de siècle ont appris à connaître et maîtriser dans le système éducatif de la République, et la culture fournie par les lieux et la famille. Un grand nombre de questions autour de la Bretagne restent encore sans réponse : Peut-on écrire la Bretagne sans parler le breton ? Comment ne pas trahir ses origines dans ce contexte et rester soi-même ? Comment, en écrivant en français, éviter de tomber dans les clichés simplistes ?

La place occupée par la Bretagne dans l'œuvre de Segalen, Suarès ou Jarry, n'est pas non plus à cette époque un sujet qui attirait l'attention de la critique. Dans

ce contexte, ces écrivains sont inclassables. La critique et la diffusion partielle de leurs ouvrages ne permettent pas de les classer sous le titre d'écrivains de la Bretagne. Segalen se montra plus intéressé par la culture, l'archéologie, l'art et la langue des Maoris et des Chinois que des Bretons. Cependant il avait exprimé son inquiétude pour la Bretagne, surtout à travers sa correspondance. Peu à peu la critique s'intéressa aussi à ses origines et aux traces que la culture et les souvenirs de la Bretagne avaient laissées dans son travail littéraire.

Jarry s'effaça et effaça toute son œuvre derrière le roi du grotesque, Ubu. Ubu n'avait été pour Jarry qu'un déguisement qui cachait une certaine inquiétude autour de son portrait et de l'image qu'il renvoyait, surtout depuis qu'il était monté à Paris avec son allure d'enfant de la province. Lorsqu'il écrit une lettre à Marinetti, en 1906, il lui propose de publier, dans la revue *Poesia,* quelques vers d'une écrivaine bretonne, sa sœur Charlotte.

> […] A vous qui avez su découvrir un grand poète italien il serait tout réservé, je pense, de révéler au public une poétesse de valeur. Il n'en surgit plus depuis la comtesse et de Noailles et Mme Delarue-Mardrus, Charlotte J. Kernec'h de Coutouly Dorset est une jeune encore, mais mon aînée pourtant et très proche parente à moi en Bretagne (son nom est le même que celui de ma mère). Depuis des années elle a écrit beaucoup de vers, qu'elle n'avait jamais voulu publier, sauf, étant une petite fille, une pièce ou deux dans des feuilles bretonnes.[18]

Jarry, lorsqu'il écrit à Marinetti, n'a pas encore finit d'écrire *La Dragonne*, son dernier roman consacré au passé, au retour en Bretagne. Jarry ne peut pas se détacher de son rôle d'auteur d'Ubu, il propose alors quelques poésies de sa sœur afin de faire une allusion à son attachement à la Bretagne.

Suarès, susceptible de se voir rattaché comme Méridional à des groupes régionalistes du Sud, préféra étrangement la Bretagne comme terre de prédilection. Suarès s'était aussi préoccupé des frictions naissantes entre la Bretagne et la France. Depuis sa rencontre avec Yves le Febvre, écrivain, journaliste et politicien, il découvrit de très près l'idéologie régionaliste. Leur correspondance, entre 1913 et 1939, apporte un élément essentiel pour

[18] OCJ III, p. 636.

comprendre la posture et les idées de Suarès quant aux projets régionalistes bretons. Le point essentiel pour Suarès est de garder l'esprit breton. Il craint sa perte, s'il est confiné dans un enfermement illusoire qui empêcherait son développement. Il craint de le voir disparaître face au dédain de la France. Il ressent le sacrifice douloureux des Bretons qui luttent pour garder leur langue et aussi la haine qui détruit une entente possible. A ce sujet, il écrit à Yves Le Febvre le 17 avril 1914 :

> Mon rêve serait que notre chère Bretagne fût toute française, en ne cessant d'être toute bretonne. Mais vous m'avez prouvé que je rêve. La haine est là qui veille avec fureur. […][19]

Une idée principale réunit tous les mouvements indépendamment de leur idéologie : donner à la Bretagne le prestige d'antan. Lorsque Roger Vercel lui demande de faire partie d'une Académie de Bretagne, il répond dans sa lettre du 21 décembre 1936, étonné de l'exclusion de son ami Yves le Frebvre :

> […] Bleu ou blanc, Chouan ou Jacobin, la politique n'a rien à voir ici. L'amour du pays doit seul compter en cette affaire.[20]

La Bretagne dans son œuvre est très présente, jusqu'au point de susciter des revendications sporadiques dans les milieux nationalistes bretons, auxquels il n'a jamais adhéré. Mais la Bretagne de Suarès, sauf pour les lecteurs de Bounoure[21] ou d'Yves le Febvre[22], ne sera connue et diffusée plus largement qu'à partir de la seconde moitié du XX^{e} siècle[23]. L'œuvre de Suarès, parce qu'elle avait

---

[19] *Cette chère Bretagne ...Yves le Frebvre –André Suarès. Correspondance,* préface et notes de Bernard Duchatelet, *Cahiers de Bretagne Occidentale*, n° 5, Brest : Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 1986, p. 67.

[20] Cité par André Lebois in « André Suarès et la Bretagne d'après des Documents inédits », *Nouvelle Revue de Bretagne*, Rennes : [s.n.], Janv.-Févr., n° 1, 1950, pp.15-22.

[21] Gabriel Bounoure, « André Suarès et la Bretagne », *La Pensée bretonne*, Plouescat, première année, n° 6, 1er novembre 1913.

[22] Yves le Febvre « André Suarès et la Bretagne », *Cahiers Bretons,* n° 3, 1918.

[23] Les écrits de Suarès sur la Bretagne sont publiés dans les revues *Minerve et la Revue des Deux Mondes*. La publication en 1902 chez Calman-Lévy s.d, du *Livre de l'Emeraude. En Bretagne* ne satisfait pas Suarès. Beaucoup plus tard les éditions Christian Pirot dans une collection « Autour de 1900 », dirigée par Michel Desbruères, publient *Le Livre de l'Emeraude* (1991), *Landes et Marines* (1991) et d'autres documents inédits sur la Bretagne. Il faudrait attendre aussi les travaux

été associée à des sujets très hétéroclites, avait toujours donné l'impression, à la critique, de traiter le sujet breton de manière superficielle. La Bretagne de Suarès avait été souvent qualifiée de *Bretagne artificielle*, créée de toutes pièces par un auteur qui n'avait pas connu la Bretagne et qui l'explorait comme un voyageur dans ses carnets de voyages.

Les trois écrivains se sont intéressés, à leur façon, à la langue et à la culture bretonnes à travers leurs écrits. Ils n'ont pas connu le breton comme langue maternelle, mais leur quête, malgré ce handicap, a été d'apporter leur grain de sable dans l'immense dune du génie breton. L'enthousiasme du *Réveil des Provinces*, la naissance des régionalismes, le délire des voyages et les productions artistiques qui se penchent vers la terre des origines, ont été les toiles de fond de leur époque.

Leur place dans la littérature bretonne

D'après l'analyse d'Anne Marie Thiesse, l'engouement pour les sujets autour des régionalismes, qui a caractérisé les études de la fin du XIX[e] siècle, est né dans l'école primaire et s'est développé au-delà des années 60.

> […]Jusqu'au milieu des années 1960, en fait, l'enseignement primaire français va utiliser abondamment, comme support de dictées et de lectures ou modèles de rédactions, des textes traitant du monde rustique et de la paysannerie. Mais il s'agit de plus en plus du monde rural en général, plutôt que de l'environnement régional. C'est qu'en fait la Quatrième République, et plus encore la Cinquième, délaissent le discours articulant fortement le local et le national et ne gardent que l'image, de plus en plus éloignée de la

---

biographiques de Parienté, les recherches de diffusion de l'œuvre de Suarès dans la thèse d'Yves-Alain Favre et dans quelques articles de Bernard Duchatelet, professeur à Brest, pour pouvoir se rendre compte de l'importance de la Bretagne dans l'œuvre du Méridional.

Nous avons complété le Tableau des textes écrits par Suarès sur la Bretagne élaboré par Y.-A. Favre dans l'Appendice IV de son travail : *La Recherche de la Grandeur dans l'œuvre d'André Suarès*. VOL II : REPERES. Tableau de textes sur Bretagne de Suarès, pp. 53-56.

> réalité, d'une France de fermes et de clochers villageois. Cette désarticulation du local et du national, associée à la représentation nostalgique et idéalisée d'un monde révolu, explique en partie certains aspects du régionalisme des années post-68. [24]

Le panorama éducatif jusqu'en 1960 déclenche une séparation brusque entre la nation et la région, entre l'ancienne *grande Patrie* et la *petite Patrie*, en conséquence, une énorme fosse les sépare, où s'accumulent les incompréhensions, le sentiment de délaissement, d'oubli et de mépris de l'une envers l'autre. Une équation surgit entre cette fosse, que Thiesse nomme *désarticulation du local,* et l'idéalisation de la région, donnant lieu à l'émergence de nouveaux points de vue sur le sujet régional. Il est vrai que face au peu d'intérêt que les régions ou les différences culturelles régionales suscitent dans le milieu éducatif, la critique littéraire réagit en enquêtant sur les véritables valeurs de la région, bien au-delà des cadres rustiques et agricoles. Paul Louis Rossi dans son ouvrage *L'Ouest surnaturel* avance une controverse littéraire autour des années 60 ; l'auteur témoigne du regain d'intérêt pour les régions, en particulier sur l'apport des régions dans la littérature française, encore une fois, bien loin du cliché bucolique des fermes et des clochers.

> […] Nous eûmes une controverse, dans les années 1960, avec nos amis du Sud qui privilégiaient la lyrique occitane des troubadours. Ensuite, il n'y avait pas grand-chose de bon dans la poésie française, disaient-ils. Pour eux, la poésie lyrique était venue des Arabes de l'Espagne, jusqu'à Toulouse et la Provence. Cela se résumait dans une plaisanterie ainsi formulée : « Au nord d'Aix-en-Provence, c'est la Bretagne… »
>
> Certes, je dois exagérer à mon tour, mais nous étions quelques sujets de Quimper et de Nantes qui entreprirent de disputer avec les Méditerranéens. Il fallut les convaincre de l'importance de la diaspora irlandaise et galloise, vers l'Armorique, à partir du V^e^ siècle (elle apportait son langage et ses mythes), et leur signaler la présence du *fonds breton* dans l'élaboration même de la littérature et de la poésie française.[25]

---

[24] Anne-Marie Thiesse, *Ils apprenaient la France L'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris : éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 1997, pp.119-120.
[25] Paul Louis Rossi, *L'Ouest surnaturel. Les écrivains du bout des terres vers les îles*, Paris : Hatier Littérature, coll. « Brèves Littérature », 1993, pp.31-32.

C'est dans ce contexte particulier, qu'à partir des années 60, la recherche en littérature française aborde aussi le sujet breton et les traces d'une identité bretonne dans les écrits de quelques écrivains français, parmi eux Alfred Jarry, André Suarès et Victor Segalen. Jean Markale[26] perçoit le retour d'un nouvel élan breton dans les cortèges de Mai 68. Quelques drapeaux bretons annoncent le symbole d'une renaissance de valeurs afin de noyer l'image folklorique de la Bretagne. Cette région cache une civilisation ancienne, la civilisation celtique qui viendrait se substituer à la culture décadente de Paris. [27]

L'historien Yves Le Gallo fonde en 1969 le *Centre de Recherche Bretonne et Celtique* (le CRBC). Le but de ce groupe est de coordonner des travaux de recherche qui touchent la civilisation bretonne et d'autres pays classés comme celtiques : Cornouailles, Pays de Galles, Ile de Man, Irlande, Ecosse et Galice. Les domaines de cette recherche sont la langue et la littérature, l'histoire et la civilisation, l'anthropologie et l'ethnologie. Pour ce qui est de la littérature, elle

---

[26] Christian-Joseph Guyonvarc'h écrit à propos de l'ouvrage de Jean Markale *L'épopée celtique en Bretagne* :

> M. Jean Bertrand, dit Jean Markale, se fait parfois passer pour professeur de lettres classiques. Il ne dit jamais où il enseigne ; Mais […] il ne sait pas accentuer le grec, ignore tout du latin […] il ne sait pas combien de cas comporte la déclinaison irlandaise (tantôt deux, tantôt trois) […] Jean Markale lui-même se cite très complaisamment dans ses publications ultérieures et, chaque fois qu'il est question d'un texte irlandais, il renvoie à *L'épopée Celtique* comme si cet ouvrage contenait des traductions ou constituait la référence essentielle. Tout cela est, au mieux, une plaisanterie.

Christian-J Guyonvarc'h, « Textes mythologiques irlandais », *Ogam-Celticum* N° 11/1 & 2, Rennes : éd. Ogam-Celticum, 1978, p. 39.

Nous connaissons les remarques faites par Christian-Joseph Guyonvarc'h dans ce numéro consacré à la diffusion de la mythologie et de la littérature irlandaises en langue française depuis le XIX^{e} siècle. Cependant, les remarques sur Jean Bertrand, qui écrit sous le nom *celtisé* de Jean Markale, n'excluent pas que sous la plaisanterie se cache aussi de nombreuses rééditions de ses ouvrages et l'accessibilité pour les *non-spécialistes* du sujet breton et celtique. Même si son succès et ses commentaires sont peu fiables, d'après Christian-Joseph Guyonvarc'h, il a laissé une trace dans la légende du celtisme en littérature. Même si, d'après la critique, ses écrits sont plus légendaires que scientifiques, ses travaux ont été réédités et traduits, en français, en anglais, en espagnol et en galicien. Il faudrait ajouter que ses travaux sont très accessibles dans les bibliothèques et librairies, en France et aussi en Espagne, particulièrement en Galice où ils sont devenus une référence sur le sujet breton et celtique.

[27] Jean Markale, *L'épopée celtique en Bretagne*, Paris : Payot, troisième édition 1985, la 1ère édition était apparue dans la collection « Petite Bibliothèque Payot », 1971.

occupe une place essentielle, car elle est l'objet de recherches selon trois approches différentes : les langues et les littératures celtiques, la littérature bretonne d'expression française, et la littérature et la civilisation des pays celtiques[28]. Parmi les écrivains de langue française étudiés comme des écrivains qui ont une place dans la littérature bretonne écrite en français : André Suarès et Victor Segalen.

Jean Markale, pour sa troisième édition de *L'épopée celtique en Bretagne*, annonce que 1970, date de la sortie de l'ouvrage, a marqué un tournant des analyses littéraires. Ce tournant déplace, peu à peu, l'intérêt porté sur la littérature gréco-latine classique à d'autres cultures, considérées jusqu'alors comme des cultures inférieures ou sans intérêt. Les réflexions de Jean Markale et d'autres critiques adoptent le terme de culture, qui réunit la littérature et la mythologie d'un peuple. Les lignes d'étude des cultures dépassent les frontières de la Nation ; leur champ d'étude est plus vague, il s'applique aux peuples ou aux communautés qui réclament une différence. Jean Markale veut suivre et récupérer la ligne d'une tradition existante, il suit les traces des cultures jusqu'à ce moment méprisées. Il recherche le Celte et *bien autre chose encore* qui constitue une référence culturelle du passé de l'Occident, au même titre que la culture latine. En 1976, dans *Les Celtes et la civilisation celtique,* ouvrage apparu chez Payot, Jean Markale consacre un chapitre à l'exploration des traces de l'art, de la langue, de la philosophie et de la littérature.

> Il ne s'agit point de prouver que tout est celtique. Il s'agit seulement de déceler l'influence profonde de la civilisation celtique sur la littérature européenne.[29]

Parmi les écrivains cités par Jean Markale : Chateaubriand, Balzac, Hugo, Baudelaire, Rimbaud, A. Breton, A. Jarry, Cocteau….etc.

---

[28] Les travaux du CRBC sont publiés dans *Les Cahiers de Bretagne Occidentale*, *La Bretagne linguistique*, Triade : Galles, Ecosse, Irlande, *Kreiz* : Etudes sur la Bretagne et les Pays Celtiques. Le CRBC est composé d'une cinquantaine de chercheurs et d'enseignants de L'Université de Bretagne Occidentale et de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes de Paris. Il gère le Centre de Littérature Orale du Manoir de Kernault (Mellac). Il dispose d'un trésor sans égal pour le chercheur et l'amateur, un centre de documentation d'une grande richesse accessible à tout public.

[29] Jean Markale, *Les Celtes et la civilisation celtique*, Paris : Payot, 1979, p.465 (première édition en 1969).

On constate, depuis les années 70, un regain du sujet breton. Brekilien se pose une question après avoir analysé l'essor des entités administratives qui s'intéressent à la culture, la maison de la Culture, le ministère des affaires culturelles… « Si l'on met en place tant d'organismes pour défendre la culture, n'est-ce pas qu'on la sent terriblement menacée ? »[30] En 1971 a lieu le Congrès International d'études celtiques de Rennes dirigé par Venceslas Kruta et Pierre-Yves Lambert. Aux alentours des années 70, deux ouvrages traduits du russe inspirent une nouvelle méthode et un nouvel objet d'étude littéraire. Il s'agit du travail de Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance,* et, en 1974, *Esthétique et Théorie du roman*. Analysée au Moyen Age et sous la Renaissance, la culture populaire se découvre comme un matériel indispensable à la compréhension d'une œuvre majeure de la littérature française. Bakthine proclame une lecture nouvelle où les cultures méconnues, qui ne font pas partie de la culture officielle ou de masse, occupent une place importante. La méthode, presque archéologique, fait de chaque élément, même dans sa banalité quotidienne, une pièce capitale pour la compréhension de toute civilisation, si sophistiquée soit-elle[31]. Dans le second ouvrage, Bakhtine explore principalement dans le roman, de nouvelles analyses et une terminologie très présentes dans les études de textes pluriculturels (la construction hybride, le récit dialogique, le dialogisme carnavalesque, l'hétéroglossie).

La revue *Bretagne,* entre 1975 et 1978, publie quelques numéros consacrés explicitement à la littérature bretonne. Marc Gontard retient cette date et les 9 numéros de la revue comme le début d'un débat encore inachevé sur l'existence ou non d'une littérature bretonne en langue française[32].

En 1975, Philippe Durand dévoile les secrets d'une littérature de Bretagne dans un ouvrage marquant : *Le livre d'or de la Bretagne du V^e^ siècle à nos jours*. « L'histoire et les trésors littéraires », la première partie de l'ouvrage s'ouvre sur

---

30 Yann Brekilien « Une Culture et une littérature » in *Annuaire des dix Mille Bretons*, Saint-Brieuc : éd PUB (Presses Universitaires de Bretagne), 1972, pp. 169-184.

31 Il s'est aussi intéressé à la culture celte dans l'œuvre de Rabelais.

32 Marc Gontard « Pour une littérature bretonne de langue française », *Ecrire la Bretagne (1960 -1995)*, publication coordonnée par Bernard Hue et Marc Gontard, Rennes : PUR, coll. « Plurial » N° 5, 1995, pp. 17-31.

une enquête qui retrace le panorama qui survit de la littérature de Bretagne. Les résultats de cette enquête sont importants : la matière de Bretagne et les romans de chevalerie occupent la première place, suivis d'un mélange de textes populaires et de clichés du folklore breton. Toute cette manifestation de la littérature bretonne dans l'esprit des français des années 70 est réduite à des images floues de l'univers de la Table ronde, des textes d'Anatole Le Braz, des chansons de Botrel et de la musique de nouveaux musiciens ou chanteurs. Philippe Durand étudie la littérature de la Bretagne en élaborant une anthologie de textes en français sous quatre angles : *La matière de Bretagne, Le Chevalier Romantique, La renaissance bretonne* et *En passant par Paris*. Segalen, Jarry y trouvent leur place.

Pendant ces dix ans, les publications et les articles qui étudient la Bretagne et le monde celtique par rapport à Segalen, Suarès et Jarry deviennent significatifs. En 1972 apparaît le premier volume des œuvres complètes de Jarry, édition établie et annotée par Michel Arrivé, dans la collection « La Bibliothèque de la Pléiade », où on peut lire les premiers écrits de Jarry en relation avec son enfance bretonne. Patrick Besnier[33] publie quelques articles où il analyse des aspects de la Bretagne et la littérature de la fin du XIX^{e} siècle. François Caradec publie en 1974 *À la recherche d'Alfred Jarry,* un ouvrage qui veut analyser l'œuvre de Jarry dans son contexte culturel breton.

En 1973, A. Joly-Segalen présente dans *les Cahiers de l'Iroise* un inédit de Victor Segalen : *A Dreuz an Arvor*. En 1978, la même revue publie un autre texte inédit de Segalen, un projet directement attaché à la Bretagne : *Les Immémoriaux Bretons*. Ces deux écrits marquent un tournant décisif dans la relation entre Victor Segalen et la Bretagne, car le premier, *A Dreuz an Arvor,* dévoile l'intérêt naissant pour sa terre d'origine et devient son premier écrit sur l'exploration et le voyage, bien avant son grand départ dans les îles et en Chine. *Les Immémoriaux Bretons* est un projet ambitieux autour de la Bretagne, inachevé, qui aurait exploré tous les aspects de sa terre natale. Les deux travaux ouvrent et

---

33 Patrick Besnier « Le Sar Péladan, Babylone et la Bretagne », *Mémoires de la société d'émulation des Côtes du Nord*, Tome C, Saint-Brieuc : éd. Société D'émulation Des Côtes-Du Nord, 1971.
Patrick Besnier « André Suarès, la Bretagne et la mort », *Annales de Bretagne* n° 3, Tome LXXVIII, 1971, pp. 561-572.

ferment la production littéraire de Segalen, comme le premier et dernier mouvement de la symphonie d'une vie, où le leitmotiv conducteur est l'os, la partie la plus solide et profonde du poète, brisé dans *A Dreuz an Arvor* et retrouvé soudé dans *Les Immémoriaux Bretons*. Dans un colloque organisé par Eliane Formentelli en 1978 autour de Segalen, la Bretagne de la fin du XIXe prend son envol, se fait spirituelle, et rejoint l'Orient : Kenneth White, d'origine écossaise, ouvre la voie à un nouveau positionnement des rapports entre le poétique et le sujet celte.

Le travail de Jean Markale, dans la recherche du génie celte en littérature, culmine avec un article sur Jarry et la mythologie celtique publié en 1979[34]. C'est en 1988 et avec *Les Cultures de Jarry* que Henri Béhar déclare ouvertement qu'il existe un énorme besoin de relire les textes autrement. L'analyse de la culture bretonne dans l'œuvre de Jarry a été l'objet d'étude dans *Les cultures de Jarry*[35]. Henri Béhar constate, après des années d'enseignement en littérature française, le besoin de placer le récit dans un contexte culturel proche du lecteur pour qu'il puisse être compris. Henri Béhar semble avoir été influencé par le discours de Bakhtine puisque, lorsqu'il analyse les difficultés rencontrées lors de la lecture de l'œuvre de Jarry, il arrive à la conclusion que ces difficultés sont, en grande partie, dues à la non connaissance des *clés* culturelles. La lecture critique d'une œuvre passe aussi par une connaissance de la culture sous-entendue. C'est alors que le problème de l'existence ou non de la culture bretonne apparaît. Evidemment la culture bretonne de la fin du XXe siècle, n'est pas la culture bretonne de la fin du XIXe. Henri Béhar dans cet ouvrage donne à la culture bretonne la même importance que d'autres cultures. Le chapitre qu'il consacre à la Bretagne apporte aussi un virage qui confirme des recherches antérieures ; la place des merveilles d'une région passe aussi par l'analyse de celles-ci dans la littérature et la reconnaissance de leur contribution. La culture permet d'aborder le sujet breton de façon plus large, elle n'exige pas l'exclusion du folklore, des traditions orales et écrites, de l'art, de la religion…

---

[34] Jean Markale dans « La Mythologie Celtique dans l'œuvre d'Alfred Jarry », Société des Amis d'Alfred Jarry, *L'Étoile Absinthe*, Rennes : Société des Amis d'Alfred Jarry, 1ère et 2ème tournées, mai 1979, pp.107-117.

[35] Béhar, *LCJ,* 1988.

Les directives du classement des écrivains français dans la littérature bretonne deviennent moins strictes, avec le risque de répertorier un peu tout et tous, ou d'ouvrir les portes à une culture rétrécie dans les murs d'un purisme parfois impossible à atteindre. Y a-t-il trahison dans la vulgarisation de la culture bretonne ? Non, il y a mise en place et création. Mais s'agit-il de littérature bretonne ? Pascal Rannou résume dans un article toutes les réponses à deux questions difficiles : *qu'est-ce qu'un écrivain breton ?* et *qu'est-ce que la littérature bretonne ?* Un critère de classification déterminant pour une partie de la critique est la langue, c'est-à-dire que seuls les écrivains qui écrivent en breton deviennent des écrivains bretons et en conséquence la littérature bretonne est seulement la littérature écrite exclusivement en breton. Dans cette ligne Pascal Rannou cite Gwennolé Le Menn. Il est vrai que si Jarry, Segalen et Suarès n'ont jamais écrit en breton, selon Gwennolé Le Menn ils n'appartiennent pas à la littérature bretonne.

A partir de l'année 1970, les lectures des écrits de Segalen, Suarès et Jarry évoluent autrement, presque de façon parallèle à un nouveau concept de la région et à la diffusion de leur œuvre, jusqu'à présent presqu'inconnue. La critique commence à étudier les œuvres de Jarry, de Segalen et Suarès en rapport avec la Bretagne. En 1987 apparaît aux éditions Champion–Slatkine, en trois volumes : *L'Histoire culturelle de la Bretagne et des Bretons*[36], un ouvrage collectif ambitieux, presqu'encyclopédique, qui analyse la littérature de Bretagne, la culture bretonne et le celte. Suarès trouve sa place mais Victor Segalen et Alfred Jarry sont absents, à ce propos Pascal Rannou écrit :

> Reconnaissons cependant que certains chercheurs manifestent parfois plus d'esprit critique. J. Balcou affirme ainsi dans la préface de l'HLCB que « le problème se posait des

---

[36] Tome I: *Héritage celtique et captation française*
Des origines à la fin des Etats
Directeurs du volume: Léon Fleuriot et Auguste-Pierre Ségalen
Tome II: *Romantisme et Littératures Populaires*
De la Révolution de 1789 à la Troisième République
Directeurs du volume: Louis Le Guillou et Donatien Laurent
Tome III: *L'Invasion profane*
De la Troisième à la Cinquième République
Directeurs du volume: Jean Balcou, Yves Le Gallo, Louis Le Guillou.

> auteurs qui, nés en Bretagne, n'en ont guère parlé. Si les étudier ne manquait pas d'intérêt (…) la perspective choisie imposait de n'en guère parler non plus » et J. Balcou de justifier ainsi l'absence, dans l'ouvrage qu'il dirige, de Victor Segalen.[37]

Le même argument justifie aussi l'exclusion d'Alfred Jarry, ce n'est pas le cas de Suarès qui avait ouvertement écrit *Le Livre de l'Emeraude*.

Dans le numéro de la revue littéraire *Europe* consacré à la littérature bretonne, la question est posée par J.-M. Le Sidaner : *La littérature bretonne existe-t-elle ?* Le premier problème se pose quand les écrivains et la critique ne sont pas d'accord pour répondre à la question sur l'existence ou non de la littérature bretonne. Un deuxième problème apparaît lorsque les écrivains ou la critique tentent de déterminer les traits propres à la littérature bretonne, surtout quand la langue de diffusion est le français. En passant par le discours régionaliste et en se heurtant à une carence de textes qui n'ont jamais acquis une portée universelle, Le Sidaner ne fait que constater des contradictions autour du sujet. Bien que la langue utilisée ne soit pas le breton, il s'accorde à dire, discrètement, qu'il y a une place pour une littérature bretonne écrite en français. Cette littérature en langue française, susceptible d'appartenir à la littérature bretonne, dissimule ses origines sous la justification d'avoir été le fruit du hasard et des conditions, presque envoûtantes, de l'environnement breton.

> Il existe aussi des textes en langue française qui, soit se réclament, sans toujours préciser pourquoi, de la littérature bretonne, soit s'y rattachent manifestement, sans l'avoir forcément cherché.
>
> C'est que le fait de vivre en un lieu (effectivement ou à distance : l'exil existe aussi pour les Bretons) marqué par les luttes, des rythmes de vie, une géographie, une langue (même si on ne la pratique pas), une histoire culturelle etc., n'est pas sans donner une certaine *tournure* à ce qu'on écrit. [38]

On peut penser que Suarès avait ressenti des années à l'avance, dans une lettre écrite en 1919 à Yves le Febvre, le processus de dérive culturelle qui condamne

---

[37] Pascal Rannou, ACLB, p.75-86.

[38] Jean Marie Le Sidaner, « La Bretagne au Pluriel », in « Littérature de Bretagne », *Europe*, n° 625, Paris : éd. Europe et Messidor, mai 1981, p.3-4.

les minorités, dans ce monde moderne où tout se mesure par la rentabilité économique, et il annonce alors ce fatalisme de l'uniformisation culturelle, de la culture de masse.

> La langue de l'esprit et la langue des intérêts communs finissent toujours par l'emporter. Comme la France ne se mettra pas à parler breton, il faudra bien que la Bretagne parle français. Cette nécessité est si fatale, […] Les nigauds qui veulent séparer la Bretagne de la France ne voient-ils donc pas que la Bretagne seule n'est rien ni ne peut rien dans ce monde moderne, où tout va par masses, où les nations mêmes sont les planètes d'un système et satellites les unes des autres ? [39]

Il est difficile d'oublier la délicate conciliation décrite par Suarès, lorsque des écrivains comme Gwennolé Le Menn dans l'*Histoire Générale de la Bretagne et des Bretons* excluent de la littérature bretonne les écrits en latin, en gallo ou en français. Segalen, deux ans auparavant, lorsqu'il écrit le projet « Les Immémoriaux Bretons », avait sans doute ressenti que la culture Bretonne était menacée.

Les études de la littérature de la Bretagne dans la seconde moitié du XX^{e} siècle semblent avancer aussi sur les angoisses de l'uniformisation et de l'effacement des différences culturelles. Parmi les cultures qu'Henri Béhar étudie dans son ouvrage, la culture celtique et la culture de la Bretagne occupent l'ensemble d'un chapitre. La culture celtique entre désormais dans les études littéraires au même titre que la culture potachique, populaire et savante. Henri Béhar plaide pour l'histoire culturelle de la France, loin de toute polémique nationaliste.

Ce qui avait été étouffé, par les cultures successives et le temps, réapparaît dans les analyses littéraires. Jusqu'à cette époque le sujet celtique en littérature était presque méprisé, sauf en ce qui concerne les études proprement celtiques, la littérature Irlandaise ou la littérature du Moyen Age inspirée de la Matière de Bretagne. Au-delà, la critique en parle rarement, peut-être parce que son

---

39 *Cette chère Bretagne …Yves le Frebvre –André Suarès. Correspondance,* préface et notes de Bernard Duchatelet, *Cahiers de Bretagne Occidentale*, n° 5, Brest : Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 1986, p. 166.

36 La culture celtique comporte trois chapitres dont « La Bretagne de Jarry », « La matière de Bretagne » et « Les mythes celtiques », *Les cultures de Jarry*, Paris : P.U.F., coll. « écrivains », 1988, pp.23-71.

analyse semble à première vue peu intéressante, pour ne pas dire farfelue. Ce ne sont pas les connaisseurs du monde celtique qui se plongent dans le sujet, car leurs études pointilleuses et scientifiques essaient surtout de stopper les préjugés et les mystifications autour de lui.

Segalen comme Jarry et Suarès sont au centre de ce nouvel élan universaliste de la littérature bretonne. Il s'agit de dépasser les frontières pour rechercher en plus de ce que la langue hybride exprime et en plus de ce que l'influence de la culture reflète, ce que les paysages sont capables d'inspirer dans le domaine artistique. La Bretagne devient, grâce aux voyageurs et peintres de la fin du XIX[e] siècle le lieu par excellence de la créativité, des paysages attirants pour l'artiste. Comme l'avait signalé Patrick Besnier dans son article « Bretagne fin de siècle » :

> A cette découverte ce qui pouvait être mode ou snobisme tombe, et la Bretagne devient mythe[40].

Une série d'articles déclenche une orientation nouvelle et s'accorde à trouver une place pour la Bretagne, comme matière de fiction exceptionnelle. Une majorité de cette critique fait partie des Universités Bretonnes ou des associations ancrées en Bretagne, c'est le cas de quelques professeurs des universités de Rennes II[41] ou du Centre de Recherche Bretonne et Celtique. C'est

---

[40] Patrick Besnier, « Bretagne fin de siècle », in *Annales de Bretagne,* publiée conjointement par les sept universités du Grand Ouest, T. LXXX, n° 3/4, Mars 1973, pp. 559-571.

[41] L'ERELLIF (L'Equipe de REcherches Littéraires et LInguistiques sur la diversité du monde FRancophone) Ce groupe est formé vers 1996, il s'agit d'une équipe composée d'enseignants chercheurs, de chercheurs associés et de chercheurs doctorants. Le projet est d'accueillir et d'encadrer des chercheurs en littérature et en (socio) linguistique. L'objet d'étude est aborder la dialectique, *unité/diversité* autour de la francophonie. Deux laboratoires participent : le CREDELIF (Centre de Recherche sur la diversité linguistique de la Francophonie) et le CELICIF (Centre d'Etude des Littératures et Civilisations Francophones). Leur travail explore les modalités et sens des métissages, les alternances et mélanges de moyens littéraires et linguistiques par des écrivains ou des locuteurs plurilingues et pluriculturels. Ce travail de recherche évolue dans des zones plurilingues de la francophonie actuelle : Le Maghreb, le Canada et des régions françaises dont La Bretagne, la Provence et les espaces créolophones. Dans collection Plurial (PUR), on publie les travaux du CELICIF.

Le Directeur du CELICIF Marc Gontard a insisté dans une partie de ses recherches sur Victor Segalen sur la présence des traces du Celte et de la Bretagne dans son oeuvre.

vrai aussi pour les associations des amis de Jarry dont témoignent les publications des revues : *Le Cymbalum* et *L'Étoile Absinthe*. Des revues bretonnes publient aussi des inédits et des articles sur Segalen, Suarès comme *Les Cahiers de L'Iroise* et *Les Annales de Bretagne et de pays de l'Ouest*. La critique semble ouvrir les portes à un nouveau regard sur le sujet breton. Le sujet breton dans ce contexte n'est plus exclusif à la Bretagne, car la Bretagne a été le vivier de poètes en langue bretonne et aussi en langue française qui ont apporté leur contribution.

Dans l'étape régionaliste on tenait plutôt compte de l'environnement géographique, orné d'une touche folklorique en assurant la transmission des traditions, de l'exotisme et de l'originalité des régions. Une part de la critique, à partir des années 70, aborde un autre point de vue des régions moins politique, centré sur des aspects culturels et philosophiques, même parfois métaphysiques. Le travail de White[42] n'aborde pas directement la mythologie, mais les paysages de l'esprit, sous l'influence des analyses philosophiques et une terminologie de la peinture orientaliste : ces nouvelles idées lui permettent un dépassement géographique et linguistique. La nouvelle critique dévoile aussi une part du matériel apparemment intangible, purement imaginaire que la Bretagne donne à la littérature depuis des siècles[43]. Quand on décortique la Bretagne, de la fin du XIX^{e} siècle à la fin du XX^{e} siècle, on découvre une série de motifs qui se font écho. Comme si l'arrière-goût des clichés du XIX^{e} siècle cachait quelque chose d'autre, de mystérieux, et si proche de la matière première de la création littéraire. Dans son article, « Approche du concept de littérature bretonne de langue française », Pascal Rannou établit d'autres

---

[42] Kenneth White « Celtisme et orientalisme » *Regard, Espaces, Signes* Colloque organisé par Eliane Formentelli, 22 et 23 novembre 1978, Musée Guimet, Paris : L'Asiathèque, 1979, pp. 225-232.
Kenneth White, « Un Celte en Asie », in *La Figure du dehors*, Paris : essais Grasset, 1982, pp.187-198.
Kenneth White, *Les Finisterres de l'esprit : Rimbaud, Segalen et moi-même*, Cléguer : éditions du Scorff, 1988.
Kenneth White, « Les Finisterres de l'esprit », *Actes du Colloque de Brest du 26 au 28 oct. 1994*, réuni par Jean Balcou et Yves Leroy, Brest : publiés par le Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 1994, pp. 202-213.

[43] La littérature française n'est pas la seule bénéficiaire des apports littéraires de cette région, la littérature galicienne y a puisé les décors et les personnages de ses romans sans parler de nombreux sujets de poèmes, contes et légendes.

éléments qui avaient fait l'objet du classement des écrivains en langue française dans le groupe d'écrivains bretons et en conséquence des traits qui déterminent la littérature bretonne. Suivant les critiques, les traits signalés sont les suivants : Le Quintrec propose le *droit du sang* ou *droit du sol* ; Jean Balcou signale comme déterminant le fait d'avoir parlé ou non de la Bretagne ; Y. Pelletier étudie une thématique avec des traits dominants ; E. Prigent propose une démarche thématique mais qui étudie *langues, histoire, mythes, éléments et mort*. A la fin de son article Pascal Rannou tente d'établir une série de critères qui pourraient servir à reconnaître une littérature bretonne francophone : l'*aliénation*, la *linéarité de la description du paysage breton*, la présence de motifs celtiques ou l'emprunt à la langue celtique. A partir de toutes ces données, de l'ensemble de critères proposés et des particularités de Jarry, Segalen et Suarès, on tentera d'établir leur attachement à la Bretagne et de déterminer s'ils appartiennent, selon Pascal Rannou, à la littérature bretonne écrite en français. Mais au-delà de ce classement dans une catégorie d'écrivains, notre travail propose une complexe démarche d'analyse de la place que la Bretagne occupe dans la vie et l'œuvre de Jarry, Segalen et Suarès. Il est possible que dans l'évolution des recherches sur la littérature bretonne ou celtique à la fin du XX^{e} siècle, Suarès, Segalen et Jarry aient laissé une trace. Il est aussi possible que la Bretagne ait été la Muse de la fin du XIX^{e} et du début du XX^{e}.

L'ancre identitaire

Il serait trop simpliste de s'arrêter sur une idée déterminante, voire sur un mot clé, l'ancre, pour faire face à un sujet aussi complexe que le choix du territoire identitaire. Pourtant, lorsqu'on aborde l'exploration du *terroir* ou de l'endroit auquel on voudrait s'attacher, on a, tout abord, besoin de se poser, de s'arrêter, de s'ancrer. Loin de servir de métaphore, le terme exprime un besoin

et rend compte de la démarche que toute personne doit suivre afin de toucher le sujet du territoire identitaire. Lorsque nous étudions la biographie de Jarry, Segalen et Suarès, la Bretagne apparaît toujours à l'horizon, pourtant une lecture attentive de leur vie et de leur travail littéraire nous montre qu'ils ont abordé la Bretagne. Il faudrait déterminer par quel moyen et comment ils arrivent à faire de la Bretagne une référence dans leur vie et dans leur œuvre. Pour jeter l'ancre, il faut un point d'ancrage ; pour écrire sur un territoire (*le terroir*), pour y jeter l'encre, il faut aussi des repères, des liens, des points d'encrage. Nous analyserons le moyen que Jarry, Segalen et Suarès avaient utilisé pour s'ancrer en Bretagne et les éléments issus du terroir qui ont permis à ces trois écrivains d'aborder la Bretagne.

Rappelons au passage qu'une série de critères avaient été analysés par la critique de Bretagne pour trancher sur la question des écrivains qui ont montré leur attachement aux terres bretonnes et qui sont devenus des écrivains de Bretagne. Il faudrait déterminer si ces critères sont aussi déterminants dans l'ancrage breton de Jarry, Segalen et Suarès. Parmi les critères utilisés dans le classement des écrivains bretons, Pascal Rannou signale *l'aliénation* qu'il applique à tout écrivain breton et résume de la sorte : *« aliéné » c'est-à-dire « rendu étranger à lui-même » par l'assimilation de sa culture virtuelle par la culture française*[44]. Il s'agit de l'histoire d'une dépossession, pour une grande majorité d'écrivains qui ressentent la Bretagne en eux depuis le début, depuis le berceau, mais comme le signale Pascal Rannou *l'aliénation n'est nullement sensible chez la plupart des écrivains français d'origine bretonne.* Tout au long de l'analyse du parcours biographique de Jarry, Segalen et Suarès, il est facile de constater que, seulement en apparence, *l'aliénation n'est nullement sensible,* comme *chez la plupart des écrivains français d'origine bretonne.* L'aliénation est là, mais la démarche est tout autre, puisque leur ancrage culturel et identitaire commence en grande partie à travers l'écriture. Leur parcours biographique, intellectuel et culturel nous obligerait à les classer dans le groupe des écrivains français d'origine bretonne et non des écrivains bretons ou ancrés, encrés, en Bretagne: puisque le breton n'est pas leur langue maternelle ; puisque

[44] Rannou, ACLB, p. 82.

leur filiation bretonne est inexistante (imaginaire, dans le cas de Suarès, anodine, dans le cas de Jarry ou ignorée, dans le cas de Segalen) ; puisqu'il faudrait ajouter que Suarès et Jarry ne sont pas nés en Bretagne et que Segalen est parti de Bretagne très jeune afin de continuer ses études. Une première approche superficielle de l'œuvre et de la biographie de Jarry, Segalen et Suarès nous renvoie une image de la Bretagne qui leur est étrangère et, pourtant ils ne sont pas entièrement des écrivains français d'origine bretonne. Ils sont, nous essaierons de le démontrer, les écrivains d'une Bretagne ancrée, d'une Bretagne encrée. Probablement conscients de ce sentiment d'aliénation propre aux écrivains bretons, ils veulent s'en emparer. Pour cela, ils commencent par créer une personnalité étrangère à eux-mêmes, et qui puisse devenir aussi étrangère pour les autres, en travaillant sur trois axes : la généalogie, le portrait et la langue. Ils décident de s'accrocher aux trois axes qui serviront à ancrer, grâce à l'écriture, une identité bretonne reconstituée. La généalogie, le portrait et la langue deviennent les éléments clés de leur ancre identitaire.

La généalogie[45]

Le véritable Nom n'est pas celui qui dore les portiques, illustre
les actes ; ni que le peuple mâche de dépit ;
Le véritable Nom n'est pas lu dans le Palais même, ni aux
jardins ni aux grottes, mais demeure caché par les eaux sous
la voûte de l'aqueduc où je m'abreuve.
Segalen Stèles

Appartenir à une famille implique de porter un nom qui détermine cette filiation. Parler d'une identité reconstruite présuppose un besoin de

[45] Annexe 2, Tableau biographique de Jarry, Segalen et Suarès.

changement et de détachement des propres origines. Utiliser un autre nom signifie le refus de l'ancien en le remplaçant par un autre plus conforme à la personnalité de celui qui le porte. Le choix d'un pseudonyme ou la réinvention et justification des origines reflètent la vulnérabililité de la personne de l'écrivain ; il participe ainsi à la configuration des paramètres de sa vie, comme s'il s'agissait d'un de ses personnages. L'écrivain joue avec les sous-entendus que les pseudonymes et la nouvelle filiation ajoutent à sa vie et à son œuvre.
Si Suarès avait créé ses origines à partir d'un passé obscur et douloureux, Jarry accomplit sa filiation nouvelle à partir d'un mythe glorieux. Un désir commun les unit dans le dessein de se séparer du passé médiocre, parfois hanté par l'image du père. Plus ou mois tragique, le côté maternel, leur offre une nouvelle lignée, chargée de connotations bretonnes. Segalen est hanté par le désir d'oublier un passé honteux, le passé de son père, Joseph Ségalen. En plus d'un nom, hérité de façon atypique du côté maternel, il faudrait ajouter l'héritage d'un passé blessant et d'une condition de fils de bâtard effacée peu à peu par un héritage, cette fois-ci de l'ordre du matériel, qui améliora la condition des Ségalen.

Alfred-Henry Jarry

Henri Béhar dans *Les Cultures de Jarry* n'hésite pas à parler de l'écrivain comme d'un Breton. *Il s'est voulu Breton, en toute connaissance de cause*[46]. François Caradec affirme : *Or, Alfred Jarry n'est pas un pur Mayennais. Comme Tristan de Corbière, il est Breton par sa mère, une Quernest, fille d'un juge de paix*[47]. Il ne semble pas trop évident, à première vue, de qualifier Jarry d'écrivain de la Bretagne. Pourtant il s 'est investi sérieusement afin de refaire l'image qu'il voulait donner de son identité bretonne.
Jarry est né à Laval le 8 septembre 1873 où il ne passa que quelques années. Dès son jeune âge, et jusqu'à la fin de son adolescence, Jarry habita la Bretagne.

[46] Béhar, *LCJ*, p.25.
[47] Caradec, *ARAJ*, p.11.

En octobre 1879, Mme Jarry laisse son mari pour s'installer avec ses enfants chez sa famille, à Saint-Brieuc. En 1888 Mme Jarry et ses enfants s'établissent à Rennes, où Jarry peut compléter le brillant cursus débuté à Saint-Brieuc. C'est à Saint-Brieuc, dans les Côtes d'Armor, que commença la légende de ses origines bretonnes. Jarry n'abandonna jamais ce goût qu'il avait de construire une légende autour de ses origines. Il aborda le mythe de la nouvelle lignée en suivant une démarche bien particulière. Le premier pas vers le mythe fut le refus radical de « de la lignée paternelle, de qualité douteuse ». Alfred Jarry ne s'identifie pas à Anselme Jarry, à cause de sa médiocrité, de son manque d'affection pour ses enfants et de son appartenance au monde commercial. Logiquement, si le père de Jarry, ruiné et séparé, n'est plus présent dans l'éducation de ses enfants, il disparaîtra du champ d'affection et, en conséquence, du champ créatif. La mère, depuis 1879, deviendra l'adulte clé de sa vie, en prenant la place du père et en dirigeant en quelque sorte son destin. De Laval à Saint-Brieuc, à Rennes et à Paris sa présence ne le quitte jamais. Il transforma alors le côté maternel qui lui semblait idéal pour *confectionner* sa *précieuse personne*. La réalité et la fiction se complètent afin de transformer sa naissance en *événement surnaturel*. Jarry commence par remodeler l'image de sa mère. Cette mère presque virile, surhumaine, devient une déesse étrange au passé très ancien. L'image de la mère, comme beaucoup de personnages féminins dans son œuvre, s'orne de connotations de plus en plus fantastiques :

> Nous avons d'elle une photographie qui la montre en torero, culotte courte, petit casaquin brodé d'or à grelots et, sur le coin de la tempe, une toque de velours, […] et nous avons l'impression que nous fûmes conçu, en tout bien tout honneur, la nuit où cette créature d'un sexe un peu différent se mit dans l'entendement d'aller courir au bal en y traînant un taureau par les cornes !... [48]

Jarry, malade, dépensa toute son énergie dans l'élaboration de son dernier roman, *La Dragonne*[49], en quelque sorte pour tracer toute sa lignée et la verser

---

[48] Rachilde, *Alfred Jarry ou le surmâle de lettres*, Paris : Bernard Grasset, 1928, p.32.

[49] A propos de ce sujet quelques sources indispensables :
La notice dans les *Œuvres Complètes* de la Pléiade, pp.836-839.

du côté breton. Dans le dossier n°27 de la Dragonne, J. Sainmont explique ce roman plutôt comme le projet de Jarry de « rêver sa vie » [50].

Dans toute l'œuvre de Jarry, il n'y a qu'une dédicace explicite située après le titre de son dernier roman *La Dragonne*. En consultant les notes et variantes de l'édition des œuvres complètes[51], on s'aperçoit que cette dédicace devient un élément essentiel dans la vie et dans l'œuvre de Jarry. Elle fut dictée par l'auteur à sa sœur peu avant sa mort. Jarry écrit cette dédicace *In memoriam* avec une intention plus forte que celle d'offrir son dernier ouvrage à sa mère. Gérard Genette écrira à propos de ces dédicaces *In memoriam* :

> Ce sont là des dédicaces privées, mais la dédicace à titre posthume permet aussi d'exhiber une filiation intellectuelle sans consulter le devancier dont on s'octroie ainsi le patronage.[52]

Par rapport aux circonstances biographiques de l'auteur qui, dans l'incapacité de le faire personnellement, dicta la dédicace à sa sœur, la dédicace prend une allure testamentaire. Le roman s'ouvre sous l'épigraphe suivante :

> In memoriam
>
> Matris meae
>
> Karolinae Jarry natae
>
> Kernec'h De Coutouly de Dorset.

Il arrive à prouver que sa mère Caroline Quernest descend d'une famille anglaise, il cherche un personnage masculin dans le XI[e] siècle et il dit détenir

---

Le dossier de la *Dragonne* : « Dossier de *La Dragonne* », établi et présenté par [Emmanuel Peillet et] Maurice Saillet, *Dossiers du Collège de 'Pataphysique* Paris : éd. Collège de 'Pataphysique, n°27, 1965, p.2-122.

Béhar 1988, Arnaud 1974, Patrick Besnier 1990.

[50] Dossier du Collège de pataphysique, n°27,1965, p.7.

[51] Henri Bordillon note à propos de la dédicace :

« Cette dédicace, rétablie selon la recommandation du plan du 28 mai 1906, dictée par Jarry à sa sœur Charlotte, est particulièrement intéressante puisqu'elle livre, à l'orée du roman, l'une de ses sources : les prétentions nobiliaires de Jarry, et singulièrement— d'après une tradition familiale ? — la filiation de sa mère, Caroline-Marie Jarry née Quernest (1842-1893), avec la famille anglaise des Sackville, dont certains membres portèrent le titre de comte ou duc de Dorset. […] » OCJ III, p.874.

[52] Gérard Genette, *Seuils*, Paris : éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 123.

des preuves concrètes. *La Dragonne* est peuplée de personnages historiques, légendaires et extraordinaires inventés pour justifier le rêve généalogique de Jarry. La première allusion déterminante de cette filiation est l'allusion à Auguste-Samson Coutouly, l'arrière-grand-père maternel de Jarry, receveur des impôts à Hucqueliers.

> Pour jouir d'un décor pareil, et pour vivre, un Sacqueville avait accepté en mil huit cent trente, l'emploi de receveur à cheval des contributions directes, à Provins. [53]

Auguste-Samson Coutouly est le fils du deuxième lit d'Alphonse-Henry de Coutouly. Parmi les fils du premier lit d'Alphonse-Henry de Coutouly, Pierre-Charles de Coutouly, dit « de Dorset », qui inspira Jarry pour établir des liens imaginaires avec les Sacqueville. Dans « La Bataille de Morsang » (II partie, chapitre III de *la Dragonne*) Erbrand Sacqueville apprend l'ancienneté de ses origines de la bouche de l'abbé.

> « A qui ai-je l'honneur de parler ? » dit l'ecclésiastique.
>
> L'autre se nomma :
>
> « Erbrand Sacqueville. »
>
> L'abbé avait de l'histoire.
>
> « Tiens! ce patronyme et ce prénom ne me sont pas inconnus.
>
> — Ce n'est plus le même porteur, dit Sacqueville, à moins qu'il n'ait bien vieilli ou que je n'aie bien rajeuni.
>
> — Ce… porteur, dit l'abbé, a pris dans une autre nuit, celle des temps…
>
> — Pas plus belle que celle-ci, dit Sacqueville, respirant avec satisfaction sous la pureté de la lune.
>
> — …L'Angleterre avec M. Guillaume…le Normand. […][54]

Il s'agit bien de l'un des légendaires et historiques compagnons de Guillaume le Conquérant, un ancêtre de la famille anglaise des Sackville. Jarry pousse la filiation précieuse en établissant un lien avec quelques membres de la famille

[53] OCJ III, p.465.
[54] OCJ III, p.480.

anglaise, les comtes ou ducs de Dorset. Par un *jeu de noms* ou *une mosaïque de filiations*, possibles uniquement dans ce contexte du roman de fiction, Pierre-Charles de Coutouly, dit « Dorset », devient un des Dorset ancêtres d'Erbrand Sacqueville. Le surnom merveilleux de « Dorset » de Pierre-Charles de Coutouly est loin d'appartenir à la prestigieuse famille. Les recherches et les explications de Bouillier rendent compte de cet étrange héritage et du surnom de « Dorset » par ce Coutouly. Il exista un parent proche de Pierre-Charles de Coutuly, Jean-François qui portait le titre d'abbé d'Hercé. Le terme *d'Hercé* évolua, par d'étranges métamorphoses phonétiques, de *d'Ercé*, *d'Orset* à *Dorset*.

Jarry est sûr d'être le dernier de la lignée de Dorset, seigneur normand, un des premiers compagnons de Guillaume le Conquérant. *Celui qui par sa mère est le dernier Dorset (pas folie des grandeurs, j'ai ici mes parchemins)*[55].

Il reprend dans *La Dragonne* toute cette entreprise de reconstruction de son passé afin de faire un fantastique *jeu de noms*. Patrick Besnier le qualifie de la sorte : *par un incroyable maquillage où Kernec'h vaut pour Quernest, nom de jeune fille de la mère, mais en plus breton !*[56]. La sœur de Jarry deviendra Charlotte J. Kernec'h de Coutouly Dorset. Dans la descendance indirecte des *faux* Dorset, Octavie-Sophonie, fille d'Auguste-Samsom, le receveur d'impôts, se marie à Charles J-B Quesnest, fils d'un commissaire des guerres, enterré au cimetière de Rennes. Les Quernest offrent à Jarry la possibilité de s'aventurer dans une autre filiation aux parfums plus romantiques. Les prétentions nobiliaires de Jarry le plongent dans une Bretagne mystérieuse :

> De vieille noblesse bretonne, elle montait à cheval à cru, faisait des armes avec son frère – l'enseigne de vaisseau au coup d'anspect – et c'est en nageant au large du cap Fréhel, un jour de tempête, qu'elle rencontra son fiancé, lequel faisait du *over arm stroke*, là aussi le plus naturellement du monde.[57]

La Dragonne est aussi le roman d'Erbrand, ce dernier descendant du roi Arthur converti en héros moderne du Graal. La recherche des prétentions nobiliaires de

---

[55] Lettre à Rachilde, Laval, 28 mai 1906, OCJ III, p. 617.
[56] Patrick Besnier, *Alfred Jarry,* Paris: Plon, 1990, p. 19.
[57] OCJ III, p.445.

Jarry, dans son dernier ouvrage, devient la recherche d'un tombeau de famille, à une époque où on parle encore la langue des Dieux, le breton.

Victor Joseph Ambroise Désiré Ségalen

Victor-Joseph-Ambroise Désiré Ségalen naquit à Brest le 14 janvier 1878 au sein d'une famille de la petite bourgeoisie. Vis-à-vis de la société et pour garder la morale familiale intacte, une partie du passé paternel de Segalen a été passée sous silence. Le passé du père de Victor Segalen, Joseph Ségalen, de même que celui de la mère de Suarès fut douloureux. D'après les biographes de l'écrivain, son père avait été abandonné par sa mère à l'hospice de Brest. Marie Charlotte Ségalen enceinte de peu de mois fut confrontée à la terrible nouvelle de la mort de Victor Tréguier, le père de l'enfant. La grand-mère de Victor Segalen, s'est présentée à l'hospice quelques jours plus tard afin de reconnaître son enfant. Le père de Segalen, qui avait été nommé durant son court séjour à l'hospice d'un mystérieux nom de famille purement inventé, Fual, reprendra celui de sa mère Ségalen. Ce nom, apparemment sans signification, se substitue à celui d'un père, Tréguier, grand-père de l'écrivain, mort peu avant sa naissance. A ce propos Etienne Germe songe à la condition de la personne de Charlotte Ségalen, la grand-mère maternelle de l'écrivain, accueillie par les parents de Victor Tréguier :

> […] Le recensement de la commune de Plabennec mentionne dès 1851 la présence chez les Tréguier de Marie Charlotte Ségalen, domestique et de son fils Victor Joseph, âgé de deux ans.[58]

En plus d'un nom, hérité de façon atypique du côté maternel, il faudrait ajouter l'héritage d'un passé blessant et d'une condition de fils de bâtard effacée peu à peu par un héritage, cette fois–ci de l'ordre du matériel, qui améliora la

[58] Etienne Germe, *Segalen, l'écriture, le nom. Architecture d'un secret,* Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes (PUV), 2001, p.19.

condition des Ségalen. Bien que, des années plus tard, la mère de Victor l'écrivain, Ambroisine s'obstinât à tout gommer, les traces de ce passé truculent ne furent pas oubliées par l'écrivain. Dès 1909, poussé par les conseils d'Auguste Gilbert de Voisins, Segalen prête une attention particulière à son passé. Dans une lettre à sa femme, il lui demande d'apporter, pour sa prochaine visite, des notes personnelles soigneusement gardées.

> Si-ngan-fou, 27 septembre 1909.
>
> Parmi les choses importantes que je te demande de m'apporter avec toi, il faut mettre la boîte en bois brune carrée, à poignée de fer rouillée, et qui contient mes notes personnelles, et est fermée par un cadenas à secret.[59]

Segalen se plaint de la difficulté d'écrire régulièrement un journal et d'y dévoiler ses secrets. Cependant le projet du journal provoqua chez Segalen un tel enthousiasme qu'il se proposa d'abandonner en partie une certaine pudeur. Dans ce nouveau projet, et encouragé par son ami qui trouvait essentiel de tenir un journal en tant qu'artiste, il veut récupérer d'abord ses souvenirs. Il tient à cette boîte parce qu'elle garde le trésor du passé et les clés pour aborder son œuvre.

> […]Et j'ai l'intention de faire ceci : reprendre toutes mes notes enfantines et juvéniles et autres, les retranscrire dans un format « littéraire », (mon grand papier blanc) y joindre mes souvenirs non écrits, rapides, sur mon enfance dans ce qu'elle a eu de préparant à ce que je suis, et puis continuer une sorte de journal qui ne soit plus hermétique, mais ouvert, d'abord à toi, et ensuite, en quelques parties, à de très rares amis.[60]

Cette lettre est écrite seulement quelques mois après son arrivée en Chine. Il commence, en parallèle, une exploration des territoires, connus et oubliés de son enfance, et des territoires, inconnus et à découvrir, de la Chine. Il avance dans les images du souvenir des voyages enfantins lorsqu'il s'aventure dans les étranges terres chinoises. Le poète s'efforce de voyager en même temps sur deux terrains, le connu oublié et l'inconnu à connaître. Voilà pourquoi la Chine

---

[59] *Lettres de Chine* Lettres à sa femme (avril 1909 à février 1910). Introduction de Jean-Louis Bédouin, Paris : Plon, 1967, p.181. (CS I, pp.1008-1009)
[60] *Ibid.* p.181 (CS I, p.1009)

devient parfois familière aux yeux de Segalen, parce qu'elle serait souvent confondue avec des paysages déjà vus, et partiellement oubliés qu'il explore pour son journal. Segalen commence les deux voyages, le voyage en Bretagne, qu'il considère comme formateur de sa personnalité, et le voyage en Chine, qui est essentiel pour son projet artistique. Il est possible que l'expérience du passé apparaisse contaminée par l'expérience du présent, ou vice versa, et que les images de la Chine apparaissent confrontées à des images de la Bretagne. Etienne Germe résume ainsi ce complexe processus d'interaction entre l'histoire personnelle de l'écrivain et l'étrange univers chinois :

> Sur une terre étrangère à la terre de Bretagne, dans l'histoire d'un autre peuple, l'*exobiographie* organise une réconciliation, la réconciliation de l'histoire et des noms. [61]

Segalen loue la description qu'Yvonne avait faite de la Bretagne dans une lettre reçue autour du mois d'octobre 1909. Sa femme alimenta ainsi une présence permanente des paysages bretons en Chine.

> Lain-tcheou, 24 octobre 1909
>
> J'ai reçu ici deux excellentes lettres de toi. La première m'a promené délicieusement autour de la Bretagne, que tu connais en effet mieux que moi, et où tu me mèneras. J'en ai lu la partie descriptive à Augusto qui en a loué ton évocation.[62]

Segalen poursuit son journal jusqu'en 1917. C'est dans ce contexte qu'il réfléchit à son propre nom. Bien qu'il n'ait pas appris le breton, il s'est soucié de revendiquer ses origines bretonnes, en commençant par la résonance bretonne de son nom de famille. Confronté au choix de symboliser sa propre identité en abandonnant le pseudonyme imposé, il n'hésite pas à revenir aux sources. En 1912, il écrit une lettre à ses parents où il expose ses inquiétudes à propos de son nom de famille. Ségalen deviendrait Segalen, si cette transformation ne trahit pas les règles d'orthographe du breton.

---

[61] Etienne Germe, *Segalen, l'écriture, le nom : Architecture d'un secret,* Saint- Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2001, p.199.

[62] *Lettres de Chine*, Plon, 1967, p.197. (CS I, p.1027).

> Vous verrez que j'ai signé de mon nom *Stèles* et toutes les productions à venir. La marine nous permet maintenant de le faire librement ; et rien ne vaut un nom de terroir franc et sonore comme le mien ; à condition de le prononcer – lène – à la Bretonne. Sur ce point, je voudrais demander à mon cher Papa si l'accent aigu sur Sé est nécessaire. Je l'ai supprimé, ne le trouvant pas Breton. Y a-t-il des accents aigus ? Je ne le crois pas.[63]

Dans cette lettre Segalen utilise les majuscules avec un but bien précis : *à la Bretonne, à mon cher Papa, l'accent aigu sur Sé, ne le trouvant pas Breton*. La majuscule tisse un lien affectif entre les mots et met en relief les trois données qu'il veut souligner : son père, ses origines bretonnes et son nom de famille. Segalen choisit l'emploi de la majuscule pour les termes *Papa,* à la *Bretonne* et *Breton* afin d'octroyer à ces mots un changement de catégorie grammaticale: les mots communs deviennent des mots propres. Rappelons au passage Segalen écrit la lettre à ses parents pour expliquer et justifier l'appropriation phonétique et orthographique de son nom de famille, en quelque sorte il s'agit aussi de la transformation d'un nom qu'il considère « commun » en nom propre. Segalen avec les majuscules fait résonner chaque mot, en lui donnant de l'importance, en indiquant à son lecteur que ces mots ont les résonances du *terroir, franc et sonore comme le mien.* L'écrivain à l'oreille musicale veut un nom aux sonorités bretonnes. À partir de 1912 il signa ses œuvres du nom de Segalen. A chaque fois qu'il explora et écrivit, même parmi les peuples aux sonorités nouvelles qu'il aima aborder dans le réel et dans la fiction, sa démarche sauvegarda toujours le timbre du terroir.

Malheureusement Segalen cède aux pressions et aux exigences de son œuvre en détruisant son journal vers 1917. Segalen a souvent exprimé les regrets de ce geste à sa femme, Yvonne, et à son amie Hélène Hilpert[64]. S'il est certain que le centre de ses œuvres est l'analyse et la connaissance du moi, l'écrivain y joue avec les échos d'une *mémoire de soi* qui n'a pas brûlé les allusions d'un journal raté. De 1909 à 1917, l'écrivain adulte revient sur les souvenirs de son passé. L'image de son enfance et des souvenirs d'enfance se font perceptibles surtout

---

63 Cité par A. Joly-Segalen in « *A Dreuz an Arvor* un inédit de Victor Segalen », *les Cahiers de l'Iroise,* Brest : éd. Société d'études de Brest et du Léon, oct-déc, 1973, p.206. (CS I, p. 1289)

64 Ces commentaires on été apportés par Henri Bouillier, OCS I, p.86.

dans *Essai sur soi-même* et dans le chapitre 25 d'*Equipée* : « Moi-Même et l'autre ». Il s'agit d'une confrontation avec deux espaces et deux temps :

> Jeu. Jeux. Écrire sa vie ? — Non, mieux, écrire d'abord mon œuvre.
>
> *Brest 25 octobre 1916 matin*[65]

Pour connaître Segalen il faudrait alors connaître les souvenirs d'enfance et d'une partie de la jeunesse vécue en Bretagne. Un commentaire de Segalen explique que ce "moi" est indissociable de son enfance bretonne. Segalen cherche : *ce qu'elle a eu de préparant à ce que je suis*. Parmi ce qui reste de ses souvenirs, on conserve les notes d'un voyage en Bretagne, un voyage initiatique et sans doute formateur. *A Dreuz an Arvor* est le titre de quelques notes écrites par le jeune Segalen lors de son premier voyage en Bretagne. Le texte résulte d'un premier face à face avec la culture bretonne et ses paysages et il fut le précurseur d'autres voyages réalisés ultérieurement par le poète.

La culture bretonne lui appartient, il croit la connaître de façon à s'approprier des nuances de prononciation, avant même de savoir la réponse de son père. Le premier accord explicite entre la Bretagne et la production littéraire de Segalen se découvre dans *Stèles*. Il abandonne le pseudonyme de Max-Anély et il signe de son vrai nom, en insistant sur les sonorités du breton : « à condition de prononcer – lène- » et de supprimer l'accent aigu qu'il suppose inutile. Ecrite en Chine, la lettre de 1912 inaugure et dévoile cette inséparabilité des deux patries et expose les clés de lecture de *Stèles*. On peut considérer ces pages poétiques comme un pont imaginaire entre la Chine et la Bretagne. Etienne Germe écrit sur l'importance de *Stèles* dans l'abandon du pseudonyme *Max-Anély* et l'adoption de Segalen.

> C'est dans le prolongement de cette origine duelle que *Stèles* devient une étape fondamentale dans la relation que l'écrivain entretient avec son propre nom. Il abandonne le pseudonyme qui organisait son absence entre l'ami et l'aimée, *Max-Anély*, et adopte son nom de famille comme nom d'auteur, transformant une honte …. […]*Stèles* est l'œuvre de l'appropriation du nom, celle qui accomplit la métamorphose d'une histoire de

[65] OCS I, p.90.

> famille en histoire littéraire. Cette appropriation se réalise au prix d'un réglage si discret que les éditeurs, les libraires et les bibliothécaires n'en tiennent le plus souvent pas compte. […][66]

Néanmoins, l'œuvre *Stèles* est aussi le premier travail poétique issu de son voyage en Chine. Dans le processus d'adoption d'un nom aux sonorités bretonnes le voyage fut aussi essentiel. Ce voyage en Chine avait réveillé en lui les souvenirs de sa première échappée à travers la Bretagne. Lorsque Segalen eut vingt ans il s'échappa de l'environnement familial étouffant qui l'avait empêché de développer son goût pour l'aventure. Il brava l'interdit et fit face à sa faible nature en dépassant les limites de sa médiocre santé et sa piètre condition physique. Les premiers voyages de Segalen avaient été aussi ses premiers défis personnels ; on comprend maintenant pourquoi tout ce qui avait fait partie de ces voyages devient si important dans la vie et dans l'œuvre de l'écrivain. Les coordonnées du temps et de l'espace ne sont pas mesurables dans le souvenir. Plus tard Segalen, en changeant son pseudonyme, rendra un hommage à ces paysages bretons initiatiques et formateurs de sa personnalité aventurière. Etienne Germe dans son ouvrage signala un déchirement et une absence constante de la personne de sa grand-mère, Marie Charlotte Ségalen. Les mœurs s'y opposaient et l'oubli et la solitude accompagnèrent les derniers jours de la vie de Charlotte. Cette grand-mère et la famille Tréguier semblent avoir été enterrées surtout depuis que Victor Joseph, le père de l'écrivain, épousa Ambroisine. Dans son travail Etienne Germe analyse un élément intéressant, la dédicace de la thèse « Les cliniciens ès lettres » pour en conclure que, malgré l'absence de la famille paternelle, tachée, son propre nom pourrait, à lui seul, parler de cette reconnaissance, de cette dette ou de cette douleur.

> Dans l'imaginaire de l'écrivain, la suppression de l'accent est un acte de correction salvateur. En effet, dans les mots bretons, le *e* se prononce *é* et la présence résulte d'une clarification de l'administration française. Le passage de *Ségalen* à *Segalen* permet donc

[66] Etienne Germe, *Segalen, l'écriture, le nom : Architecture d'un secret*, Saint- Denis : PUV, 2001, p. 165.

> le vivier l'origine celtique du nom. L'histoire de famille se noie désormais dans le continuum mythique d'une origine bretonne magnifiée. […] [67]

Il faut ajouter que la place du nom de famille de Segalen dans la dédicace de sa thèse est accompagnée du même silence provoqué par la morale, la religion et la société. L'auteur aurait peu d'envie de s'intéresser à son propre nom de famille qui suscite autant de mépris. Si ces mots de Segalen : « Je leur dois trop pour m'acquitter jamais » ne cachent pas un souvenir de la famille paternelle oubliée, ils sont aussi des mots formels et conventionnels qui ne lui auraient jamais permis d'insérer un commentaire revendicatif. Plus tard, ce conditionnement familial s'efface, au fur et à mesure, dans son enthousiasme professionnel pour lui permettre sa propre reconstruction.

Il a souffert autant de ce silence et de ce *péché familial*, que de l'envahissante surveillance d'une mère autoritaire qui avait tout tenté pour imposer la présence des Lalance. Loin de sa mère, la lettre que Victor Segalen écrit en 1912 à son père pour demander des renseignements concernant son nom de famille a l'air d'une revanche. Le caractère de Segalen s'affirme de plus en plus, loin du cocon familial et en conséquence loin de la Bretagne. Ségalen rappelle un manque, l'oubli d'une histoire autre que celle des Lalance. On sait le mal que sa mère, qui avait freiné maintes fois ses envies de liberté, s'était donné pour lui faire oublier ses origines. Segalen sera écrit, sera prononcé, sera écouté tant de fois qu'il serait absurde d'ignorer totalement la suppression de l'accent voulue par l'auteur. Le nom, Segalen, avait fait l'objet de commentaires dans le roman *René Leys*[68] où l'auteur lui donne un sens très proche du terroir breton, en opposition à l'adaptation trop douce de la langue chinoise :

> Il dit également le mien : « Monsieur Sié. » C'est le monosyllabe choisi parmi les noms classiques des « Cent Familles » auquel se réduit mon nom occidental, extrême-occidental, du bout de la terre, du « Finistère »...mon nom breton de « Segalen ». Mon prénom chinois hérite des deux derniers sons. Le tout se prononce « Sié Ko-lan », et me déplaît sur peu, car, traduisant, j'obtiens sans erreur (outre le mot « Sié », nom de famille)

---

[67] *Ibid.*, p.165.

[68] *René Leys,* OCS II, p.484.

> Ko-lan, « orchidée du Pavillon des Vierges ». Je prise davantage mon « Epi de Seigle » breton.

A cette occasion et à travers la fiction l'écrivain se reconstruit, comme le personnage de René Leys. Dans une lettre que Segalen adressa à Jeanne, sa petite sœur, nous constatons qu'il connaissait parfaitement la signification bretonne de son nom de famille, pour cette raison il se permet de faire des jeux de mots et jusqu'au point d'ironiser : *N'importe, plus tard peut-être on vénérera le frère Épiglotte ou le cousin Épideblé- puisque tu me ramènes à la botanique !*[69] Le commentaire ironique créé à partir d'une fusion de deux univers, la botanique et la généalogie que Segalen fait dans la lettre à sa petite sœur, datée du 6 mai 1900, indique que les inquiétudes autour de la traduction de son nom de famille étaient nées bien avant la lettre de 1912. Au sujet de la relation entre l'écriture, l'identité et ce besoin que Segalen ressent d'explorer les contrées éloignées de la Chine, Etienne Germe dans son travail de recherche sur le nom et les origines de Segalen arrive à la conclusion suivante :

> […] Ainsi, tandis que l'écrivain conçoit son œuvre à partir des objets, des signes et des textes qui se trouvent à la source de l'écriture et de la civilisation chinoise, il renoue avec son origine celtique au moyen de l'écriture de son propre nom et devient d'une certaine manière un écrivain breton. La suppression de l'accent est une offrande aux ancêtres fondue dans le secret d'une histoire de famille ; *Stèles* est le manifeste de cette identité recomposée.[70]

Plus qu'une offrande aux ancêtres, il s'agit du premier ancrage breton de Victor Segalen. Etienne Germe s'est intéressé à un sujet omniprésent dans la vie et dans l'œuvre de Segalen, cependant ses recherches ne décrivent pas la longue traversée littéraire et humaine de l'écrivain afin de devenir un « écrivain breton ». Victor ne s'attarde pas à déchiffrer le sens exact du nom de famille Segalen, comme il ne s'est pas attardé à répéter à l'infini sa *bretonnité*. Son nom est indissociable des lieux, du côté breton de *l'extrême-occidental, du bout de la terre, du Finistère*. Le narrateur et l'auteur de *Réné Leys* dévoilent dans une

---

[69] CS I, p.273.

[70] Etienne Germe, *Segalen, l'écriture, le nom : Architecture d'un secret*, Saint- Denis : PUV, 2001, p.165.

simplicité sans équivoque leurs origines familiales. Les Lalance, les Tréguier, les Ségalen représentent peu de chose face à l'identité culturelle, même si elle fut imaginaire, de ce qu'il nomma *mon épi de Seigle breton*. Même s'il avait écrit naïvement à sa mère : *Une seule chose manque à mon palais Breton : le beurre*[71], il marque expressément et en majuscules son identité par le mot Breton. Le 11 janvier 1916 Victor Segalen écrit à Paul de Cassagnac, journaliste et directeur du journal *L'Autorité* : *Et d'abord je serai têtu et Breton*[72].
Sous quelques commentaires ironiques que le lecteur trouvera dans sa correspondance autour de son nom de famille et de son identité bretonne, Segalen cache une discrète sensibilité et un sincère attachement à son épi de seigle. Peu à peu l'écrivain transforma le tabou de l'histoire familiale en donnant à son nom une identité culturelle bretonne, avec une dignité suffisante pour qu'elle puisse devenir la clé de son œuvre, l'ancre et l'encre de ses origines.

Isaac-Félix André Suarès

André Suarès naquit à Marseille en 1868, sous le nom d'Isaac-Félix André Suarès. Une liaison, pourtant inattendue, a bien existé entre ce Méridional et la Bretagne. La Bretagne, une patrie réappropriée, a suscité bien des polémiques. Cette entreprise de reconstruction de sa filiation bretonne a été si forte qu'elle a éveillé une équivoque autour du nom de Suarès qu'on croyait être celui de Félix-André-Yves Scantrel. La confusion, à première vue évocatrice d'un écrivain à nom breton, implique qu'on n'a jamais douté de cette filiation fictive.

Des chuchotements entendus par Suarès enfant lui dévoilent le douloureux passé de sa mère, fille naturelle d'un marin breton. Il aurait pu oublier et effacer ce souvenir tenu secret et pourtant il insista pour y ancrer ses origines. Mené par le désir d'une ascendance autre que celle de négociants et

[71] CS I, p.89.
[72] CS II, p.725.

d'affairistes juifs ou simplement convaincu d'avoir trouvé en Bretagne sa patrie littéraire, Suarès façonne laborieusement son mythe personnel. Une phrase de Bernard Duchatelet trace son portrait identitaire : *Suarès ou le vrai faux-breton* ![73]

Même si ses motivations avaient été bien évidentes, ou même s'il ne rêvait que de se procurer une lignée d'évasion, une part de la critique continue à avoir du mal à accepter sa patrie bretonne. Continuellement la question sur l'authenticité de la filiation bretonne de Suarès se pose. Il ne reste aucune trace des actes de naissance de la grand-mère ni de la mère de Suarès, aucun document qui puisse confirmer et trancher sur la question. Le silence a toujours accompagné l'identité du père inconnu d'Aimée-Adelaïde-Charlotte, mère de Suarès. Isaac Cohen, grand-père paternel de Suarès, en épousant Zoé-Alexandrine Favre, l'accepte comme sa fille légitime, mais ce geste n'effacera jamais le doute du secret sur le père génétique. Ses origines inconnues construiront un refuge idéal pour continuer à idéaliser sa mère, morte quand il était encore enfant. Suarès enfant avait beaucoup souffert de son absence jusqu'au point d'en faire une obsession. Il passera quelques mois confronté à une sorte de rêverie, d'imagination ou de mystère des apparitions maternelles. La nouvelle ascendance se bâtit, comme une réfutation de celle qu'il connaît, et répond simultanément aux angoisses et aux tristesses de son esprit. Il semble s'accrocher à l'idée de vouloir appartenir à une modeste famille bretonne. L'image de la mère disparue renaît et participe au mythe des origines, elle devient « la fille d'une humble paysanne du Finistère et d'un marin breton».[74]

En 1918 Suarès écrivit une lettre à Yves Le Febvre où il confessa ses origines :

> Je vous dirai peut-être un jour ce qui fit longtemps mon orgueil et mon tourment. J'ai retrouvé mes origines bretonnes : elles m'ont été livrées par l'institutrice de ma mère. Mais il y a là une histoire douloureuse, un mystère de famille, cruel et plein de deuil. Ma mère était fille naturelle. Souffrez, pour l'instant, que je ne vous dise pas plus.

---

[73] Bernard Duchatelet « Suarès et la Bretagne » in *Etudes sur la Bretagne et les Pays Celtiques*, *KREIZ2*, Brest : Université de Bretagne Occidentale, 1993, pp. 45-79.

[74] Cité par Marcel Diestschy in *Le Cas André Suarès*, Neuchâtel : éd La Baconnière, 1967, p. 34.

> Laissez donc ma naissance dans l'obscurité où elle a été tenue. C'est un voile qu'il ne faut pas tirer encore : il cache peut-être bien des larmes et du sang. Faites seulement entendre, si vous voulez, que je viens pour une part du pays de Cornouailles, et qu'il y a derrière moi une longue suite de pauvres, pêcheurs et paysans, têtes folles autant que j'aie pu le savoir, êtres plus simples que je ne suis, et cœurs libres.[75]

Suarès prononce ces mots avec une certaine amertume, celle des excuses, afin de justifier cette impossibilité de donner les preuves et les détails de son passé breton. Apparemment le seul espoir pour continuer à rappeler et recomposer ce secret est de pouvoir récupérer chez ces *pauvres pêcheurs* leur *cœur libre*. Pourquoi écrire donc un livre sur la Bretagne, pourquoi voyager en Bretagne et pourquoi ce camouflage sous les sonorités bretonnes ? Billioud[76] répond en quelque sorte à la question lorsqu'il signale l'importance du choix des origines sur la vie et l'œuvre de Suarès : parce que le passé obscur de la Bretagne n'est pas qu'une blessure, il modèle son projet littéraire. Pour modeler son projet littéraire Suarès remodèle aussi sa personne. Un premier geste vers sa trajectoire bretonne fut l'emploi particulier qu'il fait du pseudonyme. Suarès a 25 ans lorsqu'il change son prénom à résonances juives Isaac-Félix par André, le premier changement marquera un début dans l'emploi de nombreux pseudonymes pour signer sa production littéraire. Les pseudonymes évoluent avec les sensibilités de Suarès et annoncent aussi les grandes ambitions à conquérir. Il expose clairement leur importance ; il les présente même comme les moments culminants de fusion de la création et de la vie du créateur. L'auteur semble se dessiner et justifier son existence par la magie des mots à travers tous les pseudonymes qui correspondent aussi à une harmonie dans ses choix littéraires.

---

75 *Cette chère Bretagne ...Yves le Frebvre –André Suarès. Correspondance,* préface et notes de Bernard Duchatelet, *Cahiers de Bretagne Occidentale*, nº 5, Brest : Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 1986, p 139.

76 Joseph Billioud, « Les aïeux d'André Suarès », *Arts et livres de Provence*, Marseille : éd. arts et livres de Provence, juill.-août 1968, pp. 28-29.

> La Bretagne est le climat de mon amour : elle a ce que je préfère à tout, cette lumière sans limite où entrent toutes les nuances, si heureuse et si mélancolique, si riante et si intérieure, si ardente et si pure, si blonde et si brumeuse. [77]

La Bretagne répond à l'esprit paradoxal de l'écrivain, qui ne veut pas choisir une seule nuance qui émerge de son moi intérieur et qui est confronté sans cesse à l'ambivalence des sentiments qui l'habitent. De son esprit paradoxal jaillit l'engouement des origines qui envahit ses écrits et qui oblige l'écrivain à réinventer son moi, à travers un pseudonyme. Lorsqu'il écrit sur des personnalités historiques ou sur d'autres écrivains, il arrive parfois à dépasser dans ses portraits les traits de la personnalité à étudier pour s'y confondre et même faire partager occasionnellement ses origines bretonnes.

> Ces questions d'ordre généalogique semblent expliquer la raison pour laquelle Suarès éprouva du plaisir à publier tant d'articles et des livres sous des différents pseudonymes et des déguisements qui suggéraient une descendance romantique et mystérieuse. [...][78]

La communication mimétique des envies de l'auteur caractérise ses portraits. Sans doute, avec les différentes métamorphoses qu'il fait subir à son prénom d'origine, il donne naissance à sa personnalité ; il la renouvelle dans cette osmose qui s'effectue à travers les mots : des lettres, des essais, des poèmes ... Robert Parienté résume ainsi le rôle de la multitude de portraits que Suarès peint dans ses œuvres :

> Avec ses portraits, Suarès a en effet créé une œuvre originale à propos d'une autre œuvre : l'écrivain s'affirme créateur par le commentaire du héros contemplé. Les portraits vivent doublement, à la fois de leur existence et de celle que Suarès leur insuffle, comme s'il procédait à une transfusion de sang. Dès lors se produit une osmose permanente où les personnes, vivifiées par cet apport, s'expriment par la voix de celui qui les anime.

---

77 Lettre inédite à Doucet, 19 juillet 1921, citée par Y.-A. Favre in *La Recherche de la Grandeur dans l'œuvre d'André Suarès*, Paris : Klincksieck, 1978, p.138 (dans la note 130 en bas de la page 318)

78 Frederick Busi, *L'esthétique d'André Suarès. Etude thématique sur la vision de l'art,* Wetteren(Belgique): Editions Cultura, 1969, p. 18.

> Suarès s'infuse dans le portrait recomposé, avec, parfois, des arrière-pensées, de la partialité, mais en bousculant toujours les idées reçues, cette routine de l'esprit.[79]

Il est vrai que parfois ce sang transfusé est du type breton ou celtique. Il n'hésite pas à voir en Pascal un Breton d'Argoat. « Pascal est un Breton de terre ferme », sans doute pour s'identifier avec le côté breton qu'il ressent chez Pascal et qu'il voudrait à tout prix posséder. L'important dans la caractérisation bretonne de Pascal ou d'un autre personnage historique, n'est surtout pas de justifier leur *bretonnité* mais de constater que, dans les personnages qu'il admire, il y a une partie noble, étonnante et fantastique qu'il apprécie et partage. Ce côté extraordinaire pour Suarès existe dans cette partie mystérieuse de son passé, la partie bretonne héritée par sa mère qu'il est incapable d'occulter, même s'il dit avoir fait tout pour le tenter.

Suarès employa un pseudonyme intraduisible, Caërdal[80], pour revendiquer sa *bretonnité*, cette fois ouvertement. Bernard Duchatelet a essayé de décrypter l'étymologie bretonne du pseudonyme :

> On répète à l'envi que Caërdal en vieux breton signifie « Quêteur de Beauté ». Mais pas plus en vieux breton qu'en breton moderne Caërdal ne peut se traduire ainsi. « Caër » signifie « beau » (c'est un adjectif) et « dal » peut venir de « tal » (front) ou de « dall » (aveugle). D'où en formation composée : « Caërdal » (le « t » par mutation devenant « d ») : beau front, ou « Caërzall » (le «d » par mutation devenant « z ») : « bel aveugle » ; on peut concevoir que dans le deuxième cas la mutation ne se fasse pas, mais il faudrait encore supprimer le « l » final pour en arriver au pseudonyme utilisé par Suarès.
>
> Il est hors de question de traduire Caërdal par « Quêteur de Beauté » comme allant de soi. Cette signification ne pourrait être qu'une interprétation imagée que ni le vieux breton, ni le breton moderne ne fait de lui-même. Sans doute Suarès écrit-il que Caërdal, dont il fait le portrait, est le « vrai Condottière de la beauté » (*Voyage du Condottière*, t.1, p. 14), mais c'est là une qualification, non une traduction.

---

79 Robert Parienté « Introduction », *Vues sur André Suarès Idées et Vision et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques 1897-1923*, Paris, Laffont, coll. Bouquin », 2002, p.16.

80 *Vues sur André Suarès Idées et Vision et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques 1897-1923*, Paris : Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p.650.

> « Caërder » signifie « beauté ». Le sachant, et ayant vu le nom de lieu « Kaërdall » (ou « Caërdal »), Suarès n'a-t-il pas été séduit par ce nom, qui d'ailleurs reprenait certaines des consonances d'un pseudonyme précédent : Scantrel ? Evidemment à partir de « bel aveugle » on peut élaborer de multiples variations, songeant que l'aveugle était le mendiant, le quêteur, celui qui marchait à tâtons ; de là : celui qui cherche, qui quête et, pourquoi pas, la beauté ? Mais, encore, il ne s'agit là que d'interprétation.[81]

Cela ne veut pas dire que Suarès négligeait la langue bretonne ou l'ignorait totalement, bien au contraire, cela veut dire qu'il s'appropriait naturellement d'une langue inconnue et, même s'il ne la connaissait pas, la démarche était justifiée, car la langue qu'il avait empruntée était sa langue maternelle. Pour inventer des pseudonymes bretons, Suarès utilise l'intuition musicale et un dictionnaire de breton où trouver quelques termes qui expliquent son projet littéraire, *la quête aveugle de la beauté*. L'inexactitude et le manque de précision dans l'utilisation du pseudonyme sont peut-être volontaires puisque celui-ci laisse rêver le lecteur sur l'image très ancienne de l'écrivain, si ancienne que les analyses linguistiques de son nom troublent le connaisseur. L'écrivain appartient à cette époque où l'on n'écrivait pas, à l'époque où les yeux aveugles du barde attendaient que la quête de la beauté transperçât l'esprit.

---

[81] Bernard Duchatelet in *Cette chère Bretagne ...Yves le Frebvre –André Suarès. Correspondance,* préface et notes de Bernard Duchatelet, *Cahiers de Bretagne Occidentale*, nº 5, Brest : Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 1986, note 19, p.29.

Le portrait

L'enfance demeure la dernière au fond de l'homme qui s'éteint.
Le poète-enfant demeure un renaissant matin.
Ombre de moi qui fus, reconnais-tu mes ombres ? […]
Est-ce vous ? est-ce moi ? il était de Bretagne,
pays qui tient du prêtre et du tzigane !
En me rencontrant tout à coup, je m'écoute palpiter d'aise.
Reconnais-toi ! Le même enfant de la falaise !

Max Jacob

Lorsque l'écrivain utilise les mots pour faire un autoportrait il suit le même procédé qu'un peintre, il transforme un être en œuvre d'art et en conséquence il devient le maître créateur de son image. Alfred Jarry, Victor Segalen et André Suarès suivent la même démarche, décrite par Henri Bouillier dans son travail *Portrait et Miroirs* :

> [...] Elle suppose dans le cas de l'autoportrait littéraire une sorte de dédoublement, comme si le moi représenté était différent du moi représentant, comme si pour se décrire et se juger, il fallait même quitter le moi pour devenir ce que Freud appelle le Ça, c'est-à-dire une sorte d'arbitre suprême, maître de valeurs et des lois. […] comme si l'on était déjà au-delà de la vie et du temps. [82]

Pour Jarry, Segalen et Suarès le dédoublement décrit par Henry Bouillier est suivi d'un détachement du portrait réel, qu'ils rejettent, comme ils avaient fait, seulement en apparence, avec une partie de leur nom de famille. Jarry, Segalen et Suarès sont bien conscients d'avoir une allure particulière et ils contribuent à

[82] Henry Bouillier, *Portraits et Miroirs*, Paris : Société d'Edition d'enseignement Supérieur, 1979, p.30.

insister sur leur physique en faisant de leur image un des piliers de leur création. Ils abordent leur aspect comme ils abordent leur nom, car c'est ainsi qu'ils se métamorphosent pour se donner une nouvelle vie. La recherche du portrait pour les trois écrivains passe par la création d'une image, *au-delà de la vie et du temps*, qui s'éloigne de celle que les autres voient.

Monstre fuyant

Si on exclut les unités fragmentaires de l'œuvre jarryque (poèmes, chapitres, actes…) le lecteur trouvera une dédicace et une épigraphe dans deux ouvrages qui établissent un pont entre l'auteur et son œuvre : *Le Moutardier du Pape (opérette bouffe)* et *La Dragonne*. Ces deux éléments, hors texte, sont complémentaires, l'un se rapporte à son physique et l'autre à sa filiation. D'après les notes et variantes du *Moutardier du Pape* dans *Les Œuvres Complètes de la Pléiade* « La citation de Rachilde se trouve, seule sur une page, la page 5 de l'édition originale. Au verso page 6 on trouve la liste de personnages » [83]. Dans *Le Moutardier du Pape (opérette bouffe)* Jarry choisit de transcrire une citation tirée de l'œuvre de Rachilde, il s'agit de la préface du *Jardin des Ronces* :

> Et je sais de récentes œuvres de lui, le portrait de l'auteur d'Ubu Roi, par exemple, qui portent assez haut sa compréhension, naïve et forte, de l'effroyable mélancolie des monstres obligé au déguisement.
>
> Rachilde,
>
> préface du *Jardin des ronces.*[84]

L'épigraphe que Jarry choisit pour *Le Moutardier du Pape* décrit étrangement son aspect physique et la dédicace de la Dragonne évoque ses origines. Ces éléments, en dehors du texte, choisis soigneusement par l'auteur, établirent un

[83] OCJ III, p.766.
[84] OCJ III, p.143.

pont entre l'homme et l'œuvre. Jarry déclare ainsi que sa personne s'est construite, s'est nourrie de son propre monde imaginaire. Il exprima avec le choix des deux dédicaces que sa personnalité est hybride, mais aussi celle de ses personnages. Jarry utilisa des traits imaginaires de ses personnages pour alimenter son existence réelle. Jarry utilisa aussi des souvenirs ou des éléments de sa biographie réelle pour nourrir le monde imaginaire de ses personnages. Jarry jongle avec son image, la déformant sans cesse pour pouvoir se confondre avec la fiction. Il affirme fortement sa différence. Ses goûts extravagants étonnent. Il aime le déguisement et la simulation. Une voisine de palier le retrouve un soir habillé de la sorte : pantoufles, pardessus déchiré et coiffé d'un large bonnet de fourrure ; une curieuse combinaison ! Les pieds nus, il fait la route vers le barrage de Coudray, en vélo et sous une pluie battante[85]. Il aime l'insolite, l'archaïque et les mystères. Les anecdotes et la légende jarryque marquent sa biographie à tel point qu'on ne sait plus comment il était réellement.

> Masse monstrueuse et désirante, incontrôlable, Ubu impose la réalité de ce corps mal toléré, impossible à faire taire, il impose son idéal de mangeaille et d'excréments – c'est la même chose, nous rappelle la scène du banquet (I, 356) – et cela dans le corps même de Jarry condamné à incarner le père Ubu à chaque instant de son existence, à faire corps avec lui.[86]

Patrick Besnier explique le rapport illusionniste existant entre l'écrivain et sa figure représentée. Seulement, lorsque les rumeurs de sa maladie commencent à l'embarrasser, il décide de se faire photographier. Ces photographies de l'écrivain vigoureux et athlétique deviennent le témoignage de sa bonne santé. Ce ne sont que des images manipulées par l'auteur comme le signale Patrick Besnier : des *œuvres de propagande*. Il cultive le mystère autour de son image

---

[85] Quelques extravagances biographiques ont attiré l'attention d'André Breton ; l'écrivain surréaliste y consacre une brève et curieuse analyse dans *Les Pas perdus*, in *Œuvres Complètes I*, édition établie par Marguerite Bonnet avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1988. pp. 216-226.

[86] Patrick Besnier analyse dans sa biographie de Jarry l'insolite rapport entre l'écrivain et son image ; il élabore aussi une analyse de tous les portraits manqués de Jarry. *Alfred Jarry*, Paris : Plon, 1990, pp.9-11, pp.156-160, p.169.

et de sa personnalité. Il évite de se montrer en créant une figure plus proche du fantastique. Il continue cette entreprise comme auteur. Jarry construit des personnages qui dépassent la fiction et s'imprègnent de quelques traits réels de sa biographie. Peut-on distinguer le vrai Jarry ? Même en regardant les quelques portraits volés, même en recollant le portrait découpé du Douanier Rousseau, on ne recompose pas l'image de Jarry sans revoir son œuvre ; parce que la véritable image de l'écrivain et de l'homme reste celle qu'il exhibait, en ajoutant des traits artificiels dans sa vie et des traits réels dans son œuvre.
Il s'installe sur la Rive Gauche, comme beaucoup de Bretons. D'après les réflexions de Caradec, Jarry fut même perçu dans les milieux parisiens, comme un Breton.

> Aux yeux des Parisiens, que son accent surprend, il y a le « type breton », tête ronde et petite taille, selon le cliché admis. [87]

Jarry devient aussi Sengle, Aldern (Alfred en breton), Lucien, Emmanuel Dieu, Faustroll, Erbrand et Ubu. Ces personnages sont nés en Bretagne ou ils ont emprunté des caractéristiques de la terre bretonne ; quelque chose de la Bretagne les habite tous. Lucien, le héros de *l'Amour en visites,* évoque une image trop simpliste et romantique de la Bretagne. Il fut classé comme un des personnages bretons issu du cliché, le Breton sauvage des mythes et légendes ; c'est le regard qu'on porte en général sur les Bretons du XIX^{e} siècle qui touche Jarry :

> Ses idées fixes de Breton le reprennent, il songe au sort des matelots dans les grandes marées d'équinoxe, qui recrachent les âmes sous la figure molle de lumineuses méduses. [88]

Jarry, l'écrivain, le narrateur de *L'Amour en visites* ne peut pas s'empêcher d'insinuer le côté fantastique et rêveur que la Bretagne lui offre. Le cliché romantique présent dans les œuvres jarryques est lié à l'omniprésence de l'imagination des Bretons, qui n'est absolument pas de l'ordre du cliché.

---

[87] Caradec, *ARAJ*, p.31.
[88] *L'Amour en visites,* OCJ I, p.851 (BJ, p.641)

[…]Et il a des besoins de lui dire brutalement :

« Madame …Ah ! zut !...ne me regardez donc pas comme ça ! Je suis Breton et je n'ai guère de patience…[…][89]

[…] Un fils de famille provincial et rustre, élevé dans des prairies salées, comme les petits moutons entêtés dont la laine noire saute aux pointes des falaises de Finistère. Mais la sombre largeur de ses yeux est pleine de choses inquiétantes attestatrices de la race dont on fait les déserteurs et les assassins ; la race à coup sûr, de ces aventuriers écumeurs des océans de jadis, […] [90]

Le narrateur s'imprègne des pensées de Manon, des pensées d'une femme chic qui ne connaît les Bretons qu'à travers les clichés. A Paris, si loin de la Bretagne au XIX[e] siècle, pour cette femme qui ne peut que se donner des allures d'une *princesse de trottoir*, les clichés des Bretons sont à la mode. Cela est bien connu de Jarry qui crée des personnages bretons afin d'affronter des préjugés. Jarry, pendant ses années parisiennes, fit face, dans son quotidien le plus banal ou dans les lectures de romans à l'exotisme facile, à des centaines de commentaires autour des Bretons qu'il récupère pour les transcrire dans ce dialogue entre *Lucien* et *Manon*. Le côté breton de Lucien dégage une aura presque envoûtante qui enveloppe le physique et la personnalité du personnage pendant la conversation avec Manon :

MANON : Espérons-le ! Alors, vous êtes breton ?

LUCIEN : *rageant* : Je vous l'ai déjà dit. Est-ce que ça vous gêne ?

MANON : La Bretagne est un pays superbe.

LUCIEN : Vous vous moquez bien de la Bretagne et des Bretons par-dessus le marché, je suppose. [91]

---

[89] *L'Amour en visites*, OCJ I, p.854 (BJ, p.644) Il faut préciser que dans l'édition plus récente, chez Laffont, le terme *Breton* ne porte pas de majuscule. Il nous semble essentiel d'expliquer ce détail pour comprendre la polémique autour de la Bretagne et les Bretons. Nous imaginons qu'il s'agit d'une coquille, puisque si Lucien assure qu'il est breton, avec minuscules, il n'a aucune raison de l'affirmer avec insistance par la suite, avec majuscules.

[90] *Ibid* p.854 (BJ, p. 644)

[91] *L'Amour en visites*, OCJ I, p.855. (BJ, p.645)

Une insistance fastidieuse de Manon sur les origines bretonnes de Lucien étonne le lecteur. Quand on sait que les personnages bretons d'autres romans écrits par Jarry se montrent plus complexes, ce passage de *L'Amour en visites* fait douter le lecteur. Peut-être s'agit-il d'une dénonciation des clichés ou des préjugés simplistes sur les Bretons à travers le regard que Manon porte sur le jeune Lucien. Il faut noter que Jarry n'utilise pas les majuscules pour le nom *Breton* dans les interventions de Manon, et au contraire il rétorque, avec insistance et en majuscule, de la bouche de Lucien *Je suis Breton…* Manon conteste l'existence des Bretons en effaçant la particularité orthographique de la majuscule, en changeant de catégorie grammaticale le mot. En transformant le substantif en adjectif, *le Breton* en *breton*, Jarry prive le mot de sa liberté grammaticale et de sa valeur sémantique, *breton* devient alors un mot dépendant. On comprend parfaitement pourquoi Lucien rétorque avec violence et presque sans trop d'arguments : *Vous vous moquez bien de la Bretagne et des Bretons*. L'intonation de Manon ne peut pas rendre compte de cette particularité : de la *non-utilisation* de la majuscule. Jarry, l'auteur, s'adresse alors directement aux lecteurs, et d'une manière très subtile, il les interpelle pour les interroger sur la légitimité du Breton, avec majuscule, en tant que substantif, détaché de la lourde dépendance des adjectifs. Jarry revendique une identité, il est plus que le Français breton dont Manon parle, il est tout simplement Breton.

A force de ne jamais vouloir se montrer ou d'affirmer ouvertement une identité, l'écrivain insuffle à ses personnages l'image de celui qu'il était ou qu'il rêvait d'être. Une image fuyante, glissante, sportive que Patrick Besnier, le biographe, et Charlotte, sa sœur, n'arrivèrent pas à saisir.

> …Celle-ci voulait l'embrasser, lui offrait des gaufres…et à chaque tentative il détournait la tête d'un air volontaire avec un non ; naïn !...qui était bien plus d'un jeune fauve que d'un petit garçon comme les autres.

> A chaque fois aussi c'était le rapide glissement d'une bête fuyante… ; enfin, pour être plus en sûreté, il commença à traverser la mare boueuse où, d'une poigne énergique, la nourrice le repêcha…[92]

Jarry avait beaucoup insisté lors des représentations d'*Ubu* sur l'utilisation du masque qui servait à marquer le caractère éternel du personnage. Derrière les déguisements et équivoques, l'écrivain se masque aussi pour devenir à travers tous ces Bretons du fantastique, *le Breton éternel*.

Mon Autre

Un décalage énorme se creuse entre ce que Victor Segalen fut et ce qu'il était devenu quand il aborde les notes et les photographies de son passé pour d'élaborer un journal. Segalen penché sur ses photographies d'enfance semble ne plus se reconnaître, semble tourmenté par un physique étranger. Un courage étonnant avait permis à Segalen de dépasser son physique fragile qu'il observe avec rancune en même temps que les photos. Avec le temps, la personnalité de Segalen arrive à métamorphoser son corps afin de surmonter une différence handicapante qui avait toujours limité ses mouvements.

> …donc, je naquis. Et chose beaucoup plus extraordinaire, presque miraculeuse, — paraît-il — je vécus, ou survécus. J'étais d'un poids médical insuffisant, et la Science, vexée par ma persistance à vouloir vivre quand même me déclara bon pour certaines maladies pulmonaires qui n'ont jamais voulu de moi ; — mais qui m'imposèrent longtemps la plus honteuse humiliation qu'un homme de six à seize ans puisse éprouver : j'avais défense de « trop courir avec les autres », défense d'avoir chaud jusqu'à la sueur, encore plus d'avoir froid jusqu'à la glace ; j'ai appris donc, dès le sevrage, de mes parents, que « je n'étais pas *comme les autres* ». J'en fus convaincu, depuis lors. Ce fut le premier et étrange service que me rendit ma Mère : « tu n'es pas *comme les autres* », « tu ne seras pas

[92] Ce passage se trouve dans les « Notes et variantes » de la *Dragonne* (OCJ III, p. 881) ; il s'agit d'un passage écrit par la sœur de Jarry, Charlotte, après sa mort. Ce petit Breton, frère de Caroline, un des personnages du texte, semble évoquer et combler l'image perdue de son propre frère.

> comme les autres » fut le mot magique qui défendait, interdisait, promettait aussi des merveilles.[93]

La nuit du 17 novembre 1909 est celle de la réconciliation avec le passé et les souvenirs d'enfance ; une nuit pour explorer les sources d'un nouveau journal, des sources qui défilent dans un état d'euphorie et de rêve.

> Une feuille encore… bon papier, un crayon… mon portrait… je collectionnais donc « mes portraits ». Puéril ! Puérilité. Ceci est regardable. Il y a de l'indécision, de la nervosité du trait qui tremble. […]
>
> Alors c'était donc moi, ça ? Profil, nez maigre, sourcils droits, méplat sous les yeux et nuque très creuse …moustache indécise, et mâchoire brusque …j'ai changé ! que j'ai donc changé ! C'était moi, ça ![94]

Segalen décrit l'adolescent qu'il était avec étonnement, en se laissant envahir par la même agitation qui se dégage de son image adolescente. Segalen adulte transmet, dans sa description, la nervosité et l'incertitude que l'analyse et la vision de cette photographie provoquent en lui. Pour cela, il abuse des marques typographiques qui coupent le fil de la pensée et la laissent en suspens : les points de suspension. Il préfère des phrases brèves, des concaténations et des énumérations afin de précipiter la lecture et d'aviver chez le lecteur les mêmes impressions d'angoisse, d'étonnement et nervosité que Segalen éprouve. A tout cela, il faut ajouter les exclamations et les fausses interrogations que l'auteur utilise pour renforcer, de manière explicite et répétitive, tout ce qu'il ressent en voyant son jeune portrait : l'étonnement, la nervosité, la surprise et l'hésitation. L'écrivain adulte devient un adolescent aussi hésitant, nerveux et étonné que ce jeune Segalen qu'il regarde, *nez maigre, sourcils droits, méplats sous les yeux et nuque très creuse …moustache indécise, et mâchoire brusque*. Il hésite sur lui, sur le *moi*, mais sans le rejeter totalement, comme le montrent la rhétorique de l'écriture et le titre. Segalen écrit en accord avec l'esprit inquiet et hésitant du jeune pris en photo, la rhétorique rend possible l'expression d'une sorte de symbiose encore existante entre ces deux êtres, l'être du passé, en papier, et

---

[93] *Essai sur soi même,* OCS I, p.87.

[94] « Moi et Moi. L'Ami d'un soir », *Imaginaires*, OCS I, p.820.

l'être du présent au moment de l'écriture du chapitre, en chair et en os. La rhétorique trahit en quelque sorte l'éloignement, juste apparent, entre l'auteur et la photo qu'il observe. Le titre, « Moi et Moi, l'Ami d'un soir », est en accord avec l'écriture et insiste sur cette fugace et déconcertante fusion de l'image en photo de l'écrivain enfant et de l'image, absente, que l'auteur s'est construite de lui-même.

Dans *Equipée*, qu'il finit de rédiger vers 1916, Segalen explore autrement le portrait de son enfance : il s'agit d'un face à face où son image physique devient étrange et étrangère, où le moi du passé, l'ami d'un soir, évolue pour devenir l'Autre :

> Nous nous sommes trouvés (doucement) face à face ; […]. Je l'ai reconnu tout de suite ; plus jeune que moi, de quinze ans, il en portait seize ou vingt ; plus maigre et plus blond, il s'habillait naïvement d'un vêtement européen d'un beige effacé par l'usure, […].Le moindre reflet noisette dans ses yeux était un rayon frémissant, jeune et jaune. […]
>
> ---- Comment ! c'est toi qui existes encore ! toi ici ! [95]

Il explore une réconciliation avec les fantômes du passé à travers le voyage et les inspirations géographiques, car les paysages de la Chine stimulent les paysages du souvenir, en particulier quelques contrées bretonnes. Parmi les brumes d'un torrent, au bout du monde, juste avant cette frontière de la fin des terres qui l'oblige à penser au retour, l'image de Segalen paraît. Le portrait de l'adolescence, qui lui avait tant déplu sept ans auparavant, lui donne une leçon et lui montre le chemin du détour. Pour le lecteur, ce face à face des deux portraits, celui de l'écrivain et celui du jeune Segalen, reproduit le face à face continuel des paysages de la Chine, inspirés des souvenirs du paysage d'enfance.

> […] Sans doute son air détaché et désintéressé m'apprend la vanité de ce que je suis venu rejoindre ici.[96]

---

[95] *Equipée*, OCS II, pp.312-313.
[96] *Equipée*, OCS II, p. 314.

Les yeux de ce Mage de seize ans ont admiré le portrait d'un Breton, aux dents fragiles comme beaucoup de Bas-Bretons et la silhouette d'une terre *qui touche à la fin, dans la contrée frémissante d'eaux et de vents dévalants*[97].

Une immobilité des coordonnées espace-temps effrayante surprend Segalen. Une lucidité inattendue lui révèle ce portrait enfoui en lui-même, renié par l'adulte mais conservé avec soin par le jeune. Segalen reconnaît son image, cependant il ressent que ce portrait est trop éloigné de lui, si éloigné que pour marquer le sentiment d'éloignement, il utilise le terme *l'Autre*. Lorsque l'écrivain adulte écrit que *Le moindre reflet noisette dans ses yeux était un rayon frémissant, jeune et jaune*, il ne joue pas seulement avec la sonorité des mots, *jeune et jaune*. Il n'utilise pas de manière anodine le terme *jaune*. Le jeu de mots explique pourquoi il est en harmonie avec le paysage, bien que son portrait européen détonne dans cette contrée orientale, Segalen adolescent garde dans ses yeux la lueur de l'exotisme du Chinois : il est grâce au *rayon jaune,* l'Autre, et malgré sa jeunesse, il est plus acclimaté que l'adulte *aux hautes altitudes*. La terre qu'il décrit en Chine évoque étrangement le lieu de départ, le Finistère. Dans le décor presque tragique de non retour Segalen se questionne sur le sens profond de son voyage en Chine, un voyage apparemment inutile où le voyageur semble ne pas avoir bougé. Le texte d'*Equipée* bouscule le lecteur et l'oblige à revoir lui-même l'œuvre secrète de Segalen, l'œuvre où une part de l'écrivain est impossible à rejeter.

> — Tu ne fais pas partie du paysage. Ton veston détonne, et tes souliers et ta figure blanche sans hâle. [98]

Le jeune Segalen étonne l'adulte car Il avait l'air d'être là comme chez lui…

En 1918 il écrit à Hélène Hilpert, une ami de sa femme qui devint sa confidente Bretagne, une sorte d'âme sœur à laquelle il avoua ce qu'il n'avait jamais avoué à personne: ses angoisses identitaires, comme un adolescent aurait fait.

> […] Il me semble parfois avoir été violemment vêtu d'un crâne – dur, obstiné, nostalgique et impérieux – et coiffé d'une voix qui dise : « tu seras Breton » -- avec l'accent de songe

[97] *Ibid.* p. 312.
[98] *Ibid,* p. 313.

> des sorcières de *Macbeth* : « tu seras Roi ». Je ne serai plus Roi. Mais pourquoi fus-je breton et pourquoi, enfin, suis-je moi ? Vous peut-être pourriez sinon répondre, au moins ne pas décevoir une question aussi grave. C'est pourquoi je ne la pose même pas.[99]

Segalen s'était toujours questionné sur son identité bretonne, mais cela avait fait toujours partie des secrets biographiques qu'il s'obstinait à cacher avec pudeur, d'ailleurs comme tout ce qui touchait sa biographie. Hélène Hilpert réveilla les inquiétudes bretonnes de Segalen, jusqu'alors dissimulées dans sa vie, œuvre et correspondance. Les confidences que Segalen fait à Hélène Hilpert autour de ses inquiétudes existentielles, relèvent un sentiment ambivalent, une double attitude positive et négative sur ses origines bretonnes. Cette ambivalence est présente dans l'écriture de Segalen, lorsqu'il hésite sur l'orthographe du mot breton : avec et sans majuscule. La seule certitude qu'il a, c'est d'avoir reçu des attributs qu'il considère propre aux Bretons. S'il existe une description du Breton que Segalen avait été, elle réside dans ces mots: *avoir été violemment vêtu d'un crâne – dur, obstiné, nostalgique et impérieux – et coiffé d'une voix qui dise : « tu seras Breton » -*
Le lecteur imagine l'écrivain qui lutte sans cesse contre l'incompréhension de son image. Il croit avancer dans son voyage et dans son œuvre en abandonnant le projet d'un journal, des photographies futiles et des paysages d'enfance. Cependant Segalen avance et écrit afin de pouvoir rencontrer face à face le portrait du jeune Brestois qu'il avait été ou l'image toujours étrangère et étrange de l'Autre. Segalen ne fait que suivre le chemin de sa quête afin de construire l'image de son être universel.

Etrangère beauté

Dans sa biographie de Suarès, Robert Parienté[100] annonce les angoisses de Suarès à propos de sa laideur, comme le fruit d'une réaction aux premiers

[99] CS II, p.1092.

amours du jeune écrivain. En plus des premiers sentiments amoureux, un autre instant curieux mène l'écrivain à oser une métamorphose. Il s'agit d'une expérience vécue par le poète comme le moment mystique de la beauté. Lorsque le voyage et l'enivrement d'un bateau sur la mer exaltent sa joie de vivre, Suarès laisse pousser ses cheveux[101].

Suarès n'accepte pas son image de même qu'il refuse d'accepter ses origines sans remaniement. Il ne supporte pas d'être regardé. Il ne trouve pas d'harmonie entre son moi intérieur et les sentiments que son corps lui inspire. Ce qui le dérange le plus c'est l'affreux assemblage d'un long nez, d'un menton court et des oreilles encombrantes dans un visage rond. Il dissimula les oreilles et la rondeur de son visage avec des cheveux longs. La dernière touche, le bouc, effaça son menton en donnant une allure plus fine et énigmatique à son visage.

Au fur et à mesure que Suarès sculpte son visage, il élabore, à travers les écrits, le visage de l'imaginaire. Il commence par jouer avec le nom en se déguisant derrière les sous-entendus que les sonorités, mystérieuses et exotiques des pseudonymes, éveillent chez le lecteur. Nonobstant il faudra attendre les préludes d'un certain accord entre l'esprit et le corps du poète : une rencontre qui pourrait donner une réponse, un nom, et fixer le manège diabolique de toutes les généalogies réinventées sans cesse à travers les pseudonymes.

> […] Vais-je me fixer jamais, l'âme toujours vagabonde, comme un Israélite ou un Breton ? [102]

Dans son premier voyage en Bretagne, Suarès contempla admiratif la géographie humaine et physique des lieux. Il entame la contemplation de temps à autre comparative, où l'écrivain ne cessa de rechercher des morceaux identitaires afin de se persuader qu'il avait gardé au fond de soi un peu du Breton ou de la Bretagne.

---

[100] Robert Parienté, *André Suarès l'Insurgé*, Paris : éd. François Bourin, 1990.

[101] Marcel Dietschy, *Le Cas André Suarès*, Neuchâtel : La Baconnière, 1967.

[102] *Colloque avec Pascal* in *Valeurs et autres écrits historiques politiques, et critiques (1923-1948)*, édition établie par Robert Parienté, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p.19.

> […] Les cheveux de cette jeune race, si vieille et si naïve encore, sont uniques comme elle : c'est le blond du soleil sur les roses : cet or rosé et ces yeux verts ou de pervenche sont ma passion.
>
> Et rien n'ajoute plus à ma peine que de n'avoir pas ces yeux, ces cheveux, ni cet air-là. Ne suis-je un petit pâtre de ce pays, j'entends des plus beaux, beau à ravir. Car la vieille femme et l'homme sont souvent aussi d'une laideur extraordinaire.[103]

Suarès admire les cheveux blonds et la couleur verte ou pervenche des yeux, car il considère les deux traits comme caractéristiques de la physionomie des Bretons. C'est lors des voyages en Italie en 1985, 1902 et 1909 que son physique prend un sens et s'acclimate à la matière cherchée par son génie. Pendant trente-trois ans son corps hanta son esprit. L'âge de la mort du Christ devient pour Suarès l'âge de l'enterrement d'une vieille image qui semblait ne plus lui appartenir. Il évite de voir des traits juifs sur son visage et explore, comme il l'avait fait avec son nom de famille, d'autres possibilités. Il dévoile son visage, celui de l'artiste et celui de l'homme qu'il a toujours été à travers Jan-Félix Caërdal. Suarès dans *Le Voyage du Condottière* choisit finalement et sans hésiter, l'image d'un Breton :

> Je ferai donc le portrait de Jan-Félix Caërdal, le Condottière, dont c'est ici le voyage. Je dirai quel était ce chevalier errant, que je vis partir de Bretagne pour conquérir l'Italie […][104]

André Suarès voyage en Italie et tout au début de l'ouvrage qu'il consacre à ses voyages en Italie, à la manière d'une brève introduction, il écrit sur le personnage principal. Ecrite à la troisième personne, la brève introduction du livre premier intitulé *Vers Venise*, est en contraste avec le reste du récit écrit à la première personne. La présentation du personnage est aussi la présentation de l'auteur, dédoublé, qui choisit de se décrire comme s'il était un autre, en dehors

---

[103] Lettre d'André Suarès à Romain Rolland, Bénodet, « Maison Jozon », Jeudi 5 juillet 1900. In Bernard Duchatelet, « André Suarès, la Bretagne et *Le Livre de l'Emeraude* » extraits de la correspondance Suarès-R. Rolland présentés par Bernard Duchatelet, *Les Cahiers de l'Iroise,* n°112, Brest : Société d'études de Brest et du Léon, 1981, p.176.

[104] *Le Voyage du Condottière*, « Vers Venise », Paris : granit, 1984, p.8.

de lui, de l'extérieur, mais en même temps sans renoncer au privilège que sa condition d'auteur lui octroie, l'omniscience. L'écrivain se dédouble en créant une autre image, différente et distante, mais qui n'est pas totalement éloignée de ses conflits intérieurs ; car il ne faudrait pas oublier qu'il est tiraillé par les origines bretonnes, incertaines, et son véritable enracinement dans sa famille juive. Suarès n'efface pas totalement ses origines paradoxales, il construit alors un portrait capable de rendre compte de la complexité de son être et pour cela il ne trouve *Rien en lui qui n'ait son contraire*. Dans cette description de Jan-Félix Caërdal, Suarès inscrit des traits de sa Marseille natale et de sa Bretagne rêvée afin de créer une physionomie qui fait penser en même temps à un Celte et à un Israélite. Il évoque ses deux origines : le Nord et le Sud, dans un portrait agrémenté de contradictions et d'oxymorons, comme les jeux d'ombre et de lumière dans un tableau de Rembrandt. Admirateur du peintre hollandais, Suarès ne pouvait pas ignorer que sa technique du clair-obscur était capable de dévoiler de manière uniforme les abrupts contrastes des jeux d'ombres et de lumières. Il appliqua la technique de Rembrandt en littérature, à l'aide de l'oxymoron et des jeux de contraires, pour décrire le portrait d'un homme tourmenté par la lumière de la Méditerranée et la grisaille du Nord :

> Caërdal est pâle, et la peau mate. Il a les cheveux noirs et lisses comme un Celte. Ses grandes dents sont d'un fauve, saines et blanches : il broie les os ; et carnassier de nature, il s'est longtemps interdit de goûter à la viande ; il finira peut-être par s'en passer. Le jeûne lui plaît. Il ne mange qu'une fois le jour ; et il a vécu d'un repas toutes les trente heures, quand il était pauvre. Il dort peu, et n'aime pas le sommeil. Il a le goût du vin, et s'y connaît. A tout, il préfère le bon vin et le pain blanc. Il peut se priver à l'infini ; mais il est l'homme le plus difficile sur la qualité et la fraîcheur des mets.
>
> Il est laid. Pourtant, son crâne est beau ; mais l'air de son visage est trop ancien : il n'est pas de son temps : et comme il surprend, il déplaît. Il est celui à qui lui-même désespère le plus de jamais plaire. Il a les traits d'une bête sourcilleuse et nocturne. Souvent, on l'appelle la chouette ou le hibou. Toute sa vie est dans ses yeux. S'il touche au grand âge, il fera un beau vieillard. Rien en lui qui n'ait son contraire : il a la main forte et fine : il est peuple par la paume, et prince par les doigts.
>
> Il a le pas beaucoup plus long que sa taille ne le comporte. Son allure est ardente. Tout en lui parle d'une force presque cruelle. Même s'il prie, on le trouve impérieux. Et quand il

> marche humblement, à l'écart, effaçant ses coudes, on le juge orgueilleux. Il ne baisse jamais la tête. Il ferme souvent les yeux[105]

Caërdal appartient au peuple celte, mais à travers le portrait de Jan-Félix Caërdal Suarès rompt avec la série de vieux portraits sur les Celtes. D'après les écrivains grecs et latins, et de nombreux chercheurs et artistes du XIX^{e}, le physique du Celte se caractérisait par une haute taille, la chevelure blonde ou rousse et la peau blanche. Suarès décrit un Celte à la peau mate et aux cheveux noirs qui fait penser à un portrait réinventé du Celte où il veut évoquer son attachement à sa ville natale, Marseille, et ses origines juives. Cependant Caerdäl garde une caractéristique qui renvoie encore une fois aux clichés sur les Celtes : sa sauvagerie presque animale. Dans le portrait Celte de Suarès, la laideur reprend du charme, elle est noble quand elle parle des traits propres aux ancêtres. Suarès dans son physique presque atemporel fait appel à Caërdal pour pouvoir se dessiner aussi son portrait, presque fantastique, du Celte. Caërdal ne trahit pas ses origines, son visage est étonnant et effrayant parce qu'il n'est pas dans son contexte, il est un personnage en dehors du temps et de l'espace, un être hybride : un Breton aussi original qu'un chevalier sorti de la Renaissance, qu'un condottière au service de la beauté. Suarès a peu suivi les clichés de l'époque. L'orgueil, le caractère sauvage, l'ardeur et la force sont bretonnes, d'après les clichés du XIX^{e} siècle, mais il évite de réduire le physique breton de Caërdal et son propre physique à des traits caricaturaux. Il présente un portrait complexe, plein de finesse et de sauvagerie, où l'animal et l'homme se côtoient, où la noblesse et le peuple font un corps.

Le type breton décrit pas Suarès est aussi très proche du personnage de Cervantès, Don Quichotte. Suarès parcourt avec sa plume l'œuvre de Cervantès et de Shakespeare, il analyse leur travail et lorsqu'il avance des aspects de leur biographie il évoque aussi la sienne. La laideur de son physique répond aussi à son goût presque baroque du travestissement, si cher aussi à Cervantès, Lope, Góngora ou Quevedo. Son ami peintre, Georges Rouault, lui avoua, dans une

---

[105] *Ibid.* p.9

lettre écrite à Versailles le 21 avril 1916, que son portrait était bien celui de Cervantès :

> Cervantès c'est vous Suarès, qui étiez fait pour le peindre tel. Et c'est ainsi que je le vois *maintenant*, après avoir *ri un peu sottement* mais sympathiquement quand j'étais enfant aux aventures de Don Quichotte et Sancho.[…]
>
> — Bientôt, tantôt peut-être quand j'aurai trouvé ce que je cherche nous te peindrons ! si nous en sommes dignes ! […] Et non pas Chevalier à la Triste Figure. Mais, *glorieux* et rayonnant du rêve intérieur qui te fait voir le monde au clair miroir de ton âme ?[106]

Quand on lit *Cervantès*, publié en 1916 par les presses d'Emile-Paul, les nombreuses allusions à la biographie de Suarès laissent perplexe. Suarès n'abandonna plus le personnage de Don Quichotte découvert au cours de ses années de lycée à Marseille. La naissance de Caërdal semble aussi une renaissance de Don Quichotte. Suarès, l'écrivain métamorphosé en une sorte de Quichotte breton, fait appel aux racines celtes de Cervantès. Caërdal a l'air d'un *don Alonso Quijano*, il prend les mots comme armure et il part en quête de la beauté. L'écrivain et l'*hidalgo* refont leur propre image, en marquant de plus en plus leur originalité, tous deux hors du temps, tous deux chevaliers à la Triste Figure. Cette allure médiévale surgit bien avant la naissance de Caërdal dans *Le Voyage du Condottière*, dans son travail sur Cervantès et Don Quichotte, où l'on découvrait déjà le reflet de l'écrivain Suarès et de son héros Caërdal. Une sensibilité presque intuitive les unit, les mêmes origines lointaines, presque insoupçonnées, à peine aperçues par la critique de Cervantès. Ses mots sont sans appel, Suarès frôle la *mater* bretonne et touche ainsi la Galice.

> Cervantès n'est Castillan que d'occasion. Andalou par sa mère, sa famille tire origine de la Galice. Il a donc du Celte, lui aussi.[107]

---

[106] *Correspondance Rouault-Suarès*, Paris : Gallimard, 1960, p.141.

[107] *Cervantès*, in *Idées et visions et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques (1897-1923)*, édition établie par Robert Parienté, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002. p. 632.

Le portrait de l'écrivain dépasse le temps, en rappelant les chevaliers de la Table Ronde, et il dépasse toutes les frontières, donnant à son visage celte des traits atemporels et universels.

Chapitre II

La Bretagne sourde et polyglotte

Hervé Carn, dans un article sur Georges Perros, résume en quelques lignes les caractéristiques propres aux écrivains qui désirent appartenir à la littérature bretonne et qui désirent aussi s'approprier une nouvelle identité. L'ensemble de références citées et critiquées par Hervé Carn auxquelles on avait toujours réduit l'identité bretonne : la connaissance de la langue bretonne, l'acte de naissance breton, la revendication nationaliste ou la participation à des groupes nationalistes bretons et la connaissance parfaite de la Bretagne, ne peuvent pas être les seules références pour faire partie d'une culture ou d'un peuple. Jarry, Segalen et Suarès ne parlent pas le breton ; seul Segalen possède un acte de naissance breton ; ils ne font pas partie de groupes nationalistes bretons et ils n'ont pas toujours baigné dans une culture bretonne et évolué dans un environnement exclusivement breton.

> […] Être Breton, en effet, ne saurait se réduire à la pratique de la langue bretonne (tant de Bretons ne la parlent plus, ne la parlent pas, ne la parleront jamais), ni à un acte de naissance (ce serait faire injure à la diaspora bretonne si attachée à son identité), ni à une

> revendication idéologique ou nationaliste, pas même à l'adhésion à une forme de géographie sentimentale […][108]

De toutes ces données, la langue est la plus représentative en général de l'identité, car elle est le pilier de la communication et de l'appartenance à une culture. Etre Breton est difficile et complexe à définir, d'après Hervé Carn : être Breton peut être une démarche intellectuelle, comme dans le cas de Perros qui construit sa Bretagne en écrivant. Jarry, Segalen et Suarès apprennent aussi la Bretagne à travers l'écriture : ils construisent de toutes pièces leur acte de naissance breton, leur portrait breton, ils inventent une géographie en accord avec leur personnalité, ils évoquent le vide d'une langue absente, méconnue et ils pensent la récupérer en détruisant le mythe de Babel.

Du langage désarticulé à la langue des Dieux

Pascal Rannou donne un exemple de l'aliénation propre aux écrivains bretons à l'aide d'une allégorie tirée de l'œuvre de Paul Keineg, dans *Histoires vraies* publiées en 1973, qui représente le *symbole de la dépossession linguistique* : un personnage perd sa mâchoire et se désarticule progressivement. Le motif de *la mandibule* ainsi que d'autres comme celui de *la bouche muette*, de *la bouche sans paroles* et de *la langue blanche* apparaissent aussi dans l'œuvre d'Alfred Jarry, mais pour marquer, plutôt que la dépossession linguistique, la méconnaissance de la langue bretonne.

---

[108] Hervé Carn, « Georges Perros ou l'intégration poétique », *Ecrire La Bretagne (1960-1995)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Plurial » N° 5, 1995, p.53.

Tout au début du roman *Les Jours et les Nuits,* publié en 1897, le narrateur s'arrête pour décrire un étrange élément du décor de la chambre où se déroule une sorte d'orgie :

> […]; et il y avait un réveille-matin en forme de crâne […], dont la mandibule marmonnait et tremblait, et qu'on ne laissait réveiller jamais, son déclenchement nécessitant une trop laide grimace.[109]

Ce n'est pas anodin de retrouver dans ce roman de Jarry la grotesque association du crâne et de la mandibule qui baragouinait ou *marmonnait* dans un réveil dont on ne se sert jamais. Le roman pseudo biographique raconte l'histoire de deux personnages, Sengle et Valens, deux frères si proches que le lecteur a l'impression de se trouver face à un être avec une double personnalité. Au début du roman, Sengle commence son service militaire, la situation devient très bientôt tellement insupportable que le personnage tente de s'évader à l'aide de la drogue et des souvenirs de son enfance bretonne, qu'il passa avec son frère Valens. Au fur et à mesure que le roman avance, la tête ou le crâne, devient un thème essentiel, elle représente le lieu de prédilection où Sengle garde les précieux souvenirs de son frère et de la Bretagne. Cependant, le crâne associé à une mandibule qui baragouine et qui tremble ou, si l'on veut, hésite, évoque aussi la langue des souvenirs bretons de l'auteur et du personnage, une langue qu'ils connaissent à peine mais qu'ils ne désirent pas oublier totalement. Le réveille-matin devient l'allégorie d'un état second dans lequel vit le personnage principal confronté à la dure expérience de son service militaire. On comprend pourquoi Jarry avait écrit, à propos de ce réveil en forme de crâne, qu'on *ne laissait réveiller jamais*, sans doute parce que le personnage ne veut jamais se réveiller et il ne veut pas distinguer le jour et la nuit pour ne pas faire face à *la trop laide grimace* de la réalité militaire. Toutefois, si le réveil ne le faisait pas, des facteurs externes arracheraient très souvent le personnage des souvenirs heureux avec Valens et le basculeraient dans la cruelle réalité de la caserne. Sengle vit entre deux mondes, deux univers, deux espaces, deux langues, deux

[109] OCJ I, p.748 (BJ, p.555)

cultures ; il est partagé en deux, il est double ou possède une autre moitié qu'il n'arrive pas à définir.

> […] Sengle et Valens répondant peu aux filles parce qu'ils pouvaient plus intelligemment parler entre eux, et ne parlant pas entre eux parce qu'ils se comprenaient assez d'être ensemble.[110]

Il est très probable que l'ambivalence continuelle présente dans le roman évoque aussi la double culture de l'auteur et du personnage principal. A travers une hallucination de Sengle, le narrateur donne un exemple de la présence simultanée de références à plusieurs langues et à trois univers différents : la Bretagne incompréhensible mais belle, la littérature avec les dix-sept vers traduits de *The Rime of the Ancient Mariner* de Samuel Taylor Coleridge et une chanson obscène en français :

> Un chant très beau aux paroles indistinctes montait d'un flamboyant soupirail, bouche de l'alleluia *[sic]* de toute la foule bretonne d'un pèlerinage, ou truchement du bruit qu'entendit sur la mer putréfiée Samuel Taylor Coleridge, autour des esprits célestes :
>
> …Des doux sons sortent très lents de leur bouche.
>
> […]
>
> Et Sengle resta très longtemps à écouter le cuisinier filtrant le café matinal à travers une chanson obscène.[111]

Les trois univers envahissent l'esprit du militaire, simultanément, quoique de manière différente : tout d'abord Sengle s'évade en écoutant un beau chant religieux qui jaillit des souvenirs d'un pèlerinage et qu'il n'arrive pas à comprendre car il est probablement en breton ; ensuite, il se souvient d'un chant en anglais de Coleridge que la narrateur traduit en italique, et finalement, lorsqu'il est complètement absent, Sengle écoute mais sans entendre l'obscène chanson en français du cuisinier de la caserne. Dans ce premier chapitre du roman la complicité entre Sengle et Valens est telle qu'ils n'ont pas besoin d'une

---

[110] OCJ I, p. 748 (BJ p.556)
[111] OCJ I, p.754 (BJ p.561)

langue quelconque ; néanmoins la complicité entre les deux personnages s'affaiblit lorsque Sengle commence son service militaire puisqu'au fil de la narration le lecteur découvre que Valens n'a pas de langue et que Sengle, qui communique en français, a besoin de quelques mots de la langue absente de son frère, qu'on suppose être le breton, pour s'évader.

Dans le livre II de ce roman, le personnage principal, Sengle, craint une blessure pendant les exercices militaires, il tente alors de tomber malade pour échapper au gymnase. Valens semble loin et Sengle n'arrive pas à se souvenir de lui, alors il se décide à franchir les portes de l'infirmerie pour éviter le malheur d'une chute pendant les jours de gymnase. Le personnage qui souffre de l'absence de son autre moi, entre dans l'univers de la maladie, de la décomposition corporelle, il pénètre alors dans *la cour des Miracles ;* au fur et à mesure que le roman avance, le personnage assiste à une décomposition des corps et de son corps. Les jours de Sengle deviennent de plus en plus insupportables jusqu'à ce que, prisonnier, il reçoive la visite de Valens qui revient pour l'emporter dans le souvenir d'une baignade bretonne dans les thermes d'une mine. Un prêtre interrompt la baignade, qui représente une sorte de baptême linguistique pour Sengle et Valens, et commence à jouer avec la langue bretonne comme un petit enfant :

> […] Le vieil enfant soufflait au fond de l'eau pour faire des bulles. Sa bouche expira l'air selon divers gestes, il parla vers la vase, les paroles remontèrent en oscillant et elles firent de petites explosions, comme les mots boréaux d'azur et de gueule que dégela Pantagruel. Il ahanna les mots abstraits des contractions de ses joues bretonnes :
>
> « Barailherez », il bâilla, et il ne monta pas de bulles, mais se circonscrivit de petites rides. « Streffiadur…huanad…halan »[112]

La langue bretonne est associée dans ce roman à l'illusion et au monde fantastique des souvenirs de Sengle. Il s'agit d'une langue magique, proche de l'univers enfantin des jeux et de la littérature rabelaisienne : *il parla vers la vase, les paroles remontèrent en oscillant et elles firent de petites explosions, comme les mots boréaux d'azur et de gueule que dégela Pantagruel.* Jarry écrit

[112] OCJ I, pp.778-779 (BJ, p. 579)

sur une langue aux mots coloriés, abstraits et aux sonorités gutturales afin de caractériser ainsi la langue de l'absence, du jeu enfantin, des êtres surnaturels, comme l'ecclésiastique fossoyeur et ondin.

Dans le livre III, *Les Jours et les Nuits,* Sengle est à nouveau confronté à la maladie, il rend visite à un ami mutilé à l'hôpital, il assiste alors au réveil épouvantable des opérés du matin. L'observation de ces malheureux corps le perturbe, l'évasion devient de plus en plus difficile, il utilise alors l'imaginaire marin et aussi l'ingestion de produits qui pourraient le conduire au suicide. Valens semble absent car *le souvenir de Valens restait dans les thermes de la mine*[113], où ils avaient trouvé le prêtre breton ; son double comprend alors que la seule façon de le rejoindre est à travers les effets hallucinatoires des drogues ou la mort. Sengle croit pouvoir fuir les horreurs de l'hôpital en ingérant différents produits, mais à cause d'un excès de caféine, il commence à faire des cauchemars où il voit des cœurs atomisés, des fœtus et *sa langue blanche et bruissante comme une route de neige récente*. Finalement il tente le suicide par l'ingestion de nitrate d'argent et son corps se détériore, se désarticule, se décompose pour l'emporter aux portes du *sein de sa mère et son cœur jumeau*. Le suicide, cliché d'après Anatole le Braz qui habita les esprits Celtes, est l'ultime recours pour rejoindre son frère et cœur jumeau breton, en même temps pour rejoindre aussi son état premier, peu après la naissance, au sein de sa mère, juste avant que l'haleine d'une quelconque langue maternelle le réveille. Il est possible de revoir cette désarticulation corporelle comme le témoignage d'une dépossession culturelle. Comme l'avait signalé Pascal Rannou: tout d'abord la langue blanche, la décomposition du corps et le retour au sein maternel. Néanmoins tout semble s'évanouir lorsque Sengle sort presque indemne de sa tentative de suicide, à la suite de laquelle il eut seulement une permission de quinze jours de convalescence.

Il faut atteindre les livres IV et V du roman pour retrouver les souvenirs bretons de Sengle et une nouvelle tentative de Sengle pour rencontrer Valens : dans le chapitre IV du livre IV intitulé « Le Tain de mares » et dans le chapitre V du livre V, intitulé, « Lettre de Sengle à Valens ». Ce n'est sûrement pas un hasard

---

[113] OCJ I, p.780 (BJ, p.580)

si Jarry joue avec les nombres des livres et des chapitres en créant une corrélation entre ces deux livres et ces deux chapitres, comme s'ils étaient étroitement liés. Les livres et les chapitres cités (IV, IV, V, V) sont la clé de l'existence de Sengle, qui porte avec lui, du début à la fin du roman, un numéro fétiche, le 18. Dans l'addition des nombres, des livres et chapitres, nous arrivons au nº magique de la fin et du début du roman, le 18. Dans le livre I, chapitre I on peut lire : *et après une discussion entre les quatre pour savoir s'il était écrit 17 ou 18 sur son ardoise, Sengle proposa d'effacer et de recommencer tout*[114]. Le numéro 18 réapparaît à nouveau à la fin du roman : après la chute accidentelle d'un plâtre sur sa tête, Sengle est emmené à l'Hospice de Sainte-Anne. Sur la feuille de l'Administration Générale, dans la case qui correspond au tempérament du malade, les médecins avaient marqué le numéro 18. Pour comprendre le tempérament et aussi la fin tragique de Sengle à l'Hospice de Sainte-Anne, il faut revenir sur ces trois chapitres : le chapitre IV du livre IV, intitulé « Le Tain de mares », le chapitre V du livre V, intitulé, *Lettre de Sengle à Valens* et l'avant-dernier chapitre du roman, *Sur la route de Dulcinée.*

Jarry dédia le chapitre IV du livre IV, intitulé « Le Tain de mares », à la Sainte patronne de la Bretagne. Le chapitre décrit le voyage de Sengle en Bretagne afin d'accomplir un pèlerinage, le pèlerinage de Sainte-Anne d'Auray. La Sainte d'Auray devient un personnage clé dans le roman *Les Jours et les Nuits*. Elle est la Sainte qui donne le nom au dernier endroit fréquenté par Sengle, le dernier lieu d'accueil du roman, l'Hospice de Sainte-Anne, mais elle représente tout au long du roman la divinité que Sengle avait choisie depuis son enfance pour le protéger. Sengle meurt parce qu'il est confronté à une impossibilité de se souvenir, de rejoindre à jamais ce silence de la langue inconnue. Néanmoins, Sengle avait caché un vœu sincère exposé à la Sainte lors de son pèlerinage à Auray, à savoir que la vraie raison de sa mort puisse être le début d'une renaissance, afin de revenir à ce cœur jumeau, revenir à ce sein maternel, afin de réapprendre la langue de ses souvenirs, le breton. Lorsqu'on réalise un pèlerinage en Bretagne, surtout lorsqu'on emmène un petit enfant, c'est le cas de Sengle, on demande à la sainte ou au saint sa guérison ou bien on le remercie

[114] OCJ I, p. 748 (BJ, p.556)

d'avoir guéri cet enfant. Si on lit attentivement le roman, on trouve une allusion à la guérison miraculeuse d'un enfant par l'intervention de sainte Anne d'Auray. Le chapitre du «Le Tain de mares » n'est pas la seule allusion au pèlerinage breton de Sainte-Anne d'Auray, dans le roman *Les Jours et les Nuits* nous pouvons lire la suivante épigraphe qui accompagne le livre V :

> LIVRE V
>
> SISYPHE FAVORI
>
> « Hélène Suasse, abandonnée des médecins et à l'agonie … vomit un serpent à deux têtes »
>
> Ex-voto de la basilique de Sainte-Anne.[115]

La petite fille malade, qui avait été guérie par la Sainte, était atteinte d'une maladie étrange qui symboliquement rappelle la maladie du double de Sengle. Il existe un ensemble d'animaux cités par Jarry dans ses œuvres qui évoquent des amphibiens à la langue bifide. La maladie d'Hélène Suasse est aussi la maladie de Sengle. Elle est malade d'avoir ce monstre de la double identité culturelle en elle, d'avoir un serpent à deux têtes et aux deux langues bifides qu'on aperçoit parfaitement dans le tableau de l'ex-voto. Les hypothèses sont nombreuses, mais un témoignage de l'existence pour les personnages du roman et pour l'auteur, roman biographique, d'une réalité linguistique double est présent tout au long du roman. C'est pourquoi Jarry insiste autant sur l'ex-voto, sur les animaux à deux têtes, à la langue bifide, allégorie du bilinguisme. Sengle veut transformer son frère en dragon, en un être monstrueux à la langue bifide comme les serpents que Sengle avait observés dans le tableau de l'ex-voto. La *Lettre de Sengle à Valens* dévoile au lecteur que Valens a seulement besoin d'écailles pour devenir un dragon, symbole aussi, d'après la lettre, d'une maladie qui puisse toucher son cœur. Peut-être Sengle veut-il que son frère devienne bilingue afin de pouvoir le comprendre, veut-il franciser le cœur breton de Valens pour qu'il devienne son vrai jumeau ou veut-il que Sainte Anne l'oblige à vomir le double serpent qui envenime son existence.

---

[115] VOL II: REPERES, Illustrations "Ex-voto d'Hélène Suasse », p.59.

Si l'allégorie à la double langue est présente dans l'épigraphe d'Hélène Suasse et la métamorphose en dragon que Sengle conseille par écrit à Valens, l'allégorie à une mort due à l'absence de l'autre langue apparaît dans le chapitre *Sur la Route de Dulcinée.* La bouche est le sujet principal de l'avant-dernier chapitre du roman :

> […] Et sa bouche pensa.
>
> La bouche seule, comme une feuille d'arbre, est différente selon tous les visages, et c'en est la seule partie qu'on puisse dessiner sans savoir dessiner, car on signifiera toujours par des traits courbés au hasard des lèvres et des mouvements des lèvres qui existent. Et même quand les voix sont pareilles, deux qui causent ont des bouches différentes. Parce qu'il y a des instants où ils ne causent pas et où les bouches restent elles-mêmes. C'étaient des lèvres militairement domestiquées pour la convention du langage qu'épiaient les petites sourdes-muettes d'Auray, avant de leur répondre par la géométrie d'une uniforme gymnastique.
>
> Valens se taisait et c'était bien la voix du Silence de Valens libre.
>
> […]
>
> La bouche de plâtre devint de chair et rouge pour boire la libation de l'âme de Sengle. […]
>
> Et après le rouge momentané, les lèvres furent vertes et adhérèrent toutes froides aux lèvres faites noires de Sengle. […]
>
> « Pourquoi la bouche est-elle devenue rouge pour boire mon âme, qui s'est enfuie par l'occiput à l'entrée de ma face dans la chair du masque ? »
>
> Et Sengle tâtonnait dans la nuit vers son Soi disparu comme le cœur d'une bombe, la bouche sur son meurtre.[116]

La bouche est omniprésente dans ce chapitre, elle rappelle sans doute l'image de la bouche ouverte de la petite Hélène Suasse. D'après une étude que nous avons réalisée tout porte à croire que Jarry, comme Sengle avaient été surpris par

[116] OCJ I, pp. 833-835. (BJ, pp. 620-622)

l'image de cette bouche ouverte vomissant le serpent à deux têtes[117]. Au-delà de l'obsession pour la double culture ou le bilinguisme, que l'on pourrait bien réfuter, il existe pourtant une autre obsession dans toute l'œuvre de Jarry pour le langage. La bouche est présente dans la vie de Sengle, devenue une obsession depuis son pèlerinage à Auray, comme nous signale la description que le narrateur fait des sourdes-muettes que Sengle avait rencontrées à Auray. C'est dans ce paragraphe que l'on expose une grande réticence, habituelle chez Jarry, pour le langage conventionnel :

> […] C'étaient des lèvres militairement domestiquées pour la convention du langage qu'épiaient les petites sourdes-muettes d'Auray, avant de leur répondre par la géométrie d'une uniforme gymnastique.[118]

La gymnastique, l'exercice que Sengle craignait le plus, semble ici nécessaire pour la communication. Il est presque évident que Jarry avait voulu établir un lien entre les exercices que Sengle adulte craignait pendant son service militaire et ces pauvres lèvres domestiquées militairement. Jarry fait insister le narrateur sur le dressage presque militaire du langage conventionnel, le vocabulaire militaire est omniprésent : militairement, épier, uniforme et la gymnastique (exercice que le personnage principal du roman détestait le plus de son séjour militaire). Tous ces éléments portent à croire que le narrateur, le personnage et l'auteur combattent la langue conventionnelle et préfèrent le silence, symbole de langue libre, aux lèvres domestiquées:

> Valens se taisait et c'était bien la voix du Silence de Valens libre.

Une partie du roman *Les Jours et les Nuits* d'Alfred Jarry traite le sujet de la double identité, de la langue double et de la double culture. Tout d'abord la complexe relation des deux personnages, Sengle et Valens, met le lecteur sur la piste d'une possible identité double, cette identité est aussi renforcée par l'existence de deux univers, l'univers du passé, la Bretagne et l'univers du

---

[117] Maria Vega, « Sur le chemin dallé de l'art populaire », Alfred Jarry et les Arts, Henri Béhar & Julien Schuh (dir.), Actes du Colloque international Laval, Vieux Château, 30-31 mars 2007, Paris-Tusson : SAAJ & Du Lérot éditeur, 2007, pp. 197-211.

[118] OCJ I, p. 833 (BJ, p. 621)

présent, la caserne. Le rapport de Sengle avec les deux univers évolue progressivement. Jusqu'au livre dernier, la culture bretonne appartient au rêve et à l'évasion et s'oppose à la vie de la caserne, ennuyeuse, violente et pleine de dangers. Sengle veut à tout prix rejoindre l'univers breton, sa langue imaginaire et enfantine ou bien la langue silencieuse de son double moi, Valens. Il est possible de voir, dans le double muet, une allégorie à l'ignorance de la langue maternelle, cependant nous ne saurons pas dire si Valens parle en breton et Sengle devient, parce qu'il ne comprend pas le breton, un sourd-muet, comme les sourdes-muettes de Sainte-Anne d'Auray ou bien si Valens, parce qu'il ne connaît pas du tout la langue maternelle, représente simplement la partie bretonne et muette de Sengle. Les références à la Bretagne dans *Les Jours et les Nuits* avaient été qualifiées de pittoresques par la critique et reléguées à quelques souvenirs bretons que l'auteur décide de transposer dans le roman, des anecdotes bretonnes sans trop d'importance. La mandibule, les lèvres domestiquées, les bouches, l'obsession pour la maladie d'Hélène Suasse, le breton assimilé aux jeux et les sourdes-muettes n'ont jamais fait l'objet d'une étude sérieuse par la critique. Même si on peut ne pas être d'accord sur les nombreuses hypothèses autour d'un possible conflit linguistique présent dans l'œuvre de Jarry, il est difficile de nier qu'il se soit intéressé aux conflits linguistiques tout au long de son travail d'écrivain. La lecture attentive du sujet linguistique est essentielle dans ce roman et elle complète cette vision réductrice de la critique, qui avait cantonné le sujet breton dans la case du *pittoresque*. La problématique linguistique marque aussi une continuité dans la conception et la valeur des langues, et du plurilinguisme dans l'œuvre de Jarry. Paul Gayot dans son introduction[119] explique que le roman *marque un tournant dans l'œuvre de Jarry* et il ajoute une série de raisons, en oubliant une essentielle : la quête d'une identité culturelle. La quête identitaire sera présente dans l'œuvre jarryque jusqu'à son dernier roman, *La Dragonne*. Il nous faut revenir à l'article où Pascal Rannou étudie un des critères pour reconnaître une littérature bretonne francophone afin de nous rendre compte des conséquences de cette quête identitaire. Pascal Rannou va au-delà même du terme *aliénation* pour

[119] BJ, pp. 549-551.

constater que dans le cliché de l'ébriété, de l'alcoolisme se cache un témoignage de l'*ethnocide breton et ses conséquences sociales, économiques*. Pour déterminer si Jarry avait voulu explicitement dénoncer un quelconque ethnocide breton, il nous faudrait revoir la place de la Bretagne dans la vie et l'œuvre de l'écrivain ; en conséquence, ce sujet qui dépasse le sujet dont il est question dans ce chapitre, la langue, sera l'objet d'étude de notre conclusion. Nonobstant, avec une lecture superficielle de l'œuvre de Jarry, il est facile de constater que l'alcoolisme ou les drogues sont omniprésents dans l'œuvre de Jarry, parfois en rapport avec les Bretons, et aussi dans sa vie ; le sujet des drogues est traité avec un humour noir et acide, témoignage de l'appartenance, en ce cas destructrice, au peuple breton. Si l'on analyse le roman suivant les critères de Pascal Rannou, *Les Jours et les Nuits*, pourrait faire partie de la littérature bretonne écrite en français. Il est possible de lire *entre les lignes*[120] l'histoire d'une dépossession linguistique qui conduit Sengle à la folie, l'histoire d'une quête folle des souvenirs bretons, les seuls heureux de Sengle, l'histoire d'une langue qui appartient à la cruelle réalité militaire face à la langue du jeu, du merveilleux qui s'étouffe dans l'eau pour éclater à la fin dans des bulles coloriées comme des bulles de savon, l'histoire de la décomposition d'un être incapable de s'adapter et qui est heureux cloîtré dans ses souvenirs à l'intérieur d'un Hôpital qui porte le nom de la patronne de la Bretagne. Dans ce roman on parle d'exil, d'évasion, de drogues plutôt que d'alcool, sujet traité dans *L'Amour en visites*, d'inadaptation, des sourdes-muettes, de silence meurtrier… et nous pourrions compléter une liste de sujets qui sont très proches de ce que Pascal Rannou qualifie de témoignage d'un ethnocide breton.

Dans l'œuvre de Jarry il existe une différence dans le traitement de l'aliénation et de la problématique linguistique en rapport avec des Bretons bretonnants et des écrivains français d'origine bretonne. Jarry ne parle pas seulement d'une dépossession mais d'une absence et un enfermement insupportables qu'il tente de calmer en ravivant ses souvenirs, puisque la Bretagne et les Bretons dans l'œuvre de Jarry sont dans une prison qui n'est pas française, et qui fait partie de l'existence, réelle, malade et amputée, des

[120] Rannou, ACLB, p.82-83.

personnages adultes. Les Bretons de Jarry n'ont jamais été dépouillés de l'essentiel : les souvenirs, les rêves. Même si Sengle croit que son Soi a disparu, *Il meurt par la bouche d'être Soi*, sa Dulcinée bretonne, Sainte-Anne d'Auray, fera en sorte qu'il puisse le récupérer. La quête identitaire et linguistique de Jarry ne s'arrête pas dans *Les Jours et les Nuits* car son but est de détruire Babel et de retrouver la langue libre, la langue des Dieux.

Le motif de la mâchoire et de la bouche dévoreuse, allégorie d'une langue méconnue et d'une désarticulation physique, devient plus violent que l'apparition soudaine d'un double muet, comme dans le roman *L'Amour en visites*, publié en 1898. Le face à face de Lucien avec son double muet rappelle le manque ou la dépossession d'une partie d'un corps infirme. Le narrateur dans *L'Amour en visites,* au début du chapitre polémique où le personnage, Lucien, expose ses origines bretonnes, introduit une brève allégorie sur le sentiment de sa double appartenance culturelle et linguistique. Lucien, ivre, se trouve face à face avec son double. L'ivresse, selon Pascal Rannou, est en rapport avec l'aliénation ; elle témoigne d'une désarticulation sociale, économique et physique. Lucien ivre, devant un miroir, fait face à sa propre image qu'il magnifie. Plus tard il découvre, déçu, que son double fait aussi partie de lui. Il est possible de relire cette scène apparemment cocasse comme l'affirmation de la double culture qui habite les Bretons : la culture bretonne et la culture française.

> « Pardon, monsieur. »
>
> Le Double ne répond pas. Lucien pense, la main au képi :
>
> « C'est mon *double*, c'est mon supérieur. »
>
> Il salue.
>
> L'homme qui se tait, c'est toujours un supérieur, même quand il a bu.
>
> Et Lucien se dit :
>
> « Non, ce qu'il est soûl, le type !»

Puis il s'aperçoit que c'est lui et cela le vexe.[121]

Jarry inverse les termes, car le double supérieur n'est pas, comme on pourrait le croire, le représentant de sa partie française mais, au contraire, de sa partie bretonne toujours muette. Ce double muet qui représente la Bretagne apparaît aussi dans le roman *Les Jours et les Nuits*. En opposition, la partie qui représente la culture française utilise les drogues pour s'évader et retrouver sa partie bretonne. L'alcoolisme ou l'ivresse provoquée par les drogues n'est pas seulement *un vice breton* sans explication, selon le cliché sur les Bretons au XIXe siècle ; les Bretons plus proches de la culture française qui ne parlent pas le breton et dont la langue française est dominante, se droguent, d'après Jarry, afin de vivre un instant de fusion magique avec l'autre moi, celui qui demeure latent et silencieux. Le moi breton des personnages jarryques, et peut-être de l'auteur, est muet parce qu'il fait allusion à la langue bretonne méconnue et fantasmagorique. Les monologues de Lucien sont en français et il s'entretient aussi en français avec Manon ; la langue bretonne est absente sauf si l'on voit dans *Il baragouine* une référence au *bara gwin*, pan et vin en breton.

