



HAL
open science

“ Le paysage de la grève de Penhors ” : un tableau extrait du Cheval d’orgueil de Pierre-Jakez Hélias

Mannaig Thomas

► To cite this version:

Mannaig Thomas. “ Le paysage de la grève de Penhors ” : un tableau extrait du Cheval d’orgueil de Pierre-Jakez Hélias. *La Bretagne Linguistique*, 2009, 14, pp.41 - 56. 10.4000/lbl.2328 . hal-04628777

HAL Id: hal-04628777

<https://hal.univ-brest.fr/hal-04628777v1>

Submitted on 28 Jun 2024

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.



« Le paysage de la grève de Penhors » : un tableau extrait du *Cheval d'orgueil* de Pierre-Jakez Hélias

"The landscape of the Penhors strike": a painting from Le Cheval d'orgueil by Pierre-Jakez Hélias

Mannaig Thomas



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lbl/2328>
ISSN : 2727-9383

Éditeur

Université de Bretagne Occidentale – UBO

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2009
Pagination : 41-56
ISBN : 978-2-901737-83-8
ISSN : 1270-2412

Référence électronique

Mannaig Thomas, « « Le paysage de la grève de Penhors » : un tableau extrait du *Cheval d'orgueil* de Pierre-Jakez Hélias », *La Bretagne Linguistique* [En ligne], 14 | 2009, mis en ligne le 01 décembre 2022, consulté le 15 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/lbl/2328> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lbl.2328>

Ce document a été généré automatiquement le 15 janvier 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

« Le paysage de la grève de Penhors » : un tableau extrait du *Cheval d'orgueil* de Pierre-Jakez Hélias

"The landscape of the Penhors strike": a painting from Le Cheval d'orgueil by Pierre-Jakez Hélias

Mannaig Thomas

5	<p><i>Nous y voilà. La mer nous apparaît soudain, toute plate et scintillante, au bout d'une vaste étendue de grèves précédée, du côté de la terre, par des champs de récifs. Les pêcheurs ont ramassé en tas le goémon qui séchait sur l'herbe rase de la falaise. Il n'y a pas de port. Seulement une étroite saignée qui dévale vers les galets et une petite cale par laquelle on monte à bras une demi-douzaine de barques. Elles sont là, au sec, la joue dans l'herbe. Les petits paysans tournent déjà autour. Nous n'irons pas plus loin avec la charrette. [...]</i></p>
10	<p><i>Cependant, la foule des pardonners continue d'arriver, se répandant au fur et à mesure sur la falaise ou gagnant la chapelle à travers les chaumes. Mais beaucoup pressent le pas pour descendre plus au sud. Qu'y a-t-il donc par là-bas ?</i></p> <p><i>« Voilà les gens de la côte qui arrivent », dit ma mère. Jamais elle ne manque de regarder ce qui est à voir. Tiré par elle, mi-marchant mi-courant et protestant pour le reste, j'arrive au bord de la dernière falaise au sud, au-delà de laquelle commence le grand cordon de galets (ar vilienn vraz) qui défend les paluds contre la mer. À ma gauche, il y a le loc'h de Penhors, un étang d'eau saumâtre. À ma droite, la marée montante pousse déjà ses rouleaux. Entre les deux, devant moi, s'étale une immense grève bornée, deux lieues plus loin, par le grand rocher creux de la Torche, celui que j'entends gronder sauvagement la nuit quand les vents sont au suroît. Et au-delà du rocher encore, dressé comme un cierge au bout d'un long trait violet qui souligne à peine la surface des</i></p>
15	
20	
25	

	<i>eaux, le grand phare d'Eckmühl, la providence des navires, dont je ne connais jusqu'à présent que le balai lumineux passant sur les campagnes après le coucher du soleil.</i>
30	<i>Ce n'est pas seulement cela qui est à voir aujourd'hui. En regardant bien, on distingue là-bas, sur le sable, deux taches noires qui semblent progresser vers nous. « Regardez ceux de Penmarc'h là-bas ! » dit quelqu'un. « Ils seront à temps pour la grand-messe », réplique un autre. Surgit alors, plus près de nous, se détachant sur le ciel au sommet du cordon littoral un autre groupe d'hommes, de femmes et d'enfants.</i>
35	<i>Ceux de Tréguennec. Ils descendent précautionneusement sur le sable à travers les galets roulants et se regroupent aussitôt¹.</i>

