

La métaphore mondaine. Kerenveyer et les littératures du breton.

Ronan Calvez

► **To cite this version:**

Ronan Calvez. La métaphore mondaine. Kerenveyer et les littératures du breton.. Nelly Blanchard, Ronan Calvez, Yves Le Berre, Daniel Le Bris, Jean Le Dù, Mannaïg Thomas. Séminaire, Dec 2007, Brest, France. Centre de Recherche Bretonne et Celtique / Université de Bretagne Occidentale, 14, pp.25-40, 2009. <hal-00418797>

HAL Id: hal-00418797

<http://hal.univ-brest.fr/hal-00418797>

Submitted on 21 Sep 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**LA METAPHORE MONDAINE.
KERENVEYER ET LES LITTÉRATURES DU BRETON**

aux étudiants de Master I de la promotion 2008-2009

« ... la parole humaine est comme un chaudron fêlé
où nous battons des mélodies à faire danser les ours,
quand on voudrait attendrir les étoiles ».

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, deuxième partie, chapitre 12, 1857

Dans l'histoire littéraire du breton, il y a un trou noir : les XVII^e et XVIII^e siècles. Avant cela, il existe une littérature religieuse remarquable par sa forme, après cela, une littérature qui est enfin devenue nationale : cette histoire littéraire, écrite en son temps par Théodore Hersart de La Villemarqué¹, n'a pas été grandement modifiée au cours du XX^e siècle et, dans le monde des lettres bretonnes, elle continue souvent à avoir force de loi².

Pourtant, au XVIII^e siècle, il existe un breton littéraire mondain dont l'œuvre de Kerenveyer est un exemple remarquable. En effet, par le fond et la forme, son *Farvel göapaër*³ se distingue des productions littéraires antérieures comme de celles de son temps. D'une certaine manière, cette œuvre témoigne du fait que le breton, au siècle des Lumières, est *toujours* langue de culture.

*

Si l'expression des sentiments de l'être humain et des humeurs de son corps est une des caractéristiques de l'œuvre de Kerenveyer, cette formulation se fait également d'une façon bien différente de celle que l'on trouve dans les autres littératures du breton.

Dans le *Farvel*, les thèmes abordés sont ceux de la littérature européenne du temps, plus particulièrement la libertine. Les désirs sexuels sont clairement exprimés, et les ébats plus ou

¹. Voir notamment Théodore Hersart de la Villemarqué, « Essai sur l'histoire de la langue bretonne », dans *Dictionnaire français-breton* de Le Gonidec, Prud'homme, Saint-Brieuc, 1847, p. XXXVIIJ-XXXIX. Voir la réédition critique de cet essai par Bernard Tanguy, dans *Aux origines du nationalisme breton*, tome deuxième, UGE, Paris, 1977, 314 p.

². Par exemple, voir Daniel Bernard, « Les prêtres et le breton aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, t. LXII, 1935, p. XXVIII ; ou encore Yves Le Gallo, « Bretagne, le sursaut d'un destin manqué », préface à *Bretagne, une histoire*, de Louis Elégoët, CRDP de Bretagne, Rennes, 1999, p. 5-6

³. Kerenveyer, *Ar farvel göapaër. Le bouffon moqueur*, traduit et présenté par Ronan Calvez, CRBC - UBO, Brest, 2005.

moins explicitement décrits. Le *je* occupe le devant de la scène, sans complexe et sans retenue : ce qui n'est pas nouveau dans la littérature française, au moins depuis Rabelais⁴, l'est beaucoup plus dans la bretonne. Evidemment, sainte Barbe, dans sa vie en vers⁵, parle à la première personne, mais son *je* est un *nous* exemplaire. De même, lorsqu'elle est torturée par Agripant, Claudin, Loupart et Glouton, les bourreaux commandités par son père Dioscore afin de l'obliger à renoncer à sa foi chrétienne, la martyre ne ressent rien, au grand désespoir des tortionnaires⁶ : d'une certaine façon, symboliquement, son corps n'existe pas, ce qui est juste puisque ce corps peut être la source de péchés⁷, notamment parce que l'esprit menteur a rendu la chair pécheresse⁸. Mais s'il a un corps, le *je* a également un esprit, et une sensibilité qui s'exprime au grand jour. Ainsi, Kerenveyer se peint rêvant près de la mer, sur les rochers de Bloscon en Roscoff, et il se décrit malheureux en amour. Là encore, les peurs de Barbe emprisonnée et les tentations qu'elle subit⁹ n'ont rien de comparable : elles témoignent tout simplement de la difficulté du chemin de sainteté, et de l'éternel recommencement des tentations affrontées par le Christ lui-même¹⁰.

