

YVES VADÉ  
L'ombre de Merlin  
André Breton et la pensée celtique

Il est généralement admis que l'intérêt passionné porté par André Breton à la culture celtique résulterait d'une découverte tardive. Lui-même a proclamé hautement la révélation que fut pour lui l'ouvrage de Lancelot Lengyel sur *L'Art gaulois dans les médailles*: «Nul autre ne m'a jamais aidé à accomplir plus exaltant voyage par l'esprit. Sans pouvoir, de la première à la dernière page, en détacher les yeux, j'ai vu s'élaborer graduellement une image du monde appréhendé dans ses constituantes fondamentales et comme ramené à son essence, où les pouvoirs de l'esprit se conjuguent aux élans du cœur<sup>1</sup>.» C'est pour lui l'occasion de reconnaître la lumière particulière du «génie gaulois» – lumière de l'ordre de l'*illumination*, par opposition à l'*élucidation* qui fait prévaloir l'intelligible sur le sensible. Il y trouve de nouvelles armes à opposer aux tenants du réalisme de tradition classico-romaine et d'un art purement «rétinien», au profit d'un art fondé sur le rythme universel et la polysémie des symboles. Il y voit en même temps un terrain, non de conciliation, mais de dépassement du débat, qui faisait rage alors, entre le figuratif et l'abstraction. Il proclame sans attendre, dans un article de 1954, le «Triomphe de l'art gaulois».

L'ébranlement est assez fort pour inciter Breton à collaborer directement à l'organisation d'une exposition ouverte en février-mars 1955 au Musée Pédagogique et intitulée «Pérennité de l'art gaulois» (en ce temps-là l'institution de la rue d'Ulm, qui n'avait pas encore inventé la «didactique», considérait qu'il pouvait être de sa mission de s'intéresser, comme le disait sa directrice en tête du catalogue, aux «problèmes que posent les origines de l'art occidental»). Les organisateurs s'étaient attachés à établir la continuité de ce que Charles Estienne nommait «la ligne de l'hérésie», depuis les monnaies gauloises jusqu'à l'École de Paris. Une première partie, intitulée «Art gaulois: art pré-français», assurait le passage du monde gaulois au monde roman. On y retrouvait l'empreinte d'André Varagnac qui remontait, par-delà les Gaulois eux-mêmes, jusqu'à l'art mégalithique et soulignait les «parentés eurasiatiques» (métallurgie du Koban, art des steppes), pour finalement affirmer avec intrépidité: «À n'en pas douter, c'est en Chine qu'il faut chercher les prototypes.» Une égale intrépidité animait les responsables de la seconde partie de l'exposition, «De l'art gaulois à l'art

1. André Breton, «Présent des Gaules», dans *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, 1965, p. 334.

moderne»: André Breton, Lancelot Lengyel et Charles Estienne. Le catalogue comportait un texte de chacun d'eux. On connaît celui de Breton, au titre volontairement ambigu, « Présent des Gaules », repris dans l'édition de 1965 du *Surréalisme et la peinture*. Pour les trois organisateurs, faisant front commun contre « la contagion gréco-latine » (Breton), « l'esprit anthropomorphe grec » (Lengyel), « l'ordre mental latin-méditerranéen » (Estienne), l'héritage de la Gaule se laissait reconnaître dans des œuvres aussi diverses que celles de Seurat, Gauguin ou Henri Rousseau, Arp, Messagier ou Poliakoff, et naturellement dans le surréalisme qui, comme le dit Charles Estienne, « est ici chez lui ».

L'année suivante, la publication des *Grands Bardes gallois* présentés par Jean Markale offrit l'occasion de prolonger l'écho obtenu par l'exposition et de poursuivre la découverte dans le domaine des textes poétiques. En ouverture de l'ouvrage, le texte d'André Breton superbement intitulé « Braise au trépied de Keridwen ».

Les biographies de Breton s'accordent à ne voir dans ces textes que l'enthousiasme tardif d'un poète vieillissant, peinant à retrouver son audience dans la France de l'après-guerre. « Il fallut attendre 1954 pour voir Breton se passionner pour la culture de la Bretagne de ses ancêtres », et « défendre la culture celtique avec une fougue quasi nationaliste », affirme Mark Polizzotti<sup>2</sup>. Le même biographe soupçonne même qu'« une crainte de la mort » aurait pu jouer un rôle dans cette « adhésion véhémence ».

*Le grand arbre a été abattu; on en est réduit, à la surface du fleuve,  
à voir étinceler au passage ses feuilles d'or ou d'argent  
et à soupçonner, sur des empreintes,  
les hautes présences qui l'entouraient<sup>A</sup>.*

Nous voudrions montrer que l'adhésion passionnée que manifeste Breton pour la culture celtique n'implique aucune bifurcation, aucune déviation des valeurs revendiquées par le surréalisme dans l'ordre de la poésie et de l'imaginaire. À relire les textes poétiques de Breton, il apparaît que les informations apportées par Lengyel et par Markale ont été à l'origine d'une reconnaissance plus que d'une découverte: Breton aura pu prendre conscience d'une irrésistible convergence et donner un nouveau cadre de références à un univers mental qui était déjà le sien depuis bien longtemps. Peut-être n'aurait-il pas eu l'occasion d'écrire le nom de Keridwen si le jeune Markale n'avait pas attiré son attention sur les poèmes de l'ancienne tradition galloise, plus précisément sur « ce qui nous est parvenu des textes d'Aneurin, de Llywarch-Hen, de Myrddin [nom gallois de Merlin], surtout de Taliesin ». Mais la parenté profonde qui relie Breton à l'imaginaire celtique et à tout ce que représente symboliquement la figure de Merlin n'en existerait pas moins.

2. Mark Polizzotti, *André Breton*, trad. Jean-François Sené, Gallimard, 1999, p. 669.

Dans un poème où Taliesin évoque ses vies antérieures, un vers pouvait suffire à attirer l'attention de Breton sur Keridwen: «J'ai été doué de génie / par le chaudron de Keridwen<sup>3</sup>». En lui attribuant un trépied, Breton suggère à première lecture une sorte de sybille celtique. Mais ce trépied n'est pas un siège où vaticiner. Posé sur un feu, il est destiné à recevoir un chaudron – vrai chaudron de sorcière. Le personnage en effet n'a rien de rassurant. Le récit gallois de l'*Histoire de Taliesin* donne sur elle des précisions qu'il vaut la peine de rappeler – que Breton en ait eu connaissance ou non. Cette femme «qui, d'après le livre, était savante et compétente dans les trois arts, à savoir: magie, divination, sorcellerie», a un fils monstrueux dont le surnom gallois signifie à peu près «Monstre noir»<sup>4</sup>. Souhaitant «le doter de l'inspiration prophétique, et le rendre capable de raconter le monde à venir», elle tente d'y parvenir «par la vertu des plantes, par le travail et la ruse». Elle fait donc bouillir dans son chaudron pendant un an et un jour des plantes dont les vertus doivent se condenser en trois gouttes: l'homme sur qui retomberont ces gouttes «deviendrait très savant en de multiples sciences, et serait rempli de l'esprit prophétique». Ces trois gouttes mises à part, ajoute le texte, le suc de ces plantes «serait le plus violent poison qui pût exister au monde, il ferait exploser le chaudron en morceaux et se répandrait à la surface de la terre». Un garçon nommé Gwion Bach, chargé d'entretenir le feu sous le chaudron, réussit à évincer le fils de la sorcière et à recevoir sur lui les trois gouttes chargées de puissance. Le chaudron éclate, et une poursuite acharnée s'engage entre Keridwen et Gwion, chacun recourant à diverses métamorphoses pour tromper l'autre: motif bien connu des contes populaires, qui peut revêtir un sens particulier en contexte celtique. En définitive Gwion se change en grain de blé dans une grange, et Keridwen en poule noire qui absorbe tout le blé. Ayant ainsi avalé Gwion, «elle le porta pendant neuf mois, jusqu'au moment où elle lui donna naissance»: l'enfant sera plus tard nommé Taliesin.

Selon le récit gallois (qui n'est conservé que dans des manuscrits tardifs), Keridwen serait donc à la fois la persécutrice et la génitrice de Taliesin-Merlin, c'est-à-dire du barde par excellence. Gwion profite de son savoir, qui lui procure la connaissance poétique et prophétique. Mais en même temps il la trompe, puisqu'il tourne à son profit la magie du chaudron destinée au

3. Traduction donnée par Jean Markale, *Les Grands Bardes gallois*, Paris, Falaize, 1956, p. 98. Pierre-Yves Lambert traduit: «J'ai reçu l'inspiration poétique du chaudron de Keridwen» (*Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, traduit du moyen gallois, présenté et annoté par Pierre-Yves Lambert, Paris, Gallimard, 1993, col. «L'aube des peuples», p. 346). Dans le même poème, Markale refuse la traduction généralement proposée du vers «Jean le Prophète m'appelait Merlin», qui constitue selon lui «un non-sens absolu», et propose «Jean le Prophète m'appelait l'Homme de la Mer». Pierre-Yves Lambert maintient: «Jehan le devin m'a appelé Merlin; / Mais désormais tous les rois m'appelleront Taliesin», *ibid.*

4. *Les Quatre Branches du Mabinogi*, *op. cit.*, p. 401, note 3. Nous citons l'*Histoire de Taliesin* d'après ce volume (p. 331-351).

fil de la sorcière. Celle-ci parvient à manger littéralement l'imposteur, mais le nourrit de sa substance pour le faire naître à nouveau en tant que Taliesin. On voit la richesse symbolique des rapports tissés par la tradition entre le poète et Keridwen. Celle-ci n'est-elle pas aussi bien la Sorcière rimbaldienne d'«Après le Déluge» («et la Reine, la Sorcière qui allume sa braise dans le pot de terre, ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons»)?