L'Amour absolu, publié en 1899, est un étrange roman dont les sujets principaux sont : la condamnation à mort d'un nouveau messie, Emmanuel Dieu, le mythe d'Œdipe, l'inceste et la virginité, le dédoublement de nombreux personnages et une Nativité aux réminiscences coraniques qui a lieu en Bretagne, *au pays gallot*…Ce roman suppose une transition dans le cheminement qui conduira Jarry à la découverte de la divinité de la langue bretonne et à la destruction du mythe de Babel.

Le roman débute *in medias res*, Emmanuel Dieu est enfermé dans une cellule de la prison de la Santé et attend son exécution ; comme Sengle, le personnage principal de *Les Jours et les Nuits, Emmanuel Dieu attend l'heure sidérale que sa tête s'en aille*[122]. Tout au long du roman, le lecteur ne saura pas discerner s'il s'agit d'un rêve ou d'un souvenir, mais il ne sera pas étonné de rencontrer dans cette évasion du personnage une histoire aux parfums bretons. Le chapitre intitulé *Atrou Doue* est consacré à la naissance bretonne et bretonnante du personnage. Le personnage est entièrement conditionné par l'endroit et le jour

[121] *L'Amour en visites*, OCJ I, p.850 (BJ, p.640)

[122] *L'Amour absolu*, OCJ I, p. 921(BJ, p. 690)

de sa naissance, ces deux éléments marqueront sa destinée. Le titre en breton du chapitre signifie Monsieur Dieu, le vrai nom du personnage Emmanuel Dieu. Le chapitre est entièrement consacré à la présentation patronymique, sociale et culturelle du personnage. Tout au début le lecteur croit reconnaître le récit biblique de la découverte de Moïse, cependant il n'existe qu'une ressemblance linguistique, le contenu prendra le nom du contenant :

> Comme ils le trouvèrent dans le *doué*, sorte de lavoir, au pays gallot, ils lui en forgèrent un nom de famille. [123]

Après le choix du patronyme inventé de toutes pièces, à partir d'un mot gallot, nous pouvons dire que Jarry avait entendu parler de l'autre langue de la Bretagne, le gallot ou gallo.

> Et comme ils l'avaient patronymé de l'eau de son baptême, ils le baptisèrent, en langue plus antique, du jour de sa trouvaille, qui était Noël.
>
> *Nédélec* (Noël, Emmanuel) *Doue.*[124]

Jarry trouve un mot phonétiquement similaire au mot gallot *doué* en breton, il s'agit du mot *doue* qui veut dire Dieu. Le narrateur insiste encore sur la divinité du personnage et sur son triple baptême : en gallot, en breton et en français car *verbum caro factum est*. Le nom de famille de l'heureuse trouvaille, une sorte de lavoir ou *doué* en gallot, devient alors par association phonétique *Doue* en breton. Le prénom Noël, en hommage à la date de la trouvaille, devient en breton *Nédélec*, qui peut être traduit approximativement, en français, par *Emmanuel.* Finalement, après toutes les hypothèses linguistiques qui prennent en compte le gallot, le breton et le français, le narrateur nous apprend que Nédélec Doue, Emmanuel Dieu, est le fils de *Joseb* et *Varia* selon le dialecte de Lampaul en Bretagne :

---

[123] *L'Amour absolu*, OCJ I, p. 928. (BJ, p. 696)

[124] *Idem*, OCJ I, p.928. (BJ, p. 697) ; dans cette édition nous soulignons une différence : *devant le* ***proche*** *du baptême.*

Les gamins de Lampaul, devant le porche du baptême, en respect de cet homme riche et citadin, le notaire, qui crée un *Monsieur* par une signature, […], se désignent déjà le Fils selon le Registre :

— Aotrou Doue.

C'est la première invocation de toutes les litanies.

Les gamins de Lampaul n'en pensent pas si long.

Ils disent, sans plus :

— Monsieur Dieu.

Et la litanie continue, prophétesse, dans les mains jointes du livre fermé où elle est écrite :

« Ayez pitié de nous ! Aotrou Doue, o pet truez ouzomp! »[125]

Le jour de son baptême, comme Joseph, le père adoptif est notaire, *Doue* prendra le mot de Monsieur dans le registre, l'association des deux noms donna lieu à une invocation divine et à une prière bien connue en Bretagne : *Aotrou Doue*. Jarry dans le chapitre *Aotrou Doue* crée des liens magiques entre les langues afin de démontrer la divinité du personnage, un personnage qui est d'après son patronyme gallot, une sorte de Moïse, suivant son adaptation bretonne, Dieu, et selon la version française Emmanuel, qui veut dire *Dieu est avec nous*. Par hasard, les enfants de cette contrée de la Bretagne, invoquent, en breton, une litanie bien connue de Jarry et des Bretons, qui dans le contexte de l'*Amour absolu,* devient en plus d'une prière ou invocation répétitive, une sorte de prophétie : *Aotrou Doue, o pet truez ouzomp*. Le breton et le gallot apparaissent associés dans le roman à la découverte hasardeuse d'une divinité, les mots sont magiques et servent à découvrir le personnage et lui forger une destinée peu de temps après sa naissance.

Jarry écrit dans le roman l'*Amour absolu* sur plusieurs cultures, religions et langues à la fois, en créant des personnages qui changent fréquemment de nom. Après l'exemple des associations onomastiques d'Emmanuel Dieu, nous pouvons lire les variantes onomastiques des parents : Marie est *Varia* en breton ou Miriam en arabe, Joseph le notaire est *Joseb* en breton ou le vieux Sindbad. Les trois univers évoqués par les trois noms sont présents tout au long du

[125] Ibidem.

roman : le biblique, le coranique et les traditions catholiques de la Bretagne. Les identités changeantes sont un sujet clé dans *L'Amour absolu* : Joseph qui est le notaire à la mode de Bretagne, est aussi le chaste époux *Joseb* ou Sindbad le marin. Emmanuel Dieu est un nouvel Adam, qui est né à douze ans, un nouveau Jésus Breton ou une sorte d'Œdipe aux souvenirs incestueux. Peut-être est-il, tout simplement, un Breton condamné à mort qui rêve pour s'évader depuis sa cellule dans la prison de la Santé. Marie est la Miriam biblique qui devient épouse de Dieu et mère vierge dans le chapitre III. Elle entend comme la mère de Jésus dans le Coran son nouveau-né lui parler, ce qui nous fait penser à la culture musulmane. Elle porte aussi le nom breton de Marie, Varia, l'épouse bretonne du notaire. Tous les personnages sont étrangers à eux-mêmes, aliénés comme Pascal Rannou avait qualifié les Bretons, dépossédés de leur identité. La langue dans le roman est réduite à déplacer les personnages dans les univers évoqués par le changement de nom. Au-delà de la dépossession d'une identité et de l'acquisition d'une autre, comme s'il s'agissait d'une autre peau, les langues créent une sorte d'ambiance schizophrène qui confond le lecteur. L'impression de confusion est totale, on se croirait dans la tour de Babel. Le bestiaire de Jarry qu'on avait trouvé dans *Les Jours et les Nuits* et dans *l'Amour en visites* réapparaît dans *l'Amour absolu* : le serpent et le crocodile. Les serpents à la langue bifide représentent, dans l'œuvre de Jarry, la maladie du double, du mensonge, mais ils pourraient évoquer quelques légendes bretonnes, recueillies par Paul Sébillot. L'une d'elles raconte que lorsqu'un serpent a réussi à échapper pendant sept ans à la vue de l'homme, des ailes poussent et l'emmènent au sommet de la Tour de Babylone ; les serpents qui ont atteint le haut de la tour se précipitent vers l'abîme, le dimanche des Rameaux.

> Les reptiles, même nés de façon normale, peuvent subir des transformations : en Haute-Bretagne une couleuvre qui reste sept ans sans voir âme se change en serpent ; les serpents, dans les mêmes conditions, deviennent très longs et vont à la tour de Babylone ; suivant d'autres, c'est parfois après leur mort qu'ils s'y rendent, et quand la cloche sonne, ils y tombent dans un trou. Le plus ordinairement il pousse des ailes à ceux qui, pendant sept ans, ont pu se soustraire à la vue des hommes ; […]
>
> En d'autres pays au contraire, dès qu'ils sont pourvus d'ailes, ils s'envolent à la tour de Babylone […] Une croyance des Côtes-du-Nord suppose que les reptiles n'ont ce privilège que lorsqu'ils ont atteint le sommet de l'énorme édifice : au moment où le prêtre frappe à la porte de

l'église le dimanche de Rameaux, tous les serpents tombent au pied de la tour, et ils ne peuvent remonter ; s'ils n'étaient pas abattus ce jour-là , ils se mettraient à voler et dévoreraient les gens.[126]

Jarry avait probablement entendu parler des légendes bretonnes autour des serpents. Ceci explique la fin du roman *L'Amour absolu*, où des serpents atterrissent venus de nulle part. Une pluie de serpents tapisse le sol pendant la procession dominicale, quelques uns succombant sous les bottes de Miriam, tellement nombreux qu'Emmanuel se résigne à prier.

Le sol est tissu de serpents.

La procession, comme à cette même heure tous les dimanches, se déroula […] ; tantôt rampa sur les couvertures de velours des prairies,[…]

Le grand serpent de mer Léviathan vint aussi prosterner son crâne en triangle sous le petit talon de Miriam, […]

Le grand Python d'aube plongea sous les nuages, et vint cacher sa tête oreillarde, de même que les vipères s'entrenouent les unes aux autres pour dormir, au refuge de tous les serpents.

Emmanuel descendit, et fut, par le tapis de reptiles, prier côte à côte avec le cerf-volant, en modifiant, vu les circonstances, la conclusion de son *Ave* :

-- …Priez pour nous…

A présent, qui est l'heure de notre mort.[127]

Il s'agit peut-être d'un dimanche extraordinaire, pendant la procession du dimanche des Rameaux comme raconte la légende bretonne, car la mort d'Emmanuel Dieu est très proche et les serpents semblent tomber, comme s'ils avaient des ailes, tout droit de la tour de Babel. L'*absolu-ment* dit Jarry dans ce roman, et l'unique langue, comme l'unique personnalité n'existe pas. Si l'on croit à toute l'hallucination d'Emmanuel Dieu, on arrive à la conclusion suivante : la parole est fausse, trompeuse, et la réalité aussi. Le bestiaire de Jarry, les serpents et le dragon, évoque encore une fois, au-delà des références

[126]Paul Sébillot, *Croyances, mythes et légendes des pays de France*, Edition établie par Francis Lacassin, Paris : éd.Omnibus, 2002, p. 927.

[127] *L'Amour absolu*, OCJ I, pp. 957-958. (BJ, pp. 720-721)

catholiques du diable, la maladie de l'épitaphe dont il est question dans le Livre V du roman *Les Jours et les Nuits*. La maladie causée par le vide d'une langue sans équivoques et mensonges, disparue depuis la confusion babélique. Le breton, d'après l'auteur, est la seule langue prophétique et la plus ancienne, la seule qui est dans le roman la plus ancienne. Jarry détruit à la fin du roman les serpents venus de Babel, les mensonges absolus, et les personnages disparaîtront, s'envoleront, comme la tête d'Emmanuel avec leurs variantes culturelles et linguistiques. Jarry détruit Babel avec l'image suivante : *la présence réelle de ma propre mort sur ma langue*[128]. A partir de *L'Amour absolu* et jusqu'à son dernier roman la *Dragonne,* ses personnages n'auront plus d'identité absolue, ils seront des personnages à l'identité relative.

Dans le roman *La Dragonne*, l'allusion à sa biographie est explicite depuis la dédicace : *In memoriam Matris meae Karolinae Jarry natea Kernec'h De Coutouly de Dorset*. Il semble évident que le dernier projet de Jarry est consacré presque exclusivement à réécrire sa vie, son identité et son œuvre. Il réécrit sa vie, comme le signale Sylvain-Christian David dans son introduction[129] *en passant par l'alcoolisme, ou la fièvre cérébrale, le roman dans son entier contribue à restituer sous forme littéraire des pans revus et corrigés de la biographie de l'auteur*. Réduire la Bretagne de *La Dragonne* à une description pittoresque et anodine n'est pas juste, car cela suppose qu'il faudrait ignorer la dédicace à sa mère, d'ascendance bretonne, et l'ultime quête de l'auteur et du personnage du roman : la quête identitaire, culturelle et linguistique. Depuis la mort de ses parents, Erbrand, le protagoniste du roman, a du mal à se souvenir de Pell-Bras, l'endroit de Bretagne d'où était originaire toute sa famille : *Tous habitaient au fond de la Bretagne et il ne se souvenait point […].* Poussé par la nostalgie ou la peur d'oublier un passé noble et admirable, Erbrand Sacqueville prend le train, mais juste avant de descendre le narrateur interrompt le récit pour nous rappeler un précepte familial :

---

[128] BJ, p. 693.
[129] BJ, p.1139

> […] Antan, hanter, son oncle et premier précepteur l'abbé Saint-Pligeaux, lui avait enseigné que pour qui sait lire il n'y a qu'une langue au monde et que pour celui-là il n'y a jamais eu de Babel.[130]

Avant qu'il n'entende le cri du lieu d'arrivée en breton, ce précepte nous avertit que le personnage, Erbrand, ne sera pas hanté par la langue et la culture ancestrales de Pell-Bras. Pell-Bras est le toponyme inventé de toutes pièces par Jarry à partir de deux mots bretons, *pell*, bien, *bras,* loin, qui marque un éloignement dans le temps et dans l'espace. Lorsque le narrateur choisit d'introduire ce précepte sur l'abolition de Babel, il a choisi déjà de privilégier une langue, le breton. La langue est un élément clé dans *La Dragonne* et représente le moins pittoresque de la Bretagne qu'Erbrand retrouve. La Bretagne révolue, celle des daguerréotypes, comme l'un de ceux que Jarry et son personnage ont emportés à Paris, est la terre qui garde les secrets de deux identités, du personnage et de l'auteur. Henri Béhar résume les traits principaux de la langue que Jarry avait trouvée au bout de son cheminement littéraire, culturel et linguistique :

> Ajoutons que l'ancienneté de la langue celte venait, sur la fin de sa vie, conforter sa recherche des origines. A travers sa mère, et moyennant quelques distorsions généalogiques, il se prouve des ancêtres nobles, remontant à la conquête de l'Angleterre. Du même mouvement, la mère et la langue bretonne retrouvée, qu'il veut maternelle, lui confèrent le sentiment d'un passé irrévocable, dont son œuvre sera le symétrique dans le futur. [131]

Le cheminement est fait, Jarry et le personnage principal se sont appropriés la langue maternelle qui était jusqu'à cet instant absente, vide et qui ne sortait que de la bouche des autres. Pour la première fois, l'auteur fait jaillir la langue bretonne de la bouche d'un de ses personnages principaux. Ce n'est pas un hasard si le personnage nous rappelle l'auteur, car c'est à travers lui que Jarry recompose son passé et se réapproprie une langue qu'il veut maternelle. Comme il n'y a plus de Babel, Erbrand et, à travers lui, l'auteur, furent capables de

---

[130] *La Dragonne*, OCJ III, pp.496-497(BJ, p.1204)
[131] Béhar, *LCJ*, p.48.

retrouver dans un recoin très éloigné de la Bretagne, à Pell-Bras, leur langue maternelle :

> Ces paysans ont la courtoisie, qu'ils réservent à leurs maîtres héréditaires seuls, de leur parler français. Ils opposent leur propre langue aux étrangers, et ce leur est un moyen de rester impénétrables. Et Sacqueville leur répondit dans ce celtique qui, selon l'opinion la plus probable et celle de dom Pezron, est le langage des anciens dieux :
>
> « Jo vras a mens d'hoquelet, penam a rit-hu ? » (J'ai de la joie à vous voir. Comment vous portez-vous ?) [132]

Dans ce passage de *La Dragonne* Jarry établit une claire opposition entre la langue bretonne et la française. Loin d'être un reflet des conflits linguistiques entre le breton et le français au XIX^e^ ou une parodie, où les Bretons sont les fidèles servants bilingues, gardiens de la langue des dieux, ce passage ne peut être compris que dans le contexte de toute l'œuvre de Jarry. Il s'était sincèrement investi dans la critique de la norme linguistique rigide, des langues domestiquées, des bouches dominées. Il avait laissé entendre de manière métaphorique que les hommes souffraient de ne pas pouvoir s'entendre, de porter en eux le conflit du silence des langues non comprises. Jarry dans *La Dragonne* idéalise volontairement la situation des Bretons, qui deviennent les gardiens de la langue la plus noble et qui, parfaitement bilingues, utilisent *leur parler français* pour *leurs maîtres héréditaires seuls*. Sans mépriser aucune des deux langues, *leur parler français et le celtique*, le narrateur fait allusion à un conflit linguistique sur le territoire breton. Néanmoins Jarry transforme les conflits linguistiques de la Bretagne à la fin du XIX^e^ en légende arthurienne, pour cela il efface le problème de « la non connaissance » du français par les Bretons. Ensuite Jarry ennoblit le choix que les bretons ont fait de parler leur langue aux étrangers, en expliquant qu'il s'agit de rester impénétrables afin de garder un ancien secret. Seulement Jarry pouvait retourner ainsi le conflit bien universel de l'incompréhension Babélique, avec une nouvelle chronique des légendes de la Table Ronde où le graal est gardé par des chevaliers à la langue impénétrable.

---

[132] *La Dragonne*, OCJ III, p.498. (BJ, p.1205, variante *dom Pezzon*)

Dom Pezron, que Jarry orthographia Pezzon, est Paul Yves Pezron, écrivain de l'ouvrage *Antiquité de la nation, et de la langue des Celtes, Autrement appellez Gaulois* publié chez Jean Boudot en 1703. Sur la couverture de l'ouvrage on peut lire quelques précisions autour du personnage cité par Jarry : *Docteur en théologie de la Faculté de Paris & ancien Abbé de la Charmoye*. Si Jarry ne s'était pas intéressé au breton, principalement comme sa langue originelle, il n'aurait pas cherché à consulter l'ouvrage de Pezron afin de justifier les hypothèses de l'Abbé :

> Ce qui est si vrai, qu'on découvrira, & par les noms des Dieux prétendus, & par d'autres preuves, qu'ils n'ont point eu d'autre Langue, que celle des Celtes, qu'on parloit dans les Gaules au tems de César : Langue que l'on conserve encore de nos jours dans notre Bretagne. [133]

Jarry connaissait le travail de l'Abbé, peut-être, au-delà des renseignements donnés par le titre puisqu'il arrive à la conclusion suivante : le breton est la langue des anciens dieux.

Tout au moins il avait consulté un des chapitres de l'ouvrage de Paul Yves Pezron intitulé « Origine de la langue celtique, autrement appellée gauloise », où il expose ses théories autour des origines de la langue des Celtes. En partant de l'histoire biblique de la genèse, Pezron déploie sa théorie sur la première langue :

> […] Il luy a donné un langage dés les premiers tems de la création, pour être par là en état de publier ses loüanges, & de vivre avec ses semblables en commerce, & en societé. J'ay fait voir ailleurs assez amplement, que ce premier langage s'est conservé parmy les hommes, non seulement jusqu'au Déluge arrivé sous le juste Noé, mais encore jusqu'à la construction de cette fameuse Tour, à laquelle on a donné le nom de *Babel*, & ensuite de *Babylone*.

[133] Paul Yves Pezron, *Antiquité de la nation, et de la langue des Celtes, Autrement appellez Gaulois,* Paris : Chez Jean Boudot, 1703, sans numéro de page.

> Ce nom de *Babel* veut dire *confusion,* en Hébreu ; parce que Dieu mêla & confondit alors le langage des hommes, pour châtier leur orgueil & leur impieté. Jusqu'à ce tems-là, il n'y avoit eu dans le monde, qu'une seule & unique Langue ; […][134]

L'Abbé expliqua que les hommes après Babel apprirent à obéir à Dieu *qui leur avait commandé de peupler le monde,* en conséquence, le celtique, première langue, avait laissé ses traces dans bien d'autres langues et les ancêtres des Bretons avaient développé bien d'autres variantes linguistiques et culturelles dans tout le monde. La quête de la première langue avait conduit Jarry à dépasser une aliénation linguistique due à sa condition de Breton. Jarry n'a jamais écrit en breton que quelques phrases, mais cela ne l'a jamais empêché de se l'approprier à sa façon, au-delà des polémiques. Pour cela, il imagina la quête du Graal linguistique, la première langue, divine, dispersée après Babel, et contenue dans les parallélismes existants dans les langues de tous ces peuples que Dieu avait envoyés à la conquête du monde. Le breton avait poussé Jarry à abolir les dégâts causés par Babel.

La langue balbutiante

Quelques essais et quelques analyses biographiques autour de Segalen ont longuement insisté sur l'importance d'*A Dreuz an Arvor* ; il s'agit de quelques pages inédites jusqu'en 1973, à propos d'un voyage en Bretagne, ayant peut-être donné un tournant nouveau à l'analyse des rapports entre Segalen et la Bretagne. Manceron[135], le biographe, y aperçoit les débuts littéraires de Segalen : tout d'abord parce que Segalen insiste sur la transcription des noms des lieux visités dans la langue originelle, le breton. Manceron signale les prémices de ce que Segalen fera plus tard, lors de ses aventures géographiques

[134] *Ibidem*, pp.182-183.
[135] Gilles Manceron, *Segalen*, Paris : éd. J.C. Lattès, 1991, p.78-81.

en Polynésie et en Chine. Ensuite Manceron ajoute que ce détail de la toponymie devient un élément clé dans la vie et l'œuvre du Brestois. Une même idée est reprise par Henri Bouillier dans la présentation du texte *A Dreuz an Arvor* : *On y remarque l'intention délibérée de citer les noms dans leur graphie bretonne, comme il le fera plus tard avec les termes maoris des Immémoriaux*[136]. En 1899 le jeune Segalen apprend à revoir sa géographie par le biais de sa toponymie originelle ; c'est ainsi, par le respect de la langue des lieux, que Segalen aborde l'exploration géographique de la Bretagne afin de créer un lien étroit entre langue et géographie, depuis 1899. Cela expliquerait le choix d'un titre en breton pour son récit de voyage en Bretagne. Si ces notes de voyage sont aussi son premier écrit, il serait possible d'imaginer que le récit, *A Dreuz an Arvor,* représente aussi le point de départ vers une carrière parallèle, entre le mot et le voyage, entre la littérature et l'exploration des lieux. *A Dreuz an Arvor* est un récit de jeunesse et un texte déterminant, par le contenu et la forme, dans la biographie et dans l'œuvre de Segalen.

Si l'on suit la critique, le titre de ce récit de voyage n'est pas totalement écrit en breton : Kenneth White explique qu'il porte un titre vaguement breton, *A Dreuz an Arvor*, et tout au long du récit Segalen se fait un devoir et un plaisir d'écrire les mots de lieu à la bretonne[137]. Le regard de Segalen adolescent, peu conditionné par des routes touristiques, cherche aussi dans le désordre, dans le chaos géographique, les éléments qui datent du balbutiement d'un peuple. C'est pour cette raison que le récit porte le titre d'un breton indéterminé, intraduisible comme les balbutiements d'un enfant, comme les mots en formation d'une langue à peine apprise. Afin de présenter cet inédit, Annie Joly-Segalen écrit quelques notes sur l'importance de la langue bretonne dans la vie et l'œuvre de Segalen :

> **A Dreuz an Arvor** est le premier écrit de Victor Segalen que nous possédions et le seul dans lequel il a utilisé (pour le titre seulement) la langue bretonne. A ce propos il faut noter qu'il ne s'est jamais soucié d'apprendre le breton. En revanche, il devait l'avoir étudié puisque, en 1912, son fils lui écrivait de Chine : « […] et rien ne vaut un nom de terroir

---

[136] OCS I, p. 91.

[137] Kenneth White, *Victor Segalen et la Bretagne*, Moëlan-sur-Mer : éd. Blanc Silex, 2002, p15-16

> franc et sonore comme le mien — à condition de prononcer — lène — à la bretonne […][138]

Nous avons déjà expliqué les raisons qui avaient poussé Segalen à écrire la lettre de 1912 : il s'agit d'une demande d'explications à son père sur son nom de famille breton et qui signifie plutôt une déclaration de son appartenance à la Bretagne. Il est impossible de préciser le niveau de connaissances de la langue bretonne que Segalen avait. A. Joly-Segalen dit le rapport contradictoire qui existait entre Segalen et le breton : *il ne s'est jamais soucié d'apprendre le breton. En revanche, il devait l'avoir étudié.* Les critiques ne disent pas autre chose. La seule conclusion que l'on puisse tirer est la suivante : il y a quelque chose qui l'attire par dessus tout de la langue bretonne, la sonorité. Lorsque Victor Segalen publie les *Immémoriaux,* il ne signe pas encore son travail avec le nom du terroir aux résonances bretonnes, néanmoins ce travail aura une répercussion importante dans son dernier projet inachevé, où il sera question de la disparition du « Parler Ancien » de la Bretagne. Marc Gontard explique clairement le rôle de la version bretonne des *Immémoriaux* et il ajoute une idée essentielle : que la relation entre Segalen et la Bretagne avait été longtemps la relation entre un exilé et sa terre d'origine.

> […] Il y aurait retracé le même processus d'acculturation qui de l'ancienne culture celtique à la christianisation, avant même la mise en place du système Jules Ferry, a fait de lui un Breton exilé de sa langue et de ses origines.[139]

Le travail des *Immémoriaux* renforça, d'après la critique, son hostilité aux valeurs que sa famille de la petite bourgeoisie brestoise lui avait inculquées : la religion et la morale. La Bretagne de Segalen, d'après les réflexions de Marc Gontard, est absente, et avec elle les deux éléments qui faisaient rêver le Brestois, sa langue et ses origines. Si l'environnement breton l'étouffait, surtout depuis l'écriture des *Immémoriaux*, à cause des vieilles valeurs chrétiennes et les contraintes sociales qui avaient aussi détruit la culture maorie, il ne le fuyait

---

[138] Annie Joly-Segalen, « *A Dreuz an Arvor*, un inédit de Victor Segalen", *Les Cahiers de l'Iroise*, Brest : Société d'études de Brest et du Léon, oct.-déc. 1973, p. 206.

[139] Marc Gontard, "Passion de l'autre, mal de soi : Segalen et Robin", *Bretagne, l'autre et l'ailleurs,* Rennes : PUR, coll. « Plurial » N° 8, 1999, p.10.

pas totalement ; au fond de lui restaient le fantasme du passé, la rêverie celtique, et les belles sonorités de la langue. Bien avant d'arriver à préparer le projet sur *Les Immémoriaux Bretons* et de vouloir percer les secrets de l'ancienne langue de la Bretagne, il avait commencé à dévoiler les symptômes d'une profonde inquiétude linguistique. Il est possible que le rêve décrit par Roland Barthes dans son ouvrage *L'Empire des signes* fut le même qui animait l'inquiétude linguistique de Segalen :

> Le rêve : connaître une langue étrangère (étrange) et cependant ne pas la comprendre […] connaître, réfractées positivement dans une langue nouvelle, les impossibilités de la nôtre ; apprendre la systématique de l'inconcevable ; défaire notre « réel » sous l'effet d'autres découpages, d'autres syntaxes ; découvrir des positions inouïes du sujet dans l'énonciation, déplacer sa topologie.[140]

Toute son œuvre est marquée par l'obsession des langues en voie de disparition ou difficiles, mais connaissait-il le breton ? Etait-il capable de l'écrire ? D'après la lettre à son père et la suivante réflexion : *Un livre sur la Bretagne. Forme à trouver. Lire. Méditer. Voir. Me promener. Les fonds bretons de bibliothèque* tirée de son dernier projet *Les Immémoriaux Bretons* Segalen devait comprendre sans aucune difficulté le breton. Il est clair qu'il s'agit des *fonds bretons*, en minuscule, phrase qui fait sans doute allusion aux ouvrages écrits en breton. Si *A Dreuz an Arvor* était le témoignage allégorique d'une langue peu connue, il est évident que le titre reflète consciemment ou inconsciemment les débuts de Segalen dans ce domaine. Le Brestois ne s'arrêta pas au breton hésitant que l'on peut lire dans son premier carnet de voyage, il était parti à la quête d'autres langues, sans oublier que la langue bretonne serait toujours présente, au moins à chaque fois qu'il entendait ou qu'il prononçait, pour se présenter et s'affirmer, ce *lène* aux résonances bretonnes. Il ne faudrait pas imaginer que le projet de Segalen pour sa langue *paternelle* est réduit à une anecdote phonétique. Il faut revenir à son dernier projet afin de comprendre tous les mécanismes linguistiques qui avaient attiré son attention et qui

---

[140] Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris : Flammarion, 1980, p. 11.

auraient pu être motivés par la langue bretonne ou, si l'on veut, pourraient éclairer son rapport avec le breton.

> Les immémoriaux Bretons.
>
> Fatalité d'écrire un livre, mon dernier livre, autour ou au-dedans de la Bretagne. Retour à l'os ancestral. Que ce livre, par non-reniement soit semblable au premier.
>
> Un livre sur la Bretagne. Forme à trouver. Lire. Méditer. Voir. Me promener. Les fonds bretons de Bibliothèque. Dr Corre et Amiral Réveillère. De La Villemarqué. Le Celtisme.
>
> Que ce livre soit semblable au premier. Cyclisme et retour à l'origine, à l'enfermé sur soi-même. Retour à moi-même. Donc, prendre toute l'anecdote, et presque chapitre après chapitre des *Immémoriaux* : le Barde oral, sans *écriture*, mais non pas sans mémoire : le Barde Promeneur de Nuit. Les hommes au Nouveau Parler : les Saints Prêcheurs, les Apôtres d'Hibernie. Et de nouveau, les fêtes païennes. Exotisme. Exotisme. Un voyage et le Parler Ancien : la Forêt. La Sourde Bretagne. La troisième partie. Ici, l'anecdote finit avec beauté. Mais, sous forme de Roman ? Pourquoi pas. Ne pas essayer d'aller « plus loin », de tendre à l'absolu ; mais de même que le vieillard en mourant revient à l'enfance lactée, aux gencives sans dents, puis à la mémoire puérile, puis à la non-existence, de même, mon dernier livre peut ou même doit se permettre la forme puérile du Roman. Le sommet de mon œuvre étant tel ou tel point médian : Fils du Ciel, ou ce qui reste à inventer…[141]

Il ne s'agit pas de comparer le premier projet et le deuxième pour rencontrer les points communs en rapport avec la langue, il s'agit essentiellement de comprendre les aspects qui avaient motivé cette mise en relation des deux projets, en commençant par les deux titres. Segalen utilise dans les deux projets, apparemment inséparables, le même qualificatif : *immémoriaux.* Dans son premier travail ce terme faisait allusion à la perte de la culture et la langue des ancêtres et la destruction des anciens dieux à cause de l'évangélisation. L'évangélisation détruit une culture qui ne connaissait pas le péché ; les maladies apportées par les Européens avaient décimé la population mais la plus grande perte décrite par Segalen est la langue. Dans l'univers maori le Maître

---

[141] Article périodique, « Et si Victor Segalen avait écrit *les Immémoriaux bretons* ? », *Les Cahiers de l'Iroise*, Brest : Société d'études de Brest et du Léon, nº 97, janvier-mars, 1978, p.8.

Paofaï est parti avec Terii son disciple à la recherche de l'écriture, pour garder la mémoire d'un peuple sur le point de disparaître. Quand il revient, les mains vides, sous l'influence de la religion chrétienne son peuple avait perdu la mémoire ; le silence et la mort mélangés aux nouveaux parlers envahissent l'île.
Il est facile de remanier le contenu du premier roman et échanger suivant les prescriptions du docteur brestois, les composantes du projet Maori par d'autres, correspondantes dans la culture bretonne. Nous pourrions tirer les conclusions suivantes : la langue et les mots sont sacrés et de provenance divine, ils représentent dans les deux romans le support des cultures et les détenteurs des souvenirs profonds des peuples.

Donc, prendre toute l'anecdote, et presque chapitre après chapitre des Immémoriaux : le Barde oral, sans écriture, mais non pas sans mémoire : le Barde Promeneur de Nuit. Les hommes au Nouveau Parler : les Saints Prêcheurs, les Apôtres d'Hibernie. Et de nouveau, les fêtes païennes. Les correspondances sont évidentes : le personnage de Paofaï, détenteur de la langue des ancêtres, aurait un Barde à sa place, les deux sont les seuls à posséder la mémoire de leur peuple. Le Barde, le correspondant de Paofaï dans la culture maori, aurait peut-être aussi son disciple et sous la menace des hommes au Nouveau Parler il serait à la recherche d'un moyen pour transmettre son savoir. Donc, ce passage et bien d'autres peuvent trouver un écho dans la culture bretonne, en changeant, comme Segalen le prescrit, les données culturelles.

> […]L'heure était propice à répéter sans trêve, afin de n'en pas omettre un mot, les beaux parlers originels : où s'enferment, assurent les maîtres, l'éclosion des mondes, la naissance des étoiles, le façonnage des vivants, les ruts et les monstrueux labeurs des dieux maori. Et c'est affaire aux promeneurs-de-nuit, aux haèré-po à la mémoire longue, de se livrer, d'autel en autel et de sacrificateur à disciple, les histoires premières et les gestes qui ne doivent pas mourir. […][142]

On imagine la décadence d'une ancienne culture, la maladie des ancêtres des Bretons, privés de langue et culture depuis l'arrivée des hommes au *Nouveau Parler*, les sept saints chrétiens venus d'Irlande. Néanmoins, le transfert ne

[142] *Les Immémoriaux*, OCS I, p.107

répond pas à toutes les questions sur l'ouvrage breton en formation car *Un voyage et le Parler Ancien : la Forêt. La Sourde Bretagne. La troisième partie. Ici, l'anecdote finit avec beauté. Mais, sous forme de Roman ? Pourquoi pas. Ne pas essayer d'aller « plus loin »,* n'ont pas trouvé la réponse dans son premier ouvrage, dont l'anecdote est loin de finir avec beauté et dont les forêts ne peuvent pas avoir les mêmes correspondances, puisque le climat, la végétation et l'emplacement géographique trouvent difficilement des correspondances. La *Sourde Bretagne* est une phrase cliché qui cache pourtant une plainte et aussi une réjouissance. Il s'agit d'une partie de la Bretagne dédaigneuse, indifférente, qui a su garder ses secrets car elle n'a jamais entendu les voix du *Nouveau Parler*. Il s'agit d'une Bretagne qui s'est refusée aux changements, mais il ne s'agit pas de la Bretagne celtique des livres que Segalen voulait explorer dans les fonds d'une bibliothèque. Victor Segalen avait lu probablement l'ouvrage de Théophile-Malo Corret de la Tour d'Auvergne, premier grenadier de la République, mort en 1800 et qui publia en 1792 *Nouvelles Recherches sur la langue, l'origine et les antiquités des Bretons, pour servir à l'histoire de ce peuple,* et les articles du docteur Corre "A propos des sculptures des monuments mégalithiques" ou "Encore à propos de l'écriture celtique" publiés entre 1893 et 1894 et peut-être aussi les vieux chants recueillis par La Villemarqué. Néanmoins il resta assoiffé et avide de se désaltérer aux sources premières de la terre bretonne pour arriver à percer *les secrets des histoires premières et les gestes qui ne doivent pas mourir*. Avant de tout lire, de tout explorer Segalen s'aperçoit de l'existence d'une Bretagne profonde, sourde, qu'il fut le seul à entendre puisqu'il se découvre, dans son dernier projet, le *haèré-po à la mémoire longue*. Comme Gauguin, Segalen s'imagine dans la troisième partie de son projet le détenteur d'un savoir breton, d'une langue secrète, proche de la forêt, et le seul qui puisse percer l'oreille de la *Sourde Bretagne*. L'écrivain qui avait prévu d'écrire un roman semblable à son premier roman, *Immémoriaux,* doute sur le genre lorsqu'il réfléchit au sujet de la troisième partie : *mon dernier livre peut ou même doit se permettre la forme puérile du roman. Le sommet de mon œuvre étant tel ou tel point médian : Fils du Ciel, ou ce qui reste à inventer…*

La prose « altérée », le genre représenté par un roman hybride et une langue française transparente, si transparente qu'elle fut au service de la langue maori,

afin de la magnifier, ne suffisent pas à combler son dernier projet. Il lui faudrait percer les secrets d'une langue originelle pour lire une culture gardée dans la géographie bretonne, au fond de la forêt, sur les pierres au cœur des montagnes. Segalen veut percer les secrets immémoriaux et comme Térii, l'apprenti, il avait ficelé la troisième partie de son projet tout au long de sa vie d'écrivain:

> Avant de prétendre en arriver là, le haèré-po devait, maintes fois, faire parade irréprochablement du savoir transmis. Pour aider sa mémoire adolescente, il recourait aux artifices tolérés des maîtres, et il composait avec grand soin ces faisceaux de cordelettes dont les brins, partant d'un nouet unique, s'écartent en longueurs diverses interrompues de nœuds réguliers. […] Cette tresse, on la nommait « Origine-du-verbe », car elle semblait faire naître les paroles.[143]

L'œuvre de Victor Segalen est une tresse magique, semblable à la tresse de Térii, qu'il compose pour aider sa mémoire à percer les secrets d'une culture et une langue ataviques, enfouies au plus profond de son être. Il commence donc par écrire une œuvre à propos de pierres : dans la préface, ses mains poétiques semblent égrainer un premier nœud de sa magique tresse, *le Wen,* l'indicible.

> […] Enchaînés par des lois claires comme la pensée ancienne et simples comme les nombres musicaux, les Caractères pendent les uns aux autres, s'agrippent et s'engrènent dans un réseau irréversible, réfractaire même à celui qui l'a tissé.[144]

Avec *Stèles*, Victor Segalen choisit de rendre hommage à la calligraphie, aux formes mystérieuses et magiques de la langue, en réunissant dans un espace délimité l'image des signes chinois et un poème en français. Il évoque la destruction de l'arbitraire de la langue, en créant un lien entre le signifiant et le signifié. Lorsqu'on lit la première fois *Stèles,* on a l'obsession de trouver un lien entre la poésie et l'image et, selon le projet recherché par Segalen, et de retrouver le sens profond du poème à travers l'image représentée, en chinois ou bien par des emblèmes très anciens. Dans *Stèles,* Victor Segalen crée à partir d'un monument chinois, les souvenirs peut-être des plus vieux ancêtres de la Bretagne, les constructeurs des menhirs et dolmens et leur langue disparue.

---

[143] *Les Immémoriaux*, OCS I p.109.
[144] OCS II, p.37.

Epigraphe et pierre taillée, voilà toute la stèle, corps et âme, être au complet. Les monolithes avaient fait l'objet de nombreuses théories et au XIX[e] siècle ; l'ensemble des menhirs pouvaient représenter une carte stellaire : *Il en est toujours de même. Aucune des fonctions ancestrales n'est perdue [...] C'est un jour de connaissance au fond de soi : l'astre est intime et l'instant perpétuel.* Il ne s'agit pas d'un combat entre la langue chinoise et la française, il s'agit d'un combat entre l'idéogramme et la calligraphie, dans la quête des formes anciennes du langage que Segalen ne veut pas oublier. Le *Wên* est la forme linguistique qu'il cherche à travers *Stèles,* qui représente la sacralité de la langue, *pensée de la pierre.*

La forme fut une obsession pour Segalen, une forme où la puérilité pourrait effacer le caractère démiurgique de l'écrivain. Dans l'exploration des formes, des genres littéraires et des mots, Segalen écrit *Peintures.* Le poète en langue française mobilise les yeux du lecteur en dépliant des mots comme l'on déplie les peintures chinoises : les mots sont au service de l'image, de l'histoire, des aventures.... Il veut composer un ouvrage entre peinture, calligraphie et poésie. D'après François Cheng, ce lien est présent dans la tradition chinoise :

> Dans la tradition chinoise, la peinture porte le nom de *Wu-sheng-shi* (poésie silencieuse). Ce qui relie au premier abord la poésie à la peinture, c'est justement la calligraphie. Et la manifestation la plus marquante de ce rapport trinitaire – qui forme la base d'un art complet – est la tradition qui consiste à calligraphier un poème dans l'espace blanc d'un tableau. [145]

Dans cette ligne, Bouillier indique comment était née la relation entre peinture et calligraphie : *C'est l'invention du pinceau apparu vers le II siècle av. J.-C. qui amena l'écriture chinoise à devenir picturale et la peinture à devenir calligraphie*[146]. Le style de *Peintures* nous rappelle le conte populaire ou les récits légendaires racontés par l'héritier du savoir, un barde, un haéré-po ou un autre personnage traditionnel. Dans Peintures abondent les impératifs à la deuxième personne du pluriel, les interjections, les fausses interrogations et la voix du narrateur à la première personne du pluriel ; tous ces éléments de style

---

[145] François Cheng, *Vide et plein : le langage pictural chinois*, Paris : Seuil, 1991, p. 30

[146] OCS II, p. 146

ont la fonction d'interpeller et réveiller l'auditoire, de diriger le regard imaginaire du lecteur et d'éveiller aussi l'imagination d'un groupe hypothétique, un écho sans doute de l'oralité bardique.

Odes, travail poétique né en Chine, complète la recherche de la langue et de l'art poétique, si chère à Segalen. Il commence par évoquer la première naissance de l'art poétique, au-delà des pierres, des peintures, à travers la musique. Segalen semble décrire les étapes de la conception littéraire et artistique de toutes les cultures à travers la culture chinoise, peu à peu les étapes de la conception de l'art apparaissent, comme s'il suivait dans la tresse de la mémoire les lignes directrices de la naissance de la langue poétique et aussi de l'indicible, qu'on peut associer au vide qui accompagne l'oralité.

> Ce sont des chants. Non points affichés sur des pierres, — et la peinture même est trop lourde pour les illustrer. Ce sont des élans temporaires et périssables. [147]

Il fait un saut en arrière en quête de l'oralité perdue, en quête de la naissance du Mot dans le pic d'une ascension mystique du poète : *Il y a eu la montée et l'éclat, — le Mot. — Et puis soudain le silence, la torpeur, la nuit sans nouvel espoir, sans sommeil.[…] L'Ode, qui fut ; s'est enfuie ; n'est plus.* [148]

Dans *Equipée,* ouvrage fini en 1915, Segalen réalise un voyage, le seul qui pouvait clore une quête linguistique et littéraire. Il croit arriver les mains vides, car il oublie qu'à travers tout ce qu'il écrivait, il avait emporté avec lui une longue mémoire de la Chine antique et aussi des anciennes formes empruntées par la langue. Il explore des éléments de la nature, une géographie chinoise extérieure en même temps qu'il réalise un voyage à l'intérieur de Soi. Il passe en revue des religions destructrices, la femme chinoise, le fleuve, son image adolescente du bout du monde, les apôtres de la Chine et n'arrive à aucune conclusion, il n'a qu'une vision relative de l'Absolu à travers la lutte de deux animaux pour un objet impossible à nommer. Néanmoins, le plus révélateur d'*Equipée* est le retour à l'enfance de l'écrivain qui annonce un retour à soi-même, à son enfance bretonne. La fin des terres est aussi la fin de la Bretagne d'où il vient, ce qui indique que ce retour en arrière s'est fait en Chine. Pofaï

---

[147] OCS II, p.597.

[148] OCS II, p.597.

avait réalisé un voyage en quête des moyens pour ne pas oublier sa culture et sa langue, Segalen croit aussi l'avoir réalisé. Cependant, après avoir cherché : la langue des immémoriaux, les sonorités de sa langue maternelle et l'origine des formes littéraires, Segalen découvre que la quête n'est pas finie. Il lui reste à accomplir un voyage, le dernier, en quête du *Parler Ancien*.

Thibet est le dernier voyage de Segalen qui ne fut jamais réel, mais qui voulait remplir la quête et le rêve linguistiques qui l'animaient depuis son écriture des *Immémoriaux*. Avec l'aide d'un autre Breton, Gustave-Charles Toussaint, Segalen perce les secrets d'un espace, le Tibet. Le Tibet de Segalen commence par la découverte d'un manuscrit, que Toussaint gardait en tibétain, et des récits d'un voyage qu'il avait fait au Tibet. La langue sous toutes ses formes remplit et envahit le poème et recompose le rêve d'un livre et d'une langue perdus qui pourraient appartenir à toute culture sans écriture. Avec le projet *Immémoriaux Bretons,* Segalen revient sur son travail littéraire. *Thibet* représente le troisième mouvement de ce projet dédiée à la Bretagne: *Ne pas essayer d'aller « plus loin », de tendre à l'absolu ; mais de même que le vieillard en mourant revient à l'enfance lactée, aux gencives sans dents, puis à la mémoire puérile, puis à la non-existence.*

La couleur blanche et les blancs du texte qui envahissent le poème rappellent un retour au vide, ou à « la *non existence* », dans un voyage où le poète se dépouille de la lourdeur de la littérature conventionnelle.

I

[…]

Ce n'est plus d'un frisson léger que se dompte ici cette rime.

Mais saccadant le roc sous mon pas,

[…]

— Vautour tordant la broche du vers,

Ou l'effort redressé des millions de temps d'haleine,

Bec neuf dans la glace des hivers.

Et laissant l'homme s'ébaudir au verbe sonnant par sa bouche,

[…]

-- Mon cœur, qu'il en batte chaque mot.

II

Lors, que mon chant ne suive point en leur trop commune mesure
Ces vains jeux de mots encadastrés.
Le rythme qu'il se fasse bond et, crevant la vieille masure,
Chemine au plus haut des cieux astrés.[149]

Jusqu'à ce que Segalen exauce le rêve caché de l'alchimie des langues, la langue monosyllabique qui lui plaisait autant, qu'il avait tenté d'imiter dans son premier travail en Chine, *Stèles*, le premier qu'il avait signé de son nom de famille breton.

XXIV

Si je n'écrivais ni chantais en mon langage bien françois.
Blutant le grain d'oïl entre mes lèvres,
Entre tous les parlers du monde aux mille voix ayant le choix
Prenant qui va de Paris à Sèvres,
— Je donnerais cent millions de sons élégants et diserts
Pour goûter ta rude mélodie…
Pour emprunter ton parler haut, Thibet, tes grandes voix dans le désert.
Le jet de ta rude épiphanie…
Tes jeux de mots assonancés : un son ! un saut : mots d'un seul ton…
Monosyllabes allitérés
Comme un thé beurré chaud et gras, versé du pot du marmiton
Coule sous les langues altérées
Comme un déferlé fleurissant couleur de langues et mantras
[…]
Quand le corps se détend avec la langue, et s'en remet
Aux mots escaladant l'aventure…[150]

---

[149] *Thibet,* OCS II, p.609.
[150] *Thibet,* OCS II, p.620.

Au cœur de chaque projet, Segalen égrène entre ses doigts d'autres cultures et d'autres langues afin de composer, inconsciemment et avant l'heure, la troisième partie de son projet breton.

La langue déboussolée

Une lecture superficielle de l'œuvre de Suarès écrite sur la Bretagne nous permet de constater qu'il s'était intéressé à la langue bretonne. Les toponymes et les noms des personnages qu'on peut lire dans *Le Livre de l'Emeraude*, *Landes et Marines* et *En Cornouailles* apparaissent en breton. De nombreux toponymes, parfois écrits suivant l'orthographe en breton, sont omniprésents : Plougastel, Loc Ronan, Pen Ker, Kemper, la forêt de Cos-Ker, Kerloc'h, la place du Marhallac'h…etc. Les patronymes ont un parfum breton que Suarès a voulu acclimater parfois au caractère du personnage : par exemple Naïk Gwénoc'h, le fol ou innocent qui porte un nom breton signifiant blanc heureux… On imagine que Suarès avait fait une recherche de prénoms bretons qui pouvaient s'adapter à ses personnages. La langue bretonne est à l'honneur dans *Le Livre de l'Emeraude* et *Landes et marines*, tout d'abord, comme un moyen de souligner le dépaysement. Pour cette raison, dans le premier chapitre, après la brève description bucolique d'un recoin de la Bretagne, le poète ajoute : *Dans une petite gare, on ne parla plus français, et j'entendis la langue dure dont l'accent chante*[151]. Ensuite, Suarès emploi le breton pour accentuer la proximité du poète avec le peuple breton, essentiellement dans quelques passages qui appartiennent au savoir populaire : cantiques, proverbes et expressions locales. André Suarès transcrit les dictons, cantiques ou expressions employées en Bretagne, en breton ou en français ; dans les deux cas, il ajoute une note explicative avec la traduction en français ou la version originale en breton. Dans

[151] *LE*, p.31.

un des croquis intitulé « Naïk », recueilli dans *Le Livre de l'Emeraude*, Suarès construit le portrait d'une femme bretonne et glisse, dans la bouche du personnage, un des clichés, et le plus répandu, sur le caractère des Bretons, l'entêtement. Afin d'insister sur l'origine bretonne et non française de ce cliché, il ajoute une note avec la traduction, qui correspond à la version originale, en breton, du fameux dicton devenu un stéréotype.

> Elle ne nie pas qu'elle est opiniâtre ; elle s'en ferait gloire, plutôt ; elle aime les gens têtus comme elle ; et souriante, elle répète le proverbe : « Bretons, têtes dures (1).»
>
> (1.) Ar Vretoned
>
> pennou Kalled…[152]

Suarès n'a pas oublié les quelques *Ma Douée !*, *Mon Dieu !* en français[153], et les variantes dialectales comme *dame !* qu'on prononce *bamm !*, à Crozon. Seulement deux titres portent des mots en breton : *Les deux mam Gouz* que Suarès explique de la sorte, *grand-mère en breton, littéralement, vieille mère,*[154] ou « Ar Groas Ken » dans *Landes et Marines*, qui n'a pas été traduit par l'auteur. Nous pouvons lire dans un autre titre, le terme « *douce* », à propos d'une particularité linguistique bretonne que Suarès interprète ainsi : *c'est, pour le Breton, le nom de l'amie ou de la fiancée, de la bien-aimée*[155]. Il transcrit dans ce même chapitre un chant d'amoureux en français, ensuite il écrit une note avec la version en breton

> Que chante
>
> L'oiselet sur la lande
>
> Et il lui répondait :
>
> Il chante et chante son aimée (1)
>
> 1.Petra gan

[152] *LE,* p.43.
[153] *LE*, p.85.
[154] *LE*, p.137.
[155] *LE*, p.157.

Al lapouzik war al lan ?

……

Gan hag gan he vignonès…[156]

On peut lire un autre cantique, mais cette fois en breton, suivi de sa traduction en français, dans le croquis intitulé « Lys et Pavots », dans *Le Livre de l'Emeraude* :

Lili, harc'antet ho delliou

War vord an dour'zo er prajou(1)…

Les lys, aux feuilles d'argent,

Sont sur le bord de l'eau sur les prés…[157]

Tous les cantiques en breton que Suarès introduit dans son œuvre sur la Bretagne sont étroitement liés aux qualités poétiques que Suarès apprécie particulièrement dans le peuple breton ; pour lui, le Breton puise son lyrisme dans une union extraordinaire avec son environnement et il met en valeur ce lyrisme sous forme de cantiques. Suarès adresse une lettre à Jacques Doucet en 1916 pendant qu'il passe ses vacances en Plouescat, Finistère, où il expose les trois qualités artistiques qu'il considère propres aux Bretons.

> […] Le Breton est poëte, musicien et un peu philosophe. […] Il vit ingénument la beauté et la couleur de son pays. Il ne les sépare pas encore de son propre sentiment : il en est esclave. La beauté qui l'environne ne lui est pas un spectacle ni une spéculation, mais un élément de sa chair et de ses émotions les plus communes : […] il en est donc l'auteur, et n'en est pas l'artiste.[158]

---

[156] *LE*, p. 160.

[157] *LE*, p. 278.

[158] *Le Condottière et le Magicien, André Suarès -Jacques Doucet (1912-1929)*, préface et notes de François Chapon, Paris : éd. Julliard, 1994, p.109.

Les cantiques choisis par André Suarès répondent aussi à une symbiose du poète et de la nature bretonne. Le poète méridional utilise la langue bretonne dans sa forme la plus lyrique, pour faire écho de la même symbiose qui existe entre le Breton et son environnement. Dans le croquis la « *douce* », le cantique revient sur un cliché très répandu dans la poésie médiévale : les éléments de la nature chantent la joie amoureuse, dans ce cas un oiseau. Dans « Lys et Pavots » le but recherché est le même, cependant le procédé est différent. Suarès part de deux vers d'un cantique breton qui font l'éloge d'un aspect de la nature, deux fleurs, le lys argenté et le pavot. Fasciné par la communion que le Breton avait toujours eue avec la nature, par la capacité de faire de cette communion un art, même s'*il en est esclave*, Suarès *écrit un croquis* (genre poétique inventé par Suarès) où la nature est à l'honneur, où le lyrisme du récit exalte la beauté du paysage breton. Suarès dans sa lettre à Doucet avait écrit : *il en est donc l'auteur, il n'en est pas l'artiste,* cependant quelques années auparavant, lorsqu'il rédige *Le livre de l'Emeraude*, il avait fait des Bretons les auteurs de chaque croquis. Nous trouvons cette technique qui métamorphose les Bretons en auteurs de la beauté bretonne et qui décrit la symbiose parfaite entre les Bretons et leur décor, dans le croquis « Lys et Pavots ». Suarès place en tête de ce chapitre un cantique breton suivi de sa traduction, pour, après, décrire le décor d'un après-midi de pardon sous une aura mystique. Le poète reprend le cantique breton et ajoute une allégorie où les lys deviennent des Bretonnes coiffées et habillées de manière traditionnelle :

> *Lili, harc'antet ho delliou*
>
> *War vord an dour'zo er prajou*(1)…

> […] Mais la couleur de l'assemblée n'en est que plus éclatante ; parmi les bannières éployées, les reliquaires de métal, et le brocart qui scintille, les jeunes filles et les femmes, les beaux visages de perle enchâssés dans les coiffes de dentelle et de linges blancs, se balancent, frissonnent, se baissent et se relèvent, lys candides, […][159]

[159] *LE,* p.279.

Suarès rêva de placer la Bretagne à la tête de la France, à la tête de l'Europe. Il songeait afin que le génie de la Bretagne puisse être observé, cultivé et déployé au-delà des frontières de la France (même si la langue française restait le seul moyen de diffusion).

> Il y a une originalité bretonne, qu'il serait coupable de détruire. Et il est criminel de méconnaître que le génie breton ne peut s'épanouir que dans la culture française : le français est à l'esprit de la Bretagne, ce que le latin a jadis été à l'esprit de la France. Le point délicat est de concilier les deux. [160]

Néanmoins, lorsqu'André Suarès écrit *Le Livre de l'Emeraude*, un livre qui peint la Bretagne sous tous les angles possibles, il n'oublie pas la langue de la Bretagne. Il choisit alors, pour commencer l'ouvrage, une dédicace issue d'un cantique breton. Pour Suarès la langue bretonne existe en opposition à la langue latine, cela pourrait expliquer que la dédicace qui commence par un vers en breton soit précédée par une dédicace en latin, d'une autre nature. Si nous analysons en détail les deux dédicaces, nous serons surpris par cette opposition, même si elle n'est pas si évidente puisque les deux dédicaces sont complémentaires et ont un même but très précis : créer l'illusion d'une œuvre en français écrite par un Breton.

Amico Meo

MAVR. POTTECHER

LOTTHARIG.

HVNC SVVM LIBRVM

GRATO ANIMO ET LIBENTER QVONDAM DEDICAV.

ANDR. SVAR. BRITT.

D.P.Q.E.

DIE VII. A. ID. DEC. ANN.

MCM

---

[160] *Cette chère Bretagne ...Yves le Frebvre –André Suarès. Correspondance,* préface et notes de Bernard Duchatelet, *Cahiers de Bretagne Occidentale*, nº 5, Centre de Recherche Bretonne et Celtique : Brest, 1986, p.181.

André Suarès préfère l'emploi du latin, au français, dans la première dédicace et commence la deuxième dédicace par un vers breton, en raison du lien très fort qui existe entre ces deux langues depuis des siècles. Suarès écrit en septembre 1927 :

> […] Pas plus que la reine Anne, la Bretagne n'est latine ; et même comme l'Océan, elle ne l'est pas du tout. […] Il ne parle pas latin, mais ce dur gaélique, où les syllabes déferlent sur le roc des gutturales. D'ailleurs, la Bretagne a su le latin dès longtemps, et ses clercs l'apprennent encore ; […][161]

Juste après la dédicace en latin, le vers en breton du cantique introduit la deuxième dédicace en français, plus longue et qui dépasse le sens d'un hommage à la terre bretonne pour devenir une sorte de lettre où l'auteur justifie le choix de sa nouvelle identité et de sa nouvelle terre d'adoption. L'illusion que les deux dédicaces avaient donnée au lecteur d'avoir entre ses mains l'œuvre d'un Breton bretonnant disparaît. Suarès est un Israélite sans *patrie*, dépossédé, qui trouve en Bretagne une nouvelle *patrie* pour se reconstruire. Le passage en langue bretonne n'est pas seulement une anecdote folklorique de la terre à laquelle Suarès rend hommage. La dédicace en latin est signée par *ANDR. SVAR. BRITT.*, c'est-à-dire *André, Suarès Britto-nis* ou le Breton et porte la date suivante : 7 décembre 1900. La date de la dédicace en latin est postérieure à la date de la dédicace *franco-bretonne,* ce qui est étonnant car normalement si la dédicace latine précède la dédicace en breton et français, elle devrait porter une date antérieure, suivant la logique de son emplacement. Il est possible de formuler une série d'hypothèses qui peuvent expliquer pourquoi la dédicace en latin porte une date postérieure et pourquoi elle est placée tout au début de l'ouvrage. Une première raison de l'emplacement de la dédicace latine qui avait été écrite ultérieurement, en tête de l'ouvrage, répond à des codes d'édition et d'écriture qui préconisent l'emplacement de la langue la plus ancienne, classique, tout au début de l'ouvrage. Cependant la place occupée par la dédicace latine est essentielle pour l'auteur puisqu'il s'en servira pour mettre en valeur sa nouvelle identité. Après avoir fini l'écriture du *Livre de l'Emeraude,*

[161] Annexes, *LE,* p.296.

André Suarès débute l'écriture de la deuxième dédicace par un vers breton qui indique le lieu de l'écriture et une couleur en rapport avec le titre, *le glaz* :

ENN ESKOPTI AR GERNE , WAR VORDIK AR MOR GLAZ[1]…

Dans une note en bas de page on peut lire la traduction en français :

Dans l'évêché de Cornouailles, au bord de la mer bleue…

Cantique breton

Il faudrait préciser que le mot breton *glaz* peut être traduit en français par deux couleurs, le bleu et aussi le vert. La couleur verte convient parfaitement à la couleur de l'émeraude, tel qu'elle est décrite par Suarès dans la phrase suivante : *Je dédie ces reflets d'elle-même à la pierre forte entre toutes, verte et précieuse, d'un cher pays.* La deuxième dédicace fut alors écrite dans l'évêché de Cornouailles, au bord de la mer bleu-vert, le 19 novembre 1900. Suarès justifie qu'il a décidé d'écrire ce livre afin de sauver l'image de cette nouvelle patrie qu'il a choisie, car *bientôt elle aura donc cessé d'être bretonne. Le Livre de l'Emeraude* veut être le témoin d'une disparition mais aussi d'une légitime reconstruction identitaire ; comme Jésus-Christ, Socrate et le grand César, Suarès efface ses origines pour se refaire. Si André Suarès écrit sur ses origines juives, que Jésus-Christ, Israélite, avait détruites ; il est convaincu que, depuis, les Israélites *ne sont plus rien qu'une ombre malheureuse qui n'a plus ni foyer, ni corps, ni sens*. Suarès avait ressenti le besoin de récupérer un foyer, un corps pour donner un sens à son existence. Le 19 novembre, Suarès écrit cette dédicace pour crier ses origines, en choisissant un territoire, un peuple et une langue, même si elle est réduite à une phrase d'un cantique breton. Plus tard, le 7 décembre de la même année, Suarès est convaincu de sa *bretonnité* et il ajoute à la dédicace en latin, André Suarès, le Breton.

Le plurilinguisme représenté par les deux dédicaces qui ouvrent *Le Livre de l'Emeraude* est visible tout au long des pages écrites sur la Bretagne.

Le breton comme la Bretagne, que Suarès visite à la fin du siècle, commence à disparaître, en conséquence l'ouvrage se veut aussi un humble témoignage d'une lourde perte. Dans un chapitre intitulé « Les vieux » Suarès écrit que *plus d'un,*

qui ne parlent que le breton, a des neveux qui ne savent que le français[162]. Suarès n'analyse pas en détail les causes de la disparition du breton, il utilise seulement une allégorie pour expliquer que de nombreux Bretons fuient l'ancienneté, la rudesse et la difficulté de cette langue, comme des enfants qui fuient les lèvres et les caresses des anciens :

> La plupart, ils restent silencieux. Parfois, ils parlent aux petits enfants qui portent encore la robe ; et ils les caressent d'une main rude et lourde. Les enfants plus âgés évitent ces doigts noueux et ces lèvres piquantes, à cause de la barbe dure, ou du poil ras qui perce en chiendent. Et, quand un vieux tient une fillette, souvent elle se dégage : glissant sous la paume de la main, la tête blonde se dérobe ; et fuyant, l'enfant s'efface, comme si elle sortait d'une porte trop basse, à la voûte branlante et noircie.[163]

Ce n'est pas par hasard que, dans cette allégorie, Suarès met en relation les vieux et les trois catégories sociales et humaines qui représentent l'avenir d'un peuple : les plus jeunes enfants, les enfants plus âgés et les filles. Les trois maillons de la société bretonne représentent l'avenir culturel et linguistique de la Bretagne. L'allégorie utilisée par Suarès simplifie peut-être un peu la complexe histoire de la perte du breton et de la culture bretonne à la fin du XIX^{e} siècle, mais il n'empêche que, en partie, il expose une des raisons de la disparition progressive du breton. Les vieux dans cette allégorie représentent une langue ancienne et les vieilles traditions, mais aussi la rude vie du Breton depuis des siècles. On peut considérer une faible lueur d'espoir que les vieux, avec les traditions et leur langue *parlent aux petits enfants qui portent encore la robe ; et ils les caressent d'une main rude et lourde*, car les plus petits sont encore capables d'apprendre le breton et de s'intéresser aux traditions, malgré les difficultés. Néanmoins, plus les enfants bretons grandissent, plus le breton devient difficile, aride et dur à apprendre, parce qu'ils réagissent envers la langue de la même manière qu'ils réagissent envers les vieux : *les enfants plus âgés évitent ces doigts noueux et ces lèvres piquantes, à cause de la barbe dure, ou du poil ras qui perce en chiendent*. Enfin les filles, qui deviendront plus tard des mères, à la lourde et belle tâche de représenter la mythique langue

---

[162] *LE*, p.49.
[163] *LE*, p.48.

maternelle, fuient, en glissant de la paume de la main d'une culture et d'une langue difficiles à assumer à la fin du XIXe et au début du XXe. André Suarès dans ses ouvrages insiste sur le sujet des femmes de la Bretagne pour arriver à la conclusion, dans ses nombreux portraits de courageuses Bretonnes, que la Bretagne et le breton impliquaient à cette époque un futur difficile et incertain. De la même manière que la fillette réagit aux manifestations affectueuses des vieux, de nombreuses Bretonnes fuient leur patrie et leur langue pour sortir d'un noir et étroit avenir, pour ne plus construire un foyer représenté par une *porte trop basse, à la voûte branlante et noircie,* et tout cela au péril de s'effacer. La condition de la femme bretonne en relation avec la perte identitaire et linguistique avait beaucoup intéressé André Suarès. Le lecteur trouve un autre exemple, plus percutant que l'allégorie précédente, dans *Landes et Marines* sous le titre « Bonnes larmes »[164]. Une jeune fille de Fouesnant est sur le point de laisser sa ville natale pour aller habiter avec son mari, employé de l'Etat, à Vitré. Selon une partie de Bretons, dont André Suarès recueille les propos, Vitré n'appartient pas à la Bretagne car on n'y parle pas le breton et les femmes ne portent plus la grande collerette et la coiffe en dentelles comme la mariée de Fouesnant.

> […] Pour tous ceux qui sont là, Vitré n'est pas plus en Bretagne que Rennes ou Nantes ; on n'y parle pas le breton ; personne ne le comprend ; personne n'y a le costume ; les femmes n'y portent qu'un petit bonnet, comme partout.[165]

André Suarès ne donne pas un seul avis sur les changements et bouleversements qui touchent les Bretons, il ajoute une autre version de la dure réalité de l'époque : la modernité avait cantonné la langue et les traditions de la Bretagne dans le territoire de l'oubli.

> « Si l'on ne sait pas le français, on est comme un sauvage, dit-il ; il vaut bien mieux être habillé comme tout le monde, sans quoi vous êtes ridicule ; on vous regarde comme une bête à la foire, et l'on vous rit au nez…Ainsi, vous, Jeanne, fait-il à la mariée, vous allez

---

[164] *L&M*, pp. 78-79.
[165] *L&M*, p. 79.

> garder la coiffe de Fouesnant à Vitré, dites ? Hé bien, tout le monde se moquera de vous, soyez-en sûre… »[166]

Le commentaire de l'ancien quartier-maître s'oppose à la grande majorité des invités qu'on imagine bretonnants, comme la jeune mariée. Dans ce chapitre, Suarès expose quelques raisons qui avaient conduit à la disparition des coutumes et de la langue bretonne : la peur du ridicule, le mépris qui frôle l'animalisation, l'incompréhension et la mauvaise connaissance de la langue française. Le voyage de la mariée résonne comme un adieu forcé à sa culture. Jeanne commence un exil avec peut-être la négation de soi-même. André Suarès écrit sur le problème de l'aliénation, thématique considérée par Pascal Rannou comme propre à la littérature bretonne francophone ; il ne porte pas de jugement mais il semble touché profondément par les sentiments de Jeanne, la jeune mariée. Depuis la première phrase du croquis, André Suarès décrit la tristesse du déracinement la veille du départ de la mariée, et au-delà de la description des dernières larmes de la mariée, il ajoute des métonymies : la nuit est envahie de tristesse, la couleur noire est omniprésente et le paysage fond en larmes. Cette syntonie, environnement et personnage, va in crescendo depuis la première phrase :

> La nuit vient, triste et pluvieuse.[…]On est revenu de l'église sous l'averse, […] Puis, c'est une triste maison pour des noces […]. La pluie dégoutte sur les pierres tombales et perle le long des croix noires.[…]
>
> […] La pluie fine et la bruine tombent avec la nuit sur le cimetière. Les croix sont noires sur les pierres livides. Une corneille crie. Et, tout d'un coup, la mariée fond en larmes.[167]

Il est difficile pourtant de connaître l'avis de l'auteur, car le récit baigne dans l'ambiguïté. Le titre « bonnes larmes » nous fait penser que les larmes de Jeanne sont rédemptrices ou que les larmes de la jeune mariée sont pleines de bonté. La maison de noces est triste et collée au cimetière, on peut l'interpréter différemment : on peut penser qu'un décor plus gai l'attend à Vitré ou que ce décor est l'allégorie d'une mort prochaine, ou certaine, causée par ce départ.

---

[166] *L&M*, p. 79.
[167] *L&M*, pp. 78-79.

Cependant le premier passage nous surprend, l'ambiguïté est telle que l'ironie est plus difficile à capter, d'un côté l'auteur envahit le texte de notes qui font allusion à la tristesse de la jeune mariée, en sympathie avec le personnage, et d'un autre il décrit les Bretons comme les décrira plus tard le quartier-maître, des bêtes, des sauvages :

> La nuit vient, triste et pluvieuse. Pourtant, la noce fait grand bruit. Elle a commencé sans entrain. On est revenu de l'église sous l'averse, pataugeant dans la boue : une jeune fille en était pâle de dépit, la coquette ; elle allait d'un pas sautillant, comme une poule, levant haut la patte, pour éviter les flaques d'eau ; mais, posant le pied sur ce qu'elle croyait une solide pierre, elle l'a enfoncé jusqu'à la cheville, en criant, dans un trou plein de fange. […][168]

L'auteur emploi une série de mots qui animalisent les personnages : *pataugeant dans la boue, sautillant comme une poule, la patte, un trou plein de fange*. L'animalisation nous fait penser au dialogue du quartier-maître qui est contre des vieilles modes et qui explique comment les Bretons sont perçus en dehors de la Bretagne : *on est comme un sauvage, on vous regarde comme une bête à la foire*. L'ambiguïté de Suarès est ironique, il ne veut pas prendre parti et il écrit sous les deux points de vue en même temps, le point de vue d'un Français ou d'un Breton. L'auteur semble ne plus savoir de quel côté il se trouve, il est aussi déboussolé que tous les Bretons en exil.

[168] *L&M*, p. 78.

Une langue rétablie

La perception et la conception d'une langue dans l'univers de l'imaginaire ne peuvent pas être réduites à des intitulés du type : « langue maternelle », « deuxième langue », « langue étrangère », « bilingue », « débutant », « langue orale », « langue écrite »…. La perception du breton pour Alfred Jarry, André Suarès et Victor Segalen est en accord avec l'histoire d'un peuple, le paysage et, avant tout, en accord avec leur projet de reconstruction d'une identité culturelle. La langue bretonne, qui fait partie de leur projet personnel, ne peut pas être conçue et analysée de manière superficielle et anecdotique dans leurs œuvres, puisqu'elle est un sujet clé. Hervé Carn explique dans son article "Georges Perros ou l'intégration poétique » comment la poésie et la création visent une reconstruction identitaire et culturelle dont l'échelon manquant, la langue, est un enjeu essentiel. Hervé Carn décrit *le trajet d'une intégration à la Bretagne* [169] à travers la littérature, comme si l'encre était la seule capable de remplir, aussi pour Jarry, Segalen et Suarès, un vide identitaire. Comme si les écrivains *désintégrés de l'intégration,* avaient trouvé à travers l'écriture *foi et attente d'une vérité nouvelle qui puisse réconcilier le rêve et le réel, une langue perdue et des mots neufs*[170]. Nous sommes étonnés des ressemblances entre la démarche de la reconstruction linguistique décrite par Hervé Carn à propos de Perros et le chemin de reconstruction décrit par Jarry, Segalen et Suarès. Hervé Carn avait analysé dans *Poèmes bleus* l'histoire d'une conversion mystique de l'auteur afin de s'approprier l'identité culturelle bretonne en trois moments déterminants : le départ ou l'appropriation mentale, l'analyse du corps, de sa désarticulation à sa destruction, et la renaissance.

---

[169]Hervé Carn, « Georges Perros ou l'intégration poétique », *Ecrire La Bretagne*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Plurial » N° 5, 1995, p.53.

[170] Ibid., p.54.

Alfred Jarry part d'une langue maternelle qu'il connaît à peine, une langue vide, absente, qu'il n'a pas apprise mais qu'il a entendue lorsqu'il habitait la Bretagne. Dans tous ses ouvrages la langue est associée à une évasion heureuse, nécessaire pour ses personnages, qui veulent sortir d'une situation insupportable puisque l'absence de langue implique pour tous ses personnages une absence de souvenirs et une absence de liberté. Les personnages, dans l'œuvre de Jarry, évoluent peut-être aussi comme l'auteur, ils passent d'une langue absente, à la langue française désarticulée, qui résonne dans l'écho du mot *Merdre*, prononcé par Ubu, ou dans la manière que Jarry avait de parler en français, en séparant chaque syllabe, en désarticulant la langue française pour qu'elle devienne monosyllabique. Mais après la désarticulation, la désintégration de la langue, l'étape suivante est la reconstruction d'une nouvelle, Jarry revient alors sur les traces de sa langue maternelle, qu'il déifie dans *L'Amour absolu* et dans *La Dragonne*. La langue bretonne est dans les romans de Jarry la langue inaccessible qui appartient aux mondes du souvenir et du rêve. Ni Jarry ni ses personnages ne la possèdent, ils la connaissent à peine, car pour se l'approprier, sans exclure la langue française et bien d'autres que Jarry avait traduites, il leur faudrait détruire le mythe de Babel. Pour cela, Jarry adhéra à la théorie d'une langue et d'un peuple uniques à partir desquels seraient issus toutes les autres langues et les autres peuples. L'article, « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », que Jarry publia le 15 mai 1903 dans la revue *La plume*, traite le sujet de la problématique de la quête d'une langue et d'un peuple originels, à partir de réflexions sur l'ouvrage de Victor Fournié *Introduction à l'histoire ancienne*. Suivant le travail de Fournié, la terre originelle avait été la Lémurie et les diversités linguistiques se seraient développées au cours de la diaspora lémurienne et favorisées par la dérive des continents. Jarry métamorphosa ses personnages afin de constituer des portraits si variés qu'ils servent de témoignage des changements du premier peuple. Jarry ne parlait pas le breton, il baragouinait, il lui aurait suffit de savoir que même en écrivant en langue française il n'aurait pas totalement trahi le breton, car il ne s'agirait que d'une des langues de la diaspora lémurienne. Il souleva son importance et la plaça au même niveau. Il unit toutes les différences culturelles en une unité irrévocable. Tout au long de ce parcours culturel et linguistique dans les romans et dans la

biographie de l'auteur, il est facile de constater ces trois étapes décrites par Hervé Carn : l'évasion, la désarticulation et la renaissance finale.

Le rapport de Victor Segalen et sa langue maternelle, plutôt paternelle, si l'on en croit la fameuse lettre de 1912, est ambigu et contradictoire. Toutefois, quelques allusions à des personnages doubles évoquent ce qu'on a déjà plus largement expliqué à propos de Jarry, la persistance à l'intérieur du poète d'un conflit non résolu entre la langue bretonne et la langue française. Pour faire face à la langue muette, la langue bretonne qu'il utilise à peine, il s'évade et, sans le vouloir, recompose dans cette évasion le rêve d'une langue et d'une culture ancestrales, à travers la culture maorie et chinoise. Pour cela il désarticule les modèles littéraires français et la langue française, contaminée et métissée, pour laisser passer les traces de la diversité. Mais l'auteur se désarticule aussi allégoriquement à travers ses personnages. René Leys, le protagoniste du roman qui porte son nom, succombe à une mort étrange. Le narrateur, médecin dans le roman, constate après un examen attentif la cause de la mort : l'empoisonnement. L'empoisonnement est fictif, le polyglotte René Leys est mort parce qu'il voulait percer les secrets de la Cité Interdite et parce que l'auteur a mis sa parole en doute. L'auteur lit sans le savoir le secret de sa mort dans l'horreur d'une lettre incompréhensible :

> Et cet énigmatique reçu « de la première nuit d'amour au palais »-- qu'il croyait perdu… sans que je l'eusse détrompé. J'ai déjà tenté de le déchiffrer. Mais suis-je mauvais élève, ou le devoir trop dur ? Ces caractères représentent des objets redoutables : des couteaux, une lance à croc ; des yeux en long ou dressés en hauteur, des fleurs, des dents de rat, des femmes se cachant le ventre, des puits, des creux, des tombes, des trous lutés d'un couvercle…un fourneau magique… une bouche vide…[171]

Dans *Le Fils du Ciel,* Victor Segalen présente le personnage de l'Empereur horrifié par son sosie. Le sosie semble être dirigé par la politique du Palais qui a préféré créer une copie de l'Unique afin d'être puni à sa place. Il est obligé de remplacer celui qui a toute l'autorité dans le Palais, malgré cela, il ne suppose qu'une pauvre image utilisée pour que l'Empereur se vide de ses pouvoirs. C'est ainsi que l'esclave, ou le sosie prend des pouvoirs et des privilèges apparents,

[171] OCS II, p.570.

mandaté sans cesse par ceux qui l'entourent, il sera aussi l'instrument pour rappeler à Kouang-Siu, le vrai Empereur, qu'on lui a volé son Auguste Image. Ils appartiennent à deux mondes différents, le *Dehors* et le *Dedans*. Le sosie se charge de recevoir les concubines et les étrangers, il occupe le poste de l'empereur vers l'extérieur. Pris d'horreur de se voir privé de son titre vers le monde extérieur, l'Empereur enfermé dans le Dedans se confie aux mots et s'abandonne aux songes. Etrangement la maladie de René Leys et de l'empereur est la même que Jarry décrit dans *Les Jours et les Nuits* :

> […]J'ai son portrait devant moi sur la table,
>
> Je ne sais pas s'il était laid ou beau.
>
> Le Double est vide et vain comme un tombeau.
>
> J'ai perdu sa voix sa voix adorable[172].

Perdre la voix de son autre moitié, silencieuse ou muette, est une allégorie de l'absence de l'autre langue, le breton, qui fit partie de la biographie de Segalen et Jarry. Jarry et Segalen sont confrontés à travers leurs personnages à un vide, une absence de leur autre moitié, à une culture bretonne qu'ils doivent apprendre et à une langue bretonne qui resta longtemps muette.

Dans son dernier travail, *Thibet,* Victor Segalen est à nouveau confronté avec son double, l'image n'est plus adolescente, l'image est peut-être l'image monstrueuse qui l'avait poussé à écrire ouvertement son dernier projet sur la Bretagne. Le poète se sent perdu, vagabond, termes qu'il répète sans cesse. Il dit aimer cette errance qui ne l'avait conduit qu'à perdre la conscience de son être profond où l'on rencontre l'allégorie de la langue perdue, désarticulée, à travers l'image de *la bouche tremblante de grimace…* C'est une langue hésitante qui avait poussé Segalen au départ :

> XIII
>
> […]
>
> J 'aimai l'en-allée haletante et me sentir très erratique,
>
> Marcheur insolite et surmené,

[172] *Les Jours et les Nuits*, OCJ I, p. 768. (BJ, pp.570-571)

Mais non plus à l'égal de lui : ce vagabond érémitique
Sorcier des hauts pics embéguinés
Encontré face à face errant sur la crête d'un col de glace,
Hagard, armé — nu — de son trident,
Maquillé d'air, rougi de vent, farouche masque à feu-ardent
La bouche tremblante de grimace…
IL se crut tout-à-coup visé, reflété en moi, — moi en lui :
Voilà pourquoi tous deux avons fui. [173]

La renaissance de l'auteur, obsédé par l'errance et la grimace de son double, n'aura lieu que par l'écriture des *Immémoriaux Bretons* où il voulait percer les secrets de sa Cité intérieure et effacer la bouche vide ou tremblante de sa langue paternelle.

André Suarès voyage en Bretagne en quête d'une identité qu'il avait héritée du côté maternel. Les humbles marins bretons, qui avaient fait partie de la lignée maternelle, lui avaient laissé un lourd héritage, un secret de famille que Suarès avait peur de dévoiler. Cependant, depuis la mort de sa mère lorsqu'il était un enfant, Suarès garda l'héritage breton dans le cœur, pour remplir l'absence et le vide insupportables de sa mère. Comme les personnages jarryques, Suarès voyage en Bretagne pour retrouver ses ancêtres et récupérer un héritage silencieux, les souvenirs d'une humble famille de marins bretons, ses aïeuls mystérieux du côté maternel. L'œuvre *ancrée* en Bretagne de Suarès est composée de deux univers, qui répondent à deux approches différentes de la Bretagne : une description de la géographie environnante, suivant les sentiments profonds du poète, et une description des Bretons dans leur environnement, à travers les portraits humains, un aspect du folklore breton ou de la vie quotidienne bretonne. On connaît le projet de Suarès, peindre la Bretagne comme on ne l'avait jamais fait, d'une écriture coloriée, lumineuse, avec des mots aux nuances magiques, composantes d'une nouvelle séquence poétique et picturale : le croquis. La particularité de la langue française que

[173] *Thibet,* OCS II, p.615.

Suarès utilise dans ses croquis, n'est pas au service de la description de quelques scènes bretonnes, elle est au service d'une quête identitaire où les sons, la langue et la parole occupent une place essentielle. André Suarès n'explore pas la Bretagne, il commence un voyage initiatique et il suit le cheminement décrit dans les œuvres qu'il avait consacrées à la Bretagne, tous deux analysés par Hervé Carn à propos de Perros. Il part de Paris, du tumulte et du bruit parisiens à la conquête d'une terre d'adoption ; ensuite, il fait face à la désarticulation culturelle et linguistique de la Bretagne, à travers l'allégorie d'un corps malade, en décomposition ; finalement, le poète renaît dans une Bretagne nouvelle, un paradis oriental[174] réapproprié qu'il écoute et comprend.

Chapitre III

Du souvenir enfantin à l'écriture

Il est impossible d'aborder la totalité de la littérature en rapport avec la Bretagne afin d'explorer le rôle déterminant des éléments géographiques. Face à la difficulté de cette analyse, nous avons décidé d'explorer un échantillon de la production poétique, juste pour donner un exemple de l'importance et du fonctionnement des données géographiques. L'anthologie de poètes bretons proposée par Charles Le Quintrec a été notre objet d'étude. Les éléments géographiques occupent une place essentielle dans plus de 75 % des poèmes analysés. Il ne faut pas s'attendre à des descriptions exhaustives du paysage breton car le poète n'a pas l'intention de décrire la géographie bretonne. Le poète choisit un élément atmosphérique présent en Bretagne, un aspect de la nature : le vent, l'oiseau, l'ajonc, le granit pour qu'il fasse partie de l'expression lyrique. Les poètes et aussi quelques critiques souhaitent que l'aspect géographique breton ne soit pas un décor et qu'il fasse partie intégrante de

l'expression poétique avec laquelle il évolue en symbiose. La nature est au centre de la création poétique, de la sensibilité littéraire qui s'attache plus profondément à la Bretagne. Il nous suffit d'explorer les commentaires de la critique pour trouver ces remarques. Le Quintrec parle de terre initiatique parce qu'elle favorise tous les passages vers l'imaginaire. Dans l'introduction d'une autre anthologie, très brève, consacrée aux poètes de Bretagne, la géographie est aussi considérée comme un élément essentiel :

> […] N'est-ce pas ce terreau natal commun, une même géographie intérieure, en un mot cette « celticité » - revendiquée ou non – qui fait de ceux-là les chantourneurs d'une parole immémoriale, française dans son expression, mais viscéralement bretonne dans la source d'inspiration qui l'irrigue ?
>
> Oui, c'est une grande rêverie celtique qui habite ceux-là, et si nous tournons au hasard les pages de cette anthologie, si nous grappillons çà ou là un vers, lyrique ou lapidaire, c'est toujours l'ample rythme des marées, le rugissement sourd du ressac contre les rochers battus par l'océan, le grondement du vent à travers la lande, le souffle du grand large, les mêmes rumeurs de bocages et de chemin creux, la même affirmation identitaire que l'on entend s'y déployer.[175]

Bernard Mazo achève l'introduction à une sélection de poèmes et d'écrivains de la Bretagne avec quelques vers de Xavier Grall :

> Ne parlez pas de moi
> Sur ma tête mettez une pierre
> D'argile blanche
> Et parlez-moi de la terre.

Bernard Mazo reprend l'analyse déjà faite par une partie de la critique ; il insiste sur la place que la géographie de la Bretagne occupe dans « l'affirmation identitaire » de l'écrivain, idée qui réapparaît souvent dans toutes les études, analyses, articles et anthologies sur la littérature bretonne en langue française. Une autre idée récurrente en rapport avec *la géographie identitaire* est la

---

[175] « Les poètes de Bretagne : une grande rêverie celtique », *Le magazine de la poésie, Poésie 1/Vagabondages*, direction Marcel Jullian et Jean Orizet, N° 18, Paris : Cherche-Midi Editeur, juin 1999, p.25.

notion de *géographie intérieur*e (que Mazo assimile à la « celticité », terme que nous tenterons d'expliquer dans la II^{ème} partie de notre étude). Les vers de Xavier Grall lui servent de manière hyperbolique à résumer le lien presque indissoluble entre l'écrivain breton et *le terreau natal.*

Le lien inévitable qui existe entre la géographie bretonne et le poète, ou entre l'espace breton et l'imaginaire, n'est pas une idée récente, une mode apparue au XX^{e} siècle. Le lien entre imaginaire et géographie est né en Bretagne parce que l'espace semble plus mystérieux qu'ailleurs, essentiellement à la fin du XIX^{e} siècle, parce qu'on croyait qu'un même paysage pouvait être habité par des créatures issues du monde réel et du monde légendaire. Deux géographies cohabitent en Bretagne, la géographie réelle et une autre géographie, enrichie par l'imagination du peuple, ses croyances et son histoire. Les deux géographies appartiennent à une collectivité identitaire, le peuple breton, pour qui un seul élément de cette géographie représente : une légende, un personnage légendaire, des traditions occultes, le résultat d'un sort, un événement, une peur…. Les interférences entre la géographie réelle et légendaire ont été aussi enrichies par l'artiste ou le poète ; car l'écrivain ou l'artiste qui connaît le caractère symbolique des éléments de cette géographie, à force de s'imprégner d'un milieu chargé de symboles, que le peuple breton a toujours voulu entourer de mystères, finit par considérer que la description naturaliste, exhaustive, des lieux, n'est pas suffisante. Peu à peu les artistes et les écrivains qui ont connu la Bretagne de la fin du XIX^{e} siècle voulaient, captivés par son charme, l'adopter comme une patrie nouvelle. Il est courant de trouver dans les peintures de l'école de Pont-Aven ou dans de nombreux ouvrages qui décrivent la Bretagne à la fin du XIX^{e} siècle, un espace stéréotypé et réduit à quelques traits ou quelques mots, à la façon des points cardinaux qui dessinent le terrain d'un récit, d'un poème, d'un tableau, ou bien, au contraire, un espace folklorisé, qui est centré seulement sur les images pittoresques. Il n'est pas toujours vrai que ces clichés du pittoresque deviennent un aspect obligatoire de la littérature bretonne en langue française, car selon Pascal Rannou, la trace du paysage breton, dans les poèmes ou récits de la littérature bretonne en langue française, est maintes fois réduite à des allusions.

> Dépouillé à l'extrême, stylisé, le paysage évoqué devient archétypique tout en étant situable géographiquement, d'autant plus que surgissent ici et là d'autres récurrences lexicales (« goémon », « lande », « marais salant », « dolmen »…) n'indiquant aucun lieu précis mais renvoyant le lecteur à une vision conceptuelle des objets qu'ils désignent, tout en participant d'un réseau souterrain de motifs discrètement bretons.[176]

Pascal Rannou dans son article « Approche du concept de littérature bretonne en langue française » utilise l'œuvre de Guillevic, *Carnac,* comme exemple pour expliquer son deuxième critère de classification d'une œuvre dans la littérature bretonne en français : *la linéarité de la description du paysage breton.* La brève étude qu'il en fait, à partir de l'œuvre de Guillevic, veut démontrer que la puissance d'un espace identitaire et culturel, en particulier le breton, réside dans la présence d'un espace, évoqué de manière schématique et subtile. Pascal Rannou établit une série d'éléments déterminants pour le classement d'une œuvre dans la littérature bretonne d'expression française. Cependant, les artistes de la fin du XIX^{e} siècle, qui se lancent dans l'exploration d'une géographie identitaire, commencent un voyage initiatique afin de pouvoir se réapproprier la géographie bretonne ; ils passent parfois par les descriptions pittoresques de la Bretagne, mais ils évoluent dans la conception de l'espace qu'ils essayeront de modifier, sous le philtre des sentiments, de leur vécu ou de leur imaginaire jusqu'à créer leur géographie intérieure de la Bretagne.

Jarry, Segalen et Suarès, lorsqu'ils abordent les décors bretons adoptent la même démarche : ils insèrent la géographie dans leur projet littéraire après avoir justifié que cette géographie appartient à la géographie du vécu. Les deux attitudes s'expliquent parce qu'ils veulent exprimer l'appartenance à une région de France, en insistant sur leur attachement au paysage, pour cela il leur faut s'y confondre et, en même temps, ils doivent franchir des obstacles. Leur premier obstacle est l'impossibilité de se nourrir de l'espace breton, car Jarry, Segalen et Suarès ne se sont pas installés en Bretagne pendant la période qui correspond aux années d'écriture ; la Bretagne est pour eux un lieu de passage. Sous l'influence des avancées artistiques, pendant le XIX^{e}, en particulier celles

[176] Pascal Rannou, ACLB, p. 84.

qui avaient été diffusées par l'école de Pont-Aven, l'artiste qui désirait écrire sur un espace devait ressentir le besoin de se l'approprier, de l'intérioriser pour mieux le réinventer. A la fin du XIX^{e} siècle, la notion de *patrie* se vide peu à peu de son premier sens, trop politisé, et pour se charger d'autres notions : elle devient le *paysage de l'âme*, *la géographie intérieure,* et son existence dans l'art et la littérature dépendent entièrement de la volonté créatrice de l'auteur. Toutefois, l'artiste n'oublie pas que, à l'origine, l'espace qu'il a choisi est composé d'une série de caractéristiques qui lui sont propres et, que, bien avant de créer, il doit établir une série de traits essentiels pour que l'espace choisi soit ainsi reconnu. En conséquence, l'objet premier du travail de l'artiste, pour l'élaboration des œuvres qui parlent de la Bretagne, est l'analyse de la géographie physique des lieux, transformée, adaptée. Pour que la géographie de la Bretagne devienne le *terreau natal* ou *une géographie intérieure*, il faut que l'artiste ancre et ensuite, encre, ses premiers souvenirs, les souvenirs d'enfance. La conception du souvenir d'enfance, manqué, dans le cas de Suarès, ou oublié, dans le cas de Jarry et Segalen, est identique. Les trois écrivains commencent par façonner leur mythe personnel en l'entourant du halo de tous les mystères. Mais pour cela, pour recréer ce contexte mystérieux, retracer les lieux, il faut faire une carte imaginaire à partir du paysage réel, à partir du paysage des souvenirs ou faire appel à la contemplation et à la prise des notes directement sur les lieux. Le désir et le besoin qui avaient conduit Jarry, Segalen et Suarès à s'approprier le paysage, les obligent à reprendre le même processus de création poétique utilisé pour les questions généalogiques, et, lorsque l'espace n'est pas constamment présent, les descriptions de la Bretagne ne garderont dans leurs œuvres que les traits essentiels, la quintessence qui permettra au lecteur de la reconnaître.

Pour Pascal Rannou, les œuvres, qui ont su se débarrasser de toutes les descriptions pittoresques et folkloriques de la Bretagne et qui représentent le paysage breton *dépouillé à l'extrême, stylisé,* appartiennent à la littérature bretonne d'expression française. Rappelons au passage qu'il est très difficile de trouver une abstraction de l'espace breton pour tous les écrivains qui cherchent leur espace originel ; l'abstraction et la présentation d'un espace synthétique se font parfois en passant par les descriptions folkloristes et pittoresques. L'espace, *la terre* semble occuper une place importante dans le projet littéraire des trois

écrivains qui veulent marquer leur attachement à la Bretagne. La mise en commun du décor breton dans les œuvres de Jarry, Segalen et Suarès nous permettra de définir les traits les plus saillants du décor breton dans leur littérature, de rendre compte de la place de la géographie bretonne dans leurs œuvres et de donner une réponse aux critères de classement de Pascal Rannou.

Dans ce chapitre, nous proposons d'analyser la place que la Bretagne avait occupée dans la vie et dans l'œuvre de Jarry, Segalen et Suarès, en tant que géographie d'enfance. Nous avons analysé aussi un élément commun en rapport avec la géographie bretonne : l'association des paysages bretons avec le corps d'un géant. Nous avons présenté et analysé, en rapport avec Jarry, Segalen et Suarès, les trois éléments qui confirment un fort attachement aux terres bretonnes et que nous avons nommé : *l'ancre culturelle et identitaire*.

Dès ce chapitre nous abordons la géographie bretonne, que nous retrouverons dans les II^{e} et III^{e} parties de ce travail. Pour jeter une ancre il faut un bout de terre et, comme nous l'avons constaté dans les anthologies dédiées à la littérature de Bretagne, les écrivains semblent se contenter d'une série d'éléments tirés de leur terre de prédilection : *c'est toujours l'ample rythme des marées, le rugissement sourd du ressac contre les rochers battus par l'océan, le grondement du vent à travers la lande, le souffle du grand large, les mêmes rumeurs de bocages et de chemin creux*. L'approche bretonne de Jarry, Segalen et Suarès passe aussi par une stylisation du paysage breton, qui se fait peu à peu, et suivant les aléas de la vie et de la machine littéraire qui les avait attirés dans les milieux parisiens, loin de la Bretagne. Ils semblent ne pas avoir besoin de faire des descriptions exhaustives pour rendre vaste et énorme leur terre de prédilection, puisque, comme nous démontrerons tout au long de ces pages, Jarry, Segalen et Suarès n'ont pas cherché à explorer toute la Bretagne, car ils avaient trouvé leur bout de terre.

La géographie enfantine oubliée ou manquée.

Un poète contemporain breton, Guillevic, a insisté sur la place déterminante que la géographie enfantine occupa toujours dans le processus de création.

> Si chacun de nous est déterminé par son enfance, cela est particulièrement vrai pour le poète. Je crois que le paysage intérieur du poète - je ne trouve pas d'autres mots pour ça – est filigrané par ses souvenirs d'enfance, parce que c'est là qu'il a eu la révélation du monde et des choses que l'on dit extérieures. C'est là aussi qu'il a eu ses rapports faciles, étranges ou curieux, avec le langage, avec les mots. Je ne dis pas que le paysage intérieur des poètes est borné à leur paysage natal, mais je crois que celui-là joue un rôle fondamental[177]

Guillevic, dans ce passage, insiste sur la place importante que la géographie d'enfance occupe dans la vie et dans l'œuvre d'un écrivain, avec deux notions qui nous semblent essentielles : *le paysage intérieur du poète est filigrané par ses souvenirs d'enfance* et *c'est là aussi qu'il a eu ses rapports faciles, étranges ou curieux, avec le langage, avec les mots.*

A la fin du XIX^{e} siècle, quelques établissements scolaires proposaient aux élèves comme devoir de vacances des collectes des chants, des proverbes, des contes, des relevés de monuments historiques, des légendes, des traditions, des superstitions, des expressions patoises... Un grand nombre d'instituteurs écrivaient des études et des monographies sur l'histoire et la géographie des localités où ils enseignaient. L'école de la fin du XIX^{e} siècle avait encouragé, en quelque sorte, l'exploration des particularités locales et régionales. Si proche de son entourage, l'enfant apprend à l'observer, à l'analyser et il commence à s'intéresser aux traditions locales qui suscitaient autant d'engouement auprès de l'école. En même temps, lorsque l'exploration des lieux, des traditions et des légendes régionales est faite, pendant l'enfance, elle est modifiée par le regard de l'enfant qui la perçoit comme un endroit merveilleux, maintes fois déformé

[177] Guillevic, *Vivre en poésie*, Stock, 1980, p. 51.

par son imaginaire. La création littéraire des écrivains qui veulent à l'âge adulte reprendre leur première terre comme matière de fiction, s'élabore à partir d'une exploration des souvenirs. Les images de la Bretagne, qui avaient été filtrées par le point de vue de l'enfant, se consolideront dans la mémoire de l'écrivain comme des images floues, partiellement effacées par le passage du temps. La Bretagne réelle évolue en une Bretagne imaginaire, fruit de l'intersection de deux images superposées : le monde vu par un enfant et ce même univers gommé par les défaillances de la mémoire. D'abord un vide, qu'il faudrait remplir, se creuse dans cette intersection. Le processus de restitution des traces des souvenirs d'enfance, afin de les intégrer à la création littéraire, passe par différentes étapes : au préalable l'écrivain a recours à des éléments ajoutés pour reconstituer les souvenirs perdus, des éléments qu'il récupère à l'aide de lectures, expériences ou son imaginaire. Ensuite il insère les souvenirs inconsciemment ou consciemment dans son projet littéraire. Le lecteur ne trouvera jamais une description fidèle des lieux, qui n'existe pas tellement elle avait été modifiée par la charge émotionnelle de tous les auteurs qui veulent s'en emparer pour construire une terre d'origine. L'image de la Bretagne dans les œuvres de Jarry, Segalen et Suarès est fidèle au résultat d'un projet d'intériorisation des lieux, de reconstruction d'un espace identitaire manquant ou perdu. L'espace breton a été sans aucun doute déformé par l'obsession et le besoin de l'écrivain pour récupérer ses repères sur une terre qui apparaissait parfois trop éloignée. La première étape de reconstruction de la Bretagne perdue est la localisation spatiale ; il va falloir repérer l'espace de reconstruction, coordonnée essentielle qui doit apparaître intentionnellement, même de manière schématique, dans l'œuvre, la correspondance ou la biographie de l'auteur et qui permet d'indiquer, au lecteur et au critique, l'espace de reconstruction.

Jarry

Jarry vit en Bretagne de six à dix-huit ans. Cela pourrait expliquer son goût de rêver autour de sa biographie et associer la Bretagne à tout ce qui la touche : folklore, paysage et mythologie. Le décor breton pendant les années où Jarry habitait la Bretagne est réduit à des notes caricaturales : Saint-Brieuc est la ville des choux, entre les murs de la mer et des fumiers, animée par les incessantes allées et venues de la fameuse Pompe Rouget, la déesse de toutes les eschatologies enfantines. La pompe qui de temps à autre aspirait les déchets des pensionnaires du lycée. Si Henri Béhar parle de ces premières pages de geste *potachique* où rien n'est spécifiquement breton, c'est parce qu'elles s 'élaborent dans l'âge d'accumulation et déformation d'impressions.

> A Saint-Brieuc des Choux tout est plus ou moins bête,
>
> Et les bons habitants ont tous perdu la tête,
>
> A deux lieues est la mer, à deux pas les fumiers,
>
> Et, du matin au soir, d'innombrables pompiers
>
> Promènent en tous lieux leur pompe brévetée (sic)[178]

De 1886 à 1890, Jarry se sent attiré par les thèmes macabres qui s'acclimatent parfaitement aux histoires populaires de la Bretagne. L'incidence de la géographie de la Bretagne, depuis l'enfance et la genèse de cette création littéraire qui se rapporte à la Bretagne, a été signalée par Henri Béhar, François Caradec et Patrick Besnier. Patrick Besnier a insisté plusieurs fois sur l'importance du décor breton d'enfance dans la littérature jarryque :

> Il est un décor mythique auquel Jarry revient avec constance, un décor tracé dans l'enfance, en un temps de pleine possession du monde, où le regard non éduqué, non contrôlé, déchiffre et conquiert ce qui plus tard se fait énigmatique, insaisissable. Cette géographie dessine la carte d'une Bretagne extraordinaire, paysages parfaits et déchirants où s'opère une révélation perpétuelle, celle d'un absolu qui, seul, intéresse.

[178] OCJ I, p.25.

> Paysages parfaits parce qu'ils sont perdus et ne tiennent plus que dans le passage de la mémoire aux mots. La littérature de Jarry est souvent l'exploration de ces lieux.[179]

Le critique explique comment Jarry récupère le paysage breton d'enfance et l'insère dans son travail littéraire, toutefois Patrick Besnier ne s'attarde pas à analyser les éléments du paysage breton enfantin qui se dessinent tout au long des pages jarryques. Nous essayerons de faire cette analyse en rapport avec les souvenirs enfantins de la Bretagne présents dans l'œuvre de Segalen et de Suarès. Il se peut que les trois écrivains aient gardé de manière similaire *un décor* breton *tracé dans l'enfance*. Henri Béhar revient sur le rôle nourricier pour Jarry de la géographie bretonne qu'il avait connue pendant son adolescence ; d'après Henri Béhar, le paysage, les êtres et les croyances de la Bretagne composent dans quelques œuvres d'Alfred Jarry les éclats des souvenirs *de l'âge sensible où se forme l'affectivité*.

> L'insertion de Jarry en Bretagne n'aura donc pas été indifférente. La parcourant à l'âge sensible où se forme l'affectivité, il lui conservera son attachement pour y revenir imaginairement, dans ses œuvres futures. Les lieux précis, les êtres, les croyances dans lesquelles il aura été en contact intime pendant son adolescence fourniront, par la suite, un cadre, une dimension, à ses récits.[180]

Essentiellement la critique d'Alfred Jarry insiste sur la place qu'occupent les souvenirs de l'enfance et l'adolescence bretonnes dans toute sa production, et sur les difficultés à distinguer exactement tout ce qui aurait pu appartenir à la géographique humaine et physique de la Bretagne. La Bretagne dans les œuvres de Jarry adulte devient un paysage logiquement fruit d'une « mythologisation » (d'après Patrick Besnier) ou d'une « onirisation » (Henri Béhar), parce que :

> […] Suscitées par des impressions directes ou ravivées par d'autres arts, ses notations bretonnes donnent une certaine profondeur de champ à l'écran du rêve puisque, hormis les pièces potachiques, tous les fragments que nous venons de citer ont, dans le roman, un halo onirique.[181]

---

[179] Besnier, *Alfred Jarry,* Paris: Plon, 1990, p.15.
[180] Béhar, *LCJ*, p. 39.
[181] *Ibid.*, p. 40.

Cette géographie altérée garde les impressions les plus proches des souvenirs d'enfance que l'adulte conserve dans la mémoire, le vide est directement rempli par cette intersection d'images dans son état pur. Alfred Jarry transmet ces impressions des décors de façon à rester fidèle au matériel pur de création littéraire, tel qu'elles affleurent dans la mémoire de l'adulte, brouillées par les brumes de l'oubli. Le mythe des lieux apparaît tel qu'il avait été assimilé, quant il était enfant, ou il répond au besoin de reconstitution de l'écrivain. D'où la réflexion de Patrick Besnier qui explique que le passage de la mémoire aux mots se fait sans autre artifice que celui d'évoquer le rêve.

> Dans la bouée du passé, reviennent toujours les images obsédantes, qui sont comme les emblèmes de la campagne bretonne.[182]

Les paysages de la Bretagne dans les œuvres de Jarry enfant et adulte s'expliquent dans les conclusions suivantes : le décor breton est composé de deux éléments différents, d'un côté une géographie vécue par l'enfant face à une géographie que l'adulte a conservée dans sa mémoire. Dans cette reprise des lieux, qui appartiennent au souvenir, en tant que matière de construction littéraire, l'écrivain aurait pu utiliser des ouvrages divers : des guides, des revues ou le savoir populaire. Le travail du critique, s'il veut analyser et comprendre la place de la patrie d'enfance dans la fiction, consiste à comparer et à refaire les différents stades de déformation du réel. En proposant le guide de Paul Joanne, *Bretagne*, publié en 1883, pour la lecture du chapitre « Le Tain de mares », dans le roman *Les Jours et Les Nuits*, Patrick Besnier rend plus proche la culture et des lieux que le jeune Jarry avait visités autour de 1880. Le guide sert de support pour que le critique actuel puisse reconstruire une image des lieux, tels qu'ils étaient à l'époque. Lorsque nous analysons de façon parallèle le texte jarryque et le guide, un écart se creuse, un écart voulu qui réduit les descriptions, que le guide fait des lieux à visiter, à des brèves allusions. Jarry adulte, pouvait consulter le guide Paul Jeanne et mettre en place les souvenirs d'enfance partiellement effacés, juste comme une référence, cependant le but recherché par Jarry consista essentiellement à transmettre les descriptions

---

[182] Béhar, *LCJ*, p. 34.

partielles de la Bretagne, pour reproduire la Bretagne de ses souvenirs. Le but recherché par des omissions ou des allusions est de donner l'impression de transmette fidèlement les sensations de l'écrivain adulte qui revient sur son passé. Le sentiment de nostalgie envahit toutes les pages où Jarry décrit le paysage breton. La méthode employée par Jarry afin d'introduire l'univers breton est toujours en décalage avec le roman, en dehors du temps et de l'espace de la lecture. Il nous suffit de parcourir l'œuvre de Jarry pour remarquer que l'anachronisme est toujours associé à l'univers breton, comme si Jarry voulait insister constamment sur l'éloignement spatial et temporel de la géographie de Bretagne

Segalen

Le 14 février 1914, lors de sa Mission archéologique en Chine, Victor Segalen prend des notes selon une démarche très complexe. Le voyage correspond à une exploration scientifique des lieux, dans leur double dimension temporelle, car la recherche des monuments dans le présent oblige le voyageur-archéologue à effectuer un retour immédiat au passé. La démarche archéologique éveille des sentiments controversés chez l'écrivain et provoque une montée importante de réflexions hypothétiques, qui se fondent dans la masse d'un imaginaire personnel.

> […]Et moi (libre dans mon immobilité), réimaginant cette marche…[183]

Le voyage et l'exploration sont cadencés par un va-et-vient entre l'extérieur et l'intérieur, entre ce qu'il voit et l'interprétation nécessaire pour cadrer le monument à une époque et à une période de l'histoire de la Chine. C'est dans ce contexte que Segalen, l'écrivain, rétablit le concept de deux voyages parallèles, un voyage réel en Chine qui entretient son propre voyage imaginaire, *mon Palais Imaginaire*. Au long de ce voyage décrit dans *Feuilles de route,* Segalen

[183] OCS I, p. 972.

laisse apparaître, le plus timidement possible, l'omniprésence de sa géographie initiatique.

> Brusquement, le décor, et le moment changent : ce n'est plus la terre jaune, mais la solide ossature, le brun savoureux, pétreux et vert du printemps de la colline, issue de la montagne, et reconnue comme bon sol familier. Ceci montre le cartonnage indifférent, pièce montée de la terre jaune. A se reconnaître tout d'un coup ici chez soi on se connaît combien étranger à la Jaune factice, émiettée, délitée — presque Bretagne. —[184]

Segalen avait fait aussi un rapprochement de la géographie de l'île d'Uvéa et celle de la Bretagne dans *Le Journal des Îles,* écrit entre 1902 et 1905.

> L'archipel Wallis en est un. Une île haute (?) (167 mètres), Uvéa, et quelques *motu* verts échelonnés le long du récif éternellement polynésien. Silhouette quelconque, basse, en collines de Bretagne.[185]

La géographie bretonne de l'enfance affleure lorsque Segalen est confronté à une géographie similaire capable de lui rappeler la Bretagne. Sans aucun doute il admire les paysages bretons, qu'il semble rechercher en Chine, inconsciemment, comme si le territoire premier ne lui avait pas tout montré. Il conseilla à ses amis de passer leurs vacances sur sa terre natale. Segalen, dans une lettre à Debussy, regretta que malgré cet enthousiasme du musicien pour le *Roman de Tristan*, il n'ait pas choisi la Bretagne comme destination pour passer ses vacances.

> […] — Je déplore en revanche que la vôtre soit si septentrionale, et que la Bretagne […] – – ne vous ait pas de préférence séduit.[186]

Victor Segalen profite aussi de la moindre occasion pour écrire sur son expérience bretonne, même si pour le faire, il doit insérer ses souvenirs parmi les souvenirs de quelqu'un d'autre. Dans son *Hommage à Gauguin* Victor Segalen écrit :

---

[184] *Feuilles de route*, OCS I, p. 990.
[185] *Journal des îles*, OCS I, p. 420.
[186] *Entretiens avec Debussy*, OCS I, p. 625.

> Cette énergie, il la promène d'abord de Paris en Bretagne, à Pont-Aven. Puis il se souvient d'autres terres plus lointaines que le « Finistère », — d'îles déjà vues dans sa jeunesse ou son adolescence ; des pays entre les deux tropiques où le soleil au zénith ne fait pas d'ombre et pénètre tout même le crâne, –- et la machine animale évapore ses humeurs dans un bouillonnement de volupté. [187]

Segalen construit son propre mythe autour de la biographie de Gauguin, pour y participer, comme si elle était un moteur capable de le faire renaître comme un phénix. Un autre aspect en plus de cette personnalité avide de voyage servit de point de départ pour que deux sensibilités artistiques puissent évoluer d'une manière si proche. Le mythe part, comme le peintre avait fait, d'un tableau, d'un point de la géographie de la Bretagne, ce fantastique faux tableau des Chutes du Niagara. Dans le voyage vers la renaissance du peintre-voyageur, l'écrivain fait tourner le tableau, comme une boussole poétique qui indique à nouveau le point de départ. La boussole poétique du dernier tableau reprend à l'infini les coordonnées bretonnes du point de départ : la Bretagne dévient alors ce port imaginaire de départ, d'arrivée et de rencontre de Gauguin et Segalen.

Même loin de la Bretagne, à partir du moment où Segalen revendique son nom breton, en 1912, il appartient entièrement à cette terre. Cette géographie n'est pas seulement le lieu de naissance, d'enfance, d'exploration, depuis 1905, avant de proclamer ses origines, il songe à la place des lieux originels dans son parcours d'écrivain.

> […] Le géologue *sait voir*. L'architectonique, le *terrain*, prime le climat, crée peut-être, à coup sûr modèle la race. Deux formations géologiques similaires, conserveront, fût-ce à l'autre bout du monde, un air de parenté reconnaissable même aux conséquences superficielles (paysage, décor, pittoresque).[188]

Segalen pense entretenir avec les voyages une liaison passionnante et ambiguë, puisque le voyage ne servirait qu'à reconstruire et renouveler les souvenirs d'enfance, de sa Bretagne natale. Segalen est convaincu de retrouver des liens entre les terres de la Bretagne qu'il n'a pas pu explorer totalement et d'autres

---

[187] *Hommage à Gauguin*, OCS I, p. 354.

[188] « De Tahiti à Toulon (septembre 1904 - février 1905) », *Journal des Îles*, OCS I, pp. 449-450.

contrées lointaines. Il s'imagine, au-delà des paysages confinés de la terre natale, modelé par d'autres terres qui se substituèrent à elle par leur similitude géologique. Il nourrit alors les souvenirs oubliés ou manqués de la géographie natale par une géologie créatrice d'attitudes humaines singulières et extraordinaires, par un terrain ou terroir, même lointain et similaire, qui avait modelé la culture d'un peuple. La main imaginaire de la terre qui modèle la *race*[189], l'accompagna aussi dans cette étude géologique d'autres contrées du monde. Peut-être cherchait-il, dans son envie inépuisable d'autres géographies, la trace de sa terre originelle qu'il avait à peine connue.

Depuis son premier travail de jeunesse, Segalen critiqua explicitement les voyages touristiques qui s'étaient énormément développés à la fin du XIX^e^ siècle. Le commentaire très explicite de refus et de mépris des voyages touristiques permet d'imaginer depuis les premières pages de son exploration bretonne, d'autres modes possibles de concevoir le voyage.

> En somme, des sites de montagne, et dignes de la Suisse ou des Vosges, m'affirme, dans l'omnibus, mon compagnon d'Impériale ; mais, au reste, peu séduisants pour un peintre.

---

[189] Il est important d'expliquer la signification du terme *race* à la fin du XIX^e^ siècle, pour cela nous avons considéré essentiel de revoir l'explication donnée par Anne-Marie Thiesse :

> Au demeurant, le terme de « race », s'il connaît une grande fortune à partir du milieu du XIX^e^ siècle, est utilisé selon des acceptions fort variables. Dans certains emplois, il est bel et bien référé au biologique et au système de classification hiérarchisée des groupes humains selon leurs caractéristiques physiques. Mais il est plus souvent employé pour désigner une communauté humaine vivant sur un territoire donné. La connotation biologique est alors faible, voire nulle. Si bien que le terme peut faire fonction de synonyme de nation. Parler à la fin du XIX^e^ siècle de race slovène, finnoise, ou même, comme cela se trouve en France, de race angevine ou auvergnate, ne signifie pas que le locuteur s'inscrive dans la lignée de Gobineau ou de Chamberlain. Même si la banalisation du terme, sa possible interchangeabilité avec celui de nation favorisent la récupération par les idéologies racistes des éléments identitaires nationaux. Quand un homme politique républicain ou un érudit libéral, à la fin du XIX^e^ siècle, déclarent que le folklore exprime l'« âme de la race », ils ne disent pas la même chose que l'idéologue nazi qui utilisera la même formule. L'équivoque peut induire des contresens rétrospectif et notamment masquer le fait que la construction des folklores nationaux s'est effectuée pour l'essentiel en dehors de toute perspective raciste, dans l'habituel cadre transnational de l'émulation identitaire.
>
> Anne-Marie Thiesse, La création des identités nationales. Europe XVIII^e^ - XX^e^ siècle, Paris : Seuil, 1999. p.179.

> Infailliblement, il serait conduit à ne produire qu'une de ces truculentes affiches de bains de mer ou des voyages circulaires exhibées dans les gares entre un distributeur automatique et un horaire de chemin de fer, dont elles partagent la valeur esthétique…[190]

Quand Victor Segalen écrit à Kerascol, le 12 août 1916 *Les Immémoriaux Bretons,* il désigne les lignes de force de sa dernière œuvre à sujet breton. Parmi les mots clés autour de la genèse de ce projet littéraire : les infinitifs. Ce projet est loin d'être seulement, comme quelques critiques l'avaient signalé, un délire littéraire fruit d'un état second causé par une nuit blanche après une fumerie d'opium. Au-delà des phrases incohérentes, de noms écrits incorrectement issus de l'ivresse passagère, suscités par la force révélatrice du Paradis Artificiel, Segalen prolongea simplement son projet littéraire. Les mots de cette longue nuit blanche sont lucides, éveillés par le même cheminement créatif qui l'avait toujours guidé. La sémantique du mouvement annonce la composition du projet *Les Immémoriaux Bretons*, à la manière d'une nouvelle exploration des lieux et d'un voyage à travers la culture et de la géographie de Bretagne. Une ligne de création motrice était annoncée depuis ses premiers écrits où l'exploration géographique devança ou accompagna l'écriture. Segalen chercha à comprendre l'espace, la culture, la littérature et les hommes qui habitèrent les lieux qu'il avait choisi d'aborder : la Polynésie, le Chine et finalement la Bretagne.

> autour ou au-dedans de la Bretagne
>
> retour à l'os ancestral
>
> Voir. Me promener.
>
> Cyclisme et retour à l'origine
>
> Un voyage et le parler Anciens : la forêt, la sourde Bretagne.

On y constate l'importance donnée par Segalen au mot retour. L'espace breton et les sensations du voyage, à peine connus lors de l'écriture de *A Dreuz an Arvor,* allaient occuper une place importante dans son dernier ouvrage autour de la Bretagne. Mûri par l'expérience maorie et chinoise, Segalen reprend les habits de *poète-archéologue* pour partir en quête d'une culture et d'un passé enfouis dans les contours de l'espace breton. L'exploration de la mer, de l'île et

---

[190] OCS I, p. 97.

de la Chine ne sont qu'un prélude vers la route littéraire d'une œuvre manquée mais explorée à l'avance.

Victor Segalen est né dans une ville de la Bretagne, Brest, dans un milieu bourgeois. Une partie de la critique pense que cette première géographie avait été un obstacle qui l'avait empêché de connaître réellement la culture et d'explorer la géographie bretonne. La critique, qui n'a pas remarqué l'importance de la géographie bretonne dans l'œuvre de Segalen, est plus centrée sur l'image du terroir diffusée par la littérature régionaliste, qui décrit la Bretagne, agricole et rurale, dans les milieux sociaux les plus modestes. Un des lieux bretons qu'il associe aux souvenirs d'enfance est Plabennec : son père avait peint un tableau à l'huile de cette région[191] et Segalen devait fabriquer le cadre. N'oublions pas que le père de Victor Ségalen fut élevé par ses grands-parents présumés dans une maison de Plabennec qu'il hérita à la mort de Rose-Henriette Tréguier. Rappelons au passage que les origines paternelles de Segalen étaient rurales et modestes, les effacer totalement est absurde. Dans une lecture attentive de la correspondance de Victor Segalen, nous avons découvert que la Bretagne est presque omniprésente, principalement dans les lettres qu'il avait adressées à son père et à Emile Mignard.

> Je suis heureux que le nouveau manoir de Lann an eyen ne manque pas d'élégance, même relative. J'ose espérer que les cheminées en particulier sont moins marmoréennes et moins tachetées, zébrées, bigarrées que celles de Plabennec. Mais j'aurais bien du plaisir malgré tout à faire une promenade dans ces parages rustiques où je me suis déjà pas mal amusé. Le moindre souvenir maintenant que je suis éloigné prend des proportions énormes.[192]

Le manoir, ou ferme de *Lann an eyen,* d'après la note explicative d'Henri Bouillier, faisait partie de l'héritage paternel de Victor Segalen. Quelques éléments deviennent révélateurs dans cette lettre, sur la relation qui aurait pu exister entre l'écrivain et la géographie bretonne. Tout d'abord l'intérêt que Segalen porte à l'héritage paternel, ensuite les précisions non seulement sur les éléments d'architecture intérieure, mais sur le nom breton du manoir et de la

[191] CS I, p. 44.
[192] CS I, pp. 96-97

géographie environnante. On pouvait reprocher à Segalen d'être un écrivain bourgeois et citadin qui méconnaissait la Bretagne « rustique » et qui n'avait pas eu d'enfance en contact avec les paysages bretons. D'après cette lettre à son père, écrite en 1898, Segalen dévoile la place que les paysages enfantins bretons occupaient dans son imaginaire. L'écrivain n'a pas encore ses vingt ans lorsqu'il estime que le paysage breton occupe une place importante dans son imaginaire :

> Mais j'aurais bien du plaisir malgré tout à faire une promenade dans ces parages rustiques où je me suis déjà pas mal amusé.

Il s'agit d'un commentaire clé autour de sa vie et de son œuvre qui dévoile quelques questions sur son enfance bretonne, car l'enfant Segalen connaissait la géographie « rustique » de la Bretagne. Segalen joua, développa son imaginaire enfantin dans un environnement géographique breton.

Le moindre souvenir maintenant prend des proportions énormes. A vingt ans, même avant d'écrire, le jeune Segalen a la lucidité d'avouer à son père, que les souvenirs de sa Bretagne enfantine auraient toujours de grandes répercussions dans sa vie et dans son œuvre. Ce n'est peut-être pas un hasard si les aveux de Segalen à son père, dans cette lettre écrite en octobre 1898, tournent autour d'un lieu au nom breton, qu'Henri Bouiller traduit par « la lande aux sources ». L'auteur commence peut-être à prendre conscience des sources de son passé, des espaces où ses souvenirs enfantins s'étaient enracinés.

A partir de 1899, Victor Segalen a vingt et un ans et rêve de liberté. Lorsqu'il commence à imaginer des projets de voyage en Bretagne, il n'hésite pas à écrire dans sa correspondance qu'il regrettait de connaître seulement Brest, cosmopolite et polymorphe, qu'il opposait à la « vieille Bretagne » :

> Moi j'ai des projets ambulatoires très nets. Pendant les vacances, le tour du Finistère avec Dhoste, son frère, et Mignard. Il est inouï, de cette vieille Bretagne, de ne connaître que cet îlot cosmopolite et polymorphe qu'est Brest. 15 jours suffiront.[193]

Segalen est sincère lorsqu'il écrit avec enthousiasme sur la vieille Bretagne, ou si l'on veut la Bretagne rustique de ses promenades et jeux enfantins. La parcourir

[193] CS I, p. 203.

fait partie de ses nombreux projets, pour enraciner ses projets ultérieurs et probablement parce que *son moindre souvenir maintenant prend des proportions énormes*.

Il commence à se poser de questions sur le milieu breton, trop étroit, dans lequel il habitait avant son départ à Bordeaux. Depuis ce long éloignement des terres Bretonnes, beaucoup de choses ont changé, et son rapport avec la Bretagne s'est nourri de nostalgie, une nostalgie vorace de liberté et de souvenirs bretons. Dans une lettre écrite le 17 avril 1900, Victor Segalen prend conscience de la nostalgie qui l'avait envahi et aussi de l'importance de la géographie de Bretagne dans sa vie : *Je voulais me gaver de Bretagne.*[194]

Il y a un lien entre Segalen et Jarry, dans l'exploration de la Bretagne pendant les années d'enfance : les balades en vélo. La bicyclette de Segalen, *la folle amante*, lui avait permis de sortir du milieu bourgeois brestois et d'explorer la Bretagne rurale et maritime, mais surtout d'avoir accès à une Bretagne mystérieuse, la Bretagne des légendes et des vieilles pierres qui l'avait toujours fasciné.

Suarès

Suarès est né à Marseille, mais tout au long de sa vie, il allait ressentir un attrait spécial pour les paysages de la Bretagne. L'enfant Suarès ne disposait que de l'imaginaire pour accéder à la Bretagne. Au contraire de Jarry et Segalen, la géographie bretonne, dans le cas de Suarès, garde les secrets d'une géographie enfantine manquée. La mémoire de reconstitution, pour faire face à ce qu'il n'a jamais connu, œuvre de façon parallèle. Tout d'abord il aborde les mondes des brumes de l'Irlande dans un voyage onirique, qu'il dit avoir réalisé.

> […] mes 17 jours d'Irlande qui n'ont pas été pour peu des choses dans ma vie »

[194] CS I, p. 266.

> « Ce livre est celui de mon enfance [...]. J'espérais peut-être, alors, me réveiller roi d'Irlande »[195]

Les *17 jours d'Irlande* inaugurent une série de voyages, que Suarès réalisa tout au long de sa vie, des voyages réels et imaginaires, qu'il voulait absolument insérer dans son travail littéraire et sa biographie. Avant d'avoir accès à la Bretagne Suarès choisit un autre territoire, dit celtique, l'Irlande pour construire un livre « Ce livre est celui de mon enfance ». L'Irlande va remplacer la Bretagne de ses origines, lorsqu'il veut remplacer l'image de sa mère, morte, par l'espace du souvenir de ses origines, « la fille d'une humble paysanne du Finistère et d'un marin breton» [196]. L'Irlande et, peu de temps après, la Bretagne sont l'univers breton qu'il n'a jamais connu pendant son enfance et qui devait faire partie de la géographie du côté maternel. Une géographie irlandaise et bretonne réinventées, lui servent à remplacer une géographie enfantine manquée. Au fur et à mesure que Suarès pénètre l'espace de sa plume d'écrivain, il insiste sur l'inexplicable attrait entre l'homme et le paysage.

> En ce monde, où tout est ombre et apparence, qu'importe si c'est notre âme qui prête au paysage tant de grandeur, ou si elle l'emprunte du paysage ? Qu'importe, pourvu qu'au-dessus des ombres, ombre soi-même, on se laisse porter par un sentiment sublime ?[197]

L'intériorisation des paysages bretons représente dans la biographie de Suarès une étape importante vers l'acceptation et la crédibilité de la nouvelle filiation bretonne. L'autre facette, plus littéraire, qu'il attribua plus tard à l'espace originel, était de pouvoir le transformer en lieu d'inspiration. Il est vrai que Suarès avait toujours recherché, à Marseille et en Bretagne, le côté mystique des lieux ou les aspects qui pourraient développer son mysticisme et sa réflexion. Lorsqu'il commence à écrire sur la Bretagne, il la décrit comme le lieu où l'homme, dans la solitude, peut reprendre sa condition d'entité pensante et artistique. Les changements de *patrie*, comme les modifications de physique,

---

[195] Carnet 214, p. 5. cité par Yves Alain Favre in *La Recherche de la Grandeur dans l'œuvre d'André Suarès*, Paris : Klincksieck, 1978, (note 1), page 149.

[196] Cité par Marcel Diestschy in *Le Cas André Suarès*, Neuchâtel : La Baconnière, 1967, p. 34.

[197] *Vues sur André Suarès, Idées et Vision et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques 1897-1923*, Paris : Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 496.

sont constants chez Suarès. Dans la quête d'un territoire idéalisé, parfois les déceptions apparaissent, surtout lorsqu'il perçoit l'espace réel de plus en plus proche. Le 2 août 1900, Suarès écrit à Romain Rolland et lui annonce une certaine déception du choix qu'il avait fait d'être Breton, bien avant de connaître profondément la Bretagne.

> J'étais bien plus breton, avant de vivre en Bretagne. Je ne suis plus breton, depuis que j'y suis. J'ai bien vu que je ne l'étais pas : — pas plus que le reste. Ainsi j'ai été Grec et Italien et je ne sais quoi. Je tiens de tout cela, sans doute ; et je ne suis rien de cela [...].[198]

Nous croyons que Suarès emploie la lettre minuscule pour désigner le terme« breton » de manière intentionnelle, puisqu'il utilise les majuscules pour expliquer à son ami qu'il avait été *Grec et Italien*. L'emploi de *breton*, en minuscule, est étroitement lié à son désenchantement, à l'impossibilité de se sentir Breton, de ressentir qu'il était Breton, de la même manière qu'il avait été Grec ou Italien. La minuscule relativise de manière inconsciente chez Suarès, le mot *breton*, comme s'il ne voulait pas prendre au sérieux ce qu'il est en train d'écrire. Suarès ne refuse pas son appartenance fictive à la Bretagne : dans cette lettre il exprime les sentiments d'inquiétude et d'hésitation qui l'avaient envahi lorsqu'il aborda pour la première fois la Bretagne et les Bretons[199].

Un ensemble de composantes du monde réel et de l'imaginaire avait poussé Suarès à s'intéresser à la Bretagne. Pendant les mois de septembre et octobre de l'année 1899, son frère Jean, lieutenant de vaisseau, était à Lorient. Le lien très fort avec son frère l'avait conduit à rêver de nouveaux horizons, bien avant ses premiers voyages en Bretagne, aux alentours de 1900. Néanmoins la date est toujours controversée, car Suarès évoque un voyage antérieur, voyage, imaginaire ou réel, aux alentours de 1887.

---

[198] Bernard Duchatelet, « André Suarès, la Bretagne et *Le Livre de l'Emeraude* » extraits de la correspondance Suarès-R. Rolland présentés par Bernard Duchatelet, *Les Cahiers de l'Iroise,* n°112, Brest : Société d'études de Brest et du Léon, 1981, p 180.

[199] *Vues sur André Suarès Idées et Visions et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques 1897-1923*, Bouquins Laffont, 2002, p. 567.

> L'Emeraude est née de ma vie en Bretagne. Je n'avais pas 19 ans que j'y fus d'abord : mon frère était au Borda. Je dirai quelque jour l'étrange et profonde émotion que j'en ai ressentie.[200]

Suarès a partagé son âme entre deux géographies bien différentes et si recherchées. Une dysharmonie qui s'accorde parfaitement à la dialectique qui déchira son corps et son esprit. Suarès habita Marseille depuis l'enfance, et rechercha les chaleurs de cette géographie et de la sensibilité artistique méditerranéenne dans ses voyages en Italie. Sa sensibilité artistique et ses préférences géographiques furent aussi partagées par une attirance, encore inexpliquée pour la Bretagne. Entre 1895 et 1935, Suarès fait évoluer ses réflexions sous les couleurs du Sud (Italie et Provence) et du Nord (Bretagne). A partir de 1924 Suarès se détache de la Bretagne[201]. La Provence reste sa terre d'élection puisqu'il il s'y rend en 1930, en 1931, en 1933, encore qu'il écrive à Bounoure, le 3 octobre 1931 :

> J'ai beau tenir par tant de liens à la Provence nue et au soleil, si j'étais seul au monde, c'est en Bretagne que je voudrais me retirer à jamais, dans quelque manoir, à l'ombre de Loc-Ronan.[202]

Suarès, depuis son arrivée en Bretagne, est fasciné par la faune et la flore des lieux. Il l'explore à l'aide de nombreuses métaphores, ou des énumérations globalisantes, il se propose de rendre ce que la peinture du pittoresque avait aboli, le mouvement. La faune, la flore, de même que les portraits humains, dans les carnets de voyage écrits par Suarès autour de 1900, apparaissent plus complexes, individualisés, exclusifs. Lorsqu'il avait posé son regard sur les tableaux du Musée de Quimper, il dénonça la typification picturale dont la Bretagne et les Bretons avaient fait objet. Les Bretons ne sont plus chez Suarès des stéréotypes d'un peuple, il tente de les montrer dans leur contexte et globalité.

---

[200] Carnet 214, p. 45, cité par Yves Alain Favre in *La de la Grandeur dans l'œuvre d'André Suarès*, Paris : Klincksieck, 1978, (note 1), page 149.

[201]Marcel Dietschy, *Le Cas André Suarès*, Neuchâtel, La Baconnière, 1967, p.17.

[202] Cité par Marcel Dietschy *in Le Cas André Suarès*, La Baconnière, Neuchâtel, 1967, p.82

Une image très répandue chez Jarry apparaît dans l'œuvre de Suarès, la transformation des lieux Bretons en Images Héraldiques :

> Les ombres et les rais du soleil dessinent sur sol montant, doré d'aiguilles de pin, en beau blason, d'or et de sable ; et, souvent, le reflet des feuillages sur le duvet de mousse qui protège le tronc d'un arbre, lui fait comme un pied de sinople. [203]

Parfois la Bretagne reprend l'allure des hauts lieux classiques : un endroit bucolique, un *Locus Amoenus* serein (dans « la Paix de Kergoat »), l'Olympe, lieu des jeux divins et gigantisme. Les chapitres le plus réussis résultent ceux où le syncrétisme est le plus fort : comme le premier chapitre du *Livre de l'Emeraude*, « Vers l'Ouest ». Un avant goût thématique et stylistique se profile et les descriptions naturalistes n'ont pas de place. Ces chapitres où Suarès dépasse les croquis du pittoresque donnent de la force et du renouveau au recueil. Maurice Denis lorsqu'il illustre l'œuvre de Suarès[204] ne retient que les clichés bretons, même si quelques illustrations dégagent aussi l'impression de calme, de solitude trouvées par Suarès en Bretagne. Les chapitres où la nature et le poète dialoguent, se composent d'images pures, de personnifications parfois accueillantes, parfois terrifiantes des éléments de la nature bretonne, de contrastes des jeux de lumière, des couleurs vives et sombres… que Maurice Denis n'avait pas transmis dans ses illustrations.

La géographie de la Bretagne prend souvent le dessus, peu à peu les forces de la nature envahissent l'écriture, et transforment le dialogue entre le poète et nature en monologue. Ce jeu est aussi parfois proche des jeux polyphoniques où la voix du poète tempère face au *forte* de la voix de la nature. Le travail poétique de Suarès sur la géographie bretonne se caractérise par un style presque baroque, en images, en perspectives, qui cadence le texte, en un *crescendo* et *diminuendo* d'intensité lyrique, et qui à son tour affaiblit partiellement le caractère pictural du croquis. Dans la composition de ce livre en quête de l'émeraude, les Bretons semblent habiter, mais ils semblent aussi être habités par la géographie qui les entoure ; c'est ainsi que le livre prend son sens. Suarès

---

[203] *LE*, p. 34.

[204] *Le Crépuscule sur la mer,* illustrations de Maurice Denis, Paris : Beltrand, 1933. (Repris du *Livre de l'émeraude,* sauf 40 chapitres.)

part aussi à la recherche d'un imaginaire et du joyau de cet espace. Si l'on analyse les réflexions du poète et on pénètre à l'intérieur de cette énergie productrice d'imaginaire, la géographie est au centre, en devenant aussi la complice du poète. Par ce jeu de dichotomies qui existe entre les descriptions du peuple breton, des légendes et de leur terre, nourricière d'images éclatantes, Suarès expose son âme aussi divisée[205].

Suarès dans ces croquis ne décrit pas seulement des éléments statiques. Son but est de retransmettre au lecteur des impressions de changement propres à la géographie des côtes bretonnes. Il tente de dépasser ce statisme qu'il avait critiqué dans la peinture qui rendait partiellement l'image du paysage breton. L'écriture de Suarès est fluide, violente, parfois sèche et changeante, plus particulièrement dans les passages qu'on pourrait qualifier, dans la poésie traditionnelle, de lyriques. Le poète est peintre, le poète est poète aux sentiments presque mystiques face au déchaînement de la nature. Ce face à face exquis entre le poète et la nature transforma le peintre mystique en spectateur. Le choix du poème en prose manifesta un besoin de détachement des formes classiques qu'il avait utilisées pour décrire la Bretagne. Peut-être le vers classique devint-il trop étroit. Suarès qui avait abordé l'exploration de la Bretagne par des vers rythmés d'un ordre classique[206], recherche un genre plus agile, plus libre où la parole du poète rendrait compte de l'explosion des forces. Les premiers vers écrits en Bretagne par André Suarès recherchent ce mouvement à l'aide de rythmes très musicaux, où le poème rappelle des mouvements de danse. Suarès, dans ce voyage initiatique, avance vers un point de vue très moderne de la poésie, son envie de rendre en poésie le réel dans sa complexité, dans cette interaction entre l'art statique et le dynamisme vital, fait de lui un artiste à la pensée moderne. On songe déjà à cette manière de concevoir l'art nouveau, le cinéma, l'image mouvante, afin de se convaincre de rendre avec le mouvement, la complexité vitale. Le poème en prose est conçu ainsi, comme une peinture mouvante, un documentaire d'un genre nouveau. En opposition aux portraits presque naturalistes, des descriptions humaines et sociales, d'autres chapitres décrivent la nature, maintes fois métamorphosée,

[205] « La Tempête », *LE*, p.84.

[206] Guillevic, *Vivre en poésie*, Paris : Stock, 1980, p. 51.

merveilleuse, étrange. Dans ces chapitres, le mythe et le rêve se confondent et la géographie de Bretagne n'est jamais décrite objectivement. Suarès pénètre sans doute cet environnement avec une aisance étrange, il s'approprie le paysage comme s'il rendait hommage à sa terre natale, connue, vécue, intime. Il avait annoncé à Doucet l'incapacité de dessiner le peuple breton, en conséquence ses portraits se débattent entre la différenciation de ses personnages et une globalisation des caractéristiques[207]. Quelques fois l'écrivain place les portraits bretons dans un décor contaminé par le mythe. Les chapitres où la nature était le sujet principal donnent de la force au texte, le langage poétique est plus élaboré. Le lecteur assiste à un dialogue entre le poète et la nature, un dialogue où la métaphore, la sémantique poly-chromatique, botanique et géologique s'imposent ; les cinq sens du poète s'aiguisent. L'œuvre sur la Bretagne de Suarès est dynamique, et pas seulement par sa nouveauté d'introduire de nouvelles perspectives dans les descriptions.

Suarès tombe aussi dans les clichés de l'époque. La Bretagne que Suarès décrit dans *Le Livre de l'Emeraude* et dans *Landes et marines* est un lieu où la réalité et les légendes se confondent, où la géographie humaine vit fortement attachée à la géographie physique, où la haine et la passion créent un tiraillement entre l'homme et la géographie de Bretagne. La mer, les roches, la faune et la flore ont une vie particulière : si parfois elles semblent s'éteindre dans une tranquillité paisible, d'autres fois elles grondent dans une bataille éternelle. Parfois elles ouvrent leurs entrailles pour dévorer un peuple ou pour participer aux sentiments amoureux d'une jeune mariée[208].

Suarès transforme l'univers mythique breton : les éléments de la nature apparaissent métamorphosés, déformés par des jeux d'images (comparaisons, métaphores, métonymies, synesthésies) qui contaminent les portraits humains. Il fait côtoyer les genres classiques, évoquant *les Bucoliques et Géorgiques* de Virgile, et des genres populaires tel que le conte et les légendes locales. Il y a du classique et du moderne. On peut parler de l'œuvre sur la Bretagne de Suarès, comme d'un ouvrage de transition, composite, en honneur de la Bretagne afin

---

[207] Un exemple « En Fouesnant », *LE,* p.134.
[208] *LE*, p.201.

de convaincre ses lecteurs que la littérature peut se nourrir ou se développer dans ces contrées. Une réinvention littéraire où le sujet breton aurait une place dans la littérature, pour l'art littéraire au même titre que d'autres contrées de l'hexagone ou du monde. Loin de tout projet nationaliste, l'œuvre *ancrée* en Bretagne de Suarès répond aux ambitions des écrivains instigateurs du mouvement que Thiesse nomma *le Réveil des provinces*, mais avec une particularité pour Suarès, il ne s'agit pas de réveiller une province mais de témoigner qu'elle est un lieu parfait pour l'art.

Il ne s'agit pas de se déplacer ou de choisir un itinéraire initiatique, pour Suarès, il s'agit de combler aussi une sensibilité artistique et de voir le décor qu'il croyait être celui de sa géographie originaire. Dans la dédicace du *Livre de l'émeraude*, il revendique la liberté de choisir ses origines, sa géographie enfantine, et ce choix n'est pas stratégique ou capricieux, c'est un choix qui est né des sentiments et de la passion. Il écrit, *On est d'où l'on veut être*[209], pour revendiquer le droit de tout écrivain à élire sa *patrie*, sans une autre justification que sa volonté de l'avoir choisie. L'importance de la terre et son attachement à la création littéraire se lisent dans cette phrase concise mais explicite de Suarès : *La Beauté, c'est le style, et la voix de la terre*[210].

D'après Bernard Duchatelet, Suarès voyage en Bretagne à la fin de l'année 1887, au Borda, afin de visiter son frère qui avait été reçu à l'Ecole Navale. En septembre 1899 Suarès fait un voyage à Lorient où se trouve son frère Jean qui est devenu lieutenant de vaisseau. Il passe en 1900 quelques mois à Bénodet, il se promena dans les environs, à Sainte-Marine, Combrit, l'Odet, l'île Tudy, Tudy, Loctudy, Clohars-Fouesnant, Mousterlin, Pont-L'Abbé, Pen-marc'h, la Torche et St Guénolé. Il retourna en Bretagne en 1909, juste pour une courte visite, en 1910 il revint à Plougasnou (Le Diben) et en 1911 au Pouldu. En 1912, Suarès loua une maison près de Plouescat, au Frouden, lieu qu'il fréquenta à nouveau en 1916. Vers 1922, Suarès commence à se séparer peu à peu de la Bretagne. Cependant, Suarès avait franchi, avec ses abondantes visites en Bretagne, l'état d'angoisse qui lui avait inspiré la lettre envoyée à Rolland le 2

---

[105] « Dédicace », *LE*, p. 25.

[210] *Lord Spleen en Cornouailles in Idées et visions et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques (1897-1923)*, édition établie par Robert Parienté, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 567.

août 1900, et quelques mois plus tard, le 19 novembre 1900, puisque lors de l'écriture de la dédicace du *Livre de l'Emeraude*, Suarès se veut Breton. Ce Juif marseillais, décide ouvertement d'adopter la Bretagne pour y reconstruire son autre terre d'enfance.

La Bretagne au corps de géant.

Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* écrit sur le lien étroit entre les légendes sur les géants et le paysage :

> Toutes ces légendes de géants ont un rapport étroit avec le relief des lieux où elles sont racontées : la légende se trouve toujours un *point d'appui concret dans le relief régional*, elle trouve dans la nature le *corps du géant démembré, éparpillé* ou écrasé. Il existe encore en France un très grand nombre de rochers, pierres, monuments mégalithiques, dolmens, menhirs etc., qui portent le nom de Gargantua : ce sont les différentes parties de son corps, et les différents objets qu'il emploie ; citons entre autres le « doigt de Gargantua », la « dent de Gargantua », la « cuillère de Gargantua », le « chaudron de Gargantua », la « marmite de Gargantua », etc. ; […][211]

Analysé par Bakhtine dans le même ouvrage, le paysage français est imprégné par quelques formes gigantesques. Les légendes et tout l'imaginaire autour des géants ont aussi modifié les paysages bretons. François Caradec trouve l'origine de la naissance d'Ubu dans le géant légendaire de Bretagne, plus ancien que le Gargantua de Rabelais.

---

[211] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Traduit du Russe par Andrée Robel, Paris : Gallimard, 1970, pp. 339-340.

> Le géant sort de l'œuvre de Rabelais. Mais lui aussi (comme Ubu est Ebé, et Ebé le géant) vient d'un mythe plus lointain et plus profond. Tout le monde le sait; mais il n'est pas inutile de le rappeler. Le géant celtique, et même gaulois, est comme Ubu un goinfre. Il lui arrive de boire des rivières et, comme le géant rabelaisien, d'en créer de nouvelles en urinant. Pas plus que le Hok Bras du légendaire breton, je ne le crois pas bien malin. Il est là et cela suffit: c'est le rôle d'un dieu. Lorsque Sébillot effectuait ses enquêtes, les paysans de Bretagne lui ont parlé de Grand-Tua ou de Grand-Tuard, pour Gargantua *(cf.* Rabelais: «Que grand tu as »...). Gargant (ou Gargantua) est fils de Belenos, qui est Apollon, et contrairement à ce que beaucoup de gens pensent, les lieux dits « pierre de Gargantua », « menhir de Gargantua », etc., ne sont pas postérieurs à Rabelais (la toponymie « littéraire» est pratiquement inexistante), mais antérieurs. Les géants sont connus en Bretagne: au Mont-Saint-Michel (saint Michel tue le dragon, la « *gargouille»),* dans l'îlot de Tombelaine (Tombe de Belen) sont enterrés ces géants celtiques.
>
> Quand les croyances populaires ont abandonné les géants, elles ne les ont pas entièrement perdus et les ont transmis aux enfants sous le nom d'ogres et de croquemitaines.[212]

Le Géant appartient à des légendes universelles et la transformation des lieux sous les traces d'une présence gigantesque n'est pas exclusive à la Bretagne. On peut imaginer que Jarry, Segalen et Suarès connaissaient probablement le Gargantua de Rabelais, même depuis leur jeune âge, néanmoins, tout au long de l'analyse des œuvres, il est facile de constater que le mythe du Géant est tiré directement d'un contact avec la géographie bretonne. Suarès, Segalen et Jarry recherchèrent dans cette géographie une source d'inspiration plus qu'un décor ; loin de refaire un décor de légende, ils intégrèrent ce motif dans leur production littéraire. Déterminer si ce trait est un trait propre à la Bretagne supposerait une étude approfondie d'un corpus immense de textes. Toutefois pour ce qui concerne les trois écrivains, il est possible de tracer quelques lignes communes. La géographie de Bretagne se manifeste dans leurs œuvres comme un endroit chargé de vestiges fantastiques autour des géants. En plus du décor de légendes, la géographie bretonne qui avait attiré les peintres depuis la seconde moitié du XIX^{e} siècle, diffuse un imaginaire chargé d'histoires locales et de mythes

[212] Caradec, *ARAJ*, pp. 20-21

légendaires. Dans le parcours littéraire de Jarry, Segalen et Suarès, l'exploration géographique des lieux semble nécessaire, que ce soit pour *écrire sur* l'espace qu'ils avaient choisi, pour jeter leur ancre identitaire ou pour construire leur espace des souvenirs d'enfance. Nous ne saurons pas dire si dans ce travail d'approfondissement dans les représentations de la géographie bretonne, cette dernière prend le dessus pour s'exprimer d'elle-même. Il paraît que, lorsqu'elle devint le *terroir des Celtes*, le lieu privilégié des superstitions et des légendes, la géographie bretonne conditionna aussi l'imaginaire artistique de la fin du XIX^{e} siècle. Nous avons voulu consacrer ces pages à un des mythes lié au paysage de la Bretagne, le mythe du géant, parce que, lorsqu'il est associé au paysage, il évoque l'univers des légendes enfantines bretonnes. Il serait peu utile de certifier si nos écrivains connaissaient les légendes bretonnes des géants, puisque leurs écrits rendent hommage au souvenir, masqué ou oublié, du gigantisme en Bretagne. Il existe une ligne commune dans le traitement du sujet des géants associés au paysage breton dans l'œuvre des trois écrivains : la personnification de la terre bretonne ou la transformation des éléments de la nature en membres d'un corps gigantesque (présentes aussi dans les littératures cataloguées comme celtiques, mais ce n'est pas exclusif). Nous avons inséré le sujet du gigantisme attaché à la géographie bretonne dans le dernier chapitre de la première partie pour deux raisons : le rapport du géant avec le monde de l'enfance et le lien commun que ce sujet établit entre Jarry, Segalen et Suarès et la géographie bretonne.

La géographie de la Bretagne est un champ de bataille entre réalité et légende, entre souvenirs enfantins et projets d'écrivain.

Un érotisme géant

Briochin, Breton, Lavallois ou Parisien, Alfred Jarry s'est toujours intéressé aux légendes locales, à l'univers populaire qui gravitait autour de sa vie et de son œuvre. Patrick Besnier donne les traits essentiels du décor breton dans *Les Jours et les Nuits* et *l'Amour absolu* :

> […] Un corps vivant, gigantesque, finit par se dessiner pour ainsi dire à l'horizon du récit, derrière le texte ; et les personnages, Emmanuel, Mme Joseb, semblent s'y promener comme sur Gulliver étendu les Lilliputiens. Le corps de Varia (Mme Joseb) n'est-il pas ici l'objet du désir, l'inceste s'imposant comme l'un des thèmes du récit ? […][213]

> La fonction du monde breton s'avère bien différente dans *les Jours et les Nuits* et *l'Amour absolu*. Bretagne mystique du pèlerinage, de l'histoire, de la révélation, miroir dont Sengle tente la traversée pour atteindre un autre (Valens) qui n'est pourtant que lui-même. Ou corps gigantesque qui s'offre et se masque tout à la fois, promesse et piège, — la Bretagne est en tous cas davantage qu'un immobile et sage décor : une métaphore mouvante. [214]

A cette analyse manque un détail : la Bretagne décrite appartient à l'enfance. Il faut ajouter un autre élément commun non signalé: la géographie bretonne décrite dans les deux cas compose le décor de deux rituels initiatiques, en rapport avec le passage de la petite enfance à l'enfance et de l'enfance à l'âge adulte. Patrick Besnier expose, mais sans détailler, les caractéristiques de la Bretagne dans *l'Amour absolu* : *un corps gigantesque qui s'offre et se masque tout à la fois, promesse et piège, une métaphore mouvante, un corps vivant, gigantesque, finit par se dessiner pour ainsi dire à l'horizon du récit, derrière le texte*. Le corps du géant est omniprésent, envahit le texte non seulement comme une toile de fond, mais comme l'indique Patrick Besnier, comme *une métaphore mouvante*. Il nous reste à analyser et à expliquer la place que la faune et la flore occupent dans la composition de ce corps gigantesque et comment les images qui le composent sont issues d'une géographie infantile.

Parmi les légendes bretonnes dans ses œuvres on peut lire des souvenirs des légendes de revenants, de fées, de Korrigans mais aussi de géants. Le géant est associé dans l'*Amour absolu* au paysage breton, aux souvenirs d'enfance de l'auteur et aux souvenirs incestueux du personnage principal. Jarry fait naître le

---

[213] Patrick Besnier, «La Bretagne dans quelques œuvres d'Alfred Jarry», *Mémoires de la société d'émulation des Côtes du Nord*, Tome CII, Saint-Brieuc : éd. Société D'émulation Des Côtes-Du Nord, 1973, p.152-153.

[214] Patrick Besnier, «La Bretagne dans quelques œuvres d'Alfred Jarry», *Mémoires de la société d'émulation des Côtes du Nord*, Tome CII, Saint-Brieuc : éd. Société D'émulation Des Côtes-Du Nord, 1973, p.153.

personnage Emmanuel Dieu dans son roman *L'Amour absolu*, comme un messie au pays gallot, en Bretagne. Le protagoniste du roman, Emmanuel Dieu est un étrange personnage, un Breton condamné à mort dans la prison de *La Santé*. Pour s'évader de la cellule, Emmanuel Dieu recherche son moi intérieur à l'aide des souvenirs d'enfance bretonne. Les souvenirs d'enfance du personnage commencent dans le décor d'une crèche *à la bretonne*. Jarry enfant fut un observateur des minuties de la faune et la flore de la Bretagne. Il observa, comme Henri Béhar l'a bien signalé, cet environnement et il intégra les images de cette richesse méconnue dans la géographie de son œuvre. Le sujet de la métamorphose des éléments de la nature en un corps géant cache dans *l'Amour absolu* une singulière liaison amoureuse, principalement dans les chapitres : *Odin* et *De sinople à une hermine en abîme*. Lorsque, depuis sa cellule Emmanuel, qui est aussi, comme son nom l'indique une sorte de *Die*u, cherche une représentation maternelle, il est confronté à une légère amnésie qui l'empêche de retrouver l'image de sa mère avant l'âge de quinze ans. Le portrait maternel conservé par le souvenir de l'adolescent apparaît associé avec une rencontre incestueuse pendant ses vacances d'été et avec l'exploration de la géographie bretonne. Le décor de la rencontre inoubliable d'Emmanuel Dieu et de sa mère est celui d'une forêt bretonne.

> Quand il eut quinze ans, Mme Joseb (sa mémoire ne gardait pas d'image très précise de *sa mère* avant cette date), à ses vacances, l'alla voir par la forêt de fougères. [215]

Lorsque le narrateur commence à décrire le décor qui avait servi de toile de fond dans la rencontre entre Varia et Emmanuel, le lecteur se retrouve progressivement avec une géographie dont la faune et la flore sont très familières en Bretagne. La géographie bretonne dans ce roman de Jarry est plus qu'un décor, elle devient peu à peu un autre personnage. La faune et la flore de Bretagne qui apparaissent dans les chapitres X et XI de *L'Amour absolu* constituent aussi l'endroit essentiel pour qu'Emmanuel Dieu passe de l'enfance à l'âge adulte, le lieu idéal pour un rite d'initiation. Joseb, le père d'Emmanuel Dieu, prépare avec soin les vacances d'été de son fils, il *avait offert aux deux*

---

[215] *L'Amour absolu,* OCJ I, p. 934 (BJ, p. 700).

mois libres du pensionnaire parisien le logis d'une de ses fermes… Le père d'Emmanuel Dieu inaugure la première séparation entre son épouse et leur fils. La mère, qui semble refuser l'éloignement de son fils unique, ne peut pas s'empêcher de le rejoindre, toutefois elle ne sait pas qu'elle rejoint un être qui n'est plus l'enfant qu'elle croyait connaître. Jarry dans ce roman fait parler la nature, et, à travers une faune et une flore propres à la Bretagne, il rend compte des rapports complexes entre une mère et son enfant devenu adulte.

