



**HAL**  
open science

# Les enjeux de la géographie et du folklore bretons dans la fantasy et la littérature fantastique pour la jeunesse

Franck Queneuder

► **To cite this version:**

Franck Queneuder. Les enjeux de la géographie et du folklore bretons dans la fantasy et la littérature fantastique pour la jeunesse. Littératures. 2018. dumas-02125126

**HAL Id: dumas-02125126**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02125126v1>**

Submitted on 10 May 2019

**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.

UNIVERSITÉ D'ARTOIS  
UFR Lettres et Arts



Franck Queneuder

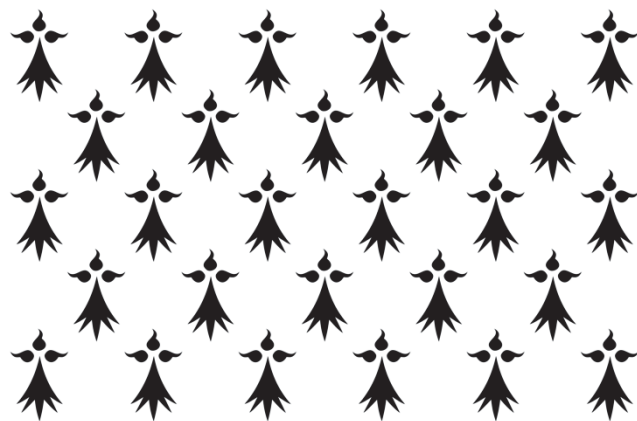
Mémoire de Master 2 Littérature d'Enfance et de Jeunesse

—  
Recherche



Préparé sous la direction de Mme Anne Besson

**Les enjeux de la géographie et du folklore  
bretons dans la *fantasy* et la littérature  
fantastique pour la jeunesse**



Année universitaire 2017-2018



UNIVERSITÉ D'ARTOIS  
UFR Lettres et Arts



Franck Queneuder

Mémoire de Master 2 Littérature d'Enfance et de Jeunesse  
—  
Recherche

Préparé sous la direction de Mme Anne Besson

**Les enjeux de la géographie et du folklore  
bretons dans la *fantasy* et la littérature  
fantastique pour la jeunesse**

Année universitaire 2017-2018



---

RONFLED (1964)

Marvailhoù hon hedadoù a gomze eus ronfled.  
Ronfled euzhus, debrerion tud.  
An istor a gomz eus gouennadoù gouezidi  
E goueled ar c'hoadoù-meur : debrerion-tud.  
Un euzh hag un heug soñjal  
Bez ez eus koulskoude en hor meskoù, tost dimp  
Tud o tebrñ tud. E bev, ya. Ronfled  
O sunañ o gwad betek an diwezhañ berad.  
Ha tagañ ha kribat ha krignat ha peilhat  
A reont anezho betek o wenneg diwezhañ.  
Ha te, labour mar kerez, noz-deiz, hep ehan  
Evel ur marc'h-samm. Washoc'h.  
Sul, gouel, pemdeiz hep ehan.  
Ehan all ebet nemet er vered.  
Int avat a valeo, a rodeo, a yelo  
Gant an tanfoeltr en o c'harr-tan du-mañ,  
Du-hont, war-lerc'h o flijadur.  
Ar ronfled.  
Ha te, paour kaezh, diwall da 'n em gaout  
War o hent gant da gozh karrigell  
Pe da gazeg kozh...  
Diwall ! Pe vi friket 'vel ur vi,  
'Vel ur c'habell-touseg !  
Arsa, gwelout awalc'h a rez an hent  
A-bezh dezho  
Gant un tamm chañs, evelkent,  
E c'hellfes tremen gant un toullad kunujennoù  
E galleg, eveljust. Honnezh zo ur yezh  
Seven.

Anjela DUVAL

OGRES (1964)

Dans les contes de nos pères on parlait d'ogres :  
Des ogres terrifiants, mangeurs d'hommes.  
L'histoire parle d'espèces de fauves au fond  
Des forêts : des mangeurs d'hommes.  
Quelle horreur et quel dégoût d'y penser.  
Cependant, parmi nous, tout près,  
Il en est qui dévorent les autres. Tout crus, oui.  
Des ogres qui sucent le sang jusqu'à la dernière  
goutte.  
— Je ne peux pas croire qu'il existe parmi nous  
Des gens aussi cruels, aussi lâches ;  
Il faut que ce soient des insensés.  
— Non, aveugles ! Oh, ils ont l'œil vif, mais  
l'esprit obscurci, ou plutôt le cœur.  
Ils ne voient pas comme la vie des autres est  
difficile  
Et ils attaquent, griffent, rongent, écorchent  
L'autre jusqu'à son dernier sou.  
Et toi, travaille si tu veux, jour et nuit, sans cesse  
Comme une bête de somme. Pire.  
Dimanche, fêtes, chaque jour sans répit,  
Jusqu'au cimetière.  
Eux par contre se promènent, roulent, font aller  
l'éclair de leurs voitures par-ci, par-là,  
ils courent après leur plaisir : les ogres.  
Et toi, mon pauvre... Gare à toi si tu te trouves  
sur leur route avec ta vieille carriole ou  
ta vieille jument...  
Prends garde !  
On t'aplatira comme un œuf, comme un  
champignon !  
Tu vois bien que toute la route  
est à eux...  
Avec un peu de chance, pourtant, tu pourras  
passer sous une bordée d'injures.  
En français naturellement. Ça, c'est une langue  
civilisée.

Anjela DUVAL (trad. Paol KEINEG)

---

\* Merci à l'Office Public de la langue bretonne (Ofis Publik Ar Brezhoneg) pour cette proposition de traduction.

# Avant-Propos

Quelle extraordinaire seconde chance il est *encore* offert à ceux qui, comme moi, reprennent des études sur le tard. Quelles que soient les motivations, l'enrichissement personnel fait grandir, à tout âge. De plus, les études littéraires, éclectiques, et leurs œuvres sont à la fois ces fenêtres ouvertes sur le(s) monde(s) qui ont ce pouvoir de casser nos frontières — ou d'en ouvrir de nouvelles —, cette brume d'argent spéculaire ou ces puits profonds qui transportent le lecteur... ailleurs...

*Imagination, Imaginaire, Image*, trois *i* qui permettent à l'auteur de créer l'infinitude, et au lecteur d'y accéder...

La littérature jeunesse confronte l'enfant, le préadolescent, puis l'adolescent — en même temps qu'il se construit, se développe — à cette multitude de mondes, qu'il escalade non pas seulement au gré de son âge, mais des émotions qui l'habitent, et qu'il habite. Cette tristesse suscitée par *L'Appel de la forêt*, ces rêves de voyages magiques en découvrant *L'Odyssée*, dans sa version abrégée, des frayeurs hitchcockiennes éditées dans la Bibliothèque verte, etc., ces souvenirs, ce sont les miens...

Pourtant, la littérature jeunesse est malheureusement quelquefois encore portée *d'a priori*, comme une sous-littérature facile, strictement commerciale, ce foin donné aux jeunes lecteurs... Les études de Littérature d'Enfance et de Jeunesse, parfois reléguées à cette même fausse simplicité, ne sont donc pas un long chemin tranquille...

D'autant que ce chemin, qui prend racine dans de « simples » émotions sensorielles — des ressentis —, nous dirige progressivement vers cette longue route jaune que pavent les théories littéraires, puis cette apparente pleine liberté qu'offre la recherche, propice à décourager, à épuiser, surtout quand le chemin qu'on a choisi est long... très long... bien trop long...

# Remerciements

J'adresse mes remerciements les plus sincères à ma directrice de recherche, Mme Anne BESSON, car je suis admiratif de ses travaux remarquables, de la passion qui s'en dégage. Je me permets de vous interpeller directement, Mme BESSON, pour vous dire « merci ! », pour la manière dont vous m'avez dirigé. Quel exercice nouveau ! passionnant ! qui plonge quelquefois dans le doute ! Vous avez cette capacité inouïe à guider, recadrer, encourager... tout cela avec une bienveillance sans faille. Je remercie également Mme OLIVIER Isabelle, co-lectrice de ce mémoire, qui, j'en suis certain, grâce à ses conseils, me permettra également de mûrir une réflexion sur un sujet aussi vaste pour lequel il est parfois difficile de compter les pages...

Car je vous soumetts une proposition aussi longue, Mme BESSON et Mme OLIVIER, je vous remercie pour votre compréhension. *Trugarez* (Merci).

Je remercie également l'université d'Artois de m'avoir accepté dans ce cursus, ainsi que tout son corps enseignant — passionné et passionnant —, qui m'a permis de comprendre pourquoi — ce que je savais déjà, sans réussir à mettre des mots dessus — la littérature jeunesse est *de* la littérature. La clarté et la richesse des enseignements, la disponibilité, la gentillesse et le soutien précieux apporté pendant mes périodes de doute confirment l'estime et le respect que j'ai pour les métiers de l'enseignement — quelquefois malmenés et déconsidérés, à tous niveaux —, cette capacité de transmission inhérente à votre profession. C'est pourquoi je souhaite remercier nommément :

M<sup>mes</sup> Anne BESSON, Isabelle DE PERETTI, Béatrice FERRIER, Florence GAIOTTI, Éléonore HAMAIDE-JAGER, Andrée LAPEYRE-DESMAISON, Isabelle OLIVIER, Christine PREVOST, Évelyne THOIZET et M. Jean-François GOUBET.

À ces noms s'ajoutent M<sup>mes</sup> Pauline DELVIGNE et Émilie VANWALSCHAPPEL, toujours à l'écoute, disponibles et professionnelles.

Même si vous ne le lisez pas... À Mme Marianne HAMON, enseignante à l'université de Nantes : merci de m'avoir encouragé, à l'issue de mon Diplôme Universitaire, à poursuivre en deuxième année de Licence. Ce DU n'existe plus ; quel dommage, il a pourtant été un tremplin décisif. L'accession aux savoirs a en fin de compte un prix...

Merci aux autres étudiants — ou plutôt étudiantes — pour nos échanges, nos aides et réconforts mutuels... Courage à celles et ceux qui vont soutenir.

Merci également à Sylvain pour son aide dans la traduction du résumé.

Enfin, je remercie tous ceux que j'aime — assez souvent les mêmes qui m'aiment — qui ont accepté mes choix... Dans le cadre d'une reprise d'études, chronophage et énergivore, si je me suis éloigné de moi, c'est vous que j'ai le plus délaissés. *Digarez* (Désolé).

# Sommaire

|   |     |
|---|-----|
| Avant Propos .....  | 4   |
| Remerciements.....  | 5   |
| <i>Introduction générale</i> Pourquoi s'intéresser aux enjeux de la géographie et folklore bretons dans les littératures de l'imaginaire? ..... | 7   |
| <i>Première partie</i> La Bretagne ou l'ancrage du fantastique .....  | 27  |
| Introduction .....  | 28  |
| <i>Chapitre premier</i> L'histoire de l'Armorique : un mythe fondateur prédominant? .....   | 31  |
| <i>Deuxième chapitre</i> Les mythes, légendes et folklores : la ruralité comme « révélateur » .....   | 48  |
| <i>Troisième chapitre</i> L'Ankou : du folklore à la figure mythique de la mort .....   | 61  |
| Conclusion.....   | 72  |
| <i>Deuxième partie</i> Le régionalisme : une transmission culturelle forte .....  | 73  |
| Introduction .....  | 74  |
| <i>Chapitre premier</i> Une transmission généalogique : de la figure de l'ancien à celle de l'enfance .....                                     | 79  |
| <i>Deuxième chapitre</i> Le dialogisme fantastique/réalisme : apprendre à connaître la Bretagne .   | 93  |
| Conclusion.....   | 146 |
| <i>Troisième partie</i> Le fantastique et la <i>fantasy</i> : quelle(s) déconstruction(s) de l'imagerie et de l'imaginaire bretons? .....       | 148 |
| Introduction : la Bretagne, monde réel ou monde fictif? .....   | 149 |
| <i>Chapitre premier</i> La Bretagne fantastique et la Bretagne du lecteur : mêmes géographies? .....  | 152 |
| <i>Deuxième chapitre</i> L'image de la Bretagne : une représentation collective? .....  | 162 |
| <i>Troisième chapitre</i> Reconstruire un monde par les multiples formes de l' <i>imago</i> .....   | 176 |
| Conclusion, la Bretagne comme <i>imago</i> .....  | 187 |
| <i>Conclusion générale</i> Regarder la Bretagne. Inventer les Bretagne .....  | 188 |
| Table des illustrations .....   | 195 |
| Bibliographie.....  | 207 |
| Annexes .....   | 213 |
| Annexe A : <i>La Douane volante</i> (résumé du roman) .....   | 214 |
| Annexe B : <i>Le Club de l'Au-delà</i> (résumé de la série) .....   | 215 |
| Annexe C : <i>Arthur, une épopée celtique</i> (résumé du cycle) .....   | 216 |

*Introduction générale*

Pourquoi s'intéresser aux enjeux de la géographie et folklore bretons dans les littératures de l'imaginaire ?

**L**a Bretagne ! Pour certains, lieu de villégiature exotique où l'on ne mange que des crêpes, où l'on ne boit que du cidre... pour d'autres, fierté d'appartenance à une « patrie » ou difficulté d'intégration quand on n'y est pas né... Derrière cette caricature humoristique, se dessinent tout de même des questions liées à l'identité lorsqu'on utilise des qualificatifs comme *breton*, mais pas seulement... également *corse*, *basque*... En quoi ces identités — souvent mélange de chauvinisme et d'idées reçues — se distinguent-elles des qualificatifs « parisien », « marseillais », etc. ? Car des particularités majeures existent en Bretagne comme en Corse : que ce soit par un militantisme prégnant qui revendique l'indépendance d'une « nation » ou par la survivance — de manière artificielle, en Bretagne tout du moins — d'une langue qui s'impose ou qui s'apprend. Pourquoi d'ailleurs évoquer le breton comme une langue, et non un dialecte ? Le choix sémantique n'est pas anodin, car une langue peut être nommée comme telle (à la différence du limousin par exemple) quand elle « est l'idiome (ou parler) qu'un État reconnaît pour sa communication, son administration, sa culture, son enseignement...<sup>1</sup> » ; sa différenciation avec le dialecte « semble surtout politique, et non linguistique<sup>2</sup> ». Nous pourrions d'ailleurs nous interroger sur l'artificialité<sup>3</sup> du breton, d'une langue qui ne se transmet plus de manière naturelle (un apprentissage qui se fait dès le berceau), mais par autant de choix (la multiplication des écoles bilingues, l'ouverture d'un concours agrégatif « Langues de France<sup>4</sup> », etc.) qui la maintiennent en vie. Cette identité langagière s'inscrit plus largement dans l'identité d'un peuple ; notion qui prête quelquefois à de mauvaises interprétations, au repli identitaire et par ricochet au rejet de l'autre. C'est pourquoi, avant de définir les termes du sujet et afin de lever toute ambiguïté, il semble nécessaire de poser cette question — réflexion régionale préalable : le régionalisme et le(s) identité(s), sont-ils des termes à bannir ?

---

1. Gilles SIOUFFI, Dan Van RAEMDONCK, *100 fiches pour comprendre la linguistique*, Paris, Éditions Bréal, 2012, p. 35.

2. *Ibid.*

3. Le terme « artificialité » ne doit pas s'entendre ici de manière péjorative. Il ne fait que décrire une réalité, s'opposant à l'apprentissage du français par exemple.

4. L'agrégation « Langues de France », dont la première session se déroula en 2018, comporte sept options : basque, breton, catalan, corse, créole, occitan-langue d'oc et tahitien. Nous pouvons déjà remarquer la reconnaissance étatique de plusieurs langues en France, là où, en toute logique, il n'existerait qu'une langue officielle, le français. Ce choix offre par ailleurs un certain prestige aux langues en proposant un concours tout aussi prestigieux, du moins sélectif.

## Régionalisme et identité(s) : des termes à bannir ?

« Je ne puis plus utiliser les mots : régionalisme, régionaliste, s'agissant de littérature, sans tenter aussitôt de faire voir ce que je mets là-dessous et ce que je n'y mets pas, sans aller au-devant des réactions péjoratives ou indulgentes<sup>5</sup>. » C'est avec prudence que Lucien GUISSARD introduit, pour reprendre le titre de son article, la « littérature et [la] régionalité ». Plus de vingt ans nous séparent de cette citation et l'ultramondialisme grandissant, nous pouvons facilement souscrire à la même prudence. Dans les dernières aventures d'Asterix, *Asterix et la Transitalique*<sup>6</sup>, de nombreux lecteurs ont pu d'ailleurs être surpris par la disparition de la célèbre carte gauloise qui désignait ce « village peuplé d'irréductibles Gaulois [qui] résiste encore et toujours à l'envahisseur ». Si l'éditeur n'a pas souhaité expliquer ce choix, nous pouvons supposer que cette modification majeure s'inscrit dans un contexte géopolitique sensible où le terme « envahisseur » renverrait de manière simpliste à certaines communautés ainsi qu'à la montée inquiétante des mouvements d'extrême droite en Europe. L'inscription de la littérature dans un genre politiquement ou culturellement correct, en s'appuyant ici sur des références anachroniques, offre d'autres dangers que le mal combattu, d'autant que l'éditeur ne combat en réalité un nationalisme qu'en *trompe-l'œil*. Le régionalisme pourrait facilement souffrir de cette même critique, tout au moins être assimilé à un repli identitaire. Sans remettre en doute les travaux de GUISSARD, nous pouvons tout de même nuancer un régionalisme qui ne serait que réactionnaire :

En réaction contre la voracité tentaculaire des villes, contre la disparition des traditions, contre l'uniformisation des modes de vie, contre l'aplatissement de l'individualité, l'absence de références historiques et de généalogie on a écrit, depuis quelques dizaines d'années, une multitude de livres. Le retour à la campagne et la recherche des ancêtres a été un thème très en vogue. Beaucoup de ces livres appartiennent à ce que Jacques Brenner a appelé « les livres sans littérature » ; mais beaucoup prétendent bel et bien au statut littéraire, et certains vont jusqu'à revendiquer d'être « une littérature populaire ». Populaire par l'audience, populaire par le sujet.<sup>7</sup>

Anne-Marie THIESSE, dans *Le dictionnaire du littéraire*, rappelle le contexte historique de ce « mouvement à la fois culturel et politique qui, dans la France de la Troisième

---

5. Lucien GUISSARD, « Littérature et régionalité », Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1994, p. 1-2.

URL : <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/guissard080194.pdf> (consulté le 26 août 2018)

6. Jean-Yves FERRI (sc.) et Didier CONRAD (ill.), *Asterix et la Transitalique*, Paris, Éditions Albert René, 2017.

7. Lucien GUISSARD, *op. cit.*, p. 2.

République, dénonce la centralisation excessive et l'hégémonie de la capitale<sup>8</sup> ». Cette rupture devint dangereuse lorsqu'utilisée par « le gouvernement pétainiste » qui promut « le ruralisme et le folklorisme [comme] culture officielle de la France vichyste<sup>9</sup> ». De manière beaucoup plus partisane, Daniel LE COUEDIC définit le mot « régionalisme » ainsi :

Le mot tombe en désuétude et parfois en discrédit, [il] est aisé de pointer dans divers domaines les comportements et les actions qu'il pourrait encore désigner : la permanente mobilisation pour la sauvegarde de la langue bretonne et du gallo, la perpétuation de la musique et des danses, la labellisation de productions, le lobbying des chefs d'entreprises regroupés dans Produits en Bretagne, ou le vœu d'une réunification de la Bretagne<sup>10</sup>.

Ces deux définitions (un mouvement littéraire ; l'expression de choix politiques et territoriaux) nous permettent-elles de parler systématiquement de régionalisme quand il s'agit de traiter de la géographie et du folklore d'une région dans le champ littéraire ? Pour éviter de tomber dans une réponse de Normand, nous allons essayer de justifier les deux hypothèses. *Stricto sensu*, le régionalisme (ou littérature de terroir) « [s']applique [pour la critique littéraire] à des œuvres pour lesquelles la référence à un territoire circonscrit semble déterminante », avec comme exemples « les romans “ruralistes” ou “provincialistes”<sup>11</sup> ». La géographie ou le folklorisme ne suffisent donc pas, semble-t-il, à qualifier une œuvre de régionaliste ; encore faut-il qu'ils soient déterminants. Cette notion peut d'ailleurs souffrir d'une certaine part de subjectivité chez le lecteur. Enfin, nous pouvons nous questionner sur l'usage de la Bretagne quelle que soit la littérature utilisée. Pierre LE COZ critique de manière affirmée la notion d'enracinement dans la poésie, mais nous pouvons facilement étendre son propos à notre corpus :

[...] l'autre danger qui menace les lettres bretonnes n'est plus cette fois-ci d'ordre esthétique (le kitsch) mais, si l'on peut dire, d'ordre philosophique. Il s'agit du fameux concept, si répandu aujourd'hui, d'*enracinement*. Celui-ci est né d'une réaction sans doute légitime à la condition d'errance et d'exil dans laquelle la modernité plonge l'individu contemporain. Mais il conduit en fin de compte cet individu, et notamment le poète, à adopter une étrange posture, mélange d'autosatisfaction, de frilosité et de clôture au monde qui ne peut que desservir ses productions littéraires. [...] Ce concept d'*enracinement* (dans une terre, une culture, une langue, etc.) n'a d'ailleurs qu'assez peu de pertinence métaphysique : l'homme est-il vraiment, pour prendre à la lettre la métaphore, quelque chose comme un arbre ou une fleur attachés pour toujours au lieu où ils sont apparus ? N'est-il pas plutôt cette créature mouvante, nomade, « infiniment risquée » parce que toujours jetée au dehors d'elle-même, toujours en quête d'un autre lieu, spirituel celui-là ?<sup>12</sup>

---

8. Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 3e édition, 2014 (2002), p. 658.

9. *Ibid.*, p. 659.

10. Jean-Christophe CASSARD, Alain CROIS, Jean-René LE QUEAU et Jean-Yves VEILLARD (dir.), *Dictionnaire d'histoire en Bretagne*, Morlaix, Éditions Skol Vreizh, 2008, p. 639.

11. Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA (dir.), *op. cit.*, p. 658.

12. Pierre LE COZ, « Le Danger Merveilleux » in *Littérature de Bretagne, Europe – Revue littéraire mensuelle*, n° 913, mai 2005, p. 70-71.



Ce préambule ne s'inscrit pas dans une posture victimaire, qui viendrait défendre à tout prix une « identité » qui ne serait pour certains que « malheureuse », pour reprendre le titre de l'essai<sup>13</sup> d'Alain FINKIELKRAUT. Si l'identité peut souffrir de quelques dérives réactionnaires, nous pouvons nous demander *a contrario* comment le lien identitaire (régionaliste), qui plus est dans une littérature jeunesse, permet à l'écrivain de transmettre une culture — sa culture ? — très vaste, qu'elle soit géographique, folklorique, etc., et ce qui l'y pousse.

### **Bretagne, géographie et folklore : inscrire leurs définitions dans le champ littéraire**

Nous allons ici définir plusieurs notions, qui apparaissent quelquefois comme imbriquées : la Bretagne (dont le sens et les frontières ont évolué à travers les époques), la géographie et le folklore (que ce soit dans leur définition la plus générale, ou précisément liées à la Bretagne).

#### **La Bretagne : historicité et mythologie comme facteurs de plusieurs définitions**

La définition du terme « Bretagne » évolue nécessairement à travers les époques. Les Bretons (du latin *Britto*, *-onis*<sup>14</sup>) sont, originellement, les habitants de la Bretagne insulaire (actuelle Grande-Bretagne). Si la distinction entre Bretagne insulaire et Bretagne armoricaine — que nous développerons ultérieurement — s'impose dans le champ de notre étude, à travers le mythe arthurien, nous pouvons d'ores et déjà considérer la Bretagne comme un « objet » (ou plutôt entité) qui naviguerait entre historicité et mythologie. La Bretagne, dont la source serait issue d'une littérature merveilleuse, permettrait aux lecteurs de se projeter vers un autre monde. Or, cet autre monde n'est ni totalement réel, ni totalement fictif car certaines questions, comme « Le roi Arthur a-t-il existé ? », prêtent encore à controverse chez certains spécialistes (historiens, archéologues, etc.) Si nous interrogeons le terme « Bretagne » de manière plus contemporaine, nous nous rendons compte que la perception que nous en avons diffère depuis 1963, avec la création de vingt et une régions administratives, puis la loi de

---

13. Alain FINKIELKRAUT, *L'Identité malheureuse*, Paris, Éditions Stock, 2013.

14. URL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/breton> (consulté le 26 août 2018)

décentralisation de 1982. L'article 1<sup>er</sup> de cette loi précise que « les communes, les départements et les régions s'administrent librement par des conseils élus ». Cette loi irait au-delà d'une délimitation, offrant une certaine « indépendance ». Pourtant, si nous reprenons la définition qu'en fait Pierre BOURDIEU, la frontière « géographique » tient son importance :

La *regio* et ses frontières (*finis*) ne sont que la trace morte de l'acte d'autorité consistant à circonscrire le pays, le territoire (qui se dit aussi *finis*), imposer la définition (autre sens de *finis*) légitime, connue et reconnue, des frontières et du territoire, bref le principe de di-vision légitime du monde social<sup>15</sup>.

La séparation ou plutôt la délimitation de la région a de lointaines racines, selon BOURDIEU et Émile BENVENISTE :

*Regere finis*, l'acte qui consiste à « tracer en lignes droites les frontières », à séparer « l'intérieur et l'extérieur, le royaume du sacré et le royaume du profane, le territoire national et le territoire étranger », est un acte religieux accompli par le personnage investi de la plus haute autorité, le *rex*, chargé de *regere sacra*, de fixer les règles qui produisent à l'existence ce qu'elles édictent, de parler avec autorité, de pré-dire au sens d'appeler à l'être, par un dire exécutoire, ce que l'on dit, de faire advenir l'avenir que l'on énonce. *Regere finis*, l'acte qui consiste à « tracer en lignes droites les frontières », à séparer « l'intérieur et l'extérieur, le royaume du sacré et le royaume du profane, le territoire national et le territoire étranger », est un acte religieux accompli par le personnage investi de la plus haute autorité, le *rex*, chargé de *regere sacra*, de fixer les règles qui produisent à l'existence ce qu'elles édictent, de parler avec autorité, de pré-dire au sens d'appeler à l'être, par un dire exécutoire, ce que l'on dit, de faire advenir l'avenir que l'on énonce<sup>16</sup>.

Nous voyons alors combien les frontières régionales sont mouvantes : en juin 1941, le décret du maréchal Pétain sépara la Loire-Atlantique de la Bretagne. L'identité d'une région peut alors se réduire à des décisions politiques, mais également à des conquêtes passées. Et derrière cette notion de « région », nous ne pouvons pas ignorer la définition variable que chacun peut se faire de la Bretagne (politique, idéologique, etc.) : selon qu'on soit breton d'adoption, d'une autre région, nationaliste breton, etc.

Par ailleurs, la littérature que nous choisissons d'étudier appartient à la littérature « de jeunesse ». Ainsi, nous partons d'un postulat, peut-être naïf, que les messages délivrés, tout au moins reçus, sont bienveillants, dénués de tout sous-entendu identitaire extrémiste et d'idéologie<sup>17</sup>. Cependant nous pouvons décemment nous demander si ces lectures

---

15. Pierre BOURDIEU, *L'identité et la représentation [Éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région]* in *Actes de la recherche en science sociales*, Vol. 35, novembre 1980, p. 65.

URL : <https://doi.org/10.3406/arss.1980.2100> (consulté le 26 août 2018)

16. Émile BENVENISTE, cité par Pierre BOURDIEU, *ibid.*, p. 65.

17. Cela n'a pas toujours été le cas : la littérature jeunesse a pu servir d'outil favorisant l'endoctrinement. En 1935, le régime nazi chargea par exemple une commission « d'opérer un tri parmi les livres destinés à la jeunesse. Cette "tâche gigantesque" d'éducation idéologique avait été tout naturellement attribuée à la Jeunesse hitlérienne, "en sa qualité d'organisation communautaire de la jeunesse allemande qui soit assurée de la confiance du Führer" ».

Lionel RICHARD, *Le Nazisme et la culture*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006 (1988), p. 118.

n'ont pas l'ambition de faire perdurer une culture et géographie bretonnes.

### **La géographie bretonne : de « l'ordinaire » à « l'extraordinaire » ?**

D'autant que cette question liée à la géographie bretonne soulève d'autres interrogations quand il est question des littératures de l'imaginaire. Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) propose deux définitions du terme « géographie » :

A. Science qui a pour objet de la description de la Terre et en particulier l'étude des phénomènes physiques, biologiques et humains qui se produisent sur le globe terrestre ; discipline scolaire, universitaire correspondante

B. Ensemble des réalités physiques, humaines, biologiques qui constituent l'objet de la géographie<sup>18</sup>.

La géographie, étymologiquement la description de la Terre<sup>19</sup>, se veut alors comme une science juste (vraie) qui décrit les choses objectivement. Par ailleurs, si la littérature a cette capacité de décrire le vrai et le réel, elle peut également servir de support scientifique pour comprendre une époque :

Les chercheurs en sciences humaines, et notamment les historiens, ont souvent eu recours aux sources littéraires pour y trouver des informations sur des lieux ou des époques révolues. Les récits de voyages ont constitué de tout temps une source précieuse, fournissant des témoignages et des compilations de première main sur les pays et cultures éloignés. Ce type de travail s'est parfois étendu aux formes plus fictives, tel que le roman, lorsque des témoignages à vertu référentielle pouvaient manquer. Les premiers travaux anglo-saxons [...] ont utilisé les romans régionaux du XIX<sup>e</sup> siècle dans le cadre d'une géographie régionale d'inspiration française<sup>20</sup>.

Mais la littérature offre surtout aux lecteurs des possibilités de voyages infinis, vers d'autres lieux, d'autres géographies... La conciliation entre une géographie vraie/réelle ou imaginaire est-elle pour autant impossible ? Dans sa thèse, « Géographie et imaginaire géographique dans les *Voyages extraordinaires* de Jules Verne : *Le Superbe Orénoque* (1898)<sup>21</sup> », Lionel DUPUY démontre notamment comme l'auteur nantais réutilise la géographie (science réelle) pour écrire un imaginaire géographique (« En quoi précisément les voyages écrits par Jules Verne sortent-ils littéralement de l'*ordinaire* [pour tendre vers l'*extra-ordinaire*] ?<sup>22</sup>»). À travers son écriture fantastique et futuriste,

---

18. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/géographie> (consulté le 26 août 2018)

19. Le terme « géographe » vient du latin *geographus*, du grec *γεωγράφος*, de *γη*, terre, et *γράφειν*, décrire.

URL : <https://www.littre.org/definition/géographe> (consulté le 26 août 2018)

20. Marc BROSSEAU, *Des romans-géographes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 29.

21. Lionel DUPUY. Géographie et imaginaire géographique dans les *Voyages Extraordinaires* de Jules Verne : *Le Superbe Orénoque* (1898). Géographie. Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2009.

URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00437934v2> (consulté le 26 août 2018)

22. *Ibid.*, p. 10.

Jules VERNE fait ressurgir certains éléments réels et contemporains (ou passés) dans son écriture, comme le rappelle DUPUY à travers une citation vernienne :

Et d'abord, ai-je toujours eu du goût pour les récits dans lesquels l'imagination se donne libre carrière ? Oui, sans doute, et ma famille a tenu en grand honneur les lettres et les arts — d'où je conclus que l'atavisme entre pour une forte part dans mes instincts. Puis, il y a cette circonstance que je suis né à Nantes, où mon enfance s'est tout entière écoulée. Fils d'un père à demi-parisien et d'une mère tout à fait bretonne, j'ai vécu dans le mouvement maritime d'une grande ville de commerce, point de départ et d'arrivée de nombreux voyages au long cours<sup>23</sup>.

Or, plus un récit se situe dans un lieu délimité et familier — voire que nous avons déjà visité —, plus nous pouvons nous demander si l'extraordinaire ne naît pas au détriment de l'ordinaire, au risque de l'occulter totalement. Plusieurs hypothèses, qui ne sont pas exhaustives, peuvent déjà être soumises : l'extraordinaire vient se mêler à l'ordinaire, les deux formant un Nouveau Monde (le curseur « ordinaire »/« extraordinaire », mobile, dirigerait notre perception du paysage, par exemple, vers un monde, le nôtre, ou un *autre* monde) ; l'extraordinaire et l'ordinaire ne se mélangent pas, mais sont côte à côte, et des passages permettraient des voyages de l'un à l'autre monde (c'est le cas du cycle *Les Portes de l'Autre Monde*<sup>24</sup> de Yann TATIBOUËT) ; l'extraordinaire et l'ordinaire appartiennent à une autre époque, l'évolution diachronique modifiant notre perception d'un lieu d'emblée familier en ne nous permettant pas de le reconnaître, etc. Si la géographie est évolutive — l'histoire et les guerres par exemple ont pu faire bouger certaines frontières, elle reste une science sociale en quête de vérité. Nous pourrions ainsi l'opposer au folklore qui, quand il s'agit de récits, semble privilégier la fantasmagorie.

### **Le folklore breton : transmettre pour ne pas faire disparaître ? transmettre ce à quoi nous ne croyons plus ?**

Nous pourrions d'emblée dire que le folklore — celui des récits — appartient à l'extraordinaire, aux récits de fantômes ou de morts inexplicables qui, dans ces exemples, n'existent que pour effrayer. Or, pour ceux qui y croient, le folklore n'appartient ni à l'extraordinaire ni à l'ordinaire. L'aspect communautaire du folklore (« [...] pas de fait

---

23. *Ibid.*, p. 17.

24. Yann TATIBOUËT (aut.), Stéphane HEURTEAU (ill.), *Les Portes de l'Autre Monde*, Spézet, Éditions Beluga, 2017-en cours.

Seuls trois ouvrages ont à ce jour été édités. Il relate les enquêtes d'un frère et d'une sœur (des jumeaux) sur des faits inexplicables dans notre monde. Ils trouveront réponse dans un « autre monde » auquel plusieurs portes de passage sont associées (l'autre monde semble alors être divisé en plusieurs « régions »).

folklorique qui n'ait un aspect régional, voire local<sup>25</sup> ») permet d'estomper les frontières entre le réel et le fantastique. André VARAGNAC en donne cette définition : « Le Folklore, ce sont des croyances collectives sans doctrine, des pratiques collectives sans théorie<sup>26</sup> ». Il sera sans doute nécessaire dans notre étude de distinguer le folklore du mythe ou de la légende, et notamment de voir comment le folklore s'intègre à une époque, là où le mythe et la légende apparaissent comme hors du temps. Si nous prenons l'exemple de l'Ankou, ouvrier de la mort qui se présente au défunt juste avant sa mort, nous pouvons admettre que, pour diverses raisons, la croyance collective et la crainte que les Bretons avaient de lui ont disparu : évolution de la société (accès à l'enseignement et à la culture, décloisonnement entre les villes et campagne...), évolution technologique, etc., mais également théorisation de toutes ces superstitions. Pourtant, alors que toutes ces évolutions ont permis de créer une « nouvelle » Bretagne, la sauvegarde de nombreuses frontières (géographiques, mais également culturelles, avec entre autres le maintien de la langue bretonne) semble faire partie intégrante d'un projet régional. Nous nous demandons si la diffusion du folklore à un jeune public n'a pas cette ambition de sauvegarder certaines particularités locales et maintenir pour les futures générations un sentiment d'appartenance et d'identité.

Nous allons donc présenter notre corpus principal, composé de trois œuvres, afin d'éclaircir ces quelques points.

## Problématique et corpus principal

Notre corpus, pour répondre à la question « *quels sont les enjeux de la géographie et du folklore bretons dans les littératures de l'imaginaire ?* », se compose de plusieurs œuvres fantastiques : *La Douane volante*<sup>27</sup>, de François PLACE (résumé en annexe A) ; la série du *Club de l'au-delà*<sup>28</sup> (résumé en annexe B), de Yann TATIBOUËT ; le cycle bédéesque *Arthur, une épopée celtique*<sup>29</sup> de David CHAUVEL (résumé en annexe C). Nous y notons des différenciations liées :

---

25. André VARAGNAC, *Définition du folklore*, Paris, Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1938, p. 21.

26. *Ibid.*, p. 18.

27. François PLACE, *La Douane volante*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2010.

28. Yann TATIBOUËT (aut.) et Hugues MAHOAS (ill.), série *Le Club de l'au-delà*, Spézel, Éditions Beluga, 2014-en cours.

29. David CHAUVEL (aut.), Jérôme LERECULEY (ill.), Jean-Luc SIMON (coloriste), *Arthur – Une Épopée Celtique*, 9 tomes, Paris, Éditions Delcourt, L'intégrale (3 volumes : tomes 1 à 3, tomes 4 à 6, tomes 7 à 9), 2012-2013 (1<sup>res</sup> éditions : 1999 à 2006).

## Pourquoi s'intéresser aux enjeux de la géographie et folklore bretons dans les littératures de l'imaginaire ?

---

- À l'âge du lecteur : *Le Club de l'au-delà* s'adresse à un très jeune public alors que les deux autres œuvres sont destinées à des préadolescents (voire adolescents pour le cycle de CHAUVEL).
- Au support : Un roman pour *La Douane volante* ; un roman illustré pour la série de TATIBOUËT ; une bande dessinée pour le cycle de CHAUVEL.
- À la sérialité : Il s'agit d'un roman unique pour PLACE ; *Arthur, une épopée celtique* est un cycle « fermé » (avec un début et une fin) ; alors que *Ar Bed All*<sup>30</sup> est une série « ouverte » (si elle a un début introduisant le club des jeunes enquêteurs, elle semble « sans fin », si ce n'est celle contrainte par la volonté de l'auteur ou de l'éditeur).

La série et le cycle offrent également une réflexion intéressante : alors que dans l'œuvre de TATIBOUËT chaque tome se déroule dans un lieu et présente une indépendance (la Bretagne apparaîtrait-elle comme l'addition de plusieurs légendes dissociables ?), l'œuvre de CHAUVEL met l'accent sur une continuité et sur une Bretagne qui semble, dans sa construction, un tout indissociable.

Au fur et à mesure de ce mémoire, nous détaillerons également un corpus secondaire qui, soucieux de varier les supports dans une approche comparatiste, permettra de confirmer certaines hypothèses — voire d'aller au-delà — ou au contraire de les nuancer. Il s'agit entre autres de la collection « Pays de Légendes »<sup>31</sup> de Fanny CHEVAL, de bandes dessinées qui ont pour sujet les folklores bretons (*Histoires de Bretagne*<sup>32</sup> et *Les Contes de l'Ankou*<sup>33</sup>), mais également d'autres œuvres de Yann TATIBOUËT, que ce soit un cycle en cours (*Les Portes de l'Autre Monde*) ou un roman (*Les Mémoires du dernier barde breton*<sup>34</sup>). Nous allons à présent préciser le corpus principal.

---

30. Autre nom de la série *Le Club de l'au-delà* (traduction bretonne)

31. Fanny CHEVAL (aut./ill.), coll. « Pays de Légendes », Spézel, Éditions Beluga, 2015-en cours.

32. François DEBOIS, Sandro MASIN, *Histoires de Bretagne*, Intégrale tomes 1 à 4 et Intégrale de 5 à 8, coll. « Soleil Celtic », Toulon, Éditions Soleil Productions, 2015.

33. Jean-Luc ISTIN, et al. (sc.), *Les Contes de l'Ankou*, L'intégrale, coll. « Soleil Celtic », Éditions Soleil Productions, 2015.

34. Yann TATIBOUËT, *Les Mémoires du dernier barde breton*, Spézet, Éditions Keltia Graphic, 2009.



Ce corpus se compose d'abord du roman *La Douane volante*, de François PLACE, qui dépeint avec précision la Bretagne profonde durant la Grande Guerre. Pourtant, assez rapidement, le jeune héros de l'histoire (Gwen) se voit emmené par l'Ankou, personnification bretonne de la Mort, dans un autre monde/pays, « jeté au dehors de lui-même » pour reprendre l'image de LE COZ. C'est pourtant en creux que la Bretagne se laisse deviner et la description de paysages hollandais du XIV<sup>e</sup> siècle en souligne l'absence. En quittant la Bretagne, nous quittons les références à un territoire délimité et connu. À travers le parcours initiatique de Gwen, le lecteur découvre un « mal du pays » qui consume le jeune héros à la recherche de la Bretagne (« cette forme grise [...] une sorte de nez à trois pointes, plongeant dans le grand vide de l'océan<sup>35</sup> ») et des références sociologiques et culturelles d'une région qui deviennent l'objet d'une quête — un saint Graal — prédominante dans la construction identitaire de Gwen. François PLACE s'inscrit-il dans une critique de l'enracinement, ou au contraire en prouve-t-il l'existence ? Nous nous posons d'ailleurs cette question : le jeune héros a-t-il réellement quitté sa Bretagne natale ? Ce doute devient en réalité l'une des caractéristiques qui permettent de qualifier cette œuvre de fantastique. Mais la portée fantastique se rencontre également à travers trois autres personnages. Le vieux Braz représente la figure du rebouteux breton, cloîtré et rejeté, qui inspire inquiétude et fascination. Symbole du diable pour la population, il sera d'ailleurs excommunié à son décès :

Le curé et le vieux Braz, c'était chien et chat, depuis toujours. Alors maintenant, forcément, le curé pouvait aboyer à son aise.

— Je ne veux pas d'un rebouteux dans mon cimetière ! Je ne laisserai pas la dépouille d'un serviteur de Satan souiller cette terre consacrée ! Qu'il aille se faire enterrer ailleurs !<sup>36</sup>

Mais de manière intertextuelle, le vieux Braz est également une référence directe à un folkloriste célèbre, Anatole LE BRAZ, qui a écrit de nombreux ouvrages dont *La Légende de la Mort*<sup>37</sup>. « Ses publications constituent [...] un témoignage incomparable sur les mœurs et croyances de son époque<sup>38</sup> ». L'autre « personnage » est d'ailleurs l'Ankou, « ouvrier de la mort (*oberour ar maro*<sup>39</sup>) ». Il emporte Gwen — héros de ce roman de formation — loin de chez lui, et nous nous posons naturellement la question de savoir si

---

35. François PLACE, *op. cit.*, p. 180.

36. *Ibid.*, p. 14.

37. Anatole LE BRAZ, *La légende de la mort* (1893), Marseille, Éditions CoopBreiz/Jeanne Laffitte, 2003.

38. Jean-Christophe CASSARD, Alain CROIS, Jean-René LE QUEAU et Jean-Yves VEILLARD (dir.), *op. cit.*, p. 441.

39. *Ibid.*, p. 66.

son nouveau « pays » n'est pas en réalité celui de la Mort ou plutôt de sa mort (son Avalon<sup>40</sup> en quelque sorte) et si, dans cette hypothèse, le jeune héros (ou plutôt son corps) n'a en fait jamais quitté sa Bretagne. Derrière cette réflexion métaphysique et mythologique se cachent de réelles problématiques : la Bretagne n'est-elle pas alors omniprésente de la première à la dernière ligne du roman ? Comment cette présence ou plutôt cette *omniabsence*<sup>41</sup> s'inscrit-elle dans le fantastique de l'œuvre de François PLACE ? Ou de quelle(s) manière(s) le fantastique vient-il accentuer ou modifier cette *bretonnité*<sup>42</sup> ? D'autant que si nous réinterrogeons le culte de la Mort, il apparaît philosophiquement lié à l'identité bretonne :

La Mort relève le dilemme auquel les Bretons sont confrontés aujourd'hui : affirmation d'une originalité et d'un primitivisme ou ralliement au conformisme occidental. C'est l'éternel débat entre Platon et Aristote ! L'histoire de la Bretagne n'est jusqu'à ce jour qu'une lutte incessante entre les partisans d'une identité et les tenants d'une intégration. Le culte des morts n'est pas étranger à cette rivalité. Les morts participent en effet et deviennent un enjeu !<sup>43</sup>

À l'inverse, l'œuvre sérielle de Yann TATIBOUËT, *Le Club de l'Au-delà* s'inscrit dans une *survisibilité* de la Bretagne, c'est-à-dire un projet littéraire dont la Bretagne semble surpasser toute autre image. L'auteur, ce professeur d'histoire, qui écrit et enseigne en français comme en breton, ce qui vient accentuer la valeur qu'il donne à l'objet « Bretagne » (objet culturel, linguistique, littéraire, historique, etc.), a entre autres à son actif une collection au titre évocateur, « L'Histoire de Bretagne racontée aux enfants<sup>44</sup> », traduite en breton par Myrzynn BOUCHER-DURAND (*Istor Breizh kontet d'ar vugale*). Dans la série *Le Club de l'Au-delà*, il raconte les aventures de trois amis investis d'une mission : sauver les âmes perdues et leur permettre de quitter notre monde (plus exactement les terres bretonnes), après avoir découvert ce qui les y retient attachées. Le caractère fantastique de cette série est alors assez évident : pour reprendre le vocabulaire

---

40. Dans la mythologie arthurienne, Avalon est l'île où repose Arthur après sa mort. C'est également le symbole de l'éternité car le roi Arthur attendrait le moment et revenir en Bretagne. De la même manière, Gwen est emporté dans un lieu qui semble épargné par le temps et qu'il aura des difficultés à quitter, pour enfin retrouver sa Bretagne.

41. Ce néologisme inscrit l'absence de la Bretagne dans une sorte de paradoxe où l'omniprésence de la Bretagne se découvre à travers son absence.

42. La *bretonnité* est ainsi définie par le sociologue Pierre-Jean SIMON : sensation « d'appartenan[ce] à un ensemble collectif particulier, relativement distinct des autres ensembles collectifs similaires ».

Pierre-Jean SIMON, *La Bretonnité – Une ethnicité problématique*, Rennes, Terre de Brume – PUR, 1999, p. 48.

43. Bernard RIO, *Voyage dans l'au-delà – Les Bretons et la mort*, Rennes, Éditions Ouest France, 2013, p. 135.

44. Yann TATIBOUËT (aut.) et Christine CORNIOLO-BAILLOT (ill.), série *L'Histoire de Bretagne racontée aux enfants*, 6 tomes, Spézel, Éditions Beluga, 2015-2016.



de Nathalie PRINCE, nous pouvons d'une certaine manière opposer « la raison hésitante » de *La Douane volante* à la « raison sidérée<sup>45</sup> » du *Club de l'Au-Delà*.

Mais c'est surtout le régionalisme qui domine, comme une « marque de fabrique » de l'auteur associée à toute son écriture, depuis peu d'ailleurs grâce à une nouvelle série fantastique jeunesse<sup>46</sup>, *Les Portes de l'Autre Monde*. Pour paraphraser partiellement PRINCE, nous pourrions parler d'une *Bretagne hésitée* chez PLACE et d'une *Bretagne héritée* chez TATIBOUËT. Sans exclure la portée mercantile d'un tel choix éditorial qui se renouvelle d'une série à l'autre, nous pouvons tout de même questionner ce triptyque : Bretagne/Fantastique/Jeunesse (la jeunesse du public mais également des personnages) et nous demander ce qui unit ces trois « domaines ». Cette utilisation d'un matériau folklorique et/ou mythique breton se distingue en effet chez TATIBOUËT par rapport à d'autres ouvrages, comme ceux de Fanny CHEVAL. Dans ses albums, l'auteure/illustratrice utilise des légendes qu'elle réécrit et met en image, en ne semblant modifier ni le temps ni le lieu de la narration originale (entre autres récits transmis oralement puis collectés par des folkloristes). À l'inverse, TATIBOUËT projette des enfants du XXI<sup>e</sup> siècle — avec leurs propres soucis, caractères, connaissances du monde, etc. — à la recherche de fantômes évoluant dans une géographie bretonne contemporaine, mais appartenant à des légendes d'un autre temps ou à des *topoi* bretons anciens. Quelles influences ce syncrétisme peut-il avoir sur notre perception de la Bretagne ? Doit-on comprendre que la Bretagne est soumise à un immobilisme éternel ? Ou au contraire qu'elle se réinvente constamment et se prolonge dans le temps ? Le patrimoine « fantastique » de la Bretagne est-il immortel ?

Cette *réinvention* peut devenir plus délicate quand il s'agit de toucher à un matériau mythique. La Bretagne est principalement connue par le jeune (et moins jeune) public à

---

45. Nathalie PRINCE, *La littérature fantastique*, Paris, Éditions Armand colin, 2<sup>e</sup> édition, 2015 (2008), p. 19-21.

Si « la raison hésitante » est celle du possible, de l'hésitation (Gwen n'est-il pas par exemple en train de rêver ? n'est-il pas atteint d'une folie passagère ? etc.), « la raison sidérée » est celle de la monstration où le surnaturel apparaît comme tel, où il est assumé.

46. Les éditions Beluga sont d'ailleurs diffusées sur Coop Breizh, qui se définit ainsi sur son propre site : « Première entreprise culturelle de Bretagne, entièrement dédiée aux produits culturels bretons ». Le site, dans sa démarche régionaliste, précise :

Premier diffuseur en Bretagne Coop Breizh diffuse plus de 100 éditeurs bretons. Le catalogue contient plus de 4 000 livres ayant un rapport avec la Bretagne dans des thématiques aussi variées que le roman, l'histoire, les témoignages, la BD, la jeunesse, le polar, les beaux livres, les essais, les sujets de société, le patrimoine. Coop Breizh a développé son label jeunesse « Beluga » qui publie une quarantaine de nouveautés par an.

travers la légende arthurienne : ses histoires et sa géographie (la forêt de Brocéliande s'il fallait n'en citer qu'une) sont étudiées dès le collège par tous, y compris les « non-bretons ». Certaines légendes dépassent alors la question du régionalisme ou de l'identité régionale au profit d'un patrimoine devenu commun. Le cycle arthurien fait d'ailleurs partie de l'ensemble de ces textes du Moyen Âge que l'on nomme la matière<sup>47</sup> de Bretagne car elle s'appuie sur les légendes de l'île de Bretagne et de la Bretagne armoricaine. La Bretagne s'inscrit ainsi fortement, pour reprendre la définition de la légende, dans un « réci[t] [...] à sujet ancien, qui présent[e] des faits extraordinaires comme historiquement vrais » d'autant que « la légende contribue à la construction d'imageries collectives, d'un fond culturel qui semble n'être plus pris au sérieux après le Moyen Âge, mais qui est d'autant plus profondément inscrit dans l'inconscient collectif<sup>48</sup> ». Dans le troisième ensemble de notre corpus, le cycle de David CHAUVEL, *Arthur — Une Épopée Celtique*, les auteurs et illustrateurs abordent ces légendes de manière très documentée, laissant planer le doute sur une historicité nourricière, souhaitant « retranscrire en bande dessinée le cycle arthurien dit primitif<sup>49</sup> ». Cependant, Michelle SKZILNIK dans l'ouvrage *Le Roi Arthur, au miroir du temps* commence ainsi son analyse :

A-t-il existé au V<sup>e</sup> ou au VI<sup>e</sup> siècle un chef de guerre nommé Arthur, qui aurait conduit les troupes bretonnes (c'est-à-dire galloises) contre les envahisseurs Saxons et Angles ? C'est possible. Certains textes offrent un nom, à défaut d'un personnage historique à la biographie assurée. Mais peu importe en vérité. Ce qui importe, c'est qu'on l'ait cru et qu'une légende se soit épanouie autour de ce nom, une légende à dimension littéraire et politique, qui s'est enracinée aussi bien en Angleterre, dans les terres sur lesquelles Arthur est supposé avoir régné, que sur le continent [...]<sup>50</sup>

Nous voyons alors combien ces réécritures fluctuent, selon la portée du message (plus ou moins politique) et la description faite du roi Arthur (« chef de guerre intrépide portant l'espoir de la chrétienté ; bon roi paisible, éclipsé par ses chevaliers ; mari jaloux et vindicatif ; victime tragique de Fortune qui le précipite du haut de sa roue [...]»<sup>51</sup>).

---

47. Du latin *materia*, -ae, d'abord *materies*, *ei* qui désignait le bois de construction, d'où tous matériaux et en général la matière, la substance fondamentale des choses, le sujet d'une œuvre, la cause de quelque chose.

URL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/matière> (consulté le 26 août 2018)

48. Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA (dir.), *op. cit.*, p. 420-421.

49. David CHAUVEL, Jérôme LERECULEY, *Arthur — une épopée celtique*, L'intégrale — tomes 1 à 3, Paris, Éditions Delcourt, 2012, p. 1.

50. Michelle SKZILNIK, « L'Arthur médiéval : *Rex quondam rexque futurus* » in Anne BESSON (dir.), *Le Roi Arthur, au miroir du temps*, Dinan, Éditions Terre de Brume, 2007, p. 33.

51. *Ibid.*, p. 51.

L'époque de l'écriture est donc primordiale : le personnage « Arthur » du XXI<sup>e</sup> siècle est nécessairement différent de l'Artus médiéval.

À travers l'étude de ce corpus, nous nous posons d'emblée une question sur la place de la Bretagne à travers ses variations diachroniques, mais également *diatopiques*<sup>52</sup>. Comment la lecture d'un personnage aussi mythique qu'Arthur s'effectue-t-elle dans un cadre « historique merveilleux » ? De quelle(s) manière(s) la Bretagne permet-elle d'influer la lecture qu'elle inspire selon le dosage « historicité » et « merveilleux » ? mais également à travers les traces que la Bretagne laisse d'elle-même dans l'histoire (*story*) et l'Histoire (*history*) ? Ne pouvons-nous pas parler de plusieurs « Bretagne » plutôt que de la Bretagne tant les avis historiques divergent sur certains points et tant les réécritures en sont la démonstration ?

Par ailleurs : **La particularité de notre étude est qu'une transmission « patrimoniale » de la Bretagne — de « ces » Bretagne — trouve racine dans les littératures de l'imaginaire, c'est-à-dire des littératures qui, même si elles s'en inspirent, ne sont pas le reflet intact de la réalité. Déforment-elles pour autant l'image de la Bretagne ?**

Comme le souligne ce qui constituera notre problématique, le nombre de « Bretagne » trouve également une justification quand il est question des différents genres des œuvres, ce que nous allons aborder à présent.

### Des littératures de l'imaginaire : quel(s) imaginaire(s) ?

Si les frontières géographiques sont mouvantes et si celles du temps prêtent quelquefois à interprétation, le(s) genre(s) littéraire(s) ne le sont pas moins, comme nous le verrons *infra*, lorsqu'il est notamment question de *fantasy* ou fantastique. Par ailleurs, les différents genres ont nécessairement une influence sur la réception que nous nous faisons de l'objet « Bretagne ». Dans la littérature (notamment de jeunesse), la Bretagne est

---

52. Nous reprenons ici un vocabulaire appartenant à la linguistique et à la variation de la langue qui se fait de manière diachronique (à travers le temps) et diatopique (à travers l'espace, le lieu). Il semble intéressant de rapprocher ces légendes (d'ailleurs transmises initialement de manière orale) de la langue. Tout comme il existe une grammaire du langage, il existerait une « grammaire » des légendes, contes, mythes, etc. Par ailleurs, comme nous venons de le voir, une certaine subjectivité reste à la main de l'auteur. Le style et le message peuvent différer selon le lieu d'écriture.

présente dans de nombreux genres<sup>53</sup> : le roman historique (*Les Portes de Vannes*<sup>54</sup> d'Évelyne BRISOU-PELLEN), le roman d'enquête (*Les enquêtes de Mirette – Embrouille en Bretagne*<sup>55</sup> de Fanny JOLY), le livre documentaire et historique (La collection « Histoire de Bretagne racontée aux enfants » de Yann TATIBOUËT), etc. Deux autres genres, plus « contemporains », déforment voire créent leurs (propres) réalités merveilleuses : la *fantasy* et le fantastique. Nous pouvons d'ores et déjà rappeler que si dans la *fantasy* « l'existence ou l'apparition de créatures ou d'événements inconnus de notre cadre cognitif [se] voient acceptées par le lecteur/spectateur au même titre qu'elles le sont au sein du monde fictionnel<sup>56</sup> », le fantastique est une « peur devant un objet déstabilisant<sup>57</sup> ». À quel genre appartient le *Club de l'au-delà* ? Au genre fantastique (si l'on considère la première aventure principalement, ainsi que d'autres, qui laisse place à la surprise et à la peur) ou au genre *fantasy* (car les enfants, malgré les effets de surprise, acceptent leur mission d'aide aux âmes perdues qu'ils intègrent parfaitement à leur monde) ? Par ailleurs, elles sont également littérature de l'évasion, du voyage, du rêve, etc. Leurs frontières sont soit incertaines, soit renouvelées sans cesse et elles permettent, comme toute littérature, d'interroger notre propre monde. Elles utilisent les objets de notre monde pour le *déconstruire* et le *reconstruire*. Le pouvoir auctorial dépasse celui du *rex*, pour reprendre la citation bourdieusienne<sup>58</sup> : l'auteur a cette liberté, dans cette littérature de l'imaginaire, de redessiner sans contrainte les contours d'un pays. Mais ce domaine, s'il est en effet créateur, trouve son inspiration dans des sujets plus anciens (la mythologie arthurienne comme nous l'avons déjà évoqué, mais également les contes populaires, les légendes et superstitions régionales, etc.). En touchant à un sujet aussi ancré dans « l'inconscient collectif », l'écrivain a-t-il réellement tout pouvoir ? ou doit-il se référer à cette matière qui compose la Bretagne ? Jusqu'où sa liberté se situe-t-elle ? Comment cette « matière » originelle réussit-elle à se réinventer (ou se réinvestir) dans une littérature plus *moderne* ? Nous pouvons d'emblée nous interroger sur cette *matière première* qui se confronte à l'inconscient et l'imaginaire collectifs, deux notions à différencier. Derrière la notion jungienne de l'*inconscient collectif*, nous voyons une

---

53. Comme pour les frontières géographiques, celles entre les genres littéraires ne sont pas hermétiques : *Les Portes de Vannes* d'Évelyne BRISOU-PELLEN est à la fois un roman historique et d'enquête.

54. Évelyne BRISOU-PELLEN, *Les Portes de Vannes*, Paris, Éditions Hachette Jeunesse, 1993.

55. Fanny JOLY (aut.), Laurent AUDOUIN (ill.), *Les Enquêtes de Mirette – Embrouille en Bretagne*, Paris, Éditions Sarbacane, 2014.

56. Anne BESSON, *La Fantasy*, coll. « 50 questions », Paris, Éditions Klincksieck, 2007, p. 17.

57. Nathalie PRINCE, *op. cit.*, p. 37.

58. Voir note 15.

## Pourquoi s'intéresser aux enjeux de la géographie et folklore bretons dans les littératures de l'imaginaire ?

---

forme de « passivité » où l'individu – notamment le lecteur et l'écrivain – se voit contraint dans la représentation qu'il se fait de ce(ux) qui l'entoure(nt)<sup>59</sup>. JUNG en donne cette définition :

Nous rencontrons ici une couche psychique commune à tous les humains, faite chez tous de représentations similaires — qui se sont concrétisées au cours des âges dans les mythes —, couche que j'ai appelée pour cela l'*inconscient collectif*. Celui-ci n'est pas le produit d'expériences individuelles ; il nous est inné, au même titre que le cerveau différencié avec lequel nous venons au monde.

[...]

Ainsi, nous traînons en nous dans la structure de notre corps et de notre système nerveux toute notre histoire généalogique ; cela est vrai aussi pour notre âme qui révèle également les traces de son passé et de son avenir ancestral<sup>60</sup>.

La notion d'imaginaire collectif est plus délicate, car elle se heurte à la définition même du terme « imaginaire ». Dans *Le dictionnaire du littéraire*, Éric BORDAS le définit ainsi :

« Imaginaire » correspond, dans le domaine des études littéraires, à deux définitions parallèles, mais complémentaires. Employé substantivement, le mot désigne un des trois plans essentiels du terrain psychanalytique (le réel, le symbolique, l'imaginaire). En un autre sens, le domaine de l'imaginaire se définit comme le moment où les modes d'expression dévient de leur fonction représentative des objets pour mettre en scène les fantasmes d'un sujet — ce sujet pouvant être individuel — ou les croyances d'un groupe, avec interactions possibles des uns aux autres. Dans les deux cas, il y va d'une dimension de l'imagination<sup>61</sup>.