Rimbaud reste toujours présent à l'esprit de Breton. Les textes qu'il écrit sur l'art gaulois multiplient les références: «Toute la question est de savoir s'il convient d'en finir avec les "apparences actuelles"<sup>5</sup>.» Il s'interroge, à propos des monnaies du Nord-Est de la Gaule: «Et si le caprice voulait qu'on se demandât, songeant à celui qui a dit: "J'ai de mes ancêtres gaulois l'œil bleu-blanc, la cervelle étroite et la maladresse dans la lutte", quel regard, dans la direction de ce lieu qui le vit naître, préexista au sien, on ne s'étonnera guère de le trouver tourné vers l'intérieur, dans ces domaines du Nord-Est de la Seine qui, au fur et à mesure qu'on s'éloigne de la Méditerranée, tendent à ne plus retenir que le conceptuel<sup>6</sup>.» Cette même rêverie ou «caprice» le conduit à établir des rapprochements également hasardeux, fortement encouragés, il faut le dire, par le texte de Lengyel<sup>7</sup>, entre telle ou telle monnaie gauloise émanant d'un peuple et d'un territoire connus, et ses admirations de toujours: «De telles caractéristiques se sont si bien maintenues en profondeur, à la base du génie autochtone de chaque contrée, qu'on se défend mal de voir scintiller l'esprit de Tristan Corbière dans un billon armoricain de la trouvaille de Morlaix, celui de Charles Cros dans une monnaie d'or des Parisii ou, dans le "bateau solaire" atrébate, d'un or beaucoup plus pâle, celui du Maeterlinck de *Serres chaudes*<sup>8</sup>.» Ce qui lui importe alors est d'affirmer la continuité d'une ligne non latine, étrangère à la «banale et illusoire clarté» méditerranéenne, et formant une «chaîne» au centre de laquelle «fulgure la parole de Rimbaud, qui prend valeur de commandement: "Donc le poète est vraiment voleur de feu [etc.]. Trouver une langue"<sup>9</sup>. Que l'auteur de «Mauvais sang» ait pris

5. André Breton, «Triomphe de l'art gaulois», dans *Le Surréalisme et la peinture*, *op. cit.*, p. 324.

6. *Ibid.*, p. 330-331.

7. Celui-ci essaie de caractériser le style qui serait propre à chaque peuple gaulois. Ainsi le style «violent» des Baiocasses [région de Bayeux] serait «adouci» chez les Aulerques Cénomans [région du Mans] qui «présentent un art plus poétique». À propos des monnaies des Parisii, Lengyel n'hésite pas à écrire qu'il y a deux mille ans «les Parisii ont inventé la dignité et l'élégance de l'Occident futur» et à reconnaître dans les ailes d'un Pégase transformées en filet protecteur «la première École de Paris et son esprit inventif» (Lancelot Lengyel, *L'Art gaulois dans les médailles*, Montrouge, Ed. Corvina, 1954, p. 33 et planches XXVIII et XXIX).

8. André Breton, «Présent des Gaules», *op. cit.*, p. 336.

9. André Breton, «Braise au trépied de Keridwen», dans *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 130-131.

plaisir à se rabaisser lui-même en reprenant l'imagerie de Gaulois barbares beurrant leur chevelure, qu'il ait vu en eux « les écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps », n'empêche pas Breton de l'enrôler dans l'armée des rejetons de Keridwen. Il préfère se souvenir, dans « Michel et Christine », de « l'homme au front rouge, ô Gaule », pour laisser le lecteur sur une question: « “Fin de l'Idylle”, conclut Rimbaud. Mais qui sait<sup>10</sup>? »

Voilà donc les Gaulois, ou plutôt les Celtes, situés au point de départ du courant de l'art moderne qui conduit au surréalisme. Ce n'est pas un point de départ absolu. Les Celtes ne font que prendre la place qui leur est due, et qu'un « processus de refoulement d'une ténacité exceptionnelle<sup>11</sup> » leur avait trop longtemps refusée, parmi les créateurs de formes ayant élaboré une image du monde fondée sur les rythmes et sur la vision de l'invisible. Ils viennent s'ajouter, sans s'y substituer, aux représentants universels de cet art « magique » auquel Breton devait consacrer son dernier grand ouvrage. Mais ils ont sur tous les autres un avantage considérable: leur proximité. Avec ces ancêtres si longtemps méprisés, on se retrouve enfin chez nous. Breton n'en fait pas mystère: les « arts dits primitifs », où l'esprit moderne a cherché et s'est découvert « un support et des ressources durables », nous restent tout de même lointains: « l'ethnographie ne pouvait aller à si grands pas qu'elle réduisît, au gré de notre impatience, la distance qui nous sépare de l'ancien Maya ou de l'actuel Aborigène australien, du fait de ce qui nous reste étranger dans leurs aspirations comme de notre très partielle intelligence de leurs mœurs. Ce que nous puisions dans leur art péchait malgré tout par un manque de contact organique à la base, laissait sur une impression de déracinement<sup>12</sup> ». Les monnaies gauloises, affirme Breton, révélant dans leur diversité le « génie propre de chaque terroir », nous mettent « en possession de la clé *tellurique* qui nous manquait »<sup>13</sup>.

Il en va de même dans le domaine poétique. La « clé harmonique » de cette langue que cherchait Rimbaud et qui serait « de l'âme pour l'âme », « on l'a demandée tour à tour aux chants sumériens, à ces grands nocturnes de la musique des sphères que nous apportent les *Livres des Morts* des Egyptiens, des Thibétains, à ce que, du plus profond d'elles-mêmes, exhalent avant de s'éteindre les civilisations précolombiennes. Il n'était pas trop tôt qu'on s'avisât qu'elle pourrait bien avoir enchaîné les mêmes vibrations sur les lieux de notre propre foulée, soit où nous nous trouvons en rapport direct, tellurique, avec elle<sup>14</sup> ». On note avec curiosité la reprise

10. *Ibid.*, p. 136.

11. André Breton, « Triomphe de l'art gaulois », *op. cit.*, p. 326.

12. André Breton, « Présent des Gaules », *op. cit.*, p. 333.

13. André Breton, « Triomphe de l'art gaulois », *op. cit.*, p. 330, et « Présent des Gaules », *op. cit.*, p. 334.

14. André Breton, « Braise au trépid de Keridwen », *op. cit.*, p. 133.

de l'adjectif « tellurique » que Breton soulignait dans le texte de 1954. Cet accent mis sur la terre, le génie du terroir, l'atavisme (il est question dans la même page d'un « sursaut atavique »), pourrait reconduire sur la pente dangereuse du vieil enracinement barrésien. Laissons ce débat à la porte. C'est en écartant l'hypothèse indémontrable d'une sensibilité ethnique héritée de la mère ou d'une obscure filiation – tout au plus pourrait-on arguer du rôle que jouerait ici le nom-du-père – que l'on tentera de suivre les rapports du surréalisme bretonien avec le monde celtique, en cherchant plus particulièrement à détecter la présence de Merlin dans des textes où il n'est jamais nommé, mais où son ombre se profile, comme celle d'un passant obsédant dans un tableau de Chirico.

*Mais enfin où sommes-nous  
Je lustre de deux doigts le poil de la vitre  
Un griffon de transparence passe la tête<sup>B</sup>*

Après les années d'exil, la découverte des Antilles, le voyage chez les Hopis, les contacts haïtiens, l'enthousiasme manifesté pour les Gaulois ne marquerait-il rien d'autre qu'un retour au pays? Si le livre de Lancelot Lengyel fut une révélation dans le domaine plastique – révélation préparée, il faut le dire, par le Malraux des *Voix du silence* (1951) dont Breton reprend avec éloge quelques formulations –, il s'en faut que l'auteur des *Manifestes* ait attendu les années cinquante pour se montrer sensible à l'héritage celtique en littérature et en poésie. À coup sûr, ce n'est pas Jean Markale qui lui a révélé les hauts lieux de la littérature arthurienne, « entre la Fontaine de Barenton et le Val-sans-Retour, non loin du troublant village de Folle-Pensée, au cœur de cette fabuleuse forêt de Brocéliande où luit encore par éclairs la lance de Perceval<sup>15</sup> ». Sans parler des séjours annuels que Breton faisait à Lorient chez ses parents, on sait qu'un médiateur s'était présenté de longue date – et son souvenir s'impose à l'esprit de Breton chaque fois qu'il est question de la tradition celtique. C'est l'auteur de *L'Enchanteur pourrissant* et d'*Onirocritique*, lui-même nourri dès ses jeunes années des romans arthuriens. Dans sa voix, dira Breton plus tard, « s'étaient fondues celles de Simon Mage et de Merlin<sup>16</sup> ».

On se souvient que, dans *L'Enchanteur pourrissant*, Apollinaire reprend le thème traditionnel de Merlin « enserré » par Viviane dans la tombe, mais continuant à parler tandis que son corps se décompose. Il en tire une espèce d'oratorio de Noël à rebours, où il ne s'agit pas de célébrer une naissance miraculeuse mais une mort paradoxale. Merlin dans son tombeau reçoit la visite d'une multitude d'animaux et de personnages légendaires ou

15. *Ibid.*, p. 136.

16. André Breton, *Entretiens radiophoniques*, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, p. 452. Les références entre parenthèses dans la suite du texte renverront à cette édition (tomaion et page).

merveilleux qui lui apportent des offrandes incongrues, tandis que la Dame du Lac vient se moquer de lui avant de plonger vers son beau palais « plein de gemmes et de reflets ». S'ouvrant dans l'originale de 1909 sur la simple reprise d'un passage de *Lancelot du lac*, l'œuvre s'achève par les pages d'*Onirocritique* (publiées en 1908 dans *La Phalange*): l'enchanteur cesse alors d'être un personnage pour devenir pure voix lyrique.

Il n'est pas douteux que la lecture de cette œuvre, dont le merveilleux s'accorde si bien à l'imaginaire de Breton, marqua celui-ci à jamais. Dans l'article sur Apollinaire repris dans *Les Pas perdus*, il s'y réfère une première fois indirectement à propos de Tristouse Ballerinettes-Marie Laurencin, « elle qui, en d'autres temps, s'appelant Viviane ou la dame du Lac, enchantait Merlin. Alors déjà, elle venait danser sur la tombe de l'enchanteur qu'elle avait fait mourir » (I, 213-214); à la fin de l'article, Breton se refuse à voir dans le destin de l'enchanteur celui d'Apollinaire (qui lui avait demandé de terminer son étude par une prophétie le concernant): « Il est des êtres qu'on aime assez pour ne pas vouloir se figurer leur histoire future. Et je m'interdis de parler ici de *L'Enchanteur pourrissant* comme de l'histoire future de Guillaume Apollinaire » (I, 215). Un article de 1954 (« Ombre non pas serpent mais d'arbre, en fleurs ») donne la clé du passage, en même temps que son opinion sur l'œuvre: « [...] je constate que j'ai dû me référer à *L'Enchanteur pourrissant*, l'un des plus admirables livres d'Apollinaire que, par un obscur pressentiment, j'avais laissé dans l'ombre jusqu'alors et que j'ai été amené à prononcer le mot "tombeau"<sup>17</sup>. » Ce qui est sûr, c'est que plusieurs textes des années 1924-1927 témoignent plus que de réminiscences – d'une secrète accointance de Breton avec l'enchanteur qu'Apollinaire avait remis en scène.