> Les coteaux cultivés et la vallée vers la mer étaient, classiquement, semblables à un pantalon de velours de travail, vernicolorement rapiécé, lequel, pour montrer ses pièces, aurait fait le chêne fourchu.
>
> Au fond de la fourche, le bois des châtaigniers qui voilent leurs racines de fougères.[216]

Varia commence une promenade vers le logis d'été de son fils, le narrateur décrit en premier lieu une vue panoramique des lieux, très proche des vues de quelques tableaux de l'école de Pont-Aven. C'est aussi la dernière image que Varia voit : un paysage éloigné, non seulement par une perspective spatiale mais aussi temporelle. Les éléments décrits évoquent un paysage breton très caractéristique ; les petites parcelles cloisonnées et cultivées de manière indépendante donnent l'impression de petits morceaux de tissus disparates. L'image de Jarry renvoie une vue aérienne du paysage breton où se cachent les traces d'un imaginaire enfantin qui s'éloigne. Le lecteur reconnaît, tout de suite, l'imaginaire qui pouvait faire partie d'un souvenir d'enfance : le pantalon d'un géant qui se dessine au loin, sur un paysage breton, la brève histoire fantastique autour de ce pantalon de géant personnifié et le jeu. Le pantalon du géant porte les couleurs de l'enfance et s'oppose au rude monde du travail : *semblables à un pantalon de velours de travail, vernicolorement rapiécé.* La phrase est riche en images et en contrastes, car le pantalon employé pour le rude travail agricole est transformé par l'enfant en pantalon extraordinaire, complice de ses jeux. Un pantalon prodigieux comme tous les pantalons d'enfants espiègles, rapiécés et aux couleurs si extraordinaires que le narrateur, contaminé par la joie de la

---

[216] *L'Amour absolu,* OCJ I, p. 934. (BJ, p. 701)

création des mots, qui est propre à l'enfance, invente un adverbe aussi géant et fantastique que le pantalon, *vernicolorement*. Il faudrait ajouter que le pantalon est aussi un objet personnifié, capable de jouer, de faire *le chêne fourchu pour montrer ses pièces*. Les coteaux et la vallée bretonne deviennent le pantalon d'un géant surtout selon le regard d'un enfant, dans le roman ce passage pourrait correspondre aux souvenirs enfantins d'Emmanuel évoqués par le narrateur ou imaginés par Varia, la mère nostalgique des souvenirs de son fils. La Bretagne, dans les premiers chapitres du roman, semblait apparaître sous les charmes paradisiaques, propres à l'état édénique de l'enfance ; mais, lorsque le personnage principal atteint l'adolescence, l'environnement de son enfance commence à souffrir quelques métamorphoses. Dans le chapitre intitulé *Odin,* Varia découvre, au fur et à mesure qu'elle s'approche de la ferme où Emmanuel Dieu l'attend, que la faune et la flore bretonnes sont de plus en plus menaçantes. Le passage qui décrit la Bretagne sous les yeux d'un enfant s'éloigne à partir de la phrase suivante : *Au fond de la fourche, le bois des châtaigniers qui voilent leurs racines de fougères*. La phrase marque une opposition entre l'enfance et l'âge adulte et devient prémonitoire puisque dans les jeux d'enfance quelque chose semble avoir été voilé (*le bois des châtaigniers qui voilent leurs racines de fougères).*

La faune et la flore bretonnes réapparaissent encore plus envoûtantes dans la suite du récit de la promenade de Varia ; peu à peu, les jeux et les légendes enfantines abandonnent la lande et laissent la place à des joyeux naturels :

> Sur le plateau, avant le versant, les *janiques* dont les fleurs d'or sont montées, pierre pour métal, en épingles d'émeraude.[217]

La valeur symbolique des éléments de la nature, en relation avec la Bretagne, peut apporter des renseignements importants pour expliquer ce passage. L'ajonc est un arbuste épineux qu'on peut admirer dans le paysage breton et qui est devenu un cliché dans la littérature bretonne. Plusieurs histoires et légendes sont attachées à la plante de l'ajonc en Bretagne : on lui attribue des pouvoirs de protection, ses fleurs jaunes sont habitées par les lutins ou peuvent être un

[217] OCJ I, pp. 934-935. (BJ, p.702)

refuge où les âmes du purgatoire font pénitence. Dans ce passage, Jarry décide de transformer les ajoncs en chef d'œuvre d'orfèvrerie, en adoucissant leur aridité et en insistant sur une beauté qui est propre à ceux pour qui l'ajonc à une valeur sentimentale. Le narrateur avait décidé de laisser de côté l'agressivité des épines de l'ajonc, juste un instant pour nous séduire, et montrer le personnage séduit par le paysage de la promenade. La phrase suivante commence à insister sur le caractère menaçant du paysage breton, peut-être parce que la nuit est proche et on ne peut plus distinguer l'or des boutons d'ajonc et l'émeraude des épines. Le lecteur a l'impression de voir le personnage accélérer son pas au fur et à mesure que la faune se métamorphose, devient de plus en plus agressive et imposante :

> Les genêts plus bénins, mais artificiellement fortifiés d'abeilles.
>
> Les épines émoussées par le soleil renouvelées par les grandes lances des feux aux cendres d'engrais.
>
> Les cloportes méticuleusement cuirassés.
>
> Les escarbots de deuil crachaient leur sang, comme une cervelle fraîche s'éclabousse.
>
> Aux épines et aux flammes, la colline accentuant aigu sa chute, succédèrent les glaives des glaïeuls, des herbes tranchantes et les lacets de racines compliquées[218].

Le genêt et l'ajonc peuplent les paysages de Bretagne. Le genêt, plante qui par sa couleur, sa forme et ses fleurs est très proche de l'ajonc est entouré dans le texte jarryque d'insectes connus par leur dangereuse piqûre, les abeilles. Lorsque le narrateur dote le genêt d'abeilles artificielles, il établit une liaison avec l'ajonc, puisque la plus grande différence entre les deux est que le genêt est inoffensif et les feuilles des *janiques* sont extrêmement piquantes. Nous arrivons à expliquer l'image des abeilles artificielles utilisée par Jarry grâce aux métamorphoses que le genêt subit à chaque saison. Le genêt au printemps est couvert d'une multitude de fleurs jaunes ou blanches odorantes ; à la fin de l'été, qui correspond à la saison du récit dans *L'Amour absolu,* ses gousses oblongues de 2 à 3 mm d'épaisseur, deviennent noires et éclatent avec un bruit sec en répandant quelques graines autour de la plante. Les explosions, les ouvertures des gousses et l'envol des graines des genêts expliquent l'image des abeilles

[218] Ibidem

artificielles de Jarry. Il existe une autre explication, plus simple, mais certainement plus éloigné de l'esprit jarryque. Quand les genêts sont en fleurs, les abeilles viennent butiner et transforment la fleur inoffensive en forteresse défendue. La fortification que les abeilles édifient devient alors artificielle. Toutefois, la dernière explication ne rend pas compte des métamorphoses et des bruits étonnants de la nature bretonne. Le décor des genêts et des ajoncs qui apparaissent côte à côte dans les terres bretonnes, continue dans le récit de Jarry, qui les connaissait très bien pour construire des images qui expliquent leurs propriétés et leurs formes. Les épines reviennent sur les émeraudes des *janiques,* très présentes dans les endroits rocheux des falaises, accompagnées des flammes. Les flammes décrites par Jarry sont probablement les genêts qui par leur forme évoquent les flammes ou qui ayant absorbé la chaleur du soleil se refroidissent peu à peu à la fin de la journée en faisant un bruit très proche du bruit des flammes. Les cloportes, une sorte de crustacés terrestres avec un exosquelette rigide, segmenté, calcaire, de couleur jaunâtre-brun pâle (plutôt chez les jeunes) à noirâtre en passant par le gris ardoise, sont très courants en Bretagne, mais moins connus et admirés des enfants que les *escarbots de deuil*. *Les escarbots de deuil qui crachent leur sang*, d'après Alfred Jarry, sont bien connus des enfants bretons et plus couramment appelés *les petits crache sang*. Comme le nom l'indique ce coléoptère noir fait sourdre une goutte de liquide rouge, comme du sang, lorsqu'il est menacé. Les cloportes cuirassés et les *escarbots* saignants, deux insectes qui avaient sans doute intéressé déjà l'enfant Jarry, semblent les seuls soldats d'une étrange guerre. Probablement le glaïeul décrit par Jarry appartient à la famille d'une espèce protégée en Bretagne, il s'agit d'un glaïeul sauvage qui a les feuilles en glaive, toutes radicales, connu sous le nom de glaïeul d'Illyrie. Les glaives des glaïeuls d'Illyrie, les herbes tranchantes et les lacets compliqués rappellent les armes d'une bataille médiévale, peut-être une bataille amoureuse où se mêlent la douceur des fleurs et des feuilles avec la violence d'un amour incestueux. La faune et la flore bretonnes, deviennent dans ce récit, le décor d'un champ de bataille, d'une chambre de torture ou la cellule d'une prison. Varia cherche son fils Emmanuel à la ferme et pendant le trajet le narrateur fait avancer son personnage dans un environnement aux parfums bretons, dans une synthèse imprégnée de métaphores terrifiantes. Cependant, l'amour et la terreur semblent se côtoyer

dans un ensemble de clichés qui rappellent la bataille de l'amour courtois. Plus loin un passage confirme nos soupçons autour du champ amoureux :

> Varia marcha comme débout sur un vieux lit, qui délivre tous les craquements à cloche-pied, prisonniers du bois mural des armoires. [219]

Le paysage breton devient un lit d'enfant, il s'agit probablement d'un lit perçu par les impressions enfantines, car Jarry fait allusion à quelques jeux propres aux enfants : marcher débout sur un vieux lit et faire craquer ce lit à cloche pied. Varia se promène sur un paysage breton devenu un vieux lit breton, le terrain de fantasmes amoureux et une aire de jeux d'enfant. Mais le lit est aussi une prison, cela s'explique parce que le lit sur lequel marche la mère d'Emmanuel est un vieux lit breton, c'est-à-dire une prison ou une sorte d'armoire, le lit-clos. Suivant le récit jarryque, le lit-clos, qui cumulait en Bretagne les fonctions de lit, d'armoire, de coffre et de banc, n'est pas entièrement fermé, car comme le texte indique Varia se trouve à côté d'une falaise, d'un précipice. La falaise à laquelle le narrateur fait allusion, représente dans l'allégorie du paysage devenu un lit-clos gigantesque, le rebord de ce lit-clos ouvert. Varia descend à la recherche d'Emmanuel, quand la nuit s'approche et les derniers rayons du soleil laissent apercevoir le paysage de plus en plus menaçant et mystérieux. Lorsque Varia arrive à la ferme, un paysan l'informe que son fils est déjà parti. Sachant qu'Emmanuel Dieu avait laissé la ferme pour se diriger vers la mer, elle reprend le chemin vers la mer. Sur ce chemin la flore change, les fougères et les vesses-de-loup envahissent le paysage :

> …Puis les fougères, bouquets de sabres étalés dans les plans d'un herbier, classés par rang de *taille* ; comme des mains ouvertes, qui peuvent donc se fermer ; comme des chars armés de faux qui ne marcheraient pas, mais tapisseraient l'intérieur d'un couloir en nasse où l'on est forcé de marcher.
>
> Et comme le gant tout en muscles qui est la pieuvre, fourrée de pustules.

---

[219] OCJ I, pp. 934-935. (BJ, p.702)

Qui ne sont pas de pustules, mais des spores : techniquement des sores indusiés(sic).

Inoffensives.

Mais visibles.

[…]

Puis, aux coquetiers de la mousse, sous des chênes, les œufs bizarres des vesses-de-loup.[220]

Les allusions à toutes les formes de glaives prédominent, comme dans les descriptions précédentes, allégories de l'érotisme, de l'amour œdipien et, dans ce passage, de la mort. Les fougères redeviennent des bouquets de sabres, mais pour évoquer la proximité de la mer, ou l'emprise de la passion amoureuse dévorante, Jarry les transforme en mains ouvertes ou *en gant tout en muscles qui est la pieuvre.* La fougère devient aussi dans le texte l'oiseau Rock, un aigle gigantesque et l'on imagine que ses œufs sont les vesses-de-loup. Nous croyons que le narrateur associe l'oiseau Rock, un aigle gigantesque qui apparaît dans *Les Mille et une Nuits,* à la fougère bretonne parce qu'en Bretagne il existe une espèce très courante de fougère, presque géante, que l'on nomme à cause de sa forme *la fougère aigle.* Le chêne est un arbre très présent en Bretagne, vénéré chez les Grecs et les Romains, et chez les Celtes il était susceptible de transmettre, à l'occasion de divers rites et cérémonies, ses forces aux hommes, par l'intermédiaire des druides. Les vesses-de-loup insistent, encore une fois, en contraste avec le monde de l'érotisme œdipien, de l'amour et de la mort, sur une flore bretonne complice des jeux d'enfant. Les enfants aiment faire exploser ces champignons, des véritables petits volcans qui entrent en éruption et lorsqu'on appuie dessus libèrent, avec un bruit de pet, une poussière brune.

Par un jeu de mots, le narrateur passe de la vesse-de-loup au loup : *LOUPS. Ils trottent assurément sur les feuilles sèches !* Il ne faut pas oublier que le titre de ce chapitre, Odin, nous fait penser au dieu suprême de la mythologie scandinave, représenté parfois par une tête de loup ou accompagné par deux

---

[220] OCJ I, p.935. (BJ, p.702)

loups, Gere et Freke. Dans le contexte breton, parmi les animaux de la faune armoricaine, le loup ne représente pas un animal typique et légendaire, sauf s'il est mis en relation avec l'hagiographie briochine. Jarry, catholique, connaissait parfaitement l'icône du saint patron de la ville, Saint-Brieuc. Saint Brieuc est toujours représenté en Bretagne accompagné de deux loups (à la fin du chapitre le narrateur nous informe sur le nombre de loups qui suivent Varia *les deux loups de diamant noir),* une sorte d'Odin que Jarry finit par assimiler au personnage, Emmanuel Dieu.

Au fur et à mesure que le récit avance, Jarry joue avec les mots et revient sur l'image de la nuit et du gigantesque lit-clos œdipien. Le lecteur découvre comment Jarry insère aussi quelques légendes sur le lit-clos breton, qui est le paysage breton sur lequel se promène Varia à la recherche de son fils, Emmanuel. Les légendes bretonnes sur les lits-clos racontent qu'ils avaient été conçus pour se protéger des loups et des animaux domestiques (parfois aussi dangereux que les loups pour un enfant ou un nourrisson). La légende raconte que, avant l'existence du lit-clos, les loups entraient dans les maisons et s'emparaient des nourrissons endormis dans leur berceau et les emportaient. Jarry avait probablement entendu parler de toutes ces histoires qui expliquent la particularité bretonne du lit-clos. A partir de cette légende nous pouvons expliquer le rapport de l'apparition du loup dans le texte : Varia se promène sur un lit-clos breton, ouvert (car il y a une falaise), qui ne la protège plus des prédateurs, surtout lorsque la nuit approche. Le décor ne fait qu'anticiper cette peur réelle des loups qui la suivent.

Le caractère rêveur et mystérieux de la géographie bretonne est accentué par l'absence, pour ceux qui viennent de la ville, des lumières autres que celles des astres ou des lanternes. (C'est ainsi que Jarry explique et justifie le jeu littéraire qui prétend créer une complexité du récit, où les images s'entremêlent et deviennent floues.)

> La femme du notaire de Lampaul était au pays où l'on se guide, tenant en laisse des lanternes de fer, quand le soleil n'est plus là, à la manière de ces phalènes qui portent avec crainte la proie merveilleuse et redoutable de leur propre lumière. [221]

Dans la description de la persécution de Varia par les loups, Jarry n'oublie pas de faire allusion au géant, représenté à nouveau par la flore bretonne, qui scrute le moindre mouvement de Mme Joseb.

> Elle sait si bien qu'ils sont là derrière elle.
>
> Sous deux voûtes d'allées de taillis, leurs poils et leurs dents en avant de leur forme d'ombre.
>
> Comme une paire de cils hors de deux grands yeux.
>
> Elle court.
>
> Mais elle est arrivée.
>
> Emmanuel est dans une cahutte de douanier, à la crête de parapet de la falaise.[222]

Dans tout le chapitre, la description de la géographie bretonne est une synthèse, à la manière des peintres de Pont-Aven qu'il connut personnellement en 1894 et qu'il aborda dans ses chroniques d'art. Filiger avait peint des scènes bibliques dans le paysage breton, avec des personnages bretons représentant la famille sacrée, maintes fois présentée de manière surdimensionnée dans le paysage breton. Les tableaux de Filiger sur la Bretagne représentent des icônes d'un paradis où une géographie humaine et physique fut métamorphosée par le regard illuminé du peintre. Les personnages divinisés par Jarry, à la manière du peintre Filiger, nous font penser aux divinités d'un autre âge, qui s'éloignent peu à peu de l'idéal du peintre pour se fondre dans un univers chargé de légendes locales et des fantasmes érotiques de l'auteur. La description de la *cahutte* de douanier nous fait penser à quelques tableaux du peintre Filiger auxquels Jarry avait assimilé ses souvenirs d'enfance. Dans la note qui accompagne l'édition de *La Pléiade* des œuvres de Jarry on rappelle quelques souvenirs d'enfance jarryque autour de ce qu'il nomme *la cahutte* de douanier :

---

[221] OCJ I, p. 938 (BJ, 704)
[222] OCJ I, p. 936. (BJ, p. 703)

> La cabane au bord de la mer. Le grand-père d'Alfred, juge de paix, l'abbé Mével, professeur de cinquième, M. Petit, professeur, ami de bon-papa. Son fils saint-cyrien dans les trous du rocher où Alfred, très sérieux, pêchait la crevette ou des coquillages, un grand chapeau de jonc jusqu'au cou :[…][223]
>
> La petite guérite de pierres sans ciment, dont une est alvéole vide, meurtrière sur la mer.
>
> Orbite que le douanier a expropriée pour y loger son regard, à l'imitation du bernard-l'hermine, lequel déménage des coquillages— pour y mettre autre chose.
>
> L'autre case creuse et plate, un lit à draps de pierre, celui de dessous velu de varech.
>
> Malgré l'exiguïté de la cahutte, Emmanuel apparaît à Varia debout, au dos le manteau d'une cheminée de granit rose.[224]

La cahutte ou *la cabane du douanier* située au bord de mer, si exiguë, rappelle à nouveau l'image du lit-clos breton et fait allusion, indirectement, au probable gigantisme des personnages. Le terme utilisé par Jarry, *cahutte* (anciennement écrit cahute : *Abri, habitation misérable*), est un mot hybride fait du croisement de deux substantifs : *cabane* et *hutte.*

Revenons à un des sens, plutôt populaire, du mot *cabane* : *prison*. Tout au début du roman, l'imaginaire d'Emmanuel Dieu métamorphose l'architecture étoilée de la prison de la Santé en une étoile de mer. Une nostalgie certainement qui annonce déjà les suivants chapitres dédiés au passé. Il revient sur cette nostalgie maritime pendant son séjour à Paris, loin des terres de ce village Lampaul où il goûta les charmes de la mer et de sa mère :

> Quand il a quelque nostalgie de la mer, Monsieur Dieu va au vitrage de la gare Saint-Lazare, lequel, à l'heure des lumières, ressemble pas mal à un aquarium. [225]

La *cahutte* de Jarry est un espace qui sert à établir un pont entre les souvenirs d'enfance et les derniers instants d'un condamné à mort. Jarry fusionne cabane et la hutte, en *cahutte* afin d'unir dans une hybridation sémantique deux endroits : la prison parisienne et le refuge breton. Il écourte dans un mot l'écart

---

[223] OCJ I, p. 1260.
[224] *L'Amour absolu,* OCJ I, p. 936. (BJ, p. 703)
[225] OCJ, p. 938. (BJ, p. 704)

des souvenirs. La valeur symbolique du mot *hutte* abrite toute la thématique des chapitres IX et X de *L'Amour absolu :*

> La hutte joue un rôle initiatique, celui d'un parvis introduisant dans l'autre monde. C'est l'équivalent de la gueule ou du ventre du monstre*, de la tarasque et du dragon, de l'urne et de la jarre funéraires, de la cabane du bûcheron-anthropophage, où l'ogre attend le Petit Poucet pour le dévorer, lui et ses sept frères. […] [226]

Le chapitre IX, intitulé *De sinople à une hermine en abîme,* introduit deux scènes incestueuses lors de deux repas, la faune et la flore bretonnes représentent les mets. Nous essayerons de donner quelques explications sur la place occupée par la faune et la flore bretonne dans la description des festins. Jarry n'a pas oublié de parler dans le roman *L'Amour absolu* de l'animal emblématique de la Bretagne, l'hermine :

> Emmanuel reconnaissait surtout l'insinuement de patineur sur le gel entre les bruyères roses, là-bas, de la bête héraldique.
>
> L'hermine.
>
> C'était peut-être de lui qu'elle avait peur, le lycéen a l'air de sergot.
>
> Peur de taches ?
>
> L'hermine est une bête très sale.
>
> Elle est à soi-même un drap de lit précieux, mais comme elle n'en a pas de paire de rechange, elle fait la lessive avec sa langue.
>
> Gargantua l'eût définie : « L'oison qui sait approfondir ».[227]
>
> Les vesses-de-loups.
>
> Pu…
>
> Pureté.

---

[226] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris : éd. R. Laffont/ Jupiter, coll. « Bouquins » édition revue et corrigée 1982 (éd. originale 1969), p. 513.
[227] OCJ I, p. 938 (BJ, p. 705)

L'hermine !

L'héraldique Pureté, de son museau paillet, balais, à force de fouir, comme entre des barreaux, aux choses sales, entre les piquants du hérisson, la bête puante, suce. [228]

L'hermine représente dans le récit jarryque la dualité du personnage Varia, qui est Bretonne et brune, et Maria qui est blonde. L'hermine, symbole de l'imagerie bretonne, est un animal au pelage changeant selon la saison. Le pelage de l'hermine est brun foncé pendant l'été et pendant l'hiver il est blanc, sauf l'extrémité de sa queue, noire. L'hermine pourrait devenir la métaphore de cette mère qui n'est pas reconnue dans le contexte œdipien : *Il cessa très vite de la croire sa mère*.

Deux dîners sont décrits dans le texte, le deuxième a lieu dans la cabane du douanier, sur la côte bretonne. Emmanuel Dieu, le dieu géant *vide son arche de Noé* et offre à sa mère, qu'il ne reconnaît pas comme sa mère un festin gargantuesque :

Un gâteau figurant un hérisson à piquants d'amandes, […]

Il entend bien qu'on mangera le dessert d'abord.

Du Chianti dans sa fiasque légère, pour l'amusement bouffi de la paille et de l'huile.

Des huîtres marinées, parce que c'est ignoble à voir.

Du pain de seigle, où les raisins de Corinthe se sont mis.

Le phallus d'or d'un saucisson de foie gras.

Et comme l'abri du douanier manque de table, il déplie par terre, pour y situer sa faune, le déluge desséché d'une vieille carte géographique. [229]

Après le dîner érotique, la scène érotico-géographique entre le potache Emmanuel Dieu et Mme Joseb s'emplit d'une poésie synthétique et symbolique. Après les huîtres marinées, le pain de seigle, le saucisson de foie gras, qui dans ce contexte érotique devient le phallus d'or, des mets qu'on peut trouver en Bretagne. Si Emmanuel avait déployé avant son dîner, à défaut d'une table, un

[228] OCJ I, p. 953 (BJ, p. 716)
[229] *Ibid*, p. 940 (BJ, p.706)

monde garni de merveilles gastronomiques autour de la côte d'Erquy et une vieille carte géographique, Varia déploie deux hermines pour explorer cette géographie propre à Emmanuel :

> Mme Joseb hausse les bras, amusée du plafond aplati qui les force d'être dans un lit ; et comme elle n'a pas où les étendre vers la voûte, ni la force de soulever la voûte, elle en fait deux petites hermines qui se faufilent un peu partout, explorant, après la carte du goûter, la géographie d'Emmanuel.[230]

> Ils sont deux souples et frileuses bêtes blanches, puisqu'il n'y a rien d'aussi blanc que le pelage le plus hivernal des animaux indéshabillabes (sic), si ce n'est la peau humaine, entrelacées au gîte de la dentelle de bruyère rose.[231]

Une côte, pas loin de ce Lampaul, imaginaire devient le décor parfait pour ces êtres exceptionnels. Après avoir exploré l'utilisation de la métamorphose des deux personnages principaux, mère et fils, afin de déguiser ce passage de l'inceste divin, d'autres éléments insèrent ce passage dans la géographie bretonne. Si on abandonne les premières hypothèses sur la localisation géographique de ce passage sur la côte d'Erquy pour explorer d'autres contrées connues de Jarry dans les Côtes-d'Armor, ce passage n'est pas uniquement le fruit de l'imaginaire jarryque. Jarry connaît parfaitement le cap Fréhel, où les parents d'Erbrand, le héros de *La Dragonne*, avaient fait connaissance. La géographie de la côte du cap Fréhel par exemple est étroitement attachée à la légende de Gargantua où chaque pierre sert à représenter une partie du corps du Géant.

Jarry écrit sur le corps du géant et il n'hésite pas à retrouver une correspondance dans la géographie de Bretagne. L'ancienne et vieille carte déployée lors de la scène érotique entre Varia et Emmanuel, fait de la Bretagne un lieu parfait de transition, de passage à l'acte, où chaque animal, chaque plante, chaque insecte trouve une place dans le corps des deux géants. En Bretagne, plus qu'ailleurs, l'animisme est intrinsèquement enfoui dans son univers géographique ; le narrateur fait oublier peu à peu les correspondances

---

[230] Ibidem

[231] *Ibid* p. 941. (BJ, p.707)

catholiques des personnages qu'il avait dévoilées au début du roman. Comme si d'autres dieux, déjà disparus, avaient été réveillés par Jarry afin de faire partie d'un décor divin. Emmanuel Dieu, qui est le fils et l'esprit, un homme-dieu né en Bretagne dans un lavoir, est à son tour le Dieu et le fils accomplissant un inceste divin. Jarry métamorphose jusqu'à la fusion les personnages et l'environnement de cette côte où lui-même avait plusieurs fois pêché la crevette. La fusion des sentiments et de l'environnement contribue à effacer le tabou de cet érotisme incestueux pour insister sur le caractère poétique exceptionnel, dû à la divinité de Varia et d'Emmanuel. Si on part à la recherche de l'image érotique de la vierge, elle fait partie du décor artistique breton. Jarry, qui aimait les représentations divines anciennes, aurait pu connaître les histoires des vierges nues découvertes à la fin du XIX^{e} siècle dans quelques églises bretonnes. Nous ne saurons pas si Jarry voulait donner sa propre version de la polyandrie des Bretons que César rapporte dans *De Bello Gallico*. L'histoire de l'inceste divin rappelle qu'*au quatre dieux masculins du panthéon irlandais fait équilibre une seule et unique divinité féminine qui, tout en étant vierge, est leur épouse commune.*[232] Il est certain que Jarry accumule dans le récit les légendes enfantines sur les géants et les souvenirs mythologiques d'anciens Dieux pour transformer la géographie bretonne en lieu magique. Il utilise le paysage breton pour projeter une obsession de la sexualité enfantine, le complexe d'Œdipe et d'Electre. Peu à peu, cette cahute de douanier se fait trop exiguë pour abriter le monstrueux mouvement de l'exploration amoureuse et incestueuse des corps divins. Les bêtes et les plantes, qui abritent la lande et la mer de Bretagne, effacent le tabou de l'inceste pour se mêler à la beauté des lieux et aux charmes effervescents d'une nature vivante. Les parties du corps des personnages s'emparent de la carte géographique de la côte bretonne, étendus comme si leur seule divinité n'avait de place que dans ce recoin de la terre.

A Dreuz an Arvor, la blessure du géant

[232]Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, , Paris : éd. R. Laffont/ Jupiter, coll. « Bouquins » édition revue et corrigée 1982 (éd. originale 1969), p. 521.

Segalen commença *Le-Maître-du-Jouir* vers 1907. Cet ouvrage, qu'il remania jusqu'en 1916, sur Gauguin, livre quelques notes biographiques de l'auteur qu'il met en commun avec le peintre :

> Mais, hormis quelques lieux inhabitables et laids, le visage du monde lui était – par les voyages qu'on a dits– trop connu et trop quotidien pour qu'il espérât s'en satisfaire comme d'un décor tout machiné. Il savait les enfantillages et l'apparat d'emprunt des nations sud-américaines. Il avait pesé l'ennui grisaillant qui sourd de la petite Bretagne (péninsulaire), aux terres d'échiquiers verts et bruns sous un ciel surbaissé ; [...][233]

Lorsque Victor Segalen écrit : *il avait pesé l'ennui grisaillant qui sourd de la petite Bretagne (péninsulaire),* il exprime ce qu'il ressentait pour la Bretagne, surtout pendant son enfance. Dans *l'ennui qui sourd,* il choisit délibérément le verbe *sourdre* face à *jaillir* pour créer une confusion avec l'adjectif, homophone, *sourd*. La *sourde* Bretagne est un terme utilisé par Segalen pour qualifier son rapport avec la Bretagne, comme si les rapports entre Segalen et sa terre natale avaient été toujours distants, comme s'ils étaient les éternels rivaux d'un jeu stratégique. D'un côté, Segalen trouva la géographie bretonne étrangère, plus ou moins comme la Chinoise, et d'un autre côté elle semblait garder les charmes d'un jeu gigantesque, composée de *terres d'échiquiers verts et bruns*. Lorsque Segalen écrit à propos du charme de la géographie bretonne trouvé par Gauguin dans les *terres d'échiquiers verts et bruns sous un ciel surbaissé,* il écrit sur l'image plus profonde qu'il avait gardée sur la Bretagne au long de ses voyages. Le mot échiquier n'est pas anodin, l'échiquier des terres bretonnes symbolise toute la personnalité et le parcours poétique de Gauguin. En relisant les valeurs symboliques de l'échiquier nous sommes surpris de trouver dans le choix de la description des terres bretonnes, un message de l'auteur sur ses sentiments pour la Bretagne, sur sa personnalité, et sur son œuvre :

> L'échiquier symbolise la prise de contrôle, non seulement sur des adversaires et sur un territoire, mais aussi sur soi-même, car la division intérieure du psychisme humain est

[233] *Le Maître-du-Jouir*. OCS I, p. 295.

> aussi le théâtre d'un combat. […] L'échiquier symbolise aussi l'acceptation et la maîtrise de l'alternance […][234]

La dualité, l'altérité représentée par les deux couleurs de l'échiquier est très présente dans l'œuvre de Victor Segalen. L'échiquier vert et brun de la terre Bretonne peut faire allusion à la partie d'échecs jouée par le Destin, qui l'avait balancé entre sa terre natale et d'autres terres, d'autres cultures. Ce n'est pas un hasard si l'image de l'échiquier, qu'il utilise à propos de Gauguin, compose le paysage breton qui s'oppose aux tonalités d'un gris oppressant. Tout au long de notre analyse de la biographie et de la littérature de Segalen, la Bretagne est à l'horizon, pour lui rappeler un tiraillement interne, une lutte entre la terre de ses souvenirs d'enfance, la culture bretonne et d'autres qui avaient fait l'objet de ses recherches et de son travail comme auteur.

Il serait presque impossible de forger un espace nouveau pour effacer déjà un espace connu, comme il est invraisemblable d'appréhender une nouvelle langue pour oublier la langue première. Segalen dans l'exploration des nouvelles cartes imaginaires ou réelles, n'a pas oublié la première, celle de la Bretagne. Segalen ne décrit ni la faune ni la flore de Bretagne. Il passa pourtant une partie importante de sa vie à explorer d'autres lieux, d'autres géographies lointaines. Un commentaire de Kenneth White avance une des raisons qui menèrent Segalen vers d'autres contrées géographiques :

> Seule intéressait Segalen une écriture de large espace, cartographique (paradoxographie) d'un esprit en évolution libre.[235]

Une approche des premières notes et des premières images du seul travail d'exploration de la Bretagne, révèle comment Segalen perçoit à cette époque la terre de ses origines. Quelques essais et quelques analyses biographiques autour de Segalen ont longuement insisté sur l'importance de ce carnet de voyage. Ces pages inédites jusqu'en 1973, avaient peut-être donné un tournant nouveau à l'analyse des rapports entre Segalen et la Bretagne. Il sera redondant de

---

[234] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris : éd. R. Laffont/ Jupiter, coll. « Bouquins » édition revue et corrigée 1982 (éd. originale 1969), p. 387.

[235] Kenneth White, *Victor Segalen et la Bretagne*, coll. « Bretagne, terre écrite», Moëlan-sur-Mer : éd. Blanc Silex, 2002, p. 14.

rappeler que l'écrivain avait souffert d'un environnement familial oppressant, d'une ambiance de petite bourgeoisie qui limitait ses expéditions géographiques et ses aventures amoureuses. Pourtant c'est bien dans ce cadre que cet élan de liberté de l'auteur le ramena vers le côté de la Bretagne qu'il n'a pas connu au sein de sa famille ; une autre Bretagne que celle de la petite bourgeoisie. Dans cette non-conformité aux règles établies, si propre de l'adolescence, l'autre Bretagne méprisée, exotique et reléguée à l'Autre était encore plus séduisante. Une Bretagne de l'Autre et qui ne pourrait être apprise que par sa volonté de surpassement et de dépassement du cercle familial honteux et médiocre à ses yeux ; c'est la Bretagne qu'il veut aborder en 1899.

Le but biographique des notes de voyage et des photographies qu'il voulait récupérer la nuit du 17 novembre 1909 est primaire, revenir sur les souvenirs d'enfance. *A Dreuz an Arvor*, qui pouvait faire partie des souvenirs d'enfance récupérés le 17 novembre 1909, devient un élément essentiel dans l'analyse des rapports entre l'écrivain, la géographie bretonne et ses souvenirs enfantins. L'écrivain garda le carnet du voyage, illustré, comme on garde dans sa mémoire des souvenirs d'une vie. Loin d'écrire un récit de voyage aux ambitions touristiques, Segalen écrit des impressions de cette géographie qui lui appartient et qui représente son envie de départ et liberté. On ne peut pas réduire *A Dreuz an Arvor* à un ensemble de commentaires d'un jeune adolescent bourgeois à la recherche des clichés pour un album touristique, puisque déjà les photographies qui illustrent le récit sont un des meilleurs témoignages de ce regard porté par Segalen sur la Bretagne et de ce qui l'avait surpris de sa première approche.

La géographie de Bretagne est pour Segalen initiatique, il y fait ses premiers pas vers une biographie parallèle, où le médecin de marine deviendra un poète de la terre. Segalen, depuis sa première exploration des terres bretonnes, ne perdit plus son appétit pour le voyage et l'aventure. Il est étonnant que sa gourmandise des lieux se limita surtout à l'exploration des contrées exotiques, toujours loin de la Bretagne. Si l'on trace une carte des voyages des terres parcourues, les notes de l'exploration de cet échantillon de la Bretagne deviennent des notes insignifiantes et pauvres. S'il était si attaché aux terres bretonnes, pourquoi les quitter avec autant d'enthousiasme ? Le contexte biographique l'avait retenu et conditionné pour réaliser un parcours professionnel sans tache et pour suivre,

malgré son envie d'aventure, le projet parental et social. Immobilisé par un passé enfoui, par une mère envahissante lui rappelant sans cesse sa différence et son incapacité pour s'épanouir librement, Segalen s'échappa difficilement pour découvrir la géographie natale. Néanmoins, les freins familiaux et sa formation l'habituèrent à entretenir un rapport presque manqué avec ces paysages. A mesure que ses envies affleurent, cette géographie manquée devient aussi une géographie manquante. C'est dans ce contexte que son œuvre prend une forme particulière, rappelant parfois des contrées de son premier pays manqué. Segalen n'a pourtant jamais oublié la Bretagne. Parmi les lettres écrites à sa femme depuis la Chine, il loua particulièrement celles qui évoquaient la géographie bretonne. Segalen dans cette correspondance écrit avec un certain regret sur la méconnaissance des terres bretonnes. Il loua chacune des lettres de sa femme centrées sur les descriptions des contrées bretonnes qu'il n'avait pas eu le temps de connaître. Un penchant pour la Bretagne apparaît tout au long de son œuvre, atténué, presque affaibli par une certaine habitude de maintenir le sujet de la Bretagne dans le domaine du personnel. Segalen construit une sorte de tour d'ivoire où il garda soigneusement un des éléments essentiels de la recherche de soi, les coordonnées de son enfance, et parmi ces coordonnées, le décor des origines.

> Ces *Sites* nés en Chine, de la Chine, ne seront pas chinois. Ayant absorbé la Chine, ne plus en parler dans certaines œuvres qui la dépassent.[236]

A Dreuz an Arvor fait aussi partie des premiers écrits, sans suite, restés confidentiels. Manceron, Kenneth White, Biès et Gontard ont abordé dans leurs travaux une analyse de l'importance de ce premier voyage de Segalen en Bretagne. Dans une analyse approfondie, la critique avait décelé que ces premières lignes d'exploration, révélèrent les préférences et un projet personnel et littéraire. La critique avait dit de nombreuses fois que le sujet de la Bretagne ne fut jamais l'objet de son œuvre, peut-être parce que la géographie de Bretagne, à la fin du XIX^{e} siècle, était un sujet trop exploré en littérature ; il la

[236] CS II, p.844.

relégua à ce monde mystérieux et secret de son intimité, qu'il traita seulement de façon discrète tout au long de son parcours littéraire.

Depuis ses douze ans Segalen avait pu remplacer enfin la lenteur du pas de ses jambes par la vitesse des roues d'une bicyclette. Il avait admiré les charmes du paysage breton, il attendit cependant quelques années pour écrire sur ce paysage. Le Vendredi 18 août 1899, Segalen quitte Quimper en direction de Saint-Guénolé. Depuis les premières phrases un sentiment d'étonnement se dégage de la description géographique bretonne. Ces simples notes de voyage exaltent, malgré leur objectivité, un côté imaginaire et mystérieux de la Bretagne. Les deux voyageurs, Segalen et son ami, se trouvent livrés à une étrange solitude qui anima ce goût du merveilleux si propre aux Bretons.

> […] ; les roues chassent dans des flaques de poussière, les landes se dénudent ; pas une ombre.[237]

> […] le costume du pays — diadème russe, multiples jupons— présente, comme le type, un à-part intrigant.[238]

Le jeune écrivain insiste sur cette étrangeté, à propos de Saint-Guénolé, sous l'influence de la nuit l'étrangeté du paysage s'accentue : C*omme l'avant-veille, au Raz, il importe de profiter de la nuit, de cette patine mystérieuse des paysages sublunaires, que l'on reverra demain en plein soleil.* Segalen arpente une géographie humaine et physique extraordinaire, extra-terrestre. La rêverie provoquée par le paysage breton était annoncée à l'avance par une sieste réparatrice. Une série de clichés, utilisés par Segalen, est étroitement liée aux paysages de la Bretagne : la métamorphose, un élément naturel, une roche, une pierre, un arbre en Bretagne sont susceptibles de devenir des personnages imaginaires, ou de représenter une partie d'un corps géant ou d'accréditer la présence du passage d'une entité gigantesque.

> […] en forme d'invraisemblable main une paume géante.

---

[237] OCS I, p. 91.
[238] OCS I, p. 92.

> […]Et nous voilà courant sur les rochers partis d'ombre et de lumière, non plus, comme au Raz, agrégés en éperon effilé de 80 mètres de haut, mais étalés en éboulis, sur la côte basse, rase, comme sur laquelle aurait passé une main gigantesque, nivelant autant qu'on peut niveler des ruines, les accidents naturels, ou les saillies érigées de main d'homme.
>
> […]
>
> Inévitablement, tel rocher silhouette un moine, assis, cette fois, tel autre, un crocodile ; et un peu inédit : un escargot-rhinocéros, suivant le flanc qu'il présente.[239]
>
> […] ses ondulations rocailleuses semblent tour à tour émerger de l'ombre basse, puis, s'y replonger. [240]
>
> […] ; de la pénombre profonde sourdent lourdement des blocs immenses, d'autres, en pleine lumière, arrondissent leurs formes géantes, et, tamisant, grillageant la clarté sélénique, les sapins, en foule, superposent à l'infini leurs accents circonflexes feuillus.[241]

Le jeune écrivain associe à toutes les roches des formes dictées par son imagination. D'abord il associe la présence d'une main, symbole inéluctable du pouvoir créateur. La roche brute en Bretagne, il la taille avec son imagination pour découvrir son symbole ancestral, sans le vouloir, il évoque des formes gigantesques, un moine, un escargot-rhinocéros. Les descriptions de Segalen semblent répondre à un jeu d'enfant, un jeu de devinettes, qui prétend trouver des formes connues dans les roches gigantesques. Parfois le jeu d'enfant laisse timidement passer quelques rêves sensuels de l'adolescence, les pierres géantes deviennent de sensuelles sirènes. Le gigantisme est souvent accentué par le vocabulaire : outre les dérivés de la forme géant, une série d'adjectifs insistent sur ces colosses en pierre ou sur les traces d'un géant qui aurait peuplé depuis des siècles la géographie de Bretagne : *une paume géante, une main gigantesque, des blocs immenses, leurs formes géantes.*

> Biparti en deux.

---

[239] OCS I, p. 92.
[240] OCS I, p. 95.
[241] OCS I, p. 96.

> La « Ville neuve », quelconque, allonge ses petits quais au ras d'un port envasé, très odorant lui aussi, mais auprès duquel le parfum d'Audierne semble délectable. La « Ville Close », au contraire, toute curieuse, enserrée, condensée en ses remparts moyenâgeux, comme en un corselet de pierre, s'ouvre, en avant et en arrière, par deux portes basses, dont l'une, qui donne sur le Ville neuve, est précédée d'un pont-levis.[…] [242]

L'écrivain marque une pause dans le récit pour nous rendre une image nouvelle de personnification et de gigantisme du paysage breton. Le jeune Segalen décrit d'un côté ce fluide humain sortant et entrant de la Ville close, ces êtres enfermés dans cette métaphore du corset féminin, et la solitude qui accompagne les deux voyageurs. C'est alors que les mots du jeune affleurent pudiquement des notes érotiques du paysage, les images féminines de la « Ville close » et de la «Ville neuve ». Deux corps féminins sont à peine dessinés, par antinomie, au cœur de ce paysage breton décrit par Segalen. La « Ville neuve » odorante, aux petites portes vit à l'intérieur de la « Ville close » habillée à l'ancienne et qui contient la première dans son mur corseté par la pierre. Ce corps de la Bretagne érotique est aussi présent dans l'œuvre de Jarry et de Suarès. L'impression des formes géographiques sensuelles et intrigantes éveille sans doute les rêveries sexuelles adolescentes, plus que nulle part ailleurs.

> Mais la plaie est là, cassure blanche, déflorant le site, comme un os brisé traversant les chairs. Et les coups de pioches ne se taisent pas. Peut-être essaient-ils, les malheureux, de retaper leurs cailloux disloqués ? [243]

La critique n'a pas tout dévoilé sur cette phrase, *Mais la plaie est là, cassure blanche, déflorant le site, comme un os brisé traversant les chairs*, elle l'a souvent associée à la personnalité de Segalen en expliquant qu'il s'agissait d'une cassure interne. Pourtant, il ne s'agit pas seulement d'une description de l'état d'esprit du poète, il s'agit d'un cri d'indignation face à la destruction du patrimoine breton. Les énormes blocs de granit, souvenir d'un chaos ancestral, sont exploités *comme pierre à bâtir* et finissent par perdre leur identité, leur

---

[242] OCS I, p. 95.
Etrange digression quand on sait que non loin de la « Ville Close », on peut trouver le *Men Dogan* « la pierre du cocu », roche branlante consultée par les marins au sujet de la fidélité de leur épouse.
[243] OCS I, p. 96.

valeur et leur forme. Victor Segalen, futur médecin, personnifie la Bretagne et offre dans cette phrase deux images surprenantes : l'image d'un corps blessé et l'image d'une Bretagne qui a commencé à perdre sa virginité. Le sol breton représente la chair blessée, transpercée par un des ses os, brisée ; symboliquement le roc, les blocs primitifs, d'après Segalen, composent le squelette d'un géant et le soutien de la Bretagne. Victor Segalen renforce la violence de l'image d'une rupture osseuse par une autre rupture. La deuxième image est condensée dans le participe présent, *déflorant,* qui est associé au terme *site*, mais qui évoque simultanément un référent féminin, la terre ou, en ce cas, la Bretagne. On peut lire dans *déflorant* la perte de la fraîcheur ou de la nouveauté du site, mais le reste de la phrase bouscule par sa violence le lecteur qui ne pourra qu'imaginer et associer la défloration à une affreuse plaie, béante où la blancheur de l'os représente le sperme. Segalen ne tolère pas que les pierres monumentales de la Bretagne disparaissent. L'emploi de deux images si fortes nous conduit à penser qu'il avait été marqué fortement par la destruction de ces monuments, jusqu'au point de personnifier les pierres de la Bretagne et le paysage en général. Segalen découvre la raison de l'existence du dur granit dans le paysage breton et importe les légendes des géants pour crier une injustice. La pierre, immobile, froide, semée sur les landes, réveille l'admiration du jeune Segalen et lui fait prendre conscience d'une perte, des légendes d'un peuple et des rêves d'enfant. Sous la rudesse, la roche du géant cache des secrets et des formes occultes à découvrir et bien que solide, elle se plie, s'abandonne aux coups de l'utilité et aux besoins immédiats. Elle rappelle toutes les légendes, d'où les milliers de noms et d'histoires qu'elle raconte. Elle évoque l'origine et le primitif, le souvenir des morts et le destin tragique de quelques cultures millénaires. Si jeune, avec sa sensibilité, Segalen a déjà choisi un destin, celui de ressentir et de voir à travers la géographie, l'histoire et l'âme d'un peuple, celui de mûrir dans ce voyage initiatique, de transition entre l'enfant et l'adulte, entre la légende et l'effroyable réalité destructrice de légendes. Le dernier mot si déchirant et tragique, « disloqués », que Segalen écrit en voyant ces pierres, devient l'écho de toute sa création poétique et le reflet de son moi intérieur. Les roches, ces masses informes et imposantes de pierre si caractéristiques de la Bretagne captent spécialement le regard de Segalen. L'image du corps géant, blessé par l'homme se fait d'autant plus explicite à la fin du parcours. Segalen

écrit le mot mutilation et crie la nécessité de préserver les formes géologiques, comme s'il s'agissait d'un élément sacré de cette géographie bretonne. On retrouve l'instinct archéologique qui, soucieux de préserver tout témoignage du passé, ausculta d'autres pierres abandonnées à l'autre bout du monde. Le corps géant des légendes bretonnes dépecé et dispersé, un Gargantua imaginaire parfois féminisé, lui vient encore à l'esprit quand il écrit en voyant ces rocs millénaires découpés par l'homme.

Suarès sur la terre des géants disparus.

Lors de son premier voyage attesté en 1900, Suarès avait pris des notes d'un voyage et d'une expérience, née surtout d'un contact avec les terres de la Bretagne. Une particularité de son travail est la présence de chapitres descriptifs, d'impressions et de portraits. Il voulait tellement rendre la géographie dans sa complexité qu'il n'a pas hésité à faire rythmer le mythe et la réalité de façon à les confondre. Ce n'est pas une expérience de prises de notes pour un travail littéraire, c'est aussi le début d'une recherche, celle d'une terre et des origines auxquelles il voulait s'identifier. Suarès note ses impressions, ses dialogues, et toutes les visions réelles et fabuleuses, puisqu'il comprend très vite qu'il ne s'agit pas d'un simple voyage, il s'agit d'un voyage initiatique. L'univers breton est ressenti comme un environnement où il pourrait projeter ses sentiments et surtout nourrir un imaginaire enfantin breton qu'il n'a jamais connu.

Au long de ce travail, actif et passif, de projection de sa patrie spirituelle inventée et de contemplation de la patrie réelle, Suarès note, écrit et approfondit la Bretagne pour apprendre à connaître le décor manqué de son enfance. Le poète cherche avec cette nature une fusion presque mystique et c'est dans ces passages qu'on rejoint le leitmotiv du corps du géant. Le décor est exactement le même que celui décrit par Segalen dans son carnet de voyage en août 1899. Très peu de temps après, Suarès, plus âgé, arpente ces parages bretons.

La Bretagne garde sur son territoire les corps déchiquetés des géants, comme si elle avait été le champ d'une bataille sanglante entre l'imaginaire et le mythe.

Dans le chapitre XXIII, « Permarc'h », dans *Le Livre de l'Emeraude,* Suarès décrit des impressions très proches du jeune Segalen. Penmarc'h selon quelques traductions *tête de cheval,* région bretonne la plus à l'ouest du Pays Bigouden ; région au décor aride et rocheux que Suarès décrit comme un cimetière de géants. Tout d'abord, Suarès insiste sur la tristesse que Permarc'h dégage et aussi sur l'immortalité et l'immuabilité de son paysage :

> Une tristesse terrible. Sans espoir, sans retour, sans consolation. Depuis le commencement des âges, il doit pleuvoir ainsi sur ce pays sinistre ; et il pleuvra de même sur ces roches mornes jusqu'à la fin des siècles.
>
> Des blocs et des blocs ; des montagnes éboulées ; et, partout où il y eut des vivants, ce sont des débris et des ruines. Si Kérity, Penmarc'h et Saint-Gwennolé n'ont formé jadis qu'une seule ville, si elle était plus grande et plus somptueuse qu'une capitale, si les cathédrales de l'Ouest et les châteaux forts de l'Occident s'élevaient ici, — on en discute ; […] Et le grand port de l'Atlantide méritait d'être placé entre les chevaux monstrueux de Penmar'ch, si les Atlantes furent une race vouée au sépulcre, et aux profondes catastrophes de l'Océan. [244]

Suarès commence par situer dans cette contrée bigoudène les restes d'un glorieux passé, d'une cité mythique, l'Atlantide, engloutie comme la ville légendaire en Bretagne, Ys, pétrifiée, en châtiment de sa démesure. Il veut évoquer la légende bretonne qui raconte comment la tête du roi Mar'ch s'y était pétrifiée. D'après quelques hypothèses de la fin du XIX[e] siècle, les Atlantes avaient un étroit rapport avec le géant Atlas, idée qui pourrait expliquer l'assimilation que Suarès fait entre les formes gigantesques de Penmarc'h et la légende des Atlantes. Suarès, dans ce croquis, se laisse guider par l'imagination enfantine, comme s'il pouvait récupérer une géographie manquée, la géographie bretonne de l'enfance.

> Sous la lumière douteuse et louche de l'automne, tous ces grands corps de pierre prennent d'étranges formes. Une armée, une cavalerie pétrifiée que montent, au loin, les

[244] *LE*, p.104.

> brouillards aux écharpes grises. Et là-bas, dans le fond, c'est un navire amiral, qui porte toute sa voilure noire de nuages…[245]

Un peuple, autre que le peuple Breton, celui des fées des géants et des nains habite la géographie bretonne, un peuple disparu parfois associé par Suarès à l'Atlantide.

Le plus caractéristique des passages sur les Géants disparus s'associe également à l'idée d'un décor apocalyptique. Suarès peint cette métamorphose à la manière des peintres de l'école de Pont-Aven, il décrit la nature sous les couleurs des légendes et du mythe, loin de faire de la Bretagne le cliché de la terre archaïque des pêcheurs, des marins et des pardons. Il fait se bousculer les impressions entre deux mondes, comme si l'allégorie littéraire n'avait pas de place dans cette géographie. Le poète, comme le peintre, est confronté à ces changements d'humeur climatique, à ces changements de luminosité qui font de la géographie une allégorie. Suarès laisse entrevoir une guerre entre dieux et légendes. La Bretagne offre à Suarès le décor d'une bataille entre le Mythe et la Légende, mais aussi celui d'une autre bataille, interne au poète, la bataille entre l'enfant et l'homme.

> Pas un arbre. Sur cette terre virile, toute en os et en promontoires, pareille aux squelettes décharnés d'un ossuaire de géants, on se prend à reconnaître la puérilité infinie de la verdure, et la douceur des arbres se fait sentir par le regret. Mais l'on éprouve mieux encore ce que la vie a d'enfantin, et la vanité de ses promesses à l'aspect de ces puissances éternelles, parce qu'elles sont infécondes : la terre de granit, et la mer désespérée. [246]

Pour Suarès, comme pour Jarry et Segalen, la géographie bretonne, surtout celle liée aux légendes de géants, est une géographie de passage de l'enfance à l'âge adulte. Il oppose cet endroit triste, violent, habité par la monstruosité, l'énormité et la mort à d'autres contrées bretonnes, tapissées de verdure et ornées d'arbres. Toutefois, il ne s'agit pas d'une parfaite opposition entre la virilité exhalée par ce cimetière de géants et la puérilité des paysages verdoyants

---

[245] *LE,* p. 104.
[246] *LE,* p.104.

et arborées de la Bretagne ; parce que *l'on éprouve mieux encore ce que la vie a d'enfantin* et Suarès trouve ainsi, dans les contrées de Permarc'h, un endroit où recréer son enfance bretonne manquée. La Bretagne exalte le côté viril et enfantin du poète ; l'imaginaire des géants, propre au monde enfantin se développe dans les contrées bretonnes où les roches sont monumentales, et l'image terrible d'un ossuaire de géants, réveille une peur que, d'après le poète, seule la virilité supporte. Dans la suite de ce chapitre, la frayeur devient aussi géante que les rochers. Permarc'h est entourée de monstres, dévoreurs d'hommes, cachés au fond de l'eau, ou de géants réfléchissant dans la nuit (*les rocs se font de plus en plus noirs, et se penchent sur leur ombre, comme des monstres en méditation).*

Dans le chapitre XXVIII du *Livre de l'Emeraude* intitulé, « Heures d'automne », Suarès revient sur la terre bretonne peuplée de squelettes d'étranges peuplades, de monstres impossibles à identifier. A nouveau le poète insiste sur les squelettes de géants dont les restes pétrifiés sont aussi présents dans les lignes de menhirs. Quelques récits légendaires racontent comment les menhirs de Carnac témoignent d'une grande armée de soldats pétrifiés, légende que Suarès devait connaître. Finalement une image qui rappelle l'aventure lilliputienne, présente dans l'œuvre de Jarry et Segalen, apparaît aussi dans le texte de Suarès. Le poète décrit les Bretons comme s'ils étaient des farouches et intrépides soldats qui coupent la chevelure des géants, le varech qui couvre les rochers.

> A la basse mer, vers le temps de l'équinoxe, le flot qui se retire laisse la rive peuplée d'une foule étrange. L'estan *(sic)* paraît immense ; et tous les rochers, couverts de goémons, donnent l'idée d'une assemblée chevelue, comme si une nation singulière avait pris rendez-vous sur la grève. Ils sont tous là, immobiles, et noirs, la crinière trempée qui pend le long de leurs corps roides. Sont-ce des animaux marins ? Des phoques au cuir jaune ? Ou les démons punis de la marée ?— Les lignes de menhirs font aussi penser aux squelettes d'une de ces peuplades, pétrifiée.

> Puis, le paysan et la paysanne, une fourche à la main, les jambes nues, le geste féroce et brusque, arrachent les boucles brunes à ces têtes de pierre. Ils en font des tas, au pied de chaque roc, pareils aux dépouilles d'un ennemi scalpé. […] [247]

A peine le spectateur est-il soulagé, loin des caprices de cette terre fantastique, le spectre de la mort réapparaît. Dans le chapitre XXX, intitulé « Le Phare », le poète décrit le spectacle du crépuscule breton, souvent décrit par Suarès comme une lente agonie vers la mort. La géographie côtière assaillie de masses rocheuses est encore décrite comme un ancien champ de bataille où gisent les têtes pétrifiées de soldats géants morts au combat. Une légende, non loin de la presqu'île de Crozon, du côté sud-ouest, racontait que des Géants habitaient les parages où ils faisaient régner la terreur en dévorant les matelots noyés. D'après la légende, ces géants avaient été combattus par les Korrigans. En rappel de cette légende, Suarès voit la pointe rocheuse et le phare comme une langue géante avalant un bateau :

> […] ; les roches couvertes de goémons sont serrées à sa base, et font penser, dans l'ombre, à un amas de têtes dures entassées là, après avoir été tranchées, au soir d'une bataille de géants. Quand la mer est basse, les récifs et les pierres font un grand ossuaire de crânes, mouillés et chevelus de varech noir, où rougeoie le maërl sanglant. […][248]

Suarès, poète mystique de la nature bretonne, se laisse aller pour rejoindre dans une symbiose poétique l'esprit des lieux. Il s'abandonne pour reposer ainsi, comme un géant abattu par cette mort douce provoquée par le spectacle géologique breton.

Un des chapitres « Combat des Dieux » dans *Le Livre de l'Emeraude- en Bretagne-*, aborde les changements inattendus de la géographie bretonne pour construire une allégorie et synthèse des légendes, mythologies et croyances qui l'entourent. Suarès décrit plusieurs fois le décor breton submergé dans les impressions légendaires.

---

[247] *Ibid.* p. 124-125.
[248] *Ibid.,* p. 129.

C'est alors, enfin, que le faucheur parut.

Un nuage noir, épais et dense comme un bloc de charbon, s'avança venant de l'Est : d'abord, on ne vit qu'un pan du manteau ; l'autre aile émergea du Sud ; et bientôt, la tête et le corps monstrueux du Géant. […][249]

Dans ce chapitre, plusieurs mythes ont fusionné. Après une douce accalmie, dans une contrée bretonne au bord de la mer, le poète assiste à la métamorphose apocalyptique de la nature. Un cortège légendaire dirigé par l'Ankou annonce la métamorphose maladive de cette contrée tranquille de la Bretagne. Le vent devient par sa violence et par l'élan de ses coups, la faux de la mort, prête à une lutte acharnée contre le Géant.

Dans une lettre écrite en 1902, Suarès avoue à Rolland :

Qu'on l'aime ou non, ce livre est celui de mon enfance, et de tous les moments où j'ai pu croire à mon innocence.[250]

A travers les croquis de Suarès, la géographie physique et humaine de la Bretagne est dessinée, avec un soin particulier pour éviter le simplisme et les clichés. Peu à peu le travail comparatif de Suarès rendra compte de tous les motifs répétitifs attachés aux terres bretonnes, afin de séparer ce qui est création de ce qui est inspiration bretonne. C'est le témoignage d'une exploration de la Bretagne pour l'offrir au lecteur comme un joyau, poli par sa plume et le souffle de son âme. Le poète est encore très jeune lors de son premier voyage en Bretagne, son premier long voyage qui devient instigateur de l'écriture. La Bretagne devient le lieu cathartique de passage d'une enfance triste sans mère et sans terroir maternel, à une jeunesse de découvertes et d'écriture. L'œuvre suarésienne, écrite sur le Bretagne, garde les secrets d'un voyage initiatique dans lequel le poète mûrit, passe de l'enfance à l'âge adulte. Mais mûrir signifia aussi se représenter des obstacles et des monstres enfantins pour atteindre l'épanouissement personnel. Suarès n'a jamais tenté de recréer

---

[249] *LE,* pp. 203-204.

[250] Cité par Y.-A. Favre in *La Recherche de la Grandeur dans l'œuvre d'André Suarès*, Paris : Klincksieck, 1978, (note n°30) p. 154.

l'imaginaire breton comme un vulgaire motif exotique, il voulait juste écrire le souvenir d'une géographie enfantine manquée, peuplée par les monstres et les Géants des légendes bretonnes, reflets de ses peurs enfantines.

Partie III

La Bretagne de l’au-delà

La deuxième partie de notre travail est composée de deux grands thèmes où nous avons tenté d'analyser des éléments de la géographie et de la culture de la Bretagne, en rapport avec le culte et les légendes, en rapport aussi avec les vestiges catholiques et avec l'imaginaire celtique.

Les chapitres composant la deuxième partie servent à donner une image globale de la survivance de l'imaginaire celtique à la fin du XIX^{e} siècle et en particulier dans les œuvres de Jarry, Segalen et Suarès. En plus, nous essayerons d'étudier l'impact des rites du catholicisme breton dans l'œuvre de Jarry, Segalen et Suarès. Enfin, l'univers légendaire de l'Ankou et la quête d'un paradis insulaire, évocatrice des *Immrama* ou des légendaires voyages des saints bretons, modèlent un paysage culturel présent dans les œuvres des trois auteurs. Tous les éléments que nous venons de citer composent l'au-delà breton.

Chapitre I

La Bretagne des cultes, catholique et mégalithique.

Nous avons décidé d'analyser dans le premier chapitre quelques vestiges religieux et mythiques qui ornent le paysage breton présents dans l'œuvre de Jarry, de Segalen et de Suarès afin de montrer l'importance de cet aspect de la géographie bretonne dans leur littérature et de répondre ou non à ce deuxième critère de classification donné par Pascal Rannou. Rappelons au passage que Pascal Rannou dans son article « Approche du concept de littérature bretonne en langue française » utilise l'œuvre de Guillevic, *Carnac,* comme exemple pour expliquer le deuxième critère de classification d'une œuvre appartenant la littérature bretonne en français : *la linéarité de la description du paysage breton*. Nous découvrirons que ces trois écrivains français découvrent le sujet de l'architecture mégalithique avec l'admiration des Bretons, loin de l'image du lieu de sacrifices, du point de vue romantique. Pour ces écrivains les pierres levées de la Bretagne ne représentent pas seulement un amas de vestiges à répertorier, elles furent des éléments essentiels, car leur forme et leur matière impérissable servirent à la mémoire populaire bretonne comme le rythme aux chansons de geste. En plus des vestiges mégalithiques, d'autres, comme les traditions et les monuments catholiques, ont marqué

fortement les esprits des Bretons. La religion et les monuments catholiques font partie du paysage breton et de la culture bretonne. Il ne s'agit pas d'une géographie au vrai sens du terme, puisqu'il faut ajouter que la géographie d'un peuple est aussi étroitement liée à toutes les formes qui occupent son espace et qui marquent fortement sa culture. Notre analyse parcourt en détail les souvenirs de deux sanctuaires dans les œuvres de Jarry, Segalen et Suarès : le sanctuaire chrétien, en parcourant les églises, les calvaires et les pardons, et le sanctuaire préhistorique, en visitant les vestiges mégalithiques.

Ecrire sur les mégalithes et sur les manifestations du catholicisme breton suppose que les trois écrivains se sont investis profondément dans l'exploration d'une partie de la Bretagne, même si au début ils avaient choisi une Bretagne de *carte postale*. Jarry, Segalen et Suarès sillonnent les monuments et la géographie de Bretagne pour parfaire leur projet identitaire, en choisissant ces espaces pour faire évoluer leur personnalité bretonne. En explorant cette géographie de la Bretagne, ils pénètrent aussi un espace ancien, trouvent les vestiges d'un passé, d'une histoire à peine écrite du territoire qu'ils avaient choisi. Reconstruire l'espace du passé fait aussi partie du rituel de reconstruction d'une identité culturelle. Il est vrai que le sujet des mégalithes et le sujet des vestiges catholiques dans les œuvres de Jarry, Segalen et Suarès gardent des traces, presque inévitables, des descriptions pittoresques et folkloriques de la Bretagne, toutefois à travers une analyse approfondie on découvrira que l'évocation des pierres bretonnes *tend alors à l'universel*[251].

[251] Rannou, ACLB, p. 83.

Les vestiges catholiques : le pardon, les saints bretons.

Au XIX[e] siècle, le pardon rythme la vie des Bretons, comme il rythme celle des Galiciens, il est le chemin obligé pour tout membre de la communauté. Le pardon signifie plus qu'un symbole du folklore breton, il est aussi le voyage initiatique qui signe l'appartenance à un peuple. Il permet de participer à des rites ancrés dans un passé lointain, il permet aussi de les renouveler. Le pardon reprend des fonctions cathartiques lorsqu'on y expose ses malheurs, devant le spectacle d'autres pèlerins encore plus malheureux. Sous la bienveillance d'un saint, les Bretons renouent un des liens secrets entre le monde spirituel et le monde corporel, le serment. Le saint participe à un pacte, un marchandage avec chaque pèlerin ; dans ce contexte les prières récupèrent la force de l'exaltation et de la ferveur du peuple breton. Pour les Bretons les rivalités sont possibles entre les saints, mais le plus populaire n'aurait jamais trahi même la plus insignifiante des promesses.

Avec le temps, la nouvelle religion remplace les chefs du *plou,* du *lan* ou du *loc* par des saints patrons ou de saintes patronnes. Au centre du village breton se trouvaient et se trouvent : l'enclos paroissial, la maison de Dieu, ou l'église, et le refuge des morts ou le cimetière, un " [...] ensemble où se développent richesse architecturale et profusion décorative, et qui est bien ce que l'art breton a créé de plus original"[252]. Le pardon breton se déroulait normalement pendant trois jours et trois nuits dans une période de l'année exceptionnelle lorsque le village breton, endormi dans le calme et le silence annuel, se réveille. Corbière écrit à propos du Pardon de la Palud :

> Trois jours, trois nuits, la Palud grogne,

[252] Victor-Henry Debidour, *l'Art de Bretagne,* Paris : éd. Librairie Arthaud, 1979, p. 32.

Selon l'antique rituel, […][253]

Jarry à Sainte-Anne d'Auray

La culture catholique est présente dans l'œuvre d'Alfred Jarry. Les héros de ses romans (*Les Jours et les Nuits* et *la Dragonne*) confessent leur baptême et, lorsque leur mort approche, ils invoquent respectivement l'intercession de Sainte Anne ou de Notre Dame. Le fils de Dieu et de Marie naît sur les terres bretonnes de l'*Amour absolu*. La religion constitue aussi le sujet central de la revue d'estampes *l'Ymagier,* que Jarry dirige en collaboration avec Rémy de Gourmont. La religion a été aussi présente dans la vie de l'écrivain, par exemple dans sa prédilection pour l'iconographie religieuse venant de la Bretagne, qui va au-delà des allusions dans sa production littéraire. Une curiosité biographique fournie par le docteur Albert Haas (dans *Les Soirées de Paris* n° 24, 15 mai, 1914) révèle l'omniprésence des objets religieux dans la vie même de Jarry et l'association de ces objets à la Bretagne :

> « Aux murs, des images de saints, des crucifix, des encensoirs et une foule de choses servant au culte. Tout cela venait de Bretagne… […] » [254]

Le 8 juin 1874, Jarry est baptisé à la cathédrale de Laval. Quand il croit que la mort approche, il dicte son testament et reçoit l'extrême-onction. Les traditions

---

[253] Tristan Corbière, *Les Amours jaunes,* Préface d'Henri Thomas, édition établie par Jean-louis Lalanne, Paris : *Poésie*/Gallimard, 1973, p. 139.
Le premier numéro de la revue *Perhindérion* apparaît en 1896. Alfred Jarry achève le roman *Les Jours et les Nuits* en 1897. L'ouvrage de Tristan Corbière *Les Amours jaunes* fut publié en 1873 à Paris. Dans cet ouvrage on retrouve un poème autour du Pardon de Sainte Anne de la Palud, presque une concurrente de Sainte Anne d'Auray. La lecture du poème « La rapsodie Foraine et le pardon de Sainte-Anne » est essentielle. Ce poème entre dans le cadre des lectures possibles de Jarry. Les récits de Jarry et Corbière sur les pardons bretons, la religion, ou en général sur la ferveur en Bretagne, exposent des sensibilités communes.

[254] Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, Paris : la Table ronde éd., 1974, p. 119.

populaires de la Bretagne intéressèrent Jarry, au point qu'il créa une revue d'art sous un nom breton : *Perhindérion*.

> Perhindérion est un mot breton qui veut dire Pardon au sens de Pèlerinage.[255]

Cette revue d'art, qui se voulait plus luxueuse que *L'Ymagier*, rend hommage par son nom aux traditionnels pardons de la Bretagne. Dans le premier numéro de la revue, Jarry expose sa principale intention : ressusciter les images oubliées. Il se souciait de redonner un sens plus populaire à l'art. Malheureusement, la revue ne compta que deux numéros.
Guillevic, poète breton contemporain, avait été impressionné quand il était enfant par un pardon, le pardon de Sainte-Anne d'Auray, qui inspira Jarry.

> Enfant, as-tu assisté à des pardons ?
>
> J'ai fait le pèlerinage de Sainte-Anne-d'Auray, et j'ai monté un escalier, avec trente marches peut-être, à genoux. Je n'y comprenais rien. La foule chantait « Ave, ave, ave Maria ». C'était très impressionnant. […][256]

Les chants et les rites évoqués par Guillevic avaient été aussi repris par Jarry dans « Le Tain de mares», *Les Jours et les Nuits*, chapitre IV, IVe livre. Il s'agit du récit d'un pardon breton, le pardon de Sainte-Anne d'Auray. Le lecteur y trouve des allusions à quelques monuments, symboles de la culture catholique en Bretagne. Le chant des fidèles, lors du pardon breton, n'est pas repris par Jarry comme une anecdote car si Jarry avait réellement assisté à un pardon breton, il serait très étonné par les cantiques. Les cantiques bretons des pardons avaient attiré l'attention d'autres écrivains, Tristan Corbière, évoqua dans « La rapsodie Foraine et le pardon de Sainte-Anne » l'étrangeté de ces chants, faits d'un mélange d'euphorie religieuse et païenne :

> — Cœur séraphique et chant d'ivrogne —
>
> Le CANTIQUE SPIRITUEL.[257]

---

[255] *Perhindérion,* OCJ I, p. 995 (BJ, p.228)
[256] Eugène Guillevic, *Vivre en poésie*, Stock, 1980, p. 57.
[257] Tristan Corbière, *Les Amours jaunes,* Préface d'Henri Thomas, édition établie par Jean-louis Lalanne, Paris : Gallimard, coll. *Poésie,* 1973, p. 139.

Dans les souvenirs et rêveries de Sengle, ce cantique breton apparaît associé à d'autres cantiques qui n'appartiennent pas à l'univers religieux du pardon. Le souvenir du cantique religieux acquiert tout son sens dans le roman de Jarry avec toutes les nuances extraordinaires qui avaient impressionné d'autres écrivains. Le rituel du pèlerinage s'annonce à travers les échos d'un chant religieux. Sengle superpose simultanément par le souvenir, trois mélodies : la chorale des fidèles bretons, les voix des esprits célestes, comme Taylor Coleridge les avait entendues, et une obscène musique matinale. Sengle, encore endormi et longtemps hypnotisé par le chant *réel* du cuisinier, fait participer, par sympathie (et par contraste évident), *l'alléluia* du souvenir d'un pardon et la musique céleste de la fiction du texte traduit par Jarry (*The Rime of The Ancient Mariner - 1798*) :

> Un chant très beau aux paroles indistinctes montait d'un flamboyant soupirail, bouche de l'alléluia de toute la foule bretonne d'un pèlerinage, ou truchement du bruit qu'entendit sur la mer putréfiée Samuel Taylor Coleridge, autour des esprits célestes : [...] [258]

> Et Sengle resta très longtemps à écouter le cuisinier filtrant le café matinal à travers une chanson obscène. [259]

La fiction, dans l'œuvre d'Alfred Jarry, naît d'une réalité obscurcie dont le résultat répond à un effet littéraire voulu par l'auteur : décrire les souvenirs tels qu'ils s'infiltrent dans le quotidien, de manière chaotique et simplifiée. Sengle se plonge dans un passé où chaque image revient avec les valeurs qu'elle avait lors de sa première réception. Sengle adulte s'évade et trouve un prétexte pour cette évasion, une chanson. Le héros rejoint de manière simultanée le souvenir d'un cantique breton, la chanson du cuisinier et les connaissances personnelles de l'auteur sur Coleridge. Le narrateur aborde ainsi la simultanéité dans le récit.
Si le lecteur cherche un récit *pseudo-réaliste ou référentiel* du pardon dans le chapitre « Le Tain de mares », il sera étonné de l'exactitude et de la vraisemblance de l'itinéraire parcouru, des rituels et des monuments énoncés.

---

[258] OCI J, p. 754 (BJ, p. 560)
[259] *Ibid.* p. 755. (BJ, p. 561)

Patrick Besnier aborde la lecture du chapitre « Le Tain de mares » à l'aide d'une source contemporaine de Jarry, qui trace le parcours à suivre : un guide. Le guide devient le témoignage d'un pèlerinage éloigné dans le temps et dans l'espace du lecteur. Le chapitre du pardon est élaboré à partir des interférences des souvenirs d'un enfant et la narration du narrateur adulte et enrichi à l'aide d'allusions à la culture bretonne et à la langue (le mot *c'havann* a une étrange sonorité). Pour ce qui concerne les références aux différents monuments d'Auray[260], leur description est loin d'être une description de leurs qualités artistiques. L'enfant Sengle retient les images du passé comme il les avait aperçues et en raison de l'intérêt que les images d'une basilique et d'un rituel avaient suscité dans son jeune esprit.

Pendant le XVII[e] siècle, les développements artistiques en Bretagne ont principalement touché les enclos paroissiaux, surtout ceux qui étaient devenus des centres de mission ou de pèlerinage ; c'est le cas des monuments que Sengle avait vus à Auray. Jarry écrit quelques vers au début du chapitre « Le Tain de mares » afin d'indiquer au lecteur quelques précisions sur le saint ou la sainte :

> Le clocher est semblable à un peuplier.
>
> A la cime perche la Sainte dorée
>
> Dans l'ombre, rose des vents mélancolique
>
> Avec sa Fille, et sous leurs pieds les Reliques. [261]

C'est peut-être la hauteur du clocher qui frappe l'enfant Sengle d'abord. Mais nous imaginons que l'auteur adulte connaissait la valeur du clocher en Bretagne, un monument avec lequel la paroisse exhibe sa fierté. D'après les images rassemblées par le Cybalum Pataphysique, le clocher de la Basilique de Sainte Anne servait de support à la statue de la sainte jusqu'en 1972. Maintenant le lecteur peut contempler l'ancienne statue, au regard mélancolique, " rose des

---

[260] Pour une meilleure compréhension du chapitre " Le Tain de mares " (chapitre VI, livre IV du roman *Les Jours et les Nuits*) un dossier complet a été élaboré par le Collège de Pataphysique dans : *Les Jours & les Nuits, essai d'iconologie documentaire*, Cymbalum Pataphysicum, n°1, janvier 1992, pp. 128-143 et pp. 162-164. Il s'agit d'un recueil de photos et de cartes postales (du XIX[e] siècle) des monuments mentionnés dans le texte, on y trouvera des commentaires aussi intéressants.

[261] OCJ I, p. 797 (BJ, p. 592)

vents mélancolique ", qui a été déposée dans les jardins aux alentours de la basilique d'Auray.

> La statue de Sainte Anne et de sa fille surmonta la basilique jusqu'en 1972. " A cause des risques d'accident ", elle fut alors déposée dans les jardins du domaine de Sainte Anne et remplacée par une autre. La statue de granit pèse plus de douze tonnes et mesure 5 m 64. Des traces de dorure attestent que, suivant l'implacable logique haschischine, Sainte Anne d'Auray était bien Sainte Anne dorée.[262]

Si nous appliquons la formule jarryque, suivant laquelle un mot est le carrefour de tous les sens, nous allons découvrir, par l'association et l'analyse des signifiants, qu'un mot peut cacher des images hétéroclites, le récit du pèlerinage devient une boîte à surprises. Un des premiers vers qui ouvrent ce chapitre : *A la cime perche la Sainte dorée*, est imprécis et aussi curieux par les informations qu'il enferme. Il permet d'annoncer le lieu du pardon à l'aide d'une fantastique homophonie : Sainte dorée et Sainte d'Auray. Il s'agit bien du pardon de Sainte Anne d'Auray et non du pardon, aussi populaire en Bretagne de Sainte Anne la Palud. Avec les premiers vers, Jarry informe le lecteur de l'impressionnante statue dorée qui accueillait du haut du clocher les fidèles : une statue en pierre au regard mélancolique. Nous avons découvert que les premiers vers évoquent, en plus de la statue dorée qu'on peut admirer dans les jardins de la basilique, une banderole. Suivant une tradition répandue aussi au cours d'autres pardons, peut-être le vers fait-il allusion à une banderole de couleur rouge portant, en lettres d'or, le nom du saint patron. La banderole pourrait expliquer les vers suivants qui ouvrent le chapitre : *à la cime perche la Sainte dorée, dans l'ombre, rose des vents mélancolique*. Nous croyons que ce vers décrit aussi la banderole qu'on plaçait au sommet du clocher, *à la cime perche,* à la tombée de la nuit, *dans l'ombre,* qui laissait ondoyer le tissu de couleur rose, *rose des vents*, car elle en suggérait une, et qui portait le nom de la sainte en lettres dorées, *la Sainte dorée*. Cette banderole était placée le samedi

---

[262] *Les Jours & les Nuits, essai d'iconologie documentaire*, Cymbalum Pataphysicum, n°1, janvier 1992, pp. 128-143 et pp. 162-164.

après-midi au sommet du clocher ; si cette précision est exacte, Sengle ne serait pas arrivé au sanctuaire avant le samedi après-midi.

Le regard naïf et enfantin du personnage, Sengle, transforme l'environnement du pardon, tout devient ludique. Au milieu des rites catholiques Sengle décrit l'ascension des marches de la *Scala Sancta*. Le héros banalise son entourage en transformant la dévotion en jeu. Sa condition d'enfant explique le manque de détails des monuments et les imprécisions quant à leur nomenclature. Il faut ajouter que ce chapitre s'est nourri des souvenirs de Jarry, en conséquence les précisions sont minimales. Les monuments sont réduits à des descriptions approximatives qui contribuent à favoriser une lecture ambiguë du texte, par hasard évocatrice du symbole syncrétique de toute forme d'art en Bretagne. Les rites pratiqués par les Bretons, lors des pèlerinages catholiques, avaient attiré l'attention d'autres écrivains. Guillevic avait gardé le rituel de la montée de la *Scala Sancta* parmi ses souvenirs d'enfance. Corbière, dans le poème qu'il écrit sur le pardon de la Palud, insiste sur le tour de l'église que les pèlerins réalisent trois fois, comme si le numéro magique, le trois, associé à l'encerclement du sanctuaire était un rituel obligatoire pour atteindre la guérison et accomplir le pèlerinage avec succès :

> …Et les fidèles, en chemise,
>
> — Sainte Anne, Ayez pitié de nous !—
>
> Font trois fois le tour de l'église
>
> En se traînant sur leurs genoux[263]

Patrick Besnier conseille de relire le chapitre avec, sous les yeux, un guide de l'époque pour que la lecture soit plus fructueuse et pour que le lecteur puisse comparer les éléments que Jarry avait trouvés dans le Sanctuaire de Sainte Anne avec les monuments qu'on pouvait visiter à la fin du XIX^{e} siècle.

> En arrivant à St-Anne, par la route d'Auray, on rencontre d'abord, à gauche, une vaste enceinte carrée entourée d'un mur et dominée par un édifice surmonté d'une coupole construite en 1872, accompagné de deux escaliers latéraux, et appelé la *Scala Santa*.

[263] Tristan Corbière, *Les Amours Jaunes*, Paris : Gallimard, 1973, p. 144.

> Sous la coupole s'élève un autel où la messe peut être entendue de 15.000 à 20.000 personnes. [264]

Sengle ne participa pas à ce rituel. Tout au long du texte, quelques indices mènent le lecteur à penser que l'enfant fut élu pour faire partie d'un autre rite.

> [...] et tout le monde montait à genoux des marches douloureuses, jusqu'au sommet d'un triangle de granit ; et il jouait debout parmi, parce qu'il était tout petit enfant. [265]

Le texte résume la marche de pèlerins vers la *Scala Sancta* afin d'embrasser le calvaire, quelques pèlerins font ce chemin à genoux ou les pieds nus. Dès sa construction en 1662, la Scala Sancta était utilisée comme "porche monumental " mais, à partir de 1870, elle change de localisation pour laisser la place à la basilique. Le sanctuaire d'Auray devient un endroit initiatique, de passage entre l'âge ludique de l'enfance et la responsabilité de l'âge adulte. Un contraste évident dans tout le texte oppose la Bretagne merveilleuse des souvenirs d'enfance, que l'écrivain avait emportée à Paris, et l'univers superstitieux et malade qui entoure le pèlerinage breton.
D'après l'évolution des souvenirs de Sengle, on imagine qu'il n'a pas assisté au trois jours de pardon. Il est peut-être arrivé le samedi soir car :

> Il connut la basilique illuminée toute la nuit comme un brasero du parvis, […] [266]

Nous avons analysé avec détail comment Jarry enfant ou Sengle pouvaient être à la basilique dans l'après-midi du samedi, après que la banderole fut placée en haut du clocher. Il y a une brève information sur la nuit passée dans le sanctuaire, *La basilique illuminée toute la nuit,* qui nous dit que Sengle a passé la nuit à la Basilique, ou bien, qui nous conduit à penser que Sengle, enfant, arrive peut-être, dans l'enceinte religieuse, le dimanche, tôt le matin, avant le lever du soleil. Sengle qui est un tout petit enfant aurait pu confondre quelques heures du matin, avant le lever du soleil, avec une nuit entière. Il faut ajouter que la plupart des événements décrits dans le chapitre du « Tain de mares » se

---

[264] Paul Joanne, *Bretagne*, Paris : Hachette, coll. « guides Joanne », éd. de 1893, p. 256.
[265] *Les Jours et les Nuits*, OCJ I, p. 797 (BJ, p. 593)
[266] *Les Jours et les Nuits*, OCJ I, p. 797-798 (BJ, p. 593)

déroulent pendant le dimanche. Avant midi, l'immense foule de pèlerins arrivait, parmi les arrivants, l'enfant Sengle aperçoit des pèlerins d'autres paroisses dans leurs plus beaux costumes :

> Il s'extasia devant les costumes et la beauté *grecque* des filles […][267]

Les multiplications et les aménagements des fontaines religieuses, les plus fréquentées en Bretagne, répondent principalement aux besoins des croyants ou des pèlerins. C'est le cas de la fontaine décrite par Sengle. La fontaine de Sainte-Anne-d'Auray est composée de trois bassins (un système de rigoles qui part de la source principale les fait communiquer) et délimitée par une aire quadrangulaire pavée de dalles de pierre. Pour permettre aux pèlerins de se laver, de boire, de se reposer et de jouir de ses qualités exceptionnelles, un muret en pierre, franchi par des escaliers et disposé en forme de banc, entoure l'aire quadrangulaire. Le narrateur filtre sans doute la dureté des événements sous l'influence de l'esprit enfantin du personnage. Un autre décor, plus rude est décrit par Corbière autour des fontaines :

> Et boivent l'eau miraculeuse
>
> Où les Job teigneux ont lavé
>
> Leur nudité contagieuse…
>
> […]
>
> — Ce n'est pas la cour de miracles,
>
> Les trous sont vrais : *Vide latus !*[268]

La tradition et la religion se mêlent dans un rituel magique qui caractérise le catholicisme en Bretagne. Les gestes et les paroles des vieilles femmes qui entourent la fontaine sont l'exemple de tout un rituel qui accompagne les fontaines miraculeuses. Jarry synthétise : la religion, le traditionnel et l'imagination ; car ces monuments ne peuvent exister qu'attachés à leurs valeurs ancestrales et surnaturelles. La basilique, pour les yeux de l'*enfant personnage*, participe à son souvenir par sa luminosité nocturne. Il y a, dans le texte, une relation univoque entre le monument (à peine décrit) et *son rite*.

---

[267] *Les Jours et les Nuits*, OCJ I, p.798 (BJ, p. 593).

[268] Tristan Corbière, *Les Amours Jaunes*, Paris : Gallimard, 1973, p. 144.

Le narrateur du roman *Les Jours et les Nuits* semble établir un dialogue avec le guide. Dans la confrontation avec le récit, Jarry écrit les réponses, ou les presque justifications à propos de ce que Sengle visita et ce que le guide de l'époque proposait.

> Il ne vit jamais les pierres de Carnac ; mais que les piles du pont d'Auray étaient de granit triangulaire ; et il fit voir à des muettes ses paroles, et elles lui répondirent, quoique sourdes, avec une voix mathématique ; et un sourd-muet qui ne regarda ni ne répondit secoua la pendaison d'une lanterne sur trente squelettes en-dessous d'une trappe.
>
> […]
>
> Autour du trou du champ des os des martyrs
>
> Tâte avec sa lanterne au bout d'une corde[269]

Les monuments de la Chartreuse et du Champ des Martyres sont subordonnés à l'intention principale du texte. « Le Tain de mares » doit son originalité à une nouvelle façon d'aborder la description. Comme l'explique Patrick Besnier :

> De tous ces éléments Jarry construit son récit, mais par allusions seulement, sans éclairer le lecteur. A partir des images-clefs, il reconstitue une vision : les muets, le paysage, l'obscurité, à quoi il confère une autre dimension. Omettant, par exemple de parler de l'institution des sourdes-muettes, les pensionnaires et surtout le gardien prennent une allure fantastique, fantômes surgis du terrible passé […] [270]

La visite est réduite à une observation des personnages et à leurs gestes que le regard d'un enfant réduit à des traits caricaturaux ; une simplification qui exprime beaucoup mieux ce qui fut le plus marquant lors de ce voyage pour l'esprit du *héros-enfant*. Le texte reste fidèle à l'itinéraire du pèlerinage suivi par Sengle, en étant simultanément le témoignage le plus transparent possible des éclats d'un souvenir d'enfant. Jarry exprima exactement, dans ce texte, l'essence même d'un souvenir enfantin du pardon à Sainte Anne d'Auray. Le récit par sa

---

[269] OCJ I, p.798 (BJ, p.593)

[270] Paul Joanne, *Bretagne* pp. 260-261, cité par Patrick Besnier in «La Bretagne dans quelques œuvres d'Alfred Jarry», *Mémoires de la société d'émulation des Côtes du Nord*, Tome CII, Saint-Brieuc : éd. Société D'émulation Des Côtes-Du Nord, 1973, p.149.

composition devient originel et intemporel. Ces mots de Guillevic résument la technique utilisée par Jarry pour décrire la Bretagne du chapitre « Le Tain de *mares » : sensations éprouvées dans mon enfance comme des éclats, des éclairs.*[271]

Les monuments druidiques que Sengle n'avait pas vus, Jarry les récupère et dans le flou du texte arrive à donner une nouvelle piste pour leur interprétation où tous les monuments font partie du décor druidique manqué. Il s'agit de combler et superposer deux lectures : Sengle n'a pas vu les monuments druidiques, alors il métamorphose les rites, la Sainte dorée et les monuments pour qu'ils donnent l'impression de faire partie d'un autre décor que nous analyserons dans le chapitre consacré aux monuments druidiques dans l'œuvre de Jarry.

L'ex-voto de Sainte Anne d'Auray

Le chapitre intitulé « Le Tain de mares » n'est pas la seule allusion au pèlerinage breton de Sainte-Anne d'Auray ; dans le roman *Les Jours et les Nuits* nous pouvons lire la suivante épigraphe qui accompagne le livre V :

> LIVRE V
>
> SISYPHE FAVORI
>
> Hélène Suasse, abandonnée des médecins et à l'agonie … vomit un serpent à deux têtes
>
> *Ex-voto* de la basilique de Sainte-Anne.

L'épigraphe, qui évoque le caractère magique du pèlerinage, justifie la confiance faite par Sengle à Sainte Anne d'Auray. Les ex-voto constituent un groupe d'objets votifs ou œuvres artistiques (dites naïves et confectionnées sur commande) offertes afin de remercier pour une faveur demandée et obtenue.

---

[271] Guillevic, *Vivre en poésie*, Paris : Stock, 1980, p. 52.

Les dons ou offrandes sont déposés dans le sanctuaire du protecteur ou de la protectrice. On conserve encore des ex-voto dans la Galerie d'Art et le Trésor de la basilique d'Auray. Leur disposition répond au besoin de les afficher comme témoignage des miracles de la Sainte. Une grande partie de ces offrandes, parmi lesquelles figure celle d'Hélène Suasse[272], montrent des similitudes. Il s'agit d'une représentation de miracles ou de guérisons associés au pouvoir thérapeutique de la patronne de la Bretagne. Un grand nombre de ces représentations apparaissent sous forme de tableaux ou de peintures à l'huile. Dans ces peintures, la légende qui précise et résume l'objet de l'offrande, est placée près d'un médaillon orné du mot *ex-voto*.

Le Cymbalum Pataphysicum[273] dit avoir échoué dans la recherche de l'ex-voto d'Hélène Suasse. Les coordonnées de la recherche étaient exactes car l'ex-voto fait bien partie des possessions de la basilique de la Sainte dorée. Nous avons observé en détail le tableau qui représente la petite Hélène Suasse vomissant un serpent, et nous avons tenté de retrouver les souvenirs de cette image dans l'œuvre et dans la vie de Jarry. Tout d'abord plusieurs éléments indiquent que le souvenir du pèlerinage de Sainte-Anne d'Auray participe à deux univers : la fiction, où Sengle filtre avec son regard d'enfant le pèlerinage, et des tranches de la biographie de l'auteur. Alfred Jarry introduit le livre V, dans le roman *Les Jours et les Nuits*, avec une épigraphe d'un ex-voto déposé à la basilique de Sainte Anne d'Auray. Il est impossible de déterminer avec certitude si le pardon avait réellement fait partie de la vie de l'écrivain. Malheureusement, ni les biographes, ni les souvenirs de Jarry rapportés par sa sœur Charlotte ne donnent de précisions sur le sujet du pardon. Il existe seulement une brève allusion que Félicien Fagus fait dans une lettre à Charles Chassé écrite 1922 :

> « Il participa à des Pardons (lui-même me l'affirma : celui de Sainte-Anne d'Auray ? Je crois bien, mais ma mémoire peut défaillir ; au reste cela importe peu). »[274]

Le passage de Jarry à Sainte-Anne est aussi énigmatique et mystérieux que celui de son personnage Sengle. Mais quel âge avait-il ? D'après les biographes, on ne

---

[272] VOL II: REPERES, Illustrations "Ex-voto d'Hélène Suasse », p.59.

[273] *Les Jours & les Nuits, essai d'iconologie documentaire, Cymbalum Pataphysicum*, n°1, janvier, 1992, p.164.

[274] Cité par Patrick Besnier in *Alfred Jarry*, Paris: Fayard, 2005, p. 34.

peut pas connaître l'âge que Jarry avait lorsqu'il voyage à Sainte-Anne pour accomplir le rituel du pèlerinage. Si l'identification avec Sengle est correcte : *Sengle avait été conduit tout petit enfant à ce pèlerinage de Sainte-Anne, et en gardait des souvenirs qui étaient plusieurs.* Toutefois, s'il était tout petit enfant pouvait-il être capable de lire et après, d'écrire ou de mémoriser la note explicative sur l'ex-voto d'Hélène Suasse? L'épigraphe du livre V est une transcription presque fidèle de l'explication qui figure sur un rectangle noir en bas du tableau :

> hélène Suasse abandonnée des médecins, vouée à ste anne par sa mere vomit un serpent à deux têtes & recouvre la santé[275]

L'exactitude avec laquelle Jarry avait transcrit la note explicative qui accompagne le tableau est surprenante. Jarry enfant, retourné par l'image, avait voulu mémoriser pour exorciser ses peurs la note sur les mésaventures d'Hélène Suasse. Peut-être avait-il reçu de l'aide de sa famille, de sa mère ou de sa sœur pour noter le texte, ou le lire, car comme le héros de son roman Jarry *avait été conduit tout petit enfant à ce pèlerinage de Sainte-Anne.*

Dans le tableau de l'ex-voto apparaissent représentés les parents de la petite Hélène Suasse, la mère agenouillée toute en larmes, et le père debout, les mains jointes qui indiquent une probable prière. Jarry avait voulu effacer dans le roman *Les Jours et Nuits* les traces des accompagnateurs de Sengle. Le personnage semble avoir été conduit à Sainte-Anne d'Auray par une entité anonyme qui joue le rôle de protectrice et de guide. Si nous comparons l'épigraphe et la note explicative du tableau nous pouvons remarquer que Jarry avait aussi effacé de manière intentionnelle le passage *vouée à ste anne par sa mere.*

Probablement, dans la Bretagne que Jarry avait connue pendant son enfance, où existaient des croyances, des rituels et des légendes autour des maladies enfantines, le rôle du docteur et des parents était bien plus limité que celui des Saints Guérisseurs. Les adultes et les enfants, confrontés à la fragilité de la vie et aux difficultés que la médecine avait pour expliquer et guérir de nombreuses

---

[275] VOL II: REPERES, Illustrations "Ex-voto d'Hélène Suasse », p.59.

maladies, s'accrochaient à une grande série de Saints Guérisseurs, auxquels ils octroyaient le pouvoir de guérir tous les maux. Sous la protection du tout puissant Saint Guérisseur, parents et enfants se trouvent au même niveau. Cela pourrait expliquer pourquoi le personnage de Sengle n'est pas accompagné par sa famille, et pourquoi il établit un lien entre lui et la *Sainte dorée*, sans aucune aide de l'intermédiaire adulte. Il existe une autre raison qui explique l'absence de la mère, dans le souvenir du pèlerinage à Sainte-Anne. Lorsque Sengle fait son service militaire et commence à évoquer son enfance bretonne, sa mère est déjà morte :

> […] Sa mère suggestionnée par les diagnostics lugubres, […] et mourant à une date d'une maladie bénigne, selon l'ordre de l'idiot prophète.[276]

Jarry avait décidé de supprimer le passage, *vouée à ste anne par sa mere*, de la note explicative de l'ex-voto, intentionnellement, car Caroline Marie Quernest était morte, bien avant l'écriture du roman *Les Jours et les Nuits,* le 10 mai 1893, et d'après les biographes, un halo de pudeur avait toujours plané sur ce triste événement.

Sengle et le petit Jarry, à supposer que le récit du pardon rassemble quelques souvenirs de la vie de l'auteur, avaient été très effrayés et surpris par le serpent bicéphale qui sort de la bouche d'Hélène Suasse. Il n'y a pas d'explications dans le chapitre "Le Tain de mares" sur les raisons qui avaient conduit le personnage et l'auteur à accomplir le pèlerinage de Sainte-Anne d'Auray. Ce pèlerinage, outre qu'il est associé à une fête, est associé à un vœu. Le mal est exorcisé par le voyage qui culmine avec la présentation de l'objet votif et de la personne guérie. L'ex-voto d'Hélène Suasse, le tableau votif qui représente l'image de l'expulsion d'une monstrueuse maladie, sert aussi à rappeler l'univers fantastique et surnaturel qui entoure le pardon breton.

On suppose que surpasser l'âge fragile de l'enfance en Bretagne, au cours du XIXe siècle, n'était pas facile. Dans la culture bretonne prolifèrent des croyances, des rituels, des histoires autour des maladies enfantines. Les adultes et les enfants sont confrontés à la fragilité de la vie et s'accrochent à une grande série de Saints Guérisseurs, auxquels ils octroient le pouvoir de guérir tous les

---

[276] *Les Jours et les Nuits*, OCJ I, p.774 (BJ, p. 575)

maux. Même si la prévention de certaines maladies était divulguée en Bretagne et elle venait parfois s'incruster dans les histoires de la veillée, où l'on persuadait des dangers avec la peur du merveilleux, elle n'était pas suffisante et le recours aux pardons et aux offrandes aux Saints Guérisseurs était une autre solution très répandue. Dans le roman *Les Jours et les Nuits*, en dehors des souvenirs d'enfance, la maladie est omniprésente. Tout d'abord, la complexe relation des deux personnages, Sengle et Valens, met le lecteur sur la piste d'une possible identité double, renforcée par l'existence de deux univers : l'univers du passé, la Bretagne, et l'univers du présent, la caserne. Les serpents qui représentent dans l'œuvre de Jarry la maladie du double, du mensonge, et la confusion babélique ont un lien étroit avec les légendes de la Bretagne puisque quelques légendes bretonnes recueillies par Paul Sébillot établissent un lien étroit entre le serpent, les langues et le mythe de Babel. Dans le roman L'Amour absolu, Jarry écrit sur plusieurs cultures, religions et langues à la fois, en créant dans le roman des personnages qui changent fréquemment de prénom. Jarry donne aussi plusieurs variantes onomastiques des parents d'Emmanuel: Marie est Varia en breton ou Miriam en arabe, Joseph le notaire est Joseb en breton ou le vieux Sindbad. Les trois univers évoqués par les trois noms sont présents tout au long du roman : le biblique, le coranique et les traditions catholiques de la Bretagne. Les identités changeantes sont un sujet clé dans *L'Amour absolu* : Joseph qui est le notaire à la mode de Bretagne, est aussi le chaste époux Joseb ou Sindbad le marin. Emmanuel Dieu est un nouvel Adam né à douze ans, un nouveau Jésus breton, une sorte d'Œdipe aux souvenirs incestueux ou peut-être tout simplement un Breton condamné à mort qui rêve pour s'évader depuis sa cellule, dans la prison de la Santé. Marie est Miriam, la biblique épouse de Dieu et mère vierge, la mère coranique de Jésus qui arrive à entendre son nouveau-né lui parler, et Varia, l'épouse bretonne du notaire. Tous les personnages sont étrangers à eux-mêmes, dépossédés de leur identité culturelle. La langue dans le roman est réduite à déplacer les personnages dans les univers évoqués par le changement de leurs prénoms. Le serpent qu'on avait trouvé dans *Les Jours et les Nuits* réapparaît dans *l'Amour absolu*. Comme la petite Hélène Suasse, la protagoniste de l'ex-voto que Jarry avait vu à Sainte-Anne-d'Auray, les personnages dans l'œuvre de Jarry semblent possédés par le maître de la confusion et du mensonge, le serpent, et par la monstruosité de la dualité, le serpent bicéphale.

Dans le catalogue de l'exposition qui avait eut lieu en Octobre 1983 dans le Musée de Saint-Brieuc, on pouvait lire l'explication ethnologique suivante sur le tableau d'Hélène Suasse :

> Outre le remarquable témoignage ethnologique sur l'emmaillotement du nouveau-né, cet ex-voto rend bien compte de la manière dont on percevait le mal étrange et inexpliqué chez le jeune enfant. La guérison de cet enfant, qu'une notice dans la Basilique identifie comme étant la petite Hélène Suasse, de Plouguernével (Côtes-du-Nord) âgée de vingt mois, provient de l'évacuation d'un serpent, qui représente sûrement des vers qui étaient, selon la tradition, responsables de nombreuses maladies infantiles. Les usages populaires ont longtemps portés sur les moyens de les extraire du corps, en dépit d'une perception très imprécise de la maladie. L'offrande consécutive à la guérison d'Hélène Suasse marque très bien l'omniprésence de l'empreinte surnaturelle qui s'empare des manifestations du mal (ver, serpent, démon ?) mais aussi du recours pour l'en guérir. [277]

Nous avons trouvé dans les archives de Rostrenen, ville située à une soixantaine de Kilomètres de Saint-Brieuc, des informations sur la petite Hélène Suasse. Elle est née le 20 mai 1630, ses parents Jacques (De) Suasse et Claude Bobille avaient déposé cet ex-voto à Sainte-Anne d'Auray, quelques années plus tard, en 1636, date de l'ex-voto indiquée à la Basilique. Au-delà de la monstruosité du serpent, du dégoût et de la peur que pouvait susciter le surnaturel vomissement, le tableau de cet ex-voto du XVII[e] siècle avait été peint afin de laisser une trace dans les esprits enfantins. Alfred Jarry, enfant, avait été surpris par l'image de la petite Hélène vomissant le serpent à deux têtes. Jarry adulte n'oublia pas de faire allusion à l'image de la petite fille, immobile et rigide, qu'il décrit ainsi dans un passage du roman *Les Jours et les Nuits* :

> Deux ans et demi après, Sengle entra avec Nosocome dans l'hôpital des petits enfants. […] Dans tous les lits, des petites filles regardaient devant elles, comme est le principal exercice des malades ; et dans un lit central, une grande poupée, plutôt plus grande que les petites filles, était la seule qui suivît d'un regard intelligent les visiteurs, du moins comme un portrait.[278]

---

[277] *Regards sur la Petite enfance en Bretagne rurale traditionnelle XVIII et XIX siècles*. 26 Octobre 1983 et 19 février 1984, Saint-Brieuc : Catalogue publié par le Musée de Saint-Brieuc, 1984, p. 55.
[278] *Les jours et les Nuits* OCJ I, p. 820 (BJ, p. 610)

Lorsqu'on admire la peinture de l'ex-voto, surtout lorsqu'on a une petite taille comme le *héros-enfant,* le corps du bébé emmailloté apparaît surdimensionné : Hélène Suasse est aussi grande que sa mère, qui pleure et prie à genoux dans la chambre à côté d'elle. Si le tableau d'Hélène Suasse était accroché au mur et un peu élevé lorsque Jarry, ou Sengle, l'observent, et si on prend en compte la petite taille des observateurs, les yeux d'Hélène ne regardent point le serpent qui sort de sa bouche, ses yeux se posent sur tous les petits visiteurs qui s'arrêtent pour lire l'explication de l'ex-voto.

L'ex-voto breton avait très fortement marqué Jarry, puisque, devenu adulte il avait aussi voulu déposer son propre ex-voto. De la main de Charlotte, dans une lettre adressée à Rachilde en mai 1906, on peut lire :

> Abi, o princeps daemonum […] ; Sancta Anna et Beata Maria Virgo me in manibus suis tenent, o Serpens[…] Sancta Anna conculcatrix tui et mater matris Dei vigilat super me. [279]

Dans la suite de l'écrit en latin, Jarry invoque Sainte Anne et dit avoir déposé un ex-voto à Sainte-Anne d'Auray :

> In nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti, et Sanctae Mariae Virginis et beatae Annae matris ejus, in cujus devotionem lapidem marmoream in muro basilicae « Auray » posui, animam meam in manu Beatae Annae remitto, […] In nomine Patris, etc., et Beatae Annae Salvatricis meae. Amen. [280]

Plus tard Charlotte, dans une lettre qu'elle avait envoyée à Rachilde, après la mort d'Ubu, avoue qu'elle accomplira la promesse que Jarry avait faite à Sainte Anne :

---

[279] Va-t'en, ô prince des démons […] Sainte Anne et la Bienheureuse Sainte Vierge Marie me tiennent entre leurs mains, ô Serpent. […] Sainte Anne, qui t'écrase, mère de la Mère de Dieu, veille sur moi. […] OCJ III, p.610. Traduction proposée dans les « Notes et variantes », OCJ III, p. 969.

[280] « Au nom du Père et du Fils et du Saint Esprit et de la Sainte Vierge Marie et de la Bienheureuse Anne sa mère, […] pour la dévotion de qui j'ai posé une plaque de marbre au mur de la basilique d'Auray, je remets mon âme en la main de la Bienheureuse Anne, […]. Au nom du Père, etc., et de la Bienheureuse Anne ma Salvatrice. Ainsi soit-il. » Traduction proposée dans les « Notes et variantes », OCJ III, p. 969.

> Je tâcherai à sa place d'aller au Mont-Saint-Michel ou à Sainte-Anne si j'arrive à me tirer bien de l'arrangement de sa *Dragonne*. [281]

Il est vrai que, dans la tradition votive, il faut suivre une série de rites : l'expression du vœu et l'invocation du saint choisi pour l'accomplir, l'expression de la promesse d'un don en échange de l'accomplissement du vœu et, finalement, l'acheminement du cadeau, l'ex-voto, à la basilique, chapelle ou église vouée à ce saint. Alfred Jarry suit fidèlement tous les rites votifs jusqu'à sa mort, cependant il doit accomplir le dernier pour que l'âme du poète repose en paix. Charlotte sait qu'il ne faut pas rompre le projet votif de son frère et qu'elle devra acheminer le cadeau promis à la Basilique. Suite aux travaux de recherche des deux délégations, de la Sous-commission des Monuments Anhistoriques et Historiques, qui se sont déplacées sur les lieux, le Cymbalum Pataphysicum découvre les deux ex-voto de l'écrivain. Dans le cloître de Sainte-Anne d'Auray, sur le mur en pierre, des *œuvres marmoréennes* carrées, rendent compte du serment secret des fidèles, au milieu de tous ces témoignages de la dévotion à la Sainte d'Auray, deux plaques de marbre attribuées à Jarry portent la signature : l'une *A. J.* et l'autre *UBU*. [282]

Un pardon raté

Lors de son premier voyage en Bretagne, qu'il raconte dans *A Dreuz an Arvor*, Segalen s'intéresse aux monuments catholiques bretons. Il décrit en détail l'église de Penmarc'h, vouée à Saint Nona ou Vouga. Il note dans son carnet de voyage des renseignements sur la construction de l'église, le nombre d'habitants de la paroisse, les successives restaurations etc. Malgré la fadeur des notes que Segalen prend de l'église de Penmarc'h, un commentaire annonce le véritable intérêt qu'il portait aux monuments catholiques bretons :

---

[281] Notice de *La Dragonne* dans OCJ I, p. 866.
[282] VOL II: REPERES, Illustrations "Ex-voto d'Alfred Jarry », p.60.

> En contournant l'église, un indigène nous signale un bas-relief informe, émergeant de la muraille, où il faut deviner la souple ondulation d'un corps de Sirène figurant, paraît-il , encore, la fille du roi Gradlon.[283]

Le jeune Segalen est attiré par les histoires, dans ce cas la légende d'Ys, que l'on pourrait deviner à l'ombre des monuments bretons. Il oppose déjà deux univers : le légendaire ou mythique et le catholique étriqué et institutionnalisé. Lorsqu'il écrit sur son enfance, il regrette de ne plus garder que quelques misérables souvenirs de son enfance bretonne, comme si à Brest tout avait été couvert par la grisaille et la carapace d'une religion qui l'opprimait. *Au reste, je ne regardais rien que la construction, l'armature catholique…*[284] Il allait combattre la religion de son enfance tout au long de son travail d'écrivain, afin de mettre en avant des religions plus anciennes que la chrétienne avait effacées. Toutefois, en dehors des institutions religieuses, il était intéressé par les rites et l'art des anciennes religions essentiellement la Maorie qu'il opposa nettement à la religion de l'envahisseur chrétien. Pourtant il ne rejette pas totalement la religion prédominante de la Bretagne mais plutôt la religion catholique étriquée dans laquelle il avait été endoctriné. Sur la porte de l'armoire que Segalen utilisait comme bibliothèque à Bordeaux, il gardait comme une pièce de musée une photo de l'église du Folgoët, célèbre pour son pardon. Dans une lettre écrite à sa mère il expose clairement ses préférences : *Moi j'ai des projets ambulatoires très nets. Pendant les vacances, le tour du Finistère avec Dhoste, son frère, et Mignard. Il est inouï, de cette vieille Bretagne, de ne connaître que cet îlot cosmopolite et polymorphe qu'est Brest.*[285] Il appréciait les églises fortement enracinées dans les traditions populaires bretonnes, en particulier les pardons. A travers ses lettres, Victor Segalen nous apprend qu'il aurait aimé visiter la vieille Bretagne des pardons :

---

[283] OCS I, p. 94.
[284] OCS I, p. 88.
[285] CS I, p. 203

> Si Dhoste vient à Brest, il n'arrivera sûrement pas avant le 15 Août, pour prendre part à notre excursion à travers la Finistère, que nous essaierons, Mignard et moi, de faire coïncider avec les pardons intéressants.[286]

Le pardon breton selon Suarès

Depuis son premier voyage en Bretagne, Suarès avait été touché par les pardons bretons, comme on peut le constater dans un ensemble de poèmes inédit, intitulé « Pardons », appartenant au carnet 97, et publié par Bernard Duchatelet[287]. Plusieurs raisons avaient conduit Suarès à choisir un titre au pluriel, « Pardons ». Il n'avait pas l'intention d'expliquer tous les pardons bretons, mais il voulait s'inspirer de différents pardons bretons pour faire un bref portrait social et religieux de la Bretagne. Quelques artistes du XIX^{e} siècle avaient traité le sujet des pardons de l'extérieur, en une approche naturaliste et en s'appuyant sur le caractère collectif de cette fête religieuse. Suarès rompt avec la littérature et l'art qui voulait peindre les pardons bretons avec le regard du touriste, puisqu'il voulait aller au-delà des descriptions folkloriques pour insister sur la dévotion bretonne de manière individuelle, et décrire la ferveur qui incitait les Bretons à assister aux pardons. Depuis son premier voyage en Bretagne, en 1899, Suarès ne veut pas participer à un pardon breton avec pour seul but de décrire tous les rites et les monuments qui l'entourent. Il avait tellement envie de ressentir la Bretagne de « l'intérieur » qu'il décida de s'inspirer de la dévotion bretonne qui habitait le cœur des Bretons. Pour ce faire, il devient la voix de chaque pèlerin qui assiste à d'hypothétiques pardons voués à la Vierge, *Notre Dame de…* dans le texte. Suarès semble connaître assez bien le rituel breton des pardons pour pouvoir écrire sur l'instant où le pèlerin demande un vœu au saint guérisseur ou à un des membres de la Sainte Famille. Suarès invente une série de surnoms à Notre Dame qui fait penser à la longue

[286] CS I, p. 217.

[287] Bernard Duchatelet, « Suarès et la Bretagne », *Etudes sur la Bretagne et les Pays Celtiques*, *KREIZ2*, Université de Bretagne Occidentale, Brest, 1993, pp. 72-79.

liste de saints bretons auxquels on consacrait un pardon différent. Les surnoms que le poète donne à Marie représentent toutes les guérisons de toutes les douleurs qu'il imagine ; cela peut s'expliquer dans la tradition bretonne parce que chaque saint possède un pouvoir exceptionnel pour guérir une maladie différente.

Chaque poème composant l'ensemble que Suarès intitula « Pardons », porte un titre qui nous renseigne sur l'identité du pèlerin : le pâtre, le gabier, un autre gabier, l'Islandais, le passant, une petite fille, le gardien du phare, le solitaire, le rêveur, le psalmiste. Chaque poème est une prière ou un cantique individuel, où le Breton expose son problème et demande, pour le résoudre, l'intercession de la Vierge (la seule capable d'accumuler autant de pouvoirs dans la tradition catholique).

Le premier poème intitulé « Le pâtre », rappelle le sujet médiéval de l'amour idyllique des pasteurs et la passion courtoise, parfois fruit des amours illicites, à travers la répétition des appellatifs féminins, de l'amie et de la vierge, *ma douce mie, Madame, Notre Dame de la Merci…* Le pâtre demande à Notre Dame de la Merci de protéger sa passion :

> […]
>
> Madame aide à ma passion.
>
> Celle que j'aime est découverte ;
>
> Et notre amour est sans merci
>
> Si vous ne l'accueillez, offerte,
>
> Notre Dame de la Merci.[288]

Le deuxième poème intitulé *Le gabier,* expose la peur du matelot qui fait face à la mort annoncée par la fureur d'une tempête en pleine mer. Dans un instant d'évasion, le gabier nostalgique rêve de la vie qu'il a laissée sur le continent, mais tout de suite après, la violence de l'orage lui fait entendre des pleurs. Il invoque de l'aide pour revenir sur la lande et revivre le rêve de joie :

---

[288] Ibid. p. 72.

[…]

L'écueil fourbe et la roche
Sous le brouillard plus proche
des flots…

Que j'ai lourde mon âme…
J'écoute des sanglots…

Aidez-moi, Notre Dame
Des Flots [289]

Un autre poème complète la prière du matelot, intitulé *Autre,* le sujet est très proche : le gabier songe aux parentes qu'il a laissées sur le continent et demande à la Vierge sa protection, afin de pouvoir rentrer pour les revoir.

Cachant ses pleurs, sur la rive
Près d'elle la mère arrive…
Et puis, comme des îlots

Elles ont fui mes prunelles…
Gardez, gardez moi pour elles,
O Notre Dame des Flots.[290]

Le poème qui porte le nº 3 est consacré aux Bretons partis en Islande pour pêcher la morue, cela explique le titre *L'Islandais*. Suarès fait ressusciter les légendes dans ce poème parce que la marin ne demande pas à la Vierge de protéger sa vie mais il demande de lui permettre de revenir sur la lande en tant que trépassé.

Si je meurs aux brumes d'Islande,
Qu'au moins je sois ressuscité
De mon tombeau sur la lande

[289] Ibid. p. 73.
[290] Ibid. p. 74.

Notre Dame de la Clarté.[291]

Le poème intermédiaire, qui porte le nº 4, *Le Passant,* semble évoquer les sentiments de Suarès, qui se plaignait souvent d'être un passant en Bretagne. Suarès s'inspire des lieux du pardon, abandonnés par la foule, pour projeter sa solitude et sa frustration. Le jeune Méridional avait ressenti comment, après le pardon, le poids du silence regagnait les lieux. Le poème rappelle la cadence annuelle du pardon qui s'installe en deux temps : les trois jours du pardon, bruyants et festifs, et le reste de l'année, muet et triste. L'originalité de ce poème réside dans sa capacité à transmettre ce que les lieux exhalent après le pardon et à insister aussi sur la nostalgie de celui qui laisse la Bretagne. Le passant demande à Notre Dame d'y rester et jalouse celui qui n'est point accroché au *terroir* :

Je m'arrête dans cette église,
Car elle est seule dans les champs,
Et que rêveuse, vide et grise

Au soir seul elle dit ses chants.
Du clocher frôlé de la brise,
Au vieux mur la mousse descend ;
[…]

Je suis plus triste sur la route
Que la cloche que nul n'écoute,
[…]
Notre Dame de la tristesse. [292]

[291] Ibid. p. 75.
[292] Bernard Duchatelet, « Suarès et la Bretagne », *Etudes sur la Bretagne et les Pays Celtiques*, *KREIZ2*, Brest : Université de Bretagne Occidentale, 1993, p. 76.

Le poème semble garder sur ces lieux les échos du pardon, en évoquant les trois leitmotivs principaux : les cantiques, le son des cloches et l'invocation divine. Dans la suite des poèmes, trois ont une thématique amoureuse, *Une petite fille, Le rêveur, Le psalmiste,* et dans les trois cas le vœu exprimé est le retour de la personne aimée. Dans cet ensemble de poèmes, Suarès veut pénétrer le cœur de la foule qui compose la dévotion bretonne, en isolant les personnages et les voix poétiques. Il les isole non seulement par le titre du poème, par le choix d'une interlocutrice divine différente, mais aussi dans l'emploi d'une forme poétique différente, d'une rime et d'un rythme différents. Au cœur de chaque poème, sorte de prière votive ou invocation à la vierge, le Breton implore de l'aide pour accomplir un rêve. A travers l'ensemble des vœux, qui peuvent être faits lors du pardon annuel, Suarès construit le portrait social de la Bretagne, avec un échantillon de personnages qui exposent leurs inquiétudes, envies et passions. Dans la tradition votive bretonne les vœux exigent en retour, s'ils sont accomplis, un cadeau de remerciement qui doit être déposé, par exemple le jour du pardon, dans la chapelle de la Vierge invoquée. Les chapelles dédiées à la Vierge de ces poèmes sont imaginaires, elles ne semblent exister que dans l'esprit des Bretons, comme si au long d'un pèlerinage sur terre ils payaient chaque promesse de leur propre vie. A la fin de chaque poème, qui compose l'ensemble de poèmes inédits intitulé « Pardons », le dernier vers est dédié à *Notre Dame de ….* La répétition de cette formule évoque la cadence rythmique du rosaire. Le changement de l'appellatif de la Vierge prend le lecteur à témoin de chacune des prières, des invocations et des serments qui habitent l'esprit des Bretons et les lui rappelle. C'est ainsi que le jeune Suarès perçoit la Vierge des Bretons, omniprésente, garde-fou de tous les malheurs.

Depuis son premier voyage Suarès traita le sujet de la religion en Bretagne dans sa globalité, dans son contexte, sans le détacher du peuple et du paysage. André Suarès continua à décliner le sujet des vestiges et rites catholiques bretons dans *Le Livre de l'Emeraude* et dans *Landes et Marines* où il voulait traiter le sujet de la religion en Bretagne d'une manière différente, sans tomber dans la médiocrité des récits qui décrivaient la foi bretonne, toujours de l'extérieur, comme les guides touristiques. Il s'est intéressé aux chapelles, aux cathédrales, aux statues religieuses, aux offrandes, aux prières, aux passions religieuses et à la fête du Pardon. Nous allons découvrir qu'au fil des textes la religion que

Suarès veut nous montrer habite d'une manière particulière tout le paysage breton.

Dans *Le Livre de l'Emeraude,* Suarès écrit sur un jour de pardon pendant le mois d'août, le récit s'intitule « l'Agneau ». L'écrivain joue avec les contrastes, les équivoques de deux univers, le sacré et le profane, la joie et le recueillement, la ferveur religieuse et la passion amoureuse, qui caractérisent aussi la fête bretonne du pardon. Lorsqu'il écrit le titre, à connotations chrétiennes, juste avant le lieu et la date de composition du croquis, il veut que le lecteur réfléchisse au possible caractère religieux du chapitre. Il faut savoir que l'agneau représente dans le christianisme primitif le Christ sacrifié, mais dans ce chapitre le lecteur découvre qu'il s'agit du prix réservé au vainqueur d'une lutte bretonne. Le sujet de la lutte et du pardon avait été traité par Gauguin dans son fameux tableau peint en 1888, *Vision après le sermon* ; Suarès complète le tableau avec un autre décor, les enchères du trophée de la lutte, l'agneau, au pied d'un calvaire, sous la bienveillance du vieux fossoyeur.

Un autre croquis, ou chapitre, qui fait partie du recueil *Landes et Marines*, s'intitule « Au Pardon » et rend hommage à un des pardons qui a lieu à Bénodet le premier lundi de septembre. Le pardon décrit par Suarès est une fête, où la dévotion et la passion amoureuse, la joie et la tristesse cohabitent.

> C'était le lundi de la fête, le jour des binious et de la liesse. […] On entendait les chanteurs réciter leurs complaintes. Et les passants s'interpellaient ; les uns s'invitaient à boire ; les autres riaient. [293]

Suarès décrit les pèlerins, disposés en groupes, avec leurs habits caractéristiques, *tous vêtus du même noir, tous coiffés du même chapeau* et quelques femmes qui se détachent du groupe pour entrer à l'église pour prier. L'église bretonne semble un univers à part, qui éloigne pour un instant les pèlerins de la fête du port :

> […] La petite église leur paraît silencieuse et sombre ; il y fait frais ; l'ombre y verse le calme ; et il semble à ces femmes que la chaleur est bien loin et la cohue du jour tumultueux. Une crainte qui leur est chère, leur fait pencher la tête : plus d'une va se munir

[293] *L&M*, p. 109.

> contre son péché, celui qu'elle a commis ou celui qu'elle médite de commettre. Les plus innocentes se confient avec ferveur ; et le moment de gravité qui, pour elles, interrompt le jour de fête, le leur fait mieux goûter. […][294]

Suarès aime personnaliser les événements, détacher un personnage de la foule bretonne afin de faire connaître les rites bretons de l'intérieur. Cette constante n'est pas absente dans le pardon de Bénodet où Suarès s'arrête pour peindre la dévotion colorée d'une passion amoureuse. Le décor du pardon est pour Mar-Guit, jeune femme sur laquelle le poète focalise son regard, un écho du pardon de l'année dernière. Suarès décrit à la fin du pardon la sortie de la jeune Bretonne de l'église, la causerie avec ses parentes à l'ombre d'un vieil orme, et son entretien avec un jeune homme. Le poète transforme Mar-Guit en une sorte de vierge ou sainte embellie par une autre ferveur que la ferveur religieuse : la ferveur amoureuse.

> […] Elle était très pâle ; ses cheveux étaient de lin, et ses yeux d'eau verte sur les saules, pailletés d'argent. Sa petite bouche, aux lèvres un peu décolorées, avait ce dessin pur et grave, qui donne le même prix aux baisers qu'à la prière. […][295]

Suarès finit par transformer la jeune bretonne en une sorte déesse qui tient son charme de la nature bretonne : ses *cheveux de lin et ses yeux d'eau verte sur les saules, pailletés d'argent*.

La nature et la religion catholique en Bretagne sont étroitement liées dans le travail de Suarès, il ne s'agit pas de quelques métaphores qu'il insère dans un but stylistique, comme dans le cas de la description de Mar-Guit. Peut-être avait-il lu quelques idées sur la survivance d'une religion antérieure mêlée au catholicisme en Bretagne, car tout au long de ses croquis il travailla sur l'ancienneté des rites catholiques bretons. Dans un autre chapitre intitulé « Lys et Pavots », qu'on peut lire dans *Le Livre de l'Emeraude*, il peint un tableau mystique d'un pardon où le paysage devient la chapelle et la nature d'une sainte bretonne vénérée par le poète. La date indiquée par Suarès dans ce croquis est

---

[294] *L&M*, p. 110.
[295] *L&M*, p. 111.

l'après-midi de Pardon. En juillet, et le cantique en breton qui ouvre le chapitre, commence l'hommage du poète à la nature :

> Lili, harc'antet ho delliou
>
> War vord an dour'zo er prajou(1)…
>
> Les lys, aux feuilles d'argent,
>
> Sont sur le bord de l'eau sur les prés…[296]

Suarès remplace le cantique religieux du pardon par deux vers sur les lys, afin d'annoncer indirectement que la place de la nature est très importante dans ce pardon. Il continua à tresser des images du pardon breton et des images du paysage breton. Si nous revenons à la description du pardon de Bénodet, intitulé *Au Pardon,* nous découvrons que Suarès commence par écrire sur les enfants qui assistent au pardon : *Les petits enfants se traînaient dans le sable*[297]. Dans *Lys et Pavots* les cris des oiseaux rappellent les cris des enfants : *les alouettes ne s'arrêtent pas de triller ; et le cri rieur retentit, écho qui se répète, des cailles qui s'appellent, semblables à des enfants qui jouent*. Les parfums de la nature se mêlent aux parfums des églises le jour du pardon : *une chaude haleine porte les parfums salés de la vague, et la douceur enivrante des fleurs tièdes, ces amoureuses. Et il court des bouffées pieuses, odorant la cire ardente et l'encens*[298]. Le paysage breton est transformé par le poète en une basilique à ciel ouvert : *Entre les pins, colonnes brunes aux chapiteaux célestes, étincelle le sable de la baie*[299] . Suarès décrit la géographie bretonne comme le temple d'un pardon, où brillent les bougies de sable sous les rayons du *divin soleil*. Suarès veut mettre en parfaite communion les Bretons et la géographie bretonne, dans un pardon panthéiste, où se confondent les monuments, les rites, les pèlerins et la faune et la flore de Bretagne.

---

[296] *LE*, p.278.
[297] *L&M*, p.109.
[298] *LE*, p.279.
[299] Ibidem

> […] Un silence magnifique règne parmi la foule des pèlerins ; on n'entend que le bourdonnement contenu de la vie, de la joie pieuse, et le grand souffle d'eau, l'orgue infini, le murmure de la mer, qui meurt au bas de la falaise.[300]

On a beaucoup écrit sur les cantiques que les Bretons psalmodiaient lors des pardons, quelques écrivains, parmi eux Guillevic, Tristan Corbière ou Jarry, avaient été surpris par l'immense foule exprimant à l'unisson des prières ou des chants religieux. Suarès entend lors des pardons bretons une foule dépourvue de parole humaine puisqu'elle s'exprime dans la langue de la nature, comme le bourdon d'été, le souffle de l'eau et le murmure de la mer. Le poète magnifie la voix de la foule et comme lors des pardons dans les grandes cathédrales, elle devient aussi le son d'*un orgue infini*. Lorsque le lecteur finit ce chapitre, il croit que Suarès finit les métaphores et commence une description folklorique du rite du pardon en Bretagne. Le poète décrit en détail le cortège typique d'un pardon breton : des pèlerins aux pieds nus, les habits traditionnels, les objets sacrés qui participent à la procession, des banderoles, les bannières, les reliquaires et le brocart…

> Un peuple immense va et vient, monte, descend et tourne autour de la montagne. Beaucoup sont pieds nus, le front découvert, le chapeau à la main. Toute cette procession d'hommes, en vingt flots qui se croisent, est noire dans la lumière. Mais la couleur de l'assemblée n'en est que plus éclatante ; parmi les bannières éployées, les reliquaires de métal, et le brocart qui scintille, les jeunes filles et les femmes, les beaux visages de perle enchâssés dans les coiffes de dentelle et de linges blancs, se balancent, frissonnent, se baissent et se relèvent, lys candides, — tandis que d'autres femmes, et les enfants vêtus de rouge, coiffés de bonnets écarlates, jaillissent, pavots naïfs, et fleurs de pourpre.[301]

Le poète surprend le lecteur avec une image succincte qui transforme le décor du pardon en un jardin aux fleurs blanches et rouges, des lys et pavots, comme c'était déjà indiqué dans le titre du chapitre. André Suarès rompt avec la rigidité des descriptions des pardons bretons, il réinterprète aussi la religion catholique en ravivant les souvenirs d'une religion plus animiste, en communion avec la nature. Le pardon semble avoir été célébré en honneur au soleil : *le divin soleil*

---

[300] *LE,* p. 279.
[301] *Ibid.* p. 279

inonde d'or le vaste plateau, autour de la chapelle et les lys et les pavots s'épanouissent sur *le brocart solaire.*

André Suarès connaissait le fameux pardon de Sainte-Anne d'Auray et les légendes autour de la Sainte de Bretagne, une Bretonne qui après avoir donné naissance à la mère de Jésus rentre au pays pour un éternel repos :

> Par un soir pareil à celui-ci, j'ai ouï conter que sainte Anne s'était mise à pleurer en regardant le soleil couchant. Car la mère de la Vierge, ou la bonne duchesse, la Dame d'Auray en tous les cas, est une douce Brette qui est rentrée vieillir dans son pays, après avoir enfanté à Jérusalem ou à Paris.[302]

Tout au long de son œuvre sur la Bretagne Suarès transforme, comme Filiger avait fait en peinture, quelques personnages issus du peuple breton en saints : Sainte Anne d'Auray n'était qu'une *douce Brette.*

Ubu Roi, un saint roman

L'art populaire breton, l'art des églises et en général l'art roman des églises bretonnes, a laissé une trace importante dans l'œuvre d'Alfred Jarry. On a beaucoup étudié les origines d'Ubu Roi, sa genèse, mais aucun critique ne s'est penché sur le rapprochement qui aurait pu exister entre le Roi Ubu et les images de l'art roman qui ornent les églises bretonnes. C'est bien connu que le roi de " Nulle Part " avait été une fois M. Felix Hébert, professeur agrégé de physique dans un lycée de Rennes. Charles Morin recueille dans *Les Polonais* un ensemble de textes de tradition *potachique* autour du pittoresque personnage. Sa monstrueuse royauté voit la lumière sur un théâtre d'ombres en 1888.

Il est temps de laisser de côté l'image du professeur chahuté par beaucoup de générations de potaches et par beaucoup de lecteurs et spectateurs d'*Ubu,* qui projettent sur le père Ubu la mémoire du pauvre Père Hébert. Une des

---

[302] *Sur la Vie*, in *Idées et visions et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques* (1897-1923), édition établie par Robert Parienté, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », vol. I, 2002, p. 207

premières interprétations du personnage, qui touchait plus directement la culture bretonne, attribuait sa naissance au folklore populaire de la Bretagne. Parmi les croyances populaires, Ubu est aussi le mythe du géant *Hok Bras* ou du Gargantua rabelaisien, des géants celtiques qui dorment leur nuit éternelle dans l'îlot de la Tombelaine (Tombe de Belen). Il s'agit des contes où l'ogre dévore des enfants et les garde dans le *sac à digestion*, le *pochon* en Bretagne. Entre le Gargantua de Rabelais et le géant du mythe celte, un autre personnage en pierre d'allure médiévale précède l'arrivée du mythique Ubu.

L'art médiéval s'acclimate parfaitement à l'atmosphère potachique et selon Christian Prigent ; le père Ubu n'est pas très éloigné d'un personnage médiéval, du Bouffon des cours royales[303].

La conception du géant Ubu se fait dans *Les Alcoolisés*, un opéra-chimique écrit entre 1889 et 1890. Le premier acte de la pièce se déroule dans le Cabinet de M. Crocknuff. Dans ce laboratoire M. Crocknuff annonce, pour se venger du chœur des fœtus l'arrivée d'un fœtus géant :

> J'ai découvert quelqu'un qui seul surpasse
>
> Toute la masse
>
> Des cent fœtus ici placés.
>
> Il vous détrône.
>
> Je vous pardonne,
>
> Mais d'ici vous serez chassés.
>
> LES FŒTUS, en sourdine.
>
> Il nous surpasse !
>
> M. CROCKNUFF
>
> Il vous remplace !

[303] Christian Prigent « Alfred Jarry- Celui qui Breton », *Ecumes,* N°1, Saint-Brieuc : dir. publ. Jean-Yves Moëc, 1991, pp.8-21.

Fœtus gigantal,

Équilatéral,

Aussi grand qu'un pal,

Son énorme cîme *(sic)*

Se perd dans les cieux,

Éblouit les yeux.

Ah ! trouvez donc mieux

Ce fœtus sublime,

Fœtus magnanime,

Que l'esprit anime,

Sangoins, c'est Priou !!![304]

Plus loin, M. Crocknuff relève la vrai nature de Priou, *La pièce anatomique /La plus perhébertique / De mon muséum fantastique*. Le personnage est le fœtus d'Ubu, un personnage qui se lave rarement et qui jouit comme lui des bonheurs de l'alcool. La forme du fœtus, présente aussi dans *Les Minutes de sable mémorial,* n'appartient pas uniquement à l'imaginaire du laboratoire, elle fait partie des étranges formes qui habitent les églises romanes de Bretagne. L'esprit de Jarry, attentif aux formes étranges, grotesques, et sensible aux manifestations populaires de toute sorte, s'est sûrement inspiré des décors énigmatiques des églises bretonnes. Il ne faut pas oublier que, lorsqu'il fit un voyage à Sainte- Anne, tout petit enfant, il avait été surpris par d'étranges figures, images religieuses et un ex-voto qu'il rapporte soigneusement dans un des chapitres du roman *Les Jours et les Nuits*.

Dans l'œuvre *Les Minutes de sable mémorial* Jarry introduit un texte, « Guignol », publié dans *l'écho de Paris littéraire illustré* du 23 avril 1893, où apparaît une première fois le personnage d'Ubu. Pour aborder l'ensemble de textes très hétéroclites de l'œuvre *Les Minutes de sable mémorial* avec l'impression d'y trouver une unité directrice, Jarry place une sorte

---

304 *Les Alcoolisés,* OCJ I, p.148.

d'introduction intitulée « Linteau ». Le choix de « Linteau » pour cette préface n'est pas anodin. En architecture le linteau est une pièce horizontale qui forme la partie supérieure d'une ouverture, porte ou fenêtre, et qui soutient la maçonnerie. Il peut être orné d'indications, dates ou inscriptions qui préviennent ou informent celui qui aborde l'édifice ou qui se déplace d'une pièce à l'autre. A propos de ce terme Philippe Audoin apporte une précision de plus :

> Linteau : pièce horizontale placée au-dessus d'une ouverture. Les portails romans ou gothiques comportent un ou plusieurs linteaux au long desquels se déroulent, en bas ou en haut-relief, des scènes narratives. Le tympan proprement dit prend place, dans un arc en tiers-point, au-dessus des linteaux.
>
> Cette allusion d'ordre architectural marque la détermination de Jarry d'affirmer l'unité de l'œuvre d'apparence disparate.[305]

Il n'est pas difficile d'imaginer que l'œuvre de Jarry est une œuvre construite comme une des églises romanes qu'on commence à restaurer aux alentours du XIX^e^ siècle. En Bretagne il avait vu une de ces églises peuplées de sculptures énigmatiques, de symboles non déchiffrés, à moitié effondrée où seul le linteau ou les linteaux résistent. S'aventurer ainsi dans cette lecture n'est pas étonnant quand on connaît le caractère religieux d'une grande partie des textes du recueil. Déjà dans l'édition originale de l'œuvre *Les Minutes de sable mémorial*, un bois annonce des objets mystérieux cités ou transformés en personnages. La plupart sortent de l'art ou de la tradition religieuse en Bretagne. Les instruments de la Passion, des saints étranges, des croix, des piloris qui ornent églises et calvaires parce que tout l'art et l'imaginaire religieux des Bretons séduisent Jarry.

Un personnage curieux précède l'apparition d'Ubu dans *Les Minutes de sable mémorial*, il s'agit de Saint Accroupi. L'étrange nom devient pour ceux qui ne connaissent pas la Bretagne une simple allusion satirique et critique des saints chrétiens. Mais dans la Bretagne du XIX^e^ siècle où Jarry évolue, ce saint figure parmi les étranges découvertes effectuées lors des

---

[305] *Les Minutes de sable mémorial, César-Antechrist*, éd. présentée et annotée par Philippe Audoin, Paris : éd Gallimard, coll. « Poésie », 1977, notes p. 238.

reconstructions de certaines églises[306]. Jarry dans « Le miracle de Saint Accroupi » réclame un droit d'existence pour ces vielles pierres abandonnées à leur prochaine destruction.

> Croix des cimetières, levons nos bras raides pour prier là-haut que l'on nous délivre de ces ouvriers qui piochent sans trêve nos froides racines. N'est-il donc un Saint, bien en cour auprès de Dieu notre Père, pour qu'il intercède ?
>
> Croix des cimetières, votre grêle foule a donc oublié le bloc de granit perdu dans un coin de votre domaine ? Sa barbe de fleuve jusqu'à ses genoux épand et déroule, déroule sa houle, sa houle de pierre.
>
> Et les flots de pierre le couvrent entier. Sur ses cuisses dures ses coudes qui luisent sous les astres blonds se posent, soudés pour l'éternité. Et c'est un grand Saint, car il a pour siège, honorable siège, un beau bénitier.
>
> Il n'a point de nom. Dans un coin tapi, ignoré des hommes, seules les Croix blanches lui tendent la plainte de leurs bras dressés. Le corbeau qui vole le méprise nain, croassant l'injure au bon Saint courbé : Vieux Saint-Accroupi.[307]

Une sculpture à l'agonie et sans pouvoirs risque de disparaître sous la pioche d'un ouvrier. Ce saint méprisé fait bien partie des vieilles pierres abandonnées par l'homme et par Dieu. Malgré le dévouement du saint pour faire valoir l'intercession de Dieu, pour sauver un peuple de la famine, le miracle ne se produit pas. La neige n'est pas la manne, la neige n'est pas la farine souhaitée par le saint et implorée par les hommes. Jarry dans ce texte exprime son affection pour les vieilles pierres qu'il considère comme les racines de l'homme. Nous avons enquêté sur les origines de ce saint méprisé et nous avons examiné si la cause du mépris était due à son aspect et à la position de son corps à réminiscences scatologiques. François Caradec se souvient des joies des adolescents bretons lorsqu'ils entendaient ou prononçaient quelques toponymes de la Bretagne. Il est facile aussi de comprendre le fou rire des enfants et adolescents, qui cherchent à braver les interdits avec leurs impropres jeux des

---

[306] VOL II: REPERES, Illustrations « Le Saint-Accroupi », p.61.

[307] *Les Minutes de sable mémorial,* « Lieds funèbres », « I Le Miracle de Saint-Accroupi », OCJI Jarry, pp. 174-175 (BJ, pp. 14-17)

mots, lorsqu'ils découvrent quelques toponymes qui ont une grossière résonance. La géographie bretonne comble de joie les esprits potaches avides de répéter à l'infini des mots grossiers ; lorsque les mots cessent d'être interdits, les petits Bretons peuvent chanter sans arrêt et en toute tranquillité la plus connue des leçons de géographie *la ville de Rennes est située en Bretagne, entre Merdrignac et Saint-Jacut*.[308]

Il est temps de reprendre le chemin de Saint-Brieuc, où l'essence d'*Ubu* était déjà présente dans l'image de pierre d'un saint. Le thème scatologique évoqué chez *Les Polonais* est aussi au centre des premiers textes que Jarry avait écrits à Saint-Brieuc, dans *Ontogénie* (*Les Anticlastes*, *Les Brigands de la Calabre* et *Bidasse et Cie)*. Le mot Maître de la pièce rennaise, *Les Polonais*, un mot déguisé qui se répète dans *Ubu Roi*, « Madame de ma merdre" (Acte III, sc.7), « grosse merdre » (Acte I, sc.4) et « bougre de merdre » (Acte V, sc.I), fait écho aux formules des *Anticlastes,* "pompe à merdre ", et du poème « Saint-Brieuc-des-Choux », "choux -fleurs à merdre ". Ubu n'aurait jamais existé sans une figure en pierre qui orne encore la cathédrale de Saint-Brieuc. A l'extérieur de la façade nord de la cathédrale de la ville, un personnage curieux, une figure grotesque de pierre, bien dans le goût du Moyen Age supporte une colonne. La physionomie du personnage et son histoire, lui ont donné un nom : le *Saint Chiot(te)*[309].

> "Autrefois notre cathédrale-forteresse était dirigée par un chapitre nombreux. Les offices étaient longs et fréquents et nos ecclésiastiques sortaient du côté des halles pour se soulager ; l'odeur devenait infernale. En réunion capitulaire, il fut décidé de bâtir un "petit coin" en arrondi au sortir de l'église (il reste toujours le toit) et, pour en indiquer l'usage et

---

[308] Caradec, *ARAJ*, p. 23.

[309] Tout au long de l'article de Christian Prigent, « Alfred Jarry- Celui qui Breton. », la graphie utilisée pour faire allusion au saint qui orna les toilettes situées à l'extérieur de la cathédrale de Saint-Brieuc est *Chiot*. Il existe une différence phonétique et sémantique entre le mot *chiot* et *chiotte*, nous croyons que le denier terme convient à évoquer l'usage de l'édicule orné par le saint. Nous ne pouvons pas déterminer la cause de cette confusion, mais nous nous aventurons à avancer quelques hypothèses : *Chiot* est une simple coquille ou oubli typographique, une variante phonétique de *chiotte* courante à Saint-Brieuc ou un euphémisme fruit d'une *ultra correction* linguistique (Il s'agirait d'une transformation de la forme du substantif féminin *Chiotte*, qui peut aussi être utilisée dans la langue parlée en masculin. La forme masculine *ultra-corrigée* perd sa terminaison à résonances féminines *–te* et devient *Chiot*).

> ne pas déparer l'ensemble, on installa au milieu des gargouilles et des sculptures notre célèbre Saint-Chiot, enseigne de pierre fort évocatrice. L'édicule fut détruit au cours des ans et Saint-Chiot, un peu incongru, survécut ".[310]

Jarry qui avait vécu à Saint-Brieuc de 1879 à 1888, connaissait parfaitement la ville. L'enfant d'une famille bretonne catholique a dû observer, le sourire aux lèvres, cette image avant et après l'homélie dominicale, sérieuse et ennuyeuse. Ce rendez-vous a contribué pendant huit ans à nourrir un imaginaire original et un goût pour l'art populaire qui sera à l'origine d'une autre curieuse statue, le fœtus du géant Ubu, le seul divertissement dans *ce triste pays que Saint-Brieuc des Choux*.

La sculpture résonnait dans la pompe à *merdre* des *Anticlastes* où le sujet principal était la gestion des déchets humains. Elle est l'ancêtre de la Pompe Rouget, et si l'on peut reprendre les mots de Jarry *:* grâce au Saint-Chiot(te)*, l'odeur est supportée*. Ce symbole informatif, maintenant sans contexte, perd sa valeur pragmatique et devient un instrument parfait de dérision et de fiction comique. Il n'y a pas de doute que Jarry, père de l'absurde et des formes *dites grossières*, s'est souvenu du saint briochin pour compléter la geste Ubique :

> Je vois obstinément le " potache " Jarry voir le Saint-Chiot : cette momie pliée dans son œuf fœtal, ce fétiche médiéval, à la fois trivialement populaire et hermétiquement héraldique, signalant l'activité fécale, cette bouche mastiquant une difficultueuse prononciation .[311]

Un torchon dans la bouche du Saint Chiot(te)[312] sert à empêcher de sortir et à détruire sa propre (non propre) parole. L'art ne la reconnaît que comme « ce grotesque – baptisé Saint Chiot(te) », « un grotesque indiquant sa destination ", ou un homme accroupi et déformé par le poids de la colonne. La difformité de son corps, recroquevillé et encastré dans un des murs de la cathédrale

---

[310] Des renseignements communiqués par Madame Etienne Prigent. Ils ont été rapportés par Christian Prigent dans l'article qui donne la piste de cette sculpture comme une possible source d'inspiration pour Jarry. Christian Prigent « Alfred Jarry- Celui qui Breton. » Ecumes, N°1, Saint-Brieuc : dir. publ. Jean-Yves Moëc, 1991, p.9.

[311] Ibid., p.10.

[312] VOL II: REPERES, Illustrations « Le Saint-Chiot(te)», p.62.

forteresse, est très caractéristique de beaucoup de sculptures et de chapiteaux de l'art roman breton.

Le *fœtus gigantal et équilatéral* présent dans l'opéra-chimique, *Les Alcoolisés*, a été imaginé à partir de la forme d'un saint de pierre accroupi dans une cathédrale en Bretagne. Le saint accroupi a été ignoré de Dieu et des hommes parce que son but était d'indiquer le petit coin. Il fut incapable de faire un miracle pour sauver l'homme du cortège de la mort. Outragés, blessés le Saint-Accroupi et le Saint-Chiot(te), détruits par une pioche ignorante sont de retour dans le corps monstrueux d'Ubu. Personne n'a voulu penser que cette image en pierre, absurde et grotesque pourrait être autre chose qu'une petite curiosité. Personne n'a accepté que les chahuts, les divertissements scolaires, le populaire, le scatologique fassent partie de la « littérature consacrée ». Ubu, l'ancien blason du scatologique, et le saint toujours Accroupi, demeurent les signes d'un tabou social et d'un art breton méprisé.

Les mégalithes, souvenir des Celtes

> *Un jour, en histoire ou géographie, je ne sais plus, nous tombons sur le mot menhir (pierre longue), un mot breton qui semble bien avoir été fabriqué, au siècle dernier, à coups de dictionnaire. Il est juste, d'ailleurs, contrairement à son frère dolmen qui est un beau solécisme.*
>
> *Pierre Jakez Hélias*

L'effervescence des découvertes archéologiques marqua l'esprit des écrivains de la fin du XIXe siècle. Explorer le passé n'est pas seulement un sujet qui intéressait les historiens, il est au centre des réflexions artistiques et littéraires. Le respect des vieilles pierres, symboles du patrimoine universel et de l'éternité de l'art, habite surtout les esprits de ceux qui avaient connu la Bretagne essentiellement parce qu'elles y témoignent du passé merveilleux (hantées par des personnages de la légende, comme les Korrigans), du passé religieux (du menhir au calvaire, en passant par le dolmen) et d'un passé insaisissable (avant la naissance de l'écrit).

Les vieilles pierres de la Bretagne fascinent les curieux et les savants tout au long du XIXe siècle. L'image associée la plus répandue, qui fera frémir la société post-romantique, est l'image du druide en train d'effectuer des sacrifices sanglants. Vers 1813, débutent les fouilles archéologiques autour des monolithes et leur succède une abondante littérature sur le sujet. A partir de 1850, les archéologues multiplient les fouilles sur le sol breton et les comptes rendus des travaux archéologiques sont publiés dans les revues des sociétés Savantes de Bretagne.[313] Les monolithes, ou pierres gigantesques, ne sont pas exclusifs de la

---

[313] Les publications sur le sujet sont nombreuses :
1825 J. Mahé publie *Essai sur les antiquités du Morbihan.*
1826 on fonde la Société polymathique du Morbihan qui consacra ses travaux à étudier les mégalithes de la région.
1827 Fréminville publie *Antiquités de la Bretagne : Morbihan.*
1836 *Voyage de Prosper Mérimée en Bretagne*, il visite Carnac Locmariaquer et Gravinis.
1847 Cayot-Délandre publie *Le Morbihan, son histoire et ses monuments.*

Bretagne, mais ils ont été l'objet de nombreux écrits archéologiques publiés par des sociétés savantes bretonnes jusqu'à susciter quelques voyages touristiques en Bretagne pendant le XIXe siècle. Le voyage est à la mode, les collections de guides apparaissent sur le marché vers 1840. Les fouilles archéologiques avivent la soif de découverte du voyageur, et comblent son souhait de devenir le témoin de ceux qui avaient habité jadis sur les terres bretonnes. Une pincée d'incertitude sur le passé, mélangée à un brin de décor presque vierge et sauvage, et quelques bouts de clichés mûris par des esprits simplistes ou par le merveilleux romantique, mélangés à des légendes locales, composent la recette explosive qui nourrit l'imaginaire des voyageurs du XIXe siècle.

Vers 1873, G. de Closmadeuc effectua un premier classement des signes énigmatiques gravés sur les dolmens. Le plus vieux dictionnaire de breton de Jehan Lagadeuc, le *Catholicon* publié au XVe siècle, donne des définitions encore présentes dans l'esprit populaire pour le mot *lech*, le *dolmen* aujourd'hui. Les dolmens représentent symboliquement un lieu de naissance et de mort, la matrice et le cercueil[314]. Des piliers, des stèles, des figures de schiste, de quartz et de granit dressés jalonnent les paysages de la Bretagne. Leurs noms, leurs origines et leurs significations continuent à être l'objet de théories, parfois très proches de l'imaginaire et du fantastique. Les archéologues s'accordent plutôt à classer les menhirs et les dolmens comme s'ils étaient les vestiges d'un passé religieux ; cependant leur image réelle et légendaire fournit à la littérature une matière qui dépasse l'anecdote. Les théories romantiques avaient associé les constructions des mégalithes aux populations celtes. Le merveilleux romantique adopta quelques indices des peuples celtes qui avaient été donnés par les chroniqueurs romains : ces pierres seraient le lieu de sacrifice et de rituels sanguinaires accomplis par des druides. L'image romantique des mégalithes est rarement utilisée par Jarry, Segalen, Suarès, Saint-Pol-Roux et d'autres

---

1876-1877 Flagelle publie : « Notes archéologiques sur le départements du Finistère » dans le *Bulletin de la Société académique de Brest.*

1883 Bézier publie un *Inventaire des monuments mégalithiques du département d'Ille-et-Villaine.*

1897 Zacharie Le Rouzic publie *Carnac et ses monuments.*

[314]Pour approfondir sur ce sujet : Gwenc'hlan Le Scouëzec, Jean-Robert Masson, *Bretagne mégalithique*, Paris : Editions du Seuil, 1987, p.18-19.

écrivains et poètes contemporains comme Guillevic. Ces pierres géantes de la Bretagne sont un point central et référentiel au même titre que les plus vénérées des mythologies, mais au cours du XIX^{e} siècle elles sont réduites à des mesures archéologiques, à des photographies mais aussi à quelques rêveries excentriques et provinciales afin d'attirer des profits pour la bourse touristique. La matière et la forme sont si insolites que d'un premier regard l'âme sensible ressent une ivresse et une exaltation étranges, une impression poétique encore plus forte que la découverte d'un vieux parchemin disparu, qui, juste avant son ouverture, libère l'odeur moisie d'un million d'hypothèses sur son histoire et sur son contenu, jusque là ignorés. La pierre mégalithique est Vénus, Zeus, Hercule, elle est l'Olympe pour l'imaginaire breton.

Les mégalithes dans l'œuvre de Jarry

Jarry ressent le besoin de rendre hommage aux menhirs bretons, inséparables des souvenirs de la géographie enfantine bretonne. Jarry, Segalen et Suarès vont écrire sur les mégalithes afin d'échapper aux stéréotypes des cartes postales élaborés sur les clichés du romantisme. Cela pourrait être une des raisons pour laquelle leurs œuvres emploient rarement quelques clichés autour des pierres de la Bretagne et si c'est le cas, comme dans *La Dragonne*, Jarry glisse une remarque pertinente.

> Et Erbrand, qui s'y reconnaissait presque, se souvenait d'avoir joué étant enfant à courir en zigzag entre ces pierres – il y en avait douze et de granit -, couleur de chair, expliqua rapidement à Jeanne, un peu honteux que son grand-père l'eût forcé de faire les honneurs, à pareille heure, de ce décor trop romantique :
>
> « La pierre qui sonne. Les plus petits blocs donnent les harmonies de ces vibrations. C'était peut-être une horloge druidique. […] ».[315]

[315] OCJ III, p.507.

Le narrateur de *La Dragonne* oppose deux univers autour des menhirs : l'univers enfantin et l'univers légendaire. L'omniscience du narrateur nous permet de percer des souvenirs d'enfance autour des menhirs, ils étaient douze et de granit rose, *couleur de chair,* et constituaient un terrain de jeu idéal. Les cartes postales de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ montraient souvent des petits Bretons en costume traditionnel en train de courir parmi les menhirs. Jarry aurait pu s'inspirer des cartes postales de l'époque. Quant à l'image romantique imposée par le grand-père d'Erbrand, Jarry s'est permis d'incruster plusieurs légendes autour des menhirs pour inventer que les douze menhirs deviennent une horloge druidique et ils produisent une étrange musique pour marquer les heures. D'après la légende, chez les Grecs, chez les Chinois, chez les Egyptiens et chez les Celtes, on faisait de la musique avec quelques pierres, les mêmes que celle qu'on trouve à l'église de Bieuzy (Morbihan), connue sous le nom de pierre sonnante. Il ne s'agit pas de granit, mais d'un phonolithe ; il ne s'agit pas d'une erreur de Jarry mais d'une assimilation de légendes celtiques, bretonnes, romantiques ou populaires.

Au cours du XVIII^e^ siècle, l'archéologie baptise les monuments mégalithiques d'un terme issu de la langue bretonne, *men* : pierre et *hir* : longue, en oubliant le mot *peulvan* qui signifie précisément pilier en pierre et qui correspond à l'image utilisée par Jarry pour parler des monolithes.

> Puis les piliers polis poussent comme des pins, [316]

L'esprit du narrateur en transe, « le corps astral », après avoir voyagé parmi les morts entre dans une cathédrale pour faire partie d'un étrange chœur. Sous la mélodie d'un hymne infernal, les murs s'envolent et *les colonnes poussent rapides pour soutenir l'étendue sans cesse accrue de l'architecture titanesque* [317]. Ce passage de l'œuvre de Jarry évoque le mythe du barde celte capable de détruire ou de construire des villes ou des temples avec la puissance de son chant. La cathédrale, symbole de la religion chrétienne, rappelle chez l'écrivain l'emplacement de vestiges anciens, les pierres d'un temple imaginaire

[316] OCJ I, p.199 (BJ, p. 34)
[317] OCJ I, p.197 (BJ, p. 33)

comme celui de Stonehenge en Angleterre érigé, d'après la légende, par le chant de Merlin.