L'imaginaire ne semble pas faire preuve de cette « passivité », bien au contraire. Il est le fruit d'un travail chez l'écrivain pour réécrire son monde, et chez le lecteur pour l'interpréter/le réinterpréter. BORDAS souligne cependant le danger qui voudrait opposer *imaginaire* et *réel* :

C'est pourquoi penser que les études de l'imaginaire travaillent sur des délires incohérents et peu sérieux, irréels, est une erreur : tout au contraire, l'attention portée à l'activité d'une conscience imaginante et imageante a conduit à considérer le sujet, non point comme une vague origine abstraite, mais comme un lieu d'expansions sensibles par lesquelles l'œuvre s'ancre authentiquement dans le réel.<sup>62</sup>

L'imaginaire collectif se voit alors construit grâce à de fortes fondations littéraires et mythologiques. Dans son ouvrage *Mythes fondateurs de la Bretagne*, Joseph RIO rappelle d'ailleurs comment cet imaginaire collectif modifie la réalité, sans pourtant s'y opposer, en occultant par exemple les origines d'une identité bretonne :

---

59. Y compris en tant qu'individu externe à lui-même (comme faisant partie d'un groupe d'individus).

60. Carl Gustav JUNG, Roland CAHEN (trad.), *L'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Éditions Albin Michel, 1987, p. 296-297.

Extraits consultés en ligne le 26 août 2018 :

[http://www.philo5.com/Les\\_philosophes\\_Textes/Jung\\_ConceptsJungiens.htm](http://www.philo5.com/Les_philosophes_Textes/Jung_ConceptsJungiens.htm) - 02

61. Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA (dir.), *op. cit.*, p. 369.

62. *Ibid.*, p. 370.

## Pourquoi s'intéresser aux enjeux de la géographie et folklore bretons dans les littératures de l'imaginaire ?

---

En fait, connaît-on vraiment ce mythe du celtisme, concocté à partir des textes de l'Antiquité et affirmé pour la première fois à la Renaissance ? Sait-on bien ce qu'il a représenté dans le processus culturel qui a abouti à l'affirmation d'une identité bretonne spécifique ? En réalité, ce n'est pas un imaginaire celtique qui a présidé à la première représentation identitaire que s'est donné la Bretagne, mais un imaginaire troyen<sup>63</sup>.

Les littératures de l'imaginaire ne seraient-elles confrontées qu'à des leurre, lorsqu'il s'agit de traiter de la Bretagne ?

Le premier leurre est intrinsèque aux genres eux-mêmes :

- La littérature fantastique : « le fantastique s'apparente au récit d'un événement surnaturel, irrationnel ou déstabilisant pour l'ordre normatif qui conçoit la réalité, présentant une menace pour celui qui perçoit ce désordre et suscitant une peur, une inquiétude ou un effroi qui fait l'objet même du récit<sup>64</sup>»,
- La fantasy est une « littérature du merveilleux, où le surnaturel fait partie des lois du monde fictionnel, si bien que son apparition ne pose aucun problème, ne soulève pas en soi de questionnement et d'anxiété », « une littérature du merveilleux contemporain, où la magie est présente, même si elle peut être discrète. [...] il y a une très forte affinité entre la *fantasy* et les "autres mondes" – avec une grande distinction entre les œuvres qui se déroulent tout entières dans un monde secondaire [...] et celles qui organisent des trajets entre notre monde et d'autres mondes<sup>65</sup>. »

Le second leurre concerne le thème lui-même (celui de la Bretagne) qui comme nous l'avons vu est sujet à de nombreux fantasmes, quoiqu'ils peuvent également s'inscrire dans de nombreuses vérités.

La Science-Fiction fait également partie des littératures de l'imaginaire. Dans un article de « Sterne — Revue de la Bretagne Citoyenne », un journaliste en déplore l'absence dans les romans consacrés à la région :

---

63. Joseph RIO, *Mythes fondateurs de la Bretagne*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2000, p. 15-16.

64. Nathalie PRINCE, *op. cit.*, p. 37.

65. Anne BESSON, « définition de la *fantasy* » in *MOOC Fantasy : De l'Angleterre victorienne au Trône de Fer (retranscription du MOOC vidéo)*.



## Pourquoi s'intéresser aux enjeux de la géographie et folklore bretons dans les littératures de l'imaginaire ?

---

La Bretagne, et tout particulièrement Nantes<sup>66</sup>, entretient ainsi un rapport particulier à la science-fiction<sup>67</sup> et plus généralement aux littératures de l'imaginaire. Et pourtant... Force est de constater que l'objet Bretagne est totalement absent de la SF. Le thème de la Bretagne n'est présent que dans un pan des littératures de l'imaginaire : la *fantasy* à travers toute la littérature liée au mythe Arthurien et l'histoire fantasmée de la Bretagne indépendante ; autrement dit, tournée uniquement vers le passé, et sans aucun avenir<sup>68</sup>.

Le journaliste relaye la théorie d'une littérature de l'imaginaire abordant la Bretagne « sans aucun avenir ». Si cette réflexion n'est pas inintéressante, et que rapprocher la Science-Fiction d'une littérature futuriste est exact, il semble tout de même y avoir un raccourci trop facile à opposer ainsi un caractère quasi réactionnaire de la *fantasy* au progressisme de la SF.

Si les frontières « imaginaires » posent de nombreuses questions, ce n'est pas seulement par cette difficulté d'en déterminer le genre, mais c'est également parce que le terme « imaginaire » doit être distingué de termes voisins, « image » (les iconographies, mais également les représentations mentales que nous nous faisons de la Bretagne) et « imagination » (l'esprit créateur de l'auteur, mais également l'esprit d'interprétation du lecteur). Cette proximité sémantique est d'autant plus importante que deux œuvres appartiennent à la littérature graphique (des romans illustrés pour *Le Club de l'Au-delà* et des bandes dessinées pour *Arthur – une épopée celtique*). Ces nombreuses délimitations nous emmènent vers un plan qui permettra de répondre à notre problématique.

### Plan proposé

Le Fantastique semble s'imposer fortement dans les fondations d'une Bretagne intemporelle. L'image de l'Ankou (représentation fantastique), par exemple, dans *La Douane volante* s'intègre dans les descriptions très précises et réalistes (historiques et sociologiques) de la région. Il semble alors nécessaire d'interroger **la Bretagne ou l'ancrage du fantastique** dans une première partie : son histoire, celle de l'Armorique, notamment à travers la mythologie arthurienne, apparaît comme un mythe fondateur à

---

66. Jules VERNE – nantais d'origine – représente en effet « l'ancêtre » de la littérature science-fictionnelle, grâce à ses nombreux romans d'anticipation et les nombreuses technologies « futuristes » qu'il a inventé.

67. Nantes est également connue pour son festival « Les Utopiales » :  
« Depuis sa création en l'an 2000, Les Utopiales, Festival International de Science-Fiction de Nantes, se donne pour objectifs d'ouvrir au plus grand nombre et faire découvrir de manière très qualitative le monde de la prospective, des technologies nouvelles et de l'imaginaire. »  
(Issu du site officiel des utopiales).

68. URL : <https://sternezh.wordpress.com/2011/10/03/bretagne-et-sf-un-enjeu-culturel-et-politique/> (consulté le 26 août 2018)

questionner. Mais nous avons également vu qu'un glissement s'opère de la légende vers le mythe, à différencier du folklore. Nous pouvons nous demander si la ruralité (géographie « terrestre » de la Bretagne) n'agit alors pas comme un « révélateur » de son caractère fantastique. À titre d'exemple, nous pouvons interroger la figure de l'Ankou dont la légende semble uniquement se propager dans les campagnes, de génération en génération. Ceci nous permettra de faire une transition avec notre seconde grande partie. Dans les trois œuvres, nous notons en effet **une transmission culturelle très forte**. Elle se fait de manière généalogique, grâce à l'ancien chez PLACE (le rebouteux qui transmet pouvoirs et savoirs), mais également grâce à l'intemporalité (ou l'atemporalité)<sup>69</sup> du paysage<sup>70</sup>, propice à diffuser les superstitions locales. Si la première partie s'intéressait au caractère fantastique de la Bretagne, il sera alors ici nécessaire de nous demander comment cet ancrage résiste au temps et quelles peuvent être les influences de cette transmission aujourd'hui... si cette transmission n'a justement pas muté pour s'adapter à notre époque<sup>71</sup>. Ce passage d'un autre monde à notre monde, et inversement, sera l'objet de notre dernière partie qui interrogera les transformations de l'image : **le fantastique et la fantasy : quelle(s) déconstruction(s) de l'imagerie et de l'imaginaire bretons ?** Bien au-delà d'une transmission de génération en génération du fantastique, les frontières qui séparent les deux « mondes » semblent poreuses (pour ceux qui ont le privilège de les voir, d'y entrer), mais également étanches (pour les autres), à l'instar des portes de l'Autre Monde qui permettent aux jeunes héros de naviguer d'un monde à l'autre (« Ils étaient restés figés devant la porte et la beauté du spectacle. Un peu inquiets aussi de ce qu'ils allaient pouvoir y découvrir... »<sup>72</sup>), alors qu'elles sont invisibles à tous les autres mortels. Les portes — qui renvoient *a priori* au fantastique, notamment littéraire — de la Bretagne lui permettent ainsi d'être tournée vers l'infini, malgré le repli (identitaire, culturel, etc.) dont on l'accuse. La réinvention d'un autre monde n'a-t-elle pas comme objectif de permettre une connexion au nôtre ? Connexion possible par ce triptyque indissociable, imaginaire, image et imagination ?

---

69. Il semble nécessaire de différencier ces deux notions. L'intemporalité concerne ce qui n'est pas touché par le temps alors que l'atemporalité s'applique à ce qui est hors du temps.

70. Derrière cette notion de paysage, nous parlons du paysage littéraire, mythologique, mythique, géographique, etc.

71. Nous pourrions évoquer les transmissions rurales qui – ne remplissant plus leur « travail » – se voient aujourd'hui remplacées par des transmissions « didactiques ». Nous pourrions notamment réfléchir si cela n'influe pas nécessairement l'une des fonctions que peut porter le fantastique, la peur, et si cette peur ne s'est pas éteinte avec cette modification de transmission.

72. Yann TATIBOUËT (aut.), Stéphane HEURTEAU (ill.), *Les Portes de l'Autre Monde. Gelfelinn – L'elfe aux trois griffes*, Spézel, Éditions Beluga, 2017, p. 57.



*Première partie*

# La Bretagne ou l'ancrage du fantastique

## Introduction

Il semble d'emblée paradoxal d'associer la réalité géographique, politique, sociologique, etc. que représente aujourd'hui la Bretagne, au fantastique et à l'irréel. Pourtant, son paysage et son histoire se confrontent à une difficulté qu'impose toujours le temps, celle d'accéder à *une* vérité, pour ne pas dire *la* vérité. Le roi Arthur a-t-il existé ? D'où viennent les menhirs ? Nantes est-elle Bretonne ? etc. Des réponses, contradictoires, deviennent les symboles et les enjeux de certains dogmes. Dans le *Dictionnaire d'histoire de Bretagne* — ouvrage quelquefois critiqué, accusé lui-même d'idéologie — l'occurrence « historiographie » rappelle que l'histoire est un outil friable : « Ainsi, jusqu'à la Révolution et malgré la réponse de l'historiographe du roi Vignier, l'histoire constitue la toile de fond matricielle de la vie politique bretonne puisque des origines de la Bretagne et de son passé médiéval dépendent le sens à donner à l'édit de 1532<sup>73</sup> ». La figure arthurienne qui est « dès le Moyen Âge [...] à la croisée de l'histoire et de la fiction<sup>74</sup> » participe par exemple de la construction d'une histoire elle-même soumise à interprétation.

Si la Bretagne actuelle en prenant racine dans ces incertitudes devient le terreau privilégié du merveilleux, « le merveilleux médiéval, quant à lui, participe de plusieurs révélations fondatrices<sup>75</sup> ». « L'idée de merveilleux [...] implique [...] du côté des objets, l'intrusion de faits qui paraissent transgresser les lois empiriques régissant le monde des êtres et, d'autre part, du côté du sujet, elle implique des capacités (croyances, affects) et incapacités (connaissances, rationalité) à interpréter cette intrusion<sup>76</sup> ». Inversement, quand nous parlons de réel, nous pensons au reflet (ou à l'imitation) de notre monde, sans que les éléments décrits soient remis en cause (« Qui existe de manière autonome, qui n'est pas un produit de la pensée [ ; ] Qui est conforme à l'essence de la chose, par opposition à ce qui est cru, à ce qui est dit, affirmé<sup>77</sup> »). Nous pouvons alors nous interroger sur cette définition du « merveilleux » et de ce qui l'opposerait au « réel » —

---

73. Jean-Christophe CASSARD, Alain CROIS, Jean-René LE QUEAU et Jean-Yves VEILLARD (dir.), *Dictionnaire d'histoire en Bretagne*, op. cit., p. 367.

L'édit du 13 août 1532, qu'on nomme « Édit d'union de Nantes », unit notamment la Bretagne à la couronne de France.

74. Christine FERLAMPIN-ACHER, Denis HÜE, *Mythes et réalités : histoire du Roi Arthur*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2009, p. 11.

75. Claude GAUVARD, Alain DE LIBERA, Michel ZINK (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, Éditions PUF, 2012, p. 906.

76. Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES, Alain VIALA (dir.), op. cit., p. 481.

77. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/réelle> (consulté le 26 août 2018)

termes dont la valeur diffère selon l'époque — et nous demander si cette différenciation est pertinente. André DHOTEL, dans la préface du *Guide de nulle part & d'ailleurs à l'usage du voyageur intrépide en maints lieux imaginaires de la littérature universelle*<sup>78</sup>, aujourd'hui plus sommairement traduit comme le *Dictionnaire des lieux imaginaires*, interroge cette dualité des lieux considérés tantôt comme réels, tantôt comme imaginaires. Par la voix d'un philosophe fictif, Stanislas Peucédan, il « recommande [notamment] de bien séparer le rêve et le réel, de ne jamais mêler l'un à l'autre [...] mais de les superposer<sup>79</sup> ». Stanislas Peucédan cite en exemple « le château de Sedan [...] réputé [...] le plus profond [d'Europe]<sup>80</sup> », qu'il compare au « château de Gormenghast inventé par Mervyn Peake<sup>81</sup> ». Ces deux châteaux caractérisés par leur profondeur permettent au lecteur « de passer de la profondeur imaginaire à la profondeur réelle ou senanesque, et aussi bien dans le sens contraire<sup>82</sup> ». Selon DHOTEL, « ce qui compte ce n'est pas l'existence ou la non existence, mais le voyage lui-même ». Nous nous confrontons alors à une géographie duale, dont les faces *réel* et *imaginaire* forment un même objet :

[...] si vous parlez d'un début et d'un terme, vous imposez les limites à un monde qui n'en a pas. Voyager, c'est seulement passer et regarder autour de soi, pour saisir dans la profondeur les éclats de l'imaginaire et du réel tour à tour, de telle façon qu'à un moment donné nous allons nous trouver si émerveillés dans le monde [...] que nous échapperons au temps et à l'espace...<sup>83</sup>

Notre problématique et les lieux bretons, comme la forêt de Brocéliande — lieu mythique, qui continue de déverser sa magie dans la forêt de Paimpont, lieu réel —, se calquent ainsi à cette superposition de strates. Le voyage littéraire en Bretagne, n'excluant pas le voyage touristique, est à la fois historique et géographique, imaginaire et réel, combinant ces paramètres entre eux. Nous y rencontrons des figures et géographies mythiques (celles des littératures arthuriennes), mais également rurales et « contemporaines », que représentent les différents folklores et légendes, collectés dès le XIX<sup>e</sup> siècle. Devons-nous pour autant différencier ces récits que plusieurs siècles séparent ? Nous voyons par

---

78. Gianni GUADALUPI, Alberto MANGUEL, *Guide de nulle part & d'ailleurs à l'usage du voyageur intrépide en maints lieux imaginaires de la littérature universelle (The Dictionary of imaginary places)*, Paris, Éditions du Fanal, 1981.

Cette première traduction prête à sourire, du fait de la longueur excessive du titre, et place le lecteur dans le rôle d'un « voyageur intrépide ». Il se confronte à cette littérature universelle, notion de GOETHE nommée *Weltliteratur* et qu'il oppose à la littérature nationale. Sans forcément y trouver réponse, nous pouvons d'ores et déjà interroger la Bretagne non pas comme un objet régional, mais comme un objet qui dépasserait ses propres frontières.

79. *Ibid.*

80. *Ibid.*

81. *Ibid.*

82. *Ibid.*

83. *Ibid.*

exemple que la figure de l'Ankou (ouvrier de la Mort) a évolué à travers le temps, offrant une représentation bicéphale : d'un folklore, liant superstitions et croyances populaires, il est aujourd'hui devenu un mythe littéraire breton.

Comment cette Bretagne, que nous connaissons aujourd'hui dans son espace réel, réussit-elle encore à montrer une part d'elle-même ancrée dans le fantastique, incrustée d'« éclats de l'imaginaire » ? Peut-être car le cycle arthurien, qui fait partie des mythes fondateurs dans la construction géographique *des* Bretagne, est par essence merveilleux. Mais aussi peut-être, car les histoires « magiques » des campagnes bretonnes — ces récits qui prenaient racine dans les terres, où les croyances populaires suppléaient les progrès citadins —, si elles ne sont pas « fondatrices », sont relativement contemporaines et symbole d'une « vraie » Bretagne, celle où l'on *se* parlait *en* breton. Si un point de rassemblement semble apparaître — la nécessité de remonter à des racines : une Bretagne originelle et une Bretagne « originale<sup>84</sup> » — notre corpus, très varié, doit pourtant nous permettre de distinguer plusieurs « imaginaires bretons ».

---

84. Si le terme « originelle » renvoie à cette idée d'une création mythologique de la Bretagne, *originale* — synonyme, quand il signifie « qui remonte aux origines » — vient plutôt, comme dans l'expression « version originale », souligner les racines terriennes, langagières, culturelles, etc. de la région.

## Chapitre premier

### L'histoire de l'Armorique : un mythe fondateur prédominant ?

*Un peuple ne peut pas exister sans une histoire, sans un fondateur : il faut au besoin l'inventer*<sup>85</sup>.

Joseph RIO, Mythes fondateurs de la Bretagne.

Arthur et son univers font partie pour tout lecteur, y compris les plus jeunes, de cette littérature fondatrice que l'on nomme « matière de Bretagne ». Cette mythologie surpasse d'autres légendes et mythes — peut-être moins connus — dans lesquels elle prend ancrage. Ce caractère fondateur se confirme également, car ces légendes suscitent encore l'engouement et elles ont cette capacité de réinventer et de réécrire, de manière plus ou moins fidèle, certains *topoi* arthuriens avec une volonté, plus ou moins évidente, d'associer ces mythes à la Bretagne, ou plus largement au monde celtique. Le cycle de CHAUVEL revient par exemple sur la genèse d'une construction bretonne et la volonté de dresser un mythe géographique, afin de fonder un territoire. Cette géographie, théâtre de guerres et de trahisons, prend elle-même racine dans un mysticisme qui fait corps avec la nature.

#### La matière de Bretagne

La Matière de Bretagne — récits médiévaux se déroulant en Bretagne (la « Bretagne insulaire », la Grande-Bretagne) et en petite Bretagne (l'Armorique) — est influencée par *l'Historia regum Britanniae* de l'écrivain gallois Geoffroy DE MONMOUTH. Son adaptation par Robert WACE, *Le Roman de Brut*, va offrir au cycle arthurien un succès en France. Or, l'adaptation de WACE pose quelques questions. Sans viser l'exhaustivité dans notre étude sur la littérature médiévale, nous allons essayer d'en définir un cadre général.

---

85. Joseph RIO, *op. cit.*, p. 23.

## Historicité et littérature

L'article « Entre histoire et littérature : la translation de l'*Historia Regum Britanniae* en *Roman de Brut* »<sup>86</sup> aborde notamment un glissement opéré entre l'*Historia* et le *Romanz*, « remett[ant] en cause la frontière traditionnellement établie entre histoire et littérature<sup>87</sup> ». À travers l'historicité revendiquée par MONMOUTH, il ne faut pas cependant entendre la notion de « vérité », comme le rappelle Martin AURELL : « Il ne faut jamais oublier que le genre historiographique est souvent conçu, dans l'Antiquité et au Moyen Âge, comme un divertissement, et que Geoffroi cède toujours à la tentation de raconter une anecdote, aussi fictive soit-elle, juste pour le plaisir d'amuser son public. »<sup>88</sup> La modification de registre chez WACE, puis chez ceux qui s'en inspirent, comme Chrétien DE TROYES, accentue cependant le versant légendaire et merveilleux. Jean BODEL au XII<sup>e</sup> siècle précise les caractéristiques du merveilleux de la Matière de Bretagne, et l'oppose à d'autres matières :

Ne sont que trois materes a nul home entendant :  
De France et de Bretagne et de Rome la Grant.  
Et de ces trois materes n'i a nule semblant.  
Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant ;  
Cil de Rome sont sage et de sens apendant ;  
Cil de France sont voir chascun jor aparant.

Jean BODEL, *La chanson des Saisnes*<sup>89</sup>.

Robert GUIETTE analyse le vers « Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant<sup>90</sup> » dans un article éponyme. Il justifie ainsi le merveilleux « breton » :

Cela veut dire, dit J. Vendryès, que le cycle breton est du domaine de la fantaisie et qu'on n'y doit pas chercher autre chose qu'un amusement. Différent des deux autres cycles, constitué d'œuvres réputées sérieuses, morales et véridiques, qui se recommandent par leur valeur instructive ou éducative, il ouvre à l'imagination un monde irréel et fantastique, un monde de féerie et de rêve : aventures extraordinaires, apparitions surnaturelles, exploits imprégnés de magie, rencontres de monstres étranges, substitutions ou transformations de personnages, palais enchantés, voilà ce qui passait avec raison pour le contenu habituel de la matière de Bretagne, ce que du moins on allait y chercher.

---

86. Justine BRETON, « Entre histoire et littérature : la translation de l'*Historia Regum Britanniae* en *Roman de Brut* », *Questes*, 36 | 2017, mis en ligne le 02 juillet 2017. URL : <http://questes.revues.org/4434> (consulté le 26 août 2018)

87. *Ibid.*

88. Martin AURELL, *La Légende du roi Arthur. 550-1250*, Éditions Perrin, 2007, p. 120, cité in Justine BRETON, *op. cit.*

89. Traduction proposée par Alain CORBELLARI : « Il n'y a que trois matières littéraires pour quiconque a un peu de bon sens : de France, de Bretagne et de la grande Rome ; et ces trois matières n'ont rien en commun. Les contes de Bretagne sont agréables et vides, ceux de Rome pleins de sagesse et riches d'enseignements, ceux de France sont vrais, comme on peut s'en rendre compte chaque jour. »  
URL : [https://www.cairn.info/revue-poetique-2008-3-page-283.htm - no18](https://www.cairn.info/revue-poetique-2008-3-page-283.htm-no18) (consulté le 26 août 2018)

90. Guiette ROBERT, « *Li conte de Brétagne sont si vain et plaisant* », in *Romania*, tome 88 n° 349, 1967, p. 1-12.  
URL : [http://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_1967\\_num\\_88\\_349\\_2594](http://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1967_num_88_349_2594) (consulté le 26 août 2018)

Si la matière bretonne apparaît comme une littérature du divertissement et de l'amusement, que BODEL oppose à la Matière de France considérée comme plus savante, une rupture entre la Bretagne et la France par le seul prisme du réalisme et du caractère sérieux semble réductrice. Nous pouvons nous demander s'il n'y a pas dans cette citation les prémices d'une certaine identité, qu'aujourd'hui nous nommerions « identité régionale ».

### **Mythe fondateur et identité**

Dans l'édition corrigée et abrégée de sa thèse de doctorat de Littérature française/Études celtiques, Joseph RIO analyse les *Mythes fondateurs de la Bretagne*. Il explique notamment l'importance de l'historiographie dans la construction de l'identité, en l'occurrence bretonne. Le chercheur rappelle que les origines mythiques de la Bretagne ne sont pas celtes, mais troyennes ; le *Roman de Brut* de WACE est d'ailleurs un renvoi direct au roi Brutus, qui surpassait alors Arthur dans l'appropriation qu'on pouvait s'en faire :

[...] l'imaginaire des historiographes [...] ne s'enflamma guère pour Arthur. On ne pouvait pas multiplier les rois fondateurs ! [...] Brutus, qui avait été au XV<sup>e</sup> siècle bien « assimilé » en Armorique et Conan Mériadec devaient représenter les valeurs politiques, culturelles — voire ethniques — plus légitimantes. Les Bretons ne pouvaient pas s'approprier le légendaire de celui qui était devenu pour les Anglais un héros national<sup>91</sup>.

Comment la mythologie arthurienne a-t-elle pu par la suite surpasser la mythologie troyenne ? Les deux mythologies se seraient d'abord complétées, la seconde apparaissant comme une justification historique : « Geoffroy a donc travesti la légende sous les couleurs de l'histoire. [...] Il a fallu que la cour Plantagenêt contrôle la légende arthurienne, lui fasse quitter le terrain de la fable pour gagner celui de l'histoire authentique<sup>92</sup> ». Au-delà de cette revendication d'authenticité, l'utilisation de la mythologie arthurienne permet d'offrir un passé prestigieux, exaltant les combats et les victoires guerrières, tout en christianisant les récits. Amaury CHAUOU sépare cependant trois périodes dans la construction de la figure d'Arthur, rappelant ainsi que notre vision contemporaine de la légende s'est faite de manière progressive.

---

91. Joseph RIO, *op. cit.*, p. 140-141.

92. Amaury CHAUOU, *Le Roi Arthur*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 203.

## Une construction en trois temps

L'étude qu'en fait CHAUOU permet, de manière assez éclairante, de diviser cette mythologie en «dress[ant] trois cartes différentes de l'univers de la matière de Bretagne<sup>93</sup>» :

- **Une première géographie** — du VIII<sup>e</sup> siècle au XII<sup>e</sup> siècle — mêle pseudo-historicité et légendes, mais également « éléments de géographie [qui] ont un lien fort avec l'imaginaire médiéval, du fait que les hommes et femmes du Moyen Âge essayaient de les raccrocher à des lieux réels<sup>94</sup> ». Nous voyons comment la géographie a son importance : si l'historicité est imparfaite, voire impossible à définir, la géographie, quant à elle, perdure et traverse les siècles. Si cette géographie était au Moyen Âge une justification du crédible, elle est aujourd'hui la représentation d'une intemporalité qui permet à tout fantasme de lier « lieu réel » et « lieu imaginaire ». Dans son conte « Viviane », Christophe MECHIN raconte par exemple l'histoire de Nolwenn, guide touristique à Brocéliande, qui raconte inlassablement « la légende [...] immuable<sup>95</sup> » d'un lieu lui-même figé dans le temps.
  
- **Une seconde géographie** — du XII<sup>e</sup> siècle au XV<sup>e</sup> siècle — qui, grâce à des auteurs comme Chrétien DE TROYES, popularise la matière de Bretagne, et qui offre aux lieux une dimension « totalement imaginaire et intégralement merveilleuse<sup>96</sup> ». Les aventures d'Arthur transforment la perception qu'on a de lui. Il est « désormais moins considéré comme chef de guerre d'origine britto-romaine que comme principe de souveraineté à l'échelle de territoires fantastiques<sup>97</sup> ». La distinction faite entre « Bretagne la Meneur » (la Bretagne armoricaine) et « Bretagne la Grant » (insulaire) est également très prégnante. Pour CHAUOU, cette distinction permet d'expliquer qu'encore aujourd'hui on « considèr[e] comme essentielle la Bretagne armoricaine dans le monde arthurien, au point que

---

93. *Ibid.*, p. 16.

94. *Ibid.*, p. 19.

95. Christophe MECHIN, *De l'Ankou à Viviane... Contes du temps présent*, Ploërmel, Éditions Les oiseaux de papier, 2006, p. 177.

96. Amaury CHAUOU, *op. cit.*, p. 23.

97. *Ibid.*



cette dimension est devenue un élément de sa carte de visite<sup>98</sup> ». L'auteur précise également que deux périodes ont permis d'associer la géographie arthurienne à la Haute-Bretagne : le celtisme du XIX<sup>e</sup> siècle « contre l'unification territoriale française en cours<sup>99</sup> », mais également, dès le XV<sup>e</sup> siècle où étaient déjà abordés les *Usements et Coutumes de la forêt de Brocéliande*<sup>100</sup>, confirmant que « l'intégration de la célèbre forêt dans la géographie imaginaire arthurienne a [...] des origines médiévales<sup>101</sup> ». Pour autant, CHAUOU indique que la Petite Bretagne n'accueille pas les exploits héroïques du roi Arthur, à l'exception du Mont-Saint-Michel. Il mentionne ainsi que « les autres éléments de l'espace breton communément désignés comme "arthuriens" sont seulement imprégnés des présences que chacun veut y mettre<sup>102</sup> ». Cette hypothèse doit pouvoir alimenter des réflexions contemporaines et doit par exemple nous questionner sur la dimension magique que revêt encore la forêt de Brocéliande. Si les écrits ont permis à cette forêt de devenir mythique, l'existence même de cette forêt — immortelle — offrirait une perspective nouvelle au visiteur-lecteur.

- **Une dernière géographie** ultracontemporaine où « les archéologues, historiens et amateurs de curiosités arthuriennes » ont tenté de se questionner sur l'historicité ou non des différents lieux. La plupart de ces lieux étudiés se trouvent présents en Grande-Bretagne (le château de Tintagel, l'abbaye de Glastonbury, etc.). CHAUOU est très critique à l'égard de ces recherches : « le problème est que, comme toujours avec l'archéologie, on ne connaît pas de façon rigoureuse l'identité du roi ou du grand chef breton qui aurait remanié le site vers l'an 500<sup>103</sup> ». La justification scientifique est quelquefois utilisée dans les textes destinés à la jeunesse pour donner au merveilleux des origines historiques, magnifiées. Dans le paratexte de *Moi, Arthur, roi légendaire*<sup>104</sup>, une présentation de l'œuvre pose la question de l'historicité du roi. La réponse de l'auteur installe le doute : « Arthur

---

98. *Ibid.*, p. 24.

99. *Ibid.*, p. 25.

100. Charte rédigée en 1467 par Guy XIV de Laval.

101. Amaury CHAUOU, *op. cit.*, p. 26.

102. *Ibid.*, p. 27-28.

103. *Ibid.*, p. 40

Dans ce passage, Amaury CHAUOU évoque les fouilles successives de South Cadbury considéré comme le palais d'Arthur.

104. Christophe MIRAUCOURT, *Moi, Arthur, Roi légendaire*, coll. « Petits Classiques Larousse Juniors », Paris, Éditions Larousse, 2017.

a peut-être réellement existé. D'après certains, il aurait héroïquement défendu l'Angleterre contre des envahisseurs saxons au VI<sup>e</sup> siècle. [...] Mais cette théorie est loin d'être certaine<sup>105</sup> ».

Cette analyse rapide de la Matière de Bretagne, mais également de la distorsion entretenue entre les origines historiques et mythologiques de la Bretagne pose plus de questions qu'elle n'y répond. Elle questionne par exemple sur les raisons d'un succès encore très fort. Amaury CHAUOU, en guise de conclusion, ouvre le débat et propose quelques explications. Il se demande « ce qui pousse [de nos jours] tant de lecteurs, de spectateurs et même de téléspectateurs à rester fidèles au grand héros médiéval. Prestige des valeurs de largesse, de prouesse et d'honneur auprès d'une civilisation contemporaine matérialiste et hyper-individualiste ? [...] Nostalgie d'un monde merveilleux, où la spiritualité est très présente ?<sup>106</sup> » La mythologie arthurienne est en effet entretenue, notamment dans la littérature jeunesse : soit à travers les romans médiévaux abordés dès le collège — même si certains spécialistes contestent ces simplifications, comme le rappelle Jean-Pierre TUSSEAU (« On aboutit à une version simplifiée, largement accessible, que certains pourraient considérer avec mépris comme un “produit de grande consommation”. Le texte traduit et abrégé est pourtant le résultat d'un travail d'élaboration long et méthodique<sup>107</sup> ») —, soit grâce à de nombreuses réécritures. L'attrait est multiple : en ce qui nous concerne, retenons la distorsion entre l'époque arthurienne et celle du lecteur (distorsion temporelle) et celle qui s'opère entre le monde d'Arthur et le nôtre (distorsion géographique).

### Mythe géographique et géographie mystique

Les frontières de la Bretagne (armoricaine) ont historiquement été conquises, par exemple grâce aux victoires de Nominoë au IX<sup>e</sup> siècle. À cette « histoire géographique », nous pouvons opposer, de manière simplifiée peut-être, le « mythe géographique », aux

---

105. *Ibid.*, p. 11.

106. *Ibid.*, p. 266.

107. Jean-Pierre TUSSEAU, « Traduire et abrégé les textes du Moyen Âge à l'intention des jeunes lecteurs : contraintes et limites de l'exercice », in Caroline CAZANAVE, Yvon HOUSSAIS (textes réunis par), *Médiévalités enfantines, du passé défini au passé indéfini*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2011, p. 37.

origines de sa construction légendaire, par lequel la Bretagne (dans sa grandeur celte) imposa sa puissance et tenta de la préserver.

## Une définition du mythe

Dans un essai, Jean-Pierre BAYARD définit ainsi le mythe et la légende :

- « Le mythe est une forme de la légende ; mais les personnages humains sont devenus divins ; l'action est alors surnaturelle et irrationnelle. Le temps n'est plus qu'une fiction<sup>108</sup> ».
- « Le mot légende vient du bas latin *legenda* et signifie "chose devant être lue". [...] la légende transformée par la tradition est le produit inconscient de l'imagination populaire. Et ainsi le héros, soumis à des données historiques, reflète l'aspiration d'un groupe ou d'un peuple...<sup>109</sup> »

La définition du terme « mythe » ne fait pas consensus ; Roland BARTHES considère par exemple que toute chose peut être mythe, que le mythe est une parole<sup>110</sup>. Nous pouvons nous-mêmes trouver la définition de BAYARD un peu trop rapide, quand il semble considérer que seuls les héros sont devenus divins. Les couples Arthur/Merlin, Guenièvre/Morgane, etc. semblent d'ailleurs se différencier également ainsi : l'être humain, démuné de pouvoirs et combattant de ses mains (même si sa force elle-même peut apparaître comme *in* — ou *surhumaine*) et le magicien, cet être omniscient, qui est « ici et ailleurs », qui voit le passé, le présent et le futur. Ce syncrétisme entre humanité et surhumanité (ou inhumanité), mais également entre réalité et irréalité, renvoie à la définition qu'en fait Mircea ELIADE :

[...] un mythe est une *histoire vraie* qui s'est passée au commencement du Temps et qui sert de modèle aux comportements humains. En *imitant* les actes exemplaires d'un dieu ou d'un héros mythique, ou simplement en *racontant* leurs aventures, l'homme des sociétés archaïques se détache du temps profane et rejoint magiquement le Grand Temps, le temps sacré<sup>111</sup>.

---

108. Jean-Pierre BAYARD, *Histoire des légendes*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Éditions PUF, 1961, p. 10.

109. *Ibid.*, p. 9.

110. Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

111. Mircea ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, coll. « Folio essais », Paris, Éditions Folio, 2016 (1989), p. 22.

La divinité dont parle BAYARD repose certainement sur une postérité : Arthur comme Merlin, en étant assimilés à la construction et à la défense d'une Bretagne encore vivante, sont les mains créatrices (à l'instar de la main de Dieu). L'une défend par l'épée (fantastique de surcroît), l'autre par la magie. Un tel mythe devient géographique quand il a pour finalité de définir les contours de la Bretagne et quand, dans le cycle arthurien de CHAUVEL, les mythes viennent justifier des configurations topographiques ou des paysages encore visibles aujourd'hui.

### Un mythe géographique

La première vignette de l'œuvre sérielle de CHAUVEL amorce les enjeux du récit : « C'étaient des temps difficiles pour l'île et pour le peuple de Bretagne, ceux que l'on appelait Bretons, mais qui se nommaient eux-mêmes Kymry.<sup>112</sup> » Si le titre de chaque opus de la série désigne un personnage (ou couple) emblématique dans la construction légendaire, l'un des nombreux fils conducteurs réside en ces batailles qui opposent, de manière schématique, le peuple breton (brittonique pour être exact) et les envahisseurs lloegriens (« Saxons, envahisseurs venus de Germanie »<sup>113</sup>), mais également les peuples bretons entre eux. Ce sont en effet des trahisons successives qui commencent le récit :

- Vortigern, souverain des Kymry (« gallois et [...] bretons insoumis à l'envahisseur lloegriens<sup>114</sup> ») fait tuer un rival de sa propre tribu par des Pictes (« habitants du Nord de l'Écosse<sup>115</sup> »),
- Puis il tue ces derniers à l'aide de l'ennemi saxon, notamment son chef Hengist.

Sans juger du degré d'historicité de ce récit, ou des éléments qui l'ont inspiré, nous remarquons que ces légendes (de guerres/défenses de territoires) sont fondatrices car elles justifient des territoires actuels (le Pays de Galles, l'Irlande, etc.) À l'issue de sa trahison, Vortigern, pour remercier le peuple lloegriens, leur offre — offrande « empoisonnée » ressemblant à une énième trahison — « une terre dont ils pourraient faire le tour à l'aide d'une seule et unique courroie<sup>116</sup> ». Hengist réussit par la ruse et l'intelligence à

---

112. David CHAUVEL, Jérôme LERECULEY, *Arthur – une épopée celtique*, L'intégrale – tomes 1 à 3, *op. cit.*, p. 5.

113. *Ibid.*, p. 167.

114. *Ibid.*

115. *Ibid.*

116. *Ibid.*, p. 7.

contourner le piège de Vortigern, ce dernier ne pouvant escompter que l'acquisition d'une terre très petite. Le chef saxon découpe en effet dans la peau d'un taureau une lanière très fine grâce à laquelle il réussit « à entourer un solide rocher » afin de « faire construire une forteresse imprenable<sup>117</sup> ». Or, cette utilisation de la peau animale pour délimiter un « territoire extraordinaire<sup>118</sup> » est un *topos* littéraire, comme le rappelle Jean-Jacques VINCENSINI. L'auteur cite René BASSET et précise à titre d'exemple que cette utilisation animalière fantastique dépasse la simple culture médiévale occidentale : « Il coupa la peau en question en petites tranches, et en fit des fils aussi minces que des crins ; il mesura alors un espace de terre hors de la ville, et désigna cet emplacement pour servir de cimetière aux juifs<sup>119</sup> ». L'importance de la légende chez CHAUVEL est accentuée par l'image : les trahisons de Vortigern sont transcrites textuellement sur les trois premières planches, aucun dessin ne les montre. Il n'existe pas de correspondance entre le texte et l'image. Ces dessins ont comme seul objet l'égorgement du taureau, et la manière dont sa peau est soigneusement récupérée. La représentation de la légende apparaît ici comme allégorique et merveilleuse, valorisant une ruse qui ne semble pas magique<sup>120</sup>. Or, cette ruse serait à l'origine d'une construction géographique, à savoir « “Kercarrei” [...] nom breton de la ville [dont] le nom saxon est Thancastræ<sup>121</sup> ».

Les pages qui suivent donnent à lire et à voir la naissance de Myrddin (Merlin), personnage connu comme magique par tout lecteur<sup>122</sup>. Myrddin exige quelques années plus tard que Emrys, successeur de Vortigern, dresse un monument en mémoire « de[s] 300 bons guerriers et chefs qui furent traîtreusement massacrés<sup>123</sup> ». Merlin demande à

---

117. *Ibid.*, p. 7.

118. Jean-Jacques VINCENSINI, « De la fondation de Carthage à celle de Lusignan : 'engin' de femmes vs prouesse des hommes », in *Magie et illusion au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Éditions Presses Universitaires de Provence, 1999, p. 579-600.

URL : <http://books.openedition.org/pup/3409?lang=fr#ftn2> (consulté le 26 août 2018)

119. *Ibid.*

120. La ruse qui consiste à tailler dans le taureau une lanière très fine ne s'apparente pas à la magie mais renvoie à l'être humain qui utilise un élément « réel » (l'animal) et une faculté (l'intelligence, la réflexion...) pour contourner un problème. Le tout s'apparente malgré tout pour le lecteur contemporain à un acte merveilleux.

121. Goulven PERON, « Le matériau arthurien dans la chronique d'Anjou de Jean de Bourdigne » in Christine FERLAMPIN-ACHER (dir.), *Arthur après Arthur. La matière arthurienne tardive en dehors du roman arthurien (1270-1530)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 7 (numérotation du document sur internet).

URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01700409> (consulté le 26 août 2018)

122. Cette magie est d'ailleurs à interroger : si CHAUVEL reprend les origines diaboliques de Myrddin, né d'une mortelle et d'un incubé, un imaginaire collectif associe Merlin à une conception « censurée », ou plus sage, avec comme exemple le Merlin de Walt Disney qui n'est qu'enchanteur et qui ne connaît donc pas la magie noire.

123. *Ibid.*, p. 34.

ce qu'y soient emportées «les pierres de la danse des géants<sup>124</sup>» d'Iwerddon (terre gaélique), tâche surhumaine. Au petit matin, après une nuit de sommeil, toutes les pierres gigantesques ont disparu. De retour sur leurs terres, les guerriers trouvent Myrddin reposé contre l'une d'entre elles, toutes ordonnées et formant un monument aujourd'hui connu sous le nom de Stonehenge. C'est ainsi que le lecteur comprend que si Myrddin demande à déplacer des pierres «intransportables» d'un site à l'autre, pour qu'à la fin il réalise lui-même cet exploit, c'est peut-être pour prouver (ou montrer) sa toute-puissance, qu'il surpasse l'être mortel (il réussit seul et sans bateau là où une armée a échoué) au même titre que les géants qui ont donné leur nom aux pierres. D'ailleurs, plusieurs auteurs associèrent «la danse des pierres» de Merlin au site mégalithique :

Au Moyen Âge, avec la littérature dite de l'imaginaire arthurien, Geoffroy de Monmouth cite la danse des géants «*chorea gigantum*» et Wace parle des «pierres pendues».

Dans le *Roman de Brut* écrit au 12<sup>e</sup> siècle, Wace, poète normand, rappelle les géants originels à propos du règne d'Aurel, frère d'Uter Pendragon, futur père du roi Arthur. Merlin conseille à Uter Pendragon de faire transporter le Cercle des Géants d'Irlande au pays de Bretagne, dans le but de sortir la civilisation des ténèbres<sup>125</sup>.

Or, Stonehenge fait partie de ces architectures inexplicables, pour lesquelles les théories scientifiques se succèdent (et parfois se contredisent). Si chacune d'entre elles remet en effet plus ou moins en doute celle qui la précède, CHAUVEL utilise la force magique de Merlin pour que l'on comprenne la réalisation de cette «œuvre immortelle et qui à jamais résiste au temps<sup>126</sup>». À travers cette phrase, BORON caractérise en quelque sorte tout mythe, mais contrairement au discours religieux de BORON («C'est ainsi que Merlin érigea les pierres d'Irlande qui sont au cimetière de Salisbury et qui y resteront aussi longtemps que durera la chrétienté<sup>127</sup>»), CHAUVEL fait totalement abstraction de la portée divine, Myrddin lui-même ne donnant aucune explication «à ceux qui lui demandaient comment il avait réussi une chose pareille[...] se content[ant] de répondre par un sourire énigmatique<sup>128</sup>». Or, la portée merveilleuse est ici double : elle apparaît dans l'acte de la construction (inexpliqué y compris pour le lecteur qui ne voit que le résultat final, tout comme le visiteur actuel du site irlandais), mais aussi par les matériaux d'habitude communs (une roche) qui, sur la terre bretonne, prennent une forme gigantesque et divine (les pierres de la danse des géants renvoyant aux êtres mythologiques).

---

124. *Ibid.*, p. 35.

125. Morgane CAMIRET, Arthur HENNOT, *Vision à Stonehenge*, Paris, Éditions Lanore, 2004, p. 92-93.

126. Robert DE BORON, *Merlin*, Éditions Gf-Flammarion, 2016, p. 112.

127. *Ibid.*, p. 113.

128. David CHAUVEL, Jérôme Lereculey, *op. cit.*, p. 37.

Si la terre bretonne est merveilleuse, le « sous terre » regorge également d'une géographie mythique. Vordigern ne s'explique pas comment la forteresse qu'il tente de construire, sur les terres symboles d'une trahison, ne résiste pas à la terre qui tremble chaque nuit. Afin qu'il ait explication, Myrddin lui demande de « creuser un grand trou dans la terre<sup>129</sup> ». Au fur et à mesure de cette entreprise, le ciel s'assombrit et à la nuit tombée, deux dragons jaillissent et se battent ensemble. Ces deux dragons, l'un blanc, l'autre rouge, meurent à la fin du combat : ils « symbolisent l'un, le traître Vertigier, l'autre, les héritiers légitimes du trône de Bretagne<sup>130</sup> ». CHAUVEL s'inspire encore du *Merlin* de BORON. Dans cette œuvre Vertigier, face à l'inexpliqué, demande conseil à plusieurs clercs (représentation du savoir). Ces hommes de science, s'ils ne trouvent aucune explication au mystère de la tour qui s'effondre, révèlent l'existence d'une « chose extraordinaire : un enfant de sept ans conçu par une femme sans avoir pour père un être humain<sup>131</sup> ». Les clercs conseillent au roi de mêler à la tour le sang de cet enfant sans père pour qu'elle ne s'effondre plus. Merlin y apparaît comme vengeur (« vous avez donné l'ordre de me tuer sur les conseils de vos clercs[...] Si vous me promettez de leur faire subir le sort qu'ils me destinaient, je vous expliquerai pourquoi elle s'effondre et je vous apprendrai, si vous le désirez, comment y remédier<sup>132</sup>»), ce qui n'apparaît pas dans la bande dessinée de CHAUVEL. Si le merveilleux (Merlin) semble supplanter le rationnel (la science), l'irrationnel reste omniprésent, y compris dans l'explication des savants qui repose sur l'utilisation du sang d'un enfant mi-homme, mi-démon. Cette omniprésence du fantastique comme seule explication à l'inexpliqué contamine en quelque sorte la géographie. Car au-delà du symbolisme divinatoire, nous pouvons opposer les dragons, d'abord invisibles, car sous-terrains, à la géographie visible des pierres de la danse des géants. Ce qui est invisible à l'œil (ce qui est sous terre dans cet exemple) est susceptible d'exister par le prisme du fantastique. C'est également ce que nous découvrons à travers le voyage de Drystan qui parcourt « de terre brûlée en village dévasté<sup>133</sup> » — dont personne ne peut évoquer l'existence, car n'en revenant pas vivant — afin de tuer un puissant dragon. Les terres bretonnes n'échappent donc pas à toutes ces créations

---

129. *Ibid.*, p. 23.

130. Corinne PIERREVILLE, « Le dragon dans la littérature et les arts médiévaux », Conférence donnée le 17 mars 2011 à l'ISH de Lyon, 2011, p. 21. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01570988> (consulté le 26 août 2018)

131. Robert DE BORON, *op. cit.*, p. 62.

132. *Ibid.*, p. 73.

133. David CHAUVEL (aut.), Jérôme LERECULEY (ill.), *Arthur – une épopée celtique*, L'intégrale – tomes 4 à 6, Paris, Éditions Delcourt, 2013, p. 67.



géographiques légendaires, voire mythologiques, mais ne réduisent pas non plus leur caractère fantastique à de simples combats légendaires : tout l'environnement semble être propice à accueillir la magie. Cette part invisible, accueillant un autre monde, se trouve au cœur de l'œuvre de Daniel CARIO qui y raconte la vie de korrigans « établi[s] au milieu d'une grotte souterraine, ramifiée à n'en plus finir dans les replis du sous-sol granitique breton<sup>134</sup> ». Le folkloriste Paul SEBILLOT rappelle d'ailleurs que dans les légendes « la terre que nous foulons ne forme pas une masse compacte ; elle est percée d'une multitude de trous, tantôt presque superficiels, tantôt très profonds, de galeries qui aboutissent à des microcosmes, et l'on y rencontre même, à des étages variés, de véritables mondes<sup>135</sup> ». Le merveilleux de la nature — merveilleux naturel — (dont Myrddin apparaît comme figure de proue dans l'œuvre de CHAUVEL) nous emmène à considérer la Bretagne comme une géographie mystique.

## Une géographie mystique

Si les personnages historiques meurent, si les personnages fictifs n'ont pas toujours de correspondance immortelle dans notre propre réalité, si les constructions humaines se dégradent ou disparaissent, il est un élément qui est immuable : la Nature. Qu'elle soit inanimée (la flore, les paysages) ou vivante (la faune), elle traverse les siècles. De nombreuses vignettes chez CHAUVEL donnent ainsi à voir des paysages intemporels.

### *Un paysage marin « breton »*

Sur l'une des doubles planches du cycle de CHAUVEL, nous voyons Myrddin et Morgwen sur des rochers, le magicien montrant à son élève l'étendue de sa magie.



(ill. 1 et 2<sup>136</sup>) *Arthur*, intégrale T1 à 3 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2012, p. 148-149. © Éditions DELCOURT, 2012.

---

134. Daniel CARIO, *La Guerre des Trotte-menu*, Spézet, Éditions Beluga, 2009, p. 11.

135. Paul SEBILLOT, *La terre et le monde souterrain*, coll. « Le Folklore de France », Paris, Éditions Imago, 1983, p. 249.

136. Les illustrations de certaines œuvres bédéesques seront reproduites en grand format en fin de mémoire (introduite par la mention « ill. n°xxx ») pour un souci de confort visuel.

Dépassant le caractère strictement magique, nous pouvons nous intéresser aux éléments qui composent l'image :

- D'abord deux personnages : Myrddin et Morgwen. Comme pour le reste des personnages, les noms utilisés sont ceux d'origine galloise, et nous pouvons donc nous questionner sur ce choix onomastique, et linguistique, qui accentue la phonétique bretonne.
- Des rochers marins entourés d'une mer écumeuse. Ce paysage, s'il n'est bien entendu pas propre aux côtes bretonnes, en est cependant une des caractéristiques. Myrddin nomme ces vagues qui frappent contre les roches les «chevaux d'écume». Le déchaînement de la Nature causé par Myrddin n'est pas ici naturel, mais magique.
- Des oiseaux marins, entre autres des mouettes, qui survolent dans chaque vignette.

Sur la deuxième vignette, nous « voyons » Myrddin et Morgwen qui tournent le dos à des roches gigantesques et massives et font face à la puissante nature (le vent, les vagues). Au-dessus d'eux, des volées de mouettes investissent le ciel. Les deux personnages sont si peu visibles (deux taches noires qu'on ne distingue pas) que la nature apparaît comme seule maîtresse des lieux. Cela renvoie à ce qu'est le paysage breton, dans son caractère immortel et intemporel (y compris cette nature « vivante » : si chaque mouette est mortelle, son image et sa représentation sont immortelles et traversent les siècles). Myrddin décide tout de même (à partir de la troisième vignette) de traverser l'indomptable mer, et écarte les eaux, à l'instar du récit biblique. Mais contrairement à Moïse, Myrddin et Morgwen s'arrêtent (sixième vignette) et font corps avec la mer — plus largement la nature — quand les eaux les entourent (septième et huitième vignettes). Le texte des 6<sup>es</sup> à 8<sup>es</sup> vignettes apparaît par ailleurs comme la sanctuarisation de la nature : « L'eau est plus docile que le feu, Morgwen, car elle est mère du monde et source de vie », « Maintenant, écoute !! Écoute le murmure des chevaux d'écume !! », « Écoute leur chanson car ce qu'ils ont à te dire, tu ne l'entendras qu'une et une seule fois dans ta vie !! » En animalisant (les chevaux d'écume) et humanisant (« chanson », « dire ») la mer, Myrddin va au-delà de la simple portée métaphorique. En effet, cela renvoie au druidisme, religion dans laquelle les druides « ressentent la Nature comme étant divine ou sacrée<sup>137</sup> ».

---

137. « Croyances druidiques », site « Ordre des Bardes, Ovates et Druides », s.d.  
URL : <http://obod.fr/la-tradition-druidique/croyances-druidiques> (consulté le 26 août 2018)

Si la nature est — comme nous l'avons évoqué — immortelle, chaque moment qu'elle nous offre est pourtant unique (« tu ne l'entendras qu'une seule fois dans ta vie »). Ainsi, pour chaque visiteur de la Bretagne (plus largement tout lieu), il est rappelé que si nous croyons ne pas pouvoir accéder au mystérieux, la magie de la nature (et de la vie) nous entoure durant toute notre existence.

En d'autres termes, si la magie de Myrddin et Morgwen rend évidemment le lieu comme fantastique, le lieu l'est intrinsèquement, fantastique indépendamment du pouvoir des deux sorciers. Pour autant, le paysage marin caractérise plus largement la Bretagne et semble être une toile de fond privilégiée pour tout conte fantastique. Dans *Histoires de Bretagne*, la plupart des légendes intègre le monde côtier. Le narrateur termine d'ailleurs ainsi son premier récit : « Je lui voulais un cadre extraordinaire qui fût en rapport avec l'étrangeté de la situation. [...] Je partis donc pour le Morbihan et m'installai tant bien que mal dans une chambre d'auberge, à Étel. Je savais que je trouverais là, dans toute son horreur, le paysage tragique dont j'avais besoin<sup>138</sup> ». Le déchaînement des éléments est propice à comprendre l'inexplicable, la disparition de marins en mer par exemple : « les trégorrois trouveraient bien quelque histoire chantante à raconter sur l'orage qui point à l'horizon...<sup>139</sup> ». Si dans le cycle de CHAUVEL, Myrddin contrôle les éléments (l'eau, l'air), la nature — particulièrement la forêt, demeure du druide — lui est vitale. La nature n'est plus contrôlée par un Dieu, mais par un homme aux origines diaboliques, et elle exerce une emprise sur cet homme pour qui elle est son oxygène.

### *La forêt... demeure vitale du druide*

La nature est ici une alliée de la magie de Merlin qui « sillonna la terre de Bretagne [et] s'appliqua d'abord à en connaître les bêtes sauvages, des plus petites et inoffensives aux plus grandes et redoutables [puis] apprit également à connaître et reconnaître chaque arbre, chaque plante, chaque fleur, enrichissant son savoir de leurs pouvoirs curatifs ou bien mortels<sup>140</sup> ». Merlin n'est jamais désigné comme druide. Pourtant, la définition de ces êtres spirituels offre de nombreux points communs avec le magicien : ils « étudiaient

---

138. François DEBOIS, Sandro MASIN, *Histoires de Bretagne*, Intégrale – tome 1 à 4, *op. cit.*, 2015, p. 50.

139. *Ibid.*, p. 180.

140. David CHAUVEL, Jérôme LERECULEY, *Arthur – une épopée celtique*, L'intégrale – tomes 1 à 3, *op. cit.*, p. 27.

les mystères de la nature, depuis le cours des astres jusqu'aux propriétés des plantes<sup>141</sup> ». Le nom « druide » « signifie proprement *homme du chêne*, du radical dru, qui, en gallois comme en grec, désigne cet arbre, de tout temps considéré comme le roi des forêts<sup>142</sup>. » Nous voyons comment Myrddin fait corps avec la nature : que ce soit avec la faune (son compagnon de route est un loup, par ailleurs certains habitants « jur[ent] l'avoir vu commander aux êtres sauvages et même s'entretenir avec elles dans un langage incompréhensible<sup>143</sup> »), ou la flore (« l'un d'entre eux avait fait une mauvaise chute et s'était entaillé le bras, Myrddin s'en alla chercher des plantes de sa connaissance et grâce auxquelles il le guérit rapidement<sup>144</sup> ».) Cette nature, puits de ressources magiques, est propice au repos et à la guérison. Quand Myrddin devient fou, c'est en pleine forêt que l'homme cherche des moments de lucidité ou il « parl[e] [à sa sœur] des secrets du monde, des bienfaits des plantes et des arbres<sup>145</sup> ».

Son ami le barde Taliesin, fils d'une sorcière, cherche un remède au mal qui ronge Myrddin, « parcour[ant] en tous sens la Bretagne, Iwerddon, la terre des Gaëls et même l'Armorique<sup>146</sup> ». C'est en pleine forêt, reposé sous un arbre, que Taliesin se retrouve transporté à son réveil sur une terre inconnue. C'est alors grâce à sa harpe et son chant qu'il réussit à entraîner une source magique jusqu'à Myrddin, marchant et chantant durant dix jours, sans s'arrêter, et guérir son ami. Le monde sylvestre reste pour Myrddin le lieu privilégié pour utiliser ses pouvoirs, mais également trouver l'énergie nécessaire à cette magie.

D'ailleurs, le tombeau de Merlin — selon la légende — se situe encore en forêt de Brocéliande, pour que le magicien « règne sur les mondes en marge du temps humain<sup>147</sup> ». Sa présence, qu'elle soit réelle ou symbolique, offre au lieu une ambiance surnaturelle qui perdure. Il est en effet censé y rester à jamais emprisonné par les pouvoirs de Viviane. La forêt acquiert cette double fonction magique : elle peut guérir, mais elle peut également conserver en son lieu un être, lui offrant le repos immortel. Nous pouvons

---

141. Édouard PANCHAUD, *Le druidisme*, Éditions Arbre d'Or, 2009, p. 16.

URL : <https://arbredor.com/ebooks/Druidisme.pdf> (consulté le 26 août 2018)

142. *Ibid.*, p. 15.

143. David CHAUVEL, Jérôme LERECULEY, *Arthur – une épopée celtique*, L'intégrale – tomes 1 à 3, *op. cit.*, p. 13.

144. *Ibid.*, p. 21.

145. *Ibid.*, p. 52.

146. *Ibid.*, p. 55.

147. Claudine GLOT, Marie TANNEUX, *Contes et légendes de Brocéliande*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2002, p. 43.

d’ailleurs nous demander comment notre ère ultratemporelle continue de s’intéresser et à relayer des histoires aussi magiques.

### Une légende bien ancrée

Alors que la Matière de Bretagne est connue en France — dès le collège — à travers ces histoires qui foisonnent, et qui construisent une image de la Bretagne, CHAUVEL remonte à des temps plus anciens, ancrant profondément les racines mythiques et magiques de la région. À plusieurs reprises, des histoires viennent s’enchâsser dans le récit arthurien, venant par exemple raconter la naissance fantastique de Taliesin qui fut fécondé par Keridwen, métamorphosée en poule, et Gwyon, transformé en grain pour échapper à la sorcière<sup>148</sup>. Ce récit fait partie des Mabinogion dont l’étymologie renvoie à ce qui crée une légende, son histoire :

Le *Mabinogion* est le titre choisi par Lady Charlotte GUEST pour la traduction anglaise qu’elle fit en 1838-46 de plusieurs textes gallois, sans doute composés au XI<sup>e</sup> siècle, et contenus dans deux manuscrits, respectivement du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle. L’étymologie du texte est assez complexe : MAB signifie jeune, jeunesse, et *Mabinogion* voudrait dire à l’origine « histoire d’une jeunesse », puis, « histoire d’un héros », puis, par extension, histoire tout court. Les quatre « branches » du *Mabinogion* sont, par conséquent, les quatre épisodes d’une histoire.

Lady GUEST donna le nom de *Mabinogion* à deux recueils [...] auxquels elle ajouta le *Hanes Taliesin* (ou Histoire de Taliesin<sup>149</sup>).



(ill. 3) *Arthur*, intégrale T1 à 3 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2012, p. 90.  
© Éditions DELCOURT, 2012.