Cependant, postérieures ou contemporaines de la littérature mondaine, il y a bien des productions scatologiques en breton¹¹, et il existe aussi des chants d'amour, collectés au XIX^e siècle notamment¹². Ainsi, j'ai entendu mon grand-père prononcer ce distique octosyllabique rimé très explicite : « *Ar garantez c'h en em gaoud / Hag an ibil o vond d'ar faout // L'amour s'en vient, / et la cheville d'aller à la fente* ». Cette image est tout aussi explicite que la métaphore ecclésiastique suivante incitant les fidèles à ne pas pratiquer le *coitus interruptus* : « *An teil a rank bezañ lakaet e-kreis ar park / Il faut mettre le fumier au milieu du champ*¹³ ». De même, l'ambiguïté de la devinette – « *Ruzig laka gwennig da fringal ? / Petit rouge fait frétiler petit blanc ?* » – et de sa réponse – « *Al laezh war an tan / Le lait sur le feu* » – éclairait d'un grand sourire le visage de la brave dame de Goulven qui me la posa. Enfin, dans le fonds Lédan, on lit une « chanson idiote » :

4. Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, NRF, Gallimard, 1970.

5. *Le Mystère de sainte Barbe*, texte de 1557 publié avec traduction française [...] par Emile Ernault, Thorin, Paris, 1888.

6. Voir *Le Mystère de sainte Barbe*, *ibidem*, strophes 450-491.

7. Voir Florence Colin-Goguel, *L'image de l'Amour charnel au Moyen Âge*, Seuil, 2008.

8. Voir saint Augustin, *De civitate Dei / La Cité de Dieu*, livre XIV, chapitre III.

9. Voir *Le Mystère de sainte Barbe*, *op. cit.*, strophes 493-495.

10. Voir Marc 1, 13.

11. Voir notamment Emile Ernault, « Glossaire cryptologique du breton », paru dans la revue *Kryptadia*, tomes II (1884), III (1886), VI (1899), VIII (1902).

12. Voir Jacques Cambry, *Voyage dans le Finistère ou état de ce département en 1794 et 1795*, édition critique [...] par Dany Guillou-Beuzit, Société archéologique du Finistère, Quimper, 1999, p. 103-104 ; voir *Chants et chansons populaires de la Basse-Bretagne. Soniou I & II* [1868-1890], recueillis et traduits par F.M. Luzel, Maisonneuve & Larose, Paris, 1971.

13. Citée par Naig Rosmor, dans *Planedenn*, automne 1979, n° 1, p. 27.

*Va dousiq coant, pa o quelân,
Cabet em bragou a ranqân ;
Qement a joa ameus ouzoc'h,
Evel ameus deus ur bern qoc'h.*

Ma belle petite amante, lorsque je vous vois,
Je me dois de chier dans mes pantalons ;
J'ai autant d'amour pour vous
Que j'en ai pour un tas de merde ¹⁴.

Ces exemples ont un point commun : les images et les métaphores utilisées sont familières à l'univers traditionnel des bretonnants – la cheville de l'armoire, le fumier, le tas de merde... Cette scatologie paritaire bretonne est, d'une certaine façon, présente chez Kerenveyer. Néanmoins, il y a aussi et surtout une différence entre les productions non-mondaines et la production mondaine : la nature de la métaphore est fort différente, et le passage par le français pour la comprendre est nécessaire.

En effet, l'une des caractéristiques objectives qui distingue les productions mondaines des contes, des chansons ou des bouts-rimés scatologiques, c'est la *métaphorisation* de certains mots bretons, c'est-à-dire le passage d'un sens concret à un sens abstrait. Ainsi, dans le troisième conte en vers de son recueil, Kerenveyer évoque l'hypocrisie d'une femme mariée :

*russia ra evel un ouarn
ag e seblant serra-r'-scoarn
pa lavarer a dirazj
compsiou lambr voar an demisi*

Elle rougit comme un fer
Et elle semble fermer l'oreille
Quand on prononce, devant elle,
Des propos osés sur le mariage ¹⁵.

Le mot breton « *lambr* » signifie 'glissant' et il est utilisé dans ce sens concret par Kerenveyer lui-même (« *camprou coäret, sclër a lambr / Chambres cirées, claires et glissantes* ¹⁶ »). En français, 'glissant' signifie également 'qui glisse facilement (entre les mains)' et, au figuré, 'fuyant, instable'. Ce mot « *lambr* » correspond au latin *lubricus* ¹⁷ qui, par l'idée de 'tomber dans le péché', a développé le sens spécial d'impudique, lascif chez les auteurs chrétiens ¹⁸. En français, au cours du XVII^e siècle, l'usage du mot *lubrique* se restreint au sens de 'paillard'. Ainsi, pour un lecteur averti, le mot « *lambr* » a assurément une connotation érotique et s'enrichit d'un nouveau sens abstrait. Il en va de même pour le verbe « *darniegal ; darniegal* ¹⁹ » : au sens figuré, il signifie 'voler

¹⁴. « Canaoüenniq sod ». Manuscrits Lédan, Bibliothèque de Morlaix, volume I.

¹⁵. Kerenveyer, *op. cit.*, p. 234-235.

¹⁶. Kerenveyer, *ibid.*, p. 212.

¹⁷. Dans son *Dictionnaire étymologique de la Langue Bretonne* (1716), dom Le Pelletier l'écrit explicitement : « *lampr*, poli, glissant, en latin *lubricus* ».