- 1 Cette description de la grève de Penhors un jour de pardon est extraite du chapitre III du *Cheval d'orgueil*. L'œuvre a été construite à partir des chroniques publiées par Pierre-Jakez Hélias dans *La Bretagne à Paris* puis dans *Ouest France* ; l'auteur a poursuivi cette activité pendant près de vingt ans. Chaque semaine, Pierre Hélias raconte un événement ou une pratique de la société traditionnelle illustré par un souvenir personnel.
- 2 Dans un travail précédent sur *Le Cheval d'orgueil*, j'avais choisi d'analyser la question de l'énonciation dans l'œuvre. Qui parle, qui dit « je », « nous », « on » ? Cette problématique découlait d'un premier constat : le refus de l'auteur de choisir entre ethnographie et autobiographie. J'ai ainsi pu définir trois grands narrateurs qui prennent la parole dans le texte : l'autobiographe qui reprend les propos d'un enfant naïf ou d'un vieillard sage, le témoin qui rend le monde décrit plus accessible et le professeur qui parsème le texte d'allusions savantes. L'auteur se cache alternativement derrière ces trois narrateurs qui jouent chacun un rôle précis : le souci de vraisemblance pour l'autobiographe, l'instauration de la complicité grâce au témoin et enfin la caution intellectuelle assurée par le professeur. Ce travail sur l'énonciation m'a permis de constater que *Le Cheval d'orgueil* est une œuvre polyphonique, le fruit d'un jeu constant entre différents rôles, réels ou imaginaires, joués par Pierre Hélias.
- 3 Il y a donc plusieurs voix dans l'œuvre mais que disent-elles ? C'est cette nouvelle question qui est l'objet de mes recherches actuelles. À première vue, l'auteur respecte les thématiques bretonnes classiques, celles que l'on retrouve chez Émile Souvestre², Léon Le Berre³ et bien d'autres auteurs mais aussi, plus largement, dans les autres domaines de représentation de la Bretagne (la peinture et la photographie, notamment). Qu'est-ce qui fait l'originalité et le succès du *Cheval d'orgueil* par rapport aux œuvres précédentes ? Pierre Hélias ne fait référence dans son texte à aucun auteur breton avec lequel il aurait été possible de rechercher une parenté éventuelle. Il cite, en revanche, plusieurs peintres : Jean-François Millet à deux reprises, les frères Le Nain ou encore les impressionnistes. Ces quelques références ainsi que de multiples impressions de lecture m'ont poussée à m'interroger sur la place du visuel dans le texte.
- 4 Il y a plusieurs manières de mettre en évidence la présence du visuel dans *Le Cheval d'orgueil*. Grâce au logiciel de traitement lexicométrique Hyperbase⁴ j'ai pu chiffrer la sollicitation de l'œil. J'ai recherché dans le texte les mots qui relèvent du champ lexical du visuel : les verbes (« voir, regarder, observer, apparaître... »), les noms (« œil, yeux, image, vue... »). Ces termes représentent au total plus de mille occurrences dans l'ensemble du texte, c'est-à-dire une moyenne de deux mots par page. L'ensemble des

autres sens n'en représentent que la moitié, près de cinq cents occurrences, noms et verbes confondus.

- 5 De nombreux écrivains ont montré l'importance du goût, de l'odorat ou du toucher, dans le processus de réactivation des souvenirs ; chez Hélias, c'est la vue qui réactive la mémoire et cela a de multiples conséquences sur la restitution des souvenirs au lecteur.
- 6 La description de la grève de Penhors permet de montrer la dimension visuelle de l'écriture de Pierre Hélias, d'analyser comment la présence massive de l'œil influe sur le contenu du texte ainsi que sur sa forme. La poésie visuelle de Pierre Hélias transparait de deux manières distinctes : d'une part, la sollicitation de l'œil et d'autre part, la création d'images par les mots. Je souhaite mettre en évidence dans ce passage la manière dont l'auteur se place dans le domaine visuel ainsi que le fonctionnement de la technique picturale en elle-même, c'est-à-dire la fabrication concrète du paysage. Enfin, définir le genre auquel appartient ce texte permettra d'établir des passerelles entre Pierre Hélias et ses prédécesseurs, de constater des similitudes avec le travail d'autres artistes et d'engager une réflexion plus large sur la représentation de la Bretagne dans l'œuvre.