Taliesin devient « un barde qui gagn[e] sa vie en racontant les légendes d’autrefois<sup>150</sup> ». Or, nous pouvons remarquer que les dessins représentant cette légende — comme les suivantes racontées — utilisent un style iconographique différent, rappelant des formes d’art primitif (voir ci-contre). Taliesin raconte alors l’histoire du roi Brân, chef des Kymrys, qui à sa mort, après s’être battu contre les Gaëls,

148. David CHAUVEL, Jérôme LERECULEY, *Arthur – une épopée celtique*, L’intégrale – tomes 1 à 3, *op. cit.*, p. 18-20.

149. Marc ROLLAND, *Le Roi Arthur*, Paris, Éditions Gisserot, 2007, p. 39.

150. *Ibid.*, p. 89.

demande à ce que sa tête soit enterrée pour qu'elle protège l'île de Bretagne. Or, Arthur, à qui l'histoire est racontée, ne semble pas y croire, y voyant un message allégorique : « belle histoire, barde... et quelle leçon faut-il en tirer ?!<sup>151</sup> ». Le lecteur y voit alors ses propres questionnements, ses réflexions sur les messages délivrés, et la part de réel dans la légende arthurienne. Pourtant, plus loin dans le récit, nous assistons à une scène qui remet en cause le caractère purement fantastique du récit de Taliesin. Nous y voyons Arthur déterrer la tête du roi Brân. L'histoire d'abord interprétée comme fantastique se transforme — au sein de la diégèse — en récit historique. Cette transformation du genre permet au récit premier de lui-même acquérir une fonction de « possible », modifiant la portée fantastique à l'origine de la création des terres bretonnes. Par ailleurs, cette légende du roi Brân symbolise une autre difficulté : celle de ne pouvoir réellement accéder aux origines de la Bretagne.

Nous avons pu voir comment la Bretagne a pu construire des origines merveilleuses dans le mythe arthurien, cherchant dans les actes magiques l'origine des frontières et des paysages bretons. Les terres bretonnes — comme d'autres terres certainement — ont pu préserver jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, grâce aux collecteurs, le fantastique qui habite encore la Bretagne (française). Nous allons à présent voir comme la ruralité apparaît comme « révélateur » du fantastique.

---

151. *Ibid.*, p. 93.



## *Deuxième chapitre*

### Les mythes, légendes et folklores : la ruralité comme « révélateur »

Le Moyen Âge et la mythologie arthurienne inscrivent la Bretagne dans le domaine du merveilleux. Ce merveilleux, au croisement d'une époque et d'une littérature fondatrice, continue d'habiter les terres armoricaines qui en conservent certaines traces (le tombeau de Merlin, la fontaine de Barenton, etc.), ou en rappellent les légendes (la statue de Taliesin dans la Forest-Landerneau, etc.).

Dans son article au titre évocateur, « Le folklore breton et les romans arthuriens<sup>152</sup> », Roger SHERMAN LOOMIS revendiquait une filiation entre les contes bretons, dès le XII<sup>e</sup> siècle, et la mythologie arthurienne. Le médiéviste explique comment certains motifs « survivent dans les manuscrits arthuriens du moyen âge et [...] ont survécu presque jusqu'à nos jours parmi les paysans et les pêcheurs d'Armorique<sup>153</sup> ». Tout comme nous pourrions penser que « le passage du mythe dans la littérature marque sa dégradation<sup>154</sup> », y compris la littérature orale, les résurgences de thèmes arthuriens dans d'autres récits ne sont pas suffisamment établis pour que nous fassions un lien avec des légendes plus contemporaines. Par ailleurs, notre ambition ne peut pas se porter à l'étude exclusive de cet imaginaire médiéval, ni même à ses seules correspondances. D'autant que l'émergence d'une autre littérature fantastique *bretonne*, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, ouvre de nouvelles perspectives.

Les terres bretonnes ne résument pas, en effet, la présentation de son folklore à la seule littérature arthurienne. Le XIX<sup>e</sup> siècle voit apparaître les mentions des *gwerzioù*, « plaintes en langues bretonnes en tant que sources orales populaires<sup>155</sup> » puis, des collecteurs (François-Marie LUZEL en tête) commencent à republier les contes bretons, et

---

152. Roger SHERMAN LOOMIS, « Le folklore breton et les romans arthuriens », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 1949, p. 203-227.

URL : [https://www.persee.fr/doc/abpo\\_0003-391x\\_1949\\_num\\_56\\_2\\_1888](https://www.persee.fr/doc/abpo_0003-391x_1949_num_56_2_1888) (consulté le 26 août 2018)

153. *Ibid.*, p. 204.

154. Frédéric MONNEYRON, Joël THOMAS, *Mythes et littérature*, coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF, 2002, p. 36.

155. Éva GUILLOREL, « Une proposition d'analyse culturelle des *gwerzioù* », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 2006, p. 25.

URL : <http://journals.openedition.org/abpo/895> (consulté le 26 août 2018)



à les étudier scientifiquement (le folkloriste Paul SEBILLOT notamment). Si, en filigrane, une analyse intertextuelle permettait de déceler quelques héritages médiévaux, voire plus anciens, comme antiques, nous pouvons également accepter cette littérature de manière plus directe, comme symbole d'une valorisation régionale. Pourtant, cette valorisation n'est pas univoque. Charles LE GOFFIC, dans sa préface de *Légendes traditionnelles de la Bretagne*, dresse un portrait à double tranchant de la Bretagne :

C'est comme si, des fonds de l'Occulte, quelque Gulf Stream spirituel avait détaché vers nous sa branche la plus enveloppante : la Bretagne, sur son roc de misère, en a été transformée ; nul pays n'a cette expression de grâce mélancolique, cet air à la fois lointain, secret et tendre. L'homme n'y vaut peut-être pas mieux que dans les contrées voisines ; il s'y révèle même pire bien souvent (Comore, le Clerc de Rohan), mais à coup sûr, il s'y révèle autre par le tour de son imagination, sa pensée continuellement et naturellement orientée vers le mystère<sup>156</sup>.

Cette description d'un paysage mélancolique et tourmenté renvoie à une certaine conception du genre fantastique, notamment dans ses racines romantiques. Si la *fantasy* est l'un des lieux privilégiés pour travailler la Matière de Bretagne — le cycle de CHAUVEL en étant l'exemple —, la littérature fantastique, née au XIX<sup>e</sup> siècle possède ses propres codes et semble également pouvoir s'enraciner dans les paysages bretons. Si les réminiscences du romantisme ne peuvent suffire à expliquer le caractère fantastique des œuvres, nous trouvons dans notre corpus quelques spécificités dans la représentation : une Bretagne rurale tiraillée entre désolation et isolement, où le sacré rencontre l'hérésie.

### La ruralité entre désolation et isolement

La solitude est l'un des éléments récurrents de la littérature fantastique dans laquelle le personnage vit « une expérience singulière, personnelle, voire propre. [Il] est affecté d'une grande solitude ou d'un grand isolement, social, psychique, affectif<sup>157</sup> ». Dans les contes d'HOFFMANN, le narrateur du « Chien Berganza » marche seul « à travers le parc pour regagner la ville<sup>158</sup> » et lie à ses rêves « la conversation de la bruyante société<sup>159</sup> ». Le personnage est alors tiraillé entre une société — citadine, celle du progrès — et ses propres émotions.

À la différence de cette veine romantique, les quelques œuvres du corpus n'opposent pas la société « bruyante » à la mélancolie solitaire, car cette société citadine semble en effet

---

156. Octave-Louis AUBERT, *Légendes traditionnelles de la Bretagne*, Spézet, Éditions Coop Breizh, 2001, p. VIII.

157. Nathalie PRINCE, *op.cit.*, p. 77.

158. HOFFMANN, *Contes*, coll. « Folio classique », Paris, Folio, 2014, p. 63.

159. *Ibid.*

totale­ment absente. La période ou les paysages eux-mêmes sont frappés d'une grande torpeur chez PLACE, et cela dès l'incipit de *La Douane volante* où cette vision d'un paysage obscur, voire hostile, apparaît comme la métamorphose des campagnes et la construction d'une Bretagne préurbanisée. La campagne n'offre plus en effet de ressources suffisantes pour que les habitants survivent économiquement (la mère de Gwen est obligée de travailler en ville). La guerre meurtrière accentue les effets de cette migration rurale : « Voilà, de partout la campagne se vidait. Tout ça dans une grande inquiétude, mais comme un dimanche de kermesse, au milieu des rues pavoisées »<sup>160</sup>.

### Une terre isolée

« La Bretagne, c'est ce grand bout de granit qui termine la France, à l'extrême pointe du continent : *Finis Terrae*<sup>161</sup> ». Gwen, le héros du roman de PLACE circonscrit la Bretagne en la seule région du Finistère, ce qui l'oppose au reste de la France, mais également à d'autres territoires bretons. Nous pouvons alors y lire l'opposition communément admise entre la Basse-Bretagne (*Breizh Izel*) et la Haute-Bretagne (*Breizh Uhel*). Cette différenciation ne se justifie pas par leurs reliefs, ou leurs seules particularités linguistiques (le breton pour la Basse-Bretagne ; le gallo pour la Haute-Bretagne), mais du fait de leur éloignement (pour la Basse-Bretagne) ou proximité « des centres de décision, tant bretons (Nantes, puis Rennes) que français<sup>162</sup> », en quelque sorte ce qui opposait les campagnes des villes.

Le lieu de narration de la *Douane volante* se déroule en effet très loin de ces centres décisionnaires. Gwen et sa mère vivent dans une ferme jusqu'à ce que l'enfant emménage chez le vieux Braz — le rebouteux — dont « [l]a maison était au bout de la lande<sup>163</sup> », lieu typique caractérisé par un sol très pauvre, mais également « patrie classique du chêne aimé des druides [...] et] pays à travers lequel on marche tout un jour sans voir paraître un homme<sup>164</sup> ». L'isolement est d'autant plus fort que le vieux Braz est un homme reclus, solitude héritée par Gwen à la mort de son maître. La Grande Guerre vient renforcer cette

---

160. François PLACE, *op. cit.*, p. 15-16.

161. François PLACE, *op. cit.*, p. 5.

162. Jean-Christophe CASSARD, Alain CROIS, Jean-René LE QUEAU et Jean-Yves VEILLARD (dir.), *op. cit.*, p. 92.

163. François PLACE, *op. cit.*, p. 10.

164. Anatole LE BRAZ, Francis LACASSIN (édition établie par), *Magies de la Bretagne*, tome 1, Paris, Éditions Robert Laffont, 1994 (recueil d'ouvrages et de témoignages de LE BRAZ, 1893-1925) 1994, p. 8.

exclusion, car les hommes et les femmes désertent la campagne, les premiers pour rejoindre le front, les secondes — comme la mère de Gwen — pour trouver « une place à l'usine de la grande ville<sup>165</sup> ».

Quand Gwen est propulsé dans le monde inconnu, il regrette rapidement sa Bretagne (« Ma vie, c'était la Bretagne »<sup>166</sup>). Sa nostalgie et sa solitude continuent naturellement dans ce lieu qui l'éloigne de ses racines, et quand il se remémore l'isolement de sa Bretagne natale, qui atteint son paroxysme quand cette dernière commence à lui « sembl[er] bien loin maintenant, peut-être inaccessible<sup>167</sup> ». Être solitaire, effacé, Gwen semble littéralement mort lorsqu'il quitte sa Bretagne natale. En effet, son corps, emporté par l'Ankou, est détaché de son âme — philosophiquement immortelle — qui continue de survivre en Bretagne. Nous pouvons rapprocher ce déracinement de la citation platonienne :

À ce que l'on dit, nous avons un corps et une âme. Mon âme était ailleurs, perdue dans les brumes de Bretagne. Mon corps passait son temps à la chercher. Il s'usait aux bords rugueux de ce monde en me laissant les nerfs à vif<sup>168</sup>.

François PLACE, *La Douane volante*, op. cit., p. 170.

Tu sais, en réalité, nous sommes morts. Je l'ai déjà entendu dire par des hommes qui s'y connaissent : ils soutiennent qu'à présent nous sommes morts, que notre corps est un tombeau et qu'il existe un lieu dans l'âme, là où sont nos passions, un lieu ainsi fait qu'il se laisse influencer et balloter d'un côté et de l'autre<sup>169</sup>.

Platon, *Gorgias*.

Si la période de guerre peut dans ce cas justifier l'isolement géographique et économique, nous retrouvons également dans le roman futuriste de Jean-Luc LE POGAM, *Les Mange-Rêves*, se déroulant en 2024, des paysages — et un État — qui emprisonnent ses habitants : les deux héros de ce récit essayent de quitter leur commune morbihannaise et sont rapidement pris au piège de sables mouvants qu'ils comparent à ceux du Mont-Saint-Michel<sup>170</sup>. D'autres villes semblent fermées sur elles-mêmes : Concarneau est comparée à une ville close « cernée de remparts<sup>171</sup> », Elven à une « petite bourgade tranquille noyée dans la nature<sup>172</sup> », sur les quarante îles du Golfe du Morbihan, seule « une dizaine d'entre

---

165. *Ibid.*, p. 15.

166. *Ibid.*, p. 102.

167. *Ibid.*, p. 278.

168. Ce propos, s'il rappelle celui de Gorgias, est avant tout une critique de la guerre où les soldats qui combattent perdent leur âme.

169. *Gorgias* in PLATON, Monique CANTO-SPERBER, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Les Belles-Lettres, 1966, p. 468.

170. Jean-Luc LE POGAM, *Les Mange-Rêve*, Quimper, Édition Palémon, 2008, p. 22-23.

171. *Ibid.*, p. 85.

172. *Ibid.*, p. 173.

elles sont habitées<sup>173</sup> », etc. Cette microgéographie décrit une Bretagne non pas unitaire, mais composée de plusieurs lieux repliés sur eux-mêmes. Le thème de cette dystopie vient en accentuer la symbolique : neuf mois par an, dans toute l'Europe, un hiver intensément rude (le grand dérèglement) empêche chacun de circuler.

Les terres bretonnes ne peuvent-elles donc qu'être liées à l'isolement extrême dans les littératures fantastiques ? Sans pouvoir y apporter une réponse exhaustive, nous pouvons tout au moins essayer de comprendre la mécanique de ces exemples. Chez PLACE, cet isolement offre au lecteur un paysage très sombre, accentué par le sentiment d'une obscurité perpétuelle : lorsque Gwen est sauvé des eaux, il est ramené en pleine nuit chez lui ; alité pendant un mois, il avait cette impression de « flott[er] entre deux eaux [...] sent[ant] une ombre s'agiter autour de [lui<sup>174</sup>] » ; le vieux Braz est aveugle ; c'est avant l'aube qu'ils vont cueillir des plantes<sup>175</sup>, etc. Mais si ce lieu est sombre, « son contexte spatio-temporel [est] réaliste et reconnaissable<sup>176</sup> » : la ferme paysanne, le port de pêche, les landes bretonnes, etc., autant de lieux atemporels qui nous permettent d'y associer notre propre monde. Il y a donc volonté chez PLACE de forcer le trait, d'utiliser certes une réalité historique et démographique qui justifie l'isolement, mais d'enfouir le héros (et le lecteur) dans une Bretagne très obscure qui ne connaît ni soleil, ni fleurs, etc. jusqu'à ce qu'il « rencontre » l'Ankou. Les ténèbres, dans une conception infernale, viseraient à peindre un monde « anti-merveilleux ».

La série du *Club de l'Au-delà* se déroule « en temps de paix », à notre époque. L'isolement précédemment évoqué, caractéristique de l'imaginaire associé à la Bretagne, semble alors moins prégnant. D'ailleurs, chaque opus raconte le voyage des trois jeunes héros dans une ville différente, ce qui casse l'impression de frontières hermétiques dressées par LE POGAM ou PLACE. Si les trois amis semblent seuls, c'est que chaque enquête fantastique — aider les âmes perdues — est secrète. Nous le verrons plus loin, deux époques cernent chaque histoire : celle de la narration (contemporaine au présent du lecteur), mais également celle contemporaine à la mort du fantôme, qui marque le début de son « emprisonnement ». Un glissement s'opère alors entre une Bretagne contemporaine et une Bretagne plus ancienne, qui partagent pourtant une même géographie. Malgré cette liberté de circuler entre les différents lieux, les héros sont quelquefois isolés, voire

---

173. *Ibid.*, p. 202.

174. François PLACE, *op. cit.*, p. 8.

175. *Ibid.*, p. 10.

176. Nathalie PRINCE, *op. cit.*, p. 24.

retenus, dans (et par) cette géographie qui partage deux frontières temporelles : dans *Le Paludier de Guérande*, ils sont « piégés comme dans une souricière<sup>177</sup> » dans une crypte, empêchés d'avancer par la montée des eaux<sup>178</sup> dans *Le Bagnard de Belle-Île*, « perdus en mer<sup>179</sup> » dans *Le Sous-marinier de Lorient*, etc. Si la Bretagne n'apparaît pas comme isolée dans son ensemble, nous remarquons que dans le schéma narratif, l'emprisonnement — la péripétie — apparaît au même moment dans l'histoire comme un mécanisme de scénario sériel et que chacun de ses lieux possède cette capacité de retenir ceux qui cherchent à s'interroger sur ses mystères.

Ces lieux bretons semblent individuellement isolés et ne pas pouvoir se répondre. L'ouvrage *Contes populaires de la Basse-Bretagne*<sup>180</sup> raconte « La Groac'h de l'île du Lok », « Les soldats de saint Cornély », « Les pierres de Plouhinec », « Collé-Porh-en-Dro » (lutin vivant à Port-en-Dro, port de Carnac), etc. L'isolement n'est pas à entendre seulement dans une définition d'abandon, mais aussi dans cette capacité d'offrir à chaque paysage une singularité. Cette multitude de particularités apparaît comme autant de facettes qui sont certes isolées les unes des autres, mais qui forment une Bretagne habitée par un merveilleux pluriel.

### Une terre désolée

*La Douane volante* semble accroître cet isolement par la description de terres désolées. Cette désolation, propre à l'époque (la 1<sup>re</sup> guerre mondiale), est notamment perceptible quand Gwen raconte que son père est mort en mer, « dans les eaux ténébreuses<sup>181</sup> ». Cette mort a également failli emporter Gwen, sauvé par le magnétisme du vieux Braz. Le paysage tempétueux — que l'une des planches d'*Histoires de Bretagne* nous donne à voir ci-après — devient alors responsable d'une mortalité précoce. Cette mortalité marine est liée à la dureté d'un travail, et a pour conséquences le veuvage des femmes (nous sommes au début du XX<sup>e</sup> siècle) et les enfants sont obligés de travailler, les familles sont à la rue, etc. Ce constat sociologique apparaît dès les premières phrases du conte *Le Troc avec le*

---

177. Yann TATIBOUËT (aut.), Hugues MAHOAS (ill.), *Le Club de l'Au-delà - Le Paludier de Guérande*, Spézet, Éditions Beluga, 2016, p. 46.

178. Yann TATIBOUËT (aut.), Hugues MAHOAS (ill.), *Le Club de l'Au-delà - Le Bagnard de Belle-Île*, Spézet, Éditions Beluga, 2014, p. 43-44.

179. Yann TATIBOUËT (aut.), Hugues MAHOAS (ill.), *Le Club de l'Au-delà - Le Sous-marinier de Lorient*, Spézet, Éditions Beluga, 2017, p. 41.

180. Joseph FRISON et François-Marie LUZEL, Christophe MATHO (dir.), *Les Contes populaires de la Basse-Bretagne*, Romorantin, Éditions CPE, 2014.

181. François PLACE, *op. cit.*, p. 6.

*Diable*, de Fanny CHEVAL, dans la collection « Pays de légendes » : « En de sinistres temps où régnait la famine, une femme du nom de Youna vivait dans la misère. Son mari était mort sans lui laisser le moindre sou. Ne pouvant plus payer le loyer de leur petite maison, Youna et son petit garçon s'étaient retrouvés à la rue<sup>182</sup> ». Comme dans *La Douane volante* (voir *supra*, p. 50), nous retrouvons l'image d'une Bretagne rurale qui ne réussit pas à vivre de ses ressources : le sol pauvre et infertile est responsable de cette famine. Si plus d'un siècle sépare ce récit de



Le narrateur pense dans un premier temps, à propos des hurlements qui l'ont réveillé, qu'il « s'agissait d'un mauvais rêve, [...] ceux qui hantent les gardiens de phare solitaires ».

(ill. 4) F. DEBOIS et J. SANDRO, *Histoires de Bretagne*, intégrale T.1 à 4, p. 101. © Éditions Soleil, 2015.

*La Douane volante*, les terres paysannes semblent avoir conservé ces difficultés économiques, accentuées par les massacres guerriers : « Une hécatombe. Et des milliers de pauvres gars fauchés comme les blés<sup>183</sup> ».

Dès le premier chapitre, Gwen doute de sa capacité dans ce monde si difficile, « reven[ant] chez [lui] en tirant des traites sur [un] maigre capital, avec une échéance à court terme, [s]on état de santé ne laissant aucun doute sur [s]es faibles chances de passer l'hiver<sup>184</sup> ». Une espèce de brume mortifère semble alors parcourir l'espace breton.

À cette désolation démographique et sociologique, PLACE ajoute l'évocation d'autres désastres comme l'alcoolisme — à travers la figure de l'oiseau merveilleux, le Pibil, qui est dépendant aux graines de soliris « trempé[es] dans le genièvre<sup>185</sup> ». De manière allusive, et symbolique, Gwen évoque également la maladie de son père qui était « plus costaud et bien plus braillard qu'un troupeau d'ânes saouls<sup>186</sup> ». Toutes ces descriptions rejoignent d'ailleurs un article du *Dictionnaire de Bretagne* dans lequel son auteur, de manière assez libre, rappelle que la Basse-Bretagne a « des difficultés économiques et un retard, souvent qualifié d'archaïsme, qui attire au XIX<sup>e</sup> siècle des voyageurs en mal

182. Fanny CHEVAL (aut. et ill.), *Le Troc avec le Diable : Une légende de Lanleff*, coll. « Pays de Légendes », Spézet, Éditions Beluga, 2017, p. 6.

183. François PLACE, *op. cit.*, p. 17.

184. *Ibid.*, p. 6.

185. *Ibid.*, p. 59.

186. *Ibid.*, p. 6.



d'exotisme<sup>187</sup> » qui portent de nombreux préjugés sur les Bas-Bretons : « baragouinants, sales, ignorants, superstitieux, alcooliques<sup>188</sup> ».

L'abandon de la terre bretonne est alors total, à lire au premier degré (ses terres étant abandonnées, nous pouvons croire qu'elles ne sont plus cultivées), comme au second (économique notamment).

Dans *Les Mange-Rêve*, l'Europe est dirigée de manière dictatoriale, ce qui justifie le caractère dystopique de l'œuvre. La désolation qui se fait par la main de l'Homme constitue un point commun avec l'œuvre de PLACE. Le contrôle y est excessif : « Mon père et Gaëlle prisonniers dans une forteresse ! Eux qui se battent depuis toujours pour l'honnêteté, pour la liberté, pour les arts !<sup>189</sup> » La désolation n'est alors plus le seul apanage de la Bretagne : elle est un élément que la région partage avec le reste de la France, voire plus largement de l'Europe ou du monde. Mais cette désolation n'est certainement pas équitable, et recouvre ici les seuls endroits ruraux, n'abordant pas par exemple la situation de métropoles. Couplée à l'isolement (deux faces ici inséparables), n'est-elle pas le terrain propice aux croyances et superstitions ?

Ces campagnes semblent en effet empreintes de superstitions (celles du rebouteux entre autres), qui s'opposent et viennent se confronter à des croyances religieuses.

### De la croyance à l'hérésie

La campagne décrite par PLACE semble en effet tiraillée entre deux croyances : la religion chrétienne, dont le prêtre est la figure, et la « sorcellerie » du rebouteux. Cette double croyance se traduit notamment dans la figure de l'Ankou, ouvrier de la Mort, où celle du Diable apparaît.

### Une campagne religieuse

Quand le père de Gwen décède, « pendant deux ans, tous les dimanches, [sa mère est] allée faire brûler des cierges à l'église<sup>190</sup> ». Cette dévotion s'explique notamment par le degré très fort de christianisation dans les campagnes rurales, notamment en Bretagne :

---

187. Jean-Christophe CASSARD, Alain CROIS, Jean-René LE QUEAU et Jean-Yves VEILLARD (dir.), *op. cit.*, p. 92.

188. *Ibid.*

189. Jean-Luc LE POGAM, *op. cit.*, p. 89.

190. François PLACE, *op. cit.*, p. 6.



« Mais, à travers toute la France, on note au XIX<sup>e</sup> siècle un fort attachement des populations aux pratiques du catholicisme populaire. Celle-ci s'efforce de répondre aux soucis quotidiens des paysans ; « le clergé, proche de l'âme paysanne, fait une large part dans ses prières à cette quête de la fertilité qui hante l'esprit des hommes de la terre »<sup>191</sup> ». À travers ce constat, la religion apparaît non pas comme une croyance gratuite, mais plutôt un échange presque marchand. D'ailleurs, la miséricorde catholique est mise à mal dans le récit de PLACE, comme elle tend à l'être dans la littérature contemporaine déchristianisée (« l'achèvement de la déchristianisation [...] était [...] le programme culturel de la Renaissance et [...] a cheminé [...] en tant qu'humanisme littéraire, à travers quatre siècles <sup>192</sup> ») : le prêtre en faisant un « vague signe de croix <sup>193</sup> » avant de manger chez la mère de Gwen donne l'image d'une Église opulente (le prêtre est bedonnant), profitant de la pauvreté d'une région. Et cette Église est donneuse de leçon : malgré l'hospitalité de la mère, le prêtre refuse de donner les sacrements au jeune garçon mourant. Il refusera d'ailleurs d'enterrer le vieux Braz, craignant de « laisse[r] la dépouille d'un serviteur de Satan souiller [la] terre consacrée <sup>194</sup> ».

La croyance de la veuve apparaît alors comme une croyance de la peur. Nous pouvons d'ailleurs la rattacher aux causes de la mort de son mari, et nous demander si cette dévotion n'est pas une manière d'exorciser une croyance populaire concernant les morts en mer. Anatole LE BRAZ, dans son étude du folklore breton, rappelle la légende :

Qui se fie à la mer se fie à la mort. Qui meurt en mer, meurt donc toujours par sa faute. C'est pourquoi les noyés, qu'ils aient péri volontairement ou non, restent faire pénitence à l'endroit où ils ont été engloutis, jusqu'à ce que d'autres viennent se noyer à la même place. Alors seulement, ils sont délivrés<sup>195</sup>.

Pourtant, la « magie » religieuse est bien impuissante, et ne réussit pas à délivrer cette « âme perdue <sup>196</sup> ». La relation à Dieu apparaît comme celle de la crainte, à l'instar du conte « Le trésor des korrigans » où il est rappelé que « dans notre pays, on ne peut pas mourir sans être réconcilié avec Dieu <sup>197</sup> », sans quoi l'âme resterait bannie. Une

---

191. Ivan JABLONKA, « Cultes et coutumes religieuses dans la France rurale du XIX<sup>e</sup> siècle », juin 2006. URL : <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/cultes-coutumes-religieuses-france-rurale-xixe-siecle> (consulté le 26 août 2018)

192. Richard MILLET, *La Déchristianisation de la littérature*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2018, p. 14.

193. François PLACE, *op. cit.*, p. 8.

194. François PLACE, *op. cit.*, p. 14.

195. Anatole LE BRAZ, Francis LACASSIN (édition établie par), *op. cit.*, p. 269.

196. François PLACE, *op. cit.*, p. 7.

197. Gérard LOMENEC'H (réunies et présentées par), *Contes fantastiques de Bretagne*, Spézet, Éditions Coop Breizh, 2016, p. 55.

hypocrisie semble subsister dans cette campagne bretonne où la mère « rest[e] les mains nouées » tout en « crach[ant] en [...] voyant repartir<sup>198</sup> » le prêtre.

Ce paradoxe est au cœur de l'analyse qu'en fait Bernard RIO qui — en allant plus loin que François PLACE qui pour sa part n'exclut pas l'Église, mais la critique — indique que « les enterrements sans sacrements se multiplient<sup>199</sup> » et que « les Bretons n'avaient pas cessé d'entretenir des relations directes et transcendantes avec le plan divin, comme si l'Église catholique n'était jamais parvenue à réaliser sa mission d'intermédiaire indispensable et obligatoire entre l'homme et Dieu<sup>200</sup> ». L'auteur précise d'ailleurs que les Bretons ont toujours été contre ce dualisme — lui préférant une complémentarité — qui oppose le sacré et le profane : « la sécularisation de l'institution religieuse a pu [...] dérouter [les Bretons] et les détourner de la doctrine religieuse<sup>201</sup> ».

Cela rejoint la critique acerbe faite dans *La Douane volante*, où l'Église ne remplissant plus son rôle laisse une place vacante à d'autres croyances jugées par le prêtre comme hérétiques.

## Des croyances populaires

Pourtant, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, en Bretagne, « des prêtres n'hésitaient pas à jouer le même rôle que les désenvoûteurs<sup>202</sup> », sur les bêtes et les hommes. Cette fonction perdue au XIX<sup>e</sup> siècle, même si à cette période « une régression des rites de guérison commence<sup>203</sup> ». Cela explique sans doute la raison pour laquelle la mère de Gwen, dans *La Douane volante*, recourt au vieux Braz. Le représentant de l'Église — le prêtre — ne revêt ni l'habit de la miséricorde, disparaissant derrière celui du jugement et de la haine, ni celui du faiseur de miracles (miracle de la foi certes invisible, mais salvatrice). La « sorcellerie » du rebouteux est efficace, pourtant elle est elle-même invisible et porteuse d'une image maléfique (« C'est lui qui m'a tiré de là. Mieux vaut éviter de savoir comment<sup>204</sup>. ») Par ailleurs, la figure du rebouteux rappelle celle du magnétiseur, *topos* de la littérature fantastique, particulièrement romantique. Ainsi, dans un des contes d'HOFFMAN, le magnétiseur qui donne son titre au récit est décrit d'une manière

---

198. François PLACE, *op. cit.*, p. 8.

199. Bernard RIO, *op. cit.*, p. 16.

200. *Ibid.*, p. 17.

201. *Ibid.*, p. 18.

202. Christophe AURAY, *Magie et sorcellerie*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2008, p. 136.

203. *Ibid.*, p. 137.

204. François PLACE, *op. cit.*, p. 8.

effrayante : le narrateur indique qu'il ne peut « penser à lui sans un secret frisson<sup>205</sup> ». Les contes d'HOFFMANN ou le récit de PLACE partagent la description du magnétiseur/rebouteux, celle d'un être effrayant qui apparaît comme décharné, quasi mort :

| <i>Contes</i>  | <i>La Douane volante</i>   |
|--|--|
| Sa taille gigantesque paraissait encore plus haute à cause de son extrême maigreur ; tout son corps semblait n'être qu'un assemblage d'os et de nerfs <sup>206</sup> . | C'était un personnage, le vieux Braz. Avec sa carcasse toujours penchée vers le sol, ses précautions d'échassier, son long visage osseux encadré d'une rèche crinière blanche [...] <sup>207</sup> |

Pourtant, une différence s'opère : pour HOFFMANN, sous l'homme se cache le Mal alors que pour PLACE sous le Mal (l'image du sorcier qu'a la population du vieux Braz) se cache l'homme. En effet, alors que chez HOFFMANN, la figure du magnétiseur est crainte, car comparée au démon (« une puissance supérieure me contraignait à lui rester fidèlement dévoué, comme si l'instant où cesserait mon attachement dût être aussi celui de ma perte<sup>208</sup> »), la figure du rebouteux est humanisée et même paternalisée par l'affection que lui porte Gwen (« Mais c'était pas un type méchant<sup>209</sup> » ; « nos deux mains refermées sur ce petit cœur mécanique tandis que le sien cessait de battre peu à peu [...] alors, la première larme est venue s'écraser sur mon poing<sup>210</sup> ».)

Un syncrétisme paradoxal s'opère chez PLACE entre cette figure d'un être considéré pour certains comme satanique, mais également comme un sauveur :

Je ne veux pas d'un rebouteux dans mon cimetière ! Je ne laisserai pas la dépouille d'un serviteur de Satan souiller cette terre consacrée ! Qu'il aille se faire enterrer ailleurs !  
Le petit troupeau de bigotes massées devant l'église, et dont la moitié était encore en vie grâce aux soins du défunt, se signa pour bien marquer son assentiment<sup>211</sup>.

Si l'Académie celtique en France (1805-1812) affirmait que « ces croyances et ces coutumes singulières, bizarres voire grotesques, aux yeux des savants [...] sont des vestiges issus d'une glorieuse antiquité<sup>212</sup> », nous pouvons pour notre part trouver une ressemblance entre une figure mythique (Merlin, fils d'un incubé) et une figure réelle,

205. HOFFMANN, *op. cit.*, p. 175.

206. *Ibid.*, p. 175-176.

207. François PLACE, *op. cit.*, p. 9.

208. HOFFMANN, *op. cit.*, p. 179.

209. François PLACE, *op. cit.*, p. 11.

210. *Ibid.*, p. 13.

211. *Ibid.*, p. 14.

212. Jean CUISENIER, *La tradition populaire*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Éditions PUF, 1995, p. 11.

celle du magnétiseur — le rebouteux en général, et le vieux Braz dans le cas présent —, que l'effet de sa « médecine » — ou magie, selon la vision qu'on en ait — soit de l'ordre du placebo ou pas.

Comme nous l'avons déjà vu, la géographie qui entoure la mythologie arthurienne apparaît comme mystique, Merlin — comme tout druide — ne faisant qu'un avec la Nature. Le vieux Braz semble entretenir la même relation avec un monde végétal, qui conserve encore des pouvoirs « anciens » :

On allait cueillir des plantes avant l'aube. [...] Il en prenait une dans ses grandes mains noueuses, il la nommait de sa voix caverneuse, il frottait une feuille, la portait à mon nez, et m'enjoignait de retenir son odeur. [...] Il me faisait déterrer des racines, les nuits de pleine lune, qu'il fallait faire bouillir, ou bien réduire en poudre. On faisait aussi des choses un peu moins propres, avec des vers, des larves de ceci ou de cela qui se tortillaient sur du gros sel avant de finir broyées dans un mortier<sup>213</sup>.

Le rebouteux est lui-même considéré comme un magicien (« les rebouteux sont connus pour “avoir un don”, c'est-à-dire une capacité plus ou moins magique qui les différencie des autres personnes<sup>214</sup> »). Nous passons d'une magie merveilleuse chez Myrrdin (la bande dessinée nous donne à voir des métamorphoses, une nature domptée, etc.), qui est acceptée, car faisant partie du monde auquel elle appartient, à une magie « invisible » (la magie se déroule à l'intérieur du corps) et « domestique » chez le vieux Braz, « réelle<sup>215</sup> » nous pourrions dire.

En quittant le domaine du merveilleux, la magie du rebouteux n'appartient pas non plus à celui du fantastique (contrairement au magnétiseur d'HOFFMANN, qui suscite le doute dans sa filiation diabolique) : elle fait partie d'une réalité fortement ancrée dans le monde rural, d'une croyance populaire la transformant en magie *presque* médicinale.

## Une ouverture sur l'au-delà ?

L'écrin qui entoure la Bretagne — jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle — semble être propice aux histoires irréelles : des terres isolées (isolées des grandes villes), fermées sur elles-mêmes et ne communiquant pas entre elles, une désolation économique et sociologique, mais également une météorologie hostile, etc. Pourtant, si la Nature peut être meurtrière,

---

213. François PLACE, *op. cit.*, p. 10-11.

214. Christophe AURAY, *op. cit.*, p. 220.

215. Pour être plus précis : la magie autour des rebouteux, magnétiseurs, exorcistes, etc. relève de croyance individuelle. Nous pourrions d'ailleurs questionner le terme de « magie » : pour ceux qui y croient, cela renvoie davantage à un don ou une médiation entre Dieu et l'Homme ; pour ceux qui n'y croient pas, au charlatanisme. Si nous employons le terme « magie » c'est qu'il renvoie à l'étymologie *mage* et par conséquent aux sciences occultes.

elle est également celle qui apporte les ressources nécessaires aux guérisseurs. Si le paysage rural semble être privilégié, y compris dans les contes traditionnels, c'est peut-être parce que cette nature en est le symbole, exclue des villes, et que cette nature fait corps avec l'Homme : « les êtres, l'animé et l'inanimé ne sont séparés qu'aux yeux des individus les plus grossiers, les plus aveugles. En réalité, l'univers apparaît dans toutes ses parties doué d'une vie *consciente* qui, pour n'être pas toujours manifeste, ne se dévoile pas moins en certaines circonstances<sup>216</sup> ». Gwenc'hlan LE SOUËZEC, dans sa préface, mentionne tout de même un glissement — que nous constatons d'autant plus aujourd'hui — dans certaines croyances : « Au regard de la tradition bretonne, le domaine sensoriel et rationnel, commun à notre siècle [XX<sup>e</sup> siècle], paraît trompeur et décevant<sup>217</sup> ». Si les pratiques « magiques » du rebouteux ont pu être jadis prisées dans les campagnes bretonnes, n'apparaîtraient-elles aujourd'hui que comme simples légendes rurales ? L'une des figures résiduelles des croyances bretonnes — ou plutôt celtiques — apparaît en l'image de l'Ankou.

---

216. Gwenc'hlan LE SOUËZEC (préf.), *Histoires et légendes de la Bretagne mystérieuse*, Paris, Éditions Sand, 1986, p. 16.

217. *Ibid.*, p. 17.

## Troisième chapitre

### L'Ankou : du folklore à la figure mythique de la mort

Dans de nombreuses cultures, la Mort est représentée sous la forme d'un être squelettique, souvent muni d'une faux, qui depuis le Moyen Âge, jusqu'à aujourd'hui, apparaît dans de nombreuses œuvres (picturales, littéraires, théâtrales, etc.). Il est cet être « grand et décharné, et enveloppé d'un suaire de la tête aux pieds<sup>218</sup> » dans *Le Masque de la Mort Rouge* d'Edgar Allan POE, ou ce personnage drapé de noir, au visage impassible et blafard, dans *Le Septième Sceau* d'Ingmar BERGMAN (*Det Sjunde inseglet* – 1957).

La notion de « mort », porteuse pour l'Homme de réflexions philosophiques sur son état d'être mortel, et métaphysique sur sa relation à Dieu ou à un au-delà, a par ailleurs pu évoluer, ainsi que tous les rites qui l'entourent, à travers le temps. Dans son étude, Alexandrine SCHNIEWIN oppose par exemple « la mort “familiale” et “apprivoisée” du Moyen Âge à la mort “refoulée” et “interdite” dans nos sociétés contemporaines<sup>219</sup> ». Cette mort était « familiale », car l'espérance de vie était très courte, principalement à cause de la famine, de la guerre ou des maladies, et « apprivoisée » car les « prémonitions de la mort sont [...] ancrées dans la vie quotidienne et constituent ce que l'on pourrait appeler des “faits banals”<sup>220</sup> ». Philippe ARIES la nomme « mort apprivoisée » car :

Au départ et pendant longtemps, la mort partout présente n'est pas seulement individuelle. Le mourant l'accepte et y participe. Célébrée par des cérémonies collectives ritualisées, elle est une « épreuve de la communauté chargée de maintenir la continuité de l'espèce »<sup>221</sup>.

Au-delà de la représentation allégorique, la mort a donc également une portée civilisationnelle. En prenant conscience de sa mortalité, dès le Paléolithique inférieur, les Hommes ont créé des groupes sociaux pour qu'ils « se défend[ent] des ennemis qui pourraient causer leur mort<sup>222</sup> » — l'avant mort —, mais également pour qu'ils puissent s'unir (deuil, rites funéraires, etc.) — l'après mort. Jean-Christophe CASSARD, dans son

---

218. Edgar Allan POE, Charles BAUDELAIRE (trad.), *Le Masque de la mort (The Masque of the Red Death)*, Bibebook, 2016 (1842), p. 5.

URL : <https://www.bibebook.com/bib/le-masque-de-la-mort-rouge> (consulté le 6 septembre 2018)

219. Alexandrine SCHNIEWIN, *La Mort*, coll. « Que sais-je ? », Paris, Éditions PUF, 2016, p. 30.

220. *Ibid.*, p. 31.

221. Alain GIRARD, « Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Éditions du Seuil, 1977 », *Population*, 1978, p. 471. URL : [https://www.persee.fr/doc/pop\\_0032-4663\\_1978\\_num\\_33\\_2\\_16750](https://www.persee.fr/doc/pop_0032-4663_1978_num_33_2_16750) (consulté le 26 août 2018)

222. Alexandrine SCHNIEWIN, *op. cit.*, p. 9.

étude « La mort et les hommes en Bretagne au haut Moyen Âge<sup>223</sup> », confirme que « les Bretons et la mort entretiennent de longue date des rapports familiaux<sup>224</sup> », en installant par exemple leurs cimetières « autour des églises, en plein centre du village<sup>225</sup> ».

Nous pouvons rapprocher cette proximité « physique » entre les vivants et les morts de l'étude de Bernard RIO, *Voyage dans l'au-delà — Les Bretons et la mort*, dans laquelle dès le titre cette association est évoquée. L'écrivain affirme d'ailleurs que la frontière entre notre monde et l'au-delà est considérée comme perméable par les Bretons<sup>226</sup>, et il pose une question saugrenue, qui prend tout son sens à la lecture de *La Douane volante* : « les morts sont-ils vraiment morts ?<sup>227</sup> » Cette porosité entre deux mondes permettrait d'ailleurs d'expliquer pourquoi la Bretagne de Gwen apparaît dès l'incipit comme si obscure, à travers un paysage ténébreux. La Bretagne ne serait-elle qu'une géographie fantastique où (comme dans le *Club de l'au-delà*) les morts et les vivants se côtoient ? ou notre monde et l'« autre monde », celui de l'après-mort, ne font-ils qu'un ?

Dans son vaste projet *La Légende de la Mort*<sup>228</sup>, Anatole LE BRAZ justifie cette contiguïté par des origines immémoriales, excluant un raisonnement strictement religieux :

Au fond, toute la conscience de ce peuple est orientée vers les choses de la mort. Et les idées qu'il s'en fait, malgré la forte empreinte chrétienne qu'elles ont reçue, ne semblent guère différentes de celles que nous avons signalées chez ses ancêtres païens. Pour lui, comme pour les Celtes primitifs, la mort est moins un changement de condition qu'un voyage, un départ pour un autre monde. Et sans doute, à propos de cet autre monde, il prononce bien les mots de paradis, d'enfer, de purgatoire ; mais il est visible qu'il ne s'en sert que comme d'une langue apprise et que ce qu'il aperçoit derrière ces vocables n'a qu'un rapport très lointain avec les notions particulières qu'ils expriment<sup>229</sup>.

À une croyance chrétienne, LE BRAZ substitue une croyance populaire qui structure et organise la mort (les signes qui l'annoncent, ce qui retient les âmes, etc.) L'enterrement est par exemple décrit comme ce rituel « structuré et structurant [qui] empêch[e] l'âme du mort de rester dans le monde des vivants<sup>230</sup> ». Cet accompagnement des morts par certains vivants complète le rôle de certains êtres fantastiques — que nous pourrions nommer *médiateurs* — qui facilitent (ou non) le passage vers l'au-delà. Dans la

---

223. Jean-Christophe CASSARD, « La mort et les hommes en Bretagne au haut Moyen Âge » in *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 1988, p. 141-164. URL : [https://www.persee.fr/doc/abpo\\_0399-0826\\_1988\\_num\\_95\\_2\\_3286](https://www.persee.fr/doc/abpo_0399-0826_1988_num_95_2_3286) (consulté le 26 août 2018)

224. *Ibid.*, p. 141.

225. *Ibid.*, p. 142.

226. Bernard RIO, *op. cit.*, p. 16.

227. *Ibid.*

228. Anatole LE BRAZ, *La Légende de la Mort*, Spézet, Éditions Coop Breizh, 1994.

229. Anatole LE BRAZ, *La Légende de la Mort*, V [en ligne].

URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/La légende de la mort chez les Bretons armoricains/Introduction](https://fr.wikisource.org/wiki/La_légende_de_la_mort_chez_les_Bretons_armoricains/Introduction) (consulté le 26 août 2018)

230. Bernard RIO, *op. cit.*, p. 82.



mythologie grecque, Charon avait alors déjà cette mission de faire traverser les morts qui remplissaient certaines conditions (avoir reçu une sépulture, payé le droit de passage...), sans quoi les âmes devaient errer durant un siècle. La représentation du médiateur psychopompe<sup>231</sup> n'est donc pas récente, et c'est cette fascination pour la mort qui a peut-être permis au peuple breton de créer son propre « faucheur », l'Ankou, *oberour ar maro* (ouvrier de la mort).

Pourtant, même si les réflexions (philosophiques ou métaphysiques) liées à la mort continuent de faire débat, notre perception contemporaine d'un personnage comme l'Ankou a inévitablement subi des dégradations, transformant la croyance populaire en mythe désormais littéraire. Ce serviteur de la mort, et tout l'univers qui l'entoure, contribuent tout de même à l'atmosphère fantastique singulière de la Bretagne.

## L'Ankou : une croyance populaire

Après avoir « défini » ou plutôt décrit l'Ankou, et son importance dans les croyances bretonnes, nous essayerons de réfléchir à la géographie que cet être occupe ; ce qui nous questionnera sur cette Bretagne qui existe entre deux mondes.

### L'Ankou, ou l'ouvrier de la mort

Si son étymologie nous fait comprendre les émotions auxquelles il renvoie (les frayeurs qu'il suscite par exemple), le différencier « esthétiquement » — dans sa représentation — de la Mort semble nécessaire pour comprendre sa spécificité régionale.

#### L'étymologie

Même si un doute subsiste, il semble y avoir un consensus relatif sur l'étymologie du terme « Ankou » : il serait issu de la langue indo-européenne (*nek* pour tuer), qui aurait évolué vers les mots bretons *anken* (angoisse) et *ankoun* (oubli). Cette angoisse est d'ailleurs si forte que Gwen, lorsqu'il rencontre l'Ankou, semble en état de sidération (« Rien ne vient, rien n'affleure, ni les larmes, ni le rire, ni la peur<sup>232</sup> »). Par ailleurs, le terme « Ankou » se « rapprocher[ait] du gallois *angau* qui signifie “mort”<sup>233</sup> » ; l'Ankou

---

231. Empreint au grec *ψυχοπομπός*, « celui qui conduit les âmes des morts aux Enfers ».

232. François PLACE, *op. cit.*, p. 22.

233. Bernard RIO, *op. cit.*, p. 52.

« donne[rait] la mort et [...] condui[rait] le mort<sup>234</sup> », selon RIO. Si l'Ankou conduit en effet le défunt, grâce à sa charrette de la mort, nous pouvons nous demander si réellement il « donne la mort ». Car que ce soit dans *La Douane volante* ou *L'Ankou et le forgeron*<sup>235</sup>, il ne tue ni de ses mains ni de sa faux. Dans le roman, avant de le rencontrer, Gwen s'endort avec une « cervelle lourde, [...] et terriblement, affreusement douloureuse<sup>236</sup> » alors que dans le conte de Fanny CHEVAL, le forgeron se couche avec une forte douleur après avoir réparé la faux du mystérieux visiteur. Dans « Le souvenir de Sofia » (*Les Contes de l'Ankou*), le narrateur raconte comment l'Ankou vient chercher une femme morte noyée, à cause d'une barque fissurée. L'Ankou apparaît parfois plutôt comme le malin ou le mal, issu du latin *malus* qui signifie « nuisible », « funeste », et sa présence précède alors la mort (maladie, accident, etc.). Dans « La faux de l'Ankou », l'Ankou affirme : « je sais tout de l'avant et de l'après !<sup>237</sup> » Cette omniscience est inquiétante car personne ne peut ni lui mentir ni lui échapper. Il est en tout lieu, en tout moment, en tout temps.

Par ailleurs, dans son article « les croyances populaires dans quelques textes bretons (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)<sup>238</sup> », Gwenolé LE MENN rappelle que le mot « mort » est traduit de plusieurs manières — « le plus général est *marv*, mais on a aussi *tremenvan* pour “agonie, passage” et *Anaon* qui désigne l'ensemble des âmes des trépassés » — et ajoute que le mot *Ankou* disparaît quasiment au XVII<sup>e</sup> siècle, remplacé par le terme *marv*. Selon l'auteur, la non-reconnaissance par l'Église de cette croyance en serait l'explication. En devenant cet Être profane, l'Ankou quitte les croyances religieuses pour rejoindre les croyances populaires diffusées en Basse-Bretagne.

---

234. *Ibid.*

235. Fanny CHEVAL (aut. et ill.), *L'Ankou et le forgeron : une légende de Ploumiliau*, coll. « Pays de Légendes », Spézet, Éditions Beluga, 2017.

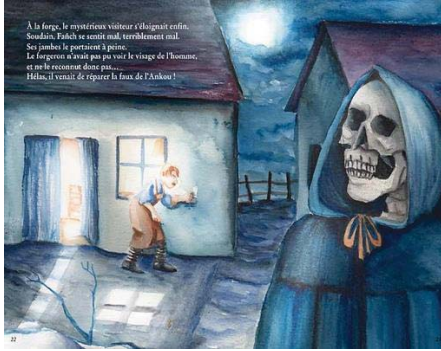
236. François PLACE, *op. cit.*, p. 22.

237. Jean-Luc ISTIN, et al. (sc.), *op. cit.*, p. 47.

238. Gwenolé LE MENN, « Les croyances populaires dans quelques textes bretons (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) » in *Religion et mentalités au Moyen Âge : Mélanges en l'honneur d'Hervé Martin*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 427-435. URL: <<http://books.openedition.org/pur/19847>>. (consulté le 26 août 2018)

### *Une représentation polymorphe*

Si l'on reprend l'étude de RIO, la figure de l'Ankou est d'abord représentée de manière assez commune, sous les traits d'un squelette. Cette apparence squelettique (convention iconographique de la Mort/la Faucheuse) est également le parti pris de Fanny CHEVAL



*L'Ankou et le forgeron*, p. 22-23  
© Éditions Beluga-Coop Breizh.

dans son adaptation du conte d'Anatole LE BRAZ, *L'Ankou et le Forgeron* (voir ill. ci-contre). L'auteure/illustratrice privilégie la monstration, en dessinant le crâne avec précision. L'Ankou ne semble pas se distinguer de la Mort, qui porte elle aussi une cape sombre. L'Ankou de CHEVAL reste en cela fidèle à l'une des descriptions qu'en fait Anatole LE BRAZ :

On dépeint l'Ankou, tantôt comme un homme très grand et très maigre, les cheveux longs et blancs, la figure ombragée d'un large feutre ; tantôt sous la forme d'un squelette drapé d'un linceul, et dont la tête vire sans cesse au haut de la colonne vertébrale, ainsi qu'une girouette autour de sa tige de fer, afin qu'il puisse embrasser d'un seul coup d'œil toute la région qu'il a pour mission de parcourir<sup>239</sup>.

François PLACE, comme les différents dessinateurs des *Contes de l'Ankou* choisissent quant à eux de lui donner une apparence humaine, à savoir un « homme [...] tout de noir vêtu, et couvert d'un chapeau si noir que son profil disparaissait dans son ombre<sup>240</sup> ». Si l'être anthropomorphe rappelle ainsi à sa « victime » sa propre condition de mortel — de sa mortalité —, il permet surtout, nous le verrons plus loin, de revêtir de nombreuses apparences, dont celles d'êtres aimés.

Enfin, sa représentation sculpturale, dans certains lieux bretons, permet différemment de le distinguer de la figure allégorique de La Mort. À titre d'exemples :

239. Anatole LE BRAZ, *La légende de la Mort*, op. cit., p. 67.

240. François PLACE, op. cit., p. 22.

- Il a une faux dont la lame est montée à l'envers, afin de pousser les âmes vers l'avant.
- Il est muni d'un javelot ou d'une flèche, pour viser de loin ceux qui cherchent à s'enfuir.
- Il possède une bouche grand ouverte, comme l'Ankou de Bulat-Pestivien (Côte d'Armor - 22), car « il souffle et il lance un cri d'effroi qui paralyse et glace le sang<sup>241</sup> »
- Il montre qu'il ne fait aucune distinction de classe, comme à Ploudiry (Finistère - 29), et « domine les trois états de la société représentés par une femme (noblesse), un juge (clergé) et un paysan (tiers état)<sup>242</sup> ».



L'Anjou à Bulat-Pestivien (22)

## Une Croyance de l'Angoisse

L'Ankou suscite l'angoisse (l'*anken*). Car, comme nous venons de le voir, il rappelle la faucheuse (figure allégorique de la Mort, dont le symbole est universel dans la culture occidentale) et nul ne peut échapper à sa sentence.

### *L'être à qui personne ne peut échapper*

Quand Gwen le rencontre dans *La Douane volante*, il le reconnaît tout de suite (« Car on sait que c'est lui, l'Ankou. "Celui du Grand Voyage."<sup>243</sup> »). Que cette apparition soit réelle, ou rêvée, l'image de l'Ankou est alors fortement ancrée dans l'imaginaire de Gwen (plus largement des Bretons), et cela dès le plus jeune âge... La seule silhouette de ce serviteur de la Mort, conduisant une charrette, suffit pour qu'on le reconnaisse : il n'a besoin ni de parler (« L'homme ne prononce pas un mot<sup>244</sup> »), ni même de montrer son visage (« On ne voit que son dos<sup>245</sup> »). Dans *L'Ankou et le forgeron*, il apparaît comme le gardien de certaines superstitions. L'épouse de Fañch, le forgeron, met en garde son

---

241. Bernard RIO, *op. cit.*, p. 62.

242. *Ibid.*, p. 63.

243. *Ibid.*

244. *Ibid.*

245. *Ibid.*

mari : « ne travaille pas après minuit ! Cela porte malheur de travailler le jour de Noël<sup>246</sup>. »

Or, le forgeron se fait finalement piéger par l'Ankou :

- Car celui-ci insiste pour que l'homme répare sa faux,
- En masquant son visage (« Le forgeron n'avait pas pu voir le visage de l'homme, et ne le reconnut donc pas<sup>247</sup> »).

Si le forgeron a pu se méfier (« Mais qui vous a fait un si mauvais travail ? Le tranchant de la faux est monté à l'envers !<sup>248</sup> »), l'Ankou a fait preuve de malice en éludant la question (« On ne se moque pas du travail des autres<sup>249</sup> »).

Tout comme le malin, il est ici un être fourbe. Si le Diable ne récupère que les âmes de quelques-uns, l'Ankou n'oublie aucune âme bretonne, y compris les « bons chrétiens ». S'il existe l'angoisse de connaître (quelquefois pressentir) l'heure du dernier souffle, mais également de savoir ce qui la suit, l'Ankou — en étant à la jonction de ces deux « périodes » — devient le symbole de cette peur/de cet inconnu.

### *Celui qu'on reconnaît*

L'Ankou peut également prendre forme sous les traits de défunts. Parmi les différentes variantes de la légende, l'une d'entre elles précise que « le dernier mort de l'année, dans chaque paroisse, devient l'Ankou de cette paroisse pour l'année suivante<sup>250</sup> ». La paroisse est à entendre comme la circonscription (délimitation géographique) dans laquelle s'exerce la mission du curé. L'autre légende veut qu'il prenne la forme du dernier mort de l'année en Bretagne. Ainsi, la première variante sous-entend qu'il existerait autant de représentation de l'Ankou que de paroisse<sup>251</sup> alors que la seconde fait de lui un être unique<sup>252</sup>. Il peut ainsi être reconnu par l'entourage, passant de l'inconnu au connu. Dans une légende des *Contes de l'Ankou*, un charpentier, Loïc Calvez, croise le visage de

---

246. Fanny CHEVAL, *L'Ankou et le forgeron*, op. cit., p. 9.

247. *Ibid.*, p. 22.

248. *Ibid.*, p. 19.

249. *Ibid.*

250. Anatole LE BRAZ, *La légende de la Mort*, op. cit., p. 67.

251. Deux hypothèses (peut-être complémentaires) se laissent entendre : s'il existe un curé et « un Ankou » par paroisse, c'est que chacun s'oppose comme le Bien et le Mal ; l'autre hypothèse est que s'il existe une représentation de l'Ankou par paroisse, sa reconnaissance auprès des autres fidèles de la circonscription est favorisée.

252. Dans cette variante, l'Ankou, en prenant la forme du dernier mort de l'année en Bretagne, n'est pas forcément reconnu par les futurs défunts. Si cette variante semble être la plus présente dans les différents contes, certaines histoires utilisent comme nœud de la terreur la reconnaissance de l'autre (l'être aimé par exemple).



Jakez, un ami décédé l'année passée. D'un être diabolique, l'Ankou se métamorphose alors en être familier, à entendre dans son étymologie latine *familiaris*, « qui fait partie de la maison, de la famille ». L'Ankou ne deviendrait-il pas comme le énième membre d'une famille bretonne ? Pourtant, si Loïc Calvez reconnaît au premier regard Jakez, l'individu qui est présenté au lecteur a bien la forme de l'être horrifique.

Dans la même légende, quelques années plus tard, l'Ankou conserve d'ailleurs cette même apparence, alors qu'il est censé en changer le 31 décembre de chaque année. Nous pouvons nous demander alors si l'apparence n'est pas en réalité le reflet de ce que chaque breton veut y voir, afin que l'Ankou conserve cette familiarité.

Cette proximité se confirme car Loïc Calvez, quelques heures après la naissance de son fils, prie la vierge Marie pour que son fils ait un parrain. L'Ankou apparaît face à lui et se propose de venir chercher l'enfant quand il aura sept ans, afin de l'éduquer. Ces liens — qui passent de familiers à familiaux (l'Ankou devient le parrain) — sont scellés par un homme d'Église.

Quelques années plus tard, l'Ankou passe un pacte avec Allan, son filleul, devenu médecin : « chaque fois que tu seras appelé au chevet d'un patient, j'apparaîtrai devant toi. Si tu m'aperçois près des pieds du malade, sa guérison sera assurée. Si en revanche, je me tiens près de sa tête, il sera irrémédiablement perdu<sup>253</sup> ». Le jeune médecin essaye pourtant de défier son parrain, en tentant de sauver sa fiancée. Il n'y réussit pas : sa femme est emportée par la maladie (la destinée de la mort), puis il est conduit par l'Ankou (la vengeance de la mort).

Si l'aura du serviteur de la Mort est certes puissante (« On est sans résistance, sans volonté, sans espoir. On se voit faire les gestes de sa propre perte, on enfile sa veste,



E. LE BRETON et B. TATTI, « Le filleul de l'Ankou » in *Les Contes de l'Ankou*, p. 72. © Éditions Soleil, 2015.

*L'Ankou, quelques années après sa rencontre avec Loïc Calvez, présente pour le lecteur le même visage terrifiant.*

253. Jean-Luc ISTIN, et al. (sc.), *op. cit.*, p. 68.

on referme la porte, on fait les trois pas nécessaires, [...], on se laisse emporter<sup>254</sup> », et qu'il est impossible de lui échapper, sa force réside sans doute dans une omniprésence qui lui offre cette capacité d'être en tout lieu, en tout moment, en tout temps et en tout individu. Cette omniprésence supra-humaine est d'autant plus effrayante qu'elle donne à la mort un visage humain, bien souvent connu, qu'on a même pu aimer.

### De la croyance au mythe régional ?

Entre la Bretagne de Gwen (début XX<sup>e</sup> siècle) et celle du XXI<sup>e</sup> siècle, une évolution sociodémographique est intervenue. Les croyances rurales — dont celle de l'Ankou — ont laissé place à des croyances moins « ghettoïsées ». La conclusion de Daniel GIRAUDON dans *Sur les chemins de l'Ankou* transforme l'Ankou en mascotte identitaire :

« [...] l'obsession de la mort et son légendaire ont occupé l'esprit des Bretons. C'est particulièrement vrai en Basse-Bretagne où l'Ankou fut certainement un personnage terrifiant pour de nombreuses générations. Aujourd'hui, son rôle a changé. On l'appelle à la rescousse pour symboliser les luttes culturelles, politiques, syndicales ou encore "sportives"<sup>255</sup> ».