¹⁸. Voir Alain Rey s. d., *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 2000, s.v.

¹⁹. « *Darniegal, licaöui, ne rean eb quén / Je ne faisais que batifoler, cajoler* » ; « *petiaoul, emesi, cbom da darniegal / A quoi bon, dit-elle, rester batifoler* », Kerenveyer, *op. cit.*, p. 254 et p. 258. Il faut lire certainement « **darniegal* ».

bas’²⁰ ; au propre, Kerenveyer lui donne vraisemblablement le sens des verbes français *folâtrer*, *batifoler*, *papillonner*²¹. Cependant, notre auteur ne se contente pas de métaphoriser des mots. En effet, certains termes par lui utilisés voient leur champ sémantique passablement élargi. Ainsi, la première épigramme du *Farvel göapaër* commence de la sorte : « *Vn deis e pocken eur baotres* / Un jour, je baisais une jeunesse²² ». Dans ce vers, le verbe *pock-* – qui veut dire ‘embrasser’ – est utilisé sans la préposition *da* : le champ sémantique traditionnel et exclusif du verbe breton se trouve alors élargi, à l’instar du verbe français ‘baiser’. Dans le même esprit, Kerenveyer traduit littéralement la métaphore lexicalisée française ‘A laver la tête d’un âne, on perd sa lessive’ qui se dit pour ‘prendre une peine inutile’²³ :

*peurlïessa e c’herru, e coller ar lichou,
o soungéall, follentes, gouel’hi pen un asen*

Le plus souvent, il arrive qu’on perde la lessive,
En pensant, folie, laver la tête d’un âne²⁴.

Enfin, notre auteur acclimate des mots du français, aussi bien dans un sens concret que dans un sens abstrait. Dans ce vers – « *lançou à dant da gadouna* / Il tend des lacets pour prendre des lièvres²⁵ » –, Kerenveyer utilise un verbe qui est certainement construit à partir du verbe français ‘tendre’. De même, il adapte à son breton le participe passé ‘dissimulé’ qui, adjectivé, caractérise une personne cachottière, et parle de « *ar baotres an dissimuletta eus ar vro* / la jeunesse la plus cachottière du pays²⁶ ». Cette métaphorisation²⁷ opérée par Kerenveyer fonde, à l’évidence, l’identité littéraire de son œuvre : elle est la *distance* formelle qu’il introduit, en plus de la distance thématique induite nécessairement par la culture classique dont il fait montre – sont convoqués Morphée, Cupidon, Zéphyr²⁸, Charon²⁹, Atropos³⁰, ou encore, pour la trame de l’opéra-comique notamment, La Fontaine et Molière.

Pour autant, cette identité ne se réduit pas à la prégnance assumée du *je*, et à la construction de métaphores s’appuyant sur le français. La métaphorisation opérée par Kerenveyer est notamment au service d’un détournement volontaire de la Bible, que l’auteur cite

²⁰. Voir Grégoire de Rostrenen, *Dictionnaire françois-celtique ou françois-breton*, Rennes, 1732, s.v.

²¹. « *batifoler*. terme populaire, qui se dit de ceux qui s’amusent à se jouer, & à badiner les uns avec les autres, particulièrement des paysans & paysannes » (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts : divisé en trois tomes*, 1690, s.v.).

²². Kerenveyer, *op. cit.*, p. 260.

²³. « On dit encore, qu’à laver la teste d’un *asne*, on ne perd que la lessive, pour marquer qu’un homme stupide ne profite pas des instructions qu’on luy donne » (Antoine Furetière, *op. cit.*, s.v.).

²⁴. Kerenveyer, *op. cit.*, p. 78.

²⁵. Kerenveyer, *ibid.*, p. 72.

²⁶. Kerenveyer, *ibid.*, p. 78.

²⁷. Voir Paul Riceur, *La métaphore vive*, Seuil, 1975.

²⁸. Voir le « Songe », p. 278 *sq.*, dans Kerenveyer, *op. cit.*

²⁹. Voir Kerenveyer, *ibid.*, p. 256 par exemple.

³⁰. Voir Kerenveyer, *ibid.*, p. 184.

souvent ³¹, et de la doctrine de l’Eglise ³². Ainsi, il nous peint le portrait d’une femme qui est en grand chagrin :

*nan, nan, sionas, n’ousoc’h quet,
e gouëll maro é cbounfessour
den caër ag à dállie aour
evit distanka un ode...
a dirigea mat un ené.
evit macery eur vrouden
a sicour ober pinigen...*

Non, non, hélas, vous ne savez pas
Qu’elle pleure la mort de son confesseur,
Bel homme qui valait de l’or
Pour déboucher l’entrée d’un champ
Et bien diriger une âme,
Pour macérer une passion
Et aider à faire pénitence ³³.