Le visuel

- 7 Dès le début du texte, rappelé en tête, l'auteur se situe délibérément sur le plan de la représentation et évoque à de nombreuses reprises l'action de voir. Ceci apparaît dans le recensement des verbes :
 - « apparaît » (ligne 1),
 - « jamais elle ne manque de regarder ce qui est à voir » (lignes 14-15),
 - « ce n'est pas seulement cela qui est à voir aujourd'hui » (ligne 30),
 - « en regardant bien... on distingue » (lignes 30-31),
 - « semblent » (ligne 32),
 - « regardez » (ligne 32).
- 8 Au total, il y a donc huit verbes issus d'un même champ lexical dans un texte de quarante lignes. L'abondance de ces occurrences verbales doit être considérée comme une manière pour l'auteur d'orienter la lecture de son public.
- 9 L'utilisation de ces verbes est à relier à d'autres éléments grammaticaux fréquents dans *Le Cheval d'orgueil* : les déictiques et les présentatifs. Les déictiques sont des termes qui ne prennent sens que dans la situation d'énonciation ; à l'écrit, leur utilisation ne peut se faire que dans des circonstances précises, dans les dialogues notamment. Il y a trois catégories de déictiques : les temporels, les spatiaux et les personnels. Les plus nombreux ici sont les déictiques spatiaux :
 - « y » (ligne 1),
 - « là » (ligne 7),
 - « là-bas » (lignes 13, 31, 33).
- 10 L'auteur utilise également un déictique temporel : « aujourd'hui » (ligne 30). Tout comme « là » et « là-bas », *aujourd'hui* dépend de la situation d'énonciation et contribue à rendre présents les éléments décrits. C'est l'une des caractéristiques de l'écriture d'Hélias qui utilise fréquemment dans *Le Cheval d'orgueil* « hier » et « demain » au lieu de « la veille » et « le lendemain » y compris dans le discours indirect.
- 11 Ce texte comporte également deux présentatifs, dont l'effet est similaire à celui des déictiques : « voilà » (lignes 1 et 14).

- 12 Le nombre et la répartition régulière de ces termes dans les trois paragraphes témoignent de leur importance. Leur rôle consiste à « présentifier »⁵ : associés aux verbes visuels, ils permettent à Pierre Hélias de faire d'un souvenir du passé, une image que le lecteur « voit » dans le présent.

La fabrication du paysage

- 13 L'ensemble de termes cités précédemment servent à ancrer le texte dans le domaine visuel mais l'auteur va plus loin : il fabrique une image avec les mots. Ce paysage se caractérise avant tout par sa précision spatiale. Dès la première phrase, les trois plans horizontaux sont définis : la mer au fond, le plan central que constitue la grève de galets et de sable, et enfin, au premier plan, la falaise sur laquelle se trouve le narrateur. Le regard part du fond du tableau, de la mer, puis se rapproche au fur et à mesure des personnages (parmi lesquels se situe le narrateur) mais le groupe n'est pas décrit.
- 14 Les lignes qui forment ce paysage sont à dominante horizontale et constituées par des éléments naturels :
- « mer plate » (ligne 1),
 - « l'étendue de grèves » (ligne 2),
 - « l'herbe rase » (ligne 4),
 - « le cordon de galets » (ligne 18),
 - « une grève » (ligne 22),
 - « la surface des eaux » (lignes 26-27),
 - « le sable » (lignes 31 et 38),
 - « cordon littoral » (lignes 35-36).
- 15 Plusieurs éléments cités sont également associés à des qualificatifs servant à accentuer l'horizontalité du paysage et à exprimer son immensité :
- « vaste » (ligne 2),
 - « grand » (ligne 18),
 - « immense » (ligne 22).
- 16 Deux verbes contribuent enfin à rendre cette horizontalité :
- « s'étale » (ligne 22) et « souligne » (ligne 26).
- 17 Face à ces lignes de force horizontales qui constituent la charpente du paysage, se détachent quelques éléments verticaux qui viennent ponctuer le tableau. Ils sont de hauteur et de formes différentes, ils se placent sur chacun des trois plans :
- « le tas de goémon » (ligne 4) au premier plan,
 - « l'étroite saignée qui dévale vers les galets » (lignes 5-6) constitue une ligne verticale qui relie le premier plan au deuxième, de même, au verbe « dévale » répond le verbe « monte » de la ligne suivante ;
 - « les barques » (ligne 7), « le rocher de la Torche » (ligne 23), « le phare d'Eckmülh » (ligne 27).
- 18 La comparaison « dressé comme un cierge » (ligne 25) qui qualifie le phare insiste sur cette notion de verticalité. D'un point de vue graphique, ce paysage, construit majoritairement sur des traits horizontaux, est équilibré par quelques éléments verticaux qui servent à lui donner de la profondeur et à construire en partie le cadre de l'image en fermant le dernier plan.
- 19 Tel un peintre, sur ce décor, Pierre Hélias ajoute quelques personnages :
- « la foule des pardonners » (ligne 10),
 - « un groupe d'hommes de femmes et d'enfants » (ligne 36).
- 20 Pour leur donner vie, il utilise deux verbes surprenants :
- « se répandre » (ligne 11),