*Moi qui entends cela du fond de mon tombeau  
Je me garde d'y contredire<sup>C</sup>*

Au début de l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* (achevé en janvier 1925), Breton se rêve en Thésée, « mais Thésée enfermé pour toujours dans son labyrinthe de cristal ». De ce Thésée *sans fil*, prisonnier à jamais d'une prison transparente, l'imagination passe sans effort au souvenir de Merlin dans sa prison d'air, ou de verre. Le souvenir s'actualise en effet deux pages plus loin, après que le locuteur a revêtu une armure capable de lui faire retrouver « un peu de la conscience d'un homme du XIV<sup>e</sup> siècle ». Dans le « Colloque des armures » qui s'ensuit, une « Autre voix de femme » fait entendre ces propositions:

Je n'existais que pour vingt buissons d'aubépine. C'est d'eux qu'est fait, hélas! ce corselet charmant. Mais j'ai connu aussi la pure lumière: l'amour de l'amour.

17. André Breton, *Perspective cavalière*, op. cit., p. 36. Voir également la note de l'éd. de La Pléiade, t. I, p. 1242.

C'est « le monde même de *L'Enchanteur pourrissant* », comme le confirment les rapprochements établis par les éditeurs de la Pléiade (II, 1441). À travers cette « Autre voix de femme », c'est la mythique Viviane que l'on entend. Le « Moi » qui lui répond serait donc Merlin? Ce Moi développe un discours de l'absence et de la privation: « L'âme sans peur s'enfoncé dans un pays sans issue, où s'ouvrent des yeux sans larmes »... Absence de but, de passion, indifférence parfaite qui assure à sa manière une sorte de plénitude (« Je contemple enfin la beauté sans voiles, la terre sans taches, la médaille sans revers »). L'identification de celui qui parle ainsi à Merlin vivant dans son tombeau ne serait que plausible, si un détail, à la fin de la réplique, ne venait la confirmer: « Un jour sans pain ne sera pas si long, sans doute. » Le lecteur d'Apollinaire peut y retrouver l'écho d'un vers du *Musicien de Saint-Merry*<sup>18</sup>, mais aussi de la remarque que fait Merlin en clôture de sa « Noël funéraire »: « Ils ont oublié le pain ». Cet être capable de vivre dans un ailleurs insituable, éclairé par « le soleil des morts », c'est bien l'enchanteur dans sa tombe, en qui Breton se projette ici.

Un an plus tard, un deuxième texte conduit à identifier sinon le poète, au moins le sujet lyrique, à Merlin. C'est un poème inédit en date du 3 juillet 1926, révélé par l'édition de la Pléiade et qui commence par ces vers (I, 1054):

La porte de la maison de Lise  
Est défendue par un oiseau de mer  
Qu'il faut poignarder en plein vol

On sait que Breton portait alors une passion désespérée à Lise Meyer, la « dame au gant » de *Nadja* (qui deviendra Lise Deharme). L'image de Lise, « habillée de cristaux de neige » à la fin de la première partie du poème, change de registre au cours de la seconde partie, en même temps que l'énonciateur se présente en une posture que nous reconnaissons:

Une femme qui n'est plus Lise et qui lui ressemble étrangement  
Les aventuriers du Val qui la regardent passer  
ne peuvent supporter l'éclat de ses yeux trop ouverts  
On raconte qu'au temps de sa vie un seul battement de  
ses cils entraînait ce déplacement brusque et  
oblique des insectes noirs dont les longues pattes  
se détendent à la surface des ruisseaux  
Moi qui entends cela du fond de mon tombeau  
Je me garde d'y contredire

C'est l'espace de la légende, des romans de chevalerie, et même du Val sans retour. À Yves Pèrès qui lui demandera en 1952 si le culte de la femme se rattache pour lui à la tradition des romans de la Table ronde, Breton répond clairement: « Oui, les romans de la Table ronde sont tenus dans le

18. « Le cortège des femmes long comme un jour sans pain ». Ce vers est cité en marge de la page « Orphée » de la publication de 1942 *De la survivance de certains mythes...* (III, 129).

surréalisme en grand honneur. [...] Le culte de la femme, dans le surréalisme, peut à bon droit s'en réclamer, comme aussi des Cathares par le canal des cours d'amour, du Nerval d'*Aurélia* et du saint-simonisme» (III, 646). La dame dont un battement de cils déclenche le mouvement des araignées d'eau ne peut être qu'une sorcière ou une fée. Fascinante, mais peut-être morte (« On raconte qu'au temps de sa vie... »). Plutôt par-delà la vie et la mort, comme l'est celui qui écoute du fond de son tombeau.

Cette propension du poète à se projeter en Merlin (on en verra un troisième exemple plus loin) n'est pas anecdotique. Peut-être l'enchanteur de la Table ronde, dont Robert de Boron fit l'inspirateur de la quête du Graal, traînait-il avec lui trop de connotations religieuses pour agréer pleinement à l'inspirateur du surréalisme<sup>19</sup>. Mais la parenté profonde entre Merlin et le poète moderne est plus secrète et nous fait remonter bien en deçà de la christianisation du personnage. Elle ne se révèle pleinement que si l'on se reporte au plus ancien Merlin, au barde « ensauvagé », à ce *Myrddyn Wyllt* (Merlin le Sauvage) gallois que Markale peut-être fit connaître plus tard à Breton. Débordant toute question d'influence ou de source, de singulières homologies se dégagent alors qui, de proche en proche, font entrer en résonance l'imaginaire poétique bretonien avec certaines des structures fondamentales de la pensée des anciens Celtes.

On sait que la tradition celtique insulaire connaît un type de devin, ou de *vates*, fuyant la vie de cour à la suite d'un événement traumatique, et vivant dans la forêt de manière sauvage. En proie à des accès de folie, il possède en même temps le don de double vue, se montre capable de prophétiser, de communiquer avec les animaux et d'interpréter les signes cosmiques. La meilleure illustration en est fournie par la *Vita Merlini* écrite par Geoffroi de Monmouth vers 1150, après le succès obtenu par la publication de ses *Prophetia Merlini* et de son *Historia Regum Britanniae*. Peu importe qu'à des données traditionnelles il ait ajouté des inventions de son cru: nous ne nous plaçons pas du point de vue de l'histoire (d'ailleurs impossible à cerner), mais de la cohérence symbolique.

*Rex erat et vates*, dit Geoffroy: son Merlin « sylvestre » ou sauvage n'est nullement un primitif ou un simple homme des bois. C'est un personnage d'ascendance royale, à la fois législateur et devin: il « fixait les lois » pour le peuple et « chantait les choses à venir » pour les chefs de la Dêmétie (l'actuel Dyved, en Galles du Sud). Il eut le malheur de participer à l'atroce bataille d'Arfderydd dont il sortit « égaré ». Névrose de guerre? On ne peut s'empêcher de songer à ce type de traumatisme que le docteur Roussy caractérisa en 1917 et dont l'observation frappa si fortement Breton au Centre neuro-psychiatrique de Saint-Dizier. Quoi qu'il en soit, la légende

19. Dans une de ses conférences d'Haïti, Breton notait la nécessité, pour chaque génération, de faire « la part de ce qui est vivant et de ce qui est mort, aussi bien dans une œuvre récente, disons celle de Marcel Proust, que dans un cycle ancien comme celui des romans de la Table ronde » (III, 217).

montre Merlin, à la suite de cette bataille, fuyant la société humaine, séparé de son épouse et de ses amis, en proie à des crises de frénésie, et vivant dans les bois, à la manière des bêtes sauvages (*more ferino*). Son seul compagnon est un loup au poil chenu. Un jour, un envoyé de sa femme le retrouve et parvient à l'apaiser au son d'une harpe. Ramené à la cour, il retrouve sa faculté de « devinailles » (celles-ci étant toujours annoncées par un rire intempestif), mais la folie le reprend. Sa femme ayant annoncé sa volonté de se remarier, il se rend au lieu de la noce à la tête d'un troupeau de cerfs, daims et chevreuils; lui-même chevauche un cerf; lorsqu'il aperçoit le promis, il arrache les bois de la bête et lui en fracasse le crâne. Cependant la raison lui revient peu à peu. Il se fait construire un observatoire afin de se livrer à l'astrologie. Rejoint par Taliesin, il rivalise avec lui de discours savants sur la création, la géographie, l'histoire, les animaux, le régime des eaux. Une nouvelle source jaillit, qui lui rend définitivement la raison. Mais son savoir ne venait-il pas de son égarement? « J'étais enlevé à moi-même: comme un esprit, je savais la geste des peuples d'autrefois et je prédisais l'avenir. Je connaissais alors les secrets de la nature: le vol des oiseaux, la course des étoiles et le mouvement fluide des poissons<sup>20</sup>. »

Les celtisants ont signalé depuis longtemps des traditions parallèles en d'autres régions des îles britanniques. C'est, en Ecosse, l'histoire du malheureux roi Lailoken, qu'un des manuscrits identifie explicitement à Merlin. Devenu fou depuis qu'il se sent responsable du sang des soldats tués lors d'une bataille, Lailoken vit comme une bête sauvage, « nu et velu »; il « pressent beaucoup de choses à venir comme s'il était prophète<sup>21</sup> ». Il prédit qu'il mourra percé d'un pieu, frappé d'une pierre et noyé – ce qui advient, contre toute vraisemblance (ce motif de la triple mort était traditionnel et se retrouve ailleurs). Autre parallèle en Irlande: un texte intitulé la *Folie de Suibhne* présente l'histoire d'un roi païen, maudit par saint Ronan dont il avait jeté le psautier dans un lac. Lui aussi perd la raison à la suite d'une bataille. Devenu sauvage, il se met à vivre dans les arbres. Des plumes lui poussent sur le corps, lui permettant de voler de branche en branche comme un oiseau. Ce qui ne l'empêche pas de s'épancher en de nombreux poèmes où il chante ses épreuves.

Érudition mise à part, la tradition du Merlin sauvage et des figures parallèles nous importe dans la mesure où elle présente des traits structuraux inverses de ceux que la tradition classique attribue à Orphée. Sans entrer dans d'autres développements, on reconnaîtra aisément les rapports opposés que ces deux figures entretiennent avec la nature. Tous les textes antiques qui parlent d'Orphée le montrent attirant autour de lui tous les

20. Geoffroi de Monmouth, « Vita Merlini » (vers 1161-1164), traduction de Christine Bord et Jean-Charles Berthet, dans *Le Devin maudit: Merlin, Lailoken, Suibhne*, sous la direction de Philippe Walter, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1999. On trouvera dans ce volume tous les textes utiles concernant cet ensemble de traditions.

21. *Ibid.*, p. 180.