La première image utilisée par Kerenveyer (« *distanka un ode* / déboucher l’entrée d’un champ ») pour présenter un des mérites du confesseur est agricole, et le mérite autant que la métaphore s’opposent à la fonction de directeur spirituel explicitée au vers suivant – le verbe « *distanka* / déboucher » est concret mais il est pris ici dans un sens sexuel ; le verbe « *dirigea* / diriger » a le sens abstrait de direction religieuse, et il ne saurait être utilisé dans un sens agricole concret. De même, les deux actions des vers qui suivent, « *macery eur vrouden* / macérer une passion » et « *sicour ober pinigen* / aider à faire pénitence », semblent se compléter et qualifient l’action bénéfique du confesseur. Le verbe « *macery* » vient du français ‘macérer’, qui l’a emprunté au latin ecclésiastique *macerare* ‘rendre doux, amollir en humectant’ : ce terme, spécialement chez les auteurs chrétiens, signifie ‘mortifier sa chair par esprit de pénitence’. Introduit avec son sens moral de ‘mortifier’ dans le vocabulaire religieux, ‘macérer’, dans la langue courante, a pris au XVI^e siècle le sens concret de ‘faire tremper, faire mariner’ ³⁴. Le terme « *vrouden* » a un champ sémantique très large, et les définitions que l’on trouve dans le dictionnaire de Grégoire de Rostrenen ³⁵ nous en donnent une idée :

« ardeur, passion, vivacité, fougue ; boutade, caprice ; fantaisie, caprice, boutade ; fougue, impetuosité de peu de durée, de gens chauds & bilieux ; manie, emportement fougueux, fantaisie ; passion de l’appetit irascible ; quinte, caprice ; verve, certain feu d’esprit qui échauffe l’imagination ».

Au même titre que « déboucher l’entrée d’un champ » qui a un sens agricole, l’expression « macérer une passion » peut être entendue dans son sens religieux premier, mais elle peut être également prise dans un sens sexuel. Cependant, la première image est, a priori, compréhensible par les paysans bretonnants de Roscoff que côtoie Kerenveyer ; la seconde ne l’est absolument

³¹. Voir, par exemple, la p. 88 ou la p. 92 dans Kerenveyer, *op. cit.*

³². Pour quelques exemples, voir Ronan Calvez, « Les sources de bonheur de Kerenveyer », *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, tome CXXXV, année 2006, 4^e trimestre 2007, p. 213-217.

³³. Kerenveyer, *op. cit.*, p. 236.

³⁴. Voir le *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, s.v.

³⁵. Voir Grégoire de Rostrenen, *Dictionnaire françois-celtique ou françois-breton*, Rennes, 1732.

pas puisqu'elle nécessite la connaissance du français ou du latin, et plus particulièrement du vocabulaire religieux. Il en va de même de l'utilisation parodique de « *bodik-espenn* » dans la première épigramme³⁶ qui, dans un contexte religieux, désigne le buisson ardent de l'Ancien Testament³⁷ mais qui, par double métaphore, désigne ici la toison pubienne et la virginité que la jeune demoiselle s'apprête à perdre.

L'identité littéraire de Kerenveyer et de son *je* se caractérise donc par une double prise de distance : la première tient à la métaphorisation dont il use, la seconde au détournement de l'écrit religieux qui est, il n'est pas inutile de le rappeler, le seul genre d'écrits publiés en breton au siècle des Lumières. Cette distanciation est d'une efficacité décapante³⁸, et cette écriture semble bien totalement nouvelle. Mais alors, pourquoi ce qu'écrit Kerenveyer s'est-il écrit ?

*

Répondre à cette question, c'est essayer de montrer que le breton, à l'époque de Kerenveyer, était *toujours* langue de culture³⁹.

Le parti pris littéraire systématique et la manière de Kerenveyer ne sont pas sans conséquence. En effet, seuls les lecteurs susceptibles de goûter la parodie sont à même d'apprécier le *style* de l'auteur. Si l'on admet le principe qu'il n'écrit pas que pour lui et pour la mystérieuse Fant à qui est dédiée son œuvre, il faut nécessairement accepter l'idée qu'il compose pour des bretonnants lettrés, pétris de culture classique, et suffisamment détachés des enseignements de l'Eglise pour ne pas être brusqués par la contribution, volontaire ou non, de Kerenveyer à une certaine forme de désacralisation de la société⁴⁰. Ce public ne peut être constitué que de nobles ou de bourgeois, de clercs ou d'ecclésiastiques. Pour autant, cette entreprise littéraire n'est pas sortie *ex nihilo* des limbes de l'histoire littéraire du breton. En effet, avant le breton mondain du XVIII^e siècle, il a existé un breton écrit distingué – ou pour être plus

³⁶. Voir Kerenveyer, *op. cit.*, p. 260.

³⁷. Voir Exode, 3 1-6.

³⁸. Voir Daniel Roche, « Le rire bleu », dans *Dix-huitième siècle*, n°32, 2000, p. 20.