- « se détacher » (ligne 35).
- 21 « *Se répandre* » est étonnant pour désigner des êtres humains, « répandre » s'utilise soit avec des matières, soit dans un sens abstrait avec une notion immatérielle. Ici, il faut comprendre « se répandre » dans son rapport avec la matière, la peinture que l'artiste étale sur la toile pour donner une existence et une impression de mouvement au groupe de personnages, c'est également le cas du verbe « *s'étaler* » (ligne 22). L'effet recherché dans l'utilisation de « se détacher » est identique, ce verbe s'utilise, au sens figuré, d'« apparaître nettement sur un fond », ce qui est le cas ici. Pierre Hélias assimile donc sa description au travail d'un peintre en utilisant des mots exprimant la matérialité de la peinture et le rapport entre les couleurs.
- 22 En plus de ces éléments graphiques, ce qui relève donc du dessin, le chromatisme occupe effectivement une place dans ce texte. Dans l'ensemble de l'œuvre, les couleurs sont beaucoup utilisées par l'auteur au sens propre comme au sens figuré (la couleur politique des Rouges et des Blancs, par exemple). Au total, le mot « couleur » (dans des formules telles que « sans couleur » ou « couleur de poussière », par exemple) ainsi que les noms de couleurs elles-mêmes apparaissent à plus de huit cents reprises dans le texte. En lien direct avec les couleurs, les références à la lumière ou aux matières sont très fréquentes dans l'ensemble de l'œuvre. Dans les tableaux de Pierre Hélias la lumière trouve généralement sa place par contraste, c'est-à-dire quand elle est rare ou contrariée, donc généralement dans les scènes d'intérieur. Dans ce paysage de jour, il y a deux références à la lumière : l'adjectif « *scintillante* » (ligne 2) qui qualifie la mer et l'adjectif « *lumineux* » (ligne 28) qui concerne le phare d'Eckmühl. Enfin, deux expressions lient couleur et dessin, « *un long trait violet* » (ligne 26) et les « *deux taches noires* » (lignes 31-32). Contrairement à la ligne qui peut être naturelle comme la ligne d'horizon, derrière le trait il y a nécessairement une main, celle du peintre. Cette présence de l'artiste est accentuée par l'utilisation du verbe « *souligner* ».
- 23 « *Taches* » est ici utilisé au sens figuré, c'est une façon de qualifier graphiquement un groupe de personnes indéterminées sur un fond.
- 24 On ressent donc à plusieurs reprises derrière ce paysage la présence de la main qui le construit : « le trait, la tache » mais également dans les verbes utilisés : « se répandre, étaler, souligner, se détacher ». On est loin d'une description strictement réaliste de la scène qui se situerait dans un rapport direct au lieu et à l'événement et chercherait à faire oublier la présence de l'œil qui voit. Pierre Hélias décrit au contraire une représentation de la réalité et la présente comme telle au lecteur. Entre la réalité et le texte, il y a une phase intermédiaire que l'auteur ne cherche pas à cacher : la représentation mentale que se fait Pierre Hélias. À ce titre, il se place dans une double perspective : il n'est pas uniquement l'enfant qui se remémore un souvenir, il est aussi, et surtout, l'artiste qui le rend visible, qui le reconstruit. Ce tableau, qui a pour origine un souvenir d'enfance, témoigne également de la culture de l'adulte devenu écrivain.