Jarry écrit aussi sur un autre groupe de mégalithes présents en Bretagne, le dolmen (du breton *Taol-men* : table de pierre) : une sorte de crypte construite pour servir de chambre funéraire. Dans *La Revanche de la nuit*, l'image des piliers dansant ou bougeant se complète par un autre décor, celui des cryptes a l'allure éléphantesque. On songe à un paysage organisé autour d'une danse fantastique au rythme morose des monolithes à l'allure d'étranges animaux de pierre.

> Immobile chorégraphe
>
> Dans la nuit de verre gris
>
> La crypte aux mille pieds piaffe
>
> De ses tibias maigris ;
>
> […]
>
> Arquant leurs fémurs de pierre
>
> Les piliers foulent les morts
>
> […]
>
> Pachydermes éternels
>
> De granit et non charnels [318]

Dans l'œuvre d'Alfred Jarry, la pierre prend une existence particulière, souvent sous des formes qui rappellent les décors de l'ancienne Bretagne. Dans *Les Minutes de sable mémorial*, les images des pierres dressées s'ajoutent à un ensemble de symboles érotiques, présent aussi dans les légendes locales. A Pontusval (Finistère), on raconte que des jeunes filles qui dansaient autour d'un menhir pendant une procession religieuse avaient été transformées en pierre. La punition divine, de provenance chrétienne, exprime le désir de faire oublier dans la mémoire populaire les rituels érotiques autour des menhirs, symboles de sexualité divine. Jarry a insisté dans un passage de *Les Jours et les Nuits* sur l'importance des monolithes dans l'esprit des Bretons, sur les assimilations ou le syncrétisme des rites et des emplacements des religions préchrétiennes et

[318] OCJ I pp. 249- 250 (BJ, pp. 151-152)

chrétiennes en Bretagne, par exemple dans le chapitre intitulé « Le Tain de mares »[319]. Jarry dans « Le Tain de mares » n'oublie pas l'imaginaire érotique : *Parmi les bruyères, penil des menhirs,* [320] mais également la relation étroite entre les menhirs et l'écriture. Dans le terme *penil*, écrit sans accent par Jarry, repose l'idée, par association, du menhir comme membre viril, le pénis, qui fait penser aux danses érotiques des jeunes bretonnes autour des menhirs. Il ne faudrait pas oublier une autre allusion cachée, dans le mot *peniculus,* à la plume ou à l'écriture. Pour Jarry les mégalithes bretons sont une sorte de muse et un élément du paysage breton qui a toujours fait couler beaucoup d'encre. Jarry reprend dans ce chapitre du roman *Les Jours et les Nuits* les mêmes motifs qu'il avait utilisés dans *Les Minutes de sable mémorial* et dans *La Revanche de la Nuit* pour écrire sur les mégalithes bretons: *les cercles de pierre grise*, *le pénil des menhirs*, *les pierres de Carnac* et *la pierre qui sonne*.

Dans le roman *Les Jours et les Nuits,* le chapitre « Le Tain de Mares » est conçu à partir de constantes interférences entre le temple de Sainte-Anne d'Auray, que Sengle enfant décrit, et des souvenirs ou des débris du souvenir des paysages mégalithiques. Un élan de transfiguration des lieux envahit chaque description du narrateur. Le monde occulte que Patrick Besnier signale, lors de l'étude d'étranges allusions dans le récit, résulte de la superposition, dans un espace analogue, de traces de deux mondes éloignés dans le temps :

> Ensuite, on arrivait dans des cercles sacrés de pierre grise, et tout le monde montait à genoux des marches douloureuses, jusqu'au sommet d'un triangle de granit ; et il jouait debout parmi, parce qu'il était tout petit enfant.[321]

Les jeux d'enfants se mêlent à ce rituel chrétien. Il existe un contraste évident entre deux mondes, comme si des traces d'autres souvenirs d'enfance se mélangeaient. Des assimilations d'images déplacent le narrateur dans deux espaces, celui de la ville d'Auray et celui d'un sanctuaire primitif. Les souvenirs de Sengle rappellent ceux d'un autre personnage, Erbrand dans le roman *La*

---

[319] François Caradec dédie une digression fort intéressante à propos des menhirs bretons. Ces remarques nous ont été très utiles pour aborder convenablement la lecture du chapitre « Le Tain de mares » dans *Les Jour et les Nuits*.

[320] OCJ I, p.798

[321] OCJ I, p. 797 (BJ, p. 594)

Dragonne, qui fait allusion aux jeux enfantins autour des douze pierres du tombeau de ses ancêtres. Le Pardon de Sainte Anne cache les mystères religieux des ancêtres de la chrétienté. Pour cristalliser cette fabuleuse exposition de ce que la géographie et l'art de la Bretagne inspirent, Jarry condense et superpose dans un chapitre entre le souvenir et le rêve, des architectures, des rites, des images du monde chrétien et mégalithique.

François Caradec élabore en détail une description de toutes les pierres que Jarry fait apparaître dans ses livres. Les pierres de la Bretagne broient les os des morts, dansent, se déplacent comme les pierres qu'on retrouve dans *La Revanche de la nuit*, dans *Les Jours et les Nuits* et dans les écrits de l'enfance jarryque. Jarry n'a pas oublié que les pierres de la Bretagne ont aussi une voix, une musique particulière. Il serait trop facile et réducteur d'entendre seulement les cloches qui sonnent pour exalter la foi des fidèles bretons. L'association de la cloche à la pierre, devient une synesthésie facile pour celui qui ne connaît pas les pierres de la Bretagne et une évidence pour expliquer ce passage :

> Le voyageur marchant sur son ombre écrit.
>
> Sans attendre que le ciel marque minuit
>
> Sous le batail de plumes la pierre sonne. [322]

Cependant, à une cinquantaine de kilomètres de Lamballe, où Jarry passait ses vacances, il est encore possible de faire sonner des pierres. Le village nommé *Le Guildo* garde de curieuses pierres, les restes indigestes, d'après la légende, d'un des repas de Gargantua. Il suffit de recueillir un des galets qui jonchent le sol, constitué de la même matière que les pierres géantes qui envahissent les lieux, pour extirper le cri métallique de l'énorme pierre. Le son jaillit si l'on tape avec ce galet une des énormes pierres sur l'endroit le plus usé[323].

A Bieuzy, dans le Morbihan, à l'intérieur de l'église sur une colonne, on garde une pierre irrégulière où reposent deux galets de différente taille. Cette pierre

---

[322] OCJ I, p.798 (BJ, p. 594)

[323] Le 26 août 2002 l'électroacousticien Luc Larmor présenta une pièce sonore qui avait été commandée par le Parcours d'Art Contemporain de Pont-Scorff en juin 2002. « Fragments d'architectures sonores » naît de la combinaison des outils numériques les plus modernes et du son le plus ancestral, celui des pierres sonnantes (silicates d'amphiboles).

sonnante accompagnée des deux galets, qui servent à en extirper le son d'enclume, appartient à la légende de saint Gildas[324].

> Il ne vit jamais les pierres de Carnac ; mais que les piles du pont d'Auray étaient de granit triangulaire.[325]

Les piliers de pierre triangulaire que Sengle avait vus au pont d'Auray remplacent par la volonté omnipuissante de l'imaginaire, dans cet espace flou des souvenirs effacés, les alignements de menhirs de Carnac. Le pont, symbole chez les Celtes du passage dans l'Au-delà, transporte Sengle et le lecteur dans un autre espace-temps où ils découvrent des rituels et des mystères de la mythologie des terres de Carnac.

J. le Rouzic, cité par Castelao[326], nomme quelques conciles et décrets signés par Charlemagne qui avaient condamné ceux qui rendaient un culte aux arbres, aux fontaines et aux pierres. Pour les Armoricains, très attachés à leurs croyances, la nouvelle religion s'est introduite en transformant les symboles, dits hérétiques. Parfois cette transformation, dans le cas des menhirs, peut aller de la superposition d'une croix à l'incorporation des emblèmes. Jarry avait sûrement vu un menhir christianisé dans une des cartes postales très diffusées à l'époque, par exemple celle du menhir de Saint-Duzec, éditée à St Brieuc, sous le numéro 1184, par l'Édition Hamonic[327]. Le menhir de Saint-Duzec, qui se trouve sur la commune de Pleumeur-Bodou, est orné d'une croix superposée et sur la face la plus aplatie de la pierre on a taillé les accessoires de la passion. Jarry était fasciné par les mégalithes et aussi par l'iconographie religieuse bretonne jusqu'au point de garder dans son appartement de nombreux objets provenant du culte catholique breton. Jarry écrit dans le roman *Les Jours et les Nuits* sur un monument, le menhir christianisé, qui synthétise l'univers mégalithique et catholique en Bretagne. Le menhir déguisé, qui fait encore partie du décor des bois bretons et qui rappelle l'imposant mégalithe de Saint-Duzec, est la croix ancienne cherchée anxieusement par Sengle :

---

[324] Elle provient de la chapelle Saint-Gildas où l'on peut encore voir une autre pierre sonnante.

[325] OCJ I, p.798 (BJ, p. 593)

[326] Alfonso Rodríguez Castelao, *As cruces de pedra na Bretaña,* Vigo : Galaxia, 1992, p15.

[327] VOL II: REPERES, Illustrations « Le menhir de Saint- Duzec», pp.63-64.

> […]Par delà les peupliers, une croix ancienne qu'il a cherchée longtemps, comme en rêve, la sachant là avant de la découvrir, où au lieu du Christ sont crucifiés les accessoires de sa passion, et un ciboire de bois semblable à un coquetier se musse près du tronc à la manière des oiseaux de nuit, à la chasse.[328]

Stèles, le menhir retrouvé dans un livre de pierre

> Ou encore, à s'exprimer ainsi qu'un personnage de mon drame, *les Pêcheurs de Sardines*, le menhir est le symbole du roide Breton. Ce menhir longtemps on l'ignore ; il est, dressé parmi la lande sauvage où pleure un calvaire, l'énigme inébranlable, difficile à creuser, mais livrez-vous à des tentatives, entamez des recherches, fouillez les dessous du bloc et vous découvrirez, endormis là depuis toujours peut-être, des bagues, des colliers, un tas de joliesses primitives, avec, à côté, le tranchant de silex d'une hache de guerre ![329]

Segalen rencontra Saint-Pol-Roux en 1901. Dans ce passage publié en 1904 par *Le Mercure de France*, Saint-Pol-Roux exprima ouvertement qu'il sentait une attirance particulière pour les mégalithes qui occupent souvent une place importante dans son œuvre. Il n'est pas étonnant de penser que le Méridional de Camaret avait transmis à Segalen, en plus de sa fascination pour les mystères des pierres bretonnes, les légendes et les histoires qui les entourent.

Le 26 janvier 1913, Segalen explique, dans une lettre à Jules de Gaultier, qu'un seul élément des stèles chinoises avait motivé son choix et son inspiration : la forme. Les stèles chinoises par rapport aux menhirs bretons portent une écriture et un graphisme déchiffrés. Sacrifier le sens de ces vestiges au profit de

---

[328] OCJ I, p. 761(BJ, pp. 565-566)

[329] Saint-Pol-Roux, Reposoirs de la Procession II De la colombe au corbeau par le paon, Mortemart : Rougerie, 1980, p. 72.

la forme est une étrange attitude pour un archéologue, dont le but principal est de répertorier les objets et d'analyser la place qu'ils occupent pour expliquer l'histoire de l'humanité. Dans cette lettre à Jules de Gaultier, Segalen exprime son désir de laisser de côté le sens chinois de chaque stèle. Si les pierres levées de la Chine contiennent d'après Segalen, *la plus ennuyeuse des littératures*, il ne reste d'intéressant que le matériau et la forme. Dépourvues ainsi des traces culturelles et historiques, les stèles chinoises, sans écriture, deviennent des piliers de pierre dressés. Il n'est pas nécessaire de s'étendre pour expliquer qu'un menhir est aussi un pilier de pierre dressé. Le matériel dépourvu de parole et de traces culturelles regagne par sa forme l'universalité et l'éternité. Victor Segalen écrit à Henry Manceron le 23 septembre 1911 :

> Quant à la préface de *Stèles*, elle est sur pieds. C'est simplement la description, en apparence rigoureuse, de la stèle classique, son histoire, sa fonction, ses évolutions ; j'ai tenté que tout mot soit double et retentisse profondément. [330]

Apparemment Segalen n'efface pas totalement l'écriture des stèles chinoises, il réduit cette écriture à son rôle symbolique. Il ne traduit pas le contenu, il le laisse apercevoir dans son état brut, comme des symboles purs. Un changement de regard et de point de vue face à ces pièces archéologiques mène Segalen à les vider de son sens. Il oublie son rôle d'anthropologue, d'archéologue pour se glisser dans la peau du poète. Le mot double, le polyèdre, le mot fantôme participent à cette étrange littérature entre deux frontières, deux origines, deux temps, deux espaces. Cela oblige le lecteur à aborder la première image double, celle donnée par les souvenirs.

Segalen aborde la Chine dans un contexte particulier : il s'était engagé à écrire un journal pour retrouver son passé à partir des photos, des écrits et des souvenirs récoltés ou mémorisés depuis son enfance. Parmi quelques uns des souvenirs de la Bretagne qui appartenaient à Segalen, la Bibliothèque Nationale de France[331] conserve une photo d'un beau menhir, à la forme assez aplatie et à moitié obscurcie par la lumière du crépuscule. De la main de Segalen un passage

---

[330] Rapporté par Bouillier dans son « Introduction » in OCS II, p.13.
[331] IN Eo Z298bBnf

repris de l'œuvre de jeunesse *A Dreuz en Arvor* et légèrement remodelé, illustre la photographie de ce menhir :

> « En plein champ, sortant de la terre meuble à travers laquelle on patauge, ils érigent leur impassibilité de granit – l'un trapu l'autre plus svelte… »

Il s'agit de la photographie d'un des menhirs observés au cours de son premier voyage en Bretagne. Kenneth White n'hésite pas à établir un rapport étroit entre la stèle chinoise et le menhir breton.

> C'est peut-être tout "naturellement", en raison de son origine bretonne, qu'il fixa son attention sur les pierres, ces pierres levées partout présentes : dans les temples, le long des routes, marques de la terre chinoise, marque du *temps*.
>
> Ces pierres portaient inscrite sur leur face « la plus ennuyeuse des littératures » : éloge des vertus officielles, ex-voto bouddhistes, édits gouvernementaux, mais ce que Segalen inscrira, lui, sur ses poèmes est la connaissance de soi.[332]

D'après Kenneth White, il faudrait avoir une connaissance absolue des origines ; il faudrait passer par l'assimilation des coordonnées spatio-temporelles pour arriver au centre et explorer ses propres origines, il faudrait voyager pour se rencontrer, aller en Chine pour rencontrer un morceau de la Bretagne.

> Quand, pour la *première fois*, un œil européen s'empare d'une forme de pierre, témoin de deux mille années du passé chinois, et que chaque coup de pioche fait tomber un peu plus du manteau de la terre, il monte une impression de possession personnelle, d'œuvre personnelle…si bien que la seule description, longtemps après, prend un émoi d'aventure personnelle […] [333]

Segalen se trouve face à un des monuments qui a le plus survécu au temps et qui transforme sans le vouloir l'espace. Les ambiguïtés du langage et du mot lui offrent la possibilité de lire au-delà des paramètres de la culture chinoise, un menhir est un pilier et une stèle aussi. Le sentiment ressenti par le poète face aux pierres levées est tout d'abord la surprise. La géographie qui abrite ces pierres levées plus ou moins plates, avec des caractères chinois ou non chinois,

---

[332] Kenneth White, *L'Esprit nomade,* Paris: Grasset, 1987, p. 202.
[333] *La Grande Statuaire.* OCS II, p.750.

est métamorphosée ; elle est devenue l'oasis de tous les temps. Le premier instinct du poète est celui d'avoir la capacité de stopper le temps et de voyager en utilisant les mots. Dès la première stèle, le temps et l'espace sont la clé de lecture, se déployant sur un ton prophétique *passé-présent*. L'éventail du ton prophétique projette l'écho des temps verbaux dans le vide d'un futur incertain :

> Honorer les Sages reconnus ; dénombrer les Justes ; redire à toutes
> les faces que celui-là vécut, et fut noble et sa contenance
> vertueuse,
> […]
> Que les tables mémoriales se jumellent comme les tours de veille
> […]
> Attentif à ce qui n'a pas été dit ; soumis par ce qui n'est point
> promulgué ; prosterné vers ce qui ne fut pas encore,
> Je consacre ma joie et ma vie et ma piété à dénoncer des règnes
> sans années, des dynasties sans avènements, des noms sans
> personnes, des personnes sans noms,
> Tout ce que le Souverain-Ciel englobe et que l'homme ne réalise
> pas.
> *
> Que ceci donc ne soit pas marqué d'un règne […][334]

Les infinitifs, *honorer, dénombrer, redire*, les participes, *soumis*, *prosterné,* les présents, de l'indicatif *consacre, réalise* ou du subjonctif, *jumellent, soit* et les passés simples, *vécut, fut* s'affaiblissent dès la négation du titre « Sans marque de règne ». L'imprécision bien qu'inexacte et trompeuse, reste l'expression la plus proche du sentiment d'éternité. Segalen souligne clairement ce but recherché dans cette première stèle :

> Mais de cette ère unique, sans date et sans fin, aux caractères indi-
> cibles, que tout homme instaure en lui-même et salue,
> A l'aube où il devient Sage et Régent du trône de son cœur. [335]

[334] OCS II, p.40.

La fragilité temporelle est stoppée par l'intention du poète. Il existe une vraie proposition du poète pour récupérer et refléter ce que le passage du temps efface : *je consacre*, en dépassant tout ce que avait été effacé par la négation des informations données par le ton prophétique. L'écrivain commence par revenir sur son enfance ou sa jeunesse, il remonte le temps à travers les souvenirs qui se présentent de façon étrange. Il analyse ses photos et il ne se reconnaît plus. Il comprend qu'il y a des géographies et des cultures qui changent plus lentement, qui résistent à l'avancée du temps. C'est là-bas qu'il faudrait refaire sa propre culture. L'obsession de ce retour en arrière le précipite vers les origines de sa terre natale. C'est dans *A Dreuz an Arvor* qu'il écrit la première fois sa rencontre avec une pierre dressée.

> Les Pont-l'abbistes n'auraient-ils de Breton que le nom et l'habitat ? Deux menhirs, espacés de 50 mètres, à droite de la route, annoncent Penrmarc'h. En plein champ, sortant de la terre meuble fraîchement retournée à travers laquelle on patauge, ils érigent leur impassibilité de granit, l'un trapu, l'autre plus svelte, étalant, en forme d'invraisemblable main une paume géante.[336]

Le travail poétique s'ouvre au regard du poète comme le fruit de l'observation des éléments essentiels du paysage culturel, qu'il trouve naturellement et spontanément sur son chemin. Les deux menhirs semblent décorer et annoncer le dualisme extraordinaire de l'œuvre et la vie de Segalen, par leur différence et parce que, bien qu'ils évoquent l'imaginaire, ils font partie du réel.

Dans son récit de jeunesse, le samedi devant l'église de Penmarc'h, Segalen songe à la possibilité de trouver, lors d'une promenade, tous les renseignements historiques et légendaires à portée de vue. Il aimerait qu'un jour les églises puissent divulguer leurs histoires et leurs secrets au visiteur sur un livre inscrit dans la pierre.

---

[335] Ibidem.

[336] « A Dreuz an Arvor » (1899) un inédit de Victor Segalen présenté par A. Joly-Segalen, *Les Cahiers de l'Iroise*, Brest : Société d'études de Brest et du Léon, oct.-nov. 1973, p. 208. (OCS I, p.92)

> […] chaque église pourrait, en quelques lignes, renseigner le passant, qui la feuilletterait ensuite avec plus d'intérêt, comme un livre de pierre. […][337]

Segalen avait indiqué plusieurs fois que ce qu'il y avait de chinois dans *Stèles* ce n'était que la forme : d'abord dans une lettre à Jules de Gaultier en janvier 1915 et ensuite en février de la même année à Henry Manceron, Segalen souligna qu'il voulait rester fidèle à l'idée de créer un genre nouveau. Pour remonter aux sources de la création de *Stèles* on peut parler d'une cassure qui oblige le poète à prendre conscience et à établir un pont entre les deux éléments constituants d' un groupe de binômes: la forme et le mot, le monde extérieur et le monde intérieur, le passé et le présent, et, pourquoi pas, la Bretagne et la Chine. Une étrange association, presque visionnaire, des idées, des mots et des images préfigure une liaison soupçonnée entre le mystère des Bigoudens et les pierres de la Chine. *Les Pont-l'abbistes n'auraient-ils de Breton que le nom et l'habitat* ? Gontard argumente l'élaboration du genre de *Stèles* à partir d'une interaction entre deux espaces :

> Ce genre nouveau ici revendiqué comme forme exotique résulte donc d'une interaction entre l'espace objectif d'une Chine dont l'étrangeté s'incarne dans la stèle impériale et l'univers intérieur du poète, avec les désirs profonds du moi, ses rêveries et ses hantises. C'est ce dialogue de Segalen avec la Chine qui institue au sens propre du terme une poétique de l'altérité. [338]

Le problème se présente à l'heure de délimiter le point d'intersection entre l'autre et le moi, cette poétique de l'altérité est le résultat de cassures constantes, dont l'une est interne, provoquée par l'étrange éloignement du temps et la déformation des souvenirs. Peu à peu, il découvre le passé comme une rêverie, flou, incertain, en même temps qu'il essaie de reconstruire, comme Suarès et Jarry, la Bretagne. Segalen ne pouvait pas connaître tout de son pays d'origine puis qu'il l'avait quitté à l'âge de 20 ans. Parallèlement il avait toujours ressenti l'envie et le besoin de reconstruire toutes *les patries* qu'il ne connaissait pas encore et, en particulier, celle que le souvenir avait effacée. Il étudia comment

---

[337] OCS I, p.93.

[338] Marc Gontard, *La Chine de Victor Segalen. Stèles, Equipée*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Ecrivains », 2000, p.74.

rendre au lecteur cette philosophie de la découverte tangible, en même temps qu'on dévoile les impressions du connu, de l'inconnu, du réel, de l'irréel peut être sur une forme et un langage doublés. Les inscriptions en chinois, que la majorité des français ne comprennent pas, deviennent l'allégorie d'une écriture imagée, composée de mots qui n'ont pas se signification ou qui pourraient admettre, à première vue, des centaines de sens allégoriques suivant le lecteur. Le *mot-image* que Segalen place à côté de chaque poème du recueil *Stètes* éveille chez le lecteur les mêmes impressions de surprise et étonnement que l'immobilité des pierres et les inscriptions magiques d'une langue inconnue avaient éveillés chez le poète la première fois qu'il avait vu les stèles chinoises. Une partie de la critique se demande pourquoi Segalen prête autant d'importance à la temporalité et à l'architecture en *pierre-littéraire*. La pierre est le matériau de construction et de création dans de nombreuses civilisations, voilà un des ponts parfaits d'union inexorable des cultures. Elle perdure dans le temps et témoigne des changements en restant, parfois, immuable et secrète.
Segalen reprend à nouveau le mot *cassure* qu'il avait utilisé pour décrire les pierres bretonnes dans *A Dreuz an Arvor*, *Mais la plaie est là, cassure blanche, déflorant le site, comme un os brisé traversant les chairs,* mimétiquement, afin d'illustrer les roches déchirées sur le sol breton et le précipice du souvenir non accepté de son enfance.

> […]J'ai eu cette grande cassure dans ma vie ; cette sorte de faille que l'on trouve dans les terrains bouleversés, et qui fait que des sols homogènes, des filons de même nature ne se relieront plus jamais parce qu'ils sont à des niveaux différents…et sans pont…sans lien… sans passage…[339]

En 1909, il renoue un discours hésitant pour réconcilier deux images du Moi : celui du passé et celui du présent. *Imaginaires* condense en quelques pages un des points importants pour l'écrivain, l'analyse du souvenir. Mais c'est avec *Stèle*s que l'allégorie du passé devient un objet poétique. Une boîte en bois fermée par un cadenas gardait les souvenirs d'enfance bretonne. Un livre, à la couverture de bois, garde des poèmes, où Segalen grave les secrets et les trésors de l'universalité poétique, où les mots des *anciens parlers* dessinent la partition

[339] *Imaginaires*, OCS I, p. 818.

d'une poétique qui se veut universelle, où l'on pourrait relier à jamais dans un livre de pierre, la Chine et sa Bretagne.

Stèles et la pierre sonnante bretonne

Le recueil de poèmes *Stèles* a ressuscité, pour une partie de la critique contemporaine, l'image du poète breton dont l'inspiration poétique avait été conditionnée par les menhirs *du terroir identitaire*[340]. Suivant la critique, la stèle et le menhir se rejoignent à partir d'une seule particularité commune, leur symbolisme, puisque le menhir breton et la stèle chinoise sont des symboles de *verticalité, minéralité et planéité*[341].

Stèles est un hommage à la pierre, le matériau de l'immortalité si cher à Segalen. Il est difficile pourtant, dans la genèse de l'œuvre, de restreindre le projet d'une âme musicale, comme celle de Segalen, à la rigidité imposante et à la froideur minérale de la stèle chinoise. Le poète recherchait sans cesse les origines, le début de la parole, et comme il avait une âme de musicien, il ne pouvait pas être insensible aux premières entreprises musicales de l'homme. La qualité musicale des pierres, trait de tradition ou de légende en Bretagne, avait été aussi le fruit d'une croyance pour les Grecs, les Egyptiens, les Chinois et les Celtes. La rive gauche de la « rivière d'Argent » est peuplée de ces roches magmatiques nommées par les Chinois pierres chantantes, et par les Bretons pierres sonnantes. Segalen entend pour la première et dernière fois de son voyage en Bretagne, le son ancien de la pierre frappée par l'eau. Lors du premier voyage que Segalen fit en Bretagne, il écrit :

> Plus loin, heureusement, tout est intact : le « Ménage de la Vierge », série d'empreintes en creux, se cache mystérieusement au fond d'un amas de roches, tandis que tout en bas,

[340] Marc Gontard, *La Chine de Victor Segalen*, Paris : PUF, coll. « écrivains », 2000, p. 75.
[341] *Ibid.* p.75.

tintent avec un timbre clair comme du métal, les petites cascades de la « rivière d'Argent ». [342]

Les phonolithes, les pierres sonnantes, produisent ce son grâce à leur singulière composition minérale, feldspath et un silicate alumineux hydraté avec alcalis. Leur son relevé par la percussion incessante de l'eau avait attiré l'attention du jeune Segalen lors de sa première visite au Huelgoat. Le hasard a voulu que son corps soit trouvé dans cette forêt, non loin de la cascade de la « rivière d'Argent ». La particularité musicale et poétique de la pierre est dans l'esprit des Bretons. Marie-Claire Mussat[343] rapporte le témoignage de Paul Le Flem sur les modes musicales et poétiques de la jeunesse brestoise. Ces jeunes formèrent un club nommé « Le Menhir ». Il n'est pas étonnant de voir ce nom associé à la déclamation et à la poésie, pour qui habite la Bretagne parce que dans les légendes les plus secrètes et dans les théories les plus celtisantes de la Bretagne, la pierre fut le premier instrument musical utilisé.

Segalen érige une curieuse « stèle » parmi le groupe des *Stèles orientées*. Sans doute, il s'agit d'une allégorie des capacités de la pierre pour témoigner de légendes et d'événements extraordinaires qui habitent les lieux. Comme Jarry dans ses textes, il ne pouvait pas oublier ni les pierres sonnantes de la Bretagne ni les pierres chantantes de la Chine. Impossible de déterminer, d'après le titre de la stèle, l'origine exacte de l'inspiration et pourtant un écho musical des pierres bretonnes, qui *tintent avec un timbre clair comme du métal,* s'esquisse. Dans une lecture superficielle de la stèle intitulée « Pierre musicale », nous pouvons constater comment Segalen réemploie des mots très proches de ceux qu'il avait utilisés pour qualifier l'étrange musique entendue à Huelgoat : *métal, silex tintants, cri clair*.

Voici le lieu où ils se reconnurent, les amants amoureux de la

flûte inégale ;

Voici la table où ils se réjouirent l'époux habile et la fille enivrée ;

---

[342] *A Dreuz An Arvor*, OCS I, p. 96.

[343] Marie-Claire Mussat « Victor Segalen et la musique », *Segalen. Actes du colloque de Brest*, dir. Jean BALCOU et Yves LEROY, (colloque des 26-28 octobre 1994, Faculté des Lettres et Sciences Sociales, Université de Bretagne Occidentale), Brest : Centre de Recherches Bretonne et Celtique, Le Quartz de Brest, 1995, p. 168.

Voici l'estrade où ils s'aimaient par les tons essentiels,
Au travers du métal des cloches, de la peau dure des silex tintants,
A travers les cheveux du luth, dans la rumeur des tambours, sur le
dos du tigre de bois creux,
Parmi l'enchantement des paons au cri clair, des grues à l'appel
bref, du phénix au parler inouï.
Voici le faîte du palais sonnant que Mou-Koung, le père, dressa
pour eux comme un socle,
Et voilà, — d'un envol plus suave que phénix, oiselles et paons,
— voilà l'espace où ils ont pris essor.

*

Qu'on me touche : toutes ces voix vivent dans ma pierre
musicale.[344]

La stèle s'inspire de la légende chinoise de Mou-kong en évoquant un couple d'amoureux qui s'est envolé avec le phénix en laissant l'écho musical derrière eux, à l'intérieur du belvédère enchanté. « La pierre musicale » embrasse tout le texte. Le poète marque l'omniprésence de l'espace, en encerclant le texte d'incessantes répétitions de déictiques *voici*, *voilà*, ou des locutions insistant sur la localisation spatiale, *Au travers, à travers et parmi* et par le titre et les derniers mots de la stèle, *la pierre musicale*. La place occupée par les mots suggère, in crescendo et en opposition, des localisations *le lieu, la table, l'estrade* et des matériaux, *du métal des cloches, la peau dure du silex, les cheveux*... L'invocation successive des lieux et des matières avance l'idée d'une omniprésence éphémère, possible seulement à travers la sémantique enveloppante de l'univers du son. La transition du matériel délicat *des cheveux du luth* laisse la place à une sémantique du monde sonore associée à des instruments de musique ou des oiseaux, allégorie de détachement, d'envol et de légèreté. Les amants envolés sont relégués au troisième plan, après le *palais sonnant* qui réunit tous les espaces cités au long de la stèle, car il devient le dernier espace témoin de l'évaporation musicale du couple. Le poète, dont la

[344] OCS II, p.78.

voix semble reléguée au deuxième plan, marque une parenthèse en se penchant sur ses propres souvenirs. Voici la pierre, seul lieu capable de retenir la voix du poète parce qu'elle reste inaltérable pour préserver la fragilité des mots pendant toute une éternité.

> Qu'on me touche ; toutes ces voix vivent dans ma pierre musicale.

Un seul geste, toucher la pierre, ou toucher le *poète-chanteur* à la chair de pierre, afin d'apprendre et d'entendre toutes les voix de l'histoire. Segalen intériorise la légende chinoise et la rapporte en ajoutant des traces d'une autre tradition enfouie dans sa mémoire, les pierres merveilleuses de la Bretagne. En Galice et en Bretagne, une tradition ancestrale a légué aux pierres la lourde tâche de garder et de connaître les secrets des hommes ou les conseiller sur l'avenir. La *Pedra de Abalar,* ou la Pierre Branlante, garde encore des propriétés curatives, fécondatrices et divinatoires. Les Pierres Branlantes caractérisées par leur taille démesurée occupent une place parmi les roches énigmatiques d'autres pays comme l'Irlande, le pays de Galles et la Galice. Ces blocs de granit, parfois arrondis légèrement, se tiennent en équilibre sur un seul point d'appui. ; ils finissent par donner l'étrange impression de perdre une grande partie de leur masse imposante jusqu'à flotter en l'air, jusqu'à ce qu'une chiquenaude donnée sur la roche déclenche un mouvement. Ce sont des pierres à caractère divinatoire car l'absence ou non de leur mouvement est capable de donner une réponse à toutes questions sur l'avenir. Segalen, dans son premier journal de voyage, *A Dreuz An Arvor,* écrit :

Lundi

> De bonne heure, au jour, nous trottons derrière un tout petit guide, éveillé, tout menu…C'est une promenade circulaire à grande allure, et suivant l'inévitable itinéraire : le chaos, d'abord, conglomérat étonnant de blocs éboulés derrière un vieux moulin… La pierre branlante, dont les cents tonnes oscillent avec des grâces éléphantines sous quelques poussées rythmées…
>
> Il y a vingt ans, frappé de l'inutilité de tous ces gros cailloux, on eut la suave idée de les exploiter comme pierre à bâtir, et, avec une pleine désinvolture, on se mit à les débiter à la scie, à les émietter à la poudre… La pierre branlante faillit y passer, et une partie du chaos

> se transforma en jolis petits moellons plus utiles, évidemment, et surtout de vente plus facile que les grands blocs primitifs.
>
> Il fallut une intervention énergique pour arrêter cette mutilation. [345]

Segalen connaît l'histoire et la valeur des pierres, il reprend une image déjà évoquée dans l'œuvre de Jarry, l'image de l'éléphant et d'une danse imposante. Il dénonça, comme Jarry dans la tragique histoire du Saint-Accroupi, les dégâts causés par des pioches ignorantes. Il s'agit de la Pierre-Branlante du Huelgoat qui servait à annoncer les infidélités conjugales, rappelons au passage que les sujets des affaires conjugales, des invocations divinatoires, sont aussi présents dans *Stèles,* par exemple dans « Stèle provisoire » la pierre devient complice des jeux érotiques de l'amante à la peau de pierre.

> On me dit : Vous ne devez pas l'épouser. Tous les présages sont d'accord, et néfastes [346]

Jarry, comme Segalen, avait rapproché les Chinois des Bretons, il s'intéressa à des traditions légendaires communes et à d'autres sonorités que celles des pierres dites chantantes par les Chinois. On songe au *file* irlandais, narrateurs épiques, poètes, devins, juristes et magiciens. La polyphonie des poèmes de *Stèles* rappelle les voix de tous ceux qui enferment les secrets de leurs vies dans les pierres. Tout d'abord le nouveau genre annoncé par *Stèles* rejoint dans sa thématique des sujets présents dans l'esprit des légendes qui ont entouré les pierres levées de la Bretagne. Elles ont été les témoins des jeux amoureux, des traditions, des légendes et d'empires disparus. Le recueil devient une œuvre d'architecture polyphonique, où la pierre, parce qu'elle garde depuis l'origine du monde une musique particulière, est l'instrument principal. Les voix sont multiples et rappellent une des aspirations de la poésie en général, épique ou lyrique, préserver la mémoire de tout ce qui fut éphémère avant l'écriture. La voix du devin, du prophète, du mage, de l'amoureux et de l'Empereur deviennent des voix enfermées dans le poète à la voix de pierre, une voix si transparente qu'elle laisse circuler toutes les autres sans les voiler. Les procédés rythmiques que Segalen utilise pour constituer le poème, l'énumération, le

---

[345] *A Dreuz An Arvor*, OCS I, p. 96.
[346] *Stèles*, OCS I, p.76.

parallélisme, l'anaphore, la symétrie, évoquent une rhétorique très proche de l'oral. Il s'agit d'une allégorie des débuts où l'image, le mot et le son ne faisaient qu'un dans un gigantesque orchestre cosmique. Segalen en écrivant *Stèles* rêve du monolithe, de l'idéogramme et du langage monosyllabique qui tinte du timbre métallique et clair des centaines d'histoires, enfermées dans les pierres sonnantes de la Bretagne.

Le mégalithe, squelette du passé

Suarès ne cherchait pas à découvrir une nouvelle théorie autour des menhirs bretons, il ne voulait pas entrer dans la polémique celtique, puisqu'il désirait seulement ressentir, pendant ses séjours bretons, les mêmes sensations que le peuple de Bretagne avait ressenties depuis des siècles en côtoyant les mégalithes. Sa plus grande inquiétude, depuis qu'il avait commencé à écrire sur la Bretagne et à découvrir ses paysages, était de devenir Breton, de crier son attachement à un peuple qu'il connaissait à peine. La Bretagne que Suarès peint dans *Landes et Marines* et dans *Le Livre de l'Emeraude* devait être fidèle à son projet esthétique et devait justifier aussi son désir d'être Breton ; pour cette raison les pierres mégalithiques décrites par Suarès font partie du décor, comme depuis des millénaires, loin des théories archéologiques. D'après Suarès, la seule interprétation valable pour expliquer l'origine des pierres mégalithiques n'est pas dans les fouilles archéologiques, dans les théories controversées autour de leurs origines celtes, mais dans les légendes que le peuple, qui les côtoie depuis des siècles, invente.

Le chapitre intitulé « Heures d'automne » est entièrement consacré aux souvenirs des légendes bretonnes sur les apparitions, les monstres marins, les sirènes, les légendes de la mort, la pétrification d'anciennes peuplades, les géants… C'est l'environnement breton, sous la lumière d'automne, qui éveille dans le peuple breton les vieux récits autour de la mort, les légendaires apparitions, les trépassés qui hantent le cœur d'un peuple timide, les présages de mort que les Bretons lisent dans l'*odeur maladive* du paysage. Le poète qui

se veut Breton, ressent tout cela, et dans ce contexte, réinterprète, comme le ferait *un vrai Breton,* quelques menhirs qu'il retrouve sur sa route :

> A la basse mer, vers le temps de l'équinoxe, le flot qui se retire laisse la rive peuplée d'une foule étrange. L'estan (sic) paraît immense ; et tous les rochers, couverts de goémons, donnent l'idée d'une assemblée chevelue, comme si une nation singulière avait pris rendez-vous sur la grève. Ils sont tous là, immobiles, et noirs, la crinière trempée qui pend le long de leurs corps roides. Sont-ce des animaux marins ? Des phoques au cuir jaune ? Ou les démons punis de la marée ? — Les lignes de menhirs font aussi penser aux squelettes d'une de ces peuplades, pétrifiée.[347]

La Bretagne est une terre peuplée d'êtres légendaires, le poète n'oublie pas cette précieuse donnée et choisit d'inclure le menhir dans le groupe de pierres qui rappellent les restes *d'une foule étrange*. Les personnages légendaires qui surprennent le poète semblent avoir été engloutis, comme les personnages de la légendaire ville d'Ys. Comme les restes d'un passé ingéré, le poète ne les aperçoit qu'à la basse mer, pétrifiés, morts, avec leurs *corps roides*. Parmi les parties des corps que le poète contemple avec stupeur, la chevelure, et quelques parties indéfinies de leurs squelettes géants : les lignes de menhirs. Nous avons réfléchi aux parties du squelette que la phrase suivante annonce : *Les lignes de menhirs font aussi penser aux squelettes d'une de ces peuplades, pétrifiée*. Tout d'abord, le poète emploie une partie du squelette pour représenter le squelette pétrifié de ces étranges créatures. Les parties du squelette sont à moitié enterrées puisque, dans le texte, les étranges formes ont été dévoilées par la marée basse. On imagine que les fragments visibles d'un squelette qui pourraient évoquer des lignes des menhirs devraient être alignés et légèrement pointus. Nous avons pensé aux pointes des vertèbres, que l'anatomie nomme apophyses, traverses ou épineuses, selon la partie qu'elles occupent. Les lignes de menhirs, légèrement pointues peuvent aussi nous faire penser aux doigts tendus sortant d'une main gigantesque ouverte, la paume vers le ciel, menaçante, mais heureusement à moitié enterrée. Le poète ne distingue que les restes de l'ossature des mains, les phalanges, ou si les doigts ont été cassés par l'usure, les métacarpes. Les deux théories complètent le chapitre ou croquis que Suarès consacre aux croyances et

---

[347] « Heures d'automne », *LE*, pp. 124-125.

légendes autour de la mort, avec deux images qui représentent les menhirs faisant partie d'une menaçante ossature. Les restes d'une colonne vertébrale ou des doigts, sous forme d'une lignée de menhirs, indiquent que les êtres que le poète n'arrive pas à définir ont laissé une trace éternelle de leur puissance : *Sont-ce des animaux marins ? Des phoques au cuir jaune ? Ou les démons punis de la marée ?* Les apophyses, traverses ou épineuses, de la taille d'un menhir rappellent le mouvement, la grandeur et la force, qui avaient été englouties par une force majeure, la nature bretonne. Les restes des phalanges, aussi grandes qu'un menhir, nous font penser à des démons géants voulant soumettre, pour l'engloutir, le peuple breton. Les mêmes légendes et les mêmes peurs hantent un autre chapitre de l'œuvre de Suarès. Dans un autre chapitre intitulé « Penmarc'h » Suarès donne une interprétation sur les blocs gigantesques de pierre gisant sous les eaux, et que les marées découvrent.

> […]Et le grand port de l'Atlantide méritait d'être placé entre les chevaux monstrueux de Penmar'ch, si les Atlantes furent une race vouée au sépulcre, et aux profondes catastrophes de l'Océan. [348]

Il s'agit des restes d'une ancienne civilisation peuplant les côtes de Bretagne, *les squelettes décharnés d'un ossuaire de géants*. Suarès imagine le sol breton peuplé par les restes de l'Atlantide, comme les épaves d'un passé condamné à l'avance. Pour Suarès le peuple breton semble avoir rempli pleinement la place du passé légendaire de l'Atlantide, parce que le peuple breton s'est nourri de rêves glorieux :

> Puis, le paysan et la paysanne, une fourche à la main, les jambes nues, le geste féroce et brusque, arrachent les boucles brunes à ces têtes de pierre. Ils en font des tas, au pied de chaque roc, pareils aux dépouilles d'un ennemi scalpé. […] [349]

Suarès condense dans l'image des paysans en train de ramasser le goémon, une critique du poids du passé, comme s'il voulait nous faire comprendre que les Bretons étaient les seuls capables de s'en approprier, de piller sur leur territoire.

---

[348] *LE,* p.104.
[349] *Ibid.* pp. 124-125.

Suarès légitime les réinterprétations et la réappropriation des anciennes légendes mais seulement par le peuple breton.

Dans *Le Livre de l'Emeraude,* nous pouvons lire un autre chapitre sur les menhirs, intitulé « Un champ et le chemin montant ». La terreur et la mort hantent à nouveau la géographie bretonne et la thématique de la mort est enrichie par l'imaginaire du poète qui réinvente ou réveille des légendes autour des menhirs :

> Quand le vent les incline, on les prendrait pour la crinière secouée des chevaux invisibles qui galopent sous la terre. Et, il ne faut qu'un menhir, quelqu'une des pierres mystérieuses et cruelles qu'on voit à Karnac, veillant au milieu des blés noirs, pour que l'on prît peur de ce champ, et qu'on y reconnût le labour des puissances maîtresses de la nuit, — la récolte mûre du Tartare. [350]

Suarès associe plusieurs légendes dans ce passage autour des menhirs : légendes sur les trépassés, les démons, la mort et les korrigans. Il faut noter que le Tartare est aussi le monde souterrain ou l'enfer dans la mythologie grecque. Le blé noir auquel le texte fait allusion, n'est pas seulement une image de la crinière des chevaux invisibles, par sa couleur il indique la couleur des chevaux qui est déterminante dans le folklore breton. Dans les légendes celtiques existent plusieurs récits autour de chevaux diaboliques, essentiellement noirs, par exemple, quelques contes bretons parlent de chevaux diaboliques qui égarent les voyageurs. Le cheval noir dans les légendes bretonnes, est le plus souvent une âme en peine, un damné, un diable ou un démon. En dehors du folklore breton, une autre croyance nous donne quelques informations pour comprendre pourquoi Suarès emploi l'image des chevaux qui *galopent sous la terre :*

> Une croyance, qui paraît ancrée dans la mémoire de tous les peuples, associe originellement le cheval aux ténèbres du monde chthonien, qu'il surgisse, galopant comme le sang dans les veines, des entrailles de la terre ou des abysses de la mer.[351]

---

[350] *Ibid.* p. 172.

[351] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris : éd. R. Laffont/ Jupiter, coll. Bouquins édition revue et corrigée 1982 (éd. originale 1969), p.222.

Dans ce contexte, face aux chevaux diaboliques, il n'existe qu'un épouvantail capable de protéger les récoltes : le menhir, *Et, il ne faut qu'un menhir, quelqu'une des pierres mystérieuses et cruelles qu'on voit à Karnac, veillant au milieu des blés noirs, pour que l'on prît peur de ce champ, et qu'on y reconnût le labour des puissances maîtresses de la nuit*. [352]

La korrigane est une fée maléfique qui habite les landes bretonnes et les korrigans sont une sorte de nains, des gardiens d'un grand trésor qui tournent autour des menhirs à la tombée du jour. Les puissances maîtresses de la nuit peuvent être les personnages légendaires, qui tournent autour des menhirs en chantant et que Suarès féminise et assimile aux Korrigans.

Un chapitre de *Landes et Marines* ajoute un nouvel élément au sujet des menhirs bretons dans l'œuvre de Suarès. Le chapitre s'intitule : « Aridité de la Tempête », et traite le sujet d'une très violente tempête sur la grève de Penhors. Tout tremble sous la violente tempête, même la plus solide des pierres, le menhir :

> […]Les énormes blocs de granit paraissent près de se détacher ; et les menhirs oscillent, dirait-on, sur leurs bases au milieu des lagunes.[353]

Les menhirs, au milieu des lagunes, appelés aussi « menhirs mouillés » deviennent dans ce chapitre les instruments d'une hyperbole sur la violence de la tempête en Bretagne. Tout au long des analyses que nous venons de faire, le menhir s'intègre parfaitement au paysage et participe aussi aux légendes locales.

Les menhirs, dans l'œuvre de Suarès, écrite pendant ses premiers séjours en Bretagne, évoquent essentiellement la mort, la violence des éléments de la nature et les traces des monstres d'un passé légendaire. L'ensemble d'exemples que nous venons d'analyser sur les menhirs bretons sert à insister sur la frayeur que le poète ressentait au cœur du paysage breton. Plus tard, Suarès avait toujours gardé les images des mégalithes bretons dans sa mémoire, puisque dans un récit intitulé « Bonne Brette », écrit en septembre 1927, il s'en souvient :

---

[352] *Ibid.* p. 172.
[353] *L&M*, p. 25

> Ma bonne Brette ! Je ne suis jamais en Bretagne que je ne fasse séjour à Carnac, à Loc Ronan et à Brocéliande ; je n'ai pas de maison, mais j'ai amour à ces lieux-là, ou nostalgie peut-être.[354]

On pourrait croire que dans cette lettre imaginaire à Anne de Bretagne, Suarès écrit une phrase bien galvaudée pour dire qu'il connaissait les hauts lieux du folklore breton : Carnac, Loc Ronan et Brocéliande. Toutefois la nostalgie dégagée dans sa lettre, est un sentiment sincère qui nous fait croire que ses lieux mythiques bretons lui manquaient réellement. Plus loin, dans cette lettre à *la Reine Anne,* Suarès avoua son attachement à tous les mégalithes qui commençaient à disparaître sous les pioches ignorantes :

> Voici les pierres de Carnac, les vieilles dents de la terre ; sous la pluie de novembre, l'énigme de la roche qui se dresse vers l'énigme du ciel et de la mort : en fera-t-on des bornes pour mesurer aux coureurs imbéciles la route qui ne mène à rien et ne conduit nulle part ? Qu'il est beau d'admirer en cherchant à connaître, et de se livrer avec respect à l'inconnu ![355]

En plus du respect pour les mégalithes que Suarès ressent et exprime dans cette lettre, il insiste sur quelques idées qu'il avait développées dans les premiers écrits sur la Bretagne : le caractère énigmatique des menhirs et leur ancienneté. Suarès avait comparé les menhirs aux os d'étranges créatures, dans sa lettre à la bonne Brette, il va plus loin en disant qu'ils sont *les vielles dents de la terre*. Nous n'avons pas besoin d'expliquer que les dents dans la vieillesse sont un trésor précieux qu'on voudrait toujours garder intact, soigné, et sa perte reste dans toutes les sociétés un présage de la mort prochaine. Suarès oublie un instant la cruauté et les énigmes qui entourent les mégalithes pour les ennoblir et les transformer en trésor terrestre. Finalement, Suarès insiste sur la seule manière qu'il considère légitime au moment d'interpréter les énigmes bretonnes, méthode qu'il a toujours appliquée lors de l'écriture de *Landes et Marines* et *Le Livre de l'Emeraude* : *qu'il est beau d'admirer en cherchant à connaître, et de se livrer avec respect à l'inconnu.*

---

[354] *LE*, p. 296
[355] *LE*, p.297.

Chapitre II

Le spectre du Celte.

Le Celte ou le *celtisme* apparaît souvent comme le terme unificateur des poètes, des écrivains et en général des artistes originaires d'horizons géographiques éloignés : Ecosse, Irlande, Galice, Bretagne… Un terme globalisateur pour rassembler aussi les productions artistiques qui veulent exprimer un projet commun sur le terrain d'un imaginaire, qui se construit parfois sans tenir compte de la langue, du pays et des restes de la culture celtique qui ont survécu dans les textes médiévaux. Il s'est peu à peu adapté pour être utilisé au profil des marchés économiques ou bien intellectuels ou politiques. Il a encore survécu malgré les antidotes, les changements des porteurs et les dégénérescences de son utilisation.

Il faudrait se demander si *le Celte* de Bretagne, comme celui de la Galice, s'est toujours nourri d'un contexte géographique proche et d'une rêverie qui est née du besoin d'un passé glorieux. Il est évident que ces deux données sont exactes, cependant d'autres s'y ajoutent qui ne sont pas directement la conséquence d'un environnement semblable. Il existe un contexte géographique présent dans la littérature bretonne et attaché à une sensibilité ancestrale, qu'on a parfois nommée *celtique*. Un exemple apparaît tout au long de l'analyse faite dernièrement dans *Poésie 1 Le magazine de la poésie,* intitulé « Les poètes de

Bretagne : une grande rêverie celtique » et publié en juin 1999, mais aussi dans d'autres anthologies de la littérature bretonne. Dans le dossier sur les poètes de Bretagne on rassemble toutes les voix sous un même titre, « Une grande rêverie celtique », qui devient un label culturel et identitaire et d'après Bernard Mazo :

> A la lecture des poètes d'Armorique comment ne pas voir, au-delà de l'originalité de chacun, combien l'essence d'une seule et même culture imprègne la tonalité des voix, leur donne une épaisseur, une singularité d'accent, les « marque » en quelque sorte de la même empreinte métalinguistique, du même sceau identitaire.[356]

On expose comme élément unificateur une même et secrète géographie intérieure nommée « celticité », explicite ou implicite soit-elle. Parmi les motifs qui se répètent et, par conséquent, issus de ce lien commun : les images végétales, animales et un lyrisme sourd, âpre parfois.

> Oui, c'est une grande rêverie celtique qui habite ceux-là, et si nous tournons au hasard les pages de cette anthologie, si nous grappillons çà ou là un vers, lyrique ou lapidaire, c'est toujours l'ample rythme des marées, le rugissement sourd du ressac contre les rochers battus par l'océan, le grondement du vent à travers la lande, le souffle du grand large, les mêmes rumeurs de bocages et de chemin creux, la même affirmation identitaire que l'on entend s'y déployer.[357]

Le lien étroit entre les éléments atmosphériques et géographiques de la Bretagne répond à la nouvelle réflexion de ce qu'on trouvait au XIX^{e} siècle, qualifiée par le terme de Régionalisme ou folklorisme. L'environnement ancestral, la« parole des anciens », les anciens monuments, les bagages de la tradition orale, les légendes et contes avaient été considérés comme des témoignages de la culture celtique et entrent, pour une partie de la critique, dans ce qu'ils qualifient de *rêverie celtique*. La définition de *la rêverie celtique* est imprécise, il est vrai qu'elle rappelle sans cesse les mêmes motifs, constants, incessants, présents dans la nature et dans l'œuvre de quelques écrivains, comme si la nature transpirait les secrets des anciennes populations de

---

[356] « Les poètes de Bretagne : une grande rêverie celtique », *Le magazine de la poésie, Poésie 1/Vagabondages*, direction Marcel Jullian et Jean Orizet, N° 18, Paris : Cherche-Midi Editeur, juin 1999, p.25.

[357] Ibidem

Bretagne, comme s'il s'agissait d'une alchimie ou d'un breuvage magique à la portée des écrivains de Bretagne. Depuis plus d'un siècle on a essayé de trouver une terminologie pour rassembler la thématique « celte », de définir un concept valable pour les héritiers d'une même culture et de déterminer les traces d'un atavisme ancestral. Le sujet *celte*, depuis le XIXe siècle, fut un besoin, parfois une illusion ou un mythe pour les écrivains de la Bretagne, mais, peu à peu, tous les attributs qui se voulaient la réponse à l'idée d'unité et d'identité dans toute production des poètes de la Bretagne et d'autres pays considérés comme celtiques, furent aussi les freins qui empêchèrent de prendre le sujet *celte* au sérieux.

Pour Jarry, Segalen et Suarès, l'espace breton avait contribué à éveiller l'envie de découvrir leur passé et le passé des habitants de la région. Il est vrai que la Bretagne abrita les rêveries de la genèse du monde, de l'univers de la Table Ronde et des légendes celtiques pour quelques contemporains de Segalen Suarès et Jarry. Péladan dans *L'Androgyne* ou Saint-Pol-Roux qui s'installe définitivement en Bretagne rêvèrent d'un passé occulte issu des peuplades des Celtes, d'une *Celtie* imaginaire, comme celle que Saint-Pol-Roux décrit dans son poème *Bretagne est univers* :

> Cette race est en toi, millénaire Celtie
>
> D'azur et de sinople, Argoat sur Arvor,
>
> Qui lissais dans la glèbe ou la coque engloutie
>
> Le meilleur de son être passementé d'or.[358]

Au début du XVIIIe siècle, les recherches sur le passé de l'Europe amenèrent quelques érudits à penser que les monuments préhistoriques, les mégalithes, avaient été érigés par les Celtes. De nombreux ouvrages furent publiés en France et en Grande-Bretagne sur les origines des Celtes et sur les vestiges préhistoriques qui leur avaient été attribués à tort. D'autre part, le XVIIIe et le XIXe siècles avaient été les siècles de la découverte enthousiaste des langues originelles, des vestiges anciens et des théories sur les ancêtres des Bretons. Cependant, au fur et à mesure que les travaux des érudits, chercheurs et

358Saint-Pol-Roux, *Bretagne est univers,* Brest: André Broulet éditeur, 1941.

archéologues avancent, les contradictions sur tous ces sujets s'intensifient. Le Celte devint un sujet à la mode mais aussi un *sujet caméléon*, malléable selon l'idéologie de l'écrivain ou l'état des découvertes. Jarry, Segalen et Suarès, qui se trouvent dans un tourbillon de théories fluctuantes sur les origines du peuple breton, jugèrent impossible d'écrire sans se tromper sur leurs propres origines, notamment si, en qualité de Bretons, ils descendaient directement des Celtes. Ils sont face à un sujet tiraillé entre érudits, régionalistes, politiciens, archéologues, anthropologues, artistes et écrivains, un sujet aussi glissant qu'une anguille. Ils pourraient facilement se tromper et s'enfermer dans une idée erronée du Celte, en choisissant une référence ou un ouvrage en particulier, cependant ils décident d'inventer aussi, de se tromper aussi et d'élever leur anguille celte pour la faire nager, à leur guise, dans leurs travaux poétiques.

Depuis 1970, la critique littéraire qui avait analysé l'œuvre de Jarry, Segalen et Suarès, s'accorde à parler d'une influence *celtique*, principalement en relation avec leurs origines bretonnes. Nous ferons le tour de la critique et nous tenterons d'apporter de nouvelles hypothèses sur ce sujet si galvaudé depuis plus de trois siècles. Suivant l'étude de motifs considérés comme celtiques et les références aux nombreux travaux sur les Celtes entre le XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, peut-être pourrait-on cerner le Celte dans l'œuvre de Jarry, Segalen et Suarès. Quelques ouvrages sur ce sujet avaient attiré l'attention de Jarry, de Segalen et Suarès, c'est à partir de quelques notes ou des allusions à quelques celtomanes, à des archéologues ou à des érudits de l'époque que leur Celte s'est engendré. En partant des allusions que l'on peut trouver dans leurs projets littéraires à quelques ouvrages de l'époque qui traitent le sujet, nous tenterons de déceler leur idée sur la question et la place qu'elle avait occupée dans leurs vies et dans leurs projets artistiques.

Le Celte est à la mode dans les milieux littéraires, il est en train de devenir un sujet bien différent de celui qui avait été diffusé par les poèmes d'Ossian. Segalen, Suarès et Jarry connaissent cette littérature de recréation celtique, cependant ils ne deviennent pas des imitateurs mais des continuateurs. Tout au long de leur travail poétique nous découvrons comment ils ont été capables d'apporter des éléments différents à ce sujet si remanié et paradoxalement si peu connu, mais pour ce faire il nous faudra délimiter la terminologie autour du

mot *celte* employée par la critique pour qualifier les vestiges du *Celte* dans l'œuvre de Jarry, Segalen et Suarès.

Terminologie

Depuis 1970, le regain du sujet celte touche aussi les analyses de l'œuvre et de la personnalité de Jarry, Segalen et Suarès. Peut-être qu'un événement en 1971, le Congrès International d'études celtiques de Rennes dirigé par Venceslas Kruta et Pierre-Yves Lambert, ou l'ouvrage de Jean Markale, *Les Celtes et la civilisation celtique,* avaient relancé le sujet. Il ne faudrait pas oublier que peu de temps avant, l'historien Yves Le Gallo, fonde en 1969 le *Centre de Recherche Bretonne et Celtique* (le CRBC) dont la but est de coordonner des travaux de recherche, qui touchent la civilisation bretonne et celle d'autres pays classés comme celtiques, dans les domaines suivants : la langue et la littérature, l'histoire et la civilisation, l'anthropologie et l'ethnologie. Quoi qu'il en soit le sujet *celte*, en rapport avec la littérature en langue française, réapparaît et on commence à enquêter aussi sur la partie *celte* qui pouvait se dégager des œuvres de Jarry, Suarès et Segalen. Les articles et livres se succèdent jusqu`à la fin du XX^{e} siècle où on met en valeur le sujet *celte* latent dans leurs œuvres et leurs personnalités. En nous penchant sur les travaux qui examinent le sujet celte en rapport avec Jarry Segalen et Suarès, nous analyserons la terminologie employée par la critique et les caractéristiques attachées à cette terminologie.

Quasi toute la critique littéraire et une grande partie des écrivains qui travaillent sur le sujet breton s'allient pour revendiquer les traces de leurs origines communes attribuées aux *Celtes*. La critique les analyse et les classe sous différentes appellations : *la rêverie celtique, la celtitude, la celticité, le celtisme, la celticité atavique* …. La prolifération terminologique prouve tout d'abord qu'elle est issue d'un choix idéologique et ensuite qu'il existe une mésentente

lorsqu'il s'agit d'identifier les caractéristiques exclusives du *sujet celte*. Une grande partie de la critique avoue que le *sujet celte* relève de l'univers insaisissable de l'intuition, en ce cas, bien qu'il existe une littérature imprégnée d'un style ou des sujets communs attribués par l'auteur, lui- même, à la culture celtique, les classer devient une tâche ardue et pleine d'entraves.

Christian-Joseph. Guyonvarc'h et Françoise Le Roux mettent en évidence, dans un ouvrage écrit sur la civilisation celtique qui se veut accessible à un plus grand public, la problématique posée par la terminologie autour du Celte :

> La simple définition sémantique du mot *celtique* appliqué tantôt à des ethnies et tantôt à des langues est déjà une affaire de spécialiste. C'est dire combien mince est l'élite pour laquelle il présente une valeur précise, indépendante de toute sentimentalité ou de tout choix personnel. Il est presque impossible, en français courant, d'obtenir la distinction correcte des termes *Celte* (substantif à valeur ethnique) et *celtique* (adjectif à valeur linguistique et religieuse). […]. [359]

Certes, ces commentaires pouvaient être un reproche à la critique littéraire qui analyse les souvenirs d'une culture ancestrale dans la littérature française ou bretonne, écrite en français, et utilise librement la terminologie. La grande majorité d'écrivains à étudier ne prétendait pas faire partie des spécialistes du sujet, car ils voulaient tout juste s'impliquer dans un courant, dans une mode ou crier leur différence. Toutefois, les spécialistes sont aussi derrière cette rêverie celtique, ils affirment avec certitude que l'imaginaire de la culture celtique est encore vivant dans la culture européenne. Dans cette ligne Kruta V. Lessing et Szabò Miklòs ajoutent :

> Refuser de reconnaître l'authenticité et la spécificité de l'ancien monde des Celtes, c'est nier les racines profondes du mécanisme dialectique qui a modelé au cours des âges avec un remarquable dynamisme, une culture européenne, partie inhérente de notre héritage.[360]

---

[359] Christian-J. Guyonvarc'h et Françoise Le Roux, *La civilisation celtique*, Paris : Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001, pp. 14-15.

[360] Venceslas Kruta (textes écrits), Erich Lessing et Szabò Miklòs, *Les Celtes,* Hatier, 1978, p.18.

En plus, la critique littéraire travaille avec des données subjectives et sur un terrain qui est devenu, avec le temps, le terrain du mythe. Sous la direction de Pierre Brunel sont répertoriés une série de mythes littéraires, parmi eux, les mythes celtes, qui, d'après le *Dictionnaire de mythes*, ont survécu dans la littérature française à travers plusieurs canaux. Paul Verdier, qui écrit la rubrique sur les mythes celtes, arrive à la conclusion suivante :

> Parallèlement à ce mouvement de dégradation inexorable, la civilisation celte continue de nourrir quelques œuvres, capitales à nos yeux […][361]

Nous n'aurons que rarement l'avis des spécialistes qui utilisent, comme l'indiquent Christian-Joseph Guyonvarc'h et Françoise Le Roux, la terminologie *celte* et *celtisme* sans aucune implication personnelle et avec le sens qui correspond à leur vraie définition. Néanmoins, malgré les reproches des spécialistes de la question celte, il nous a semblé primordial de revenir sur la place qu'avait occupée le *Celte* dans la vie et l'œuvre de Jarry, Segalen et Suarès. Pour cela nous avons trouvé intéressant d'analyser en premier lieu la terminologie que la critique avait utilisée pour qualifier la question celte en rapport avec Jarry, Segalen et Suarès et d'étudier ensuite les caractéristiques qui font d'eux les héritiers de «la culture ancestrale des Celtes », même si elle est réinventée. Dans toutes les analyses terminologiques faites au long de ce chapitre, il existe un lieu commun : il faut un mot pour exprimer *la survivance de la culture des Celtes dans la civilisation occidentale*. Une grande partie de la critique considère que préservation de l'héritage s'est faite de manière discrète jusqu'à ce que les souvenirs de la culture disparue émergent dans la vie du poète, des souvenirs ataviques réveillés devant la feuille blanche, peu avant l'acte d'écriture.

---

[361] *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de P. Brunel, Monaco: Editions du Rocher, 1988, p.280.

Dans l'analyse terminologique de Christian-J. Guyonvarc'h et Françoise Le Roux on peut lire la définition suivante:

> […] Quant à la « celtitude », néologisme douteux, elle ressemble trop, par son suffixe et ce qu'il évoque, à une certaine « négritude » et au mépris xénophobe qu'elle entraîne. [362]

Il est inutile de vouloir étudier ici la naissance et l'évolution du terme *négritude*, un sujet sensible qui a toujours soulevé de nombreuses polémiques, car il nous faudrait revoir le contexte historique, l'après Deuxième Guerre Mondiale, pour comprendre sa naissance. Si maintenant le terme a évolué à tel point de se voir attaché à la xénophobie, même par les pères idéologiques qui l'avaient inventé, dans ses débuts, il fut un symbole de liberté et de révolte pour une minorité. Il serait intéressant de revoir comment le terme *celtitude,* que Christian-J. Guyonvarc'h et Françoise Le Roux rapprochent du terme *négritude,* a été utilisé pour qualifier l'identité culturelle de Jarry par Henri Béhar, tout au début de son analyse sur *Les cultures de Jarry* :

> Je ne sais si la bretonnité se transmet par le père ou la mère dans la famille armoricaine. Mais ce donc je suis sûr c'est de la celtitude de Jarry.[363]

Henri Béhar oppose deux termes, la *bretonnité* que l'auteur semble lui attribuer par une phrase ironique qui expose ses doutes, et la *celtitude*. Il met en corrélation, la *bretonnité*, qu'il présume héréditaire et dont la provenance est incertaine, et la *celtitude*, qu'il suppose acquise par l'écrivain. Il n'explique pas le choix terminologique, car il est possible que dans ce contexte, le jeu littéraire créé par la redondante assurance que l'assertion du « je suis sûr » et la proximité phonétique, « celtitude » et « certitude » procurent, ait entraîné ce

---

[362] Christian-J. Guyonvarc'h et Françoise Le Roux, *La civilisation celtique*, Paris : Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001, p.15.

[363] Béhar, *LCJ*, p. 25.

choix. L'emploi de *celtitude* par Henri Béhar peut être qualifié d'anecdotique car, plus loin, il choisit un autre terme, *celtique,* et l'explique de la sorte :

> […] J'irai plus loin, en usant du terme celtique. D'une part, pour éviter l'assimilation de la culture à la langue — travers dans lequel tombent bien des partisans de cette honorable cause —. Pour embrasser l'ensemble des croyances et des mythes qui ont informé la pensée de Jarry, tant dans son enfance que par les lectures ultérieures, d'autre part.[364]

Il est intéressant de souligner que l'univers celtique de Jarry, analysé par Henri Béhar, s'est enrichi depuis son enfance par les mythes et les croyances briochines ou rennaises, ou, plus tard, par la lecture des ouvrages du genre ; en conséquence, sa définition s'éloigne du concept de *celticité atavique* qui implique un héritage en dehors des acquisitions volontaires de l'écrivain. Néanmoins, Henri Béhar n'exclut pas totalement la notion d'atavisme puisque dans ce même chapitre il écrit sur l'influence chez Jarry d'un ancien héritage, d'un atavisme culturel qui n'est pas exclusif à la Bretagne et qui vit encore au niveau national :

> Il n'est, évidemment, pas commode de repérer ce qui appartient à la culture celte dans une littérature s'exprimant en français. D'ailleurs la culture française n'est-elle pas, elle-même, un composé, une synthèse des diverses cultures apportées et assimilées par les peuples qui ont fait l'histoire de la nation ? Au vrai, ces apports culturels distincts forment, dans le plus favorable des cas, des couches ou des strates qu'une coupe verticale peut mettre au jour. […][365]

Henri Béhar plaide pour la reconnaissance d'un substrat culturel celte dans l'histoire culturelle de la France, mais loin de toute polémique nationaliste. Pour aborder ce sujet, outre une critique littéraire, il faudrait faire de l'archéologie culturelle, afin de prospecter les traces de la culture celte dans la littérature française. Henri Béhar tenta dans son ouvrage de percer, comme le ferait un archéologue, les secrets des différentes cultures qui composent l'œuvre jarryque. Pour élaborer le chapitre qu'il avait consacré à la culture des Celtes Henri Béhar s'appuya sur le travail de Jean Markale qui, dans un article publié en 1979,

---

[364] *Ibid.*, p. 26.
[365] Béhar, *LCJ,* pp.26-27.

intitulé « La Mythologie Celtique dans l'œuvre d'Alfred Jarry »[366], analyse la présence des mythes dans l'œuvre de Jarry. Jean Markale avait écrit dans l'introduction de *Les Celtes et la civilisation celtique* que le mythe était la *grande force des Celtes*. Dans ce dernier ouvrage, publié dix ans avant l'article qu'il avait écrit sur la *mythologie celtique* et Jarry, Jean Markale présenta l'auteur comme un *héritier lointain de traditions millénaires*[367] et refusa d'utiliser le terme celtisme, mot qui, selon lui, *a été galvaudé*. Pour l'auteur le terme celtisme ne résume pas l'influence du peuple celte, car il s'agit, d'un *complexe culturel qui a conditionné de façon sporadique l'ensemble de la civilisation occidentale*. L'article, « La Mythologie Celtique dans l'œuvre d'Alfred Jarry » de Jean Markale établit une corrélation entre quelques sujets de la mythologie celtique et des sujets semblables présents dans l'œuvre de Jarry :

- La navigation de Saint Brandan à la recherche du Paradis
- L'aventure vers l'Autre Monde
- La quête
- L'ivresse mystique
- La conception de la femme issue des légendes celtiques
- L'idée de la mort comme *mascarade* et *travestissement*.

Segalen

En 1956, André Lebois dans un article intitulé « Deux Bretons en Chine : Victor Ségalen et Gilbert de Voisins » qualifia l'auteur brestois de Celte. A partir de la description que Segalen fait du *Wen*, André Lebois pose la question suivante :

---

[366] Jean Markale, « La Mythologie Celtique dans l'œuvre d'Alfred Jarry », *L'Étoile Absinthe*, Rennes : Société des Amis d'Alfred Jarry, 1ère et 2ème tournées mai 1979, pp. 107-117.

[367] Jean Markale, *Les Celtes et la civilisation celtique*, Paris : Payot, 1969, p. 119.

> Ne fallait-il pas être Celte pour parvenir à une connaissance de l'Est telle qu'elle tend, non sans abnégation, à l'anonyme et l'absolu, à la forme à nu du folklore et de l'oracle ?[368]

La question fut reprise ultérieurement et de nombreuses fois par toute la critique qui essayait d'analyser les traces de la culture des Celtes dans l'œuvre de Segalen.

Marc Gontard, dans *Une esthétique de la différence,* analyse une des caractéristiques qu'il attribue au Celte, présente dans la personnalité et l'œuvre de Segalen : il s'agit du conflit entre la religion des druides, toujours méconnue, et pour cela fascinante, et la religion catholique, où tout est connu, strict, normalisé.

> Le celtisme, aujourd'hui, garde quelque chose du conflit médiéval entre l'ancienne religion druidique dont on ne sait à peu près rien et la religion conquérante des ermites liés au nouvel ordre politique.[369]

Marc Gontard donne une série de caractéristiques communes entre Segalen et d'autres écrivains de *culture celtique*, dont on parlera plus tard, et précise qu'il ne s'agit pas d'*un celtisme refoulé (le celtisme n'est pas un régionalisme).* Dans ce même travail Marc Gontard met en évidence l'existence d'un souvenir celte en opposition au gréco-latin ou au latin, élément qui avait été souligné par Segalen dans son *Essai sur le mystérieux*[370]. A l'aide d'une citation sur Saint-John Perse, qu'il met en relation avec Segalen, il approfondit encore plus sur le type de *celtisme* et insiste alors sur un « atavisme ancestral », c'est-à-dire suivant une autre terminologie, un *celtisme atavique*. Mais pour Marc Gontard,

---

[368] André Lebois "Deux Bretons en Chine : Victor Ségalen et Gilbert de Voisins », *Les Cahiers de L'Iroise*, Brest : Société d'études de Brest et du Léon, Oct. -déc. 1956, p.21.
Voici le passage de Segalen qui avait provoqué le commentaire d'André Lebois :

> Les voici, dépouillant les formes de la mouvante intelligence humaine, devenus pensée de la pierre dont ils prennent le grain. De là, cette composition dure, cette densité, cet équilibre interne et ces angles… De là ce défi à qui leur fera dire ce qu'ils gardent. Ils dédaignent d'être lus…Ils n'expriment pas ; ils signifient ; ils sont.

[369] Marc Gontard, *Victor Segalen. Une esthétique de la différence*, Paris : Ed. L'Harmattan, 1990, p. 301.
[370] OCS I, p. 790.

la définition est encore plus complexe, car Segalen possède un *celtisme* à la Robin dans ce *besoin de vivre dans l'universel, de sortir de moi-même* et un celtisme qui implique le *retour à une sorte de naturalisme cosmique où les sens jouent pleinement leur rôle médiateur entre le Moi « ictyosaure » qu'évoque Cowper Powys et l'altérité universelle.* Au bout de cette équation, Marc Gontard n'écrit pas un nom ou un terme, il s'implique alors dans une définition complexe dans laquelle *le celtisme* se nourrit de l'idée de la culture héritée des Celtes que les écrivains ont et il évite en conséquence d'enfermer et de s'enfermer dans une étiquette trop simpliste. Il choisit de définir la part du Celte qu'il y a chez Segalen à partir de ses caractéristiques pour éviter une terminologie qu'il considère trop galvaudée.

Gilles Manceron dans la biographie intitulée *Segalen* part d'une analyse des notes sur la première promenade en vélo de Segalen, *A Dreuz an Arvor,* et il arrive à la même conclusion que Marc Gontard :

> […] De la même façon, il apprécie de trouver gravées sur le mur d'une chapelle de Penmarch « les histoires de villes déchues » préférables aux « affiches blanches de la Faculté catholique de Lille » placardées à l'intérieur de l'église de Concarneau. Pour lui l'opposition de ces images n'est pas seulement symbolique du conflit entre le passé lointain et les traces d'un présent trop prosaïque, elle est aussi révélatrice de l'affrontement entre le fonds mystérieux de la culture celtique qui le fascine et l'empreinte de ce catholicisme, […][371]

Gilles Manceron n'utilise pas de terminologie exacte mais il insiste sur ce *fonds mystérieux celtique* qui est, en fin de compte, né des légendes bretonnes. Cette idée avait été aussi soulignée par Marc Gontard dans *Victor Segalen. Une esthétique de la différence*[372], lorsqu'il écrivait que dans Segalen existe *un certain fonds celtique occulté mais actif dans son imaginaire.* Il faut ajouter que Gilles Manceron qualifia les derniers projets de l'écrivain *d'inspiration celtique* et qu'il avait perçu quelques influences *des récits celtiques* dans l'œuvre de Segalen : l'organisation de son œuvre en cycles et son goût pour les prodiges.

---

[371] Gilles Manceron, *Segalen*, éd. J.C. Lattès, 1991.p.79

[372] Marc Gontard, *Victor Segalen. Une esthétique de la différence*, Paris : Ed. L'Harmattan, 1990, p. 301.

> […] Toute son œuvre — qu'il regroupera lui-même en un « cycle maori » et un « cycle chinois » — s'organise en écho de ces récits celtiques formés eux-mêmes d'une succession de cycles, où les voyages initiatiques se font vers l'Orient et où les druides, dont le nom signifie les « très-voyants », détiennent les secrets de la connaissance. […] Peut-être faut-il aussi en rapprocher son goût pour les prodiges — qui, des *Immémoriaux* à *Peintures*, émailleront ses écrits — du nom du vieil enchanteur Merlin qui veut dire « prodige » en breton.[373]

Les caractéristiques attribuées par Gilles Manceron à l'univers *celtique* dans l'œuvre de Segalen sont principalement en accord avec la Bretagne, néanmoins il ancre aussi cet univers dans ses projets les plus profonds lorsqu'il explique que le choix orthographique de son prénom est fait *parce que cela lui semblait le plus celtique*[374]. Par conséquent, selon Gilles Manceron, l'univers des Celtes fait partie du projet personnel de reconstruction que Segalen souhaitait.

Le *sujet celte* dans l'œuvre de Segalen a été l'objet central d'étude de Kenneth White. Depuis son intervention, intitulée « Celtisme et orientalisme », prononcée lors d'un colloque en 1978, l'axe d'étude sur le sujet celte dans tous ses travaux apparaît en accord avec l'Orient. Cette intervention ne suppose que le début de ses recherches sur le Celte dans l'œuvre de Segalen, car dans toutes ses publications ultérieures, le binôme *celte* et Segalen est omniprésent.[375]

> Le nom de « celte » ne désigne pas seulement quelques enclaves périphériques de notre culture, mais concerne toute une partie, niée et refoulée, du fonds européen en général. L'intérêt du celtisme, c'est sa force fertilisante, et non pas une quelconque « celtitude ». […] on peut s'intéresser au celtisme *abstrait* comme le sel extrait d'un marais, et ne pas s'attarder à des polémiques primaires.[376]

---

[373] Gilles Manceron, *Segalen*, Paris : Lattès, 1991, p. 80.

[374] *Ibidem*.

[375] Kenneth White « Celtisme et orientalisme » *Regard, Espaces, Signes* Colloque organisé par Eliane Formentelli, 22 et 23 novembre 1978, Musée unité irrévocable Guimet, Publié in L'Asiathèque, 1979, pp. 211-221.

« Un Celte en Asie », *La Figure du dehors*, essais Grasset, 1982, p. 187-198.

Les Finisterres de l'esprit : Rimbaud, Segalen et moi-même, éditions du Scorff, 1988.

« Les Finisterres de l'esprit », *Actes du Colloque de Brest du 26 au 28 oct. 1994*, publiés par le Centre de Recherche Bretonne et Celtique, réuni par Jean Balcou et Yves Leroy, 1994, pp. 202-213.

[376] Kenneth White, *La Figure du dehors*, essais Grasset, 1982, p. 14-15.

La terminologie utilisée par Kenneth White répond à une définition très large, assez libre et subjective, où le *celte* existe en relation à un constat et à l'analyse de la présence de toutes les caractéristiques communes que White trouva dans l'œuvre de Segalen et dans son expérience comme écrivain d'*origine celtiqu*e et comme lecteur d'ouvrages sur les Celtes. Il s'agit d'un terme qui fait partie de l'insaisissable, de l'abstrait qui conduit l'auteur à imaginer un univers afin de le faire évoluer, le *monde blanc*, en souvenir du personnage mythologique de la Déesse Blanche que Robert Graves étudia dans *Les mythes celtes*. Dans sa définition, Kenneth White place les traces du peuple celte au centre de la création artistique européenne et choisit un terme pour qualifier son empreinte culturelle. Pour lui, toute terminologie est valable, sauf celle qui suppose une polémique, il cite alors comme exemple du terme proscrit, la « celtitude », et il invente aussi un univers propre et aussi vierge que la feuille avant l'écriture, *le monde blanc*. Blanc, comme l'essence du *sel extrait du marais*, comme un fonds celtique occulte que Segalen invoque dans *Thibet* et comme l'univers que White et plus tard Gontard assimilent à *cet au-delà hyperboréal qui « s'appelle en galois* gwenved *(monde blanc) et en gaëlique* finn-mag *(champ blanc) ».*[377] Dans le colloque de 1978, il affirma ouvertement que Victor Segalen fut un *Celte* et il donna la liste des caractéristiques qui font de lui un *Celte* :

> Tout ce que nous avons relevé jusqu'ici dans la carrière de Segalen : sa place à part, son archaïsme, son paganisme, son goût de l'errance, son orientalisme – tout cela peut se résumer en un seul mot qui désigne son origine ethno-culturelle : *Celte.* Segalen est Celte, et en profondeur. Il a gardé en lui, vivace, l'esprit celte archaïque, et il le laisse se déployer dans un champ universel. C'est dire qu'il sort de l'enclave celte, du *ghetto* celte, avec toute la diminution, toute l'introversion, tout le ressentiment qu'une « clôturation » comporte, et il *se réalise* au-delà de tout régionalisme, au-delà de tout ethno-centrisme. [378]

Suivant la conception du sujet celte de Kenneth White, le travail littéraire de Segalen est aussi attaché à un refoulement des cercles littéraires et artistiques

---

[377] Marc Gontard, *Victor Segalen, une esthétique de la différence,* L'Harmattan, 1990, p. 294.

[378] Kenneth White « Celtisme et orientalisme » *Regard, Espaces, Signes* Colloque organisé par Eliane Formentelli, 22 et 23 novembre 1978, Musée Guimet, Paris : Publié in L'Asiathèque, 1979, p. 216, repris avec quelques remaniements dans *La Figure du dehors*, p. 192.

de l'époque qui faisaient l'éloge de la région et de ses ancêtres, du folklore et de la culture d'une région. Pour cette raison Kenneth White insiste sur l'oxymoron spatial et culturel, orientalisme et celtisme, loin des clichés sur le sujet, en dehors du *ghetto celte*. White[379] dédia dans *La figure du dehors* un chapitre, intitulé « Un celte en Asie », à ce lien insoupçonné entre deux univers, l'un occidental et révolu, l'autre oriental et étonnant. En épigraphe, il reprend ces mots d'André Lebois : *Ne fallait-il pas être Celte pour parvenir à une connaissance de l'Est qui tende […] à l'anonyme et à l'absolu ?*

L'espace, le paysage mental, est une des données essentielles dans le travail de Kenneth White, qui l'avait conduit à inventer une terminologie sur le sujet celte en accort avec le territoire : le monde blanc. Il expliqua que l'univers celtique de Segalen fit partie de son existence et résidait dans le conflit entre l'ancienne religion disparue des celtes et le catholicisme, entre le païen et le chrétien, qui avait été déjà signalé par d'autres auteurs, comme Marc Gontard et Gilles Manceron. Kenneth White commence la quête du *Celte*, enfoui dans la personnalité de Segalen, par l'analyse d'un mot clé issu du contexte historico-culturel de l'époque, il s'attarde à expliquer le sens du terme « élixir païen » tiré d'un extrait de *Le Chemin de velours* de Remy de Gourmont, ami de Jarry. L'idée du retour au *Celte* est née d'une prise de conscience à la fin du XIX^{e} siècle d'un substrat culturel perdu. En plus des remarques de White insistant sur l'interprétation du terme comme une opposition radicale à la religion, il faudrait ajouter que l'impression d'une panne d'inspiration habitait les artistes de la fin du siècle et les avait conduits à puiser dans d'autres domaines culturels, révolus, disparus, primitifs et méconnus. Finalement Kenneth White offre, en plus de la définition du terme, la méthode d'analyse et l'attitude à adopter pour capter les traces du Celte vivantes dans la culture occidentale :

> L'accent sera toujours mis sur l'*ouverture.* Il ne sera jamais question d'enfourcher d'antiques chevaux de bataille ou de s'affubler d'oripeaux anciens (ni folklore, ni historicisme), pas plus qu'il ne sera question de se convertir à quoi que ce soit, d'apporter « un message à l'Occident » ou de faire des appels au rassemblement. Non, il s'agit de

> s'assouplir, de s'espacer, de s'universaliser. En procédant ainsi, on retrouve les énergies qui furent à l'*origine* de notre culture. […] [380]

L'écrivain Jean Biès, dans un article sur Victor Segalen, fait une étude comparative de deux univers, il compare les légendes et mythes *celtiques* avec le taoïsme. Le point de départ de cette corrélation est l'espace ultime, où Segalen fut découvert mort, la forêt de Huelgoat. D'après l'auteur, dans ce dernier décor sont concentrés les espaces de la légende de la Table Ronde : la prison où Vivianne avait enfermé l'Enchanteur, le *Nementon* celtique ou Brocéliande… qui trouvent une correspondance dans l'univers taoïste. Pour Jean Biès les souvenirs celtiques existent dans la vie et l'œuvre de Victor Segalen, ils proviennent du *fond de sa celticité atavique*[381] .

Suarès

Tout au long du travail littéraire et aussi de la vie de Suarès, le Celte et le Breton se croisent, jusqu'au point de toucher fortement l'opinion de la critique qui avait opposé le caractère celte et le caractère latin dans la personnalité de Suarès. La critique établit par contraste l'existence de deux univers dans l'œuvre et dans la vie de Suarès, le Sud et le Nord, Marseille et la Bretagne et, par conséquent, le Latin et le Celte. Au-delà de cette opposition la critique et les biographes ne se sont pas interrogés sur le besoin d'une autre terminologie à employer pour qualifier le sujet celte, présent dans l'œuvre ou dans la vie de Suarès. Il n'existe pas du côté de la critique suarésienne de controverse terminologique comme celle qu'on a déjà étudiée pour qualifier le sujet celte dans l'œuvre et vie de Jarry et Segalen. Plusieurs raisons expliquent l'attitude de la critique qui refuse de polémiquer pour trouver une terminologie adéquate ou d'analyser les traces du sujet celte dans l'œuvre de Suarès. Tout d'abord, parce

---

[380] Kenneth White, *La Figure du dehors*, essais Grasset, 1982, p. 15

[381] Jean Biès, « Un poète taoïste », in *Victor Segalen, Europe*, n°696, avril 1987, p.32.

que la critique n'a jamais pu trouver les traces des origines bretonnes de Suarès qui reste avant tout un écrivain juif marseillais qui invente sa filiation bretonne. Si Suarès a baigné exclusivement dans une culture juive et marseillaise, dans ce cas, l'existence ou non d'un quelconque *atavisme celtique* ne se pose pas, il est impossible de vouloir chercher un héritage en dehors des acquisitions volontaires de l'écrivain. La deuxième raison qui a évité une polémique sur le terme à employer pour qualifier le sujet celte dans l'œuvre de Suarès, fut la suivante : il a donné sa définition sur *le Celte*, essentiellement à travers le portrait de Shakespeare. En conclusion, les termes employés par la critique de Segalen et Jarry apparaissent rarement pour qualifier les traces d*u sujet celte* dans l'œuvre de Suarès, puisque lui-même essaya d'expliquer son idée du Celte. Si l'*atavisme ou l'héritage du celte* n'est pas possible dans le cas de Suarès, car personne n'a pu démontrer qu'il avait eu des ancêtres bretons, par contre il est possible d'affirmer qu'il s'est nourri probablement d'un substrat culturel celte persistant, par exemple, dans la littérature française ou même dans le folklore français. Le même substrat celte qu'Henri Béhar explique ainsi à propos de Jarry:

> […] D'ailleurs la culture française n'est-elle pas, elle-même, un composé, une synthèse des diverses cultures apportées et assimilées par les peuples qui ont fait l'histoire de la nation ? Au vrai, ces apports culturels distincts forment, dans le plus favorable des cas, des couches ou des strates qu'une coupe verticale peut mettre au jour. […][382]

Il existe un ensemble d'auteurs, qui appartiennent à la littérature universelle, capables d'éveiller l'idée du Celte que Suarès cherchait pour combler un héritage attaché à sa terre d'élection, la Bretagne. Il voulait lier étroitement les vestiges d'un Celte, même s'il l'avait inventé de toute pièce, à la culture bretonne et à sa personne. Parmi quelques auteurs nous pouvons citer Rabelais, Shakespeare et Cervantès. C'est Suarès lui-même qui insista sur le substrat celte présent dans les œuvres de *Cervantès* et *Shakespeare*. Il inventa aussi sa propre personnalité celte, dans le portrait de Caërdal, *Caërdal est pâle, et la peau mate. Il a les cheveux noirs et lisses comme un Celte*[383] et à travers tous les parallélismes qu'il

---

[382] Béhar, *LCJ,* pp. 26-27.

[383] André Suarès, *Le Voyage du Condottière*, Paris : granit, 1984, p. 9.

établi entre lui et le poète anglais. Un lien indissoluble est établi entre le personnage breton et celte, Caërdal, alter ego de Suarès et Shakespeare (qu'il écrit Shakspeare), nous pouvons même affirmer que le lien est aussi présent entre Shakespeare et Suarès, lorsque ce dernier écrit *Si Shakspeare ne le dit pas, Caërdal le dit pour lui*[384]. Le portrait suarésien de l'œuvre et de la personnalité de Shakespeare représente aussi un repère important sur l'idée que Suarès avait de tout ce qui touche aux Celtes :

> Shakspeare est le plus grand des Celtes, c'est le parfait Breton.[385]

Dans l'attribution du titre de *grand Celte* Suarès ne peut pas s'empêcher de penser au lien qu'il nourrissait avec la Bretagne, nous croyons qu'il s'agit de la petite Bretagne puisque toutes les comparaisons avec l'univers tout au long de *Poète Tragique* se font aussi avec la Bretagne et les Bretons.

> Jamais le cœur des Celtes n'eut un tel interprète. Le mal, pour les Bretons, sera toujours intérieur.[386]

Nous pouvons conclure qu'un lien très fort est établi entre le Breton et le Celte dans le portrait que Suarès fait de Shakespeare, en conséquent il est facile d'imaginer que l'univers breton est pour Suarès un reflet de l'univers révolu des Celtes. L'important n'est pas l'endroit de naissance de l'écrivain, mais un lien étroit que Suarès établit avec les zones géographique où survit le mythe des Celtes : *Sa mère est née Arden, nom tout celtique, de Bretagne, de Cornouailles et d'Irlande. Qu'importe ici l'origine ?*[387] Lire le portrait celte de Shakespeare revient aussi à lire le projet celte présent dans l'œuvre et dans la vie de Suarès.

> Le prince des Celtes est la cathédrale de poésie. […] Les verrières sont de France, avec toute la féerie de la lumière occidentale. Et jamais style ne fut si breton. [388]

---

[384] *Idées et visions et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques (1897-1923)*, édition établie par Robert Parienté, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 676.
[385] *Ibid*., p.665.
[386] *Ibid*., p. 666.
[387] *Ibid*, p.677
[388] *Ibid*, p. 666

Suivant quelques clichés de l'époque répandus sur le caractère des Celtes, Suarès peint le portrait du Celte. Il insiste sur un des traits ou facultés qui avaient aussi fasciné le poète Saint-Pol-Roux depuis son arrivée en Bretagne : l'imagination. Saint-Pol-Roux et d'autres écrivains ou lettrés du XIX[e] insistèrent souvent sur l'imaginaire débordant du Breton. Il n'est pas étonnant que Suarès, qui assimila le Breton au Celte, lui attribua comme faculté maîtresse l'imagination.

> L'imagination est la faculté maîtresse du Celte. Elle est souvent toute sa vie. Elle est le figuier qui peuple son îlot, et qui nourrit sa paresse. Elle l'absorbe, elle le rend inerte à tous les biens de la terre. Mais le Celte est aussi le plus vrai, le plus loyal des hommes et le plus fidèle. Son amour, comme son courage, est un feu pur dans une gaine de granit. […] Shakespeare est tout imagination. [389]

A travers ces lignes, Suarès évoque quelques caractéristiques du portrait de Caërdal, du portrait du Celte et du portrait du Breton. En plus de l'imagination, qui enveloppe leur existence et comble leur manque de richesses, Suarès ajoute d'autres caractéristiques : la loyauté, la fidélité, l'amour, et la passion, cachée sous une rudesse granitique.

Le désir d'écrire sur le Celte est explicite dans l'œuvre de Suarès, lorsqu'il écrit :

> J'ai fait Shakspeare celte, parce qu'il y a de fortes présomptions qu'il le fût pour le moins à demi ; mais bien plutôt encore, pour incarner le pouvoir de l'imagination tendre, et de l'infinie connaissance sans ombre de pédanterie ni de doctrine. Peut-être, c'est-ce là *(sic)* le propre des Athéniens et des Celtes uniquement. [390]

Le *Celte* n'est pas seulement réduit au personnage de Shakespeare, il est présent aussi dans la vie et dans le reste du travail suarésien, tout d'abord, parce que comme Suarès l'avait précisé, le *Celte* fait partie de sa propre volonté de créer, *J'ai fait… celte,* et ensuite, parce qu'il représentait un lien pour se rapprocher plus de la Bretagne. Le caractère subjectif du *Celte* suarésien nous permet de penser que Suarès ne voulait pas suivre un effet de mode. La terminologie suarésienne pour qualifier le sujet celte, est réduite presque toujours à la forme

---

[389] *Ibid*, p. 667.
[390] *Ibid*, p. 826.

Celte avec majuscule, qui veut dire, en plus de l'appartenance à une peuplade, l'appartenance à un passé mythique révolu et proche de la Bretagne. Il utilise rarement le terme *celtique*, sauf pour qualifier le nom de la mère de Shakespeare. Par ailleurs il ne pouvait pas utiliser le terme *celtitude*, qui n'existait pas encore. Le Marseillais prend la Bretagne pour une terre d'adoption, afin d'avoir le droit d'hériter l'illusion d'un atavisme celtique et de pouvoir justifier en lui toutes les qualités du Celte qu'il trouvait dans le personnage de Shakespeare.

La thématique autour des Celtes

L'étude de ce qui touche au *Celte* (histoire, langue, archéologie, mythologie) est affaire de spécialistes, dont nous ne faisons pas partie, et nous croirons quand ils insistent sur ses traces dans l'œuvre des trois écrivains, même s'ils n'ont pu déterminer sûrement les éléments empruntés à la culture des Celtes. Face aux spécialistes hésitants et à toutes les hypothèses, il est possible de souligner quelques idées intéressantes sur l'imaginaire que Jarry, Segalen et Suarès auraient pu emprunter à la culture des Celtes. La tâche de réunir une série de sujets communs en rapport avec les Celtes ou l'univers légendaire des Celtes dans les œuvres de Jarry, Segalen et Suarès n'a pas été facile principalement parce que les souvenirs de la culture celtique ne font pas l'unanimité dans les rapports des critiques.

Si Renan avait écrit un article dans *Essais de morale et de critique* intitulé « La Poésie des Races celtiques », nous n'avons pas de certitude sur les lectures que Suarès avait réalisées de l'œuvre de Renan. Yves-Alain Favre étudia le rapport entre Suarès et Renan, essentiellement depuis un point de vue « émotionnel », qui ne prétend pas rendre compte des idées véhiculées par

Renan. Y-A. Favre établit un constat intéressant sur la place que Renan avait occupée à la fin du XIX^e siècle : *En 1885, Renan exerce une véritable magistrature spirituelle dans le monde intellectuel français. Sa suprématie est incontestable, son rayonnement évident*.[391] Suarès n'a pas laissé de notes autour de ce travail sur la Poésie et les Celtes, cependant le travail de Renan était suffisamment connu pour faire parvenir des échos au moins dans les milieux plus proches de la Bretagne. Le travail de Renan autour des souvenirs littéraires des Celtes en Bretagne et dans les littératures des autres peuples, qualifiés de descendants celtiques, n'a jamais été cité par Jarry, Segalen et Suarès. Si Jarry, Segalen et Suarès avaient voulu imiter volontairement les mythes et la littérature des Celtes, ils auraient pu écrire sur les sujets exposés, par exemple, dans le travail d'Ernest Renan. Pourtant cela n'avait pas été un projet prévisible depuis les débuts du projet littéraire de Jarry, Segalen et Suarès, de manière que le sujet celte s'imposa à eux seulement à travers la Bretagne, en rapport avec un espace et une culture originels qu'ils prétendaient adopter. On peut annoncer que la présence des sujets proprement hérités des anciens Celtes surgit loin des sources écrites, puisqu'elle est le fruit de leur intuition et imaginaire en contact avec les Bretons et la Bretagne.

Malgré cela, en dehors du territoire breton et des légendes bretonnes, le Celte existait aussi, véhiculé par leurs lectures occasionnelles et un certain atavisme, suivant la terminologie utilisée par la critique. Vouloir analyser un quelconque atavisme celtique ou le spectre des rêveries celtiques dans le travail de Jarry, Segalen et Suarès est presque une tâche farfelue, sauf si on établit des thématiques communes. A partir de thématiques communes, il est facile de constater qu'il existe certainement un héritage, au-delà des sources écrites, et qui par dessus la volonté des poètes, s'est installé dans leur projet poétique. Pourtant, analyser des thématiques communes, autour d'un sujet si polémique, en dehors de la source et du contexte de l'époque, ne servirait qu'à défigurer encore plus le sujet celte. Il nous a semblé essentiel de proposer un cheminement vers cette thématique, une méthode qui explique ou renforce la question de la survivance de l'héritage culturel celtique dans l'œuvre des trois

---

[391] Y.-A. Favre, *La Recherche de la Grandeur dans l'œuvre d'André Suarès*, Paris : Klincksieck,, 1978, p.15.

écrivains. La seule méthode qui nous semblait convenable pour établir des thématiques communes autour du Celte, est l'analyse du contexte de l'époque, des lectures communes qui pouvaient avoir réveillé ou incité à réactiver un sujet ou un autre en rapport avec le Celte. Il est vrai que leurs lectures autour du sujet breton et celte sont chaotiques mais elles pourraient nous donner une piste sur les traits fondamentaux qu'on attribuait au génie des Celtes. En conséquence, il nous faut revoir en grandes lignes le contexte de l'époque pour arriver à comprendre : que signifiait le Celte et comment l'image du Celte trouvait-elle sa place dans l'expression littéraire, afin d'établir une thématique autour du Celte. Les lectures personnelles, parfois communes, de Jarry, Segalen et Suarès nous ont permis de constater que la culture des Celtes, inventée ou véhiculée, était vivante dans la littérature et la culture du XIX^{e} siècle.

La critique de Victor Segalen n'a jamais écrit sur la place controversée occupée par les Celtes et les mégalithes dans le projet chinois de Victor Segalen. Pour cette raison nous avons consacré quelques pages afin d'apporter des réponses à toutes ces questions qui ont toujours hanté l'œuvre *Stèles* de Victor Segalen.

Finalement le troisième chapitre de la deuxième partie, intitulé « cap vers l'île de l'au-delà », complète notre analyse autour du sujet celte, en rapport aussi avec la géographie bretonne. Il s'agit de l'analyse de la thématique maritime, divulguée par le merveilleux voyage de saint Brandan et présente dans les écrits de Jarry, Segalen et Suarès.

La mort : de l'intersigne à l'Ankou

La mort fait partie du folklore de la Bretagne, représentée traditionnellement par l'Ankou[392], elle occupe un autre espace imaginaire plus vaste : les histoires des trépassés, les songes prémonitoires et les superstitions. Tous ces ingrédients autour de la mort en Bretagne évoquaient pour les hommes du XIX^{e} la survivance de la mythologie et de la culture ancestrale des Celtes.

[392] VOL II: REPERES, Illustrations « L'Ankou», pp.66-67.

L'Ankou, l'image du faucheur qui orchestre les danses macabres, descend directement de l'Ogmios[393] des Celtes, le conducteur des morts.
Les histoires des revenants, de l'Ankou et des intersignes s'inscrivent dans la géographie de la Bretagne, dans les légendes et les traditions locales, de manière que par ce chemin elles avaient probablement marqué les esprits de Jarry, Segalen et Suarès, au même titre que les ouvrages spécialisés de l'époque. Etablir la part d'héritage culturel de nos écrivains à travers le folklore populaire de Bretagne ou les lectures personnelles sur les légendes bretonnes, est une tâche presque impossible, puisqu'ils n'ont rien écrit à ce propos. Le sujet de la mort, qui est pourtant présent dans l'œuvre de Jarry, Segalen et Suarès, peut nous donner quelques pistes à propos des sources d'inspiration et de la part de l'héritage breton. Au bout de notre analyse et des nos recherches sur ce sujet *celto breton*, nous sommes en mesure d'établir quelques sources fiables où nos auteurs auraient pu puiser quelques idées afin d'enrichir leurs travaux littéraires. La finalité de ce travail est de cerner un peu plus un sujet glissant, un héritage que toute la critique perçoit comme présent dans la littérature de Jarry, Segalen et Suarès.

Ce n'est qu'à la fin de sa vie que Jarry écrit de manière explicite à Edward Sansot qu'il désire consulter *Le livre de Duhamel sur la littérature bretonne*[394]. Le travail de Maurice Duhamel n'est que la simple énumération des traits majeurs de la littérature bretonne où *s'est cristallisée l'âme celtique.*

> […] la Muse bretonne est surtout caractéristique par une déformation singulière du monde extérieur, un goût invincible du merveilleux légendaire, une tendance curieuse de faire la réalité la servante du rêve, à n'apercevoir dans la mort qu'une autre forme de la vie éternelle, à confondre et identifier le présent, l'avenir et le passé. [395]

> […] La Bretagne est, en vérité, le fief incontesté des revenants et des fées. Ce nombre incalculable de contes, et l'attrait qu'ils exercent sur les esprits, tient à la fois au caractère

---

[393]Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, coll. Bouquins, éd. R. Laffont/ Jupiter, édition revue et corrigée 1982 (éd. originale 1969), p.650
[394] OCJ III, p.596.
[395] Maurice Duhamel, *Essai sur la littérature bretonne ancienne.* Laboremus, Paris, Bibliothèque internationale d'édition E. SANSOT & Cie, 1905, p. 13.

> prodigieusement imaginatif du Breton et à sa conception spéciale de la mort et de l'au-delà.[396]
>
> Et cet amour fervent de la chimère, dédain des forces naturelles, cet oubli permanent des lois de l'espace et du temps, - c'est toute l'âme celtique.

Même si l'influence ne pouvait être que tardive, l'ouvrage consulté par Jarry résume quelques unes des caractéristiques des traditions des Celtes, vivantes dans le folklore breton à la fin du XIX^e^. L'ouvrage de Duhamel reprend des clichés devenus à la mode, sur l'importance de la mort dans la culture bretonne, sûrement très connus à l'époque : *La Bretagne est, en vérité, le fief incontesté des revenants et des fées, la mort n'est qu'une autre forme de la vie éternelle*. A travers les commentaires un peu vagues de Duhamel, l'essence d'une perception différente du monde et de la mort est évidente en Bretagne et devait constituer, dans les milieux rationalistes parisiens une hérésie incontestable. Cependant les clichés bretons commençaient à percer les esprits rationalistes parisiens, encouragés par la montée des littératures de tradition orale, les légendes, les contes et les chansons, et la fascination pour le passé. Il faudrait préciser le terme *cliché*, que nous employons ici, depuis notre point de vue actuel et qui ne peut pas être appliqué sans quelques précisions à l'époque de Jarry, Segalen et Suarès. Le terme *cliché,* ne convenait pas tout à fait pour qualifier les histoires des trépassés et de l'Ankou bretons à la fin du XIX^e^, puisque à l'époque tous ces sujets attachés à la mort commençaient à constituer une nouveauté, un effet de mode, dans les milieux parisiens, susceptibles d'intéresser particulièrement les écrivains qui prisaient le fantastique et voulaient surtout laisser de côté la lignée proprement naturaliste. Il suffit de citer le seul ouvrage sur l'univers légendaire de la Bretagne, très populaire à l'époque, qui fut connu de Jarry, Segalen et Suarès : *Barzaz-Breiz* d'Hersart de la Villemarqué et qui avait marqué autant les esprits parisien que les bretons.

Avant d'approfondir sur le sujet de la mort bretonne, il ne faudrait pas oublier un mot clé sur la mort en Bretagne, *l'intersigne* et l'œuvre qui lui donna un statut de sujet littéraire : les *Contes Cruels* de Villiers de l'Isle Adam.

---

[396] *Ibid.*, p. 17.

L'*intersigne* est un message codé par lequel on annonce une mort prochaine, la langue utilisée est abondamment riche et variable, elle est composée de pressentiments, de bruits, de sensations, d'images. Le connaisseur des codes et l'interprète est connu en Bretagne comme *celui qui a le pouvoir* (*Hennès hen eus ar pouar !*[397]) et il devient un personnage fascinant pour les écrivains de la fin du XIXe siècle. Dans ce travail nous découvrirons la fascination de Jarry, Segalen et Suarès pour la mort, à la manière de Bretagne et suivant l'héritage des Celtes.

Jarry

Jarry est à Saint-Brieuc lorsqu'il commence à nourrir son imaginaire de squelettes, de nains assassins, de crânes luisants et de danses macabres qui serviront à décorer les pages de ses premiers ouvrages : *Ontogénie* et *Les Minutes de sable mémorial*. Il s'est toujours inspiré de tranches de sa vie pour enrichir ses aventures littéraires et ses écrits ; inutile de rappeler les jeux potachiques qui ont inspiré Ubu, l'expérience du service militaire qui envahit les pages de *Les Jours et les Nuits* et l'enthousiasme généalogique qui occupe le projet de *La Dragonne*. Si l'environnement et les expériences biographiques de Jarry avaient occupé une place importante dans toute son œuvre, il est évident qu'il faudrait trouver dans son environnement le plus proche et dans ses expériences briochines et bretonnes, les traces de sa thématique macabre. La critique n'a jamais négligé cet aspect, puisque François Caradec, Henri Béhar et Philippe Adouin ont insisté sur l'héritage breton dans la thématique mortuaire présente dans *Ontogénie* et *Les Minutes de sable mémorial*. Cependant nous y reviendrons afin de compléter d'autres aspects qui n'avaient pas été analysés.

---

[397] Anatole Le Braz, *La légende de la mort chez les Bretons armoricains,* in *Magies de la Breta*gne [vol. 1] / éd. établie par Francis Lacassin, Robert Laffont, 1994, p.103

François Caradec dans son étude *A la recherche d'Alfred Jarry* localise sur une carte l'espace breton où chaque œuvre jarryque évolua[398].

Il faudrait ajouter à ce schéma proposé par François Caradec une géographie bretonne plus imprécise, presque gothique, dans quelques pages d'*Ontogénie,* dans *Les Minutes de sable mémorial* et dans *La Revanche de la nuit*. Les poèmes de ces recueils explorent une géographie de la Bretagne où la nature et les phénomènes atmosphériques accueillent sans aucun mal la géographie des mythes et des légendes bretonnes autour de la mort. La géographie réelle est engloutie par la géographie ténébreuse de la Bretagne, enrichie par les légendes, les superstitions locales et par la fantaisie jarryque. La géographie choisie par Jarry dans *Ontogénie, Les Minutes de sable mémorial* et *La Revanche de la nuit* est propice aux danses macabres, aux sorcières, aux naufrages, aux Korrigans et à l'Ankou,...C'est la Bretagne des trépassés, du légendaire culte de la mort héritée des Celtes qui occupa la place principale dans ses premiers travaux. Philippe Adouin insista dans la préface de *Les Minutes de sable mémorial* sur la place importante que le paysage breton et le sujet de la mort occupent dans l'œuvre d'Alfred Jarry :

> La Mort-Jarry n'est pas emblématique ; elle n'a rien d'édifiant. Les scènes touchantes que figurent les danses macabres qui s'enroulent le long des charniers du XV^e^ siècle ne concernent guère cette mort-là. Cette mort-là est celte. Elle ne frappe pas au hasard. Elle signe le destin prescrit et a la courtoisie de s'annoncer aux « élus », retour de ribote, par ces grincements d'essieu ou ces bruits de battoirs qui dramatisent la nuit bretonne. […]
>
> Dans ce domaine secret, les mousses, les lichens accrochés aux basses branches des chênes tordus de trop d'âge, les talus hautement plantés d'arbres têtards, les ajoncs, les genêts, les éboulis de granit pourri où s'ouvrent les terriers de l'hermine héraldique, les menhirs isolés sur une colline de landes d'où l'on voit, entre chien et loup, les clochers

[398] François Caradec localise : Saint-Brieuc, dans ses premiers écrits entre 1879-1888, Sainte-Anne d'Auray dans *Les Jours les Nuits*, Lamballe, la côte d'Erquy dans *l'Amour absolu* et *La Dragonne,* Le Mont St Michel et La Forêt de Paimpont dans *La Dragonne,* Rennes dans *Ubu Roi.*

> sonnants de quatre ou cinq villages endormis, les grands calvaires hérissés de bons dieux à tout faire[…][399]

Philippe Adouin cite les composantes de la géographie armoricaine présentes essentiellement dans *Les Minutes de sable mémorial* et ajoute que cet ensemble de repères géographiques simplifiés au maximum dans l'œuvre de Jarry ont le but de servir de décor au sujet de la mort, d'après l'imaginaire celte. Nous pouvons rapprocher la simplification faite de la géographie bretonne, dans *Les Minutes de sable mémorial* et dans *La Revanche de la nuit,* avec le *schématisme descriptif ou la stylisation* que Pascal Rannou établit comme critère des œuvres bretonnes écrites en français. Masquée au maximum, dans les récits et les poèmes qui racontent des légendes qui s'acclimatent au contexte breton, la géographie de Bretagne, dans *Les Minutes de sable mémorial* et dans *La Revanche de la nuit,* sert à mettre en relief la thématique de la mort, toujours en rapport avec les légendes qu'il avait pu lire ou entendre depuis son arrivée à Saint-Brieuc : des histoires sur les revenants, l'Ankou, les sorcières, les lutins…etc. Il est vrai que dans le cas de Jarry, la liste donnée par Philippe Adouin comporte quelques clichés de la Bretagne pittoresque : les calvaires, les clochers, les ajoncs et les menhirs. Néanmoins, lorsque le lecteur parcourt *Les Minutes de sable mémorial*, il est surpris de lire une œuvre où la géographie, les descriptions ou les notes sur l'espace, sont au service de la thématique et d'un style propres à Jarry, le syncrétisme, *suggérer au lieu de dire*. Jarry est un déformateur de lieux, il fait de son imaginaire l'instrument principal d'observation, la métamorphose des objets, paysages, personnages dépasse les métaphores et devient une allégorie, c'est le cas pour la géographie bretonne dans *Les Minutes de sable mémorial* et dans *La Revanche de la nuit*. Paul-Marie Duval qualifia l'imaginaire des Celtes de la même manière que le lecteur pourrait qualifier le style de l'auteur briochin : *Et cela favorise un penchant essentiel du Celte : il aime les images incomplètement visibles, dont il faut deviner les contours cachés*[400]. Le lecteur enrichit tout au long de son récit l'élément regardé avec les associations jarryques, tel que l'imaginaire breton

[399] Alfred Jarry, *Les Minutes de sable mémorial, César-Antechrist*, éd. présentée et annotée par Philippe Audoin, éd Gallimard, coll. Poésie, 1977, p.10-11.

[400] Paul-Marie Duval, *Les Celtes*, coll. « Univers des formes", éd Gallimard, 1977, p.89.

avait enrichi de connotations mortuaires, de quelques légendes macabres, la géographie bretonne tel que l'imaginaire celte concevait les tournures et les formes dans ses œuvres artistiques[401]. Jarry dans son œuvre construit parfois avec sa technique polysémique, le mot polyèdre, une mosaïque d'images parallèles qui veut rappeler les associations présentes dans la géographie de la Bretagne, les associations systématiques entre le légendaire et le paysage. Le décor breton suggère la mort et, parce qu'il est synthétisé au maximum, il fait pénétrer le lecteur dans une Bretagne au service de l'essence même de la mort, éternelle, universelle et atemporelle.

La *Mort-Jarry* d'après Philippe Adouin est une mort *celte* étroitement attachée à la particularité de la géographie de Bretagne, cependant il n'a jamais développé les éléments qui font de la thématique de la mort dans l'œuvre de Jarry *une mort celte*. D'après les brèves explications de Philippe Adouin, la *mort celte* jarryque se caractérise parce qu'*Elle ne frappe pas au hasard. Elle signe le destin prescrit et a la courtoisie de s'annoncer aux « élus », retour de ribote, par ces grincements d'essieu ou ces bruits de battoirs qui dramatisent la nuit bretonne.* Philippe Adouin décrit seulement une des caractéristiques de la thématique bretonne de la mort : *l'intersigne* ; il ne s'attarde pas à donner des exemples concrets ni a expliquer l'enracinement celte de cette pratique. Il ne se trompe pas lorsqu'il insère la mort jarryque dans le paysage breton et lorsqu'il met en rapport la mort annoncée et le décor breton : *Elle signe le destin prescrit et a la courtoisie de s'annoncer aux « élus », retour de ribote, par ces grincements d'essieu ou ces bruits de battoirs qui dramatisent la nuit bretonne.* Toutefois il oublia l'essentiel, le connaisseur des codes et l'interprète, *celui qui a le pouvoir* (*Hennès hen eus ar pouar !*[402]), constamment présent dans l'œuvre de Jarry, puisque c'est Jarry lui-même.

Avant de commencer l'analyse des intersignes et des caractéristiques de la mort-celte dans l'œuvre de Jarry, il faudrait revoir le premier *autoportrait* que Jarry dans son travail *Les Minutes de sable mémorial.* Le poème intitulé «Les trois meubles du mage surannés » est composé de trois sonnets en hommage aux

---

[401] Nous revenons sur cet aspect à propos de la thématique de la mort dans l'œuvre de Segalen.

[402] Anatole Le Braz, *La légende de la mort chez les Bretons armoricains,* in *Magies de la Breta*gne [vol. 1] / éd. établie par Francis Lacassin. - Paris : Robert Laffont, 1994, p.103.

trois attributs d'un étrange magicien, l'écrivain, qui représentent trois éléments attachés à la nature : le minéral, le végétal et l'animal. La froideur mortuaire du minéral, l'illusion volatile de la feuille et la sagesse de l'oiseau annonciateur de la mort accompagnent le poète dans les pages de l'œuvre *Les Minutes de sable mémorial* pour faire de lui un *Hennès hen eus ar pouar :*

MINERAL

Vase olivâtre et vain d'où l'âme s'est envolée,
Crâne, tu tournes un bon visage indulgent
Vers nous, et souris de ta bouche crénelée.
Mais tu regrettes ton corps, tes cheveux d'argent,
[…]

VEGETAL

Le vélin écrit rit et grimace, livide.
Les signes sont dansants et fous. Les uns flambeaux,
Pétillent radieux dans une page vide.
D'autres en rangs pressés, acrobates corbeaux,
Dans la neige épandue ouvrent leur bec avide.
[…]

ANIMAL

Doux, poli, le hibou viendra nous prévenir
Quand l'heure sonnera que la Mort vous emporte ;
Et crîra *(sic)* trois fois son nom a travers la porte.[403]

Le mage est au milieu de deux attributs de la mort : un crâne et le hibou, et il est le seul à lire *les prédictions d'or* du livre, *qui est un grand arbre émergé des tombeaux*. Le mage est un médium, un nécromant, le seul capable d'interpréter les *intersignes* dans la tradition bretonne. Le portrait du mage avec ses attributs

[403] BJ, pp. 18-19.

est le portrait d'Alfred Jarry, non seulement tout au long des pages de son travail *Les Minutes de sable mémorial,* mais tout au long de sa vie et de son œuvre.

Segalen

En 1900, Victor Segalen écrit dans une lettre à sa mère depuis la Faculté de Sciences de Bordeaux, à propos de quelques subtilités sur le décor de sa chambre :

> […] J'ai complété ainsi le musée qui s'étale sur la face interne de mon armoire en études. Il y a de tout : Le Folgoët, Wagner, Yan Dargent, Penmarch. Ça fait loucher l'officier de service lors de fouilles, et ma bibliothèque extra-médicale passe ainsi inaperçue. [404]

Nous croyons que Segalen fait allusion à une l'illustration d'un tableau de Yan' Dargent très populaire en 1900, intitulé *Les Lavandières de la Nuit*[405]. Il s'agit d'un des tableaux le plus connus de Yan' Dargent, une huile sur toile, peinte vers 1869, qui fut donnée par l'artiste au musée de Quimper en 1899, où il se trouve encore actuellement. *Les Lavandières de la Nuit*, met en scène une légende sur la mort et des êtres maléfiques qui hantent la nature bretonne. *Les lavandières de la nuit* sont des âmes damnées qui hantent les rivières bretonnes où elles passent la nuit à essorer les suaires en attendant d'être libérées. La légende raconte l'histoire de Postick, un Breton, imprudent qui s'aventura dans la nuit et trouva les lavandières. Elles lui demandèrent de l'aide, Postick lorsqu'il s'est mis à tordre le linge oublia de le faire dans le même sens qu'une lavandière. L'erreur fut mortelle et le linceul s'enroula et de resserra autour de son corps jusqu'à le vider de tout son sang. Le conte populaire sur Postick et les lavandières de la nuit fut publié aux alentours de 1845 par Emile Souvestre. Le jeune Victor Segalen, qui veut décorer sa chambre avec une illustration de Yan' Dargent devait connaître ce tableau, qui s'inscrivait parfaitement, comme nous le

[404] CS I, p. 263.

[405] VOL II : REPERES. Illustrations *Les Lavandières de la Nuit,* pp. 68.

verrons plus tard, dans son parcours poétique et biographique, puisqu'il avait toujours été fasciné par la mort selon les mythes et les traditions de la Bretagne. Bien avant de choisir un quelconque tableau breton pour décorer la minuscule porte de sa bibliothèque à Bordeaux, Victor Segalen fut confronté au macabre transfert des ossements de ses grands parents.

> Essai sur soi --- le squelette de mes grands-parents précédant la description familiale du portrait de mes mêmes grands parents. [406]

Selon Victor Segalen jusqu'en 1915, le portrait de deux membres de sa famille fut réduit à l'image obsédante de deux squelettes, cependant pour approfondir sur le funeste souvenir de Segalen, Henry Bouillier, dans une note en bas de page, donne quelques précisions :

> Cette histoire de squelettes n'est pas claire mais elle a marqué Victor Segalen enfant. Il s'agit sans doute d'un transfert de tombe. Les parents Segalen en possédaient une au cimetière de Brest. Faute de place pour enterrer la marraine de Victor, recueillie chez eux, il fallut vendre cette tombe, en acheter une autre et y mettre les ossements que contenait la première. Victor semble avoir assisté à ce macabre échange et il se souvient ici de son émotion.[407]

Involontairement, d'après les précisions d'Henry Bouillier, l'enfant Segalen, assista, comme bien d'autres petits bretons au transfert des ossements familiaux. D'après une brève description d'André Suarès, le lecteur de Segalen n'a pas de mal à établir un lien entre l'expérience vécue par Segalen et une tradition proprement bretonne autour de la mort :

> […] En Léon, on fait, dès la veille, le transfert des ossements : dans les cimetières trop étroits, on donne aux morts récents la place des morts anciens. On déterre les cercueils vieillis ; on les ouvre, et l'on y prend ces os lugubres, déjà verdis et mâchés par la dent noire de la terre, pour les porter en cérémonies dans un ossuaire, sépulcre commun où les crânes sont confondus[408]

---

[406] OCS I, p.89

[407] Henri Bouillier, note n°2, OCS I, p.89.

[408] Textes inédits, carnet 47 in *L&M*, p.147

Henry Bouillier dans la présentation de la Thèse de Segalen, *Les cliniciens en lettres* et de l'article « Les synesthésies et l'école symboliste » insiste sur leur signification : *un congé donné au passé et aux études proprement médicales, un adieu définitif à l'enfance.* Le médecin de marine s'accroche depuis le début à tous les aspects qui dépassent la frontière de la raison lorsqu'il choisit le sujet de sa thèse :

> Oh ! c'est bien simple ! Au cours de mes études actuelles sur les maladies Mentales, j'ai la joie douce de retrouver, un à un, catalogués et étudiés, la plupart de mes états d'autrefois, de mes deux mois de congé neurasthéniques, comme des moments précédents. [409]

Depuis que Segalen commence le périlleux acte de l'écriture qui le pousse à laisser de côté la logique analytique de la raison, il entre dans l'espace imprévisible et fascinant de tout ce que la médecine considéra comme folie, là où les Bretons auraient vu les légendaires manifestations de l'autre monde. Les légendes, les symboles et les mythes des peuples naissent et se développent dans un espace que la logique imbattable de la raison refuse. Segalen esquiva toute sa vie, avec l'écriture, l'espace terrible où sa raison était constamment en alerte, où sa raison était reine, l'espace de la médecine moderne. Henry Bouillier oublia un petit détail dans la conclusion qu'il avait établie sur l'importance et la signification du premier article et de l'étonnante thèse du Brestois, Victor Segalen écrit pour donner congé aux contraintes de la raison médicale afin de faire revivre et d'explorer l'espace de la non raison et les mystères de l'enfance.
L'image du transfert des ossements hantait longtemps l'esprit de Segalen, nous croyons qu'il avait été marqué et intrigué par l'image des squelettes, de ce premier face à face avec la Mort. Divers témoignages de sa biographie et de son œuvre attestent de l'attirance de Segalen vers l'au-delà et vers ses fantômes, on est étonné de constater dans ces mots de Le Braz un écho de la fascination de Segalen pour la Mort :

> […] Pour lui, comme pour les Celtes primitifs, la mort est moins un changement de condition qu'un voyage, un départ pour un autre monde.[410]

---

[409] CS I, p. 338

Dans le brouillon d'une lettre adressé à Charles Richet[411], Segalen expose le projet d'écriture d'une œuvre qui s'enracine dans son passé et dans sa passion pour l'autre monde.

> […] Voici : les phénomènes de métapsychique, et en particulier les Matérialisations, n'ont été jusqu'à présent étudiés que sous les deux points de vue Spirite ou Scientifique.[412]

Il lui confie un projet littéraire afin d'exploiter le côté esthétique des phénomènes paranormaux. En relisant ce projet nous sommes étonnés des coïncidences existantes avec la biographie de Segalen :

> Un homme de trente ans, artiste, érudit, se découvre soudain des qualités médianimiques avancées. Il les rapproche de faits inexpliqués de sa petite enfance. Il les développe, au cours de séances défiantes d'abord … Cet homme, je n'en fais nullement un déséquilibré, un malade […] loin d'être forcément un anormal dans le sens péjoratif, est peut-être au contraire, doué d'un organisme *en progrès.* [413]

Victor Segalen a 28 ans lorsqu'il rédige la lettre à Charles Richet, peut-être 30 ans quand son roman est achevé. Henry Bouillier explique dans une note la phrase suivante : *Il les rapproche de faits inexpliqués de sa petite enfance*, qu'il s'agit des souvenirs enfantins de Segalen, des séances de spiritisme avec ses cousins Lossouarn. Le projet, l'œuvre d'art de cet homme aux facultés médiumniques prendra la forme du *fantôme*. Bien que Segalen argumente son projet littéraire pour ne pas sortir du *logiquement et scientifiquement acceptable,* il ne cesse de vouloir donner à ce fantôme, à la forme littéraire, une liberté terrible, jusqu'à la *dislocation*, *l'éparpillement*. Au plus profond de lui, Segalen veut que le fantôme soit libre pour exister en dehors du subconscient, comme les esprits qu'il invoqua avec ses cousins, comme les trépassés qui

---

[410] Anatole Le Braz, *La légende de la mort chez les Bretons armoricains,* in *Magies de la Breta*gne [vol. 1] / éd. établie par Francis Lacassin, Robert Laffont, 1994, p. 73.

[411] Charles Richet (1850-1935), physiologiste, il étudia des phénomènes paranormaux et occultes sous un angle scientifique « la métapsychique ». Il participa aux expériences des médiums célèbres de l'époque, il s'intéressa à la télépathie, la clairvoyance, les prémonitions et de la sychokinèse. Membre de l'Académie de Médecine en 1898 et de l'Académie de Sciences en 1914, Prix Nobel de médecine en 1913.

[412] CS I, pp. 656-658.

[413] CS I, p. 657.

hantant la Bretagne créent leur propre existence. Son enfance bretonne est toujours la toile de fond de ses projets fantastiques, de son envie d'écrire comme elle le fut pour le personnage du projet qu'il confia à Charles Richet : *Il les rapproche de faits inexpliqués de sa petite enfance. Il les développe, au cours de séances défiantes d'abord …* Si la sphère mortuaire, n'avait pas été directement inspirée par la Bretagne, les légendes, le tableau de Yan' Dargent ou les jeux d'invocation de l'au-delà avec ses cousins, la lecture de *Contes Cruels* du Breton Villiers de l'Isle Adam aurait pu l'inspirer indirectement.

> […] Relis les *Contes Cruels* […] et tu y trouveras de plus hautains personnages, et de meilleur aloi : le *Duc de Portland*, par exemple…[414]

Lorsqu'en 1909, il conseille à sa femme de lire *Contes Cruels,* il s'était déjà imprégné de l'œuvre, de ses personnages mystérieux, des décors fantasmagoriques et des histoires parfois à la limite de la réalité. Le Duc de Portland est un mort vivant, un faux trépassé éloigné du monde que Villiers de l'Isle Adam transforme en personnage maudit, très proche de l'Ankou breton qui hante les vivants aux alentours de minuit.

Dans le *pseudoroman,* ou récit sous forme de journal, *René Leys*, Segalen introduit le récit de l'intersigne de la flamme[415] qui annonce une mort prochaine. René Leys a été marqué par une expérience surnaturelle qui le pousse à dormir toujours chez lui ; Victor a du mal à croire le récit du jeune René. Une nuit René Leys fut réveillé par une morsure et une étrange vision :

> — Par qui ? C'est vrai. Je ne me l'étais jamais demandé. Enfin, j'ai été mordu. J'ai sauté de mon lit. J'ai entendu sonner à la porte. J'étais seul. J'ai cru que mes parents revenaient de voyage. Ma mère n'était pas encore morte…Je suis allé ouvrir…J'ai vu une grande flamme…

---

[414] CS I, p. 870.

[415] L'intersigne de la flamme est connu non seulement en Bretagne mais aussi dans d'autres pays celtiques. Cet intersigne est répertorié dans l'œuvre d'Anatole Le Braz, *La légende de la mort chez les Bretons armoricains,* in *Magies de la Breta*gne [vol. 1] / éd. établie par Francis Lacassin, Robert Laffont, 1994, p.108, note 28 p.1185.

— C'est la flamme qui avait sonné, dis-je en riant avec sarcasme.[416]

L'association volontaire des événements n'est pas anodine : *Ma mère n'était pas encore morte. …Je suis allé ouvrir…J'ai vu une grande flamme…*, parce que dans tous les récits des intersignes, les éléments s'enchaînent, les codes se démêlent pour que celui qui a le pouvoir puisse les interpréter. René Leys est submergé par la peur, de manière que l'intersigne non interprété continua à le hanter. Seulement par un jeu de contraires, entre le personnage mystérieux et le personnage représentant la raison, par un conflit voulu dans le roman *René Leys* le narrateur avoua :

> Je n'aime pas ces histoires de revenants. […]
>
> Mais René Leys ouvre des yeux voilés, embus d'une peur véritable. Evidemment, ce garçon a vu dans son enfance d'assez troublantes apparitions… vraies ou fausses…Il ne regarde point du même côté que moi dans ce monde : […][417]

Lorsque le narrateur décrit René, il évoque les souvenirs d'enfance de Segalen, marqué par la vision des squelettes de ses grands parents et les séances de spiritisme avec ses cousins. L'obsession de la mort, des communications surnaturelles et la réinterprétation de la folie font de Segalen le digne héritier de *celui qui a le pouvoir* (*Hennès hen eus ar pouar !*[418]). Les intersignes, le langage codé des âmes, des trépassés, sont une constante thématique dans l'œuvre de Segalen. L'écrivain est l'interprète d'un langage inusité, le détenteur des codes qui permettent à l'homme de sortir de la banalité quotidienne :

> […]Bornés par des jours réguliers, des années mensurables *(sic)* et des phénomènes cosmiques dont l'apparence humaine est celle d'une stabilité éternelle, nous ignorons, par habitude, par essence, par goût, tout ce qui n'est pas convenable et prévu. L'insolite vrai nous prend rarement à la gorge. […]
>
> Alors nous regardons un peu de côté, vers des hommes plus rares […] — et pour lesquels la simplicité de tous nos bons phénomènes familiers se transforme en angoisse, en

[416] OCS II, p. 472.
[417] OCS II, p.472.
[418] Anatole Le Braz, *La légende de la mort chez les Bretons armoricains,* in *Magies de la Breta*gne [vol. 1] / éd. établie par Francis Lacassin. - Paris : Robert Laffont, 1994, p.103.

> questions irrésolues — nos visions nettes en regards équivoques qui en font des visionnaires… Ce sont les poètes, les savants et les fous.[419]

Victor Segalen, poète et chercheur, visionnaire un peu fou, commence une analyse de tout ce qui fait partie du *Moment Mystérieux, L'instant où l'irréel confronte le réel.* Même si l'*affaire celte*, qui pourrait représenter un héritage atavique, n'est apparemment reléguée qu'à la note 39 : *Les mystérieux nord et sud, celtes et latins. Climatologie du Mystérieux,* la thématique celte est omniprésente. La quête de l'interstice entre le réel et l'irréel, du *moment mystérieux*, est aussi fortement enracinée dans l'art celtique.

Sans détailler excessivement, quelques manifestations de l'art populaire celte se caractérisent par une association de deux formes contraires qui se dessinent à partir de deux grands axes opposés : l'humain et le divin, le symbole et l'allégorie, le statisme et le dynamisme, le réel et le fantastique, le rêve et le cauchemar. Le dualisme est alors plus que présent, il est le fondement même de la transmission et compréhension du monde celte. A la fin du V^e^ et du IV^e^ siècles av. J.-C. l'art laténien dispose d'un ensemble d'exemples où l'opposition principale est : humain, animal ou des variations du même sujet (un humain sous aspect animal ou animal sous l'aspect humain). Les exemples sont nombreux dans quelques fibules de bronze, dites « à masques », décorées d'images doubles affrontées ou superposées. La fibule était utilisée comme une sorte d'épingle afin de fixer les plis des tissus ou fermer les vêtements au niveau des épaules et de la poitrine. En plus d'un objet de la vie quotidienne, la fibule était un élément artistique et le signe d'un besoin incessant de représentations magiques. Il ne s'agit pas d'exprimer une certaine influence manichéenne mais de représenter le fondement même de leur existence puisqu'il suffit d'un léger mouvement de l'objet ou d'un changement de point de vue afin de lui redonner une vie nouvelle : c'est alors que chaque image se charge de son côté magique et rend à l'objet son caractère apotropaïque. Par exemple, la fibule « à masques » (Nová HauŤ), de la deuxième moitié du V^e^ s. av. J.C, trouvée lors de l'exploration d'une nécropole tumulaire au début du XX^e^ siècle, représente l'image de deux visages opposés, unis par leur coiffure : un de ces visages qui présente les traces

[419] OCS I, pp. 783-785.

d'un animal, deux oreilles pointues, se fusionne à la tête d'un griffon. A Parsberg on trouve un autre exemple de fibule *à masques*[420] avec un corps de poisson. Si le griffon fait allusion à la fiction, ou au merveilleux, le poisson est d'autre part, dans les légendes celtiques, celui qui déglutit et engloutit, symbole de renaissance, de vie et de mort. Il devient le point d'intersection entre les deux visages, l'un qui représente le monde animal, l'autre le monde végétal. Lorsque l'on change le point de vue, lorsque l'on incline légèrement la fibule, le visage humain est alors soumis à des transformations pour répondre à une confrontation éternelle entre l'apparent statisme de la vie humaine et le dynamisme incessant de sa spiritualité. Le masque humain aux oreilles d'animal constitue, vu d'en face, la tête d'une nouvelle figure, un poisson, le poisson qui se déplace entre deux mondes d'après la mythologie celtique, et scrute attentif le ressort de la fibule : une paire de griffons. Cette digression sur l'art laténien, nous sert à établir un lien entre le fonctionnement de l'imaginaire dans les formes Celtes et l'imaginaire dans l'œuvre de Segalen.

Dans le contexte littéraire, le conflit que l'art de la Tène représentait dans ses formes peut être considéré le fruit d'un héritage culturel des Celtes. Revenons à la définition de Segalen sur le *Moment Mytérieux* (sic) qui exprime parfaitement ce conflit:

> Et ceci resterait indifférent, — et ces deux modes d'exister très antipodiques et sans intérêts l'un et l'autre, — si par humanité commune ils ne se rejoignaient au profond de nos êtres communs. Ces deux mondes, — le banal et l'étonnant, le clair et l'obscur, le connu et l'inconnaissable, ne sont que l'avers et le revers frappés en même temps aux deux faces de l'existence, et qui, partout unis sur le pourtour de la médaille, enchaînés par la circonférence indéfinie qui les unit et les limite, entrent incessamment en conflit. — Et ce conflit fait tout l'objet de cette étude : on le nommera : Le Moment Mystérieux.[421]

Les deux mondes antipodiques font partie de l'art celtique des fibules et on peut exporter la définition de Segalen pour expliquer ainsi les conflits que cet art établit : *ne sont que l'avers et le revers frappés en même temps aux deux faces de l'existence, et qui, partout unis sur le partout unis sur le pourtour de la*

---

[420] VOL II : REPERES. Illustrations « Fibule à *masques* », p. 69.

[421] OCS I, p. 784.

médaille, enchaînés par la circonférence indéfinie qui les unit et les limite. Nous n'avons pas besoin d'insister sur la méthode commune utilisée par les artistes celtes de fibules et Victor Segalen, pour trouver un moment mystérieux en observant une de ces fibules de l'art laténien, il nous suffirait d'appliquer les conseils de Segalen au moment de contempler une de ces fibules pour s'assurer que la méthode est la même.

Les pièces gauloises[422], qu'on commençait à diffuser dans quelques magazines aux alentours de la fin du XIX^e^, sont aussi composées d'éléments statiques et dynamiques qui s'entremêlent sous des formes très stylisées. Les sujets principaux répondent la plupart du temps à deux principes opposés : pair et impair, féminin et masculin, solaire et lunaire, humain et animal, le réel et l'imaginaire, etc. Il faut apprendre à observer les fibules celtiques et les monnaies gauloises pour déchiffrer les symboles qui constituent *des formes fantômes*, celles-là même qui obsédaient l'écriture de Segalen. Les artistes celtes avaient choisi le seul langage de création possible pour arriver à saisir la totalité de sens et de symboles malgré leur contradiction, tout en gardant présent, dans ces objets du quotidien, le rêve du *coincidentia oppositorum*, le *Moment Mystérieux*.

Comme le faisait sans cesse le Celte qui avait le privilège de posséder un objet qui pouvait à lui seul contenir la figure *imprévisible* de l'inimaginable, Segalen, le voyageur, décrypte une étrange carte et écrit :

> Mais on fait soi-même la Carte, et sous les pas, sous les doigts et le crayon, le grand blanc provisoire se grisaille, l'inconnu se dépèce et se dessine, l'imprévisible devient le déjà vu et s'écrit.[423]

Segalen sait qu'il faut sortir des bornes, sortir du chemin établi, aller jusqu'à la dernière des « Stèles du bord du Chemin », c'est-à-dire, jusqu'à la « Stèle du chemin de l'âme » afin de pouvoir pénétrer dans l'espace intérieur, dans le territoire des « Stèles du milieu ». C'est pourquoi Segalen ne surprend pas ses

---

[422] VOL II : REPERES. Illustrations « Pièces gauloises», p.70.

[423] OCS II, p.302.

lecteurs lorsqu'il choisit de passer par le chemin tortueux de l'*outre-tombe* afin d'explorer le *lieu par excellence, le milieu*[424].

> Vous, ô vous, ne traduirez-vous pas ? Ces huit grands signes
>
> rétrogrades marquent le retour au tombeau et le *Chemin de*
>
> *l'âme*, --- ils ne guident pas des pas vivants
>
> […]
>
> C'est, clairement, pour être lus au revers de l'espace, ---- lieu sans
>
> routes où cheminent fixement les yeux du mort.[425]

On a beaucoup parlé de la mort de Victor Segalen, mais aucun critique ne s'est aventuré à insérer la mort du poète dans le contexte de la légende de la mort en Bretagne. Segalen, le poète visionnaire, avait transcrit les intersignes de sa mort lorsqu'il fit son premier voyage, lorsqu'il écrit son premier récit de voyage dans *A Dreuz An Arvor : une promenade circulaire, suivant l'inévitable itinéraire, la plaie est là, comme un os brisé traversant les chairs, …*[426]

Victor Segalen revient à Huelgoat, le dernier endroit visité dans son voyage en Bretagne qu'il transcrit dans *A Dreuz An Arvor* mais aussi l'endroit de sa mort , cela explique les termes : *une promenade circulaire, suivant l'inévitable itinéraire.* Yvonne confia dans une lettre à sa sœur quelques détails sur la mort de son époux :

> […] Et puis, en allant probablement chercher de l'eau, il s'est blessé juste à l'endroit où son soulier s'arrêtait sur une coupe de chêne taillée en biseau. […] Son pauvre pied était nu, son mouchoir serré au-dessus de la blessure longue de 4 ou 5 centimètres et profonde. Le Docteur qui l'a vu croit que le tendon était coupé. Bien portant c'eût été un accident sans gravité : là l'hémorragie a été si forte qu'après deux jours et deux nuits, son sang était encore en nappe à l'endroit où il a dû s'asseoir pour se bander.[427]

---

[424] OCS II, p.38.
[425] OCS II, p.104.
[426] OCS I, p. 96.
[427] CS II, p. 1262.

Victor Segalen peu avant de finir son premier voyage à Huelgoat, qu'il écrit dans son journal intitulé *A Dreuz An Arvor*, imagine un vieux peintre qui avait enraciné son ancienneté et les qualités de son art dans le peuple breton. Le peuple breton pour le jeune Segalen est condensé dans l'art fantastique, *l'expression imagée* et l'*évocation poétique* qu'il trouve dans ce vieux et mystérieux peintre :

> Et malgré ce pimpant décor, on se reprend, au long du retour, à rêver encore du vieux peintre, vieux de toute la sénilité d'un très vieux peuple, dont le symbolisme, le fantastique et les rêves, ont trouvé en lui leur expression imagée, leur évocation poétique, toute de nuances, de demi-teintes, de charme morose et dolent.[428]

Segalen apprécia spécialement un peintre breton, Yan' Dargent et peut être son tableau le plus connu où il avait condensé sur un sujet fantastique et légendaire *l'expression imagée* et l'*évocation poétique* de la mort bretonne : *Les Lavandières de la Nuit*. En 1900 Victor Segalen avait fait une allusion à sa mère à propos d'une illustration du peintre. Si Segalen fut visionnaire ou si, comme quelques critiques l'avaient suggéré, il avait mis en scène sa mort, le tableau *Les Lavandières de la Nuit*[429] est au cœur de la vision du poète ou du projet de mise en scène.

Les Lavandières de la Nuit, est une version personnelle des légendes autour de la mort et des êtres maléfiques qui hantent la nature bretonne. *Les lavandières de la nuit* sont des âmes damnées qui hantent les rivières bretonnes où elles passent la nuit à essorer les suaires en attendant d'être libérées. La légende raconte l'histoire de Postick, un Breton, imprudent qui s'aventura dans la nuit et trouva les lavandières. Selon Yvonne, l'épouse de Segalen l'imprudence de s'approcher de la rivière lui avait coûté la vie : *Et puis, en allant probablement chercher de l'eau, il s'est blessé juste à l'endroit où son soulier s'arrêtait sur une coupe de chêne taillée en biseau*. Elles lui demandèrent de l'aide, Postick lorsqu'il s'est mis à tordre le linge oublia de le faire dans le même sens que la lavandière. L'erreur fut mortelle et le linceul s'enroula et se resserra autour de son corps jusqu'à le vider de tout son sang. Victor Segalen, le médecin, comme

[428] OCS I, p. 97.

[429] VOL II : REPERES. Illustrations *Les Lavandières de la Nuit,* pp. 68.

envoûté par les fées maléfiques de l'eau ne guérit pas sa blessure et incapable de couper l'hémorragie se vida de son sang.

Suarès

André Suarès n'a pas connu les traditions de la mort en Bretagne pendant son enfance passée au bord de la Méditerranée, loin de la terre gothique des trépassés. Néanmoins, depuis son premier voyage, sa sensibilité et son envie de devenir Breton l'avaient poussé à ressentir, explorer et pénétrer les histoires, les légendes et traditions autour de la mort bretonne. Au bout de son voyage initiatique, son écriture fut contaminée à jamais par un certain culte de la mort, selon la culture que la Bretagne préconisait : une mort qui aime s'annoncer, une mort attachée au concept de l'au-delà et la vie éternelle. Comme Jarry et Segalen, Suarès cherchait dans son rôle de poète une qualité exceptionnelle, la même[430] que *celui qui a le pouvoir* (*Hennès hen eus ar pouar !*[431]). Tout au long de son expérience bretonne, qu'il décrit dans *Le Livre de l'Emeraude* et dans *Landes et Marines*, une impression de mort l'habitait : la mort d'un marin, la mort d'un vieillard, la mort des Bretons, la mort d'un territoire, la mort de la Bretagne… Lorsque Suarès entreprend son voyage initiatique en Bretagne il avait déjà été confronté plusieurs fois à la mort : sa mère Aimée meurt jeune, en 1875 et en 1892 son père décède d'une pénible maladie. La tradition bretonne de la mort et les croyances ancestrales avaient sûrement trouvé un écho dans le cœur de Suarès, orphelin très tôt. Plusieurs éléments poussent Suarès à explorer et à connaître la culture bretonne de la mort : les histoires que les Bretons qu'il côtoie lui racontent et le paysage terrifiant et lugubre qui le pénètre peu à peu.

Dans le chapitre ou *croquis* intitulé « Le coq chante à minuit », le poète souffre d'insomnie provoquée par les visions et les histoires autour de la mort :

---

[430] En 1927, Suarès écrit : « La contemplation de la mort est le propre du poète et de l'homme », *LE*, p.298.

[431] Anatole Le Braz, *La légende de la mort chez les Bretons armoricains,* in *Magies de la Breta*gne [vol. 1] / éd. établie par Francis Lacassin. - Paris : Robert Laffont, 1994, p.103

> La nuit, pourtant, est très claire. […] Je vais et je reviens ; je ne peux pas tenir en place. Le même soir, on m'a conté des histoires de revenants. Mais ils ne se font voir que par des nuits plus silencieuses. La veille, j'ai rencontré un mort qu'on menait en terre. Et je pense à ceux qui ne sont plus. Où chercher des spectres mieux qu'en nous ?
>
> — Notre mémoire est pleine de revenants, de chers morts qui la hantent ; et tous sont vêtus d'une éternelle tristesse […][432]

Le rapport ambigu de Suarès avec la vie et avec la mort est bien présent dans cette scène bretonne, très probablement autobiographique. Le poète, surexcité par les histoires d'outre-tombe, ne dort plus. Les mots du poète sont ambigus puisque nous ne saurons pas s'il avait eu vraiment une vision de la mort annoncée d'un marin ou s'il s'agit d'un simple constat terrifiant : *Mais ils ne se font voir que par des nuits plus silencieuses. La veille, j'ai rencontré un mort qu'on menait en terre.* Il est impossible d'affirmer si le poète avait été suggestionné par les histoires des revenants ou si, au contraire, il était un véritable déchiffreur des intersignes. La raison et le mythe luttent au cœur des pensées du poète, dans un territoire qui n'était pas neutre au XIX^{e} siècle, dans un territoire où le mythe était roi. Pour le poète, le silence extrême de la nuit et l'éternelle tristesse ressuscitent les revenants. Le lecteur de l'œuvre *ancrée* en Bretagne de Suarès n'aura pas de mal à réponde à une question ambiguë, posée seulement parce que la raison voulait gagner une bataille perdue d'avance : *Où chercher des spectres mieux qu'en nous ?* dans le territoire des mythes, dans le territoire où la tristesse semble éternelle et les nuits sont infiniment silencieuses, en Bretagne. Les deux sentiments que Suarès partageait avec le territoire breton, le silence et la tristesse envahissent les pages des œuvres bretonnes de Suarès. Les revenants qui étaient en lui n'auront pas de mal à rencontrer le poète dans la Bretagne qu'il aimait, la Bretagne de l'éternelle tristesse et du grand silence.

Suarès avait trouvé un reflet de l'émeraude en Bretagne, principalement parce que la Bretagne de 1900 s'accordait parfaitement à l'essence même de sa philosophie : *Ici, la mort et la vie se confondent dans le même rythme*[433]. De la

---

[432] *L&M*, p.76
[433] *L&M*, p.102

même manière se confondent la vie et la mort dans l'esprit de Suarès. A ce sujet il écrit dans « Tristesse de l'adieu », croquis qui fait partie d'un carnet d'inédits écrits pendant la période bretonne, publié dans l'édition de *Landes et Marines* établie par Yves-Alain Favre :

> Je vis, en sentant la mort à chaque instant ; […]
>
> Je ne serais pas si passionné de la vie, si je n'étais si grand connaisseur de la mort.
>
> Celui-là seul qui sent incessamment la mort dans chaque souffle du monde, étreint d'assez près la vie. […]
>
> A l'amour de la vie qui me possède, il fallait cette âme nourrie de la mort : la vie, la vie divine est un fruit sur mes lèvres déchirantes, où perce la dent creuse de la mort…[434]

L'*intersigne* est un message codé par lequel on annonce une mort prochaine à un vivant, au connaisseur des codes et à l'interprète de la mort, qui est connu en Bretagne sous le nom de *Hennès hen eus ar pouar !*[435]*,* celui qui a le pouvoir. L'autoportrait de Suarès que les pages de *l'œuvre bretonne* nous découvrent est le portrait d'un être exceptionnel qui a toutes les facultés du *Hennès hen eus ar pouar !*[436]. Nous insérons ce qualificatif proprement breton au portrait de Suarès parce que nous considérons que le voyage qu'il fit en Bretagne et son désir d'être Breton, avaient développé et modifié fortement son rapport avec la mort. Dans le tout premier voyage qu'il fit en Bretagne aux alentours de la Toussaint de 1899, d'après les hypothèses d'Yves-Alain Favre, il écrivit sur les traditions mortuaires de la Bretagne. Le texte inédit, intitulé « Les morts », est le premier témoignage de l'intérêt que Suarès portait aux traditions de la mort en Bretagne. S'il y avait eu un premier moment d'initiation à la Bretagne, à ses paysages et à sa culture ancestrale, dans la vie de Suarès Breton, l'expérience décrite dans « Les morts » en fait partie. La Toussaint, fête religieuse qui est en rapport avec la Samain des Celtes, est le moment officiel où on rend hommage aux morts, le moment privilégié aussi pour découvrir les légendes et les histoires des âmes, les *Anaons,* qui remplissent d'une plainte éternelle les paysages bretons. Suarès

---

[434] *L&M*, pp.145-146

[435] Anatole Le Braz, *La légende de la mort chez les Bretons armoricains,* in *Magies de la Breta*gne [vol. 1] / éd. établie par Francis Lacassin. - Paris : Robert Laffont, 1994, p.103

[436] Ibidem.

avait l'intention de capter la beauté de la Bretagne, les reflets de l'émeraude et sa beauté que la mort exalte : *La Bretagne est belle, le Jour des Morts*[437]. Suivant un style naturaliste touché par le surnaturel, Suarès inaugure avec ce récit le traitement des sujets bretons et son approche littéraire et personnelle de la Bretagne. Le portrait naturaliste de la Bretagne est modifié de la même manière que la raison du poète Marseillais, par toute la charge surnaturelle qui envahit le territoire, les coutumes, les traditions et le peuple parce que pour Suarès, devenir Breton implique, en plus d'observer, capter tous les reflets de l'émeraude, même au-delà des lois que la raison impose. Dans le texte « Les morts » Suarès écrit sur quelques traditions bretonnes autour de la mort : on coupe des chrysanthèmes pour décorer les tombes, on offre des crêpes aux morts, en Léon on transfère leurs ossements, lorsque quelqu'un d'une ferme de Tréméoc est mort, on couvre les ruches d'un voile, les jeunes de Plozévet parcourent le voisinage en chantant des cantiques mortuaires et font la quête afin assurer les cierges et messes nécessaires pour le repos des âmes. Au cœur du récit sur les traditions bretonnes autour de la mort, Suarès insère des légendes et des éléments surnaturels, en créant un certain suspense et une tension jusqu'à la fin du récit :

> C'est le soir hanté, où les revenants errent en plus grand nombre entre la Torche et Penmarc'h. Pas un de ces marins, qui ne reculent pas devant la tempête, et qui ont dix fois risqué leur vie sur la mer, ne voudrait tenter la Mort inquiète, ce soir-là, quand les âmes sans repos et sans pardon vagabondent loin de la terre sainte, le long de la grève. Pas un de ces hommes, si hardis contre le danger connu, n'oserait faire seul, pendant la nuit des morts, la courte route de Saint Gwenolé. Les spectres tiennent le chemin ; ils sont au guet derrière les roches ; et c'est eux qu'on entend dans la plainte du flot. Ô Morts, qui donc est partout en effet, si ce n'est vous ?
>
> […]

[437] *L&M*, p. 147.

> Soudain, comme je me rappelais cette coutume, une voix lugubre me fit tressaillir, sur la place de Saint Gwenolé. Un vieux marchand vendait : « des crêpes, des crêpes, pour les Morts !... »[438]

Face à la neutralité du texte, quelques éléments indiquent que l'objectivité du récit est seulement apparente, puisque peu à peu la voix du poète semble fléchir comme le cœur de tous ces courageux bretons. Le poète affirme par trois fois participer à la croyance bretonne autour de la mort, lorsqu'il assure : *C'est le soir hanté, où les revenants errent en plus grand nombre entre la Torche et Penmarc'h. Les spectres tiennent le chemin ; ils sont au guet derrière les roches ; et c'est eux qu'on entend dans la plainte du flot.* ; lorsqu'il s'interroge : *Ô Morts, qui donc est partout en effet, si ce n'est vous ?* et lorsqu'il ressent : *Soudain, comme je me rappelais cette coutume, une voix lugubre me fit tressaillir, sur la place de Saint Gwenolé.*

Suarès avait parcouru essentiellement la Bretagne maritime de telle sorte qu'il s'est aussi beaucoup inspiré des histoires sur les morts dont le corps n'est jamais rentré au pays, les trépassés de la mer. Tout au long des pages bretonnes, Suarès écrit sur la plainte de la mer, sur le murmure des trépassés de la mer, sur les noyés et leurs amours perdus parce que ce sont les sujets qui hantent le plus l'esprit des Bretons qui vivent de la mer. Dans ses premiers voyages en Bretagne, il s'est si fortement imprégné des traditions autour de la mort des marins que lorsque la mort frappe de nouveau un membre de sa famille, il écrit sur la mort en Bretagne. Les échos de la douleur que Suarès éprouva après la mort de son frère résonnent dans un texte écrit en février 1904, intitulé « Litanies de la mer ». Bien que la mort de son frère ne soit pas liée directement à la mer, Jean Suarès, lieutenant de la mer, était pour Suarès un fiancé de la mort. Avant de publier *Sur la mort de mon frère*, Suarès écrit sur la douleur d'une mort dans son espace de prédilection, la Bretagne, où Jean avait commencé sa carrière.