³⁹. « Quoi qu'il en soit, la *Buez ar pevar mab Emon*, d'une architecture plus achevée que les *Pensées*, mais nourrie d'une pensée infiniment plus modeste, témoigne du fait qu'au dix-huitième siècle le breton était encore (ou a failli devenir ?) langue de culture de toute une société » (Yves Le Berre, dans « La vie bretonne des quatre fils Aymon : un 'classique du peuple' ? », *Qu'est-ce que la littérature bretonne ? Essais de critique littéraire*, textes rassemblés par Nelly Blanchard et Ronan Calvez, PUR, Rennes, 2006, p. 127).

⁴⁰. Voir Michel Vovelle, « Etude quantitative de la déchristianisation au 18^e siècle : débat ouvert, tabou ou dépassé ? », dans *Dix-huitième siècle*, n°5, 1973, p. 163-172 ; Roger Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution*, 'l'univers historique', Seuil, Paris, 1990, p. 103 *sq.* ; Robert Darnton, *Edition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIII^e siècle*, nrf essais, Editions Gallimard, Paris, 1991, p. 177.

précis, des bretons distingués –, qui prenait d'autres formes mais qui avait néanmoins la même fonction : être le registre de distinction, de formalité, donc de disparité, d'une catégorie cultivée de la population bas-bretonne. Avant Kerenveyer, on possède au moins un témoignage de la publication, au XVII^e siècle, d'une pièce profane : *Les Amours d'un barbon*⁴¹. Cette pièce représente-t-elle une œuvre isolée ou bien ce texte est-il le rescapé d'une production profane versifiée ? On est tenté de croire que nous ne sommes pas là en présence d'un texte isolé. De même, si les mystères en breton des XV^e et XVI^e siècles sont des œuvres *exemplaires*, elles n'en comportent pas moins des scènes qui représentent une rupture de style et qui ont un caractère profane et burlesque – dans le *Mystère de sainte Barbe*, s'est logée une chanson chantée par des maçons⁴² ; de même trouve-t-on dans la *Résurrection*, imprimée en 1530, une dispute entre une servante, un serviteur et un aubergiste⁴³. A leur façon, ces scènes témoignent, en creux, de l'existence d'une tradition d'écrits profanes disparitaires destinés à des lecteurs ou à des auditeurs avertis et, si c'est bien le cas, Kerenveyer s'y inscrit. Si l'on a, pour l'heure, peu de traces de cette veine burlesque, il n'en va pas de même de la religieuse.

La poésie mystique et les mystères religieux des XV^e et XVI^e siècles parvenus jusqu'à nous sont écrits dans une langue très particulière, ne serait-ce que parce que ces œuvres, hormis la *Vie de sainte Catherine*, sont écrites en vers et se plient à une versification très complexe. Extraite de *Bubez Mab Den*⁴⁴, voici un exemple de strophe particulièrement travaillée :

<i>Tro drem / a breman // map an bet</i>	5 // 3	2 / 3 // 3
<i>Hac engalu / saluder // daꝛ speret</i>	5 // 3	3 / 2 // 3
<i>Hep goap / apret // parfet detal</i>	4 // 4	2 / 2 // 4
<i>Ha myr / ouz birnout // dyouty</i>	5 // 3	2 / 3 // 3
<i>Han roll / follez // deux anezy</i>	4 // 4	2 / 2 // 4
<i>Pan out tenn / enhy // cordyal.</i>	5 // 3	3 / 2 // 3

Homme, détourne les yeux dès à présent du monde
 Et appelle le salut sur ton âme,
 Sans nul retard, en toute conscience ;
 Et garde-toi de douleur par sa faute
 Et de toutes ses folies,
 Quoique tu te livres à lui sans retenue.

Les rimes finales suivent un modèle aabccb. La rime finale des deux premiers vers (-et) devient rime interne du troisième vers ; la rime finale du quatrième et du cinquième vers (-y) devient rime interne du dernier vers. Dans chaque vers apparaît une rime interne classique (soulignée) située sur l'avant-dernière syllabe et sur la syllabe qui se trouve avant la césure principale (/ /). Sont mis en exergue les prépositions « *dyouty* », « *deux anezy* » qui renvoient à

⁴¹. Voir *Les Fragments de la destruction de Jérusalem et des amours du vieillard*, traduits et annotés par Roparz Hemon et supplément établi avec la collaboration de Gwennolé Le Menn, Institute for advanced studies, Dublin, 1969.

⁴². Voir l'édition d'Emile Ernault, *op. cit.*, strophe 79.

⁴³. Voir l'édition et la traduction du texte par Hersart de La Villemarqué : *Le grand mystère de Jésus. Passion et Résurrection*, Didier & C^e, Paris, 1865, p. 200-202.