L'esthétique

- 25 Afin de continuer à définir ce paysage et considérant que Pierre Hélias y joue le rôle d'un peintre, il s'agit de s'interroger sur la *manière*, au sens pictural du terme, dont l'auteur représente la réalité. Comme dans l'ensemble du *Cheval d'orgueil*, Pierre Hélias

mêle deux esthétiques complémentaires : l'esthétique réaliste et l'esthétique impressionniste.

- 26 Toute une partie du passage relève de l'esthétique réaliste. Ceci est dû à la grande précision spatiale dont Pierre Hélias fait preuve : le premier paragraphe brosse en quelques lignes un paysage clair et objectif. L'auteur recherche peu les effets de style au profit de l'efficacité de la restitution des éléments composant le tableau. Le lecteur peut localiser l'endroit avec précision ainsi que tous les éléments qui composent le paysage et permettent de le visualiser nettement. À cela s'ajoutent les noms de lieu servant à ancrer le paysage dans la réalité géographique et participant au souci de vraisemblance qui anime l'ensemble du texte :
- « Penhors » (ligne 20),
 - « La Torche » (ligne 23),
 - « Eckmühl » (ligne 27),
 - « Penmarc'h » (ligne 33),
 - « Tréguennec » (ligne 37).
- 27 Or la tonalité esthétique du passage n'est pas uniforme, à partir du deuxième paragraphe, la présence du narrateur se fait sentir. C'est en fonction de lui que se construit le cadre du tableau, comme en témoignent les prépositions suivantes :
- « à ma gauche » (ligne 19),
 - « à ma droite » (ligne 20),
 - « entre les deux devant moi » (lignes 21-22).
- 28 La présence du narrateur se manifeste également dans son rapport à l'immensité du paysage. Les éléments du premier plan sont caractérisés par leur petite taille :
- « l'herbe rase » (ligne 4),
 - « Il n'y a pas de port. Seulement une étroite saignée de galets » (lignes 5-6),
 - « petite cale » (ligne 6),
 - « une demi-douzaine de barques » (ligne 7),
 - « les petits paysans » (ligne 8).
- 29 Les éléments à son échelle, c'est-à-dire au premier plan, sont tous minuscules par rapport au reste du paysage, qui lui paraît gigantesque et dont se dégage une idée de puissance. L'immensité du paysage est exprimée à plusieurs reprises :
- « une vaste étendue » (ligne 2),
 - « le grand cordon de galets » (ligne 18),
 - « une immense grève » (ligne 22),
 - « le grand rocher » (ligne 23),
 - « un long trait » (ligne 26),
 - « le grand phare » (ligne 27),
 - « au sommet du cordon littoral » (lignes 35-36).
- 30 La nature est aussi le lieu de contact entre des forces contraires : « défend les paluds contre la mer » (ligne 19) répond à « la mer qui pousse déjà ses rouleaux » (lignes 20-21). De même, la formule « gronder sauvagement » à la ligne 24 contribue à dire cette immensité et cette puissance de la nature due à l'emploi de verbes d'action inattendus avec ce type de sujets. Face à cette nature, le narrateur lui-même et la présence humaine en général se résument à des taches et à quelques barques.
- 31 Celui qui construit le tableau, du moins à partir du deuxième paragraphe, n'est pas un œil omniscient⁶ mais un narrateur qui voit à sa droite, à sa gauche, en face de lui et qui est donc limité par ses capacités visuelles. « Qu'y a-t-il donc par là-bas ? » (ligne 13), il ne voit pas tout ou ne comprend pas tout ce qu'il voit. La vue du narrateur-enfant est contrariée : « tiré par elle, mi-marchant mi-courant et protestant pour le reste » (lignes 15-16), le paysage ne s'offre pas à lui de manière évidente. « En regardant

bien, on distingue là-bas, sur le sable, deux taches noires qui semblent progresser vers nous » (lignes 30-32) : les verbes « *distingue* » et « *semblent* » indiquent que ce sont les impressions de l'enfant qui deviennent l'objet du tableau ; le lecteur ne comprend que grâce aux commentaires des adultes que les « *taches noires* » sont bien « *ceux de Penmarc'h* ».