Pour autant, si de nouvelles croyances et superstitions ont pu se déverser en Bretagne, ce ne sont pas les diverses rééditions des légendes lebraziennes, qui restent destinées à un public averti, qui vont permettre une large diffusion.

Pouvons-nous alors croire en un mythe populaire ? De manière simpliste, nous pouvons sans doute souscrire à cette hypothèse quand il est question de l'Ankou. Les histoires de l'Ankou étaient initialement relayées oralement au sein d'une même communauté, agissant alors comme un vase clos. Nous pouvons imaginer que les récits, circulant de maison en maison, de veillée en veillée, offraient un caractère vivant, tant l'oralité — même récit (de par l'intonation, l'énonciateur, etc.) — différerait nécessairement d'une fois sur l'autre. L'écrit, en figeant le récit, et en le diffusant à un plus grand nombre, fait du personnage un *topos* et tue l'être « vivant » (dans les esprits). Pourtant, différents exemples dans la littérature jeunesse permettent de constater que l'Ankou peut encore servir de symbole régional d'une Bretagne mystique.

---

254. François PLACE, *op. cit.*, p. 22-23.

255. Daniel GIRAUDON, *Sur les chemins de l'Ankou*, Fouesnant, Éditions Yorann Embanner, 2012, p. 373.



Par exemple, dans leurs aventures, quand Spirou et Fantasio rencontrent une Bretonne, cette dernière leur conseille de se méfier de *L'Ankou*<sup>256</sup>, titre de l'album. Ils se demandent alors s'il s'agit d'un « type pittoresque du folklore local<sup>257</sup> ». Quand quelques pages plus tard, ils le rencontrent, il se présente comme « le valet de la Mort<sup>258</sup> ». Les deux amis ne prennent pas peur, bien au contraire, ils rient de lui et le défient :



Jean-Claude FOURNIER, *L'Ankou*, 1977, p. 7.  
Fournier ©Dupuis, 2018.

Si cette volonté de ridiculiser la figure de l'Ankou se justifie par le caractère humoristique de l'œuvre, elle permet tout de même d'opposer deux types de personnages. Les Bretons (nous pourrions dire « autochtones » tant

les clichés se multiplient), qui connaissent les légendes et mettent en garde les visiteurs, et ces derniers qui sont épargnés de l'Ankou car ils ne le connaissent pas, et donc n'ont pas peur de lui. Le personnage présente par ailleurs des caractéristiques propres aux traditions vestimentaires bretonnes ; le port d'un costume traditionnel qui le confond avec n'importe quel habitant. Alors que la mort est censée être universelle, l'Ankou, en étant caricaturé, n'aurait d'emprise que sur le sol breton. Cette herméticité s'explique par le caractère folklorique du personnage. Dans *La Douane volante*, quand Gwen est éloigné de sa terre natale et qu'un de ses amis, Yvon, se fait tuer, c'est d'abord par la main de l'Homme, dont la tenue n'est pas sans rappeler malgré tout celle de l'Ankou (« l'homme à la capuche [...] le précipita d'un seul coup, cul par dessus tête, dans un grand *plouf*<sup>259</sup> »), puis par un monstre d'une légende scandinave (« Le kraken est venu le chercher. On lui a rendu<sup>260</sup> ».) Les légendes sont en effet des croyances locales qui perdent de leur force hors de leurs frontières. On peut plutôt dire d'ailleurs que les croyances et folklores ne prennent vie qu'à l'intérieur des frontières où elles ont pris naissance.

256. Jean-Claude FOURNIER, *L'Ankou*, Paris, Éditions Dupuis, 1977.

257. *Ibid.*, p. 5.

258. *Ibid.*, p. 7.

259. François PLACE, *op. cit.*, p. 128.

260. *Ibid.*, p. 129.

Lorsque Fantasio insulte l'Ankou, ce dernier riposte en accusant le jeune journaliste de « sacrilège », « iconoclaste » et « blasphémateur », et s'autogratifie ainsi d'une qualité sacrée, voire divine. Ceci semble paradoxal pour un être initialement sacré mais païen, double caractère qu'il partage avec le rite druidique<sup>261</sup> ainsi que tout polythéisme<sup>262</sup>. Peut-être est-ce alors à travers son caractère mythique contemporain que nous devons comprendre la notion de sacré. Au sens figuré, le terme « iconoclaste » signifie d'ailleurs « qui s'oppose à toute tradition (d'ordre littéraire, artistique, politique ou autre), qui refuse un culte établi ; qui se livre à des destructions gratuites, sous prétexte de modernisme<sup>263</sup> ». Quand Fantasio — allochtone — insulte l'ouvrier de la Mort par méconnaissance du mythe, de la tradition, l'Ankou n'y voit pas seulement un sacrilège ou un blasphème, mais un refus d'adhérer et de croire à une pratique locale. C'est d'ailleurs sans doute ce brassage géographique et culturel qui a permis la transformation de cette croyance rurale très ancrée en un mythe littéraire qui, sans transmission, risque de disparaître. Mais cette transmission même a ses limites : si elle peut assurer la survie d'une croyance passée, elle ne peut imposer cette croyance qui disparaîtra, au fur et à mesure avec les anciennes générations.

---

261. Sur le site d'un ordre druidique (URL : <http://www.druidisme.fr/valeurs-paiennes-principes-druidiques/> [consulté le 26 août 2018]) le sacré comme le paganisme sont évoqués :

« Nous reconnaissons l'existence de **Dieux et de Déesses multiples** et parmi eux les Aînés. Ces déités sont bien distinctes les unes des autres et leur existence est totalement indépendante de l'esprit humain. Par ailleurs, nous reconnaissons une hiérarchie au sein de cette sphère divine. Ainsi les divinités de rang Aîné, dont l'influence est le plus souvent globale, se trouvent au sommet de la hiérarchie, tandis que les divinités de rang inférieur ont souvent une influence plus localisée géographiquement parlant ou sont plus proches des êtres humains. »

« Notre pratique religieuse se fait en communion avec la terre sur laquelle nous vivons et dans laquelle nous plantons nos racines pour nous laisser œuvrer. Nous nous accordons aux **cycles saisonniers** des différents lieux où s'ancrent nos clairières. Nous sommes en permanence à l'écoute des **divinités locales**, en sus du culte des Aînés globalement célébré. Nous entrons avec respect en relation avec la nature et les êtres qui la constituent : les plantes, les animaux, les minéraux... »

262. En effet, dans l'Histoire des religions, le paganisme revêt d'ailleurs plusieurs définitions. Nous pouvons rappeler celles du site cnrtl :

« Personne qui pratiquait une des religions polythéistes de l'Antiquité » ; « Personne qui ne croit en aucun dieu ».

Par ailleurs, nous pouvons rappeler que parmi les druides, certains sont monothéistes, d'autres duothéistes ou polythéistes. « Croyances druidiques », *op. cit.*

263. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/iconoclaste> (consulté le 26 août 2018)

## Conclusion

Le caractère fantastique de la Bretagne se propage depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours. La littérature arthurienne, et sa portée merveilleuse ont permis de donner quelques explications à des architectures encore inexplicables de la géographie bretonne — à entendre dans sa signification large médiévale. Mais cette même littérature a inversement réussi à offrir à des lieux « communs », comme la forêt de Brocéliande, une aura magique qui les traverse encore aujourd'hui. Un mégalithe découvert au XIX<sup>e</sup> siècle dans la forêt « magique » a pu être identifié comme étant le tombeau de Merlin. Le mythe arthurien s'il est depuis le Moyen Âge réinterprété dans plusieurs arts (littéraires, cinématographiques, picturaux, etc.), témoigne d'un besoin de rapprocher la fiction d'une réalité (géographique, et historique) existe. Mais la magie a pu traverser les siècles pour offrir au peuple breton d'autres croyances : Merlin et le vieux Braz dans *La Douane volante* partagent cette même figure du vieux sage. La magie merveilleuse (faite de métamorphoses, de téléportations, etc.) partage avec la « magie » rurale un point commun : l'inexpliqué. Les rebouteux bretons et le druide, chacun associé par certains au Diable, ont également cette même capacité de soigner par les plantes. Les croyances rurales continuent alors, à l'instar des mythes celtiques, d'associer la Nature à une grande bienfaitrice mais également une destructrice, dont la mortalité en mer est l'exemple. Cette nature, immuable et traversant les siècles, reste alors source de légendes, racontant les naufrages marins.

Mais la Bretagne est aussi une région qui semble se distinguer du reste de la France, y compris politiquement. Son isolement, s'il n'est suffisant à insuffler le fantastique, permet de l'accentuer, obscurcissant davantage un paysage naturellement sombre.

Parmi les croyances populaires figure celle de l'Ankou, ouvrier de la Mort. Si notre siècle semble moins propice à diffuser ces légendes — du fait de l'évolution linguistique, des mixités (sociales, « migratoires », internes ou externes à la France), de la modification des modes de transmission, etc. —, nous constatons que la figure mythique de l'Ankou survit dans les littératures, notamment de jeunesse. Les légendes apparaissent alors, pour certains, à l'image de la langue bretonne, comme inséparables de la région, comme un patrimoine à sauvegarder que chacun se doit de transmettre.

*Deuxième partie*

**Le régionalisme :  
une transmission culturelle forte**

## Introduction

**N**ous pouvons penser qu'il existe une corrélation entre les transformations de la Bretagne (démographiques, sociales, géographiques, etc.) et la perception qu'ont les Bretons de leur folklore. Il suffit de déambuler dans les quartiers rennais ou quimpérois pour constater que ni l'Ankou ni les lavandières ne suscitent les frayeurs d'antan, sans doute car leurs récits ne sont plus racontés comme « il y a fort longtemps, le soir, au coin du feu<sup>264</sup> ». À travers sa collection, Fanny CHEVAL les fait d'ailleurs revivre — non plus au coin du feu, mais par l'éclairage d'une veilleuse — « et transform[e] la petite histoire du soir en une aventure inoubliable ». Dans le cycle *le Club de l'au-delà*, Yann TATIBOUËT réutilise pour sa part les *topoi* du folklore breton (les morts en mer, les druides, etc.) indissociables d'une géographie qui les accueille. Que ce soit les récits de CHEVAL ou ceux de TATIBOUËT — réécritures de légendes et folklores bretons pour les premiers et enquêtes fantastiques originales pour les seconds —, chacun s'inscrit dans une tradition, celle de la transmission (et) de l'identité régionale. Si le lien entre ces deux notions renvoie à un héritage culturel collectif, qu'un individu ou un groupe souhaite perpétuer, nous pouvons nous interroger sur ce qui permet à la littérature de faciliter cette diffusion.

Dans son essai, *La langue muette — Littérature bretonne de langue française*<sup>265</sup>, Marc GONTARD rappelle que « toute littérature porte la trace du sol qui l'a vu naître et l'empreinte de l'imaginaire collectif auquel elle puise<sup>266</sup> ». GONTARD dresse également une chronologie de la littérature bretonne. Il en rappelle la quasi-absence écrite « jusqu'à la fin du Moyen Âge, dans une région de forte tradition orale<sup>267</sup> », puis ce sentiment identitaire que fait naître CHATEAUBRIAND avec le type littéraire du romantisme « qui emprunte ses traits à l'image qu'on pouvait se faire du Celte originel selon les historiographes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles [...], proche de la nature, instinctif, passionné, avec cette part d'obscurité liée au sentiment de l'infinitude et au sens du mystère où

---

264. La quatrième de couverture de chaque album de Fanny CHEVAL, dans la collection « Pays de légendes », indique : « Cette histoire est issue des légendes bretonnes que l'on se racontait il y a fort longtemps, le soir, au coin du feu » puis « Ou comment transformer la petite histoire du soir en une aventure inoubliable ».

265. Marc GONTARD, *La langue muette – Littérature bretonne de langue française*, Rennes, Presses Universitaires Rennaises, 2008.

266. *Ibid.*

267. *Ibid.*, p. 14.

s'enracine le « vague des passions »<sup>268</sup> ». Enfin, l'auteur associe la littérature bretonne contemporaine du XX<sup>e</sup> siècle aux « revendications nationalistes portées par l'*Emsav* »<sup>269</sup>. Dans des mouvements comme l'*Emsav*, puis le *Gorsedd des Bardes de petite Bretagne*<sup>270</sup>, plusieurs courants s'opposent : certains considèrent le breton comme seule langue d'écriture, et d'autres caractérisent la littérature bretonne par la présence d'« un certain nombre d'indices, thématiques ou formels, spécifiques d'un imaginaire ou d'une pratique textuelle »<sup>271</sup>, ainsi compatible avec une écriture *bretonne* en langue française. Pour GONTARD, le marqueur principal est en réalité lié à l'identité :

D'autant plus que, contrairement aux siècles précédents, plus tournés vers Paris et ses modèles littéraires, le XX<sup>e</sup> siècle voit s'affirmer en Bretagne une littérature dont la caractéristique principale est le renouveau du sentiment identitaire qui marque en profondeur l'écriture<sup>272</sup>.

Or, à l'ère du mondialisme, et de l'europanisme — doctrines de l'unification —, le terme « régionalisme » apparaît quelquefois comme un prolongement naturel du nationalisme — doctrine du repli, parfois associée à des partis racistes et xénophobes. Le régionalisme accueille d'ailleurs en son sein des mouvements extrémistes, comme le groupe anarcho-indépendantiste *Treger Disuj* ou la royaliste F. D. L. (Fédération Bretonne Légitimiste). Le régionalisme ne doit pourtant pas être associé à ces seuls groupuscules car d'autres

---

268. *Ibid.*, p. 17-18.

269. L'association de la Bretagne Culture Diversité (BCD) qui « favoris[er]ait la promotion et la diffusion de la matière culturelle et des savoirs de Bretagne » définit l'*Emsav* comme le « mouvement breton dans toute sa diversité ». La BCD distingue trois périodes, dont la troisième, qui débute en 1945, « se focalise sur le culturel » et prend une dimension politique.

Consulté le 17 mai 2018. URL : <http://bcd.bzh/becedia/fr/emsav> (consulté le 26 août 2018)

Si la BCD distingue trois période, d'autres considèrent qu'il existe quatre, voire cinq (article sur le site de l'Agence Bretagne Presse ; <https://abp.bzh/1-affrontement-permanent-des-deux-bretonnismes-le-regionalisme-et-le-nationalisme-33804> (consulté le 26 août 2018)

Selon le site, le premier *Emsav* (1838-1897) est « plus littéraire que politique). Le second (1898-1914) se divise en deux courants : certains cherchent à valoriser et faire reconnaître un régionalisme breton (culturel particulièrement) alors que d'autres portent des « revendications nationales », c'est-à-dire abordent le sujet de la nécessité d'une Bretagne nationalement indépendante. Le troisième *Emsav* (1923-1944) correspond à cette rupture de plus en plus franche entre les régionalistes et les séparatistes qui considèrent les premiers comme « rejetés dans les ténèbres de la complicité avec l'État français ». Le quatrième *Emsav* (1959 à nos jours) confirme la scission régionaliste/indépendantiste ; les mouvements régionalistes continuent de revendiquer pour la langue et culture bretonne. Cette période montre qu'il existe plusieurs « bretonnismes », auxquels s'ajoute le « fédéralisme européen » entre autres. Un cinquième *Emsav* était évoqué dans cet article de 2014. Il était avancé l'idée d'une période correspondant à un « révolutionnisme » breton (les « bonnets rouges »). A priori, ce cinquième mouvement n'a pas eu lieu (il n'y a eu qu'un événement ponctuel qui ne permet pas de revendiquer une nouvelle ère).

270. Une vingtaine de Bretons ont fondé en août 1898 l'Union régionaliste bretonne. Certains d'entre eux décidèrent « de doter le régionalisme naissant d'une structure néo-bardique bretonne ». Ce mouvement néo-bardique, d'abord essentiel dans le mouvement breton, donna naissance à partir de 1945 à des sociétés plus ésotériques.

Pierre Le Stum, « Le néo-druidisme en Bretagne », BCD Sevenadurioù, décembre 2016.

URL : <http://bcd.bzh/becedia/fr/le-neo-druidisme-en-bretagne> (consulté le 26 août 2018)

271. Marc GONTARD, *op. cit.*, p. 24.

272. *Ibid.*



partis, traditionnels et modérés, proposent une politique culturelle ou linguistique et promeuvent, notamment par un soutien financier, une identité régionale : d'une série digitale tournée intégralement en breton (*Fin Ar Bed*), à l'ouverture de crèches immergeant les tout-petits dans la culture bretonne (*Babigoù Breizh*), etc. mais également par des choix loin d'être insignifiants, comme l'affichage bilingue des panneaux de signalisation. Ces exemples partagent des ambitions : construire et transmettre, s'opposant au radicalisme identitaire et partisan évoqué *supra*, qui relève pour sa part davantage de la déconstruction. Sans plus polémiquer, cette différenciation entre deux régionalismes, l'un positif/constructif et l'autre négatif/destructif, différenciation certes univoque, semble malgré tout importante pour éviter tout malentendu. S'il existe sans doute un régionalisme littéraire réactionnaire, notre corpus s'attache *a contrario* à diffuser et faire connaître un patrimoine breton — matériel (les monuments), immatériel (les légendes, les récits, des coutumes, etc.) ou naturel (les paysages) —, auprès d'un jeune ou très jeune public.

Anatole LE BRAZ, cofondateur de l'Union régionaliste bretonne<sup>273</sup> avait déjà cette volonté de transmettre par des récits collectés dans toute la Bretagne et diffusés jusqu'alors majoritairement oralement. Cet universitaire et militant, dont les thèmes de recherches étaient d'une part la Bretagne et le romantisme, d'autre part le théâtre celtique, se félicitait au siècle dernier du retour d'une littérature en langue bretonne : « malgré tous les dédains et tous les ostracismes, le breton est redevenu l'organe d'une littérature ; la terre de la poésie a retrouvé ses poètes<sup>274</sup> ». Les récits lebraziens — à considérer davantage comme une collection de récits folkloriques, se déroulant dans les campagnes bretonnes, qu'une littérature romanesque<sup>275</sup> — n'étaient-ils qu'à destination d'un lectorat restreint (bretonnant, et/ou féru de croyances populaires) ? Si le militantisme linguistique, stylistique et culturel de LE BRAZ le sous-entend, le discours prononcé à l'inauguration

---

273. Nous pouvons à titre d'exemple citer l'article n° 3 des statuts de ce groupement régionaliste, à tendance conservateur : « L'Union Régionaliste Bretonne » se propose de développer, par le réveil du sentiment breton, toutes les formes de l'activité bretonne ».

274. Anatole LE BRAZ, Francis LACASSIN (édition établie par), *op. cit.*, p. 46.

275. La différenciation entre le romanesque et le folklore s'effectue peut-être entre un fantastique littéraire et un autre populaire, le second se référant à un surnaturel basé sur des histoires vraies et appartenant à l'environnement géographique proche de celui du lecteur/auditeur.



de son monument<sup>276</sup> semble le confirmer. La transmission du folklore (de l'anglais *folk*, « peuple », et *lore*, « savoir, connaissances, science ») apparaît chez l'auteur synonyme de la défense d'un peuple :

La « vieille », la « pauvre » Bretagne qu'on a peinte ignorante, résignée, fataliste, attendant, les bras croisés, le retour d'Arthur ou se bouchant les oreilles aux bruits du dehors pour écouter en son for intérieur les nostalgiques carillons d'Is, cette Bretagne-là, si elle n'a pas cessé d'être, s'est métamorphosée au point d'en paraître méconnaissable. Il en a été d'elle comme des groac'h, des fées de ses contes, qui, lorsqu'elles le jugent opportun, dépouillent leur décrépitude avec leurs haillons.<sup>277</sup>

SI LE BRAZ aspire à modifier certains préjugés, nous pouvons croire que ce vœu restera pieux quelques années. À titre d'exemple, Bécassine, « héroïne » du début du XX<sup>e</sup> siècle, fut vivement critiquée<sup>278</sup> pour l'image qu'elle renvoyait d'une Bretagne attardée, « dans le contexte de l'époque où les Bretons et les Bretonnes étaient condamnés à émigrer en masse et souvent réduits à des emplois très subalternes : domestiques, ouvriers spécialisés, etc., et considérés avec mépris par beaucoup de citoyens<sup>279</sup> ». Comment la littérature jeunesse contemporaine s'inscrit-elle aujourd'hui dans la transmission identitaire sans pour autant tomber dans le cliché ? Quels sont les enjeux du fantastique dans cette transmission ?

Nous pouvons citer le poète François RANNOU, qui évoque la nouvelle littérature bretonne : « “bretonne” parce qu'elle porte en soi pour être vraiment elle-même sa part d'ailleurs, déclencheur d'imaginaire, parce qu'à travers elle peut se délivrer une “matière” qui irrigue et nourrit la littérature universelle<sup>280</sup> ». Cet « ailleurs » dont parle RANNOU est sans doute multiple : un ailleurs temporel, qui relierait notre monde contemporain à des temps plus anciens ; un ailleurs géographique, cet au-delà dont les frontières se superposent à celles de la Bretagne que nous connaissons. Mais la transmission du merveilleux breton dépasserait le seul lectorat péninsulaire : la légende arthurienne,

---

276. Georges COLLAS, « Discours prononcé à l'inauguration du monument d'Anatole Le Braz, au lycée de Saint-Brieuc, le 13 juin 1932 », in *Annales de Bretagne*, 1932, p. 348-359.

URL : [https://www.persee.fr/doc/abpo\\_0003-391x\\_1932\\_num\\_40\\_2\\_1698](https://www.persee.fr/doc/abpo_0003-391x_1932_num_40_2_1698) (consulté le 26 août 2018)

Dans ce discours, il est rappelé de manière certes élogieuse l'amour de LE BRAZ pour la Bretagne, mais surtout sa passion pour la transmission, principalement à destination des bretons (élèves, étudiants). Quand COLLAS évoque une diffusion hors de Bretagne, elle reste secondaire : « il sema avec une si facile prodigalité à travers la péninsule, puis la France, la Suisse et l'Amérique » (p. 356).

277. Anatole LE BRAZ, Francis LACASSIN (édition établie par), *op. cit.*, p. 48.

278. Nous pouvons voir à quel point cette crispation est encore d'actualité. Le collectif indépendantiste breton *Dispac'h* appelle au boycott du film *Bécassine !* de Bruno PODALYDES sorti dans les salles de cinéma en 2018.

279. Jacqueline et Bernard LE NAIL, *Dictionnaire des auteurs de jeunesse en Bretagne*, Gourin, Éditions des montagnes noires, 2001, p. 293.

280. François RANNOU, « Une littérature de refondation », in *Littérature de Bretagne, Europe*, revue littéraire mensuelle, n° 913, mai 2005, p. 5.

s'exportant dans le monde entier, en est l'exemple le plus flagrant. Pour autant, si le mythe d'Arthur dépasse nos frontières, il n'en va pas de même des récits folkloriques. L'universalité qu'évoque RANNOU est ainsi relative : le lecteur picard s'intéressera davantage à la bête blanche qu'à l'Ankou ; les récits de LE BRAZ ne pourront pas être lus ou compris par un très jeune public, dans leurs formes originales. Ainsi, pour permettre une diffusion plus large, les récits de CHEVAL ou TATIBOUËT ont — *a priori* — cette faculté de rendre accessibles ces légendes locales à un (très) jeune public.

Dans les récits de notre corpus principal, les personnages comme les lecteurs — qui ont par ailleurs approximativement le même âge dans les récits de TATIBOUËT ou PLACE — partagent cette volonté d'apprendre. L'ancien possède et transmet ainsi son savoir dans *La Douane volante* et *Les Portes de l'Autre Monde*. Pourtant, nos jeunes héros se retrouvent rapidement seuls, confrontés à eux-mêmes, à ce(ux) qui les entoure(nt), etc. Le voyage des différents protagonistes est double : fantastique (irréalité) et géographique (réalité). Le fantastique et le réel semblent alors dialoguer entre eux, dialogue qui offrirait au jeune lectorat une possibilité d'apprendre la Bretagne à travers sa géographie et ses légendes, tous deux faces d'une même pièce.

## Chapitre premier

### Une transmission généalogique : de la figure de l'ancien à celle de l'enfance

Le géographe Guy MERCIER, durant un colloque se déroulant à l'université de Laval (Canada), aborde « transmission généalogique et transmission culturelle [qui] sont [pour lui] deux choses différentes, mais [qui] semblent difficilement séparables<sup>281</sup> ». Pour le professeur, la seconde — dont le rôle principal serait « de reproduire, de génération en génération, la conscience et le désir d'être humain<sup>282</sup> » — est un préalable indispensable pour que la première existe, sans quoi cette transmission culturelle n'apparaîtrait que comme artificielle, « objet technique sur lequel l'État et l'industrie peuvent facilement faire main basse<sup>283</sup> ». Dans notre corpus, la filiation par le sang semble pourtant — paradoxalement ? — absente : Gwen, orphelin de père, dont la mère se sépare car ne pouvant l'assumer financièrement ; Talieslin, père de lui-même ; Myrddin, fils du diable, etc. Dans *La Douane volante*, « l'ancien » ne se substitue que partiellement à cette absence, le vieux Le Braz mourant dès les premières pages du roman. Le jeune Gwen, dans ce roman de formation, se libère petit à petit d'une Bretagne prégnante. Notons tout de même que dans *Le Club de l'Au-delà*, les jeunes amis enquêteurs ont encore leurs parents, et que dans *Les Portes de l'Autre Monde*, les jumeaux sont « orphelins » de mère. Si dans ce dernier cas, la transmission s'effectue en grande partie par le biais d'un manuel provenant de l'Autre Monde, l'oralité apparaît dans les autres œuvres comme un vecteur originel dans l'acte de transmission. Cette oralité, à laquelle nous allons nous intéresser, s'incarne dans la figure du barde, dont la fonction évolue à travers les siècles.

---

281. Guy MERCIER, « Les vertiges de la filiation : transmettre au-delà du doute », in Jean-Paul BAILLARGEON (dir.), *Transmission de la culture, petites sociétés, mondialisation*, Québec, Les éditions de l'IQRC, 2002, p. 276.

282. *Ibid.*

283. *Ibid.*

## L'oralité : légendes immémoriales ou immortalité de la légende et du mythe populaire

Le mot légende vient du bas latin *legenda* et signifie « chose devant être lue ». Au début, les légendes formèrent le recueil de la vie des saints, des martyrs (Voragine) ; elles étaient lues au réfectoire dans les couvents. Puis elles entrèrent dans la vie profane ; ces récits populaires basés sur des faits historiques précis ne tardèrent pas à se développer et à s'embellir. Actuellement, la légende transformée par la tradition est le produit inconscient de l'imagination populaire. Et ainsi le héros, soumis à des données historiques, reflète l'aspiration d'un groupe ou d'un peuple ; sa conduite témoigne en faveur d'une action ou d'une idée qui désire entraîner d'autres individus dans la même voie<sup>284</sup>.

Jean-Pierre BAYARD, *Histoire des légendes*

Dans notre première partie, nous nous sommes intéressé à l'ancrage des légendes et du fantastique dans l'imaginaire breton. Si cet ancrage est trop ancien pour qu'on remonte aux origines des légendes, il est sans doute nécessaire de nous questionner sur les différents modes de transmission qui assurent leur pérennité : si l'oralité est le vecteur originel de la légende comme le rappelle BAYARD, parmi les différents modes de transmissions orales, la figure du barde en est le principal vecteur, qui « traverse » les siècles du Moyen Âge jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Il existe bien sûr une évolution majeure entre ces périodes (technologique, sociologique, littéraire, etc.), et la symbolique même du chanteur y diffère. Il apparaît comme « fantastique » chez CHAUVEL — aussi merveilleux que les légendes qu'il raconte — et réel chez TATIBOUËT, mettant en avant une « profession » rurale dans *Les Mémoires du dernier barde breton*. Nous pouvons d'ailleurs commencer par définir le bardisme.

### Définition succincte du bardisme

Les bardes étaient divisés en trois catégories : « des Bardes proprement dits chargés de garder le dépôt des dits et chants nationaux ; des Ovates pour conserver la tradition des symboles ; et des Druides dont le devoir était de donner l'instruction et d'enseigner le savoir<sup>285</sup> ». À travers ses chants, le Barde semble assurer une immortalité « des dits [...] nationaux », c'est-à-dire la parole d'un peuple. Le barde rappelle par ailleurs la prépondérance de l'oralité dans la culture médiévale ; or, le barde de CHAUVEL a une volonté moins de divertissement que de transmettre l'histoire d'un peuple.

---

284. Jean-Pierre BAYARD, *op. cit.*, p. 9.

285. *Le Livre du Bardisme – Abrégé du Bardas*, Éditions Arbre d'or, 2003, p. 14.

URL : <https://arbredor.com/ebooks/LivreBardisme.pdf> (consulté le 26 août 2018)

Nous voyons alors de quelle manière la fonction du barde est fortement liée à la culture d'un peuple, avec tout ce qui s'y rattache. Il fait le lien entre une population et un patrimoine immatériel, pour que ce dernier se propage et survive. C'est ainsi que le barde est chez CHAUVEL celui qui permet la transmission de légendes immémoriales.

### Le barde et la transmission des légendes ancestrales

La littérature médiévale « était [...] indissociable de sa diffusion orale : l'épopée, la poésie lyrique, le roman même sont destinés à être chantés ou dits en public. Cette "performance" est généralement assumée par le jongleur, personnage aux facettes multiples, sorte d'amuseur itinérant, qui prête sa voix à l'œuvre devant le public des cours ou des villes<sup>286</sup>. » Mais dans l'œuvre de CHAUVEL, c'est un orateur non pas « amuseur » mais épique qui apparaît : Taliesin le barde. La parole est reçue de deux façons, en deux temps, chez CHAUVEL, d'abord à travers l'incrédulité (l'histoire est assimilée à un conte), puis l'autorité (un être issu de ce « conte » prend forme et transforme le conte en vérité). La légende de Taliesin, de sa naissance à ce qui la précède, en est l'exemple. Myrrdin, narrateur intra-hétérodiégétique<sup>287</sup>, en raconte d'abord la naissance<sup>288</sup> (« C'est une belle histoire... mais j'aimerais savoir comment elle se termine<sup>289</sup> » ; « Une belle histoire ?! oui, c'est peut-être une belle histoire, mais c'est aussi la vérité de ce qui est arrivé<sup>290</sup>. ») En se

286. Robert HORVILLE (sous la dir.), *Littérature française XIe – XVIe siècle*, coll. « Anthologie », Paris, Éditions Larousse, 1994, p. 18-19.

287. Nous pouvons rappeler ici le classement fait par Gérard GENETTE dans *Palimpsestes* concernant les différents types de narrateurs :

|                   | Extra diégétique   | Intra diégétique  |
|-------------------|--|---|
| Hétéro diégétique | Narrateur de <i>premier degré</i> racontant (au lecteur virtuel) une histoire de laquelle il est <i>absent</i> comme personnage.                             | Narrateur de <i>second degré</i> racontant (à d'autres personnages de l'histoire) une histoire de laquelle il est <i>absent</i> comme personnage.                             |
| Homo diégétique   | Narrateur de <i>premier degré</i> racontant (au lecteur virtuel) une histoire dans laquelle il est <i>présent</i> comme personnage (protagoniste ou témoin). | Narrateur de <i>second degré</i> racontant (à d'autres personnages de l'histoire) une histoire dans laquelle il est <i>présent</i> comme personnage (protagoniste ou témoin). |

288. David CHAUVEL, Jérôme LERECULEY, *Arthur – une épopée celtique*, L'intégrale – tomes 1 à 3, *op. cit.*, p. 5.

La légende/le récit raconte comme Keridwen décide de se venger de Gwyon Bach, après que ce dernier a bu dans la potion magique d'un chaudron, puis renversé ce dernier. Gwyon, pour échapper à la sorcière, se transforme en grain. La sorcière, métamorphosée en poule, avale le grain qui vient la féconder. Elle donne naissance à Gwyon qui, à travers cette deuxième naissance, devient père de lui-même.

289. *Ibid.*, p. 20.

290. *Ibid.*

plaçant hors de la diégèse, Myrddin apparaît comme un banal conteur, un divertisseur aux yeux des destinataires. Nous apprenons que ce sont des animaux (« amis qui peuplent l'eau, la terre et les airs, à écailles, à poil et à plume <sup>291</sup>») qui ont transmis ce « conte » au magicien. L'impossibilité d'accéder à des origines rend la légende instable (les animaux n'ont « conté qu'une partie et [...] une histoire incomplète n'en est pas une <sup>292</sup>») et justifie l'incrédulité qu'elle suscite. Pourtant Myrddin rencontre rapidement Taliesin dans la forêt, ce qui donne vie à la légende.

Taliesin en tant que narrateur intra-homodiégétique raconte alors à Myrddin comment — encore dans son berceau — il s'autoproclama figure légendaire bretonne : « Entends maintenant que tu ne le regretteras pas car je suis Taliesin et si bientôt, mon nom brûlera parmi les innombrables étoiles du ciel de Bretagne, crois bien que je ne serai pas ingrat et que tu trouveras avec moi une récompense à la hauteur de ta gentillesse<sup>293</sup> ». Or, si « [s]on nom brûlera » sur les lèvres, nous avons vu les difficultés pour le narrateur hétérodiégétique de donner à la parole une valeur de vérité. C'est le cas quand Taliesin conte l'histoire de Brân à Arthur, que ce dernier semble assimiler à une fable (« Belle histoire barde... et quelle leçon faut-il en tirer ? ! »<sup>294</sup>). Pour que l'histoire prenne vie, Arthur devra déterrer la tête du roi : l'autorité se fait là encore car l'être dont Arthur pouvait douter se matérialise sous la forme d'un crâne.

Afin de comprendre l'éloignement temporel qui sépare le lecteur de la légende, nous pouvons schématiser celle du roi Brân de cette manière :

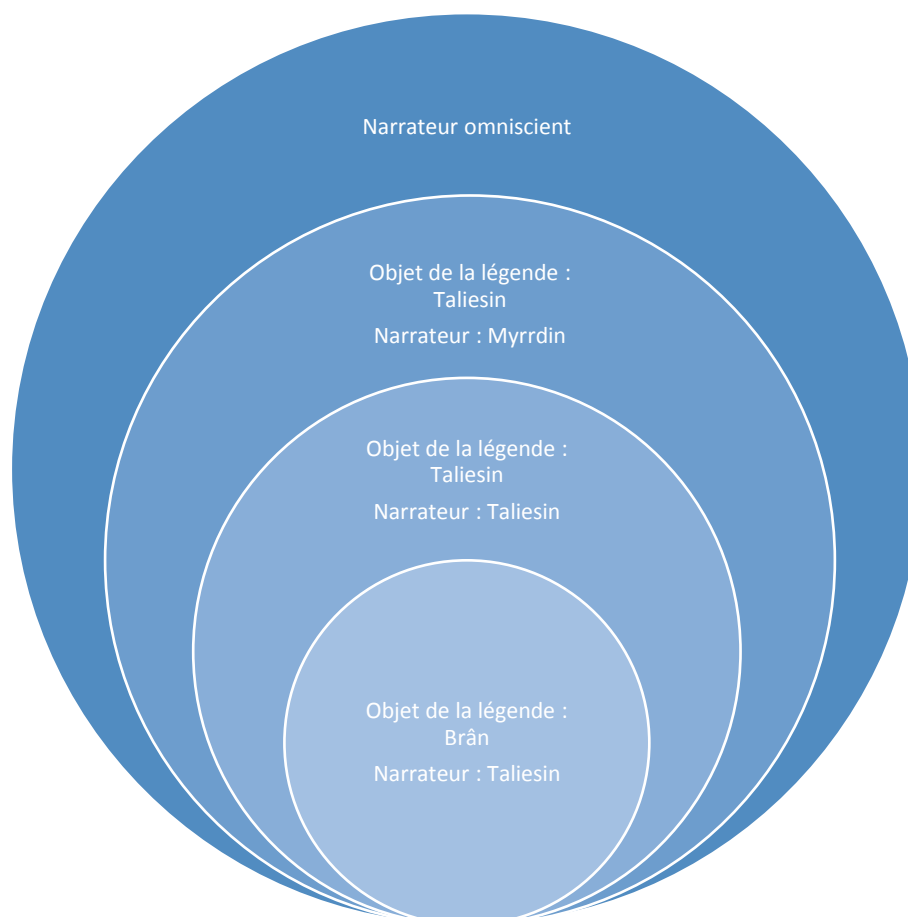
---

291. *Ibid.*

292. *Ibid.*

293. David CHAUVEL, Jérôme LERECULEY, *Arthur – une épopée celtique*, L'intégrale – tomes 1 à 3, *op. cit.*, p. 40.

294. *Ibid.*, p. 93.



Qu'en est-il alors du lecteur ? Destinataire du récit raconté par le narrateur omniscient, il est par ricochet destinataire de tous les autres récits. Ce narrateur invisible des neuf tomes est un narrateur extra-hétérodiégétique. Nous n'avons aucune information sur lui si ce n'est qu'il est un non-personnage omniscient. Ces multiples enchâssements brouillent le message, ou plutôt éloignent le lecteur de la légende originelle. À l'instar de la tête du roi Brân, la légende reste profondément enfouie. Si le lecteur ne doute pas du caractère merveilleux des histoires, il peut se trouver dans une situation inconfortable qui le questionne : quelle est la part de vérité dans les récits ? Dans la construction de la Bretagne ? les personnages sont-ils construits à partir de faits historiques ? etc. Tant de questions pour lesquelles certains historiens ou archéologues — comme nous l'avons déjà vu, grâce à l'étude de CHAUOU — cherchent des réponses. Ces recherches historiques, archéologiques, etc. seraient elles aussi nécessaires pour métamorphoser l'incrédulité en vérité, la fantaisie en réalité, et permettre d'asseoir les origines d'un peuple, quand bien même elle serait mythique.



## L'oralité du folklore et des nouveaux mythes populaires

Pour CHAUVEL, les bardes — nous pouvons y inclure Myrddin le druide — n'avaient donc pas la simple garde des « dépôts des dits et chants nationaux ». Ils devaient également transmettre et permettre à la légende de se diffuser. Quand il déterre le crâne de Brân, Arthur accepte la légende, ce qui permet à cette dernière de prendre de l'ampleur, mais également à Arthur — en surpassant le roi Brân — de devenir le nouveau protecteur. Cette fonction unificatrice, où tout semble converger vers un seul homme « démiurge » (si Arthur n'a pas créé l'univers, il est considéré comme le constructeur d'une Bretagne), le barde du XX<sup>e</sup> siècle ne l'a pas chez TATIBOUËT, comme nous allons le voir dans *Mémoires du dernier barde breton*.

La force de la parole perdure en effet dans les campagnes bretonnes de la fin XIX<sup>e</sup> et jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Anatole LE BRAZ dans *Magies de la Bretagne* fait d'ailleurs une longue description de la veillée, où « les hommes parlent de leurs travaux [,] les femmes échangent les commentaires les plus divers sur la quantité de lait donnée par les vaches, [...] sur la petite chronique scandaleuse du village et le dernier raconter local<sup>295</sup> ». Après que ces sujets domestiques ont été épuisés, l'on réclamerait des « histoires d'aventures et de merveilles<sup>296</sup> » en même temps que la nuit « et son oppression mélancolique semble gagner peu à peu les âmes elles-mêmes<sup>297</sup> ». Dans sa définition « romantisée », LE BRAZ insiste alors sur la force de la nature ambiante, qui inspire les conteurs et les renvoie aux histoires qui ont trait à la mort :

Les propos s'espacent : il y a de grands intervalles de silence vaguement inquiet. Qu'à ce moment une bouffée de vent ébranle la vitre, que la flamme agonisante ait un brusque sursaut, que la corde d'un rouet vienne à se rompre, ou que la nappe qui enveloppe le pain sur la table frémissse à quelque souffle d'air, c'est assez pour communiquer à tous ces hommes, à toutes ces femmes, le sentiment délicieux et poignant à la fois de la confuse présence de l'Anaon. Et comme à un signal attendu, les voilà partis sur le chapitre, l'inévitable, le passionnant chapitre de la mort et des morts. Plus n'est besoin désormais de stimuler les mémoires ni les langues. Les propos se croisent, les récits succèdent aux récits, et avec quelle ferveur pénétrante ! avec quelle religieuse gravité !<sup>298</sup>

Le héros des *Mémoires du dernier barde breton* apparaît comme le reflet de cette époque. Dès le titre du roman, TATIBOUËT place son poète comme appartenant au passé, mais dans une relative proximité chronologique (l'histoire se déroule en 1905), qui lui confère malgré tout un statut de vérité sociologique sur les mœurs d'une époque, dont les travaux

---

295. Anatole LE BRAZ, Francis LACASSIN (édition établie par), *op. cit.*, p. 78.

296. *Ibid.*

297. *Ibid.*, p. 79.

298. *Ibid.*

lebraziens sont les témoins. Dans ce récit, Alan an Dall — barde aveugle — colporte des informations plus ou moins vraies, participe aux veillées, etc. Par ailleurs, le narrateur rappelle que tout conteur a « deux thèmes récurrents : [...] celui des *spontailhoù* et celui de l'Ankou<sup>299</sup> ». La force des légendes s'intègre selon LE BRAZ dans un paysage inquiétant, propice à diffuser la frayeur qu'elles suscitent (« On connaît ce paysage funèbre de l'extrémité du Cap-Sizun. À gauche, le morne chemin qui mène chez Lescoff, la pointe du Raz et le gouffre de l'Enfer[.] Dans la cuisine, étroite et sombre comme une crypte... »<sup>300</sup>), et nous pouvons le constater à travers notre exemple romanesque (« La nuit n'était pas particulièrement fraîche ni sombre, mais François Pointer tremblotait en trottant par les chemins creux et tortueux qui menaient au rivage<sup>301</sup> »). Dans *Les Mémoires du dernier barde breton*, Alan décide de réconcilier deux ex-amis, Matelin et François Pointer ; car la fille du second souhaite épouser le fils du premier, ce que les deux parents ignorent. Pour réunir les deux hommes Alan crée un stratagème que nous pouvons disséquer ainsi :

- La propagation du récit

Pour Matelin, la transmission est directe. Alan lui fait part de la disparition en mer d'un marin, mort avec son trésor. Matelin, d'abord sceptique, s'étonne ensuite d'être le dernier informé. Deux transmissions s'entremêlent : une première « rurale », un commérage, perçu comme tel dans un premier temps, puis une seconde plus « légendaire », où l'aventure se lie au *topos* du trésor caché. Le lien amical mais également l'appât du gain facilitent l'intégration du récit. La transmission directe est celle de la certitude, presque journalistique (« Si tu penses que je raconterais à l'encan des fariboles... Que crois-tu ? J'ai vérifié l'information avant de la chanter...<sup>302</sup> »).

Pour François Pointer, la transmission est indirecte. Il l'apprend de bouche à oreille. Lui aussi est un homme sceptique (il n'avait jamais cru aux « contes effrayants [...] du moins était-ce ce qu'il prétendait à la cantonade lorsqu'un importun l'interrogeait à la foire ou à la sortie de la messe sur les croyances en cours dans sa maison<sup>303</sup> »). Ce scepticisme est

---

299. Yann TATIBOUËT, *Les Mémoires du dernier barde breton*, op. cit., p. 55.

Définition donnée en note de bas de page par l'auteur pour le terme *spontailhoù* : « Revenants prenant à leur guise la forme qu'ils souhaitaient ».

300. Anatole LE BRAZ, « Les Deux amis » in *Magies de Bretagne*, op. cit., p. 524.

301. Yann TATIBOUËT, *Les Mémoires du dernier barde breton*, op. cit., p. 56.

302. *Ibid.*, p. 50.

303. *Ibid.*, p. 56.

relatif : alors que le pouvoir d'une maisonnée est proportionnel à la peur qu'inspirent ses veillées, celle de François Pointer « avait déjà la réputation du temps de son père d'accueillir les meilleures veillées, [...] les conteurs qui s'y produisaient les soirs d'hiver plus volubiles qu'en aucun autre lieu du canton<sup>304</sup> ». Nous pourrions d'abord croire que François Pointer est un simple organisateur, qui se détache des croyances. Or, son incrédulité est toute friable, car il part à la recherche du trésor caché à peine l'information venue jusqu'à lui « pas plus tard que [l]e matin<sup>305</sup> ». La transmission indirecte apparaît d'abord comme moins fiable que la source directe, pourtant son résultat est identique, ce qui vient prouver la légitimité de tout conteur.

○ La force d'une croyance

François Pointer, pendant qu'il cherche le trésor, « guett[e] dans le silence de la nuit le bruit de la charrette de l'Ankou<sup>306</sup> ». La représentation de la mort apparaît alors non pas comme une représentation allégorique, mais comme un être en qui on croit, venant confirmer la force de persuasion des conteurs lors des veillées. Cette superstition prend forme quand François Pointer voit deux lumières venir dans sa direction. Excluant toute réflexion rationnelle, c'est à un « *Yannick an Aod* cheminant de concert avec une morgane à demi-immergée<sup>307</sup> » auxquels il pense. Nous notons que deux légendes se côtoient : l'une ancestrale (la fée Morgane) et l'autre folklorique. Un syncrétisme et une filiation s'opèrent alors entre un récit qui traverse les siècles, et l'autre contemporain. En réalité, les lumières sont l'œuvre de Matelin venu à la recherche du butin. Nous remarquons — au-delà de cette chasse au trésor — l'effroi de François Pointer. Cette peur, si elle est justifiée par le lieu lugubre nous questionne : pourquoi François Pointer se rattache-t-il à un folklore comme seule explication ? Pouvons-nous rapprocher cette irrationalité de ce que nous vivrions aujourd'hui quand — dans un endroit inquiétant par exemple — nous aurions recours à un imaginaire lié à des références contemporaines, celles du cinéma horrifique par exemple ? Une opposition existe cependant : celle de la monstration pour

---

304. *Ibid.*, p. 55.

305. *Ibid.*, p. 58.

Nous n'avons pas plus de précisions sur les destinataires du récit. Cela étant, la précision temporelle « le matin » nous laisse penser qu'il a pu en avoir écho « à la foire » (marchés) ou « à la sortie de la messe ».

306. *Ibid.*, p. 55.

307. *Ibid.*, p. 57.

Définition donnée en note de bas de page par l'auteur pour le terme *Yannick an Aod*, « Petit Jean du Rivage : être surnaturel qui vous précipite à la mer si vous avez le malheur de répondre à ses cris ou à ses sifflements ».

le cinéma (ou la télévision) contre celle de l'imagination pour la littérature, ici les contes folkloriques bretons. Ces folklores itératifs (les histoires ont chaque fois comme sujet la mort et les morts) étaient-ils inscrits dans l'inconscient des auditeurs ? C'est en cela que s'opposent les poèmes du « dernier barde breton » aux récits que vivent les héros du *Club de l'Au-delà* ou des *Portes de l'Autre Monde* où chaque légende est une découverte et n'est plus inscrite dans leurs peurs.

### De l'oralité à l'écrit : preuves de l'autre monde

Dès les premières pages des *Naufragés de Gavrinis*, les trois amis du *Club de l'Au-delà* se confrontent au récit de disparus en mer. Le bateau des naufragés, échoué sur la plage, qu'ils ont « déjà vu cent fois en passant par ici<sup>308</sup> » en est la preuve. Loïc (peureux de la bande) semble croire en cette légende qu'il rapporte : « On raconte que tous ceux qui s'en approchent sont entraînés à tout jamais par des sirènes vers les grands fonds<sup>309</sup> ». Maël, cartésien, pour sa part, « ne croi[t] que ce qu'[il] voi[t] » alors que Youna « ador[e] les histoires qui font peur<sup>310</sup> ». Le changement d'époque semble avoir modifié la portée « [d]es malédictions [qui] n'existent que dans les livres et les films<sup>311</sup> » dorénavant. Le cinéma d'horreur surpasse les légendes orales et devient référence : « Je préfère que tu sois devant moi : dans les films d'horreur, ils se font tous zigouiller l'un après l'autre parce qu'ils ont eu la mauvaise idée de se séparer<sup>312</sup> ».

Si les trois amis aiment se faire peur (« ils débutèrent un concours d'histoires effrayantes<sup>313</sup> »), les légendes ne semblent pas être un langage commun, contrairement aux *Mémoires d'un dernier barde breton*. Loïc semble être détenteur de ce savoir. Il évoque « Gilles de Rais [...] condamné pour s'être essayé à l'alchimie et à l'invocation du démon<sup>314</sup> », « Tévennec le phare hanté<sup>315</sup> », etc. Le jeune garçon est l'érudit de la bande pour qui les légendes et l'histoire ne font qu'un : « Nous nous intéressons aussi à l'histoire

---

308. Yann TATIBOUËT (aut.), Hugues MAHOAS (ill.), *Le Club de l'Au-delà, Les Naufragés de Gavrinis*, Éditions Beluga, 2014, p. 7.

309. *Ibid.*, p. 8.

310. *Ibid.*

311. *Ibid.*, p. 11.

312. *Ibid.*, p. 45.

313. Yann TATIBOUËT (aut.), Hugues MAHOAS (ill.), *Le Club de l'Au-delà, Le Chevalier de Suscinio*, Spézet, Éditions Beluga, 2014, p. 10.

314. *Ibid.*, p. 9.

315. Yann TATIBOUËT (aut.), Hugues MAHOAS (ill.), *Le Club de l'Au-delà, Le Gardien du phare de Tévennec*, Spézet, Éditions Beluga, 2014, p. 10.

de l'île[.] On nous a parlé d'un étrange naufrage arrivé en 1912 : *La Sirène* aurait coulé par la faute de naufrageurs<sup>316</sup> ». Il sait également faire appel aux multiples sources qui peuvent expliquer une légende, qu'elles soient féeriques ou littéraires, par exemple quand il évoque la rivière d'argent : « D'après la légende, ce chaos serait né d'une dispute entre les habitants du Huelgoat et ceux de Plouyé. Ils se lancèrent des pierres géantes qui seraient finalement retombées à mi-chemin. Une autre version explique que serait l'œuvre de Gargantua...<sup>317</sup> » L'utilisation du héros rabelaisien dans la construction d'une légende tend à rappeler par ailleurs la porosité entre les différents modes de transmission (oraux ou écrits), et leurs réutilisations littéraires.

Il faut rappeler par ailleurs que si les bardes, de manières plus ou moins légales, chantaient leurs poèmes, ils les vendaient également : « Je sais que comme tu ne sais pas écrire, c'est Papa qui les mettait sur le papier. Je sais encore que tu les vendais sur feuilles volantes et que tu les chantais en faisant croire que c'est un prêtre [...] qui les avait écrites<sup>318</sup> ». Il existe alors un lien indéfectible entre l'écrit et l'oralité, tout comme dans le collectage. Que ce soit LE BRAZ ou LUZEL, les collecteurs se sont donnés comme mission de sillonner la Bretagne, afin de se voir raconter — bien souvent en langue bretonne — des légendes folkloriques afin d'en faciliter la diffusion par l'édition d'ouvrages. Certains, comme Daniel GIRAUDON, ont d'ailleurs pu regretter que « l'écrivain l'emporte parfois sur l'ethnologue. [...] LE BRAZ a recueilli toutes ces légendes en breton mais les a publiées en français. On le regrette, on aimerait avoir les textes originaux<sup>319</sup> ».

Si dans *Le Club de l'Au-delà*, les jeunes amis ont affaire à des légendes issues de réelles superstitions, *Les Portes de l'Autre Monde* — par la création d'un monde parallèle, totalement inventé, d'où viennent différentes créatures surnaturelles — ne réutilisent pas de récits fantastiques précis. Ainsi, même si les créatures sont des références bretonnes (l'elfe aux trois griffes, le korrigan aux crocs d'argent, la sirène sans mémoire), Tristan utilise le *Livre des Merveilles oubliées*, légué par sa mère, pour effectuer ses recherches sur « [c]es légendes [qui] ont un fond de vérité<sup>320</sup> ». Ce livre apparaît comme un réel dictionnaire ou mode d'emploi sur cet autre monde : il offre au compte-gouttes aux lecteurs une cartographie, biologie, etc. de ce qui existerait ailleurs (« Le *Livre des*

---

316. Yann TATIBOUËT (aut.), Hugues MAHOAS (ill.), *Le Club de l'Au-delà, Le Naufrageur d'Ouessant*, Spézet, Éditions Beluga, 2015, p. 28-29.

317. Yann TATIBOUËT (aut.), Hugues MAHOAS (aut.), *Le Druide des Monts d'Arrée*, Spézet, Éditions Beluga, 2015, p. 42.

318. Yann TATIBOUËT, *Les Mémoires du dernier barde breton*, op. cit., p. 22.

319. « Les Collecteurs » in *Bretons*, Hors-série n° 33, automne 2017, p. 46.

320. Yann TATIBOUËT, Stéphane HEURTEAU, *Gelfelinn l'elfe aux trois griffes*, op. cit., p. 20.

*Merveilles oubliées* [...] nous guide et nous renseigne sur ses habitants<sup>321</sup>»). Cependant, ce livre ne renseigne que sur ce qui se passe dans l'Autre Monde. Quand la fratrie cherche l'une des portes qui pourraient les y conduire, c'est par un ouvrage scientifique de *notre* monde qu'ils la trouveront (« D'après *L'Atlas des antiquités archéologiques* [le dolmen] se trouve pris dans un talus qui borde un champ : il doit bien en rester quelques pierres identifiables<sup>322</sup> »). Deux sources écrites se complètent : l'une fantastique, connue d'un petit nombre (les deux enfants semblent les seuls à en connaître l'existence, leur mère appartenant probablement — comme le sous-entend le troisième opus — à l'Autre Monde) ; l'autre diffusée au plus grand nombre dans notre propre réalité. La Bretagne serait ainsi — à l'instar de ce que nous en connaissons — l'union d'une réalité géographique, alliée à une géographie mystérieuse. Pour autant, l'invisibilité de cet autre monde ne signifie pas pour autant son absence. Si l'écrit apparaît comme une preuve factuelle d'un Autre Monde, nous avons précédemment vu (voir *supra* p. 69) que seule l'oralité serait efficiente dans le rôle de transmission. Cette efficacité ne serait-elle pas d'ailleurs alors à son *optimum* quand la transmission orale est intergénérationnelle ?

### La transmission intergénérationnelle

Au-delà du mode de transmission, il semble intéressant de réfléchir à la manière dont circule « l'information » qui va de l'ancien — celui qui détient le savoir — vers le jeune. Cette transmission intergénérationnelle semble être nécessaire pour assurer la pérennité de la légende.

Dans *La Douane volante*, Gwen est orphelin de père ; nous ne connaissons d'ailleurs pas son patronyme, qui représente pourtant la première filiation à la naissance. Cette absence laisse un vide au cœur du roman : les informations que nous avons sur le milieu familial direct de Gwen sont lacunaires : son père, mort en mer, devait être marin ou pêcheur ; sa mère, croyante et pratiquante à ses heures perdues, travaille à l'usine. Pour des raisons pécuniaires, elle a dû mettre en garde son fils Gwen chez le vieux Braz — l'adjectif qualificatif, s'il renvoie à l'âge de l'homme, lui confère aussi la « fonction » d'ancien. À travers le terme *ancien*, nous entendons mettre en avant le lien intergénérationnel par lequel celui qui détient le savoir le transmet à d'autres personnes. Gwen hérite ainsi du

---

321. *Ibid.*, p. 40.

322. *Ibid.*, p. 49.



savoir d'un maître, et plus largement d'un savoir ancestral proche du druidisme comme on l'a dit (« On allait cueillir des plantes avant l'aube. [...] Il en prenait une dans ses grandes mains noueuses, il la nommait de sa voix caverneuse, il frottait une feuille...<sup>323</sup>»). Quand Gwen à son tour quitte sa Bretagne pour être transporté dans un autre monde, c'est une part du vieux Braz (sa connaissance, sa conscience, etc.) qui continue de vivre en Gwen<sup>324</sup>. Quand le jeune homme se retrouve face à un corps qu'il doit disséquer, c'est d'ailleurs la voix du vieux Braz qui l'en dissuade (« J'entendis la voix du vieux Braz : "Gwen, ne fais pas ça. Tu connais cet homme. Même s'il a été ton ennemi, tu le connais. Tu l'as côtoyé. Respecte-le. Tu es un rebouteux souviens-toi, nous autres, nous n'ouvrons pas les corps..."<sup>325</sup> »). Et quand Loïc Kermeur souhaite restituer la montre gousset — reçu de la main du vieux Braz sur son lit de mort — qu'il avait volé au jeune Gwen, un dialogue intéressant s'installe :

Il est revenu avec la montre du vieux Braz. Je l'ai prise dans ma main, elle me semblait plus légère que dans mon souvenir. La chaînette, coulant au creux de ma paume dans un cliquetis liquide, me fit tressaillir au souvenir de mon maître. Je refermai le poing dessus, et je la tendis à Kermeur.

— Elle est à toi, maintenant, ça ne veut plus rien dire, pour moi, de la garder.

— Mais c'est le vieux Braz qui te l'a donnée.

— Peut-être pour que tu me la voles, qui sait ? Le vieux Braz m'a donné bien d'autres choses, et qui ne me quitteront jamais. Garde-la. [...] <sup>326</sup>

Si le legs du vieil homme dépasse les simples connaissances et le simple savoir, nous avons l'impression qu'une histoire bien plus ancienne est arrivée jusqu'à Gwen. Cela explique sans doute comment, n'ayant jamais quitté sa Bretagne natale, le jeune garçon reconnaît la langue du « Nouveau Monde » :

Et il y avait une dizaine de personnes parlant une langue froide, légèrement gutturale, une langue étrangère en tout cas et, je l'aurais juré, fort ancienne. Le paradoxe est que j'en comprenais l'essentiel, comme si elle avait habité mon crâne d'avant ma naissance, ou que son souvenir remontait d'une cave enfouie et soudain découverte<sup>327</sup>.

La transmission dépasse le savoir du maître pour renvoyer peut-être à la notion jungienne d'inconscient collectif. L'histoire du peuple serait alors ancrée en chacun de ses habitants et une part de l'identité de Gwen serait ainsi innée. Mais à l'inné s'oppose l'acquisition,

---

323. François PLACE, *op. cit.*, p. 10.

324. Nous pouvons rapprocher cela de ce que nous avons évoqué *supra* p. 51, sur cette sensation d'être sans âme loin de la Bretagne. En conservant une part du vieux Braz, Gwen cherche à garder en lui une Bretagne « bretonnante », qui s'oppose au reste de la nation (par sa langue, culture, etc. ; cf. premier et second *Emsav*). Le parcours de Gwen ressemble alors, à terme, à un détachement de ce conservatisme breton.

325. *Ibid.*, p. 259.

326. *Ibid.*, p. 328-329.

327. *Ibid.*, p. 26.



au cœur du roman initiatique de François PLACE, mais également à travers les aventures du *Club de l’Au-delà*.