> Dans le sommeil, Celui qui n'est plus erre à tâtons et vient toucher du doigt la bouche de ceux qui restent. Il se lève des flots, dans un désir sans pareil, laissant sa main sur les lèvres vivantes, d'en recevoir une caresse. Celui qui n'est plus murmure à celui qui

[438] *L&M*, p. 148

> demeure et qu'il aime : « Ha, m'aimes-tu encore, moi qui fus, qui suis peut-être ? » Mon cœur bondit contre les côtes, comme un captif aux barreaux de la fenêtre : --- « Je t'aime davantage. Je t'aime sans douleur. Je t'aime sans espoir, ô mon frère. […] »[439]

Dans ces lignes Suarès signe une rencontre avec son frère disparu, il choisit la Bretagne et il reprend à nouveau le style du croquis afin d'exorciser le vœu de revoir, ressentir et entendre une fois de plus *Celui qui n'était plus*, Jean. Suarès sait parfaitement qu'il existe un lieu où *la mort et la vie se confondent dans le même rythme*. Le sujet des plaintes des trépassés, des apparitions mystérieuses, du dialogue constant entre les vivants et les morts fait partie de la légende bretonne. Le texte est rempli d'échos d'une quête désespérée afin de retrouver l'âme d'un frère, au milieu des trépassés *pauvres trépassés, vous parlez dans la tempête,* dans les cris des goélands. Suivant les occultes traditions de la mort en Bretagne, Suarès découvre que *Tous les marins rêvent le repos de la terre […] et ceux, pourtant, qui se sont endormis dans la terre, avant le temps, rêvent le sommeil tourmenté de la mer, dans le vent et l'espace immense*. Le cœur douloureux de Suarès cherche, dans les traditions et légendes ancestrales de la Bretagne, à remplir le vide d'une absence insupportable d'un frère :

> C'est leur plainte qui descend la pente des jours. La marée de ceux qui ne sont plus, avec la lune, monte dans la nuit, et réclame des larmes à la terre. Ils nous appellent sur les bords, moi, le frère, et vous, les femmes et les pères. Venez.[440]

André Suarès finit par s'éloigner de la Bretagne et des sujets bretons, mais il s'était déjà fortement imprégné des codes que seul le *Hennès hen eus ar pouar* pouvait connaître. Nous ne saurons pas si un des reflets de l'émeraude qu'il voulait capter de la Bretagne, brillait au cœur des traditions et des légendes du pays, néanmoins la quête de l'émeraude consistait à faire briller en lui l'esprit d'un Breton. Suarès, alchimiste du mot, transforma l'acte d'écrire en émeraude. Pour ce faire, il prolonge peu à peu le territoire de la Bretagne sur une feuille de papier, car *Ici, la mort et la vie se confondent dans le même rythme*. Ensuite, sur la page blanche ses qualités bretonnes devinrent universelles. Suarès sortit

---

[439] *L&M*, p. 149.
[440] *L&M*, p. 151

très tôt du cercle fermé de la Bretagne qu'il croyait moribonde et sur le point de disparaître pour devenir sur le vaste terrain de la page blanche un *Hennès hen eus ar pouar* universel. Dans l'édition du *Bouclier du Zodiaque* présentée et annotée par Robert Parienté nous pouvons lire à propos d'un mystérieux poème écrit en 1900 : *« La nuit des atomes », sorte de conte transfiguré, où Suarès imagine, près d'un demi-siècle avant Hiroshima, une apocalypse atomique, réduisant une ville et ses habitants en cendres*[441]. La faculté de vivre et ressentir la mort, d'interpréter le langage des intersignes transforma son travail poétique, de telle sorte que, à chaque page, l'écriture devint art et prophétie.

Jarry et l'Ankou

Dans son ouvrage publié en 1893 et intitulé *La légende de la mort,* Anatole Le Braz écrivit longuement sur la mort bretonne, sous une optique aussi celtique que possible au XIXe siècle. Il s'agit d'un ouvrage présenté comme une collecte de plusieurs contes, croyances, superstitions et légendes populaires issus de la tradition orale de Bretagne et commentés par les notes de professeurs et connaisseurs de l'univers de Celtes : Léon Marillier, rédacteur de la première préface et Georges Dottin, collaborateur dans l'édition de 1903. Une grande partie de l'ouvrage a aussi pour but d'établir des liens avec les traditions d'autres peuples celtiques afin de démontrer l'ancienneté du sujet de la mort en Bretagne et le lien étroit avec la vieille tradition celtique. Le Braz décrit les traits caractéristiques de la mort en Bretagne parmi lesquelles il consacre tout un chapitre sur le personnage mythique de l'Ankou.

> L'*Ankou* est l'ouvrier de la mort (*oberour ar maro*).
>
> *

[441] André Suarès, *Bouclier du Zodiaque*, éd. présentée et annotée par Robert Parienté, Le Cherche Midi éditeur, 1993, p.141

> Le dernier mort de l'année, dans chaque paroisse, devient l'Ankou de cette paroisse pour l'année suivante. […]
>
> On dépeint l'Ankou, tantôt comme un homme très grand et très maigre, les cheveux longs et blancs, la figure ombragée d'un large feutre ; tantôt sous la forme d'un squelette drapé d'un linceul, et dont la tête vire sans cesse au haut de la colonne vertébrale, ainsi qu'une girouette […]
>
> Dans l'un et l'autre cas, il tient à la main une faux. Celle-ci diffère des faux ordinaires, en ce qu'elle a le tranchant tourné en dehors. […] [442]

Alfred Jarry commence à écrire dans sa période bretonne, pendant qu'il habitait Saint-Brieuc. Il est impossible que l'enfant curieux que Jarry était, n'ait pas été attiré par la tradition bretonne de la mort et surtout par le personnage de l'Ankou. Lorsque Le Braz écrit pour introduire *la légende de la mort* qu'*Au fond, toute la conscience de ce peuple est orientée vers les choses de la mort*[443], il est très facile de comprendre pourquoi le jeune Jarry écrit à son tour : *La mort ! La mort partout !*[444], et pourquoi ce sujet est omniprésent dans les écrits de sa période bretonne.

Si on analyse en détail l'œuvre de Jarry, entre 1889 et 1890, la figure spectrale de l'Ankou apparaît. Le squelette est très présent dans les premières oeuvres de Jarry ; un squelette qui décapite comme l'Ankou et danse comme la mort qui orchestre les danses macabres. La mort est personnifiée constamment dans l'œuvre de Jarry sous la forme d'un squelette ou déguisée, comme la mort bretonne qui s'empare des os d'un mort différent chaque année.

Seulement le nom de l'Ankou fut écrit par Jarry adulte, dissimulé dans le prénom de la servante de *Léda* Anne Anke, déguisé parce qu'il devait autant fasciner que terrifier les petits Briochins. Jarry enfant n'osa pas prononcer son nom, mais la même peur obsessionnelle qui l'avait empêché de le nommer le poussa à le décrire et à écrire ses moindres faits et gestes. A la manière des histoires qu'on pouvait lire dans l'ouvrage de Le Braz, sur les intersignes et la

---

[442] Anatole Le Braz, *La légende de la mort chez les Bretons armoricains,* in *Magies de la Breta*gne [vol. 1] / éd. établie par Francis Lacassin. - Paris : Robert Laffont, 1994, p.148.
[443] *Ibid*., p. 73
[444] OCI, p. 127

mort en Bretagne, Alfred Jarry écrit un poème intitulé : «Légende ». Il s'agit de l'histoire d'un monarque qui décida d'augmenter la souffrance d'un condamné à mort en lui offrant de siéger quelques instants à sa place. Un an plus tard, une mystérieuse tache de sang apparaît dans le palais juste avant l'arrivée d'un étrange vieillard, le seul capable d'expliquer la mystérieuse origine du sang.

> — Le vieillard enleva son voile, et fit paraître
> Une tête de mort. « Roi, tu dois me connaître,
> S'écria-t-il. – « Je veux,--- m'as-tu dit, souviens-toi,
> Que tu sois en ce jour monarque comme moi. […]
> — Voilà ce qu'en raillant tu m'as jadis offert.
> Aujourd'hui, moi, je t'offre – une place en enfer ! » [445]

Le vieillard n'est autre que l'Ankou, le dernier condamné à mort dans l'année, comme la veut la tradition de Bretagne selon Le Braz : *Le dernier mort de l'année, devient l'Ankou de cette paroisse pour l'année suivante*. Jarry précisa dans sa légende que le retour de l'Ankou a lieu *un an plus tard*. Sous les traits d'un vieillard qui dévoile sa tête de mort et qui retourne sur terre pour remplacer le bourreau qui lui avait coupé la tête, Jarry décrit la mort à la mode bretonne. L'Ankoufaucheur, le vieillard vindicatif et faucheur, le dernier mort de l'année laisse à son tour la place de bourreau au roi qui vint à son tour occuper le rôle de l'Ankou, du faucheur pour l'année suivante[446]. L'ouvrier de la mort est le dernier homme mort de la paroisse ou du royaume, un homme qui sera pendant toute une année la monstruosité pour le reste des vivants, l'Ankou. Le

---

[445] OCJ I, pp. 86-87.

[446] Dans un autre poème, Jarry revient sur un des attributs de l'Ankou, le faucheur sans pitié:

> Le hideux squelette,
> Comme la tempête,
> Court…Ce qui l'arrête,
> La mort l'a fauché !

OCJ I, p.121

personnage de l'Ankou explique à lui seul, par la cruauté de son travail, l'épigraphe du poème de Jarry : *Homo homini monstrum.*

De nombreux écrits de la période briochine traitent le sujet des danses macabres. On retrouve le sujet de la mort squelettique, qui fauche ou danse comme l'Ankou breton, dans les poèmes d'*Ontogénie* intitulés : *Les quatre fléaux de l'Apocalypse, La danse macabre*, *La seconde vie du Macaber*. Si l'image des danses macabres fait partie de la culture mortuaire du Moyen Age européen, elle est aussi au cœur du culte de la mort en Bretagne. La thématique de la danse macabre s'insère parfaitement dans la géographie des Côtes-d'Armor, où on peut encore de nos jours contempler des peintures murales qui mettent en scène la mort squelettique menant la dernière danse des vivants. Jarry ne pouvait pas connaître les fresques murales de la chapelle de Kernascléden, parce que leur découverte hasardeuse s'était produite quelques années après sa mort. Néanmoins l'esprit apocalyptique des dessins et des motifs s'inscrit parfaitement dans la thématique de la mort dans l'œuvre de Jarry : les démons fourchus, le chaudron où bouillent les condamnés, les trépassés, un squelette sonnant de la trompette… Dans les environs de Saint-Brieuc, à une vingtaine de kilomètres, Jarry pouvait contempler dans la chapelle de Kermaria-an-Isquit la peinture d'une danse macabre, découverte en 1856. La fresque est située en hauteur, de part et d'autre de la nef principale, au-dessus des arcs séparant les bas-côtés de la nef. Composée de 47 figurines de 1,30 mètre de haut, elle représente une sorte de ronde macabre qui encercle le ventre de la chapelle, engloutissant dans son rythme endiablé les fidèles. Les 47 figurines représentent de manière alternée un mort, ou la Mort squelettique, et un vivant (un père, l'empereur, le cardinal, le roi, le connétable, l'archevêque, le chevalier, … et son enfant). Dans la ronde un personnage a été effacé par le temps, l'Auteur ou l'Acteur, celui qui était chargé de rédiger les sentences morales, octosyllabiques, qui accompagnaient, si le temps ne les avait pas détériorées, chaque personnage. Le texte de Jarry intitulé « Danse Macabre », s'acclimate parfaitement à une participation furtive de l'auteur à une danse macabre qui pourrait évoquer parfaitement la peinture de Kermaria-an-Isquit, agrémentée des légendes autour de l'Ankou. La voix plurielle du poète, *le nous* terrifié par le spectacle de la danse macabre pourrait faire allusion au caractère communautaire de cette légende, qui appartient au peuple breton et à laquelle

on assiste comme si l'on assistait au culte catholique dans une chapelle comme celle où la fresque se trouve, Kermaria-an-Isquit. L'église en Bretagne est le territoire situé entre la vie et la mort, entre le village et le cimetière, un lieu neutre où toutes les horribles visions ou intersignes ne sont que des avertissements sans conséquence :

Oh ! silence !
Vigilance
Et prudence
Tout d'abord !
Ce qui danse,
Qui s'avance,
C'est la danse
De la Mort !

Oh ! partons vite !
Partons de suite !
Prenons la fuite !
Les voilà tous !
[…]
Où fuirons-nous ? [447]

Deux univers se côtoient dans le poème, enchaînés dans un crescendo tourbillonnant de syllabes dans chaque strophes ; crescendo provoqué par le poète et qui se veut l'imitateur des mouvements de la danse macabre : la danse macabre et la légende bretonne de l'Ankou. La danse macabre que Jarry dessine évoque l'ambivalence des fresques de Kermaria-an-Isquit, une ronde de la Vie à la Mort, où tout le monde aura une place :

Quelle horrible danse !
[…]

[447] OCJ, pp.122-123.

Le fantôme entraîne

La hideuse chaîne !

[…]

Et cette troupe entière

Se dresse, et court, altière,

Pour franchir la frontière

De la Vie à la Mort !

[…]

Qui suit la mort en cette ronde ?

[…]

– Tous ! Tous !

[…]

Quand l'affreuse danse

Arrive en cadence,

Avec la Mort danse

Tout le genre humain !

Et le spectre avide,

Se dressant, livide,

A la tombe guide

Eux hier, toi demain ![448]

Une partie du poème insiste sur la thématique de la mort universelle, qui ne fait pas de distinction et qui dans sa danse entraîne tout le monde. Dans ce sens, les vers de Jarry s'accordent parfaitement aux illustrations de Kermaria-an-Isquit, où la chaîne de la ronde est composée d'un mort squelettique (le spectre et le fantôme dans le texte) et d'un représentant des vivants, de *tout le genre humain*. L'aspect qui différencie la thématique de la danse macabre selon Jarry et la danse macabre médiévale, réside dans l'intrusion des légendes autour de

[448] OCJ, pp.123-124.

l'Ankou, le terrible faucheur de têtes omniprésent dans l'art des temples catholiques bretons : à Bulat, à Ploumilliau[449], à Cléden-Poher, à Londivisiau et à La Roche Maurice (où il est écrit *Je vous tue tous !)*. L'Ankou cadence le poème de la danse macabre par sa violence :

[…]

La Mort, en cadence,

Tourbillonne, et danse,

Sa faux à la main !

[…]

La Mort, près de la tombe,

Fauche… Une tête tombe,

[…]

Elle fauche chaque tête !

Elle fauche, et rien n'arrête

L'impitoyable squelette…

Et la Mort fauche toujours ![450]

Dans ce poème de jeunesse Jarry essaya d'innover dans la thématique et dans la stylistique. Il créa le rythme endiablé de la danse macabre à l'aide d'un crescendo et diminuendo des syllabes de chaque strophe, qui passent de 3 à 8 vers, et de 8 à 3. En augmentant et en diminuant les syllabes des strophes, le jeune Jarry compose un calligramme avant l'heure, puisque la forme d'entonnoir dépasse le jeu sonore du rythme de la danse afin d'insister sur d'autres aspects comme la perspective. La forme du poème sert à créer une tension nouvelle, les strophes courtes indiquent la perspective éloignée de la vision de la danse macabre, par rapport au poète collectif (nous), les strophes grossissent le nombre de syllabes des vers à mesure que la vision de la danse s'approche. On imagine que *le nous*, le poète collectif est caché et assiste terrifié à une vision interdite par sa dangerosité, puisque toutes les légendes bretonnes insistent sur les terribles conséquences que subissent ceux qui sont découverts

[449] VOL II: REPERES, Illustrations « L'Ankou», pp.66-67.
[450] OCJ, p.123.

par la mort. Finalement pour insister sur la perspective et la tension de la scène, chaque strophe est formée de deux sonorités opposées, apparentées aux deux points de vue (celui du nous et du cortège de la mort), et aux deux perspectives (l'éloignement et la proximité) : les consonnes chuintantes et les consonnes occlusives. Dans la première strophe le poète écrit *silence ! vigilance et prudence*, afin d'inviter le lecteur à faire de même, en créant une tension qu'il tente de rappeler par la suite dans chaque strophe, à l'aide des sonorités associées à l'appel au silence : les phonèmes [s] et [ʃ], représentés par les consonnes *s*, *ss* et *ch*. En opposition au silence préconisé par le poète le vacarme du cortège de la mort arrive doucement, déguisé dans la rime, par les sonorités occlusives des nasales (ène, mort) ensuite par la répétition d'occlusives, labiodentales et bilabiales (tombe, bombe, ronde, fronde, dent, strident), et finalement par les sons attachés au bruyant mouvement des *R* et les *t* (Tète, arrête, squelette).

Elle fauche chaque tête !
Elle fauche, et rien n'arrête
L'impitoyable squelette…
Et la Mort fauche toujours !
Et les flots de sang jaillissent ;
Et dans ce sans les pieds glissent…
Les os heurtés rebondissent
Sous l'arme avec des bruits sourds ![451]

Jarry transforme ce poème en une véritable scène de théâtre, en créant les décors avec ses perspectives, visuelles et sonores, et avec les rythmes et les tensions d'une pièce terrible : le vivant observant la danse de la Mort.

Le jeune Jarry s'intéresse de plus en plus aux thèmes macabres, aux danses de la mort. Pendant l'été 1888, Jarry écrit à la manière des légendes populaires de Bretagne un ensemble de poèmes sur la mort intitulé : « La seconde vide du Macaber ». La composition de la première partie du poème, « Le sabbat » rappelle le poème de la « La Danse Macabre » puisque nous retrouvons à

[451] OCJ I, p.123.

nouveau l'alternance de sonorités évocatrices du silence, cette fois des mouvements imperceptibles de la mort, et du bruit de la danse, la ronde des démons et des pendus. Jarry enracine l'histoire du poème dans la genèse même de l'Ankou qu'il récrée suivant parfaitement les codes de la mort celto-bretonne. Le temps de minuit ouvre « Le sabbat », la ronde des morts dans le premier poème du recueil« La seconde vide du Macaber » : *minuit sonna dans l'ombre/ Minuit, l'heure farouche, minuit sonne/ carillonne.*[452] Il est vrai que minuit est aussi l'heure des sorcières dans toute la culture occidentale mais plusieurs croyances bretonnes insistent aussi sur le fait que les morts ouvrent les yeux à minuit. Le chant du coq, comme le veut la tradition dans les pays celtes, marque la fin de la Ronde spectrale. D'après le diskant, ou la strophe qui se répète dans le poème, l'univers qui entoure la mort n'est pas entouré de flammes :

« Ronde,

De la mort,

Gronde

Quant tout dort !

Passe

Dans la nuit !

Glace

Ce qui Luit[453]

Il s'agit du traditionnel *autre monde* des Celtes, l'enfer froid qu'on retrouve dans la tradition de Bretagne que l'on peut lire sur l'inscription de La Martyre : *An Maro, an Barn, an Ifern ien*[454] qui peut se traduire : *la Mort, le Jugement et l'Enfer froid*. Que la ronde transforme tout en glace par son passage, ne peut pas se comprendre sans la tradition bretonne de l'autre monde, conçue comme un enfer froid. Lorsque la mort arrive le portrait traditionnel de la mort bretonne apparaît :

Il s'avance

---

[452] OCJ I, pp. 128-129.

[453] OCJ I, p. 130.

[454] Anatole Le Braz, *La légende de la mort chez les Bretons armoricains,* in *Magies de la Breta*gne [vol. 1] / éd. établie par Francis Lacassin. - Paris : Robert Laffont, 1994, p.72.

En silence,

Courbé sur sa faux ;

Un suaire

En poussière

Recouvre ses os.[455]

La mort ne pouvait pas être plus bretonne, ou celtique, et l'histoire que suit le confirme, même si Jarry la nomma Macaber, il s'agit de la véritable histoire de la mort chez les Celtes où le macabre, l'ironie et le sarcasme se rejoignent. Jarry fait parler la mort afin de la personnifier plus que jamais, afin de la convertir en un être qui regrette sa malheureuse existence :

« Oh ! quel fardeau pesant !

Jamais je ne m'arrête,

Et ma faux toujours prête

Toujours verse du sang !

[…]

Toujours, toujours, toujours !

…… ……

« Hélas ! Quand donc ma faux infatigable

Cessera-t-elle, ô Dieu, de moissonner ?

Toujours j'entends cette voix m'ordonner

Mon œuvre impitoyable !

[…]

Et voilà six mille ans que je fauche toujours ![456]

La mort jarryque, épuisée par son travail demande à Dieu de lui accorder un remplaçant, une sorte d'ouvrier prêt à faucher des têtes à sa place. Dieu lui accorda sa requête : *Tu pourras dérober/ Au gouffre de l'enfer […]/ Pour un an la première âme.*[457] Nul besoin de rappeler que *le dernier mort de l'année, dans chaque paroisse, devient l'Ankou de cette paroisse pour l'année suivante.*

[455] OCJ I, p. 131.
[456] OCJ I, p. 131.
[457] OCJ I, p. 132.

Jusqu'ici l'analyse de la mort dans l'œuvre de Jarry répond à toutes les caractéristiques de la mort bretonne, mais il la personnifia de telle sorte qu'il lui donne un prénom Macaber. Le double, le remplaçant, de la Mort porte un prénom que Jarry n'a pas choisi au hasard, parce qu'il s'agit de la forme bretonne de son prénom, Aldern. Le curieux Aldern, qui voulait percer les mystères de la mort par le suicide fut choisi pour accomplir la noble tâche de remplacer Macaber :

> La Mort se dresse immense. Et son arme s'agite,
>
> […]
>
> Aldern vit se choquer les os blancs de son crâne
>
> Contre sa faux… puis un froid mortel le transit. [458]

Jarry réécrit la légende de l'Ankou, il explique les causes de la tradition par laquelle la mort s'est servie du dernier mortel pour le remplacer. A partir de cette date la Mort fit ressusciter une âme bretonne pour une année afin de l'obliger à porter le poids de sa faux : *A toi la vie, Aldern ! pour une année encore.*[459] L'Ankou disparaît peu à peu dans la littérature jarryque et laisse sa place à d'autres personnages très fortement liés aux légendes de la mort en Bretagne : les Korrigans ou lutins et les lavandières de la nuit. Alfred Jarry oublia la thématique de l'Ankou, depuis qu'Aldern, alter-égo breton d'Alfred, revint étrangement à la vie sous l'ordre impérieux de la mort. Les explications possibles à ce silence sont fortement enracinées dans la tradition de la mort en Bretagne. Aldern, le double breton de Jarry, s'était inscrit dans la légende depuis *Ontogénie* pour devenir le denier mort de l'année au service de l'Ankou , l'année accomplie dans *Les Minutes de sable mémorial* et dans *La Revanche de la nuit,* il ressuscita pour devenir, sous les traits du *mage nécromant*, un auteur d'outre-tombe.

---

[458] OCJ I, p. 134.
[459] OCJ I, p. 135.

Suarès et l'Ankou

André Suarès exploita le sujet de la mort bretonne à partir de plusieurs angles, car dans le premier texte écrit en 1899, il avait déjà voulu toucher un peu à tout les aspects de la mort bretonne : le réel et le surnaturel, les coutumes et la légende, le vécu et le ressenti. Il est difficile d'affirmer que Suarès connaissait l'ouvrage sur la mort publié par Le Braz en 1893, peu avant son voyage en Bretagne, mais peut-être avait-il entendu parler de ce travail. Par ailleurs, il est très probable que Suarès s'était intéressé aux contes sur la mort lors de ses entretiens avec les Bretons. Suivant un style inauguré par Théodore Hersart de la Villemarqué, qu'il connaissait parfaitement lors de son voyage en Bretagne, puisqu'il y fait allusion plusieurs fois dans *Le Livre de l'Emeraude,* Suarès écrit un ensemble de contes sur la mort. Rappelons au passage que Suarès avait très probablement lu la nouvelle ou le « conte témoignage » de Villiers de l'Isle Adam sur l'intersigne.

Un bref passage suffit pour rendre compte des éléments caractéristiques de l'intersigne dans l'œuvre sur la Bretagne de Suarès.

> Le calme de la brume s'étend, une paix étouffée, et qui étouffe. Le ciel ne respire plus ; et la mer est à bout de souffle. Un silence lassé, où passent des appels plaintifs des machines, pareils aux soupirs qui s'étranglent dans la gorge d'un malade.
>
> Un témoin inattendu surgit : il est là, on le touche, venu on ne sait d'où. […] messager d'une amère nouvelle, [...][460]

Dans un premier moment le poète ressent dans la nature des signes de mort par étouffement (paix étouffé et qui étouffe, et les bruits qui s'étranglent), cela nous fait penser à la mort du marin, noyé, ensuite la mort arrive car il n'y a plus de souffle (le ciel ne respire plus), finalement le poète intercepte le messager de la mort et nous met sur la piste des récits sur les intersignes : l'ellipse, les synecdoques, les personnifications et les phrases brèves accélérant le rythme du récit.

---

[460] *LE*, pp.166- 167

Il existe un autre exemple où le style du récit est au service de la thématique bretonne de la mort dans *Le Livre de l'Emeraude*. Le style des contes que Suarès écrit sur la mort, intitulé « Homme sans tête », est fidèle à la tradition orale de la Bretagne, puisque le dialogue est prédominant, et au « conte témoignage » parce qu'il fait plonger auteur, lecteur et personnages dans les événements extraordinaires à partir du témoignage.

> Dites- moi, Crozon, avez-vous vu des revenants ?
>
> Il secoua la tête :
>
> — Non ; pas moi, monsieur André…
>
> Et tirant une bouffée de sa pipe, il reprit :
>
> — Mais beaucoup d'autres les ont vus, *bamm* ! et ne m'ont point menti…
>
> — Contez-moi ce qu'ils vous ont dit…[461]

Suivant le style des contes de tradition orale, après ce bref dialogue se suivent une série d'histoires sur : l'apparition d'un fantôme à la tête tranchée, *l'Homme sans Tête*, la vision d'un vaisseau fantôme, version bretonne d'une légende nordique popularisée au XIX^e^ par Wagner, les revenants et les démons qui prennent la forme d'animaux (rats, crapaud). L'ensemble des récits que Suarès réunit sous le titre de « L'Homme sans Tête » témoignent non seulement de l'intérêt que Suarès portait aux légendes et traditions de la mort en Bretagne, mais aussi de sa volonté d'y participer et de vibrer avec ses histoires. Pour cela il construit un récit très ambigu, à l'aide du dédoublement de l'auteur, devenu le mystérieux André et le narrateur de l'histoire, et à l'aide d'un enchaînement continu de témoignages. Le narrateur est le témoin omniscient d'une réunion aux parfums autobiographiques, entre André et *ses Bretons,* André est témoin des histoires racontées par un ensemble de marins bretons, et chaque marin breton rapporte le témoignage d'une histoire, à nouveau, rapportée ou vécue. Le récit veut rendre ambigu et étonnant chaque témoignage que le lecteur, comme chacun des marins bretons ou comme le mystérieux André, peut croire ou non.

---

[461] *LE*, p. 209.

Il est question de revenants, d'apparitions et de fantômes, d'histoires incroyables qui finissent par contaminer le récit tout entier de telle sorte que le lecteur est troublé par la mystérieuse identité de l'hôte et de ses convives :

> Ils se levèrent : ils souhaitèrent la bonne nuit à leur hôte ; et s'en furent. Il les entendait pousser la porte, et fermer la barrière à l'écrou. Ayant ouvert la fenêtre, il vit leurs ombres dans la nuit épaisse. Bientôt les buissons parurent s'animer et se mouvoir lentement…
>
> La mer pleurait mollement ; et les ténèbres ondulaient comme si elles avaient été gluantes… Il s'enferma dans la salle, et donna un double tour de clé à la porte. Puis il s'assit devant le feu ; et longtemps, il resta là, rêvant, et n'osant pas tourner les yeux. [462]

Cette troublante et ambiguë fin oblige le lecteur à relire le conte, car les personnages ne semblent pas en chair et en os. Les ondes et ténèbres engloutissent subitement le groupe de marins, comme s'il s'agissait, selon les légendes bretonnes, d'un ensemble de trépassés. André resta pour toujours immobile, avec la peur paralysante de celui qui ne veut pas tourner les yeux et faire face à la Mort. Sommes-nous à notre tour témoins d'une légendaire histoire de revenants ? A la hâte, le lecteur revient sur le texte :

> — Restez ce soir avec moi, dit-il à ses Bretons ; je ne me sens pas bien…[…]
>
> Qu'avait-il ? Etait-il malade ?[…]
>
> Non. Je ne suis pas malade comme vous croyez. J'ai mes idées noires ; et je préfère, ce soir, ne pas être seul : car je ne dormirai pas.
>
> […]
>
> […] Maintenant, la nuit était d'un calme sinistre.[463]
>
> Il leur parlait moins, qu'il ne s'entretenait avec lui seul. […]

[462] *LE,* p. 216.
[463] *LE,* p. 207.

> Une morne tristesse tombait dans la chambre, où rougeoyait la braise sous l'âtre noir. Les ombres de ces hommes vacillaient sur le mur, au gré des flammes tremblantes ; et on les eût dites de suie, comme les pans fumeux de la cheminée. Et c'était sans doute un étrange spectacle, de ces vieux marins aux yeux inquiets, écoutant la rêverie de ce jeune homme soucieux et pâle… On pourrit, et il y a des revenants…
>
> Ils ne se comprenaient pas ; et ils en étaient aise ; mais ils ne le sentaient pas si loin d'eux qu'on l'eût supposé de bonne foi ; et ils avaient un peu peur de lui, peut-être.[464]

S'agit-il d'un autre témoignage que le narrateur nous rapporte sur les revenants en Bretagne ? Tout porte à croire que Suarès avait tissé son texte comme une autre histoire, racontée et rapportée cette fois-ci par le narrateur, afin d'insister sur le suspense, la peur et le doute suscité par la Mort dans le cœur des hommes. Il est inutile de signaler les éléments qui, dans une deuxième lecture, nous laissent perplexes et nous font penser à une réunion d'outre-tombe, où tous les personnages ont déjà trépassé : *je ne me sens pas bien. Qu'avait-il ? mes idées noires, la nuit était d'un calme sinistre, la morne tristesse tombait, les ombres de ces hommes vacillaient, un homme soucieux et pâle… On pourrit, et il y a des revenants…*

L'oeuvre écrite en Bretagne de Suarès est envahie par les intersignes annonçant une mort prochaine, la mort de la Bretagne. Suarès écrit dans sa dédicace : *Voici déjà qu'elle montre le charme inégalé de sa mort prochaine.* Suarès n'a jamais nommé l'Ankou, le personnage légendaire de la mort bretonne, pourtant au fil des pages de *Landes et Marines* et du *Livre de l'Emeraude* on frissonne et on croit sentir les odeurs de la dernière pourriture, celle causée par la Mort. Si on tient compte des récits légendaires rapportés par Le Braz, la mort est omniprésente et contamine tour à tour le poète et son lecteur :

> Quand on est pris, sans cause apparente, d'un frisson subit, on dit généralement que « c'est l'Ankou (la Mort) qui vient de passer ». [465]

---

[464] *LE,* p. 215.

[465] Anatole Le Braz, *La légende de la mort chez les Bretons armoricains,* in *Magies de la Breta*gne [vol. 1] / éd. établie par Francis Lacassin. - Paris : Robert Laffont, 1994, p. 106

Dans le chapitre « Fantômes » [466] la mort n'est plus annoncée, elle arrive avec un frisson caractéristique et laisse place au rituel funèbre : le linceul, la pourriture, la fusion avec la terre et l'absorption par les vers.

> […] La couche muette du repos invite à s'y étendre. Mais une odeur âcre et cruelle, qui cuit aux yeux et fait tousser, une sorte de saumure subtile monte aux narines, sale les lèvres et pique ses aiguilles dans la bouche, ourlant d'un point aigu le voile du palais. Le frisson secoue l'assoupissement : un drap humide, un linceul qui fleure la terre et les feuilles pourries, colle à la chair et glace les os : une visqueuse gencive mord et lèche la peau. […][467]

> […] d'autres fantômes défilent alors sous les mousselines transparentes. Des arbres dentelés, pareils à des statues sans tête, grand-gardes en faction, rigides sous le manteau de la cavalerie ;[…][468]

L'Ankou n'est jamais loin, il hante le poète constamment jusqu'au point de lui faire peur, il guette sans discrétion jusqu'au point de se laisser voir.

> […] Au milieu de la tache sinistre comme un drap mortuaire, si tout à l'heure, lentement, un mort allait montrer sa tête ?...On est sur le chemin des apparitions. On se sent mal à l'aise, inquiet et curieux toutefois : et l'on a peur, enfin, d'avoir soudain très peur. [469]

L'haleine funèbre de la mort empeste le texte à mesure que le lecteur pénètre la Bretagne de Suarès. Le poète vit cette mort dans sa chair, comme s'il était fortement attaché à la nature et au paysage breton, comme si à chaque métamorphose provoquée par les saisons ou le passage du temps, son corps se fanait.

> […] Toute la campagne exhale une odeur exquise, et un peu écoeurante : une odeur maladive ; l'haleine de ce qui meurt. […] On se sent mourir. [470]

> […] Les dernières palpitations du cœur, la nature en connaît aussi l'épouvante confuse. C'est un pouls qui s'affaisse, c'est un corps qui se refroidit, […][471]

---

[466] *LE*, p.165- 166
[467] *LE*, p. 165-166
[468] *LE*, p. 166
[469] *LE*, p. 122.
[470] *LE,* p. 122

Le poète assiste désarmé à la mort annoncée de la Bretagne, annoncée par la décomposition d'un corps malade.

> Et de la mer elle-même monte une senteur plus pénétrante. Le maërl et le goémon sur les pierres ont un parfum âcre et pourrissant. Et les roches aussi participent d'on ne sait quelle odeur funèbre. […][472]

> […] Chaque soir ramène la fièvre dans ce beau corps qui s'épuise, et le sang sur sa face pâlie. [473]

Dans « Lande d'or » Suarès écrit : *La paupière du ciel est violette comme celle des morts.* [474]

Dans le chapitre intitulé « Feuilles mortes », Suarès ajoute :

> La campagne sent doucement la mort. […]
>
> Un pays malade, à la face tirée, et dont la peau livide est marbrée d'ombres. [475]

La légende sur la charrette de l'Ankou raconte que souvent dans le logis où on veille un mourant, on entend un fracas de pierres qui signifie que le charrette se vide pour faire monter le mort suivant. Dans le chapitre « Aridité de la tempête » le poète ressent que la charrette de l'Ankou qui emporterait la Bretagne a déjà laissé tomber ses pierres :

> […] Le choc de la vague sur les galets, et le bruit d'os froissés que font les pierres[…][476]

André Suarès écrit un récit intitulé « La Mauvaise Eglise »[477] afin d'exposer toutes les causes qui pouvaient conduire à la mort de la Bretagne, du peuple et du paysage bretons. L'allégorie constante de la mort de la Bretagne à travers tous ces intersignes, que seul le poète visionnaire voit, entre parfaitement dans le cadre culturel breton, pour cette raison il écrit « La Mauvaise Eglise », qui

---

[471] *LE,* p. 123
[472] *LE,* p. 123
[473] *LE,* p. 124
[474] *LE*, p. 240
[475] *LE*, pp.244-246
[476] *L&M,* p.25
[477] *L&M*, p. 48-55.

pourrait justifier en quelque sorte son fatalisme funèbre. Suivant la tradition de la mort *celto-bretonne*, la Bretagne et les Bretons, constamment personnifiés par un corps malade, mourant ou sur le point d'expirer, recevront aussi la visite de l'Ankou. L'Ankou[478], le faucheur est bien présent dans le croquis intitulé « Combat des Dieux » dans *Le Livre de l'Emeraude*. Après une douce accalmie, dans une contrée bretonne au bord de la mer, le poète assiste à la métamorphose apocalyptique de la nature. La faux et le faucheur envahissent l'espace en signe de mort, rappelons au passage que la faux est le symbole de la mort, de l'Ankou. Le vent annonçe par sa violence et par l'élan de ses coups, la faux, le défi lancé par la mort qui est prête à entreprendre une lutte acharnée contre le Géant.

> Soudain, il y eut un souffle amer, un coup de vent bas et terrible. Il vint du large, comme une faux rapide ; et la lumière tomba, comme la fleur tranchée du jour. Puis, le coup de faux, s'allongeant, passa plus brusque que l'éclair, au-delà des bois. Et tout se tut. Mais la blonde clarté parut vieillie ; et le pressentiment se répandit sur la contrée d'une heure dangereuse et d'une issue mortelle.
>
> Le vent de la faux ne se levait pourtant plus. […]
>
> C'est alors, enfin, que le faucheur parut.
>
> Un nuage noir, épais et dense comme un bloc de charbon, s'avança venant de l'Est : d'abord, on ne vit qu'un pan du manteau ; l'autre aile émergea du Sud ; et bientôt, la tête et le corps monstrueux Géant. […]
>
> Une colère immense s'amassait à l'horizon. L'ardeur du courroux enfla les vagues, et les poussa en désordre les unes sur les autres, comme les paroles de menace sur les lèvres amères d'un tyran. Enfin le faucheur se coucha à travers l'espace, […][479]

Plusieurs éléments, malgré l'ambiguïté du texte, insistent sur le combat entre deux personnages, deux anciennes divinités de la mort. Tout d'abord malgré la couleur noire prédominante dans la description du faucheur et du Géant, qui indique que les coups s'entremêlent dans un dur combat, leurs deux noms

---

[478] VOL II: REPERES, Illustrations « L'Ankou», pp.66-67.
[479] *Ibid,* p.203-204.

apparaissent très marqués dans le récit. La confusion intentionnelle entre les deux personnages, l'Ankou et le Géant, répond au besoin de parler de deux dieux de la Mort, deux jumeaux que le temps a éloignés. Suarès veut décrire en même temps la Mort qui fauche et le géant de la nuit, le Dispater gaulois ou l'Ogmios des Celtes (apparenté maintes fois à Hercule).

Le mirage du Celte sur le territoire chinois

Segalen se montra toujours discret quant à tout projet qui pouvait frôler ses origines, sa biographie ou la Bretagne, en plus, il ne voulait pas choisir son camp. Il ne fut pas le défenseur d'une idée de la Bretagne ou des Bretons, il refusa de devenir celtisant ou de soutenir une théorie quelconque autour des Celtes. Néanmoins, le Celte a toujours intéressé le jeune Brestois, même si une part de la critique échoua lorsqu'il s'agissait de certifier son adhésion à une Association Celtique ; comme l'on peut lire dans une lettre que Segalen adressa à sa mère depuis Bordeaux le 15 Décembre 1901 :

> J'ai reçu de Pierre Cras une très jolie lettre où il me demande mon adhésion à l'Association Celtique. Je m'informerai près du Directeur si la chose ne souffre maritimement aucune difficulté, mais le titre, purement honorifique, d'ailleurs me plairait et serait une façon de se faire connaître. [480]

On ne saura pas si Victor Segalen a adhéré à l'Association Celtique, cependant on peut tirer quelques conclusions à partir des confidences que l'auteur fait à sa mère. En premier lieu, il est au courant des recherches qu'on faisait à l'époque sur les Celtes, puisque si ce n'est pas le cas on a du mal à imaginer la requête de Pierre Cras. Une seconde hypothèse pourrait expliquer la requête de Cras : à

[480] CS I, p. 357

l'époque s'inscrire à l'Association Celtique était une mode ce qui justifie alors le commentaire de Segalen : *mais le titre, purement honorifique, d'ailleurs me plairait et serait une façon de se faire connaître.* Une troisième hypothèse moins scientifique mais aussi valable peut expliquer l'enthousiasme de Segalen, faire plaisir à sa mère et profiter pour affirmer son attachement aux racines paternelles, d'une manière discrète, puisque c'est bien quelqu'un de la lignée maternelle qui lui fait la demande. Nous arrivons d'après nos lectures à en conclure que la mère de Segalen ne fut jamais la confidente des questions que Segalen pouvait se poser autour de ses origines. Segalen est jeune et veut probablement sous une formule toute faite déguiser ses envies les plus profondes, parce que, en dehors des lettres adressées à sa mère, sa correspondance en témoigne : il s'était souvent interrogé sur sa Bretagne et sur la part du Celte qui l'habitait. On comprend pourquoi sa quête avait commencé en Orient, et précisément en Chine, car une partie des ouvrages, publiés depuis le XVIII^{e} siècle sur les Bretons et les Celtes, situait la terre d'origine des Celtes en Orient et analysait des traits Chinois dans la physionomie et la culture du peuple Bigouden, en partie publiés par des membres des Associations Celtiques ou anthropologues. Le premier voyage de Segalen, mis par écrit sous le titre *A Dreuz an Arvor,* dénote son intérêt pour une Bretagne étrangère à lui, et également étrange, et pour ses vestiges les plus anciens. Ce récit de voyage est essentiellement un inventaire de fugaces impressions que Segalen essaya de compléter plus tard, dans sa silencieuse correspondance.

Depuis *A Dreuz an Arvor*, on constate que Victor Segalen s'était intéressé aux Celtes puisqu'il cite un personnage, la Tour d'Auvergne. Il aurait pu lire l'ouvrage de Théophile-Malo Corret de la Tour d'Auvergne, premier grenadier de la République, mort en 1800 et glorifié par Girodet dans sa composition *Ossian recevant les héros Français,* 1802. Corret de la Tour d'Auvergne publia en 1792 *Nouvelles Recherches sur la langue, l'origine et les antiquités des Bretons, pour servir à l'histoire de ce peuple,* le même ouvrage qui fut publié plus tard, à Hambourg en 1801, sous un titre plus révélateur qui résumait l'importance du Celte dans le contexte français et européen : *Les Origines gauloises. Celles des plus anciens peuples de l'Europe puisées dans leur vraie source ou recherche sur la langue, l'origine et les antiquités des Celto-bretons de l'Armorique, pour servir à l'histoire ancienne et moderne de ce peuple et à*

celle des Français. Son travail est enraciné aussi dans la langue et dans les monuments de la Bretagne qu'il considérait comme des vestiges d'un des peuples le plus anciens de l'Europe. Segalen connaissait les exploits de l'écrivain et ses théories sur le plus ancien peuple de l'Europe, au moins depuis le mois d'août 1899, lorsqu'il accomplit son voyage en Bretagne. Au cours de cette promenade bretonne, qu'il mit par écrit sous le titre de *A Dreuz an Arvor,* Segalen s'arrête à Carhaix, ville de naissance de Théophile-Malo Corret de la Tour d'Auvergne, pour évoquer le souvenir héroïque de l'écrivain.

> Puis brusquement, à Carhaix, les ailes se rabattent, disparaissent, la collerette s'étrique : nous approchons du pays de Léon, plus sombre, plus enfrogné. Nous revoilà du reste, en pleines Montagnes Noires, et de son piédestal, le brave La Tour d'Auvergne dont la mâle effigie domine le pays, semble dénombrer les sommets émoussés.[481]

La citation ne démontre pas que Segalen ait suivi les théories de La Tour d'Auvergne ou d'un autre érudit de l'époque, pourtant ces idées sur les Celtes émergent dans sa correspondance, principalement depuis son arrivée en Chine. Ce n'est pas un hasard si au cours de cette promenade où le jeune Brestois est attiré par tout vestige ancien, Segalen cite La Tour d'Auvergne, premier représentant du mouvement celtisant qui émerge en Europe à la fin du XVIII^{e} siècle, puisqu'on lui attribue la paternité de la dénomination des monuments mégalithiques. Il est le premier à classer les mégalithes : le *menhir*, « pierre dressée » et le *dolmen,* « table de pierre » afin de pouvoir les répertorier. La Tour d'Auvergne considérait les Bretons comme les principaux descendants des Celtes, car ils parlaient la langue la plus ancienne de l'Europe, la langue des constructeurs du menhir et du dolmen (dans cette ligne on trouve Le Brigant, son collaborateur, Jacques Cambry, et d'autres auteurs comme l'Amiral Réveillère et le Dr. Corre[482] que Segalen citera plus tard dans son dernier projet *Les Immémoriaux Bretons*).

L'univers des Celtes est lié pour Segalen aux vestiges du passé et aux formes anciennes, essentiellement le menhir, des formes muettes incapables de révéler tous les secrets sur leur construction. Victor Segalen, comme tout autre écrivain

---

[481] OCS I, p.95

curieux des mégalithes, s'est alors confronté aux nombreuses théories qui expliquaient leur valeur symbolique et qui devenaient de plus en plus contradictoires. Dans une lettre que Segalen adressa à Emile Mignard, son ami et compagnon dans la découverte de la Bretagne, il explique que l'univers celtique et le menhir suscitent son plus grand intérêt. Le jeune Segalen écrit la lettre depuis Paris où il devait assister à un congrès de médecine qui avait lieu entre le 2 et le 9 août 1900, une année avant la promesse d'une quelconque adhésion à une association Celtique. Le Paris de 1900 est aussi la ville de l'Exposition Universelle, envahie de peuples et cultures qui fascinèrent le jeune Segalen. Néanmoins, dans sa lettre on lit l'enthousiasme et la déception, une envie folle de tout découvrir sur le Celte et une amertume énorme de revoir un menhir breton si déraciné.

> L'eau à la bouche me monte, à l'idée de celtiser vigoureusement, grâce à la Bibliothèque Gouzard. Merci d'avance à lui, à toi. En revanche, reçois sur la Bretagne à Paris l'expression navrée de mon désenchantement : sous un auvent de chaume lustré, de laides femelles à caracos ineptes beurrent des crêpes, n'ayant du pays que le mesquin et le rebutant… Honnêtement taillés, polis, des dolmens corrects s'allongent, un menhir soigné s'érige. Mieux : l'arc de triomphe de La Martyre.[483]

Nous ne connaissons pas les titres des ouvrages ou les documents que Segalen pouvait consulter dans la *Bibliothèque Gouzard*, un ami d'Émile Mignard. Nous imaginons qu'un grand nombre de livres dont Segalen parle devaient traiter le sujet celtique et, d'après ses remerciements enthousiastes, la consultation de ce type d'ouvrages, en dehors la *Bibliothèque Gouzard*, ne semblait pas à la portée de tous. On peut conclure à partir de ces impressions du jeune Segalen, entre ironie et joie sans retenue, qu'il était enchanté par l'idée de pouvoir consulter ces ouvrages et de *celtiser*. A cet instant, 12 ans avant que Segalen demande des explications sur la prononciation de son nom de famille dans la fameuse lettre adressée à son père, il découvre qu'il ressent un fort attachement pour la Bretagne. Peut-être ces mots révèlent-ils que le regard posé sur les vestiges de la Bretagne est le regard d'un Breton puisque, depuis le Paris de l'Exposition Universelle, la nostalgie du terroir envahit le cœur de ce jeune Brestois :

---

[483] CS I, p. 295.

> Oh ! pourquoi extérioriser un peuple « en dedans », dont la saveur est faite toute de deviné plus que de ressenti. Et pourtant, pourtant, tel était ce jour-là mon énervement flou, que pris malgré moi par ce simili, ce truqué, ce faux décor, je m'y suis réfugié, abscons en moi rêvant longtemps, secoué aux sonorités acides d'une musette, en humant un pichet de cidre…[484]

La lettre que Segalen écrit à Mignard en 1900 nous donne des informations précieuses sur les motivations secrètes et personnelles qui l'avaient poussé plus tard à écrire sur la Chine *Stèles, Les Immémoriaux*, *Le Fils du Ciel*, *Sites*…

Il faut revenir à l'histoire du menhir qui représenta la Bretagne à l'Exposition Universelle. L'Amiral Réveillère fut soutenu par Anatole Le Braz et Charles Le Goffic, afin de proposer, lors de l'Exposition Universelle en 1900, d'ériger le menhir de Locmariaquer, dont Segalen parle, au cœur de la capitale comme symbole du *panceltisme* européen. Depuis 1898 Anatole Le Braz était à la tête de l'Union Régionaliste Bretonne et réclamait la reconnaissance d'une région, la Bretagne, différente du reste du pays. Tout d'abord, parmi les motivations directrices de Segalen lors de l'écriture de cette lettre à Mignard, on peut lire sa fascination pour les Celtes, en particulier, pour les vestiges mégalithiques, car suivant les lectures de Segalen il devait être partisan des théories de La Tour, Dr Corre, et même s'il n'avait pas apprécie ce menhir dépaysé à Paris, de l'Amiral Réveillère. Le reproche qu'il fait à la représentation de ces vestiges dans l'exposition Universelle est de les avoir placés dans un contexte fabriqué de toute pièce, et de les avoir choisis trop parfaits, trop polis. Segalen a sa propre idée du Celte et des mégalithes et de comment il faut montrer sa région, mais qui malheureusement ne colle pas, ne trouve pas d'écho dans le contexte de l'époque. Il songea alors à approfondir sur le sujet celte dans la *Bibliothèque Gouzard* et il enquêta sur ces piliers dressés, en silence, loin de la Bretagne, dans la Chine de l'intérieur. Dès que Segalen ressentit un énorme chagrin face au menhir de Locmariaquer, seul à Paris, dénué de tout sens, il s'obstina à le rhabiller. Le menhir remplaça peu à peu toutes les lectures des ouvrages occultes dans les bibliothèques privés, il lui permit de *celtiser*, à sa façon, en

[484] Ibid. p.295

devenant la clé du Celte et de ses ancêtres Bretons, l'image obsédante de sa nostalgie de la Bretagne dénudée qu'il emporta pour l'habiller en Chine.

La recherche archéologique commençait à mettre en doute les idées des celtomanes ou des partisans des théories qui attribuaient aux Celtes la construction des mégalithes. A partir de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle les fouilles archéologiques se développent et un grand nombre de sociétés savantes apparaissent en Bretagne afin de mettre en œuvre une reconnaissance culturelle et historique propre à la région : la Société Archéologique du Finistère, créée en 1874, la Société d'Emulation des Côtes-du-Nord qui voit le jour en 1861 en faveur du mouvement néo-druidique, en organisant en 1867 le Congrès celtique international à Saint-Brieuc, ou encore la Société Archéologique d'Ille-et-Vilaine (1844), et la Société Polymathique du Morbihan. Lors de l'écriture de la lettre à Mignard, les fouilles commençaient à ébranler l'image celtique du menhir et du dolmen. Les théories du Danois Worsaae montraient que les pierres bretonnes, le dolmen et le menhir, avaient été érigées bien avant les Celtes, par une population appartenant à une autre période historique, le *néolithique*. Lors du congrès international d'anthropologie et d'archéologie préhistorique de Paris en 1867, ce terme est définitivement adopté avec celui de *mégalithique*.

Face à ces découvertes déconcertantes de nombreux érudits et amateurs, décident de prospecter des réponses loin des recherches archéologiques, ils reviennent alors aux vieilles sources écrites, aux archives. C'est peut être ce que Segalen voulait faire en se réfugiant dans la Bibliothèque Gouzard afin de pouvoir *celtiser vigoureusement*. Il s'est peut-être jeté sur les documents anciens sur les Celtes, toutefois son penchant pour le travail de terrain, pour le contact direct avec les formes du passé fut toujours sa plus forte passion. Le premier face-à-face sur le terrain entre Segalen l'occidental et la culture chinoise, donna lieu à un projet à cheval entre deux ouvrages. Prévu pour faire partie du *Fils du Ciel*, le passage devint la plus ancienne version de la *Stèle* « Aux dix mille années », sans doute afin de refléter l'importance du premier choc culturel et de l'émergence d'une croissante inquiétude pour le passé.

> « Toi qui nous viens des étranges contrées occidentales, -- marchand que ton audace ennoblit jusqu'à me parler face à face, que réponds –tu en vérité ? Que dans ces

> royaumes l'on méprise le Bois et la Terre, et qu'on bâtit avec du roc afin de bâtir éternel ? […]
>
> « Quelle folie ! Ne sais-tu donc pas ? Rien de pesant ne résiste aux dents affamés des années : la durée n'est point le sort du solide : l'immuable n'habite pas nos demeures, mais en nous, […][485]

Segalen, archéologue et écrivain, attiré par les recherches sur les Celtes, avait ressenti avant toute chose que l'identité culturelle d'un peuple ne pouvait pas être seulement le fruit d'un travail d'érudit, elle devait être faite *de deviné plus que de ressenti* ; c'est pour cela qu'il chercha ses ancêtres au fil de ses intuitions. A partir du mois d'avril 1914, Segalen, Gilbert de Voisin et Jean Lartigue, commencèrent la quête d'une forme chinoise qui avait résisté au temps et qui éveilla étrangement les souvenirs bretons de Segalen, les Piliers de pierre du T'ai-Wei. Le 7 avril, Jean Lartigue arrive à deux heures du matin, plus tôt que prévu, d'un voyage difficultueux, toujours en quête du *Pilier Chinois*. Suivant les informations que Jean Lartigue avait rapportées du voyage, dans une lettre à sa femme, Segalen reconnaît clairement son besoin d'établir un lien entre le vestige breton et le chinois, pour cela il nomme le *Pilier Chinois* du terme *menhir*.

> […]Finalement, il revient avec l'honneur du *premier menhir* découvert en Chine, vu, reconnu et photographié, et la localisation précise, à 300 li de là d'une série d'autres analogues qu'il fera reconnaître à loisir par les missionnaires.[486]

En ce moment Segalen connaît l'évolution des théories sur les menhirs, reconnus comme monuments mégalithiques et il ne semble pas les rattacher directement aux Celtes, néanmoins le spectre de ses ancêtres bretons motive ses recherches. D'autres hypothèses émergent, des fabuleuses découvertes sur un étrange peuple indo-européen situé en Chine, dans le bassin de Tarim, les Tokhariens. Des expéditions d'Anglais, Aurel Stein[487], Allemands et Français

---

[485] OCS I, pp. 871-872.

[486] CS II, p. 377 (figure 38)

[487] Aurel Stein fut le premier à découvrir les momies à traits indo-européens, Segalen le rencontre à Londres en 1917. CS II, p.773.

.

commencent à répandre l'idée que les Tokhariens étaient issus de peuplades celtiques installées en Chine. Parmi eux un sinologue instigateur de la quête de ce menhir par Segalen, Paul Pelliot. Dans une lettre à Henri Cordier, Victor Segalen écrit pour annoncer la fameuse découverte de Lartigue :

> Jean Lartigue vient de nous rejoindre ici, après dix jours de marche en haute montagne (Nan Kiang et T'ong Kiang), à la recherche de monuments mégalithiques dont M. Pelliot m'avait signalé l'existence […] Lartigue a pu découvrir et photographier un menhir des plus caractéristiques dans un village situé à 30 li E. de Pa tcheou, et acquérir la certitude que d'autres menhirs existaient à 200 li dans l'est et étaient connus des habitants qui d'ailleurs en ignoraient naturellement l'origine ; […][488]

Les analyses et les découvertes de différents types de piliers se succèdent en Chine, et on peut penser que, depuis la promenade qui donna lieu au texte *A Dreuz an Arvor* et la lettre écrite à E. Mignard sur la Bretagne, après la visite à l'exposition Universelle, Segalen avait emporté au loin l'image énigmatique du menhir. En mai 1914, seulement un peu plus d'un mois après la découverte du premier menhir, Segalen écrit à sa femme :

> Extraordinaire et excellente idée de comparer aux menhirs chinois les meilleurs de Bretagne. Tout à fait à retenir ; et tous nos compliments mégalithiques. [489]

Il est indispensable de compléter cette information avec la note complémentaire établie par sa fille Annie Joly-Segalen, Dominique Lelong et Philippe Postel, qui nous renvoie encore une fois au passé breton de l'écrivain et établit ce lien indissoluble entre son travail et ses origines. Rappelons au passage qu'une grande partie de la critique en avait parlé.

> Voir le journal de voyage de 1899, *A Dreuz An Arvor* (*O.C.* t. I, p. 92) : « Deux menhirs, espacés de 50 mètres, à droite de la route, annoncent Penmarc'h. En plein champ, sortant de la terre meuble fraîchement retournée à travers laquelle on patauge, ils érigent leur impassibilité de granit, l'un trapu, l'autre plus svelte, étalant, en forme d'invraisemblable

---

[488] CS II, p. 380-381.

> D'autre part, dans son voyage de Han-tchong à Pat-tcheou, M. Latirgue a posé un premier jalon dans les études mégalithiques en Chine, en découvrant un menhir authentique et en localisant un bon nombre d'autres semblables. Lettre à Henri Cordier, CS II, p.47

[489] CS II, p. 445

> main, une paume géante » La résistance (« granit ») et l'immobilité des menhirs bretons sont opposées au mouvement environnant (« terre meuble ») qualités que Victor Segalen attribue par la suite aux stèles chinoises.[490]

Non seulement les trois derniers projets littéraires de Segalen, *Sites, Thibet et Les Immémoriaux Bretons*, découlent de son travail d´écrivain, d'archéologue et de voyageur, mais, en outre, ils répondent à son envie de rendre hommage à ses origines.

Bien avant la publication de la correspondance de Segalen chez Fayard en 2004, avec une grande partie de la critique, nous arrivions à établir des liens entre le menhir breton et le premier travail poétique de Segalen, *Stèles*. De la même manière que les menhirs pour les Européens, les piliers enfermèrent aussi pour les Chinois les secrets d'une importante étape de l'histoire ; ils furent les témoins d'un peuple qui n'avait pas laissé de traces écrites et aucun érudit de l'époque ne put expliquer leur valeur symbolique. Segalen a trouvé en Chine une forme qui correspond parfaitement aux piliers en pierre si abondants dans la Bretagne qu'il connaissait. La description que Segalen fait des piliers en Chine pourrait parfaitement correspondre aux menhirs de sa terre natale :

> Or, ces piliers, divers, — au nombre d'une trentaine — totalement inconnus de nous autres Blancs au début du siècle, et qui viennent ainsi représenter a la fois la statuaire et l'architecture des Grands Han, ces premiers témoins de la plus grande dynastie sont vraiment de bien étranges, de bien insolites et mystérieux monuments chinois. [491]

Il est alors indispensable de ne pas oublier, si on veut lire correctement l'œuvre de *Stèles,* une des principales motivations liée à sa genèse, l'approfondissement à travers les monuments chinois, voisins des menhirs bretons, d'une culture disparue et d'un mystérieux passé qui pourraient être très proches de celui de ses ancêtres. Peut-être s'agit-il d'une version de Carnac, à la sino-bretonne, bien avant le *Carnac* de Guillevic. Il faudrait ajouter à la note citée ci-dessus, les mots suivants de Segalen dans *La Grande Statuaire* :

---

[490] CS II, p. 447 (note bas de page n°11)
[491] OCS II, p.788.

> […]Le pilier, du point de vue chinois, du regard chinois est une *stèle*[492].

La Chine l'éloigna peu à peu de ces rêves, cependant loin de la Bretagne et des livres sur les Celtes, la Chine lui offrit l'opportunité de percer les secrets des formes. En Chine il n'eut plus peur de commettre la faute qu'il avait autant critiquée lors de l'exposition Universelle : *Oh ! pourquoi extérioriser un peuple « en dedans », dont la saveur est faite toute de deviné plus que de ressenti.*

Il devine tout d'abord à travers les formes, il explore, mais il laisse de côté le ressenti, qu'il abandonna dans les lettres enthousiastes et rêveuses, où la Bretagne et le rêve du Celte se faufilent. Plus tard le ressenti relègue au deuxième plan les explorations, les lectures des érudits, et il laisse pour qu'on puisse la caresser, l'anguille celte nager à la surface. Dans une lettre à Mavonne *Ces Sites nés en Chine, de la Chine, ne seront pas chinois. Ayant absorbé la Chine, ne plus en parler dans certaines œuvres qui la dépassent.*[493]

Il utilise la Chine pour explorer les spectres de son passé avec comme seul instrument l'intuition. Dans *Sites*, projet fruit de son dernier séjour en Chine, qu'il laissa incomplet pour *Thibet*, Segalen songe de la sorte à son passé :

> Tu es là (ici). Aujourd'hui. Mais songe que voici Deux mille ans tout juste que tes pères, les Celtes, —- de beaux hommes blancs, veillaient sur le feu, en grattant de silex les peaux vives d'où la chair tombait… Ils avaient peut-être des Annales, mais déjà les Grands Hia Régulateurs faisaient retentir le temps de leurs Hymnes…
>
> Prendre ainsi toute la chronologie chinoise et montrer dans un espace stratifié, rigoureusement isobare, isotone, les corrélations historiques.
>
> Soit en remontant du présent au passé ; —- soit à l'inverse.
>
> Choisir tour à tour les Mycéniens, les Sassanides, les Russes : *Les Russes* surtout, Orientaux d'Occident. […][494]

Le commentaire est fait par le *Singulier Conducteur*, un compagnon de voyage qui est en lui. Il faut préciser que les Hia auxquels Segalen fait allusion étaient

---

[492] OCS II, p. 789.
[493] OCS II, p. 730
[494] OCS II, p. 724.

une hypothétique dynastie, non avérée historiquement, qui aurait pu évoluer entre 2207 et 1766 av. J.-C. Impossible de déterminer quelles avaient été les sources pour placer ce commentaire sur les Celtes en Chine, à l'époque des Hia. Le personnage pénètre les paysages chinois pour voyager dans la spirale du temps de vision en vision, de sensation en sensation. Segalen avait peut-être entendu parler d'un peuple celte habitant le Turkestan chinois ou il connaissait d'autres théories qui assuraient que les Celtes étaient des peuplades venues de l'Orient (sujet qui sera traité dans la troisième partie de ce travail) ou tout simplement son guide, que l'auteur définit comme une *présence distincte de la mienne, et pourtant infiniment au fond de moi,* réveilla le passé celtique qu'il ruminait depuis bien longtemps. Quant à la première hypothèse, en rapport avec les fabuleuses découvertes d'un peuple indo-européen situé dans le Turkestan, dans le bassin de Tarim, les Tokhariens, nous pouvons assurer que Segalen avait été en contact ou connaissait des voyageurs qui s'étaient aventurés dans ces contrées de la Chine : Pelliot[495], sinologue et linguiste, l'Anglais Aurel Stein (note 8) et Gustave Charles Toussaint qui avait fait une expédition en 1903, partant du Pamir et à travers le Turkestan, que Segalen cite dans son œuvre *Thibet*. Segalen veut faire de l'intuition archéologique pour pénétrer les secrets du passé, mais il nous est difficile de savoir s'il est en quête des Orientaux d'Occident ou des Occidentaux d'Orient. Avec la phrase suivante : *les beaux hommes blancs, veillaient sur le feu, en grattant de silex les peaux vives d'où la chair tombait,* Segalen ironise en ridiculisant le plus vieux cliché du Celte, répandu chez les descendants blancs depuis des siècles. Le Celte que Segalen choisit est celui que les érudits de l'époque avaient inventé, beau et sauvage. Les deux caractéristiques occupaient une place importante dans les descriptions faites par les historiens, les artistes ou les anthropologues du XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, au détriment de l'image du Celte qui devenait celle d'un homme plus proche des peuples mégalithiques que des civilisations évoluées, comme la chinoise. Quelque temps après l'ébauche des *Immémoriaux Bretons*,

[495] Le premier contact avec Pelliot eut lieu à Pékin lors d'un déjeuner chez le directeur de la Banque d'Indo-Chine, en juillet 1907. Le professeur à l'Ecole de Hanoï qui n'avait pas fini sa mission vers le Turkestan nourrit l'esprit du jeune brestois. CS I, p.913. D'autres rencontres ont lieu en août et septembre 1913, en février 1917 et deux rencontres l'été 1917. CS II, p. 266.

Segalen écrit à Henri Hubert, sur ses inquiétudes archéologiques. Henri Hubert sociologue et conservateur au musée des antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye publia en 1933 un ouvrage sur les Celtes, *Celtes*. Nous ne saurons pas si Henri Hubert avait partagé ses connaissances sur les Celtes mais ce qui est certain c'est qu'ils avaient une même passion pour l'ancien, en particulier pour *les Vieux Tombeaux*.

Il voulait mettre le peuple de ses pères à la hauteur d'une grande civilisation, les grands Hia et il songea aussi à retrouver des écrits, des Annales, afin de construire une idée différente de celle que les textes gréco-latins avaient véhiculée. Il suffisait pour Segalen d'explorer l'histoire, comme chaque couche de terrain dans une prospection archéologique, pour retrouver des points d'intersection. Segalen avait écrit dans son dernier projet *Les Immémoriaux Bretons* sur *le Barde oral, sans* écriture, *mais non sans mémoire,* il voulait mordre dans cet *os ancestral* afin de percer les secrets d'un peuple silencieux et atteindre la moelle de ses origines, par un *Retour à moi-même*.

Chapitre III

Cap vers l'île de l'au-delà

> La vision de l'Autre Monde fut très répandue chez les Celtes, qui en reconnaissent dans leurs légendes plusieurs manifestations et qui chérissaient surtout la notion d'un Paradis terrestre placé dans les océans occidentaux sur les îles dites Iles Fortunées. C'était là que se rendaient les héros, appelés par leur désir de voir ce lieu magique, ainsi que d'autres mortels convoqués par les dieux mêmes. D'ailleurs, l'Autre Monde des Celtes est le plus souvent l'objet d'une quête menée dans le cadre d'un voyage et articulée par l'entreprise de la forme appelée *immram* par les Irlandais ; dans ce genre littéraire le voyage sert d'arrière plan à des aventures fantastiques, et le point culminant est la visite du Paradis Terrestre.[496]

La mer est un sujet très présent dans la littérature et dans la géographie de Bretagne. La fascination pour la mer dans la littérature occidentale, et principalement européenne, est aussi une question de diffusion littéraire. Dans la littérature irlandaise il existe un mot pour désigner les voyages maritimes extraordinaires : *immrama*, qu'on retrouvera diffusés en Europe à partir du X^e^ siècle, en latin, sous le titre *Navigatio sancti Brandani*. Au début du XII^e^ siècle

[496] Brian Merrilees dans l'introduction à l'ouvrage de Benedeit, *Le voyage de Saint-Brandan*, texte et traduction de Ian Short, Paris : Union générale d'éditions, coll « 10/18, Bibliothèque médiévale », 1984, p.11.

on retrouve une version *en dialecte français* en octosyllabes rimés par Benedeit. Le texte été rediffusé sous des formes diverses pendant cinq siècles, sans doute la plus connue des versions ou, réinterprétations, est celle faite par Rabelais dans le Quart livre, probablement connue de Jarry, Segalen et Suarès.

Mais bien avant la littérature, la géographie bretonne fut déterminante dans le lien indissoluble qui est né entre les Bretons et la mer. Paul Louis Rossi, écrivain et critique né à Nantes, dédie un ouvrage à la mer en littérature. Il est aussi le petit fils de Bretons de la Cornouaille, et ce n'est pas un hasard si, derrière cette fascination d'écrivain pour la mer, il y a aussi la fascination du Breton, puisque dans le prologue il avoue :

> J'imagine, comme dans un rêve, que l'homme doit suivre la course du soleil - jusqu'au rivage - et le regarder disparaître dans les flots. C'est le mouvement qui me semble naturel, conforté par le dessin harmonieux de la France, pareil à un visage de profil, tourné vers l'Ouest: avec sa bouche, son nez, sa paupière et son œil... Du moins, c'est ainsi que nous l'envisagions autrefois, car dès que nous avions une pause dans nos études et nos écoles, nous allions vers les rives de l'Atlantique. [497]

Paul Louis Rossi explique le lien entre les Bretons et la mer, comme un élément déterminant de la géographie, de la carte de France, dans une allégorie enfantine de la carte de France *pareil à un visage de profil, tourné vers l'Ouest: avec sa bouche, son nez, sa paupière et son œil.*. On pourrait croire que les Bretons étaient fortement attachés à la mer puisqu'ils avaient été déterminés par la géographie bretonne. Cependant, aucun élément de la géographie de Bretagne ne détermine le peuple breton, sans que, à son tour, l'imagination du peuple breton le modifie. La mer à travers les récits littéraires, les légendes locales, le folklore, s'est enrichie, s'est modifiée pour devenir un motif à part entière. Parmi toutes les histoires, les légendes et les récits, la mer est le symbole du voyage et en particulier chez les Bretons, du Voyage vers l'Ouest qui constitue aussi un mythe dans la culture occidentale.

---

[497] Paul Louis Rossi, *L'Ouest surnaturel. Les écrivains du bout des terres vers les îles.*, dirigée par Michel Chaillou, Paris : Hatier Littérature, coll. « Brèves Littérature »1993, p.9.

> Mais il ne s'agit pas seulement d'une direction géographique. Quand on l'examine, elle devient imaginaire, car, malgré sa prose, l'*Ouest est surnaturel*. C'est la contrée de brumes, du jardin des Hespérides, de l'Ultime Thulé (découverte par Pythéas de Marseille), de l'île des Bienheureux, de l'Avalon de la Terre promise.[498]

Le voyage en quête d'un Paradis, *du jardin des Hespérides, de l'Ultime Thulé (découverte par Pythéas de Marseille), de l'île des Bienheureux, de l'Avalon de la Terre promise*, passe tout d'abord, chez les Bretons par une prise de conscience de leur attachement à la mer.

Un des premiers voyages réalisé par les Bretons dans l'année fut, depuis le Moyen Age, le pardon. Le tour du monde avait été précédé par la commémoration d'un premier voyage plus ancien en Bretagne, celui des premiers venus de la Grande Bretagne en Armorique autour des V^e^ et VI^e^ siècles. Le *Tro Breizh,* le Tour de Bretagne ou le *circuitus Britanniae*, est un voyage initié par des ferveurs catholiques afin de vénérer les reliques de sept Saints : Saint Corentin, Saint Pater, Saint Brieuc, Saint Tugdual, Saint Samson, saint Paul de Léon ou Aurélien et Saint Malo.

Dans son ouvrage, Irène Frain annonce la présence d'un territoire assimilé à l'Autre Monde dans la disposition des enclos paroissiaux bretons. D'après son analyse, ils composent des îlots du merveilleux, loin des côtes et loin de la mer, le territoire breton semble se restructurer autour des lieux de dévotion, qui représentent le voyage, parfois initiatique. Parmi les lieux de dévotion il ne faudrait pas oublier ceux consacrés à Sainte Anne d'Auray et La Palud.

> Maintenant l'Autre Monde est retrouvé. Il est partout présent. Dans la façon même dont les maisons s'ordonnent autour de l'église : la plupart du temps, en long rectangle autour d'une place. Le sanctuaire n'est qu'un élément parmi d'autres au milieu de ces maisons. Mais en apparence seulement, car la terre où s'élève l'église n'est pas la même. C'est un enclos sacré, le territoire des morts. Pour y pénétrer, il faut franchir une porte, qui prend souvent l'allure d'un arc de triomphe. Et avant d'entrer, le visiteur doit enjamber une dalle verticale. C'est un symbole. […][499]

---

[498] *Ibid*., p.11.

[499] Irène Frain *Quand les Bretons peuplaient les mers*, Paris : Fayard, 1979, p.52-53.

Cependant le trajet dans le sanctuaire, qu'on pourrait penser pieux et d'exclusivement attaché à la religion, évoque symboliquement les légendes sur l'Autre Monde et l'au-delà celtique. Pour les Celtes l'au-delà se trouvait dans l'univers des îles et pour y accéder il fallait s'aventurer en mer. Dans l'enclos, qui est une île, il y l'Autre Monde.

> […] Sous la forme des vierges aux seins nus, ce sont les sirènes qui réapparaissent. Sirènes christianisées, défaites de leurs hanches inquiétantes de bêtes insaisissables. Sirènes devenues terriennes et fécondes, toujours toutes puissantes, mais prêtes à accueillir la prière. […][500]

L'art des églises bretonnes n'a pas oublié de représenter le bateau et de garder l'idée symbolique et légendaire de l'Autre Monde, si propre à l'univers celtique. On conserva dans quelques églises des bateaux gravés sur les murs et des bateaux en pierre, en souvenir des saints Bretons voyageurs à côté des formes sinueuses des légendaires sirènes.

La critique sur Jarry, Segalen et Suarès n'a jamais traité le sujet de la mer et du voyage en quête de l'au-delà, qui nous semblent essentiels dans leur rapport avec la Bretagne et les vieux mythes celtes.

Jarry et la mer

La présence de la mer dans l'œuvre de Jarry se fait subtile, parfois il réutilise le cliché du marin breton et il l'adapte à son univers littéraire. Certainement nous ne retrouverons pas des pages exhaustives de descriptions de marins pêcheurs, des naufrages ou des paysages maritimes bretons, mais nous pouvons affirmer que les personnages de Jarry, qui portent les traces de la biographie de l'écrivain, sont toujours des marins ou des voyageurs. Il n'est pas

---

[500] Irène Frain, *Quand les Bretons peuplaient les mer*s, Paris : Fayard, 1979, p.53.

étonnant de découvrir que dans les récits de Jarry, lorsque les personnages ont besoin d'évasion ils plongent dans l'imaginaire marin. Faustroll est un marin qui reprend un lit converti en bateau de saint celtique, une auge de pierre, afin de traverser les îles artistiques et culturelles de son époque. Lucien parcourt submergé par un mal de mer alcoolique les rues de Paris. Lorsqu'il plonge dans l'imaginaire alcoolique, évocateur du mouvement maritime et aussi érotique, il s'imagine en train de ramer à la recherche d'une nuit amoureuse. Comme s'il accostait d'île en île, il frappe à chaque porte des femmes de joie les plus connues à Paris.

Dans le premier chapitre du roman *Les Jours et les Nuits* Jarry explique comment le sujet maritime apparaît dans sa littérature :

> […] Le jour vint apporté dans les voitures de maraîchers, comme le roulement d'une mer recroquevillé dans une porcelaine ; [501]

Si la Bretagne est présentée stylisée, simplifiée par des allusions constantes à peine développées dans son oeuvre, la mer le sera aussi. Le sujet de la mer dans l'œuvre de Jarry apparaît laqué et stylisé comme les filigranes de la vague d'Hokusai sur un morceau de porcelaine.

La mer bretonne des épopées classiques.

Entre 1887 et 1888 Jarry écrit des poèmes où il exprime une étrange fascination pour les orages, les tempêtes, la mer avaleuse de bateaux… Ces poèmes par leur thématique rejoignent des thèmes présents dans la littérature classique, c'est une des raisons pour laquelle quelques passages furent choisis par Jarry comme épigraphe. Il est vrai que ces poèmes auraient pu s'inspirer des lectures de l'*Odyssée* ou de l'*Enéide*, mais cela n'exclut pas les rêveries du jeune adolescent qui projette l'imaginaire classique dans cet environnement

[501] *Les Jours et le Nuits*, OCJ I, p.748 (BJ, p. 556)

géographique breton où il vit depuis presque dix ans. A cette époque Jarry est un adolescent et habite Saint-Brieuc.

Patrick Besnier analyse quelques écrits controversés de la fin du XIX e sur l'*Odyssée* pour atteindre au plus près la sensibilité jarryque sur cet ouvrage. Si l'hypothèse des inspirations de la réalité bretonne semblent peu solides, Patrick Besnier apporte d'autres conclusions déterminantes. L'*Odyssée* reste le premier ouvrage d'aventures en mer qui avait intéressé Jarry depuis son enfance. Parmi les ouvrages de l'époque cités par Patrick Besnier à propos des théories et polémiques de *l'Odyssée*, celui de Théophile Cailleux représente un changement de cap. Il faudrait oublier l'image d'une péripétie méditerranéenne car, d'après T. Cailleux, les côtes explorées dans *l'Odyssée* sont bien celles de l'Atlantique, celles de l'ouest imaginaire : « Ibérie, Gaule, Bretagne, Archipels, Amérique ».[502] Patrick Besnier reprend quelques passages du livre de Théophile Cailleux où la Bretagne devient aussi la terre protagoniste de l'*Odyssée* :

> […]Que la Grande-Bretagne et la Bretagne elle-même aient été le décor de l'épopée, la révélation aurait pu séduire l'auteur de *la Dragonne* si marqué par la terre de ses origines… Sans doute, selon Théophile Cailleux, Homère s'éloigne parfois de la Bretagne et dans l'île de Lestrygons « chacun reconnaîtra ici La Havane » ». Mais il revient bientôt en pays celte : « Ulysse rencontra sur sa route un golfe appelé Is-Mar, c'est à dire la mer de Is. Dans ce golfe était une cité lacustre, capitale des ciconiens ; il la détruisit […] Dans la baie de Douarnenez, on voit, près des rivages, les ruines de Is. ; les bas Bretons regrettent encore aujourd'hui la destruction de leur antique cité »[503]

Patrick Besnier suivant la relecture de l'*Odyssée* par Théophile Cailleux, inscrit toute la thématique maritime de l'*Odyssée* qui avait inspiré Jarry loin de la Méditerranée mais aux alentours de la géographie d'enfance de l'auteur, dans le *mare celticum*. Cependant, il faudrait ajouter aux commentaires de Patrick Besnier, que les divagations littéraires continuèrent à susciter les débats et les polémiques quelques années plus tard. La matière celto-bretonne présente dans

---

[502] Th. Cailloux, *Troie en Angleterre, Ménélas à Paris* […] Ghio, 1885, p13. Cité par Patrick Besnier in *Alfred Jarry*, Plon, 1990, p. 139.

[503] Le chapitre relu pour cette analyse est le 17 « Divagations » in Besnier, *Alfred Jarry*, Plon, 1990. p. 138-139. Les passages cités par Besnier dans ce chapitre appartiennent à l'ouvrage Th. Cailloux, *Troie en Angleterre, Ménélas à Paris* […] Paris : Ghio, 1885, p.13.

l'*Odyssée* et aussi l'*Iliade* avait conduit Hubert d'Arbois de Jubainville à consacrer le Tome VI de son *Cours de littérature celtique* à l'étroit rapport entre la civilisation celtique et les deux textes emblématiques de l'épopée homérique : l'*Iliade* et l'*Odyssée*.

> […] Recommençant à lire Homère, j'ai été surpris des nombreuses ressemblances que la Civilisation décrite dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* offre avec celle qui nous dépeignent les auteurs grecs et latins quand ils nous montrent ce qu'étaient les Celtes indépendants pendant les trois siècles qui ont précédé l'ère chrétienne, et, plus tard, pendant toute la durée de l'empire romain d'Occident.[504]

Jarry connaissait la fameuse légende d'Ys et il avait probablement entendu parler des polémiques autour de la mer bretonne dans les récits classiques. A cela il faut ajouter qu'il avait été sûrement attiré par les paysages habités par les légendes de la mer bretonne. On imagine l'enfance briochine de l'écrivain nourrie de visites à la baie de Saint-Brieuc. Il a dû baigner dans les histoires des naufrages, les légendes sur les lieux où l'on évoquait les marins bretons, les tempêtes redoutables, la rage de la mer. D'après les notes biographiques rapportées par la sœur de Jarry, Charlotte Jarry[505], l'écrivain se rendait plusieurs fois au bord de la mer, dans *La cabane au bord de la mer*, où il pêchait des crevettes, ou lors de promenades en vélo du côté de Saint-Michel.

Revenons aux premiers poèmes de Jarry, puisque il s'agit de revoir le contexte de l'écriture de l'Armor, terme breton qu'on utilise pour désigner la mer, dont Charlotte voulait compléter l'œuvre de son frère. Les poèmes, entre 1888 et 1897[506], explorent une mythologie et un paysage propres à la Bretagne, même si l'universalité des images, des métaphores et des sujets, résonnent chez le lecteur comme des clichés proches du goût romantique. Quand Jarry lycéen écrit un poème où il fait l'éloge des éléments atmosphériques : un déluge, une tempête, le périple d'un marin, il puise ses émotions dans son environnement le plus

---

[504] Hubert d' Arbois de Jubainville « Cours de littérature celtique », *La civilisation des celtes et celle de l'épopée homérique*, tome VI, Paris : Albert Fontemoing éditeur, 1899, p. IX- X.
Cet ouvrage est élaboré à partir des leçons données par Hubert d'Arbois de Jubainville au Collège de France pendant l'année 1897-1898.

[505] OCJ III, p. 699-703.

[506] « Le déluge » OCJ I, p.79-81, « L'Albatros » OCJ I, p. 81-83, « Le vent » OCJ I, p.115-116.

proche, l'Armor. Le ton des tercets, très romantique, laisse affleurer des traces portant un imaginaire atmosphérique et maritime très répandu dans la littérature bretonne en langue française. Les forces du vent se déchaînent dans un décor qui aurait pu faire partie des décors bretons explorés par Jarry pendant sa période briochine:

> « Le vent »
>
> La tempête rugit et le vent se déchaîne.
>
> L'ouragan passe, et tord, dans la forêt prochaine,
>
> Et le haut peuplier, et le pin, et le chêne.
>
> […]
>
> La tempête poursuit sa marche. — C'est la mer,
>
> Où s'élance en sifflant le froid vent de l'hiver.
>
> La vague soulevée en lui comme un éclair,[507]

Jarry fait un éloge des forces de la nature de façon à insister aussi sur leur caractère magique. La nature et l'environnement géographique que le jeune de 15 ans décrit dans ce poème apparaissent vivants et incontrôlables. L'imaginaire transformateur du quotidien est un des aspects principaux qui touchent les décors des œuvres de Jarry. Il transforme des objets du quotidien de la fin du XIX^{e} siècle comme il s'amuse à transformer avec son imaginaire particulier les légendes locales, pour cette raison, les notes maritimes apparaissent associées à des éléments insoupçonnés afin de créer une certaine évasion de l'environnement décrit, macabre parfois. Jarry dans un de ses récits transforme un fœtus en un précieux et respecté Bouddha. Lorsqu'il écrit le récit sur le transport du foetus dans le Musée d'Histoire Naturelle, il utilise des éclats d'images issues de l'univers maritime :

> […] Les plis de la serviette où je l'emporte battent l'air de leur simoun ; et les trombes de sable irritées se retournent et m'étouffent. Les pas rythmés sur les escaliers sans fin

[507] « Le vent » OCJ I, p. 115-116.

> rythment la danse des sables ; et les atomes incubes viennent tambouriner mes narines à intervalles réguliers, comme le flux d'une mer, et les corrodent de l'âcre brûlure de l'ammoniaque. [...]
>
> Et la fenêtre tourne son gouvernail dans la mer d'huile noire. Tout est noir, les astres sont irréparablement fuis du ciel, et le noir est absolu partout, sans nul clapotement glauque. [508]

Des cétacés, des otaries, des vagues d'alcool, quelques monstres cités par Rimbaud dans *Le bateau ivre* (Béhémots), des insectes d'eau, le peigne (coquillage proche de la coquille de Saint-Jacques) composent le décor perceptif du point de vue des cinq sens du narrateur. Cette observation où tous les sens s'emploient dans le transport délicat de ce fœtus met en rapport les sensations du narrateur et transporteur, avec un voyage en mer qui fait oublier au lecteur la première image de ce fœtus par une autre, un Bouddha en porcelaine emporté comme bibelot dans un merveilleux voyage. Jarry élabore, à l'aide de ces éclats de l'univers marin, une métaphore mouvante, où le transporteur d'un fœtus devient un voyageur qui rapporte soigneusement, de ses péripéties au large, un trésor, un gros fruit exotique des îles qui fait penser aux bibelots que des marins bretons rapportaient des routes des Indes.

La Mer et l'Amour dans l'œuvre de Jarry.

De *l'Amour en visites* à *l'Amour absolu* l'environnement marin est présent dans l'œuvre de Jarry. Lucien, le protagoniste de *L'Amour en visites,* comme tous les personnages jarryques, représente ce que l'univers maritime breton aurait pu inspirer dans les milieux parisiens. Le narrateur consigne le personnage de *l'Amour absolu* depuis son premier chapitre à une géographie d'évasion, la même qu'il aurait pu voir dans son enfance bretonne. Jarry explore l'univers amoureux, comme s'il s'agissait des arrêts effectués pendant un

[508] OCJ I, p. 206-209 (BJ, p. 41-42)

extraordinaire voyage en mer. L'insularité de l'amour se manifeste dans la représentation individuelle de chaque chambre, chaque habitacle où la femme règne. Il s'aventure dans des royaumes érotiques et amoureux : 12 îles et 12 fantasmes érotiques, 12 chapitres et 12 formes d'amour différentes, pour atteindre au bout, un faux Paradis terrestre.

Chez Manette I

Les débuts amoureux de Lucien naissent dans le tourbillon d'un moulin :

> [...]Tout est fort tranquille, excepté qu'en lui tourne une petite roue de moulin, une petite roue absolument folle, tac et tac : de l'eau semble bruire au fond de sa poitrine, du bruit d'écume d'en aval des cascades, ou du vent dans les arbres.[509]

Lucien est encore un adolescent, il a 15 ans, quand il s'aventure à escalader la façade d'une maison afin de rejoindre Manette. Déjà dans ce premier voyage, de gargouille en gargouille, le monde maritime affleure : les angoisses de sa conscience métamorphosent l'environnement *Le ciel se déploie, immense comme la chute d'une mer, tout unie, sur un seul homme. Et après le choc des plombs et de mailles de l'épervier… l'éclaboussement vert de grands jets de branches*, il s'imagine *gros poisson de fer s'accrochant à un aimant,* ou face au danger le narrateur l'imagine déjà *Comme un noyé palpant le fond de fuyant sable, il appuie ses plantes sur une mobilité*[510]. Lucien rejoint finalement son but par ce mirifique saut de carpe décrit par le narrateur. Au bout de ce périple, de cette escalade romantique, ou plutôt, de ce périple amoureux, on retient la première image allégorique de ce fleuve jeune, tourbillonnant, qui dérive dans une mer morte et stagnante aux odeurs de morue et de hareng[511]. La grotesque rencontre entre Lucien et Manette, dans cette île décadente, sale, se termine avec l'illusion d'une image, celle d'un maigre trésor perdu. L'érotisme et l'univers maritimes renouent à nouveau des liens insoupçonnés à travers les phrases jarryques. Les larmes de la lune sur les vitres sales de la chambre de Manette sont ces gouttes d'ambre, trésor caché dans le sable des mers du Nord.

---

[509]OCJ I, p. 843 (BJ, p. 635)
[510] OCJ I, p. 846-847 (BJ, pp. 635-640)
[511] OCJ I, p. 846 (BJ, pp. 637)

Et, dehors, la lune coule, sur les vitres, en larges gouttes d'ambre.[512]

Cap vers d'autres îles féminines

Lorsqu'il devient adulte, Lucien continue à pratiquer son sport préféré, l'abordage de l'insularité érotique. Ivre, il cherche à combler ses fantasmes amoureux dans la chambre de Manon, une courtisane parisienne. Il s'agit d'un chapitre qui découvre au lecteur les origines de Lucien. Il s'est avéré que Lucien est un Breton forgé par les mers, par l'environnement maritime mythique du XIX^{e}. Ivre, il revit les exploits des marins bretons dans une chambre d'une courtisane, Manon. Ce soldat de 21 ans devient un marin imaginaire, dans ce récit d'impressions et de clichés touchés par un certain sarcasme :

> Il sent qu'on l'assied de force dans un fauteuil, à l'ombre de l'arbre. Sa tête penche, il veut se retenir au bord du bateau ; car, selon son orientation présente, il est certainement à bord d'une barque, par un gros temps.
>
> Ses idées fixes de Breton le reprennent, il songe au sort des matelots dans les grandes marées d'équinoxe, qui recrachent les âmes sous la figure molle de lumineuses méduses.
>
> « Ma foi, nous irons bien jusqu'en Chine de ce train …tiens ! voici justement des potiches du Japon. Ce grand carré blanc, c'est peut-être une banquise…un ours blanc ! Quelle sale bête, et dire que les femmes aiment à marcher là-dessus ! Heureusement que moi je suis sur un bateau. Ah ! ça sent le musc. Y aurait-il des alligators, à présent ? Le crocodile sent le musc, dit-on ! Il a un fier toupet, l'alligator, de longer mon bateau. Attends, mon vieux, je vais t'appuyer une conduite… »
>
> […]
>
> Lucien se renverse de l'autre côté. Maintenant délivré du souci de ce crocodile, son bateau reprend la mer à toutes voiles, il s'élance sur les tapis de fourrures, les corbeilles de fleurs, et la cime de l'arbre qui est un palmier en caisse, orné d'une écharpe de soierie. […]

[512] OCJ I, p. 849 (BJ, p. 641)

> Au vent du large, les cordages de la mâture battent furieusement contre ses tempes. Il ferme les yeux pour ne pas avoir le vertige. Ah ! tout n'est pas simple dans le métier de capitaine de vaisseau. La tempête augmente. Il n'a pas le mal de mer parce que son estomac est capable d'avaler le flux d'un océan de champagne sans en rendre le reflux, mais il est de mieux en mieux, tellement qu'il fait sauter les boutons de sa tunique de capitaine.
>
> « Si ça se gâte tout le monde à l'eau ! » commande-t-il d'une voix extraordinaire.
>
> […]
>
> Il ne dort que d'un œil. Il rêve qu'en vue d'une île verte son bateau stoppe brusquement. Il est au port. Tous les passagers ont péri, car il les a jetés, un à un, au crocodile pour s'en débarrasser. Le dernier hurlait comme un simple âne, et, selon l'usage, il lui a fichu un coup d'aviron sur la tête afin de l'étourdir et de le mieux sauver ensuite, les noyés ne pouvant plus s'aisément repêcher que déjà morts. […][513]

Nous avons inséré ce long passage afin d'illustrer le périple amoureux et maritime de Lucien qui a lieu dans la chambre de Manon. Quelques éléments propres du genre y sont : la tempête au large, les légendes des trépassés en mer, le vocabulaire maritime, les éléments exotiques, la lutte avec un animal sauvage, les allusions à l'itinéraire du bateau et un naufrage. Lucien incarne un bateau ivre breton à la dérive, parmi les bibelots exotiques et les odeurs qui habitent la maison de Manon. Le bateau de Lucien est à la dérive dans toutes les mers du monde représentées par un cliché minimaliste, il parcourt la Chine, le Japon, la Banquise et, on imagine les Iles du Pacifique où on peut voir des palmiers et rencontrer le crocodile marin. Le vocabulaire maritime dans le texte transporte le lecteur dans un récit aux parfums d'aventure et de voyage, en lui faisant peu à peu oublier que le capitaine de vaisseau est un jeune enivré et délirant au cœur de la chambre d'une prostituée. Jarry emploie dans son récit des termes, des expressions typiques qui rappellent tous les clichés d'un véritable récit maritime.

Les visites amoureuses de Lucien se succèdent : chez la vieille dame, chez la duchesse, chez la fiancée. A partir de ce chapitre et tout au long des chapitres

---

[513]OCJ I, p.851-852 (BJ, p.641-642)

suivants, le lecteur assiste à des entretiens amoureux et érotiques de Lucien, où sa partenaire prend l'allure de toutes les sirènes et Morganes des contes bretons : la vielle dame qui chante comme une sirène quand Lucien arrive, qui était une muse, redevient tout à coup une vieille étrange qui se lave à la vaseline, visqueuse comme un poisson. Lucien résiste à la vieille dame nymphomane, malgré ses menaces :*...Si vous restez sur votre rocher, il faut bien que je vienne à vous.* Nous lisons dans la menace le souvenir de l'image la plus courante des sirènes allongées paisiblement sur un rocher afin de capturer leur proie masculine. Les femmes sont toutes des dévoreuses, des affreux monstres marins en attente d'une proie : Lucien est presque étouffé par les tentacules de la duchesse devenue une femme pieuvre. La fiancée subit des métamorphoses, la pêche a été infructueuse puisque le périlleux requin devient, sorti de l'eau, une sardine à l'huile, pêchée avec beaucoup d'effort par Julien. *C'est comme qui dirait un gros poisson en travers de* sa *porte [...] il me guette, il a des mouvements des nageoires terribles, il veut s'élancer ..., alors, je tire...je tire...je harponne...j'amène ma bête et je m'aperçois, chaque fois, que c'est une simple* sardine.....Lucien abandonne sa fiancée bourgeoise après l'avoir mordue. Les allusions aux poissons et aux sirènes sont constantes dans les descriptions des amoureuses de Lucien afin d'évoquer l'univers maritime légendaire, présent dans le folklore breton et celtique.

Le jeu de mots et d'allégories associe depuis le premier chapitre de cette galerie de portraits, l'Amour et la Mer. Le chapitre VIII, « la Peur chez l'Amour », récupère ces deux éléments dans un dialogue bien proche des formes du Roman Allégorique Médiéval. L'amour et la peur habitent l'esprit de Lucien qui s'aperçoit que tous les périples amoureux sont périlleux et lui montrent plus la mort que le plaisir. La récente édition des Œuvres complètes de Jarry[514], propose une version agrémentée des illustrations attribuées à Cazals. Le personnage illustré, Lucien, habillé en noir et orné de deux ailes, d'un arc et de flèches, est Amour. L'Amour, Lucien, visite dans ce chapitre VIII, la peur, une amoureuse de plus, déçue cette fois par la propre vision d'une infidélité, celle de l'Amour et de la Mer. (Jarry n'oublie pas de recréer dans ce chapitre le jeu

[514] *Alfred Jarry*, Paris : Laffont, coll.« Bouquins », 2004.

homophonique à réminiscences freudiennes et œdipiennes entre les mots mer/mère)[515].

> LA PEUR – On entend le bruit de l'Océan.
>
> […]
>
> LA PEUR --- Je vois une femme, une femme très pâle, avec des yeux d'eau verte, qui se penche à la même fenêtre que nous. Je vois qu'elle a des siècles … […] C'est la *Mer* et l'*Amour*. […], la *Mer* essaie d'envahir l'*Amour*, et l'*Amour* essaie de résister à la *Mer*. (Peut-être n'est-ce aussi qu'une *mère* et son *fils*, un rejeton très naturel).
>
> […]
>
> LA PEUR – Oui, j'ai craint de me reconnaître dans cette femme éternellement perfide : la *Mer* montante ![516]

Il ne faut pas négliger, comme le signale Helga Finter[517] dans la préface de *l'Amour en visites*,[518] les aspects de la biographie de l'auteur et du contexte culturel et artistique de l'époque. On connaît la forte influence de la mère de Jarry dans toute l'œuvre ainsi que dans sa vie. Les allusions à des femmes contemporaines de Jarry dont Berthe de Courrière ou Hyacinthe Chantelouve, n'excluent pas d'autres interprétations. Le mythe de la femme fatale n'est pas exclusif à la fin de siècle, il est aussi très présent dans la littérature celtique et

---

[515] Sans vouloir faire une concession à l'homophonie, on peut cependant dire que le symbolisme de la mer se rattache à celui de la terre, en ce sens qu'elles sont les unes et les autres réceptacles et matrices de la vie, la mer et la terre sont des symboles du corps maternel.
Jean Chevalier et Alain Gheerbrant *Dictionnaire des symboles*, coll. Bouquins, éd. R. Laffont/ Jupiter, édition revue et corrigée 1982 (éd. originale 1969), p. 625.

[516] OCJ, p. 887 (BJ, p. 670)

[517] A ce propos Helga Finter écrit :

> « Pour le lecteur contemporain de Jarry, et aussi pour celui d'aujourd'hui, la galerie de personnages féminins repoussants est impressionnante : contemporain du mythe de la femme fatale et du revival d'un féminin angélique et troublant, hérité de la littérature romantique et noire, Jarry dissèque le mythe tout en refusant les échappatoires comme la muse, le paradis ou la science. […] » Helga Finter, *Alfred Jarry,* Paris : Laffont, 2004, p. 628.

dans les légendes bretonnes. L'analyse de la mer, des voyages en mer, des matelots évoque depuis la deuxième visite, chez Manon, la géographie bretonne. Il a un autre chapitre plus explicite sur l'imaginaire marin breton, celui de la légende des villes englouties, la ville d'Is. Dans l'équation, amour/mer/femme diabolique, de cet ouvrage de l'érotisme initiatique de Jarry, la Bretagne comporte dans ses légendes des histoires nombreuses de fées et sirènes maléfiques.

Un exemple de la place importante occupée par la mer dans l'œuvre jarryque apparaît lors de la lecture de *L'Amour Absolu*. Le roman commence in *medias res*, dans le décor angoissant de la prison de la santé où un condamné à mort occupe le temps à se souvenir. L'image est un élément essentiel et comme le mot, elle rappelle cette l'alchimie propre de l'œuvre jarryque, la *polysémantique*. Si le mot est composé de plusieurs significations ou sens, il évoque aussi une image composite capable d'illustrer chaque sens qui forme ces jeux polysémiques. La prison de la Santé est associée à l'image d'une géante

astérie en pierre. Dans l'obscurité de la nuit chaque cellule de cette immense étoile en pierre est composée de petites lumières qui évoquent le seul soleil de la cellule du condamné. Jarry métamorphose en étoile de mer la prison de la Santé, construite à Paris en 1867 par l'architecte Vaudremer, où les condamnés se trouvent consignés à l'isolement dans leur cellule tous les soirs. Emmanuel recherche son moi intérieur à l'aide des souvenirs d'enfance bretonne.

> Au musée de la Marine, au Louvre, on peut s'enfermer dans une salle avec le fatal tournant d'un phare décapité. […]
>
> Et il éteint les deux fanaux renversés dans la mer de ses yeux.[519]

Tout au début du roman, l'imaginaire d'Emmanuel Dieu métamorphose l'architecture étoilée de la Santé en une étoile de mer. Une nostalgie qui s'enracine dans l'enfance du personnage et qui annonce ce qui va suivre. Ensuite le narrateur revient sur la nostalgie maritime du personnage, loin de terres de ce village Lampaul, où il goûta non seulement les charmes de la mer et mais aussi de sa mère.

---

[519] OCJ I, p.922, (BJ, p.690)

> Quand il a quelque nostalgie de la mer, Monsieur Dieu va au vitrage de la gare Saint-Lazare, lequel, à l'heure des lumières, ressemble pas mal à un aquarium. [520]

Une côte, pas loin de ce Lampaul imaginaire, devient le décor parfait pour ces êtres mi-divins, Jarry écrit sur les corps de deux dieux géants et il n'hésite pas à retrouver une correspondance dans la géographie de Bretagne. Les dieux déjà disparus seraient réveillés par Jarry afin de faire partie d'un décor divin. Emmanuel Dieu, qui est le fils et l'esprit, un homme-dieu né en Bretagne dans un lavoir devient à son tour le Dieu et le fils accomplissant un inceste divin sur une côte bretonne. Jarry métamorphose jusqu'à la fusion, les personnages et l'environnement de cette côte où l'auteur lui-même avait plusieurs fois pêché la crevette. Les souvenirs qu'Emmanuel cherche dans le vitrage de la gare Saint Lazare, sont les souvenirs de la mer et de sa mère bretonnes.

La mer dans le roman *Les Jours et les Nuits*.

Le décor maritime dans les deux romans *L'Amour absolu* et *Les Jours et les Nuits* est le décor de l'évasion. Sengle et Emmanuel face à la mort proche cherchent à travers les sensations du large une continuation de l'existence. Jarry fait un rapprochement volontaire entre la mort et la mer dans ses romans pour ces personnages d'origine bretonne, de cette manière il rappelle les légendes du passage dans l'Autre Monde. Dans toutes les croyances de la Bretagne et bien d'autres pays où les Celtes s'étaient installés, la mort était le passage obligé avant de réaliser le voyage vers l'au-delà, toujours en bateau vers l'île des trépassés.

> Sengle libre est condamné à mort, et il sait la date. Et voici que vogue son lit de tôle blanche en forme de gondole. [521]

---

[520] OCJ, p. 938. (BJ, p. 704)
[521] OCJ I, p. 749 (BJ, p. 557)

La mer, en plus d'évoquer dans ce passage la tradition de la mort en Bretagne, évoque le lieu d'évasion au même titre que le rêve. Elle est associée à l'univers des Paradis Artificiels recherchés par Sengle, le personnage principal du roman, afin d'échapper à la monotonie de son service militaire et elle anticipe en quelque sorte le voyage ultime.

> […]Et voici l'autre salle de révision où il passa auparavant, dont le souvenir est revenu vers le lit blanc en forme de gondole. [522]

Un exemple semblable d'assimilation de mer et évasion, fournit à Sengle la possibilité de surmonter la cruauté de quelques images des malades amputés. La salle des amputations de l'hôpital devient un univers de dunes jaunâtres (suivant les explications données par le personnage sur la propreté des draps, ils ne sont pas loin de la couleur du sable) ; cela facilite à Sengle la superposition d'images afin que des membres amputés sur les draps blancs soient le résultat des jeux enfantins de ces mêmes membres cachés sous le sable. Cette rêverie lui permet d'imaginer des membres disparus sous le sable ou sous l'opacité de l'eau de mer :

> Sengle était allé une fois voir un ami dans un hôpital. C'étaient des vagues de dunes blanches — et la même chose, par le gros bout de la lorgnette, si l'on inspectait un bocal, sur une table centrale, plein d'ouate hydrofuge. […]
>
> Des genoux se retournant activaient la mer.[523]

A la fin du chapitre sous les cris des malades agonisants réveillés après l'opération, les images maritimes sont plus crues et sont tirées de l'imaginaire littéraire :

> […]C'est vers cette heure-là que les opérés du matin se réveillent du chloroforme, et ce fut un cri grondant et grandissant, sirène de steamer épouvantable.

---

[522] OCJ I, p. 750 (BJ, p. 557)
[523] OCJ I, p. 782 (BJ, p. 581)

> Sengle partit entre les tas d'écume, sillages d'enragés qui lui demandaient de les tuer. Mais ce n'étaient pas des amputés que Sindbad, dans l'oubliette marine, assommait avec l'os de leurs propres membres.[524]

La mer est bretonne, contenue par les éclats des souvenirs enfantins réveillés par Sengle lors d'un exercice militaire. Après avoir renouvelé l'image d'un ancien menhir christianisé, le personnage fait une pause. En soulageant sa vessie, il admire alors sur le sol glacé les traces d'un rail qui conduit vers la mer.

> […] Ce bruit de bateaux-lavoirs, l'école des tambours « papa, maman », derrière les haies comme on pisse. Le pont et les rails symétriques vers Paris et vers la mer.[525]

L'évocation maritime, dans le roman *Les Jours et les Nuits,* est rétablie aussi lors de la rencontre avec son double, Valens, le frère disparu ou jamais né qui se confond avec son image ; le frère qu'il ne rencontra que dans les souvenirs enfantins, au milieu des paysages bretons. Sengle est prisonnier et il renouvelle, face à l'enfermement une extraordinaire capacité d'évasion, procurée par le lit devenu à plusieurs reprises dans l'ouvrage un bateau :

> Le lit de prisonnier de Sengle emporté au courant du *fossé nagoyer* et dévoré par la petite arche du pont du champ, il marcha sur la route dorée avec Valens.[526]

Le chapitre « Consul Romanus » commence avec ce passage transitoire où le narrateur indique un changement de temps et d'espace dans le récit. La mer n'est pas loin, le narrateur réitère cet univers maritime proche en décrivant par association culinaire la flore environnante. Les fleurs d'ajonc converties en moules grillées sur un brasero d'ajonc rapprochent l'univers marin qui n'était pas trop éloigné de la piscine improvisée dans la mine d'argent.

> […] ; puis les genêts semblables à du charbon vert où cuisaient des moules tout ouvertes, se consumèrent, et ce fut la fumée, et les bâtiments sombres de la mine d'argent.[527]

---

[524] OCJ I, p. 783 (BJ, p. 581)
[525] OCJ I, p. 761 (BJ, p. 566)
[526] OCJ I, p. 778 (BJ, p. 578)

> […] et ce furent les thermes souterrains, d'eau douce si proche de la mer qu'elle était piquante au fond de craves et d'insectes des mares. Et ils se baignèrent.
>
> La piscine, creusée par le recteur du petit bourg, évoquait un rond bénitier de granit, ou une coquille marine […][528]

Jarry connaît les légendes et la valeur symbolique de chaque indice qu'il emploie pour construire le souvenir enfantin de Valens et Sengle. On est en Bretagne, seul endroit où les fantômes du passé peuvent côtoyer ceux du présent et où la vie et la mort semblent pouvoir cohabiter. La mer est ici évoquée avec tout son sens de lieu de passage, de lieu entre deux mondes : bien représentés par Sengle et Valens, par l'ecclésiastique à l'allure d'un fantôme et par la description de l'Ankou. Le souvenir de Sengle aurait pu figurer parmi les récits d'intersignes recueillis par Anatole Le Braz. S'agit-il des intersignes annonciateurs de la mort de son frère Valens ou ceux de l'ecclésiastique ? Suivant les données sur le sujet, la mort annoncée est celle de Valens, car l'ecclésiastique n'est plus de ce monde. Aux yeux de Sengle, Valens avait pris la forme d'un Ankou métallique. Le personnage du mystérieux prêtre est un trépassé qui part mystérieusement sous la forme d'un cygne qui dans la symbolique celte représente un être venu de l'Autre-Monde.

> Dans les textes celtiques, la plupart des êtres de l'Autre Monde qui, pour une raison ou pour autre, pénètrent dans le monde terrestre, empruntent la forme du cygne et voyagent le plus souvent par deux, reliés par une chaîne d'or ou d'argent. Sur beaucoup d'œuvres d'art celtiques, deux cygnes figurent chacun sur un côté de la barque solaire, qu'ils guident et accompagnent dans son voyage sur l'océan céleste. Venant du nord ou y retournant, ils symbolisent les **états supérieurs ou angéliques** de l'être en cours de délivrance et retournant vers le Principe suprême. Sur le continent, et même dans les îles, le cygne est souvent confondu avec la grue, d'une part, et l'oie, d'autre part ; ce qui explique l'interdit alimentaire dont cette dernière faisait l'objet, d'après César, chez les Bretons.[529]

---

[527] OCJ I, p. 778 (BJ, p. 578)
[528] OCJ I, p. 779 (BJ, p. 579)
[529] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant *Dictionnaire des symboles*, coll. Bouquins, éd. R. Laffont/ Jupiter, édition revue et corrigée 1982 (éd. originale 1969), pp.334.

Un seul chapitre fut entièrement dédié à la mer dans le roman *les Jours et les Nuits*. Il s'agit d'une lettre de Vensuet que Sengle brûla et que le narrateur transcrit dans le chapitre « ...sur mon petit cheval gris ». La mer bretonne n'est pas absente dans le chapitre dédié à l'expérience enfantine d'un pèlerinage à Saint Anne d'Auray :

> D'abord, c'était le plus long voyage en chemin de fer qu'il eût fait, d'autant plus long qu'il avait toujours le mal de mer en chemin de fer.[530]

Le narrateur transforme le récit du pardon que Sengle réalisa à Sainte Anne en récit maritime, en inscrivant le pardon dans un double récit par lequel le personnage de Sengle rejoint l'au-delà.

> La première impression d'amour de Sengle fut de vagues fuyantes devant sa course. […][531]

> Il conçut Sainte Anne comme un astre double, soleil et lune, faisant les cordages secs des baves filamenteuses des grains, et nette la mer de ses mobiles verrues visqueuses […][532]

> Sur les flots de carmin, le vent souffle en cor.
>
> La licorne de mer par la lande oscille.
>
> L'ombre des spectres d'os, que la lune apporte,
>
> Contre le chêne à forme humaine, elle a ri,
>
> En mangeant le bruit des hannetons, C'havann,
>
> Et s'ébouriffe, oursin, loin sur un rocher.
>
> […]
>
> Chasse de leur acier la martre et l'hermine. […][533]

---

[530] OCJ I, p. 797 (BJ, p. 593)
[531] OCJ I, p. 797 (BJ, p. 593)
[532] OCJ I, p. 798 (BJ, p. 593)
[533] OCJ I, p. 799 (BJ, p. 593)

> […]La nuit, une distance avant et une distance après, le bourg l'appela par le bruit de mer d'un pérennel trinqueballement (sic) de cloches ; […][534]

La mer n'apparut plus dans les rêveries de Sengle parce qu'il s'approcha de l'expérience finale où son esprit *Dévolerait outre-mer*.

Armor

Erbrand, le protagoniste de *La Dragonne,* est un enfant né sur les côtes bretonnes qui, comme beaucoup d'autres, rêva d'embrasser le métier d'officier de marine mais qui fut incapable de passer l'examen d'entrée à l'Ecole Navale. La rencontre romantique des parents d'Erbrand aura lieu sur une des côtes bretonnes :

> […] et c'est en nageant au large du cap Fréhel, un jour de tempête, qu'elle rencontra son fiancé, lequel faisait du *over arm strocke*, là aussi le plus naturellement du monde.[535]

Erbrand est aussi un reflet de l'auteur, qui voyait sa santé se détériorer graduellement, et pensait qu'il faudrait revenir en héros d'une nouvelle légende bretonne. Jarry rend un dernier hommage à l'environnement géographique qui avait nourri son enfance et son œuvre et place son tombeau au cœur de la géographie qu'il aurait voulu contempler éternellement.

> Il avait voulu dormir là — avenue des érables rouges, au pied d'une colline de marbre blanc, dans une de ces tombes où l'art cristallise le sable doré et les petits cailloux de la mer ! qui avait bercé son enfance, où sa grande intelligence s'était ouverte ; et, pareil à un jeune et bel oiseau aux larges ailes, il était revenu mourir dans son nid…sur ses terres d'Armor ! [536]

Le récit ci-dessus appartient à un des chapitres ajoutés au dernier roman *La Dragonne* par Charlotte, la sœur de Jarry. Si le style est bien loin de faire partie des œuvres de son frère, il annonce pourtant la piste d'une préférence pour une thématique que Charlotte n'oserait pas trahir. Charlotte et Jarry avaient partagé

---

[534] OCJ I, p. 799 (BJ, p. 594)
[535] OCJ III, p. 445.
[536] *Ibid* p.516.

une grande complicité intellectuelle et ludique pendant leur enfance. Elle connaissait parfaitement l'attachement et l'admiration que Jarry avait pu éprouver depuis son enfance pour la Bretagne. Elle était née le 8 février 1865 et Alfred le 8 septembre 1873. Elle vit avec son frère jusqu'à son départ à Paris, ce qui correspond à la période de la vie que l'écrivain passa en Bretagne, à Saint-Brieuc et à Rennes. Qui pourrait connaître mieux son attachement à la Bretagne que Charlotte, à qui il donna un surnom aux sonorités bretonnes. Il serait aussi très improbable que la fantaisie bretonne de Charlotte, ses rêveries et son attachement aux terres bretonnes ne fussent pas partagés par son frère cadet. L'écriture de Charlotte n'aurait pas trahi le projet de *la Dragonne*. L'intime connaissance de la personnalité d'Alfred depuis son enfance et les derniers jours passés à son chevet comme l'héritière directe de son dernier roman placent la sœur de Jarry dans une position privilégiée. Malgré leurs différences esthétiques, l'intérêt pour la terre bretonne reste intact car il s'était formé dans leur enfance. Dans ce chapitre intitulé « Armor » il n'y a pas une intrusion dans le projet jarryque mais une suite à cet hommage que Jarry a toujours voulu rendre aux terres de son enfance.

> Là, la brise de mer, aux senteurs de jonc marin, d'anis et de mille plantes des côtes, adoucit les ardeurs de l'été ; et les courants tièdes du Gulf-Stream font fleurir, en décembre, les ajoncs toujours verts !
>
> [...]
>
> Armor !
>
> C'était sur la lisière de la forêt de la Brûlaye ; gardant, souvenir des anciens clans, d'énormes menhirs marbrés de mousse ; de l'or au vert merdoie… vert monstre, au vieux bronze !...
>
> Il restait encore un groupe de sapins mélancoliques, au tronc d'ocre sanglante ; dont les tuyaux pressés semblaient l'orgue géant des Korrigans et des fées…grondant, murmurant ; écho de la Mer en colère, que l'on entendait briser les rochers et qu'on ne voyait pas ![537]

[537] Notes et variantes de *La Dragonne*, OCJ III, pp. 880-881.

Au long de toutes les formes que Jarry avait données à sa mer Bretonne, le leitmotiv principal tourne autour du jeu homophonique : mer/mère. Il est compréhensible que l'association de ces deux mots soit plus forte, car la mer de ses souvenirs et sa propre mère ont une origine commune : bretonne. Jarry ne fait pas un récit maritime mais il laisse entendre l'écho de sa mer bretonne, à travers tous ses récits, grondant, murmurant et brisant les mots pour qu'on ne la voie pas.

Sur les mers de l'Autre Monde

Dans la propriété du docteur Faustroll, le lecteur découvre une ancienne gravure bretonne dont les qualités artistiques sont réduites à ces mots de l'huissier :

> [...] et une vieille image, laquelle nous a paru sans valeur, *saint Cado*, de l'imprimerie Oberthür de Rennes.[538]

Alfred Jarry met en relief les représentations artistiques plus chères au peuple breton et plus attachées à la légende. L'image de saint Cado[539], gravée par Charles Perret à Rennes en 1885 et que Seguin, peintre de Pont-Aven, avait offerte à Jarry en octobre de 1895, rend un hommage à la mythologie celto-catholique. Dans la rivière d'Etel, de l'autre coté du pays d'Auray, un îlot relié à la terre porte le nom du saint fondateur. Le saint avait été un moine arrivé de Grande-Bretagne au V^e^ siècle, émigré en Armorique, il la parcourut presque toute, en laissant une trace encore vivante : autour du Morbihan, à Guégon et à Trémeur (comme l'un des sept saints), à l'église de Carnac (où un vitrail expose son arrivée en Bretagne)... La légende locale explique l'illustration : deux personnages, un saint et le démon. Le saint est placé à gauche en tenue d'évêque mitré, il tend le bras, au deuxième personnage. Le Malin est là à droite, sous sa

[538] OCJ I, p. 661 (BJ, p. 487)
[539] VOL II: REPERES, Illustrations « Saint Cado», p.65.

tenue traditionnelle, ailé, les pieds fourchus, une longue queue et de petites cornes. Sur le bras du saint apparaît l'image d'un chat qui rappelle la légende. En Belz, le diable accepte de relier l'îlot de Saint-Cado à la rive, en échange, il demande l'âme du premier vivant qui utiliserait le nouveau passage. Le travail achevé, saint Cado lâcha un chat qui deviendra le premier être à emprunter le pont. Plusieurs raisons donnent une explication à l'insertion de l'image du saint comme matière du roman. D'abord saint Cado était un des prêtres de Grande-Bretagne qui arrive en Bretagne vers le V^e^ et V^e^ siècles. Placée à côté du portrait du Sieur Faustroll (d'Aubrey Beardsley) cette gravure ne fait que servir d'écho aux besoins de transformation de la réalité ou du quotidien. Elle évoque le côté magique des chapitres qui suivent et éveille chez le lecteur la mythologie bretonne. Située parmi les livres pairs, elle semble annoncer la thématique du voyage. Une découverte d'îles imaginaires (entrailles des paysages bretons sur toile) dans un bateau en pierre. Et, comme P. Besnier l'avait annoncé, le roman est un jeu de lecture qui part des vingt-sept livres pairs composant la bibliothèque du héros. Il serait aussi intéressant d'y ajouter les images qui ouvrent le récit.

> Plus trois gravures pendues à la muraille, une affiche de TOULOUSE- LAUTREC, *Jane Avril* ; une de BONNARD, la *Revue blanche*, un portrait du sieur Faustroll, par AUBREY BEARDSLEY, et vieille image, laquelle nous a paru sans valeur, *saint Cado*, de l'imprimerie Oberthür de Rennes.[540]

Si on analyse les différentes motivations qui avaient poussé Jarry à insérer cette image du saint Cado dans les premiers chapitres de l'aventure de Faustroll, on songe tout d'abord à des clins d'œil au voyage de Brandan. Le récit médiéval de Brandan commence au monastère de Cambrie, fondé par saint Cado ou Kadock, le même saint de l'illustration que l'on vient d'analyser. Il ne faut pas oublier que le Docteur Faustroll navigue sur l'écorce terrestre dans un vaisseau en pierre. Les auges de pierre utilisées comme bateau sont encore conservées dans quelques églises bretonnes. Selon la tradition catholique de Bretagne, les vaisseaux en pierre avaient été utilisés par les saints bretons, tels que sainte Evette, patronne des pêcheurs ou saint Budoc ou par les prêtres qui échappaient

[540] OCJ I, p. 661 (BJ, p. 487)

à l'invasion saxonne pendant le Ve et VIe siècles. Suivant les légendes bretonnes à Trémeur et à Belz, saint Cado, saint guérisseur des malentendants, avait fait partie des sept saints débarqués sur la côte vannetaise. Une des légendes raconte qu'il serait parti d'Angleterre sur une barque en pierre avec les voiles en plomb. Parmi les souvenirs du passage du saint dans la région on peut admirer un lit en pierre conservé encore dans l'église de Belz. Afin de faire entendre sa prière, juste dans un passage existant du côté sud de ce lit en pierre, il fallait incliner sa tête jusqu'à toucher de l'oreille le fond de l'ouverture. Et si l'on n'est pas sourd ou on vient d'être témoin du miracle, la légende raconte qu'on entendra le bruit de la mer, comme le bourdonnement sorti des entrailles d'une conque marine. Suivant la logique des traditions et légendes bretonnes, ce lit semble bien rappeler le milieu marin, en évoquant en même temps le voyage de saint Cado. Si en plaçant son oreille au ras du sol, en dessous de ce lit en pierre, il est possible d'entendre la mer, le sol serait une allégorie de la mer et le lit deviendrait alors un *bateau-lit*. Les légendes bretonnes avaient converti ce souvenir du saint, immobile, en un bateau rappelant des merveilleux voyages des saints celtiques.

Toutes ces hypothèses et ces motifs, qui découlent des légendes et des histoires autour du lit de saint Cado, sont repris dans l'œuvre d'Alfred Jarry. Un exemple de la reprise des conclusions précédentes explique pourquoi dans le livre I, chapitre 3 du roman *Les Jours et les Nuits* Sengle navigue sur un *bateau-lit*.

> Et voici que vogue son lit de tôle blanche en forme de gondole. [541]

Affirmer que Jarry connaissait la légende du saint Cado de Belz est une tâche presque impossible. Cependant quelques éléments dans le roman *Les Jours et les Nuits* indiquent que le personnage principal, Sengle avait voyagé enfant à Sainte-Anne-d'Auray, bourg à quelques kilomètres de Belz et du sanctuaire de saint Cado. Avait-il entendu cette légende parmi les conversations légendaires des pèlerins venus de toute la Bretagne à Auray ? Sengle enfant avait communiqué miraculeusement avec les muettes de Sainte Anne d'Auray. Dans cette Bretagne fidèle aux saints guérisseurs, il serait difficile d'imaginer que les

[541] OCJ I, p. 749 (BJ, p. 557)

jeunes sourdes-muettes ne soient pas parties prier le saint guérisseur des malentendants, saint Cado. Si elles étaient parties à Belz, elles auraient raconté leur expérience ratée au petit Sengle : *[…] et il fit voir à des muettes ses paroles, et elles lui répondirent, quoique sourdes, avec une voix mathématique*[542].

Les pierres en forme de bateau qu'on peut admirer en Bretagne servaient de navire-cercueil pour franchir le seuil de la mort, pour passer dans une vie meilleure, légende de la mort bretonne associant le sommeil avec le voyage en bateau.

> [...] La nuit, durant leur sommeil, ils sont soudain réveillés en sursaut par des coups heurtés à la porte : du dehors, une voix les appelle à l'ouvrage. Ils se lèvent en hâte. Vainement se refuseraient-ils à obéir : une force mystérieuse les arrache au logis et les entraîne vers la grève. Des barques sont là, non point les leurs, mais d'autres. En apparence, elles sont vides ; en réalité, elles sont chargées de monde, presque à couler bas : l'eau vient affleurer le bordage. Ils y montent et saisissent les rames. Une heure après, malgré le poids des invisibles passagers, ils sont à l'île, alors qu'en temps ordinaire le trajet ne demande pas moins d'une nuit et d'un jour. [543]

Jarry connaissait peut-être la légende bretonne recueillie par Le Braz puisqu'il transforme le lit en bateau dans son œuvre :

> Or, ce lit long de douze mètres n'est pas un lit, mais un bateau, […][544]

> [...] Et voici l'autre salle de révision où il passa auparavant, dont le souvenir est revenu vers le lit blanc en forme de gondole.[545]

> Le lit de prisonnier de Sengle emporté au courant du fossé nagoyer et dévoré par la petite arche du pont du champ, [...] [546]

Le Docteur Faustroll voyage en parcourant des mondes artistiques, des îles insolites pour sortir du cercle spatio-temporel et arriver à l'éternité. Les

---

[542] OCJ I, p. 798 (BJ, p. 593)

[543] Anatole le Braz, *La légende de la mort chez les Bretons armoricains,* in *Magies de la Breta*gne [vol. 1] / éd. établie par Francis Lacassin. - Paris : Robert Laffont, 1994, p. 64.

[544] OCJ I, p. 664 (BJ, p. 488)

[545] OCJ I, p. 750 (BJ, p. 557)

[546] OCJ I, p.778 (BJ, p. 578)

bateaux, les navires-cercueil ou lits en pierres, le moyen de transport qui était gardé dans les églises bretonnes comme l'icône sacrée d'un voyage miraculeux, nous renvoient, une fois de plus, à la mythologie celtique. Jean Markale a rapproché le personnage du Docteur Faustroll d'un personnage celte Bran, fils de Febal. Cette allusion permet de comprendre pourquoi Jarry avait choisi un tel moyen de transport. Le voyage constitue une transition nécessaire pour découvrir l'autre-monde et la pierre devient, encore une fois, le matériel d'un art primitif dont la valeur impérissable est un moyen symbolique d'éternité.

> Le docteur Faustroll, soulevant la draperie qui couvrait le lit de cuivre verni que je n'avais pas à saisir, et s'adressant à moi, parlant à ma personne, dit :
>
> […]
>
> «Depuis les saints et miraculés qui ont navigué dans les auges de pierre ou sur des manteaux de grossière étoffe et le Christ, qui marchait nu-pieds sur la mer, je ne sais, hors moi, que la nèpe filiforme et les larves de cousins qui, d'au-dessus ou au-dessous se servent de la surface des étangs comme d'un plancher solide. [547]

La navigation de Faustroll,[548] peut-être ne l'a-t-on pas assez noté jusqu'à présent, est, aussi bien, un voyage à travers les univers artistiques qu'une exploration hors de ce monde pour échapper au Temps et à la Mort. Il y parvient puisqu'il naît et meurt au même âge, à 63 ans. Somme toute, les personnages de Jarry ont la capacité de côtoyer l'Autre Monde, autrement dit, ils sont les trépassés qui naviguent entre la réalité et le rêve, entre la vie et la mort dans le seul terrain possible, l'au-delà. La navigation est presque omniprésente dans

---

[547] OCJ I, p.663 (BJ, p. 488)

[548] En ce qui concerne le suicide de Faustroll ou d'autres personnages, il faudrait revoir ce que Renan et Le Braz avaient conclu après l'analyse des textes de César :

> Un des traits par lesquels les races celtiques frappèrent le plus les Romains ce fut la précision de leurs idées sur la vie future, leur penchant pour le suicide, les prêts et les contrats qu'ils signaient en vue de l'autre monde.

Ernest Renan, *Essais de morale et de critique*, Paris, 1860, p.451.

l'œuvre de Jarry, de façon directe ou indirecte, ses personnages établissent un lien entre la mer, l'évasion, l'île et le Paradis.

La mer de Victor Segalen

Le premier contact de Segalen avec le grand large fut pour lui peu encourageant, et la première lettre écrite à bord de la *Touraine* insista sur les effets néfastes du roulis atlantique. Le spectacle de la mer, d'autre part, n'inspire à Segalen aucune admiration ; il ne la décrit guère, il ne l'aime pas. Il est très étrange de constater la médiocre place qu'elle occupe dans l'œuvre de ce Breton, de ce marin, et le sentiment de mépris qu'il ressent toujours pour l'univers maritime. Henry Bouillier résume ainsi les rapports entre Segalen et la mer : *Il semble qu'il y ait incompatibilité entre ce terrien, fortement attiré par les choses de la terre, et l'immense inconnue liquide et dangereuse dont il ne peut rien dire.*[549]

Yves Le Gallo écrit un article où il analyse les rapports exceptionnels que l'écrivain breton, médecin de Marine avait entretenus avec la mer. Il s'étonne de ne pas trouver chez Segalen de locutions maritimes très usitées dans les milieux brestois. Cependant, si la thalassophobie et le manque des jouissances enfantines procurées par les bains de mer n'expliquent pas cet exceptionnel mépris d'un Brestois pour la mer, il faudrait revoir l'œuvre. Yves le Gallo conclut cette exploration par :

> Quoi qu'il en soit, Ségalen fâché avec la mer et l'eau salée, va se découvrir en Chine une passion quasi mystique pour l'eau douce en mouvement, *le grand Fleuve* (le Yang-Tsé), qu'il personnifiera et exaltera sur le mode lyrique et appelant le renfort d'arguments

[549]Henry Bouillier, *Victor Segalen,* Mercure de France, Coll. Ivoire, 1986*,* p.71

> rhétoriques fallacieux et en regrettant que le Rimbaud du *Bateau Ivre* eût « passé très vite sur le Fleuve ». Il importait pour Ségalen de toujours humilier la mer. […][550]

Nous ne pensons pas que le but de Segalen avait été d'*humilier toujours la mer* et nous démontrerons que la mer occupa une place importante dans sa littérature et dans sa vie. Victor Segalen note ses sentiments et ses expériences en mer dans un journal qu'il débuta en octobre 1902. Il rêve d'embarquer jusqu'au point de construire une illusion de l'aventure maritime avant même d'affronter la mer, néanmoins, le désir si fort de mer, de voyage et d'aventure était plus beau dans le mirage des lectures, des légendes que Segalen avait apporté avec ses fonctions dans son premier voyage. Les descriptions enthousiastes de la journée du 10 octobre 1902 révèlent cette envie de découverte d'un métier d'écrivain maritime et d'aventurier :

> Plus au large, les grands liners de la Compagnie générale transatlantique ; les vieilles coques désuètes, tout d'abord, étriquées comme toute chose qui n'évolue pas. Puis la *Savoie*, bien dessinée, coque souple et aisée ; enfin mon propre yacht, la *Touraine*, emportée là-bas en noir dans le ciel blanc.[551]

Le samedi 11 octobre, Segalen écrit sur ce départ si attendu en mer, il place alors, juste avant la date, les mots, *en mer,* qui marqueront l'importance de ce changement spatial, événementiel dans sa vie. Il s'affaire à détailler les derniers événements avant le départ : l'embarquement des colis, la réception des émigrants et le remorquage en mer du bateau. En ce moment l'écrivain établit un lien entre le bateau et lui avec l'utilisation d'un possessif, *enfin mon propre yacht, la Touraine*, dont il se détachera juste quelques jours après. Sa déception est perceptible.

> *Jeudi 16 octobre.* — Deux jours de grains, de tangage étourdissant. La coque vibre sous les paquets de mer écrasés à l'avant ; un désarroi du sens des attitudes ; parfois l'on pèse, l'on pèse… l'instant d'après l'on semble voltiger. Néanmoins l'intérieur se déserte, et

---

[550] Yves Le Gallo, « Un Brestois : Victor Segalen ou Comment ne pas être Breton », *Victor Segalen. Actes du colloque de Brest*, dir. Jean BALCOU et Yves LEROY, (colloque des 26-28 octobre 1994, Faculté des Lettres et Sciences Sociales, Université de Bretagne Occidentale), Brest : Centre de Recherches Bretonne et Celtique, Le Quartz de Brest, 1995, p. 37.
[551] OCS I, p.398.

> le promenoir se peuple d'une file de chaises longues, où pâles, verdâtres, glauques comme la mer qui les bouleverse, des faces languissent indéfiniment. Et ce luxe voyageur, cet art de tourisme, ce mobilier de sleeping, ces livrées d'hôtel, tout vous devient insupportablement nauséeux…[552]

Afin d'approfondir sur l'environnement qui l'avait poussé à désirer le large, il faudrait relire l'analyse comparative que Gilles Manceron fait entre Segalen et Queffélec.

> Malgré le peu de notes qu'il laissa sur cette période de sa vie, on devine qu'élève au lycée de Brest, Segalen éprouvait un intense besoin d'évasion. La ville était une cité provinciale assez fermée sur elle-même où tout ce qui était animé venait du large. Des forts commandant la rade se faisait entendre le grondement du canon saluant l'entrée dans le port des grands croiseurs de retour des mers lointaines et des marins faisaient les récits magnifiés de leurs voyages. Dans des nombreuses familles on conservait les objets étranges rapportés des îles du Pacifique ou des mers de Chine et la voie ouverte à toutes les ambitions passait par le monde mystérieux de l'Outre-mer.[553]

Manceron met en relation Segalen et un écrivain brestois né trente ans après :

> […] Henri Queffélec, né en 1910, lycéen à Brest trente ans après Segalen, connaîtrait à son tour la même soif de lointains. « Quand je consulte ma mémoire, écrivit-il, je découvre que ces lycéens brestois rêvaient tous d'aventures. Un merveilleux colonial et marin (comme on dit un merveilleux chrétien) les enveloppait. Sous les espèces magiques de la rade l'aventure était dans Brest au bout de beaucoup de rues. »[554]

Peut-on parler après ces premiers jours en mer, seulement quatre jours au large, d'illusion perdue ? Segalen est-il déçu de ne retrouver aucune trace de ce merveilleux si attendu ? Le 26 novembre 1902 Segalen rêve encore de l'Océan, mais les pages de son journal ne décrivent point la mer, un leitmotiv reste pourtant en rapport à la mer : l'accostage et les quelques descriptions des terres. La *Durance,* le deuxième bateau rejoint par Segalen, est présentée comme difficile à manœuvrer. L'arrivée se fait pénible le vendredi janvier 1903 et la

---

[552] OCS I, p. 399.
[553] Gilles Manceron, *Segalen*, Lattès, 1991, p.53
[554] Ibidem.

Durance se fait aider d'une baleinière indigène que l'écrivain qualifie de *précieuse et robuste.*[555] La *Durance* est réduite à l'incapacité à s'approcher de côtes lorsqu'il s'agissait de récupérer les rescapés d'un cyclone.

> […]Or, depuis le grand matin, on tourne en rond ; en avant, en arrière, à des vitesses infimes, ce qui secoue l'arrière de chocs et de sursauts : notre machine, qui à tout casser (7,5 nœuds) reste silencieuse, devient insupportable au-dessus.[556]

Sauf les quelques manœuvres virevoltantes de la *Durance* pour atteindre les îles, la monotonie et l'ennui, dans ces bateaux si éloignés de la terre, déçoivent le jeune breton avide d'aventures.

> *12 avril 1903, jour de Pâques*. —— Huit jours de mer. Navigation dite « heureuse ». Plate, tiède, sans vent, sans mer, sans rien. Ces immensités pacifiques sont vraiment atones parfois. Paponet, le vrai marin, jubile. Moi je trouve la pleine mer peu emballante, nauséeuse et bête. Ce que le large a de plus intéressant, ce sont les terres qui surgissent du cercle strict de l'horizon.[557]

Son rapport avec la *Durance* méprisant au long du voyage se fait explicite dans l'image du bateau vu par un paquebot lors d'une prise de photo, le portrait que Segalen fait de la *Durance* est grotesque, une caricature :

> J'imagine quel peut être le spectacle : la *Durance* vue du paquebot ! Notre coque jadis noirâtre, basse et désuète, avec cette immondice de nez proéminent, grotesque et belliqueux, le *dreadful nose* célèbre à Sydney. […][558]

Une jubilation fugace qui aura lieu le lundi 3 août 1903, anime ce rapport entre le poète et la mer : *Ici la mer vit, et bat, et ronge. La houle entre dans la baie, roule dans la plage blonde ou brune, suivant les coulées de laves interposées.*[559] La mer calme hante et gâche l'aventure maritime de Segalen jusqu'à devenir une constante. Segalen se montre pourtant passionné quand il évoque l'aventure maritime des Polynésiens à bord des anciennes pirogues.

---

[555] OCS I, p. 415.
[556] OCS I, p. 414.
[557] OCS I, p. 419.
[558] OCS I, p. 463.
[559] OCS I, p. 424.

> […] Ces grands promeneurs-de-mer qu'étaient les anciens Polynésiens, sans cesse en voyage au long cours, ont couvert le Pacifique d'un réseau hasardé dont une maille a fort bien pu atterrir à la Grande Rapa. Ils avaient de fortes embarcations, remontant très peu au vent, sans doute, mais susceptibles, dans les brises d'ouest, de faire un long parcours. Les provisions (coco, *fei* et *maiore* fermenté) ne leur manquaient pas. Ils naviguaient beaucoup au hasard. […] [560]

La *Durance* toujours incapable d'accoster, assistée par les embarcations indigènes ne lui inspire aucun respect. Pour combler ses désirs d'une aventure maritime avec ses tempêtes et dangers, Segalen recopie dans son journal un passage épique du Ramayana où *L'océan* est *terrible, mugissant et infini, plein d'énormes serpents*…Segalen est un marin à terre. Il ne perce pas l'aventure maritime, réduite à des reproches et des commentaires qui décèlent un ennui causé principalement par son éloignement de la mer physique. Les grands paquebots, comme la *Durance*, préparés pour accommoder ses passagers sur le siège de la passivité déplaisent à l'écrivain avide d'action. Segalen est tellement ennuyé par son aventure au large qu'il n'hésite pas à exprimer explicitement sa déception dans une lettre à ses parents en janvier 1903 :

> Absolument inutile de se déranger, mes chers parents. On prend une mappemonde. On parcourt d'un œil lent le Grand Océan et l'on a certainement une impression plus grande de pittoresque, d'étendue, d'immensité, que lorsqu'on exécute le voyage réel. Plus ça va et plus l'eau se ressemble. [561]

Bientôt en Chine l'univers fluvial remplacera ce manque de la navigation sans doute bien senti par l'écrivain au cours de ses aventures maritimes.

Le récit de la mer douce.

Segalen avoua à Debussy, dans une lettre écrite à Pékin le 6 juin 1910, sa passion pour le Grand Fleuve, qui compense son silence sur le voyage en mer.

---

[560] OCS I, p. 442.
[561] CSI, p. 469.

Le manque de rythme lui avait fait éprouver un sentiment de mépris et déception pour la mer. Segalen découvre un fleuve incomparable, énorme, proche aussi de la mer imaginée, romantique et violente que Segalen semblait désirer.

> Sur la jonque, quatorze rameurs, pour aider au courant et surtout passer les rapides. Cette vie du Fleuve, aux rapides, est inimaginable. La descente est pleine d'ivresse. C'est un beau sport. Vous savez que les rapides du Yang-tzu sont formés par des dénivellations brusques où le fleuve, gros comme cinq ou six Loire, se précipite en dardant une « langue » d'eau vive qui marche à douze nœuds et vient percer deux rangées de tourbillons. L'eau y est animée de mouvements insolites : ascendants, obliques, circulaires. En mer je n'ai jamais vu de pareil…[562]

Le leitmotiv de l'immobilisme de la mer tout au long des notes de son journal de voyage est opposé au dynamisme qu'il trouvera dans le fleuve. Segalen n'est pas fâché avec l'eau salée mais avec une aventure biographique où la mer ne lui avait rien offert que des arrêts, des îles meurtries par la maladie. Le voyage maritime à bord de *La Durance* empêche Segalen de s'aventurer dans un autre projet qui est l'étude des peuples, l'exploration brève des îles et le soin des malades. Avait-il imaginé la mer comme la prochaine muse d'un ouvrage maritime ? Bouillier dit fort bien à propos de l'expérience fluviale de Segalen :

> […] Comme son esthétique, comme sa vie spirituelle, son monde imaginaire oscille entre deux principes, celui du mouvement et de l'immobile, du Multiple et de l'Un. *Un grand fleuve* est un hommage rendu aux puissances dynamiques du monde, […][563]

Un Grand Fleuve, écrit entre 1910 et 1912 publié dans *Lettres nouvelles* en janvier 1956 et repris dans *Imaginaires* en 1972, veut satisfaire l'idée que Segalen avait du voyage. Segalen magnifia l'univers fluvial parce que la mer ne l'avait jamais contenté, il était déçu de ne pas pouvoir s'offrir de la matière pour une œuvre maritime, aussi originelle et forte en sensations que celle qui l'avait accompagné depuis son enfance, le *Bateau ivre*. Victor Segalen a vingt ans quand il découvre l'œuvre de Rimbaud. Quelques années plus tard, il conseille

---

[562] *Entretiens avec Debussy*, OCS I, p.654,
[563] OCS I, p. 743.

dans une lettre à Hélène Hilpert de lire le *Bateau ivre* où il dévoile que ce texte l'avait touché depuis une vingtaine d'années. Henry Bouillier ajoute à ce propos : *Segalen est obsédé par Rimbaud*[564].

Xavier Grall a une admiration particulière pour la mer, lieu d'évasion et de reconstruction, et il explique que l'univers maritime en littérature ne l'avait jamais captivé. Le poète ajoute :

> Les tourments de la mer, non plus ses douleurs, n'ont guère influencé le génie français. Il faudra attendre le XIX[e] siècle pour qu'un fils de paysans ardennais, Jean-Arthur Rimbaud, écrive le superbe « Bateau ivre ».[565]

A partir de l'obsession pour l'œuvre de Rimbaud nous pouvons signaler deux éléments essentiels présents dans la construction de l'imaginaire maritime de Victor Segalen. L'enfant Segalen avait été privé d'un réel contact avec l'univers maritime, en opposition à d'autres écrivains : Jarry, Suarès…

> J'ai douté que notre auteur ait su nager. On apprenait à le faire à Brest, en allant « à la baigne » sur les grèves suburbaines avec d'autres gamins. Mais Ambroisine aurait-elle accepté que son fils, en dehors de sa protection, allât se dénuder parmi « les autres » et glisser l'orteil dans l'onde perfide ?[566]

Dans une brève introduction d'*A Dreuz An Arvor*, qu'on peut traduire par pays à côté de la mer, A. Joly-Segalen nous informe que Segalen aimait le sport et que depuis l'âge de 12 et 13 ans, il avait pris goût aux balades en bicyclette. Il semble se réjouir non seulement de la liberté que ce moyen lui procurait, mais aussi de sa vitesse extraordinaire. Il avait participé à une course à l'âge de 19 ans, A Joly-Segalen écrit l'anecdote suivante : *la tradition familiale veut qu'il ait été malade après avoir fourni un trop gros effort et il s'en tint là*. Il ne s'agit pas seulement d'un défi d'adolescent mais d'un goût prononcé pour les expériences limites, pour la vitesse, pour l'épuisement et une certaine ivresse qui s'en dégage. Il

---

[564] OCS I, p. 481.

[565] Xavier Grall, *Le Cheval couché. Réponse au cheval d'orgueil*, Hachette, 1977, p. 228.

[566] Yves Le Gallo: « Un Brestois : Victor Segalen ou Comment ne pas être Breton », *Victor Segalen. Actes du colloque de Brest*, dir. Jean Balcou et Yves Leroy, (colloque des 26-28 octobre 1994, Faculté des Lettres et Sciences Sociales, Université de Bretagne Occidentale), Centre de Recherches Bretonne et Celtique, Le Quartz de Brest, Brest, 1995, p.37.

adorait les courses en bicyclette, la pratique de l'équitation et la marche, il les pratiquait surtout pour ressentir l'épuisement, sensation qui lui était presque interdite jusqu'à seize ans à cause de sa condition d'être fragile et fragilisé (aux dires de sa mère). L'expérience maritime qu'il attendait dans cette vision exaltée par les romantiques, par les légendes locales et principalement par le poème de Rimbaud, n'est pas au rendez-vous. Le fleuve devient alors un projet littéraire qui découle d'une nouvelle expérience biographique. L'expérience fluviale s'enracine directement dans deux projets attachés à la mer : un hypothétique récit maritime jamais entrepris, à cause d'une expérience infructueuse au bord de la *Durance,* et une œuvre qui devient une référence dans l'écriture de la mer, le *Bateau ivre,* écrit par le jeune Rimbaud, sans aucune expérience maritime.

> Il reste toujours ce mystère : que la mer, éternelle, toujours diverse et toujours semblable, était connue de milliers de gens avant lui et autour de lui et que pas un, personne, pas un marin et pas un écrivain, n'avait jamais su en parler comme lui.[567]

Peut-être qu'au bout de l'expérience maritime plate et ennuyeuse de Segalen au large, le poème de Rimbaud devient un révélateur de la possibilité d'accéder à une écriture de la mer, sans la connaître. Le texte de Segalen, « Le Double Rimbaud », publié au *Mercure de France* le 15 avril 1906, relève la problématique qui aurait pu accompagner ce Brestois parti en mer à la recherche de l'aventure. Segalen n'explore pas le genre ni la thématique tout de suite, mais la genèse intuitive de quelques sujets littéraires. S'il devenait possible d'écrire la mer sans l'habiter, comme Rimbaud l'avait fait avec autant d'adresse, Segalen n'aurait plus besoin de sentir l'air marin pour brûler ses rêves littéraires. Et pourtant, Segalen est confronté à ce texte qui devient une œuvre maritime qu'il admire mais aussi, un obstacle. Pour ce Brestois, Rimbaud a été capable d'écrire la mer avec des sensations si pures que l'image de la mer semble comprise. Même si Segalen s'attribue plutôt le qualificatif de terrien quand il insiste sur son nom de famille, qu'il traduit comme épi de seigle breton dans *René Leys*, dans ce passage il se dit aussi originaire du bout de la terre « Finistère », des contrées qui côtoient constamment la mer[568]. Lorsque Segalen

[567] OCS I, p. 509.
[568] OCS II, p.484.

écrit sur son modèle, Rimbaud, il insiste aussi sur les origines terriennes qui pouvaient les unir :

> […]Le fait est là : Rimbaud, novice à peine de la vie, écrit d'un jet ce cantique dont on pourrait dire ailleurs la grande valeur humaine, mais dont on réserve ici le poignant problème : le plus poignant, le plus profond des poèmes sur la mer fut écrit par ce singulier terrien visionnaire…[569]

Il est injuste d'écarter totalement l'image de la mer dans l'œuvre de Segalen. Elle y est. La mer habite l'œuvre de Segalen, un Breton avide de voyage et d'aventure. D'après ses propres réflexions, la seule raison évoquée pour justifier son apparent délaissement du sujet maritime serait sa méconnaissance et la peur de ne pas décrire justement cet univers. Segalen en parle et accuse une œuvre fascinante, un poème *Bateau ivre*. La force du poème de Rimbaud aurait contribué à écrire la mer autrement : comme un fleuve, comme un pur mouvement, comme un mirage… Une faille trouvée par Segalen dans cette *épopée fluviale et maritime* aurait déterminé son choix pour le fleuve.

> Le plus extraordinaire des visionnaires marins, Arthur Rimbaud, dont le *Bateau ivre* n'a pas une défaillance marine, a néanmoins passé très vite sur le Fleuve. […][570]

Segalen se découvre alors comme le continuateur de ces impressions fluviales fugitives qu'il avait lues dans le poème de Rimbaud. Cependant en arrière plan, comme s'il s'agissait d'un manque à combler, Segalen ne cesse pas de justifier ce choix en comparant sans cesse la mer et le fleuve. On pourrait songer dans le chapitre de l'*Equipée* « Le Fleuve dispute à la montagne d'avoir inspiré tant de poètes… » que Segalen établit une étude comparative de deux sujets d'inspiration littéraire, le Fleuve et la Montagne ; néanmoins il établit des liens entre la fleuve et la mer. Est-il en train de justifier son choix ? Ecrit-il sur le fleuve afin de combler au moyen de comparaisons l'univers maritime ? Il imagine un jeu littéraire métonymique où l'écriture répond aux forces de l'univers terrestre qui partent d'une source littéraire d'où découle un fleuve pour

---

[569] OCS I, p. 508.
[570] *Equipée*, OCS II, p.277.

enfin déboucher sur la mer : *Il est simple, et part d'une source et s'en va par des détours nombreux très infailliblement à la mer.*[571]

Segalen s'est toujours confronté au problème d'écrire la mer sans avoir un bagage très important, une bonne connaissance terminologique, une stylistique adéquate. On peut conclure que Segalen avait une peur atroce de ne pas connaître suffisamment la mer pour pouvoir écrire un texte maritime. Après avoir sacralisé Rimbaud, le poète visionnaire, comme le seul écrivain maritime sans expérience, Segalen déplore son incapacité à l'imiter :

> Ceci dit, il faut reconnaître que le fleuve, bien plus que la mer, est un lieu poétique par excellence. Un poète ne s'improvise pas un marin ; — lesquels on déjà leurs habitudes, leur vocabulaire, leurs *usages* dans les mots, dans les gestes pratiques ou lyriques. Un peintre, qui happe d'un coup d'œil les manies d'un homme en mouvement, est souvent bien ridicule à saisir le gonflement de la peau de la mer, et reste longtemps impuissant à *voir* dans sa véritable allure, un bateau. Mais le Fleuve, par son existence fluidique, ordonnée, contenue, donnant l'impression de la Cause, du Désir, est accessible à tous les amants de la vie. Là-dessus, l'ignorance marine est pardonnable. Il n'y a plus de houle ni de vents réguliers ; pas de courants plats et bleus, mais un « sens », indépendant des cardinaux, et, de toute part, des mouvements d'eaux qui tiennent bien plus du courant et du remous aérien, que de la pulsation formidable, connue, de la grande Marine.[572]

Segalen écrit sur le fleuve parce que *Là-dessus, l'ignorance marine est pardonnable* et parce qu'il se considère, à cause de son nom de famille, terrien. Pourtant l'écriture de la mer bouillonne en lui depuis sa passion pour Rimbaud, peut-être même avant, dans son entourage breton. L'univers marin des légendes était déjà présent dans les descriptions faites par Segalen dans ses notes de voyage *A dreuz an Arvor*. Parmi des ruines rocheuses, du côté de Penmarch, il est possible de relire entre les lignes les traces des vestiges des souvenirs légendaires de la Sirène et du passeur.

> En contournant l'église, un indigène nous signale un bas-relief informe, émergeant de la muraille, où il faut deviner la souple ondulation d'un corps de Sirène figurant, paraît-il encore la fille du roi Gradlon.[…]

---

[571] *Equipée,* OCS II, p.275-276.
[572] OCS II, p. 276.

> [...] nous attendons, desséchés de soleil, l'interminable passeur qui nous transborde à l'île Tudy, [...][573]

Il compléta ce voyage maritime *en disant je garde, en fermant les yeux, je garde au fond de moi la première de toutes, la vision première, quand, destiné désigné pour cela, je me suis senti préimaginant cette rade…*

Maniaque de la perfection, du savoir exact et précis, fasciné par la mer poétique de Rimbaud, Segalen est presque incapable d'écrire sur la mer. Il choisit alors le fleuve qui se fait discret sur la carte littéraire, par rapport à la mer qui devient presque sa rivale. Il ne tend pas vers la mer par ignorance *Le Fleuve pur et de saveur douce serait peut-être bien malheureux d'apprendre qu'il est destiné à la baste saumure, à la dissolution béante dans la mer saumâtre.* Au-delà des allusions comparatives entre l'esthétique marine et fluviale, la mer semble s'effacer sur une des dernières images empruntées à l'univers chinois. Incapable de devenir le protagoniste d'une œuvre sur un voilier ou un bateau, sur les eaux parfois calmes de l'Océan, Segalen écrit une seule fois de manière explicite sur une mer imaginée et interminable :

> Cela est plus vieux et fondamental que le continent solide : c'est la dormeuse, la pleureuse, la volubile mer dont on va dire le nom — (que tant de voyageurs ignorent)… Mais, ni la mer du Golfe où trois journées mènent d'un cap jusqu'à l'autre ; ni les eaux chaudes où les poissons filent comme des flèches et battent de leurs ailes libellules…Ni la Glacée, qui porte durent les mois d'hiver. — Celle-ci n'est pas froide et n'est pas chaude ; tiède juste au degré des larmes et de la pluie d'orage. Elle n'est point ici ou là. On la connaît tout d'un coup, devant soi, quand on espérait l'avoir fuie. C'est la mer de la Grande Nostalgie.[574]

La mer est la rivale de l'écrivain et la rivale du fleuve, toutefois Segalen sait qu'il est comme le fleuve qui se bat et qui au fond tend toujours vers la mer. Segalen veut dominer la mer sans être marin, l'écrire sans connaître sa littérature, il la refuse encore une fois en exhortant son lecteur à retourner à cet univers de ses origines *Mais ne mouillez pas vos yeux des embruns de Grande Nostalgie.*

---

[573] OCS I, p. 94.
[574] OCS II, p. 202.

La mer devient rarement une femme voluptueuse dans l'œuvre de Segalen, dans un texte débuté en 1907 et remanié jusqu'en 1916 il la décrit sans rancune :

> Il reprit donc la mer. La mer, aussitôt, comme une amie formidable, l'entoura, l'apaisa dans les plis mouvants de son manteau. Les hanches innombrables roulaient avec un bercement la coque où se liait son être musculaire. Son haleine s'élargissait. […][575]

Segalen magnifie la mer transformée en ancienne déesse ou sirène, dansant et l'ensorcelant, et il emprunte le fleuve parce que, sur lui, il peut la frôler, la sentir, la toucher.

Au bout de la mer mystique, l'île de l'au-delà

Ecrire sur la mer n'était pas l'unique projet de Segalen difficile à réaliser, il voulait atteindre un rêve et avec lui, le goût d'un autre monde, atteindre l'île de ses rêves.

> La mesure, l'expertise du Rêve. La jeunesse du rêve. La saveur incomparable du rêve. Tout ce qu'on a dit sur lui, tout ce qu'on a psychologié se réduit à : le Rêve seul qui peut donner le goût d'un autre monde.
>
> Mon rêve d'essai à bord de la *Durance.*
>
> J'ai fermé les yeux…j'ai rouvert. Mes grands rêves, mes beaux rêves d'arrivée à Tahiti. […][576]

Thibet est un poème inachevé qui traite un des espaces géographiques que Segalen n'avait pas pu explorer. Arrêté à Li-Kiang par une lettre lui annonçant la guerre, Segalen abandonna le projet du voyage au Tibet. Plus tard, en 1917 lors d'une rencontre avec Toussaint, un Breton qui avait voyagé au Tibet, Segalen revient sur ce projet. Le blanc sur la carte affleure, après avoir épuisé le fleuve, parcouru la mer, la plaine, les îles, la montagne et sa cime. On est surpris

[575] OCS I, p.297.
[576] OCS I, p.88.

quand Segalen métamorphose le sommet le plus haut de la cime du Tibet en une île merveilleuse.