êtres vivants ou inanimés. Il adoucit les bêtes sauvages, il émeut les rochers. Pouvoir magique, mais orienté: son pouvoir d'enchantement s'exerce toujours dans le sens d'une humanisation, c'est-à-dire d'une élévation au niveau humain de ce qui semble être de nature inférieure. L'instrument de cette humanisation n'est pas seulement la parole: c'est la parole chantée, ou tout uniment la musique. Dans la tradition orphique, la nature est sensible au chant parce qu'elle est elle-même rythme et harmonie. La tâche fondamentale du poète est donc de retrouver cette harmonie, de s'y accorder, et les effets magiques qu'on lui prête n'auraient pas d'autre source que cette mystérieuse mise en accord. D'où l'importance de la lyre comme emblème du pouvoir d'Orphée. Selon la grande tradition pythagoricienne revivifiée à la Renaissance autour de Marsile Ficin et bien vivante encore à l'époque romantique, la lyre d'Orphée, au-delà du pouvoir poétique, symbolise le cosmos tout entier. Ainsi le chant orphique ouvre l'espace d'une célébration. Il est créateur d'ordre et de paix. Même assailli par les Ménades, Orphée reste, selon Rilke, «l'ordre qui domina leurs cris», et les pierres tranchantes qu'elles lui lancent s'adoucissent en le touchant<sup>22</sup>.

À cette action humanisante, le comportement du Merlin sylvestre s'oppose trait pour trait. Rendu fou par les atrocités de la bataille humaine, il n'a d'autre recours que d'abandonner pour un temps son humanité et de se confier à la nature sauvage. L'hiver venu, il souffre du froid, de la faim, il en est réduit à disputer quelques racines aux porcs et aux sangliers. Alors qu'Orphée attire à lui toute la nature et l'humanise par ses chants, c'est la nature sauvage qui, pour un temps du moins, conquiert Merlin. Et c'est lui qu'il faut rendre à l'humanité, ce à quoi parvient pour un temps la harpe de Taliesin.

*Brèches par lesquelles on peut apercevoir  
des cerfs aux bois de corail dans une clairière  
Et des femmes nues tout au fond d'une mine<sup>D</sup>*

La poésie occidentale laisse aisément discerner une *lignée orphique*, où l'on trouverait Virgile et Rilke – mais sans doute pas Rimbaud –, Ronsard, Jouve ou Valéry – moins sûrement Mallarmé et certainement pas Lautréamont. Face à la tradition orphique, le mythe de Merlin fournit un modèle permettant de rassembler sous une même figure emblématique une lignée propre à toute une part de la poésie depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Sous le patronage d'Orphée, le poète prête à la nature une âme toute tendue vers l'accueil de la parole humaine; sous celui de Merlin au contraire, le poète se laisse investir par le non humain dans son altérité absolue, au risque de tous les dérèglements des sens, de la conscience et du langage qui peuvent s'ensuivre, au risque de la folie même.

22. Rainer Maria Rilke, *Les Sonnets à Orphée*, I, XXVI (édition et traduction de J.-F. Angeloz, Paris, Aubier, 1943, p. 193).

Par ses *muances*, le Merlin médiéval se contente d'emprunter des personnalités diverses tout en restant lui-même; c'est ainsi qu'en quelques dizaines de pages du *Livre du Graal* on le voit successivement apparaître en vieillard déguenillé poussant devant lui un grand troupeau de bêtes sauvages, puis en chevalier armé, de nouveau en vieillard, puis en valet à pied portant une lettre, et encore en chevalier<sup>23</sup>. Dans la poésie moderne, il ne s'agit plus de métamorphoses magiques, mais on assiste à la dispersion d'un moi pluralisé, soit par projection dans divers moi imaginaires (les « Vies » de Rimbaud), soit par l'aveu d'une pluralité ou d'une instabilité intérieure. Cette dispersion du moi entraîne, du point de vue textuel, l'instabilité, voire l'incertitude quant au sujet de l'énonciation: qui parle? À qui référer par exemple la voix lyrique d'*Onirocritique*? À Merlin? Au poète écrivain? Ou à une indiscernable fusion du personnage et de son évocateur?

À travers ces métamorphoses, ces identifications temporaires avec des êtres de la nature, le « je » du poète se pluralise, se désunit, devient instable. Cette instabilité, Breton ne cesse d'en faire l'expérience, volontaire ou non. Il s'interroge: « N'est-ce pas moi le poisson soluble? » Au gré d'une écriture semi-automatique, l'apparence du locuteur se fait capricieuse: « J'étais brun quand je connus Solange » (*Poisson soluble* [32], I, 393); « Un homme masqué d'un loup blanc et qui tenait dans la main gauche la clé des champs: cet homme, c'était moi » (*ibid.*, I, 399); « C'était moi cet homme et cette femme, ce couple de pigeons voyageurs photographes, cette fleur double éclore par hasard dans une main » (« Le Marais des Cinq-Doigts... », II, 647). Mais surtout, au gré des sollicitations de l'*imaginaire lyrique*, la conscience échappe à ses déterminations habituelles. Ce n'est pas pour le plaisir du déguisement que le scripteur revêt une armure à sa taille alors qu'il s' imagine dans un vestibule de château: c'est pour « retrouver en elle un peu de la conscience d'un homme du XIV<sup>e</sup> siècle ». Et que dire, dans *Fata Morgana*, de l'identification à un Nietzsche lui-même en proie à une dissociation de la personnalité: « Je suis Nietzsche commençant à comprendre qu'il est à la fois Victor-Emmanuel et deux assassins des journaux » (II, 1193) – sinon que ce « brouillage de la notion de sujet<sup>24</sup> » est tout ensemble un trait fondamental de cette poésie et de la lignée poétique que nous référons à Merlin.

On sait que pour Breton l'état d'éveil ne serait qu'un « phénomène d'interférence ». La continuité de la vie mentale appartenant à l'inconscient, ce sont les surprises du rêve ou de l'écriture automatique qui peuvent encore le mieux en rendre compte, à travers les écarts, les illogismes, les heurts, les changements de vitesse, les glissements incessants. Un passage du grand poème « Les États généraux » (1944) le dit clairement:

23. Voir *Le Livre du Graal*, sous la dir. de Philippe Walter, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 2001, p. 988-1040.

24. Cf. Etienne-Alain Hubert, notice de *Fata Morgana* (II, 1790): « L'homme est et n'est pas l'auteur, ce qui atteste le brouillage de la notion de sujet sur lequel s'établit le lyrisme de Breton. »

Comme si j'étais fondé le moins du monde  
 À me croire moi d'une manière stable  
 Alors qu'il suffit d'une goutte d'oubli ce n'est pas rare  
 Pour qu'à l'instant où je me considère je vienne d'être tout autre  
 et d'une autre goutte  
 Pour que je me succède sous un aspect hors de conjecture (III, 29)

Toutes ces perturbations qui ouvrent sur l'espace textuel et pictural du surréalisme ne mettent pas seulement en cause l'autonomie du sujet, ils ruinent sa position centrale et dominante de maître de la nature. Il se trouve pris dans ces échanges entre les règnes, entre les éléments, l'animé et l'inanimé, l'humain et le non humain.

*Ainsi un homme et une femme, abandonnés sur une grande route  
 blanche, épuisent la lente persuasion qui leur vient de n'être plus  
 qu'un arbre greffé<sup>E</sup>.*

En 1928 déjà, Breton écrivait dans *Le Surréalisme et la peinture* que « l'idée des trois règnes est [...] un contre-sens absolu<sup>25</sup> ». Lorsqu'il entre en contact avec les textes des bardes gallois, il y reconnaît aussitôt une poésie où « "Je" est déjà intensément un autre puisqu'il assume toutes les exigences, y compris celle de l'inanimé et n'accepte de se concevoir que comme leur conscience globale<sup>26</sup> ». Il serait hasardeux d'affirmer que cette conscience était celle des artistes celtiques de l'époque de La Tène. Ce qui ne fait pas de doute en revanche, c'est la constance des combinaisons et des échanges entre l'humain, l'animal, le végétal et le signe abstrait dans l'art laténien. Ces combinaisons sont le trait le plus caractéristique de l'art des Celtes depuis environ le milieu du V<sup>e</sup> siècle avant J.-C. (c'est l'époque d'une somptueuse cruche en bronze trouvée dans une tombe à Reinheim, et dont le couvercle porte un cheval à tête humaine couronnée d'un attribut évoquant la double feuille de gui) – jusqu'aux monnaies gauloises des II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> siècles avant notre ère (entre plusieurs autres, une monnaie d'or armoricaine fait réapparaître le cheval androcéphale, galopant au-dessus d'une roue solaire). La palmette, issue de l'Arbre de vie et d'origine orientale, donne naissance à des visages; réduite à la seule feuille médiane et aux volutes de sa base, elle aboutit, sur un fourreau d'épée de Filottrano du deuxième quart du IV<sup>e</sup> siècle, à une sorte de masque simplifié, tandis que les rinceaux latéraux tendent à représenter une ramure de cerf. Sur le célèbre casque d'Agris (Charente), recouvert d'une feuille d'or et clouté de corail (matière pour laquelle les Celtes de l'époque avaient un goût marqué), « la chaîne de palmettes, écrit Venceslas Kruta, a été transformée en une succession de masques allusifs: barbus et coiffés de la double feuille de gui ». Cette double feuille de gui encadrant, non la boule blanche du

25. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 44-45.

26. André Breton, « Braise au trépied de Keridwen », op. cit., p. 135.

végétal semblable à une perle visqueuse, mais une tête humaine, est peut-être le motif le plus original de l'art celtique. On la retrouve à une échelle monumentale sur les statues du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. récemment découvertes dans la forteresse du Glauberg. Loin d'être un élément simplement décoratif, la double feuille renvoie à des conceptions cosmologiques qui restent à déchiffrer, mais dont le célèbre passage de Pline sur la cueillette du gui de chêne rouvre confirme l'importance. Les Celtes « y voyaient l'expression végétale de la permanence de l'esprit de la vie au cœur de la mort hivernale, la substance immortelle de l'Arbre de vie »<sup>27</sup>. Faut-il s'ébahir d'en trouver la mention dans une phrase d'allure automatique appartenant à un des textes inédits de *Poisson soluble*? « J'ouvre ma tête avec une serpe d'or pour en détacher ce gui merveilleux qui fait pencher les soleils. » (*Poisson soluble* [II, 2], I, 516).