- 32 Ce tableau est donc construit aussi sur la perception de l'enfant et quitte la tonalité objective du début pour dire les sensations de l'observateur face au paysage ; c'est pourquoi, l'on peut parler de tonalité *impressionniste* du passage car le tableau dépend du moment, de l'état de la nature (par exemple la marée montante), de l'état d'esprit du peintre ou encore de ses sentiments face aux éléments. La présence des émotions de l'enfant donne l'illusion d'une parole directe traversant le temps et restituant le monde tel qu'il était, ou plutôt tel que l'auteur le concevait en tant qu'enfant. Ces touches impressionnistes sont donc à considérer au même titre que les déictiques évoqués précédemment : elles participent à la volonté de l'auteur de rendre le monde le plus présent possible aux yeux des lecteurs.
- 33 De même, il est possible de se demander à qui s'adressent véritablement les questions attribuées au narrateur-enfant ainsi que toutes les allusions à ce « *qui est à voir, en regardant bien* » (lignes 30-31) ou à « *ne pas manquer de regarder ce qui est à voir* » (lignes 14-15). Pierre Hélias n'est-il pas en train de s'adresser directement à son lecteur ? Les déictiques et les présentatifs ainsi que la construction précise et efficace de l'image servent à rendre les choses présentes mais ce n'est pas tout, l'auteur va plus loin : il veut plonger son lecteur dans l'image qu'il est en train de fabriquer, il le prend par la main, l'installe sur la dune parmi les pardonners et lui montre ce qu'il faut voir. L'ensemble de ces techniques : les questions rhétoriques, l'emploi des déictiques et, en partie, l'expression des émotions, relèvent de la fonction phatique⁷ du langage décrite par Jakobson, c'est-à-dire qu'elles servent à établir le contact entre le narrateur et le lecteur.
- 34 Ainsi, l'ambiguïté pronominale des trois déictiques personnels (« *nous* ») du premier paragraphe est assez habile. « *Nous n'irons pas plus loin avec la charrette* » (ligne 9) : l'interprétation de ce « *nous* » est évidente, il s'agit du groupe des pardonners dans lequel s'intègre le narrateur ; en revanche, le premier « *nous* », celui de la première phrase « *Nous y voilà* » (ligne 1), porte volontairement à confusion. Le deuxième « *nous* » (« *la mer nous apparaît* ») est également ambigu, on peut y voir les pardonners, mais également le couple lecteur-auteur qui observe la scène. Cette ambiguïté du « *nous* » sert à intégrer habilement le lecteur dans le groupe de personnes qui observe la baie ; comme elles, il observe le paysage, celui que l'auteur construit devant ses yeux.
- 35 Pierre Hélias nous donne à la fin du *Cheval d'orgueil* une clé pour interpréter son œuvre : « *Mais les paysans n'auraient pas l'idée de peindre, sauf avec des mots que le vent emporte*⁸. » Cette description de la grève de Penhors peut effectivement être considérée comme un véritable tableau en mots que l'auteur fabrique et porte sous les yeux du lecteur. *Le Cheval d'orgueil* se présente, dans cette perspective, comme une série de tableaux sur les thèmes fréquemment traités dans la peinture d'inspiration bretonne du milieu du XIX^e siècle au début du XX^e siècle⁹.
- 36 Il y a ainsi plusieurs sources au *Cheval d'orgueil*, les souvenirs de Pierre Hélias en sont certainement la base mais sa culture d'adulte apparaît en filigrane derrière tout le texte. C'est en cela que l'on peut qualifier d'*ekphrasis* l'écriture de Pierre Hélias dans *Le Cheval d'orgueil*. Ce phénomène peut prendre la forme de la description précise d'un

tableau identifié¹⁰, ou aisément identifiable, mais également de la fusion dans un même texte de tableaux existants sur un thème similaire et traité de manière identique. Pour le texte qui est l'objet de notre analyse, Pierre Hélias tout comme son lecteur conserve en mémoire un certain nombre de tableaux décrivant des scènes de pardons et qui se font écho dans la représentation écrite.

- 37 La thématique du pardon est un classique dans toute description de la Bretagne, c'est dans la manière de représenter la scène que des points communs avec certains peintres peuvent apparaître. Il s'agit essentiellement, pour ce texte en tout cas, de contact avec des peintres du début du xx^e siècle. Jean-Julien Lemordant, notamment, a réalisé un décor pour la salle à manger de l'Hôtel de l'Épée à Quimper¹¹. L'une des parties du polyptique représente des groupes de personnages en bord de mer [figure 1], une autre un phare allumé [figure 2].