« *bet* / monde ⁴⁵ », c'est-à-dire le danger que le pécheur doit éviter pour sauvegarder son esprit – « *daꝛ speret* ». Dans le premier hémistiche de chaque vers, apparaît une rime interne secondaire (en gras), qui met en lumière une césure secondaire (/) : cette rime interne secondaire est placée sur l'avant-dernière syllabe de l'hémistiche et sur la syllabe située avant cette césure secondaire. A l'évidence, on est en présence d'une *construction* où consonnes et voyelles, césures et rimes sont des matériaux ⁴⁶, au même titre que bois et granit, couleurs et formes ⁴⁷. J'ai volontairement représenté cette strophe et son système de versification afin de montrer combien tout ceci est, d'une certaine façon, mathématiquement construit. On pense alors au tableau de l'italien della Francesca, *La Flagellation* (vers 1460) : en effet, cette œuvre a été *construite* à partir de lignes et de diagonales qui découpent l'espace en formes géométriques et qui sont au service du message philosophique et religieux dispensé par le peintre ⁴⁸. A l'évidence, ce dernier s'adresse à un public lettré susceptible de goûter son travail d'architecture. Mais on pense aussi aux façades d'édifices architecturaux religieux construits selon des plans et des règles de proportions précis, et qui ont pour fonction, notamment, de louer l'ordre divin et sa perfection ⁴⁹. De même, dans telle strophe décrivant le royaume des cieux, l'auteur du *Mirouer de la Mort* va-t-il systématiquement doubler une voyelle dans le premier hémistiche de tous les vers, comme pour symboliser les pierres précieuses qui ont servi à édifier le paradis ⁵⁰ et qui, référence explicite au livre de l'Apocalypse ⁵¹, abondent dans la peinture religieuse du temps ⁵². En quelque sorte, la forme utilisée est alors, en elle-même, une métaphore et elle opère une distanciation qui n'est accessible qu'à un public averti.

De plus, la manière de cette littérature est à mettre en parallèle avec les productions artistiques gothiques du temps – elle annonce, peut-être, d'une certaine façon, l'art baroque des

⁴⁴. *Bubeꝛ Mab Den* / La Vie de l'Homme (1530), dans *Trois poèmes en moyen-breton*, traduits et annotés par Roparz Hemon, The Dublin institute for advanced studies, 1962. La traduction du breton est de moi.

⁴⁵. Curieusement, le nom « *bet* » est ici féminin.

⁴⁶. Voir Yves Le Berre, *Profanation et sacralisation. Réflexion sur une traduction bretonne du Stabat Mater. Essai de sociolinguistique historique expérimentale*, CRBC – UBO, Brest, 2009.

⁴⁷. Voir Hanna Losowska, « Le Moyen Age roman et le début de l'art gothique » ; Roland Recht, « Le Moyen Age gothique », dans *La grammaire des formes et des styles. Le monde chrétien*, Office du Livre, Fribourg, 1982, p. 241-372 et p. 375-490.

⁴⁸. Voir Alain Jaubert, « Piero della Francesca. Le Rêve de la diagonale », *Palettes*, 1993.

⁴⁹. Pour des exemples bas-bretons, voir Fons de Kort, « Les constances dans l'architecture », dans *Gwéball. Le Finistère autrefois*, Bulletin de la Société Finistérienne d'Histoire et d'Archéologie, tome 3, 1980, p. 329-340 ; « Lire une architecture », ARS, B, *Enclos paroissiaux. Livres de bois, livres de pierre*, éditions Ouest-France, Rennes, 1990, p. 49-51.

⁵⁰. « *Guennidic splan vezo an den, / De guelet hy bep sy dien : / Ayelo laouen bep enoe. / A meyn precius nedeux sy, / Ez eo edijfet detry : / Ha penn ennhy ez edi Doe. //* Suprêmement bienheureux sera l'homme / Qui, pour le voir pour toujours, assurément, / Ira, glorieux, sans chagrin. / De pierres précieuses, il n'y a pas de doute, / Il est édifié parfaitement / Et le souverain y est Dieu » (v. 2805-2810 de l'édition du *Mirouer de la Mort* par Emile Ernault : *Le Mirouer de la Mort*. Poème breton du XVI^e siècle, Paris, Champion, 1914. La traduction du breton est de moi).

⁵¹. Voir notamment Apocalypse 21, 19-21.

⁵². Voir, par exemple, *L'Agneau mystique* (1432) des frères Van Eyck, et le commentaire qu'en fait Fabrice Hadjadj, *L'Agneau mystique. Le retable des frères Van Eyck*, L'œuvre éditions, 2008.