Dans ce cycle, c’est d’ailleurs non par la figure de l’ancien, mais par celle de l’immortel (des êtres fantomatiques) que les enfants apprennent sur la Bretagne. *Le Druides des Monts d’Arrée* en est un exemple intéressant. Dans ce récit, Maël, Loïc et Youna accèdent à la centrale nucléaire inactive du hameau de Kerouat. La jeune fille se retrouve prise au piège d’une pièce contaminée, ce qui l’affecte et la tue progressivement. Afin de la guérir, ses deux amis font appel à un druide fantôme. Ce dernier, Armathon, en maître des lieux vient critiquer l’installation nucléaire : « les hommes sont devenus fous : ils s’empoisonnent eux-mêmes, détruisant la nature qui pourtant les fait vivre<sup>328</sup> ». Avant de leur octroyer son aide, le druide pose trois questions aux amis, dont les réponses doivent justement leur faire prendre conscience de l’importance des éléments naturels : « On ne me voit pas et pourtant je suis partout ? [...] C’est le vent », « Je n’ai pas de jambes, et pourtant je cours le monde ? [...] La mer ! » et « Trop près de moi, on ne peut vivre, mais sans moi, la vie est impossible ? [...] Le soleil ! [...] Je pensais au feu, mais j’accepte votre réponse<sup>329</sup> ». Au-delà de la symbolique druidique, le vieil homme souhaite sonder le cœur des enfants par cette énigme initiatique afin de mesurer s’ils font corps avec la nature. Dans *Le Sous-mariner de Lorient*, c’est sur un passé contemporain — la 2<sup>de</sup> guerre mondiale — que les amis enquêtent. Ils y rencontrent Madeleine, « entrée dans la Résistance dès 1942<sup>330</sup> », et Helmut, un fantôme Nazi. Marc, un pêcheur qu’ils rencontrent, a comme idée de « [s]e mettre à couple avec le sous-marin<sup>331</sup> » afin qu’ils sautent dessus. Mais c’est par son action que Madeleine réussit à faire couler le sous-marin : « le fantôme de Madeleine, debout sur le pont, une hache à la main, trancha net le bout qui reliait les deux navires, libérant ainsi les deux chalutiers<sup>332</sup>. » Si la jeune femme transmet aux jeunes gens son ingéniosité, c’est bien entendu une transmission historique qui apparaît en premier plan, ce que Maël pense à voix haute : « C’est grâce à des personnes comme elle que les nazis ont été vaincus et que l’on peut vivre libre<sup>333</sup> ». Sur le fil du temps, notre existence est ainsi reliée à ce qui la précède. La transmission

---

328. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Le Druides du Mont d’Arrée*, op. cit., p. 49-51.

329. *Ibid.*, p. 52-53.

330. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Le Sous-mariner de Lorient*, op. cit., p. 21.

331. *Ibid.*, p. 55.

332. *Ibid.*, p. 61.

333. *Ibid.*, p. 63.

apparaît comme cette nécessité aux « jeunes » (les héros et les lecteurs) de comprendre le monde dans lequel ils vivent, mais également ce qui leur permet de se construire.

Cette construction est au cœur des aventures de Gwen. Cet enfant qui a été élevé à la dure par son père (« Mon père [...] avait la main heureuse des ivrognes<sup>334</sup> ») devient « chef de famille » quand sa mère l'envoie en mer, puis quand elle le confie au vieux Braz. Un paradoxe s'installe dès le début de son histoire : le préadolescent de quatorze ans est déjà considéré comme un adulte. C'est son voyage dans l'Autre Monde qui va lui permettre d'accéder à la maturité. Très rapidement, quand il est face à un individu qui se blesse, il s'occupe de lui en utilisant les préceptes du vieux Braz (« Je fermai les yeux, j'étendis les doigts et je mis en imposition les paumes de mes mains au-dessus de son dos, laissant la chaleur de mon corps affluer, par vagues de plus en plus rapides, jusqu'à épouser le rythme des battements de mon cœur<sup>335</sup>»). C'est ainsi tout naturellement que le jeune garçon va s'émanciper ; l'utilisation d'un savoir vient se mêler à de nouvelles pratiques, en l'occurrence celles de la médecine. Deux savoirs transmis viennent ainsi se compléter : l'un renvoie à des pratiques « magiques » rurales, l'autre à des pratiques scientifiques citadines (les écoles de médecine se trouvant dans les grandes villes).

L'enfant — et nous verrons plus tard comment nous pouvons l'assimiler à l'image du lecteur — doit apprendre seul, mais est également friand de savoir. L'inculcation de ces croyances régionales peut soit s'effectuer seule, par une forme d'autodidactisme par la lecture<sup>336</sup>, soit à l'aide d'un maître — voire d'un magistère — (qu'il prenne la forme d'un proche, d'un conteur, d'un auteur, etc.), ou par la combinaison de ces deux formes. Si le vecteur influence nécessairement la vitalité de cette transmission, qui peut au bout du compte rester comme tout conte qu'une histoire plaisante, le lieu du mythe — la Bretagne —, qui plus est *enfanteur* des légendes, doit également avoir un rôle dans cette passation de savoir. Ce double enjeu, plaire et instruire, est également facilité par le dialogisme opéré entre *fantastique* et *réalisme*.

---

334. François PLACE, *op. cit.*, p. 44.

335. *Ibid.*, p. 50.

336. Nous avons cependant précédemment vu (p. 71) les limites qu'entretiennent les termes « mythe » et « littérature ». Nous pouvons en effet concevoir que la seule lecture d'une croyance populaire lui confère le même pouvoir que tout roman et que ce passage de « diction » à « fiction » transforme la « croyance », non pas en incroyance, mais en lecture plaisante ou, au mieux, en intérêt ethnologique.

## *Deuxième chapitre*

### Le dialogisme fantastique/réalisme : apprendre à connaître la Bretagne

La transmission d'une culture, d'une histoire, de légendes, de valeurs, etc. est ainsi au cœur des différents récits. Mais le livre, dans sa fonction « objet de divertissement », est également une source de plaisir qui s'opposerait à la démarche des manuels qui abordent de manière très didactique certains savoirs. Dans la collection *Histoire de Bretagne racontée aux enfants*, Yann TATIBOUËT avait déjà cette volonté de raconter l'histoire de la Bretagne sous forme d'un dialogue entre un grand-père et sa petite fille, et de rompre ainsi avec un apprentissage très scolaire. Dans le blog consacré à l'écrivain, ancien professeur des écoles, il est précisé que « chacun de ses ouvrages est un arbre-roman dont le tronc serait l'histoire, les racines des polars et les branches des contes<sup>337</sup> ». Il est ici fait référence à une succession de récits policiers, dont le premier de TATIBOUËT, *Priez pour nous*<sup>338</sup>, qui retraçait la vie des marins bonovistes<sup>339</sup> après la Première Guerre mondiale. À travers ce polar, l'auteur, sous couvert de l'élucidation d'un meurtre, décrit minutieusement une Bretagne rurale du début XX<sup>e</sup> siècle. Dans *Le Club de l'Au-delà*, ce sont encore par des enquêtes que les jeunes personnages vont chercher à percer plusieurs mystères : pourquoi le chevalier de Suscinio est-il en colère ? comment empêcher le dragon du Mont-Saint-Michel de se réveiller ? où est emprisonné le fiancé du fantôme à Belle-Île ? etc. Au réalisme de ses précédents romans, destinés à un public adulte, Yann TATIBOUËT oppose ici des romans illustrés qui lient *fantastique* et *enquêtes* ; en quête d'enseigner la Bretagne, nous pourrions tout de même penser. Les paratextes de ces ouvrages — que ce soient les différents titres misant, par les dessins notamment, sur une richesse géographique, ou les dernières pages de chaque opus, rappelant l'Histoire ou les histoires d'une Bretagne — offrent à ce cycle une dimension didactique. Qu'en est-il de l'œuvre elle-même ? Cette question se pose car la frontière entre le paratexte et le texte n'est pas si évidente que cela, et à travers la voix des différents narrateurs, celle du

---

337. URL : <https://yanntatibouet.weebly.com/> (consulté le 26 août 2018)

338. Yann TATIBOUËT, *Priez pour nous*, Éditions Le Forban du Bono, 2004.

339. Bonoviste : habitant du Bono, commune du Morbihan.

professeur prend quelquefois le dessus. Nous retrouvons cette même porosité dans les récits de Fanny CHEVAL. Les légendes y sont certes rapportées, mais l'auteure cherche également à rappeler la sociologie d'une époque.

Dans la série arthurienne, la rupture est plus franche entre ce qui est déjà connu comme un mythe et tous les éléments paratextuels, entre autres la bibliographie détaillée qui doit permettre à tout lecteur curieux d'accéder aux œuvres — littéraires ou scientifiques — qui ont permis à CHAUVEL d'écrire de manière si documentée.

Quelle place prend alors le fantastique ? Est-il un élément qui facilite l'apprentissage, du moins l'accès au savoir ? Est-il un élément indispensable car ne pouvant être séparé du réalisme ?

Nous pouvons notamment chercher à interroger le surnaturel dans des ouvrages où l'enquête apparaît comme une distraction qui permet de réapprendre les légendes, puis à travers des exemples où l'écriture fantastique est indissociable de l'écriture documentée. Enfin, nous nous demanderons si dans l'apprentissage de la civilisation bretonne le fantastique est un élément constitutif et prédominant.

### La quête du divertissement ?

En nous intéressant à l'œuvre de TATIBOUËT, nous voyons comment l'auteur cherche à intégrer le caractère ludique pour faire découvrir les différents lieux bretons. C'est à travers un jeu de piste que les trois amis du *Club de l'Au-delà* évoluent ; nous notons également que l'univers fantastique permet, tout comme dans l'œuvre de CHAUVEL, de faciliter une transmission plaisante.

### La Bretagne, un jeu de piste ?

Dans *Le Club de l'Au-delà*, les trois amis s'improvisent enquêteurs dès le premier volume. Alors que l'un d'eux propose de jouer à la console vidéo, ils préfèrent un jeu de piste dont le point de départ est « le fameux bateau des naufragés [qu'ils ont] déjà vu cent fois en passant par ici<sup>340</sup> ». C'est alors qu'ils trouvent une carte qui les conduit jusqu'à une île déserte. Les terres bretonnes deviennent alors un terrain de jeu qui offre plus de possibilités que les paysages vidéoludiques, car les joueurs s'y intègrent directement.

---

340. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Les Naufragés de Gavrinis*, op. cit., p. 7.

Dans *Le Chevalier de Suscinio*, la prédominance du jeu réel sur le virtuel se confirme quand ils découvrent le château « déjà admiré sur Internet, mais ce n'était pas pareil en vrai<sup>341</sup> ». Un transfert s'effectue entre des récits fantastiques jusqu'alors entendus, appartenant au domaine des légendes, et le monde enfantin des personnages, qu'ils rejoignent.

Afin de résoudre les différents mystères, les jeunes héros sont amenés à visiter les lieux avoisinants et à interroger le passé. Dans *Le Naufrageur d'Ouessant*, ils sont d'abord sur la pointe de Pern face à « l'immensité de l'océan<sup>342</sup> ». Les amis décident de faire un feu de camp et d'y passer la nuit. Ils n'ont pas à se conter d'histoires autour du feu car deux fantômes font leur apparition et se disputent car tous deux ont été accusés d'avoir causé le naufrage de la chaloupe « La sirène » il y a plus de cent ans. Pour les départager, l'un des spectres leur conseille de trouver un indice, alors que l'autre suggère de choisir « comme dans un tribunal<sup>343</sup> ». Leur première piste est l'interrogatoire des ouessantins car, selon eux, « les souvenirs se transmettent de génération en génération<sup>344</sup> ». Ils se rendent dans un bistrot, lieu de passage des marins, où circule l'information, et interrogent Marie, la patronne.

Si la transmission intergénérationnelle se confirme (« J'ai entendu parler de cette affaire. Ma mère me disait toujours que ce n'était pas un accident<sup>345</sup> »), et si l'île bretonne semble être en vase clos, nous pouvons surtout retenir que les trois amis deviennent détectives. Marie leur conseille notamment d'aller questionner Job, l'historien de l'île. Les amis le retrouvent au « cimetière paroissial attenant à l'église Saint-Paul-Aurélien<sup>346</sup> ». Leurs différentes rencontres sont autant d'opportunités de découvrir certaines particularités des lieux qu'ils découvrent, par exemple dans ce dialogue entre Job et les enfants :

— Elle a dit vrai. Que voudriez-vous savoir en particulier ? C'est qu'il y en a des choses à raconter...

— Ce qui s'est réellement passé lorsque *La Sirène* a coulé.

— Une drôle d'histoire... Suivez-moi, je vais vous montrer quelque chose qui devrait vous intéresser.

Ils suivirent Job jusqu'à un monument funéraire portant une inscription : « Ici, nous déposons les croix de PROELLA en mémoire de nos marins qui meurent loin de leur pays dans les guerres, les maladies et les naufrages. »

— Mathurin, reprit Job, le patron de la chaloupe, ne s'est pas noyé loin de son île, mais comme son corps n'a jamais été retrouvé, il a eu une croix de proella qui repose ici.

— C'est quoi la proella ? demanda Maël.

---

341. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Le Chevalier de Suscinio*, op. cit., p. 5.

342. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Le Naufrageur d'Ouessant*, op. cit., p. 5.

343. *Ibid.*, p. 23.

344. *Ibid.*, p. 25.

345. *Ibid.*, p. 29.

346. *Ibid.*, p. 32.

— Lorsqu'un marin de l'île mourait à l'autre bout de la Terre ou qu'il avait été avalé par l'océan, sa dépouille ne pouvait être enterrée dans la sépulture familiale. Pour faire leur deuil, ses proches recevaient alors une croix en cire. On la veillait avant de la conduire en procession funèbre à l'église pour une cérémonie. Plus tard, lors d'une visite de l'évêque, elle était menée ici.

— C'est la première fois que j'entends parler de ça ! s'exclama Loïc.

— Eh oui ! Monsieur Je-sais-tout a encore beaucoup de choses à apprendre, sourit son amie<sup>347</sup>.

La curiosité permet alors aux amis d'assimiler une culture locale ; les propos de Job et de LE BRAZ se confondent d'ailleurs :

À Ouessant, où tous les hommes sont marins, la mer prélève sur la race un nombreux tribut de victimes. Les cadavres que l'on retrouve ont leur dernière demeure assurée dans le cimetière. Mais la liste est longue de ceux que l'océan ne rend jamais. Pour que ces noyés sans sépulture ne soient pas condamnés à errer sans fin dans l'autre monde, les Ouessantins pratiquent pour le repos de leurs *Anaon* un simulacre d'enterrement. L'ensemble de la cérémonie s'appelle un *proella* (corruption peut-être du début de quelque hymne funéraire latine commençant, je suppose, par *Pro illa anima...*)<sup>348</sup>

Sans que nous décrivions l'ensemble de leur parcours, les héros passent ensuite par la pointe du Stiff, qui permet à Loïc de rappeler que la construction du phare « a été décidée par Vauban à la fin de XVII<sup>e</sup> siècle » et qu'il s'agit d'un « des plus anciens de Bretagne<sup>349</sup> ». Un jeu de miroir s'effectue alors entre l'histoire fantastique des deux fantômes et une réalité (le décès des naufrageurs) qui tient certes de la superstition, mais qui est également un fait ethnologique. Si Job l'historien est tout aussi qualifié que LE BRAZ pour évoquer ce passé, l'évocation d'une civilisation ancienne prend valeur de vérité sociologique plus forte quand elle vient d'un fantôme ayant vécu à cette époque : « Cette année-là, j'aidais mes parents à la ferme en vendant des légumes sur le marché, et aussi en approvisionnant la cuisine du bagne<sup>350</sup>. » Si, au sein de la diégèse, le fantastique permet aux personnages de résoudre certaines énigmes, et se trouve au cœur de l'intrigue, nous pouvons nous demander comment il facilite la transmission.

### **Le rôle du fantastique dans une transmission plaisante**

Marcel PROUST, dans *Du côté de chez Swann*, évoque le plaisir de lecture pour le jeune Marcel :

Ces après-midi-là étaient plus remplis d'événements dramatiques que ne l'est souvent toute une vie. C'était les événements qui survenaient dans le livre que je lisais ; il est vrai que les personnages qu'ils affectaient n'étaient pas « réels », comme disait Françoise. Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune ; l'ingéniosité

---

347. *Ibid.*, p. 35-36.

348. Anatole LE BRAZ, Francis LACASSIN (édition établie par), *op. cit.*, p. 279.

*Anaon* signifie « âmes ».

349. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Le Naufrageur d'Ouessant*, *op. cit.*, p. 46.

350. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Le Bagnard de Belle-Île*, *op. cit.*, p. 21.

du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif<sup>351</sup>.

Si les propos proustiens renvoient à la capacité du lecteur, par le biais de ses émotions, à créer tout personnage fictif — nous pourrions d'ailleurs étendre cette faculté au récit dans son ensemble, aux paysages, aux objets qui composent son monde, etc. —, le besoin de « tuer » le *personnage* réel, pour finalement faire revivre celui qu'il imagine, renvoie à ce matériau (indispensable) qu'est l'image. On retrouve ce mot, dont la définition la plus primaire est la représentation (iconographique, mentale, etc.) d'un être ou d'une chose, se confond avec d'autres termes très proches, *imaginaire* et *imagination*. C'est d'ailleurs l'imagination (fonction créatrice) du jeune Marcel qui lui permet de donner vie à un monde imaginaire (objet de la construction). Dans notre troisième et dernière partie, « Le fantastique et la *fantasy* : quelle(s) déconstruction(s) de l'imagerie et de l'imaginaire bretons ? », nous insisterons sur les définitions — y compris à travers les représentations iconiques très présentes dans notre corpus — des termes « image », « imaginaire », « imagination » et « imaginal ». Malgré tout, il semble nécessaire d'évoquer ici, même brièvement, certaines de ces notions. En effet, si l'imaginaire et l'imagination permettent à Marcel de prendre du plaisir dans l'acte de lecture<sup>352</sup>, nous pouvons nous demander si l'un des intérêts du fantastique et de la *fantasy* — l'imaginaire n'est-il pas ce matériau intrinsèque à leur genre ? — associés au thème de la Bretagne ne réside pas dans son efficacité pour atteindre le double objectif traditionnel de la littérature, en particulier à destination de la jeunesse : plaire et transmettre. Les œuvres de notre corpus appartiennent à trois « genres » différents<sup>353</sup>, à savoir la bande dessinée, le roman illustré et le roman. Pour essayer de répondre à notre question, nous allons tout d'abord nous intéresser au genre en tant que choix déterminant dans l'acte de « lecture plaisir ». Ensuite, nous interrogerons chaque œuvre

---

351. Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, coll. « La Pléiade », Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 84.

352. Sans que nous puissions les opposer de manière binaire — les deux pouvant se combiner — la lecture plaisante (ou la lecture pour le plaisir) que nous évoquons se différencie d'une lecture pédagogique (une lecture pour le savoir) que sous-tend le rôle de transmission.

353. Même si cela ne fait pas directement partie de notre étude, la mise entre guillemets du terme *genre* renvoie à cette question : « qu'est-ce qu'un genre littéraire ? » Même si pour le reste de notre analyse, nous considérerons implicitement que la bande dessinée en est un, cela ne fait pas consensus. Il en va de même pour le roman illustré que certains — ce ne sera pas notre cas — intègrent dans le genre romanesque.



et analyserons l'un des mécanismes qui fait rimer « fantastique » et « lecture plaisante ».

### *Le genre, choix déterminant dans le plaisir de lire ?*

La devise de Marie-Jeanne LEPRINCE DE BEAUMONT, écrivain du XVIII<sup>e</sup> siècle, était : « plaire à la jeunesse en l'instruisant ». Derrière cette sentence, nous pouvons lire que la pédagogie liée à l'acte de lecture primait sur le plaisir, ou du moins que la lecture purement plaisante était impensable. Si d'autres fonctions (moralisantes, édifiantes, etc.) ont d'ailleurs pu exister — le conte du *Petit Chaperon rouge* ne mettait-il pas en garde les jeunes filles qui s'éloignaient du droit chemin ? —, l'association « littérature » et « utilité » a longtemps été prédominante, y compris au XX<sup>e</sup> siècle, comme le rappelle Anne-Claire RAIMOND dans sa thèse<sup>354</sup>. Ainsi, elle cite les propos du premier numéro du magazine *La semaine de Suzette* (1905), destiné aux filles :

Mais ce n'est pas tout encore. *La Semaine de Suzette* vous indiquera mille gracieux travaux, aisés à exécuter [...] et qui vous seront une charmante distraction. [...] Sa fonction est d'amuser et aussi d'instruire en les recréant, vos filles entre huit et quatorze ans. [...] Il leur faut enfin un journal qui leur soit un conseiller souriant, en même temps que la distraction charmante des heures de loisir<sup>355</sup>.

Or, l'évolution de la société a permis de prendre en compte le désir de l'enfant — ce qui pose d'ailleurs des questions liées au consumérisme et la qualité de l'offre de lecture<sup>356</sup> — ; « la littérature d'enfance et de jeunesse contemporaine aurait choisi le [plaisir du texte], écartant pédagogisme et didactisme, et refusant de considérer le jeune lecteur comme une créature inchoative<sup>357</sup> ». Or, Nathalie PRINCE rappelle que derrière cette réfutation de la pédagogie se cache, de manière presque paradoxale, le souhait d'un autre apprentissage, à savoir « instruire le plaisir et son expression esthétique<sup>358</sup> ». Il est alors question du choix<sup>359</sup> de lecture et plus précisément du genre littéraire. Certains enfants se

---

354. Anne-Claire RAIMOND, « Lectures de la littérature pour la jeunesse dans l'enseignement secondaire français et québécois : diversité des corpus, des finalités et des pratiques pédagogiques », Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009.  
URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01342653>

355. *La Semaine de Suzette* n°1, Henri GAUTIER, 1905 cité dans Anne-Claire RAIMOND, *op. cit.*, p. 49.

356. Nous reviendrons brièvement, notamment à travers les séries de Yann TATIBOUËT, sur cette question du rôle mercantile de la série, notamment car chaque ouvrage renvoie systématiquement le lecteur à un précédent tome pour la compréhension de l'histoire.

357. Nathalie PRINCE, *La Littérature jeunesse*, Paris, Éditions Armand Colin, 2e édition, 2015, p. 78.

358. *Ibid.*

359. Nous opposons ici par exemple les lectures scolaires imposées par les professeurs des œuvres empruntées, sans contrainte, en bibliothèque.

dirigeront vers les romans d'aventures, alors que d'autres préféreront les récits historiques, policiers, biographiques, là où d'autres se dirigeront vers des histoires fantastiques, voire horrifiques. Le libre arbitre est bien souvent<sup>360</sup> une *conditio sine qua non* pour que le jeune lecteur lise par plaisir. Si toutes nos œuvres partagent un même objet et le genre auquel il appartient, l'imaginaire et ses littératures, chaque œuvre heureusement se distingue et répond à des mécanismes différents. Dans le cycle de CHAUVEL, le lecteur semble par exemple devenir un spectateur pour qui les images reproduisent les scènes d'un art « vivant ».

### *Le cycle arthurien : le lecteur, spectateur d'un merveilleux imag(in)é*

Thierry GROENSTEEN, dans *Système de la bande dessinée*, évoque dès l'introduction la difficulté de définir le médium bédéesque<sup>361</sup>, tout en rappelant que le « commun dénominateur [...] de toute bande dessinée [...] est bien la *solidarité iconique* », c'est-à-dire des images qui « présentent le double caractéristique d'être séparées [...] et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*<sup>362</sup> ». Dans une conférence, « La bande dessinée, est-ce un genre ? », Frédéric LE BLAY — qui, pour répondre à la question, qualifie dès son introduction ce neuvième art comme tel — essaye de trouver une définition aristotélicienne de la bande dessinée :

Comment Aristote aurait-il défini la bande dessinée ? À quel genre ou à quelle forme poétique l'aurait-il associée ? Il aurait dit naturellement que la bande dessinée est un art mimétique, c'est-à-dire un art de la représentation qui utilise deux formes de discours, deux techniques de représentation du monde : le texte d'une part, puis l'image d'autre part. [...] Donc on pourrait dire que c'est un récit qui repose sur l'image, ou qui s'accompagne de l'image. [...] Il y a une fable à l'origine de la production, donc qui dit *fable* dit des personnages, des lieux, des actions et une temporalité. [...] La bande dessinée représente des personnages en action et là, Aristote aurait pu donner la définition de la bande dessinée car dans son chapitre II de *La Poétique* il dit que ceux qui représentent, représentent des personnages en action. Dans le chapitre III du même texte, il établit une différence fondamentale entre les modes de représentation — il y a selon lui les modes basés sur la narration, le fait de raconter une histoire, [...] et puis, il y a un autre genre, puisqu'il explique que les choses qui sont représentées peuvent, en tant qu'elles agissent effectivement<sup>363</sup>, être les auteurs de la représentation ; et là il renvoie évidemment au théâtre. [...] L'action, le lieu, le personnage

---

360. Nous ne pouvons pas non plus être définitifs dans cette affirmation. Certaines lectures tiennent du hasard, de la bonne (ou mauvaise) surprise, peuvent plaire après avoir été expliquées, etc. Cependant, pour un jeune public qui s'initie à l'acte de lecture de manière indépendante — hors du cadre scolaire ou des livres offerts par un adulte qui transfère ce qu'il aime lire —, choisir un livre est un acte fort car, semble-t-il, il détermine ses propres goûts, sa curiosité, etc.

361. Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 2014, p. 14-21.

362. *Ibid.*, p. 21.

363. « De là le nom de drames (*δράματα*), donné à leurs œuvres, parce qu'ils imitent en agissant (*δρῶντες*) ».

ARISTOTE, *Poétique*.

URL : <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetique.htm> (consulté le 26 août 2018)

se présentent sous les yeux du personnage sans aucune médiation, ce qui donne au théâtre une dimension visuelle et surtout une dimension immédiate. Le spectateur au théâtre n'a pas comme le lecteur à imaginer, à essayer de se représenter mentalement ce qui narré ou ce qui est décrit. [...] D'une certaine manière on pourrait dire que cette définition répond assez bien à l'expérience de lecture d'une bande dessinée puis c'est la lecture d'une histoire, d'une fable, avec un élément narratif avec le support de l'expérience visuelle<sup>364</sup>.

Pour comprendre ce qui différencierait la poétique, dans sa définition historique la plus « noble », de la bande dessinée, que certains considèrent — au même titre que la littérature jeunesse — comme un art mineur<sup>365</sup>, alors que les œuvres graphiques ont pourtant acquis leur titre de noblesse, nous pouvons comparer deux extraits. L'un est tiré de Chrétien DE TROYES, l'autre de David CHAUVEL, tous deux décrivant une scène « merveilleuse<sup>366</sup> », à savoir le combat entre Erec (Gereint) et les géants :

Les géants étaient puissants et brutaux et ils tenaient serrées dans leurs mains de grosses massues carrées. Erec les chargea, la lance en arrêt sur l'arçon, sans les redouter ni l'un ni l'autre en dépit de leurs menaces et de leur arrogance. Il frappe le premier à l'œil d'un tel coup qu'il lui transperce le cerveau et que le sang et la cervelle giclent de l'autre côté, par la nuque. Le cœur défaillant, il s'effondre raide mort. [...] Alors qu'Erec se protège de son écu, le géant retente sa chance, espérant de nouveau le frapper à découvert au milieu de la tête. Mais Erec, qui tenait l'épée tirée, a lancé contre lui un assaut que le géant paya cher : il lui administra un tel coup dans la nuque qu'il le fend de la tête jusqu'aux arçons ; les boyaux se répandent sur le sol et son corps tombe tout du long, fendu en deux<sup>367</sup>.

---

364. Frédéric LE BLAY, conférence « La bande dessinée, est-ce un genre ? », Festival UniversBD, Université de Nantes, février 2014. De 7m00 à 10m54,  
URL : <https://www.franceculture.fr/conferences/nantes/la-bande-dessinee-est-ce-un-genre-litteraire>  
(consulté le 26 août 2018)

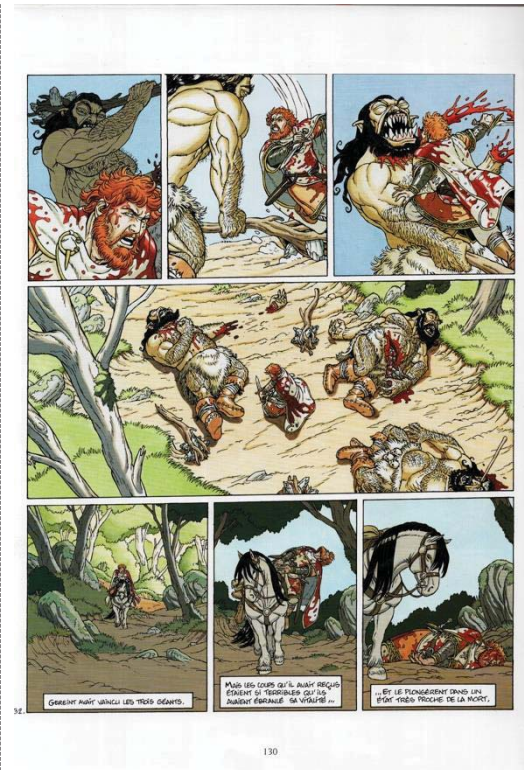
365. Pour l'anecdote, nous pouvons citer Alain FINKIELKRAUT qui, dans son émission de débats « Répliques », de manière excessive semble-t-il, ou du moins non nuancée, disait en 2014 : « *C'est ainsi qu'on peut se targuer d'aimer la bande dessinée. Pourquoi ne pas aimer la bande dessinée ? Mais s'en targuer c'est autre chose. C'est dire, en sous-main, il n'y a pas d'art mineur. Et quand on dit il n'y a pas d'art mineur, non seulement on réhabilite les arts mineurs, mais on vide les autres.* »  
URL : <https://www.arretsurimages.net/articles/finkelkraut-la-bd-cet-art-mineur-quit-faut-cacher>

366. Il est sans doute plus approprié de parler de « merveilleux, en tout cas en ce qui concerne l'œuvre troyenne. Même si la présence d'être monstrueux renvoie à l'étymologie latine de « fantastique », *phantasticus*, « imaginaire, irréel », les géants appartiennent au monde de Gereint, qui n'est pas surpris de leur existence.

367. Chrétien DE TROYES, Erec et Enid, Jean-Marie FRITZ (trad.), in *Les Romans de la Table Ronde*, Éditions Le Livre de poche, 2017 (2002), p. 105-106.



(ill. 5) *Gereint et Enid in Arthur*, intégrale T4 à 6 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2013, p. 128. © Éditions DELCOURT, 2013.



(ill. 6) *Gereint et Enid in Arthur*, intégrale T4 à 6 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2013, p. 130. © Éditions DELCOURT, 2013.

Le texte de Chrétien DE TROYES est exempt d'images (si ce n'est celles que crée l'esprit), et le lecteur n'apprend que peu de choses sur les géants, représentations du Mal au Moyen Âge — une créature maléfique —, mais également symbole de la basse civilisation (langage, vêtement, grossièreté, etc.<sup>368</sup>) Comme nous l'avons déjà précisé, nous ne pouvons y voir une figure fantastique, d'autant que l'horizon d'attente, y compris chez le jeune lecteur, renvoie à d'autres représentations du géant, que ce soit à travers l'imaginaire biblique (Goliath) ou mythologique (Polyphème le cyclope dans *L'Odyssee* d'Homère). Le texte de Chrétien DE TROYES permet par ailleurs plusieurs représentations mentales (lectures « imagées ») des géants : quelle est leur taille (anormalement grande, démesurée...) ? Sont-ils des monstres difformes ? Ressemblent-ils à des êtres humains ? etc. Pour reprendre l'expression de GROENSTEEN, l'image du géant apparaît donc chez DE TROYES *in absentia* du support (du texte) et permet au lecteur d'accéder pleinement à son imaginaire. Cette accession à l'imaginaire nécessite un effort d'autant que — même

368. Les géants sont souvent dépeints comme des êtres rustres, stupides, bruyants, etc. Les images de CHAUVEL nous donnent d'ailleurs à voir des êtres qui n'ont pas évolué, rappelant l'homme des cavernes, que ce soit dans son vestimentaire (peaux de bêtes), que son « armement » (massue en bois) ou leur faculté langagière (ils ne parlent pas). Cela renvoie à cette vision duale du Moyen Âge (voir *infra*, p. 163-165) qui navigue entre obscurantisme et ignorance (le géant) et force, sagesse et intelligence (Gereint).



s'il existe des (jeunes) passionnés — *lire* n'est pas nécessairement une distraction, que la langue et les intrigues des œuvres médiévales peuvent rebuter par leur complexité. La bande dessinée, « genre » duquel de nombreux lecteurs apparaissent bien souvent comme des « spécialistes » — nous pourrions d'ailleurs nous demander s'ils ne sont pas quelquefois amateurs du support avant son contenu<sup>369</sup> —, permettrait ainsi de transformer l'imaginaire créateur du texte (celui de l'auteur) en « images ». La *poiésis* de l'auteur ne s'impose plus uniquement textuellement, mais également, dans la mesure où elle représente le monde tel qu'il l'imagine. D'ailleurs, si nous regardons les planches qui racontent le combat qui oppose Gereint aux géants, les images suffisent à raconter l'histoire ; faire abstraction du texte — minime dans notre exemple —, même s'il a son importance, n'entache pas la compréhension du récit. GROENSTEEN confirme que certaines « théories admettent qu'il existe des récits qui donnent l'impression de se raconter tout seuls, des récits dans lesquels on ne trouve aucune trace de l'intervention d'un quelconque narrateur<sup>370</sup> ». Pourtant, le verbal permet de transcrire ce que l'image « est impuissante à traduire et qu'elle ne peut que citer<sup>371</sup> » comme « les échanges verbaux (et les pensées) » (*ibid.*) Le narrateur semble dans notre exemple agir plutôt comme un commentateur — une voix *off* —, d'une scène dont le lecteur, comme lui-même, ne sont que témoins. Comme le précise Frédéric LE BLAY, nous pouvons en effet rapprocher la bande dessinée, dans son rapport au visuel, du cinéma. D'une position de lecteur (qu'elle soit passive ou « active », car nécessitant de regrouper toutes les informations textuelles et visuelles pour créer un monde « cohérent », etc.), il passe à celle de « spectateur », qui se rapproche d'arts visuels, de divertissements tels le cinéma, le théâtre, etc. ou l'image prévaut sur le texte (il existe des bandes dessinées muettes, au même titre qu'un théâtre ou cinéma sans parole<sup>372</sup>, alors que l'image et le visuel sont indispensables pour que ces arts existent). Dans la scène du combat que nous étudions, le texte se réduit à son minimum, aux quelques propos du narrateur, les protagonistes faisant preuve quant à eux

---

369. Comme nous l'avons vu *supra* (p. 98-99), le genre est déterminant dans le choix de lecture. Si la question se pose encore de savoir si la BD est un genre, nous pouvons tout de même dire que son support est pré-déterminant dans le choix de lecture, très hétéroclite par ailleurs (la bande dessinée franco-belge, le *comics*, le *graphic novels*, le manga, etc.) En effet, de nombreux festivals de celui qu'on nomme le 9<sup>e</sup> art, dont le plus connu est celui d'Angoulême, en sont la preuve.

370. Thierry GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration – Système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF, 2011, p. 86.

371. Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée, op. cit.*, p. 152.

372. La série *Anuki* de Frédéric MAUPOME (2011-en cours) ; *Acte sans paroles 1* de Samuel BECKETT (1958) ; *2001, Odyssée de l'espace* pour Stanley KUBRICK (1968) par exemple.

d'un mutisme. Pour étayer ce propos, retranscrivons l'ensemble des vignettes, y compris les dites « silencieuses<sup>373</sup> » :

- p. 128. Les trois géants, chacun plus hideux à voir que l'autre, n'avaient pas fait beaucoup de chemin ni quoi que ce soit pour masquer leurs traces ; Aussi Gereint eut-il tôt fait de les retrouver... ; et de les affronter. ; Ø ; Ø ; Ø
- p. 129. Ø ; Ø ; Ø ; Ø ; Ø ; Ø ; Ø
- p. 130. Ø ; Ø ; Ø ; Ø ; Gereint avait vaincu les trois géants. ; Mais les coups qu'il avait reçus étaient si terribles qu'ils avaient ébranlé sa vitalité... ; et le plongèrent dans un état proche de la mort.

Les seuls propos textuels se résument en l'introduction du narrateur extra-hétérodiégétique puis en sa conclusion. Ce narrateur, totalement absent de la diégèse, apparaît donc comme cette instance supérieure détachée des péripéties. Nous ne savons d'ailleurs pas qui il est, à quel monde il appartient, à quelle époque, etc. S'il ne semble pas exister de lien direct entre le « commentateur » et les images a priori indépendantes<sup>374</sup>, nous pourrions le comparer — avec un trait d'humour — à ces présentateurs de catch dont les propos accentuent la violence des combats. Le cœur de l'action se lit ainsi de manière iconique et, pour reprendre la métaphore du spectacle, le *show* — anglicisme qui renvoie au verbe *to show* (permettre à quelque chose d'être vu) et au nom *show* (divertissement ; événement public mais également ce qui peut tenir de la fausse apparence<sup>375</sup>) — transmet de manière plaisante la scène d'un mythe fondateur. Si les images sont « spectacle », elles sont également spectaculaires, avec cette capacité d'être sans limite visuelle, à l'instar des œuvres cinématographiques<sup>376</sup>. Si le merveilleux de l'œuvre de Chrétien DE TROYES pourrait apparaître pour un jeune public comme désuet ou ardu dans son expression, celui de CHAUVEL réactualise, modernise et renforce le côté

---

373. Nous séparerons chaque vignette, dans leur ordre de lecture, par un point virgule (« ; ») et chaque vignette sans texte sera retranscrite par le signe « Ø ».

374. Le texte a bien entendu son utilité mais nous voyons comment le narrateur apparaît ici comme un commentateur qui ne souhaite qu'introduire une scène de combat, puis la conclure. Il laisse au lecteur la liberté d'assister à un spectacle qui s'offre à lui, sans interférence textuelle qui pourrait guider sa lecture visuelle.

375. Nous trouvons ces définitions sur le *Cambridge dictionary* (« *to make it possible for something to be seen* », « *entertainment* », « *false appearance* »).

URL : <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/show> (consulté le 26 août 2018)

376. Frederick LE BLAY le dit très bien : les œuvres théâtrales ont quelques limites techniques. Jamais nous ne verrons des volcans taille réelle exploser, ou des dinosaures s'entretuer dans un parc naturel immense.

extraordinaire (la monstruosité et la *surhumanité* des géants) ainsi que le suspense (la dernière vignette de la page 130 donne sur un *cliffhanger*<sup>377</sup>, où Gereint apparaît entre la vie et la mort). Paradoxalement, l'extraordinaire côtoie l'ordinaire. Les dessins, très « réalistes », y compris dans la représentation des géants (dont les visages sont mi-monstrueux, mi-humain), offre une sorte de vérité visuelle au mythe. Mais pour autant, CHAUVEL ne dénature pas le merveilleux médiéval :

Le merveilleux de la guerre met en œuvre une structure imaginaire que l'on retrouve dans presque toutes les cultures et qui consiste à exagérer la force physique de ses protagonistes. [...] Ainsi l'imaginaire se plaît à jouer avec des personnages dépassant les limites de nos possibilités humaines. La plus naïve expression de cette surhumanité est le gigantisme. Mais justement, cette naïveté fait que les géants appartiennent surtout au monde des adversaires, ou à celui du folklore comique et familial<sup>378</sup>.

En d'autres termes, le merveilleux et l'image sont deux vecteurs qui viennent indépendamment accentuer le plaisir du lecteur pour ceux qui aiment la bande dessinée (l'image) et le genre spécifique qu'est — plus largement que le merveilleux, dans le cycle de CHAUVEL — le fantastique ou la *fantasy*, et conjointement offrir un « grand spectacle » comme peut l'être le cinéma<sup>379</sup>. Si le *Club de l'Au-delà* est également une œuvre graphique, elle se différencie pourtant du cycle arthurien, déjà car le texte est indispensable — et prédominant — dans la compréhension du message. Les lecteurs de cette œuvre pourraient s'identifier aux jeunes héros, eux-mêmes lecteurs de légendes mais surtout acteurs de l'histoire.

### ***Le Club de l'Au-delà : lecteur(s) et acteur(s) de l'histoire***

L'analyse du premier volume (*Les Naufragés de Gavrinis*) de la série semble est intéressante à plus d'un titre car elle installe la psychologie des personnages récurrents (personnalité, caractère, etc.), le fonctionnement du scénario sériel... Mais le premier opus révèle surtout deux niveaux dans la conception du fantastique. Le monde apparaît dans un premier temps comme strictement identique à celui des lecteurs (*Gavrinis* mime Gavrinis). Il semble alors *naturel* pour le lecteur que Maël ne croie pas à l'irréel (« Je ne conçois donc pas l'existence des sirènes, pas plus que celle des vampires...<sup>380</sup> »), et que

---

377. Le suspense de bas de page de la bande dessinée ressemble au procédé cinématographique ou télévisuel qu'est le *cliffhanger*, c'est-à-dire cette forte attente qui se crée, dans notre cas présent avant que le lecteur ne tourne la page.

378. Daniel POIRION, *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF, 1982, p. 20.

379. La comparaison est si vraie que chaque planche s'apparente au *storyboard* (par la forme tout du moins) d'une œuvre cinématographique.

380. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Les Naufragés de Gavrinis*, *op. cit.*, p. 8.



le *surnaturel* apparaisse pour Youna comme une représentation fantasmée issue de la culture populaire — cinématographique, sériétévisuelle, littéraire — (« Les vampires existent bel et bien ! protesta Youna, comme les morts-vivants, les loups-garous et...<sup>381</sup> ») Loïc, quant à lui, détient cette connaissance quasi encyclopédique des différents folklores locaux, points de convergence du *naturel* et du *surnaturel* (« Ce rafiote est maudit. Il y a quelques années, deux garçons sont partis en mer avec lui, et ils ont disparu sans que l'on retrouve leurs corps. La marée ne les a jamais rendus. Seul le bateau est venu s'échouer ici. On raconte que tous ceux qui s'en approchent sont entraînés à tout jamais par des sirènes vers les grands fonds...<sup>382</sup> ») Loïc va jusqu'à « mim[er] un monstre emportant sa victime<sup>383</sup> ». Le fantastique *via* la légende multiplie ses formes, à la fois narratives (la *diégèsis*, l'exposition pure), dramatiques (la *mimèsis*, l'imitation pure). Contrairement au combat qui oppose Gereint et les géants (conté par un narrateur extra-hétérodiégétique), le récit que raconte Loïc (narrateur intra-hétérodiégétique) — folklore ou fait divers ? — appartient au monde du possible. Ainsi, à ce moment du récit, l'œuvre n'a pas encore acquis la fonction fantastique mais, au mieux, celle de la superstition. Quand les trois enfants inspectent la barque échouée, on peut reconnaître le fantastique à travers le vocabulaire d'une culture populaire : celui des lieux communs des œuvres cinématographiques (ou littéraires) ainsi que les émotions que ces mêmes œuvres suscitent, notamment quand elles sont horribles :

| <i>Topoi</i> fantastiques ou horribles <sup>384</sup>  | Émotions du spectateur <sup>385</sup>  |
|--|--|
| Les malédictions n'existent que dans les livres et les films ( <i>ibid.</i> , p. 11)   | — Bouge-toi, Loïc ! Tu traînes ! Je te dis qu'il n'y a rien à craindre. [...]<br>— Je n'ai pas la pétoche : c'est juste que le pont est pourri [...]<br>— Bien sûr, bien sûr, et c'est aussi à cause du pont que tu tricotes des genoux. ( <i>ibid.</i> , p. 11) |
| Nous ne sommes pas des vulgaires pilleurs d'épaves. D'ailleurs, les morts n'aiment pas qu'on les vole, et ils pourraient revenir se venger et nous tourmenter... ( <i>ibid.</i> , p. 12) | [...] ce n'est pas très rassurant. Et si nous rentrions avant de nous perdre ? bredouilla Loïc. ( <i>ibid.</i> , p. 19)  |
| Tiens, c'est bizarre, vous avez remarqué que le brouillard est plus épais d'un coup ? ( <i>ibid.</i> , p. 19)  |  |

381. *Ibid.*

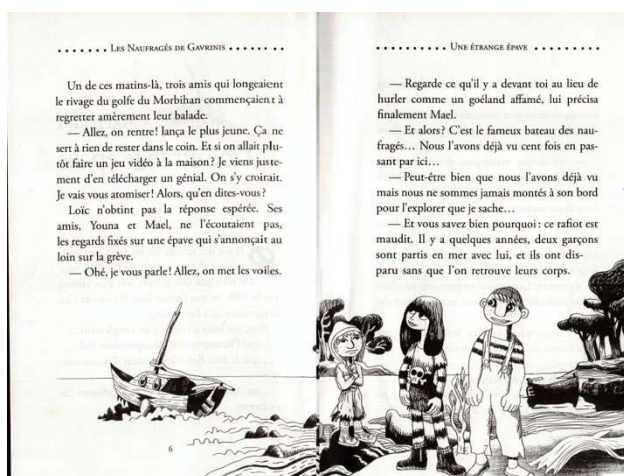
382. *Ibid.*, p. 7-8.

383. *Ibid.*, p. 8.

384. Par souci de confort, nous utiliserons uniquement le terme « fantastique » par la suite. Si la série de TATIBOUËT passe du fantastique à la *fantasy* – qu'elle n'est en rien horrible – nous pouvons admettre que les personnages se trouvent pour leur part face à des situations qui peuvent être qualifiées d'horribles.

385. Les émotions un peu extrêmes décrites semblent difficilement imaginables pour une œuvre romanesque, si ce n'est, par exemple, à la fermeture du livre quand le lecteur se retrouve seul, avec ses peurs : le moindre bruit suspect peut le renvoyer à son expérience littéraire.

Les trois jeunes héros ont acquis cette culture populaire et sont, avant tout, lecteurs et spectateurs d'œuvres fantastiques ou horribles. Mais progressivement, ils rentrent dans cet univers surnaturel — jusqu'alors fictif — et en deviennent acteurs. Si « la nappe de brouillard<sup>386</sup> » — *topos* fantastique ou horrible, que nous retrouvons par exemple dans l'œuvre littéraire puis cinématographique et, sans succès, télévisuelle *The Mist*<sup>387</sup> — joue le rôle d'écran qui masque « l'inquiétante étrangeté », elle les conduit rapidement dans leur propre film. La nuit froide qui les entoure est d'ailleurs comparée aux monstres (tels les vampires) qu'ils craignaient jusqu'alors (« Ils se blottirent un peu plus pour échapper à la morsure du froid...<sup>388</sup>»). Cette immersion progressive des personnages dans le monde fantastique qu'ils craignaient (c'est le cas de Loïc) ou adoraient (en ce qui concerne Youna) est également retranscrite de manière iconique. Nous pouvons de manière schématique déterminer plusieurs phases graduelles.



*Les Naufragés de Gavrinis*, p. 6-7.

© Éditions Beluga-Coop Breizh.

**Phase 1** : Sur cette illustration, les enfants se trouvent littéralement sur les terres bretonnes (« trois amis [...] longeaient le rivage du golfe du Morbihan », p. 6) et voient au loin une barque dont on parle localement dans une légende (« C'est le fameux bateau des naufragés », p. 7). L'image ne suscite pas l'effroi car le fantastique est ici synonyme de folklorique l'éloignement temporel et affectif (les amis ne connaissent pas les naufragés) transforme ce récit en « mythe local<sup>389</sup> ».

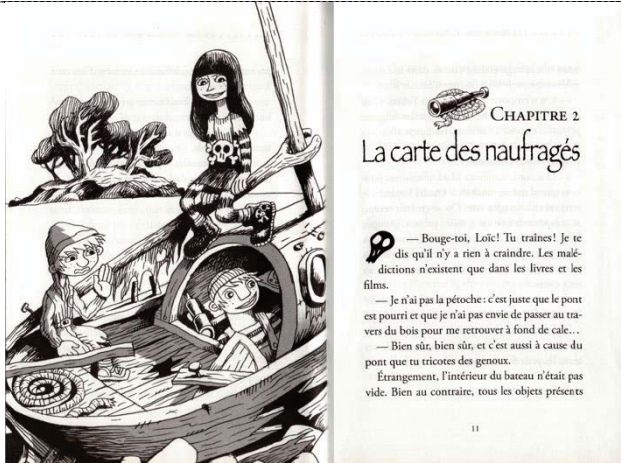
386. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Les Naufragés de Gavrinis*, op. cit., p. 21.

387. Steven KING, *Brume (The Mist)* nouvelle parue dans le roman *Brume (Skeleton Crew)*, 1987. Adaptation cinématographique : Frank DARABONT (réal.), *The Mist*, 2007.

Adaptation télévisuelle : Christian TORPE (créateur), *The Mist*, 2017 (annulée la même année).

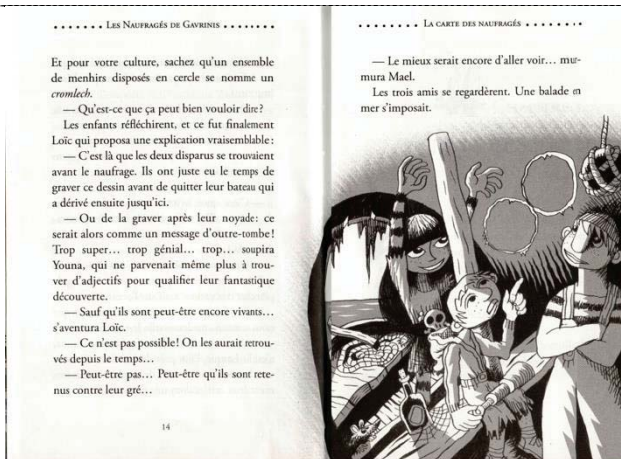
388. *Ibid.*, p. 25.

389. Cela renvoie par ailleurs à ce que les Anglo-saxons nomment les *urban legends*, c'est-à-dire des récits qui circulent, auxquels de nombreuses personnes croient alors qu'ils n'ont pas existé. Dans notre cas précis, nous verrons comment le glissement s'opère de la rumeur à la réalité.



*Ibid.*, p. 10-11. © Éditions Beluga-Coop Breizh.

**Phase 2 :** Les enfants se rendent sur la barque (p. 10). La légende folklorique n'est plus seulement un récit oral, mais, en passant du visuel au palpable, elle acquiert une sensorialité, une existence. Les jeunes amis peuvent en effet ressentir le craquement du bois et explorer la cale pour ensuite trouver « une étrange gravure dans le bois de la coque » (p. 12).



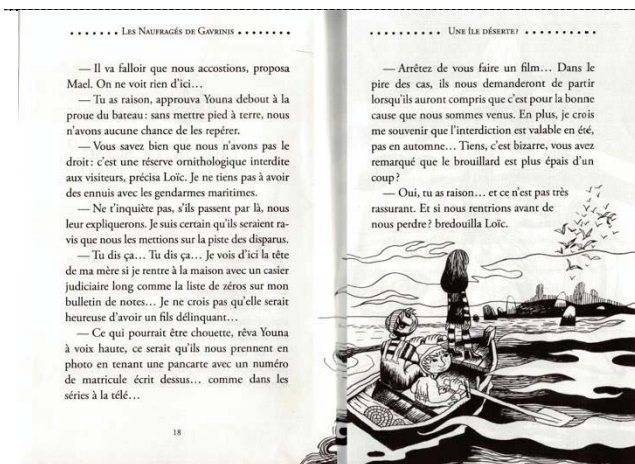
*Ibid.*, p. 14-15. © Éditions Beluga-Coop Breizh.

**Phase 2' :** Dans la cale, les cercles<sup>390</sup> renvoient d'abord à des hypothèses extraterrestres (« C'est quoi à votre avis ces deux drôles de cercles collés ? une paire de lunettes d'extra-terrestres ? deux planètes qui vont se toucher ? », p. 13). Ces cercles sont en fait la représentation d'une réalité géographique (« C'est Er Lannick,

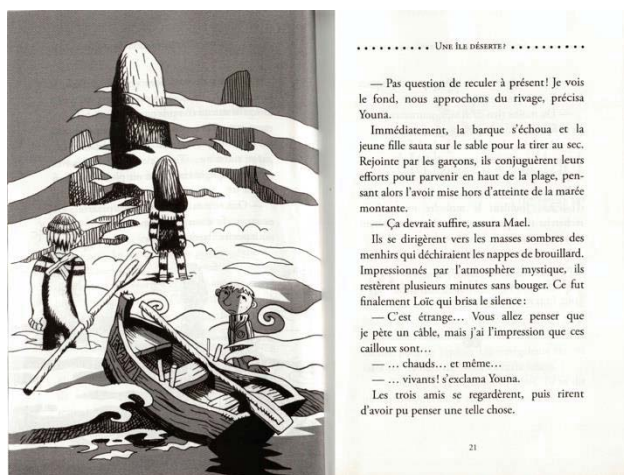
l'îlot près de Gavrinis. [Il] est couvert de menhirs : or, ils forment deux cercles dont une partie est immergée », p. 13) qui transforme le récit jusqu'alors fantastique (folklorique) en « explication vraisemblable » (p. 14) (« C'est là que les deux disparus se trouvaient avant le naufrage. Ils ont juste eu le temps de graver ce dessin avant de quitter leur bateau qui a dérivé ensuite jusqu'ici », p. 14). Ils se confrontent à l'une des caractéristiques du fantastique comme hésitation, avec ce balancier oscillant entre l'invisible (immersion) et le visible (émersion).

390. Les interprétations sont d'ailleurs multiples. D'un point de vue personnel, ces cercles renverraient au film d'horreur *Le Cercle* (*The Ring*) de Gore VERBINSKI (2002), adaptation de *Ring* (*リング*) de Hideo NAKATA (1998) qui offre cette même lecture avec le téléviseur, objet qui transforme le spectateur en acteur – et victime – de la scène d'horreur qui s'offre à lui. Cette transformation – que nous comparons à celle du « lecteur »/auditeur d'histoires en acteur – est en effet très présente dans le cinéma d'horreur (*Sinister* de Scott DERRICKSON [2012], *Videodrome* de David CRONENBERG [1983], etc.)

Malgré la réticence de Loïc (son visage effrayé, p. 15) et sa crainte que les naufragés soient « encore vivants » (p. 14) leur enquête débute ici. De simples « auditeurs », ils deviennent « aventuriers », acteurs de l’histoire qu’ou a pu leur réciter.



*Ibid.*, p. 18-19. © Éditions Beluga-Coop Breizh.



*Ibid.*, p. 20-21. © Éditions Beluga-Coop Breizh.

**Phase 3 :** Les enfants pensent d’abord entrer sur « une réserve ornithologique interdite aux visiteurs » (p. 18). Alors que Loïc le peureux s’imagine déjà interpellé par des gendarmes, Youna rapproche cette hypothétique arrestation de références télévisuelles — à l’instar de ce que les séries policières américaines proposent — (« Ce qui pourrait être chouette, rêva Youna à voix haute, ce serait qu’ils nous prennent en photo en tenant une pancarte avec un numéro de matricule écrit dessus... comme dans les séries à la télé... ») (p. 18.) Si Maël leur demande d’arrêter « de [se] faire un film » (p. 19), l’expression perd

progressivement de sa métaphoricité quand la transformation filmique semble se produire, aussi bien pour le lecteur<sup>391</sup> que pour les personnages qui sont rapidement « impressionnés par l’atmosphère mystique » (p. 21).

391. Cette « transformation » est beaucoup moins flagrante que dans le cycle de CHAUVEL. En effet, le nombre d’images chez CHAUVEL transforme l’ensemble des vignettes en bande pelliculaire, ce qui facilite le « visionnage » du film. Les dessins de MAHOAS sont par ailleurs moins « réalistes » que ceux de LERECULEY.



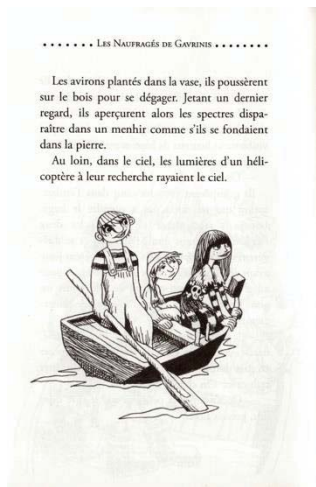


..... UN BIEN INQUIÉTANT VISITEUR .....

— Youna... Mael... Je crois que j'ai entendu du bruit derrière nous... chuchota Loïc.  
— Ce sont mes dents qui claquent, précisa Mael. Essaie de dormir.  
— Non, ce n'est pas ça. On aurait dit des pas...  
— Sans doute ceux d'une bête affamée qui rôde à la recherche de chair fraîche, ou, mieux, d'une créature de la nuit tout droit sortie de l'enfer en quête d'âmes innocentes...  
— Youna, ce n'est vraiment pas le moment. Si c'est bien une bête, ce doit être un oiseau...  
Mais la voix qu'ils entendirent alors n'avait rien d'animale:  
— Bonsoir! Je me suis dit qu'un peu de bois vous ferait plaisir.  
Les trois amis sursautèrent.  
Devant eux se tenait un garçon de leur âge mais d'aspect étrange. Inquiétant même. Il portait des lunettes cassées et tenait dans ses bras des branchages sortis de nulle part qu'il déposait pour nourrir le feu. Des flammes illuminèrent aussitôt

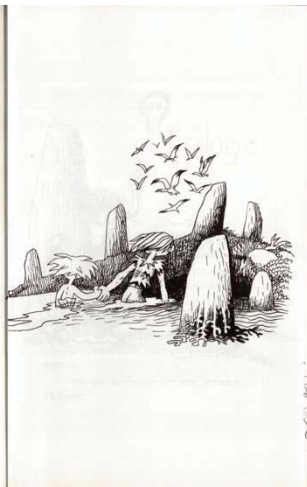
27

*Ibid.*, p. 26-27. © Éditions Beluga-Coop Breizh.



..... LES NAUFRAGÉS DE GAVRINS .....

Les avirons plantés dans la vase, ils poussèrent sur le bois pour se dégager. Jetant un dernier regard, ils aperçurent alors les spectres disparaître dans un menhir comme s'ils se fondaient dans la pierre.  
Au loin, dans le ciel, les lumières d'un hélicoptère à leur recherche rayaient le ciel.



*Ibid.*, p. 60-61. © Éditions Beluga-Coop Breizh.

place de spectateur («Jetant un dernier regard, ils aperçurent alors les spectres disparaître dans un menhir comme s'ils se fondaient dans la pierre », p. 60).

**Phase 4 :** Les héros, jusqu'alors « simples » lecteurs ou spectateurs d'œuvres fantastiques — à l'instar du lecteur de leurs aventures — intègrent une légende et en deviennent les acteurs. Cette immersion est progressive : d'abord effrayés par un bruit (frayeur accentuée par le paysage sombre digne d'un film d'horreur avec comme seuls éclairages la lune et le feu de camp, *topoi* du cinéma de genre), ils se retrouvent ensuite face à un fantôme mystérieux qui leur demande de l'aide, à savoir retrouver son frère, lui aussi âme en perdition. À la fin de l'histoire, quand les frères fantômes partent et trouvent le repos, les trois amis retrouvent une

Ce que vivent les trois amis extrapole à l'excès l'acte de lecture — celui des légendes notamment —, d'autant que « le lieu de l'œuvre littéraire » devient, pour eux, réel :

On peut dire que l'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur, tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur. Cette polarité explique que l'œuvre littéraire ne se réduise ni au texte ni à sa concrétisation qui, à son tour, dépend des conditions dans lesquelles le lecteur l'actualise, quand bien même elles seraient partie intégrante du texte. Le lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur. Il a nécessairement un caractère virtuel, étant donné qu'il ne peut être réduit ni à la réalité du texte ni aux dispositions subjectives du lecteur<sup>392</sup>.

Par ailleurs, quand les amis créent leur club, ils acceptent d'une certaine manière le monde du surnaturel qui s'offre à eux, mais qui reste leur monde. Nous passons alors d'un univers fantastique (celui de l'hésitation) à celui de la *fantasy* (avec ses propres codes, son fonctionnement que chacun — « acteurs » et lecteurs — accepte). Pourtant, à la lecture des volumes successifs, dont le dernier en date (le douzième), *La Sorcière de Guerlédan*<sup>393</sup>, nous notons des résurgences du fantastique, y compris dans la perception du réel géographique :

**Phase 1 :** Les terres bretonnes que les enfants foulent donnent à voir un paysage naturellement mystérieux (« Loïc fanfaronnait, ravi d'avoir entraîné ses amis sur les bords du lac de Guerlédan, asséché depuis peu. Le panorama en valait vraisemblablement la peine : de la colline où ils étaient situés, [il] avaient une vue d'ensemble sur le sol craquelé. Pour un peu, ils auraient eu l'impression d'avoir posé les pieds sur la Lune<sup>394</sup>»). La nature est « merveilleuse », dans le sens où elle crée l'émerveillement.