Thibet, le dernier travail poétique inachevé de Segalen, est l'unique ouvrage où il écrit un nouveau récit maritime. Chaque séquence évoque des voyages, des explorations géographiques où la mer occupe une place essentielle. La cime d'un mont, ne représente dans l'imaginaire des plus hautes sphères, qu'un morceau de terre à la forme îlienne. L'ascension au Tibet, si le récit est écrit après la contemplation sous l'emprise d'une extase d'un ciel immense, peut s'inscrire facilement dans le cadre d'un récit maritime inattendu et originel. La montée est déjà achevée quand l'écriture commence. Le poème évoque le mouvement oscillatoire de la navigation par un dédoublement qui favorise le jeu de descriptions en alternance de deux faits non simultanés, qui conduisent le lecteur dans le va-et-vient du bateau musical du poème et par des effets visuels oscillatoires entre la contemplation finale depuis la plus haute cime et le souvenir des images de la montée. Des sentiments partagés s'ajoutent à ces deux points de vue pour contribuer à cette oscillation constante entre deux temps, deux espaces, deux mouvements… Depuis la cime, la montée est déjà aperçue différemment, les métaphores se confondent et la plaine est pour le *poète-voyageur* associée à la mer, tout au bout, l'île attend le poète. L'île devient alors le mirage universel d'un océan de ciel sans frontières, qui ne laisse pas d'évoquer cette mer saumâtre où il aurait pu plonger.

I

Mais saccadant le roc sous mon pas,

A droit de vie à gré de mort, méprisant la plaine marine,

D'un pied dur j'aborde ta colline,

Bod, o Tö-bod, o THIBET ! lutrin du monde chantant,

[…]

Noyé sous les flots de la langueur,[577]

[577] OCS II, p. 609.

Le poète annonce depuis le début qu'il abandonne la mer, *méprisant la plaine marine*, pour entreprendre la conquête de l'île, pour cela il descend de son paquebot qui annonce la terre promise, *Bod, o Tö-bod, o THIBET*. Il n'est pas noyé par la plaine qu'il laisse derrière, mais par *La langueur*. *Noyé sous les flots de la langueur* est une phrase révélatrice de l'intention de transformer la montée en traversée.

Dans les séquences I, II, il insista sur le caractère musical de l'endroit en même temps qu'il souligna le caractère religieux des champs parce que la cime est un temple au milieu de l'Océan où tout est musicalité ; une musique qui nous fait penser aux îles paradisiaques des récits médiévaux et celtiques.

Au bout de ce voyage imaginaire sous forme de poème, *Thibet*, la critique de Segalen n'a jamais vu l'admiration d'un Breton pour la mer, la mer de la fin d'un monde. Il n'y a pas de doute que Segalen veut rendre hommage au travail de Rimbaud en écrivant sur la mer. Dans la séquence III, le poète semble un marin désespéré qui voit au loin l'île promise, le rêve qui lui avait fait braver tous les dangers au détriment de sa vie. Les termes choisis par Segalen évoquent le voyage maritime : *plongeur à la mer saumâtre nageur à plat* et *le Ciel-Océan*.

III

Même si je meurs plongeur à la mer saumâtre, mauvaise au goût,

Ou nageur à plat dessus la plaine,

[…]

Thibet, d'un bond tu m'apparus, — le monde changé, — vierge énorme

Au delà des monts de mon désir ;

Epaulant le Ciel-Océan de ton promontoire sans norme,

[…][578]

La séquence IV décrit *la mer dévoreuse*, la déesse des naufrages, aussi captivante et séduisante qu'une sirène, avec ses charmes bien connus des matelots qui subissent ses caprices depuis des siècles :

[578] OCS II, p.610.

IV

[…]

Demi-mouvante demi-mue, et bue ou buvante à son gré,

Tout l'Etre aux horizons de naufrage ;

Dans la trame du monde vrai si radieuse en ses ravages

Sans jamais s'y laisser intégrer ![579]

Le *poète-matelot*, sorti d'affaire, aperçoit la cime de la montagne, et de la même manière qu'on crie en pleine mer, écrit :

Terre ! Terre ! Surhaussement du Continent plus que lui-même[580]

Le *poète-matelot* fait face aux dangers de la mer, il ne la déteste point, il écrit l'admiration et la peur que la mer lui inspire. Sorti d'affaire, le matelot ne peut pas s'empêcher de traiter la mer de rivale et, animé par la rage du vainqueur, l'insulte et la défie.

Et ces longs serpents de tes eaux, nés du plus pur jet de tes monts :

Grands fleuves cherchant leur équilibre !

A travers gorges et ressauts sautant, roulant, fluant, bavant,

Ils mènent leur course à l'embouchure,

La vasque finale dissoute en son déhanché décevant :

La mer, hydropique bavochure ;

La mer sans monts, la mer sans front, la cuve d'ennui gris-de-plomb

Qui danse comme ours en ses marées ;

Prodige ! la voici par Toi, — à tes pieds grimpante — halée,

La mer pérégrine à ton aplomb !

Elle se courbe, elle est en route en son esclavage éphélide

Vers toi, véhément dans le solide ![581]

---

[579] OCS II, p.611.

[580] OCS II, p.611.

Segalen ne déteste pas la mer, il avait toujours aspiré à lui faire face, la séquence V doit être comprise comme un duel entre le poète terrien devenu un puissant matelot capable de défier un des éléments de la nature qu'il craignait et méprisait le plus. Le mépris de la mer dans ce passage sert aussi à ennoblir le but de son périlleux voyage, l'île. Dans les séquences, VI-VIII-IX, le voyage abandonne le terrain de la mer : le *poète-matelot* rêve et commence un voyage imaginaire de sensations, comme d'île en île, il explore ses peurs, frôle la mort, s'émerveille de la beauté des lieux, des pierres précieuses, il retrouve une sirène…

Une légende sur l'origine de l'univers dans les contrées tibétaines raconte l'histoire d'une mystérieuse île. Au commencement, il y avait l'Océan, sur l'océan nageait la Tortue ; un jour, elle plongea jusqu'aux profondeurs de l'Océan et rapporta de la boue sur la surface de l'eau ; la boue forma alors une île dont les parties les plus anciennes et plus hautes étaient les chaînes montagneuses de l'Himalaya. Dans la séquence XXI Segalen établit un lien entre l'île la plus recherchée depuis des siècles en Occident et la légende tibétaine. L'imaginaire de l'Atlantide émerge dans les contrées de l'Asie et Segalen doute : *C'est l'Asiatide émergée ?*

Segalen avait toujours voyagé afin de se rencontrer et de découvrir une culture enfouie en lui. Marc Gontard découvre dans le dernier travail de Segalen, *Thibet,* les souvenirs de l'ancienne culture celtique :

> Si on admet, comme nous le verrons plus loin, qu'il existe, chez Segalen, un certain fonds celtique occulté mais actif dans son imaginaire, c'est moins la « Déesse Blanche » des Celtes qu'évoque *Thibet,* comme le suggère Kenneth White, que cet au-delà hyperboréal qui « s'appelle en galois *gwenved* (monde blanc) et en gaëlique *finn-mag* (champ blanc).[582]

Nous ajoutons à la lecture de *Thibet* faite par Marc Gontard une autre analyse qui complète et corrobore son interprétation sur le débris d'*un certain fonds celtique occulté mais actif dans son imaginaire. Thibet* complète aussi une des quêtes qui avait toujours passionné Segalen la quête de l'Autre Monde, du

---

[581] OCS II, p.611.

[582] Marc Gontard, *Victor Segalen, une esthétique de la différence*, L'Harmattan, 1990, p. 294.

Paradis insulaire. Comme tous les saints et marins légendaires qui peuplaient les histoires *celto bretonnes* Segalen rêve de l'aventure de cette quête des îles paradisiaques ; dans *Thibet* il annonce :

> XXXII
>
> […]
>
> Je te nomme et dis mon Outremonde
>
> [..]
>
> Pour ce que tu caches encore, par la discrétion sans bouche ni voix de tes mers
>
> […]
>
> Tu n'es pas le royaume humain, ni ce divin paradis tiède, maître d'effroi
>
> Je te surmonte et dis Enfer froid ![583]
>
> Tu es la cime méditerranée.
>
> Lha-sa n'est pas la terre des esprits, cette île accueillante des trépassés.
>
> XXXIX
>
> Il partit en marin navigateur de tes houles,
>
> Thibet, Océan durci dans l'air…
>
> [..]
>
> Il fut holocauste de tes mers[584]

Thibet est un poème maritime et raconte l'histoire d'une aventure sur un Océan en quête de l'île des trépassés, tous les éléments y sont : l'île de l'au-delà et le voyage maritime. L'île évolue dans l'œuvre de Segalen comme un élément géographique d'une grande complexité, un univers littéraire à part entière.

---

[583] OCS II, pp. 625-626.
[584] OCS II, p. 629.

Segalen, Suarès et Jarry se sont réapproprié ce mythe géographique de l'île, propre à l'univers épique grec et à toute la littérature inspirée des récits de voyages celtes, pour y insérer leurs projets littéraires. Tahiti sera la première île visitée par Segalen et présente dans son œuvre. Il l'aborda avec le préjugé d'un rêve paradisiaque, déjà presque éteint dès son arrivé. Même si Segalen n'avait pas imaginé l'ampleur du sens même de l'idée préconçue de ce Paradis, qu'il avait naïvement apporté avec lui lors de son projet de voyage, il apprendra à dévoiler ses trésors dans l'écriture d'une reconstruction. Le roman *Les Immémoriaux* jaillit d'une première destruction du rêve d'un Paradis insulaire. En opposition Segalen écrira ce roman en abordant chaque élément, en découvrant aussi parallèlement, chaque composante de son idée du paradis.

Les souvenirs du voyage de saint Brandan, des apôtres de l'Hibernie, comme il nomme les saints voyageurs dans *Les Immémoriaux Bretons,* laissèrent peut-être une trace dans le poème *Thibet*. On y trouve mêlées aux rêveries asiatiques les traces d'un imaginaire celto-breton. *L'Asiatide*, la Bretagne celtique et l'Asie rêvée s'entremêlent comme le beurre et le thé que le poète boit dans son poème. Segalen pouvait connaître les récits celtiques à travers les ouvrages de l'époque mais cela n'est pas écrit noir sur blanc. Il a très rarement annoncé ses projets bretons ou ses avis sur la Bretagne. Segalen voulait s'inscrire à l'Association Celtique de Brest, cependant les commentaires sur l'univers celtique sont rares. Depuis un siècle, l'affaire celte faisait couler beaucoup d'encre, Segalen se détacha très tôt des lignes littéraires et culturelles trop remaniées. Passionné de la littérature et des sujets bretons, du sort de la culture bretonne, n'avait-il pas voulu écrire différemment ces légendes trop remaniées à l'époque et trop folklorisées. Une œuvre, connue de Segalen, avait traité les récits celtiques médiévaux et en particulier les souvenirs du voyage de Brandan, *Le Roman de Tristan* de Joseph Bédier. Il voulait rendre à cette histoire ses lettres de noblesse en composant une œuvre qui pourrait rivaliser avec l'œuvre pleine d'ennui de Wagner. Il avait été invité par Debussy à participer au projet d'écriture d'un drame lyrique, suscité d'après le musicien par la beauté de l'histoire du Tristan de Bédier. Dans une lettre écrite le 26 juillet 1907, Debussy avoua :

> Pour Tristan l'histoire en est simple : quand, à son apparition, je lus le *Roman de Tristan*, par Bédier, j'eus tout de suite le désir d'en faire un drame lyrique, tant cela me parut beau, et tant il me semblait nécessaire de restituer à Tristan son caractère légendaire, si déformé par Wagner […][585]

La référence littéraire pour récréer son travail avait été le récit de Bédier qu'il loua ainsi dans une lettre à Debussy depuis Brest en août 1907.

> Mon bien cher ami, tant d'excellentes choses dans votre lettre et d'abord que vous vous donnez à cet admirable et véridique Tristan. Oui, c'est une belle histoire, et d'une saveur, pour nous Français d'esprit, incomparable — Combien cela est plus poignant, plus varié, plus « nombreux » et rythmique que tant d'épopées ou de drames rebâtis sur ces arrière-légendes ! […] — Le Roman de Tristan en fourmille. Cela palpite, et aime, et pleure. […] [586]

A la fin du deuxième chapitre du Tristan de Bédier, le héros blessé, agonisant demande au Roi Marc de l'abandonner dans une barque afin que la mer l'emporte. Tristan est recueilli par des pêcheurs qui avaient aperçu, lors de son arrivée, des signes évocateurs de l'arrivée de saint Brandan. *Ainsi se disaient-ils, une musique surnaturelle enveloppait la nef de saint Brendan, quand elle voguait vers les îles Fortunées sur la mer aussi blanche que le lait …*

Dans une lettre à Jules de Gauthier, Segalen écrit :

> Et méthodiquement, je remets en état les muscles et l'esprit du « dauphin » Républicain, Yuan K'ot'ing, fils aîné du président, victime il y a quelques six mois d'une terrible chute de cheval. J'ai la satisfaction de trouver en lui un pur philosophe bouddhiste, et l'admirateur du « Tristan et Yseult » de Bédier, que je lui ai mis dans les mains.[587]

Le voyage décrit par Segalen dans *Thibet* nous rappelle les voyages de saints celtiques bretons. Les hypothèses autour de toutes les connaissances légendaires ou littéraires que Segalen avait sur le sujet des voyages des saints bretons, restent incertaines, mais, une, parmi elles, reste assez véridique. A une

---

[585] OCS I, p. 624.

[586] OCS I, p. 625.

[587] Lettre cité in *Victor Segalen*, sous la direction de Marie Dollé et Christian Doumet, *Cahiers de l'Herne*, n° 71 , 1998, p. 234

époque où les prénoms bretons n'étaient pas à la mode, Segalen choisit comme prénom pour un de ses fils né en octobre 1913 : Ronan. A Locronan, en Bretagne, il existe une légende qui explique comment Saint Ronan était arrivé en Bretagne. On y conserve une pierre issue de la métamorphose du bateau du saint (en jument et en pierre). Le Braz dans son œuvre *Au pays des pardons* dédia un passage à Saint Ronan intitulé : « Le Pardon de la Montagne. La Troménie de Saint Ronan »

> Ronan eut pour patrie d'origine l'Hibernie, berceau traditionnel de la plupart des thaumaturges celtiques. Je demandais un jour à une vieille femme de Bégard :
>
> — Où donc la situez-vous, cette Hibernie dont le nom revient si fréquemment sur vos lèvres ?
>
> — J'ai ouï dire — me répondit elle — que c'était un lambeau détaché du paradis. Dieu en fit une terre abrupte et solitaire qu'il ancra, avec des câbles de diamant, dans des régions de la mer inconnues des navigateurs. [...][588]

Segalen, dans son roman sur la Bretagne avait décidé d'écrire sur les saints comme Saint Ronan, qui avaient traversé les mers pour atteindre la Bretagne.

> Que ce livre soit semblable au premier. Cyclisme et retour à l'origine, à l'enfermé sur soi-même. […] Les hommes au Nouveau Parler : les Saints Prêcheurs, les Apôtres d'Hibernie. Et de nouveau, les fêtes païennes. Exotisme. Exotisme. Un voyage et le Parler Ancien : la Forêt. La Sourde Bretagne.[589]

Son dernier projet nous indique qu'il connaissait les histoires des voyageurs celtiques, peut-être aussi de Brandan puisque que Segalen avait écrit sur la mer mystique et sur un poète-matelot en quête d'une île paradisiaque, Tibet.

---

[588] Anatole le Braz *La légende de la mort chez les Bretons armoricains,* in *Magies de la Breta*gne [vol. 1] / éd. établie par Francis Lacassin. - Paris : Robert Laffont, 1994, p.1061

[589] *Cahiers de l'Iroise*, janvier-mars, 1978.

Suarès et la mer

La mer occupe une place importante dans l'œuvre, dans l'évolution poétique et personnelle de Suarès, tellement importante qu'il écrit : *La mer est mon horizon : ailleurs je ne respire plus*.[590] La mer apparaît plusieurs fois comme un incipit et une allégorie de cet élan poétique qui pourrait marquer une transition vers une littérature à cheval entre l'écriture et la peinture ou l'écriture et la musique. Dans les « Poèmes de la Brume » l'élan poétique est fortement soutenu par la musicalité, évocatrice de l'univers rythmique des vagues et des danses populaires bretonnes. La mer sera le point de départ vers le rêve de l'évasion plus qu'un simple décor :

> C'est vers la mer de Goëlo
>
> Que je fais voile, et que je songe ;
>
> Vers la forêt au bord de l'eau
>
> Et les rocs noirs que la mer ronge…
>
> […]
>
> C'est vers la mer de Goëlo,
>
> Vers les rocs noirs que le flot ronge,
>
> Et la forêt, au bord de l'eau,
>
> Que mon cœur vogue, et que je songe…[591]

Au-delà de la mélancolie et de la tristesse dégagées dans ces vers, Suarès se découvre poète d'une autre mer, différente de celle qu'il avait connue dans son enfance, à Marseille. L'attachement à son frère Jean, lieutenant de vaisseau, l'avait conduit à rêver par procuration d'un voyage maritime dans les contrées lointaines. Depuis son enfance, le décor maritime de la ville marseillaise l'invita au voyage, à l'exploration. Cependant l'illusion de voyager en Bretagne marqua

---

[590] *Idées et visions et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques (1897-1923)*, édition établie par Robert Parienté, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p.143.

[591] André Suarès, poèmes inédits présentés par Yves-Alain Favre in « Poèmes de la brume », *Points et Contrepoints*, n° 106, mars 1973, p. 13.

un tournant dans l'œuvre et la vie de Suarès. Peu d'éléments attestent d'un voyage en Bretagne antérieur à 1900, date du premier voyage et des premières notes qui donneront lieu au projet du *Livre de l'Emeraude*. Pourtant une des rencontres marquantes du poète avec le voyage et l'environnement maritime breton eut lieu entre 1886 et 1887, lors d'une visite à son frère à l'Ecole Navale. Yves-Alain Favre établit cette première date à partir des notes de Suarès contenues dans quelques carnets inédits (qui portent les numéros 58, 97 et 98), datés entre 1888 et 1889 et déduit que ces trois carnets avaient été élaborés à partir d'un premier voyage en Bretagne, avant 1899. Il corrobore cette hypothèse avec ces mots de Suarès « L'émeraude est née de ma vie en Bretagne. Je n'avais pas 19 ans que j'y fus d'abord : mon frère était au Borda. Je dirai quelque jour l'étrange et profonde émotion que j'en ai ressentie »[592]. Né en 1868, il a 19 ans en 1887 et il confirme ainsi la date établie par Favre.

A l'âge de 19 ans, Suarès accède à travers le voyage à une autre mer, différente de celle de son enfance. Dans les écrits antérieurs au projet du *Livre de l'Emeraude*, dans la période marseillaise, le jeune Suarès plonge dans la mer infinie des mythes classiques : des Argonautes, des sirènes, de la Toison d'or, de Circé, de Médée. Dès qu'il arrive en Bretagne il comprend tout de suite que la mer est différente et l'éloigne des images maritimes du monde classique. L'Océan, l'Atlantique, et la mer bretonne éveillent en lui des sentiments qui l'incitent à vouloir leur consacrer une partie de son œuvre et à vouloir ressentir la même osmose qui les avait reliés au peuple breton. La mer Bretonne s'acclimata sans difficulté à une passion marine qui habita ses rêveries enfantines et postérieurement à son envie de ressembler à son frère cadet, Jean, et de prolonger sa trépidante vie d'officier.

En 1908 Suarès recherche un équilibre entre les deux contrées maritimes. La Méditerrané et l'Atlantique, semblent évoluer parallèlement à l'esprit du poète, méridional et breton. Pourtant dans ce double jeu l'image de la mer est plus qu'un sujet littéraire, elle est l'élément clé de la géographie où le poète projette son esprit partagé entre la Bretagne et la Provence :

---

[592] Carnet 214, p.45, cité par Y.-A. Favre in *La Recherche de la Grandeur dans l'œuvre d'André Suarès*, Klincksieck, 1978, note 1, p. 149.

> […]Là, je le sais, la mer clapote à quai, contre la quille des navires ; là, les vaisseaux mouillés, demain lèveront l'ancre ; là est le voyage, l'aventure, le soleil, les routes de la Grèce et de l'Asie ; là, les balancelles catalanes, et, coulant sur les dalles du Vieux Port, les flots d'oranges, l'or en billes des Hespérides. C'est la mer, ce que j'aime le plus, le ciel liquide où l'on embarque, où l'on navigue : la planche est retirée, on est à bord comme l'on ressuscite, et déjà dans une autre vie : le long cours, les heures canoniales de la navigation, sévèrement mesurées sur les étoiles, et le désert de l'espace rond, où l'homme est intérieur à la sphère, à toute chose et à lui-même. C'est la mer où j'ai vécu ma plus belle part, et où elle demeure, la mer qui m'est connue comme si j'en étais sorti.[593]

Suarès admire la mer, et établit un lien très étroit jusqu'à jouer avec l'homophonie bien connue entre les deux mots, *mer et mère* : *C'est la mer où j'ai vécu ma plus belle part, et où elle demeure, la mer qui m'est connue comme si j'en étais sorti.* Mais avant tout, la mer, et, si on veut les deux mers, la mer de Bretagne et la mer de Marseille, sont pour Suarès le synonyme d'envol, de voyage et d'ailleurs. Dans ce sens nous pouvons répondre par oui à la question que Suarès se pose :

> Rien n'a coûté plus de peine que d'accorder ma Méditerranée et mon Océan, mon roc de soleil et ma brume. Qui sait même si j'y ai réussi.[594]

C'est dans *Le Livre de l'Emeraude*, un ouvrage sur la Bretagne et les Bretons, complexe, où la réalité et les légendes se confondent, où la géographie humaine vit fortement attachée à la géographie physique, où la haine et la passion créent un tiraillement entre l'homme et la géographie de Bretagne, la mer, les roches, la faune et la flore ont une vie contradictoire. Parfois elles semblent s'éteindre dans une tranquillité paisible, d'autres fois grondent dans une éternelle bataille jusqu'à ouvrir leurs entrailles pour dévorer le peuple breton ou participer aux sentiments amoureux d'une jeune mariée : *La mariée dansait avec tous. La brise de la mer jouait dans les cheveux, sur les tempes, et parmi les rubans*.[...]

---

[593] *Idées et visions et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques (1897-1923)*, édition établie par Robert Parienté, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p.503.

[594] *Valeurs et autres écrits historiques politiques, et critiques (1923-1948)*, édition établie par Robert Parienté, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p.699.

Et sur la mer amoureuse, il semblait qu'en un instant fût tombée à l'infini une pluie de violettes[595]. La mer devient peu à peu un personnage à part entière.

Le premier chapitre du *Livre de l'Emeraude*, décrit le départ de Paris et l'arrivée en Bretagne. Cette entrée dans l'univers breton se fait aussi par la découverte d'un horizon absent à Paris, la mer, le récit se fait en crescendo, d'abord, tout au long des descriptions des lieux changeants sous les yeux du voyageur qui emprunte le train, et des rêveries du poète qui annoncent la fascination attendue au bout du voyage. L'ouvrage se construit autour de l'ouest, l'ouest réel et aussi un ouest imaginaire qui commence où commence l'Océan. Le *poète-voyageur* annonce une quête, celle de l'Ouest magique, la quête se fait à travers la géographie bretonne, les légendes locales sur l'au-delà et, en particulier, grâce à l'apprentissage du monde maritime. Le poète annonce dans le jeu des allitérations, le bruit du silence et de l'inconnu, le doux sifflement du train-train des vagues, et le son occlusif des wagons frôlant le rail comme des galets riant sous les chatouillis de la marée :

> Le train roule sur les rails, à toute vitesse, dans la nuit. Vers l'Ouest se hâte la bête de fer, haletante, qui s'ébroue en sifflant, et secoue son collier de fumée : vers l'Ouest, là où la terre finit et où l'Océan s'espace, image du ciel sans bornes.[596]

Dans ce chapitre *le poète-voyageur* annonce son arrivée, dans un crescendo qui préfigure aussi le commencement de la quête, indissociable du monde maritime : *Et voici la mer ! …Je suis en Cornouailles.*[597]

Yves-Alain Favre[598] avait insisté aussi sur l'omniprésence de l'Océan dans l'œuvre de Suarès écrite sur la Bretagne : *Mais l'Océan constitue le centre de l'ouvrage ; sans cesse on le retrouve avec son visage changeant.* Y.-A. Favre établit quelques traits de la mer dans l'*œuvre bretonne* de Suarès : le sujet de la grandeur apparaît associé à la mer ; la mer devient le symbole de l'espace nu, lieu parfait pour la contemplation ; elle se montre cruelle et belle à la fois, elle

---

[595] *LE*, p. 201.
[596] *LE*, p. 30.
[597] *LE*, p. 32.
[598] Y.-A. Favre, *La Recherche de la Grandeur dans l'œuvre d'André Suarès*, Paris : Klincksieck,, 1978, p.152-154.

est associée à l'émeraude et en conséquence elle devient le symbole du Graal et de la quête. Néanmoins, avant l'analyse du départ vers l'Au-delà, il faudrait traverser la mer bretonne que le poète marseillais finit par admirer. Nous ajoutons à la liste des caractéristiques de la mer de Suarès, données par Yves-Alain Favre, une autre quête, la quête d'une île représentant l'au-delà et une autre série de motifs issus des légendes bretonnes attachées à la mer. Tout d'abord, à l'analyse d'Yves-Alain Favre, nous ajoutons une remarque : la mer et l'Océan représentent deux personnages indépendants dans *Le Livre de l'Emeraude* et *Landes et Marines*. Suarès leur attribue deux personnalités et deux rôles bien distincts : la mer représente la féminité et l'Océan, la virilité. Suarès crée ainsi, dans le paysage breton, un équilibre entre forces semblables, mer et Océan, et il évite d'opposer, comme on fait couramment, la lande ou la terre, l'*Argoat*, à la mer ou à l'Océan, l'*Armor*. Suarès construit son récit à l'aide d'une série de clichés répétitifs qui veulent insister sur la personnalité de chaque élément de la nature bretonne. L'Océan, dans l'œuvre écrite en Bretagne de Suarès, est aussi viril que le genre du nom qu'il porte, il est l'acteur principal d'une scène sinistre : *le lugubre Penmarc'h entasse ses rochers et que les nuages roulent sur la scène sinistre, où l'Océan joue sa tragédie*[599]. Tout au long du *Livre de l'Emeraude,* l'Océan est au centre d'une violente bataille, il ne représente pas seulement la mort, mais la violence et la force, que le poète associe à la virilité, avec laquelle l'univers marin menace la vie :

> […] La rumeur de l'Océan battait les oreilles d'un tumulte profond, au rythme lourd : on eût dit le bruit des canons dans une bataille immense ; et tantôt l'on était sous l'haleine des batteries, tantôt la clameur des bouches à feu roulait plus lointaine.[600]

> […] L'Océan, l'Océan roule dans la tourmente ; et il arrive, implacable ; inlassable dans la vengeance, comme la nuit sur un champ de bataille.[601]

Dans une lettre imaginaire que Suarès écrit à Anne de Bretagne il compare la langue bretonne et l'Océan : *L'Océan est la fureur virile, déchaînée par l'inquiétude : la volupté lui est peu connue ; et peut-être ne veut-il pas du*

[599] *LE*, p. 34
[600] *LE,* p. 157.
[601] *LE,* p. 196.

calme. Il ne parle pas latin, mais ce dur gaélique, où les syllabes déferlent sur le roc des gutturales[602]. Tout au long du portrait que Suarès fait de la mer et de l'Océan bretons, nous trouvons des oppositions, entre les qualités féminines et masculines que l'auteur attribua à chacun, comme une plainte et un grondement sur les terres bretonnes[603].

Le portrait de la mer bretonne dans l'œuvre de Suarès comporte la double symbolique de la mer : donneuse de vie et de mort, séduisante et terrible. La mer est aussi verte que la lande et représente le début de la quête de l'émeraude que le poète annonce dans sa dédicace, elle apporte les bijoux et les joies de la pêche et son haleine ne peut que sentir les fleurs, la rose et la violette. Lorsque la paix inonde le paysage breton, la mer bretonne se montre douce et séduisante, par exemple dans le chapitre intitulé « la paix de Kergoat » où Suarès écrit : *La brise de la mer sentait la violette*[604]. Suarès personnifia les éléments de la nature bretonne et principalement la mer, ce qui explique le titre : « La mer parle ». Le poète confronte l'épouse d'un très bon marin, abattue par la vie et battue par celui qui arrache à la mer ses meilleurs trésors, et la mer.

> La mer souriait, sans bornes ; toute ondulée de fleurs, prairie, prairie de roses effeuillées, de pollen de peuplier et de violettes, elle frémissait dans la lumière. L'ineffable splendeur de son indifférence !...Elle n'a pas même de dédain : elle ignore, elle est sans pensée, la belle bienheureuse.[605]

La mer apparaît capricieuse, comme la sirène aimante du monstrueux marin, qui méprise la femme terrienne, incapable de sortir du cercle de son malheur familial. La mer est une sirène séduisante : *ondulée de fleurs, prairie de roses, de violettes* et *frémissait* comme une jeune aimante dans la plénitude de son bonheur. Suarès établit un lien très fort entre le peuple breton et ses éléments et emprunte aussi les souvenirs des légendes sur les sirènes :

---

[602] *LE,* p. 296.
[603] *LE*, p. 287.
[604] *LE*, p. 35.
[605] *LE*, p. 58.

> Oui, chantait le sourire de la mer. Oui, c'est la loi. Il ne faut pas changer un grain de sable à la vision. […] Que la mer soit la sirène qui module, ou la gueule ouverte du monstre, qu'elle dévore ou qu'elle rêve, -- que pas un atome ne soit changé à la vision.[606]

On arrive à la conclusion que le marin breton noie sur terre, avec l'ivresse de l'alcool, le chagrin d'être loin de son aimante sirène. Elle se réjouit de sa chance, de son bonheur, de posséder et de déposséder de sa raison celui qu'elle aime, le meilleur marin qui est incapable de satisfaire la femme et *la mer sirène*.

Dans le chapitre intitulé « Le pauvre pêcheur »[607], le poète croit frôler le sens de sa quête, il croit la mer généreuse face à ce déploiement de richesses marines. Finalement le poète décrit les fruits de la mer comme un trésor offert pernicieusement aux marins bretons :

> La cale était couverte de poissons. […] ils brillaient comme des émaux glacés d'on ne sait quelle laque métallique et liquide. Rangés sur les deux bords de la vieille pierre en pente, ils faisaient un chemin où les pêcheurs se promenaient entre des pierres précieuses, des lingots d'argent et de vermeil, incrustés de rubis. [..]
>
> Les dorades et les maquereaux luisaient comme de l'argent et de l'émeraude en fusion ; […]
>
> […] un banc de rougets sur un lit d'algues avait la couleur de bijoux persans, faits de roses diamantées sur un coussin de velours vert[608]

Parfois la mer bretonne décrite par Suarès offre les trésors de son royaume, comme une sirène généreuse, enfantine et capricieuse. La mer clapote, rit et se réjouit des éphémères richesses qu'elle dépose dans les filets des pêcheurs bretons.

> La mer riait, comme une reine heureuse.
>
> […] La mer clapotait contre la cale, et mouillait en riant les filets et les rames.[609]

---

[606] *LE*, p. 59.
[607] *LE*, pp. 115-125.
[608] *LE*, p.115.
[609] *LE*, pp. 115.

Suarès élabore dans ce chapitre un portrait de deux pêcheurs bretons, Harmel et Lesken. A peine les pauvre pêcheurs satisfaits des trésors vendus, elle se replie dans sa condition de cimetière envoûté pour mieux vivre son extase.

> […] La mer n'ondulait plus qu'à peine, suspendue dans une extase. La mer diaprée n'était qu'un cimetière de pollens somptueux et de fleurs soyeuses. […][610]

C'est un chapitre central car le poète expose la frénésie de l'arrivée du poisson complexe, mais si puissante qu'elle permet de sous-entendre le rapport d'envoûtement et dépendance des Bretons et de la mer. Dans cette cale Suarès suit sa quête, car parmi les trésors que la Bretagne lui offre pour peindre ce croquis, il n'a encore observé qu'un faible éclat de l'émeraude. Suarès tresse avec beaucoup d'adresse ces deux univers, le métier du pêcheur et l'univers légendaire qui anime les tristes événements du quotidien.

La mer est voluptueuse et cruelle, c'est ainsi qu'elle représente les souvenirs des légendaires des sirènes.

> La mer terrible est ivre de ses charmes. Mais en vain : si séduisante et si cruelle, dans son repos elle pousse soudain un soupir qui déchire, et qui appelle. Elle est amoureuse, et toujours triste.[611]

Le poète est séduit, enchanté et cherche à toucher les lèvres de la mer bretonne pour la consoler ou pour se laisser aller : *L'inquiétude et le rêve se cherchent des lèvres au bord de l'eau.* Elle s'habille de tous ses trésors pour attirer tous ceux qui sont tourmentés par l'inquiétude et le rêve : *Sur le sable de velours fauve, les cailloux polis luisent comme des pierreries. Le soleil couchant allume des rubis et topazes sur la plage.*

Maintes fois, le poète insiste sur les mouvements des vagues dont les arabesques dessinent le corps des êtres de l'au-delà, de sirènes merveilleuses, des Morganes bretonnes :

---

[610] *Ibid*, p. 121.
[611] *LE*, p. 93.

> […] Les vagues amoureuses sentent la violette : et leur courbe est si souple, leur mol abandon d'une grâce si enchanteresse que, penché sur elles, comme à l'appel des sirènes, on rêve de s'y laisser aller et d'obéir à la séduction.[612]

La mer est plus féminine que jamais dans les croquis de Suarès, qui l'explora dans sa douce et terrible complexité. Il se sent pris dans son ivresse, celle des charmes ambigus de la vie et de la mort, des parfums de violettes et des vapeurs âpres du goémon, des cris de l'aimante et de sirène, de l'ennui quotidien et du mystère de l'au-delà.

La mer bretonne en novembre devient menaçante comme dans le croquis intitulé « Brumaire ». Il décrit l'expérience bucolique d'un jour de pêche, où la mer convie à un rêve hypnotique, où le calme et le silence du paysage breton contribuent à une osmose jalousement décrite par le poète :

> Entre les lèvres et la barbe jaune de Jean-Marie, la courte pipe fume. Les pieds nus, appuyé sur un coude, il s'est couché sur l'avant ; et la tête levée, lui aussi, les yeux vagues, on dirait qu'il rêve…[613]

Il est exceptionnel de trouver quelques chapitres où la mer bretonne est dans le calme, où le poète décrit un lieu de solitude et d'exploration du monde et son osmose avec l'univers :

> On baigne dans le vent du large, comme dans une source lustrale. La pensée erre et bondit sur les cercles de l'azur, jusqu'à cet infini où l'on cesse d'être soi-même, et où l'on sent en soi la vie de toutes choses. […][614]

Suarès décrit l'agonie de la mer qui s'abandonne jusqu'aux derniers instants de la disparition de l'activité marine, à la Pointe du Coq, en Bénodet :

> Je vois le ciel qui tourne. J'entends mourir la mer. Mais infiniment plus, combien je me vois vivre et je m'entends mourir moi-même… [615]

En octobre et novembre la mer bretonne répand des odeurs de mort.

---

[612] *LE*, p. 152.
[613] *LE*, p. 153.
[614] *LE*, p. 152.
[615] *LE*, p. 131.

> Et de la mer elle-même monte une senteur plus pénétrante. Le maërl et le goémon sur les pierres ont un parfum âcre et pourrissant. Et les roches aussi participent d'on ne sait quelle odeur funèbre.[616]

La mer funèbre abrite les vestiges des peuplades disparues, d'une Atlantide engloutie qui s'est effacée à la pointe de Penmarc'h, lieu de combats mythiques :

> A la basse mer, vers le temps de l'équinoxe, le flot qui se retire laisse la rive peuplée d'une foule étrange.[617]

Il existe une idée constante dans la description de la mer bretonne dans l'œuvre de Suarès : sa personnalité rieuse et capricieuse, toujours amoureuse et ses formes ondulantes. Elle garde la personnalité occulte de la sirène, symbole de séduction mortelle, du désir destructeur mais aussi l'unique moyen pour connaître le passage vers les îles Fortunées.

Dans son ouvrage *Voici l'Homme,* écrit entre 1906 et 1948, Suarès écrit un premier livre intitulé « Retraite en Cornouailles » où il invente sa petite île, au bout de la terre, au milieu de la mer, dans un manoir breton, *Ker Enor* :

> L'homme du grand silence, ayant beaucoup erré en Europe, quitta Paris, où il faut être femme pour bien vivre, et rentra dans son manoir de Ker Enor, en Argol : c'est au pays de Cornouailles, là où l'Occident finit, où le soleil chaque soir meurt dans la mer, et où le solitaire Océan commence. [618]

Suarès est parti en quête d'une sorte de paradis insulaire breton, insulaire car si nous traduisons le nom du château, *Ker* veut dire en ancien breton habitat fortifié. Si nous ajoutons à la signification du terme breton, *Ker,* l'idée d'éloignement, de silence et de solitude dégagée par les termes : *là où l'Occident finit, où le soleil chaque soir meurt dans la mer, et où le solitaire Océan commence*, nous imaginons un lieu presque inaccessible, insulaire. *Enor* est un terme breton qu'on peut traduire par mémoire, une sorte de citadelle de la mémoire qui nous fait penser au *Château de l'âme exaltée* dont parle Segalen

---

[616] « Heures d'automne », *LE,* p. 123.

[617] « Heures d'automne », *LE,* pp. 124-125.

[618] *Voici l'Homme* in, *Idées et visions et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques (1897-1923)*, édition établie par Robert Parienté, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 143.

dans *Thibet*. Tout au long de ce chapitre nous découvrirons des parallélismes entre deux espaces transformés en îles merveilleuses par Segalen et Suarès.

Le 15 mai 1904, dans la *Renaissance latine,* Suarès publia un texte élaboré pendant son séjour en Bretagne, intitulé « Lord Spleen en Cornouailles » qui fera partie plus tard d'un livre composite intitulé *Idées et Visions,* publié en 1913. Suarès invente à nouveau un lieu isolé en Bretagne, en dehors du monde, mais qui est dans un recoin de la terre qu'il avait choisi d'explorer tout au long de sa vie. Suarès contemple le monde depuis un manoir, *Ker Mor*. Dans la traduction en français du nom du manoir, nous retrouvons le terme *ker*, ville fortifié, et *mor* qui veut dire mer ou marée. Suarès choisit encore une fois un lieu insulaire, une sorte de château-fort entouré par la mer qu'il décrit de la sorte :

> Je n'ai, de toutes parts, autour de moi, que l'Océan et les landes mouvantes à l'égal des vagues, et plus noires qu'elles. […] Toute demeure paraît lointaine, au-delà de ce désert salé ou de ces landes sombres. Lointain le port ; et la ville des hommes lointaine.[619]

Le poète paraît en mouvement, sur une île flottante qui se déplace, il est le capitaine de son château breton. Il veut la solitude, l'isolement mais il ne veut pas détacher ses yeux de l'horizon. Dans le chapitre « Lord Spleen en Cornouailles », Suarès fait défiler des images qu'il avait empruntées à des croquis dans *Le Livre de l'Emeraude* et *Landes et Marines*. Les sentiments du poète sont contradictoires car d'un côté il souhaite l'isolement et l'éloignement de la Bretagne et des Bretons, et de l'autre, il désire chanter et explorer à jamais la patrie qu'il avait choisie, ses hommes, sa faune et sa flore, ses bateaux et ses rêves :

> J'aurais laissé venir le vent du large dans mes salles immenses ;
>
> J'aurais touché mes orgues et chanté ma patrie
>
> Au choral de l'Océan, de la Solitude et de l'Ennui.[620]

La thématique du château représente dans les deux récits, « Lord Spleen en Cornouailles » et « Retraite en Cornouailles », un endroit mystique évoqué par

---

[619] *Idées et visions et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques (1897-1923)*, édition établie par Robert Parienté, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 530

[620] Ibidem

Thérèse d'Avila mais aussi un lieu réinventé où le poète tente de gérer une âme tourmentée par la réappropriation d'un espace, *d'une patrie*. D'un autre côté l'univers insulaire dans lequel évolue le poète renvoie aux îles légendaires des récits celtiques, où on voyage pour combattre ses monstres, à l'enfer froid des textes celtiques où on résout l'oxymore essentiel de l'être et du non-être.

L'au-delà sur l'île blanche

Le Livre de l'Emeraude ouvre son premier chapitre sur un projet de voyage de Paris vers l'ouest et il se ferme avec les adieux de l'artiste face à l'immense Océan. Suarès écrit un chapitre intitulé « Adieu », entre le titre du chapitre et le texte, une épigraphe insiste à nouveau sur le départ du poète, cette fois-ci, en breton : *19 novembre, Kénavo…*[621] Suarès exprime des sentiments contradictoires dans le titre et l'épigraphe du croquis, puisqu'il semble ne pas vouloir se détacher complètement de la Bretagne, en prononçant aussi ce *Kenavo* en breton, un adieu timide, plutôt un au revoir qui présage une renaissance et un nouveau retour en Bretagne. L'imaginaire enthousiaste de l'écrivain veut percer d'autres horizons, au-delà du connu, en se laissant emporter par le chant des sirènes, par le corps séduisant des vagues. La peur de prononcer l'adieu en français et la nostalgie qui s'empare de lui en prononçant le *Kenavo* breton le poussent à vouloir s'enterrer dans les flots :

> Le tombeau de la mer est celui que j'envie, -- la tombe très profonde, […]. Le tombeau de la mer orageuse est la demeure que j'envie, […].
>
> Je vais mourir ici, où j'ai senti les linges tièdes de l'oubli envelopper mes os brûlants de fièvre, et détendre mes muscles raidis.[…] Je veux mourir ici, où le rêve puissant de la vie s'endort dans une fraîche paix, qui le délaisse.[622]

Suarès dans l'adieu à l'émeraude exprime sa passion pour la Bretagne, qui l'avait envoûté jusqu'au point d'y vouloir disparaître. L'insistance du poète est

---

[621] *LE*, p. 289.
[622] *LE*, p. 290.

marquée par les répétitions, trois fois de manière anaphorique, comme s'il s'agissait d'une incantation magique, des termes suivants : *Le tombeau de ta mer…que j'envie*, *Je veux mourir* et *Puissé-je…* Il est devenu un marin breton entraîné dans l'indéniable tourbillon des marées, par la force des vagues qui le fascinent. Lire ces pages de Suarès est lire le testament de chaque breton qui, en regardant l'Océan, rêve d'un autre Ouest, qui, en regardant la mer, la désire et la craint. C'est un *Kenavo* si déchirant que seule la mort pourrait le soulager afin de ne plus quitter les terres de la Bretagne. Un adieu aussi à la quête de l'émeraude cachée au fond de l'Océan et qu'on pourrait confondre, dans un éternel sommeil, à ce *rêve de la grandeur* chanté par les vagues. « L'Adieu » de Suarès ne porte pas de date, au contraire de la « Dédicace », cette absence de marque temporelle nous indique que l'adieu semble se répandre dans son rapport avec la Bretagne comme un écho sans fin.

A première vue, *Le Livre de l'Emeraude* est construit à la manière des notes prises d'un voyage et disposées de façon désordonnée, comme les notes d'un étrange voyage qui ne suit pas une logique espace-temps parce qu'il ne s'agit pas d'un voyage ordinaire. L'écrivain recherche peut-être le rêve du Graal, le vase des illusions celtiques taillé dans une énorme émeraude, et il ne marche pas sur les dessins d'un chemin tracé à l'avance, car ses mouvements ne suivent pas la logique d'un itinéraire classique. Suarès cherche l'émeraude, il quête et avance inspiré par la carte de ses méditations, des intuitions et des mythes. Cependant, le *poète-voyageur* poursuit sa route, peut-être au-delà de la mort qu'il avait autant désirée dans le chapitre « L'Adieu ». L'œuvre sur la Bretagne de Suarès évolue tout au long des pages du *Livre de l'Emeraude* et de *Landes et Marines*. Depuis le premier chapitre de *Landes et Marines* Suarès établit une œuvre opposée et en même temps complémentaire à son premier livre, *Le Livre de l'Emeraude*. D'après la disposition du premier croquis, ou chapitre, de *Landes et Marines,* nous établissons un certain parallélisme avec *Le Livre de l'Emerau*de. L'espace et le déplacement sont les éléments référentiels dans les deux ouvrages. Dans *Le Livre de l'Emeraude,* le déplacement s'effectuait depuis une ville grouillante et misérable, Paris, vers la gare, vers un train, vers la Bretagne, vers la mer, vers l'Ouest mythique. Les espaces clés du déplacement dans *Landes et Marines* sont : la baie avant la fin de terres, la mer et l'île.

D'après la mythologie celtique, l'Autre Monde était situé dans les îles placées au Nord et à l'Ouest, la couleur caractéristique des îles sacrées était le blanc. Le spectre d'une île blanche et merveilleuse apparaît annoncé dans *Le Livre de l'Emeraude*. Le poète s'arrête sur l'île Tudy en juillet, un jour de régates, lorsqu'un bateau s'échappe à l'allure d'une hirondelle le regard du poète se détourne pour découvrir une île fantasmagorique :

> Plongé dans le soleil, je suis des yeux l'hirondelle de mer ; je regarde vers l'Ouest et le Nord. A l'horizon de terre, je n'ai vu jusque là qu'une longue plage, du sable étincelant noyé dans un miroitement de fumée lumineuse. Une ville paraît surgie dans le mirage. Elle émerge à peine de l'eau. Elle est blanche dans la mer glauque. La clarté de l'été n'est pas plus claire qu'elle. […] C'est une ville de pierre, éclatante comme une des Cyclades, transportée dans la mer de Bretagne. Devant la rivière de Pont l'Abbé et la lagune, faisant face aux ombrages de Loctudy, cette ville d'Orient est mouillée, tel un bateau de pierre blanche.
>
> […]
>
> Aride, ensoleillée et blanche dans la mer verte, c'est Tudy : c'est l'île.[623]

Tous les éléments de l'île des trépassés dans les légendes bretonnes, ou des îles merveilleuses dans la mythologie celtique apparaissent dans le mirage que Suarès décrit : le bateau en pierre, moyen utilisé par les saints bretons, la couleur blanche, sa luminosité et son emplacement, vers l'Ouest et le Nord.

Le voyage vers l'île merveilleuse ne pouvait commencer que dans l'île Tudy. Le poète, *ivre de cet incendie blanc*[624], accoste sur l'île Tudy dans le premier chapitre qui ouvre *Landes et Marines*. L'ivresse dans le folklore celte permet aux humains d'entrer en contact avec l'autre monde. Le poète transforme l'île en échiquier, jeu très présent dans les récits celtiques, et il se promène comme le cavalier d'un échiquier géant. Les oies sont omniprésentes dans l'île : l'oie est un équivalent du cygne, messagère de l'Autre Monde, elle ne pouvait pas être mangée, Jules César le dit dans *De Bello Gallico*, les oies étaient élevées

---

[623] *LE*, pp. 127-128.
[624] *L&M*, p. 19.

voluptatis causa[625]. Ce n'est pas un hasard si Suarès cite dans le premier chapitre de *Landes et Marines* dédié à l'île, le personnage du passeur :

> J'arrive avec le flot. Mû par l'instinct d'une antique religion, d'un culte à la mer et à l'île, je me déchausse et j'accoste de ma chair, pareil aux pêcheurs.[626]

> J'ai quitté la grande terre et les arbres pour l'île de pierre et de soleil : sur l'autre bord de la baie, j'ai hissé le panier au haut du mât, et le passeur m'est venu prendre, semblable au Caron bourru du solstice, qui porte le voyageur de l'ombre à la clarté[627]

L'île est un lieu mystique, une sorte d'au-delà breton qui évoque l'Enfer dans la mythologie grecque, mais qui est aussi très différent. Le poète devient un pêcheur, et il paye le passeur, comme Charon dans la mythologie grecque, avec les trésors de la mer, *j'ai hissé le panier au haut du mât*. Dans le portrait suarésien de Shakespeare, qu'il dit être un Celte, nous trouvons encore le nom de Caron :

> Dans le *Conte d'hiver,* si atroce et si doux, tout vérité d'abord selon les faits, puis tout chimère, je vois Shakspeare en divin Caron : sa barque fait le passage d'un monde à l'autre : le rocher quitte l'enfer et la fatalité pour un voyage sur la mer de Bohême, aux îles Fortunées.[628]

Suarès n'oublie pas les mythes classiques puisqu'il traverse la mer avec le passeur de l'Hadès, Caron = Charon, qu'il identifie avec Shakespeare. Néanmoins, dans l'œuvre sur la Bretagne de Suarès, la religion antique du culte à la mer et à l'île, nous fait penser aux légendes de l'au-delà celtique. Nous ne saurons pas si le poète est vivant ou mort, s'il s'est réellement noyé dans les flots, comme il le souhaitait dans «L'Adieu». Rappelons au passage que la couleur blanche envahit l'île Tudy mais aussi d'autres chapitres dans *Landes et Marines*. Comme dans le cas de l'œuvre *Thibet* de Segalen, l'île blanche est parfois glacée, enneigée. Lorsque nous relisons les pages où Marc Gontard

---

[625] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant *Dictionnaire des symboles*, Paris : éd. R. Laffont/ Jupiter, coll. Bouquins, 1969 (éd revue et corrigée 1982), p. 694

[626] *L&M*, p.19

[627] *L&M*, p.19

[628] *Idées et visions et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques (1897-1923)*, édition établie par Robert Parienté, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 675

analyse les traces d'un souvenir d'un autre monde celtique dans *Thibet* de Victor Segalen, nous trouvons des échos dans *Landes et Marines* de Suarès. Lorsque Gontard analyse *l'au-delà hyperboréal qui «s'appelle en galois* gwenved *(monde blanc) et en gaëlique* finn-mag *(champ blanc)»* dans l'œuvre de Segalen, il signale tout d'abord l'expérience mystique du poète, et l'omniprésence du froid et de la couleur blanche. Les textes religieux moyen-bretons mentionnent l'enfer comme étant *an ern yen, l'enfer glacé.* L'île Tudy est doublement associée à l'enfer décrit dans les textes médiévaux bretons. Il nous suffit de relire quelques chapitres pour comprendre que la couleur blanche évoque un lieu mystérieux, une Bretagne entre la vie et la mort. Tout d'abord le poète commence par établir un lien intrinsèque entre la mort et la couleur blanche de l'hiver breton. Dans le chapitre intitulé «Brumaire» dans *Le Livre de l'Emeraude,* le poète décrit l'hiver en Bretagne, il explique que la période hivernale ralentit le rythme de vie de ses habitants et sa blancheur est un signe de mort : *Novembre enveloppe le petit port d'un suaire.* «Matin en mer» *Et, là-bas, les îles sont posées sur la mer, –– six pierres blanches sur une dalle bleue.* [629] Cependant la plus étonnante description de l'univers du blanc, associé à l'enfer froid et à l'île était annoncée dans un chapitre du *Livre de l'Emeraude* intitulé «Le Fjord». La Bretagne devient un fjord, le paysage est envahi par la blancheur pénétrante et froide de la brume, étrangement *Il fait très doux ; et pourtant l'on frissonne*[630]. Le poète est surpris par une blancheur qui métamorphose le paysage et le peuple bretons : *Tout a la couleur blanchâtre de la fumée ; la mer est blanche ; la rivière est blanche ; et les arbres disparaissent à demi sous la bouée.*[631] Le poète décrit un lieu différent, les Bretons rentrent chez eux, tandis que les bijoux de la nature posent leurs perles : *Les volets sont brodés d'un nombre infini de gouttelettes, toutes distinctes et rangées en longues colonnes, comme des perles*[632]. Le poète a du mal à reconnaître Bénodet sous les brumes, il semble transporté dans un paysage flottant, dans une île blanche merveilleuse : *Est-ce Bénodet et le fleuve*

---

[629] *LE,* p.153.
[630] *LE*, p.185.
[631] ibidem.
[632] Ibidem

de Kemper, si bleu, si gai à la lumière ? Est-ce un fjord en Bretagne ?...ou en Ecosse ?...ou peut-être en Norvège ?[633] Le fjord est comme un bateau, une légendaire île flottante qui se déplace, d'après le poète, grâce aux voiles du ciel gris : *Pas un pli dans le ciel gris.* La blancheur des brumes bretonnes transporte la Bretagne dans un autre espace-temps, qui nous fait toujours penser à l'enfer glacé qui avait fasciné les Celtes :

> […] Tout le pays dormait sous ce crépuscule humide, comme plongé au fond d'un aquarium aux eaux laiteuses.
>
> Une étrange clarté, — une vapeur de repos et de rêve…
>
> Une neige de silence — c'était cette lumière.[634]

Dans tous les chapitres où la Bretagne est métamorphosée en île, en un univers flottant envahi par le blanc, le poète semble le seul à tenir le navire, son environnement semble endormi ou enfermé dans un profond rêve. Le *poète-voyageur* est un capitaine qui contemple le monde sur la proue d'un énorme navire en criant *Je vais au bord le plus lointain de la terre, là où la Bretagne s'enfonce dans la mer*[635]. Le capitaine lève l'ancre sur son vaisseau de granit, la Bretagne s'enfonce dans la mer. Le poète est probablement un être mystique, un nouveau saint Brandan, saint celto-breton sur un gigantesque navire de pierre : La Bretagne puisque *La Bretagne est un vaisseau de granit sur la mer verte.*[636]

---

633 Ibidem
634 *L&M*, p. 22.
635 *LE,* p.289.
636 *L&M*, p.85

Partie III

Au-delà de la Bretagne

Chapitre I

La Bretagne de l'aquarelle à l'huile

Salut, […] ; époque de commencement où, désertant le dogme usé des arts, la jeune foi s'exaltait vers un Art spontané marqué par le destin entre ce qui est, Vérité, et ce qui devait être, Beauté ;[…] règne de la Mémoire libérant l'artiste des faits immédiats au lent précipice du souvenir alors que l'Imagination le projetait au devant du Temps par la magie du survenir ; soudaine ingratitude nôtre des cités qui nous lançait ici vers la Bretagne, grandiose image, […]

Saint-Pol-Roux

La Bretagne, la Muse du renouveau

Entre 1880 et 1890, le nombre de voyages des artistes et des écrivains s'accroît considérablement en France. Cet engouement touristique avait été favorisé par le désir de jouir de la campagne, des stations balnéaires et par un rapide développement du chemin de fer. En 1885 apparaissent les syndicats d'initiative et en 1890 vit le jour l'organisme principal de promotion touristique en France : Le Touring Club de France.

A cette époque, le tourisme est associé à une industrie nouvelle, le souvenir du voyage. Un des éléments par excellence du souvenir fut depuis toujours, la représentation ou l'image de ce qu'on avait vu. Le thème régionaliste, épaulé par l'image, apparut dans les publicités autour de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle et il survécut, avec succès, jusqu'à la Deuxième Guerre Mondiale. Afin d'attirer les Français à entreprendre un long et dur trajet en train, l'image s'enrichit de toutes les couleurs des régions à explorer. Ces affiches publicitaires de la fin du XIX^{e} passent de l'information sur les tarifs des billets à la divulgation de tout ce que le voyageur voulait et aimait voir. Tout d'abord, elles s'efforcent de faire découvrir les charmes de la région. Enfin, elles réduisent chaque endroit à une *image-cliché* que le voyageur recherche sans hésiter, motivé par le désir d'exotisme et de dépaysement.

La manière de voyager à la fin du XIX^{e} siècle avait beaucoup changé par rapport aux décennies précédentes. Le voyageur souhaitait s'éloigner de plus en plus des choix conventionnels et il cherchait alors à explorer des régions méconnues. Un changement s'opère aussi chez les artistes de la fin du siècle, à une époque où les paysages du monde classique intéressent de moins en moins les peintres. Mais peu à peu l'art, comme la société, rêve de déplacement. L'art se déplace et déplace ses intérêts. Les peintres Impressionnistes avaient exploré tout d'abord les environs de Paris, entre 1860 et 1880, pour nourrir leur art. D'autres peintres, comme Van Gogh, Cézanne et Gauguin, abandonnèrent les paysages de Paris pour des contrées plus éloignées de la France : La Bretagne, Le Midi et la Provence, régions qui, à cette même époque, se souciaient de restaurer leur identité culturelle et linguistique.

La Bretagne est le pays des dolmens et des menhirs, région qui dans l'imaginaire collectif garde sa nature sauvage et des modes de vie rudes et archaïques. A première vue, la Bretagne, entre clichés et charme naturel, avait toutes les possibilités de séduire l'artiste. La Bretagne attira des artistes depuis 1830 et elle occupa une place principale au fur et à mesure que les voyages proliférèrent. Vers 1860, lors des fermetures estivales des ateliers parisiens, quelques peintres s'aventurèrent en Bretagne pour y chercher un refuge artistique. Dans cette première approche picturale des terres bretonnes, abondent les sujets exotiques ou folkloriques. La littérature sur la Bretagne

contribua énormément à ce changement de décor dans les représentations artistiques de la fin du XIX^{e} siècle.

Une personnalité artistique avait fortement attiré l'attention de Jarry, Segalen et Suarès, il s'agit de Gauguin qui était parti en Bretagne à la recherche de nouveaux sujets et un meilleur environnement. Il faut commencer par la présentation des rapports de Gauguin et la Bretagne pour pouvoir tracer, après, toutes les raisons communes qui avaient poussé trois écrivains, Jarry, Segalen, Suarès et le peintre, Gauguin, à voyager et explorer la Bretagne. Même si les raisons premières du voyage en Bretagne de Gauguin avaient été les difficultés économiques, consciemment ou inconsciemment, il sera précipité dans le tourbillon des idées que cette terre véhicule. Une journée de voyage en train en 1886 lui offre une vraie découverte culturelle, un primitivisme préservé en France, dans un lieu où la vie est aussi moins chère. En 1885 Gauguin écrit à sa femme : « C'est encore en Bretagne qu'on vit le meilleur marché ». En plus des conditions économiques favorables, un autre aspect la rendait attirante aux yeux de nombreux peintres de la fin du XIX^{e}. Face à la Provence et à l'Ile-de-France, les paysages bretons déconcertent le visiteur, en se déployant avec des charmes méconnus mais très recherchés par les esprits artistiques de l'époque. Quelques artistes tournent le dos au siècle industriel et matérialiste et pénètrent une géologie sans âge, une géographie peu accorte mais séduisante.

Gauguin observe et analyse d'abord les habits bretons dont on trouve en 1886 de nombreuses études. Cette géographie humaine et physique véhicule un rythme de vie inhabituel parce que le temps semble avancer lentement ou prétend s'arrêter depuis des siècles. Les monuments, les gens, la langue et le paysage ne font que geler le regard du voyageur, en l'ensorcelant pour préserver ses charmes. Ce n'est pas un hasard si pendant ses premiers séjours, entre 1886 et 1887, Gauguin avait rencontré et retrouvé les souvenirs sauvages de son enfance. Il faut ajouter les prédispositions idéologiques du peintre qui adhérait en partie aux principes du symbolisme et au programme esthétique de Wagner. Le but de l'artiste et du poète était d'arriver à l'art immémorial de l'humanité à travers l'art mythique et primitif. Dans ce goût pour le retour au passé, on n'oubliera pas que les symbolistes préconisaient la création d'un art capable d'être, à lui seul, une synthèse de toutes les manifestations émotives de l'homme face aux Dieux et au monde. Séparé de sa femme, loin de ses enfants et de sa vie

de banquier, il plongea dans la solitude cathartique des terres de Pont-Aven. Il abandonna sa place de bourgeois, symbole du monde moderne, artificiel et corrompu, et il commença à enquêter sur ses origines, ses ancêtres, emporté par les sonorités du breton, le paysage et la culture bretonnes.

Après un voyage avec Charles Laval vers le Panama et la Martinique, il revient sur les terres de Pont-Aven. Les lettres écrites pendant son isolement à Pont-Aven, durant presque toute l'année 1888, décrivent les premières nouveautés de son art et la volonté explicite de métamorphose. Son but est de dépasser l'impressionnisme. Le peintre devient l'observateur de la nature de telle façon qu'il ne se contente pas de reproduire et étudier les costumes et les terres de l'ouest. Il va au-delà des perceptions sensorielles, il recherche ce qui est plus profond et qui se dévoile dans les petitesses du calme breton. Il n'y a pas un texte qui nous révèle avec autant de force la nature de cet art recherché par Gauguin en Bretagne et, plus tard, à Tahiti que cette réflexion de Suarès, qui avait voyagé et exploré la Bretagne quelques années avant la mort du peintre :

> Le plus beau symbole est un effet d'art, et non une méthode. Le maître de l'art ne copie pas la nature, ni les caractères : mais il les crée selon sa vision propre : et de la sorte il les exprime.[637]

La Bretagne, quoique réduite comme toutes les autres régions à des clichés iconographiques, souvent présents dans les affiches publicitaires des chemins de fer, perpétua et forgea aussi une nouvelle image. L'avant-goût d'exotisme, proposé par des affiches publicitaires de chemin de fer, fut bientôt dépassé par quelques artistes et écrivains tentés par la puissance des lieux. La Bretagne des coiffes, des pardons, des monuments insolites, des paysages romantiques et des merveilles culinaires avait su captiver les touristes du XIX^{e}. Certains artistes voyageaient pour trouver une Bretagne non représentée par les affiches publicitaires ou les récits de voyage et les guides. Ils rêvaient de voyager pour saisir l'image secrète de la Bretagne, sous la changeante lumière de la région méconnue qui menace de s'éteindre.

---

[637] *Lord Spleen en Cornouailles* in *Idées et visions et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques (1897-1923),* édition établie par Robert Parienté, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 548-549.

Indiscutablement, pour les écrivains et les peintres de la fin de siècle qui ont connu la Bretagne, c'est sa géographie qui lui assigne son rôle de Muse. La géographie était au centre des recherches artistiques des Impressionnistes et plus tard aussi pour les néo-impressionnistes et pour l'école de Pont-Aven. La Bretagne donna une touche originale à l'art moderne à l'aide du sentiment de dépaysement spatial et temporel. L'artiste moderne creusa le granit de la Bretagne primitive, archaïque, stéréotypée pour regagner l'espace-temps du créateur : l'éternité. Cette région dévoila à la fin du XIX^{e} siècle industrialisé, une des pistes pour aborder la question de la modernité dans l'art et afin d'explorer d'autres techniques. Les poètes et les peintres goûtèrent dans cet entourage, dit sauvage et primitif, l'enchantement de la terre bretonne. Les plus privilégiés et les plus éveillés parmi ces artistes profitèrent de cette intemporalité bretonne pour offrir du renouveau dans l'art.

> La Bretagne a dit Sérusier, est « ma vraie patrie, puisque j'y suis né de l'esprit ». En cette fin du XIX^{e} siècle, la province des confins est donc propulsée à l'avant-garde de la scène artistique : ses perspectives très structurées, aux horizons très ramassés, sa lumière perpétuellement changeante, amènent une rupture avec une certaine tradition picturale et suscitent des recherches novatrices. L'antique territoire celte surgit dans le monde de la peinture tel un continent nouveau à explorer, et devient le havre privilégié d'artistes qui balisent et illuminent l'histoire de l'art moderne. [638]

Ici Monique de Beaucorps, résume quelques éléments essentiels qui ont fait de la peinture, à sujet breton, une peinture moderne et novatrice. Elle insiste sur le renouvellement des techniques picturales, dû en grande partie à des aspects surprenants de sa géographie. Mais tout cela demande une implication spéciale du peintre, le peintre ne peut pas aborder en peinture une nouvelle géographie sans passer par l'intériorisation des lieux. Les Impressionnistes avaient commencé par libérer la peinture des sujets dits plus nobles, tirés de la Bible, de la mythologie et de l'histoire. Il faut attendre la peinture de l'Ecole de Pont-Aven

---

[638] Monique de Beaucorps, *Le Voyage des peintres en Bretagne,* Paris : Herscher, 1995, p. 12.

pour voir que le rêve, l'imagination et la richesse intérieure du peintre sont aussi mis à la disposition du regard porté sur le monde.
Yves le Febvre, ami d'André Suarès, dans un article écrit au début du XXe siècle, est le premier à proposer autre chose qu'un guide touristique pour les vacances des Français.

> Voici venue l'heure des départs pour la mer ou la montagne, l'heure où les hommes de villes apprennent à connaître l'humble vie des provinces, nos bourgs charmants et nos campagnes admirables. Je m'imagine qu'avant de quitter Paris les plus curieux et les plus cultivés de ces voyageurs joignent à leurs bagages quelques livres révélateurs des âmes et des paysages vers lesquels les emporte un express rapide, à travers la nuit tombant sur les vastes plaines de la Beauce. Que prennent-ils ? […]
>
> Je voudrais aujourd'hui noter pour eux un autre volume dont le charme est intense et subtil et que devraient emporter particulièrement ceux qui font leur demeure passagère de la Cornouailles et du pays de Quimper. Je veux parler de ce livre rare entre tous : *Le Livre de l'Emeraude* d'André Suarès.[639]

En dehors de l'amitié entre l'historien breton et le poète de la Bretagne, qui pousse ce premier à conseiller l'ouvrage de Suarès à tout voyageur qui voudrait connaître la Bretagne, on peut lire dans l'article d'Yves Le Febvre les derniers préparatifs des voyageurs de l'époque qui choisissent d'ajouter dans leurs bagages des livres sur la région. Yves Le Febvre propose au touriste de laisser de côté les merveilleux ouvrages du goût du XIXe siècle, où les provinces de France dévoilent leurs merveilles en noir et blanc, pour emporter avec lui l'ouvrage coloré et rare d'André Suarès. Entre 1820 et 1870 le mot clé pour décrire les atouts régionaux était le pittoresque « des lieux dignes d'être peints », qui voulait dire des éléments choisis à l'avance, des endroits privilégiés qui suffisent à dessiner le paysage.
La littérature veut prendre la place occupée par les ouvrages du pittoresque, à la mode pendant le XIXe siècle, du genre : *Voyages pittoresques dans l'ancienne France* du baron Taylor ou *la France pittoresque* d'Abel Hugo. Néanmoins la

---

639 Yves le Febvre « *Le Livre de l'Emeraude* par André Suarès », *La Pensée Bretonne*, Plouescat, 15 septembre 1920, pp.2-3.

littérature est à même d'offrir un autre point de vue sur le voyage, puisqu'elle démocratise les lieux et les personnages et traite le sujet de différents points de vue. Le poète abolit la théorie commerciale et les consignes du pittoresque qui ordonnent à l'avance « ce qui est digne d'être peint », parce que pour lui tout est digne d'être peint. Le poète est le voyageur à la recherche de la solitude, afin d'aboutir à une intériorisation des lieux parce qu'il se nourrit des paysages qu'il voit à travers les yeux de son âme et de sa sensibilité artistique et parce qu'il est en quête de la beauté et, comme Suarès, il croit que *la beauté, c'est le style, et la voix de la terre*[640]. Suarès, Jarry et Segalen cherchent à trouver autre chose que le pittoresque en Bretagne. Ils cherchent, comme l'avait fait Gauguin pour l'art, un paysage et des sites capables de développer leur esprit créateur et de combler la soif d'un espace auquel accrocher leur identité culturelle.

Un Gauguin selon Jarry

> *De la Belle Angèle au Brave homme à la canne, tant d'images qui vivent désormais à travers l'univers ont fait ce miracle d'immortaliser la bourgade aux moulins où Jacob a lutté pour l'immortalité devant des anges authentiques aux ailes de lin.*
>
> *Saint-Pol-Roux*

Alfred Jarry s'intéressa aux techniques picturales et artistiques très variées (huiles, bois, dessins), de même, il dirigea deux revues d'estampes l'*Ymagier* et *Perhindérion*. Il assista en 1892 à une exposition de tableaux de Filiger et Emile Bernard chez Durand-Ruel. Du 25 octobre au 5 novembre 1893 chez Le Barc de Boutteville, se tint la troisième exposition de peinture

640 *Lord Spleen en Cornouailles in Idées et visions et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques (1897-1923)*, édition établie par Robert Parienté, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p. 567.

symboliste et néo-impressionniste, Jarry accompagné de Fargue y admira des oeuvres de Bonnard, Mouclier, Roussel, Ranson, Sérusier, Ibels, Maurice Denis, Lacombe…. Ce groupe de peintres, nommés *Nabis*, était né en 1888 sur les bords de l'Aven, au Bois d'Amour où Sérusier, sous la dictée de Gauguin, peint *le Talisman*. Pendant l'année 1894 Jarry visita de nombreuses expositions et il consacra quelques notes sur la peinture dans des revues de l'époque[641]. Quelques peintres qu'il avait côtoyés dans les Salons et expositions contribuèrent à illustrer ses œuvres. : Bonnard, Ranson, Sérusier et Vuillard participèrent au décor d'*Ubu Roi*. Bonnard peint aussi quelques illustrations pour *Messaline, Le Surmâle* et *Les Almanachs du Père Ubu*.

Lorsque Jarry avait observé les œuvres dans les expositions qui avaient eu lieu entre 1893 et 1994, il avait pu trouver quelques tableaux sur la Bretagne. Dans son rôle de critique d'art, Jarry ne s'était pas intéressé au sujet breton dans les tableaux qu'il avait admirés lors de ses visites aux expositions de peinture. Cependant les techniques picturales appliquées au sujet breton l'avaient intéressé dans son rôle d'écrivain. Henri Béhar avait cerné les champs d'intérêt qui poussèrent Jarry à explorer plutôt le cercle de peintres de Pont-Aven, au-delà de toute relation avec la Bretagne.

---

[641] Dans *Essais d'art libre*, Jarry décrit ses impressions sur la visite à La sixième exposition chez le Barc de Boutteville. Parmi les tableaux commentés par Jarry : « La Baigneuse » de Bonnard, « Camp de Blé Noir » de Chaudet, « Nave nave moe » de Gauguin, « Décors intimes » de Darbours, Filiger, Seguin, Jeanne Jacquemin, De Moor, Ranson, Lacombe… *Essais d'art libre*, février-mars-avril 1894, p.40-42,

Jarry parcourt de sa plume des expositions diverses qui ont eu lieu à Paris dans le Salon des Champs-Elysée, des Indépendants, de la Rose+Croix et chez Durand Ruel. Il choisit seulement d'annoter, sans faire une analyse exhaustive, les œuvres exposées.

Jarry publie dans *L'Art littéraire*, nos 3 et 4, mars-avril 1894, pp.56-59.

L'Art littéraire, nos 5 et 6, mars-avril 1894, pp.89-91

« Les Indépendants » publié dans *Essais d'art libre*, juin-juillet 1894, pp.124-125.

Mercure de France septembre 1894, n° 57, Jarry publie un article sur Filiger.

Toutes ces références ainsi que les articles peuvent être lus dans le tome I des Œuvres Complètes de la Pléiade sous la rubrique « Critique Picturale » pp. 1014-1028.

« Gauguin. Filiger » *L'Ymagier,* 2 janvier 1895, pp. 138-139, texte attribué à Jarry. Dans les *Œuvres Complètes de la Pléiade II*, p.579.

> En somme, l'Ecole de Pont-Aven crée une culture nouvelle que lui-même recherche, moins par ses sujets que par sa manière, son refus de la perspective, ses aplats, ses couleurs talismaniques. [642]

Il fréquente les peintres et leurs expositions car il retrouve des affinités dans leur style innovant et moderne. Il ne faut pas oublier que l'école de Pont-Aven et les jeunes Nabis recherchaient aussi dans l'ancienneté des paysages et traditions de Bretagne une touche de modernité. C'est dans cette idée que Jarry veut aborder la Bretagne dans ses œuvres, il voudrait renouveler son écriture sans oublier les aspects qui l'avaient toujours fasciné de la Bretagne : les traditions ancrées dans le passé et les vestiges les plus anciens. En plus d'assimiler les techniques picturales des peintres rencontrés en Bretagne, qu'il appliqua plus tard à la littérature, Jarry leur offrit quelques poèmes et quelques chapitres du roman *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll pataphysicien*.

Après une vente à succès qui avait eu lieu à l'Hôtel Drouot en 1891 et, en partie, grâce à l'article d'Octave Mirbeau dans *L'Echo de Paris*, Gauguin s'embarqua pour Tahiti. Trois tableaux parmi les premiers peints dès son arrivée à Tahiti, *Homme à la hache*, *Ia Orana Maria* et *Manao Tapapau* inspirent trois poèmes de Jarry. En novembre 1893, ces trois tableaux de Gauguin, exposés chez Durand-Ruel[643] furent admirés par l'écrivain ; *Ia Orana Maria*[644] (Ave Maria) *Manau Tupapau* (L'esprit veille) et *Homme à la hache*[645] exhalent les fragrances exotiques des îles, vivement désirées par le peintre et peut-être rêvées dans les envies d'exotisme du poète. Dans la dédicace littéraire faite au peintre de Pont-Aven « Trois poèmes d'après et pour Paul Gauguin », Jarry annonce que son travail est composé d'une partie d'inspiration due à la peinture et une autre tirée de son imaginaire personnel. Il écrira ces trois poèmes sur le livre d'Or de l'hôtel

---

[642] Béhar, *LCJ*, p. 230.

[643] Monet, Renoir et Pissarro ne dissimulent pas leur désapprobation. Dans la communauté artistique seul Degas reste fidèle à Gauguin et achète un tableau.

[644] VOL II : REPERES. Illustrations *Ia Orana Maria,* p.71.

[645]Jarry avait inséré ce poème dans *Les Minutes de sable mémorial* ; les deux autres poèmes ont été découverts par Maurice Saillet et publiés dans *La Revanche de la nuit*. On peut lire ces trois poèmes recueillis dans *La Revanche de la nuit* dans les Œuvres Complètes de la Pléiade I, pp. 252-254. Il est possible de lire *L'homme à la hache* dans son emplacement original, dans *Les Minutes de sable mémorial*, dans les OCJ I, p.210.

Gloanec en 1894. Les traces distinctives des tableaux de Gauguin sont là, métamorphosées comme toute allusion artistique chez Jarry par un besoin de transformation de l'art et pour l'art. Le poème *Ia orana Maria,* dont la traduction est *Je vous salue Marie,* répond à une recréation du tableau de Gauguin qui porte le même titre qui reconstitue le sujet catholique bien connu de l'Annonciation dans un environnement Tahitien : (Je vous salue Marie, *Ave Maria* en latin) sont les premiers mots que l'ange Gabriel prononce lors de son apparition à Marie afin de lui annoncer la bonne nouvelle de la naissance divine du Christ. Le *Ave Maria* ou *je vous salue Maria* sont les mots qui évoquent l'Annonciation (Luc 1. 28-33) et les premiers mots de la prière la plus répandue en honneur à la Vierge, pour l'Eglise Catholique. Jarry décrit les trois éléments essentiels qui composent le tableau de Gauguin : le sujet, les personnages et le contexte. La voix du poète dirige, tel un guide, le regard du lecteur et utilise pour cela la formule la plus explicite, les verbes à l'impératif :

Et la Vierge fauve
et Jésus aussi
Regardez : voici
qu'albe souris-chauve
vole un ange dont l'enfer vert se sauve.[646]

Dans ces premiers vers Jarry insiste sur les trois personnages représentatifs du sujet et qui apparaissent au premier plan du tableau de Gauguin : l'ange, qui est presque étouffé par la végétation de l'île, *l'enfer vert*, et la Vierge et l'enfant, qui ont la couleur *fauve,* « d'un jaune tirant sur le roux ». Dans ce tableau Gauguin avait associé et réinterprété dans un contexte différent, se nourrissant de la culture et l'environnement tahitien, deux sujets chrétiens la : Visitation et l'Adoration. L'ange qui apparaît dans le tableau caché par la végétation exubérante de l'île, relie les deux sujets chrétiens. Lors de la Visitation l'ange Gabriel annonce la bonne nouvelle de la conception de Marie. Pendant l'Adoration ou Epiphanie de nombreux personnages avertis par un ange accourent à la grotte où Jésus est né pour l'adorer. L'enfant Jésus est bien présent dans le tableau, il n'est pas dans les bras de sa mère, comme il est

[646] OCJ, p.252 (BJ, p. 154)

habituel de le voir dans les représentations occidentales, il est assis sur l'épaule de Marie et il appuie sa tête sur les cheveux de sa mère. Jarry poursuit son poème en changeant les impératifs par la formule omniprésente dans le sujet chrétien de l'Adoration : *nous adorerons*. Il est le seul à entendre les voix des personnages immobiles :

Nous adorerons

les venus par cymbes,

dit chaque femme au corps brûlé des limbes.[647]

Le sujet de l'Epiphanie et aussi l'enthousiasme et l'admiration que le tableau de Gauguin avaient suscités chez Jarry peuvent expliquer les nombreuses interjections dans le poème, l'utilisation de l'impératif *regardez, accourons* et les verbes à la première personne du pluriel, *nous adorerons*. Jarry s'est intéressé à ce tableau parce qu'il voulait rompre avec la peinture officielle sur des sujets aussi sérieux que la religion chrétienne.

Manao Tupapau[648] (l'esprit des morts veille) sert à Jarry d'élément de comparaison avec le nu féminin de Manet : " Olympia ". On a reproché le caractère indissociable des commentaires subjectifs de l'écrivain et la vraie description du tableau.

Le mur déjà s'endort.

L'Olympia couchée

Brune sur la jonchée

Des arabesques d'or

Et qui fane et profane [649]

Jarry explique ainsi l'intention de Gauguin qui avait peint *Manau tupapau* avec le désir de contester l'autorité d'Edouard Manet, chef des impressionnistes, qui venait de peindre son célèbre tableau *l'Olympia*. Jarry décrit seulement les arabesques qui entourent le lit, il ne veut pas décrire le corps de la jeune femme, immobile, couchée sur son ventre qui est au centre du tableau de Gauguin. La

---

[647] OCJ, p.253 (BJ, p. 154)

[648] VOL II : REPERES. Illustrations *Manao Tupapau,* p.72.

[649] OCJ, p.254 (BJ, p. 155)

première séquence du poème est complétée par les songes de la jeune femme que Jarry introduit après la phrase *rêve à des vieux mystères*. Jarry fait allusion à la valeur ethnographique du tableau de Gauguin qui prétendait illustrer les *vieux mystères* de la mythologie locale.

Dans le poème intitulé *Homme à la hache*[650] Jarry rend hommage au tableau de Gauguin qui porte le même titre que le poème. Gauguin s'était inspiré d'une frise du Parthénon pour peindre le célèbre *Homme à la hache*. Jarry recrée le tableau afin de louer la puissance que les lieux avaient exercée sur le peintre qu'il assimile à l'image du jeune et robuste tahitien. Il ne s'agit point de représenter ce paradis terrestre comme s'il s'agissait seulement d'une découverte fabuleuse due à l'exotisme facile. L'écrivain semble connaître les intentions de Gauguin qui se cherche aussi dans ces terres lointaines. La perspective proposée par le poème est exposée en forme de crescendo. La perspective avance progressivement : d'une vue depuis l'horizon, à l'arrivée dans l'île, au face à face avec le César et jusqu'aux reflets des couleurs verte et bleue qui retentissent dans les rétines des voyageurs et qui rejoignent à nouveau l'horizon pour le départ. En plus, dès l'arrivée des voyageurs dans l'île, le regard porté sur la statue vivante, pour exagérer l'impression de grandeur, est fait depuis le sol. C'est ainsi que le poème donne l'impression d'un *va-et-vient* et d'une montée progressive. Il s'agit d'avancer une idée de voyage, l'arrivée du poète et de l'équipage vers une plage habitée par un personnage exceptionnel. Ce poème n'est pas un hommage isolé que Jarry fait au peintre. Le sujet sera repris dans le chapitre dédié à Gauguin dans le roman *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll pataphysicien* où on découvre l'identité du peintre cachée sous ce personnage géant, qui représente un monument symbolique d'un peuple et de ses traditions.

Les vers de Jarry résonnent encore, comme un écho intemporel pour celui qui aborde la vie tahitienne et le peuple tahitien. Il n'est pas difficile de songer par la lecture de ces vers à l'émotion et l'admiration ressenties par Segalen face aux restes du peintre. Gauguin, le sauvage, car il se voyait ainsi, avait essayé de percer avec un pinceau comme hache, les secrets d'une civilisation. Malgré

---

[650] VOL II : REPERES. Illustrations *Homme à la hache,* p.73.

l'aveuglement de la critique contemporaine du peintre, Ubu avait vu juste. Aujourd'hui la prophétie jarryque s'accomplit et Gauguin devint le César des Iles et le sauvage de Pont-Aven. Dans ce va-et-vient au-delà des siècles, les peintres, les poètes, les ethnologues voyagèrent comme Segalen à sa rencontre parfois si majestueuse que les mots jarryques résonnent encore comme un écho dans le cœur de ces explorateurs d'art et de civilisations disparues :

> Au rivage que nous fermons
> dôme un géant sur les limons.
> Nous rampons à ses pieds lézards.
>
> Lui, sur son char tel un César
> Ou sur un piédestal de marbre,
> taille une barque en un tronc d'arbre
> pour, debout dessus, nous poursuivre
>
> jusqu'à la fin verte de lieues.
> Du rivage ses bras de cuivre
> Lèvent au ciel la hache bleue.[651]

Segalen corrobore l'idée de Jarry, mais quelques années plus tard. *Nul voyageur désormais ne peut se vanter d'avoir pleinement vu le pays de ces îles et les vivants de ces îles, qui n'en a point reçu, des toiles de Gauguin, la révélation et l'exégèse*[652]. Peints en 1891, les trois tableaux de Gauguin avaient fait l'objet d'un chapitre dans le roman de Jarry *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll pataphysicien*. Jarry ne choisit pas au hasard d´écrire trois poèmes en particulier sur ces trois tableaux de Gauguin, peu réussis du point de vue esthétique et littéraire ; il choisit trois tableaux qui font un éloge d'une sorte de religiosité primitive qu'il avait autant recherchée en Bretagne, terre où Jarry réécrit quelques pages sur les thèmes chrétiens remaniés par les souvenirs d'une religion ancestrale.

---

[651] OCJ I, p. 253 (BJ, p. 155)
[652] *Hommage à Gauguin,* OCS I, pp. 361-362.

Il n'y a pas trop de renseignements sur les voyages réalisés par l'écrivain dans le fief pictural breton. En juin 1894 Jarry écrit à Valette depuis Pont-Aven. Une autre lettre signée par Alfred Jarry depuis l'hôtel Gloanec avait été envoyée à Valette afin de lui annoncer un retard dans son travail. Au cours de son séjour il entra en contact avec d'autres peintres : Filiger, Seguin, O'Conor et Willumsen. C'est à ce moment qu'il copie les trois poèmes écrits en 1893 en hommage à Gauguin dans le livre d'Or de la pension Gloanec. A côté de la signature on peut lire *Alfred Jarry –– 1er juillet 1894, Souvenir de novembre 1893.*[653] Dans une lettre à Valette Jarry écrit :

> Cher Monsieur,
>
> Mon absence prolongée jusqu'au dénouement prévu et fâcheux (enterrement, etc.) a dépassé, je crois, *Le Vendeur de soleil*. Et n'étant pas très bien je suis parti en touriste pour la Bretagne, avec Pont-Aven pour centre. J'y suis (hôtel Gloanec) avec Gauguin, retenu par son accident. — [654]

Le 25 mai, Gauguin se promène avec Annah, la Javanaise, et son singe sur le port. Quelques marins l'agressent et lui cassent la jambe. Le hasard a voulu que Jarry soit le dernier à côtoyer le peintre à ce moment, un des plus délicats de sa vie. Segalen aurait rêvé de mettre ses compétences médicales au service du peintre qu'il avait tant admiré. Mais, c'est Ubu qui l'accompagne, le dernier à nourrir son imaginaire des rêveries, plaintes et délires du peintre, provoqués par la fatigue, la morphine et la trahison d'Annah. Pendant ce séjour en Bretagne, il laisse de côté l'exotisme des îles pour retrouver la Bretagne telle qu'il la voyait dans ses toiles, catholique et mystérieuse. Jarry, par le biais du peintre, perce les secrets de la Bretagne qu'il avait toujours admirée, celle des traditions ancestrales, celle où chaque symbole, chaque aspect de la vie bretonne se nourrit à la fois de croyances catholiques et païennes.

En 1894 Gauguin peint : «Autoportrait au chapeau», «Autoportrait à la palette», «Bretonne en prière», «Deux bretonnes sur la route», «Le Moulin David à Pont-Aven». D'après la critique, deux tableaux qui représentent les

---

653 « Jarry, Pont-Aven et autres lieux », *Etoile-Absinthe (L'),* 9ère/12ème tournée, sous la direction de S.C. David, Rennes : Société des amis d'Alfred Jarry éd., 1981, p. 66.

654 OCJ I, p. 1039.

paysages enneigés de la Bretagne : «Nuit de Noël» et «Village sous la neige» et un bois gravé «Calvaire breton» appartiennent à cette époque. Après son séjour avec Gauguin à Pont-Aven, quelques mois plus tard, le peintre sera couronné par Jarry, roi d'une île dans les pays de Faustroll. Dans ce chapitre du roman quelques phrases renvoient aux poèmes *Homme à la hache*, *Ia Orana Maria* et *Manao Tapapau*. Il est question des descriptions des tableaux où Gauguin peint une civilisation et un décor exotiques, différents de celui des tableaux inspirés par la Bretagne. Pourtant il y a des images communes à l'Armorique et à l'île étrange.

Faustroll dans l'univers de Gauguin

Quelques années après la première rencontre, Gauguin publie quelques mots sur Jarry, à propos d'Ubu *Roi* dans *Le Sourire*, du mois de novembre 1899[655]. En 1899 Jarry continue à évoquer le travail de Gauguin dans l'*Almanach du père Ubu, Illustré*. Il lui avait aussi dédié une île dans le roman *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll pataphysicien* qu'il commence à écrire en 1897 et qui ne sera publié qu'en 1911, trois années après sa mort. Le roman commence lorsque l'huissier Pammuphle apparaît dans l'appartement du docteur Faustroll pour effectuer une saisie. L'huissier se prépare à abandonner sa demeure, après avoir fait l'inventaire des trésors culturels du docteur Faustroll, lorsqu'il est entraîné avec le docteur dans un voyage délirant sur une mer fantastique pleine d'îles qui représentent des univers artistiques de l'époque. Le narrateur de Faustroll décrit une île composée de quelques descriptions des tableaux de Gauguin, cependant l'écriture du peintre est aussi omniprésente. Jarry semble suivre aussi les notes du peintre, mais les critiques ne font pas tellement d'allusions aux notes que Gauguin écrivait sur ses tableaux

[655] Ce texte est reproduit dans *Les Bretagnes d'Alfred Jarry*, Rennes : Maison de la Culture de Rennes, 1980, pp.31-32. Il peut être lu dans *Europe,* n° 623-624, mars-avril, 1981, p.140, aussi dans *Paul Gauguin Oviri Ecrits d'un sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Folio/Essais, Gallimard, 1974, pp. 237-238.

depuis son arrivée à Tahiti. Gauguin avait sûrement apporté son cahier, *Noa-Noa,* avec lui lorsqu'il voyage en Bretagne en 1894. Jarry rédige l'essentiel du roman *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll pataphysicien* en 1897, année de la sortie du travail de Gauguin, *Noa-Noa,* dans la *Revue blanche*, que Jarry connaissait parfaitement car il avait déjà publié en mai 1896 «Le Vieux de la montage». Une analyse comparative de quelques passages de *Noa-noa de* Gauguin et du chapitre intitulé «De l'île fragrante» que Jarry lui dédia dans le roman de *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll pataphysicien*, permet de conclure que Jarry avait consulté les notes de Gauguin lors de sa visite à Pont-Aven. Tout d'abord *Noa-noa* qui signifie *parfumé* en tahitien a été sans doute à l'origine du titre du chapitre *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll pataphysicien* : « De l'île fragrante ». L'allusion à l'ouvrage de Gauguin *Noa-noa* pourrait expliquer le choix d'un nom de l'île qui fait allusion à un sens qui n'est pas le visuel, surtout lorsqu'il s'agit de décrire l'espace privilégié d'un peintre. Jarry insiste sur le sens de l'odorat dans l'île visitée par Faustroll lorsqu'il décrit la maison du peintre comme *son palais alimenté des sources odorantes de la terre.*

Parmi les passages de l'œuvre de Gauguin qui pouvaient avoir été lus par Jarry, deux correspondent à la description du tableau de l'*Homme à la hache* et à la description du tableau qui porte le titre de *Manao tùpapaù*. Les deux tableaux avaient fait l'objet de deux poèmes que Jarry avait écrits en 1894 lors de son voyage à Pont-Aven. Il n'est pas étonnant que Jarry ait consulté les notes de Gauguin sur le tableau l'*homme à la hache* ou de *Manao tùpapaù*, car il s'agit d'un des tableaux qui avait fait l'objet du poème que Jarry écrit sur le livre d'or de l'hôtel Gloanec. Cela nous conduit à penser que Jarry aurait pu consulter les notes de Gauguin à cette époque, bien avant leur publication dans *La Revue blanche*. Lorsque Jarry décrit l'arrivée des personnages dans l'île en recomposant un tableau qui rappelle les notes de Gauguin, il commence par deux éléments qui sont présents dans le tableau l'*homme à la hache* et dans ses notes réunies sous le titre *Noa Noa* : un personnage tahitien presque nu et un arbre étrangement tordu.

> Sur la mer, contre le bord, je vois une pirogue, et dans la pirogue une femme demi-nue. Sur le bord, un homme, dévêtu de même. A côté de l'homme, un cocotier malade, aux

> feuilles recroquevillées, semble un immense perroquet dont la queue dorée retombe et qui tient dans ses serres une gosse grappe de cocos. […]
>
> Sur le sol pourpre, de longues feuilles serpentines d'un jaune métallique me semblaient les traits d'une écriture secrète, religieuse, d'un vieil orient. Elles formaient sensiblement ce mot sacré, d'origine océanienne, A TUA — Dieu — le Taäta ou Takata ou Tathagata qui, à travers l'Inde, rayonna partout […].[656]

Jarry interprète le passage de *Noa Noa* et ses impressions du tableau en insérant les personnages dans l'univers de Gauguin. Faustroll et l'équipage font partie d'un tableau qui prétend rendre compte de l'image que Jarry aimait du peintre et de son œuvre :

> […] L'amarre de l'as fut enroulée autour d'un grand arbre, balancé au vent comme un perroquet bascule dans le soleil.
>
> Le roi de l'île était nu dans une barque, les hanches ceintes de son diadème blanc et bleu. Il était drapé en outre de ciel et de verdure comme la course en char d'un César, et roux comme sur un piédestal. […]
>
> Sa fonction est de sauvegarder pour son peuple l'image de ses dieux.[657]

A la façon des sculpteurs bretons, qui avaient élaboré des œuvres religieuses authentiques suivant leur idée très personnelle du fait religieux et sans doute influencés aussi par les rites et images ancestrales de la divinité, les peintres de Pont-Aven veulent transmettre leur idée du divin et de la création. Ils tentent d'imiter les calvaires de pierre, les formes immémoriales au regard mélancolique qui s'adaptent parfaitement à leurs théories. Gauguin commence par des peintures qui transmettent un sentiment religieux mêlé au style populaire breton. Le texte apporte des commentaires des tableaux inspirés de l'art breton dont la fonction est *de sauvegarder pour ce peuple l'image de ses dieux.*

---

[656] Paul Gauguin, *Noa Noa*, éd. établie, annotée et présentée par Pierre Petit ; gravures réunies et commentées par Bronwen Nicholson, Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1988, pp.44-45.
[657] OCJ I, pp. 682-683 (BJ, p. 502)

> Il en fixait un avec trois clous au mât de la barque, et ce fut comme une voile triangulaire, ou l'or équilatéral d'un poisson séché rapporté du septentrion. [658]

Jarry, qui avait été fasciné par l'interprétation que les peintres de Pont-Aven avait donnée des images religieuses de la Bretagne, décrit assez subjectivement le tableau de Gauguin intitulé *Christ jaune*[659] car il s'agit d'une métamorphose directement proportionnelle au résultat de fusion entre l'art breton (objet réel et matière du tableau) et la nouvelle image proposée par Gauguin. Jarry établit un parallélisme entre la Bretagne et Tahiti, lorsqu'il explique que le roi de l'île, Gauguin, avait la fonction de sauvegarder l'image de ses dieux et il cite ensuite des allusions à un tableau de Gauguin peint en Bretagne : *Il en fixait un avec trois clous au mât de la barque, et ce fut comme une voile triangulaire, ou l'or équilatéral d'un poisson séché rapporté du septentrion.* Il s'agit d'une interprétation du tableau du *Christ Jaune* peint en Bretagne en 1889. Gauguin peint en Bretagne, en 1888 et 1889 une série de tableaux autour des représentations de la religiosité en Bretagne : en 1888 *Vision après le sermon* et en 1889 *Autoportrait au Christ Jaune, Le Christ Jaune, Le Christ vert*[660]*, Le Christ au jardin des oliviers…* La Bretagne avait réveillé en lui comme chez Jarry le goût pour les légendes, la mythologie et le sacré (intercession indissociable entre la Bretagne et les œuvres de l'auteur). Jarry lorsqu'il évoque un tableau breton dans l'univers tahitien de Gauguin, *île fragrante*, veut insister sur la place de la période bretonne dans la suite des travaux de Gauguin dans les îles. Jarry pense que Gauguin, avant d'explorer les représentations de la religiosité à Tahiti, avait vu l'âme primitive et mystérieuse de la Bretagne dans les vieux calvaires.

---

[658] OCJ I, p. 683 (BJ, p. 502)

[659] VOL II : REPERES. Illustrations *Christ Jaune,* p.74.

[660] VOL II : REPERES. Illustrations *Bretonnes sur un mur et Christ Vert,* p.75.

L'île du Bois d'Amour

Jarry finit son roman néo-scientifique, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien*[661], en 1898. Deux chapitres de ce roman, dédiés à Emile Bernard, *Du bois d'Amour*, et à Gauguin, *De l'île fragrante,* témoignent d'une technique et d'une école picturale révolutionnaire depuis peu. En 1889, Emile Bernard dans une de ses lettres annonçait l'arrivée massive de touristes qui entravaient peu à peu le travail des peintres. Bernard avait quitté la France en 1893 pour un long voyage en Egypte et Constantinople qui dura jusqu'en 1902. Meyer de Haan décède à Amsterdam en 1894 et Verkade entre au monastère de Beuron en Allemagne. En 1895, Gauguin était parti définitivement de Bretagne. En 1898 lors de l'écriture du roman de Faustroll, les peintres de Pont-Aven avaient abandonné leur projet pictural et la Bretagne. Jarry connaissait parfaitement l'histoire de ce groupe de peintres. Il n'avait pas dédié une île à Filiger, à Seguin ou à Maufra car seulement deux peintres avaient été les fondateurs de cette nouvelle école : Bernard et Gauguin. Les critiques d'art s'accordent à signaler que la peinture moderne part des théories issues d'un élan de jeunesse du peintre Emile Bernard et de l'approfondissement créatif et mystique de Gauguin. Un jour du mois d'août 1888, le jeune Emile Bernard montre un tableau à Gauguin : *Bretonnes dans la prairie verte.* Le tableau représente des personnages, dessinés en relief à la manière des vitraux, sur un fond vert jaune. Gauguin lui répond, comme s'il s'agissait d'un défi, en peignant une autre toile : *La Vision du sermon,* où deux scènes, une réelle et une imaginée, se côtoient. Le tableau *La Vision du sermon* est devenu une icône du symbolisme. A partir de cet échange, de ce dialogue où les tableaux arrivèrent à dépasser les mots, une nouvelle manière de traiter l'image est née. Elle est issue du travail d'approfondissement de Gauguin sur le tableau d'Emile Bernard *Bretonnes dans la prairie verte.* Jarry choisit de se souvenir de l'école de Pont-Aven qui était née d'un dialogue pictural, d'un débat entre deux idées de génie, d'un échange entre deux peintres, Gauguin et Emile Bernard ; c'est une des raisons qui pouvait expliquer pourquoi Jarry avait dédié, dans le roman de

[661] Quelques passages furent publiés dans le *Mercure de France* du mois de mai 1889 et aussi dans la *Plume* du mois de novembre 1900. Le roman sera publié dans sa totalité en 1911 chez Fasquelle.

Faustroll, deux îles, une à Paul Gauguin, *l'île fragrante*, et une autre, *l'île au Bois d'Amour,* à Emile Bernard.

Jarry avait voulu rendre un hommage à la Bretagne qui avait su accueillir les artistes de la fin du XIX^e^ siècle en choisissant de baptiser l'île : *Du Bois d'Amour*. Une certaine nostalgie se dégage de ce titre « Du Bois d'Amour ». En Bretagne, et en particulier à Pont-Aven, les peintres du XIX^e^ siècle avaient trouvé le lieu parfait pour admirer des paysages si opposés, comme la mer et la montagne. Pont-Aven avait sa rivière qui traversait, depuis des siècles, une forêt digne d'un village de montagne, pour se confondre quelques kilomètres après avec la mer. La vallée boisée de Pont-Aven est le fameux *Bois d'Amour*. On y associe une géographie découverte comme un havre de paix et d'inspiration jusqu'à l'arrivée massive de peintres. Le Bois d'Amour est devenu un symbole de l'art de la fin de siècle, car il n'est pas seulement un décor, un sujet pour quelques tableaux ; il est surtout, symboliquement, l'endroit magique de réflexion pour redonner de la modernité à l'art du XIX^e^ siècle. Sous la dictée de Gauguin, en 1888, Sérusier peint sur une boîte de cigares le premier tableau précurseur de l'art abstrait et du Fauvisme. Lorsque Paul Sérusier, le dernier arrivé à l'hôtel Gloanec, demanda à Gauguin des conseils de peinture, le maître l'entraîna sans hésiter au cœur du Bois d'Amour.

> « […] Comment voyez-vous ces arbres ? avait dit Gauguin. Ils sont jaunes : eh bien, mettez du jaune ; cette ombre plutôt bleue, peignez-la avec de l'outremer pur ! ces feuilles rouges ? Mettez du vermillon »[662]

Le tableau dicté par Gauguin, *Le Talisman,* trace un paysage aux formes schématisées, mais que Sérusier avait élaboré à partir d'un paysage du Bois d'Amour, le tableau fut à l'origine de la formation des Nabis[663].

Le chapitre « Du Bois d'Amour » commence avec l'arrivée du docteur Faustroll et son équipage à la troisième île, en répétant l'éternel aller et retour des peintres en Bretagne. L'esprit de voyage qui animait les peintres de la fin de siècle fut à l'origine du renouveau pictural à la fin du XIX^e^ siècle, lorsque l'art

---

[662] Cité par Wladyslawa Jaworska in *Gauguin et l'école de Pont-Aven*, Neuchâtel : éd. Ides et Calendes, 1971, p. 124.

[663] Jarry connaissait les peintres qui forment en 1888 le groupe des Nabis : Bonnard, Maurice Denis, Ibels, Roussel, Vuillard et Ranson.

était né du voyage et aussi pour le voyage. L'*as*, nom donné au singulier canot du Docteur, descend par la " route lisse " conduisant les voyageurs au cœur de Pont-Aven, au cœur de sa place triangulaire.

> La descente s'épanouit subitement au triangle d'une place. [664]

Une descente imaginaire mène le lecteur directement au cœur d'un atelier en plein air où les modèles et les tableaux se confondent. Dans *L'île du Bois d'Amour* Jarry prétend recréer un univers esthétique proche des théories fondatrices du groupe Pont-Aven. Il est évident que Jarry ne possède pas des œuvres du groupe sous les yeux, et il est impossible de vouloir rendre l'impression d'une contemplation qui ne soit pas anachronique. Il ne veut pas faire une description minutieuse des tableaux ou écrire un ensemble de notes prises lors d'une exposition des peintres de Pont-Aven. Il s'agit de donner au lecteur l'impression de se souvenir de cet événement exceptionnel, d'une peinture qui avait marqué une époque et comment cela est conservé dans une île de la mémoire jarryque. Le procédé, utilisé pour donner l'impression au lecteur que ces images ou ces illusions appartiennent au souvenir, avait été exploité par Jarry dans tous les passages où il évoque son enfance bretonne. Jarry veut explorer dans l'île *du Bois d'Amour* les techniques littéraires nouvelles pour exprimer les impressions et le fonctionnement du *souvenir*. Jarry avait déjà essayé dans *Les Jours et les Nuits* et dans *L'Amour absolu*, d'explorer les techniques littéraires qui pouvaient rendre compte du fonctionnement des souvenirs, un grand nombre de passages de ses romans liés à la Bretagne, pays de son enfance, transmettent fidèlement les sensations de l'écrivain adulte en revenant sur son passé. On est dans une époque où l'image est la clé de la réussite touristique, où l'image qui commence à être captée par la photographie est plus fidèle et réelle que jamais. Les affiches publicitaires de l'époque cherchaient à attirer le voyageur à l'aide d'une image de dépaysement, d'exotisme. Elles ne proposaient qu'un produit exposé pour être contemplé à l'avance. Les guides, parfois illustrés, n'exposent que ce qui est vu par le touriste et qui fait partie d'un souvenir reconstruit. Le guide décrit ce qui était vu comme si l'on était en train de l'observer. C'est dans cette même ligne que les travaux

---

[664] OCJ I, p.679 (BJ, p. 499)

d'Emile Bernard et de Gauguin évoluent. L'image du souvenir, accompagnée de sensations et des restes d'images provoquées par le réel mais conservés de manière anarchique par la mémoire, a été au centre des recherches de quelques écrivains et de quelques peintres de la fin de siècle. Le roman néo-scientifique de Jarry est en quelque sorte un guide de voyage post mortem, où le Docteur Faustroll revient sur sa mémoire pour habiter les îles du souvenir, car c'est bien là que l'éternité se cache. Emile Bernard dit que sa peinture est le fruit de la mémoire, il n'est plus un simple peintre qui copie et refait l'image de la réalité, il puise ses images dans le souvenir.

> « La mémoire ne retient pas tout, mais ce qui frappe l'esprit. Donc formes et couleurs devenaient simples, dans une égale unité. En peignant de mémoire, j'avais l'avantage d'abolir l'inutile complication des formes. (…) Il restait un schéma du spectacle regardé. »[665]

Jarry évoque la même esthétique dans le chapitre XIV, « Du Bois d'Amour », puisqu'il ne décrit pas des tableaux, il essaie de les exposer suivant les impressions de ses souvenirs de l'école de Pont-Aven Il utilise une technique proche de celle dictée par Emile Bernard en 1888. Des phrases brèves et indépendantes se juxtaposent, sans aucun lien entre elles sauf qu'elles servent à évoquer des titres, des motifs d'un ou plusieurs tableaux de l'école de Pont-Aven ou des objets et des personnages, d'un ou plusieurs tableaux de ce groupe de peintres ; on peut parler de *cloisonnisme* ou synthèse appliquée à la littérature.
Ces éclats d'images du souvenir gardent encore les couleurs de la palette de l'art de Pont-Aven : les statues vertes, jaunes, azur bleu-rouge, une prairie bleue et jaune, des Bretons bleus, l'herbe d'azur, des cochons jaunes… La Bretagne est plus qu'une toile de fond, elle est à l'honneur car c'est au plus profond de ce paradis *insularisé* par Jarry dans le roman de Faustroll qu'une nouvelle esthétique dans l'art est née. Il est impossible de déterminer le tableau exact qui avait fait l'objet d'une l'allusion ou citation dans le chapitre *du Bois d'Amour* puisque le but de l'auteur avait été de brouiller toutes les pistes afin de faire travailler la mémoire du lecteur et de lui offrir un éventail de possibilités, les mêmes que le souvenir lui avait offertes. Il est possible d'analyser le

---

665 Cité par Frank Claustrat in « La révolution du synthétisme », *Pont-Aven et Gauguin*, *Connaissance des Arts*, H.S. n°193, 2003, p.30.

fonctionnement de la technique que Jarry avait utilisée dans ce chapitre afin de transmettre au lecteur les impressions fugaces de son propre souvenir.

> […] nous aperçûmes de vieilles œuvres de pierre taillée, des statues vertes, accroupies dans des robes plissées en forme de cœur ; des rondes hétérosexuelles soufflant dans d'indicibles flageolets ; enfin un calvaire vert d'algue où les yeux des femmes étaient tels que des noix fendues horizontalement par le trait de suture de leurs valves.[666]

Ce sont des allusions aux tableaux inspirés de l'art populaire ou primitif breton. Les descriptions monochromes des statues en pierre ne laissent pas de doute, il s'agit d'une description du deuxième élément qui avait fasciné les peintres de Pont-Aven, l'art local. Jarry fait seulement des allusions aux peintures, de façon à garder ces impressions du premier regard du peintre, l'étrangeté et le mystère. En choisissant d'aborder cet aspect de l'art breton, Jarry veut rappeler au lecteur que les œuvres primitives, *vieilles œuvres de pierre taillée* de la Bretagne, avaient été une des sources premières d'inspiration pour tous les peintres installés à Pont-Aven, mais en particulier pour Emile Bernard, Filiger et Gauguin. Elles avaient alimenté le style de l'école de Pont-Aven qui voyait dans les sculptures bretonnes autant de puissance et intérêt que dans l'art égyptien ou byzantin. Gauguin qui recherchait une Bretagne des représentations religieuses pour qu'elles témoignent de croyances primitives, plus proches des origines, avait peint alors les toiles *le Christ vert* et *Le Christ jaune*. *Le calvaire vert d'algue* mentionné par Jarry pourrait être le sujet d'un des tableaux de Gauguin *Le Christ vert*[667] ou son modèle, le calvaire de Nizon plein de mousse. Après avoir évoqué l'environnement géographique breton par le titre, Jarry aborde des images synthétiques de l'art primitif breton. Jarry fait apparaître dans le chapitre un étrange personnage qui évoque sans doute Paul Gauguin :

> Etes-vous chrétiens ? dit un homme bronzé, vêtu d'un sarrau bariolé […] [668]

Gauguin ne se contente pas de faire allusion dans ses tableaux à quelques statues ou calvaires connus en Bretagne, il expliqua très synthétiquement dans

---

[666] OCJ I, pp.678-679 (BJ, p. 499)

[667] VOL II : REPERES. Illustrations *Bretonnes sur un mur et Christ Vert,* p.75.

[668] OCJ I, p.679 (BJ, p. 499)

une carte de visite pourquoi ces œuvres anciennes et qualifiées de primitives avaient fasciné les peintres et les écrivains symbolistes :

> Calvaire/ froide pierre/ du sol- idée bretonne du sculpteur qui explique la religion à travers son âme/ bretonne avec des costumes/ bretons-la couleur locale/ mouton passif bretonne
>
> Le tout dans un paysage breton/ c-à-d poésie bretonne/ […] [669]

Dans le passage *des rondes hétérosexuelles soufflent dans d'indicibles flageolets* Panmuphle fait allusion à un tableau qu'Emile Bernard avait peint en 1892, *Bretonnes sur un mur*[670]. Il compare les bretonnes accroupies à des vieilles statues en pierre en forme de cœur. Quant au terme *d'indicibles flageolets*, le Collège de Pataphysique explique qu'il s'agit d'une évocation de l'œuvre d'Emile Bernard : *Les Musiciens*, tableau peint en 1892, où on peut voir des flageolets et des rondes hétérosexuelles. Le *Dataire Lhuré* associe aux mots de Jarry, un passage du n°2 de *L'Ymagier,* et il joint à son commentaire une lettre de Seguin.

> Les dieux du char de Çiva, mâles joueurs de hautbois (en Bretagne et à Chartres, autour des calvaires, des rondes alternées copient élaguées ce char) […][671]
>
> Je connais ces sculptures admirables que sans doute vous ignorez. Elles se trouvent dans une église Sainte-Tréphine près de Rosporden. Je ne connais ces décorations que de cette année. Cela certainement vous plairait beaucoup puisque cela est beau et d'un grand symbole. […] Je crains un peu que certains symboles érotiques symboles qui se retrouvent d'ailleurs dans toutes les églises du Finistère ne conviennent pas à l'*Ymagier*.[672]

---

669 Ces notes ont été écrites par Gauguin sur l'une de ses cartes de visite et reprises par André Cariou in *Les Peintres de Pont-Aven*, Rennes : éd. Ouest-France, 1994, p. 70.

670 VOL II : REPERES. Illustrations *Bretonnes sur un mur et Christ Vert,* p.75.

671 *L'Ymagier*, n° 2, janvier 1895, OCJI Jarry, pp.972-974. (BJ, p. 210)

672 *Gestes & Opinions du Docteur Faustroll, pataphysicien*, roman néo-scientifique, édition établie, présentée et annotée, (Reims) s.l. : Cymbalum Pataphysicum, 1985, p.147. Ouvrage très riche en illustrations et commentaires. Il s'agit d'un travail de rapprochement de l'art et de la littérature à travers l'image. On y trouvera de nombreux tableaux de l'école de Pont-Aven dont Jarry fait allusion. Il s'agit d'une étude et une analyse indispensables pour aborder ce roman.
Cette lettre est aussi citée par Noël Arnaud in *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, la Table ronde éd., 1974, p. 154

Dans l'univers religieux breton les symboles érotiques proscrits par l'église catholique fascinaient les peintres de Pont-Aven et aussi Jarry, comme on peut le constater dans le passage du n°2 de la revue *L'Ymagier*.

Outre ces allusions, il existe un autre tableau d'Emile Bernard, peint vers 1888-1890 et intitulé *Etude de Bretonnes*[673] ou La *Ronde Bretonne*. Le tableau met en scène un groupe de bretonnes vêtues de coiffes blanches, on suppose qu'elles dansent la gavotte pendant qu'au loin, juchés sur des tréteaux, jouent deux sonneurs de biniou. Le groupe de femmes en habits sombres et coiffes blanches qui dansent la gavotte ressemble plutôt à un muret qui sépare les musiciens des deux autres femmes placées au premier plan. Bernard dans cette toile simplifie au maximum les formes : en éliminant les ombres que laissent les corps et les vêtements sans modelé et les détails du visage des musiciens ; cette simplification est renforcée par les cernes sombres qu'entourent les formes, contribuant à les rendre totalement planes.

Au fur et à mesure que le lecteur entre dans l'île du Bois d'Amour il est de plus en plus déconcerté par les allusions imprécises à de nombreux tableaux à la fois. Par exemple La *mer tiédit jusqu'à la fumée* est une curieuse phrase qui nous fait songer aux nombreuses représentations faites de la mer par les Nabis. En 1895, aux *Indépendants,* Georges Lacombe expose *Marine bleue*. Plus tard, il peint entre 1896 et 1897 d'autres marines où les vagues donnent encore plus cette impression de monter comme une fumée plutôt que comme l'écume d'eau marine : *Vague déferlant* ou *Vagues violettes* et *Houle* ou *Vorhor, vague verte*, des tableaux qui avaient été exposés à la galerie Vollard le 6 avril 1897 et que Jarry avait pu voir.

Le narrateur du roman *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien* n'oublie pas d'écrire sur l'importance de la couleur dans le renouveau pictural proposé par l'Ecole de Pont-Aven. Les couleurs de la palette envahissent la Bretagne réelle et se confondent dans le paysage : du vert des pierres au *jaune d'œuf*[674]*, l'azur fut bleu rouge, des costumes reteints*...Les couleurs utilisées

---

[673] VOL II : REPERES. Illustrations *Etude de Bretonnes,* p.76.

[674] Jarry n'écrit pas seulement sur la couleur jaune présente dans quelques tableaux de Gauguin et Emile Bernard. Ce jaune qu'on retrouve dans quelques tableaux de Gauguin, comme *Le Christ jaune*

pour des costumes bretons renouvellent cet esprit nostalgique, triste, des illustrations classiques en noir et blanc proposées par les guides de l'époque, et les peintures plus réalistes. En règle générale, le changement des couleurs ne fut pas radical car beaucoup continuent à habiller les Bretons en noir, bleu et blanc, cela explique pourquoi Jarry insiste sur *des costumes reteints…*

A la fin du chapitre consacré au Bois d'Amour, Faustroll, Bosse-de-Nage et l'huissier Panmuphle participent à un curieux festin : un fest-noz à la manière des Peintres de Pont-Aven.

> […] Les hommes luttèrent dans une prairie bleue et jaune, […] les couples dansèrent des gavottes ; et les cornemuses, du haut des tonneaux fraîchement vidés, soufflèrent le vol des rubans de clinquant blanc et de soie violette.
>
> Les deux mille danseurs de la grange offrirent chacun à Faustroll une galette plate, du lait dur et cubique, et un alcool différent, dans un verre épais comme le grand diamètre d'une améthyste d'évêque et moins capable qu'un dé. […][675]

Jarry fait de brèves allusions à tous les tableaux des peintres de Pont-Aven qui avaient traité le sujet de la danse bretonne : *Danse bretonne* (1891)[676] et *Le Cidre*[677] de Maurice Denis et *La Ronde bretonne* (1892) d'Emile Bernard où l'on peut observer à l'arrière plan un joueur de cornemuse et un joueur de biniou, *la Danse des quatre Bretonnes (*1886) *La ronde des petites Bretonnes* (1888) de Gauguin. La lutte bretonne fait aussi partie du répertoire de sujets qui avaient intéressé les peintres de Pont-Aven : Sérusier, en 1895, Gauguin dans *Lutte de Jacob avec l'ange et Enfants luttant,* en1888 et Emile Bernard dans *Lutteurs Bretons,* en 1889. Le texte sert à faire une sorte de publicité de produits que Jarry a pu voir ou goûter pendant son séjour à Pont-Aven : les galettes et du fromage de Pont-Aven vendus aux touristes et illustrés aussi par l'art de Pont-Aven.

---

ou *La Bretonne en prière*, ou d'Emile Bernard, comme *Bretonnes ramassant des pommes*, fait allusion à une technique que Les Nabis, surtout Sérusier Denis et Lacombe, utilisèrent, nommée peinture à l'œuf ou tempera. Il s'agissait de récupérer la technique déjà utilisée par les Bénédictins, à base d'œuf, d'essence de térébenthine et de vinaigre.

[675] OCJ I, p. 679 (BJ, p. 500)

[676] VOL II : REPERES. Illustrations *Danse Bretonne,* p.77.

[677] VOL II : REPERES. Illustrations *Le Cidre* p.78.

Au fur et à mesure que l'*as*, le bateau, du Docteur Faustroll, se déplace, le lecteur du chapitre et l'équipage découvrent quelques traits essentiels de l'art conforme aux théories d'Emile Bernard et Gauguin: la synthèse, des couleurs pures et les formes géométriques.

> Il restait un schéma du spectacle regardé. Toutes les lignes revenaient à leur architecture géométrique, tous les tons aux couleurs types de la palette prismatique. [678]

Faustroll, qui avait joui d'un séjour touristique et artistique à Pont-Aven, a la chance d'apporter avec lui un souvenir, un guide original de la Bretagne. Le guide apparaît avec deux cartes, deux tableaux. L'énumération de différents tableaux repérés dans le texte nous mène à conclure que l'auteur a joué aussi avec la technique picturale de la synthèse. Il n'élabore pas de descriptions car il synthétise dans une phrase des images modèle et les tableaux auxquels la phrase fait allusion. L'as et son équipage quittèrent la Bretagne avec ce merveilleux souvenir, fragmenté comme ces visages saucissonnés à la japonaise du *Marché à Pont-Aven*[679] (1888, Emile Bernard). Leur mémoire est comblée d'ensorcelantes images, mieux encore que celles qu'ils auraient pu trouver dans une affiche publicitaire de l'époque.

> Et il était écrit au-dessus : *Le bois d'Amour*. Sur la seconde carte étaient enseignés tous les produits de cette heureuse terre, les hommes au marché de leurs cochons ronds et jaunes, eux ronds et bleus, saucissonnés dans leurs habits. Le tout était enflé comme les joues d'un cornemuseur, plein comme une cornemuse avant de rendre le vent, ou comme un estomac.[680]

Après ce voyage, Faustroll évoque dans *le travers de sa voile rose* le départ de l'hôte chrétien, Emile Bernard parti vers l'Italie, la Turquie, et l'Egypte (1893-1894) et quelques toiles du peintre Emile Bernard qui traitent le sujet du départ *Marin Breton* (1889) ou *Barques au bord du Nil*. Mais dans les textes jarryques d'autres lectures deviennent aussi possibles. Le festin des yeux accompli, Faustroll garda de cette terre le souvenir d'une amitié, peut-être celle de Filiger : l'hôte chrétien hissa *sa voile rose* et se réfugia alors au Pouldu, *un pays éloigné*.

---

[678] Antoine Terrasse, *Pont-Aven. L'Ecole Buissonnière*, Paris : éd Gallimard, 1992, p.47.

[679] VOL II : REPERES. Illustrations *Marche à Pont-Aven,* p.79.

[680] OCJ I, p. 680 (BJ, p. 500)

Jarry fixa dans la rétine du voyageur un dernier tableau *Paysage au Pouldu*[681] (1892 Filiger), celui d'un départ aux parfums du crépuscule.

> […]Et nous vîmes la ligne rouge de l'horizon de mer couper le travers sa voile rose.[682]

Le chapitre *Du Bois d'Amour* répond à une intention de synthèse et de simplification d'un ensemble de techniques et d'œuvres des peintres installés à Pont-Aven. L'auteur adapte ainsi, de façon parallèle dans ce récit et parfois même dans l'ensemble de l'œuvre, la technique à la littérature. Les formes géométriques, indissociables de leur teinte virginale, apparaissent dans le texte. Sous cette particulière formule de transfiguration de la réalité, le lecteur saura repérer des scènes d'une Bretagne possible. Le tableau est une abstraction d'un complexe ensemble d'images du quotidien breton et ce chapitre repose sur un ensemble d'images de plusieurs tableaux dont le sujet central est la Bretagne, perçue entre réalité et illusion peinte.

Jarry dans ce chapitre fait de chaque mot, de chaque phrase un carrefour de sens et d'images. Le chapitre est un hommage aux peintres que l'auteur avait côtoyés dans les Salons et expositions et aux tableaux qu'il avait admirés. Il s'agit aussi d'un souvenir de voyage dit touristique de l'écrivain à Pont-Aven en 1894. *Du Bois d'Amour* est à la fois un tableau vivant, un hommage biographique, un musée breton en plein air et un voyage au pays de Pont-Aven à l'époque des peintres. Il n'est pas impossible d'imaginer d'autres lectures. Si chaque référence jarryque cache un tableau ou plusieurs, et si, au lieu d'évoquer seulement Emile Bernard, on songe à d'autres peintres de l'école de Pont-Aven, la lecture se fait interactive. Jarry ne convoque pas seulement la sémantique des mots, il en appelle aussi à l'imagination référentielle, à la culture picturale du lecteur et à sa capacité à mémoriser des images. Il est évident que le lecteur actuel peut se servir de merveilleux catalogues illustrés. Si le lecteur sollicite la mémoire des souvenirs des tableaux exposés, il trouvera la clé de la composition de ce chapitre, car Jarry, pour écrire ce chapitre, avait puisé dans sa mémoire principalement les souvenirs des expositions qu'il avait visitées. Dans ces deux lectures, il est toujours possible de faire voyager sans interruption l'as du

---

[681] VOL II : REPERES. Illustrations *Marche à Pont-Aven,* p.80.

[682] OCJ I, p. 680(BJ, p. 500)

Docteur Faustroll, afin de revoir à l'infini une exposition de la Bretagne éternelle.

Un dernier roman de Segalen pour son ultime tableau

> *Salut époque mémorable […] ; où la lyre du poète arrache à la caverne originelle le rythme absolu ;*
>
> *Saint-Pol-Roux*

Le séjour de Gauguin en Bretagne et les tableaux de sa période bretonne semblent avoir intéressé vaguement Segalen. Comme Jarry, Segalen est plus curieux des tableaux peints par Gauguin en Polynésie. Dans l'hommage que Segalen fait au peintre, en écrivant sur sa vie et son œuvre, la Bretagne n'a pas de place. Le 6 février 1909, Segalen prononça un discours en l'honneur de Saint-Pol-Roux où il évoqua de façon spéciale la mémoire de Gauguin et Rimbaud. Ce discours met en relation plus profondément Gauguin et la Bretagne, d'abord avec ce parallélisme complice que Segalen établit entre le poète de Roscanvel et le peintre des Maoris. Segalen fut le seul à voir aussi la forte influence de la peinture de Gauguin sur la littérature de son temps, et en particulier la sienne et celle de Saint-Pol-Roux. Le peintre a l'âme d'un voyageur à la mystérieuse intersection entre deux antipodes, l'Occident et l'Orient, la Bretagne.

> […] Il semblait que Paul Gauguin lui-même eût pris soin de guider notre choix et nos analogies ; [683]

[683] OCS I, pp. 521-523.

Il expose aussi son admiration pour un des tableaux de Gauguin, le seul retenu de la période où Gauguin séjourna à Pont-Aven et au Pouldu. Il écrit avec enthousiasme sur cette peinture de la Bretagne, comme s'il avait sauvé plus qu'un souvenir du peintre.

> Parmi les plus chères reliques que j'en ai recueillies, sa palette toute bleue en rose, encore, d'une dernière toile achevée dans son agonie, et qui, par un paradoxe nostalgique, dans ce pays de clarté odorante, était un froid village de Bretagne, sous la neige.[684]

Il a fallu attendre qu'en 1913 Georges-Daniel de Monfreid demandât à Segalen de lui rédiger une préface sur Gauguin, pour trouver une attention particulière à l'œuvre bretonne du peintre. Ce texte sera publié en 1919 [685], année de la mort de Segalen.

> Je n'ai point connu Gauguin vivant ; et pourtant nous avons été contemporains de Polynésie. Mais entre Gauguin et moi il y avait plus de quatre cent milles marins ; aucune relation directe ; aucun écho à travers les « blancs » de Tahiti.[686]

Segalen perçoit ce personnage, depuis la première rencontre, comme une des clés pour aborder l'art de son époque. Le peintre représente l'éveil intellectuel et artistique qui le conduirait à une nouvelle approche des sociétés, des lieux, des peuples et de leurs cultures, il peint afin de dévoiler l'âme des lieux. Le périple breton du peintre semble avoir fini avec ce malheureux retour en 1893 ; il garda le souvenir d'une jambe cassée à coups de sabot, un souvenir si amer qu'on aurait pu croire que son expérience bretonne touchait à sa fin.

> Cette énergie, il la promène d'abord de Paris en Bretagne, à Pont-Aven. Puis il se souvient d'autres terres plus lointaines que le « Finistère », […][687]

Ce texte fut publié la première fois dans *Les Cahiers de l'Iroise,* Brest : Société d'études de Brest et du Léon, oct-déc 1965, et dans *Saint-Pol-Roux, Victor Segalen*, Rougerie, 1975.

[684] *Ibid.* 522.

[685] *Lettres de Paul Gauguin à Georges Daniel de Monfreid*, précédées d'un *Hommage à Gauguin* par Victor Segalen, Paris : George Crès, 1919.

[686] *Hommage à Gauguin,* OCS I, pp. 366-367.

[687] *Ibid.* p. 354.

Cette soif de voyage avait été provoquée dès sa première arrivée en Bretagne par la Bretagne elle-même. Il prête une attention particulière à la présence du peintre en Bretagne, on pourrait dire que Gauguin y trouva plus qu'un refuge. Dans cet hommage de Segalen à Gauguin on décèle une fusion de personnalités, de sentiments et de goûts artistiques parce que le poète se dévoile en dévoilant le peintre.

> […] La palette m'échut pour quarante sous. J'acquis au hasard de la criée tout ce que je pus saisir au vol. Une toile, présentée à l'envers par le commissaire priseur qui l'appelait « Chutes du Niagara », obtint un succès de grand rire. Elle devint ma propriété pour la somme de sept francs. […][688]

Un seul tableau[689] avait impressionné tellement Segalen qu'il s'arrêta pour décrire la triste expérience de son achat. Il s'agit de l'unique tableau de Gauguin qui avait intéressé sincèrement l'écrivain. Si on relit à nouveau les explications de Segalen à propos de ce dernier tableau, on découvre que cet épisode de la vie de l'écrivain et du peintre a une répercussion directe sur le travail littéraire de Segalen. En 1903, lorsque Segalen rencontre Gauguin à travers le tableau *Chutes du Niagara,* il retrouve par hasard un morceau oublié de la Bretagne. Cette dernière toile entra dans la biographie de l'écrivain comme une révélation au mystère de ses voyages, de son travail d'écrivain, et de tous ses projets qui répondent à cette folie de vouloir comprendre l'autre et de parler de soi afin de se rencontrer.

> Revenu seul, avec une grande tristesse étonnée dans mon faré tahitien, dont les parois étaient vides, j'étendis ces trophées sacrilègement conquis au hasard de mots jetés et d'un marteau de justice que plus rien ne pouvait relever. […]
>
> A la bien regarder, cette palette, avec ses roses bleu nacré, ses blancs de dix mille nuances, ses montagnes de vert émeraude ou véronèse encore mou, et d'autres tons pétris par le pinceau dont les poils avaient marqué, — cette palette était le miroir en relief de la toile qui, dans ma case, pendait au mur, le « numéro » crié sous l'étiquette « Chutes du Niagara ». Retournée, mise en place et contemplée enfin sans blasphème ni

---

[688] *Hommage à Gauguin*, OCS I, p.371.

[689] VOL II : REPERES. Illustrations *Chutes du Niagara,* p.81.

> marchandage, cette toile devenait un paysage breton, village d'hiver sous la neige : quelques maisons de chaume épaulent la ligne d'horizon et se pressent autour du clocher juste central. (Le haut du cadre coupe la pointe trop aiguë de la flèche.) A gauche, une falaise violette tombe vers un ciel de crépuscule. A droite filent des arbres maigres. Tout le sol est fait de neige, ruisselant de lumières fondues, magnifique pelage bleu et rose, fourrure sur le sol froid. C'est donc cela que le Peintre, en mourant, recréait avec nostalgie ? Sous les soleils de tous les jours, le suscitateur des dieux chauds voyait un *Village breton sous la neige* ![690]

Le secret des aventures de Gauguin en Bretagne est caché dans un tour de magie qui transforme les « Chutes du Niagara » en paysage breton,[691] comme ceux que Gauguin avait peints avant de partir vers les terres plus exotiques de la Polynésie. Face à l'exotisme simpliste et erroné de l'image des «Chutes du Niagara», Segalen observa inconsciemment son œuvre. Segalen était parti sur la trace fantaisiste d'un peintre fabuleux, poussé par le mythe celte ou éveillé par son âme bretonne, assoiffée de voyage. Segalen, l'explorateur de la Chine, l'écrivain de l'exotisme par excellence, l'écrivain breton de nouveaux cycles au-delà des terres connues et de civilisations imaginées, s'attarde à sauver et redonner vie et dignité au peintre à travers un tableau breton. Dans une île, loin de la France, il est le seul à s'attarder à analyser cet étrange tableau. A travers ce tableau Segalen voyait son propre reflet dans le miroir que Gauguin lui offrait. Le hasard voulait lui faire dire en 1917, lorsqu'il écrit cet *Hommage*, que les œuvres de son cycle Polynésien et Chinois cachent le même secret que le dernier tableau de Gauguin. Peut-être que depuis 1903 Segalen savait qu'il pourrait écrire sur sa terre natale en explorant d'autres terres et d'autres peuples éloignés. Il écrit en 1911 des idées nouvelles sur *l'exotisme à rebours*, un exotisme capable de renforcer ses propres origines.

> […] Gauguin mourant peignait ce rose et pâle clocher breton sous la neige. Boissière a laissé mûrir sous les tropiques le beau fruit provençal.[692]

---

[690] *Hommage à Gauguin*, OCS I, p. 371.

[691] VOL II : REPERES. Illustrations *Village sous la neige,* p.82.

[692] *Essai sur l'Exotisme*, OCS I, p.763.

Les experts du Louvre pensent que ce tableau breton de Gauguin avait été peint au cours de l'hiver 1894 et emporté par le peintre en Océanie. Il fut bien conservé par Gauguin jusqu'à sa mort, cela expliquerait un attachement encore important aux terres bretonnes. Segalen avait pensé jusqu'à la fin de ses jours que Gauguin était mort en peignant un paysage de sa terre natale. Par un étrange sort, l'hommage que Segalen fait à Gauguin à l'aide de ce dernier tableau est écrit peu avant la mort de Segalen. Peut-être l'œuvre que Segalen élabore avec soin, loin de la Bretagne, a-t-elle besoin d'être lue autrement : *Retournée, mise en place et contemplée enfin sans blasphèmes ni marchandage*. Son travail d'écrivain lui servait à garder plus proche de lui la Bretagne afin de l'explorer et la connaître mieux, cependant Segalen n'écrit pas directement sur le sentiment contradictoire qu'il ressentait pour la Bretagne, il avait seulement écrit son attachement timide pour sa terre d'origine dans ses dernières lettres. Peut-être veut-il décrire son rapport entre la terre de ses origines et son œuvre littéraire lorsqu'il écrit plus tard, en 1911, à propos de Boissière:

> Boissière, ayant appelé à grands cris le départ, sitôt le départ se retourne, et sur son navire proue vers l'Asie, il ne rêve que Félibrige et doux horizons :
>
> …Sounge i felibre esteba…Je songe aux Félibres… […][693]

L'empreinte du souvenir breton chez l'écrivain et chez le peintre resta vivante loin de la Bretagne. Gauguin est plus qu'un peintre, qu'un homme, qu'un projet ou modèle créatif ; Gauguin est une œuvre du Destin, du Fatum pour Segalen. Cette vente des biens du peintre avait conditionné l'écrivain qui avait ressenti le privilège exceptionnel d'être là afin de récupérer quelques œuvres posthumes. L'écrivain, fragilisé par l'ignorance du commissaire et des acquéreurs, considère la scène comme dictée par le Destin.

Quand Segalen écrit son projet des *Immémoriaux Bretons*, il n'oublie pas son premier projet dédié au peintre. Dans *Les Immémoriaux Bretons* le protagoniste peintre allait être substitué par l'écrivain : « Que ce soit semblable

---

[693] OCS I, p.763.

au premier »…On imagine le malheur de voir cet ouvrage inachevé, comme le dernier tableau du peintre. Un tableau d'une Bretagne blanchie par le mystère d'une palette sauvage et primitive poussa Segalen vers le voyage. Le même voyage qui permet d'explorer les cultures les plus *primitives*, les plus éloignées, où l'on trace chaque différence pour s'y trouver, tel qu'on était à l'origine. Le même voyage initiatique effectué depuis des siècles par les Bretons, par les Celtes afin de réaliser le rêve d'une quête personnelle. Un voyage artistique où l'art est obligé d'utiliser la palette la plus puissante qu'on ait jamais imaginée : une gamme de couleurs qui sert à retracer l'âme d'un peuple afin de conserver sa mémoire vive.

> C'est le propre des bons artisans du Divers, que de le retourner ainsi bout pour bout. Serait-il jamais atteint ? C'est la ruine, la mort. Il renaît toujours : en arrière soudain, quand par devant on lui tend les bras.
>
> Cependant, là-bas, Boissière écrit : *Le Bouddha*, *Cimetière d'Annam,* etc.
>
> En 96, un an avant sa mort, d'admirables vers d'exotisme à rebours :
>
> Aujourd'hui, lasse d'attendre le baiser des Sirènes, — Ma Chair lasse retourne au village natal — Où l'écho du monde encore me fascine …[694]

Comme Gauguin avait fait en 1903, Segalen laisse derrière lui sa dernière toile inachevée sur la Bretagne. Une relique parmi ses écrits établit un lien encore plus fort avec Gauguin. Il avait pensé offrir aux Bretons ce qu'il avait offert aux Maoris. Xavier Grall, porte-parole de beaucoup de lecteurs de Segalen, écrit parce qu'il est déçu de ne pas pouvoir récupérer l'oeuvre écrite sur la Bretagne de Segalen : *Ce livre nous manque*[695]. Pour ce connaisseur de l'univers celtique et breton, la relation entre la Bretagne et Segalen n'a rien de tangible et analysable, *Cette relation me paraît plus instinctive qu'intellectuelle, plus mystique que rationnelle.*

---

[694] *Ibid.,* p.763.

[695] Xavier Grall, « Fils du Ciel et de la Bretagne. Entre la Bretagne et Segalen, les noces furent heureuses mais inachevées », *Les Nouvelles Littéraires*, n°2642, 29 juin 1978, p.6.

Un tableau avait survécu à un destin tragique, le dernier tableau de la Bretagne peint par Gauguin. Sauvé, il est exposé à l'envers par le commissaire priseur, sans se dévoiler à ceux qui n'étaient pas capables d'apprécier la vraie image. Cet hommage à Gauguin, fait par Segalen, celui qui rendra la dignité à ce tableau, devient un geste très significatif du passage de l'aveuglement artistique à cet éclairage que Segalen chercha en littérature. Tous ceux qui lisent l'œuvre de Segalen, qui croient apercevoir les couleurs de la Bretagne ou les lumières d'une culture ancestrale, n'auront que la relique posthume dans les mains, le projet d'un roman toujours inachevé : *Les Immémoriaux Bretons*. Comme Gauguin avait fait avec « Les chutes du Niagara » le rêve d'un village breton sous la neige, comme Segalen retourne le tableau et perce le rêve, le lecteur peut revenir sur l'œuvre de Segalen et, sans trahir son esprit, la retourner pour découvrir sous ses mots qui exaltent la culture chinoise ou maorie, un hommage profond et franc à la culture de sa terre natale[696].

Suarès visite Le Musée de Quimper

> *Salut époque mémorable […] ; où le génie de l'homme enfin va se refaire parmi la nature ainsi que la refaire par lui-même après au gré de son matériau d'esprit réalisé ;*
>
> *Saint-Pol-Roux*

Suarès n'est pas seulement l'écrivain des paysages bretons, il est aussi leur peintre. Il s'est servi des mots afin de donner la forme et la couleur à ses tableaux bretons qu'il nomma *croquis*, des mots qu'il étala sur la toile de chaque récit où la Bretagne devint protagoniste. La palette de ce *peintre-écrivain* est composée des couleurs du rêve d'une Bretagne éternelle, cherchée par tous les peintres de la fin du XIX^{e} siècle.

---

[696] Nous avons essayé de faire cette analyse dans le Chapitre II de la Partie I de ce travail intitulé : « La langue balbutiante ».

Suarès voulait explorer les terres de la Bretagne, plus encore qu'une *patrie* d'élection, il considérait la Bretagne sa muse. Le paysage captiva l'écrivain de telle sorte qu'il avait commencé à l'explorer, l'analyser et l'intérioriser en même temps à travers l'écriture de *Landes et Marines* et *Le Livre de l'Emeraude*. Lorsqu'il voyagea la première fois en Bretagne il fut tellement surpris par ses paysages, ses traditions et ses gens qu'il voulait les diffuser dans tous les arts, d'un œil toujours exigeant. Il chercha dans la peinture le moyen d'expression parfait pour évoquer cette Bretagne qui le fascinait autant, il explora alors dans les écoles picturales connues à l'époque la technique qu'il pouvait adapter à l'écriture afin de transmettre tout ce qu'il aimait de cette région. Il commença par l'exploration des techniques picturales développées en Bretagne, néanmoins il fut très vite déçu parce qu'il ne voyait que de la médiocrité dans tous les tableaux, principalement tous ceux qui avaient été peints par les Anglais et Américains installés en Bretagne à la fin du XIXe siècle.

> Depuis vingt ans, les peintres hantent terriblement la Bretagne. Mais ils n'y voient partout que l'anecdote, comme des Anglais en voyage. La curiosité du costume et des mœurs locales, c'est tout l'objet de leurs recherches. On les dirait tous employés à faire des images pour un livre de géographie. Comment les peintres échapperaient-ils à la manie du pittoresque, qui gâte tous les arts ? — [697]

Depuis son premier voyage, Suarès imaginait la Bretagne comme un modèle parfait pour la création artistique. Ces commentaires de Suarès en 1900 rendaient compte de la dégénérescence des tableaux à sujet breton, ressentie par Gauguin avant son départ définitif de la Bretagne. Il critique l'industrie du tourisme qui ne faisait qu'uniformiser tous les points de vue sur la région et sa culture. Suarès déplorait ces peintres, devenus des fantômes parasitaires décidés à maintenir en vie des *images-clichés*.

Un des chapitres écrits pendant le séjour de Suarès en Bretagne décrit les impressions d'une visite à un musée breton. Dans cette visite au Musée de Quimper[698], Suarès se plaint de l'état des œuvres et de la sélection peu

---

[697] « Musée en Cornouailles », *L&M,* p.63.

[698] Pour aborder les préférences picturales de Suarès, on a élaboré une liste possible des œuvres qu'il aurait pu contempler dans le Musée de Quimper à la fin du XIXe siècle. Ces œuvres se

intéressante de tableaux exposés. Il n'hésite pas à parler des petits Musées comme des débarras artistiques de l'État, où l'on abrite les *dons funestes* qu'on refuse de garder à Paris. Le lecteur, surpris par ce mépris artistique de la part de Suarès quand il décrit cette visite au Musée de Quimper, peut se demander : a quoi s'attendait-il dans ce petit musée breton et que pouvait-il trouver ?
Dans la liste proposée des tableaux que Suarès avait peut-être vus, on distingue une thématique assez commune. Les sujets bretons préférentiels sont en général parmi les tableaux qui étaient probablement exposés au Musée de Quimper : les aventures des marins et des pêcheurs bretons, la ferveur religieuse, représentée par les prières ou pardons, des décors des paysages, des scènes folklorisées de la vie quotidienne et quelques recréations historiques ou légendaires.

> […] Il est alors question de Chouans et des Bleus, ou d'Anne de Bretagne, ou du brave Du Guesclin, ou du Roi Gradlon, ou même des Druides. Pas un d'eux qui soit assez peintre pour se plaire unique aux beautés changeantes de la mer, du ciel et des espaces ; aux couleurs de la roche, à la vie charmante d'un arbre sur le bord de l'eau ; à la vie patiente des herbes, à la vie d'oiseaux que mènent les voiles aux heures diverses de la journée. Si l'un d'eux y est sensible, il faut tout de même qu'il narre au lieu de peindre, et qu'il commente les guides au lieu de faire voir ce que jamais guide ne voit. […] [699]

Suarès est sensible aux problèmes que l'industrie du tourisme génère dans l'imaginaire collectif et critique les sujets consacrés à l'historicisme triomphant et aux mythes à la mode: *Il est alors question de Chouans et des Bleus, ou d'Anne de Bretagne, ou du brave du Guesclin, ou du Roi Gradlon, ou même des Druides*. Il s'attendait à voir des tableaux où le peintre eût été en mesure de transformer en beauté des détails infimes tirés de la géographie, la faune et la flore bretonnes. Suarès s'insurge contre les peintres qui, au lieu de ressentir et

---

trouvent actuellement dans le Musée de Quimper. Dans cette liste on peut lire le nom du peintre, le titre du tableau, le descriptif des caractéristiques du tableau et l'historique de son emplacement. D'après cette enquête une cinquantaine de tableaux pouvaient être dans le Musée de Quimper en 1900. Ce qu'on ne peut pas déterminer est le nombre de tableaux qui n'avaient pas d'emplacement et qui n'étaient pas exposés.
VOL II : REPERES. Illustrations*, Suarès visite le Musée de Quimper,* pp.83-86.

[699] *L&M*, p.63

de transmettre des émotions et s'intéresser à la beauté des lieux, commentent comme un guide, et qui, au lieu de peindre, narrent et assument le rôle des écrivains et des journalistes. Suarès ose critiquer leur manque de sensibilité et finit par insinuer qu'ils devraient changer de métier : *Si l'un d'eux y est sensible, il faut tout de même qu'il narre au lieu de peindre*. Nous avons trouvé dans le Musée de Quimper quelques tableaux où il est question de l'histoire héroïque des Bretons, des légendes celtiques et qui pouvaient faire partie des tableaux exposés en 1900 et en conséquence vus par Suarès. Evariste-Vital Luminais peint *Fuite de Gradlon v*ers 1884, tableau déposé au musée de Quimper la même année, il s'agit du seul tableau qui aborde le sujet légendaire du Roi Gradlon. Le peintre Yan' Dargent donne au musée en 1899 un tableau peint en 1861 sur le sujet des légendaires lavandières bretonnes intitulé *Les Lavandières de la Nuit*[700]. Nous n'avons pas trouvé de traces de tableaux dédiés à Anne de Bretagne, cependant nous pouvons signaler quelques tableaux à sujet historique : Jules-Charles-Dominique Fouqueray peint *Le Vengeur du Peuple à la journée du 13 prairial, an II* déposé au musée de Quimper l'année de son achat, en 1900, *Les Révoltés de Fouesnant ramenés à Quimper par la garde nationale* de Jules Girardet et un tableau d'Octave Penguilly-L'haridon *Le Combat des Trente*.

Un seul tableau parmi ceux qui représentent un fait historique avait attiré l'attention de Suarès, il s'agit de l'œuvre peinte par Octave Penguilly-L'haridon en 1857, *Le Combat des Trente,* huile sur toile (H. x L. : 1,4 x 2,6 m), déposée au musée de Quimper en 1894[701]. Octave Penguilly-L'haridon, né à Paris en 1811, mena une carrière militaire et artistique jusqu'à devenir le conservateur du musée d'Artillerie ; comme il était originaire de Pleyben en Bretagne, il aimait recréer dans ses tableaux des faits historiques bretons ou des motifs bretons. Le tableau *Le Combat des Trente* représente un des premiers épisodes du conflit qui opposa l'Angleterre et la France, il s'agit d'un chapitre de la guerre de Succession de Bretagne. Josselin, commune du Morbihan, était aux mains de Jehan de Beaumanoir, maréchal Breton et partisan de Charles de Blois, et

[700] VOL II : REPERES. Illustrations *Les Lavandières de la Nuit,* pp. 68.

[701] VOL II : REPERES. Illustrations *Le Combat des Trente,* pp. 87-89.

Ploërmel, une autre commune du département du Morbihan, était tenue par l'Anglais Richard de Brandenburg, partisan de la maison de Montfort. Beaumanoir proposa à Brandenburg un duel entre soldats pour régler le problème de l'attribution du territoire, les conditions de la lutte furent celles du « combat à volonté ». Le 26 mars 1351, eut lieu le combat, près du « chêne de Mi-Voie », entre les deux communes, Josselin et Ploërmel. La légende raconte que le chef des Bretons, Jehan de Beaumanoir, épuisé par la chaleur et la fatigue, demanda à boire et l'un de ses compagnons lui répondit « Bois ton sang, Beaumanoir, la soif te passera ». La description du tableau que Suarès propose dans le croquis, ou chapitre, intitulé « Musée en Cornouailles », est succincte et réduite essentiellement à quelques notes caricaturales et ironiques.

> Allant et venant sur un parquet qui crie, je troublais le sommeil d'un vieux garde, qui me parut la meilleure pièce de l'endroit. Il ne put répondre à rien de ce que je lui demandais ; et, maigre, cassé, le teint aussi poussiéreux que les meubles, ses médailles sur la poitrine, branlant de la tête, je croyais voir un invalide de l'Empire. Je me flattais qu'il fût le dernier survivant de Sainte-Hélène.[…] : il me suivit dans la galerie, et m'expliqua le Combat des Trente, devant un tableau retraçant ce haut fait, à la manière d'une enseigne de village. Mais il s'interrompit, trempé dans le sang de Beaumanoir ; […][702]

Suarès utilise pour illustrer le tableau d´Octave Penguilly-L'haridon, un procédé très courant dans *Le Livre de l'Emeraude* et *Landes et Marines,* la personnification et la chosification. Il chosifie le vieux garde du Musée de Quimper en le décrivant comme s'il était une pièce de musée : *qui me parut la meilleure pièce de l'endroit*. Le poète semble, en même temps, réveiller le vieux garde et les fantômes d'autres guerres passées. Dès que le poète voit le personnage, il compose l'allégorie d'un fait héroïque qui commence par des cris de combat si effrayants qu'ils pourraient bien réveiller les morts : *Allant et venant sur un parquet qui crie, je troublais le sommeil d'un vieux garde*. On suppose que Suarès, après tous ses allers et retours dans les galeries de ce petit musée breton, avait déjà vu le tableau sur *le Combat des Trente*. Lorsqu'il s'adresse au vieux garde, afin de lui poser quelques questions sur le travail de Penguilly-L'haridon, Suarès transfère l'image centrale du tableau : un homme

---

[702] *L&M*, p.66

débout, *maigre, cassé, le teint aussi poussiéreux que les meubles, ses médailles sur la poitrine, branlant de la tête*, dans la personne du vieux garde pour qu'il serve de préambule à la description du tableau et devienne par association le personnage central. Cependant, comme Suarès n'obtint pas de réponses sur le personnage et les faits peints dans *Le Combat des Trente*, il transforme le vieux garde en protagoniste d'une autre bataille connue : *je croyais voir un invalide de l'Empire. Je me flattais qu'il fût le dernier survivant de Sainte-Hélène.* Finalement Suarès finit par tirer des réponses satisfaisantes du garde de sorte que le garde peut alors redevenir le héros du tableau de Penguilly-L'haridon : *Mais il s'interrompit, trempé dans le sang de Beaumanoir*. Cette phrase ironique rappelle les derniers événements de la bataille du 26 mars 1351, comme Jehan de Beaumanoir, le vieux garde interrompit son travail, probablement à cause de la fatigue, de la chaleur et de la soif. Suarès, lorsqu'il transforme le sang que devait boire Beaumanoir en sueur, parodie la phrase légendaire : «Bois ton sang, Beaumanoir, la soif te passera».

Le poète ne trouve plus d'intérêt dans les sujets trop répétés qui « sentent infiniment plus leur atelier que le terroir » ; car ils sont soumis aux clichés de l'époque de telle sorte qu'ils tuent l'art et appauvrissent la Bretagne. L'image reste trop attirante, mais seulement si elle est conforme aux exigences de la société consommatrice. L'image vendue, l'image publicitaire expose la région comme un produit. Le touriste, qui ne distingue plus à cette époque entre la Bretonne et sa coiffe, ne pense qu'à voir de ses yeux le produit de son achat et le peintre semble mettre son art au service de ce type de marché :

> […] La vocation de ces peintres était de donner des nouvelles, plutôt que de peindre le monde et de voir la vie. Il y a une plèbe des peintres : et comme l'autre, elle est faite de journalistes. C'est le triomphe du racontar. L'Ecole d'Epinal est bien puissante.[703]

Maintes fois Suarès avait insisté sur les propriétés picturales de cette région de France. Dans deux lettres écrites à Doucet en 1916 pendant un séjour à Plouescat, Suarès avoua :

---

[703] *Ibid.*p.64

> Que ce pays est beau, mon cher Magicien, par le ciel gris comme par le soleil. Il est fait pour les peintres. Mais où sont-ils ?[704]

> […] Il n'est rien de plus beau qu'elle sous le ciel, ni rien de plus rare pour l'œil d'un peintre.[705]

Suarès était trop exigeant face à toute manifestation artistique qui touchait la Bretagne, c'est probablement pour cette raison qu'il ne loua jamais les travaux de Pont-Aven. Il n'y a pas de peintres pour Suarès à la hauteur de la Bretagne car la superficialité avec laquelle ils traitèrent le sujet breton les avait poussés à négliger un des acteurs du charme de la région : le peuple breton. Il considère les peintres de l'époque comme des envahisseurs sans goût et de faux peintres de l'artificiel et, lorsqu'il les critique, il associe les comédiens, afin peut-être de faire l'amalgame. Suarès visita Bénodet, Quimper, Pont-L'abbé, Loctudy, l'île Tudy, la Pointe de Penmarc'h et Pont-Aven. Quand Suarès débarqua en Bretagne en 1900, le nombre d'artistes installés depuis la fin 1880 dans la région, avait beaucoup augmenté. Denise Delouche adopte le terme de « faune de rapins »[706] pour qualifier le groupe de peintres ancrés encore sur le pittoresque. Gauguin avait abandonné le continent et la Bretagne définitivement quelques années auparavant, l'année de la rencontre avec Jarry, en 1894. En août 1889, Emile Bernard reçoit une lettre de Gauguin pour lui annoncer la dégénérescence de ce bercail de paix qu'il avait choisi pour peindre.

> « Pont-Aven est plein de monde étrange abominable. […] »[707]

C'est à ce moment que Gauguin se réfugia dans un petit village à une vingtaine de kilomètres, conscient de ne plus trouver à Pont-Aven le lieu pour mener à terme ses projets picturaux. Malgré les critiques très dures sur les peintres à sujet breton, Suarès arriva à trouver un peintre dont l'esthétique lui déplaisait

---

[704] Le Condottière et le Magicien, André Suarès -Jacques Doucet (1912-1929), préface et notes de François Chapon, Paris : Julliard, 1994, p.109.
[705] *ibid.* p.110
[706] Denise Delouche, *Paul Gauguin et la Bretagne*, Rennes : Apogée, 1996.
[707] Cité par André Cariou in « Pont-Aven et Gauguin », *Connaissance des Arts*, H.S. n°193, 2003, p. 13.

moins. Il confie à Jacques Doucet le nom des peintres susceptibles de s'approcher de son idéal pictural.

> […] Mais il faudrait qu'il fût peintre et poëte *(sic)* : tous y ont échoué, sauf une ou deux fois Gauguin : c'est qu'ils ne sont tous qu'anecdotiers […][708]

> […] Gauguin seul a trouvé quelques fois le ton et l'accent nécessaires. Par malheur, Gauguin reste trop à la surface des choses : il ne pénètre pas du tout la vie du cœur : il n'est pas intérieur pour un sou. Pour la Bretagne, sans parler de Rembrandt, c'est Vermeer de Delft qu'il eût fallut, ou Goya, ou notre Cézanne. [709]

Il est impossible de déterminer les tableaux de Gauguin qui répondaient esthétiquement à cet idéal de Suarès. Cependant, parmi les lettres écrites en 1891, on apprend que Suarès avait pris des notes sur les mouvements picturaux de l'époque. Il avait même écrit des réflexions sur *la peinture mélodique ou symphonique* en 1891. Il connaissait parfaitement les mouvements picturaux de l'époque, ce qui explique les influences de certains tableaux de l'école de Pont-Aven sur l'œuvre écrite en 1900.