Ailleurs, comme sur une clavette d'essieu en bronze de Mezek (Bulgarie, premier tiers du III<sup>e</sup> siècle), deux têtes humaines se combinent pour faire apparaître, sous un autre angle, une tête d'oiseau. À partir de la seconde moitié du IV<sup>e</sup> siècle, dit encore Kruta, « les liens formels qui unissaient encore l'art laténien à l'art méditerranéen sont définitivement rompus ». L'art celte opte pour un « mode de représentation allusif, [...] foncièrement opposé à l'esprit méditerranéen »<sup>28</sup>. Dans ce jeu maintenu toujours à la limite de l'abstraction et de la figuration, « l'observateur n'arrive plus à percevoir l'organisation d'ensemble, pourtant rigoureuse; il se trouve entraîné dans une série de métamorphoses où le végétal et l'animal, le figuratif et l'abstrait, sont mêlés si intimement qu'il devient impossible de les séparer. L'originalité de certaines créations est telle que seules les audaces de l'art moderne offrent des réussites comparables<sup>29</sup> ». C'est exactement la perspective des organisateurs de l'exposition de 1955 que rejoint l'auteur de ces lignes – l'un des meilleurs spécialistes actuels, faut-il le rappeler, de l'Europe des anciens Celtes<sup>30</sup>.

Si l'on passe du domaine plastique à la poésie, on constate que cette même « conscience globale » appartient à la lignée des poètes que Breton ne se lasse pas de donner pour ancêtres au surréalisme. Après Maldoror et

27. Nous nous inspirons pour ce développement des travaux de Venceslas Kruta, ici *Aux racines de l'Europe, Le Monde des Celtes*, Paris, Kronos B. Y. Editions, 2001, p. 101-102.

28. *Ibid.*, p. 79.

29. *Ibid.*, p. 111 et 127.

30. Dans une communication sur « Métamorphoses et merveilleux, rencontres de la femme et du végétal dans la peinture surréaliste » (Colloque de Cerisy-la-Salle, 2-12 août 1999, *Mélusine* n° XX, *Merveilleux et surréalisme*, 2000, p. 221), José Vovelle rapproche les différents types de métamorphoses végétales surréalistes de « la réalité d'une unité profonde qui n'est pas bien éloignée de la *Naturphilosophie* ». Certes, mais moins éloignée encore de la perception celtique du monde. Et certainement, dans les textes poétiques du moins, plus proche de celle-ci que d'Ovide, où José Vovelle prend le point de départ de sa remarquable étude.

Rimbaud, cette lignée passe par les pages d'*Onirocritique* où se font entendre, confondues en une sorte de récitatif, la voix de Merlin et celle du poète, en résonance avec une nature bouleversée: «Les charbons du ciel étaient si proches que je craignais leur ardeur» (*incipit*). Les espèces et les règnes se mêlent: «Deux animaux dissemblables s'accouplaient et les rosiers provignaient des treilles qu'alourdissaient des grappes de lune.» Plus loin: «Des singes pareils à leurs arbres violaient d'anciens tombeaux. J'appelai une de ces bêtes sur qui poussaient des feuilles de laurier. Elle m'apporta une tête faite d'une seule perle.» L'être que n'enchaînent plus les catégories ni les définitions n'est plus qu'un élément de la nature. Il connaît la liberté («Je me sentis libre, libre comme une fleur en sa saison»), mais aussi la solitude, et c'est précisément le drame de Merlin en sa forêt. L'humanité disparaît pour laisser place à la musique des choses: «Nulle créature vivante n'apparaissait plus. Mais des chants s'élevaient de toutes parts.» Ce n'est plus l'harmonie cosmique de la tradition orphique qui recrée l'unité, c'est une multiplicité, un foisonnement s'ouvrant à la diversité du monde. *Onirocritique* s'achève sur cette dernière image: «[...] mes yeux se multipliaient dans les fleuves, dans les villes et dans la neige des montagnes.»

Dans «Pleine marge» (II, 1181), poème pourtant «par exception très "dirigé"<sup>31</sup>», Breton affirme – ici en son nom le plus personnel – sa proximité avec une nature panique:

Je prends mon bien dans les failles du roc là où la mer  
Précipite ses globes de chevaux montés de chiens qui hurlent  
Où la conscience n'est plus le pain dans son manteau de roi  
Mais le baiser seul qui se recharge de sa propre braise

Nature panique et magique, comme chaque fois qu'une charge libidinale vient en érotiser les éléments et abattre les cloisons par lesquelles l'esprit sépare les règnes. Mais on peut aller plus loin et montrer qu'en un certain nombre de textes cette nature possède des traits qui sont ceux de la nature celtique. Plus précisément trois traits: la présence immanente de l'au-delà, le caractère primordial de la nuit et la constance des métamorphoses.

### *Les coqs de roche passent dans le cristal<sup>F</sup>*

Comment cerner la vision du monde des anciens peuples celtes? En l'absence de textes celtiques remontant à l'Antiquité, les spécialistes en discuteront encore longtemps. À partir des éléments que nous possédons, et qui forment un corpus considérable quoique hétérogène – pièces de bronze ou de fer, statues, monnaies et autres représentations figurées, témoignages d'auteurs antiques, transcriptions médiévales d'épopées, de

31. Cf. Lettre à Roger Caillois, citée dans la Notice de l'édition de la Pléiade (II, 1778).

récits, de poèmes irlandais et gallois, traditions populaires ou hagiographiques appartenant à la « mythologie française », sans omettre la luxuriante « matière de Bretagne » à l'origine de la littérature arthurienne –, on parvient à reconstituer au moins les principaux linéaments du monde conçu par les Celtes. Il est un point que nul aujourd'hui ne songerait plus à discuter : dans l'espace celtique, l'au-delà est partout. Pour aucun peuple peut-être l'expression « au-delà » n'est illustrée avec plus d'abondance et d'exactitude. Et rien ne l'exprime mieux que cette formule commune à André Breton et à Paul Eluard : « Il y a un autre monde, mais il est inclus en celui-ci<sup>32</sup>. »

L'au-delà, ce peut être l'autre rive d'une rivière, la terre inconnue au-delà d'un gué ou d'un pont (et les fantômes viennent à votre rencontre...); c'est l'au-delà d'une frontière, d'un carrefour, c'est la profondeur d'une forêt par-delà l'orée où rôde un animal blanc qui vous entraîne (« Le cerf blanc à reflets d'or sort du bois du Châtelet », lit-on dans *Fata Morgana*, mais ici c'est un souvenir de l'histoire de France); c'est le château aventureux au-delà de l'égarement, et c'est l'île verte, ou de verre, où abordent les morts. Ce peut être, selon la légende irlandaise, une île avec une tour de verre habitée par des hommes silencieux<sup>33</sup>. Et c'est aussi le dessous : c'est l'intérieur des collines, la profondeur du lac où vivent de mystérieuses dames, et les villes englouties dont les cloches se font encore entendre. « Il y a une citadelle / sous le flot de l'océan », chantait Taliesin<sup>34</sup>.

Les textes automatiques ou semi-automatiques de Breton font apparaître fugitivement des images qui semblent inspirées par cet imaginaire ancestral. « Dans la terre de verre s'agitent les squelettes de verre », écrivait-il en 1923, sans que l'on puisse dire s'il connaissait alors la place prise par le verre dans l'au-delà celtique (« Il n'y a pas à sortir de là », *Clair de terre*, I, 170). Qu'on relise le texte 14 de *Poisson soluble* qui commence ainsi : « Ma tombe, après la fermeture du cimetière, prend la forme d'une barque tenant bien la mer. Il n'y a personne dans cette barque si ce n'est par instants, à travers les jalousies de la nuit, une femme aux bras levés [...] ». Cette barque qui « glisse à faible hauteur au-dessus des terres labourées », qui « dissipe les brouillards du soir dont les chevaux blancs regagnent seuls l'écurie » et qui devient « pareille à une traîne toute blanche parce qu'elle passe au-dessus d'un pont tordu par le vent », mieux qu'un vaisseau fantôme, c'est le Bateau des morts connu notamment en Morbihan par diverses traditions : on raconte qu'entre Belle-Ile et Quiberon, un bateau transporte les âmes des trépassés et les conduit dans une grande lande<sup>35</sup>. Et c'est aussi bien le

32. Voir notamment le fragment d'une lettre à Lise du 27 septembre 1927 (I, 1557).

33. Voir Jean Markale, *Les Grands Bardes gallois*, op. cit., p. 84, n. 4.

34. *Ibid.*, p. 53.

35. Voir les témoignages recueillis dans le Morbihan et repris par Jean Markale dans ses *Contes de la mort des pays de France*, Etrépilly, Christian de Bartillat éd., 1986, p. 64-65.

navire des récits irlandais ou gallois emmenant quelques élus à la recherche d'un paradis par-delà l'océan<sup>36</sup>.

Une ville engloutie resurgit au fil d'une phrase: « Que les linéaments des lacs sont capricieux! Ce ne sont que voies défendues, percées de montagnes et chaque étincelle découvre une ville millénaire, doublée sous le sol de rivières troubles » (*Poisson soluble* [II, 34], I, 546).

*De l'autre côté qui sait la barque aimantée  
nous pourrions partir ensemble*<sup>G</sup>

Le poème « La mort rose » du *Revoluer à cheveux blancs*, avec tous ses verbes au futur, mêle l'image d'une barque, véhicule d'amour et de mort guidé par « les pieuvres ailées », et l'évocation d'une ultime veillée. La disparition de toutes choses fait basculer dans un autre monde: les mains du poète « seront des fuseaux d'argent »; la femme aimée disposera de pouvoirs nouveaux:

Et dans l'infinie végétation transparente  
Tu te promèneras avec la vitesse  
Qui commande aux bêtes des bois

En prévision d'un naufrage (« Mon épave peut-être tu t'y égratigneras / Sans la voir [...] »), le poète annonce qu'il s'introduira dans les rêves de sa compagne que ses appels « laisseront doucement incertaine » (II, 63-64).

L'au-delà celtique pourrait bien être encore une des clés de l'étrange poème en prose « Au lavoir noir », l'un des plus complexes de Breton. A-t-on remarqué que le titre, que les commentateurs jugent énigmatique, appelle le souvenir des *lavandières de nuit*, dont la tradition est connue en différentes provinces et que les récits fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle avaient déjà largement utilisées? Aucun élément thématique ne s'y réfère dans le poème lui-même, mais ces femmes de l'autre monde dont les promeneurs attardés entendent parfois dans les ténèbres le bruit de battoirs sont dans la consonance d'un texte où, d'un bout à l'autre, c'est « l'autre moitié » du monde qui se révèle, la primauté de la nuit (sur quoi nous allons revenir) se conjuguant ici à l'omniprésence de l'au-delà. Le papillon qui parle (on en connaît des exemples dans des contes bretons, où le papillon, comme dans la Grèce antique, est l'image de l'âme des défunts<sup>37</sup>), l'immortelle rose grise, la jeune femme en transe sur un perron dont les degrés brûlent derrière elle viennent, au même titre que la jeune fille-qui-porte-des-cornes-de-vache, de l'autre

36. Voir les textes traduits par Christian-J. Guyonvarc'h dans Françoise Le Roux et Christian-J. Guyonvarc'h, *Les Druides*, Ed. Ouest-France Université, 1986, chapitre sur « L'autre monde et le *sid* », notamment *La Navigation de Bran* et les aventures de Condla le Beau, où une femme de l'autre monde emporte le héros dans une « barque de verre », un « coracle de cristal pur » (p. 281-285).