**Phase 2 :** Dans leur quête d'aventure, l'intuition de Loïc vient se substituer à l'effet produit auparavant par la cale du bateau (« À propos de fantômes, ça ne m'étonnerait pas que l'on croise dans un tel site<sup>395</sup>»). Leur expérience — onze aventures — a développé leur connaissance, mais également, grâce à leur faculté sensorielle, à reconnaître dans un milieu l'éventuel « risque ».

**Phase 3 :** Les enfants souhaitent être au cœur du paysage (« J'aimerais bien prendre la direction de la ruine que l'on aperçoit un peu plus loin<sup>396</sup> ») et ils rentrent

---

392. Wolfgang ISER, Evelyne SZNYCER (trad.), *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique (Der Akt des Lesens : Theorie ästhetischer Wirkung)*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1985 (1976), p. 48-49.

393. Yann TATIBOUËT (aut.), Hugues MAHOAS (ill.), *Le Club de l'Au-delà – La Sorcière de Guerlédan*, Spézet, Éditions Beluga, 2018.

394. *Ibid.*, p. 5.

395. *Ibid.*, p. 8.

396. *Ibid.*, p. 13.

progressivement dans l'interdit et l'inquiétant (« On n'a pas le droit de descendre en dessous du niveau atteint d'ordinaire par l'eau. C'est trop dangereux : on peut s'embourber... »); « Mais quelle chochette ! Ce n'est quand même pas la première fois que l'on fait ce qui est interdit »; « Et puis regarde le sol, il est tout sec : il n'a pas plu depuis plusieurs jours... C'est sans risque<sup>397</sup> »).

**Phase 4 :** Les héros rencontrent rapidement un fantôme qui leur demande de l'aide (« Ce qui me retient sur terre, personne ne peut rien y changer, même pas vous...<sup>398</sup> »).

Rappelons par ailleurs que le public des romans (« Dès 8 ans ») a à peu près le même âge que les héros eux-mêmes. Malgré son expérience, alors qu'un fantôme (symbolisme du surnaturel) interpelle les jeunes amis, Maël affiche une certaine méfiance sur ce qui ne serait, pour lui, qu'une légende littéraire, cinématographique, etc. :

— N'allez pas vers cette maison ! C'est là que vit la sorcière ! Passez votre chemin...  
Les trois amis se regardèrent longuement, interloqués. Ce fut finalement Maël qui rompit le silence :  
— Les sorcières, ça n'existe pas...  
— Tu disais la même chose pour les fées ou les dragons avant que l'on en rencontre, fit remarquer son ami.  
— Le meilleur moyen d'en avoir le cœur net est, comme d'habitude, d'aller sur place, et de nous faire notre propre idée<sup>399</sup>...

Croire aux fantômes, ne pas croire aux sorcières : tel est le paradoxe de ces enquêteurs du surnaturel. Dans ce monde où de nombreuses âmes leur demandent de l'aide (*fantasy*), ils continuent de douter de l'existence de certains êtres maléfiques (*fantastique*). Par ailleurs, chaque ami conserve sa propension à aborder le fantastique. Pour continuer sur notre comparaison entre le personnage et sa métamorphose progressive en « acteur » de son propre film, nous pourrions voir — à l'instar de l'œuvre cinématographique *La Cabane dans les bois*<sup>400</sup> qui décortique les différents archétypes des films horribles — plusieurs caractères qui s'opposent et se complètent : Loïc le peureux craint le surnaturel, Youna la curieuse et l'intrépide — son t-shirt arbore une tête de mort — qui espère le surnaturel et Maël, cartésien, qui ne croit au surnaturel que quand il le voit<sup>401</sup>. Mais nous

---

397. *Ibid.*, p. 13-14.

398. *Ibid.*, p. 15.

399. *Ibid.*, p. 17.

400. Drew GODDARD (réal.), *La Cabane dans les bois* (*Caban in the Woods*), 2012.

401. Cette multitude de caractère n'est pas nouvelle. Des œuvres animées comme *Scooby-Doo* offraient d'autres stéréotypes (l'intellectuelle, la jolie fille, le garçon sportif, le chien amusant, etc.) qui permettaient par ailleurs au spectateur de s'identifier à au moins un des personnages.



semblons créer également l'archétype du jeune lecteur, cet enfant-lecteur cartésien/curieux/peureux<sup>402</sup> qui devient, comme chaque héros, « spectateur ». Or, l'auteur délivre un autre message : l'invisibilité des choses ne signifie pas leur non-existence. Cette question de l'invisibilité (des éléments masqués par un brouillard, une forêt, une grotte, etc.) nous parle d'autant plus que les lieux sont, quant à eux, réels, et parfaitement visibles (facilement consultables sur Internet, mais également visitables). Les enfants peuvent par ailleurs questionner les adultes — leurs parents par exemple — sur l'existence de ces lieux, voire s'y rendre. Il est expliqué aux lecteurs que leur doute (Maël) ou leur peur (Loïc) sont certes naturels mais que l'imaginaire ne peut exister que lorsque l'on est curieux (Youna). Nous y lisons presque une invitation faite aux lecteurs de s'intéresser et de se rendre sur les terres bretonnes, devenir les personnages d'une histoire qu'ils ont lue<sup>403</sup>.

### *La Douane volante : le fantastique introspectif*

Dans le cycle arthurien par CHAUVEL, le fantastique favorise la transmission d'un mythe fondateur en plaçant le lecteur dans un rôle de spectateur. Dans le *Club de l'Au-delà*, le lecteur a cette possibilité de devenir, comme le sont les personnages, acteurs « possibles » d'une histoire (même si l'action ne signifie que l'imagination, elle tient lieu du possible car le lieu et le temps de narration sont contemporains). Le roman *La Douane volante* ne semble pas unir « Bretagne » et « fantastique », tant le surgissement du surnaturel (l'Ankou) éloigne Gwen de sa Bretagne natale. En étant projeté dans l'« autre part » « autrefois », Gwen est littéralement déraciné et ne semble plus pouvoir bénéficier de l'acte de transmission. En effet, loin de sa terre natale, deux cordons se coupent : le lien qui l'unissait au transmetteur (le vieux Braz<sup>404</sup>, car l'entourage de Gwen ne remplissait plus cette fonction) et l'objet de la transmission (les terres bretonnes et leurs « secrets »). Pourtant, à l'issue du roman initiatique — malgré sa solitude — Gwen acquiert de la maturité, de la sagesse, des valeurs, etc. Quel peut être alors le rôle du fantastique — car il en est question, Gwen est transporté ailleurs — dans cette

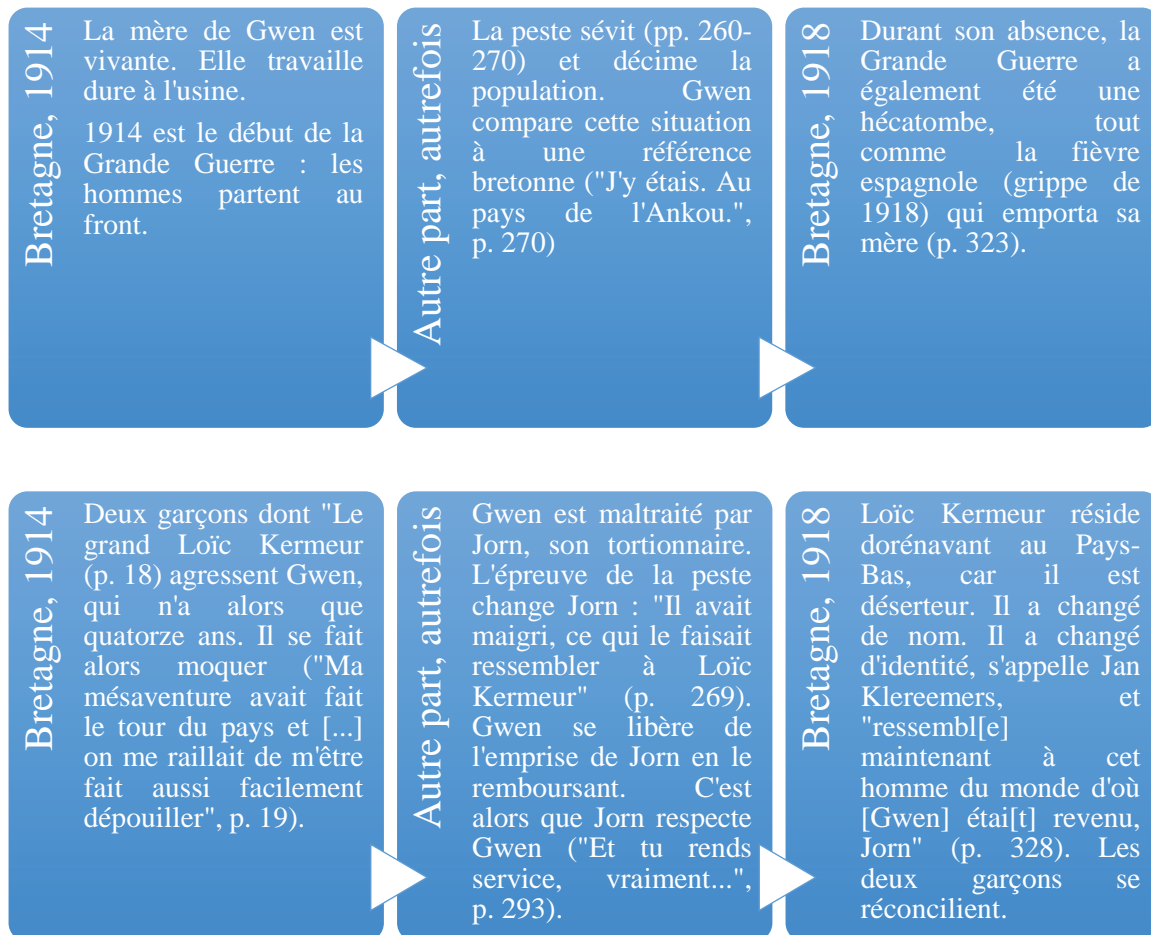
---

402 D'autres analyses (peut-être complémentaires) existent : chaque lecteur peut se reconnaître plus facilement en un, deux ou trois personnages. Nous pourrions également séparer chaque caractère des personnages à la lecture du *Magicien d'Oz* : le courage (Youna), le cœur (Loïc) et le cerveau (Maël).

403 D'autant que comme si dans le cycle arthurien, le fantastique est vecteur de la transmission, l'œuvre de TATIBOUËT fait que le fantastique est également objet (un lieu, une architecture, etc.)

404. D'autant que ce premier « cordon » se coupe quelques temps avant le second, au décès du vieux Braz.

acquisition ? Nous allons expliciter certaines correspondances qui expliquent les métamorphoses entre son départ (1914) et son retour (1918) :



Le voyage de Gwen dans l'autre monde offre plusieurs lectures. Dans une première hypothèse, nous pouvons considérer que le jeune garçon est effectivement emporté par l'Ankou. Or, il semble impossible de revenir du pays des Morts<sup>405</sup> L'autre hypothèse est que Gwen a eu une «“mauvaise mort” et l'impossibilité pour l'âme de quitter notre monde<sup>406</sup>», un peu à l'instar des fantômes que le Club de l'Au-delà essaye de sauver. Sauf qu'un revenant ne peut pas vieillir et que le jeune breton passe de l'adolescence (14 ans) à un âge plus mature (18 ans<sup>407</sup>). Enfin, Gwen rapporte de cet ailleurs des éléments matériels : des pièces d'or, et l'atlas anatomique « d'une rareté absolue<sup>408</sup> ». Le mystère perdure sur ce voyage extraordinaire, ce qui justifie pleinement l'hésitation que suscite l'œuvre fantastique. Nous pourrions alors privilégier deux autres lectures, certainement complémentaires. L'Autre Monde apparaîtrait comme une métaphore des temps de guerre où le jeune garçon construit son propre univers pour échapper à la cruauté de ce qui l'entoure. C'est un peu ce qui se passe dans l'œuvre cinématographique de Guillermo del Toro, *Le Labyrinthe de Pan*<sup>409</sup> où l'héroïne, qui ressemble à une Alice moderne, échappe au régime franquiste grâce à un monde merveilleux. Nous pourrions alors voir le fantastique comme une parenthèse onirique, une introspection dans l'inconscient de Gwen qui cherche à s'échapper d'une enfance douloureuse, et dans celui d'un breton imprégné de toute une culture pour arriver à cette personne indépendante qu'il devient à la fin du roman. Cependant, si Gwen ne pourra jamais se défaire totalement d'une culture (il évoque par exemple l'Ankou dans l'Autre Monde), son ambition de s'en échapper se confirme :

---

405. Pour nuancer ce propos, nous pouvons nous appuyer sur le conte « Le passeur de la Laïta » dans *Les Contes de l'Ankou* (Jean-Luc ISTIN, et al. [sc.], p. 8-19), une femme prend la barque du Miliguet (« ar Miliguet » signifie « le maudit » ; le Miliguet est un passeur qui emporte des êtres sur la plage des Morts). Son fiancé rencontre une vieille dame qui lui explique la situation (« Ta Katic a pris la barque du Miliguet et elle ne reviendra pas », p. 13). Selon la sorcière, il existe une solution pour rejoindre la plage des Morts puis revenir avec Katic : « Tu attendras le Miliguet une nuit où la brume est épaisse... auparavant tu auras rempli tes poches de gros sel... et de poussière de charbon provenant d'une terre consacrée, comme celle de ton église. Monte à bord de la barque et jette le gros sel sur le passeur... cela l'obligera à t'obéir en tous points et tu pourras facilement exiger de lui qu'il te mène à la plage des morts. Surtout rappelle-toi... Ne te retourne sous aucun prétexte, sinon tu ne reviendras jamais parmi les vivants ! » (p. 14) Le jeune homme ne réussit pas à résister aux malices du Miliguet, le regarde, et ne réussit pas à sauver sa fiancée. Ce mythe renvoie en tout point au scénario orphique, notamment dans les *métamorphoses* d'OVIDE : « Orphée [...] la reçoit sous cette condition, qu'il ne tournera pas ses regards en arrière jusqu'à ce qu'il soit sorti des vallées de l'Averne ; sinon, cette faveur sera rendue vaine. [...] Ils n'étaient plus éloignés, la limite franchie, de fouler la surface de la terre ; Orphée, tremblant qu'Eurydice ne disparût et avide de la contempler, tourna, entraîné par l'amour, les yeux vers elle ; aussitôt elle recula, et la malheureuse, tendant les bras, s'efforçant d'être retenue par lui, de le retenir, ne saisit que l'air inconsistant. »

406. Bernard RIO, *op. cit.*, p. 218.

Moi, j'étais décidé à vivre ma vie ailleurs. Je suis allé voir le notaire pour mettre en vente la maison du vieux Braz, on ne peut pas dire que les clients se bousculaient. J'ai trouvé un receleur qui voulait bien des pièces d'or qui me restaient, récupérées dans la doublure de mon manteau. Avec l'argent que j'en ai tiré, je suis monté à Paris, c'était la première fois que je prenais le train. Dans le quartier de Montparnasse, j'ai trouvé à me faire employer dans une des nombreux cafés qui entouraient la gare<sup>410</sup>.

Le fantastique, s'il semble d'abord éradiquer l'acte de transmission, délivre un message à Gwen : la nécessité de se construire avec ses propres valeurs, tout en conservant celles qui lui ont été léguées.

Pour le lecteur, il ne s'agit dès lors pas tant d'une transmission par le plaisir — si ce n'est par le plaisir de lire —, mais par cette possibilité qui est offerte au lecteur de réfléchir de manière introspective sur sa propre existence. Or, l'introspection psychanalytique est censée passer nécessairement par la douleur. Le voyage fantastique de Gwen n'est-il pas alors ce que FREUD nomme l'*unheimlich* (l'inquiétante étrangeté), non le voyage vers un autre monde, mais vers un monde intérieur ? « Cette inquiétante étrangeté, c'est quand l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'en être effrayant<sup>411</sup> ». Si dans l'incipit de *La Douane volante* le lecteur — pourtant lui-même éloigné de cette Bretagne — est confronté à des descriptions très précises d'une autre Bretagne (celle de la 1<sup>re</sup> guerre mondiale), nous passons de la description d'un peuple (masse anonyme) à celle d'un individu sensible (Gwen). C'est en guise de contre-exemple qu'apparaît le roman de PLACE : le fantastique éloigne le lecteur d'un rôle de « spectateur » ou possible « acteur », si ce n'est de sa propre vie. PLACE s'oppose également à des auteurs comme TATIBOUËT, CHAUVEL ou CHEVAL, car ces derniers cherchent à transmettre explicitement des savoirs.

## La quête de savoirs

Dans *Moi, Arthur, roi légendaire*, l'auteur, Christophe MIRAUCOURT est présenté comme « un instituteur », « un instituteur », « un instituteur [qui] aime également raconter des

---

407. Il serait anachronique de parler d'un passage de l'adolescence à l'âge adulte (la majorité à 18 ans n'est votée qu'en 1974). Nous pouvons tout de même mettre en avant une maturité acquise à cet âge. D'autant qu'en 1918, les responsabilités d'un jeune homme étaient importantes, accentuées par la nécessité de reconstruire un pays.

408. François PLACE, *op. cit.*, p. 236.

409. Guillermo DEL TORO, *Le Labyrinthe de Pan (El laberinto del fauno)*, 2006.

410. *Ibid.*, p. 325-326.

411. Martine MENES, « L'inquiétante étrangeté », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2004/2 (no56), p. 21-24. URL : <https://www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-21.htm> (consulté le 26 août 2018)

histoires criminelles » et « un institu-menteur » » car, citant Aragon, « Écrire, c’est mentir vrai<sup>412</sup> ». Cette double profession, « instit-auteur » — pour reprendre le néologisme —, est également celle de TATIBOUËT. Au-delà de cette volonté de divertir grâce au fantastique, nous nous rendons compte qu’une autre enquête entre en jeu, celle du savoir. En effet, si le péri-texte revêt une fonction didactique, c’est sans doute car l’auteur conserve avant tout un rôle de précepteur. Avant d’aborder cette quête du savoir, il semble nécessaire de nuancer le propos : parlons-nous d’un savoir breton ? ou d’un savoir de la Bretagne ?

### L’effacement de la langue bretonne au profit d’un savoir de la Bretagne

Comme le cycle de TATIBOUËT est en cours, l’analyse que nous en faisons est nécessairement partielle et susceptible d’évoluer. Nous pouvons tout de même, d’ores et déjà, rappeler les lieux où se situe chaque histoire :

| Lieux                           | Département administratif | Haute ou Basse Bretagne |
|---------------------------------|---------------------------|-------------------------|
| Gavrinis                        | Morbihan                  | Basse Bretagne          |
| Sarzeau (château de Suscinio)   | Morbihan                  | Basse Bretagne          |
| Phare de Tévenec                | Finistère                 | Basse Bretagne          |
| Belle-Île                       | Morbihan                  | Basse Bretagne          |
| Saint-Malo                      | Ille-et-Vilaine           | Haute Bretagne          |
| Paimpont (forêt de Brocéliande) | Ille-et-Vilaine           | Haute Bretagne          |
| Monts d’Arrée                   | Finistère                 | Basse Bretagne          |
| Ouessant                        | Finistère                 | Basse Bretagne          |
| Guérande                        | Loire-Atlantique          | Haute Bretagne          |
| Le Mont-Saint-Michel            | La Manche                 | NC                      |
| Lorient                         | Morbihan                  | Basse Bretagne          |
| Lac de Guerlédan                | Morbihan/Côtes-d’Armor    | Haute Bretagne          |

Nous remarquons que la Bretagne de TATIBOUËT se situe principalement en Basse-Bretagne, en privilégiant des lieux côtiers morbihannais ou finistériens. C’est une Bretagne *bretonnante* qui, à ce jour, est décrite. Deux « intrus » semblent s’y glisser : Guérande et Le Mont-Saint-Michel qui appartiennent respectivement aux régions administratives des Pays de la Loire et Normandie. Concernant Guérande, nous

412. Christophe MIRAUCOURT, *op. cit.*, p. 9-10.

évoquerons plus loin (*infra*, p. 149-150) l'appartenance historique de la Loire-Atlantique à la Bretagne ; pour Le Mont-Saint-Michel, il en est de même, le Mont ayant appartenu aux Bretons de 867 à 933. La Bretagne de TATIBOUËT se confirme comme « historique » et ce professeur, qui a suivi un cursus en histoire, donne son point de vue sur un sujet idéologique qui divise les populations locales, sans qu'il le revendique explicitement pour autant. Nous pouvons alors y voir une manière de transmettre une certaine idéologie. Pour autant, nous pouvons être surpris d'une chose : qu'aucun vocabulaire — toponymique ou autre — n'apparaisse en langue bretonne, que ce soit dans le cœur du texte ou dans le périphrase. Nous pouvons en outre exclure l'explication d'une méconnaissance de la langue, car TATIBOUËT a été professeur en école bilingue et co-auteur avec Christine CORNIOLO-BAILLOT d'ouvrages sur l'histoire de la Bretagne (*Histoire de la Bretagne racontée aux enfants*) traduits par Myrzinn BOUCHER-DURAND (*Istor Breizh kontet d'ar vugale*). Il ne semble pas plus s'agir d'une décision éditoriale, car les éditions Beluga font partie de Coop Breizh dont les choix éditoriaux favorisent l'apprentissage de la langue, avec notamment la collection « Livre en bretons pour les petits<sup>413</sup> » (*Levriou evit ar bugale bihan*). D'autant plus que les jeunes narrateurs, qui ont l'âge de fréquenter les écoles *Diwan*, auraient facilement pu insérer quelques notions de langue bretonne, en guise d'ouverture sur un autre univers linguistique. L'auteur essaye-t-il alors de se rapprocher de la réalité linguistique de ces lieux, où peu d'habitants (*a priori* aucun à Guérande par exemple) parlent la langue ? Ou souhaite-t-il s'adresser à un jeune public qui n'est pas breton, ni bretonnant ? La géographie, *a priori* science exacte, devient le moyen, pour les auteurs, de redessiner les contours d'un pays comme ils l'imaginent.

Si Yann TATIBOUËT, certes, se rapproche d'une réalité linguistique quand il abandonne la langue bretonne dans *Le Club de l'Au-delà* ou *Les Portes de l'Autre Monde*, il souhaite surtout ne pas en faire un objet de reconnaissance. Pourtant, dans *Le Club de l'Au-delà*, chaque couverture surtitre avec la traduction bretonne de la série, *Ar Bed All* (voir ill. pages ci-après). Alors que les caractères typographiques sont plus imposants que pour le titre français, il peut sembler paradoxal que cette revendication linguistique ne soit pas retranscrite à l'intérieur des romans. Nous pouvons penser qu'il s'agit là d'une accroche visuelle, sans doute commerciale ou publicitaire, à l'adresse de ceux qui apprécient la culture bretonne. Malgré cela, la langue n'est pas — dans ces deux séries tout du moins (*Le Club* et *Les Portes*) — ce qui rassemble ou désigne une communauté, contrairement

---

413. URL : <http://www.coop-breizh.fr/299-livre-enfant-en-breton-de-0-a-8-10-ans> (consulté le 26 août 2018)



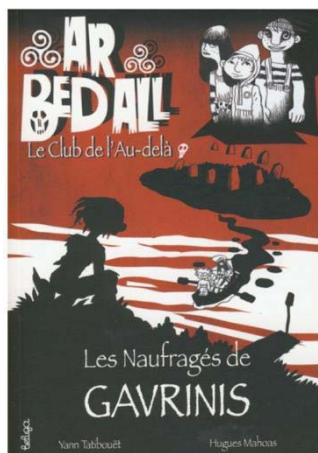
aux notions identitaires ou culturelles auxquelles elle renvoie d'habitude. C'est alors le lieu ou plutôt les images du lieu qui font de la Bretagne ce qu'elle est, ou telle qu'elle est perçue. La difficulté, dans une littérature de l'imaginaire — qui plus est littérature de l'imagination, comme toute littérature — est, semble-t-il, d'intégrer des éléments fictifs qui puisent dans l'image sans que cette dernière ne soit dénaturée au point qu'on ne la reconnaisse plus, ou que cette dernière puisse conserver l'assentiment d'une communauté. L'enjeu n'est donc pas ainsi le plaisir d'être breton mais bien — même si cela peut se cumuler — le plaisir de *connaître* la Bretagne, ce qui apparaît dès le périphrase.

### Le périphrase didactique

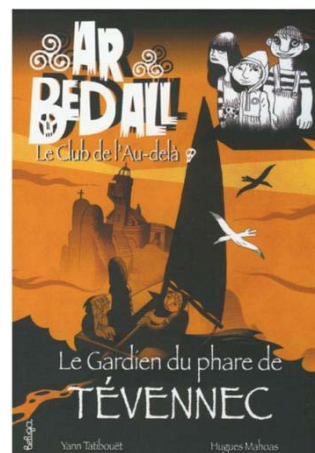
Avant de nous intéresser aux apports des couvertures du *Club de l'Au-delà*, élément périphrase, rappelons que le paratexte, pour reprendre la théorie genettienne, intègre l'ensemble des éléments qui entourent un texte et donnent une série d'informations. Il se compose de l'épithète (critiques, entretiens avec l'auteur, publicité, etc.) et du périphrase (titre, sous-titre, préface, dédicaces, notes, quatrième de couverture, etc.)

### *Les couvertures du Club de l'Au-delà : du divertir à l'instruire*

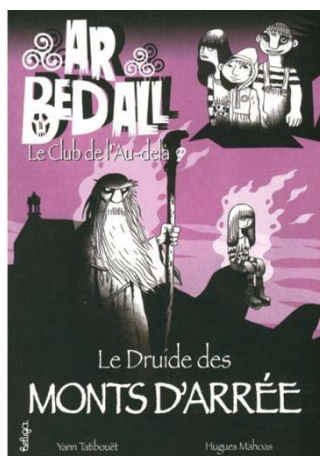
Les couvertures du *Club de l'Au-delà* sont une transition intéressante qui fait le lien entre la fonction plaisante qu'offre le fantastique — précédemment évoquée — et le rôle didactique que propose le périphrase. Voici quelques couvertures :



© Éditions Beluga-Coop Breizh.



© Éditions Beluga-Coop Breizh.



© Éditions Beluga-Coop Breizh.



© Éditions Beluga-Coop Breizh.



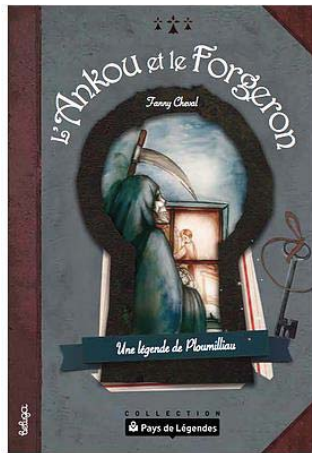
© Éditions Beluga-Coop Breizh.



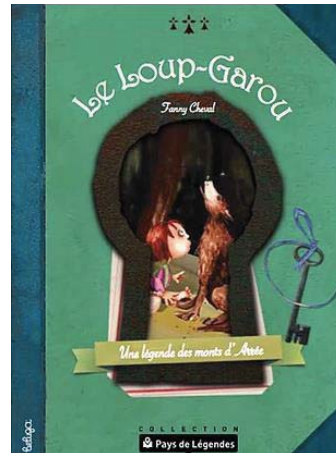
© Éditions Beluga-Coop Breizh.

Chaque opus présente la même signature visuelle : les trois jeunes héros et le titre de la série (*Ar Bed All – Le Club de l’Au-delà*) dominant le dessin et le titre caractérisant chaque ouvrage. Les dessins imposants (ils prennent la moitié de la page) permettent de comprendre facilement le thème du volume. Le titre vient en aide de cette compréhension si la représentation iconographique ne le permet pas. Pour *La Sorcière de Guerlédan*, nous y voyons une femme que — sans le titre — l’on ne saurait pas forcément sorcière. Par contre, *Le Dragon du Mont-Saint-Michel* laisse entrevoir deux éléments de l’intrigue, l’un fantastique (le dragon), l’autre géographique (le Mont-Saint-Michel). Par ailleurs, chaque livre adopte une thématique chromatique où les couleurs vives attirent le regard. Le jeu des ombres, qui contrebalance cette luminosité, accentue la vivacité des couleurs et rappelle le mystère qui se cache derrière chaque enquête.

Nous remarquons d’ailleurs que Fanny CHEVAL, publiée chez le même éditeur, Beluga, propose une stylistique iconographique similaire :



© Éditions Beluga-Coop Breizh.



© Éditions Beluga-Coop Breizh.

En présentant la légende dans le trou d'une serrure, et laissant la clé à disposition, dessinée à droite, l'auteure propose à l'enfant d'être curieux. Cette clé, comme celle du (journal) secret, n'est-elle pas également celle du jeu ou du savoir ? Les récits qui sont racontés appartiennent en effet à un patrimoine immatériel, celui des légendes, d'une culture locale qui a traversé les siècles.

L'œuvre de TATIBOUËT invite également, dès la couverture, le lecteur à la connaissance. D'abord, par la diversité des paysages associés au monde breton (les triskèles et le titre *Ar Bed All* sont bien là pour rapprocher chaque dessin à la culture bretonne, y compris quand nous pourrions les croire normands). La Bretagne apparaît donc comme un ensemble de lieux auxquels sont (ou peuvent être) associés plusieurs thèmes : des légendes locales (le gardien du phare), des mythologies (le dragon), des *topoi* (la figure de la sorcière), des mythes bretons (le druide, qui rappelle Merlin), une Histoire contemporaine (la Seconde Guerre mondiale), etc. Cette continuité et cette ressemblance entre volumes sont d'ailleurs propres à la série, dont nous pouvons rappeler la définition :

La série est l'ensemble où les parties l'emportent sur le tout, c'est-à-dire où chaque partie vaut fondamentalement pour le tout, non seulement parce que chacune présente une intrigue complète et sans lien chronologique réel avec les autres, mais aussi parce que, en conséquence, le monde fictionnel présenté et représenté ne peut pas, et même ne doit pas, se transformer ou se développer ; il est une donnée de départ, complète d'emblée, et très peu modifiable par la suite ; en particulier, le passage du temps n'exerce pas sur lui sa fonction métamorphosante. Des intrigues analogues se déroulent dans un monde fictionnel inaltérable d'où la chronologie est absente<sup>414</sup>.

La diversité thématique sérielle (et chromatique) représente une Bretagne culturelle riche construite non pas d'un seul bloc (contrairement à ce que peut laisser comprendre le

---

414. Anne BESSON, *D'Asimov à Tolkien – Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 22-23.

cycle<sup>415</sup> arthurien), mais d'une multitude d'histoires (à entendre au sens le plus large possible) qui viennent enrichir un savoir, et entretenir une idéologie régionaliste. L'ensemble des planches iconographiques des couvertures dessinent en quelque sorte un recueil géographique et folklorique de la Bretagne historique. Si c'est de manière très discrète que les couvertures introduisent l'apprentissage<sup>416</sup>, les notes de fin de pages, ainsi que le lexique, le font de manière très frontale, plus scolaire ou encyclopédique.

### Notes et lexique : un dictionnaire dans le récit

Dans la série du *Club de l'Au-delà*, le savoir encyclopédique se situe principalement — en apparence<sup>417</sup> — à deux endroits. Au cœur du récit, par les notes de fin de page et en fin d'ouvrage, avec une partie réservée au lexique.

#### *Les notes*

Nous pouvons avant tout rappeler la définition que fait Gérard GENETTE de la note :

Une note est un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment. Le caractère toujours partiel du texte de référence, et par conséquent le caractère toujours local de l'énoncé porté en note, me semble le trait formel le plus distinctif de cet élément du paratexte, qui l'oppose entre autres à la préface [...]<sup>418</sup>

GENETTE rappelle par ailleurs qu'il existe «des notes auctoriales assumptives» («l'auteur [...] assume la responsabilité du texte [...] et parle implicitement du texte comme le sien» sans qu'il ait besoin de s'en justifier) et «des notes auctoriales dénégatives» («l'auteur réel [...] prétend — ici encore, sans trop nous inviter à le croire — n'être pas l'auteur *du texte*<sup>419</sup>»).

Au cœur du récit du *Club de l'Au-delà*, les notes de fin de page ont majoritairement deux fonctions qui ont chacune la même ambition : faire mieux comprendre le récit. La

---

415. Dans le « cycle », selon la définition d'Anne BESSON (*D'Asimov à Tolkien, op. cit.*, p. 23), « les intrigues de chaque partie peuvent être largement indépendantes, mais la présence entre elles d'une temporalité partagée dans la durée fait que le monde fictionnel présenté ne peut que se développer ou se transformer au fur et à mesure de leurs apparitions ». Si le cycle arthurien se compose de plusieurs récits, chacun d'eux s'intègre plus largement dans un mythe fondateur pour la Bretagne. Ce mythe arthurien, d'ailleurs nommé « Matière de Bretagne », apparaît comme un seul socle solide.

416. La couverture ne peut pas d'emblée délivrer un message au lecteur. Par contre, l'ensemble des couvertures mises côte à côte renvoie à une diversité légendaire.

417. Nous verrons plus tard que c'est sans doute le savoir relayé par les personnages, surtout celui de Loïc, qui délivre le plus d'informations.

418. Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

419. *Ibid.*

première vient définir des mots compliqués ou dont l'auteur doit s'assurer une connaissance préalable du lecteur (référence définitionnelle ou dictionnaire ; intertextualité) ; la seconde invite le lecteur à se reporter à un volume précédent où se sont déjà présentés des personnages, situations, paysages, etc. similaires (référence narrative ; intratextualité<sup>420</sup>). Les notes auctoriales sont dites assumptives car l'auteur ne semble pas quitter sa casquette de professeur. Pour comprendre le rôle des notes, nous allons lister celles des cinq premiers volumes du *Club de l'Au-delà* :

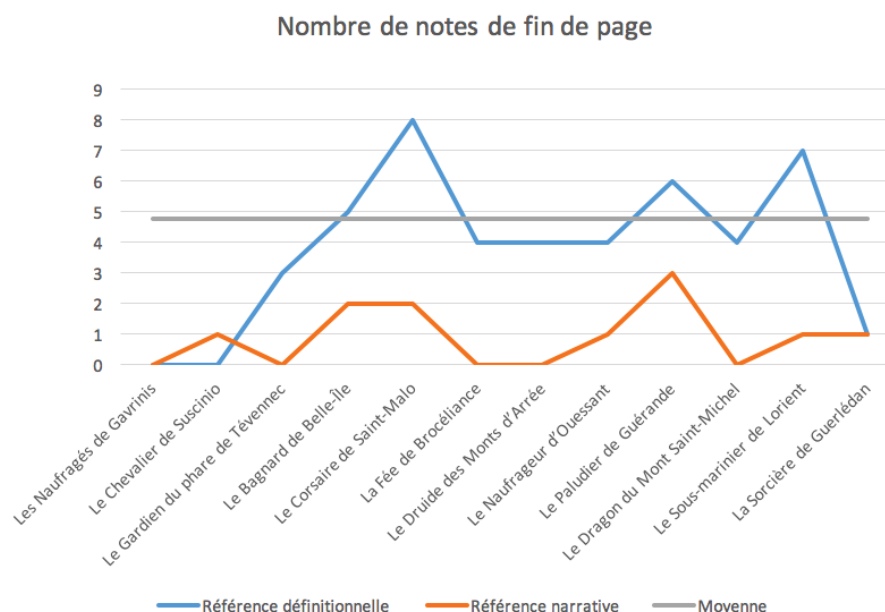
|                                       | Référence définitionnelle  | Référence narrative                            |
|---------------------------------------|--|--|
| <i>Les Naufragés de Gavrinis</i>      |  |  |
| <i>Le Chevalier de Suscinio</i>       |  | Er Lannic (renvoi à l'île du tome 1).          |
| <i>Le Gardien du phare de Tévenec</i> | <i>La Méduse</i> (rappel de l'épisode historique).                     |  |
|                                       | Ankou (courte définition : « Le serviteur de la mort »).               |  |
|                                       | SNSM (traduction du sigle, « Société nationale de sauvetage en mer »). |  |
| <i>Le Bagnard de Belle-Île</i>        | Vauban (courte biographie).  | Renvoi à « l'épisode de la barque » du tome 1. |
|                                       | Jean et Jeanne (résumé du conte de Basse-Bretagne).                    | Tévenec (renvoi au phare du tome 3).           |
|                                       | Boutefeu (définition militaire).                                       |  |
|                                       | Matelotage (élément sociologique historique, travail des enfants).     |  |
|                                       | Sarah Bernhardt (courte biographie).                                   |  |

420. L'autre rôle est bien entendu mercantile et renvoie à l'une des fonctions éditoriales, promotionnelles, etc. du paratexte. L'invitation à lire les volumes précédents se fait de manière très directive (« lire le volume 4 : *Le Bagnard de Belle-Île* », par exemple). Si ce qui différencie cette fonction publicitaire est propre au support, son message est identique aux éléments épitextuels (affiches ou présentoirs publicitaires...)

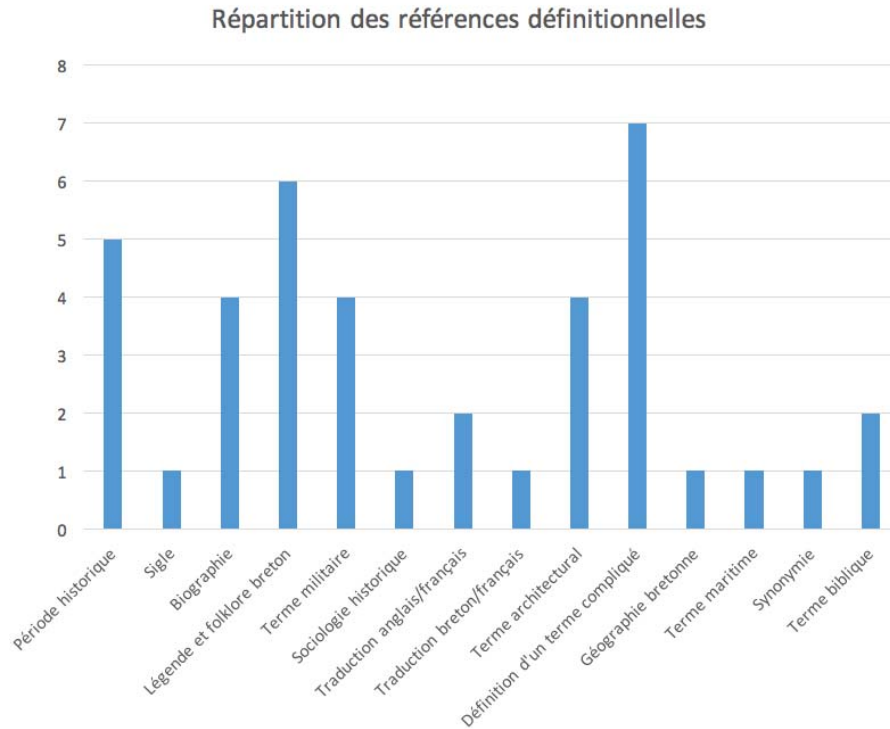


|                                  |   |                                       |
|----------------------------------|---|---------------------------------------|
| <i>Le Corsaire de Saint-Malo</i> | <i>Made in China</i> (traduction littérale).              | Belle-Île (renvoi au tome 4).         |
|                                  | Courtine (définition architecturale).                     | Firmin (renvoi au méchant du tome 4). |
|                                  | Diaphane (définition).                                    |                                       |
|                                  | 1756 (rappel de la période de la guerre de Sept Ans).     |                                       |
|                                  | Chateaubriand (courte biographie).                        |                                       |
|                                  | Ponton (définition militaire).                            |                                       |
|                                  | Vaisseau de Pierre (géographie bretonne, « Saint-Malo »). |                                       |
|                                  | Ducat (définition historique, « monnaie ancienne »).      |                                       |

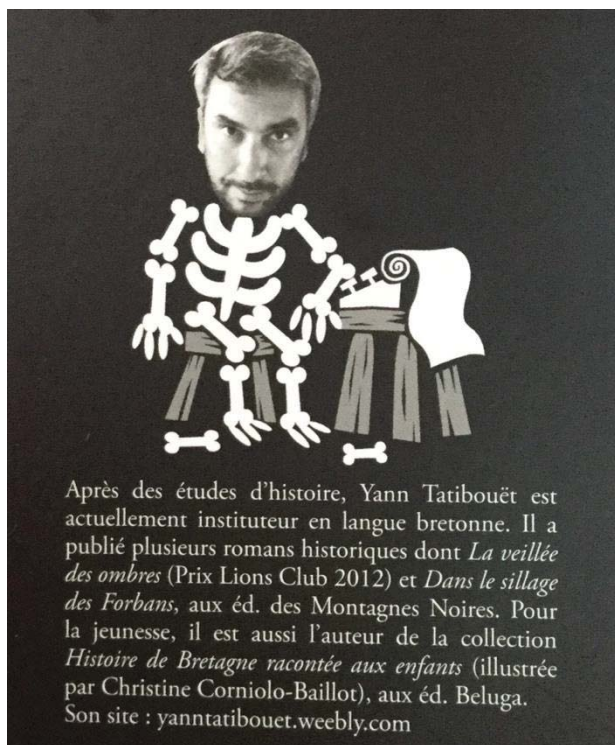
Nous relevons plusieurs éléments, dont une augmentation significative du nombre de notes entre le premier et le cinquième tome, et la diversité des termes expliqués (biographie, vocabulaires militaires, etc.) Pour essayer de comprendre certains mécanismes, nous allons schématiser le nombre de notes de fin de pages des douze volumes actuellement disponibles ainsi que la répartition des références définitionnelles.







Le nombre moyen de notes se situe à 4,75. Seuls trois tomes dépassent cette moyenne : *Le Corsaire de Saint-Malo*, *Le Paludier de Guérande* et *Le Sous-marinier de Lorient*. Nous pourrions croire que la portée historique ou sociohistorique des récits (les corsaires du XVIII<sup>e</sup> siècle, le paludier du XVIII<sup>e</sup> siècle, la Seconde Guerre mondiale) justifie ce surnombre. Or, le chevalier de Suscinio qui raconte un récit du XIII<sup>e</sup> siècle n'a aucune note. Aucune corrélation ne peut donc être faite entre le nombre de notes et la thématique historique. Concernant les références définitionnelles, les plus présentes sont celles qui viennent expliquer des termes compliqués (teint diaphane, etc.), des légendes et folklores bretons (l'Ankou, Jean et Jeanne, etc.) et des périodes historiques (la Guerre de sept ans, le Néolithique, etc.) Les termes historiques sont d'ailleurs bien plus nombreux si l'on admet que les termes architecturaux (courtine, etc.), militaires (U-boat, etc.), sociologiques (matelotage, etc.) — et d'autres — font partie intégrante de cette science sociale qu'est l'Histoire. Cette dominance n'est pas surprenante quand on lit la biographie de l'auteur édité sur le rabat de chaque volume :



© Editions Beluga-Coop Breizh.

« Études d'histoire », « instituteur » et « langue bretonne » deviennent trois termes qui pourraient renvoyer la note à une fonction purement didactique. Pourtant, dans l'une de ses études, Gérard MILHE POUTINGON compare les « annotations marginales » à des « *auxiliaires* de lisibilité<sup>421</sup> » et, dans un autre de ces essais sur les annotations au XVI<sup>e</sup> siècle, il souligne que l'annotation

pourrait permettre à l'auteur de s'approprier (ou plutôt se réapproprier) un espace et une fonction — tous deux distincts du texte — dévolus jusqu'alors aux personnages, narrateurs, etc. :

Le geste annotatif reviendrait donc non seulement à entrer en contact avec un lieu, mais aussi à en prendre possession, à le constituer en territoire. [...] D'une certaine manière, l'annotateur s'empare lui aussi d'un lieu suffisamment actualisé pour lui permettre, tel ce simple cavalier devenu héros victorieux, d'acquérir une identité de commentateur, de correcteur, de traducteur... Ainsi, Aneau se transforme-t-il en « Aristarque » dès qu'il investit ce lieu qu'est la marge. L'espace marginal devient le territoire propre de l'annotateur<sup>422</sup>.

Cette séparation « géographique » du texte semble également transformer l'annotation en un message dont la lecture est certes *auxiliaris*, (« qui secourt<sup>423</sup> ») mais surtout annexe, voire secondaire, pour les lecteurs qui n'ont pas besoin d'être « secourus » (qui connaissent déjà le terme) ou n'en n'ont pas envie (ne ressentent pas le besoin de lire la note pour comprendre le texte narratif). Ce caractère tutélaire, ou accessoire, de la note se confirme à travers sa typographie spécifique, spécifiquement sa taille de caractère

421. Gérard MILHE POUTINGON, « Les notes marginales de Geoffroy TORY : des *auxiliaires* de lisibilité » in *L'Espace de la note*, Jacques DÜRRENMATT (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 67-82.

422. Gérard MILHE POUTINGON, « La note marginale au XVI<sup>e</sup> siècle : une expérience de l'espace » in *Notes. Études sur l'annotation en littérature*, Claudine POULOUIN, Jean-Claude ARNOULT (dir.), Mont Saint Aignan, Presses universitaires de Rouen, 2008, p. 49-50

423. URL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/auxiliaire> (consulté le 26 août 2018)

inférieure. Certains auteurs privilégient d'ailleurs de relayer la note en fin d'ouvrage, distinguant de manière catégorique la voix du narrateur de celle de l'auteur. Si l'annotation facilite cette quête du savoir, mais ne semble pas déterminante dans un rôle de transmission, qu'en est-il du lexique de fin d'ouvrage ?

### *Le lexique comme ouverture sur un savoir*

Le lexique est défini comme un « recueil de mots » ou un « ensemble de mots, comme système<sup>424</sup> ». Le site Larousse précise par ailleurs qu'il s'agit d'un « ensemble ordonné de mots employés dans une œuvre littéraire, par un écrivain » ou le « nom parfois donné à un glossaire placé en fin d'ouvrage<sup>425</sup> ». Rien ne semble alors distinguer le lexique des notes de fin de page. Contrairement à l'annotation qui pourrait apparaître comme secondaire, de par sa place « géographique » mais également sa typographie, le « lexique »<sup>426</sup> se situe, dans les romans de TATIBOUËT, dans la continuité de l'ouvrage, juste après l'épilogue. Si les annotations sont disposées au fur et à mesure de la lecture, désordonnées alphabétiquement<sup>427</sup>, et donc indissociables du texte qui se lit, le lexique peut se lire indépendamment du texte (dans l'absolu, il peut se lire sans avoir lu le texte) et permet une recherche facilitée du fait de son ordre lexicographique. Nous pouvons tout de même douter de l'efficacité de ce choix. Prenons un exemple des *Naufragés de Gavrinis* quand le narrateur omniscient précise :

Le mystérieux personnage leva alors le bras et désigna l'île de Gavrinis, jetée à quelques encablures de celle d'Er Lannic. Malgré l'obscurité, ils pouvaient deviner le cairn qui la surplombait<sup>428</sup>.

Aucune note ni aucun renvoi à un lexique final n'est accolé au terme « cairn ». Pourtant, ce terme apparaît dans le glossaire. Ce manque de lisibilité n'offre pas la certitude que le lecteur ira chercher l'information, d'autant que certains décideront de s'arrêter à la lecture du récit et de ne pas lire ce qui apparaît comme annexe. Tout comme l'annotation, la méconnaissance de l'annexe lexicale — ou chronologique — ne semble pas, *a priori*, être un frein à la compréhension globale du récit, d'autant que ce sont des éléments qui se

---

424. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/lexique> (consulté le 26 août 2018)

425. URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/lexique/46921> (consulté le 26 août 2018)

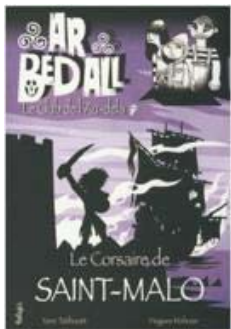


426. Même si nous devrions plutôt parler d'annexe documentaire, car, comme nous le verrons, des chronologies viennent quelquefois se substituer au lexique. Dans un souci de compréhension, nous emploierons principalement le terme *lexique*.

427. C'est également le cas des auteurs qui décident de placer leurs notes en fin d'ouvrage. Elles sont listées par ordre d'apparition dans le texte et non alphabétiquement.

428. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Les Naufragés de Gavrinis*, *op. cit.*, p. 37.

situent hors de la diégèse, objet primordial du roman, seul élément où peut naître le fantastique. En effet, même si les définitions viennent expliquer des termes appartenant à l'univers merveilleux (comme les personnages du cycle arthurien), elles sont à considérer comme un savoir théorique, littéraire qui — individuellement, si elles ne sont pas contextualisées — s'exclut du fantastique. Pour comprendre le rôle et la diversité de cette annexe, listons les « définitions » de certains ouvrages :

|                          | <i>Les Naufragés de Gavrinis</i>   | <i>Le Chevalier de Suscinio</i>  | <i>Le Gardien du phare de Tévennec</i>  |
|--------------------------|--|--|---|
| <b>Titre de l'annexe</b> | <b>Lexique</b>   | <b>Lexique</b>   | <b>Vocabulaire des gardiens de phare</b>  |
| Annexe lexicale          | Cairn<br>Cromlech<br>Dolmen<br>Menhir<br>Paléolithique<br>Tumulus<br><br><br>© Éditions Beluga-Coop Breizh. | Bouffon<br>Croisade<br>Douve<br>Écu<br>Épée<br>Estoc<br>Étuve<br>Fief<br>Haubert<br>Logis d'un château<br>Manant<br>Vilain<br><br><br>© Éditions Beluga-Coop Breizh. | Enfer<br>Paradis<br>Purgatoire<br><br><br>© Éditions Beluga-Coop Breizh. |

| Titre de l'annexe                | <i>Le Corsaire de Saint-Malo</i>   | <i>La Fée de Brocéliande</i>  | <i>Le Naufrageur d'Ouessant</i>  |
|----------------------------------|--|---|--|
|                                  | Lexique  | Lexique   | Vocabulaire des gardiens de phare  |
| Annexe lexicale et chronologique | Abordage<br>Armateur<br>Corsaire<br>Guerre de course<br>Lettre de marque<br>Pirate<br>Prise<br>Tribunal des prises | Le roi Arthur<br>La reine Guenièvre<br>Lancelot du lac<br>L'enchanteur Merlin<br>La fée Morgane<br>La fée Viviane | 1865<br>1873<br>1958<br>1967<br>1969<br>1970<br>1986<br>1990-2000<br>2011<br>2012    |
|                                  |                                  |                                |  |
|                                  | © Éditions Beluga-Coop Breizh.   | © Éditions Beluga-Coop Breizh.  | © Éditions Beluga-Coop Breizh.   |
|                                  |  |   |  |

Nous remarquons d'emblée que si les lexiques et dates sont classés (chrono- ou alphabétiquement), ils le sont surtout thématiquement, ce qui leur procure un double ordonnancement : dans l'opus mais également au sein de l'ensemble de la série, chaque roman proposant un thème différent. Les thèmes touchent à des sujets variés, qu'ils soient préhistoriques (*Gavrinis*), médiévaux (*Suscinio*), propres à une profession (*Tévenec*), ou bien liés à l'univers maritime du XVIII<sup>e</sup> siècle (*Saint-Malo*), ou au monde arthurien (*Brocéliande*), jusqu'à la chronologie qui part de la création de la SNSM pour finir à ses résultats actuels de sauvetages (*Ouessant*). Nous remarquons l'hétérogénéité des sujets qui peuvent plus ou moins susciter l'intérêt du jeune lecteur<sup>429</sup>. Par ailleurs, les thématiques ne tiennent pas du hasard : si les définitions viennent développer des notions évoquées dans le récit, elles apparaissent surtout comme un prolongement du sujet lui-même, annoncé dès la couverture. La lecture de cette annexe définitionnelle ou chronologique — si elle reste facultative — est difficilement évitable si le lecteur souhaite

429. La chronologie de la SNSM ne semble pas, a priori, offrir le même intérêt que le glossaire relatif au monde arthurien. Il semble beaucoup moins certain que le lecteur retienne les quelques dates de la SNSM, contrairement à savoir qui est Arthur ou Merlin l'enchanteur.

une vision globale et détaillée de l'univers décrit dans le récit. Nous pourrions essayer de définir cette annexe comme la conçoit TATIBOUËT.

Elle est un ensemble de dates ou de mots qui sont soit présents, soit absents du récit. Dans le premier cas — leur présence —, ils apparaissent comme une liste définitionnelle (ou chronologique) qui vient faciliter la compréhension d'un message. Dans le second cas — leur absence —, ils sont un prolongement d'un savoir abordé plus ou moins brièvement dans le récit. Leur méconnaissance, pendant ou après la lecture du récit, si l'enfant ne souhaite pas accéder à ce savoir, ne semble pas un frein à la compréhension de l'histoire. Cette liste va en fait au-delà du récit (matériellement, car elle se situe après l'épilogue et métaphoriquement, car elle propose de dépasser des connaissances acquises). Pourtant, sa typographie, identique à celle du corps du roman, lui conférerait, pour l'auteur, la même importance qu'un chapitre et que la narration.

Quelque chose de paradoxal apparaît. Si cette liste apparaît comme facultative, l'intérêt suscité par le thème du récit (si ce thème a plu au jeune lecteur) ne peut que convier l'enfant à s'intéresser aux quelques définitions qui s'offrent à lui. Il est alors invité à quitter le divertissement — pur ? — du récit pour plonger dans un pur savoir. Si le lecteur dispose de l'ensemble des ouvrages, l'auteur semble vouloir lui transmettre des connaissances très variées, principalement<sup>430</sup> liées à la géographie ou à l'histoire bretonne. Enfin, alors que le lecteur a été confronté durant toute une histoire à un univers fantastique, TATIBOUËT lui offre cette possibilité — tout en faisant le lien — de revenir progressivement à son propre monde. Nous nous demandons d'ailleurs si l'auteur ne quitte pas plutôt sa fonction d'écrivain pour, en fin d'ouvrage, rappeler son rôle de professeur. Si tout ce lexique ressemble à une liste de mots (ou dates) indispensables à connaître, les mêmes que le professeur donne à l'issue de son cours, cela se confirme dans une partie, en fin d'ouvrage, qui se nomme « Sur les traces du Club de l'Au-delà... ».

### *L'auteur comme professeur*

Dans la partie « Sur les traces du Club de l'Au-delà... », Yann TATIBOUËT développe longuement un thème qui a trait au récit. Par exemple, dans *Les Naufragés de Gavrinis*, il évoque ce qu'est un Cairn. Nous allons consulter les quelques pages de cet exemple pour bien saisir l'importance de ce paratexte purement documentaire.

---

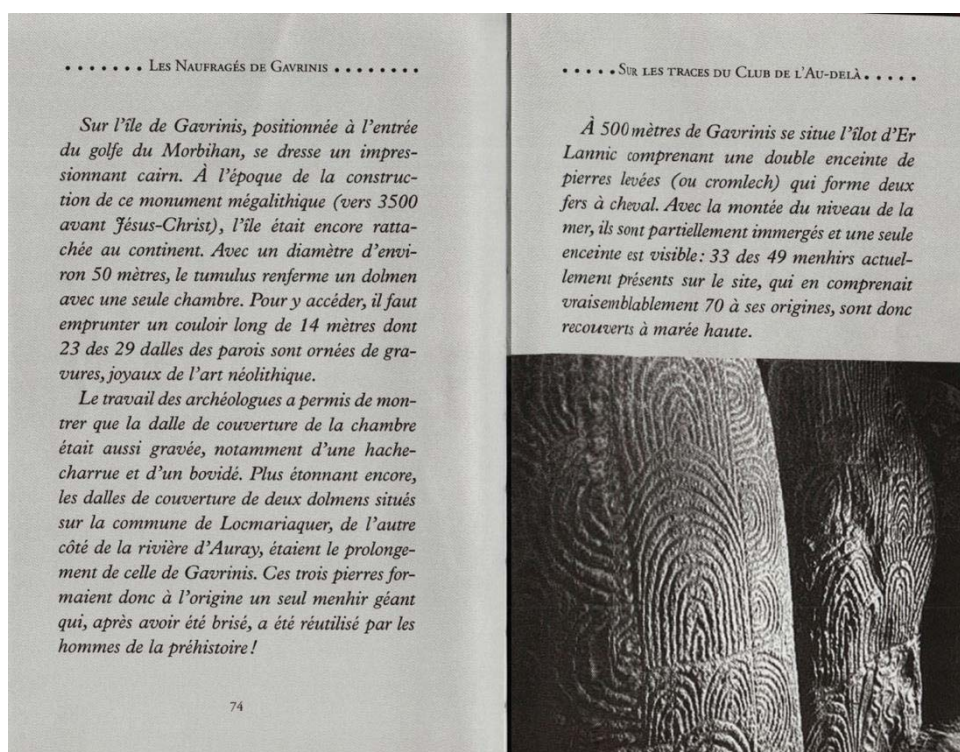
430. Certains vocabulaires, comme pour *Le Chevalier de Suscinio*, s'ils concernent la Bretagne, sont plus largement en rapport avec une époque (ici médiévale).



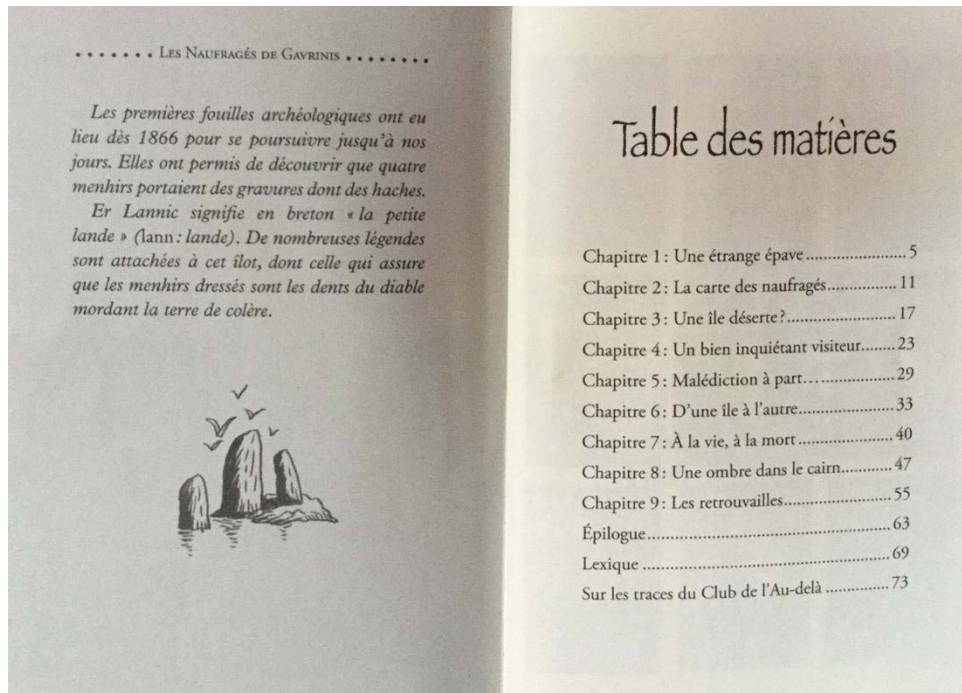


*Les Naufragés de Gavrinis*, p. 72-73.

© Éditions Beluga-Coop Breizh.

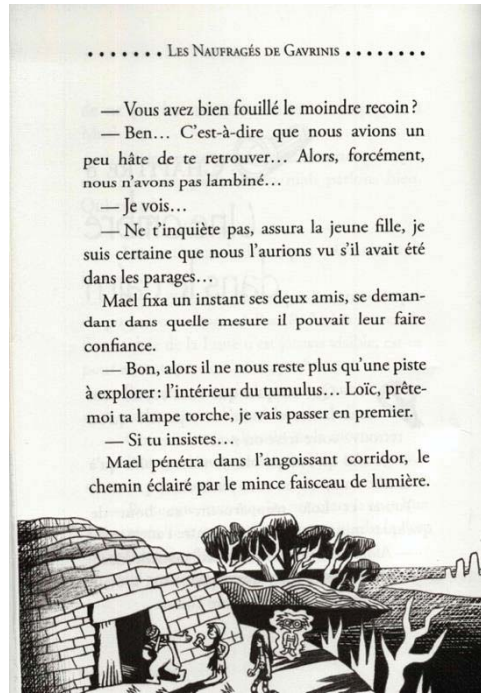


*Ibid.*, p. 74-75. © Éditions Beluga-Coop Breizh.