Fig. 1. Jean-Julien Lemordant, *Contre le vent*.



Fig. 2. Jean-Julien Lemordant, *Le phare*.



- 38 La proximité chromatique et esthétique de ces tableaux et du texte poussent à considérer que Pierre Hélias a très probablement ce décor en mémoire au moment où il rédige son texte. Il semble que Pierre Hélias nous fait entendre les propos de l'enfant qui se situe au premier plan du tableau de Lemordant : l'enfant observe la scène et voit au loin des groupes de personnages. D'un point de vue chromatique, le tableau qui représente le phare est très proche de ce que nous en dit Pierre Hélias dans le texte.
- 39 Le passage s'apparente également à une œuvre de Lucien Simon à la fois dans le fond et dans la forme. Cette œuvre a plusieurs titres : *Le retour du pardon par la plage* ou *Promenade sur la plage* ou encore *La baie d'Audierne*¹².

Fig. 3. Lucien SIMON, *Le retour du pardon par la plage ou Promenade sur la plage ou La baie d'Audierne*.



- 40 Dans le texte comme dans le tableau, le phare sert de point de fuite. Le traitement des personnages sur la plage est similaire chez les deux artistes : le peintre leur donne une existence et une mobilité qui s'apparente aux « taches » évoquées par l'écrivain. À l'écrit comme sur le tableau, les auteurs rendent visible le contact entre les hommes et la nature et plus précisément la force que la nature exerce sur les êtres humains.
- 41 La proximité entre ces œuvres et le texte de Pierre Hélias permet de rappeler que l'auteur du *Cheval d'orgueil* était un amateur de peinture capable, comme le montre son texte, d'assimiler la technique d'un peintre et de la reproduire à l'écrit, tout en l'adaptant à ses propres souvenirs.
- 42 C'est, dans un premier temps, l'évocation de peintres et d'œuvres picturales dans *Le Cheval d'orgueil* qui m'a poussée à m'interroger sur les contacts entre ce livre et le domaine artistique. Il s'avère que cette proximité va bien au-delà des citations directes de peintres ou de tableaux et conduit à considérer *Le Cheval d'orgueil* comme une suite d'images représentant la Bretagne basée sur les souvenirs de l'auteur mais également sur sa connaissance du monde artistique breton. Il est ainsi possible d'établir de nombreux points de jonction avec des tableaux mais également avec des images ou des représentations issues de la mémoire collective bretonne et, plus largement, française. Les avantages que l'auteur peut tirer de l'utilisation de l'image sont nombreux. D'une part, elle permet de rendre l'œuvre accessible à un large public, contrairement à une analyse ethnographique de la Bretagne qui maintiendrait le lecteur à distance. D'autre part, ce type d'image écrite établit un rapport affectif avec le lecteur dans la mesure où elle se présente comme un objet de reconnaissance à partir duquel auteur et lecteurs peuvent partager une enfance mais également une culture communes. L'analyse de la part du pictural du *Cheval d'orgueil* permet de mieux comprendre la manière dont l'œuvre est construite mais aussi d'expliquer une partie de son succès, au point d'être resté depuis trente ans le livre qui représente la Bretagne dans le grand public. Recyclant des représentations d'autres artistes, l'œuvre de Pierre Hélias devient elle-même productrice d'images qui resteront gravées dans la mémoire de ses lecteurs.

BIBLIOGRAPHIE

AUERBACH Erich, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, NRF, Gallimard, 1968 (1946 pour la traduction française), 559 p.

BRUNET Étienne, *Hyperbase*. Logiciel documentaire et statistique pour la création et l'exploitation de bases hypertextuelles, Nice, CNRS, Institut National de la langue française, 1998.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p.

HÉLIAS Pierre-Jakez, *Le Cheval d'orgueil*, Paris, Plon, collection Terre Humaine, 2001 (1975 pour la première édition), 606 p.

JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, 260 p.

LE BERRE Léon, *Bretagne d'hier*, Rennes, Imprimerie de l'Ouest-Éclair, 1938, 221 p.

SOUVESTRE Émile, *Les derniers Bretons* (en deux volumes), Rennes, Terre de Brume, 1997 (1836 pour la première édition), 278 et 262 p.