retables bretons⁵³ –, et son fonds puise à la même source que les *ars moriendi*⁵⁴ et les danses macabres⁵⁵ abondamment diffusées sous des formes diverses. Cette littérature est destinée à un public particulier, composé de nobles ou de bourgeois enrichis de fraîche date et, pour cette raison, susceptibles de fauter, mais néanmoins désireux de gagner un bout de paradis en commandant des textes sacrés à des religieux en mesure de les composer⁵⁶. Il faut aussi interpréter ces écrits comme l'expression littéraire d'une culture qui circule sous d'autres formes. Ainsi, le *Mystère de sainte Barbe* est imprimé en 1557 : on y lit la fuite de Barbe devant la colère de son père Dioscore. Elle rencontre deux bergers, Guegen et Rivallen, qui jouent à la crosse. Lorsque le père leur demande s'ils ont vu sa fille en fuite, le gentil berger feint l'ignorance mais le méchant la dénonce. Ce dernier est alors transformé en marbre, et ses moutons en sauterelles⁵⁷. Sur un des pieds-droits du porche, daté de la seconde moitié du XV^e siècle⁵⁸, de l'église de La Martyre, on voit distinctement un berger jouant à la crosse. À côté, une autre scène représente le même (?) personnage agenouillé qui regarde le ciel : au-dessus de lui, un ange tenant un phylactère⁵⁹ est sculpté, à ses pieds, des moutons ; près de lui, un bloc de pierre doté d'un bras et d'un semblant d'habit : le méchant berger achève sa métamorphose. Pareille et si explicite réminiscence sculpturale d'un des épisodes de la vie de sainte Barbe laisse deviner que cette vie était connue, que son exemplarité était utilisée, peut-être même que la pièce était jouée et que la version imprimée a été un moyen de fixer ce qui relevait sans doute de la tradition⁶⁰. Mais il y a plus. En effet, sous cette scène des bergers est représentée l'adoration des mages ; sur le tympan du même porche, sculptée dans la pierre, une nativité qui, immanquablement, évoque les bergers venus adorer le nouveau-né. Ce sont les grands frères de Guegen et Rivallen, et ces derniers rappellent aux paroissiens le martyr de Barbe pour la foi chrétienne, martyr qui en rappelle un autre, celui de Salomon, le patron de l'église paroissiale. Bien entendu, ces martyres ne font que rejouer la scène fondatrice de la Passion, qui est représentée, notamment, sur le calvaire proche, et qui est en germe déjà dans la Nativité. La boucle est ainsi bouclée.

⁵³. Voir, par exemple, le retable Sainte-Anne de Commana réalisé en 1682. Sur ce retable, voir « Commana : un chemin initiatique traverse la nef nord », dans ARS, B, *Enclos paroissiaux...*, *op. cit.*, p. 7-11 ; Claude Chapalain, « Devant le retable de sainte Anne à Commana », dans *Création et tradition en Léon*, Actes de conférences, Université d'été des enclos et les Monts d'Arrée, s. l., 1993, p. 51-59.

⁵⁴. Voir George Chastelain, *Le Miroir de Mort*, édition critique par Tania van Hemelryck, Université Catholique de Louvain, publications de l'institut d'études médiévales, vol. 17, Louvain-La-Neuve, 1995, notamment p. 12-18.

⁵⁵. Voir Gwennole Le Menn, « Dialogue avec la mort. Poème en moyen-breton », *Etudes Celtiques*, vol. XV, fascicule 2, 1978.

⁵⁶. Sur le mode de composition, voir Yves Le Berre, *Profanation et sacralisation...*, *op. cit.*, *passim* ; sur les publics et les auteurs, voir Yves Le Berre, *Qu'est-ce que la littérature bretonne ?...*, *op. cit.*, *passim*.

⁵⁷. Voir *Le Mystère...*, *op. cit.*, strophes 368-382.

⁵⁸. Voir Fons de Kort, *La Martyre. L'église. La foire*, éditions du Dossen, 1985, p. 12 *sq.*

⁵⁹. Sur la fonction du phylactère, voir François Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Âge. II. Grammaire des gestes*, Le léopard d'or, 1989, p. 229-244.

⁶⁰. Voir le Comte de Lapparent, *Sainte Barbe*, 'L'art et les saints', Henri Laurens éditeur, Paris, 1926.

Si *Buhez Mab Den*, *Le Mirouer de la Mort* ou *Le Mystère de sainte Barbe* relèvent du gothique flamboyant, *La vie de Geneviève de Brabant*⁶¹, écrite vraisemblablement vers 1640, est une œuvre baroque. En effet, elle se ressent de l'influence des jésuites, et notamment des *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola, et plus particulièrement de la doctrine de Louis Lallemant⁶² qui a beaucoup essaimé en Bretagne⁶³. Le sens de cette œuvre ne peut être pleinement compris que par des auditeurs ou des lecteurs ayant effectué ces exercices ou susceptibles de les faire. De même, les abondantes références classiques – Phébus (v. 62-65 ; v. 2210) ; Diane (v. 2209), Borée (v. 159) etc. – renseignent sur la nature de l'auteur et sur le public qu'il vise. Comme il existe un « lengatche mondin » prestigieux utilisé par les auteurs occitans du XVII^e siècle⁶⁴, on est bien là en présence d'un « breton aristocratique⁶⁵ » qui systématise et exacerbe la forme des textes du Moyen Âge⁶⁶. Cependant, l'évangélisation menée à bien par les jésuites va donner naissance à un avatar de cette littérature religieuse prestigieuse et complexe : seront composés des cantiques et des livres de dévotion, dans lesquels la forme, classicisme oblige, n'a plus la même valeur – on ne cherche plus à mettre en lumière l'ordre divin derrière l'ordre humain, on est passé du mystique à la morale. De même, une pièce comme la *Vie de Geneviève de Brabant* ne nous est connue que par des copies populaires manuscrites de la fin du XVIII^e siècle ou du XIX^e siècle. Il en va donc de la littérature comme des cartes peintes, énigmes spirituelles chargées de symboles, de Michel Le Nobletz⁶⁷ qui, sous l'influence de Vincent Huby et de Julien Maunoir, vont devenir des tableaux de mission destinés à frapper les esprits efficacement⁶⁸, sans fioriture aucune. Et c'est cette littérature religieuse – son caractère sacré la fait bénéficier d'une aura certaine – qui va profondément marquer les populations, notamment dans l'acclimatation aux badumes d'un certain nombre de termes du français classique. C'est également elle qui va influencer Kerenveyer, puisque c'est cette forme d'écrit qu'il détourne ou parodie.