*Ibid.*, p. 76-77. © Éditions Beluga-Coop Breizh.

Tous les volumes proposent la même mise en page. Cet élément paratextuel commence par une double page où apparaissent les éléments suivants : une photographie, la mention « Sur les traces du Club de l'Au-delà » suivie du lieu (du récit) annoncé dès la couverture. S'en suivent plusieurs pages (en général, trois) qui viennent détailler un thème. Sur la dernière page, une petite représentation iconique symbolisant le lieu évoqué vient clore la séquence. Nous reviendrons dans la troisième et dernière partie de notre mémoire sur l'importance du passage de l'image à l'imagination, *-aire*. Nous pouvons tout de même ici soulever le fait que la photographie de la première double page offre un caractère d'image, quasi documentaire. Si le lecteur, jusqu'à présent, n'a pu découvrir Gavrinis qu'à travers des descriptions textuelles, ou représentations iconographiques, il en découvre pour la première fois une reproduction la plus juste possible. Mais il s'aperçoit également que l'histoire, contée jusqu'à présent, qui alliait « réalisme » (la curiosité d'enfants) et fantastique (la rencontre avec des fantômes), se déroule dans un endroit qui existe et que MAHOAS a dessiné très fidèlement, comme ci-dessous avec le Cairn mais également le paysage qui l'entoure :



*Ibid.*, p. 48. © Éditions Beluga-Coop Breizh.

Ce lieu n'appartenant jusqu'alors qu'à la diégèse, l'univers fantastique, rejoint le monde du lecteur, celui de l'accessible. Ce lien entre les deux mondes doit pouvoir susciter l'intérêt de l'enfant, ce qui rappelle le rôle d'un professeur qui cherche l'adhésion de son public. La photographie devient alors l'intermédiaire, cette « porte » qui fait passer le lecteur du fantastique au réel. En effet, les trois pages qui suivent décrivent précisément le Cairn là où le lexique n'en faisait qu'une explication succincte (« Amas de pierres servant de couverture à une sépulture mégalithique »). Le professeur TATIBOUËT donne une leçon détaillée de ce qu'est le Cairn, en nous rappelant sa position géographique, son architecture, les trouvailles archéologiques, etc. mais également en abordant l'île avoisinante, Er Lannic, terre de légendes :

Er Lannic signifie en breton « la petite lande » (*lann* : lande). De nombreuses légendes sont attachées à cet îlot, dont celles qui assurent que les menhirs dressés sont les dents du diable mordant la colère de la terre.



© Éditions Beluga-Coop Breizh.

---

431. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Les Naufragés de Gavrinis*, *op. cit.*, p. 76.  
Le texte est indissociable de l'image, les deux suscitant la curiosité, d'abord lire puis voir « les dents du diable ».



L'auteur transforme alors le lieu de l'histoire (récits d'événements réels ou imaginaires) en un lieu de savoir, y compris dans l'étude du folklore, aujourd'hui considérée par les ethnologues. En rappelant l'étymologie de *historiê* qui — en grec ancien — signifie « enquête » — d'où l'œuvre d'HERODOTE (*L'enquête*) considérée comme précurseur de l'historiographie — nous voyons que plusieurs enquêtes se chevauchent : celles des trois amis (qui tiennent de la fiction), puis celles relayées par l'auteur (qui tiennent de la vérité). Si cette quête du savoir est principalement à entendre dans sa définition passive, celle de l'élève qui écoute un professeur qui diffuse un savoir, deux volumes se distinguent et invitent le lecteur à aller jusqu'à visiter les lieux décrits. Il s'agit de *La Fée de Brocéliande* (« Si vous souhaitez en savoir encore plus, le château de Comper reçoit entre ses murs le Centre de l'imaginaire arthurien, proposant aux visiteurs des expositions et des spectacles<sup>432</sup> » et du *Paludier de Guérande* (« Les manifestations culturelles y sont nombreuses, telles que la Fête médiévale au printemps, ou les Celtiques de Guérande en août [...] Une nouvelle bonne raison de venir visiter...<sup>433</sup> ») Telles des visites scolaires de certains lieux qui viendraient donner vie à un cours, l'encouragement de venir en terre bretonne reste fort, y compris dans le non-dit, le « professeur » apparaissant comme quelqu'un de passionné.

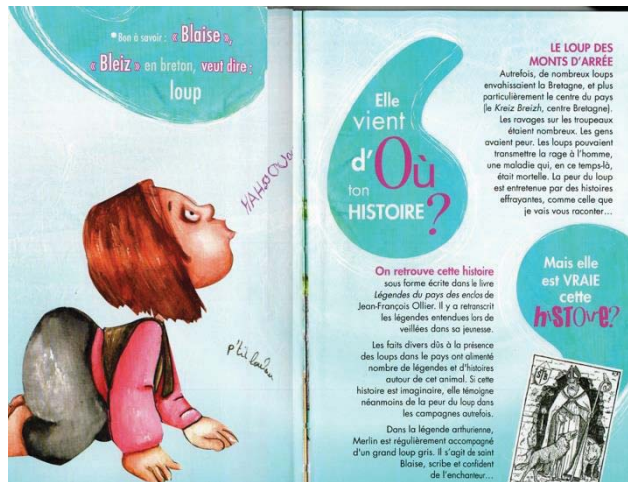
Les ouvrages de Fanny CHEVAL, dont la directivité est plus assumée, permettent de confirmer les intentions singulières de TATIBOUËT. À la différence du *Club de l'Au-delà*, CHEVAL ne crée pas de nouveaux récits, mais réécrit certaines légendes. Les deux premières pages de chaque volume s'intitulent ainsi « Elle vient d'où ton histoire ? » :



*L'Ankou et le Forgeron : Une légende de Ploumilliau, op. cit., p. 2-3.*  
© Éditions Beluga-Coop Breizh.

432. Yann TATIBOUËT (aut.), Hugues MAHOAS (ill.), *Le Club de l'Au-delà – La Fée de Brocéliande*, Spézet, Éditions Beluga, 2014, p. 76.

433. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Le Paludier de Guérande, op. cit., p. 74-75.*



Fanny CHEVAL, *Le Loup-Garou : Une légende des monts d'Arrée*, coll. « Pays de Légendes », Spézet, Éditions Beluga p. 2-3.  
© Éditions Beluga-Coop Breizh.

L'auteure, avant même de raconter la légende, en fait découvrir les origines littéraires, folkloriques, etc. Par ailleurs, derrière une apparente objectivité quasi journalistique (« Je n'ai trouvé aucune trace d'un Fañch Ar Floc'h à Ploumilliau<sup>434</sup> »), elle suscite le doute et introduit le fantastique (« Le mystère reste entier...<sup>435</sup> »). À la fin de chaque ouvrage, Fanny CHEVAL propose « Le guide » qui se compose entre autres du caractère géographique, historique et folklorique rattaché à la légende. La légende laisse place ainsi à une réelle carte postale touristique (y compris dans la mise en page typographique et iconographique). Les deux dernières doubles pages invitent par ailleurs de manière très directive à visiter certains lieux :



*L'Ankou et le Forgeron*, op. cit., p. 38-39.  
© Éditions Beluga-Coop Breizh.

434. Fanny CHEVAL, *L'Ankou et le Forgeron*, op. cit., p. 3.

435. *Ibid.*

Si dans *L'Ankou et le Forgeron*, Fanny CHEVAL laissait planer le doute sur la véracité ou non de la légende, ce n'est pas le cas dans *Le Loup-Garou* où l'auteure sensibilise le lecteur sur les conséquences des actes humains sur la chaîne alimentaire :

Ce qui est frappant quand on arrive dans les monts d'Arrée, c'est l'immense étendue de landes. Pourtant, autrefois, les forêts occupaient l'espace à perte de vue. C'est l'homme qui a créé ces espaces désertiques. [...] La déforestation a entraîné la disparition des grands gibiers (cerfs et sangliers), dont les loups aiment à se nourrir... Du coup, le loup se rabattait sur les troupeaux et provoquait la colère des éleveurs<sup>436</sup>...

Nous pouvons alors dire que la portée fantastique des récits, purement divertissante, emmène progressivement le lecteur vers un savoir généraliste (géographie, histoire, littéraire, etc.) qui encourage le lecteur à approfondir le sujet, à se questionner, voire à se rendre sur les lieux qui inspirent la fiction. Ceci nous amène à montrer que cet acte didactique s'inscrit en outre dans le souhait d'une pédagogie sans contrainte.

### La pédagogie sans contrainte

Comme nous avons essayé de le démontrer précédemment, la transmission, quand il s'agit de régionalisme, touche à des domaines aussi variés que la culture, l'Histoire, les légendes, etc. Nos différents récits s'y consacrent d'ailleurs largement : la série du *Club de l'Au-delà* évoque la géographie bretonne, ses légendes, etc. ; le cycle arthurien aborde un mythe fondateur ; *La Douane volante*, dans son incipit, décrit la sociologie et les difficultés économiques d'une Bretagne profonde du début XX<sup>e</sup> siècle.

Si la transmission des savoirs, d'un point de vue purement pédagogique, peut paraître naturellement à l'esprit quand il est question de jeunes lecteurs — l'auteur prenant quelquefois un rôle d'instituteur (voir *infra*) —, l'hypothèse reste insuffisante car, selon JAUSS, « une œuvre littéraire [...] prédispose son public par des indications, des signaux manifestes ou cachés, des caractéristiques familières, à une forme de réception particulière<sup>437</sup> ». Or, quand le lecteur aborde un des livres de notre corpus, aucun élément paratextuel (couverture, 4<sup>e</sup> de couverture), premier contact entre le lecteur et l'œuvre, ne renvoie à une volonté d'enseigner. Si *Arthur* ou *La Douane volante* conservent les codes visuels de leur genre respectif (BD et roman), *Le Club de l'Au-delà* renvoie au *topos* du jeune enquêteur (*Le Club des cinq*, *Alice Roy*, etc.) aussi bien à travers la page de

---

436. Fanny CHEVAL, *Le Loup-Garou : Une légende des monts d'Arrée*, *op. cit.*, p. 37.

437. Hans-Robert JAUSS, Claude MAILLARD (trad.), *Pour une esthétique de la réception*, coll. « Tel », Paris, Éditions Gallimard, 1990 (1978), p. 55.



couverture (dessin des enfants, terme « Club ») que la 4<sup>e</sup> de couverture (« Youna, Maël et Loïc [...] forment un club secret pour venir en aide aux âmes en peine »). L'horizon d'attente du lecteur est bien celui de la lecture comme distraction, et non comme apprentissage. Pourtant, les auteurs délivrent des messages, qui appartiennent au domaine du savoir.

À travers l'exemple du *Club de l'Au-delà* et du cycle arthurien, nous verrons que la lecture — en tant que divertissement — offre au fur et à mesure un savoir délivré de manière quasi invisible par les narrateurs. Ensuite nous interrogerons l'« après-lecture », cette pédagogie qui se fait hors du manuel, à la découverte des lieux.

### **Le narrateur : un professeur invisible**

Dans *Le Don des morts. Sur la littérature*, Danièle SALLENAVE rappelle la force de la littérature, celle qui permet au lecteur de s'identifier à l'autre, lui permettant de se questionner sur sa place dans le monde :

Le personnage me fait accéder à mon tour au grand règne des métamorphoses. C'est par lui que le roman peut se faire expérience du monde, en m'obligeant à devenir moi aussi un être imaginaire. En lisant, je me livre, je m'oublie ; je me compare ; je m'absorbe, je m'absous. Sur le modèle et à l'image du personnage, je deviens autre<sup>438</sup>.

À la lecture du *Club de l'Au-delà*, nous pouvons en effet nous interroger sur la place du lecteur quand Loïc, le personnage qui sait tout, s'exprime. Le lecteur ne quitte-t-il pas son monde réel pour devenir — comme le pense SALLENAVE — un « être imaginaire », le deuxième narrataire du récit ?

### ***Lecteur ou narrataire ? un élève qui s'ignore ?***

Dans le *Club de l'Au-delà*, le personnage de Loïc apparaît rapidement comme celui qui sait. Que ce soient les réglementations locales (« c'est une réserve ornithologique interdite aux visiteurs<sup>439</sup> »), les récits folkloriques (« Ce rafiote est maudit. Il y a quelques années, deux garçons sont partis en mer avec lui, et ils ont disparu sans que l'on retrouve leurs corps<sup>440</sup> »), les « détails » historiques (« [...] son goût pour la vérité historique prit le

---

438. Danièle SALLENAVE, *Le Don des morts. Sur la littérature*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 133.

439. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Les Naufragés de Gavrinis*, op. cit., p. 18.

440. *Ibid.*, p. 7.

dessus : — Il n’y avait pas de pirates à Saint-Malo, mais des corsaires<sup>441</sup>) ou les grandes dates de l’Histoire (« Lorient, c’était aussi un port de guerre, poursuivit Loïc. Les Allemands ont aussitôt compris son intérêt. D’ici, leurs sous-marins pouvaient se rendre dans l’Atlantique pour attaquer les convois de ravitaillement américains, et rentrer se mettre à l’abri pour d’éventuelles réparations<sup>442</sup>»), Loïc apparaît comme le stéréotype du premier de la classe. Si ses amis se moquent de lui, le jeune garçon critique l’inculture et dénigre des passe-temps qui sont pour lui moins érudits. Nous interprétons d’ailleurs que cette faculté de prendre du plaisir par le savoir a été transmise par son père qui lui conseille par exemple de visiter l’église du Graal, là où les deux autres enfants n’y voient qu’une perte de temps :

En les déposant, le père de Loïc leur donna un dernier conseil :

— Avant de planter les tentes, allez visiter l’église du village : c’est une vraie merveille qui devrait vous plaire.

Youna et Maël ne l’entendaient pas de cette oreille. Pour eux, l’important était de préparer le campement pour se ballader rapidement dans le Val-sans-Retour, une vallée encaissée et boisée où se nichent de nombreuses légendes.

— Allez, en route ! lança Youna. Nous n’avons pas de temps à perdre avec des vieilles pierres...

Maël soulevait déjà son sac pour le passer sur les épaules.

— Attendez au moins de voir l’intérieur ! lança Loïc, je vous assure que ça vaut le coup d’y jeter un œil. Elle est consacrée au roi Arthur et aux chevaliers de la Table Ronde.

— Cinq minutes alors, consentit Maël.

— Monsieur Je-sais-tout va encore en profiter pour sortir sa science, pesta son amie.

— Ma vieille, si tu passais plus de temps le nez dans les livres d’histoire plutôt que de lire des livres d’horreur, tu en saurais autant que moi. Au fait, tu crois toujours que c’est Napoléon qui a inventé la télévision, Internet et les jeux vidéo ?<sup>443</sup>

Au fur et à mesure des récits, Loïc transmet ainsi à ses deux amis des morceaux d’histoires bretonnes dont ils peuvent être friands — ou non, d’ailleurs —, questionnant le jeune garçon qui prend le rôle de professeur :

— Quand on pense au nombre de navires de commerce qui sont partis d’ici pour aller jusqu’en Chine chercher du thé, de la soie ou de la porcelaine... Ça me donne le tournis.

— Quand est-ce que ça a commencé ? s’enquit Maël.

— Peu après la création de la Compagnie des Indes. Le port est né en 1666. Il faut dire que le site était idéal : l’île de Groix le protège des vents d’ouest, riche en eaux profondes et une rade facile à défendre contre les Anglais<sup>444</sup>.

Pourtant, au fur et à mesure de la lecture des récits, nous nous rendons compte que le savoir se distille systématiquement et que, par ricochet, le lecteur devient cet autre

---

441. Yann TATIBOUËT (aut.), Hugues MAHOAS (ill.), *Le Club de l’Au-delà – Le Corsaire de Saint-Malo*, Spézet, Éditions Beluga, 2014, p. 7.

442. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Le Sous-marinier de Lorient*, op. cit., p. 8.

443. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *La Fée de Brocéliande*, op. cit., p. 6.

444. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Le Sous-marinier de Lorient*, op. cit., p. 8.

narrataire. Rappelons que l’auteur est par définition exclu du récit. Une répartition des rôles s’opère ainsi : le narrateur conserve sa place au sein de la diégèse, l’auteur s’en crée une autre par les « lieux » paratextuels. Mais Loïc, en tant que narrateur, a d’autres fonctions par exemple, pour reprendre la classification genettienne :

|             |   |
|-------------|---|
| Narrative   | Le narrateur est d’abord là pour raconter une histoire.   |
| De régie    | [...] elle consiste à organiser le récit. Pour GENETTE, elle se manifeste à travers les références explicites du narrateur aux articulations internes de son texte ; mais on peut fort l’étendre à l’ensemble des procédures qui « structurent » un récit.  |
| Explicative | Comme l’ont proposé plusieurs narratologues, on peut ajouter une sixième fonction à la typologie de GENETTE. Très présente au XIX <sup>e</sup> siècle, notamment dans les romans didactiques, la fonction explicative consiste, pour le narrateur, à livrer un certain nombre d’informations qu’il juge nécessaires à la compréhension de l’histoire <sup>445</sup> . |

Si, comme les autres personnages, Loïc est avant tout un raconteur et acteur du récit, il fait bénéficier ses comparses de son érudition par la fonction explicative. Mais Loïc n’apparaît pas comme seul « professeur ». Les fantômes, en racontant leur vie à une autre époque, offrent un caractère véridique (scientifique) aux informations transmises, qui tiennent du vécu. Pour comprendre l’étendue et la diversité des savoirs inculqués, nous allons répertorier celui qui apparaît dans les premières pages du *Paludier de Guérande* :

|              | Narrateur |   |
|--------------|-----------|---|
|              | Loïc      | Le fantôme  |
| p. 12        |           | Oui, c’est un chapeau à pic, confirma le visiteur, c’est-à-dire avec des retroussis en forme de corne. Il était porté autrefois par les paludiers : les hommes qui récoltaient le sel dans les marais salants.  |
| p.12 ; p. 14 |           | Je suis né en 1752 dans le village voisin de Saillé. Je suis devenu paludier comme mon père et son père avant lui. Les saisons rythmaient notre travail : l’hiver pour nettoyer les étiers, le printemps pour entretenir les salines et l’été pour récolter le sel. |

445. Vincent JOUVE, *Poétique du roman*, Éditions Armand Colin, 4e édition, 2015 (1999), p. 29-30.

|           |   |  |
|-----------|---|--|
| p. 14     |   | Avec mon père, Loeiz, j'avais une autre activité... Je ne sais pas si vous en avez entendu parler, mais à l'époque il y avait en France un impôt sur le sel : la gabelle. Or, dans le duché de Bretagne, elle n'existait pas.  |
| p. 14     | Oui ! s'exclama Loïc, et cette taxe n'a été supprimée qu'après la Révolution française. [...]Avant, [...], il y avait donc des contrebandiers qui faisaient passer la frontière au sel breton pour le revendre. |  |
| p. 14-15. |   | — C'est exact. J'étais un faux saunier, du moins les années de mauvaise récolte. Avec papa, nous chargions notre mule et passions la Loire. Parfois, nous étions obligés de nous séparer lorsque nous étions poursuivis. [...] |

Le fantôme, malgré son essence strictement fantastique, irréaliste, apparaît pourtant comme celui qui — de par son expérience, son savoir-faire dont les descriptions facilitent l'imagination de la scène — valide les propos savants de Loïc. Le savoir et le savoir-faire forment un tout qui s'inscrivent dans deux récits : le récit du présent (Loïc qui fait part de son savoir) et le récit du passé (le fantôme qui fait part de son expérience lorsqu'il était vivant). Si les aventures des trois amis restent dans un cadre fictif, l'ensemble des informations divulguées n'en forment pas moins pour le lecteur un monde qui a existé, et donc réel. La voix du narrateur « fantastique » prend valeur de vérité. Par ailleurs, nous pouvons nous demander si cette construction narrative — la voix narrative de Loïc, l'élève récitant, combiné à celle du fantôme, l'être pragmatique — n'emmène pas progressivement le lecteur vers le savoir documentaire que TATIBOUËT (« Sur les traces de... », voir *supra*, p. 129-132) enseigne à la fin de l'ouvrage. Tel un chemin fléché, le lecteur, imprégné progressivement d'un savoir qui apparaît comme une enquête, un jeu, se dirige de manière non dite vers des connaissances plus didactiques. Enfin, un dernier intérêt est offert par cette séparation « lecture de plaisir/savoir » et « lecture de pur savoir ». Si le jeune lecteur souhaite ne se tenir qu'à la lecture du récit — évitant la leçon trop scolaire —, Yann TATIBOUËT aura réussi, à travers les voix médiatrices des personnages, à transmettre tout de même un savoir régional.

*David CHAUVEL : une lecture savante*

La préface du premier volume d'*Arthur – une épopée celtique*, permet de comprendre certains enjeux du cycle :

En guise de préambule...

Cet album est le premier d'une série ayant pour ambition de retranscrire en bande dessinée le cycle arthurien dit primitif, c'est-à-dire antérieur aux récits courtois du Moyen Âge. Il s'appuie en grande partie sur des textes et légendes galloises. À ce titre, la quasi-totalité des noms sont d'origines galloises, tels que Myrddin pour Merlin, Peredur pour Perceval... Les auteurs ayant pour souci de ne pas se faire passer pour les créateurs originaux de ces histoires invitent donc tous ceux qui désireraient compléter leurs connaissances des mythes et légendes celtes à consulter les nombreux ouvrages spécialisés disponibles en librairie ou bibliothèque et sur lesquels ils se sont eux-mêmes appuyés. La liste exhaustive des ouvrages utilisés par eux sera donnée à la fin de la série. Enfin, à l'attention de tous les mauvais esprits et autres déviants, ils tiennent à déclarer ici qu'ils sont en opposition totale avec tous ceux qui tentent de récupérer l'imaginaire celte à des fins politiques ou idéologiques. Pour ce qu'on en sait, Arthur était peut-être noir, jaune, ou rose avec des étoiles vertes...<sup>446</sup>

Plusieurs messages sont d'emblée délivrés aux lecteurs. Ils sont d'abord prévenus du caractère original, voire déroutant, de l'œuvre qui s'intéresse aux racines du mythe, à son caractère originel, qui iront certainement au-delà des romans jusqu'alors lus. Les auteurs insistent par ailleurs sur la fidélité de leur œuvre qui est une retranscription (« transcrire », c'est « reproduire très exactement, par l'écriture, ce qui a déjà été écrit<sup>447</sup> ») du cycle arthurien. Ce travail qui allie originalité et exactitude — à la manière d'un travail de recherche — semble n'avoir qu'une ambition, la vérité, pour peu que cette vérité existe quand il est question de mythe. D'ailleurs, dans sa postface<sup>448</sup>, CHAUVEL suspecte en effet « quelques erreurs de traduction, de transmission ou de retranscription » et souligne la difficulté de son œuvre, remerciant « les lecteurs qui ont fait le voyage [...] jusqu'au bout<sup>449</sup> », excusant à ce titre ceux qui « ont jeté l'éponge avant le terminus<sup>450</sup> ». Face à cet aveu, pouvons-nous encore parler de pédagogie sans contrainte ? La lecture est certes plus difficile que dans *Le Club de l'Au-delà*, mais la comparaison entre les deux œuvres est impossible, car les deux publics sont différents (des enfants pour l'œuvre de TATIBOUËT,

---

446. David CHAUVEL, Jérôme LERECULEY, *Arthur – une épopée celtique*, L'intégrale – tomes 1 à 3, *op. cit.*, p. 1.

447. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/transcrire> (consulté le 26 août 2018)

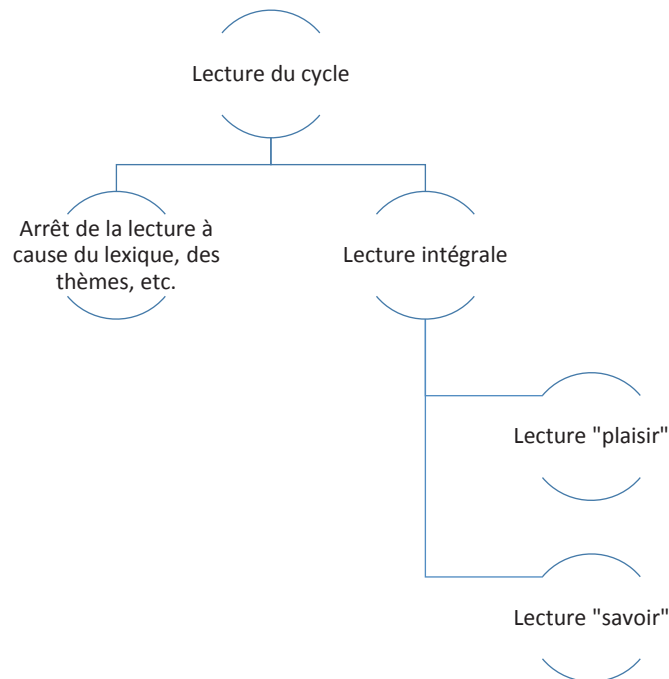
Nous pouvons alors exclure toute la partie iconographique de la définition, la transcription ne s'appliquant qu'à l'écriture.

448. David CHAUVEL (aut.), Jérôme LERECULEY (ill.), *Arthur – une épopée celtique*, L'intégrale – tomes 4 à 6, Paris, Éditions Delcourt, 2013, p. 154.

449. *Ibid.*

450. *Ibid.*

des adolescents ou des adultes pour celle de CHAUVEL). Nous pouvons penser que les adolescents qui ont lu (ou commencer à lire) le cycle de CHAUVEL ont des connaissances préalables (lectures du collège, séries télévisées, films, etc.) Le choix du thème, ainsi que le support (la BD), laisse penser que c'est par passion, tout du moins par intérêt, que le lecteur entame « l'aventure ». Si certains termes ou thèmes sont en effet ardu, ce sont sans doute « les noms tous plus imprononçables les uns que les autres<sup>451</sup> » — d'origines galloises, hors de notre cadre de référence linguistique — qui ont pu rebuter certains. Pour faire face à cette difficulté, un lexique est à disposition à la fin de chaque ouvrage pour expliquer et/ou traduire la plupart des noms propres (« Affalach : Avalon, île merveilleuse où est emmené Arthur après Camlan » ; « Camlan : Bataille durant laquelle s'affrontent les armées d'Arthur et de Medrawt...<sup>452</sup> ») Ce lexique, s'il peut rallonger le temps de lecture par des aller-retour avec le texte, offre certes un confort mais reste une contrainte linguistique assumée. Si CHAUVEL oppose les lecteurs « qui ont fait le voyage [...] jusqu'au bout » à ceux qui « ont jeté l'éponge », nous pourrions proposer, à travers un rapide schéma et de manière non exhaustive, d'analyser certains actes de lecture :



---

451. *Ibid.*

452. *Ibid.*, p. 156.



Nous pouvons en effet considérer que si le lecteur lit initialement « pour le savoir », la lecture « plaisir » précède l'objectif final<sup>453</sup>. Inversement, s'il s'agit d'une lecture « pour le plaisir », le chemin de cette lecture le conduit inévitablement vers un élargissement du savoir, voire le démantèlement de certaines idées reçues, comme le rappelle David CHAUVEL :

Il nous est très souvent arrivé, à Jérôme et à moi, de lire sous la plume de journaliste ou d'entendre dans la bouche de lecteurs que les aventures d'Arthur avaient lieu en Bretagne. C'est parfaitement exact.

Sauf que des deux, c'est de la plus grande qu'il s'agit, c'est-à-dire la Bretagne insulaire, plus connue aujourd'hui sous le nom d'Angleterre. La petite, appelée Llydaw, n'apparaît que durant quelques pages de ce volume, lorsque Arthur s'en va combattre le Kraken. Au temps pour le cliché, la forêt de Brocéliande, le folklore et tout ce qui s'ensuit...<sup>454</sup>

Si dans notre schéma, nous avons placé la lecture « savoir » en bout de schème, cela se confirme car l'auteur invite ceux qui le souhaitent à « consulter les ouvrages » mentionnés dans une bibliographie exhaustive. Cela leur permet de compléter la connaissance qu'ils ont des mythes et légendes celtiques. Là encore, il est proposé une lecture « sans contrainte » dans le sens que la lecture des ouvrages proposés n'est pas nécessaire à la compréhension du cycle de CHAUVEL. Ce dernier, tel un professeur, a en fait réussi à synthétiser le corpus savant en une seule œuvre, celle qu'il vient de livrer au lecteur et qui se « résume » en neuf volumes. Si cette pédagogie « sans contrainte » reste littéraire, Fanny CHEVAL, grâce à ses légendes, propose aux lecteurs des voyages qui allient « parcours touristiques » et apprentissage, tout comme font les voyages scolaires.

### **Le voyage comme source d'apprentissage : de la littérature au tourisme**

Si David CHAUVEL remerciait les lecteurs pour leur voyage littéraire — en d'autres temps, autres lieux — facilité par la portée fantastique du récit, et Yann TATIBOUËT, pour sa part, emmène les lecteurs vers des paysages terrifiants, qui n'existent pas seulement dans les

---

453. Le schéma qui précède renvoie aux différents niveaux de lecture. Nous pouvons citer « Quel mode de lecture pour quel rapport aux stéréotypes ? Les enjeux d'une approche dialectique », une interview de Jean-Louis DUFAYS dans laquelle il rappelle ce « lieu commun » qui distingue « un mode de lecture "ordinaire", centré sur le divertissement » et « un mode de lecture "lettré", voire savant, centré sur l'analyse ». DUFAYS rompt avec cette distinction presque hermétique et rappelle que « de nombreux didacticiens invitent [...] à concevoir l'enseignement de la lecture sur un mode dialectique, en alternant des démarches qui favorisent l'un et l'autre mode ».

URL : <https://jmdufays.wordpress.com/2016/01/03/quel-mode-de-lecture-pour-quel-rapport-aux-stereotypes-les-enjeux-dune-approche-dialectique/>

454. *Ibid.*, p. 154.

livres, Fanny CHEVAL dirige progressivement le lecteur hors de ce savoir strictement théorique, avec comme ambition de le faire voyager *littéralement*.

### *Lieux fantastiques, lieux touristiques*

On l'a dit, à la fin de chacun de ses volumes, Fanny CHEVAL propose un guide auquel s'ajoute une double page qui permet au lecteur de faire part de ses découvertes au fur et à mesure de ses escapades bretonnes :



*L'Ankou et le Forgeron, op. cit., p. 32-33.*  
© Éditions Beluga-Coop Breizh.

Si ce type de guide rappelle les questionnaires utilisés par certains professeurs lors de sorties scolaires, nous pouvons également noter que CHEVAL essaye de relier légendes et lieux fantastiques (la représentation iconique de l'Ankou en témoigne) avec un parcours touristique a priori libre de « visiter », « rencontrer », « trouver » et « voir ». Il est offert au lecteur cette opportunité : quitter l'intelligible (l'intellectualisation de la lecture) au profit du sensible (ressentir la Bretagne grâce aux différents sens). Si nous avons évoqué le parcours *a priori* libre, c'est que les pages suivantes proposent un parcours détaillé des lieux à visiter, transformant le parcours libre en parcours guidé qui, même s'il reste à destination du seul décideur, l'adulte, permet à l'enfant de se projeter vers ce voyage hypothétique. Cette invitation au voyage va jusqu'à prendre une forme que nous pourrions juger trop impérieuse quand, explicitement, il est écrit : (« À voir absolument !

L'Église de Ploumilliau [...] Et aussi ! Le château de Tonquédec<sup>455</sup>». Par ailleurs, quand Fanny CHEVAL propose la visite d'ossuaires dans un paragraphe, ou quand, par une question énigmatique, elle donne vie à la légende (« Je vais où pour voir l'Ankou ?<sup>456</sup>»), elle rappelle de manière implicite que les légendes ou le fantastique ont comme terreau des lieux réels, que du surcroît ces derniers peuvent être visités. Pour ce faire, l'auteure qui est également illustratrice joue sur cette union entre la légende, qui appartient au monde du fantastique ou du folklorique (textuelle et iconographique – le dessin), et le réel (la photographie) :



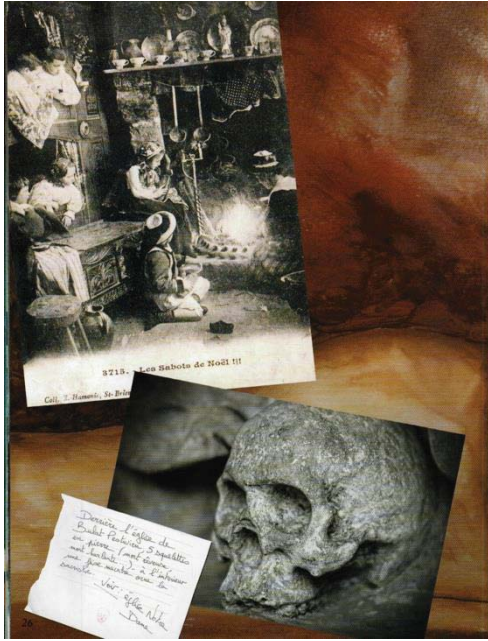
*Ibid.*, p. 20-21. © Éditions Beluga-Coop Breizh.

D'autres représentations photographiques, plus effrayantes, (un crâne, comme représentation réelle de la mort) invitent à se rendre à l'église Notre-Dame de Bulat-Pestivien mais permettent également de transformer ce qui n'était jusqu'alors qu'un fantastique abstrait (la mort du forgeron) en monstratation figurative (le crâne) :

---

455. *Ibid.*, p. 38-39.

456. Fanny CHEVAL, *L'Ankou et le Forgeron*, *op. cit.*, p. 36.



Texte sur la photo du crâne : « Derrière l'église de Bulat Pestivien, 5 squelettes en pierre (mort rêveuse, mort hurlante...) — à l'intérieur une frise macabre orne la sacristie.

Voir : église Notre Dame »

*Ibid.*, p. 26. © Éditions Beluga-Coop Breizh.

La carte postale montre des enfants au coin du feu au soir de Noël. Si cette représentation vient « adoucir » la violence de la deuxième photographie, elle permet elle aussi d'offrir au lecteur un moment de vie contemporain à la légende de *L'Ankou et le forgeron* (c'est-à-dire fin XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle). Car contrairement à Yann TATIBOUËT qui « fait voyager » les fantômes au XXI<sup>e</sup> siècle, Fanny CHEVAL permet au lecteur de faire des aller-retour temporels et géographiques (aller-retour entre dessins, photographies, texte) pour, *in fine*, lui offrir la capacité de voyager lui-même sur ces terres légendaires.

## Conclusion

*Transmettre*, c'est « envoyer » (du latin *transmittere*) « au delà » (du latin *trans*). C'est quand le vieux Braz décide, avant de mourir, de léguer à Gwen tout ce savoir et cette expérience qu'il a dû lui-même acquérir. Mais c'est également tout ce que les fantômes laissent à Youna, Maël ou Loïc en héritage, à savoir les connaissances d'un autre temps — de leur temps — qui permettent aux amis de comprendre les modes de vie d'une autre époque. C'est également lorsque, dans *Arthur – une épopée celtique*, il nous est rappelé la force de la transmission, qui permet aux conteurs que sont Taliesin ou Myrrdin de rendre les légendes immortelles en perpétuant la pratique des bardes, ces poètes d'inspiration lyrique ou héroïque. Mais à travers cette même pratique du bardisme, les limites de la tradition orale se dessinent avec cette difficulté de remonter aux origines d'un peuple, tant les légendes semblent se succéder, s'imbriquer, creuser profondément dans le temps, ce puits sans fond. Si la transmission orale reste celle qui permet de transmettre de la manière la plus vivante possible, la transmission écrite naît alors de cette nécessité de garder les traces de chaque époque. Anatole LE BRAZ, collecteur de légendes folkloriques, n'avait-il pas pour ambition de parcourir la Bretagne pour immortaliser dans une œuvre mémorable ce qui apparaît aujourd'hui comme folklore, mais qui est assimilé à des faits sociologiques ? Ce folkloriste — qu'il ait volontairement ou non anticipé les évolutions (technologiques, culturelles, etc.) de la société — a permis à des auteurs contemporains comme François PLACE, Yann TATIBOUËT ou Fanny CHEVAL d'utiliser un matériau qui aurait certainement disparu avec les derniers anciens des villages. Le folklore a cela en commun avec la langue qu'il vivait et se transmettait naturellement au sein du peuple (*folk*). L'écrit ne perdrait-il pas le caractère vivant de la transmission orale pour ne devenir que théorique, voire scolaire quand il est question du cycle arthurien ? C'est tout le défi de nos différentes œuvres : réussir à transmettre un savoir (mythique, mythologique, historique, sociologique, lexicographique, etc.) régional sans que l'enfant ou le préadolescent ait l'impression de relire un manuel purement didactique. Si le fantastique est déjà en soi un genre qui peut susciter le plaisir — quand le jeune lecteur en est d'avance friand, ce qui est souvent le cas dans les lectures de l'imaginaire qui éveillent sa curiosité, son imagination, etc. —, son association avec des *media* comme la bande dessinée ou les romans graphiques le transporte vers des aventures spectaculaires, divertissantes. Si les auteurs utilisent le récit comme vecteur d'un savoir — qui porte le

déguisement du divertissement — certains comme CHAUVEL, PLACE ou CHEVAL essayeront, de manière péritextuelle, d'aller au-delà et d'ouvrir la curiosité vers d'autres chemins qui pourront les mener vers les terres bretonnes. En résumé, nous pourrions dire que nos livres transmettent (« envoient au delà ») et sont un support médiateur qui va de l'auteur-professeur au le lecteur. Mais nos œuvres transportent également vers l'au-delà et nous pouvons nous demander quels sont les pouvoirs du fantastique et de la *fantasy* pour faire voyager ainsi nos lecteurs d'un monde vers d'autres mondes.



*Troisième partie*

Le fantastique et la *fantasy* : quelle(s)  
*déconstruction(s)* de l'imagerie et de  
l'imaginaire bretons ?

## Introduction : la Bretagne, monde réel ou monde fictif ?

Dans l'œuvre de CHAUVEL, la frontière bretonne (insulaire et armoricaine) est racontée de manière mythologique (ou historique, si l'on accepte les parts de vérité dont est issu le mythe) et c'est par de nombreux combats — dont l'issue est fatale pour Arthur, ce qui lui confère l'immortalité mythique — que les terres se dessinent. Encore aujourd'hui, les frontières bretonnes font l'objet de combats idéologiques. D'ailleurs, à la lecture du *Petit Larousse* (2005), certains idéologues pourraient être surpris à la lecture des trois définitions du terme *Bretagne*. Deux définitions offrent une vision historio-géographique et identitaire de la Bretagne (de la scission entre la Bretagne insulaire et l'armoricaine, jusqu'à l'indépendance de l'actuelle « Bretagne », en y intégrant la Loire-Atlantique). La troisième donne la définition « administrative », le découpage actuel de la région.

Dans les deux définitions « histo-géographique », les noms communs « Bretagne » sont dépourvus de genre et ainsi n'accepteraient aucun déterminant : « La plupart des anthroponymes (patronymes, prénoms) et certains toponymes (noms de villes ou localités) s'emploient régulièrement sans déterminant, y compris en position référentielle (comme sujets, par exemple<sup>457</sup>) ». Cette règle s'oppose ici à la définition « administrative » du mot « Bretagne » qui se définit comme un nom féminin et par sa géographie régionale et quelques éléments économiques. Deux réalités s'opposent entre la région de Bretagne<sup>458</sup> et la Bretagne historique, objet de nombreux combats idéologiques et politiques.

Or, derrière ce qui paraît d'abord comme anecdotique — presque une drôlerie grammaticale — se cachent d'autres ruptures<sup>459</sup>, notamment par le rattachement du département de Loire-Atlantique aux Pays de la Loire. Pourtant, si l'on s'y promène, on remarquera que de nombreuses villes optent pour des signalisations bilingues nécessaires à l'obtention de la charte *Ya d'Ar Brezhoneg* (« oui à la langue bretonne »).

---

457. Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Éditions PUF, 2013, p. 315.

458. Alors que l'usage interdirait l'emploi de déterminants, il semblerait nécessaire de dire « la région de Bretagne » dans sa définition historique et identitaire et « la Bretagne » quand il s'agit de l'entité administrative. Si, dans cette partie, nous ferons sciemment la distinction, il semble que les us linguistiques ne font pas réellement d'opposition et acceptent de les nommer toutes deux « La Bretagne ».

459. Il y a certainement beaucoup à dire sur les définitions proposées par *Le Grand Larousse*. L'opposition « HISTOIRE » et « GÉOGRAPHIE », appartenant à deux lexèmes différents, divise de manière trop définitive ce qui communique pourtant ensemble (l'impact de l'histoire de Bretagne sur sa géographie et son découpage administratif). Malgré tout, ce « raccourci » se justifie par la nécessité d'une définition succincte.

Ainsi, dans un même département, deux communes voisines peuvent revendiquer une appartenance bretonne, ou pas. L'exemple de l'affichage ci-contre pointe notamment la difficulté d'accéder à un seul monde « réel », deux réalités s'opposant : une Bretagne « historique » (qui revendique d'ailleurs son histoire) à une Bretagne administrative. Au sein même de cette Bretagne administrative, nous notons certaines dissensions.



L'exemple de l'affichage bilingue est flagrant car il naît d'une décision politique municipale.

Le « réel » — ou la réalité — de la Bretagne est alors difficile à définir si l'on considère que le monde visuel est seul référent. Si chaque commune peut adhérer ou non à une charte bretonnante<sup>460</sup>, nous pouvons être surpris de voir comment le département de Loire-Atlantique multiplie ses panneaux — voir ci-dessous — qui viennent délivrer des messages contradictoires<sup>461</sup>. Certains rappellent que la région de Bretagne est historique, alors que d'autres, en souhaitant la bienvenue en langue bretonne — qui est certes enseignée dans les écoles Diwan, mais qui n'est plus parlée —, lui offrent de manière trompeuse un caractère vivant si l'on considère de la définition saussurienne de la langue comme fait social.



Le mot « Bretagne », polysémique, renvoie alors à plusieurs référents, d'autant que d'autres séparations existent, comme celles qui divisent la Haute-Bretagne (*Breizh Uzel*)

---

460. Nous ne pouvons pas réellement assurer qu'il s'agit d'un choix idéologique. Une décision ou un enjeu électoral peut également par exemple entrer en ligne de compte.

461. Certains panneaux existent également en bilingue Français/Gallo (« langue » de la Haute-Bretagne). De manière très anecdotique, ils sont officiels. Certains revendiquent la prévalence des panneaux en Gallo sur ceux en Breton et, installent, des affichages « artisanaux » en langue gallèse.

et Basse-Bretagne (*Breizh Izel*), désignées principalement comme telles car elles sont plus ou moins éloignées des centres de décisions nationaux (Paris) ou « régionaux » (Nantes, Rennes). Mais cette distinction s'effectue également de manière linguistique, *Breizh Izel* étant la Bretagne où l'on parlait – certains diraient *parlent* – le breton, alors que *Breizh Uzel* celle où le français se parle depuis longtemps, est le pays de la langue gallèse. Alors que Yann TATIBOUËT affiche une transmission culturelle et historique de la Bretagne, nous pouvons nous demander quelle place prend la langue dans la série du *Club de l'Aut-delà*.

Le « Monde Bretagne » se partage ainsi plusieurs visions qu'on a de lui, même à travers sa valeur de « monde actuel<sup>462</sup> » — notion qui sera abordée ultérieurement — qu'on pourrait naturellement penser plus stable, au mieux plus fiable. Ces distorsions de points de vue ne suscitent pas le même étonnement quand il est question de « mondes fantastiques » (irréels, imaginaires...), dont les supports *picturaux*, s'ils reproduisent notre propre monde, peuvent soit le dissimuler (à la manière des repentirs — les *pentimenti* — ou des repeints<sup>463</sup>), soit l'utiliser de manière plus ou moins partielle (comme plusieurs calques qui viendraient se superposer). L'imaginaire breton, très riche — la Bretagne est considérée comme une terre de légendes —, côtoie l'imagerie de la Bretagne, elle-même productrice de sens. Notre corpus, composé majoritairement d'œuvres qui lient textes et iconographies, déconstruit-il cet imaginaire et cette imagerie ? De quelle(s) manière(s) ? Si dans un premier temps nous pouvons nous demander si les deux « Bretagne » *du lecteur* (réelle et fantastique) partagent une même géographie, nous pouvons également poser la question de savoir s'il existe une représentation collective de ces/cette Bretagne. Cette question est d'autant plus importante que, dans un troisième chapitre, nous questionnerons l'*imago*, qui se tournerait vers l'infinie création — même si cela n'est pas si évident — qu'offrent l'imaginaire et l'imagination.

---

462. La notion de « monde actuel » fait référence au monde que nous connaissons et s'oppose à d'autres (« monde fictionnel », monde possible). Si ces notions seront abordées plus tard, elles sont notamment expliquées dans un compte rendu de Xavier GARNIER :

Xavier GARNIER, « Compte rendu de "Françoise LAVOCAT (sous la dir.), *La Théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010, 326 p." », s.d.

URL : <https://journals.openedition.org/itineraires/1686?file=1> (consulté le 5 septembre 2018)

463. Le repentir (de l'italien *pentimento*) est une « modif[ication] en profondeur de la toile » alors que le repeint est la modification d'une œuvre « opérée[e] par d'autres artistes des années après ».

URL : <http://www.gillesperrault.com/tag/repentir/> (consulté le 5 septembre 2018)

## Chapitre premier

### La Bretagne fantastique et la Bretagne du lecteur : mêmes géographies ?

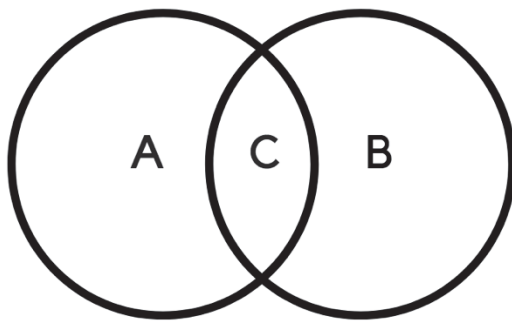
L'image renvoyée de la Bretagne est perçue selon la sensibilité de l'auteur, mais également du lecteur. Cependant, à travers nos œuvres, nous trouvons un point commun à cette Bretagne, lieu de toutes les aventures, y compris quand par son absence elle est objet d'une quête, dans *La Douane volante*. Son paysage semble figé dans le temps : dans la série arthurienne, il s'inscrit dans une époque passée et mythique ; dans le cycle du *Club de l'Au-delà* — même si certains indices de notre époque viennent s'y glisser —, la plupart des aventures se déroulent dans des décors fantomatiques qui emprisonnent les revenants et les enquêteurs. Le paysage apparaît tantôt comme atemporel (hors du temps), tantôt comme intemporel (« hors du temps », mais également « de tout temps ») avec ce sentiment d'une géographie qui traverse les époques, d'un paysage passé-présent-futur. Or, l'intérêt de ces temporalités se concrétise dans la construction d'une frontière invisible entre ces Bretagne fantastiques et mythiques et celle du lecteur. Plusieurs éléments peuvent conforter notre hypothèse. D'abord la présence de vestiges bretons, qui apparaissent comme autant de portes temporelles, ensuite le fait que les paysages, inscrits hors du temps, restent les témoins de toutes légendes, elles-mêmes atemporelles. Le dépaysement géographique et temporel que suscite *La Douane volante* doit également nous permettre de nous questionner. Nous pouvons nous questionner sur la facilité plus ou moins grande qu'a le lecteur à se plonger dans les lieux fantastiques, c'est-à-dire nous demander si la Bretagne fantastique et la Bretagne du lecteur partagent une même géographie.

Si la Bretagne reste le point commun de nos différentes œuvres, nous pouvons remarquer que le lien qu'elle entretient avec l'univers du lecteur diffère. Sans tendre vers l'exhaustivité, nous pouvons présenter certains modèles pour essayer de comprendre de quelle manière le fantastique (1<sup>er</sup> monde) et une réalité contemporaine (2<sup>d</sup> monde) cohabitent pour, quelquefois, ouvrir les portes d'un troisième espace intermédiaire.

## La Bretagne de CHAUVEL : les vestiges au cœur d'une Bretagne fantastique et historique

Dans la série arthurienne de CHAUVEL, nous sommes confronté à une Bretagne mythique, largement diffusée depuis le Moyen Âge. Si, comme nous l'avons vu, la géographie même de la Bretagne a évolué, le lecteur est ainsi amené à la pensée d'une Bretagne originelle. D'autres éléments traversent les siècles, comme la nature ou les vestiges, à l'intersection de la Bretagne fantastique et la « Bretagne » contemporaine. Ces éléments apparaissent-ils, par contamination, comme les vestiges d'une époque fantastique ?

Sur le plan uniquement géographique, nous allons considérer la Bretagne mythique et fantastique (**A**) et la Bretagne contemporaine à celle du lecteur (**B**), au centre desquelles certains vestiges naturels, architecturaux, etc. existent encore (**C**).



**A** : La Bretagne mythique et fantastique

**B** : La Bretagne contemporaine à celle du lecteur

**C** : Nature et vestige

Nous considérons bien entendu ce schéma comme modulable. L'intersection n'est pas d'une taille standard et peut être plus ou moins importante. Nous allons prendre deux exemples contrastés, à savoir Dinas Emrys, en Pays de Galles, et Stonehenge, en Angleterre.

- Dinas Emrys et la tour de Vortigern : des vestiges invisibles

Dans la légende arthurienne, et notamment le récit de MONMOUTH repris dans la bande dessinée de CHAUVEL, il est raconté l'impossibilité pour le roi Vortigern de construire



Le fantastique et la *fantasy* : quelle(s) déconstruction(s) de l'imagerie et de l'imaginaire bretons ?



(ill. 7) *Arthur*, intégrale T1 à 3 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2012, p. 23.  
© Éditions DELCOURT, 2012.

une tour qui s'effondre toutes les nuits. Myrrdin conseille alors au roi de creuser un trou très profond, jusqu'à ce que son armée voit jaillir l'eau<sup>464</sup>. C'est alors que deux éléments fantastiques surgissent (image ci-contre) d'abord l'assombrissement soudain du ciel, puis l'apparition de deux dragons (A). Or, si les lieux ont été le théâtre du combat d'animaux mythologiques, ils existent encore aujourd'hui :

C'est ainsi que le site — voir ci-dessous — reste pour certains le fantôme d'un récit mémorable. Fantôme, car aucun élément probant ne vient rapprocher le paysage d'un quelconque passé fantastique.

Nous pouvons alors minimiser l'intersection (C), qui perdure aujourd'hui non du fait du décor, mais surtout par la propagation des différents récits relayés par certains passionnés<sup>465</sup>. Par ailleurs, aucune architecture moderne (bâtiments, poteaux, etc.) ne vient entacher un lieu qui traverse les siècles. Nous pouvons également croire que ce paysage atypique alliant verdure, pierres, asymétrie de la colline, etc. favorise une telle projection.



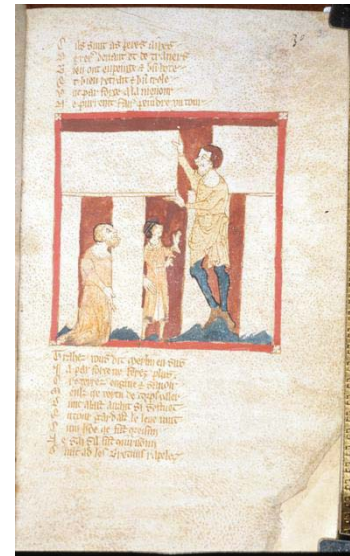
464. David CHAUVEL (aut.), Jérôme LERECULEY (ill.), *Arthur – une épopée celtique*, L'intégrale – tomes 1 à 3, *op. cit.*, p. 23.

465. Nous pouvons par exemple citer le blog d'où est tirée la photographie :  
URL : <https://archaeologyntwales.wordpress.com/tag/dinas-emrys/> (consulté le 26 août 2018)

## Le fantastique et la *fantasy* : quelle(s) déconstruction(s) de l'imagerie et de l'imaginaire bretons ?

- Stonehenge, une construction mystérieuse

Stonehenge fait partie de ces constructions archéologiques que de nombreux spécialistes essayent encore d'expliquer. CHAUVEL pour sa part en rappelle la légende celtique. Comme nous l'avons déjà vu *supra* (p. 39-40), Myrrdin utilise des pierres gigantesques pour construire Stonehenge. L'image que nous voyons ci-contre — issue d'un blog répertoriant différents manuscrits médiévaux<sup>466</sup> — représente Merlin qui assemble ces pierres, ce qui donne à la construction une représentation magique et mythique (A). Tout ce qui entoure aujourd'hui le bâtiment (les villes avoisinantes, qui capitalisent d'ailleurs la légende du monument à des fins touristiques) appartient à la Bretagne contemporaine (B). Les vestiges du temple des Solstices, patrimoine UNESCO, conservent une forme reconnaissable. La jonction du fantastique et du réel (C) est donc importante.

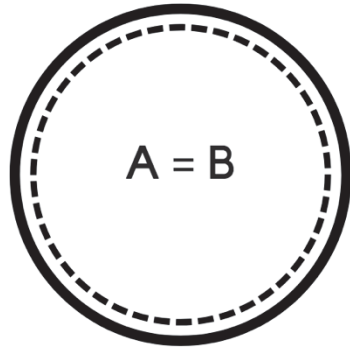


### La Bretagne du Club de l'Au-delà : indissociable de la Bretagne du lecteur

Les enquêtes du *Club* se déroulent dans une Bretagne contemporaine à celle du lecteur. D'ailleurs, chaque opus se concentre dès le titre sur une ville bretonne. Si les fantômes traversent les siècles et se trouvent prisonniers d'une époque qui n'est plus la leur, ils transportent les personnages dans leur propre univers.

---

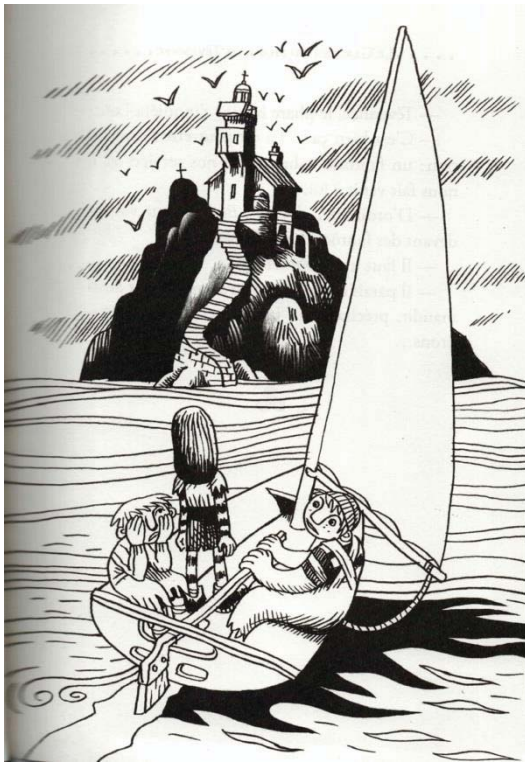
466. James FREEMAN, « Visualising Stonehenge », *Medieval manuscripts blog* (blog), 16 septembre 2014. URL : <http://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2014/09/visualising-stonehenge.html> (consulté le 26 août 2018)



**A** : La Bretagne fantastique

**B** : La Bretagne « réelle » du lecteur

Le roman graphique de TATIBOUËT montre pour chaque tome un paysage différent, et des architectures qui le caractérisent. Du phare de Tévenec au château de Suscinio, l'auteur offre de la Bretagne une palette très large de lieux à découvrir.



*Le Gardien du phare de Tévenec*, p. 9.  
© Éditions Beluga-Coop Breizh.



Dans *Le Gardien du phare de Tévenec*, les trois enquêteurs doivent aider le fantôme du gardien du phare à retrouver son collègue disparu. Selon les légendes, ce site fait partie des lieux les plus hantés de Bretagne, comme le rappelle TATIBOUËT dans son péri-texte « Sur les traces du Club de l'Aut-delà... » :

« Ne disait-on pas que les anciens y conduisaient leurs morts en barque ? Surtout, on parlait d'un marin naufragé sur ce rocher qui y serait mort de faim malgré ses appels à l'aide. La légende veut que l'on entende encore les râles de son fantôme<sup>467</sup> ».

---

467. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Le Gardien du phare de Tévenec*, op. cit., p. 75.

Le fantastique et la *fantasy* : quelle(s) déconstruction(s) de l'imagerie et de l'imaginaire bretons ?

Sur le plan iconique, nous remarquons que le paysage fantastique (A) — qui inspire des légendes contemporaines — est strictement identique à la réalité (B), comme nous pouvons le voir ci-avant.

L'intemporalité du lieu reste limitée car la construction du phare reste très « moderne » (1869) en comparaison à Stonehenge notamment. Le folklore est lui-même récent, comme le rapportent certains blogs<sup>468</sup>. Il semble alors d'autant plus facile de transmettre ces légendes, qui sont encore aujourd'hui relayées de manière journalistique :

Vingt-trois gardiens se sont succédé sur Tévennec en trente-cinq ans. Beaucoup ont démissionné, certains y sont morts et d'autres sont devenus fous. Cinq couples y ont résidé tour à tour, à partir de 1897. L'un d'entre eux, les Quéméré, y a vécu cinq ans, de 1900 à 1905, avec une vache laitière<sup>469</sup>.

Les romans de TATIBOUËT permettent alors d'offrir à la Bretagne un fantastique contemporain, qu'il est par ailleurs possible de visiter.

### Les Portes de l'Autre Monde : deux mondes distincts, reliés par certaines portes

Dans *Les Portes de l'Autre Monde*, les jumeaux ont affaire à des êtres surnaturels qui viennent commettre certains méfaits dans leur Bretagne. S'ils trouvent des réponses dans le livre fantastique, c'est en se rendant directement dans l'Autre Monde qu'ils vont découvrir un univers fantastique. Le point d'intersection entre ces deux espaces est minime et se concentre en certaines portes, qui permettent de voyager d'un monde à l'autre.



A : La Bretagne fantastique

B : La Bretagne « réelle » du lecteur

d, d', d'', etc. : Les portes de l'Autre Monde

468. A titre d'exemple, ce blog qui titre « Le phare de Tévennec, un lieu hanté et maudit ! ». URL : <http://www.bzh-boutique.fr/breizh-blog/le-phare-de-tevennec-un-lieu-hante-et-maudit/> (consulté le 26 août 2018)

469. Article internet de *Ouest France*. URL : <https://www.ouest-france.fr/economie/economie-de-la-mer/le-defenseur-des-phares-passe-deux-mois-seul-sur-un-ilot-4208709> (consulté le 26 août 2018)



L'Avalon (l'Autre Monde) (**A**) est un univers fantastique qui semble s'opposer à la Bretagne : une faune mystérieuse (les chocolats, « petites baleines avec un long cou, [...] qui se dépla[cent] à la manière d'un hippocampe<sup>470</sup> »), un paysage effrayant (« l'entrée des galeries ressemblait à deux bouches, à deux gueules plus exactement, prêtes à les avaler<sup>471</sup> ») et fantastique (« Les arbres [...] n'avaient rien de comparables à ceux qu'ils connaissaient, bien plus anguleux. [...] Ils n'eurent pas le temps de profiter du paysage fantastique de la forêt<sup>472</sup> »), etc. Pourtant, les êtres qui la peuplent font partie des légendes bretonnes : le korrigan, l'elfe, la sirène, etc. La frontière qui sépare la Bretagne de l'Avalon n'est donc pas hermétique.