37. Voir le conte « Le papillon et le pauvre », recueilli par P. Sébillot dans les Côtes-du-Nord et repris avec un bref commentaire par Jean Markale, *Contes de la mort des pays de France*, op. cit., p. 185-186.

côté du monde. Face à ces manifestations, le locuteur se trouve curieusement en proie à l'impuissance: sentiment de culpabilité, menottes, bâillon, regard « épinglé dans une glace », nouveau Prométhée « enchaîné à la roche froide au-dessus du précipice »... Si l'érotisme paraît lui être un recours, il semble que seules les figures féminines en détiennent la maîtrise.

En aussi vaste domaine, il n'est pas question de tout dire. On voudrait du moins souligner la pente singulière de l'imaginaire de Breton qui le conduit à faire état de déplacements verticaux, de translations de la surface vers des zones souterraines plus merveilleuses qu'inférieures – conformément, là encore, aux traditions qui localisaient l'Autre Monde dans les collines et sous les lacs. Dans « Au lavoir noir », la « jeune femme en transe » évoquée par le discours du papillon occupe une maison au niveau variable:

La jeune femme, l'immortelle rose grise à la main, fait le tour de la maison qui descend toujours. C'est seulement quand les murs en ont disparu dans le sol qu'elle retourne s'étendre sur le lit de la chambre qui fut la plus haute et que referme instantanément au-dessus d'elle une coupe fraîche de gazon. Toute la maison, reprise alors en montée par un ascenseur insensible, revient dans l'espace à une position légèrement inférieure à celle qu'elle occupait (II, 670).

Dans *Fata Morgana*, où nous avons déjà vu passer le cerf blanc de Charles VI et la « barque aimantée » qui pourrait conduire dans la vraie vie, le matin fait monter de singulières cultures:

De la brune à la blonde  
 Entre le chaume et la couche de terreau  
 Il y a place pour mille et une cloches de verre  
 Sous lesquelles revivent sans fin les têtes qui m'enchangent  
 Dans la suspension du sacré  
 Têtes de femmes qui se succèdent sur tes épaules quand tu dors  
 [...]
 Le maraîcher va et vient sous sa housse  
 Il embrasse d'un coup d'œil tous les plateaux montés cette nuit du  
 centre de la terre (II, 1192)

Se déployant comme on peut s'y attendre selon un axe vertical (à l'exclusion du dernier vers), le poème « Le puits enchanté », écrit pour Picasso en 1938, multiplie ces translations entre des mondes superposés. On y retrouve le motif de l'ascenseur merveilleux (« Une cage d'ascenseur aux parois de laquelle éclate par touffes du linge de femme / De plus en plus vert »), on y voit « la suspension du dessous dans la maison des nuages », et « au reflet du fil à plomb celle qui est dans le secret des taupes ». Surtout le texte rend explicite la référence arthurienne:

Quand les marelles abandonnées se retournent l'une après l'autre  
 dans le ciel  
 Tout au fond de l'entonnoir  
 Dans les fougères foulées du regard  
 J'ai rendez-vous avec la dame du lac  
 Je sais qu'elle viendra (II, 1241)

En 1940, pendant le séjour à Marseille, c'est le visage de Jacqueline, « Entre toutes celle qui me sourit du fond de l'étang de Berre » (*Pleine marge*, II, 1180), qui viendra se superposer au souvenir récurrent de Viviane.

Dans ses visions les plus sombres et au plus fort de ses exécutions, Breton ne cesse de faire appel à la lumière d'une féerie<sup>38</sup> qu'il serait léger de prendre pour une simple fuite dans l'irréel : au-delà du merveilleux de l'enfance, cette féerie renvoie implicitement à un monde où la mort et la vie sont animés d'un même souffle, semblable à ce monde en « renouveau continu » que Lancelot Lengyel sut déchiffrer dans les monnaies gauloises et que Breton reconnut pour sien dès qu'il en eut connaissance<sup>39</sup>.

Ces rapprochements qui s'imposent entre l'imaginaire bretonien et l'espace des Celtes ne sont pas sans équivalents dans le domaine de la temporalité. César avait déjà noté que les Gaulois mesuraient la durée non d'après le nombre des jours, mais d'après celui des nuits ; selon lui, cet usage provenait de ce que les Gaulois croyaient descendre de Dis Pater, le dieu des morts<sup>40</sup>. Cette primauté donnée à la nuit s'accorde à l'importance des sacrifices aux dieux chtoniens, au culte des têtes coupées, aux rites de décharnement et d'une manière générale au caractère sombre qui se dégage de la religion celtique<sup>41</sup>. Dans un processus d'éternel renouvellement de la vie, Dis Pater marquait le passage obscur, le moment des ténèbres et de la *putrefactio*, préparant au surgissement de nouvelles formes : au même titre qu'Osiris, c'était un *dieu noir*.

Il est vrai qu'un très grand nombre de peuples marquent leurs jours en commençant au coucher du soleil. Mais il ne s'agissait pas seulement pour les Gaulois d'un comput journalier. La primauté donnée aux ténèbres se retrouve aux divers niveaux du calendrier, tel qu'on peut le connaître grâce au déchiffrement de la plaque de bronze de Coligny. On y voit l'année partagée en deux moitiés alternativement sombre et claire, dont une grande fête (en novembre et en mai) célébrait le début ; une autre fête (en février et

38. Ainsi, dans l'ensemble de poèmes inédits, prose et vers alternés, publiés sous l'*incipit* « Le Marais des Cinq-Doigts... », le vers « Place au clair féérique et immortel dédain de ces choses orgueilleuses » précède une longue incantation appelant la nuit (avec les mots « Nuit sur... » répétés trente-neuf fois) (II, 646).

39. Voir Lancelot Lengyel, *Le Secret des Celtes*, Robert Morel éditeur, 1969, p. 24. Dans la même page Lengyel cite ce passage de Lucain : « D'après vos enseignements, Druides, les âmes ne descendent ni dans les demeures silencieuses de l'Erèbe, ni dans les profondeurs des pâles royaumes de Pluton. Le même souffle les anime dans un autre monde, et la mort, si vos chants ont une vérité, n'est que le milieu d'une longue existence. »

40. Julius Caesar, *Bellum Gallicum*, VI, 18.

41. L'ampleur de ces rites a été révélée principalement par les fouilles de Gournay-sur-Aronde et de Ribement-sur-Ancre conduites par Jean-Louis Brunaux. Voir Jean-Louis Brunaux, *Les Gaulois, sanctuaires et rites*, Paris, Ed. Errance, 1986, et *Les Religions gauloises*, Paris, Ed. Errance, 2000.

en août) en marquait le milieu. La moitié sombre venait d'abord, puisque l'année gauloise commençait début novembre (au moment d'Halloween ou de notre Toussaint). La même structure régissait le lustre de cinq ans, composé de « deux semestres à dominante sombre (trois Hivers plus deux Étés) puis claire (trois Étés plus deux Hivers)<sup>42</sup> ». Comme l'écrit Donatien Laurent, chaque division temporelle constituait une unité « à deux faces ou deux pôles inversés », complémentaires et en oscillation perpétuelle, où la phase obscure vient toujours avant la phase claire.

*J'existais d'abord pour la verte nuit,  
j'existais ensuite pour le jour noir<sup>H</sup>.*

On ne niera pas que le surréalisme s'enlève sur fond de nuit. « Que la ténèbre soit ! » L'expression que Breton emprunte à Jarry pour en éclairer l'œuvre de Jean-Pierre Duprey<sup>43</sup> pourrait aussi bien figurer en tête d'une Genèse surréaliste. En 1930, Breton se montrait prêt à adopter la formule du Grand Jeu : « “L'incessante contemplation d'une Évidence noire, gueule absolue”, nous sommes d'accord, c'est bien à cela que nous sommes condamnés » (*Second Manifeste du surréalisme*). Pourtant cette nuit n'est pas « recherche et témoignage du néant<sup>44</sup> ». La nuit surréaliste non seulement s'illumine d'éclairs, mais se montre en tension vers une aube (poétique, amoureuse, individuelle ou collective), d'où le jour peut naître. Processus fondamental qu'il n'est pas interdit de rapprocher, sur un autre plan, du jeu de la métaphore tel que l'analyse Jacqueline Chénieux-Gendron, où « la nuit de la représentation » est aussitôt suivie d'un surcroît de sens<sup>45</sup>.

Le titre du recueil *Clair de terre*, surtout dans l'édition originale où il s'inscrit en lettres blanches sur fond noir, annonce déjà cette inversion des lumières où c'est la nuit qui donne naissance au jour. Rappelons que le recueil s'ouvre sur « Cinq rêves » : on sait que jusqu'au bout Breton aimera lancer un texte par un rappel de rêve (« Dans le rêve d'Elisa, cette vieille gitane qui voulait m'embrasser... »), ou par une phrase de réveil permettant à la nuit de donner le *la* et de passer le témoin. Comme dans l'ancienne Gaule, c'est la nuit que tout commence.

42. Nous suivons ici l'exposé de Donatien Laurent dans son important article sur « Le juste milieu. Réflexion sur un rituel de circumambulation millénaire : la troménie de Locronan », dans *Tradition et histoire dans la culture populaire*, Documents d'Ethnologie régionale n° 11, C.A.R.E., 1990, p. 255-292.

43. André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (II, 1171).

44. C'est ainsi que Gaëtan Picon définit ce qu'est l'art pour Maurice Blanchot dans « L'œuvre critique de Maurice Blanchot », dans *L'Usage de la lecture*, Mercure de France, 1979, p. 219.

45. Jacqueline Chénieux-Gendron, « Plaisir(s) de l'image », dans *Du surréalisme et du plaisir*, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 88.

### *Le crépuscule aux yeux de feutre vous précède<sup>1</sup>*

C'est « Un peu avant minuit près du débarcadère » qu'on peut rencontrer l'azur, femme échevelée (« Au regard des divinités », *Clair de terre*, I, 171). À la fin du même recueil, la chanson du « grand frigorifique blanc dans la nuit des temps / [...] ressemble à la nuit », dans une alternance sans fin de l'ombre et de la clarté: « Sous l'ombre il y a une lumière et sous cette lumière il y a deux ombres » (« Le soleil en laisse », *ibid.*, I, 188).