Une édition, sortie vers 1933, réunit les textes du *Livre de l'Emeraude* et quelques autres de *landes et Marines* dans un bel ouvrage illustré par Maurice Denis[710]. A son propos, Suarès ne fit aucun commentaire enthousiaste. Cet ouvrage présente un décalage entre la force du texte, qui envahit et étouffe les illustrations, et les images parfois trop folkloristes. La plupart de personnages bretons peints par Maurice Denis s'accordent avec les clichés touristiques de l'époque. Une série de motifs empêchent de trouver une référence dans le texte plus profond et poétique que des images des coiffes blanches, des motifs de pêche ou de pardon, des calvaires et quelques chapelles.

Pierre-Jean Dufief établit un lien entre la peinture de l'école de Pont-Aven et l'œuvre de Suarès :

---

[708] *Le Condottière et la Magicien, André Suarès-Jacques Doucet (1912-1929)*, préface et notes de François Chapon, Paris : Julliard, 1994, p.110.

[709] *Ibid.* p.109.

[710] *Le Crépuscule sur la mer,* illustrations de Maurice Denis, Paris : Beltrand, 1933. (Repris du *Livre de l'émeraude,* sauf 40 chapitres.)

> […]Comme les artistes de Pont-Aven, Suarès multiplie les notations originales sur les jeux de l'ombre et de la lumière. [711]

Aux éditions Christian Pirot, on utilisa pour illustrer la couverture deux tableaux de deux peintres de l'école de Pont-Aven : pour illustrer le *Livre de l'Emeraude*, qui reprend la réédition de 1924, un tableau d'Emile Bernard *Bretonnes aux ombrelles* (1892-Musée d'Orsay) et pour illustrer *Landes et Marines* un tableau de Paul Gauguin *Marine avec vache au-dessus du gouffre* [712](1888). Le choix de deux tableaux appartenant l'école de Pont-Aven pour illustrer la couverture des œuvres bretonnes de Suarès n'est pas anodin. Tout d'abord l'éditeur semble vouloir donner une piste de recherche sur l'esthétique picturale prédominante dans le *Livre de l'Emeraude* et *Landes et Marines* et il prédispose ainsi à relire les «croquis» ou chapitres de l'œuvre de Suarès comme s'ils étaient les versions poétiques de quelques tableaux de l'Ecole de Pont-Aven. Quant on lit l'œuvre sur la Bretagne de Suarès, on constate une évolution presque parallèle entre la poétique de Suarès et l'esthétique qui caractérisait l'école de Pont-Aven. Et malgré les différences apparentes entre Suarès et Gauguin, un élément les unit. Il suffit de relire ces mots rapportés par Segalen, à propos de Gauguin, pour retrouver la définition que Suarès avait toujours donnée de l'art :

> « […]… le mot : art, je l'appellerai la reproduction de ce que les sens perçoivent dans le nature à travers le voile de l'âme. »[713]

Suarès en quête d'une esthétique picturale

Suarès voulait appliquer à la littérature la même notion de l'art que Segalen exprima devant les tableaux de Gauguin : *la reproduction de ce que les*

---

[711] Pierre-Jean Dufief « Croquis bretons d'André Suarès », *Les Cahiers de l'Iroise*, Brest : Société d'études de Brest et du Léon, octobre-décembre 1988, p.209-211.

[712] VOL II : REPERES. Illustrations *Marine avec vache au-dessus du gouffre,* p. 90.

[713] OCS I, p. 426.

sens perçoivent dans le nature à travers le voile de l'âme. A travers une analyse des œuvres de Suarès il est possible de découvrir que cet art est en accord avec un espace qu'il ne voudrait pas trahir, la Bretagne, et un projet artistique qui ne voilerait pas son âme. Le poète est alors confronté à une difficulté : rendre dans son travail fini l'image de deux espaces distincts, la nature et son état d'esprit, dans une parfaite harmonie. La difficulté majeure à laquelle Suarès s'était confronté tout au long de son travail d'écrivain fut de trouver la technique artistique qui rendrait possible la conciliation de deux espaces, l'espace breton et l'espace intérieur du poète, et qui offrirait au lecteur l'œuvre d'art comme le fruit d'une analyse de *la nature à travers le voile de l'âme*.

Dès que Suarès porta son regard sur la géographie de Bretagne, il songea à la décrire, mais elle était tellement enivrante qu'il aurait aimé franchir les portes de tous les arts. Il entendit des harmonies musicales inexplorées, du grondement fortissimo des vagues au pianissimo gazouillis des oiseaux. Il s'étonna des changements de lumière et de couleurs jusqu'au point d'imaginer la palette et le pinceau pour la rendre éternelle. Son âme bouillonna entre trois arts offerts si naturellement à chaque recoin de la terre Bretonne. Suarès, pour elle, veut devenir musicien, peintre et poète. L'œuvre ancrée en Bretagne de Suarès est conçue de la sorte : elle doit reproduire des harmonies musicales, des images riches en couleurs et des contrastes lumineux sans trahir la région. Le pittoresque semble n'avoir pas de place, la vision qu'il a de la Bretagne est plus complexe et riche. Face à toutes ces impressions un seul esprit artistique était capable pour Suarès de peindre la Bretagne dans toute sa complexité : le poète.

Une des sources premières qui rapprocha Suarès de la musique[714] et, d'une façon indirecte, de la Bretagne, était l'œuvre et la personnalité de Wagner. Il publia un livre sur Wagner en 1899, peu avant son plus long voyage en Bretagne.[715] Il entre en contact avec les légendes celtiques grâce à *Tristan* et *Parsifal* et il approfondit dans les théories wagnériennes très en vogue dans les

---

[714] Suarès publie quelques articles sur des réflexions autour de la musique et de la poésie
« Musique et poésie » *Revue Musicale,* 1er mai 1924.
« Musique et poésie » *Revue Musicale,* 1ernovembre 1924.
« Poésie et Musique » *Revue Musicale,* 1er juin 1927.

[715] *Wagner*, Paris : éd. de la Revue d'Art dramatique, 1899.

milieux artistiques de l'époque. Gauguin s'était aussi inspiré pour ses tableaux des réflexions théoriques du musicien allemand.

> Nulle part, depuis Wagner, je ne trouve la grandeur, la rude puissance jaillie de l'âme, l'éclat brûlant du cœur. Ils ne me donnent rien de ce que j'attends, ni de ce que je cherche ; ils ne m'offrent que leurs masques en scène. Les réalistes ne peignent que le meuble et la façade. […] [716]

Le premier contact avec la Bretagne date de la fin 1887, Suarès dit avoir voyagé pendant le séjour de son frère au Borda. Mais toutes les réflexions artistiques de son premier voyage sont présentes dans son projet littéraire. Entre le 15 juin et le 19 novembre, Suarès exprime ses premiers sentiments à travers le vers classique composant un ensemble de poèmes, partiellement inédits, qui porte le titre de *Poèmes de la brume*[717]. Quelques uns de ces poèmes inédits qui datent de cette période, appartenant au carnet 97, ont été aussi publiés par Bernard Duchatelet.[718] Les poèmes évoquent les chansons populaires ou traditionnelles et ils sont écrits en vers octosyllabiques, à rime consonante ; le poète fait résonner dans son imaginaire breton la lyrique d'une prière éternelle, la prière du marin, du gardien d'un phare, du breton amoureux, solitaire, croyant et rêveur. Le cœur du poète se laisse envahir par la tradition, comme un autochtone l'aurait fait. Il fait de la Vierge une confidente, proche et compréhensive. L'ensemble des poèmes intitulés «Pardon» est soudé et suit le rythme classique de la litanie d'un rosaire où la Vierge est invoquée par un vers placée à la fin de chaque poème et par une interpellation constante et répétitive du *Notre Dame*, comme un soupir lyrique qui résume l'attente du poète.

---

[716] *Lord Spleen en Cornouailles* in *Idées et visions et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques* (1897-1923), édition établie par Robert Parienté, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p.548-549.

[717] Poèmes qu'on peut lire dans les carnets 58, 97 et 98, dans le fonds Doucet. Cet ensemble de poèmes est divisé en cinq parties intitulées : I En Goëlo, II La Mélancolie, III En Léon, IV Mer du soir, V Le Kreisk.

Six des onze poèmes de la section « En Goëlo » ont été publiés avec une présentation d'Yves-Alain Favre dans *Points et contrepoints*, n° 106, mars 1973, pp.11-13.

[718] Bernard Duchatelet « Suarès et la Bretagne » in *Etudes sur la Bretagne et les Pays Celtiques*, *KREIZ2*, Brest : Université de Bretagne Occidentale, 1993, pp. 45-79.

Une lettre écrite par Gauguin à Emile Schuffenecker le 14 août 1888 résume les préceptes créatifs de Suarès:

> « Un conseil, ne peignez pas trop après nature. L'art est une abstraction : tirez-la de la nature en rêvant devant et pensez plus à la création qu'au résultat…une synthèse d'une forme et d'une couleur en ne considérant que la dominante. [719]

Suarès base toute son œuvre écrite en Bretagne sur l'observation des aspects de la nature, mais comme l'avait conseillé Gauguin à Schuffenecker il ne prétendait pas en faire une copie, il voulait dépasser les techniques artistiques qui consistaient à copier, imiter, car son but premier était d'égaler Dieu, de créer. Nous avons voulu analyser le chemin suivi par André Suarès en Bretagne afin de devenir *le maître divin*.

Il y a des traces de ce court voyage en Bretagne dans les œuvres de la période 1895 à 1899. Il s'agit des *Airs*[720] (1895, 1897) et d'*Images de la grandeur*[721] (1898-1899) qui seront remaniées vers 1900, lors de son deuxième voyage en Bretagne, et publiés en 1901. «Lord spleen en Cornouailles » qui est achevé en 1901 et une partie de *Voici l'homme*[722] furent aussi le fruit de la première approche des paysages bretons et des impressions du voyage réalisé en 1900[723] ; dans l'introduction Suarès annonce qu'il avait été écrit « par un jeune homme, de 1895 à 1903 ». Quelques passages de la « Retraite en Cornouailles », du « Retour au désert des hommes » et de « Sur le grabat du soleil » ont la Bretagne comme toile de fond où l'écrivain trouva un écho pour exprimer le nihilisme absolu et une solitude désolante. Ce texte révèle l'idée commune recherchée par Gauguin et d'autres peintres de l'école de Pont-Aven, comme Filiger, sur ces terres après avoir mûri leurs pensées sur l'art, dans la solitude.

---

[719] Lettre citée par André Cariou in *Les Peintres de Pont-Aven,* éditions Ouest-France, Rennes, 1994, p. 56.

[720] *Airs*, Paris : Mercure de France, 1900.

[721] *Images de la grandeur*, Jouaust-Cerf, 1901.

[722] *Voici l'homme*, Bibliothèque de l'Occident, 1906 ; rééditions 1922 avec une préface de Florent Fels, Paris Stock ; 1948, avec une préface d'Alban Michel, *André Suarès Idées et visions et autres écrits polémiques et critiques* (1897-1923), éd présentée par Robert Parienté, 2002 (extraits), pp. 135-185.

[723] Publié dans *la Renaissance latine*, 15 mai 1904. Publié intégralement dans *Idées et Visions*, Emile-Paul frères, 1913 et réédité en 1920 chez Emile–Paul frères.

> L'homme du grand silence, ayant beaucoup erré en Europe, quitta Paris, […] dans son manoir de Ker Enor, en Argol […].[724]

Gauguin avait été séduit, pendant les trois premiers mois que dura son séjour, par la lumière mélancolique et changeante où se dessinaient naturellement les accidents du terrain ; son cœur se vit aussi surpris par la tristesse du calme et des brumes. Les premiers tableaux de l'école de Pont-Aven reflètent l'état d'âme qu'exprima Suarès dès ses premiers écrits sur la Bretagne :

> Quel contraste entre l'ensemble de ses tableaux et ceux des peintres académiciens venus en Bretagne à la recherche surtout du folklore et des coutumes locales ; ces peintres ne réalisent la plupart du temps que des documents aussi précis et bien faits que le sont les récits de certains ethnologues. Gauguin approfondit ici l'esprit de sa peinture tout en se pénétrant du climat spirituel de cette terre à laquelle il s'attache.[725]

Comme pour Suarès, la critique du peintre s'accorde à dire que le paysage, le climat et les gens de la Bretagne sont en parfaite syntonie avec la personnalité et le tempérament de Gauguin. Une idée commune unit l'art de Gauguin et Suarès, il leur faut l'attachement sincère aux sujets et aux lieux explorés.

L'œuvre sur la Bretagne de Suarès décrit progressivement des changements qui vont dans la ligne décrite par Antoine Terrasse : *Gauguin approfondit ici l'esprit de sa peinture tout en se pénétrant du climat spirituel de cette terre à laquelle il s'attache.* Les premiers poèmes, *Poèmes de la Brume*, doivent être considérés comme une tentative de transfert des techniques musicales à la poésie, cependant, sans trahir l'esprit du sujet breton, cette technique musicale met en valeur les sentiments du poète : l'indécision, la confusion, l'amertume et la tristesse. Le climat spirituel de la Bretagne, le climat pluvieux et les paysages voilés par les brumes, pénètrent le poète jusqu'au point de ne plus pouvoir séparer son âme du cocon breton où il avait choisi de se réfugier. La forme du poème, la thématique et la voix poétiques s'accordent et jouent à l'unisson afin

---

[724] « Retraite en Cornouailles », *André Suarès Idées et visions et autres écrits polémiques et critiques* (1897-1923), éd présentée par Robert Parienté, 2002 (extraits), p. 143.
Voici l'Homme, réédition Albin Michel, 1948, p.13.

[725] Antoine Terrasse, *Pont-Aven l'Ecole buissonnière,* Découvertes Gallimard/Peinture 1992, p. 26.

de donner l'impression d'être inséparables. Une brève analyse des poèmes de Suarès publiés par Yves-Alain Favre dans la revue *Points et Contrepoints*, révèle l'accord entre le climat spirituel de la Bretagne et les sentiments du poète. La forme du poème est composée de séquences ou mouvements musicaux lents et mélancoliques qui encadrent la mélodie, interprétée par la voix du poète, et les harmonies, jouées par les éléments de la géographie bretonne.

NOSTALGIE

C'est vers la mer de Goëlo
Que je fais voile, et que je songe ;
Vers la forêt au bord de l'eau
Et les rocs noirs que la mer ronge…

La Terre, où les bois pluvieux
Semblent mouiller l'air qui les mouille ;
Où les hêtres silencieux
Tendent au soir leurs fronts de rouille…

Les ports voilés, où les yeux ronds
D'un phare, au loin, percent la brume,
Sentant le fer et le goudron,
Le filin roux, l'algue et l'écume…

C'est vers la mer de Goëlo,
Vers les rocs noirs que le flot ronge,
Et la forêt, au bord de l'eau,
Que mon cœur vogue, et que je songe…[726]

[726] André Suarès, poèmes inédits présentés par Yves-Alain Favre in « Poèmes de la brume », *Points et Contrepoints*, n° 106, mars 1973, p.13.

La première séquence ou premier mouvement « Nostalgie » est composée d'un rythme créé par l'emploi en alternance de mots monosyllabiques, qui marquent l'unité de la voix du poète face à l'unité de la voix de la terre, comme si chacune interprétait son solo, et des mots à deux syllabes, qui évoquent les deux voix en harmonie. Néanmoins la fusion des deux voix est tellement forte que seulement le nombre des syllabes de chaque mot rappelle au lecteur la présence des deux voix : la voix du poète, qui semble parfaitement dissoute dans le souvenir de la mer, des rocs, de la terre, des bois… et la voix de la terre, qui apparaît pénétrée par l'esprit du poète jusqu'à s'emparer de quelques parties de son corps.

Il n'oublia pas totalement la musique et le vers traditionnel dans *Le Livre de l'Emeraude* et *Landes et Marines,* où on peut lire quelques cantiques bretons et les versions remaniées par Suarès d'un rondeau et d'une chanson médiévale, qu'on pourrait qualifier de «chanson à personnages». Suarès commence la deuxième dédicace du *Livre de l'Emeraude* par un cantique en Breton afin de rappeler au lecteur qu'il voulait aussi chanter la Bretagne, qu'il voulait devenir musicien afin d'écrire plus qu'une œuvre poétique, une symphonie sur les paysages bretons. La peinture prend le dessus sur la musique dans *Le Livre de l'Emeraude* et *Landes et Marines* mais sans l'étouffer totalement. Dans ces deux ouvrages les allusions à la musicalité des éléments de la nature bretonne se font rares, le silence semble omniprésent et prédispose le lecteur à admirer les formes, les personnages, les variations de lumières et le paysage. Suarès, qui ne veut pas oublier complètement son premier projet où il voudrait mettre en musique la Bretagne, choisit pourtant d'introduire quelques vers de cantiques bretons :

> Lili, harc'antet ho delliou
>
> War vord an dour'zo er prajou[(1)]…
>
> Les lys, aux feuilles d'argent,
>
> Sont sur le bord de l'eau sur les prés…
>
> Que chante

L'oiselet sur la lande

Et il lui répondait :

Il chante et chante son aimée(1)

1.Petra gan

Al lapouzik war al lan ?

……

Gan hag gan he vignonès…

Les chapitres intitulés « Danse » et «La *Douce*» dans *Le livre de l'Emeraude* évoquent la musique. Suarès introduit les deux cantiques de manière originale, il ne cite pas seulement quelques vers à l'intérieur d'un chapitre ou « croquis », il transforme le poème en prose ; pour cela Suarès insère quelques vers en détruisant la forme compacte de la prose et introduit des répétitions, un rythme interne et des anaphores afin que le chapitre en prose devienne une version remaniée d'un cantique traditionnel. La prose est au service du vers et du sujet breton. Le chapitre intitulé « Danse » qui porte le numéro X dans *Le livre de l'Emeraude* évoque, par sa forme et son sujet, le rondeau. Suarès rappelle directement le nom de la chanson qui accompagne la danse : *Elles étaient dix ; et l'une d'elles, assise au pied d'une croix, chantait la ronde, d'une voix argentine*[727]. Indirectement Suarès insiste aussi sur les répétitions qui caractérisent la forme classique, en vers, du rondeau et il les introduit dans le poème en prose :

Elles dansaient dans la lumière […] dansaient les jeunes filles

Elles dansaient, les jeunes filles […][728]

A la fin du chapitre, « la Danse », consacré au rondeau Suarès écrit, à la manière d'un refrain les vers suivants :

Autrefois, quand j'étais une fille, j'avais un cœur si ardent.

---

[727] *LE*, p. 60.
[728] *Ibid.*, p.60.

Adieu mes compagnes, adieu pour jamais…

Hélas ! j'ai donné mon cœur pour rien,

Hélas ! je l'ai mis où il n'y a ni joies, ni plaisirs…

Adieu, mes compagnes, adieu pour jamais…

Suarès utilise dans le poème en prose quelques vers rythmés qui veulent servir de rappel thématique et formel du type de poésie ou chanson évoquée. Finalement l'insistance recherchée par le refrain dans la poésie classique est d'autant plus forte à la fin du poème en prose qu'elle coupe visuellement et rythmiquement la raideur du récit en prose ferme et compacte.

Le chapitre ou croquis intitulé «La *Douce*» rappelle une variante remaniée d'une chanson médiévale qu'on pourrait classer dans le groupe dit *chanson à personnages*. Le sujet traité n'est pas celui très connu de *la mal mariée*, de la pastourelle ou des «reverdies» mais il est profondément ancré dans la société bretonne. Il s'agit du sujet du marin disparu ou de l'attente des femmes de marins que Suarès met en rapport avec les sujets médiévaux traités par les *chansons à personnages*. La mise en relation de l'univers breton et du genre médiéval ne se fait qu'à la fin du chapitre, après une exposition de quelques croquis en prose où le poète peint les dernières minutes de vie d'un marin breton et l'angoissante attente de sa Douce. Le crescendo dans la description de la noyade du matelot et dans l'angoisse de la Douce qui attend est accompagné d'un rythme spasmodique et répétitif. Suarès utilise des phrases brèves suivies de points de suspension, des interjections, des répétitions afin d'insister sur l'état physique et psychologique des deux personnages :

> Mais la voici surtout, Marie, Marionik, la petite Marie… Bien sûr, inquiète, elle est venue à sa rencontre... Ô ma Douce…c'est elle !...C'est elle, la plus aimée… […]
>
> Herry la devine à ce geste…car il ne distingue pas ses traits…il la voyait mieux, tout à l'heure. Le vent roule comme un fou dans la bruine, qui tourne et s'éparpille […]
>
> […] Elle est là, qui l'attend, la Douce. […]
>
> Tout à l'heure, tout à l'heure !... […] Elle sourit aussi, Marionik, celle qui attend et qui demeure, celle qui donne la vie et qui la garde… […] la fleur et le parfum de la terre natale […]

Elle est là, celle qu'il a vue, […][729]

Suarès dans ces passages introduit à l'avance la chanson médiévale, dans le choix d'un couple de personnages et aussi dans quelques traits formels et rythmiques : les répétitions et les rimes à l'intérieur des phrases.

> […] il croit vomir le gouffre qui l'étouffe […]
>
> Le vent roule comme un fou dans la bruine, qui tourne et s'éparpille […]
>
> celle qui donne la vie et qui la garde… […] la fleur et le parfum de la terre natale […]
>
> Il faisait doux ; la lande sentait le miel ; et le ciel était vert.

En opposition le poète écrit les vers d'une chanson heureuse, après avoir peint le tableau bucolique qui retraçait leurs souvenirs amoureux :

> Que chante
>
> L'oiselet sur la lande
>
> Et il lui répondait :
>
> Il chante et chante son aimée(1)
>
> Petra gan
>
> Al lapouzik war al lan ?
>
> ……
>
> Gan hag gan he vignonès…[730]

Tout de suite le poète est à nouveau envahi par le rythme et la rime de la chanson médiévale qu'il associe aussi à une formulation proche de la litanie d'un rosaire invoquant les qualités de Marie.

> Douce, douce elle était ; et douce est son nom. Douce et tendre, parmi les hommes durs, au milieu de la vie dure ; douce et blonde, claire dans la brume de l'hiver, comme les meules sur la terre brune ; […][731]

---

[729] *LE,* p. 159.
[730] *LE,* p. 160.
[731] *LE,* p. 160.

A partir du titre de ce chapitre, une variante dialectale de la bien aimée, le poète écrit une litanie évocatrice des vertus de l'épouse bretonne du marin. Il insiste sur les groupes de deux mots qui créent le rythme évocateur de la litanie à la vierge : *vierge puissante*, *priez pour nous, vierge clémente…* L'évocation du rosaire dans ce chapitre insiste sur la fin tragique du marin et anticipe un des rites propres à la veillée des morts en Bretagne.
Le poète Suarès cherche un équilibre entre le poème en prose, le poème versifié d'origine médiévale et deux sujets bretons : l'attente des femmes sur les ports de Bretagne et la mort tragique des marins en mer. Il n'oublie pas d'insister sur la musicalité de la rime à l'intérieur de la litanie : *dure brume terre brune,* et dans la suite du récit : *obscure, saumure, trèfle, aime, marin et enfin…*

> […] celle qui, dans la salle obscure, où flotte le fumet de l'âcre saumure et du sel marin, a l'odeur du trèfle au soleil. Le trésor et le luxe de l'homme, la femme qui aime, la Douce enfin…[732]

Comme Gauguin, qui *approfondit ici*, en Bretagne, *l'esprit de sa peinture tout en se pénétrant du climat spirituel de cette terre à laquelle il s'attache*[733], Suarès approfondit aussi les limites de la création poétique, en empruntant des techniques à tous les arts, pour pénétrer sa terre originelle. Il avait exploré en premier temps la Bretagne dans les Poèmes de la Brume à travers les techniques musicales, cependant il rassemblera toutes ses énergies créatrices pour décrire le climat spirituel de cette terre comme Gauguin l'avait fait, à travers la peinture. Le 3 juillet 1900 Suarès part pour la Bretagne afin d'y passer cinq ou six mois ; il y resta jusqu'à la mi-novembre. Il travaille sur des impressions et des réflexions sur l'homme et de la région qu'il avait choisie pour son séjour. Au-delà des essais, Suarès explore des nouvelles techniques sur le terrain de la poésie. Dans la préface de *Landes & Marines*, de l'édition Pirot, Yves-Alain Favre se demande comment classer les écrits de Suarès sur la Bretagne :

> Carnet de croquis d'un artiste ? Souvenirs et récits d'un voyageur ? Confession déguisée ? Méditations passionnées sur une terre aimée avec ferveur ? Les pages de

---

[732] *LE,* p. 161.
[733] Antoine Terrasse, *Pont-Aven l'Ecole buissonnière,* Découvertes Gallimard/Peinture 1992, p. 26.

> Suarès sur la Bretagne demeurent inclassables. Chateaubriand et Stendhal avaient ouvert la voie, bientôt suivie par Barrès et Loti. Une nouvelle forme naît, où les descriptions de paysages se mêlent subtilement aux analyses de la vie intérieure, et les impressions venues du monde aux réflexions. [734]

Pour répondre à la problématique du classement des écrits de Suarès, il faut revoir les modalités et les techniques qui permettent ou non de les classer dans un genre exclusivement littéraire. Il ne faudrait pas oublier l'intention première de Suarès qui était de peindre la Bretagne. Il annonce la naissance dans ces pages d'une forme d'expression et d'un genre jusqu'alors inédits en utilisant des techniques picturales.

Pendant cet été 1900, quand en Bretagne et en France les théories esthétiques de l'école de Pont-Aven étaient encore fraîches, Suarès abandonne les premiers poèmes rythmés, le lyrisme poétique exprimé par des vers mesurés et des rimes consonantes, pour s'intéresser à une prose riche en couleurs. Ce ne sont pas que des impressions et des sentiments qu'il retrouve en Bretagne. Il veut être plus que le musicien qu'il avait été dans son premier voyage, il veut être le peintre de la Bretagne. Comme tous les peintres de la fin de siècle, le poète commence son aventure artistique par le voyage. Suarès n'oublie pas de consacrer un chapitre au phénomène du voyage, le voyage tel qu'il était ressenti à la fin de siècle, comme le début d'une découverte. Le chapitre *Vers l'Ouest* résume plus que le départ physique d'un voyageur parisien en Bretagne. Il décrit le départ vers d'autres horizons géographiques, humains et surtout artistiques. Le texte s'articule en trois temps : l'adieu à Paris, la ville du départ, la première approche des gens et de lieux bretons, à la gare, l'arrivée et premières impressions de la Bretagne.

Le poète aborde les lieux avec des descriptions brèves. Il exagère la constante idée de mouvement à l'aide des répétitions et d'une alternance des phrases courtes, des phases descriptives et des phrases narratives. Paris, la grande ville connue et familière, se dévoile comme un tableau impressionniste, où la perspective est juste marquée par la sémantique du texte. Le substantif dans la présentation de la ville joue le même rôle que la décomposition de la touche

---

[734] *L&M*, p.9.

dans les œuvres impressionnistes. Les substantifs accumulés, les phrases brèves donnent l'impression d'une ville en pleine ébullition ; une illustration de la crudité de la misère parisienne que le poète fuit. Seulement la gare ralentit le récit, l'azur envahit le décor. Le lecteur croit revoir l'azur envahissant de la toile de Monet, « La Gare Saint-Lazare », peinte en 1877.

> Dans la gare, un tumulte de fer et de foule. Mais, sur une voie à l'écart, se forme le train que je dois prendre ; et déjà l'espace parle d'une pureté nouvelle, d'une liberté infinie. Le dôme d'azur se voûte à une hauteur sublime : et là, comme un seuil d'un étage inaccessible, s'arrêtait le souffle trouble de la ville. [735]

Le premier tableau impressionniste, centré sur des descriptions fulgurantes des rues et de la gare de Paris est interrompu par un autre type d'illustration, composée de descriptions plus détaillistes et réalistes, centrée sur des sujets folkloriques ou sur le portrait des Bretons. Le texte accélère et ralentit son rythme par rapport au type d'image que le poète voit et décrit : impressionniste ou *folklo-réaliste* (naturaliste). Quelques tableaux ou séquences peuvent être qualifiées d'impressionnistes car elles insistent sur les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes avec des indications omniprésentes aux couleurs et aux formes[736] :

> Une vague d'azur court dans le ciel profond ; peu à peu elle gagne sur le brouillard de la Ville, ces nuages faits de fumée noire en spirales, […] Babylone flambe, la nuit, sous le ciel noir et pourpre. [737]

---

[735] *LE*, p.27.

[736] Les éléments que Suarès conserve des techniques impressionnistes sont les petites touches, les impressions fugitives et le traitement des couleurs et des formes. Dans le premier chapitre on peut lire un autre exemple :

> Puis, du ciel gris encore, et de la pluie ; un grain violent, que rien n'annonce, une averse brutale, qui tourne court. Dans la prairie si verte, que bornent les pommiers, des poulains galopent […] Une vieille, rouge et bigle, le front strié de veines bleues, arrache des pousses claires ; elle les tient, vertes entre ses doigts durs et bruns, comme au bout d'une serpe. Et deux petits moulins noirauds, dans le ciel bleu d'eau pure, au sommet d'une hauteur herbeuse, où un rayon de soleil somnole, ressemblent à des gros insectes, qui tirent en arrière une de leurs pattes… *LE*, p. 32.

[737] *LE*, p. 29.

> […] Sur l'horizon rougeâtre s'était arrêté, comme sur un talus, après la bataille, une armée de nuages obliques [738]

Les croquis, séquences ou tableaux *folklo-réalistes* répondent au besoin de Suarès de décrire des scènes de la vie quotidienne et des mœurs du peuple breton avec un réel souci de vérité.

> Une vieille attendait sur le quai ; elle était chargée de paquets qu'elle s'efforçait de tenir sous les deux bras. De la main gauche elle portait un gros parapluie rouge, qu'elle avait pris par le milieu, comme un cierge, et dont le manche était la mèche brune. Elle avait à ses pieds un sac bourré jusqu'au col et plein de bosses ; une corde l'étranglait, et la bonne femme au-dessus des nœuds serrés avait essayé une ganse grossière. […] [739]

En alternance, dans ce premier croquis, comme tout au long des séquences picturales dans *Le Livre de l'Emeraude* et *Landes et Marines,* le poète insère des tableaux impressionnistes, parfois des tableaux aux couleurs des estampes japonaises, des tableaux qui évoquent les peintures du groupe de Pont-Aven ou un autre groupe de tableaux, centrés sur des histoires ou coutumes du peuple breton, que nous appellerons *folklo-réalistes*. Suarès insère aussi des croquis intimistes qui exaltent ses sentiments, où le paysage réel rejoint le paysage fantastique et spirituel qui est le sien. Un exemple apparaît au début de l'ouvrage : dès que le train avance, la dernière impression aux couleurs impressionnistes de Paris semble s'appauvrir face à une pureté nouvelle. Voilà les premiers croquis transformés par la rêverie lyrique du poète, le mot qui fait entrer le lecteur dans cette transition est le mot fièvre:

> Mais la lueur de la fournaise poursuit longtemps le prisonnier dans sa fuite. Babylone flambe, la nuit, sous le ciel noir et pourpre. […] [740]

> […] elles n'ont plus l'odeur changeante et lourde de la fièvre. [741]

---

[738] *LE*, p.30.
[739] *LE*, p.27-28.
[740] *LE*, p.29
[741] *LE*, p.30.

Le Livre de l'Emeraude et *Landes et Marines* avancent dans la poésie contemporaine une touche de modernité en travaillant toutes les faces de ce que le poète voit, dans toute sa complexité. Il y a des chapitres centrés sur une analyse minutieuse de l'aspect physique et psychologique des personnages bretons, afin de ne pas trahir leur individualité. Les paysages sont aussi analysés par le poète sous différents angles, à différents moments de la journée afin d'observer comme l'avaient fait les impressionnistes des jeux de lumières, ou les phénomènes atmosphériques. Mais chaque chapitre est enrichi par une autre touche plus personnelle et qui reste une face importante de ce que le poète observe et analyse. Deux images coexistent en plus de l'image réelle, contemplée par l'artiste ou le poète: l'image suggérée, mythique, qui est rattachée au peuple et à la géographie bretonne, et l'image rêvée, inventée ou transformée par l'esprit du poète.

Toute l'œuvre *ancrée* en Bretagne de Suarès, écrite autour de 1900, est au service de l'image. Il part à la recherche de peintures nouvelles et emploie pour cela le poème en prose. La thématique est la clé qui réunit tous ces croquis sous deux angles : le mouvement suggéré par le voyage et l'espace, la Bretagne. Le poème en prose est fragmenté en chapitres, parfois des tableaux plus ou moins folkloriques, où le poète étudie la géographie physique et humaine de la Bretagne. Parmi les sujets, beaucoup avaient été traités par d'autres poètes mais jamais avec autant de dynamisme et richesse. Suarès essaie d'alimenter son *œuvre bretonne* avec un projet littéraire et pictural de façon à créer le tableau de la Bretagne dont il rêvait. Un des premiers reproches que Suarès fait à la technique picturale, est son manque de dynamisme et d'implication pour suggérer l'ineffable. Frédéric Busi[742] a écrit sur les critiques que Suarès avait faites de la peinture mais il n'avait pas analysé comment Suarès avait tenté de faire une peinture dynamique et parfois proche des techniques nouvelles

---

742 Ce que Suarès reproche le plus à l'art statique de la peinture, c'est qu'elle n'a pas de mouvement ; il est encore souvent question de l'œuvre fixe, immobile, représentant seulement une action accomplie. L'art du tableau est, par essence, figuratif et ne possède pas le sens de la mobilité, mais il doit être capable de la suggérer. Le problème central à résoudre, c'est celui de la suggestion de l'invisible, de l'ineffable et de là sa contradiction inhérente.
Frederick Busi, *L'esthétique d'André Suarès. Etude thématique sur la vision de l'art.* Editions Cultura, Wetteren, Belgique, 1969, p.146-147.

proposées par les tableaux de l'école de Pont-Aven dans *Le Livre de l'Emeraude* et *Landes et Marines,* le japonisme.

Suarès japonise

Afin d'élaborer une poétique capable de transmettre les mêmes impressions qu'un tableau, un croquis ou une estampe, Suarès imite différents modèles artistiques. Vers 1878, on trouve des estampes japonaises dans quelques boutiques spécialisées parisiennes. En 1888, une exposition à la galerie Bing fut consacrée à l'art de la gravure au Japon. Un avant goût d'Orient et d'Extrême-Orient arrive à Paris avec l'Exposition Universelle de 1889. Gauguin était persuadé de retrouver un nouvel élan artistique en passant par l'art oriental. Il avoua le besoin pour l'art occidental d'explorer de nouveaux horizons. Peut-être, comme nous tenterons de démontrer dans la troisième partie de notre travail, la Bretagne contribua-t-elle à la construction de l'imaginaire d'Orient. Peut-être parce que les contrées occidentales n'avaient plus d'attrait pour les artistes du XIX[e] [743] ou parce que la Bretagne invitait les artistes du XIX[e] à explorer l'Orient. Les influences de la Bretagne, terre des confins de mondes, et des courants artistiques de la fin du XIX[e] siècle ont suscité un intérêt chez Suarès pour l'exploration du monde oriental. Une même sensibilité a dû jaillir au plus profond de l'âme de Gauguin et Suarès. Une même attraction a dû les guider vers ces lieux. Les raisons sont encore loin d'être

---

[743] « Oui, nous sommes destinés (artistes chercheurs et penseurs) à périr sous les coups du monde, mais à périr en tant que matière. La pierre périra, la parole restera. Nous sommes en pleine mélasse mais nous ne sommes pas encore morts. Quant à moi ils n'auront pas encore ma peau. Je pense obtenir ce que je demande en ce moment, une bonne place au Tonkin où je travaillerai ma peinture et ferai des économies. Tout l'Orient, la grande pensée écrite en lettres d'or dans tout leur art, tout cela vaut la peine d'étudier et il me semble que je me retremperai là-bas. L'Occident est pourri en ce moment et tout ce qui est Hercule peut comme Antée prendre des forces en touchant le sol de là-bas. »
Juin 1890, Le Pouldu, lettre à Emile Bernard, in *Paul Gauguin Oviri Ecrits d'un Sauvage*, choisis et présentés par Daniel Guérin, Folio/Essais, Ed. Gallimard, 1974, p.63.
Le sujet de l'Orient et la Bretagne sera développé dans les deux deniers chapitres de ce travail.

explorées. Cependant il est évident qu'à la fin du XIXe siècle la Bretagne était aussi une Muse Orientale.

L'Orient devient un nouveau chemin à explorer pour Suarès juste après son voyage en Bretagne en 1900, il écrit à son frère : *Tu as le Japon à me raconter, Bombay, Ceylan, et toutes sortes de visions «estranges»* [744]. L'exotisme n'avait pas été le seul motif qui avait poussé Suarès à explorer l'Orient après la Bretagne, car Suarès avait des raisons profondes de vouloir explorer le Japon. A la fin du XIXe siècle, Suarès pouvait admirer les estampes japonaises qui étaient à la mode à Paris et qui commençaient à intéresser les peintres occidentaux. Si Suarès avait choisi de travailler sur l'estampe nippone, c'était surtout pour emprunter les techniques innovatrices de l'estampe japonaise qui faisaient défaut à la peinture occidentale : la sensation de mouvement et l'insistance sur le caractère fugitif de l'image.

Afin de comprendre comment Suarès introduit dans son travail littéraire des éléments qui apparaissaient plus couramment dans l'estampe japonaise et qui signifiaient à l'époque une révolution artistique, il faut analyser les techniques de l'art japonais présentes dans son œuvre. L'*ukiyô-e*, terme nippon traduit par « images du Monde flottant », influença, de Monet à Van Gogh, en passant par Degas et Gauguin, de nombreux peintres et décorateurs occidentaux attirés par le japonisme. Dans le cas de l'*ukiyô-e*, il s'agit de rendre compte d'une société différente et marginale : celle du divertissement. A la fin du XVIIe siècle les premiers sujets étaient les portraits des acteurs de théâtre kabuki et des courtisanes. Au début du XIXe siècle les sujets deviennent plus variés et commence à se développer une application des techniques de l'*ukiyô-e* aux paysages. Parmi les personnalités de ce renouveau nous pouvons citer Utamoro, Hokusai, Hiroshige et Sharaku. Le mot japonais *ukiyô-e*, d'après sa signification la plus ancienne, véhicule des thèmes sérieux et pessimistes comme les vieux topiques occidentaux du *carpe diem* et du *Colligo, virgo, rosas* qui incitent à vivre le présent mais qui évoquent aussi le passage dévastateur du temps et le caractère éphémère des choses. En 1661 Asai Ryoi dans *Ukiyo monogatari (Le Dit du Monde flottant)* écrivait sur le sens exact du terme *ukiyô-e* : *Vivre*

[744] *Ignorées du destinataire : lettres inédites*, avant propos d'Armand Roumanet, Paris, Gallimard, 1955, p. 42-43.

seulement pour l'instant, contempler la lune, la neige, les cerisiers en fleurs et les érables rouges ; chanter des airs, boire, se divertir et se laisser flotter comme flotte la gourde au fil de l'eau…

La devise *ukiyô-e* répond à un des sujets qui avaient obsédé Suarès depuis son arrivée en Bretagne : il voulait capter dans une pierre précieuse la Bretagne, ses reflets éphémères. Il était angoissé par le passage du temps et par la mort proche de l'univers breton qu'il venait de découvrir à la fin du XIX^e^ siècle. Dans l'introduction du *Livre de l'Emeraude,* Suarès met en exergue son désir de capter des instantanés de la Bretagne ; pour cela, il insiste sur la fugacité de tout ce qu'il voyait en répétant de manière anaphorique le mot *reflet* au début et à la fin de l'introduction :

> Je dédie ces reflets d'elle-même à la pierre forte entre toutes, verte et précieuse, d'un cher pays. […]
>
> Je dédie ces reflets d'elle-même, et que je voudrais de la même eau pure qu'elle, à cette Bretagne […][745]

La mort prochaine de l'univers breton qu'il aime et la disparition de la Bretagne, qu'il avait tant cherchée, hantent le poète. Dans l'introduction, Suarès expose le but premier de son travail sur la Bretagne : capter tout, peindre tout afin de créer une œuvre qui témoigne des beautés de la Bretagne avant sa complète disparition.

> La Bretagne va mourir […] Bientôt, elle aura donc cessé d'être bretonne […]
>
> Voici déjà qu'elle montre le charme inégalé de sa mort prochaine.
>
> Et j'aime en elle, la Belle Emeraude, tout ce qui jette un dernier feu, qui va bientôt cesser d'être, et qui est plus beau sans doute, comme le soleil à l'Occident, de toucher au moment de n'être plus.[746]

Le modèle artistique nippon, qui avait commencé à intéresser les artistes français depuis l'*Exposition Universelle d'Art et d'industrie* de 1867, l'*ukiyô-e*, était capable de rendre compte de la réalité éphémère et des derniers reflets de

---

[745] *LE*, p. 25-26.
[746] *Ibid.*, p. 26.

la Bretagne moribonde. L'*ukiyô-e, la peinture du monde qui passe*, pouvait rendre hommage aux derniers instants que Suarès vit d'une Bretagne qu'il considère éphémère. Suarès choisit de travailler sur l'estampe japonaise parce qu'il pouvait lui emprunter les techniques innovatrices qui manquaient à la peinture occidentale et afin de combler le désir de peindre tous les aspects de la Bretagne qui l'avaient fasciné. Suarès avait résumé dans *Landes et Marines* une particularité de la Bretagne que seulement les techniques de l'estampe japonaise pouvaient transmettre: *Changeante comme la mer, c'est la Bretagne. Son ciel a tous les caprices de la mer ; son climat toutes les surprises*[747]. Avec les nouvelles techniques orientales il pouvait rendre compte de la sensation de mouvement, insister sur le caractère fugitif de l'image, faire une étude du geste arrêté à mi-chemin et capter les variations et les effets fugitifs du paysage et de l'atmosphère (les saisons, le vent, la pluie, la neige…). Lorsque Suarès veut rendre compte des moindres faits et gestes des Bretons, il fait appel à la technique nippone *du geste arrêté à mi-chemin*, omniprésent dans ses croquis :

> Ils étaient neuf ou dix hommes et deux femmes, qui formaient un cercle sombre, qui bornait la mer presque noire. Un enfant et un chien tournaient à l'entour […]
>
> La clarté fumeuse d'un matin de brumaire traînait sur la côte basse. Là, les sables font un damier avec les mares ;[748]

A l'aide de cette technique Suarès peut capter les mouvements insignifiants de la faune et de la flore de la Bretagne de la même manière que les estampes japonaises captaient les effets fugitifs du paysage :

> «Feuilles mortes»
>
> Attentives et engourdies, les perdrix se chauffent au soleil. Les pauvrettes, à l'abri, immobiles, les ailes serrées en pointe, semblent de petits tas de cendres sur la brande. Puis, elles s'éveillent, et défilent en piétant.
>
> La fougère est trempée par la rosée de l'aube. […] Et voici la petite laitière qui cueille une branche de houx, et la trempe dans son pot au lait, où flottent encore les bulles d'écume du flot neigeux qui vient d'être trait.[749]

---

[747] *L&M*, p. 85.
[748] *LE.*, p. 221.

«La Lande d'or»

La lande est toute d'or, trempée d'humide argent. L'air gris brille,-- telle entre deux feuilles de saule, la toile d'araignée après la pluie. Dans le vallon roux, tous les ajoncs sont fleuris, sur le tapis sombre de la lande, les fleurs d'or posées […][750]

On peut citer de nombreux exemples où Suarès décrit des instantanés, des événements de la vie quotidienne des Bretons qu'on pourrait mettre en rapport avec la technique des estampes.

Quand à sensation de mouvement qui caractérise l'estampe nippone, Suarès l'importe dans les croquis du *Livre de l'émeraude* et de *Landes et Marines* à l'aide de la voix du poète. Le poète décrit sans suivre aucune logique spatiale, temporelle, de manière que la projection imaginaire du lecteur est bousculée constamment l'empêchant de se représenter une image fixe. Suarès utilise d'autres moyens pour créer la sensation de mouvement, qui touchent aussi la syntaxe du récit. Lorsqu'il décrit à l'intérieur d'un même chapitre, ou croquis, des changements atmosphériques et spatiaux il n'utilise pas de connecteurs, ou de mots capables d'établir des liens logiques entre les images que ces phrases véhiculent; en conséquence, il incite inconsciemment son lecteur à solliciter continuellement sa mémoire pour recomposer, en reliant phrases et images, une mosaïque mouvante de la Bretagne.

La pluie descend sans hâte, sans repos. Un réseau gris, qui tremble et qui fume, où pas une maille ne manque, c'est cette pluie : […] Parfois, soufflant sur les fils gris de ce voile glissant, le vent de mer fait osciller les raies humides ; et une haleine molle, qui sent le sel, passe sur le pays. Au bord de la mare, aux creux de la boue, alors les petites grenouilles grouillent sous les branches basses ; et faiblement, la colombe laisse tomber son cri comme un toit qui goutte.[751]

Un côté du chemin est doré ; les arbres font de l'ombre à l'autre : mais l'ombre elle-même est moelleuse, veloutée comme une joue brune. Une femme dans la rue, seule : elle

---

[749] *LE*, p.244.
[750] *LE*, p.240.
[751] *L&M*, p.35.

rentre chez elle, sans doute. La femme en coiffe s'arrête sur le seuil, et regarde lentement immobile. [752]

Dans ces deux exemples le poète change constamment l'image qu'il décrit, il se déplace suivant seulement un fil conducteur : le mouvement des descriptions. La logique que le poète suit pour insérer les descriptions dans ses croquis est toujours arbitraire ; comme guidé par le regard admiratif d'un enfant, le poète passe du général au particulier et s'arrête emporté sur un détail insignifiant. Le poète décrit un cadre naturel et détourne son regard pour décrire un instant de la vie d'un personnage anonyme ou d'un animal solitaire. En conséquence, le lecteur n'a jamais le temps de composer un décor naturel de la Bretagne, d'abord parce que Suarès s'amuse à entrecouper ses croquis du moindre mouvement d'un personnage, d'un insecte, d'un animal ou d'un élément du paysage et ensuite parce que la composition de ses descriptions est arbitraire et surtout glissante, flottante et fugitive.

Suarès dissémina discrètement dans son œuvre ancrée en Bretagne des éléments issus de l'esthétique nippone de l'estampe. Toutefois, il avait voulu laisser un hommage et une trace explicite à travers le croquis intitulé : « XLIX-Estampe dans le goût du Japon ». Il s'agit sans doute d'une dernière ébauche où Suarès condense toutes les techniques de l'estampe japonaise qu'il avait déjà essayées tout au long de son travail littéraire encré en Bretagne. Le croquis, « Estampe dans le goût du Japon », fut écrit à la fin de son séjour en Bretagne, *Au bord de la mer…en novembre*[753] et représenta aussi un premier pont entre

---

[752] *LE*, p.173.

[753] Peu d'écrivains et de peintres de la fin du XIX[e] siècle sont venus en Bretagne en dehors des mois d'été. Suarès voulait explorer la Bretagne sous tous les angles, pour cela il explora ses paysages métamorphosés par les quatre saisons. Les derniers croquis de *Le Livre de l'Emeraude* datent du mois de novembre:

Dédicace, 19 novembre 1900, **XXI** *Brumaire*, **XXIII** *Penmarc'h* En novembre, l'après-midi, **XXVIII** *Heures d'automne*-En Bénodet Octobre – novembre, **XXXVI** *Le jour des Mort*s Près de Kemper 2 novembre, **XLIII** *Fantômes* Près de Brest, En novembre, **XLIX** *Estampe dans le goût du Japon*, Au bord de mer.. En novembre, **LI** *Le Fjord*, à Bénodet 13 novembre, **LVIII** *L'homme sans tête* A Ker-Joz...le 3 novembre, **LX** *Le Voyageur* A Pors-Carn, en venant de P...17 novembre, **LXV** *La Lande d'or*, En Clohars novembre, **LXXII** *La Sainte ,* A N...., après- midi de novembre, **LXXV** *Un vieux Breton ,*En Tréméoc Novembre, **LXXXI** *Nuit en Loctudy*,12 novembre.

L'adieu ,19 novembre Kenavo.

l'Orient ; n'oublions pas que la Bretagne est aussi présente dans *l'œuvre nippone* de Suarès. Le lecteur se promène sur un tapis de sable laissé par la mer ; il contemple sur les escaliers la danse des poux de mer ; il regarde le corps surdimensionné des poux de mer ; il explore une vague extraordinaire de goémons ; il observe les traces d'un chien sur le sable ; il assiste à l'arrivée de la nuit et décrit les peurs et les monstres qu'elle engendre. Le récit est coloré, le lecteur assiste à des changements de couleurs, des couleurs froides aux couleurs chaudes : le blanc, le noir, le violet, le rouge, le jaune et l'orange.

Il est possible de revoir un exemple de la répartition des descriptions/images dans quelques chapitres du *Livre de l'Emeraude* et *Les landes et Marines* semblable à l'idée de perspective nouvelle importée de la technique japonaise et que l'on peut observer dans la toile de Gauguin, *Marine avec vache au- dessus du gouffre*[754]. Ce tableau peint par Gauguin au Pouldu offre une vue plongeante sur la plage. Gauguin veut rompre avec l'idée de fixité du point de vue propre à la peinture occidentale en plaçant dans le tableau deux éléments vivants et en mouvement : un voilier et une vache, placés en haut et en bas du tableau. Il ajoute, pour donner l'impression de mouvement, le jeu d'arabesques des vagues et des falaises abruptes, le tout sous l'optique d'une vue plongeante. Si on analyse la perspective des images dans ce chapitre, on peut y voir un parallélisme par rapport à la perspective orientale utilisée par Gauguin. Tout d'abord le mouvement décrit une dynamique d'événements en trois temps qui répondent au mouvement de la marée et de la vague qui colore le paysage de sable :

> 1. La grande marée, en se retirant, a laissé un merveilleux tapis de sable. La grève est déserte. Pas un pas n'a marqué l'empreinte humaine sur la belle pente humide, qui a la couleur de la noisette. […] Le sable fin couvre le palier de pierre où elles sont posées, et les marches qui y mènent. […]

Dans Landes et Marines :

IV *Aridité de la tempête* La grève de Penhors, et la Levée de cailloux de Plovan, (Novembre), **XI** *Nocturne de Midi***,** A Pen-Forn, novembre, **XXII** *Le coq chante à minuit,* A Ker J..., le 6 novembre, **XVII** *Rade, la nuit,* En novembre, **XXVIII** *Finis Brittanorum,* En quittant la Cornouaille, de Brest à Guingamp, novembre

[753] Gauguin, huile sur toile, Musée des Arts décoratifs, Paris, 1888.

[754] VOL II : REPERES. Illustrations *Marine avec vache au-dessus du gouffre,* p. 90.

2. Sur les escaliers, tous les poux de mer, peuple qui grouille sur le varech et le sable, se sont donné rendez-vous. Ils pullulent, et sautent en l'air de tous les côtés, blanchâtres et pareils eux-mêmes aux grains de sable que le vent éparpille.

3. Jusqu'au bord de la dune, le collier des goémons serpente à perte de vue, et marque le point où les flots ont monté le plus également : on dirait d'une vague interminable, figée d'un bout du pays à l'autre en une dentelle jaune et noire, aux longs festons réguliers.[755]

La première vue fait penser à une vue en contre-plongée. La deuxième vue répond à une description presque hyperréaliste, l'escalier et les poux. La troisième vue est composée d'arabesques, de couleurs, d'un ciel et ses nuages répartis de façon à occuper tout le tableau. Le décalage entre la description de la grande marée et les minuscules insectes offre l'image, dans l'écriture, d'une vue en contre-plongée, le gigantisme des poux, surdimensionnés et décrits de manière hyperréaliste avaient créé dans l'imaginaire du lecteur une rupture nette dans la description, même si la description apparaissait de manière progressive et suivant un crescendo : la marée, le sable, une empreinte, le palier de pierre, les marches, les poux de mer. La troisième vue oblige le lecteur à détacher son regard, à l'éloigner de son analyse microscopique des poux, à lever sa tête afin de reprendre à nouveau une vue horizontale des dunes. La troisième vue est en syntonie avec de nombreux tableaux de l'école de Pont-Aven.

Suarès simplifie le texte. Comme les peintres de l'école de Pont-Aven, il compose ce chapitre en éliminant les descriptions pointilleuses qui ralentissent la lecture. Il simplifie la description. Il emploie des substantifs, peu d'adjectifs, peu de comparaisons, des images pures et parfois des phrases brèves qui décrivent une action attachée à l'image. Il ne s'agit pas seulement d'un clin d'œil aux travaux nippons mais aussi aux recherches artistiques des peintres de Pont-Aven ; il s'agit aussi d'un chapitre qui confirme que ce mouvement avait attiré, par sa modernité dans l'exposition du thème breton et par son style, l'attention de Suarès. Ce chapitre confirme parfaitement les réflexions sur la peinture. Suarès s'était approché des souhaits et des projets de Gauguin. Il avait frôlé en quelque sorte le qualificatif de peintre de la Bretagne parce qu'il avait intériorisé les lieux. Il avait cherché une peinture afin d'abolir la fixité de la perspective

[755] « Estampe dans le goût du Japon », *LE*, p.181.

occidentale et il s'était intéressé à projeter l'ineffable dans l'art. Les écrits de Suarès dans *Le livre de l'Emeraude* et *Les landes et Marines* nous font songer à la synthèse fabuleuse recherchée par Gauguin dans le tableau, *Vision après le sermon,* ou par Emile Bernard dans *Les Bretonnes dans la prairie*. Il n'est pas étrange de retrouver des images déjà peintes par l'école de Pont-Aven parmi les croquis de Suarès (nombreux de ces croquis portent un titre proche des thématiques des tableaux du groupe). Tout d'abord le texte de Suarès, de temps en temps, rend explicites les changements de temps ou d'espace mais il est rare de trouver des allusions directes aux minutes, aux heures passées ; il est rare aussi d'y trouver des déictiques. Le poète ne guide pas le regard, en employant des paragraphes juxtaposés, composés de nouvelles descriptions. Le lecteur est obligé de replacer l'image nouvelle par rapport au déjà lu. La perspective est, comme dans les tableaux de Pont-Aven et dans l'estampe nippone, abolie. Il y a recherche d'une idée nouvelle de la perspective tout d'abord, à travers un assemblage de couleurs que Suarès traduit dans le texte par un assemblage de descriptions coloriées, disposées de manière chaotique obligeant le lecteur à les replacer, en créant sa propre perspective, en toute liberté ; ensuite, avec des vues plongeantes qui rompent avec la perspective classique occidentale et qui se traduisent dans le texte par ce qu'on peut nommer avec le terme de *descriptions plongeantes*, des descriptions des éléments situés en hauteur, suivies des descriptions d'éléments situés dans un plan plus bas sans aucune transition. Les paragraphes de ce premier ouvrage consacré à la Bretagne semblent se constituer à travers les énumérations fugitives qui évoquent des tableaux de cette période. Cette méthode de placer des descriptions les unes après les autres sans aucun enchaînement rappelle le vitrail, ou ce que Dujardin appela la peinture par compartiments, le cloisonnisme. Il faudrait ajouter que Suarès dans une grande partie des descriptions afin de renforcer l'illusion et les contrastes, met du bleu, du rouge, du vert, du violet, la couleur du sang, couleur d'or, le rose… Dans les deux exemples qui suivent Suarès insiste sur deux aspects liés aux techniques du cloisonnisme et des aplats de couleur.

> La lande est plus sombre, et les ajoncs plus noirs parmi les bruyères rousses. On voit de longues prairies d'or, semées de mares d'un vert dense comme l'encre. Les feuilles de la

> bruyère ne semblent plus végétales : elles restent étalées et roides, pareilles à du métal ; et ces feuilles d'or fin, vers le soir, sont violettes. […][756]

> Tout est resserré dans ce petit espace ; et tout pourtant est infini. On dirait que le monde tient sur cette lande. Ni les plaines sans fin, ni les mers, ni les steppes d'Asie, rien n'est plus vaste que ce cirque où la tristesse repose, entre la dune grise et une ceinture de hêtres noirs. Et lorsque, ayant tourné la tête, à la faveur d'une lucarne ouverte dans la muraille de sables on revoit un coin de la mer violette, il semble que ce ne soit plus qu'une feuille tombée de la voûte céleste…[757]

Dans le premier exemple les différences entre tous ces éléments de la nature que Suarès décrit sont réduites aux contrastes de couleur : *La lande plus* ***sombre***, *les ajoncs plus* ***noirs*** *parmi les bruyères* **rousses**. *On voit des longues prairies d'or, semées de mares* ***d'un vert dense.*** Dans la suite de la description les éléments de la nature rappellent la roideur presque métallique des motifs végétaux dans l'estampe japonaise. Mais ils peuvent aussi être une allégorie aux contours métalliques du vitrail, *Les feuilles de la bruyère ne semblent plus végétales : elles restent étalées et roides, pareilles à du métal*, et aux changements de couleurs des motifs du vitrail en rapport avec la lumière qui les transperce : *et ces feuilles d'or fin, vers le soir, sont violettes.*

Dans le deuxième exemple, Suarès explicite le caractère cloisonné des paysages bretons qui semblent confinés dans un petit espace : *Tout est resserré dans ce petit espace ; et tout pourtant est infini. On dirait que le monde tient sur cette lande.* Le contour sombre qui cerne les teintes plates est représenté dans le récit de Suarès par la couleur grise et noire ondulante qui délimite cette impression d'infini : *Ni les plaines sans fin, ni les mers, ni les steppes d'Asie, rien n'est plus vaste que ce cirque où la tristesse repose, entre la dune* ***grise*** *et une ceinture de hêtres* ***noirs***. A la fin du récit Suarès fait une allusion au vitrail qui avait inspiré cette technique ; le paysage breton apparaît alors depuis une fenêtre naturelle, *à la faveur d'une lucarne ouverte dans la muraille de sables …*

Suarès réussit avec le poème en prose à faire de l'art poétique le maître de l'image. Dans beaucoup de ses croquis l'image se dessine sous nos yeux, d'une

---

[756] *LE*, p.123.
[757] *LE*, p.178.

façon dynamique, par le va-et-vient de la lecture, ce qui caractérise des influences de l'estampe japonaise. Tout au long des deux ouvrages sur la Bretagne, *Le livre de l'Emeraude* et *Landes et Marines,* Suarès introduit dans l'écriture des nouveautés techniques utilisées dans l'art japonais de l'estampe: la vue plongeante, vue par en dessous, flottement des figures dans l'espace, le fugitif, l'instantané, le mouvement pour le mouvement, une nouvelle conception de la pose et de l'attitude dans ses portraits.

L'Orient dans l'œuvre de Suarès est fortement attaché à sa première expérience bretonne ; la préface du recueil de poèmes *Haï-Kaï d'Occident* indique que Suarès avait écrit ce livre entre Paris et la Bretagne : « A Paris et en Bretagne, 1908 et 1909 ». Entre 1910 et 1911, l'écrivain revient en Bretagne. Il passera le mois d'août et une partie du mois de septembre au Diben, où il écrit : *Je suis au fond de la Bretagne*[758]. En 1911 il passa les trois mois d'été, juillet août et septembre, au Pouldu. Il constate et insiste à cette époque sur la *dégénérescence* de la Bretagne. Dans une lettre à son ami Yves le Febvre, il avoue :

> Je m'ennuie, cette fois, en Bretagne. J'ai la nausée du goëmon *(sic)* qui pourrit au soleil. Les coëffes *(sic)* ne réjouissent plus mes yeux : trop de peintres, trop d'étrangers, trop de spectacle : le pays tourne à l'opéra-comique. Devant chaque moulin, trois coquins qui barbouillent pour le moins, à l'huile ou à l'eau. La rivière de Pont-Aven était charmante, il y a onze ans encore.[759]

Suarès se trouve encore protégé de cette invasion qui est en train de contaminer la Bretagne et qui l'affaiblit jusqu'à l'abandon et la disparition. Il est réfugié au Pouldu, ce dernier coin de paix choisi quelques années auparavant par Gauguin. Il arrive à écrire encore des pages où la nature bretonne dégage son harmonie musicale[760]. Grâce à Yves le Febvre une année après, en 1912, Suarès retourne en

---

[758] *Correspondance Paul Claudel –André Suarès, 1904-1938*, préface et notes de Robert Mallet, Paris : Gallimard, 1951, p. 35.

[759] *Cette chère Bretagne ...Yves le Frebvre –André Suarès. Correspondance,* préface et notes de Bernard Duchatelet, *Cahiers de Bretagne Occidentale*, n° 5, Brest : Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 1986, p.185.

[760] André Suarès, *Musiciens*, illustrations de Louis Jou, Paris : Grasset, 1996, p.90.

Bretagne. Il continue à rechercher un lieu éloigné de la civilisation. Il restera près de Plouescat, au Frouden, les mois de juillet, août et septembre.

La Bretagne qu'il avait visitée en 1900 était disparue, il avait gardé les impressions fugitives dans *Le Livre de l'Emeraude* et *Landes et Marines,* grâce à l'assimilation en littérature des techniques picturales nippones, à la mode dans le cercle des peintres de Pont-Aven. Mais depuis cette expérience poétique et artistique, l'envie de voyage l'avait conduit à aller au-delà de la Bretagne. En parcourant le chemin à la recherche de la sensibilité orientale en peinture et dans la littérature, Suarès découvre le Japon. Il écrit *Haï-Kaï d'Occident*, un recueil de poèmes qui voulaient imiter, de manière assez personnelle, le *haï-kaï* japonais. Comme Suarès avait fait dans sa quête du renouveau esthétique, il observe à nouveau la Bretagne, sa nature et ses gens, afin de développer l'esthétique orientale du *haï-kaï.* La géographie bretonne est à l'honneur dans *Haï-Kaï d'Occident*, où elle devient systématiquement la source essentielle pour le renouveau et la réflexion de sa poétique. Plus tard, en 1928 Suarès publie un autre ouvrage à thème nippon, *Soleil de Jade. Poèmes du Japon,* où il glisse des succinctes descriptions d'un étrange pays macabre et occulte qui pourrait bien faire partie de sa Bretagne imaginaire[761]. Il faudrait étudier cet ouvrage sans perdre de vue l'analyse que nous avons réalisée sur les traces de l'estampe japonaise dans *Le livre de l'Emeraude* et *Landes et Marines*. Suarès avait créée

---

761 « Culte »
Le mystère de monstres roidis tout le
long des allées.
Alterne avec le mystère muet des cloches.
Tristes, écarquillés et ricanants, que di-
sent-ils entre leurs grandes dents ?
Ils retiennent la vie des halaines salées
Qui montent de la mer si lointaine et
si proche.
[…]
Près des monstres dentus, je distingue
deux bronzes accroupis,
Peut-être des momies, de sages os qui se
dessèchent.
Tous les rires font voir le squelette et
montrent la tête de mort.
André Suarès, *Soleil de Jade. Poèmes du Japon*, Paris : presses de l'Imprimeur Léon Pichon, 1928, pp. 107-109.

un lien étroit entre la Bretagne et le Japon à partir de la peinture, dans *Le livre de l'Emeraude* et *Landes et Marines,* et plus tard à partir des genres nippons, dans *Haï-Kaï d'Occident* et *Soleil de Jade*. D'une manière plus explicite, Suarès revient sur ce lien dans un travail poétique intitulé « Tankas d'Occident » afin d'avouer son véritable projet : *Face à face deux mondes, / un seul écho, deux sons qui se répondent*[762].

[762] Dans « Tankas d'Occident » André Suarès perpétue le premier projet ébauché depuis la Bretagne, d'établir des liens esthétiques entre l'Orient et l'Occident. Pour Suarès la Bretagne est le territoire idéal pour établir un pont entre ces deux univers :

XII

De mon roc de granit Finistère où je dors
Le vent d'Ouest qui n'a jamais connu la crainte
Enfle la voile plus brave que l'étreinte :
J'ai mis le cap sur le large sans bords,
Et la rage du Nord
N'est que le rire de la plainte.

André Suarès, « Tankas d'Occident », *France-Japon,* Paris : comité franco-japonais de Tokyo, 7e année, n° 49, avril 1940, pp. 171-177.

Chapitre II

Au-delà de la Bretagne, l'ailleurs

Il est impossible de séparer la part de l'imaginaire breton qui s'est infiltré dans les œuvres des peintres de Pont-Aven et des Nabis, et la part de créativité provoquée par les théories artistiques de la fin du XIX^{e} siècle. Il est impossible d'affirmer que le sentiment de solitude, de mysticisme et de renouveau avait été dicté par la sensibilité de l'artiste ou par la magie des lieux. Il est impossible de déterminer si la Bretagne réelle est à l'origine de cette recherche de l'Orient, dans l'esthétique ou dans les sujets. Il est impossible de certifier que derrière l'image que la Bretagne inspira se mêlent l'Orient et l'esthétique engloutie des anciens Celtes. Monique de Beaucorps explique ainsi l'étrange fusion entre l'imaginaire oriental et celtique en Bretagne : *C'est tout imprégné de l'imaginaire celtique qu'Emile Bernard va se laisser fasciner par l'Orient*[763].

[763]Monique de Beaucorps, *Le Voyage des peintres en Bretagne*, Paris : Herscher, 1995, p. 46.

La Bretagne ne se montre pas uniquement mystérieuse, orientale, mystique pour un groupe de peintres, mais aussi pour trois auteurs, apparemment bien différents, bien éloignés dans les préférences esthétiques. Auteurs et peintres ont été aussi en contact avec la Bretagne dans cette période où le voyage était roi, où la villégiature s'habillait des couleurs régionales. Ils explorent leur *patrie* spirituelle, en Bretagne, une *patrie* adoptée, capable de réveiller d'autres *patries* lointaines ou enfouies.

> « Pen ar bed »- La porte de l'univers – apparaît comme la première étape d'un long parcours qui orientera progressivement l'art occidental vers d'autres horizons : imprégnés de l'imaginaire celtique, écrivains et artistes iront se nourrir d'autres civilisations. Ainsi, la randonnée en Bretagne de Flaubert et de Maxime du Camp avait été suivie de leurs pérégrinations en Orient de 1849 à 1851 ; quant aux projets d'expéditions de Gauguin à la Martinique puis à Tahiti, vingt et trente ans plus tard, ils s'échafaudent à Pont-Aven et au Pouldu.[764]

Par le passé, le regard sur l'ailleurs a donné lieu à une série d'*ismes*, tels que le Japonisme, l'Orientalisme, le Primitivisme et bien sûr l'Exotisme, quelques uns de ces mouvements ont eu leur écho sur les terres bretonnes. Il nous reste à savoir où se trouve le moteur qui fit toujours vibrer l'ailleurs au cœur de la Bretagne. Il pourrait bien exister un renouvellement de point de vue dans la fin du XIX^{e} où le mouvement vers d'autres horizons contamina aussi quelques artistes voyageurs ancrés en Bretagne. Lorsque la communauté artistique parisienne raffolait de nouveautés venues des pays celtes, les Bretons étaient déjà partis depuis le XV^{e} siècle, vers d'autres mers à la conquête du nouveau, bien plus loin. A tout cela il faut ajouter les rêveries scientifiques, de quelques anthropologues, linguistes et archéologues qui cherchèrent les origines de la culture bretonne en Chine. Dans ce contexte la Bretagne devient l'aimant, qui attire et repousse tous ceux qui la côtoient.

---

[764]Monique de Beaucorps, *Le Voyage des peintres en Bretagne,* Paris : Herscher, 1995, p. 11

Lever l'ancre culturelle et identitaire

Nathalie Caradec étudie dans une thèse soutenue en 2002 la place occupée par le paysage breton dans la poésie bretonne de langue française. L'étude, limitée à une analyse des écritures contemporaines, s'intéresse à l'impact du territoire breton dans la littérature et identité bretonnes depuis la seconde moitié du XX^{e} siècle. Quelques ingrédients identitaires analysés par Nathalie Caradec sont aussi présents dans la construction d'une identité bretonne ou dans la récupération de la culture bretonne chez Jarry, Segalen et Suarès. Nathalie Caradec extrapole deux notions attachées à l'environnement géographique natal à partir des propos de Didier Houzel qui trouvent un écho dans les œuvres de Jarry, Segalen et Suarès:

> -La civilisation de la terre : « une civilisation fondée sur l'attachement à la terre natale et aux traditions orales qui s'y sont développées, une civilisation dans laquelle le sentiment d'identité ethnique est essentiellement dépendant de l'appartenance géographique à une communauté. »
>
> - La civilisation du livre : « celle qui est liée avant tout à un écrit fondateur, comme a pu l'être l'épopée homérique pour les Grecs, le Mahabharata pour les Hindous, la Bible pour les Hébreux, le Coran pour les Arabes. » [765]

Nathalie Caradec ajouta à ces deux points :

> Les textes fondateurs seraient donc garants d'une identité, serviraient de référence à l'individu confronté à l'interrogation de son être. Malgré le retentissement du Barzaz-Breiz et l'importance de la tradition orale (contes et chants, notamment), il n'existerait pas de livre de référence, de livre constituant le socle d'une identité collective bretonne. Par conséquent, le territoire breton serait investi de ce rôle de référent identitaire et le contact

[765] Didier Houzel, « Aspects psychopathologiques de la matrilocalité en Bretagne », dans *L'Enfant breton et ses images parentales*, Rennes : Institut Culturel de Bretagne, 1987, p. 93 cité par Nathalie Caradec dans *La notion de territoire dans la poésie bretonne de langue française contemporaine*, Doctorat de Littérature française, Rennes II, 2002, p. 22.

> avec le pays permettrait et maintiendrait ce sentiment d'appartenance, cette bretonnité. Ainsi, la relation intime que l'individu breton tisse avec son territoire deviendrait capitale et le paysage renverrait à l'individu des marques de son identité.[766]

Aucun de ces trois écrivains de la fin du XIX^e^ siècle ne s'était penché sur un texte référentiel de la littérature bretonne. Les lectures de Jarry, Segalen et Suarès autour du sujet breton sont hétéroclites : le Barzaz Breizh, les lais de Marie de France, l'ouvrage de Duhamel sur la littérature bretonne, le roman de Tristan de Bédier et le livre de Pezron. Au bout de ce voyage littéraire et culturel, Jarry, Segalen et Suarès qui n'avaient pas de références littéraires bretonnes ou celtiques uniques, des dénominateurs communs, avaient joui d'une entière liberté. Leur conception de la littérature bretonne s'est construite sans canon admis et sacralisé, par rapport à d'autres littératures, pour cette raison elle s'est enrichie de la fraîcheur du renouveau et de l'imaginaire. L'autre donnée essentielle dans l'analyse de l'identité culturelle bretonne, *le territoire breton,* d'après Nathalie Caradec, ou *la civilisation de la terre,* selon la terminologie de Didier Houzel, a fait l'objet d'une analyse détaillée dans le chapitre III de la première partie et les deux premiers chapitres de la troisième partie de notre travail. La géographie de Bretagne ou les références au territoire breton nous semblent une idée un peu trop restreinte, car maintes fois, les artistes et écrivains bretons qui semblent attachés fortement à leur culture d'origine sont aussi et de manière proportionnelle attirés par la Bretagne et par l'ailleurs. Ni Didier Houzel, ni Nathalie Caradec n'expliquent une troisième donnée qui nous paraît essentielle dans la construction culturelle et identitaire de nombreux artistes et écrivains bretons : le besoin presque inexorable de quitter le territoire (physique et culturel) breton. C'est loin d'être un paradoxe : ancrage et envol, sont étroitement attachés au terroir breton et à la culture identitaire bretonne. Tout d'abord parce que la Bretagne est un territoire paradoxal, d'accueil et d'envol, un territoire qui s'offre totalement à ceux qui se laissent bercer par le vent d'exil et le goût de voyage. Ensuite, parce que suivant la définition de Le Quintrec et d'Irène Frain la terre bretonne est une terre initiatique, le légendaire «territoire des passeurs ».

---

[766] Nathalie Caradec, *op. cit.*, p. 23.

Xavier Grall dans son œuvre, *Le cheval couché. Réponse au cheval d'orgueil,* consacra le Chapitre VI à la mer, intitulé « Vers la mer ».[767] « Vers la mer » est une allégorie qui veut compléter le projet de l'auteur dans son chemin de recouvrance, de renaissance, de reconstruction, poétique et presque biographique, de son identité culturelle bretonne. Il voudrait combattre un environnement stéréotypé, un paysage aux éléments bretons trop folklorisés. Xavier Grall souhaite dépasser et contester avec *Le cheval couché* tout ce qu'on pourrait afficher comme propre à la Bretagne dans un autre ouvrage qu'il veut critiquer, *le Cheval d'Orgueil* de Jakez Hélias. La Bretagne n'est plus cette Bretagne ancienne, rurale, agricole et emprisonnée dans un espace culturel du *terroir* et de la terre. Xavier Grall choisit la mer. La mer devient un code et un symbole à part entière, elle devient l'opposé au statisme où l'esprit breton est si mal à l'aise. La mer est un appel au départ, à un changement de cap dans la littérature de Bretagne et aussi dans la manière de penser les rapports culturels. Xavier Grall propose de laisser de côté cette récupération systématique des sujets qui creusent, d'après lui, la tombe de la culture bretonne. Au-delà des engagements politiques de l'auteur, son allégorie de la mer est en parfait accord avec l'envie et le besoin de départ ressenti par beaucoup d'auteurs bretons, ce qu'on nomma plus tard le besoin de l'ailleurs. Xavier Grall établit un symbole, qui dépasse, dans la culture bretonne le simple sujet maritime et devient un motif et symbole intrinsèque à la littérature bretonne.

> Les écrivains et les artistes de Bretagne se doivent de ne point participer à cette indifférence. C'est sur la mer qu'est leur musique. Dans ses orgues, leur rythme. Je vois la future culture bretonne toute imprégnée d'air marin. Une culture ouverte, anxieuse de creuser les fins de l'homme, attentive à la beauté et à la grandeur de l'Univers. Mer de la vie dans son commencement. Mer de la mort dans son énigme. Mer qui chante et qui broie. Mer créatrice et meurtrière. Au plein sens des termes : mer multiple et formidable. […][768]

La mer et l'univers maritime d'après la description de Xavier Grall évoquent un vaste territoire, une bouffée d'air frais qui pénètre depuis longtemps la terre

---

[767] Xavier Grall, *Le cheval couché. Réponse au cheval d'orgueil*, Paris : Hachette, 1977, pp. 223-231.
[768] *Ibid.*, p. 229.

bretonne. Dans son projet, Xavier Grall cite quelques auteurs qui auraient pu répondre à cette nouvelle sensibilité: Jack Kerouac, Jean Granier, Armand Robin, Henri Pollès, Yves Elléouët, Etienne Manac'h, Victor *Ségalen*, Rimbaud, Chateaubriand, Saint-Pol-Roux… Dans cette énumération d'auteurs les origines bretonnes ainsi que la connaissance de la langue bretonne ne sont pas toujours au rendez-vous, mais cela n'empêcha pas Xavier Grall de les inclure dans sa nouvelle conception de la culture bretonne, dans son projet littéraire et culturel de renouveau. Xavier Grall ajoute un élément qu'il considère intrinsèque à la culture bretonne, l'ailleurs en écrivant : *C'est une dérision que de parler de la Bretagne comme d'une terre enclavée.*[769]

Tout au long de la première partie de notre travail nous avons peint les trois éléments qui nous ont paru essentiels dans la constitution de l'identité culturelle bretonne de Jarry, Segalen et Suarès: la généalogie, le portrait et la langue. Ils constituent pour nous les trois axes moteurs de l'ancre identitaire et culturelle et dépendent très fortement du parcours biographique des auteurs. Nous croyons nécessaire d'inscrire le portrait, la généalogie et la langue à côté du territoire breton comme *référents identitaires*, suivant la terminologie employée par Nathalie Caradec. Il s'agit de quelques coordonnées intrinsèques à l'auteur et qui doivent s'ajouter à un autre élément externe, le territoire ou l'environnement géographique breton, afin de compléter le suivant commentaire de Nathalie Caradec sur la construction de la *bretonnité :*

Par conséquent, le territoire breton serait investi de ce rôle de référent identitaire et le contact avec le pays permettrait et maintiendrait ce sentiment d'appartenance, cette bretonnité. Ainsi, la relation intime que l'individu breton tisse avec son territoire deviendrait capitale et le paysage renverrait à l'individu des marques de son identité.

Tout au long de notre travail, il est facile de distinguer, en plus *du territoire breton*, que Nathalie Caradec analyse dans sa thèse comme un élément externe à l'individu, et qui est *investi de ce rôle de référent identitaire* et *maintiendrait ce sentiment d'appartenance,* d'autres données (le portrait, la généalogie et la langue) que nous avons considérées comme l'ancre culturelle et identitaire.

---

[769] *Ibid.*, p. 225.

Celle-ci est composée de trois éléments qui permettent aux auteurs, qui ressentent leur appartenance à la Bretagne, de s'accrocher au territoire dont Nathalie Caradec parle dans son travail. Mais le territoire breton, nous l'avons déjà signalé, semble sous la force et le poids de l'ancre, céder, afin d'inviter l'artiste et le poète breton à larguer les amarres. Tout au long de l'étude qui nous avons réalisée sur la place que la Bretagne avait occupée dans la vie et l'œuvre de Jarry, Segalen et Suarès, nous avons remarqué que, au fur et à mesure que l'attachement à la terre originelle était fort, leur besoin de s'en détacher devenait une constante. Peut-être n'avaient-ils pas trouvé de place dans les milieux bretons de l'époque, et leur sentiment breton faisait partie d'un désir profond, individuel qui ne trouvait pas de reconnaissance en dehors de l'imaginaire. Nous pouvons seulement établir quelques hypothèses sur les raisons de cette envie de départ, les mêmes que la critique avait formulées depuis longtemps sur l'étrange rapport des Bretons et l'Autre, des Bretons et l'ailleurs.

Bernard Hue dans une étude sur Auguste Pavie met en évidence l'existence d'un rapport possible entre *la bretonnité* et ce besoin d'aborder autrement, les autres cultures et les autres civilisations.

> Parmi les grandes figures d'explorateurs de la longue période dite de conquête et de pacification, celle du Breton Auguste Pavie, né à Dinan en 1847, occupe une place exceptionnelle quant à la découverte et à la connaissance de l'Autre. Devant pareille exception, on est amené à se demander si l'âme bretonne, ou plus simplement la bretonnité de celui qui devait être surnommé le « conquérant pacifique » ne serait pas ce qui a déterminé, dès la première heure, la vocation de ce Français atypique, son besoin fondamental d'aller vers l'autre, non pas pour l'asservir ou l'exploiter, ni même, contrairement à l'esprit de l'époque, pour le civiliser…, mais pour se faire de lui un allié, un ami perçu immédiatement comme son semblable, porteur des valeurs spécifiques, différentes, méritant, à ce titres, d'être connues.[770]

Marc Gontard a longuement étudié le rapport avec l'Autre dans l'œuvre de Victor Segalen, nous ne traiterons pas ce sujet en commun avec Jarry et Suarès,

---

[770] Bernard Hue, « Un Breton à la conquête des cœurs : Auguste Pavie face à l'identité Khémère et Lao », *Bretagne, l'autre et l'ailleurs,* Rennes : PUR, coll. « Plurial », N° 8, 1999, p.23.

car cela nous éloignerait de notre but, qui est de montrer qu'en s'aventurant dans la culture et l'identité bretonnes, ils vont s'intéresser et mesurer l'Autre. Marc Gontard, qui a travaillé longuement sur la place de l'Autre dans l'œuvre de Victor Segalen, établit un lien entre l'Autre et le soi, un «soi» breton, dans un article intitulé «Passion de l'Autre, mal de soi : Segalen et Robin». On peut conclure, d'après le titre de cet article, que Gontard considère que l'écrivain, qui pense qu'il n'a pas solidement ancré *son soi Breton*, cherche à le consolider par une *passion de l'autre*. Cependant, il est difficile d'analyser *l'Autre* ou *le Soi* sans évoquer un territoire d'évolution, pour cette raison, Marc Gontard, bien avant d'aborder l'analyse de Segalen et Robin s'interroge sur la place de *l'ailleurs* dans la littérature liée à la Bretagne. Il en conclut que *le sujet de l'ailleurs* est intimement lié à la littérature bretonne, sans approfondir sur le pourquoi. Marc Gontard souligne tout au début de son article :

> […] Cette question n'est pas mineure, d'autant plus que tout un pan de la littérature bretonne depuis Lesage et Chateaubriand se tourne vers l'*extra-muros*. Romans maritimes, récits de voyage, attirance pour l'ailleurs ou pour le dehors, tous ces rêves de départ ou d'appareillage qu'on reconnaît déjà dans les « navigations » médiévales (*Le Voyage de Saint Brandan*) constituent-t-ils une dimension spécifique de l'être celtique comme le suggère Kenneth White, par exemple, (*La Figure du dehors*) ou le vertige de l'altérité n'est-il que l'autre face de cette nostalgie des origines qui travaille en creux l'imaginaire de certains écrivains ?[771]

Nous rejoignons Marc Gontard sur un point : *la question de l'ailleurs n'est pas mineure* dans la littérature bretonne, mais nous ne saurons pas répondre au long pourquoi que Gontard a voulu déguiser sous le voile d'une question sans réponse. Certainement, il existe pour les écrivains de la Bretagne un attrait spécial pour le *vertige de l'altérité*, si fort que parfois il se confond étrangement avec le vertige de l'identité et la nostalgie des origines. Lorsque Pascal Rannou propose ses critères de classement des *écrivains bretons,* il ne mentionne même pas la quête d'un autre espace ou le besoin de départ qui est présent, non seulement dans la vie des Bretons mais aussi ancré dans la culture bretonne.

---

[771] Marc Gontard, "Passion de l'autre, mal de soi: Segalen et Robin", *Bretagne, l'autre et l'ailleurs,* Rennes : PUR, coll. « Plurial », N° 8, 1999, p. 9.

Nous imaginons que l'allusion que Pascal Rannou fait à propos de l'universalité dans l'œuvre de Guillevic, de la capacité des écrivains bretons à franchir les portes de leur coin de Paradis et à faire une œuvre universelle, pourrait rendre compte du besoin breton de l'ailleurs. Pourtant, la critique bretonne oublie très souvent d'ajouter cette troisième caractéristique au classement des écrivains de culture ou d'*identité culturelle bretonne* : l'au-delà de la Bretagne ou l'ailleurs. Kenneth White écrit à propos de l'intégration de l'ailleurs dans son projet identitaire : *On commence à avoir une notion bien erratique de l'identité.*[772] White n'est pas Breton, cependant il applique sa terminologie aux écrits de Segalen. La *notion erratique de l'identité* pourrait bien s'ajouter à toute notre étude afin de comprendre la passion de l'ailleurs dans la construction de l'identité culturelle bretonne dans la vie et l'œuvre de Jarry Segalen et Suarès. La notion *erratique de l'identité* pourrait être contenue dans ce désir de Suarès :

> Si l'on considère l'homme moderne, tel qu'il sera de plus en plus, l'individu enfin, sa conscience ne peut manquer d'être le carrefour de dix époques et de vingt races. Jusqu'à ici, on a été Normand ou Provençal en France, ou Lorrain ou Gascon, comme on peut être Français en Europe et Latin en Orient. Le jour vient, il est venu où, dans le même homme de France, il y a un Provençal, un Angevin, un Breton, un Celte et un Latin, un homme des croisades, un paysan, un marin, un moine et un athée, voire une femme.[…] [773]

Nous nous demandons si dans les qualités de l'homme moderne, Suarès n'avait pas transféré les caractéristiques de son identité culturelle bretonne, avide de devenir condottiere, ermite japonais ou poète provençal. Suarès avait établi une corrélation entre la disparition de l'identité et l'atteinte de l'extrême lointain :

> Etre soi-même ? Ce n'est pas seulement le pays désolé qui s'étend sous le cercle arctique : c'est le pôle, --- le point où s'anéantit l'espace, et où il n'est plus d'horizon […][774]

---

[772] Kenneth White, « Je suis un Ecossais errant », *Les Nouvelles littéraires,* Dossier « France terre des autres », Paris : Larousse, 56 année, du 15 au 22 juin 1978.
[773] *Idées et visions et autres écrits polémiques, philosophiques et critiques* (1897-1923), édition établie par Robert Parienté, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p.728
[774] *Ibid.,* p.542.

Jean Markale écrit à propos de la valeur symbolique de la navigation dans l'œuvre de Jarry :

> La « navigation » est une des nombreuses formes que revêt la quête. On pense immédiatement à la Quête du Saint Graal. Mais dans l'esprit de JARRY, ce n'est pas le graal chrétien qu'il faut rechercher, c'est avant tout sa propre identité. Et comme cette identité ne peut être affirmée qu'en présence de son contraire, le héros du voyage se trouve confronté constamment avec l'Autre, qu'il soit un être vivant, un paysage, une machine. Par là, on voit combien ce thème est constant dans l'œuvre de JARRY : le poète accentue son errance au milieu d'îles fantastiques, de paysages délirants, […][775]

Jean Markale revient sur des éléments dont on a déjà parlé à propos de Segalen et de Suarès en rapport avec l'identité, l'Autre et l'ailleurs. La navigation, d'après Markale, est le symbole d'une quête identitaire, et nous ajoutons culturelle, car elle est fortement présente dans la culture identitaire que Jarry cherchait, la celto-bretonne. Rappelons au passage que le départ à la conquête de la mer était aussi un passage obligé dans le chemin de la recouvrance préconisé par Xavier Grall. Deux ingrédients composent la quête de Jarry : le voyage et son face à face avec l'Autre.

Nul doute que Segalen fut un grand voyageur. En ce qui concerne Jarry et Suarès, certains sceptiques pourront refuser ce dernier critère que nous avons proposé. Il n'est pas inutile de rappeler que la Bretagne est encrée, écrite, et cela suffit à justifier son existence, de même pour les contrées ou les voyages imaginaires choisis par tout écrivain avide de départ. Lorsque Segalen écrit son hommage à Saint-Pol-Roux, en 1909, il expose très clairement comment la géographie bretonne avait inspiré la mobilité à cet écrivain sédentaire :

> Or, ce dernier, que j'imaginais stable et décidément arrêté dans sa course, se révéla pour moi comme le plus étonnant des voyageurs. […] Il me montra la course des gros bateaux pressés, chargés de toutes les provendes d'Europe pour l'Extrême Asie et d'Asie pour l'Europe. Il ne bougeait pas et semblait parcourir le monde.[776]

---

[775] Jean Markale, « La Mythologie Celtique dans l'œuvre d'Alfred Jarry », *L'Étoile Absinthe*, Rennes : Société des Amis d'Alfred Jarry, 1ère et 2ème tournées mai 1979, pp. 108.

[776] OCS I, p. 522.

Saint-Pol-Roux ne fut pas le seul lien commun entre Segalen et Jarry, il faudrait ajouter aussi d'autres voyageurs comme le peintre Gauguin et le poète Rimbaud. Alfred Jarry connaissait le poète de Camaret et il peut être qualifié, comme lui, de voyageur statique, puisque dans ses oeuvres il voyagea par procuration, à travers tous ses personnages, des grands voyageurs sur des insolites machines. Pour Suarès, outre ses propres voyages en Italie, ses allers et retours entre Marseille, Paris et la Bretagne, il faut ajouter qu'il a, dans son œuvre, parcourut la moitié de la planète de la Chine, au Japon en passant par l'Inde.

L'attachement au territoire breton, nous l'avons analysé tout au long des trois parties de ce travail, se fait progressivement, et de la même manière, le détachement du territoire breton se fait peu à peu : les reflets de l'ailleurs en Bretagne, les reflets de la Bretagne ailleurs.

Suarès songe à l'argent de la Loterie pour réaliser le rêve du voyage en Orient vers 1938, qu'il avait en tête dès 1929. Il ne signera pas de contrat en juillet 1939, de même un autre projet se brisa, celui de la proposition d'une publication des œuvres complètes par Grasset. En 1939 le malheur effacera le rêve de l'Orient si désiré par Suarès avec la mort d'Amboise Vollard.

> Je suis dans une mélancolie terrible et comme sacrée. Je vais publier un petit livre de poëmes *(sic)* à la manière du Japon, Uta, Tanka et Haï-Kaï, mais je ne cherche nullement à faire de la poésie exotique : je veux au contraire la faire entrer dans la nôtre et la renouveler par le sentiment.[777]

Contaminer les sentiments du poète occidental afin de lui permettre de créer des poèmes à la manière du Japon, fut la méthode que Suarès trouvait légitime afin d'introduire les formes orientales dans la poésie occidentale. Dans ses projets, non seulement dans ce projet nippon, il exprima clairement son refus des pratiques exotiques. Les termes utilisés par Marc Gontard pour expliquer le rapport avec l'Autre dans l'œuvre de Segalen et Robin, s'accordent parfaitement au projet de Suarès : *passion de l'Autre, mal de Soi.* Nous avons lu ses projets nippons et il est vrai, surtout pour *Haï-Kaï,* qu'il fit entrer dans la poésie occidentale le modèle japonais, par les sentiments, mais aussi par l'espace. *Haï-Kaï* est écrit sur des sentiments que le poète exprime à la manière japonaise sur

[777] *Le Condottière et le Magicien,* préface et notes de François Chapon, Paris : Julliard, 1994, p. 365

un décor breton. Pour comprendre la fascination que Suarès avait pour l'Orient il faudrait relire un bref passage d'une œuvre qu'il avait écrite sur Marseille, *Marsiho* qui voulait être un sincère hommage à sa ville natale ensoleillée et qui poussa momentanément les brumes de la Bretagne. Momentanément, puisque Suarès, sur les ports de Marseille, face à la mer, ressentit à nouveau monter un sentiment nostalgique bien breton :

> […]Plus fort que le désir de voyage, le désir de la mer, la nostalgie d'ailleurs. Où ? Ailleurs. A quelle fin ? Ailleurs. Pourquoi ? Ailleurs est le nom du pays inconnu, le plus beau des pays. Ailleurs, le pays où l'on n'est pas et où l'on pourrait être ; celui où nul n'a été jusqu'à ce qu'on y soit[…][778]

Comme une révélation, l'Ailleurs est le pays qui semble occuper la place de tous les pays que Suarès rêvait d'explorer, afin de satisfaire son décor premier et éphémère, celui de la Bretagne. Suarès rejoint à l'avance le projet de Xavier Grall avec son chemin de recouvrance dans son *désir de la mer*. L'ailleurs est pour Suarès un projet, lié au sentiment nostalgique de l'espace de l'autre, mais l'ailleurs fait partie d'une constante dans le parcours littéraire et biographique de Suarès. Il s'agit d'une quête des mondes inconnus mais profondément désirés, des pays abolis, des mondes inaccessibles mais qui tissent son projet littéraire et biographique. Pour comprendre l'importance de l'ailleurs dans l'œuvre de Suarès, revenons sur l'ailleurs dans l'œuvre de Segalen et Jarry.

Henry Bouiller a découvert avec étonnement que Jarry et Segalen avaient la même passion pour l'ailleurs, une passion qui les avait conduits à imaginer la même formule pour atteindre l'absolu :

> […]Un mot illuminateur de Jarry, qui nous montre que ce bouffon pathétique avait connu la même tentation et subi la même expérience, définit admirablement la démarche de Segalen : « Logiquement, la recherche de l'extrême-lointain, dans des mondes exotiques ou abolis, mène à l'absolu » [779]

---

[778] *Marsiho* cité par Robert Parienté in « André Suarès, Entre mer et terre », *La Pensée de Midi*, n° 1, Marseille : Actes Sud-La Pensée de Midi, 2000, p. 86.

[779] Henry Bouillier, *Victor Segalen*, Paris : Mercure de France, coll. « Ivoire », 1986, p. 553.

Le passage de l'œuvre de Jarry cité par Henry Bouillier appartient à l'œuvre *Albert Samain, souvenirs*[780]. Dans l'édition de la Pléiade, ce passage a fait l'objet d'une note explicative dans laquelle on précise qu'*il s'agit de l'un des principes de la Philosophie jarryque*. Avant d'expliquer le principe jarryque, revenons sur le lien que Henry Bouillier établit entre Segalen et Jarry. Au-delà du méprisant qualificatif utilisé par le critique à propos de Jarry, *bouffon pathétique*, d'autres éléments confirment un projet commun entre Jarry et Segalen : ils ont *connu la même tentation et subi la même expérience* qui les avait conduits à la recherche *de l'extrême-lointain*. A la fin de leur vie deux œuvres sur la quête de leur identité culturelle restent inachevées, *La Dragonne* et *Les Immémoriaux Bretons,* Jarry et Segalen veulent dépasser le temps et l'espace pour reconstruire l'image d'un monde aboli, une Bretagne ancestrale et mythique. Segalen avoua *ne pas essayer d'aller «plus loin », de tendre à l'absolu* avec ce projet du dernier roman, il voulait écrire *autour ou dedans la Bretagne* dans une vision rétrospective de l'existence, du vieillard à l'enfant et de l'enfant à « la non existence ». Jarry évoque un univers originel où il n'y a plus de différences culturelles et linguistiques, Pell-Bras, bien loin en Breton. *Après un court séjour sur la terre du Passé dans la Nuit de Temps, Erbrand devait repartir avec Jeanne […] sur l'autre partie du monde !* Il fait voyager ses protagonistes jusqu'à la chambre nuptiale qui se trouve dans une étrange tour au milieu de la forêt mythique de Brocéliande, étrangement face à la mer, une mer imaginaire qui rappelle la mer de Xavier Grall dans son projet de recouvrance.

L'ailleurs est dans les espaces incertains et ambigus chez Jarry (Nulle-Part, Paimpont, Pell-Bras (bien loin), l'univers du rêve de Sengle, les îles artistiques de Faustroll, la Rome de Messaline…), chez Suarès (une Italie chinoise ou les croquis d'une Bretagne sino-japonaise) et chez Segalen (une Chine transformée en Bretagne originelle ou une Bretagne aux parfums des îles). L'imprécision spatiale dégagée par les explorations des ouvrages de Segalen, Jarry et Suarès reflète ainsi une constante quête de l'ailleurs et de l'universalité.

[780] OCJ III, p.541.

La Bretagne orientée

Kenneth White rapproche la Chine de Segalen de ce désir Celte que Renan avait analysé dans *La poésie des races celtiques* : l'inconnu. Il établit presque un lien *si ne qua non* entre l'écrivain ou l'écriture celte et l'esprit asiatique. Après ce hors-d'œuvre Celto-Oriental offert par Kenneth White en novembre dans le colloque du 2-3 novembre au musée Guimet, au cours de la même année des succulentes analyses apparurent dans *La Figure du dehors*. Il préféra le terme, moins chargé de connotations exotiques, l'orientalisme.

Dans un article Kenneth White associe une première fois « Celtisme et Orientalisme »[781] et définit la Chine de Segalen comme *espace provisoire*, *terre matricielle, humus plein d'essences*, *métaphore géographique* et *mandala*.

> Tout ce que nous avons relevé jusqu'à ici dans la carrière de Segalen : sa place à part, son archaïsme, son paganisme, son goût de l'errance, son orientalisme — tout cela peut se résumer en un seul mot qui désigne son origine ethno-culturelle : Celte.[782]

Dans la quête de l'ailleurs pour Jarry, Segalen et Suarès, il exista sans aucun doute une certaine orientation, qui comme un courant magnétique les avait poussés à choisir un espace afin de toucher l'absolu, par le chemin de la *Synthèse universelle*.

> Pour que notre pouvoir soit absolu (et il l'est), il arrive, sans antinomie, que nous jouissions de la Toute-Protection divine, c'est-à-dire que nous nous orientons, comme l'aimant en croix avec le courant magnétique est-ouest, dans le sens selon le temps de la Synthèse universelle. [783]

---

[781] Kenneth White « Celtisme et orientalisme » *Regard, Espaces, Signes,* Colloque organisé par Eliane Formentelli, 22 et 23 novembre 1978, Musée Guimet, Paris : L'Asiathèque, 1979, pp. 211-221.
[782] Ibid. p. 216.
[783] OCJ I, p. 923 (BJ, p .692)

Kenneth White explique que tout déplacement n'est pas celui d'une simple exploration géographique, on passe d'une « conscience émotionnelle » à une « conscience mentale », de « l'empirisme sensuel à l'empire de soi ».

Dans un article, Jean Biès établit une analyse parallèle entre la Chine et la Bretagne dans l'œuvre et la vie de Victor Segalen. Le point d'intersection entre ces deux territoires de l'Orient et l'Occident apparaît dans de nombreuses comparaisons entre la pensée taoïste et l'univers celtique. Il analysa l'espace du retour et de la fin du voyage sino-breton de Segalen, le Huelgoat, où il repéra ce *quelque chose de magiquement Chinois.*

On a écrit beaucoup sur l'ailleurs dans la littérature de Bretagne, dans la culture identitaire bretonne mais aucun critique ne s'est penché sur l'existence ou non d'une certaine orientation dans la trajectoire que les écrivains bretons avaient suivie pour le conquérir. Nous avons essayé d'analyser si dans l'œuvre et la vie de Jarry, Segalen et Suarès il exista à l'horizon un ailleurs commun et si celui-ci était étroitement lié à la Bretagne. Il apparaît ainsi que dans le contexte du XIX^{e} siècle la Bretagne est orientée vers la Chine.

En relisant les publications, plus ou moins scientifiques, divulguées depuis la seconde moitié du XIX^{e} siècle, on peut constater que les linguistes, les anthropologues, ainsi que les archéologues et les voyageurs, recherchaient des réponses aux étonnantes découvertes sur le territoire Breton. Des magazines destinés au grand public, par exemple, *A travers la Monde,* et aux enfants, comme *le Magasin Pittoresque*, ou scientifiques comme la *Société archéologique du Finistère* créèrent un halo de mystère autour des découvertes archéologiques faites en Bretagne. Les Celtes, qui avaient envahi trop le devant de la scène chez les romantiques commencent à être étudiés par les anthropologues, archéologues et les découvertes commençaient à attirer un grand nombre de curieux. Dans ce contexte certains ouvrages de quelques voyageurs bretons commencèrent à établir un lien entre des coutumes et des symboles présents dans quelques civilisations lointaines et en Bretagne. Une confusion régna pendant tout le XIX^{e} siècle sur les origines du peuple breton et en particulier sur les Bigoudens. Les origines, celte et orientale, de quelques Bretons firent rêver, non seulement les voyageurs bretons qui étaient partis faire le tour du monde, mais aussi les anthropologues, les linguistes et les

archéologues. Dans ce contexte la Bretagne est plus qu'un paysage attirant, elle devient aussi un lieu poétique, mystique où l'on pourrait encore percer les mystères de l'origine et commencer à rêver de l'Orient. La littérature, l'histoire, l'anthropologie et l'archéologie cherchent en Bretagne les traces d'un passé mystérieux, d'une ancienneté voulue, recherchée afin de justifier d'un vieil enracinement et d'une légitimité culturelle.

Le XIX^e^ siècle est le siècle de l'ethnologie, de l'anthropologie mais aussi des polémiques autour des hommes, des origines et des *races,* terme chargé actuellement des consonances négatives *inconnues* à l'époque[784]. La polémique divisa l'opinion sur les divergences et consonances entre les peuples : d'un côté, quelques historiens qui croyaient dans une influence marquante des peuples, par un conditionnement de leur habitat (Michelet), et, d'autres, qui croyaient à la conséquence d'une évolution historique depuis une *race* primitive originelle (Thierry). On comprendra mieux le besoin de ces trois écrivains, Jarry, Segalen et Suarès, d'accommoder le physique et de s'interroger sur l'impact géographique dans leur propre histoire et leur littérature. A toutes ces théories,

---

[784] Rappelons au passage la signification du terme *race* donnée par Anne-Marie Thiesse :

> Au demeurant, le terme de « race », s'il connaît une grande fortune à partir du milieu du XIX^e^ siècle, est utilisé selon des acceptions fort variables. Dans certains emplois, il est bel et bien référé au biologique et au système de classification hiérarchisée des groupes humains selon leurs caractéristiques physiques. Mais il est plus souvent employé pour désigner une communauté humaine vivant sur un territoire donné. La connotation biologique est alors faible, voire nulle. Si bien qu e le terme peut faire fonction de synonyme de nation. Parler à la fin du XIX^e^ siècle de race slovène, finnoise, ou même, comme cela se trouve en France, de race angevine ou auvergnate, ne signifie pas que le locuteur s'inscrive dans la lignée de Gobineau ou de Chamberlain. Même si la banalisation du terme, sa possible interchangeabilité avec celui de nation favorisent la récupération par les idéologies racistes des éléments identitaires nationaux. Quand un homme politique républicain ou un érudit libéral, à la fin du XIX^e^ siècle, déclarent que le folklore exprime l'« âme de la race », ils ne disent pas la même chose que l'idéologue nazi qui utilisera la même formule. L'équivoque peut induire des contresens rétrospectif et notamment masquer le fait que la construction des folklores nationaux s'est effectuée pour l'essentiel en dehors de toute perspective raciste, dans l'habituel cadre transnational de l'émulation identitaire.
>
> Anne-Marie Thiesse, La création des identités nationales. Europe XVIII^e^ - XX^e^ siècle, Paris : Seuil, 1999. p.179.

il faut ajouter la naissance d'un intérêt croissant pour l'origine de l'homme, pour les formes de vie et le physique des peuples, qui fait naître une nouvelle discipline scientifique en France. Entre 1860 et 1890 émerge en France une nouvelle spécialité autonome : l'anthropologie. Cette nouvelle science étudia les sociétés (dites primitives) sous différents aspects : religieux, biologiques, économiques, techniques. Paul Broca, médecin et chirurgien, un des précurseurs, avait établi une méthodologie pour organiser les techniques d'observation à l'aide des grilles de mesures et des classifications des aspects de la biologie humaine. Broca fut à l'origine de l'institutionnalisation de l'anthropologie avec la création de la Société d'Anthropologie, de L'Ecole d'anthropologie en 1875, et du Musée ethnographique du Trocadéro en 1878.

En parallèle à la naissance des théories et des élucubrations scientifiques autour du phantasme de la *race,* le voyage servit aussi à alimenter et vérifier les traces et les vestiges des langues et des peuples anciens. Stendhal, Flaubert et bien d'autres écrivains partent en Bretagne, comme observateurs à la recherche des formes curieuses et des témoignages d'un passé mythique. Stendhal parcourt Nantes, Vannes, Ervéden, Carnac, Lorient, Auray, et dédia un Chapitre à *la Race des hommes* qui habitaient les lieux :

> Dans le Morbihan, les Gaëls sont plus nombreux que les Ibères et les Kimris ; dans le Finistère, c'est la race ibère qui l'emporte, et enfin c'est la Kimri qui domine les côtes du Nord, de Morlaix et Lannion à Saint-Malo. C'est sur la côte du nord, en face du grand Océan, de Lannion à Saint-Brieuc, que l'on parle le breton le plus pur. Là aussi se trouve la race bretonne dans son plus grand état de non mélange. […][785]
>
> On peut supposer que les Gaëls occupaient la plus grande partie de la France, avant que les Kimris vinssent s'y établir ; les Kimris arrivaient du Danemark. Les savants croient pouvoir ajouter que les Gaëls étaient venus précédemment de l'Asie.[786]

Entre 1856 et 1864, Taine publia dans différentes revues les ingrédients qui servirent à construire l'individu, les *facultés maîtresses* : *la race, le milieu et le moment*. Dans ce contexte, des débats acharnés entre savants débutent pour

---

[785] Stendhal, *Mémoires d'un Touriste I*, édition texte et préface par M. Martineau, Paris : Le divan, 1933, p. 143.
[786] *Ibid.* p144.

déterminer une méthode et un chemin détenteur du secret des origines, d'autres peuples que les Bretons, par exemple des peuples de l'Asie sont aussi au centre de toute sorte d'émerveillement et de curiosité. Il est impossible d'oublier l'engouement pour tous les peuples venus d'ailleurs à l'occasion de *l'Exposition Universelle*. Il n'est pas difficile d'imaginer que *L'Autre* était l'objet d'admiration, parfois de spectacle et peut-être le croyait-on détenteur de réponses à une soif grandissante du passé originel, au début du *SOI*. Les études comparatives de différents peuples, cultures et langues, commencent à être très courantes dans les disciplines suivantes : la linguistique, l'histoire, l'ethnologie et l'archéologie.

Rimbaud avait écrit : *l'Orient la patrie Primitive*, une phrase qui s'intègre parfaitement dans l'esprit du XIX^e^ siècle, où les rêves des origines orientales envahissaient le devant de la scène. En 1892 est publié chez Henri Jouve l'ouvrage de A. Mahé de la Bourdonnais intitulé *Voyage en Bretagne chez les « Bigouden » de Pont-L'Abbé après vingt ans de voyages dans l'Inde et l'Indo-Chine, 1855 à 1866 – 1872 à 1882. Affinité des « Bigouden » avec les Lapons, les Mongols-Kalkhas, les kalmouks, les Bouriates, les Tangoutes de Yunnan, les Ladakis et autre peuples d'origine mongolique des monts Himalaya et de l'Indochine*. L'ouvrage suit à l'époque une démarche bien scientifique. Mahé de La Bourdonnais s'aide de lettres de quelques savants de l'époque pour accréditer ses théories, ses rapports scientifiques et ses recherches anthropologiques et culturelles. Le but c'est de dévoiler l'originalité d'une culture proche qui évoque des emprunts ou des legs dans d'autres cultures plus éloignées. Le titre et l'introduction établissent un pont entre des endroits méconnus de la France et des endroits méconnus de L'Asie. Il choisit trois zones de la Bretagne en raison d'une culture et des coutumes exceptionnelles : le Finistère, le Morbihan et les Côtes-du-Nord. La particularité de cet ouvrage est d'avoir été écrit par un Breton de retour en Bretagne d'après de nombreux voyages. Dans la première page se côtoient les deux univers du XIX^e^ siècle, à travers un personnage partagé entre ses rêves de Breton nostalgique et son rôle de représentant de la science et du gouvernement de la France. Le personnage semble avoir besoin de représenter les deux facettes de l'homme du XIX^e^ qu'il représentait : d'un côté, le membre actif des institutions réputées, le positiviste à la recherche des indices, des mesures, des formes de deux civilisations primitives et le

représentant des institutions coloniales de France, et de l'autre côté un contemplateur de la nature, voyageur fatigué de la vie et de la nostalgie de soi, un Breton de retour à ses racines. Mahé de la Bourdonnais est l'homme de son siècle, partagé entre deux vies qu'il étale comme le bilan d'une existence dans la page de garde de l'ouvrage :

> Membre honoraire de la Société des Etudes Coloniales et Maritimes, de la Société Académique Indo-Chinoise de France, de la Société archéologique du Finistère…
>
> Voyageur lassé, je suis allé bien loin admirer les scènes de la nature. C'est au soir de la vie qu'il m'est donné de connaître mon pays.[787]

Sa démarche et son intention sont exprimées dès l'introduction:

> Les historiens et les érudits ont tant décrit les terres classiques que le moindre écolier peut parler de Rome aussi pertinemment que s'il avait voyagé du temps des consuls. On sait dans tous les collèges comment on vivait, il y a deux mille ans, à mille lieues de nous ; et l'on ne se doute pas le plus souvent des coutumes d'une nation, d'une province d'une ville voisine, où l'on est peut-être destiné à finir sa vie. Quant aux pays très éloignés entre l'Inde et la Chine, où les intérêts de la France sont en jeu par les annexions successives de L'Angleterre, contre le droit des gens, peu de personnes en connaissent le nom, très peu la situation et l'histoire, les mœurs et les coutumes.
>
> Nous nous sommes appliqué *(sic)* à combler cette lacune et à faire connaître le mieux possible les départements si intéressants de la Basse-Bretagne et à démontrer des affinités nombreuses qui les attachent avec l'Extrême-Orient, si anciens dans l'ordre des temps, si neuf dans l'ordre des sociétés, en divisant notre ouvrage en trois parties.[788]

La conclusion de Mahé de la Bourdonnais détermina que le peuple breton et le peuple mongol faisaient partie du même *Type d'homme*[789]. L'ouvrage de Mahé de la Bourdonnais avait marqué si fortement les Bigoudens, qu'en qualité de *Breton Bigouden* Gabriel Puig de Ritalongi, publia, en 1894, *Les Bigoudens de*

---

[787] A. Mahé de la Bourdonnais, *Voyage en Basse Bretagne chez les « Bigouden » de Pont-L'Abbé*…, Paris : Henri Jouve, 1892, page de garde.
[788] A. Mahé de la Bourdonnais, *Voyage en Basse Bretagne chez les « Bigouden » de Pont-L'Abbé…,* Paris : Henri Jouve, 1892.
[789] *Ibid* p. 352.

Pont-L'Abbé. Puig de Ritalongi voulait dénoncer la vision grotesque des Bigoudens diffusée par M. de la Bourdonnais et corriger les multiples erreurs que, selon lui, on pouvait trouver dans l'ouvrage :

> J'ai été assez désillusionné après lecture de son volume : « Voyage en Basse- Bretagne, chez les « bigouden » de Pont-l'Abbé, de n'y avoir trouvé que peu, trop peu de traits se rapportent au titre de son ouvrage. Après avoir trimbalé […] ses lecteurs, d'une extrémité d'un département, au point culminant d'un autre, il nous emmène sans reprendre haleine en Mongolie, chez les Kalmouks, les Bouriates, les Thibetains etc… Des descriptions de ces régions inconnues, occupent les deux tiers de son œuvre. Et tout cela pour en arriver à conclure que les Bigoudens sont de race Thibétaine, ou tout au moins Mongole, voire même Chinoise.
>
> En ma qualité de Breton-Bigouden, né à Pont-l'Abbé, centre de ses opérations, je me crois mieux que quiconque, à même de réfuter, en ce qui concerne mon pays natal et mes compatriotes, les erreurs contenues dans son œuvre, consciencieuse.[790]

Il résume les faciles ressemblances établies par La Bourdonnais entre le physique des Mongols et des Bigoudens :

> En général, on s'accorde à trouver des points de ressemblance physique entre les Mongols et le Bigouden ; plus clairement, on trouve celui-ci laid, cette laideur particulière à la race jaune. Quelques savants vont loin et prétendent que la race Bigouden est encore *safranée*. J'avoue ne pas avoir remarqué que mes compatriotes fussent autres de figure et de peau que les habitants du reste de la Bretagne.[…][791]

Puig de Ritalongi critique la caricature chinoise faite par La Bourdonnais et il explique qu'il faudrait abandonner l'analyse physique des Bigoudens. Il propose d'étudier son peuple à l'aide des découvertes archéologiques et linguistiques, domaine moins étudié par La Bourdonnais et qui pourrait servir pour justifier les origines anciennes de ce peuple. Il se pencha vers une des théories en vigueur à l'époque, celle qui prouvait que les *Phéniciens* et les Bretons étaient un même peuple et il explique qu'il existe une hypothétique évolution linguistique de *Venète, Venitien et Phénicien* et des théories qui soupçonnaient que les

---

[790] Gabriel Puig de Ritalongi, *Les Bigoudens de Pont-L'Abbé,* Nantes : Libaros, 1894, p.4.
[791] Gabriel Puig de Ritalongi, *Les Bigoudens de Pont-L'Abbé,* Nantes : Libaros, 1894, p. 10.

Phéniciens étaient les descendants d'une colonie gauloise partie de Vannes[792]. Il ajoute que lorsqu'il s'agit d'expliquer les symboles utilisés pour orner les habits bigoudens, il ne faudrait pas aller trop loin, car ils sont très proches des symboles apparus dans les sites préhistoriques lors des trouvailles archéologiques de la région de Bretagne. Il conclut qu'il s'agit des dessins celtiques et non des symboles d'un peuple asiatique[793]. En fin de compte le peuple Bigouden avait fait surgir une grande polémique, qui avait sûrement intéressé les artistes et écrivains de l'époque, qui rêvaient de voyage, d'évasion et d'exotisme sur le sol français. Il faudrait ajouter que le peuple Bigouden et, par extension, pour ceux qui avaient tendance à généraliser, les Bretons pourraient cacher les secrets de l'Orient ou de la Chine.

Parmi tous les ouvrages sur les origines orientales des Bretons, il est possible de retrouver un ouvrage à la méthodologie différente, qui aurait bien été du goût des symbolistes. Un ouvrage où le physique caricaturé par d'autres savants n'est pas l'élément essentiel de liaison entre la Bretagne et l'Orient. Bien que la conclusion soit claire et très proche des théories antérieures, la méthode est différente. Soldi-Colbert de Beaulieu analyse les similitudes des habitants de Pont-L'Abbé et du peuple mongol à partir de la riche panoplie symbolique de leur broderie. C'est à partir d'une méthode comparative des formes artistiques, d'association d'images où les mesures physionomiques et les catalogues des races n'ont plus de place que Soldi-Colbert établit un lien entre la Bretagne et l'orient. Cet ouvrage cherche une réponse à bien des interrogations très présentes en littérature, par exemple dans les essais mallarméens[794], qui cherchaient à percer le lien mystérieux entre la parole et l'écriture ou bien entre l'objet et son nom. Soldi Colbert croit trouver la vraie langue des origines sur

---

[792] *Ibid.* p.103.

[793] *Ibid.* p. 19.

[794] Pareil effort magistral de l'Imagination désireuse, non seulement de se satisfaire par le symbole éclatant dans les spectacles du monde, mais d'établir un lien entre ceux-ci et la parole chargée de les exprimer, touche à l'un des mystères sacrés ou périlleux du langage.
Mallarmé, *Les mots anglais*, chap. I, paragraphe I cité par H. Bouillier à propos de l'œuvre de Segalen OCSII, p.9.

chaque motif de la coiffe de Pont-L'Abbé[795] en comparant avec des symboles trouvés en Egypte, Hallstatt, pour arriver à la conclusion suivante : *C'est l'œuvre d'un art ingénieux remontant au-delà de l'hiéroglyphe et du cunéiforme, au-delà des Pyramides…* Soldi-Colbert analyse sous une optique cosmologique et celtisante chaque symbole et établit un lien entre lui, prémice de l'écriture, et le rôle magique et sacré que la parole avait pour les druides en Bretagne. Seule l'optique contemporaine peut conduire à qualifier ce texte de fantaisiste. A la fin du XIX[e] siècle les poètes occidentaux, et aussi quelques peintres, se sont aventurés à récupérer les traces d'une langue originelle et sacrée. Fascinés par le primitif, par les symboles du passé, ils découvrent que toutes les théories cosmologiques et l'imaginaire druidique s'accommodaient encore mieux que ces théories de recensements de mesures, de couleur de peau et physionomie faciale qui faisaient l'objet d'études anthropologiques. Saint-Pol-Roux, Claudel mais aussi Jarry Segalen et Suarès rendent hommage dans leurs travaux à la puissance magique du mot.

Segalen connaissait la civilisation égyptienne qu'il avait étudiée pendant son séjour à Bordeaux. Il aborde en Océanie l'importance de la culture orale pour revenir en Chine et découvrir la puissance magique de l'écriture. Les motivations de Segalen évoquent la méthode comparative de Soldi-Colbert de Beaulieu et sa quête incessante des vestiges du passé :

> Notre tâche, dans la première partie de ce volume, sera de réunir, devant ce fragment de costume moderne, l'œuvre intellectuelle et sublime des plus anciennes races du globe, et de constater ce résultat imprévu : toutes les conceptions du divin s'unissant en une seule formule et une même inspiration, celle que rélève ce faisceau de signes méconnus, qui ornent la coiffe des étranges bretonnes, de la ville de Pont-l'Abbé.[796]

> […] La Langue Sacrée révèle par suite l'expression première de tous les arts. Elle prouve que les mythes ou mythologies ne sont que le développement d'un texte primitif, de même que les images cosmiques ne sont que les variantes d'un même groupe d'images.[797]

---

[795] Emile Soldi-Colbert de Beaulieu, *La Langue Sacrée, I Le Mystère de la création, la cosmoglyphie*, Paris ; E. Leroux, 1897, pp.98-109.
[796] *Ibid.* p.101.
[797] *Idid.*, p. VI.

Les Celtes, il ne faut pas l'oublier, étaient des peuplades orientales émigrées, leur culture resta toujours orientale dans l'esprit des scientifiques de l'époque.[798]

Ces débats ne cessant pas, les « Bigoudens » deviennent l'objet d'étude de savants de l'époque : historiens, anthropologues, linguistes. Au-delà des commentaires méprisants parfois, aussi loufoques, cet acharnement avait entouré les Bretons d'un halo de mystère, d'une légende extraordinaire. Les habitants de Pont-l'Abbé détenaient le secret des origines, ce secret qui avait intéressé des écrivains et des artistes fascinés à cette époque par le primitif.

En 1900 H. Le Carguet écrit une « Etude ethnographique sur les Bigoudens » dans le *Bulletin de la Société archéologique du Finistère* et quelques années plus tard, G. du Boscq de Beaumont publie en 1904 un article intitulé « Les Bretons de la Baie d'Audierne sont-ils d'origine mongole ?» que l'on pouvait lire dans la revue *A travers le Monde.* On y retrouve un bref résumé d'une grande partie de commentaires des partisans de la théorie Asiatique des origines des Bretons : François Coppée (On rêve d'Islande et de Laponie), M. de Quatrefages[799] (origine finnoise), Mahé de la Bourdonnais, John Beddoe, Virchow (se penche sur la théorie des origines finnoises), Alexandre Bertrand et Paul Maufras du Châtellier président de la Société archéologique du Finistère….

> Que cette « origine mongole » n'effarouche pas le lecteur ; elle n'aura rien de paradoxal pour quiconque a parcouru ce littoral de la baie d'Audierne qui forme, avec Pont-Labbé (sic) pour capitale, le pays des Bigoudens. Population au costume étrange au facies (sic) asiatique si accentué, dont on n'a jamais pu, jusqu'à ce jour, éclaircir d'une façon satisfaisante les origines préhistoriques, elle n'est pas une des moindres curiosités de la Basse-Bretagne qui, cependant, réserve au voyageur des étonnements sans nombre.[800]

Cet Orient que les voyageurs, linguistes et anthropologues français avaient voulu observer en Bretagne, parfois avec un ton hautain et auréolé d'un certain mépris, y contribua à un développement inattendu de l'imaginaire

---

[798] *Ibid.,* p.456

[799] Personnalité connue de Segalen qu'il cite in OCS I, p.392.

[800] G. Du Boscq de Beaumont « Les Bretons de la Baie d'Audierne sont-ils d'origine mongole ? » in *A travers la Monde*, Paris : Librairie Hachette et C[ie], 1904, p. 121.

oriental. L'Asie devint un aspect du mystère breton, de la différence bretonne qui poussa les bretons à lire l'Autre, à visiter l'Autre.

Le peuple Bigouden est la clé essentielle qui peut expliquer pourquoi beaucoup de Bretons ont toujours eu une grande soif de départ, afin de découvrir la culture originelle ou pourquoi on avait toujours dit que la Bretagne avait quelque chose de chinois en elle. Quelques écrivains et scientifiques parcourent le monde afin de démontrer l'ancienneté et la richesse de ces hypothétiques cultures ancestrales. Dans ce contexte les artistes fuyaient une décadence culturelle, des débats acharnés sur l'authenticité du *Barzaz Breiz*, des polémiques sur l'origine du breton et du peuple Celte, des découvertes archéologiques qui faisaient rêver d'un passé parfois cruel. L'ailleurs à peine exploré culturellement est encore un terrain vierge pour développer une œuvre exotique ou pour retrouver les débris de la langue et de la culture originelles.

Pierre-Jakez Hélias, Bigouden explique l'impact de ces théories sur son peuple, encore vivantes aujourd'hui.

> Nous autres, Bigoudens, nous avons la réputation de ne pas être comme tout le monde. Cela doit être vrai puisque tout le monde le dit, nous-mêmes les premiers. Seulement, nous ne le disons pas sur le même ton que tout le monde. A l'énoncé de notre origine, les autres Bretons nous regardent d'un œil où la condescendance et l'inquiétude essaient de s'accorder avec une certaine considération et une franche curiosité. Cela vient de loin. Leur tradition fait de nous, séculairement, de misérables mangeurs de berniques, maigres et haillonneux, relégués au bout du monde armoricain ou enfermés volontairement dans une sorte de ghetto, descendants au surplus d'une autre race qu'on ne saurait préciser, obstinés à vivre alors que notre présence sur la terre, de l'avis général, n'est pas d'une indiscutable nécessité. Au siècle dernier encore, nos voisins les plus proches répugnaient à nous donner leurs filles et, quant à leurs jeunes hommes, il leur fallait beaucoup de courage, d'inconscience ou de mépris du qu'en-dira-t-on pour venir chercher femme chez nous. [801]

L'enjeu du départ était de démontrer que les origines des Bretons Bigoudens étaient aussi celtiques et non seulement asiatiques. Dans cette recherche de vérité au bout du terme asiatique, on voulait trouver que les Celtes

[801] Pierre-Jakez Hélias *Les autres et les miens*, Traduit du breton par l'auteur, Paris : Plon, 1977, p. 11.

étaient venus d'Asie ou que les Asiatiques avaient été envahis par les Celtes, ou bien que quelques Bretons représentaient des restes d'une ancestrale colonisation mongole. Si cette conclusion est délirante, elle ne reflète que partiellement comment au XIXe siècle il était facile de s'égarer, dans la course pour occuper la première place parmi les peuples les plus anciens de l'humanité. Jusqu'en 2002 l'imaginaire et la science contribuèrent à alimenter et à témoigner d'un mythe, le Breton venu d'ailleurs[802]. Et l'indétermination de ses origines contribua en quelque sorte à renvoyer le Breton et la culture bretonne vers le chemin de l'Universel, vers l'ailleurs dans la quête folle d'un passé perdu.

A la fin du XIXe siècle, comparer semble être une des clés pour comprendre, au risque parfois de dérives lorsque la comparaison s'arrêta aux rapports d'infériorité ou de supériorité entre les peuples. L'évolution des polémiques autour des hypothèses de la fin de siècle créa une impossibilité de se fixer sur l'origine du peuple breton, en particulier, le Bigouden. La controverse de La Bourdonnais et de P. de Ritalongi avait fait grand bruit et si nos trois auteurs n'y font pas allusion directement, rien ne nous empêche de croire qu'ils avaient entendu parler de cette polémique sur les origines orientales des Bretons. La recherche de la langue la plus primitive et des débris des premières populations qui habitèrent l'Europe avaient soulevé des doutes et des mythes nouveaux sur ce va-et-vient des hypothèses. On assista peu à peu à un nouvel imaginaire sur les Bretons qui étaient des descendants des peuples venus de loin, peut-être des Celtes venus d'Asie, de l'Orient, de la Chine, de la Grèce, de la Mongolie. Ce

---

[802] Le professeur Pierre Youinou, généticien et immunologue a élaboré une vaste étude génétique des populations bigoudènes. Le procédé utilisé aurait l'intention de mettre fin à des hypothèses des savants, des chercheurs et des voyageurs du XIXe siècle qui prônaient les origines asiatiques des Bigoudens. La méthode est expliqué ainsi par Pierre Youinou : *Nous avons donc tiré au sort, à partir des listes électorales, 500 personnes ayant les critères suivants : vivre en pays bigouden, y être né avant 1945, avoir ses quatre grands-parents nés dans le pays et qu'aucune de ces personnes n'ait de parenté avec les autres sujets du test. Durant deux ou trois ans, nous avons ainsi procédé à des prélèvements sanguins, qui ont été analysés dans plusieurs laboratoires de Rouen et de Paris. Nous avons étudié 23 marqueurs génétiques. Par ailleurs, nous avons fait le même travail sur 200 personnes, toutes finistériennes, mais non bigoudènes, pour servir de témoins. […]*
Cela peut être choquant de trouver des analyses de ce genre au XXIe siècle. Toutefois, on peut conclure que cette étude est la seule démonstration mathématique, en général scientifique, qui explique l'existence d'un patrimoine génétique celtique chez le Bigouden.
« Les Celtes par les mathématiques », *Sciences Ouest. Recherche et Innovation en Bretagne.* Supplément au n° 194, décembre 2002, p. 13.

quelque chose d'étrange, d'oriental, de différent et attirant avait fait des Bretons le peuple miracle des reconstructions hypothétiques pour les savants, mais aussi pour les artistes de l'époque. L'Orient arrivait en France aux alentours de la fin du XIX^{e}, sous la forme d'estampes mais ce même Orient sillonnait depuis des siècles la Bretagne, sous forme de souvenirs de voyages ou de théories autour de l'origine des Bigoudens.

Chapitre III

La Bretagne et la Chine

La Chine occupa une place importante dans la culture bretonne. La Chine fut le territoire imaginaire, indéterminé sur la carte, imprécis, qui fit partie du décor des légendes racontées par les marins bretons. Le souvenir de la Chine était gardé dans tous les merveilleux bibelots venus d'ailleurs et composa peu à peu le décor culturel de la Bretagne. Le peuple breton, surtout dans les zones côtières intégra cet autre territoire, le territoire des voyages, dans sa propre culture en le fusionnant de telle sorte que maintes fois il n'arriva plus à le séparer des légendes locales.

Irène Frain explique les voyages maritimes en Chine, en soulevant le caractère magique de ce nouvel horizon. Le voyage en Chine devient le voyage vers *La cité interdite de la porcelaine* ou le voyage vers l'interdit. Elle retrace les péripéties des voyages des Bretons au XVIII^{e} afin de s'approvisionner. Pourtant la vraie Chine reste impénétrable dans les péripéties commerciales, comme un symbole de préservation, la Chine se protège, la porcelaine n'est qu'une fausse copie fabriquée pour l'exportation : « Les vases de mer ». La Chine devient dans l'imaginaire du Breton le symbole d'un lieu clos à conquérir, d'un au-delà présent dans ses légendes, inhumain et merveilleux parce qu'il resta inaccessible. L'île de l'Autre Monde s'est à nouveau réveillée dans l'esprit des marins bretons, et la Chine commença à prendre sa place dans les anciennes légendes locales. Mais les marins bretons avaient apporté plus que de nouvelles merveilles pour nourrir leurs légendes, ils avaient apporté de l'art dans tous les bibelots venus d'Orient. Irène Frain arrive à la conclusion suivante :

> Ainsi arrive, dans les ports bretons, le reflet de l'Autre Monde. Un art mi-européen, mi-chinois. On dirait que les deux parties complémentaires du monde s'y sont enfin rejointes. La commande de l'acheteur breton ou français a été interprétée à la chinoise. Un regard celte ne peut rester insensible à cette conjonction. Rencontre en effet, car la formation des artistes d'Extrême-Orient était à l'opposée de l'Européenne. Les Chinois ne comprenaient pas la perspective géométrique et sa façon de traiter les près et les loin. Leur optique est différente de la nôtre, et leurs peintures, comme les kakemono et makemono japonais, sont faites pour être déroulées. Elles donnent l'impression d'un voyage dans l'espace, mais aussi dans le temps, quelque chose d'assez cinématographique, en somme. La couleur était influencée par la calligraphie, où l'art est celui du simple coup de pinceau. [803]

Irène Frain insiste sur une sensibilité et une esthétique chinoises qui auraient pu s'infiltrer peu à peu dans l'univers breton mais à cela nous ajoutons qu'il ne serait pas étonnant de revoir cette esthétique réveillée, renouvelée et reliée à la Bretagne, encore plus fortement par les artistes du XIX^{e} siècle qui venaient de connaître l'art oriental. Depuis le XVIII^{e} siècle, la culture bretonne, d'après Irène Frain, s'est enrichie de ce genre artistique nouveau, mais, c'est à partir des recherches picturales de l'école de Pont-Aven que les traces de la peinture chinoise ou orientale, que la Bretagne avait si bien intégrées, se révèlent aussi comme la clé du renouveau de la peinture moderne occidentale. Il est impossible de déterminer objectivement si, a priori, la culture bretonne était plus prédisposée à accueillir l'esthétique orientale.

> Sous la platitude de la porcelaine, la transparence gelée de la couverture, un monde des apparences, plus vraies que la réalité, continue à vivre. Un poisson, sur lequel glisse une eau invisible, plus printanière que toutes les eaux printanières. Une longue dame de suprême élégance, […] de dragons dorés, argentés et rouges gambadant au milieu de nuages bleus stylisés. L'apparence des choses enfin fixée, plus vraie que toute réalité. Il faut le répéter : des yeux bretons, et des plus pauvres, ont erré sur les caisses ouvertes, à Canton comme à Lorient. Des Celtes, dont la vieille quête est celle de l'Autre Monde, et

[803] Irène Frain, *Quand les Bretons peuplaient les mers*, Paris : Fayard, 1979, p.270.

> dont les contes plus anciens disent aussi que ce monde des apparences est plus vrai que la réalité. […] [804]

La Chine devint un point sur la carte de l'imaginaire à relier avec la Bretagne, dans un itinéraire déjà marqué par la Destinée de la propre histoire culturelle de la Bretagne. La Chine s'est importée si bien dans le domaine des arts, des mythes et de la fantaisie bretonne qu'elle avait fait rêver à la légende des origines orientales de la Bretagne. La simplicité recherchée par les peintres de Pont-Aven, non seulement dans les paysages bretons mais peut-être aussi à travers les différentes représentations de l'art populaire breton s'était un peu enrichi de l'art populaire Chinois. L'apparence gelée de la porcelaine devient selon Irène Frain du goût des Bretons, qui au-delà de la seule beauté construisent et nourrissent leur vieil imaginaire. Si nous ajoutons aux remarques d'Irène Frain sur les voyages maritimes des Bretons et des rêveries celtes, les élucubrations sur les Bigoudens réveillées au XIX^{e} siècle par les anthropologues, la Chine devient un lieu commun et un sujet intrinsèques à la culture bretonne.

[804] Irène Frain, *Quand les Bretons peuplaient les mers*, Paris : Fayard, 1979, pp.271-272.

La Chine de Jarry.

La plus curieuse et fabuleuse approche de la Chine apparaît dans l'œuvre d'Alfred Jarry, sans que le principe même de la recherche de la Chine jarryque[805] soit trop différent de la quête de la Chine par Segalen et Suarès. Thieri Foulc consacra une étude minutieuse à ce qu'il nomma la « vision de la Chine » dans l'œuvre de Jarry, mais malgré son analyse approfondie de la vision jarryque de la Chine, il oublia d'expliquer deux points essentiels : pourquoi Jarry avait-il choisi la Chine et le lien entre la Chine et la Bretagne. D'un autre côté, Patrick Besnier trouva dans l'œuvre de Jarry une Chine de paravent, un espace mirage qui coïncide avec le *décor mythique* de la Bretagne. On peut juger que la Chine jarryque évoquée par Patrick Besnier n'est jamais que la Bretagne, que le lien entre Chine et Bretagne n'est pas vraiment établi, qui expliquerait la similitude. Nous avons tenté de compléter ces deux études en répondant à deux questions essentielles : pourquoi Jarry choisit-il la Chine et pourquoi la Chine jarryque est-elle étroitement liée à sa Bretagne.

Depuis son premier roman, *Les Jours et les Nuits*, publié en 1897, la Chine apparaît dans l'œuvre de Jarry en rapport avec la Bretagne afin de représenter le territoire de l'évasion. La Bretagne et la Chine deviennent les deux espaces essentiels dans la trajectoire vitale de Sengle, le personnage principal du roman, deux régions imaginaires qui apparaissent et disparaissent dans le récit, comme pour faire écho aux mystérieuses apparitions et disparitions du double de Sengle, Valens. La Chine, évoquée dans le roman par la légende d'un peuple étranger à elle-même, et la Bretagne enfantine, deviennent les deux symboles d'une tragédie provoquée par toutes les peurs du personnage principal. Sengle

---

[805] Deux travaux ont été publiés sur la Chine dans l'œuvre d'Alfred Jarry :
Thieri Foulc « Le Chinois de Messaline », Sinica Fantastica études et documents relatifs à la Chine imaginaire publiés par les soins du laboratoire Andrologique*, Subsidia 'Pataphysica*, n°23, 1974, p. 93-98.
Patrick Besnier consacra un chapitre à ce sujet : « Etranger à la Chine » in *Alfred Jarry*, Paris : Plon, 1990, pp.121-123.

est hanté par la peur de l'oubli, de la perte d'un frère qu'il cherche à réveiller dans les souvenirs de son enfance bretonne. Sengle est terrifié à l'idée de perdre la tête, de telle sorte qu'il est obsédé par la légende d'un peuple non loin de la Chine, où les habitants risquaient chaque soir de perdre la tête.

> Et il avait lu dans un livre chinois cette ethnologie d'un peuple étranger à la Chine, dont les têtes peuvent voler vers les arbres pour saisir des proies, reliées par le déroulement d'un peloton rouge, et reviennent ensuite s'adapter à leur collier sanglant. Mais il ne faut pas qu'un certain vent souffle, car, le cordon rompu, la tête dévolerait [sic] outre-mer.[806]

Sengle avait pris comme talisman la foi d'une sainte bretonne, la plus ancienne, Sainte Anne, rencontrée en Bretagne, lors d'un pèlerinage. Le roman, comme s'il s'agissait d'une tragédie classique, finit à l'Hospice de Sainte Anne où Sengle fut hospitalisé à cause d'une blessure mortelle au crâne. Un rythme tertiaire constitue une cadence tout au long de l'ouvrage de ce roman, comme un écho du Ying, du Yang et du Tao. Sengle semble voir constamment l'image vide de son frère, lors d'un pèlerinage en Bretagne Sainte Anne devient sa protectrice, Sengle, Valens et Sainte Anne apparaissent et disparaissent continuellement au fil des pages. Pour annoncer la fin du personnage, le narrateur insiste trois fois sur la phrase : *dévolerait outre-mer*. Cette histoire fantastique et cauchemardesque des têtes qui s'envolent comme les cerfs volants effraya le personnage du roman et peut-être aussi l'auteur[807]. La perte de la tête dans *Les Jours et les Nuits*, supposait aussi une perte de souvenirs de l'enfance bretonne de Sengle, les seuls qu'il gardait de Valens, et pourquoi pas les souvenirs de Jarry.

Dès la toute première lecture de l'œuvre d'Alfred Jarry, le lecteur est surpris du continuel dépaysement auquel Jarry veut soumettre ses personnages et ses lecteurs. Jarry refait ses espaces, suivant l'imaginaire de l'époque, ses lectures et ses rêves. Bien que l'histoire de *Messaline,* roman de Jarry qui paraît en 1900 dans *la Revue Blanche,* se passe dans la Rome Impériale, nous avons du mal à comprendre pourquoi Jarry insiste sur une spécialité gastronomique locale de la

---

[806] OCJ I, p. 750 (BJ p.557)

[807] VOL II : REPERES. Illustrations, *Personnages merveilleux de la Chine jarryque,* p. 91.

Bretagne, le far breton. Jarry explique les trois types d'union matrimoniale en vigueur à Rome, en rapport avec la relation propriétaire et propriété qui existait entre le mari et la femme : *usage, coemptione, farre.* A propos de cette dernière cérémonie, mode d'union choisi par Messaline, Jarry profite pour faire un jeu de mots qui évoque la Bretagne gastronomique :

> […]Et l'on sacrifia aux dieux un gâteau de blé nommé *far.*
>
> Pendant ce temps-là Claude priait Castor, protecteur des blés, que le *far* ne manquât point à Rome.[808]

Valérius l'Asiatique, le personnage chinois du roman, devient peu à peu un dieu, et le seul capable de rompre l'indéfectible union de Messaline, l'union indissoluble, la confarréation, l'union consacrée par le sacrifice d'un gâteau. En latin *far* signifie blé ou gâteau sacré. En français le far est un dessert originaire de Bretagne consistant en une bouillie sucrée de lait, d'œufs et de farine, parfois avec des pruneaux, le plus souvent présentée comme un flan, sur fond de pâte.

La référence à la Bretagne s'explique par la constante intrusion des souvenirs bretons de Jarry dans ses œuvres, parfois en rapport avec la Chine. Nous découvrirons plus loin comment le portrait de Valérius, le Chinois de Messaline, est aussi le portrait de l'auteur.

Un autre exemple de confusion géographique apparaît dans le projet du dernier roman de Jarry, *La Dragonne*. Jarry établit un lien important entre le voyage en Bretagne et le voyage en Chine, le même voyage qui avait conduit Erbrand de retour à sa terre originelle. Erbrand, le protagoniste du dernier roman inachevé de Jarry, rejoint la Bretagne grâce aux instructions d'un manuel chinois. Jarry envoya une lettre à Rachilde depuis Laval en 1907 afin de décrire l'étrange voyage dans lequel le mécanicien d'un train suit les conseils d'un livre chinois pour acheminer sa machine en Bretagne :

> […] La voie *conduite* (ou surveillée et aiguillée) par les soins d'un conducteur qui vérifie la *ligne* dans celles de sa main et règle tout d'après les principes (lus dans le texte chinois) du *Livre de la voie et de la ligne droite.*[809]

---

[808] OCJ II, p. 126 (BJ, p. 783)

Livre de la voie et de la ligne droite est une traduction du bien connu *Tao-Té king* de Lao-Tseu dont la traduction avait apparue à la *Revue Blanche*, où Jarry écrivait. Si le machiniste de *La Dragonne* utilise le manuel d'un savant chinois pour que l'*alter ego* de Jarry atteigne la terre de ses ancêtres, ou la Bretagne du passé, cela veut dire que pour atteindre la Bretagne que Jarry recherche, son espace originel breton, il faudrait employer, comme le machiniste avait fait, les coordonnées de la Chine imaginaire. Le détail du mystérieux voyage en train, selon les instructions d'un manuel chinois, n'est pas anodin pour Jarry, surtout parce que, à l'aide d'une intrusion de la Chine dans sa trajectoire bretonne, Jarry veut nous indiquer que la Chine et la Bretagne sont aussi dans sa littérature des lieux communs. Tout au long de notre analyse de la Bretagne de Jarry, le spectre de la Chine se faisait de plus en plus présent.

La Chine de Jarry est construite à partir d'une carte incertaine, nourrie par les clichés du XIX^e^ siècle et quelques ouvrages diffusés à l'époque qui décrivent une Chine merveilleuse. Jarry connaissait le travail d'Amométus qui écrivit un livre sur les Attacores, un peuple fabuleux de l'extrême Asie. Il avait consulté la traduction faite par Hervey de Saint-Denys de l'ouvrage chinois du XIII^e^ siècle intitulé *Ethnographie des peuples étrangers à la Chine* et le *Tao-Té King* de Lao-Tseu. La Chine jarryque s'est construite aussi à partir de ses lectures enfantines, par exemple du *Magasin Pittoresque*[810]. Mais la Chine merveilleuse de Jarry n'est jamais apparue comme un décor détaché de ses personnages et du contenu de son œuvre, essentiellement parce que la Chine jarryque contamina son œuvre, conditionna son portrait et guida fortement son rapport avec la Bretagne.

---

[809]OCJ III, p.666 (BJ, p. 1225)

[810] VOL II : REPERES. Illustrations*, Personnages merveilleux de la Chine jarryque,* p. 91.

LE PORTRAIT CHINOIS DE JARRY

Parmi les documents relatifs à la Chine jarryque, fournis par l'étude de Thieri Foulc, il est possible d'observer une image clé de la geste Ubuesque, l'ombilic spiroïdal du *véritable portrait de Monsieur Ubu*. Il s'agit du symbole qui orne le drapeau de l'empereur de la Chine recueilli parmi les planches de l'Encyclopédie Diderot-d'Alambert[811]. Thieri Foulc commence par souligner que la figure spiralée, que Jarry avait peinte sur le ventre d'Ubu, évoque un signe qui apparaît dans le drapeau qui orne le Pavillon de l'Empereur de la Chine. Il ajoute que Jarry aurait pu l'observer dans l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Mais, bien avant la spirale chinoise, Jarry pouvait observer des formes spiralées sur les monuments que les archéologues commençaient à étudier en Bretagne. Jarry, comme probablement Suarès et Segalen, avait entendu parler des mystérieuses inscriptions trouvées lors de nombreuses fouilles qui avaient eu lieu en Bretagne au cours du XIX^{e} siècle. Le sujet des inscriptions sur les pierres bretonnes, attribué sans aucun doute aux ancêtres des lieux ainsi que plus généralement aux Celtes, avait été très exploité. Si l'on pense à tous les écrivains voyageurs, les touristes, les archéologues, les linguistes, les anthropologues et si on suit les traces de la place occupée par ce sujet dans les magazines d'une grande vulgarisation, il serait absurde de penser que Jarry, Segalen et Suarès n'avaient jamais entendu parler de ces symboles. *Le véritable portrait de Monsieur Ubu*, le personnage qui marquera toujours l'œuvre et la vie de Jarry, a quelque chose de *sino-breton*. La forme d'Ubu rappelle un menhir et l'ombilic spiroïdal, dit Chinois, on le retrouve en Bretagne ornant les parois pierreuses de la grotte de l'île de Gavrinis. *Le magasin Pittoresque* de 1845*,* ouvrage qui avait été répertorié par Charlotte, la sœur de l'écrivain, comme une de ses lectures enfantines, publia quelques images des pierres gravées de Gavrinis. Les images de menhirs bretons avaient été si largement diffusées tout au long du XIX^{e} siècle, sur les cartes postales ou dans

[811] Pavillon de l'Empereur de Chine, *Encyclopédie Diderot-d'Alembert,* planches vol 1, Marine Pavillons, fig. 207.

les magazines de grande diffusion, que Jarry n'avait pas besoin de parcourir la Bretagne mégalithique pour emprunter les traits bretons de la figure d'Ubu.

Dans el roman de *Messaline*, roman apparu à partir du 1er juillet 1900 dans *La Revue Blanche,* Jarry abandonna les références classiques pour construire une image différente du Chinois, anachronique, dans le personnage de Valérius l'Asiatique. Nous ne reviendrons pas sur l'analyse faite par Thieri Foulc de Valérius l'Asiatique, nous la compléterons avec quelques précisions. Il est vrai que la description physique de Valérius, faite par Jarry, est anachronique et représente le Chinois moyenâgeux devenu le cliché à la mode au XIXe siècle :

> Valérius l'Asiatique était de stature moyenne, grandie par des hauts patins sères *(sic)* au bout relevé ; dans la force de l'âge, et son crâne ne paraissait chauve que par la polissure du rasoir, sauf la longue natte d'un noir de jais dont le fouet tombant caressait jusqu'aux reins sa robe de soie bleue ramagée d'or — à la mode du pays plus loin que toute mémoire, excepté le livre d'Amométus, jusqu'où il avait porté le nom romain et dont il adoptait sans restriction les coutumes, après l'avoir fait aussi proche de Rome que la Tartarie et que l'Inde par le transport fluvial de soieries, fourrures, esclaves et gemmes aux entrepôts de Dioscurias, où se rencontraient les marchands de soixante-dix peuples — la Chine. [812]

Cependant, le Chinois de *Messaline* est, d'après l'analyse de Thieri Foulc et les spéculations de tout lecteur attentif de Jarry, le portrait de l'auteur. Tous les lecteurs de Jarry ne peuvent qu'être déconcertés face à l'assimilation de Jarry, né à Laval de mère bretonne, à un personnage Chinois à la mode du XIXe siècle. Si le lecteur revient sur le contexte de l'époque, ce que nous ferons dorénavant, il découvrira pourquoi Jarry avait établi un lien entre son portrait et d'autres portraits, et en particulier le Chinois.

Tout d'abord, Jarry avait sûrement entendu parler de toutes les polémiques autour des Bigoudens. Sans oublier l'ouvrage de Mahé de la Bourdonnais, l'ouvrage de Soldi Colbert et la réplique contestataire de Puig de la Ritalongi, puisque l'affaire *sino-bigoudène* avait fait probablement grand bruit tout au long du XIXe siècle. Les Bigoudens devinrent les Bretons les plus analysés et étudiés à cette période, puisque des revues moins scientifiques du XIXe siècle

[812] OCJ II, p. 93 (BJ p. 756)

divulguèrent aussi des articles sur leurs mystérieuses origines. Par exemple, plus tard, au début du XX^e siècle un article sur les Bigoudens, paru en 1904 dans le magazine *A Travers le Monde,* revint à nouveau sur les anciennes théories sur le peuple bigouden pour y ajouter, aux élucubrations scientifiques, quelques données légendaires. G. Boscq de Beaumont, le rédacteur de l'article, reprend toutes les oscillations théoriques sur les origines de ce peuple, depuis la dernière décennie du XIX^e siècle, et établit des liens entre les habitants de Pont-l'Abbé et des Mongols, les Lapons ou quelques populations voisines. Finalement il complète les théories avec une nouvelle, à savoir, que les Lapons descendent d'une branche possible des Finnois, et, par conséquent, que les Bretons Bigoudens peuvent aussi être des descendants d'une branche finnoise. Des Chinois, des Mongols, des Lapons refoulés de la Scandinavie, des franco-indiens du Canada, des Peaux Rouges[813], des Finnois, des nains des légendes armoricaines, des membres du peuple de Gengis khan ont été les ancêtres des Bigoudens suivant les différentes théories du XIX^e siècle recueillies dans l'article de B. de Beaumont. Pourtant, si l'on analyse chacune des descriptions des personnages jarryques, on constate des résidus de cette rêverie ethnographique sur les Bretons, dans chaque personnage inventé par Jarry, dans chaque portrait qui rapporte, entre clichés ironisés et rêveries, les histoires d'un passé indéterminé de l'auteur. L'évolution de chaque portrait décrit la trajectoire d'une quête uniquement définie dans le dernier projet de rétablissement identitaire Breton, le projet de *La Dragonne* où Jarry écrit explicitement ses origines bretonnes. En attendant ce dernier ouvrage, Jarry fait de ses personnages le reflet de toutes ses quêtes, et, pourquoi pas, de sa quête identitaire, en frôlant étrangement et ironiquement, aussi, l'ambiguïté des origines du peuple le plus extraordinaire de la Bretagne, le Bigouden.

Jarry développa et parodia à travers ses personnages les théories anthropologiques et les origines légendaires du peuple bigouden. Tout d'abord à travers son idée très particulière de la Chine et des Chinois, et ensuite dans les continuelles liaisons qu'il établit entre la Bretagne et la Chine. Mais dans la biographie jarryque, bien évidemment, celle que Jarry avait divulguée par ses

[813] Le personnage de Marcueil, le héros du *Surmâle*, alter ego de l'auteur, est un *Indien de l'Amérique* ou un *Peau Rouge*.

propres soins, les origines orientales ou asiatiques sont aussi présentes. A travers les souvenirs de Charles Morin, il est possible de remonter aux origines chinoises de Jarry. D'après le condisciple de Jarry, il était né d'une sorcière tartare et d'un *Homme-Zénorme* et il évolua parmi les steppes de l'Asie centrale :

> Celui, on s'en souvient, est né des œuvres d'un des Hommes-Zénormes et d'une sorcière tartare ; tout jeune il menait paître, « dans les steppes de l'Asie centrale », les troupeaux de son oncle, troupeaux de polochons, qui sont des animaux porcins, sans tête mais à deux culs, l'un à l'emplacement ordinaire, l'autre en avant. [814]

En 1898, Jarry élabora un autre curieux portrait aux réminiscences orientales dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll*. La naissance de Faustroll, le personnage principal du roman, rappelle l'étrange histoire du philosophe chinois Lao-Tseu, que Jarry aurait pu lire dans un des numéros du *Magasin Pittoresque* :

> […] Sa mère le porta quatre-vingt-un ans dans son sein ; ce prodige mécontenta le maître qu'elle servait : il la renvoya de sa maison, et la força d'errer longtemps dans la campagne. Enfin, s'étant reposée sous un prunier, elle mit au monde un fils dont les cheveux et les sourcils étaient tous blancs. Elle lui donna d'abord le nom de l'arbre […] Mais le peuple, frappé des cheveux blancs qu'il avait en naissant, le nomma Vieillard-Enfant, *Lao-tseu.* [815]

Le docteur Faustroll naquit en Circassie à l'âge de soixante trois ans. Faustroll a quelque chose d'oriental et d'asiatique : par sa peau jaune d'or, la condition étrange de sa naissance en Circassie, proche aussi de celle de Lao-Tseu. Faustroll est un personnage hybride qui parcourt les mers, à la manière des saints voyageurs bretons ou celtiques, sur un lit en pierre. Après la décomposition du nom hybride de Faustroll et suivant les calculs précis du Collège de Pataphysique[816], le monstre fait surface. Le troll, le géant des pays

---

[814] Noël Arnaud, *Alfred Jarry, d'Ubu roi au docteur Faustroll*, Paris : la Table ronde éd., 1974.

[815] Dans ces pages on retrouve un portrait fidèle à la description du Chinois de Messaline : *Magasin pittoresque*, 1833, p. 308.

[816] « A cet âge-là, lequel il conserva toute sa vie, le docteur Faustroll était un homme de taille moyenne, soit pour être exactement véridique, de (8 x 1010 + 4 x 108 + 5 x 10 6) diamètres d'atomes »

scandinaves est une identité empruntée par le docteur Faustroll avant sa transformation lilliputienne dans le chapitre « Faustroll plus petit que Faustroll ». On pourrait s'étonner, au cours des étranges métamorphoses du personnage hybride, Faustroll, du rétrécissement subit de ce troll de douze mètres vingt et un. Après avoir cité les théories sur les Lapons, les Finnois, les Mongols, Du Boscq de Beaumont, dans son article paru en 1904 dans le magazine *A Travers le Monde,* étonne le lecteur de l'époque en assimilant une légende armoricaine à toutes les autres théories qui expliquaient les origines des Bigoudens. Rappelons au passage que la région armoricaine est la région des ancêtres du côté maternel de Jarry.