Les tableaux cités sont reproduits dans les ouvrages suivants :

CARIOU André, *Lucien Simon*, Plomelin, Palantines, 2002, 158 p.

DELOUCHE Denise, *Mathurin Méheut et la Cornouaille*, Plomelin, Palantines, 2008, 141 p.

FIE-FIEUX Madeleine, *Bretagne éternelle avec Émile Simon*, Versailles, Les sept vents, s. d., 188 p.

YONNET Daniel et CARIOU André, *Le Finistère des peintres*, Rennes, Éditions Ouest France, 1999, 231 p.

NOTES

1. P.-J. HÉLIAS, *Le Cheval d'orgueil*, Paris, Plon, 2001 (1975 pour la première édition), collection Terre Humaine, p. 178.

2. Cf. Émile SOUVESTRE, *Les Derniers Bretons* (deux tomes), Rennes, Éditions Terre de Brume, 1997 (1836 pour la première édition), 278 et 262 pages.

3. Cf. Léon LE BERRE, *Bretagne d'hier*, Rennes, Imprimerie de l'Ouest-Éclair, 1938, 221 pages.

4. Étienne BRUNET, *Hyperbase*. Logiciel documentaire et statistique pour la création et l'exploitation de bases hypertextuelles, Nice, CNRS, Institut National de la langue française, 1998.

5. Erich AUERBACH, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, NRF, Gallimard, 1946, p. 14.

6. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 204.

7. Cf. Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p. 214.

8. P.-J. HÉLIAS, *Le Cheval d'orgueil*, *ibidem*, p. 520.

9. Denise DELOUCHE, *Les peintres et le paysan breton*, s. l., URSA-Le Chasse-Marée, 1988, 216 p.

10. C'est le cas de l'évocation du *Nouveau-Né* de Georges de La Tour : « Mes bras eux-mêmes furent plaqués contre mes hanches, si bien que je ressemblais à une momie en miniature ou, plus exactement, au bébé de la Nativité du peintre La Tour que l'on peut voir au musée de Rennes. » Pierre-Jakez HÉLIAS, *Le Cheval d'orgueil*, *ibid.* p. 48.

11. Jean-Julien LEMORDANT, *Contre le vent, Dans le vent et Le phare*, fragments du décor de l'Hôtel de l'Épée, 1905-1907, Musée des Beaux-Arts, Quimper.

12. Lucien SIMON, *Le retour du pardon par la plage ou Promenade sur la plage ou Baie d'Audierne*, 1930, collection particulière.

RÉSUMÉS

Pierre-Jakez Hélias (1914-1995) a publié *Le Cheval d'orgueil*, son œuvre la plus célèbre, en 1975. Il y fait une description à la fois personnelle et collective des pratiques de la vie rurale en Bretagne durant la période de son enfance. Si l'auteur ne mentionne, pour ainsi dire, aucun écrivain de langue bretonne ou de langue française, il compose, en revanche, des scènes de manière très visuelle. Celles-ci s'appuient sur l'utilisation de termes qui relèvent du champ lexical de la vue, mais également sur plusieurs autres techniques s'apparentant à la peinture (composition spatiale, couleurs, formes...) et enfin sur la référence à des peintres de la Bretagne ou de la vie rurale dont l'auteur a très vraisemblablement les œuvres en mémoire au moment de l'écriture.

Pierre-Jakez Hélias (1914-1995) published *Le Cheval d'orgueil*, his most famous work, in 1975. In it he describes both the personal and collective practices of rural life in Brittany during the period of his childhood. Although the author does not mention any Breton or French-speaking writers, he composes scenes in a very visual way. These are based on the use of terms that fall within the lexical field of sight, but also on several other techniques related to painting (spatial composition, colours, shapes, etc.) and finally on the reference to painters of Brittany or of rural life whose works the author most likely had in mind when he wrote.

INDEX

Mots-clés : littérature, Hélias (Pierre-Jakez), *Le Cheval d'orgueil*, Lemordant (Jean-Julien), peinture

Keywords : literature, Hélias (Pierre-Jakez), *Le Cheval d'orgueil*, Lemordant (Jean-Julien), painting

AUTEUR

MANNAIG THOMAS

Docteur en celtique, CRBC, UBO/UEB.