En dépit de la complexité de sa structure temporelle qu'il ne peut être question d'analyser ici, « Au lavoir noir » s'inscrit également dans le schéma général d'une journée allant du soir au soir. Commenant par une invocation aux « Papillons de nuit » et aux « toits humains qui vous envolez chaque nuit aussi », il n'évoque le réveil matinal qu'à travers leur poussière nocturne « qui n'a pas fini de tomber ». Il s'achève assez abruptement sur la phrase « Le soleil vient seulement de se coucher ». Dans ce poème « tout entier placé sous le signe du nocturne<sup>46</sup> », toutes les notations de lumière se détachent sur fond de nuit – depuis « les ailes de la lichénée bleue » qui s'ouvrent « la nuit, quand il n'y a plus de plafond », jusqu'à « l'imperceptible point de phosphorescence qui tend à gagner toute l'étendue des verrières de fouilles », aux miroirs se brisant en forme de papillons, et aux loups du bal masqué. Pour leur part, les lavandières de nuit que le titre peut faire entrevoir sont bien ces envoyées de l'autre côté du monde qui accomplissent en pleine nuit un travail réservé au jour.

### *Une fois pour toutes la poésie doit resurgir des ruines Dans les atours et la gloire d'Esclarmonde<sup>1</sup>*

Il serait évidemment vain de chercher dans les textes de Breton un système temporel aussi exactement articulé que celui du calendrier gaulois. Il n'en est pas moins frappant de trouver dans *Arcane 17* l'affirmation d'un système général d'alternance du sombre et du clair assurément plus proche des systèmes de pensée traditionnels, et notamment celtique, que de la dialectique hegelienne. C'est, après la prophétie apocalyptique de la meule de moulin écrasant Babylone, l'autre meule « qui lui fait exactement contrepoids sur la balance des flots, qui s'élève tumultueusement, fougueusement d'autant plus que l'autre s'enfonce » (III, 62). C'est l'espoir en une « Mélusine délivrée » dont un « second cri » doit annoncer le retour, « parce que ce cri ne pourrait s'entendre s'il n'était réversible, comme la pierre de l'Apocalypse et comme toutes choses » (III, 66). C'est enfin, somptueusement développé, le passage de la nuit « désespérément vide » qui s'inscrit dans la fenêtre (« cette nuit est totale, on dirait celle de notre temps »), à la « vraie nuit [...] débarrassée de son masque d'épouvantements », à « la nuit des enchantements », où vient s'inscrire l'Étoile

46. Selon Marguerite Bonnet (« Notice », II, 1689).

de la dix-septième lame du tarot, avec ses deux ruisseaux de feu et d'eau dont le combat « s'épanouit en aurore ». Et la rose d'Égypte qui apparaît alors « dit que l'aptitude de régénération est sans limite, elle fait valoir que l'hiver, avec toutes ses rigueurs et ses souillures, ne peut jamais être tenu que pour transitoire, mieux même, que ses fouets doivent périodiquement cingler les routes pour rappeler l'énergie » (III, 78)... Il apparaît toujours plus clairement que l'Étoile de la dix-septième lame est celle du matin, même « celle du grand matin », et qu'elle est faite de « l'unité même de ces deux mystères: l'amour appelé à renaître de la perte de l'objet de l'amour [...]; la liberté vouée à ne bien se connaître et à ne s'exalter qu'au prix de sa privation même » (III, 93).

Les épreuves subies et le besoin vital de les dépasser, pas plus que les lectures occultistes, ne suffisent à expliquer entièrement la « certitude du renouvellement éternel » que proclame *Arcane 17*. La loi de compensation d'un bout à l'autre illustrée par le texte s'enracine profondément dans un système très général qui appartient de plein droit à la pensée mythique. C'est ce type de pensée qui préside aux jeux circulaires de renversements dynamiques dont, sur le plan temporel, le calendrier celtique est une expression – aussi significative que l'est par exemple, dans un domaine plus large, le système chinois du yin et du yang.

Monde où l'au-delà s'ouvre sous les pas, monde en transformations cycliques à partir de la nuit, l'univers celtique est en outre la proie d'incessantes métamorphoses. Les spécialistes de l'art celtique n'ont-ils pas recours à la notion de « métamorphose plastique » pour désigner la fusion d'éléments de nature différente – signes, image humaine, végétale, animale – en une seule image tendant à exprimer le caractère protéiforme des dieux<sup>47</sup>? On a vu les transformations de Keridwen et de Gwion Bach avant que celui-ci ne soit absorbé par celle-là, puis réenfanté en tant que Taliesin. Devenu un barde et un initié, « reposoir du mystère », Taliesin ne cesse de se prévaloir de ses états antérieurs:

j'ai été un saumon bleu,  
j'ai été un chien, j'ai été un cerf,  
j'ai été un chevreuil sur la montagne,  
j'ai été un tronc, j'ai été une bêche,  
j'ai été une hache dans la main,  
j'ai été cheville de tenailles<sup>48</sup>

ainsi que de ses formes et capacités présentes:

47. Nous reprenons ici la définition donnée par Venceslas Kruta dans *Les Celtes, Histoire et dictionnaire*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p. 729. Cf. également le dossier rassemblé par Claude Sterckx, *Les Dieux protéens des Celtes et des Indo-Européens*, Bruxelles, Ollodagos, Mémoires de la Société belge d'études celtiques, 1994.

48. « Conjuración hostile », dans Jean Markale, *Les Grands Bardes gallois*, op. cit., p. 63.

je suis acier, je suis druide,  
je suis architecte, je suis homme de science,  
je suis serpent, je suis amour, je préside les festins. [...]  
Je suis une cave, je suis une crevasse, je suis taureau sacré,  
je suis dépositaire du chant<sup>49</sup>

Plusieurs autres exemples pourraient être produits, comme celui de l'Irlandais Fionntan Finneolach, fils d'une mère nommée Océan; avant d'être poète, il fut pendant cinq cents ans « un grand saumon pesant », pendant cinquante ans un aigle et pendant cent ans « faucon à l'œil bleu »<sup>50</sup>; proche de lui, le clerc irlandais nommé Tuan mac Cairill raconte à saint Finnian comment, devenu vieux et décrépît, il se vit pendant son sommeil changer en faon et devint « le roi des cerfs d'Irlande », puis se régénéra de nouveau en devenant successivement sanglier, faucon, saumon et enfin devin<sup>51</sup>... Les métamorphoses de Merlin, que la littérature médiévale multiplie à plaisir, peuvent à bon droit passer pour l'héritage, déjà passablement édulcoré, de ce protéisme celtique, à quoi viennent s'adjoindre *ad libitum* des motifs merveilleux empruntés au fond des contes universels.

Ces métamorphoses donnent lieu à des interprétations dans lesquelles nous n'avons pas à entrer ici, certains voulant y voir la confirmation d'une croyance en la métempsychose, d'autres (au premier rang desquels Claude Sterckx) cherchant à y lire l'interprétation celtique de très anciens dieux primordiaux indo-européens, tandis que Françoise Le Roux et Christian-J. Guyonvarc'h préfèrent parler, dans le vocabulaire de René Guénon, d'une illustration des états multiples de l'être.

*Je goûterais le long des marais salants  
la paix inconnue des métamorphoses<sup>K</sup>*

Les métamorphoses que l'on peut trouver dans les textes bretoniens sont *a priori* d'une autre nature. On ne prendra pas en compte les images poétiques résultant d'un pur enchaînement verbal, automatique ou non, telles que « ses lèvres qui sont des pierres au fond de la rivière rapide » (« Amour parcheminé », *Clair de terre*, I, 159)<sup>52</sup>, « Oiseaux-mouches oiseaux-fleurs » (« Camp volant », *Le Revolver à cheveux blancs*, II, 66), ou encore cette suite d'images dans *L'Air de l'eau* :

49. « Les Mystères du monde », *ibid.*, p. 55.

50. Claude Sterckx, *Les Dieux protéens des Celtes et des Indo-Européens*, *op. cit.*, p. 27. (Lancelot Lenglé faisait également référence à ce Tuan dans *L'Art gaulois dans les médailles*, *op. cit.*, p. 41.)

51. *Ibid.*, p. 30-31.

52. Dans le même poème, Pierre Brunel voit « affleurer » la métamorphose dans l'expression « l'enfance revient au pays, levrette grise ». Voir *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 14.

J'écoute siffler mélodieusement  
 Tes bras innombrables  
 Serpent unique dans tous les arbres  
 Tes bras au centre desquels tourne le cristal de la rose des vents  
 Ma fontaine vivante de Sivas (II, 397)

De telles images n'entraînent pas de véritable métamorphose dans la mesure où, situées dans un présent intemporel, elles ne font pas intervenir une durée. Pas de métamorphose en effet sans passage du temps, impliquant le plus souvent un récit. Et ce récit doit proposer à l'esprit du lecteur l'idée d'une transformation (fictivement) réelle. C'est pourquoi on ne peut retenir les très beaux passages d'*Arcane 17* où les paysages canadiens sont l'objet de métamorphoses dont le caractère purement métaphorique est dénoncé par le texte lui-même. Ce n'est que dans le regard du poète, plus précisément ce n'est que par l'écriture que le Rocher Percé devient un navire, une « arche [...] mue par trois hélices de verre » superbement allégoriques: « À l'observer plus distraitement du rivage, le Rocher Percé n'est ailé que de ses oiseaux. » De même, « l'interprétation profane » explique banalement les courbes présentées par la forêt: « Des coupes auraient été pratiquées pour livrer ces pentes au ski. » Le texte seul les métamorphose en corps mélusinien (III, 63). Métamorphose partiellement réversible puisque quelques pages plus loin le corps de Mélusine est rendu aux éléments naturels: « Mélusine à demi reprise par la vie panique, Mélusine aux attaches inférieures de pierraille ou d'herbes aquatiques ou de duvet de nid, c'est elle que j'invoque » (III, 66).

Alors que Maldoror, tantôt confondu avec le scripteur, tantôt distinct, ne cesse de se transformer et que, comme l'écrit Pierre Brunel, « tout, dans le monde de Lautréamont vit (et meurt) sur le mode de la métamorphose<sup>53</sup> », on ne voit guère le sujet lyrique bretonien, quelle que soit son instabilité, subir une métamorphose intégrale. C'est un privilège qu'il laisse au « cygne de Montevideo », présidant « aux cérémonies deux fois nocturnes qui ont pour but soustraction faite du feu d'intervertir les cœurs de l'homme et de l'oiseau »; il se contente, « en qualité de convulsionnaire », d'apprendre que « le chiendent de [ses] terminaisons nerveuses » arrive près d'une statue « accordée chaque nuit comme un piano » (« Le grand secours meurtrier », *Le Revolver à cheveux blancs*, II, 99-100).