> De plus, en Armorique, il a existé de tout temps, sous forme de légende, le souvenir confus d'une race de nains troglodytes, parias plus ou moins persécutés qui, pour cela sans doute, ne sortaient que la nuit.
>
> Ces « Korrigans », comme on les appelait, pourraient bien avoir été les ancêtres des Bigoudens actuels, dont les croisements auraient accru la taille.[817]

Le livre II du roman de *Faustroll* retrace l'expérience de rétrécissement du géant Faustroll à la taille d'une goutte d'eau, afin de voyager sur une feuille de chou. Le chou est l'emblème de Saint-Brieuc, village breton où Jarry passa une partie de son enfance et qu'il évoqua dans le fameux poème « Saint-Brieuc des choux ». Il ne faudrait pas oublier que dans le livre II, Chapitre IV du Docteur *Faustroll,* on explique les théories scientifiques du docteur anglais William Crookes. Il s'agit d'une succincte explication des expériences scientifiques où un homme est réduit à une si petite taille qu'il voyagea sur une feuille. Jarry parodiant les expériences scientifiques et anthropologiques du XIX^{e} siècle n'aura pas de mal à transformer à nouveau, le troll, le géant finnois en Korrigan armoricain pour parcourir la feuille d'un probable chou de Saint-Brieuc.

La note n° 4, BJ p. 484, nous informe de la taille du personnage calculée par le collège de Pataphysique.

[817] G. Du Boscq de Beaumont, « Les Bretons de la Baie d'Audierne sont-ils d'origine mongole ? » *A travers le Monde*, Paris : Librairie Hachette et C^{ie}, 1904, p.122.

Les élucubrations sur les origines des Bretons, dépouillées de toute connotation négatives, pourraient avoir attiré l'attention de Jarry, curieux de se procurer un passé extraordinaire. Il est difficile d'assurer avec certitude que Jarry s'était nourri de ces spéculations théoriques. Mais il ne faudrait pas oublier que les théories anthropologiques et les légendes sur les origines des Bretons, qui devaient déchaîner les passions des savants de l'époque, ont pu expliquer la complexité identitaire de tous ses personnages. Au cours de chaque portrait si fantastique soit-il, il y a un peu de la Bretagne, un peu de l'auteur et un peu des délires théoriques sur l'origine des Bretons. Même si Jarry n'en laisse aucune trace écrite, tout porte à croire qu'il connaissait parfaitement toutes les rumeurs autour de l'affaire *sino-bigoudène*. Il suffit de retracer l'aventure et la biographie d'un de ses personnages, Lucien, pour découvrir entre les lignes la description du portrait Bigouden de l'auteur.

Lucien, le protagoniste de *L'Amour en visites*, roman publié en 1898, est décrit aux yeux des dames parisiennes comme le stéréotype du marin breton. Jarry, l'écrivain de *L'Amour en visites* ne peut pas s'empêcher de glisser ce côté fantastique et rêveur que la Bretagne lui offre. On apprend que Lucien ne provient pas des côtes bretonnes aux alentours de Saint-Brieuc, où Jarry avait passé son enfance, mais des falaises finistériennes.

> Un fils de famille provincial et rustre, élevé dans des prairies salées, comme les petits moutons entêtés dont la laine noire saute aux pointes des falaises de Finistère. Mais la sombre largeur de ses yeux est pleine de choses inquiétantes attestatrices de la race dont on fait les déserteurs et les assassins ; la race à coup sûr, de ces aventuriers écumeurs des océans de jadis, qui, lorsque la vague leur apportait le naufrage d'une ceinture d'or, achevaient le naufragé pour avoir la ceinture. […] [818]

Tout d'abord quelques clichés très répandus nous mettent sur la piste des origines bigoudènes de Lucien : *les falaises du Finistère*, *la sombre largeur de ses yeux* et *la race à coup sûr*… Le Pays Bigouden, *Ar Vro Vigoudenn*, regroupe trois cantons : Le Guilvinec, Pont-l'Abbé et Plogastel-Saint-Germain, soit une vingtaine de communes du département du Finistère en région de Bretagne. *Le*

[818]OCJ I, p.854 (BJ, p. 644)

cliché des naufrageurs bretons et des pilleurs d'épaves[819]*, capables de provoquer des naufrages de manière délibérée,* est le fruit d'une légende enracinée dans l'imaginaire romantique de la première moitié du XIX^{e} siècle et qui toucha particulièrement le Pays Bigouden. Encore une fois, le peuple bigouden devient le protagoniste de cruelles histoires de pillages et de naufrage, néanmoins, Jarry différencie parfaitement les deux points de vue, le légendaire, issu de l'imaginaire de Manon, et les rêveries ivres de Lucien, où il se montra moins dangereux et terrible. Etrangement, lors de ce voyage sur l'Océan de l'ivresse, il cria sa quête de la Chine parmi les potiches du Japon: n*ous irons bien jusqu'en Chine…* Lucien est un Bigouden, un vrai marin et un explorateur de ces contrées exotiques du monde ; l'imagination développée par l'alcool et l'amour de l'ivresse, le portent vers la Chine, contrée fantastique qui devint le lieu originel des Bigoudens, selon la légende et la science du XIX^{e} siècle. Seules les hypothèses autour de l'affaire *sino-bigoudène* pourraient expliquer pourquoi, dans la succincte description faciale de Lucien, Jarry nota avec précision cette asiatique *sombre largeur des yeux*, qui évoque sans doute des traits asiatiques que les ethnologues de l'époque avaient trouvés chez les Bretons du Pays Bigouden et les Chinois ou Mongols. Jarry ne décrit pas seulement le personnage de Lucien, il décrit une partie de lui-même. Les yeux de Jarry avaient été aussi décrits par Rachilde qui avait remarqué une étrange largeur, pareille à celle que l'auteur avait attribuée à Lucien:

> […] il portait un masque pâle, un nez court,[…] , aux yeux noirs lui trouant largement la face, des yeux d'une singulière phosphorescence, […][820]

Il est inutile d'insister sur les traits asiatiques que Rachilde décrit dans le portrait de Jarry : *le nez court, les yeux noirs lui trouant largement la fac*e. Jarry est Lucien, un Bigouden aux traits chinois.

---

[819] Serge Duigou, *Quand les Bigoudens étaient pilleurs d'épaves*, Quimper : Ressac, 1985.

[820] Rachilde, *Alfred Jarry ou le Surmâle de lettres*, Paris : Grasset, 1928, p.15.
Patrick Besnier écrit : *Un de ses condisciples lui trouvait « la figure un peu Kalmouk ».*
Alfred Jarry, Paris : Fayard, 2005, p. 73.
Les Kalmouks sont les descendants des Molgols originaires du Turkestan chinois, appelés aussi les Mongols occidentaux.

La Chine occidentale de Victor Segalen.

Il est courant d'associer Segalen à la Chine, le pays qui deviendra une clé dans sa vie et son œuvre. Segalen s'installe à Paris afin de suivre une année de cours de chinois à l'Ecole de Langues orientales, condition requise pour partir en Chine comme élève interprète de la marine. L'écrivain apprend le chinois en 1908 à *L'école des Langues Orientales* où il suit les cours d'Arnold Vissière et d'Edouard Chavannes. Farrère lui présenta à cette époque le comte Gilbert de Voisins avec qui Segalen préparera une expédition en Chine. Symboliquement le premier voyage en Chine est différent des voyages qu'il avait déjà réalisés puisqu'il inaugure un nouvel itinéraire, en sens inverse, sur le paquebot *Sydney*, de celui de la *Durance*. Il serait absurde de nier la présence des vestiges culturels chinois dans l'œuvre de Segalen, mais il serait aussi absurde de vouloir réduire son œuvre, écrite en Chine, exclusivement à la culture chinoise. Nous pouvons toujours nous demander pourquoi Segalen s'est senti si proche de la Chine et si sa condition de Breton, de Brestois, l'avait poussé à faire ce choix.

Il ne faudrait pas laisser de côté des images, des objets, des légendes qui avaient fait de la Chine plus qu'un projet professionnel ou littéraire, la prolongation d'un mythe. Un premier contact avant-coureur du lien mystérieux entre le jeune officier breton et la Chine, aura lieu loin de la Chine, à San Francisco en 1902, où il resta deux mois atteint d'une fièvre typhoïde. Lors d'une visite au quartier chinois décrite dans une lettre à ses parents, la Chine est déjà, en plus du pays des bibelots que les marins bretons firent entrer en Bretagne, celui des joies de l'écriture (*où le Chinois lettré délaie son encre de Chine, un pinceau monté sur bambou, et enfin –– Joie –– du papier à lettre extraordinaire, léger, soyeux…*) [821]. La Chine de Segalen est aussi une Chine bretonne, un rêve d'évasion pour celui qui vivait cloisonné dans un espace réduit principalement à cause de la

[821] OCS I, p. 411.

personnalité protectrice de sa mère. La Bretagne fut une prison, où chaque mouvement était surveillé. L'évasion pour Segalen commença, bien avant ses échappées en bicyclette, à travers les objets qui pouvaient décorer les foyers bretons où il évolua. La Chine aux couleurs de la Bretagne était représentée par les bibelots qui ornaient les maisons de quelques familles, des objets rares et précieux pour nourrir ses rêveries enfantines et une illusion d'évasion. Henri Bouillier avait introduit, lors d'un article intitulé : « le Détour de la Chine », quelques éléments de la vie et de l'œuvre du médecin Brestois, qui auraient pu faire de la Chine plus qu'une simple contrée exotique dans la vie et dans l'œuvre de Segalen. Il établit un point d'intersection entre la Bretagne et la Chine dans un passage repris consciencieusement dans l'introduction des œuvres complètes de Segalen consacré au cycle chinois :

> Et d'abord Segalen est breton, ce qui est incontestablement une qualité. On a souvent appelé la Bretagne la « Chine de l'Occident ». C'est probablement parce que les Bretons, en majorité, présentent dans leur caractère ce quelque chose de bizarre qui a toujours passé pour un trait distinctif des Chinois. Certainement aussi parce que rarement terre de France n'a vu naître autant de poètes, qu'ils s'expriment en vers ou en prose. Chine de l'Occident, elle l'est aussi parce que nombre de ses fils appartinrent à la Marine militaire et marchande, et que leurs courses les conduisirent souvent vers l'immense et mystérieux continent d'où ils rapportèrent bien des bibelots et des œuvres d'art de grande valeur. Segalen s'est probablement initié à l'art chinois de plus son plus jeune âge. Beaucoup de Brestois gardaient et gardent encore, si elles n'ont pas disparu pendant la dernière guerre, de précieuses collections extrême-orientales. Bien plus, il avait dans la personne de son grand-oncle Pierre-Charles Cras, médecin de la marine et chirurgien de renom, un témoin qui certainement avait abordé en Chine au cours de ses nombreux voyages et qui se trouvait à Saïgon au moment de l'expédition de Cochinchine. Une tradition familiale, l'occasion de voir de nombreux objets d'art chinois, n'ont certainement pas manqué d'éveiller sa curiosité d'enfant.
>
> La Bretagne était donc déjà une étape vers la Chine. […] [822]

[822] Henry Bouillier « Le détour de la Chine », *Regard, Espaces, Signes*, Colloque organisé par Eliane Formentelli, 22 et 23 novembre 1978 au Musée Guimet, Paris : Publié in L'Asiathèque, 1979, p.95-96 (passage légèrement remanié dans l'Introduction OCS II, p.3)

A l'exception du commentaire que nous venons de transcrire, Henri Bouiller n'établit plus de liens entre la Bretagne et la Chine dans l'œuvre de Segalen. Néanmoins, parmi les quelques idées qui avaient été soulignées par Henri Bouillier, autour de la Chine et la Bretagne, quelques unes exigent une analyse plus approfondie : *Segalen est Breton*, *on a souvent appelé la Bretagne la « Chine de l'occident »* et *la Bretagne était donc déjà une étape vers la Chine*. Henri Bouiller choisit de subordonner toute son argumentation aux origines de l'écrivain, à une phrase qui ne laisse pas de doute : *Segalen est Breton*. La Chine semble être pour Bouiller une référence imaginaire presque obligée, pour trois raisons : tout d'abord parce que d'après une légende, une ancienne croyance omniprésente, la Bretagne est la « Chine de l'occident », ensuite parce que, selon une tradition familiale, les enfants pouvaient examiner lors de visites familiales les souvenirs de la Chine emportés par les marins ou les officiers de la Marine et finalement parce que les Bretons ont « quelque chose de bizarre » qui évoque les Chinois. Henri Bouiller simplifie, mais son intuition ne s'est pas trompée lorsqu'il évoque les trois raisons qui auraient pu pousser Segalen à explorer la Chine. Nous ne voulons pas contredire un commentaire de Bouillier qui s'ajuste si bien au parcours de Segalen : *La Bretagne était donc déjà une étape vers la Chine*, nous voudrions le compléter en analysant le contexte de l'époque, les motivations de Segalen et la démarche qui l'avait conduit en Chine. Rappelons au passage qu'Henri Bouillier ne tient pas compte de plusieurs facteurs essentiels qui avaient conduit le Breton Segalen en Chine : sa fragile identité bretonne qui le conduit à chercher un refuge breton en Chine et le contexte de l'époque.

Dès 1909, Segalen, poussé par les conseils d'Auguste Gilbert de Voisins, prête une attention particulière à son passé. Dans une lettre à sa femme, il lui demande d'apporter, pour sa prochaine visite, des notes personnelles soigneusement gardées.

Si-ngan-fou, 27 septembre 1909.

> Parmi les choses importantes que je te demande de m'apporter avec toi, il faut mettre la boîte en bois brune carrée, à poignée de fer rouillée, et qui contient mes notes personnelles, et est fermée par un cadenas à secret.[823]

Segalen se plaint de la difficulté d'écrire régulièrement un journal et d'y dévoiler ses secrets, pour cette raison dans la lettre écrite à sa femme, Segalen décrit en détail tout ce qui fait allusion au conditionnement de ses souvenirs. Tout porte à croire que les renseignements apparemment inutiles sur la boîte brune : *à poignée de fer rouillée, fermée par un cadenas à secret* insistent sur le sentiment que Segalen a eu sur son passé. Le passé, la biographie de Segalen peut en témoigner, restera un sujet sensible et comme pour la boîte brune, il aura du mal à percer ses secrets. Le passé de Segalen, celui qui se rapporte essentiellement à son enfance bretonne semble bloqué par *une poignée de fer rouillée* qui semble difficile à ouvrir et *fermé par un cadenas à secret* dont l'auteur a perdu la clé. Cependant le projet du journal provoqua chez Segalen un tel enthousiasme qu'il se proposa d'abandonner en partie une certaine pudeur ressentie à écrire sur lui. Dans ce nouveau projet, et encouragé par son ami, de la nécessité, en tant qu'artiste, de tenir un journal, il veut récupérer d'abord ses souvenirs.

> […] Et j'ai l'intention de faire ceci : reprendre toutes mes notes enfantines et juvéniles et autres, les retranscrire dans un format « littéraire », (mon grand papier blanc) y joindre mes souvenirs non écrits, rapides, sur mon enfance dans ce qu'elle a eu de préparant à ce que je suis, et puis continuer une sorte de journal qui ne soit plus hermétique, mais ouvert, d'abord à toi, et ensuite, en quelques parties, à de très rares amis.[824]

Cette lettre est écrite seulement quelques mois après son arrivée en Chine. Il aborde en parallèle une exploration des territoires, connus et oubliés de son enfance, inconnus et à découvrir, de la Chine. Il avance dans les images du souvenir des voyages enfantins lorsqu'il s'aventure dans les étranges terres chinoises. Le poète s'efforce de voyager en même temps sur deux terrains, le connu oublié et l'inconnu à connaître. Voilà pourquoi la Chine devient parfois

---

[823] Segalen, *Lettres de Chine,* Introduction de Jean-Louis Bédouin, Paris : Plon, 1967, p.181 (CS I, pp. 1008-1009).
[824] *Ibid.*, p.181, (CSI, p.1009).

familière aux yeux de Segalen, parce qu'elle serait souvent confondue avec des paysages déjà vus, et partiellement oubliés que Segalen explore pour son journal. Segalen aborde deux voyages, un voyage en Bretagne, qu'il considère comme formateur de sa personnalité, et un voyage en Chine, qui est essentiel pour son projet artistique. Il est possible que l'expérience du passé apparaisse contaminée par l'expérience du présent, ou vice versa, et que les images de la Chine apparaissent confrontées à des images de la Bretagne.

Segalen loue la description qu'Yvonne avait faite de la Bretagne dans une lettre reçue autour du mois d'octobre 1909. Sa femme alimente ainsi une présence permanente des paysages bretons en Chine.

> Lain-tcheou, 24 octobre 1909
>
> J'ai reçu ici deux excellentes lettres de toi. La première m'a promené délicieusement autour de la Bretagne, que tu connais en effet mieux que moi, et où tu me mèneras. J'en ai lu la partie descriptive à Augusto qui en a loué ton don d'évocation.[825]

Segalen poursuit son journal jusqu'en 1917. C'est dans ce contexte que Segalen réfléchit à son propre nom. Bien qu'il n'ait pas appris le breton il s'est soucié de revendiquer ses origines bretonnes, en commençant par la résonance bretonne de son nom de famille. Confronté au choix de symboliser sa propre identité en abandonnant le pseudonyme imposé, il n'hésite pas à revenir aux sources.

C'est à partir du 20 décembre 1909 que Segalen découvre l'image de la Chine *Lotiforme* pour en construire une autre : *Me voici revenu sur mes pas*[826]. Il confie dans une lettre écrite le 6 juin 1910 que son exploration chinoise avance, mais elle est constamment accompagnée des flashs qui correspondent à ses souvenirs d'enfance.

> […] Mais en revanche, quelles échappées dans le Passé, souvent, quelles nostalgies, qui m'ont fait revivre d'une façon bien savoureuse tout ce que je croyais perdu, des souvenirs obliques de l'enfance à la jeunesse, des projets morts, d'autres réalisés ; […][827]

---

[825] *Ibid.*, p.197 (CS I, p.1027)
[826] OCS I, p. 910.
[827] OCS I, pp. 650-651.

En 1911 parmi les travaux sur l'exotisme, Segalen dédia quelques notes à ce phénomène de confrontation continuelle entre la terre des origines et d'autres contrées inconnues. Ce passage dénote une préoccupation soulevée principalement sur le territoire chinois, lors de l'écriture de l'œuvre *Stèles*. Il dévoile son attachement à ce Terroir natal, au même titre que les écrivains de la Provence dans le mouvement félibre… Il ajouta à cette équation un autre exemple d'attachement au terroir, celui du peintre Gauguin qui avait peint, d'après Segalen, un dernier tableau de la Bretagne enneigée sous le soleil des tropiques. Victor Segalen finit cette équation, en s'inscrivant dans cette lignée d'écrivains et d'artistes du *Terroir*, sous une nouvelle formule créatrice :

> La sensation d'Exotisme augmente la personnalité, l'enrichit, bien loin de l'étouffer.
>
> La discrimination est faite par la sensation du divers. Ceux-là qui sont aptes à la goûter s'en voient renforcés, augmentés, intensifiés. Elle écrase les autres. Si elle écrase aussi leur personnalité, combien celle-ci n'était-elle pas faible, ou bien faite d'autre chose que d'une aptitude vraie à l'exotisme.
>
> L'exote, du creux de sa motte de terre patriarcale, appelle, désire, subodore des au-delà. Mais, habitant ces au-delà, — tout en les enfermant, les embrassant, les savourant, voici la Motte, le Terroir qui devient tout à coup et puissamment Divers. De ce double jeu balancé, une inlassable, intarissable diversité (Conseils au bon voyageur). Bel exemple que Jules Boissière qui, provençal, félibre, écrivit ses plus beaux vers félibriens à Hanoï. Gauguin mourant peignait ce rose et pâle clocher breton sous la neige. Boissière a laissé mûrir sous les tropiques le beau fruit provençal. Des richesses de plus, mélangées, mais ordonnées. Ridicule des gens du *seul terroir* ; — et que rien ne nous est assimilable ? Et bien convenons-en : même si nous ne trouvions pas hors de chez nous de nourritures maternelles, n'y aurait-il pas les poisons, les sucs ? Tout ce qui se boit ou s'aspire est-il destiné à devenir os et muscles ? N'oublions pas le jeu des idées. Mais non, il y a partout des vrais aliments. […][828]

Son rapport avec la Bretagne est très fort, nécessaire, comme la nourriture, et purement physique, comme l'alimentation. Pour Segalen, le *Terroir* est aussi offert par le refuge de l'au-delà, par exemple en Chine. Seul le

[828] OCS I, pp. 762-763.

contexte de l'époque peut expliquer les raisons qui avaient conduit Segalen à fuir la Bretagne afin de la connaître profondément. Dès 1909 quelques événements importants s'étaient produits autour du régionalisme Breton. En 1909, De l'Estourbeillon conduit une délégation qui va réclamer au Ministre de l'Instruction Publique l'enseignement du breton dans les établissements scolaires de la région, la demande fut rejetée après allégation d'un danger séparatiste. A cette époque, Camille Le Mercier d'Erm publie *Les Exils* préfacé par Charles le Goffic et Louis Tiercelin, oeuvre en français où il traite des sujets privilégiés de la poésie néo-bardique. En 1911, quelques membres de la Fédération des Etudiants Bretons participent à la fondation de la Fédération Régionaliste Bretonne, et, à cette date, Camille Le Mercier d'Erm fonde le Parti Nationaliste breton. Ils se distinguent des membres des générations antérieures, plus âgés de l'U.R.B, l'Union Régionaliste Bretonne créée à la fin du XIX^{e} siècle. Le Mercier de l'Erm critiqua le travail folkloriste de Le Braz, il s'attaquera aux clichés qu'il qualifia plus tard d'*ingrédients ethniques*. Il sera le premier à critiquer durement l'érection d'une statue à l'hôtel de ville de Rennes, représentant l'Union de la Bretagne et la France. François Jaffrenou dit Taldir soutiendra à l'Université de Rennes une Thèse en breton sur le chanteur Prosper Roux. L'univers culturel de la Bretagne évolua et avec lui le concept de région, de province et l'image que les unes et les autres voulaient de leur *Terroir*. Entre engagement politique, culturel, plus radical, moins radical, pro folkloriste ou pro autonomiste, régionaliste ou provincial, on est en droit de ne plus trouver sa voie, surtout si, comme Segalen, les connaissances du breton sont médiocres et on provient d'une famille non bretonnante. C'est dans ce contexte que Segalen ressent la nécessité de se trouver et peut-être apporter un souffle, trop innovateur et décalé pour être l'objet d'un intérêt immédiat dans les milieux bretonnants, modérés ou non. L'intention n'était peut-être que de répondre à son incapacité à se trouver une place parmi les écrivains de la Bretagne ou bien à offrir une vision totalement différente de tout ce qui avait été abordé sur les sentiments patriotiques. Comme il l'avait fait en choisissant d'écrire sur le fleuve, tant la mer littéraire était complexe et non navigable, il construit les cordonnées de son *Terroir* et de la littérature des origines. Victor Segalen dans ce voyage en Chine, dans cette confrontation entre l'orient et l'occident restitua son identité bretonne et institua un nouveau point de vue, bien avant l'heure,

dans les littératures *régionales*. Il ne choisit pas par hasard d'évoquer un des mouvements clé de ce qu'on nomma *Le Réveil des Provinces*.

> Cependant le Félibrige va servir de modèle et de référence pour beaucoup de groupes littéraires de jeunes créés à la Belle Epoque, et pas uniquement dans les régions méridionales. La Renaissance d'Oc qu'à voulu incarner le Félibrige a été un des premiers, en tout cas le plus puissant des mouvements qui, dans la seconde moitié du XIX[e] siècle, ont proclamé la volonté d'un Renouveau, d'une Renaissance culturelle.[…][829]

Victor Segalen devient un Breton à la recherche d'une écriture sur la Bretagne, loin des polémiques nationalistes, mais ce n'est pas pour cela que son écriture est dépourvue de tout engagement. Il établit très clairement à partir de 1911, à partir de *Stèles,* que la Bretagne sera une des deux données nécessaires à son équilibre créatif. La méthode d'une nouvelle écriture de son *Terroir* se fait suivant les :

> CONSEILS
>
> AU BON VOYAGEUR
>
> Ville au bout de la route et route prolongeant la ville : ne choisis
>
> donc pas l'une et l'autre, mais l'une et l'autre bien
>
> alternées.[830]

Un équilibre se maintenait entre deux espaces : imaginaire et réel, deux êtres le Moi et l'Autre, deux temps, le passé et l'avenir…, deux territoires, la Bretagne et la Chine. Pour renforcer l'idée du *Terroir* il faudrait assouvir cette soif *des « au-delà »*. Sans doute le terme de *au-delà* est plus chargé de connotations dans le contexte des origines culturelles de Segalen. Le territoire à explorer est attaché à l'autre monde, à l'inconnu, à cet univers merveilleux recherché par les Celtes. Mais en Bretagne, à Brest, il s'est enrichi par les récits merveilleux qu'il renouvela avec discrétion et timidité dans son œuvre chinoise. Segalen expliqua ce besoin d'équilibre entre le Terroir et les terres explorées. L'écrivain est un jongleur de cultures, un équilibriste ivre de savoir sur le fil du

---

[829] Anne-Marie Thiesse, *Ecrire la France*, Paris : PUF, 1991, p. 26

[830] OCS II, p.96.

Divers. Jamais la Bretagne n'est citée, car cette discrétion répond à la justice d'équilibre nécessaire pour forger une écriture de sa *patrie* différente.

En 1912, il écrit une lettre à son père où il expose ses inquiétudes à propos de son nom de famille. Ségalen allait devenir Segalen, si cette transformation ne trahit pas les règles d'orthographe du breton. Le premier accord explicite et symbolique entre la Bretagne et la production littéraire de Segalen se découvre dans *Stèles*. Ecrite en Chine, la lettre de 1912 inaugure et dévoile cette inséparabilité des deux territoires. On peut considérer ces pages poétiques comme un pont imaginaire entre la Chine et la Bretagne qui convergent dans la mise en relation de deux versions de son nom de famille, la bretonne et la chinoise : l' « Epi de Seigle » et l'« orchidée du Pavillon des Vierges », comme le ying et le yang de son identité culturelle. Le prénom de Segalen avait fait l'objet de commentaires dans le roman *René Leys*.

> Il dit également le mien : « Monsieur Sié. » C'est le monosyllabe choisi parmi les noms classiques des « Cent Familles » auquel se réduit mon nom occidental, extrême-occidental, du bout de la terre, du « Finistère »...mon nom breton de « Segalen ». Mon prénom chinois hérite des deux derniers sons. Le tout se prononce « Sié Ko-lan », et me déplaît sur peu, car, traduisant, j'obtiens sans erreur (outre le mot « Sié », nom de famille) Ko-lan, « orchidéé du Pavillon des Vierges ». Je prise davantage mon « Epi de Seigle » breton.[831]

Victor ne s'attarde pas à déchiffrer le sens exact du nom de famille Segalen, comme il ne s'est pas attardé à répéter à l'infini sa *bretonnité*, dans les échos de liberté que la vaste Chine lui procure. Son nom est inséparable des lieux, du côté breton de *l'extrême-occidental*, *du bout de la terre*, *du Finistère* et du côté plus profondément oriental, au cœur du jardin secret et interdit du Palais. Ce n'est pas un hasard si les deux noms s'opposent par l'évocation à la virilité et à la féminité, car leur vocation est de souligner le *ying* et le *yang* du poète, comme un écho de son esprit partagé entre la Chine et la Bretagne. Le narrateur et l'auteur de *Réné Leys* insistent sur le fait qu'il voulait récupérer son identité bretonne en Chine par l'évocation du même jeu de séduction qui attirait deux éléments apparemment opposés, le seigle et l'orchidée.

---

[831] *René Leys,* OCS II, p.484.

Après avoir déterminé comment, à partir de la Chine, Segalen découvre la Bretagne et reconstruit son identité culturelle, il nous faudrait répondre à une autre question : Pourquoi avait-il choisi la Chine ? Peut-être avait-il rêvé de retrouver au cours de son voyage en Chine les traces de cet imaginaire véhiculé par les savants de la fin du XIX^{e} siècle. Peut-être avait-il imaginé les origines des Celtes en Chine, ou les traces du Celte en Chine ou les formes chinoises qui rappelaient le merveilleux bigouden.

L'affaire *sino-bigoudène*, le mythe de la Bretagne comme la Chine d'occident, poussent Segalen à percer les barrières de la langue et de la culture chinoises qu'il sent proches. Seuls l'attachement légendaire de la Bretagne à la Chine et les polémiques autour du physique chinois de quelques bretons auraient pu expliquer la persistance de Segalen à faire de la Chine son bout de la Bretagne afin de dépasser ses propres conclusions :

> […] l'opposition sera flagrante entre ces deux mondes : celui que l'on pense et celui que l'on heurte ; ce qu'on rêve et ce que l'on fait, entre ce qu'on désire et celui que l'on obtient.[832]

Le 14 février 1914 Victor Segalen écrit :

> Brusquement, le décor, et le moment changent : ce n'est plus la terre jaune, mais la solide ossature, le brun savoureux, pétreux et vert du printemps de la colline, issue de la montagne, et reconnue comme bon sol familier. Ceci montre le cartonnage indifférent, pièce montée de la terre jaune. A se reconnaître tout d'un coup ici chez soi on se connaît combien étranger à la Jaune factice, émiettée, délitée — presque Bretagne.[833]

La Chine occupe une place importante dans l'œuvre. Aborder les aspects de cette œuvre chinoise issus de sa bretonnité est une tâche ardue, mais rien ne s'y oppose puisque quelques phrases corroborent l'hypothèse. De nos jours la lecture des critiques nous renvoie une Chine qui a une forme différente, dépassant la simple délimitation culturelle et géographique. La Chine de Segalen, celle qu'il aurait pu rêver en tant que Breton, est née d'une démarche

---

[832] OCS II, p.266.
[833] OCS I, p.990.

métaphysique, ethnoculturelle, qui rend hommage à une originalité et une différence, imaginaire mais extraordinaire, celle du peuple bigouden.

Segalen, donne partiellement une réponse aux questions ethnographiques en 1914, à travers ces réflexions recueillies dans *Feuilles de Route* :

> *Directive ethnographique* : je vais me trouver aux prises avec cette question passionnément simplifiée : au-dessus des vocabulaires, des habits, des habitats, au-dessus du Chinois équivoque du Sud et de l'éparpillement fourmilier des dits pseudo « aborigènes », je vois surtout en présence et en combat, deux sangs, deux puissances que l'on ne peut juger de la même attitude d'esthétique humaine.
>
> […]
>
> Nous autres Européens nous avons nos préférences si tranchées que parfois, renversées bout pour bout elles en deviennent antinomiques.
>
> Le plus simple est de mépriser et de détester les Chinois, « dans la peau ». Beaucoup de grossiers personnages, militaires et coloniaux en sont là et n'ont jamais dépassé ce point. Par réaction, d'autres gens sont allés à l'admiration scrupuleuse, à l'affection du Chinois et du *Type chinois*. ——
>
> Ni l'un ni l'autre mais au-delà …— Et, sur ce point précis d'esthétique humaine, d'esthétique par rapport à nous, Race blanche, nous avons à prendre parti : contre le Chinois. Pour un Latin ou un Celte, tendre vers le type mongol est une laideur ou une déchéance. Il n'y a pas d'éléments ou de traits empruntables, que l'on puisse souhaiter voir venir d'Asie extrême en un beau visage Européen. […][834]

Il semble que Segalen n'avait pas suivi les théories de la Bourdonnais autour des liens physiques entre les Asiatiques et les Bretons, en particulier les Bigoudens. Je souligne pourtant que, lorsque Segalen était parti à la conquête de la légende de la Chine, diffusée en Bretagne à la fin du XIX^{e} siècle, il trouva des traits chinois dans un de ses vieux portraits. Dans *Equipée*, qu'il finit de rédiger vers 1916, Segalen explore autrement le portrait de son enfance : il s'agit d'un face à face où son image physique devient étrange et étrangère :

---

[834] OCI S, p.1174.

> Nous nous sommes trouvés (doucement) face à face ; […]. Je l'ai reconnu tout de suite ; plus jeune que moi, de quinze ans. Il en portait seize ou vingt ; plus maigre et plus blond, il s'habillait naïvement d'un vêtement européen d'un beige effacé par l'usure, […].Le moindre reflet noisette dans ses yeux était un rayon frémissant, jeune et jaune. […]
>
> ---- Comment ! c'est toi qui existes encore ! toi ici ! [835]

L'image de Segalen garde toujours *la lueur jaune de l'Asie* dans ses yeux : au plus profond de lui il gardait son propre portrait chinois, comme il garde l'orchidée du pavillon des vierges au cœur d'un seigle breton.

L'Orient exploré par Segalen, dans toute son ambiguïté, deviendra un pilier essentiel dans le trajet de reconstruction de l'identité bretonne, au-delà de l'idéalisée tour d'ivoire régionale, des origines celtiques de la Bretagne et du Celte en général. Il faudra attendre le mûrissement d'un projet littéraire pour que le 17 mars 1917, dans l'ouvrage *Sites,* la Chine et la Bretagne soient réunies à nouveau. L'imaginaire qui avait uni le merveilleux du passé Breton à l'Univers Chinois affleure dans l'esprit de Segalen, réveillé par cette continuelle ivresse du divers. Le poète rêve de devenir un archéologue visionnaire capable de déceler à partir d'une contemplation les vérités d'un passé impossible à recenser. Il songea alors à une première reconstruction de l'histoire, de la Culture celte, perdue à cause du manque de témoignage écrit. Une révélation, un vertige de se redécouvrir, d'avoir trouvé le but de ce long voyage où la Chine deviendrait la civilisation et la culture référentielle pour récupérer le passé Celtique.

> Tu es là (ici). Aujourd'hui. Mais songe que voici Deux mille ans tout juste que tes pères, les Celtes, —- de beaux hommes blancs, veillaient sur le feu, en grattant de silex les peaux vives d'où la chair tombait… Ils avaient peut-être des Annales, mais déjà les Grands Hia Régulateurs faisaient retentir le temps de leurs Hymnes…
>
> Prendre ainsi toute la chronologie chinoise et montrer dans un espace stratifié, rigoureusement isobare, isotone, les corrélations historiques.
>
> Soit en remontant du présent au passé ; —- soit à l'inverse.

---

[835] OCS II, pp.312-313.

> Choisir tour à tour les Mycéniens, les Sassanides, les Russes : *Les Russes* surtout, Orientaux d'Occident. […][836]

Il utilise la Chine pour explorer les spectres de son passé avec comme seul instrument l'intuition. Dans *Sites*, projet fruit de son dernier séjour en Chine, qu'il laissa incomplet pour *Thibet*, Segalen songe de la sorte à son passé. Le commentaire est fait par le Singulier Conducteur, un compagnon de voyage qui est en lui. Il faut préciser que les Hia, auxquels Segalen fait allusion, étaient une hypothétique dynastie, non avérée historiquement, qui aurait pu évoluer entre 2207 et 1766 av. J.-C. Impossible de déterminer quelles avaient été les sources pour placer ce commentaire sur les Celtes en Chine, à l'époque des Hia. Le personnage pénètre les paysages chinois pour voyager dans la spirale du temps de vision en vision, de sensation en sensation. Segalen avait peut-être entendu parler d'un peuple celte habitant le Turkestan chinois, qui était d'origine celtique ou il connaissait d'autres théories qui assuraient que les Celtes étaient des peuplades venues de l'Orient ou tout simplement son guide, que l'auteur définit comme une présence distincte de la sienne, et pourtant infiniment au fond de lui, réveilla le passé celtique qu'il ruminait au fond de soi depuis bien longtemps. Quant à la première hypothèse, en rapport avec les fabuleuses découvertes d'un peuple indo-européen situé dans le Turkestan, dans le bassin de Tarim, les Tokhariens, nous pouvons assurer que Segalen avait été en contact ou connaissait des voyageurs qui s'étaient aventurés dans ces contrées de la Chine : Pelliot, sinologue et linguiste, l'Anglais Aurel Stein et Gustave Charles Toussaint, qui avait fait une expédition en 1903, en partant du Pamir et à travers le Turkestan. Segalen veut faire de l'intuition archéologique pour percer les secrets du passé, mais il est difficile de savoir s'il est en quête des Orientaux d'Occident ou des Occidentaux d'Orient. Avec la phrase suivante : *les beaux hommes blancs, veillaient sur le feu, en grattant de silex les peaux vives d'où la chair tombait* Segalen ironise en ridiculisant le plus vieux cliché du Celte, répandu chez les descendants blancs depuis des siècles. Le Celte que Segalen choisit est celui que les érudits de l'époque avaient inventé, beau et sauvage. Les deux caractéristiques occupaient une place importante dans les descriptions

[836] OCS II, p. 724.

faites par les historiens, les artistes ou les anthropologues du XVIII[e] et XIX[e] siècles, au détriment de l'image du Celte qui devenait celle d'un homme plus proche des peuples mégalithiques que des civilisations évoluées, comme la chinoise. Il voulait mettre le peuple de ses pères à la hauteur d'une grande civilisation, les grands Hia et il songea aussi à retrouver des écrits, des Annales, afin de construire une idée différente de celle que les textes gréco-latins avaient véhiculée.

Victor Segalen semble rejoindre partiellement la théorie de Puig de la Ritalongi, qui contestait la présence d'un héritage Asiatique dans les populations du Pays Bigouden. Il fait directement allusion à l'affaire *sino-bigoudène* lorsqu'il écrit : *Pour un Latin ou un Celte, tendre vers le type mongol est une laideur ou une déchéance. Il n'y a pas d'éléments ou de traits empruntables, que l'on puisse souhaiter venir de l'Asie extrême en un beau visage Européen.* Revenons à l'insistance des rapports entre chinois et celtes dans l'œuvre de Segalen. Il est clair que pour Segalen il n'y a pas de comparaison esthétique possible entre le faciès extrême-asiatique et le visage *du type européen,* cela n'implique pas que Segalen n'ait pas trouvé sa propre formule comparative, bien au contraire : *Ni l'un ni l'autre mais au-delà…*[837] On a analysé comment la Chine semble étroitement liée à sa Bretagne, depuis son tout premier voyage où il découvrit avec étonnement le Pays Bigouden :

> Pont-l'Abbé pourtant, n'est plus loin. […] Le costume du pays --- diadème russe, multiples jupons --- présente, comme le type, un à-part intrigant. Les Pont-l'abbistes n'auraient-ils de Breton que le nom et l'habitat ? [838]

En relisant les notes du premier voyage de Segalen du côté Bigouden, la Bretagne semble étrange, presque méconnue et la langue française semble aussi se charger d'un terme écrit de manière inusuelle pour souligner encore plus la bizarrerie et la différence : *à-part.* Lors de son voyage il explora les alentours du pays Bigouden : Saint-Guénole, Kérity, Penmarc'h, Loctudy, l'Île Tudy, un pays qui l'avait toujours fasciné par sa différence et parce que peut-être il signifiait

---

[837] Nous avons étudié les rapports entre la Chine et la Bretagne dans le chapitre de la partie II de ce travail intitulé : « Le mirage du Celte sur le territoire chinois ».

[838] OCS I, pp.91-92.

plus qu'uns simple exploration. En 1917, il écrit à sa femme : *Le Beau Voyage, l'admirable Exploration du Soi-même que serait en revanche une marche douce vers Locronan, par exemple, auprès de Mavone chérie. Ou bien de Penmarch à Kérity…*[839]En 1918 il écrit à Hélène Hilpert, une amie de sa femme qui devint la confidente de sa Bretagne, une sorte d'âme soeur à laquelle il confia ce qu'il n'avait jamais confié : ses angoisses sur l'exploration de Soi. Il avoua finalement son étrange rapport avec la Bretagne : *la Bretagne d'où je sors est pour moi aussi exotique que le corail d'Océanie*[840]. Après avoir avoué que son pays lui était étranger, Segalen, étranger à lui-même, *à-part* comme les Pont-l'abbistes qu'il croisa en 1899, demanda avec insistance à son amie Hilpert de répondre à une embarrassante question : *pourquoi fus-je breton*. Segalen après avoir exploré la Chine, n'a plus autre chose en tête que d'explorer la *Chine de l'occident* :

> Je voudrais passionnément, ayant provisoirement sucé l'antique jus de l'orange chinoise, retourner au dur terroir breton et le renouveler de tout ce que je lui apporte, mais avec toi : la puissance et la libre jouissance de lui-même et de nous. Toi et moi (ne) connaissons qu'une Bretagne familièrement frelatée. Vers seize ans, j'ai eu par éclats l'intuition, vite refermée, qu'il en existait une autre que j'aimerais retrouver…[841]

Oscillant dans la passion de l'orchidée et du seigle, Victor Segalen semble vouloir récupérer la Bretagne qu'il avait imaginée à seize ans, lorsqu'il gardait dans la jeunesse de ses yeux un *rayon jaune*[842].

---

[839] CS II, p.1017

[840] CS II, p.1092

[841] Lettre citée par P-J. Hélias dans le chapitre : "Un grand aventurier breton : Victor Segalen", *Midi à Ma porte*, Rennes : Ouest-France, 1988, p.286.

[842] Segalen évoque ce portait que nous avons déjà expliqué :

Je l'ai reconnu tout de suite ; plus jeune que moi, de quinze ans. Il en portait seize ou vingt ; plus maigre et plus blond, [...] Le moindre reflet noisette dans ses yeux était un rayon frémissant, jeune et jaune. OCS II, pp.312-313

Nous employons le terme utilisé par Segalen, qui n'a pas dans ce contexte un caractère discriminatoire ou négatif. N'oublions pas que cette terminologie, un peu chocante aujourd'hui, n'avait pas la même acception à l'époque de l'écrivain.

Suarès et la Chine

D'après les dires de l'auteur du *Livre de l'Emeraude*, que lui-même transforma en légende, Suarès était le descendant de *la fille d'une humble paysanne du Finistère et d'un marin breton* [843]. Suarès choisit d'explorer la Bretagne du côté finistérien, essentiellement afin de répondre à toutes ses angoisses autour de ses origines maternelles. C'est la raison pour laquelle André Suarès décrit avec autant de sensibilité, d'enthousiasme et de lyrisme les régions du Finistère breton. Tout au long de ses croquis, chapitres à l'écriture picturale qu'il élabora dans le *Livre de l'Emeraude* et dans *Landes et Marines*, il ne s'est jamais intéressé à un aspect de la Bretagne : il ne s'est jamais intéressé qu'au paysage, qu'à la luminosité ambiante, qu'aux étranges costumes. Il savait qu'il avait besoin de connaître le moindre secret de la Bretagne afin de franchir tous les obstacles et percer son secret de famille. S'il avait comme motivation première, dans tous ses voyages, la quête de son passé, de ses origines obscures, il ne pouvait pas se contenter de faire le simple portrait du peuple breton. Poussé par l'ignorance de son passé, par le spectre du marin breton et de la paysanne finistérienne, Suarès s'approprie aussi tous les aspects qui touchent la Bretagne et les Bretons. Tout porte à croire qu'il fut particulièrement attiré par l'histoire des origines des Finistériens. Il finit alors par s'investir, en tant que Breton amnésique, et non en tant que touriste étranger à la Bretagne, dans un voyage initiatique afin de combler un héritage perdu.

Le voyage initiatique d'André Suarès en Bretagne répond aux moyens dont il disposait, pour pouvoir voyager et se loger, et aux deux seules données qu'on connaît de son passé, le marin breton et la paysanne du Finistère. Suarès ne pouvait pas ignorer la seule référence, plus ou moins exacte, sur l'emplacement de ses origines contenue dans la phrase, qui avait maintes fois habité son esprit : une *humble paysanne du Finistère*. Cela peut expliquer pourquoi il s'était intéressé au sort des paysans bretons à la fin du XIX^{e} siècle et au tout début du XX^{e} siècle, traqués par les scientifiques et humiliés à cause de leur mode de vie

---

843 Cité par Marcel Diestschy in *Le Cas André Suarès*, Neuchâtel : La Baconnière, 1967, p. 34.

considéré comme primitif et sauvage. Suarès dans *Landes et marines*, œuvre publiée la première fois en 1901, critique les méthodes comparatives nourries par des intentions malsaines de quelques savants de la fin du XIX[e] siècle :

> C'est le moment qu'un propriétaire a choisi pour faire visiter la ferme à un savant médecin. Ils se sont attardés à la promenade, et l'idée leur est venue, en passant, de donner un coup d'œil à cette famille d'une autre espèce, — des Bretons. Ils entrent. Ils savent qu'ils gênent tout le monde ; mais ils n'en sont pas si gênés eux-mêmes, qu'ils s'interdisent de le faire. Ils prodiguent des paroles protectrices. Ils prennent le même air d'intérêt qu'ils accorderaient à une maison lacustre ou à une peuplade du Thibet. Ils s'imaginent plaire par là ; et ils ne sentent pas que les paysans préfèrent même le franc dédain à ces mines de condescendance.[844]

Une famille d'une autre espèce, résonne dans le texte comme un écho d'une inquiétude autour de sa différence, que Suarès avait ressentie depuis son enfance et qu'il avait transmisse dans toute la quête identitaire et culturelle, que nous avons analysée dans la première partie de notre travail. Il n'a sûrement pas oublié que la ferme visitée par le savant médecin pouvait bien avoir été le foyer de l'*humble paysanne bretonne du Finistère*, qu'il croyait être son aïeule. Suarès n'écrit sur une visite à une triste ferme bretonne sans un but précis, peut-être parce qu'il voulait intentionnellement faire allusion à la polémique de Mahé de la Bourdonnais et Ritalongi autour des origines des habitants de Pont-L'Abbé, publiés respectivement en 1892 et 1894, peu avant son voyage en Bretagne. Suarès est probablement au courant des recherches comparatives entre des peuples asiatiques et le peuple bigouden[845], ce qui expliquerait

---

[844] *L&M,* p. 130.

[845] Une série de publications s'ajoutent aux légendes locales que Suarès aurait pu entendre autour du peuple Bigouden avant, pendant et après son premier séjour en Bretagne:

- 1897, Emile Soldi-Colbert de Beaulieu, *La Langue Sacrée, I Le Mystère de la création, la cosmoglyphie*, Paris : E. Leroux.

- 1899, Emile Soldi-Colbert de Beaulieu*, La Langue Sacrée, II Le temple et la Fleur, les signes construits et fleuris*, Paris : E. Leroux.

- 1900-1903, Emile Soldi-Colbert de Beaulieu*, La Langue Sacrée, III Les Armes Magiques*, Paris : E. Leroux.

- 1900, H. Le Carguet, « Etude ethnographique sur les Bigoudens » *Bulletin de la Société archéologique du Finistère,* Quimper : Société archéologique du Finistère.

pourquoi il compare la ferme bretonne à une ferme du Tibet. *L'humble paysanne bretonne du Finistère,* qui hanta le secret du passé de Suarès, pouvait être une Bigoudène qui avait habité une ferme aux allures de chaumière tibétaine.[846]

Lorsqu'on jette un coup d'œil aux voyages qu'André Suarès avait faits en Bretagne, on découvre qu'une grande partie de la Bretagne, qu'il avait explorée, appartient à un groupe de communes du département du Finistère, connues sous le nom d'*Ar Vro Vigoudenn*, le Pays Bigouden. Suarès écrit dans *Le Livre de l'Emeraude* et dans *Landes et Marines* sur des sites qui font partie de trois cantons du Pays Bigouden: Le Guilvinec, Pont-l'Abbé et Plogastel-Saint-Germain. Tout au long des pages, du *Livre de l'Emeraude* et de *Landes et Marines,* André Suarès explore et écrit sur les habitants et sur les paysages de quelques contrées du pays Bigouden : Plovan, Combrit, Loctudy, l'île Tudy, Sainte-Marine, Kérity, Penmarc'h et Saint-Gwenolé. Ce n'est pas un hasard si Suarès, hanté par ses origines, choisit les terres bigoudènes afin de livrer son propre combat personnel : entre l'homme et l'enfant[847], entre la vie et la mort,

---

- 1904, G. Du Boscq de Beaumont, « Les Bretons de la Baie d'Audierne sont-ils d'origine mongole ? » *A travers le Monde*, Paris : Librairie Hachette et Cie.

[846] Les critiques de Suarès sur ce mépris que la science avait des coutumes et des formes de vie des Bigoudens furent virulentes. On peut croire qu'il avait décidé de défendre le peuple Bigouden des injures qui tachaient sa réputation depuis bien longtemps. Il défendit l'originalité, étrangeté et beauté qui caractérisèrent, avant tout, le peuple Bigouden, comme si au plus profond de lui-même, et en secret, il protégeait une partie de lui-même.

> En Pont-l'Abbé les masures sont moins propres, sans doute, que les fermes de Hollande, et non moins sales que les fermes en Ecosse ; mais quoi, est-il rien de si sordide que les bouges où vivent, l'hiver, les pauvres des grandes villes. Les bêtes, du moins, ne couchent pas, dit-on, à Paris ni à Londres, avec les gens. Est-ce si sûr ? Il n'y a pas que les animaux domestiques. Il est aussi des hyènes, voire des pourceaux à deux pattes. *LE*, p. 219

> […] Il n'est donc pas étonnant que le pays de Pont-l'Abbé ait encouru le mépris des médecins : la réprobation des docteurs en économie pèse sur les œuvres naïves de l'artiste divin, il faut en prendre son parti. Ils l'ont condamné au nom de la science, du progrès, de la banque et de l'hygiène, cette femelle de Moloch et plus impitoyable que lui. Les apothicaires de la raison se sont grandement indignés contre Pont-l'Abbé : car toute beauté est déraisonnable. *LE*, p. 220

[847] Revoir Thèse, partie I, chapitre 3 : « Suarès, sur la terre de géants disparus ».

entre le géant et le nain, entre la science et la légende, entre l'Orient et l'Occident[848].

Comme l'avaient fait auparavant des voyageurs et de nombreux anthropologues de l'époque, Suarès est pris d'admiration pour le peuple de Pont-l'Abbé. En réponse à ses inquiétudes personnelles, à toutes les légendes locales et à toute la littérature autour de Pont-L'Abbé et des Bigoudens, Suarès écrit trois croquis, intitulés : « Pont l'Abbé », « Rumeur-Fête » et « La belle du mail ». Dans les trois croquis existe une série de dénominateurs, ou axes thématiques communs, qui répondent parfaitement aux inquiétudes personnelles du poète, aux légendes locales et aux théories ethnologiques sur les Bigoudens. Le premier dénominateur commun est la description de la femme bigoudène, de la sensualité extraordinaire du peuple bigouden et de ses habits atypiques. Le deuxième axe thématique est le dépaysement spatiotemporel que le poète ressent en contact avec l'univers bigouden. Finalement, dans le troisième axe thématique, le poète ne peut pas s'empêcher d'évoquer, de manière succincte, son imaginaire chinois.

Suarès est particulièrement attiré par le portrait de la femme bigoudène, qu'il décrit avec soin et délicatesse, en s'opposant à tous les portraits dégradants peints par les « savants » de l'époque et les légendes locales. Une gavotte méprisante, offensante pour la Bigoudène traitée de femme lascive, était connue et répandue en Bretagne[849]. Suarès redonne de la noblesse au portrait de la Bigoudène, en lui attribuant toutes les qualités dont elle manquait dans les descriptions faites par les savants et aussi dans les légendes ou calomnies qu'on pouvait entendre en Bretagne. Le chapitre intitulé « la Belle du mail », veut être un hommage à la femme bigoudène, la reine de la laideur selon toutes les rumeurs de l'époque, ainsi que le montre le texte suivant :

> « Les hommes, tout en noir, le ruban de velours autour du chapeau, avec le double gilet plastronné d'or, sont de beaux et robustes gars ; mais les femmes, laides pour la plupart, sont extraordinaires : très fortes, voûtées, la taille épaisse, elles portent trois jupes de drap superposées, d'inégale longueur et de couleurs différentes, et elles sont coiffées de

[848] Revoir Thèse, partie III, chapitre I : « Suarès japonise ».

[849] *Be'po, be'pot Ket eur vigoudenn, eur vigouden /Be'po, be'pot Ket, eur vigoudenn… da gousket*

> l'étrange *bigouden,* espèce de serre-tête bariolé qui leur cache les oreilles et laisse voir, par derrière, les cheveux relevés. Rien de plus barbare. […] »[850]

A cette description répond et s'oppose le portrait de la Bigoudène que fait Suarès dans « La Belle au mail » :

> Et voici qu'au bout de l'allée, non loin de la Communauté des Religieuses Augustines, arrêtée et parlant à un marin, je vois une fille merveilleuse. Je la contemple, frappé d'admiration. Elle pouvait avoir vingt-deux ans. Elle était grande et svelte même sous le costume de Pont-l'Abbé, qui alourdit toute taille ; et même sous la coiffe bigoudène, la forme de son visage restait d'un pur ovale. Elle laissait voir de ses cheveux, dont les boucles longues étaient de la couleur du filin roux, quand il brille au soleil. Elle avait de longues mains blanches et des lèvres en arc, de ce pourpre délicat et brûlant qui est propre aux œillets…
>
> Qu'elle était belle dans sa souple jeunesse… Mais l'air de ce visage en était une merveille : on ne sait quoi de chaste et de voluptueux ensemble, de grave, de paisible et séducteur, comme si une âme enfantine et courtisane s'épanouissait à la même heure dans la fleur de ce corps. Quelle était belle, et plus que tout, de sembler si inconsciente. [851]

Suarès établit un portrait digne des peintres ou des écrivains de la Renaissance, en insistant sur une beauté pleine de fraîcheur et conformément au canon de l'amour courtois : la jeunesse, la forme parfaitement ovale de son visage (voluptueux et chaste à la fois), les longues boucles parfaites, brillant au soleil, les mains d'une blancheur immaculée et les lèvres, en arc et d'un rouge pourpre inégalé.

Les seules différences que Suarès ajoute au portrait de la Renaissance sont : la couleur rousse des cheveux, la taille, grande et svelte, même sous le costume de Pont-l'Abbé, et la souplesse. Suarès utilise l'hyperbole, chère aux portraits amoureux de la Renaissance, présente dans la description des qualités de la jeune fille, dans le titre du chapitre et aussi dans l'emploi de la syntaxe de la

---

[850] François Coppée cité par G. Du Boscq de Beaumont « Les Bretons de la Baie d'Audierne sont-ils d'origine mongole ? » in *A travers la Monde*, Paris : Librairie Hachette et C[ie], 1904, p. 121.
[851] *LE*, p. 77.

description. Le traitement de la figure de style, l'hyperbole, est différent dans le texte de Suarès et dans les portraits de la Renaissance. Afin d'insister sur une beauté naïve et éphémère de la jeune bigoudène, le poète transforme la syntaxe du texte: en répétant au début de ses phrases le pronom singulier féminin, comme un écho apocopé de la forme belle, et en reprenant de manière anaphorique, deux fois, l'interjection*, Quelle était belle.* Le poète n'oublie pas le cliché de l'éphémère beauté, fugitive comme les échos des syllabes répétées dans le texte ; pour écrire l'éphémère, il insiste sur les échos phonétiques que les répétitions, de la forme –*elle,* lui procurent. Le poète met en valeur la fraîcheur de la beauté, comme tout poète de la Renaissance aurait fait, la différence est dans le traitement de ce lieu commun que Suarès transforme en écho musical. Il utilise une figure, l'homéotéleute, de manière naïve, par exemple lorsqu'il répète la fin de mots –elle, dans *belle, quelle* et dans le pronom *elle*, pour marquer la jeunesse et naïveté du personnage qu'il décrit. En jouant avec l'hyperbole, la description de la jeune bigoudène que Suarès élabore dans ce chapitre, répond sans doute à tous les clichés qui avaient dégradé son image. Réelle ou inventée, mais surtout vraisemblable, la Bigoudène représente la noblesse de la beauté et la finesse de la sensualité, tout à l'opposé de la barbarie et de la laideur diffusées par tous les clichés de l'époque.

Suarès connaissait parfaitement les clichés de l'époque et tous les commérages bretons autour de la Bigoudène qu'on voulait accuser de laide et de lascive. En plus de rendre à la beauté bigoudène ses lettres de noblesse, avec le portrait de *la belle au mail,* Suarès réhabilita la sensualité et les qualités amoureuses des Bigoudènes. Pour cela il écrit sur l'endroit où les désirs bretons se déchaînent : la fête et la danse. Dans le chapitre intitulé « Pont-l'Abbé », qui fait partie du *Livre de l'Emeraude*, le poète personnifie la ville et lui octroie un des traits dont on a toujours accusé les Bigoudens, la lascivité.

> […] Pendant les fêtes de la Tréminou, qui durent trois jours, la ville est une fille folle ; mais son délire de plaisir n'est point pareil aux autres : il reporte l'esprit à de temps très anciens ; cette folle est paysanne et bretonne : on dirait que cette ville en fête ne compte pas un bourgeois. Elle a les lèvres barbouillées des Ménades, et leur rire de pourpre ; elle

> bondit, et l'Orgie puissante de la nature, l'âme païenne de l'instinct font le rythme de la danse. […][852]

La ville de Pont-l'Abbé, par la personnification que le poète lui confère, devient une danseuse bretonne très proche des servantes de Dionysos ou Bacchus. La fête bretonne est ici apparentée à un culte dionysiaque, où la ville s'impreigne des caractéristiques de ses danseuses, éprises de Bacchus, pour devenir la prêtresse des Ménades. En plus de l'Orgie, les Ménades et la danse, d'autres éléments soulignent l'importance des traits distinctifs de la ville de Pont-l'Abbé, devenue danseuse bretonne : la folie, le dépaysement et l'esprit très ancien et païen de la danse. Au-delà des débordements sensuels, évocateurs d'une folie sexuelle passagère de la danse bretonne, Suarès cherche à redécouvrir le sens ancien et païen qu'elle lui inspire. Il s'agit avant tout d'une mystérieuse union avec les forces de la nature que Suarès avait toujours considérées essentielles dans la culture bretonne : *elle bondit, et l'Orgie puissante de la nature, l'âme païenne de l'instinct font le rythme de la danse*. Quant au dépaysement, nous y reviendrons à la fin de notre analyse. Suarès décrit une fête en Pays Bigouden comme s'il s'agissait d'une bacchanale, non seulement dans le récit que l'on vient de transcrire, mais aussi dans un autre croquis, intitulé « Rumeur-Fête ». Dans « Rumeur-Fête » Suarès revient sur le sujet des Bacchanales pour le compléter en y ajoutant la ferveur de l'ivresse. L'ivresse dans la société bretonne est un sujet qui a été maintes fois l'objet des croquis de Suarès, dans *Le livre de l'Emeraude* et dans *Landes et Marines*. La dimension que Suarès veut donner à ce sujet dans ce chapitre est très différente, l'ivresse dans les fêtes bretonnes est une ivresse sacrée, très en rapport avec les ivresses orgiaques des Ménades ou bien une ivresse propre à la fête irlandaise de Samain.

> […] Les pieds battent la terre, vendangeurs du plaisir. Les femmes ne tiennent plus au sol, tant elles sont ardentes à baller, et dans leurs lourdes cottes, tant elles sont légères. Elles ouvrent la bouche, et leur langue mouille leurs lèvres, comme si elles goûtaient une boisson trop chaude. C'est le miel brûlant que verse la parole des hommes quand ils éclatent de rire.

---

[852] *LE*, pp. 217-218.

> […] et, dans le bon rire même, une ivresse inquiétante, Les paysannes trinquent avec les paysans ; ils sentent l'eau-de-vie, elles, ont l'odeur de paille vivante, de vanille et de désir, qui perle à la peau des jeunes femmes avec la sueur. Une ardeur puissante à l'amour qui se manifeste sourdement, à la manière d'un orage qui s'approche. […]
>
> […]Les femmes aux lourdes jupes, cherchent, infatigables, le rythme de l'orgie, ces passionnées amoureuses. […][853]

Suarès complète le sujet de la fête bretonne qu'il transforme en culte orgiaque. Il complète le sujet de la sensualité de la femme bretonne qu'il transforme, comme il avait fait pour la ville de Pont-L'abbé, en Ménade. En plus il ajoute un autre aspect des bacchanales : l'ivresse. Cependant, comme il fut toujours partagé entre la Méditerranée et le Nord, il cite les boissons de ces deux univers : le vin, l'hydromel et l'eau-de-vie. Le vin est évoqué dans la date choisie pour le chapitre, le mois de septembre, dans la profusion envahissante de la couleur rouge qui teinte tout le récit et dans la phrase : *Les pieds battent la terre, vendangeurs du plaisir* (rappelons au passage que septembre est le mois des vendanges et que traditionnellement piétiner le raisin était la première étape pour faire le vin). L'eau-de-vie, boisson qui avait fait l'objet de fortes critiques dans d'autres chapitres où Suarès l'accuse de détruire la société bretonne, est chargée de connotations plus positives dans l'ambiance festive bretonne : *Les paysannes trinquent avec les paysans ; ils sentent l'eau-de-vie.* L'hydromel ne pouvait pas manquer dans l'univers réel et symbolique de la fête bretonne, et Suarès le savait parfaitement, donc il écrit : *C'est le miel brûlant que verse la parole des hommes quand ils éclatent de rire.* Boisson de l'immortalité, boisson des dieux dans la mythologie celtique, l'hydromel ajoute une nouvelle dimension à la fête bretonne afin de revenir sur le caractère sacré de l'ivresse. Suarès décrit une fête païenne dans laquelle l'ivresse, la sensualité, les mouvements orgiaques font partie d'une danse initiatique qui voudrait insuffler, pour un bref instant, la divinité dans le cœur des hommes. Si l'on cherche dans le sens symbolique du culte dionysiaque, dans les débordements orgiaques en l'honneur de Bacchus, on assiste à un instant mystique ou l'homme veut détruire les barrières qui l'avaient séparé du divin. Seulement dans ce contexte

---

[853] *L&M,* pp.59-60.

on peut expliquer chacune des descriptions que Suarès fait de la femme bigoudène, lascive, passionnée et infatigable dans le rythme de l'orgie, parce que porteuse d'un culte ancestral par lequel les barrières entre le divin et l'humain seraient mises à l'écart, au moins le temps d'une danse.

Néanmoins, il faudrait expliquer comment cette dimension presque mythique de la danse, est si différente dans les contrées bigoudènes du Finistère. Dans les trois chapitres que Suarès avait consacrés au peuple bigouden, une constante apparaît, le dépaysement spatio-temporel : par la physionomie, par les coutumes, les habits et les fêtes de ce peuple. Suarès définit ainsi dans une note en bas de page le nom *Bigouden* : *C'est le nom qu'on donne aux Bretons du pays de Pont-l'Abbé, où ils forment sinon une race distincte, du moins un clan singulier par le costume, l'accent et les mœurs particulières*[854].

Suarès décrit, comme beaucoup d'autres l'avaient fait à son époque, le costume Bigouden, mais en insistant essentiellement sur deux idées : l'ancienneté et l'étrangeté.

> Les hommes ont un costume qu'on ne rencontre nulle part, brillant et bizarre. Les femmes portent trois jupes en étage, et une coiffe pointue qui rappelle les symboles et les cultes orgiaques de la vieille Asie. Les broderies jaunes, la coiffure, les mœurs, tout ici est singulier et semble plus ancien que la Bretagne, elle-même si parfumée d'ancienneté. […] [855]

Il existe une constante dans le texte, la répétition d'adjectifs ou phrases autour de l'ancienneté et de l'étrangeté que les costumes traditionnels des Bigoudens lui inspirent. Tout au long des chapitres, ou croquis que Suarès avait consacrés aux Bigoudens, il s'est interrogé sur les raisons de l'étrangeté des costumes et de l'ancienneté de ce peuple ; bien évidemment, Suarès ne pouvait pas s'empêcher de se poser toutes ces questions sur les Bigoudens après avoir entendu dire que ses propres origines venaient peut-être de ce recoin du Finistère. Fasciné par l'ancienneté de la Bretagne, en quête du plus ancien des secrets, du Graal caché dans le reflet de l'émeraude, Suarès essaya de donner ses propres réponses à

---

[854] *LE*, p. 77.
[855] *LE*, p. 218.

l'énigme de l'affaire *sino-bigoudène*. Il reprit toutes les théories autour du peuple Bigouden qu'il connaissait :

> […] Les Bigoudens(1) sont à ce point particuliers parmi le reste des Bretons, qu'on leur prête une origine différente, presque fabuleuse : les uns les font descendre des Phéniciens : Tyr aurait envoyé une colonie sur ce point de la côte ; les autres les rangent au nombre des Mongols. D'autres, encore plus incroyables, prétendent voir dans la Phénicie une colonie bretonne, et se demandent si, par hasard, Jésus-Christ n'était point de sang breton : sainte Anne d'Auray en serait sans doute bien contente. Rêveries, où il faut voir pourtant le caractère singulier de ce petit peuple au milieu de la race. Mais quoi ? les clans bretons diffèrent entre eux, à l'infini.
>
> 1. Comme on les nomme de la pièce caractéristique, qui termine la coiffe des femmes. [856]

Si tout porte à croire que Suarès réfuta toutes les théories, qualifiées par lui-même de rêveries, autour des origines du peuple bigouden, il ne s'agit que d'une fausse illusion. Même si Suarès écrit que la particularité du peuple bigouden est courante en Bretagne ou s'il qualifie les théories sur ses origines de rêverie, il insista en même temps sur son étrangeté et ancienneté. Fasciné par les couleurs et les formes qu'il avait vues à Pont-l'Abbé ou hanté par son aïeule finistérienne, Suarès écrivit, entre les lignes, sa propre rêverie autour des Bigoudens, une rêverie aux parfums chinois. Nous avons tenté de montrer le rôle symbolique de l'orgie dans les fêtes de la Tréminou. En rapport avec la lascivité de la Bigoudène et les fêtes orgiaques, Suarès n'hésita pas à expliquer les origines à partir d'un élément du costume bigouden : *une coiffe pointue qui rappelle les symboles et les cultes orgiaques de la vieille Asie*[857]. Aucun doute, cette phrase désigne le lien d'encrage et d'ancrage de la rêverie, la Chine est là. La devise *du Pont : HEP CHANG*, c'est à dire : *SANS CHANGER,* a des résonances sino-bretonnes. Tout d'abord, parce que dès l'entrée à Pont-l'abbé, sorte de Cité Interdite bretonne, le gong sonne, trois fois : dans les trois phrases qui commencent de manière anaphorique par le nom de Pont-l'Abbé, et dans le jeu phonétique que ce nom de lieu enferme. *Pont-l'Abbé* évoque phonétiquement le timbre d'un gong : le son occlusif sourd, /p/, suivi de la voyelle nasale, /õ/,

[856] *Ibidem* pp. 218-219
[857] *LE* pp. 217-218.

expriment la force du premier coup porté sur le gong, qui s'évanouit progressivement dans le *vibrato*, né de la liquide palatale, /l/, de la voyelle centrale, /a/ et des sons occlusifs sonores /b/, et qui s'étouffe définitivement dans la dernière voyelle /é/. Trois fois le poète fait sonner le gong imaginaire qui voulait inviter le lecteur à entrer dans la Cité Interdite de sa nouvelle Chine :

> Pont-l'Abbé est charmant. Pont-l'Abbé est fantasque. Pont-l'Abbé ne ressemble à rien.
>
> […]On a la sensation si rare de vivre un moment dans un royaume inconnu ; [858]

L'anaphore musicale, par laquelle on répète le nom de la ville bigoudène, *Pont-l'Abbé,* ouvre le croquis intitulé « Pont-l'Abbé » afin d'indiquer au lecteur que, avant toute chose, le Pays Bigouden est un pays musical, où la danse et la fête donnent un vrai sens aux rêveries originelles[859]. Le gong est un instrument propre à l'extrême Asie, bien qu'il ne soit pas cité par le poète dans ce croquis, il apparaîtra plus tard dans le croquis que Suarès consacra à la fête et à la danse en Pays Bigouden, « Rumeur –Fête ». A nouveau, trois fois sonne le gong à Pont-l'Abbé dans le croquis intitulé « Rumeur –Fête » où on peut lire : *L'espace résonne comme un gong*[860]. La phrase évoque le sujet de la sonorité de Pont-l'Abbé et vient confirmer notre analyse sur les qualités musicales d'un gong cachés dans le nom de la ville bigoudène. Il n'est pas difficile de remplacer le substantif général, *l'espace,* par le nom particulier de cet espace, dont il est question dans le croquis, *Pont-l'Abbé,* pour obtenir : *Pont-l'Abbé résonne comme un gong*. Cependant, au-delà du timbre oriental, asiatique ou peut-être, chinois, que Suarès octroie à la ville bigoudène, le son du gong annonce, cette première fois, l'arrivée de l'animal mythique de l'Asie, de la Chine, le dragon[861]. Lors de ce premier coup de gong le poète fait arriver le dragon. Son arrivée est annoncée dans le texte par le son du gong mais aussi par le bruit du tonnerre. Cela nous fait penser à une sorte de dragon qui est aussi le génie du tonnerre, un Houang-ti Bigouden : *La rumeur de la fête roule comme un tonnerre rouge*.

---

[858] *Ibidem*
[859] *Ibidem*
[860] *L&M*, p. 59.
[861] VOL II : REPERES. Illustrations, *La danse du dragon bigouden,* pp.92-93.

L'immense place grouille et gronde. (Les répétitions des sons que nous avons soulignés correspondent à des harmonies imitatives qui s'adaptent parfaitement au bruit du tonnerre). Dans la scène de la fête bretonne, le tonnerre réel pouvait bien laisser la place au bruit d'un grand nombre de sabots qui accourent pour commencer la danse. Après le coup de gong le dragon sino-breton entre en scène :

> […] Tous debout, en rangs serrés, les uns pressés contre les autres, et se mouvant avec lenteur, la foule paraît en feu : un bûcher de pieux fichés en terre, un bûcher innombrable qui brûle par le haut, où chaque homme compte pour un rondin noir, dont la tête flambe. Au Pont l'Abbé, la joie est un incendie. [862]

La couleur prédominante dans les croquis du dragon chinois est le rouge, cela pourrait expliquer l'omniprésence d'un feu de costumes et passions qui anime la ronde bretonne, outre l'allusion au feu qui traditionnellement sort de la bouche du dragon. Pour ce qui est du dragon chinois, on le représente souvent jouant avec une perle de feu, ce qui pourrait expliquer aussi la phrase de Suarès : *la joie est un incendie*. Il nous reste à expliquer comment l'imaginaire de Suarès avait mis en relation les danseurs en costume bigouden et le dragon à la mode chinoise. La description de la danse bigoudène est démiurgique, le poète n'est pas un simple observateur situé au niveau des danseurs ; il se déplace, son mouvement est dicté par son imaginaire. Comme un dieu, le poète regarde le mouvement de la danse d'en haut, et seule la contemplation en position élevée des danseurs bretons pourrait expliquer la forme et les mouvements, semblables à ceux du dragon. Il suffit d'imaginer la vision aérienne des danseurs bretons et de la comparer avec les croquis et dessins des dragons chinois diffusés au XIX^{e} siècle, pour découvrir d'étonnantes similitudes. Imaginons les danseurs bigoudens vus d'en haut, tous en rang, formant un énorme serpent dont les parties supérieures décrivent le dessin de l'épine dorsale du dragon. Les têtes des danseurs composeraient l'épine dorsale du corps du dragon où les coiffes des femmes dessineraient les arêtes pointues. Dans les nombreux dessins des dragons chinois il faut noter une constante, leur mouvement : ils apparaissent

---

[862] Ibidem

flottant dans les airs, se déroulant et tournant comme s'il s'agissait des fils d'un cyclone. Lorsque Suarès décrit la danse bretonne il ajoute :

> La fureur de la danse crépite. Elle vole, elle tourne, elle déroule sa spirale de cyclone […] [863]

La description de la peau du dragon s'intègre parfaitement dans les motifs qui apparaissent brodés sur les costumes bigoudens, des formes écailleuses de couleur jaune et orangé sur un fond noir : *Le noir, le jaune et l'orangé s'étagent, le velours et la broderie de soie*. Les broderies typiques des costumes bigoudens sont réinterprétées par Suarès qui les transforme en écailles en insistant sur deux formes synonymiques : l'écaille et la squame.

> […] Le noir, le jaune et l'orangé s'étagent, le velours et la broderie de soie. […]
>
> Le peuple entier forme une prodigieuse créature au corps d'encre, écaillée d'or, et squamée de feuilles rousses.[864]

La créature jamais citée porte cependant les souvenirs de son lieu d'origine, cela pourrait expliquer pourquoi Suarès insista autant sur l'encre, le velours et la soie. Dans l'imaginaire collectif, en plus du terme *bizarre,* en plus du gong et de la forme du dragon, l'encre, le velours et la soie représentent des trésors venus directement de Chine. Il faudrait ajouter d'autres symboles de la Chine contenus dans la phrase suivante : *L'harmonie fauve de la fête berce mes yeux, comme un soleil couchant sur une mer de chair*. Le dragon est aussi le symbole de l'empereur chinois, et c'est dans la symbolique de l'empereur que l'on peut comprendre et interpréter le sens du soleil couchant sur la mer de chair :

> Analogiquement, le soleil est un symbole universel du roi, *cœur* de l'empire. Si la mère de l'empereur Wou des Han lui donna naissance, après avoir rêvé que le soleil entrait en son sein, le soleil n'est pas ici seulement symbole de fécondation ; il est surtout le **symbole impérial**. [865]

---

[863] *L&M*, p. 59.
[864] *L&M*, p. 60.
[865] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris : éd. R. Laffont/ Jupiter, édition revue et corrigée, coll. « Bouquins », 1982, (1969), p.892.

A l'aide d'une impressionnante allégorie, Suarès peint de ses propres mots le dragon chinois dans tous les mouvements de la danse bigoudène. D'après l'analyse de l'allégorie du dragon que Suarès réalise à partir de la danse bretonne, les formes d'un dragon très différent du dragon médiéval occidental se profilent. Plus proche du serpent que du lézard, le dragon décrit par Suarès est la silhouette d'un dragon chinois, selon l'image diffusée au XIX^{e} siècle : par exemple l'image du dragon qu'on conserve à la bibliothèque du Musée des Arts Décoratifs de Paris, le portrait du dragon chinois qu'on peut admirer sur le mur des neufs dragons de la Cité Violette Interdite ou le dessin du dragon qui orna le manuscrit autographe de Victor Segalen, intitulé *Le Fils du ciel.* Un dragon au mouvement sensuel, à la forme sinueuse, couvert d'écailles et entouré d'arabesques semblables aux rubans qui s'envolent des coiffes et chapeaux des costumes bigoudens.

Les Bigoudens et Bigoudènes deviennent peu à peu des figures en porcelaine chinoise : *leurs yeux sont émaillés de rire, la figure d'une pâleur nacrée, les cheveux si blonds et si blancs, cette précieuse porcelaine, appelée en Chine la coquille d'œufs…*

Le deuxième coup de gong arrive, mêlé aux aiguës sonorités bretonnes du biniou. *La foule rend un son de cloche, un* fa *dièse de bronze. Le battant du bourdon va et vient dans ma tête, une pensée de joie ; elle sonne à l'aigu […]* Pour imprégner de la couleur locale le son étranger du gong ou afin de ne pas faire de fausse note, en jouant avec deux mots si proches, le son et le gong, Suarès choisit pour le deuxième temps musical, la cloche. Néanmoins, lorsqu'on définit le son caractéristique du gong, on tombe sur la simple définition donnée par le texte : *le fa dièse de bronze.* La note du gong, *le fa dièse de bronze,* n'envahit pas seulement l'espace, comme la première fois, mais aussi les danseurs, sortant tout droit des entrailles du dragon. Le troisième coup de gong annonce la fin de la danse et le dernier mouvement du dragon : *Rumeur de la foule qui roule. Houle fauve, son de gong aux réflexions profondes*[866].

Patrick Besnier écrit un article intitulé, « Le Condottiere en Chine » où il s'est proposé d'analyser les traces de la Chine dans *le Voyage du Condottiere* d'André

[866] *L&M*, p. 60

Suarès. Il établit un rapport étroit entre le condottiere et la Chine, dans un voyage où un Breton habillé en condottiere traverse une Italie aux allures chinoises. Patrick Besnier progresse graduellement vers cette Chine imaginaire dans ce voyage en Italie de Suarès. Tout d'abord, il décèle une Chine de la première approche, la Chine produite par l'étonnement du voyageur face à l'étrangeté des formes qu'il attache à une terminologie particulière. Il conclut alors à une certaine distanciation dans cette première Chine aperçue par le condottiere comme *Paysage proprement métaphysique, au sens pictural du terme, et qui transcende les quelques éléments de pittoresque : il n'y a guère ici de Chinois que la distance*[867].

La deuxième étape dans la représentation chinoise dans l'ouvrage de Suarès signalée dans l'article de Besnier est celle explorée à travers l'art pictural : la Chine « du dépouillement, du secret et du mystère ». L'art devient le seul conciliateur de l'Orient et l'Occident, celui qui poussa Suarès dans la quête d'une conciliation de deux univers artistiques et culturels apparemment opposés. Patrick Besnier remarqua l'expression des sentiments insaisissables du poète envers le peintre atypique, Piero de la Franchesca. Peut-être les sentiments confus de Suarès face à l'œuvre de Piero de la Francesca nourrissaient-ils les rêveries de ce Breton en quête d'une Chine originelle.

> […] L'explication par la Chine servirait alors à rendre compte d'une beauté, d'une fascination dont Suarès ne parvient pas à comprendre l'origine. […][868]

Patrick Besnier établit aussi un lien très fort entre la Bretagne et la Chine puisque le voyage en Italie se fait par un *arrachement difficile, la Bretagne ne se laisse pas oublier et fait recours dans le cours du récit en des lieux, en des moments inattendus*. Il ne va pas plus loin dans l'origine du lien intuitif entre la Bretagne et la Chine. Cependant, il situe, par cette affirmation, la Chine et la Bretagne dans deux univers parallèles et complémentaires, qui deviennent dans

---

[867] Patrick Besnier, « Le Condottiere en Chine », *Europe,* Paris : éd. Europe et Messidor, n°709, mai 1988, p.106

[868] Patrick Besnier, « Le Condottiere en Chine », *Europe,* Paris : éd. Europe et Messidor, n°709, mai 1988, p.107.

le récit deux espaces imaginaires dont le but est d'accompagner le Condottiere dans son voyage. Il ajoute ces traces orientales dans le voyage en Italie comme les débris anticipateurs d'un nouveau départ *: Aux instants de possession presque totale, Suarès invente de nouvelles distances, improvise des horizons lointains encore à conquérir*. Toutefois, ce départ n'est qu'une éternelle volonté de revenir sur les traces de son passé et reconquérir une culture encore inépuisée, méconnue, la culture originelle de la Bretagne. Dans la conclusion de son article, Patrick Besnier finit par établir un lien entre Segalen et Suarès, dans leur dépassement du pittoresque oriental et dans la recherche d'une Chine attachée aux formes. L'univers des formes évoque aussi les rapports souvent établis par des savants, linguistes, historiens, archéologues et anthropologues du XIX^e^ entre quelques formes trouvées en Bretagne, dites d'origine celtique et des formes qu'on pouvait observer en Asie. Mais une quête des formes ne suffit pas à expliquer la Chine de Suarès et de Segalen, sans revenir sur la Bretagne, où l'envie de la Chine était née.

Revenons à la Chine de Suarès afin de compléter et d'expliquer l'analyse de Patrick Besnier et de compléter l'illusion du dragon que nous avons analysée lors du croquis de la fête bigoudène, intitulé « Rumeur-fête ». Le Condottiere est un celte aussi sauvage et primitif que la mode artistique du XIX^e^ le voulait. On imagine Suarès récemment sorti de l'expérience d'un voyage *mystico-pictural* en Bretagne où il rencontra et réinventa des peuples venus d'ailleurs. Rappelons au passage que parmi les motivations qui avaient conduit Suarès en Bretagne la quête de ses origines l'avait conduit dans les contrées finistériennes où les Bretons avaient été qualifiés de sauvages, laids et primitifs. Peut-être Suarès avait-il reconnu son aïeule bretonne dans les humbles Bigoudènes. Si ce fut le cas, le lien que Suarès établit avec ce peuple breton pourrait expliquer le portrait de Caërdal. Caërdal est aussi le portrait d'un être sauvage, ancien et laid qui rappelle en quelque sorte les portraits que les scientifiques avaient faits des Bigoudens (surtout des Bigoudènes) :

> Il est laid. Pourtant, son crâne est beau ; mais l'air de son visage est trop ancien : il n'est pas de son temps. [869]

Il avait été fasciné depuis son plus jeune âge par l'Orient, dans une lettre adressée à son frère qui porte la date du 3 février 1900, il lui confiait déjà ses désirs ardents de dépasser les frontières de l'Occident : *Tu as le Japon à me raconter, Bombay, Ceylan, et toutes sortes de visions « estranges »* [870].

La Chine réapparaît dans l'œuvre d'André Suarès, principalement parce qu'il avait été attiré par ce bout de l'Asie depuis qu'il réalisa ses premiers voyages en Bretagne. Dans la *Revue de Paris,* André Suarès publia, sous le pseudonyme de Lieutenant X, un journal de fiction intitulé « De Ta-Kou à Pekin » pour décrire des événements et des impressions de la Chine aux alentours de 1901, peu avant la mort de Li Hong-Tchang. Il s'agit des notes chronologiques du voyage d'un lieutenant français en Chine. Ce carnet fut publié dans *La revue de Paris* en 1902, dans les livraisons du premier et du 15 octobre. Le lieutenant décrit les horreurs de la guerre dans une aventure presque initiatique parmi les monuments symboliques du pouvoir déchu. Il devient un simple observateur des derniers jours d'une Chine partagée par des ambitions étrangères. Il recréa dans son séjour à la Cité Interdite les souvenirs d'un passé et d'une histoire enfermés dans la Ville close. C'est un travail de critique historique qui laisse peu de place à une description du peuple chinois, parce que le but de ce travail fut essentiellement de passer en revue les derniers événements politiques en Chine, avec leur complexité, sans oublier de fortes critiques à la diplomatie européenne (des loups voraces p.760) et à la maladresse de Li Hong-Tchang[871].

Entre 1904 et 1938, Suarès maintient une correspondance avec Claudel, qui avait reçu un des exemplaires de l'ouvrage de *Stèles*. Dans une lettre du 29 Janvier 1905, Suarès lui avoua son admiration : *Je n'ai pas lu toutes vos œuvres. Je n'ai eu entre les mains votre livre « de l'est », que trop peu de temps à mon gré. J'aime ce que vous faites. Voilà tout*. Cependant malgré l'intérêt que Suarès

---

[869] *Le Voyage du Condottière*, « Vers Venise », Paris : granit, 1984, p.8.

[870] *Ignorées destinataire,* avant-propos d'Armand Roumanet, Paris : Gallimard, 1955, p.43.

[871] Suarès avait écrit aussi sur la Chine : « Poèmes : Lao-Tsé en pèlerin - Amitié rève d'amour », *Les Ecrits Nouveaux,* Paris : Emile-Paul, décembre 1917, pp.3-7.
« Sur le seuil de Lhassa », *Mouches à miel,* mars 1938.

montrait pour l'œuvre de Claudel, Claudel refusait de lui écrire sur son travail poétique en rapport avec la Chine. Tout au long des missives envoyées par Suarès à Claudel il insista vainement pour lui décrire les merveilles de la Chine, il n'obtiendra aucune réponse. Dans sa correspondance avec Suarès, Claudel avait décidé de traiter un seul et unique sujet qui lia presque de façon tyrannique cette longue relation épistolaire avec Suarès : ses inquiétudes religieuses.

La lettre d'André Suarès à Paul Claudel écrite le 15 juin 1906, reste l'écho sans réponse d'un poète qui crie sa soif de l'élixir chinois :

> Parlez-moi de ce que vous faites. Le bon signal que vous m'avez envoyé du cœur grouillant de l'Asie m'a ému comme un message transmis par les vibrations de la terre. Quelle différence après tout entre l'onde sismique, le courant sans fil et les navires sur la mer ? Tout rapport m'émerveille. A cause de vous je remue aussi dans le nombril de la Chine. Je rêve de la fourmilière avec une étrange envie de tâter moi-même les terriers de la République Future, non pourtant dans une avide et secrète horreur. [872]

Insatisfait de la Chine réelle, qui avait fait l'objet de ses chroniques sous le pseudonyme du Lieutenant X, Suarès continua à avoir soif et faim d'une autre Chine. Mais laquelle ? Suarès ne chercha pas que de formes en Chine, comme l'a suggéré Patrick Besnier, il chercha un contact presque physique. Un sens, le tact, envahit chaque phrase : *message par les vibrations, tâter et remuer*. La Chine que Suarès veut approfondir n'est pas celle des peintures, croquis et dessins ; elle n'entre pas par les yeux puisqu'il s'agit d'une Chine que le poète doit tâter et remuer. Suarès a ressenti les vibrations chinoises, au cœur du pays Bigouden, là où l'on peut entendre les battements de la terre parce que *l'espace résonne comme un gong*[873] et *sur l'onde de cette foule,* le poète dit *je frémis à la vibration*. Suarès avait aussi trouvé le cœur grouillant parce que *l'immense place grouille et gronde* et la fourmilière de l'Asie est à Pont-l'Abbé, lors de la fête de la Tréminou où la *foule roule*. Suarès avait déjà remué le nombril de la Chine en réveillant le dragon pour le faire danser, dans la fourmilière bretonne

---

[872] Paul Claudel et André Suarès, *Correspondance Paul Claudel et André Suarès (1904-1938)*, Paris : Gallimard, 1951, p. 83

[873] *L&M*, p. 59.

au *son de gong aux réflexions profondes*. Suarès veut toucher le corps de la Chine, pénétrer l'intimité de son nombril et la tâter. La personnification de la Chine nous rappelle aussi la personnification de Pont-l'Abbé, devenue une fille folle sous les feux de la danse. La Chine et la Bretagne représentèrent le yin et le yang dans la vie et l'œuvre de Suarés. Lorsqu'il finit son œuvre sur la Bretagne, il fit son adieu à la Bretagne, à Pont-l'Abbé et il cria : *Je vais mourir ici* et lorsqu'il devait parler de sa mort, il disait toujours *quand je partirai en Chine*[874].

> J'ai été où je suis pour la première fois. Si je rêve, ou si j'ai rêvé ? […]Tout le pays sous le ciel est peuplé de revenants comme je suis. Quand je marcherais contre le soleil, depuis le vallon de Ploërmel (là, chaque chêne suce les os d'un saint), jusqu'au tombeau des Koungs à Kiou-Fao[875], où le duc à la soixante et dix-septième génération tient à toujours son fief de l'Empire, en hoirie de l'incomparable sage quand j'aurais fait toute la route, d'un flanc à l'autre flanc, sur le dos voûté de la terre, la pauvre vieille, je n'aurai rencontré fantôme, que des fantômes. […] [876]

Peu à peu la Chine que Suarès désirait ne pouvait pas être la Chine réelle, ni l'image sino-italienne du Condottiere, parce qu'elle n'était pas seulement en dehors du poète mais à l'intérieur, parce qu'elle n'était pas seulement à l'origine de son existence mais au-delà.

---

[874] Rapporté par Robert Parienté dans l'épisode intitulé « dernières années » in *Valeurs et autres écrits historiques politiques, et critiques (1923-1948)*, édition établie par Robert Parienté, Paris : Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, p.934.

[875] Ce n'est peut-être pas un hasard si Suarès avait choisi d'écrire sur Kiou-Fao ou Kioufao qualifiée à l'époque de «Jérusalem des Chinois » par Elisée et Onésime Réclus.
Elisée et Onésime Réclus, *L'Empire du milieu - Le climat, le sol, les races, la richesse de la Chine,* Paris : Hachette, 1902, p. 307.

[876] André Suarès, *Bouclier du Zodiaque*, éd. présentée et annotée par Robert Parienté, Paris : Le Cherche Midi éditeur, 1993, p.36.

La Chine baragouine.

La Bretagne est un endroit à part et lorsque à la fin du XIXe siècle on commence à découvrir les vestiges de son passé, les linguistes, ainsi que des archéologues et des voyageurs, veulent y trouver une réponse à tous leurs songes, hypothèses et interrogations. Les revues archéologiques, les magazines destinés à un très grand public, et aux enfants, comme *le Magasin Pittoresque*, créèrent un halo de mystère autour des découvertes archéologiques faites en Bretagne. Les Celtes qui avaient envahi trop le devant de la scène chez les romantiques commencent à être étudiés par les anthropologues mais aussi exploités pour les plaisirs touristiques. Segalen, Jarry et Suarès avaient entendu parler de la polémique autour des découvertes mégalithiques en Bretagne et des inscriptions étranges trouvées sur ces monuments. Dans ce contexte certains ouvrages des voyageurs Bretons commencèrent à établir un lien entre des coutumes et des symboles qu'ils avaient vus chez des peuples lointains, La Chine, l'Egypte, le Tibet, l'Inde…, et en Bretagne. Une confusion régna pendant tout le XIXe siècle autour des origines des Bretons, due en grande partie à la confusion entre les hypothèses scientifiques autour des mégalithes, les hypothèses anthropologiques et l'imaginaire humain.

Au XIXe siècle, les recherches sur l'ancienne littérature de Bretagne passent principalement par quelques projets de restitution de la littérature de tradition ancestrale et ancienne, transmise oralement, un projet commencé par Villemarqué, connu de Jarry, Segalen et Suarès. *Le Barzaz Breiz*, malgré les polémiques autour de l'origine de ses chants venait d'établir par écrit l'existence en Bretagne d'une littérature orale très ancienne, des chansons enracinées dans un passé lointain et commun à d'autres pays celtiques. La recherche du Celte en France, qui était institutionnalisée depuis 1805, avec la naissance de l'Académie Celtique, frôlait parfois l'imaginaire et le fantastique. A côté des ouvrages qui nourrissaient l'affaire *sino-bigoudène,* des livres sur l'origine celte des Bretons prolifèrent aussi. Dans les deux cas les théories se croisent, les hypothèses

grossissent autour des aïeuls, Celtes et Asiatiques, des Bretons, en particulier des Bigoudens. Jarry avait consulté un de ces ouvrages qui entretenait le mythe des origines des Celtes comme les descendants de Gomert, le petit fils de Noé, c'est le cas de l'ouvrage Don Pezron, que Jarry orthographia Pezzon. Paul Yves Pezron, Docteur en théologie de la Faculté de Paris, publia en 1703 l'ouvrage intitulé : *Antiquité de la nation, et de la langue des Celtes, Autrement appellez Gaulois*. Pezron dans son ouvrage développa plusieurs idées sur la provenance asiatique de la langue bretonne et de son caractère divin. Il situa le berceau des Celtes en Asie, en argumentant que les Celtes étaient les descendants d'un peuple nommé Gomarien ou Gomarite qui aurait conquis l'Asie Mineure, la Thrace et la Grèce. Pezron fait de Saturne et de Jupiter les deux princes des Titans et il ajouta que, sous le nom de Titans, les Celtes arrivèrent en Europe. C'est alors que d'après l'abbé Pezron, les Dieux gréco-romains deviennent les détenteurs d'une langue divine, le Gaulois ou le Celte :

> Ce qui est si vrai, qu'on découvrira, & par les noms des Dieux prétendus, & par d'autres preuves, qu'ils n'ont point eu d'autre Langue, que celle des Celtes, qu'on parloit dans les Gaules au tems de César : Langue que l'on conserve encore de nos jours dans notre Bretagne. [877]

Cela explique pourquoi dans son dernier ouvrage, *La Dragonne,* Jarry insiste sur le fait que l'Armorique conserve la langue des Dieux de l'Antiquité[878]. Pezron dans son travail ajouta aussi que, à l'origine de toutes les langues, la langue bretonne occupait une place si importante qu'il n'avait pas trouvé une autre qualification plus approprié que la nommer la *Langue Matrice*. Il ne faudrait pas oublier une autre caractéristique que Pezron trouva dans la langue bretonne, en plus de la divinité, de l'ancienneté et de l'orientation asiatique : la simplicité, le monosyllabisme.

---

[877] Paul Yves Pezron *Antiquité de la nation, et de la langue des Celtes, Autrement appellez Gaulois* : Par le R. P. Dom PEZRON, Docteur en théologie de la Faculté de Paris & ancien Abbé de la Charmoye, Paris : chez Jean Boudot, 1703, s. n. p.

[878] *Ibid.*, p.330.

> Premièrement, l'on voit à l'œil, que les mots Celtiques, que je viens de produire sont plus simples que les mots Grecs que la plupart ne sont que d'une syllabe ; [879]

Pezron inaugura un courant, si on peut le nommer ainsi, sur les origines linguistiques, puisque au siècle suivant quelques linguistes continuèrent leur quête d'une langue originelle sur les critères étudiés par Pezron : la langue matrice monosyllabique. L'idée de l'existence d'une langue matrice monosyllabique originelle fut très répandue au XIX^e^ siècle : par exemple, on la retrouve en 1821 dans le Dictionnaire de Le Gonidec et peu de temps après, en 1834, Charles Nodier écrit sur la langue organique, une langue originelle caractérisée par son monosyllabisme. Une idée reprise aussi par Victor Hugo dans *Notions élémentaires de linguistique*. En résumé, depuis l'ouvrage de Pezron et tout au long de la première moitié du XIX^e^ siècle quelques idées commencent à être répandues sur le breton, sur le Celte et sur la langue originelle : une langue matrice, divine, caractérisée par son monosyllabisme.

La Chine de Victor Segalen faisait partie de son imaginaire bien avant son premier voyage en Chine, et s'accommodait parfaitement dans la continuité de sa quête autour des origines de la littérature. Comme un archéologue en quête du germe littéraire, Segalen s'était aventuré à explorer la place de l'oralité dans le peuple Maori, pour aborder ensuite les différentes formes de l'écrit. Dans cette démarche Segalen reconstruit mimétiquement une démarche archéologique qui visait à replacer le mot dans le contexte évolutif complexe des langues et des peuples. De l'oralité aux premiers écrits, la langue avait témoigné et pouvait encore témoigner du passé mythologique, artistique, religieux, historique…d'un peuple disparu. Probablement il s'était posé la même question sur la littérature en Bretagne et en réponse aux polémiques autour de la littérature de ses ancêtres, les Celtes ou les premiers habitants habitant la Bretagne, il commença un long voyage. Pour Victor Segalen, le voyage devint un des moyens essentiels pour reculer dans le temps, comme un archéologue ferait en creusant le terrain, afin de prospecter les traces des différentes formes littéraires : l'oralité, l'iconographie, la peinture, le verbe. Après avoir ressenti un besoin de récupérer le passé de son peuple, Segalen entama le chemin du retour,

---

[879] *Ibid.*, p.239.

seul. Nous ne saurons pas si l'affaire sino-bigoudène l'avait conduit à explorer, en premier lieu, la langue et la littérature chinoises. Seulement quelques éléments nous permettent de retrouver un lien commun entre Segalen et Jarry, qui atteste d'une même fascination pour la langue monosyllabique, qui est étroitement liée à leur fascination pour l'ancienne Bretagne et la Chine. La Chine devint au XIX^{e} siècle le paradis des formes avec une langue qui faisait rêver sur les rapports originels entre le signifiant et le signifié, entre l'objet et l'image, entre l'écriture et l'oral, entre le sens et le son des mots. Le contexte de l'époque, les rumeurs de l'affaire *sino-bigoudène,* leur recherche d'une Bretagne des aïeuls, authentique, avaient peut-être conduit Jarry et Segalen dans une quête inattendue : la quête de la langue originelle, divine et monosyllabique.

La Chine devient dans le premier travail de Victor Segalen l'espace du signe, de l'idéogramme, de la forme. Dans un texte intitulé *Dépouillement* Segalen invoque le caractère divin du mot :

> Mots ! mes dieux provisoires ! A vous ceci qui bégaie pour vous sentir trop nombreux et moutonnants autour de moi. — Mais donnez-moi l'appui de vos membres, les consonnes, et le chant de couleur des sons vocalisées pour attendre et happer ce manteau dont je dois vous vêtir : La Forme.[880]

Segalen y décrit la démarche du poète qui fait un retour en arrière à la recherche des sources où le mot est à l'origine de tout, où le mot était universel où le mot était aussi proche de l'idée de divinité, la même que Jarry avait trouvée dans la langue bretonne. Le but final du poète dans le texte est de dépouiller les mots de tout afin de pouvoir, dans un duel face à face et corps à corps avec le mot, écrire.

La divinité des mots fut aussi un sujet qui intéressa Alfred Jarry, et elle apparaît dans un cadre chinois, comme ce fut le cas pour Segalen. Il ne s'agit pas d'une coïncidence, car un lien très étroit existe entre la découverte de la langue originelle de Bretagne, la Chine et le mot divin dans l'œuvre de Jarry et Segalen. Nous ne saurons pas dire si le contexte de l'époque, les lectures communes ou

---

[880] *Regard, Espaces, Signes* Colloque organisé par Eliane Formentelli, 22 et 23 novembre 1978, Musée Guimet, Paris : Publié in L'Asiathèque, 1979, p. 1.

leur projet culturel et identitaire breton, avaient poussé Segalen et Jarry dans une même quête. Quoi qu'il en soit, dans le recoin le plus celte, le plus chinois et le plus éloigné, Jarry et Segalen trouvent la langue originelle.

Erbrand, le protagoniste du dernier roman de Jarry, inachevé, retourne en Bretagne, dans un train conduit sous les instructions d'un manuel Chinois : le *Livre de la voie et de la ligne droite,* une traduction du bien connu *Tao-Té king* de Lao- Tseu. Jarry envoya une lettre à Rachilde depuis Laval, en 1907, afin de décrire l'étrange voyage dans lequel le mécanicien d'un train suit les conseils d'un livre chinois pour acheminer sa machine en Bretagne :

> […] La voie *conduite* (ou surveillée et aiguillée) par les soins d'un conducteur qui vérifie la *ligne* dans celles de sa main et règle tout d'après les principes (lus dans le texte chinois) du *Livre de la voie et de la ligne droite.*[881]

Jarry écrit sur la divinité de la langue originelle dans un espace particulier, une province chinoise dans une région de Bretagne, nommé Pell-Bras, qui signifie en breton bien loin.

> […] Et Sacqueville leur répondit dans ce celtique qui, selon l'opinion la plus probable et celle de dom Pezron, est la langue des anciens dieux :
>
> « Jo vras a mens d'hoquelet, penam a rit-hu ? » (J'ai de la joie à vous voir. Comment vous portez-vous ?) [882]

Jarry établit ainsi les liens inextricables entre la Chine et la Bretagne. Rappelons au passage que dom Pezron avait insisté sur les origines asiatiques du breton, ce qui pourrait expliquer pourquoi le train est conduit par un machiniste qui lit un livre chinois, cependant il ne faudrait pas oublier que Jarry insista sur le terme chinois et non une terminologie plus générale contenue dans le terme Asiatique. Plusieurs raisons expliquent pourquoi Jarry avait choisi de faire revenir Erbrand dans une Bretagne très éloignée, aussi éloignée que la Chine et qui détient les secrets de sa langue ancestrale et de la langue des dieux.

---

[881]OCJ III, p.666. (BJ, p.1225)
[882] *La Dragonne,* OCJ III, p.498 (BJ, p.1205)

Nous avons expliqué que la quête de la forme avait conduit Segalen à pousser les portes de la Chine, la forme des mots mais aussi la forme des pierres. Dans la deuxième partie de notre travail nous avons analysé le projet que Segalen avait de faire une étude comparative des menhirs bretons et des piliers et stèles chinoises. Le secret de la langue originelle et des rapports entre la Chine et la Bretagne se trouve aussi dans la forme des mots. Jarry et Segalen connaissaient peu le breton, du moins ils ne le parlaient pas couramment, il s'agissait d'une langue lointaine, bizarre, mais attirante puisqu'ancienne, encore vivante et au centre de nombreuses polémiques. Comme ils ne la parlaient pas, même s'ils en connaissaient quelques mots, l'entendre devenait un écho d'imaginaire, la lire, sans à peine la connaître, un terrain de frustrations. Jarry et Segalen sont confrontés aux rêveries linguistiques que le son du breton leur procura et aux frustrations d'une lecture infructueuse due à leur pauvre connaissance. Segalen dans une lettre à Mme Manceron écrit ses préférences pour les monosyllabes :

> […] Voici ce que j'ai à vous dire, et que je traduirai sous une formule bizarre : tout ce qui, en anglais, est syllabiquement plus *court* que la phrase française me plaît absolument. Cela tient à mon amour croissant du monosyllabe, comme représentant une densité du son supérieure, un état plus avancé du mot. [883]

Le commentaire de Victor Segalen s'inscrit dans un contexte *biobibliographique* particulier. En 1916, il avait écrit quelques lignes sur le projet d'un roman breton, *Les Immémoriaux Bretons,* où il voulait récupérer le savoir du Barde oral et le Parler Ancien à travers un voyage, un retour en arrière dans l'histoire du peuple breton et aussi dans l'histoire de l'homme. Segalen ne laissa pas ce projet complètement inerte, puisque, vers 1918, il écrivit un poème au caractère celtique, sur un vaste recoin de la Chine imaginaire, le Tibet. *Thibet* décrit un retour un arrière de l'homme, que l'œuvre des *Immémoriaux Bretons* annonçait, dans une métaphore du blanc qui conduit le poète au double *mysterium* de l'Etre Absent. *Thibet* devient une œuvre partagée entre deux espaces, le blanc asiatique et le monde blanc celtique, une Asiatide reconquise. *L'Asiatide* est un néologisme utilisé par Segalen afin de rendre compte de son

[883] CS II, p.1167.

imaginaire hybride, de la Bretagne celtique et l'Asie rêvée, qui s'entremêlent comme le beurre et le thé que le poète boit dans son poème :

XXIV

Si je n'écrivais ni chantais en mon langage bien françois.
Blutant le grain d'oïl entre mes lèvres,
Entre tous les parlers du monde aux milles voix ayant le choix
Prenant qui va de Paris à Sèvres,
Je donnerais cent millions de sons élégants et diserts
Pour goûter ta rude mélodie…
Pour emprunter ton parler haut, Thibet, tes grandes voix dans le désert.
Le jet de ta rude épiphanie…
Tes jeux des mots assonancés : un son ! un saut : mots d'un seul ton…
Monosyllabes allitérés
Comme un thé beurré chaud et gras, versé du pot du marmiton
Coule sous les langues altérées
Comme un déferlé fleurissant couleur de langues et mantras [884]

Le poète imagine une autre langue pour chanter et il la décrit, au milieu de son voyage en *Asiatide*. Il imagine un échange par lequel les mots de sa langue française, élégante et éloquente, paieraient la nouvelle langue, modeste et rude. La langue qu'il désire se veut la nourriture terrestre, une sorte de mana aux réminiscences bretonnes, n'oublions pas que la langue bretonne a été toujours qualifié de rude et que Segalen était très friand du beurre breton. Segalen a soif et faim de la langue monosyllabique qu'il a imaginée, et son cri désespéré résonne au cœur de *Thibet*.

Revenons à Jarry pour comprendre un peu plus le rêve de Segalen. Jarry fait son autoportrait à travers le portrait d'un Chinois dans le roman *Messaline*. Le Chinois de Messaline, *alter-ego* de l'auteur, *dicte dans la langue des monosyllabes sur un papier de riz, avec un pinceau en écriture en herbe*. Le

[884] OCS I, p.620

commentaire fait sur l'écriture du Chinois dans le roman *Messaline,* est plus qu'un témoignage de l'importance de la Chine dans l'œuvre et dans la vie de Jarry, puisqu'il décrit en peu de mots la technique d'écriture qui le caractérisa. Il fait du mot un carrefour de sens et aussi un carrefour d'images. Son goût pour l'héraldique, la prolifération des allusions, de l'ellipse, des jeux de correspondances, où le mot est grossi d'images et de sens nouveaux à mesure que l'œuvre jarryque évolue, rappelle le *caosu* ou « écriture d'herbe ». Jarry fait de son travail littéraire, par la surcharge imaginaire du mot, après l'avoir simplifié et dépouillé de sens et des images trop universelles, conventionnelles, une œuvre vivante, une œuvre mouvante propre à la technique du *caosu*. Quant au monosyllabisme, dont on pourrait penser qu'il est propre à la langue chinoise suivant l'imaginaire de Jarry, il constitua la clé de la quête linguistique dans son œuvre. L'article, « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », que Jarry publia le 15 mai 1903 dans la revue *La plume*, traite le sujet de la quête d'une langue et d'un peuple originels. Il réinvente l'origine des langues à partir des réflexions sur l'ouvrage de Victor Fournié *Introduction à l'histoire ancienne* et il imagine que *pour qui sait lire, le même son ou la même syllabe a toujours le même sens dans toutes les langues*[885].

Nous ne saurons pas si Jarry et Victor Segalen avaient lu ce passage de l'œuvre *Poésies de l'époque des Thang* qui donne quelques précisions linguistiques sur le monosyllabisme :

> A mesure que la nécessité de rendre des idées nouvelles se fit sentir, à mesure que les mots durent se multiplier dans la langue parlée comme dans la langue écrite, tandis que, dans la langue parlée, on procédait par les associations de monosyllabes indiquées plus haut, on imagina dans la langue écrite le nouveau mode de formation que voici : Tout son de la langue parlée avait nécessairement déjà son correspondant parmi les signes graphiques simples ou composés. On prit quelques-uns de ces signes, abstraction faite de leur signification propre, et les associant à un radical qui gardait sa valeur idéographique, on s'en servit pour indiquer le nom, dans la langue parlée, de l'objet que le nouveau groupe était appelé à représenter. Ce groupe se composait dès lors de deux parties distinctes : l'une, le radical, l'image, déterminant le sens et fixant le genre ; l'autre, sorte de

[885] OCJ II, p. 441

> *rebus* n'indiquant plus qu'un son, et caractérisant l'espèce. Ayant à composer, par exemple, un caractère destiné à représenter la carpe, poisson qui, dans la langue parlée, avait reçu le nom de *lì*, on prit d'abord le radical déterminatif du genre,  poisson, puis on y ajouta le caractère  , autre radical signifiant village, lequel perdait ici sa signification propre pour n'apporter dans le nouveau groupe que le son *lì*, caractéristique de l'espèce (un village s'appelant également *lì* dans la langue parlée).  figura donc le *poisson lì* ou la carpe. [886]

Mais nous pouvons affirmer que Jarry et Segalen connaissaient parfaitement l'ouvrage *Poésies de l'époque des Thang,* traduites du chinois et présentées par le Marquis d'Hervey-Saint-Denys.

Jarry connaissait parfaitement ce passage puisque dans son article intitulé « Ceux pour qui il n'y eut point de Babel », il rassembla les idées de Fournié et les théories du mot *li* Chinois, du livre traduit par Hervey de Saint Denys, afin d'établir d'étonnants parallélismes entre le mot chinois *Li* et le mot *lieu* breton.

> Voilà pourquoi nous citions d'abord M Fournié. Les allitérations, les rimes, les assonances et les rythmes révèlent des parentés profondes entre les mots. Où dans plusieurs mots, il y a une même syllabe, il y a un point commun. Les Chinois disent : *li*, une lieue, et *li*, aussi un poisson du genre cyprin. Les Bretons, remarquons-nous, disent : un lieu (poisson) et une lieue.[887]

Jarry à partir de ce commentaire donne un exemple des liens très forts qui peuvent exister entre la langue chinoise et le breton et qu'il avait établis auparavant entre la Chine et la Bretagne dans les portraits de ses personnages, dans les récits de ses aventures qui se consolident par une explication peu orthodoxe sur les rapports entre les langues. D'après Jarry le monosyllabisme est une des caractéristiques entre le breton et le chinois, ce qui nous conduit à penser que le Chinois de *Messaline*, l'alter-ego de l'auteur, écrit la langue des monosyllabes : le chinois ou le breton. Mais pour établir un lien profond entre

---

[886] Marquis d'Hervey-Saint-Denys, « La langue chinoise » in *Poésies de l'époque des Thang,* traduites du chinois et présentées par le Marquis d'Hervey-Saint-Denys, publié en 1862 et réédité chez Champ Libre en 1977.

[887] OCJ II, p. 443 (BJ, p. 1016)

les mots bretons et chinois d'une mesure et d'un poisson, Jarry passe par les éléments sonores communs : *Les allitérations, rimes, les assonances et les rythmes.*

Victor Segalen avait emprunté quelques expressions pour composer la *stèle* intitulée « Du bout du sabre » à la traduction d'Hervey de Saint Denys et sans doute il connaissait son travail qui était très populaire à l'époque. Nous ne pouvons pas certifier qu'il arriva à la même conclusion de Jarry à propos du terme *li* chinois et les parallélismes de la forme bretonne. Nous ne savons pas si les seules parentés profondes qu'il trouve en Chine étaient limitées à la forme des menhirs ou à la version chinoise de son nom de famille : *« Monsieur Sié. » C'est le monosyllabe choisi parmi les noms classiques des « Cent Familles » auquel se réduit mon nom occidental, extrême-occidental, du bout de la terre.* Néanmoins il est possible de tirer quelques conclusions qui s'avèrent exactes : la langue chinoise est prisée par ses monosyllabes, qui avaient fasciné Segalen depuis toujours et qui l'avaient passionné jusqu'à la fin de sa vie. Les secrets des monosyllabes et de la rudesse de la langue qu'il cherchait, répondaient peut-être à la quête de l'ancien breton, la langue orale de l'ancien parler, la langue des Bardes (*Les Immémoriaux Bretons).* La langue que Segalen cherchait était plus simple que le grec et comme la langue celte, selon dom Pezron (*que les mots Celtiques, que je viens de produire sont plus simples que les mots Grecs que la plupart ne sont que d'une syllabe).* La méthode que Segalen voulait utiliser pour conquérir la langue rude du Tibet et la langue première est la méthode préconisée par Jarry : trouver des parentés profondes entre les mots, par les rythmes et les allitérations. Dans le poème *Thibet* de Segalen, lorsque le poète songe à échanger sa langue *françoise* pour une autre plus rude, le poète crie :

Tes jeux des mots assonancés : un son ! un saut : mots d'un seul ton…

Monosyllabes allitérés

La langue de l'*Asiatide* évoque la langue sino-bretonne que Jarry chercha, la langue première, avant le charabia babélique. Jarry écrit qu'elle réside là, *où dans plusieurs mots, il y a une même syllabe, il y a un point commun*. Segalen l'avait trouvée dans les *Monosyllabes allitérés* par les *jeux des mots assonancés*.

Segalen rêvait, comme l'avait fait Suarès, d'entendre l'*espace* de sa Bretagne et de sa Chine *résonne(r) comme un gong*[888]. Finalement Segalen rêvait, comme l'avait fait Jarry de détruire Babel, de parler la langue des *Asiatides* et de la voir *Coule(r) sous les langues altérées/ Comme un déferlé fleurissant / couleur de langues et mantras*[889].

[888] *L&M*, p. 59.
[889] OCS II, p.620

Conclusion

L'étude en profondeur des œuvres de Jarry, Segalen et Suarès, écrites dans une France chatouillée par les inquiétudes régionalistes, bouleversée par la naissance de l'anthropologie, par les nouvelles découvertes archéologiques, habillée aux couleurs de la mode des peintres de Pont-Aven, a fait émerger la Bretagne, une Bretagne conçue comme une figure clé, inéluctable ; une seconde prémisse qui permet une seconde émergence : le dialogue entre la culture de la France du XIX^{e} siècle et la Bretagne. Était en jeu la Bretagne comme modèle imaginaire dans la France du XIX^{e} siècle, et plus particulièrement dans la vie et dans l'œuvre des trois auteurs.

Notre travail s'est articulé selon une architecture que nous avons voulue transparente afin que sa progression et son édification soient visibles, d'un objet d'étude à un autre. Depuis le portrait d'une Bretagne imaginaire, point de départ, fondation en quelque sorte de l'édifice, en passant par la Bretagne comme identité culturelle, on arrive au parcours biographique et littéraire de Jarry, Segalen et Suarès, construction dont on espère qu'elle structure le travail proposé.

Toute construction s'insère dans un ensemble, un édifice n'a de sens que s'il se définit par cet ensemble et s'il aide également à la définition de l'ensemble. Il fallait donc que notre travail ne fût pas restreint à une seule description linéaire, son interaction entre elles, des trois étapes qui ont été choisies. Cette description est présente, nous n'avons pas cherché à y renoncer, même si elle peut paraître monotone et répétitive. Elle rend compte de la méthode et de la mise en perspective : chaque analyse se rapporte à un aspect de l'œuvre ou de la vie de Jarry, Segalen et Suarès, étudié dans le contexte du XIX^{e} siècle, mais aussi analysé en suivant l'évolution jusqu'à nos jours des travaux critiques sur le sujet. Au terme de ce cheminement analytique en perspective ont été proposées et insérées nos conclusions. La confrontation des idées du XIX^{e} siècle avec les études contemporaines permet de voir, de percevoir une évolution, permet également une vision globale de la Bretagne dans les œuvres des trois auteurs, qui n'empêche pas d'aborder d'autres sujets qui lui sont liés, comme le celtisme ou l'orientalisme. Monotonie et répétition aident à la mise en perspective, c'est du moins le but recherché.

Catalogues, manuels et dictionnaires s'obstinent à séparer écrivains et création littéraire, à structurer chaque auteur isolément. Il nous a semblé qu'il fallait sortir des sentiers battus de la méthodologie littéraire afin de mettre en lumière une série de correspondances entre Jarry, Segalen et Suarès, qu'on n'avait pas encore perçues peut-être, qui étaient cependant latentes dans tous les ouvrages qui leur étaient consacrés. Cette mise en évidence, en lumière, a été le but de notre analyse, première analyse croisée sur trois écrivains qui ont été les précurseurs de trois mouvements littéraires et esthétiques, le surréalisme, l'exotisme et l'existentialisme.

L'identité culturelle bretonne des trois écrivains a déjà été beaucoup affirmée, faisant couler beaucoup d'encre, elle n'était pas l'objet de nos analyses. Affirmer n'est pas forcément faire exister… il est nécessaire de démontrer et notre but a été d'ouvrir quelques pistes qui viendraient étayer la démonstration. Une partie de ce travail s'appuie sur le concept de *Littérature bretonne en langue française,* apparu en 1975 dans la revue *Bretagnes,* concept qu'on rappelle brièvement :

> […] la francité et la *bretonnité* se manifestent précisément sur deux plans radicalement distincts : ce qui y est français, c'est la langue, et ce qui y est breton, c'est la création. Il s'agit d'une création bretonne de langue française […] [890]

Suivant cette même ligne Pascal Rannou[891] avait voulu répondre à la question *Qu'est qui est breton ?* ; et il cite quelques caractéristiques de l'écrivain breton : l'écrivain est *rendu étranger à lui-même*, *la linéarité de la description du paysage breton* et utilise des structures narratives qui évoquent des formes celtiques.

La Bretagne ancrée de Jarry, Segalen et Suarès se fait au bout d'un voyage initiatique que seule l'écriture révèle. C'est dans l'alchimie de mots que les métamorphoses s'opèrent pour que le poète enfante un nouveau nom, redessine son autre portrait et balbutie sa langue interne. Le poète est ainsi rendu étranger à lui-même. Jarry, Segalen et Suarès deviennent peu à peu les créateurs de leur propre identité culturelle bretonne, poussés essentiellement par la toile de fond de l'époque, *Le Réveil des Provinces*, par les souvenirs d'enfance, la géographie et les traditions de Bretagne. On ne peut pas déterminer *la bretonnité* ou l'attachement culturel breton de Jarry, Segalen et Suarès, ou de tout autre écrivain, sans tenir compte de l'époque et des répercussions de cet aspect dans leur production littéraire. A chaque étape de notre travail nous avons mis en relief les aspects de la culture bretonne qui avaient fortement modifié leur projet littéraire ou leur modèle poétique.

C'est partiellement que nous avons répondu au dernier critère proposé par Rannou, les *structures narratives qui évoquent des formes celtiques*. Il est vrai que l'anguille celte fut difficile à saisir, glissante, imposante par sa longueur et séduisante par ses mouvements. Suivant notre jeu de perspectives nous avons commencé un travail afin de saisir le sujet, mais à cause de sa densité et parce que l'étude se voulait harmonieuse et parallèle pour les trois écrivains, il est un sujet que nous avons délaissé : la véritable quête du Graal dans la littérature du XX^{e} siècle, une quête provoquée par un envie de rétablir des idéaux autres que

---

[890] *Bretagnes,* N^{a} 6, p. 22, cité par Pascal Rannou in « Approche du concept de littérature bretonne de langue française », *Métissage du texte (Maghreb, Québec, Bretagne),* coll. « Plurial », n° 4, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 1993, p79.

[891] Pascal Rannou, ACL.

les classiques. Yves Vadé[892] nous donne le la avec une étude sur les traces du Celte dans la littérature française du XIX^e^ et XX^e^. L'étude analyse le bouleversement le plus important que les souvenirs de la culture celte aient opéré dans la littérature française depuis le XIX^e^ siècle: le séducteur et bel Orphée est détrôné par le vieux magicien Merlin. Le nouveau poète, né sous l'étoile du magicien, est attiré par l'au-delà, par la mort, aspect que nous avons abordé partiellement dans **la Bretagne de l'au-delà**. Un « je » fasciné par l'altérité, par les métamorphoses. Un « je » qui pouvait expliquer les inquiétudes physiques et généalogiques de Jarry, Segalen et Suarès ainsi que leur attachement à l'illusion d'un portrait oriental. Orphée ne séduit plus Jarry, Segalen et Suarès et c'est la voix de Merlin qui s'impose dans leurs œuvres, telle qu'elle a été entendue par Yves Vadé.

Antón Figueroa, dans un ouvrage sur les rapports existants entre Philéas Lebesgue et quelques écrivains galiciens, intitulé *Lecturas alleas,* introduit une réflexion sur l'étranger (et pourquoi pas aussi l'étrange) :

> O dircurso sobre o « extranxeiro » resulta finalmente un discurso sobre nós; as modalidades da relación coas que imaginamos ó *outro* explicitan, en parte, o implícito da cultura propia e da dinámica das forzas que historicamente a van configurando. [893]

> Le discours sur l' « étranger » devient finalement un discours sur nous ; les modalités des rapports avec lesquels nous imaginons l'*autre* explicitent, en partie, l'implicite de notre culture et la dynamique des forces qui peu à peu la configurent historiquement.

Antón Figueroa nous a fait réfléchir au sens profond et aux retentissements du mot « étranger », jusqu'au point de remettre en question les véritables motivations de cette thèse. Maintes fois, tout au long de cette

---

[892] Yves Vadé", « L'ombre de Merlin : André Breton et la pensée celtique", *Pleine Marge*, Paris : Editions Peeters-France, n° 42, décembre 2005, p. 153-180

893 Antón Figueroa, *Lecturas alleas: sobre das relacións con outras literaturas*, Santiago de Compostela : Sotelo Blanco, 1996, p. 9.

traversée littéraire, nous avons été confrontés à une impression de *déjà-vu* (ou *dejà-lu*), à une étrange expérience de *paramnésie culturelle* et *identitaire*. Les motivations qui ont été à l'origine de ce travail sont, sans aucun doute, conduites par le sentiment de proximité que les sujets bretons suscitent dans l'esprit des Galiciens. Cela nous oblige à dépasser le seuil des limites établies, **au-delà de la Bretagne**, et à revenir à notre mémoire collective et à notre patrimoine culturel afin d'expliquer, non seulement ce sentiment de *paramnésie culturelle* mais aussi les profondes motivations de cette thèse.

D'un premier coup d'œil, sans sortir des contours de la carte, la Galice, communauté autonome de l'Espagne, située à l'extrémité nord-ouest de la Péninsule Ibérique, évoque la Bretagne. Le climat océanique, l'omniprésence de la couleur verte, l'existence du mythe de la fin des terres, encore vivant dans les toponymes (Finistère et Finisterre), en plus d'autres parallélismes qui se sont accentués au fil des siècles comme les calvaires, les crêpes, la cornemuse …. font de la Bretagne une sorte *d'alter-territoire* de la Galice. Cependant, le qualificatif d'*alter-territoire* et la liste exhaustive des parallélismes entre la Galice et la Bretagne ne suffisent pas à expliquer pourquoi l'imaginaire breton a occupé une place primordiale dans la culture galicienne.
Anxo Fernández Ocampo dans une étude sur *L'espoir breton à la lumière des études de traduction* propose de ne plus réduire les rapports de la Galice et la Bretagne à une liste de parallélismes. Pour ce faire, il essaye d'expliquer quelques unes des raisons qui avaient conduit les Galiciens à construire une *vision subjective* et des mécanismes systématiques de mise en commun entre « las culturas atlánticas ».

> […] Aínda así, o verdadeiro interese non é o paralelismo (ou non) entre os repertorios das culturas atlánticas, senon saber *por qué* se constrúe esa visión subxectiva. Parécenos esta cuestión moito máis importante e reveladora. O feito de repousar a idoneidade entre as culturas atlánticas máis en constructos subxectivos ca en datos comparados históricos

> ou arqueológicos non empobrece o debate, máis be nao contrario, pois revela unha vontade auténtica de nos parecer.[894]

> […]Toutefois, le véritable intérêt ne réside pas le parallélisme (ou non) entre les répertoires des cultures atlantiques, mais savoir *pourquoi* on construit une vision subjective. Cette question nous semble beaucoup plus importante et révélatrice. Le fait de faire reposer ce qui est propre aux cultures atlantiques plus sur les constructions subjectives que sur les données comparées historiques ou archéologiques n'appauvrit pas le débat, bien au contraire, il révèle une volonté authentique de nous ressembler.

Anxo Fernández Ocampo utilise une terminologie étonnante pour qualifier les rapports Bretagne-Galice : *visión subxectiva* (*vision subjective*), *constructos subxectivos* (les *constructions* subjectives) et *vontade auténtica de nos parecer* (une volonté authentique de nous ressembler). Il est difficile de vouloir percer les secrets de l'indicible, parce que, suivant les propos d'Anxo Fernández Ocampo, il s'agit aussi d'expliquer les données qui n'entrent plus dans un cadre établi par les frontières de l'objectivité et pourtant, qui existent et construisent fortement un imaginaire bien réel. Combien de Galiciens ont été confrontés à une impression de *déjà-vu* (ou *dejà-lu*), à une étrange expérience de *paramnésie culturelle* et *identitaire* lorsqu'ils sont en contact avec la culture bretonne, sa musique ou sa littérature. Dans un autre contexte, la *volonté de trouver des ressemblances* ou l'appropriation culturelle avait conduit à des critiques et poètes comme Kenneth White à inventer un espace culturel d'intersection, *le monde blanc*. D'autres auteurs, plus ou moins celtisants, auront tendance à expliquer ces manifestations comme le fruit d'un *atavisme culturel*, celtique sans doute, encore vivant dans les deux cultures. Au-delà des diagnostics de la critique, de la terminologie utilisée pour qualifier le phénomène, la Bretagne n'a pas été seulement le mirage d'un ensemble de

---

[894] Anxo Fernández Ocampo, *A esperanza bretona á luz dos estudios de traducción,* Santiago de Compostela : Sotelo Blanco, 2002, pp. 82-83.

parallélismes culturels, elle est aussi une composante essentielle de l'imaginaire galicien.

L'étape du rayonnement du mot *Bretagne* dans la culture galicienne commence avec la diffusion de la *Matière de Bretagne* dans sa littérature médiévale. Il nous est impossible de rendre compte de ce vaste phénomène de diffusion littéraire sur lequel on a beaucoup écrit, analysé, glosé, mais il est évident que cette matière s'insérait parfaitement dans l'esprit galicien, puisque comme l'avait déjà annoncé Jean Bodel (1165-1210) dans le vers 9 de son prologue: *Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant…*[895] Après un processus complexe d'assimilation qui a été déjà très étudié par les spécialistes de la littérature galicienne, la Matière de Bretagne s'inscrit très rapidement dans notre littérature et bien au-delà. Lorsque l'on examine la définition donnée par *la Gran enciclopedia gallega*[896] de la Matière de Bretagne, il est difficile de séparer la part de la « Matière de Bretagne » telle qu'elle est connue par exemple en France, et l'imaginaire breton modifié par le récepteur Galicien, étroitement lié à son histoire culturelle.

> BRETAGNE, Matière de. La Matière de Bretagne en Galice se développe sur quatre niveaux différents, mais étroitement liés: dans la lyrique des origines, dans le folklore, pendant le Romantisme et dans le retour du fantastique et de l'irréel qui semble être un des aspects le plus décisif de la littérature galicienne contemporaine. [897]

---

[895] Jean Bodel, *La Chanson des Saxons*, Paris : J. Techener, 1839, p.1-2.

[896] *La Gran enciclopedia gallega* est née suivant deux modèles déjà existants dans les autres communautés historiques de l'Espagne, la Catalogne et le Pays Basque : la *Gran Enciclopedia Catalana* et l'*Enciclopedia General Illustrada del Pais Vasco*. Même si elle avait le but de magnifier la Galice, elle devient aussi une référence essentielle, présente dans toutes les bibliothèques municipales de la région et dans les bibliothèques universitaires et scolaires. Elle a permis de recenser non seulement des informations autour de la toponymie mais aussi de rendre compte des activités culturelles des associations, groupes artistiques et des personnalités liées à la région. Elle devient un véritable outil d'information sur des aspects culturels considérés comme *mineurs*, puisqu'incapables d'un retentissement extrarégional, et un baromètre d'idées autour de la culture identitaire de la Galice.

[897] *Bretaña, Materia de. La Materia de Bretaña en Galicia se desarrolla en cuatro niveles distintos, pero íntimamente ligados entre sí: en la lírica de los orígenes, en el folklore, en el Romanticismo y en la vuelta a lo fantástico y a lo irreal que parece ser uno de los aspectos más decisivos de la literatura gallega contemporánea.*
La Gran enciclopedia gallega, dir. Otero Pedrayo, Santiago de Compostela : éd. Silverio Cañada, 1974.

D'après cette brève introduction donnée par *la Gran enciclopedia gallega* au concept *de Matière de Bretagne,* il est facile de déduire qu'elle fait partie intégrante de l'histoire culturelle de la Galice, puisqu'elle est omniprésente[898] dans les étapes clés de sa culture : l'étape médiévale, le Romantisme, dans le renouveau littéraire contemporain et elle fait même partie du folklore. Tout au long de la définition donnée par *La Gran enciclopedia,* on analyse sommairement ces quatre niveaux en insistant sur un aspect essentiel : la *prédisposition spirituelle pour les traditions et les symboles de la Bretagne*. Il faut ajouter aussi un autre aspect qui apparaît de manière implicite dans la fusion et confusion systématique de la Bretagne avec d'autres termes et notions : Matière de Bretagne associée à l'univers celtique et arthurien. Il serait intéressant d'analyser les mécanismes qui ont conduit à cette fusion entre tous ces éléments dans un mot qui deviendrait à lui tout seul une sorte d'espace imaginaire mythique que le Galicien recrée un peu à sa guise : Bretagne. Comme il est impossible de faire une analyse exhaustive de la place de la Bretagne dans la littérature et la culture de la Galice, nous évoquerons seulement quelques aspects intéressants.

Pendant le Moyen Age, la culture galicienne s'était enrichie avec des éléments venus d'ailleurs, dont la Matière de Bretagne, mais c'est au XIX^e^ siècle, à partir de ce substrat culturel, qu'on recherche dans l'ailleurs des correspondances qui pourraient servir à renforcer la culture et l'identité des Galiciens. Les historiens du XIX^e^ siècle s'éfforcent de trouver les ancêtres des Galiciens : José Verea y Aguiar en 1838 et Manuel Murguía en 1866 concluent à des origines celtiques face aux origines grecques établies par Benito Vicetto en 1865. Il est intéressant de souligner que dans la bibliographie que les principaux historiens de la Galice avaient consultée, figurent les œuvres de trois bretons celtisants : Paul Yves Pezron, Théophile Malo Corret de la Tour d'Auvergne[899] et

---

[898] Il existe une étape de silence littéraire, entre la fin du XV^e^ siècle et la fin du XVIII^e^, pendant lequel la langue et culture de la Galice avaient été réduites à des manifestations populaires, à des chansons, "villancicos", contes, légendes… de transmission exclusivement orale. Cette étape est connue sous le nom de *Séculos Escuros* « Les Siècles sombres".

[899] Rappelons au passage que ces personnalités bretonnes étaient connues aussi de Segalen, Jarry.

Jacques le Brigant. Les lectures liées à la Bretagne dépassent peu à peu le cadre de la Matière de Bretagne, elles servent à construire et à consolider l'idée d'appartenance à l'ancienne civilisation des Celtes. Avec l'Irlande, l'Ecosse, Le Pays de Galles et la Bretagne, la Galice se projette ailleurs, dans le rêve romantique d'une identité motrice et solide issue d'une même culture ancestrale. Quelques auteurs du XIX^e^ et du XX^e^ siècles écrivent leur propre symphonie celtique, des œuvres dans la tonalité du celtisme qui pourraient bien être chantées indistinctement par un barde breton, gallois, écossais ou irlandais… : par exemple Eduardo Pondal (Ponteceso 1835 – La Corogne 1917) dans *Rumores dos pinos* et Ramón Cabanillas Enríquez (Cambados 1876 - 1959) dans *Na noite Estrelecida*. Pendant tout le XX^e^ siècle, la Bretagne fait partie intégrante du paysage culturel et littéraire galicien. Elle apparaît dans les mythes fondateurs du celtisme et de l'atlantisme, dans les projets politiques, littéraires et culturels de la Xeración Nós (Génération Nous). Ensuite, pendant la dictature franquiste et jusqu'à la fin du XX^e^ siècle, la Bretagne devient le sujet central de plusieurs œuvres[900] ; déguisée sous l'armure du cycle breton ou dénudée pour montrer la chair de ses légendes, elle est au cœur des projets de rénovation littéraire et culturelle de la Galice.

Bien que la présence de la Bretagne dans la culture galicienne du XX^e^ siècle ne puisse pas être réduite à une simple liste, puisqu'elle est aussi présente de manière isolée dans la musique, l'art, les articles de presse et aussi des

---

[900] La thématique bretonne est présente dans :

- *As Covas do Rei Cintolo* de Daniel Cortezón (1956).
- *El pálido visitante: Ejemplares relatos de avisos y apariciones en el Finisterre* de José María Castroviejo (1960).
- *Merlín e Familia* (1955), *As crónicas do Sochantre* (1956) de Alvaro Cunqueiro.
- *Percival e outras historias* (1958), *Amor de Artur* (1982) et *Bretaña, Esmeraldina* (1987) de Xosé Luis Méndez Ferrín.
- *Laio e clamor pola Bretaña* (1973) poème de Manuel María.
- *Irmán Rei Artur* (1987) Carlos G. Reigosa.
- *Galván en Saor* (1989) Darío Xoán Cabana.

manifestations littéraires que nous n'avons pas recensés, l'ensemble de titres choisis illustre parfaitement quels aspects de la thématique bretonne intéressant la culture galicienne. Le retour de la *Matière de Bretagne* dans la littérature galicienne à partir de la seconde moitié du XX^{e} siècle n'est plus au service des idéaux d'un groupe d'auteurs, d'un projet politique et culturel collectif, comme cela avait été le cas dans les périodes précédentes. Les écrivains s'approprient la Matière de Bretagne et aussi, nous le verrons plus tard, la Bretagne, ses paysages et son folklore, afin de les intégrer dans leur projet personnel, sans une autre justification que celle de l'intégrer à leur paysage imaginaire.

Pendant la dictature franquiste, entre les années 50 et 60, un mythe est né sur la Bretagne qui explique la légitimité pour le Galicien de l'inventer, afin qu'elle devienne plus réelle que jamais, et de la peindre, comme on peint les contours de sa Muse, sans jamais la voir, néanmoins sans jamais se tromper. L'ensemble de ces propos paradoxaux nous conduisent à cet univers de l'imaginaire culturel dont nous avons déjà parlé, *le déjà-vu*, l'univers subjectif qui entoure la thématique bretonne en Galice. Le révélateur de ce mythe fut Alvaro Cunqueiro Mora né à Mondoñedo en 1911 et mort à Vigo en 1981. Avec son roman *As crónicas do Sochantre*, Cunqueiro réactualise les légendes bretonnes et instaure le mythe de la Bretagne des Galiciens.

Il s'agit du récit des aventures de Charles Anne Guénolé Mathieu de Crozon qui exerce le métier de sous-chantre à Pontivy en Bretagne. C'est l'époque de la Révolution Française et l'histoire débute lorsque M. de Crozon sort avec sa bombarde pour aller jouer à l'enterrement d'un natif de Quelven et se retrouve face à face avec une série de personnages très étranges. Le premier personnage est un petit homme coiffé d'un béret, drapé dans une courte cape, une lampe à huile à la main, qui se nomme Mamers le Boiteux et se dit chargé de l'emmener à l'enterrement de Quelven. Ensuite, au milieu d'un épais brouillard, M. de Crozon est accueilli par un parent du défunt, Coulaincourt de Bayeux, un homme très grand, maigre et au regard de nuit, perdu, creusé sur un visage cadavérique… Le narrateur n'écrit pas son vrai nom, mais il s'agit sans doute du dernier mort de l'année, l'*Ankou*. L'*Ankou* conduit le musicien dans son char, le *karriguel ann Ankou*, une diligence à la mode du XVIII siècle, pleine de passagers défunts qui font bonne figure le jour, mais qui redeviennent squelettes la nuit. Après une mort violente, tous les passagers laissent derrière

eux une vie de criminels pour partager avec M. le Crozon un macabre voyage à travers la Bretagne. Le roman s'ouvre par une description de la Bretagne[901] qui nous fait penser aux lectures bretonnes de l'auteur, connaisseur des œuvres de Le Goffic, Le Braz, Renan, Chateaubriand et Villiers de L'Isle-Adam. Cependant la critique galicienne s'est surtout centrée sur la capacité de Cunqueiro à inventer la Bretagne avec toute sorte de détails, si vraisemblable qu'elle avait conduit les Bretons à imaginer que Cunqueiro avait longtemps vécu en Bretagne[902]. Dans les manuels d'histoire de la littérature galicienne, dans les articles de critique, on insiste toujours sur l'aspect inventif mais vraisemblable de la Bretagne de Cunqueiro et sur sa capacité à insérer aussi, sans dénaturer cette Bretagne, des allusions à sa terre natale, Mondoñedo. Bref, Pontivy et Mondoñedo sont souvent confondues de la même manière qu'on a voulu

---

[901] *La Bretagne est une région très rocheuse en bordure de mer mais le côté qui la réunit à la France se répand en vastes plaines, en vallées étroites et en riantes collines. Dans cette terre où les chemins sont légion, on voit circuler, outre les naturels d'outre-monde, des hardis voyageurs, l'œil aux aguets, gens des allées souterraines, trépassés vespéraux, revenants, cohortes à cheval, âmes en peine ; défuntes gens pour la plupart, auxquels une bulle refuse le repos, maltraités par les vents et les nuits sur ces routes innumérables, tant qu'ils n'ont pas été réduits à un souffle glacé. La dernière image qu'on garde de la Bretagne est celle d'une vieille allumant les calens en fer d'un calvaire de pierre, aux abords d'une ville entourée de murailles, entre chien et loup. Il bruine. […] Les vivants de Bretagne savent reconnaître le souffle des morts et il leur arrive de soulever leur chapeau devant une brise de mai car ils ont deviné que la belle Anne de Combourg traverse en souriant les vertes branches des bouleaux. […] Dans les enceintes des villes, dans les vieux manoirs et les châteaux crénelés, à Rennes ou à Dinan, à Combourg ou à Caradeuc, les bruyants Celtes conversent autour du feu allumé il y a deux mille ans, parlent de la guerre sur l'océan, des batailles de Hanovre, des litiges familiaux, des amoureux d'antan. […] Sur les chemins de Bretagne court la danse macabre qui pousse les vents, et la plus infime fleur, née en avril sur un talus, ignore si elle va être emportée dans les cheveux d'une enfant ou foulée au pied par un squelette sautillant en tête de la cohorte, conduisant le pas qu'on dénomme "l'embrasse", ce moment d'amour de la "gaillarde".*

Álvaro Cunqueiro, *Les chroniques du sous–chantre,* Traduit de l'espagnol par Claude Bleton, Arles : Actes Sud, 1993.

[902] Mario Couceiro, écrivain et journaliste, a consacré un bref article à ce secret que les Galiciens se gardent de dévoiler aux Bretons. Lors d'une conférence que Cunqueiro avait donnée à Ferrol, Mario Couceiro lui avait demandé s'il connaissait vraiment la Bretagne. Cunqueiro répondit : « Mais, merde, j'avais le paysage autour de moi. Il était là. J'avais seulement à regarder par la fenêtre de mon bureau ». Mario Couceiro, "Un segredo", *col. Bib. 120 Galega*, A Coruña : ed. La voz de Galicia, 2002, p.141.

A la fin de ce bref article, Mario Couceiro témoigne de la "dévotion" presque sacrée de la fausse expérience bretonne de Cunqueiro. Quelques années plus tard, il fait lire l'ouvrage de Cunqueiro à une enseignante d'espagnol rennaise. L'enseignante finit par en conclure que l'auteur Galicien avait probablement passé de nombreux mois en Bretagne pour la connaître à ce point. Couceiro ne répondit point à ce commentaire et garda volontairement le secret et le mystère de la Bretagne de Cunqueiro. Bien qu'anecdotique et naïve, la note de Mario Couceiro en dit long sur la volonté d'appropriation de la Bretagne par les Galiciens.

confondre la Galice et la Bretagne dans l'histoire culturelle galicienne. L'auteur lui-même avait prévu de se défendre des accusations sur la légitimité d'inventer la Bretagne, puisque, à partir de la première traduction en espagnol *d'As crónicas de Sochantre,* de Salvador Lorenzana, il avait décidé d'insérer un épilogue adressé aux Bretons[903], qui ne figurait pas dans la version galicienne. Cunqueiro avait expliqué sa démarche dans un articlé publié en 1959 dans un journal galicien, *Faro de Vigo*. A la fin de son article[904] autour de cet épilogue pour les non Galiciens, il avoue : *Je pense que je réclame [...] le droit à inventer la Bretagne de France, les chemins, les pays, les vents et les chansons*.[905]

Xosé Luis Méndez Ferrín publie en 1987, *Bretaña, Esmeraldina,* roman complexe aux réminiscences autobiographiques qui retrace l'expérience d'enfermement d'un Breton dans la prison de Tagen Ata (espace imaginaire qui représente symboliquement la Galice). Armuary, s'évade de la prison, comme les personnages jarryques, à l'aide des souvenirs d'une Bretagne fantastique qu'il veut reconquérir.

> […]de cada vez máis e máis se ía representando a miña patria lonxana que é Bretaña.
>
> Bretaña, Esmeraldina, si: Bretaña. Por moito que as miñas viaxes polo mundo enteiro, até os países mesmos que chegan alén das rotas […] ti sabes que xamais puiden dar esquecido a Bretaña, sitio de meu propio, miña amada.[906]

> […] ma patrie lointaine qui est la Bretagne commençait à se représenter de plus en plus fortement.

---

[903] Álvaro Cunqueiro*, Los otros caminos*, selección de Cesar Antonio Molina, Barcelona : Tusquets, 1988, p. 233.

[904] Article publié par Alvaro Cunqueiro dans la série « Retratos y paisajes », *Faro de Vigo,* 24 avril 1959.

[905] Álvaro Cunqueiro*, Los otros caminos*, selección de Cesar Antonio Molina, Barcelona : Tusquets, 1988, p. 235.

[906] Xosé Luis Méndez Ferrín, *Bretaña, Esmeraldina*, Vigo : Edicións Xerais de Galicia, 1987, p.95.

> Bretagne, Esmeraldina, oui : Bretagne. J'avais beau voyager dans le monde entier, jusqu'au cœur de ces pays qui s'étendent au-delà des routes […] tu sais que je n'ai jamais pu arriver à oublier la Bretagne, un endroit proprement à moi, ma Douce[907].

La thématique de la quête des origines, de la Bretagne originelle, envahit le texte, envahit l'écriture et l'imaginaire, de plus en plus fantastique, épique, médiéval… Au-delà des connotations politiques, le roman de Ferrín est essentiel pour comprendre la place que la Bretagne occupe dans le paysage imaginaire et culturel de la Galice

Anxo Angueira a consacré deux chapitres de sa thèse, intituléé *Bretaña, Esmeraldina e o sistema literario galego*, à l'analyse de la Bretagne dans l'imaginaire de Méndez Ferrín : « O vello-meniño e as Mémoires de Chateaubriand » et « Bretaña, o espazo imaxinario e a literatura fantástica ». Il arrive à la conclusion suivante :

> En definitiva, Bretaña é no literario algo máis que materia artúrica ou cabaleiresca. Bretaña é a imaxinación, a fantasía, o espazo imaxinario por excelencia -co bosque de Brocelianda no centro- da novelística europea e das súas linguas vulgares.

> En définitive, la Bretagne est plus que la matière arthurienne ou chevaleresque. La Bretagne est l'imaginaire, la fantaisie, l'espace imaginaire par excellence de l'univers romanesque européen et de ses langues vulgaires, avec, pour centre, la forêt de Brocéliande.

Dans *Bretaña, Esmeraldina,* la Bretagne n'est plus un décor, elle est un personnage à part entière qui finit par prendre la place de la véritable interlocutrice du roman, Esmeraldina, la bien-aimée d'Armaury.

Avant de conclure ces réflexions sur les rapports entre la Galice et la Bretagne, il faut citer un ouvrage: *Irman Rei Artur* de Carlos González Reigosa. Le roman

---

[907] *c'est, pour le Breton, le nom de l'amie ou de la fiancée, de la bien-aimée*. Suarès, *LE*, p.157

de Carlos Reigosa fut publié en 1987 dans la collection « Xabarín » (Sanglier), qui faisait partie d'une collection de livres de jeunesse de l'*Editorial Xerais*, publication stratégique puisque, peu de temps après sa publication, le roman avait été proposé comme lecture obligatoire dans beaucoup de lycées galiciens. Dans le cadre de la matière de *Littérature et langues galiciennes* ce livre représente plus qu'une simple lecture, il a fortement marqué la jeunesse de l'époque, notre jeunesse. Le roman est surchargé d'éléments préliminaires : l'introduction de Léon T. Vivanco, le prologue de Xosé Luis Méndez Ferrín et une troisième introduction signée par l'auteur du roman, Carlos G. Reigosa, sous la forme d'un chapitre intitulé *« ¡Viva o Rei Artur ! » (Limiar*[908]*)*. Chaque introduction remplit un rôle significatif à propos des liens entre la Galice et la Bretagne, au-delà du personnage d'Arthur et tout l'imaginaire de la Table Ronde.

Tout d'abord, dans la première introduction T. Vivanco insiste sur l'objectif d'*Irman Rei Artur* :

> Mergullarse nunha temática literaria universal desde o alicerce da súa propia orixe; ó cabo, Reigosa, coma tódolos homes nacidos na Pastoriza luguesa, é un bretoñense ou bretoñés (xentilicio que lles corresponde por estar neste concello a parroquia de Bretoña, un día sé bispal supostamente bretona). [909]

> Se plonger dans une thématique littéraire universelle à partir de la base de ses propres origines ; en fin de compte, Reigosa, comme tous les hommes nés à Pastoriza de Lugo, est un Bretoñense ou Bretoñés (nom attribué à ces habitants puisque leur commune était placée dans la paroisse de Bretoña, un jour siège épiscopal prétendument breton).

Dans son prologue, Xosé Luís Méndez Ferrín s'adresse à la jeunesse galicienne afin d'expliquer que la Matière de Bretagne fait partie intégrante de

---

[908] Traduction : Vive le Roi Arthur. (Introduction)

[909] Introduction de León T. Vivanco in Carlos G. Reigosa, *Irman Rei Artur*, Ed. Vigo : Xerais, coll. "Xabarín", 1987, p.18.

leur culture. En dehors des emprunts à d'autres cultures, des lectures étrangères sur la Matière de Bretagne, il cite une œuvre du XV^e^ siècle, *Le Roman de Ponthus et Sidoine,* comme la clef de voûte de notre architecture culturelle. Tout au long de ce prologue et de ses études critiques, et dans une partie de sa production littéraire, Ferrín essaye de justifier le fort enracinement *de l'esprit et de l'âme du mythe breton*[910] en Galice. Bien avant pénétrer dans la version arthurienne de Reigosa, si le jeune lycéen galicien n'a pas encore compris qu'Arthur et la Bretagne font partie de notre patrimoine culturel, l'auteur du roman le rassure. Reigosa explique dans une note en bas de page que la matière de Bretagne en Galice mérite un traitement exceptionnel et il ajoute quelques notes argumentatives qu'on retrouve aussi dans la définition du terme Matière de Bretaña que nous avons étudié dans *La Gran Enciclopedia Gallega*. Finalement, Reigosa s'imagine l'héritier: *Isto é, descendente probable (ou só possible) dos bretons que un día fuxiron diante dos ataques anglosaxóns e que, a través do mar, chegaron ao noroeste español.*[911]

Il nous suffit de consulter deux ouvrages, un dictionnaire étymologique en français et *La Gran Enciclopédia gallega*[912] pour constater que le mythe des origines de la Bretagne et la Galice n'est pas propre aux auteurs galiciens, friands de Matière de Bretagne. Il est étonnant de constater que même dans la définition du terme *breton* donnée par *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française* il est fait allusion à un mystérieux débarquement de Bretons en Galice : *C'est entre 450 et la fin du VII s. que les populations brittoniques, émigrant de leur île (la « grande Bretagne ») s'implantèrent en Armorique et,*

---

[910] Prólogo Xosé L. Méndez Ferrín in Carlos G. Reigosa, *Irman Rei Artur,* Vigo : Ed. Xerais, coll. "Xabarín", 1987, p. 24.

[911] C'est-à-dire, descendant probable (ou seulement possible) des Bretons qui un jour avaient fui devant les attaques anglo-saxonnes et qui, traversant la mer, arrivèrent au nord-ouest espagnol. Carlos G. Reigosa, Irman Rei Artur, Vigo : Ed. Xerais, coll. "Xabarín", 1987, p. 37

[912] "[…] Dicha interpretación, es decir, la afinidad racial y espiritual como base del florecimiento artúrico en la lengua gallega, ha sido sostenida, además de los románticos, que veían en ella el renacimiento del alma céltica, por estudiosos de la categoría de Méndez Pelayo, Rodrigues Lapa, A.F.G. Bell, Henry Thomas y Pierre David. Este último documenta la presencia de un grupo de bretones en Galicia con su típica organización social y religiosa."

plus au Sud, en Galice[913] *;* A Pastoriza trouve sa correspondance imaginaire dans le merveilleux Pays Bigouden, *Ar Vro Vigoudenn*. Les deux territoires sont habités par un peuple venu d'ailleurs, évocateur des plus anciens Celtes et détenteur des secrets culturels de la Galice ou de la Bretagne. Dans la Bretagne des Galiciens existent une série de clichés de reconstruction de l'imaginaire culturel qui retrouvent des échos dans l'analyse que nous avons réalisée de la thématique orientale et chinoise dans la culture bretonne : la Chine de Jarry, de Segalen et de Suarès évoque aussi le Bretagne de Castelao, Cunqueiro ou Ferrín. En cherchant les véritables motivations de cette thèse nous avons découvert que la Chine des Galiciens n'est autre que la Bretagne.

[913] Alain Rey, Marianne Tomi, Tristan Horé, Chantal Tanet, *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française* sous la direction Alain Rey, édition enrichie par Alain Rey et Tristan Hordé, Paris : Dictionnaires Le Robert 1998, 3 tomes, (tome1) p. 516.

TITRE en français *La Bretagne à l'encre. Jarry Segalen et Suarès : une traversée culturelle et littéraire.*

RÉSUMÉ en français

Catalogues, manuels et dictionnaires s'obstinent à séparer écrivains et création littéraire, à structurer chaque auteur isolément. Il nous a semblé qu'il fallait sortir des sentiers battus de la méthodologie littéraire. L'étude en profondeur des œuvres de Jarry, Segalen et Suarès, écrites dans une France chatouillée par les inquiétudes régionalistes, bouleversée par la naissance de l'anthropologie, habillée aux couleurs de la mode des peintres de Pont-Aven, a fait émerger la Bretagne comme une figure clé. Une première partie analyse la place occupée par la Bretagne dans leur biographie. Les chapitres composant la deuxième partie de notre travail, abordent la survivance de l'imaginaire celtique et de l'univers légendaire breton dans leurs œuvres. La troisième partie s'intéresse plus particulièrement à tous les événements qui ont poussé les trois écrivains à rêver de l'*extra-muros* et à établir un lien entre la Chine et la Bretagne.

TITRE en anglais : *Jarry Segalen and Suarès, a cultural and literary crossing.*

RÉSUMÉ en anglais

Catalogs, textbooks (manual workers) and dictionaries persist in separating writers and literary creation, in structuring every author remotely. It seemed to us that it was necessary to take out beaten tracks of the literary methodology. The study in depth of the works of Jarry, Segalen and Suarès, written in France tickled by the "regionalistic" anxieties, upset by the birth of the anthropology, dressed in the colors of the fashion of the painters of Pont-Aven, brought to the foreground Brittany as a key figure. A first part (party) analyzes the place occupied by Brittany in their biography. Chapters composing the second part of our work, approach the survival of the Celtic imagination and the Breton legendary universe on their works. The third part is more particularly interested in all the events which urged three writers to dream about the *extra-muros* and to establish a link between China and Brittany.

DISCIPLINE Littérature Française.

MOTS-CLÉS

Jarry, Segalen et Suarès. Bretagne et littérature française (XIX^{e}-XX^{e}). Identité culturelle bretonne. L'Ecole de Pont-Aven et littérature. Suarès et l'estampe japonaise. L'imaginaire des Celtes. L'imaginaire Bigouden. Liens imaginaires : Chine et Bretagne.

INTITULÉ ET ADRESSE DE L'U.F.R.:

U.F.R. Lettres, Langues et Sciences Humaines, Université du Maine.