Pourtant, la culture bretonnante qui nourrit Kerenveyer ne se borne pas à des sources écrites, et il y en a une autre, orale celle-ci, dont la prégnance se ressent chez lui : les productions

⁶¹. Gwenaél an Dug, *Buhez Genevefa a Vrabant*, Tir, Rennes, 2008.

⁶². Voir Henri Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, tome V, Bloud & Gay, Paris, 1920.

⁶³. Voir Gwenaél Le Duc, *La Vie de Geneviève de Brabant. Étude critique du plus ancien texte breton (vers 1640)*, thèse d'études celtiques, Dublin, 1983, volume II, p. 434 sq.

⁶⁴. Voir Jean de Valès [1593-1661], *Pastorale, psaumes et pièces fugitives*, édition critique par Jean Eygun, Section française de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Montpellier, 1992, p. 29. Voir également Jean-François Courouau, *Moun lengatche bèl. Les choix linguistiques minoritaires en France (1490-1660)*, Droz, Genève, 2008.

⁶⁵. Gwenaél Le Duc, *La Vie de Geneviève de Brabant...*, op. cit., volume III, p. 732.

⁶⁶. Voir Gwenaél Le Duc, « La Vie de Geneviève de Brabant : la langue comme écran et révélateur », *La Bretagne Linguistique*, volume 1, CRBC-UBO, 1985, p. 261-275 ; « Geneviève de Brabant : la rime interne moteur de l'action dramatique », *Klask*, I, 1989, p. 69-87. Ces deux articles ont été rassemblés dans l'édition de la *Buhez Genevefa*, op. cit.

⁶⁷. Voir Fanch Morvannou, Yves-Pascal Castel, *Michel Le Nobletz*, Minihi-Levenez, 2002, p. 71 sq.

⁶⁸. Voir Fañch Roudaut, Alain Croix, Fañch Broudic, *Les chemins du paradis. Taolennou ar baradoz*, Le Chasse-Marée, Editions de l'Estran, 1988.

orales disparitaires, à savoir les contes, fantastiques ou merveilleux. En effet, dans toutes les langues, le registre des contes n'est pas celui du quotidien ⁶⁹. Ainsi, la préface de Kerenveyer ⁷⁰ est une forme de conte qui emprunte au genre la formule rituelle d'ouverture (« *Eur vech, ne voa na mar namartésé, / ná brema né zeus ivé. / narn //* Une fois, il n'y avait ni si ni peut-être, / et il n'y en a maintenant non plus. /Nenni»), et dans laquelle on croise un « *Buguel nos / Lutin de nuit* » et un certain « *Releügan* ». Le héros Kerenveyer se voit métamorphosé en livre et il va subir des affres avant de retrouver forme humaine, ce qui lui permet de tirer de ce récit merveilleux une conclusion qui appelle le lecteur au respect de tout livre et de son auteur. Dans son recueil, c'est bel et bien son *je* qu'il livre.

*

Aussi, l'œuvre de Kerenveyer apparaît-elle comme un produit complexe de l'histoire littéraire du breton ; elle se trouve au confluent de différentes influences – religieuses et libertines, classiques et bretonnes – qui ont en commun d'être disparitaires. Ainsi, le *Buguel nos* est un personnage de conte, certes, mais la description de son apparition, sortant de la mer armé d'une rame ⁷¹, fait penser à Neptune et à son trident. Les sources du *Farvel* sont bel et bien multiples ; les lectures le sont tout autant.

Au XVIII^e siècle, le président de Brosses se rendit en Italie et, dans de longues lettres, il donna ses impressions de voyage. Après avoir admiré, à Rome, l'extase de sainte Thérèse du Bernin, il écrivit : « Si c'est ici l'amour divin, je le connais ; on en voit ici-bas maintes copies d'après nature ⁷² ».

Ronan Calvez

⁶⁹. Voir Marguerite Taos Amrouche, *Le grain magique. Contes, poèmes et proverbes berbères de Kabylie*, François Maspéro, Paris, 1971, p. 9-10

⁷⁰. Kerenveyer, *op. cit.*, p. 62-69.

⁷¹. Kerenveyer, *ibidem*, p. 62.

⁷². Président de Brosses, Lettre XXXIX à M. de Quintin.