*C'est alors que j'interviens, plus mage que plumage,  
 détonnant mélange de pierres et de fleurs<sup>L</sup>.*

Il est un texte pourtant où une voix se fait entendre comme *après* la métamorphose: il s'agit de « La forêt dans la hache », poème en prose

53. *Ibid.*, p. 17.

proche de l'écriture automatique et qui appartient également au *Revolver à cheveux blancs* (II, 78-79). La métamorphose n'est pas racontée, mais elle a eu lieu puisque la voix est celle d'un être qui vit par-delà la mort: « On vient de mourir mais je suis vivant [...]. On vient de mourir [...] sauf moi qui survis de plusieurs façons: j'ai encore froid, par exemple. » Ne reconnaissons-nous pas cette voix? C'est celle d'un être séparé de son âme et devenu transparent: « Je n'ai plus qu'un corps transparent à l'intérieur duquel des colombes transparentes se jettent sur un poignard transparent tenu par une main transparente. »

Cet énonciateur anonyme, qui n'a plus d'ombre, mais « des mains sanglantes, des yeux de gui, une bouche de feuilles mortes et de verre », une série d'indices convergent pour en faire une évocation de Merlin. S'il ne dit pas qu'il se trouve dans la forêt (le texte parle de « ce jardin »), le titre le suggère fortement. La hache y est en situation paradoxale puisqu'au lieu d'être dans la forêt, c'est la forêt qui est en elle. C'est plus qu'une « pratique du retournement d'une expression attendue », comme le notent les éditeurs de la Pléiade (II, 1332); c'est la confusion systématique du contenant et du contenu, instaurant entre l'un et l'autre une sorte de battement sans fin<sup>54</sup>. Qu'est-ce donc que cette hache contenant toute la forêt? Une hache de bûcheron assurément, bien proche de cet autre instrument de bûcheron nommé *merlin*. Comme l'enchanteur mort, la hache ou le merlin est dans la forêt, mais la forêt entière est dans la hache, à la fois par métonymie, et par le mythe qui veut que Merlin résume en lui l'espace de la nature avec lequel il tend à se confondre<sup>55</sup>. La familiarité du personnage avec les animaux confirme l'identification: « La couronne noire posée sur ma tête est un cri de corbeaux migrateurs [...]. Mais j'ai un corps pour ne plus m'en défaire, pour forcer les reptiles à m'admirer. » On se retrouve ici tout près de *L'Enchanteur pourrissant*, avec les troupes de divers animaux, et notamment des reptiles, attirés irrésistiblement par le corps de l'enchanteur au tombeau.

Autre élément thématique qui renvoie à Merlin: la transparence et le verre. Merlin est enserré dans une *prison d'air*, dont certaines versions font une prison de verre. Le monde se décolore et la prison d'air déteint, si l'on peut dire, sur le locuteur, aboutissant à cette formule singulière, renversement de la formule « enterré vivant »: « voici que je suis le premier *aéré mort* » (souligné par Breton).

54. Dans *Le Surréalisme et la peinture* (op. cit., p. 46), Breton faisait de ce battement le principe même de surgissement de la surréalité: « Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même, et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. »

55. Philippe Walter le souligne (*Le Devin maudit*, op. cit., p. 31): « Merlin n'appartient pas seulement à la forêt; il est lui-même la forêt. »

Pas une fois le nom de l'enchanteur n'est prononcé. Sa présence n'en est pas moins certaine, à travers le souvenir médiateur de *L'Enchanteur pourrisant*. Comme dans le poème à Lise, nous avons affaire à un Merlin au tombeau. La persistance d'une vie dans la mort, cette vie fût-elle décolorée ou diminuée, l'enfermement dans la prison d'air ou dans un monde transparent, les rapports passionnels de l'homme et de la femme sont les thèmes que Breton retient du mythe de Merlin, à l'exclusion des autres: point ici de prophétisme ni d'oracles, aucune affirmation d'un pouvoir magique triomphant. L'influence de l'œuvre d'Apollinaire y est sans doute pour beaucoup, mais n'est pas une explication suffisante. Breton ne se serait-il projeté en Merlin que sous la menace de sentiments dépressifs, comme si le vieil enchanteur lui était une garantie que même alors la vie pouvait continuer, qu'un autre espace restait ouvert? Il se peut. D'une manière plus générale, on constate l'absence dans les œuvres surréalistes majeures de références explicites à des figures mythiques pourtant sous-jacentes (la présence de Mélusine dans *Arcane 17* constituerait à cet égard une exception). Dans un article d'une grande finesse d'analyse, Isabelle Cani note que les mythes arthuriens « ne sont au centre d'aucun des textes les plus célèbres de Breton ni de ses amis », alors qu'on les rencontre « dans toutes les marges du surréalisme ». Au cœur du surréalisme, ils restent « latents, dilués dans une atmosphère celtique généralisée ». Ne pas nommer serait une manière de « ne pas interrompre la circulation des mythes, leurs incessantes transformations »<sup>56</sup>. On peut ajouter que vraisemblablement Breton ne se souciait pas de donner à ses vigilants ennemis l'occasion de moqueries faciles en endossant trop ouvertement l'habit du mage et en se présentant tel un Merlin *redivivus*.

Resterait à définir le statut de ces apparentements entre la tradition celtique et le texte bretonien. On concédera sans difficulté que certains rapprochements peuvent être de l'ordre du hasard objectif – le désir à l'œuvre étant ici celui du commentateur. On ne saurait oublier d'autre part que Breton, homme de l'Ouest, fut imprégné pendant son enfance de l'atmosphère générale de l'Armorique et que, par son grand-père Le Gouguès, il eut communication dès ses premières années d'un grand nombre de légendes et traditions bretonnes<sup>57</sup>. Il est vrai qu'à propos

56. Voir Isabelle Cani, « D'André Breton aux enchantements de Bretagne. Les mythes arthuriens en marge du surréalisme », dans *Les Mythes des avant-gardes*, études réunies par Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 347-365.

57. Voir notamment Mark Polizzotti, *André Breton, op. cit.*, p. 15-16. Dans l'interview donné par Breton à Yves Pères pour *La Liberté du Morbihan*, les filiations littéraires sont mises en avant: « l'atmosphère de la Bretagne, tant côtière que terrienne, a fortement imprégné le surréalisme, du fait de l'admiration portée à la poésie de Corbière et à l'œuvre de Jarry (des *Minutes de sable* à *La Dragonne*) qui en sont saturés » (III, 646).

d'Yves Tanguy, proche « d'une "Ys" dont il a retrouvé la clé », Breton récuse toute explication par « la mémoire subliminale [...] qui chargerait Tanguy du fardeau de ses impressions d'enfance » – mais cette hâte à évacuer ce prétendu fardeau peut bien être perçue comme une dénégation<sup>58</sup>. Un quart de siècle plus tard en revanche, au terme de ses *Entretiens radio-phoniques*, Breton choisit comme on sait de faire sienne une phrase de Chateaubriand (« Enfant de la Bretagne, les landes me plaisent [...] ») et de poursuivre: « Je participe aussi de ces landes, elles m'ont souvent déchiré mais j'aime cette lumière de feux follets qu'elles entretiennent dans mon cœur » (III, 575).

En pareil domaine cependant, la bonne échelle n'est pas celle de l'histoire individuelle, c'est la longue, la très longue durée de l'histoire des cultures. La plus juste visée est bien celle que Breton indiquait sous le coup de la découverte de l'art gaulois et qui conduit, à contre-courant du réalisme prêté aux Latins, vers les modes de pensée des peuples que nous qualifions de primitifs ou d'archaïques. Dans cette remontée, il était inévitable que le surréalisme croisât la culture celtique et qu'il y reconnût, plus clairement que dans toute autre tradition lointaine, une parenté directe et les surprenants vestiges d'une lignée *native*.

En 1960 s'ouvrait à New York, aux D'Arcy Galleries, l'exposition « Surrealist intrusion in the Enchanter's Domain ». De Circé à Maldoror, huit « enchanteurs » sont représentés dans le catalogue par un montage de photos et de textes, dans l'esprit de la « mise en scène » de 1942 intitulée *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation*. On voyait, en 1942, « Orphée » succéder à « L'Âge d'or ». Dans le catalogue de 1960, c'est Merlin qui succède à Circé. Les deux pages consacrées au barde celtique comportent une grande photo d'Apollinaire en militaire, un texte de Gérard Legrand (traduit comme tout le reste en anglais) résumant la légende de Merlin, une brève citation du *Barzaz-Breiz* de La Villemarqué et un fragment de la toile de Burne-Jones *Merlin et Viviane*. Enfin, comme pour les autres figures évoquées, un petit tableau propose quelques rapprochements analogiques: « [Pierre:] Béryl », « Site: The Land of Houyhnhnm (Swift) », « Poets: Chateaubriand, Yeats, James Joyce », « Artists: The Master of the Cœur d'amour épris, Gauguin, H. Rousseau », « Couple: Héloïse and Abélard ».

La page la plus instructive est encore la première: elle est occupée par une sorte d'arbre généalogique des magicien(ne)s. Dans la colonne *History*, Simon Mage est relié à Maldoror et à Guillaume Apollinaire; dans le domaine des *Legends*, Merlin, représentant la branche celtique, est mis en rapport avec Morgane, avec Klingsor (par l'intermédiaire de l'*Arturian Romance*), et avec Prospero; Prospero et Klingsor (à travers « Richard

58. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit., p. 43.

Wagner, read by Ducasse») conduisent tous deux à Maldoror. Au-delà commence le *Surrealist Field*. Il ne comporte aucun nom. Il suffit de comprendre que ce champ s'étend au pied de ces figures et que leurs ombres, vénéneuses ou propices, ne cessent de s'y projeter.

Yves Vadé

Références des citations d'André Breton qui apparaissent ci-dessus, hors-texte et en italique (sauf mention contraire, elles renvoient à l'édition des *Œuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade): A. « Braise au trépied de Keridwen », dans *Perspective cavalière*, Gallimard, 1970, p. 135; B. « Je reviens », *Poèmes (1948)*, t. III, p. 418; C. [« La porte de la maison de Lise... »] t. I, p. 1055; D. « Facteur Cheval », *Le Revolver à cheveux blancs*, t. II, p. 89; E. *Poisson soluble*, texte 26, t. I, p. 384; F. « Tout paradis n'est pas perdu », *Clair de terre*, t. I, p. 174; G. *Fata Morgana*, t. II, p. 1185; H. *Poisson soluble [II]*, texte 68, t. I, p. 595; I. [« Le Marais des Cinq-Doigts... »], t. II, 638; J. *Les États généraux*, t. III, p. 31; K. « Carte d'électeur », *Le Revolver à cheveux blancs*, t. II, p. 73; L. *Poisson soluble [III]*, texte 66, t. I, p. 594.