La ville bretonne qui apparaît (**B**) n'est pas nommée, elle peut être tout endroit. Au fur et à mesure des ouvrages, de nombreux dessins viennent représenter cette Bretagne : un phare et des goélands, des dolmens, un château, des maisons à colombages, etc. Par ailleurs, les portes qui séparent les deux mondes sont nombreuses : un puits, un dolmen, une grotte. Ainsi, ce sont des décors relativement communs, que tout visiteur peut contempler en Bretagne, qui ouvrent le chemin vers le merveilleux, ou plutôt l'émerveillement. Car dans une littérature jeunesse, ces multiples ouvertures favorisent l'imagination du lecteur qui peut rêver un autre monde « accessible ». Ces portes apparaissent comme autant d'ouvertures qui transforment l'impossible en possible, qui, même si le jeune lecteur n'y croit pas, font appel à son imagination créatrice. Mais il peut également offrir une réflexion sur cet ailleurs d'où proviennent tous les héros légendaires qui peuplent les légendes bretonnes.

### La Bretagne dans les contes de Fanny Cheval, l'espace-temps comme séparateur

Pour comprendre le lien qui unit la Bretagne folklorique de CHEVAL (et sa géographie) à celle du lecteur contemporain, il faut le mettre en relation avec celui qui unissait le folklore et la Bretagne du lecteur du XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle.

---

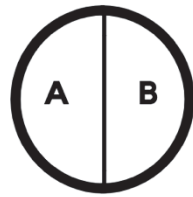
470. Yann TATIBOUËT, Stéphane HEURTEAU, *L'elfe aux trois griffes*, op. cit., p. 68.

471. Yann TATIBOUËT (aut.), Stéphane HEURTEAU (ill.), *Les Portes de l'Autre Monde. Le korrigan aux crocs d'argents*, Éditions Beluga, 2017, p. 62.

472. Yann TATIBOUËT, Stéphane HEURTEAU, *L'elfe aux trois griffes*, op.cit., p. 58.

Les légendes au XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle

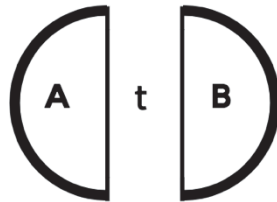
**A** : La Bretagne folklorique



**B** : La Bretagne « réelle » du lecteur du XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle

Les légendes au XXI<sup>e</sup> siècle

**A** : La Bretagne folklorique



**B** : La Bretagne « réelle » du lecteur contemporain

**t** : Le temps séparateur (évolution culturelle, technologique, sociologique, etc.)

Pour le lecteur rural du XIX<sup>e</sup> - début XX<sup>e</sup> siècle, les folklores bretons font partie de leur propre univers. Les légendes lebraziennes collectées dans les campagnes bretonnes sont diffusées durant les veillées. Fanny CHEVAL, en reprenant ces mêmes légendes, ne fait en revanche que transmettre un patrimoine littéraire ; le monde du lecteur contemporain n'est plus celui d'antan. D'abord car les récits ne sont plus racontés dans les maisonnées, ensuite car l'époque a changé. Les récits prennent dorénavant la forme du conte, par l'utilisation de certaines formules (« Il y a fort longtemps », « il y a bien longtemps », etc.), du temps imparfait (« Marie Gouriou habitait Paimpol, en Bretagne<sup>473</sup> »), etc. Pourtant, Fanny CHEVAL, en tant qu'illustratrice, prend le soin d'intégrer à ces dessins des éléments photographiques pour offrir à la légende une portée intemporelle.

---

473. Fanny CHEVAL (aut. et ill.), *Marie Gouriou : une légende de Paimpol*, coll. « Pays de légendes », Spézel, Éditions Beluga, 2017, p. 4.



Le fantastique et la *fantasy* : quelle(s) déconstruction(s) de l'imagerie et de l'imaginaire bretons ?



*Le Troc avec le Diable*, p. 18-19.  
© Éditions Beluga-Coop Breizh.

Ainsi, dans *Le Troc avec le Diable*, nous voyons dessinés les deux personnages sur fond d'une photographie contemporaine représentant les vestiges du temple de Lanleff. Si la Bretagne fantastique (A) et la Bretagne « réelle » (B) sont aujourd'hui séparées par le temps, il n'en reste pas moins que l'union de ces deux Bretagne forme un tout indissociable d'une époque, notamment

de sa sociologie. Mais nous pouvons également voir cette séparation du temps (t) comme transformateur d'un merveilleux réaliste en merveilleux strictement « fantastique ». C'est ainsi, d'ailleurs, que Corinne SAMINADAYAR-PERRIN justifie ce qui pourrait paraître comme antinomique :

S'il existe un merveilleux réaliste au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est d'abord parce que la croyance aux légendes, aux miracles ou aux phénomènes paranormaux est un fait bien attesté dans le monde contemporain : comme Michelet l'a fait en historien pour les époques passées, les écrivains analysent ces pratiques dans une perspective anthropologique, sociologique et psychologique ; ils expliquent les origines, les manifestations et les effets de la croyance au surnaturel. L'écriture réaliste expérimente plusieurs protocoles narratifs afin de rendre sensible en même temps qu'intelligibles les logiques spécifiques qu'induisent les imaginaires merveilleux<sup>474</sup>.

Cette réutilisation littéraire — grâce aux écrits de folkloristes tel LUZEL — prend racine, dans les légendes bretonnes, dans des croyances en effet prégnantes, pour aujourd'hui n'être qu'un récit « touristique », exotique comme le rappelle Fanny CHEVAL à propos du conte *Le Troc avec le Diable* :

Si le temps de Lanleff existe, la présence du diable rend les faits invraisemblables. Cette histoire est racontée dans de nombreux guides touristiques et recueils de légendes. Celles autour du diable sont très nombreuses en Bretagne. Jouant sur les croyances de la population, le diable est d'abord utilisé pour effrayer les fidèles dans les paroisses. Mais rapidement, il nourrit l'imaginaire et devient le personnage central de nombreux contes dans des veillées... Lorsque les anciens prenaient le temps de conter les plus merveilleuses aventures aux enfants<sup>475</sup>.

Mais au-delà de cette filiation, entre une Bretagne fantastique ou folklorique, à une Bretagne « réelle » du lecteur contemporain, nous pouvons y voir un phantasme

474. Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, « Un merveilleux réaliste ? » in « Le Merveilleux », *Romantisme, littératures – arts – sciences – histoire*, n° 170, 2015, p. 61.

475. Fanny CHEVAL, *Le Troc avec le Diable*, op. cit., p. 3.

géographique — ou géographie fantasmée<sup>476</sup> — qui permet aux auteurs de transmettre cette Bretagne comme indissociable de ses racines fantastiques, et aux lecteurs — visiteurs potentiels — de nourrir leur imaginaire. Cette nécessité de transmettre la vision de cette Bretagne, dans sa dimension sacrée ou réelle, se confirme quand il est question d'image, au sens pictural du terme. Il reste tout de même nécessaire de savoir si cette vision d'un monde est collective ou si elle reste interprétable.

---

476. Nous pouvons d'ailleurs rappeler que le terme *fantasme* (ou *phantasme*) est « empreint au latin impérial *phantasma*, *-atis* “fantôme, spectre” », « au bas latin “image, représentation par l'imagination” », transcription « du grec  $\varphi \alpha \nu \tau \alpha \sigma \mu \alpha$  “apparition ; image offerte à l'esprit par un objet ; spectre, fantôme” ». (Étymologie du site Cnrtl)

Le verbe grec *phainein* a donc permis de créer des mots comme *fantôme*, *fantasme*, *fantaisie*, qui partagent donc la même racine.

Les fantômes qui déambulent dans la Bretagne de TATIBOUËT permettent donc de rendre visible cette géographie fantastique.

## *Deuxième chapitre*

### L'image de la Bretagne : une représentation collective ?

Dans nos différentes œuvres, la géographie bretonne confond ou dissocie « réel » et « fantastique » (fiction). Nous remarquons également que si les récits folkloriques — notamment ceux réécrits par Fanny CHEVAL — sont mutables, c'est-à-dire que leur perception évolue à travers le temps, ils sont perçus de manière relativement identique par la population d'une même époque. Ainsi, si les récits de l'Ankou ont pu effrayer au XIX<sup>e</sup> siècle, ils n'ont plus aujourd'hui ce pouvoir (cette emprise horrifique) et suscitent, au mieux, un attrait pour les amateurs de légendes locales. Si l'uniformité de la pensée renvoie ici aux différentes évolutions (techniques, technologiques, sociologiques, etc.), elle pose plus largement la question de la représentation collective, dont nous pouvons rappeler les travaux d'Émile DURKHEIM :

Par cela seul que la société existe, il existe aussi, en dehors des sensations et des images individuelles, tout un système de représentations qui jouissent de propriétés merveilleuses. Par elles, les hommes se comprennent, les intelligences se pénètrent les unes les autres. Elles ont en elles une sorte de force, d'ascendant moral en vertu duquel elles s'imposent aux esprits particuliers. Dès lors l'individu se rend compte, au moins obscurément, qu'au-dessus de ses représentations privées il existe un monde de notions types d'après lesquelles il est tenu de régler ses idées ; il entrevoit tout un règne intellectuel auquel il participe, mais qui le dépasse<sup>477</sup>.

Le sociologue confirme par ailleurs la force du temps, qui peut modifier la perception de certaines croyances, sans que pour autant elles disparaissent forcément totalement :

Les grandes choses du passé, celles qui enthousiasmaient nos pères, n'excitent plus chez nous la même ardeur, soit parce qu'elles sont entrées dans l'usage commun au point de nous devenir inconscientes, soit parce qu'elles ne répondent plus à nos aspirations actuelles ; et cependant, il ne s'est encore rien fait qui les remplace<sup>478</sup>.

Ce facteur temps est d'ailleurs largement utilisé dans notre corpus et crée cette rupture entre une époque passée (réelle) ou fantasmée (imaginaire) et la nôtre. Si la majorité des

---

477. Émile DURKHEIM, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, 1912, p. 623-624 (pagination wikipédia)

Conclusion disponible sur internet :

URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Les Formes élémentaires de la vie religieuse/Conclusion](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Formes_élémentaires_de_la_vie_religieuse/Conclusion)

(consulté le 6 septembre 2018)

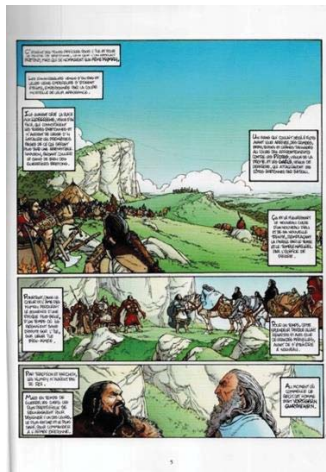
478. *Ibid.*, p. 611.

## Le fantastique et la *fantasy* : quelle(s) déconstruction(s) de l'imagerie et de l'imaginaire bretons ?

œuvres jouent sur cette distorsion<sup>479</sup>, la représentation — d'où est issu le terme « *image* », formé sur le supin *repraesentatum*, de *repraesentare*<sup>480</sup> » — collective nous pose la question d'une « iconographie collective » et de savoir comment l'image réussit, ou non, à véhiculer un langage imagé — et imaginaire — partagé.

### La Bretagne de Lereculey : transmettre le sacré

Si *Arthur, une épopée celtique* montre au lecteur une Bretagne ancestrale, où prédominent la nature et son architecture rudimentaire (huttes, forts, enceintes, etc.), Jérôme LERECULEY semble à travers ses dessins peindre des paysages où le clair, prédominant, rencontre des touches d'ombre, qui symbolisent l'obscurité d'une époque. La première planche (voir ci-dessous, ill. de gauche) de la bande dessinée est symbolique de la nature bretonne grâce à des couleurs pastel (vert, bleu clair). L'époque est pourtant régulièrement décrite comme « sombre », et encore dans cette bande dessinée, des guerres sanglantes claniques se multiplient, la sorcellerie rencontre la magie blanche, les amours interdites font l'objet de vengeances, etc. Très rapidement, une représentation de Myrrdin enfant le montre d'ailleurs dans une hutte obscure, entourée de flammes. De manière métaphorique, nous pourrions croire que cette palette obscure utilisée est justement la représentation du conflit qui existe entre le Bien et le Mal, conflit interne à Myrrdin par ailleurs.



(ill. 8) *Arthur*, intégrale T1 à 3 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2012, p. 5.  
© Éditions DELCOURT, 2012.



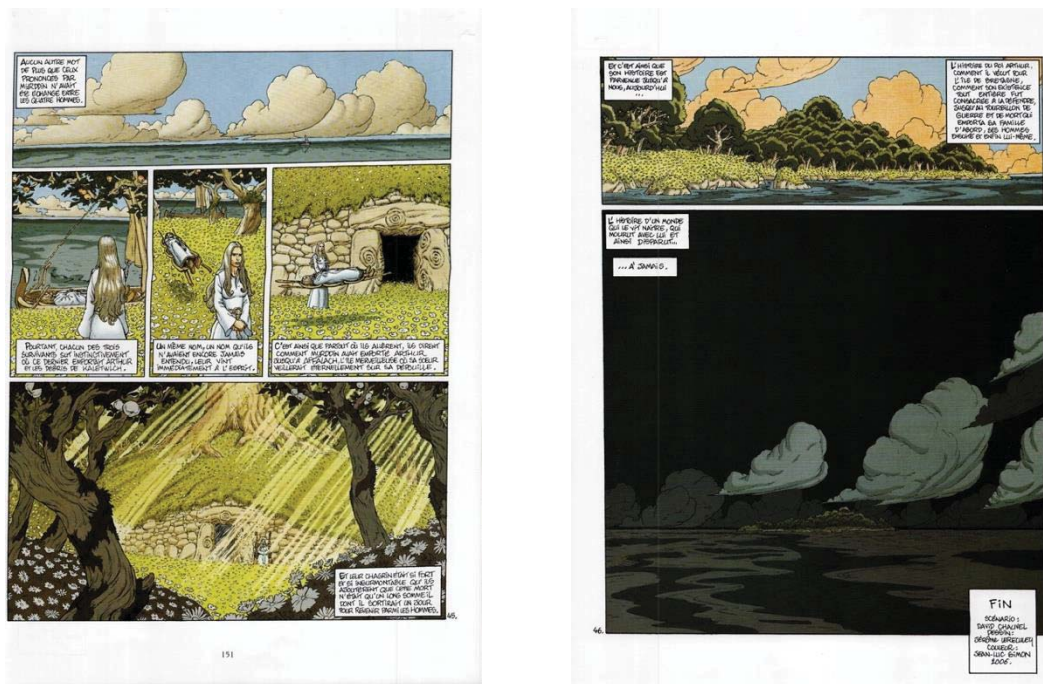
(ill. 9) *Arthur*, intégrale T1 à 3 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2012, p. 10.

479. PLACE envoie Gwen *autre part autrefois* ; grâce à TATIBOUËT, les vivants et les fantômes, d'un autre temps, intemporels, se rencontrent et partagent une culture qui a pu évoluer ; nous ne connaissons ni le temps ni le lieu du narrateur omniscient dans *Arthur*, ce qui accentue l'intemporalité du récit...

480. URL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/repr%C3%A9sentation> (consulté le 6 septembre 2018)

Pourtant, au fur et à mesure de la série, l'obscurité semble s'estomper, laissant place — y compris lors des tournois les plus sanglants — à des couleurs vives (voir page ci-avant, ill. de droite). Ces couleurs claires et vives rapprochent la légende du merveilleux, tout comme l'analyse Anne PAUPERT-BOUCHEZ pour les *Lais* de Marie de France : « Marie de France a voulu réserver cet éclat au surgissement de la merveille. C'est un fait remarquable lorsqu'on regarde la répartition des couleurs dans les Lais : les notations de couleur se trouvent presque exclusivement dans les descriptions de personnages ou d'objet liés à l'Autre Monde<sup>481</sup> ».

Les deux dernières planches de la bande dessinée (voir ci-dessous) sont à ce titre intéressantes à analyser. Nous y voyons la dépouille d'Arthur, emmené à l'Avalon (*Affalach*), île merveilleuse, où il repose pour « un jour [...] revenir parmi les hommes<sup>482</sup> » (case d'un blanc immaculé) pour, enfin, voir de manière très éloignée cette même île plongée dans une obscurité totale. Le texte qui accompagne le dessin est lui aussi très explicite : « L'histoire d'un monde qui le vit naître, qui mourut avec lui, et ainsi disparut... à jamais<sup>483</sup> ».



(ill. 10 et 11) *Arthur*, intégrale T7 à 9 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2013, p. 151-152.

481. Anne PAUPERT-BOUCHEZ, « Blanc, rouge, or et vert : les couleurs de la merveille dans Les Lais » in *Les couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1988.

Url : <http://books.openedition.org/pup/3663?lang=fr> (consulté le 26 août 2018)

482. David CHAUVEL (aut.), Jérôme LERECULEY (ill.), *Arthur, une épopée celtique*, L'intégrale – tome 7 à 9, Éditions Delcourt, 2013, p. 151.

483. *Ibid.*, p. 152.



La perspective de cette dernière vignette interroge. L'éloignement ne correspondrait-il pas à celui du lecteur contemporain (autres époques, autres géographies) ? Le lecteur n'aurait-il pas alors une représentation faussement sombre de cette époque médiévale ? LERECULEY n'a-t-il pas justement essayé de certes conserver de la légende sa dimension noble et sacrée, mais plus largement réhabiliter une époque qualifiée d'obscur ? Car comme Régine PÉRNOUD le démontre dans *Pour en finir avec le Moyen Âge*<sup>484</sup>, le Moyen Âge est injustement considéré comme une période qui ne rime qu'avec maladies, population arriérée et barbare, etc. L'historienne s'insurge notamment de la dénomination du Moyen Âge : « il est parfaitement absurde de désigner par le mot “moyen”, comme le serait une simple période intermédiaire, une période de mille années de l'histoire de l'humanité<sup>485</sup> ». LERECULEY n'inscrit pas le Moyen Âge dans des conceptions univoques ou excessives, qu'il s'agisse des « images d'un Moyen Âge grotesque ou terrifiant » ou de « celles d'un Moyen Âge idéalisé, objet d'une quête quasi spirituelle<sup>486</sup> ». Son Moyen Âge navigue entre nature, paysages grandioses et lumineux, magie blanche, etc., et paysages hostiles, magie noire, guerres de territoires, trahison, etc., aller-retour qui permettent d'ailleurs de rééquilibrer la perception d'un monde qui n'est pas univoque. Ainsi, si nous « relisons » à rebours les dernières vignettes<sup>487</sup>, que verrions-nous ? Une île, à peine perceptible, qui suscite des émotions négatives (crainte, frayeur, angoisse, etc.) alors qu'en fait, sur cette île, réside un havre harmonieux, la dépouille sacrée d'Arthur. D'un côté, LERECULEY met ainsi en garde, nous disant de ne pas souscrire à la facilité d'un Avalon utopique, ce qui nous éloignerait du monde réel<sup>488</sup> ; de l'autre, malgré les périodes obscures (les temps de guerre qui perdurent, pour ne citer qu'eux), l'auteur nous invite à nous rattacher à cette dernière image — paysage symbole de l'harmonie — qui prédomine encore dans les imaginaires. Nous voyons ainsi, à travers des lectures plus contemporaines, à quel point l'imaginaire collectif — quelquefois cliché — reste indissociable de la représentation que nous pouvons nous faire de la Bretagne.

---

484. Régine PÉRNOUD, *Pour en finir avec le Moyen Âge*, Paris, Éditions Points, 2001 (1977).

485. *Ibid.*, p. 69.

486. Isabelle DURAND-LE-GUERN, « *Moyen Âge et âge d'or* » in *Le Moyen Âge des romantiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001. URL : <http://books.openedition.org/pur/29639> (consulté le 26 août 2018)

487. Cette lecture à rebours se justifie également, car bien souvent, c'est la fin d'un récit — son épilogue — qui reste en mémoire. Pourtant, cette dernière vignette, celle qu'on retient, loin de ressembler à un *happy end*, ne met pas en avant la plénitude que suscitait l'Avalon.

488. Nous pouvons comparer ce passage du clair à l'obscur au « fondu au noir » cinématographique, mais également à cette page qui se tourne, cet œil qui se ferme, etc. : à la fin d'une période glorieuse.



### L'image : un reflet déformé par la réalité

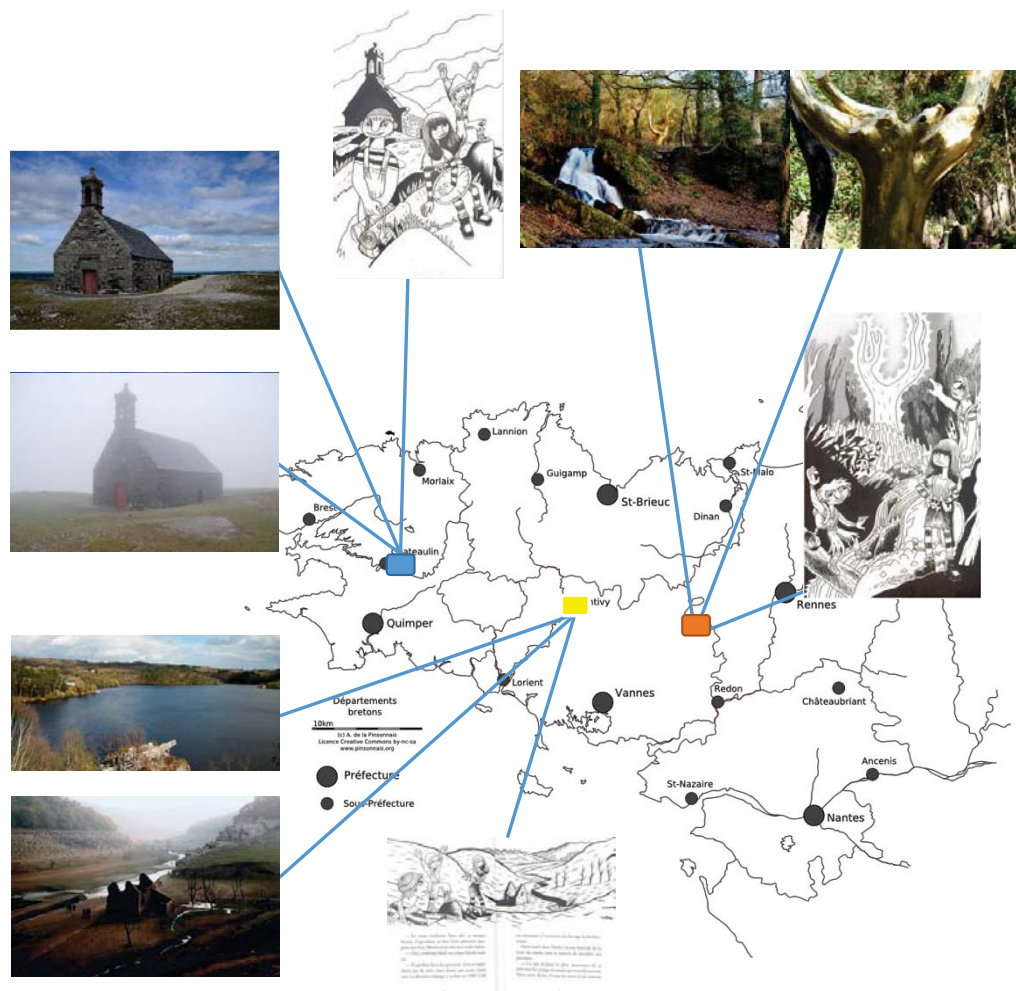
Dans sa définition, l'image n'aurait guère de valeur si on la considère sans rapport à un autre objet, qu'elle imite, mime, représente, etc. Par ailleurs, dans les domaines littéraires et graphiques, un « créateur » — qu'il soit écrivain, illustrateur, graphiste, etc. — est nécessaire pour qu'elle existe. La célèbre citation stendhalienne rappelle d'ailleurs qu'« un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route<sup>489</sup> ». Le lecteur est ainsi tributaire de l'image spéculaire que l'auteur lui offre, c'est-à-dire — pour le dire non métaphoriquement — que s'il apparaît totalement libre d'interpréter ce qu'on lui offre (nous y associons l'image mentale qu'offre la littérature), cette liberté est conditionnée par les matériaux textuels ou iconiques mis à sa disposition. Nous allons essayer d'analyser trois séquences — trois lieux — que nous regroupons dans un « imagier cartographique », cartographie imagée de trois lieux bretons.

,

---

489. STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Éditions Le Livre de Poche, 2013, p. 362.

*Imagier cartographique, cartographie imaginée de trois lieux bretons*



- La chapelle Saint-Michel de Brasparts (Monts d'Arrée)
- L'arbre d'or du Val sans Retour, Brocéliande (Paimpont)
- Le lac de Guerlédan

Pour les trois dessins de cette page : © Éditions Beluga-Coop Breizh.

○ La chapelle Saint-Michel de Brasparts (Monts d'Arrée)

Le dessin de MAHOAS apparaît comme relativement fidèle aux deux photographies, que ce soit dans sa conception architecturale (conception, proportions, etc.) ou géographique (chemin, terres « désertiques », etc.) D'un point de vue narratif, bien que les trois amis enquêtent secrètement, leur regard est dirigé vers le lecteur, qui devient complice — voire photographe — de la scène. Cette intimité renforce la capacité du jeune lecteur — devenu quatrième « invisible » de la bande<sup>490</sup> — à analyser et à apprécier le paysage qui s'offre à lui. D'autant, que si l'on compare les deux images photographiques entre elles, nous remarquons que le choix artistique influe nécessairement sur leur interprétation. Dans ces deux exemples, le paysage apparaît totalement inhabité, si ce n'est par la présence induite, mais invisible du photographe. La première image représente la chapelle, sous un ciel bleu nuageux, d'où un chemin semble prendre naissance pour continuer jusqu'à la ligne d'horizon. Cela nous invite à « avancer » paisiblement et à nous imaginer un parcours pédestre vers d'autres lieux, que nous imaginons tout aussi plaisants. L'autre photographie, quant à elle nous donne à voir une chapelle embrumée, sous un ciel très gris. Même si le point de vue semble quasi identique, le chemin est totalement masqué. Le paysage apparaît comme énigmatique, horrifique, triste, froid, mais peut-être stimulant pour certains, etc. En résumé, il est laissé au « lecteur » le soin de l'interpréter selon ses émotions.

○ L'arbre d'or du Val sans Retour, Brocéliande (Paimpont)

Le dessin de MAHOAS se décompose en plusieurs plans. Sur le premier, Loïc se risque sur une cascade « dangereuse », ce qui renvoie au divertissement comme au danger. En troisième plan, malgré la noirceur du trait qui peut susciter de l'inquiétude, une forêt luxuriante se laisse deviner. Le premier et troisième plan, mélangeant chacun enchantement et désenchantement, mettent en avant l'arbre d'or qui se situe au centre de l'image, entouré des arbres calcinés. Pour représenter le caractère doré du châtaignier,

---

490. Nous pourrions d'ailleurs parler de métalepse narratologique iconographique ou, pour reprendre le néologisme de Christine DUBOIS, d'image « abymée ». Christine DUBOIS, *L'image « abymée »* in URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/304> (consulté le 26 août 2018)

une émanation quasi spirituelle l'entoure. Quand le lecteur voit l'image, il a plusieurs horizons d'attente, dont celui au sein du roman qu'il est en train de lire, mais également au regard de la série. Nous pouvons d'abord considérer les deux paragraphes qui précèdent le dessin :

— C'est parti ! Mais soyons discrets avec nos affaires de camping. Dans un tel site, il doit certainement être interdit. Il ne s'agit pas d'être remarqués.  
Ils empruntèrent le chemin qui sinue jusqu'au Val-sans-Retour et parvinrent rapidement à l'entrée du lieu légendaire<sup>491</sup>.

L'image se confronte donc dans un premier temps à une symbolique merveilleuse, ce qui n'est pas étonnant si l'on considère le deuxième horizon d'attente (les éléments surnaturels, magiques, monstrueux, etc. rencontrés jusqu'à présent). C'est ainsi que, comparée à la représentation de MAHOAS, la photographie qui montre l'arbre d'or en plan large, même si elle ne dégage pas le même effet surnaturel que le dessin (cette impression d'aura qui se dégage du contour), offre un paysage qui tient du mystérieux. En effet, cet arbre doré, baigné dans un cadre de verdure, se confond avec la mythologie féerique et animiste des lieux. Pourtant, quand les trois amis voient l'arbre, « intrigués, ils s'approch[ent] pour l'admirer<sup>492</sup> », et leur réaction — que nous allons rapprocher de la photographie en gros plan — diffère :

— C'est du toc ! remarqua Maël.  
— Ben oui, confirma Loïc, ce n'est pas un vrai. Il a été implanté en 1991 pour commémorer l'incendie de l'année précédente.  
— Un peu *too much* les feuilles d'or sur le châtaignier ! chipota Youna<sup>493</sup>.

Les propos des jeunes promeneurs modifient notre perception et ce « zoom textuel » anéantit pour un temps l'image merveilleuse au profit d'une image réelle, concrète, qui plus est artistique<sup>494</sup>. Si le lecteur, ce quatrième confident, est d'abord admirateur de l'arbre comme création « naturelle » merveilleuse, il se confronte rapidement à la réalité matérielle quand les personnages s'approchent de l'arbre comme création artistique. Ce va-et-vient entre paysage fantastique et paysage réaliste transforme *in fine* le lieu — car l'issue reste surnaturelle — et la littérature (et toute œuvre d'art) s'avère capable de faire

---

491. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *La Fée de Brocéliande*, *op. cit.*, p. 7.

492. *Ibid.*, p. 9.

493. *Ibid.*

494. Le choix de TATIBOUËT est d'ailleurs intéressant, car l'œuvre elle-même a une double symbolique : elle allie le réel, et ce souvenir d'un incendie dévastateur (cinq chênes calcinés figurent dans l'image, comme ils font partie de l'œuvre de l'artiste visible dans la forêt de Paimpont), à la magie et féerie des lieux. Par ailleurs, toute œuvre d'art — d'autant plus si elle est contemporaine — appelle à l'interprétation, ce qui prouve qu'une même image est polysémique.

basculer la banalité en éléments magiques. Cela évoque la catégorie du « réalisme magique » qui permet de transporter ici le jeune lectorat :

L'imagination postule des mondes (élaboration et réélaboration de données fournies par la réalité quotidienne) possibles et impossibles, pour tenter de révéler l'inconnu et de donner à la vie quotidienne des dimensions inédites<sup>495</sup>.

Mais le réalisme, dans sa définition la plus prosaïque, terre-à-terre, renvoie également à la perception que chacun peut avoir d'une communauté, des modes de vie, d'une Histoire, etc. Ces réalités sociogéographiques et historiques ne peuvent pas être écartées de la littérature fantastique pour que cette dernière permette le doute, le « possible ».

○ Le lac de Guerlédan

Les différentes représentations diffèrent car, si elles montrent le même lieu, elles ne montrent pas le même « objet ». L'une des photographies représente bien un lac (immensité du plan d'eau, richesse de la nature, etc.), avec toute la symbolique qui en découle (beauté des lieux, repos, apaisement, etc.), mais les autres montrent un paysage quasi apocalyptique, voire lunaire (« [...] les membres du Club de l'Au-delà avaient une vue d'ensemble sur le sol craquelé. Pour un peu, ils auraient eu l'impression d'avoir posé les pieds sur la Lune<sup>496</sup>»). Ruines et arbres morts, entourés de collines immenses (dessin « fidèle » à la 2<sup>de</sup> photographie) ressemblent pour Youna à un paysage fantomatique (« Il reste aussi des troncs d'arbres momifiés. C'est trop cool ! On dirait des fantômes qui tendent leurs bras vers le ciel !<sup>497</sup> »). L'auteur, dans l'annexe « Sur les traces de l'Au-delà... » de ce volume, y voit plutôt quelque chose de merveilleux : « les arbres pétrifiés offrent [...] un spectacle féérique<sup>498</sup> ». Nous avons encore un exemple du fait qu'un même lieu peut susciter différentes émotions, qui opposent ici une narratrice (Youna) et l'auteur (son créateur). Par ailleurs, l'image n'apparaît que comme la représentation d'une réalité éphémère, celle de l'assec de 2015. De manière « diachronique », un même lieu, comme le lac de Guerlédan, peut offrir l'image d'une nature splendide, ou celle d'une nature désertique, elle-même inspirant l'« horreur » ou la beauté.

---

495. Marta GALLO, *Le Réalisme magique*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1987, p. 126.

496. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *La Sorcière de Guerlédan*, *op. cit.*, p. 5.

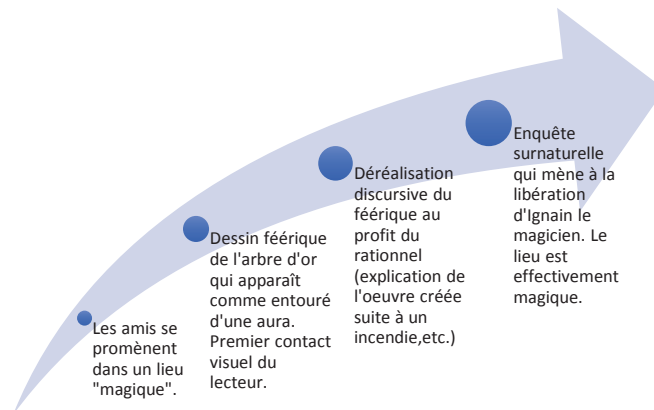
497. *Ibid.*, p. 8.

498. *Ibid.*, p. 74.

## Le fantastique et la *fantasy* : quelle(s) déconstruction(s) de l'imagerie et de l'imaginaire bretons ?

En se reflétant sur la rétine de l'objectif — puis de l'œil humain —, l'image est censée être fidèle à la réalité lorsqu'elle est photographique. Pourtant, comme tout artiste, le photographe a le pouvoir de donner un sens à son œuvre (objectif utilisé, point de vue, luminosité, etc.) Dans *Le Club de l'Au-delà*, ces différents procédés sont repris individuellement et conjointement par l'iconographie et le textuel qui embarquent le lecteur dans un voyage tantôt réaliste, tantôt féérique.

Nous pouvons par exemple très sommairement schématiser la perception de l'arbre d'or dans la conception d'une Bretagne fantastique ou réaliste.



La déréalisation qui transforme le féérique en réalisme n'est en fait qu'un faux-semblant qui, comme dans toutes les aventures du club, cache une finalité surnaturelle. Si l'image et tout ce qui l'entoure semblent dépendre principalement de l'intention donnée par l'auteur, l'illustrateur, le photographe, etc., la construction de l'image reste un acte dual avec le lecteur — sa création mentale —, devenant co-générateur de l'œuvre, quel que soit son support.

Nous pouvons d'ailleurs interroger ces perceptions — se cachant parfois derrière des descriptions « réelles » — transformées, par certains, en clichés.

### De l'image au cliché

Que ce soit dans les récits de Fanny CHEVAL ou dans *Histoires de Bretagne* — série à auteurs multiples —, les contes laissent place à une Bretagne typique d'une époque. Si nous semblons rompre alors avec l'atemporalité/l'intemporalité, chacune des histoires tend à décrire sociologiquement la Bretagne du XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle, avec des stéréotypes qui ne la quittent pas.



Déjà dans *La Douane volante*, François PLACE, illustrateur renommé qui signait son premier roman, passant de l'image au seul texte, avait comme ambition dès son *incipit* de décrire la pauvreté d'un pays.

Dans la bande dessinée *Histoires de Bretagne*, les dessins cette fois ne laissent pas deviner la misère mais la montrent dès les premières pages. Dans le premier tome, c'est un narrateur « bourgeois » qui décrit ce qu'il voit. Nous y voyons une Bretagne rongée par l'alcoolisme, où le narrateur se demande si « la "part" gagnée en fin de journée serait [...] bue par les hommes en vareuse ou épargnée par leurs femmes<sup>499</sup> ». Cette représentation suit chacun des récits, comme nous pouvons le voir à travers les exemples ci-contre. Nous remarquons également que les bretons — contrairement aux « bourgeois » qui ont les traits de visage fins — sont dessinés de manière ingrate, grossière nous pourrions dire.

Cela se confirme tout au long des histoires. Les seuls personnages aux traits gracieux sont soit issus de la mythologie bretonne (la sirène), soit des jeunes gens amoureux, et donc à travers le romantisme emmenant la beauté.

Pourquoi ces clichés dérangeraient-ils ? Est-ce du fait de leur inexactitude ? Ou au contraire de leur exactitude ? Dans l'ouvrage illustré de manière humoristique, *Ils ont des chapeaux ronds...*<sup>500</sup>, les auteurs listent de nombreuses citations — qu'ils considèrent comme préjugés — de la Marquise DE SEVIGNE à Nicolas SARKOZY. À travers cette liste aux mots quelquefois assez abominables (Charles Pasqua entonne la chanson « Les bretons, c'est comme les cochons... » en 1992 « très mécontent que [l]es



*Histoires de Bretagne*, tomes 1 à 4, p. 9.  
© Éditions Beluga-Coop Breizh.



*Ibid.* p. 85. © Éditions Beluga-Coop Breizh.

499. François DEBOIS, Sandro MASIN, *Histoires de Bretagne*, Intégrale tomes 1 à 4, *op. cit.*, p. 8.

500. Roger FALIGOT, André BERNICOT, *Ils ont des chapeaux ronds...*, Spézet, Éditions Coop Breizh, 2012.

Bretons, par leur vote, aient fait gagner le “Oui” à l'Europe du Traité de Maastricht »), les auteurs réhabilitent en quelque sorte certaines idées qui dominent. Nous pouvons par exemple aborder la question de l'alcoolisme. Si PLACE l'évoque entre autres à travers la maladie du père de Gwen (*supra*, p. 54-55), FALIGOT et BERNICOT s'offusquent des propos sévignistes, qui semblent en effet connoter un certain rejet du peuple armoricain : « Il faut croire qu'il passe autant de vin dans le corps de nos Bretons que d'eau sous les ponts<sup>501</sup>. » Cette citation — quoiqu'excessive — n'est pas loin d'une réalité :

La généralisation de la consommation du vin par les ruraux est constatée dans plusieurs régions, notamment en Bretagne où l'alcoolisme et la violence qui l'accompagne se banalisent dans les documents dès le XVI<sup>e</sup> siècle pour la noblesse et le clergé, et au XVII<sup>e</sup> siècle pour le peuple<sup>502</sup>.

Thierry FILLAUT, après avoir consacré sa thèse aux *Bretons et l'alcoolisme (19<sup>e</sup>-20<sup>e</sup> siècle)*, confirme que dans les années cinquante, dès l'enfance le Breton est confronté à l'alcool, « sous prétexte de “tuer les vers”, d'obtenir un meilleur sommeil » mais en réalité pour que la mère ne soit pas « dérangée par son nourrisson<sup>503</sup> ».

À travers le physique des Bretons dessiné de manière ingrate dans *Histoire de Bretagne*, une autre idée reçue apparaît : celle des « Bretons comme un sous-peuple<sup>504</sup> ». Une telle image n'est pourtant, du fait du mélange des populations et des classes sociales, plus que très rarement relayée — si ce n'est par quelques journalistes qui, depuis la capitale, cherchent le bon mot :

En janvier 2011, Tony Meilhon vient de sortir de prison. C'est un garçon du pays, de Couëron exactement, ancien village de pêcheurs près de Nantes, dans un horizon détrempe entre Loire, mer et trous d'eau, une étendue de vase et d'herbes où grouille une pègre d'eau douce, vivant chichement de braconnages divers, braquages miséreux, trafic de ferraille ou de stupéfiants — débités à petites doses, comme les asticots pour la pêche<sup>505</sup>.

À travers ces quelques exemples journalistiques — auxquels nous aurions pu ajouter l'illettrisme supposé en 2014 par Emmanuel MACRON des employées de Gad — nous ne

---

501. Madame DE SEVIGNE, citée in *Ibid.*, p. 83.

502. Benoit GARNOT, *La culture matérielle en France au XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ophrys Éditions, 2000, p. 25.

503. Thierry FILLAUT, *Tous en piste ? Les jeunes Bretons et l'alcool de 1950 à nos jours*, coll. « Contrechamps », Rennes, Presses de l'EHESP, 2013, p. 12.

504. Christophe BARBIER cité in Roger FALIGOT, André BERNICOT, *op. cit.*, p. 111. La phrase entière, tirée d'un éditorial de *L'Express* et reprise dans le livre de Christophe BARBIER, *Deux Présidents pour rien : 2007-2017, chronique d'une décennie*, est : « Parce que les peuples ont souvent les puissants qu'ils méritent, c'est dans la société qu'il faut chercher le pourquoi de ce funeste découpage. Les Français fonctionnent de plus en plus, eux aussi, en “tribus” quasi sacrées : la famille, les copains, les collègues, les amis de Facebook [...] Quelques-uns, enivrés, se flattent même d'appartenir à un sous-peuple, qu'il soit basque ou breton, plus rarement auvergnat ou berrichon. »

505. Florence AUBENAS, « J'ai rencontré un homme de 31 ans » in *Le Monde*, 6 juin 2013.

chercherons bien entendu pas à délier le vrai du faux, mais nous pouvons admettre que la réception des préjugés diffère selon que le public soit issu du « peuple » cité (l'autochtone ou le natif), ou qu'il n'y appartienne pas. D'ailleurs, dans *Le Stéréotype*, Jean-Louis DUFAYS rappelle que :

Le stéréotype est donc le lieu privilégié des malentendus entre les générations, les classes socio-culturelles et les peuples, et son extension s'avère virtuellement infinie : présent chaque fois qu'il se trouve quelqu'un pour *prendre ses distances* et dénoncer la pauvreté d'un propos ou d'une idée, il apparaît comme un concept éminemment polémique, affectivement et idéologiquement chargé, dont la valeur ne fait jamais l'unanimité et qui sert d'outil aux individus se voulant lucides, rationnels et modernes pour dénoncer la sottise de leurs adversaires<sup>506</sup>.

Pour paraphraser DUFAYS, les stéréotypes imagés d'*Histoires de Bretagne* « sont les garants de l'intersubjectivité des effets [iconiques] dans un contexte socio-culturel donné<sup>507</sup> ». Nous pouvons alors admettre que plusieurs publics existent, selon le lien que les destinataires entretiennent avec leur identité régionale. On peut dès lors retenir l'hypothèse que les légendes ou récits folkloriques bretons allient événements surnaturels et éléments sociologiques caractéristiques d'une époque. Si la *surnature*, immuable, traverse les époques sans créer de difficultés quant à sa réception, la description d'une *nature* humaine, se confrontant au fonctionnement du stéréotype, est susceptible de créer quelques crispations si elle perdure (*Bécassine* divise encore le peuple Breton par exemple). Si, quel que soit l'objet, il ne peut être imaginé ou perçu uniformément, il est intéressant de voir que quand il touche à l'identité, et à l'« univers » qui l'entoure, nombreux sont ceux qui réinventent leur monde. Car s'il est bien souvent possible de travestir ou manipuler la réalité afin qu'elle nous serve, le fantastique offre une multitude — infinitude — de combinaisons qui permettent à chacun de se créer sa propre Bretagne. De l'imagination à l'imaginaire, le « créateur » d'images ouvre ses propres mondes fantaisistes. Mais a-t-il toute liberté ?

Si la Bretagne est représentative d'une communauté, d'une géographie, d'une culture, pouvons-nous parler d'une représentation collective de l'objet ? Si nous pouvons douter que sa représentation fasse consensus, elle pose quelques questions, d'autant que les nombreuses acceptions du terme « représentation » renvoient d'une part à l'image qui, à

---

506. Jean-Louis DUFAYS, « *Stéréotype et littérature : L'inéluctable va-et-vient* » in *Le Stéréotype : Crise et transformations*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1994.  
URL: <http://books.openedition.org/puc/9702> (consulté le 26 août 2018)

507. *Ibid.*, La phrase exacte est : « C'est là le premier effet essentiel des stéréotypes : en tant que supports de la construction du sens et de la lisibilité, ils sont les garants de l'intersubjectivité des effets textuels dans un contexte socio-culturel donné. »

Le fantastique et la *fantasy* : quelle(s) *déconstruction(s)* de l'imagerie et de l'imaginaire bretons ?

---

l'instar de la photographie, serait à la fois ce reflet « intact » d'une réalité, d'autre part à cette faculté qu'est l'imagination, qui permet à l'artiste de modifier l'objet par la création. Plusieurs notions semblent soit s'opposer, soit se compléter. L'image, créativité — ou création — de l'artiste et l'imaginaire, symbole d'une liberté créatrice (ce qui précéderait ou suivrait l'imagination), préexistence ou coexistence fantasmée de l'objet.

Par ailleurs, si la représentation de la Bretagne a évolué, nous nous rendons compte que le temps n'efface pas totalement certaines traces : les empreintes du réel, de l'irréel, de l'irréel considéré comme réel, etc. L'auteur, grâce à son imaginaire, son imagination, ses « images », semble pourtant *reconstruire* une Bretagne.

### Troisième chapitre

#### Reconstruire un monde par les multiples formes de l'*imago*

L'apparent réalisme de l'image est trompeur, non pas au sens où il chercherait volontairement à induire en erreur — même si c'est quelquefois le cas —, mais car sa réalité est illusoire. La définition du terme « image », selon le CNRTL<sup>508</sup>, est double : « représentation (ou réplique) perceptible d'un être ou d'une chose » et « représentation mentale<sup>509</sup> ». Deux visions semblent s'opposer. D'abord, l'image est à l'instar de la photographie, du dessin, tableau, etc., c'est-à-dire la reproduction plus ou moins fidèle d'un « objet » ; ensuite, en tant qu'exorde qui précède la création de l'objet, elle est sa représentation psychique. Ce qui apparaîtrait comme purement fidèle ou vrai, lorsque l'œuvre, en apparence objective, se suffirait à elle-même pour qu'on la *lise* — la photographie ou la cinématographie par exemple —, représente en réalité des volontés artistiques (cadrage, angle, choix de l'objet...) issues d'une réflexion : l'imagination de l'artiste. En effet, s'il existe autant de « réalités » que d'interprétations (un même film peut susciter des visions divergentes), nul ne peut se prévaloir d'une perception vraie qui viendrait annihiler les autres. Cette perception multiforme qui s'étend à notre monde (au-delà pour certains<sup>510</sup>) est parfois source de débats (dans le meilleur des cas) ou malheureusement de combats, tous deux pouvant prendre valeur idéologique. Si notre étude ne porte pas sur une réflexion géopolitique, elle ne cherche pas non plus à redessiner des frontières existantes, ici régionales. Cependant, nous avons pu constater qu'un même *pays* (la Bretagne) a cette faculté de se réinventer constamment — la *réécriture* du monde est l'un des actes majeurs de la littérature — tout en conservant cependant des fondations solides, ce que sont certains mythes. L'image semble alors évoluer entre deux mondes, l'un complètement libre — l'imaginaire et l'imagination, dans leur conception la plus

---

508. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

509. URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/image> (consulté le 26 août 2018)

Le même site rappelle l'étymologie d'image : « Emprunt au latin *imaginem*, accusatif de *imago*, « représentation, imitation, portrait (sous forme de statue, de peinture...) ; représentation par la pensée, évocation ; vision, songe ».

510. Le terme est à concevoir dans sa valeur adverbiale (au-delà du monde, c'est-à-dire l'univers), que nominative (l'au-delà, la croyance d'un monde après la mort).



individuelle et ouverte — et l'autre « cimenté » dans des récits substructureaux (mythiques, légendaires, folkloriques, etc.) qui s'amalgament à un imaginaire collectif. Si les termes *image*, *imagination* et *imaginaire* affichent certaines oppositions plus ou moins flagrantes, jusqu'à quelquefois se confondre, leur point de convergence majeur n'est autre que leur étymologie : *imago*. Or, le terme d'*imago* renvoie également à plusieurs autres notions, qu'elles soient du domaine de la biologie (stade final d'un insecte), de la psychanalyse (représentation inconsciente) ou de la philosophie (la notion du monde imaginal). Si le fantastique et la *fantasy* construisent le monde à leur convenance, nous pouvons nous demander si notre *monde interne* — celui que nous nous représentons, qui agit comme matrice — n'est pas un frein qui ne permet en fait qu'une reconstruction, une réécriture du monde, là où la « totale » liberté du créateur sous-entend *construction* et *écriture*. Pour essayer d'y répondre, nous interrogerons la notion d'imagination, pour ensuite différencier les différentes facettes du terme *imaginaire*, et enfin — ce qui servira de conclusion — l'*imago*, comme stade biologique final, synonyme de finitude.

### L'imagination comme sas créateur déconstructeur

Dissocier l'image de l'imagination, puis l'imagination de l'imaginaire, apparaît comme une tâche complexe. Cependant, nous ne pouvons faire l'impasse d'une définition — aussi imparfaite et lacunaire soit-elle — pour essayer de comprendre comment se forme la construction mentale du et des mondes.

### La complexité de définir l'imagination

Dès l'introduction de son essai *Les infortunes de l'imagination*<sup>511</sup>, Claude-Pierre PEREZ s'offusque — d'un ton légèrement éditorialiste — que le terme *imagination* ait perdu ses lettres de noblesse dans la sphère intellectuelle, notamment littéraire :

COMMENÇONS AVEC UN CONSTAT que chacun a fait, ou peut faire : l'imagination, le *mot* imagination, a disparu, tend à disparaître, du lexique de la critique savante, de la poétique, de la théorie littéraire.

*Image*, oui, sans doute. *Imaginaire*, tant qu'on voudra. *Imaginal*, à la rigueur. Mais *imagination* ? Le mot se rencontre encore, bien sûr. Les historiens n'ont pas oublié l'importance qu'il a eue jadis. Il arrive même ici ou là que tel ou telle s'en serve encore comme d'un concept opératoire : mais de moins en moins, fuitivement, et faute de mieux,

---

511. Claude-Pierre PEREZ, *Les infortunes de l'imagination*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.



dirait-on. L'imagination était, il n'y a pas si longtemps, un sujet de réflexion quasiment obligé pour les étudiants en littérature. Elle a disparu, ou à peu près, des ouvrages qui leur sont aujourd'hui destinés dès lors que le propos n'est pas strictement historique. Son nom même — dans ce contexte — a pris un petit air vieux jeu. Il ne s'affiche plus dans les titres. On ne le trouve plus dans les index. En dépit de Sartre, de Caillois, de Bachelard, et plus récemment des cognitivistes, sa légitimité théorique semble désormais incertaine et, si l'on peut dire, résiduelle<sup>512</sup>.

Sans que nous puissions juger de la bonne foi idéologique de l'auteur ni de son bien-fondé, nous pouvons le rejoindre sur cette complexité de définir le terme<sup>513</sup>, chose qu'il effectue grâce à de nombreux outils (traductologie comparatiste, évolution linguistique et littéraire, etc.) Si nous ne pouvons tendre vers l'exhaustivité à laquelle aspire PEREZ, nous pouvons tout de même — humblement — être surpris de la manière par laquelle il oppose *imaginaire* à *imagination*, le second devenant presque une victime collatérale du système capitaliste, dont l'« imaginaire » ferait partie :

Ce substantif : *l'imaginaire*, connaît aujourd'hui un furieux succès. On crée des centres de recherches et des “festivals” à son nom, on ouvre des sites, des chroniques, des sentiers...<sup>514</sup>

Un petit livre vif intitulé *Les Grandes Conceptions de l'imaginaire* est supposé se vendre mieux que s'il s'appelait [comme il devrait] *Les Grandes conceptions de l'imagination*. [...] Le marketing a ses raisons que la raison peut tenter de connaître.<sup>515</sup>

Notre surprise est d'autant plus grande que l'auteur rappelle lui-même la citation sartrienne qui renvoie au lien indéfectible qui unit « imaginaire » et « imagination » : « Cet ouvrage a pour but de décrire la grande fonction “irréalisante” de la conscience ou imagination, et son corrélatif noématique<sup>516</sup>, l'imaginaire<sup>517</sup> », mais plus largement de « tenter une “phénoménologie” de l'image<sup>518</sup> ».

Si défendre l'imagination est certes louable — pour peu qu'elle ait besoin d'être défendue —, nous allons pour notre part essayer de comprendre pourquoi elle ne peut apparaître, dans notre étude, que comme un sas qui unit notre monde « aux autres mondes ». D'abord, nous pouvons rappeler que l'union image/imagination s'explique étymologiquement, car « le terme *imagination* vient du latin *imago*, qui est de la même racine que *imitari*,

---

512. *Ibid.*, p. 7.

513. Cette complexité se laisse entendre à deux endroits : d'abord par l'intellectualisation de la notion d'imagination jusqu'à il y a quelque temps, puis par son délaissement, notamment dans l'enseignement littéraire.

514. *Ibid.*, p. 141.

515. *Ibid.*, p. 144.

516. « Qui se rapporte au noème, à l'acte de connaissance en tant que résultat. »

URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/noématique> (consulté le 26 août 2018)

517. Jean-Paul SARTRE, *L'imaginaire*, Paris, Éditions Gallimard, p. 13.

518. *Ibid.*, p. 17.

«imiter»<sup>519</sup>», «l'imagination serait l'«imitation par des images»<sup>520</sup> ». HANSEN-LØVE différencie, entre autres, «l'imagination reproductrice » de «l'imagination productrice ». Si la première notion vient «représenter des objets ou des êtres absents », la seconde a cette capacité «de nous représenter ce qui n'existe pas, ou pas encore, de concevoir un monde imaginaire<sup>521</sup> ».

Si nous souhaitions assigner l'une ou l'autre définition à l'œuvre de TATIBOUËT, nous pourrions dire — de manière assez binaire — que pour dessiner la Bretagne, l'auteur sollicite son imagination reproductrice dans *Le Club de l'Au-delà* (le paysage apparaît comme strictement identique aux lieux décrits), alors que dans *Les Portes de l'Autre Monde*, il minimise la description du paysage breton au profit d'un «autre monde », privilégiant ainsi une imagination productive.

Or, dans *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Gaston Bachelard semble exclure la reproduction parfaite de l'imagination, cette dernière ne pouvant exister que par une déconstruction du réel, par un mimétisme *déconstructeur* :

Comme beaucoup de problèmes psychologiques, les recherches sur l'imagination sont troublées par la fausse lumière de l'étymologie. On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'*action imaginante*. Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'*ouverture*, l'expérience même de la *nouveauté*<sup>522</sup>.

Avant d'analyser la définition bachelardienne, il semble nécessaire de rappeler que dans toute œuvre artistique, deux «imagination» coexistent : celle du «créateur» et celle du «regardeur<sup>523</sup> » (englobant le lecteur, le spectateur, etc.) Par ailleurs, BACHELARD évoque

---

519. Laurence HANSEN- LØVE (dir.), *op. cit.*, p. 222.

520. *Ibid.*

521. *Ibid.*

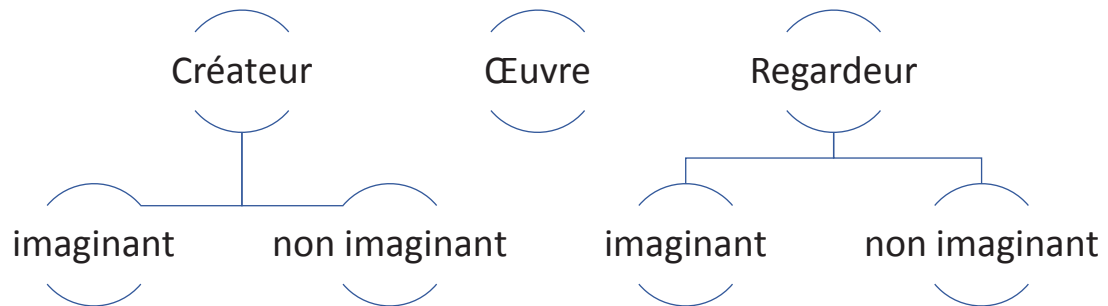
522. Gaston BACHELARD, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Éditions José Corti, 1990.

Introduction disponible sur internet.

URL : [http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard\\_gaston/air\\_et\\_les\\_songes/air\\_et\\_les\\_songes\\_intro.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/air_et_les_songes/air_et_les_songes_intro.html) (consulté le 26 août 2018)

523. La notion de «regardeur » permet de regrouper plusieurs notions, dont celle de lecteur. Par ailleurs, elle renvoie à l'une des citations de Marcel DUCHAMP : «Ce sont les regardeurs qui font les tableaux ».

deux types d'actions, l'une est imaginante, l'autre ne l'est pas. Les différents intervenants peuvent alors être schématisés ainsi :



Le créateur « imaginant » est l'artiste, le « non imaginant » est entre autres celui qui prend une photographie sans volonté artistique. Le regardeur « non imaginant » verra par exemple une photographie de bateau comme la simple représentation de l'objet, alors que l'« imaginant » sollicitera sa faculté analytique, sensible, etc. pour essayer de comprendre la volonté de l'artiste ou se plonger dans l'œuvre, rêver d'ailleurs, etc. Toutes les combinaisons sont par ailleurs possibles (créateur imaginant ↔ regardeur non imaginant ; créateur non imaginant ↔ regardeur non imaginant, etc.)

Si dans le cas d'œuvre littéraire, il semble peu probable — mais pas impossible — que le créateur<sup>524</sup> ou regardeur soit non imaginants, TATIBOUËT semble avoir comme volonté de stimuler l'imagination des lecteurs. Dans *le Club de l'Au-delà*, si nous avons déjà décrit les phases sérielles du scénario (voir *supra*, p. 106-109), nous remarquons également que l'image — ainsi que le texte qui l'accompagne — vacille entre *visible* et *invisible*, entre idéalisation et décrédibilisation du fantastique. Ainsi, avant que l'enquête surnaturelle ne commence, nous sommes dans le jeu que nous pourrions nommer « le voir sans voir » : les jeunes héros sont passés devant le vieux bateau une centaine de fois sans s'y intéresser ; Loïc croit aux êtres surnaturels (les sirènes par exemple), admettant ainsi qu'il existe un univers fantastique invisible, ce que réfute Maël ; les enfants entendent le fantôme sans que dans un premier temps ils ne le voient. Ce va-et-vient oblige le lecteur en quelque sorte à se confronter lui-même à ce qui l'entoure, à concevoir — *imaginer* —

---

524. Notons tout de même – de manière inquiétante - qu'au Japon, un programme d'intelligence artificielle a coécrit un livre avec des humains et a failli remporter le prix. L'ironie, l'humour, l'émotion, etc. ne réussissent pas encore à être retranscrits de manière algorithmique, ce qui explique l'échec du « robot-écrivain ».

URL : <https://www.lci.fr/high-tech/au-japon-un-robot-ecrivain-a-bien-failli-remporter-son-premier-prix-litteraire-1506865.html> (consulté le 27 août 2018)

l'*image* comme imparfaite, susceptible de cacher l'irréel. Nous pourrions reprendre une définition bachelardienne de la force imaginante qui prend deux formes, dont la seconde est de « creus[er] le fond de l'être. Dans la nature, en nous et hors de nous, [les forces imaginantes] produisent des germes ; des germes où la forme est enfoncée dans une substance, où la forme est interne<sup>525</sup> ».

Pour reprendre la métaphore de BACHELARD, TATIBOUËT fait germer la graine *imagination* dans le cerveau du lecteur, d'abord car ce dernier imagine le déroulement du récit, en anticipant la sérialité des épisodes, mais également, car cette construction progressive fait que le fantastique devient norme, du récit et par métonymie des lieux du récit. Il nous semble donc difficile, pour ne pas dire impossible, de prôner l'indépendance dans l'acte d'imagination. Le lecteur la partage en effet avec plusieurs autres entités externes : l'auteur, planteur de la « graine » ; les narrateurs, « cotuteurs » qui avec le lecteur — le « quatrième de la bande » (voir *supra*, p. 168) — imaginent et construisent progressivement le récit et sa portée fantastique.

Dans le récit de PLACE, la fonction imaginante semble offrir davantage d'indépendance au lecteur qui, rappelons-le, est plus mature (pré- ou adolescent). La lecture psychanalytique du parcours de Gwen n'est pas forcément décelable — ni même nécessaire pour que le récit conserve son intérêt — et les « graines » semées par PLACE, qui représentent les contours effacés d'une Bretagne dissimulée, peuvent soit germer (le lecteur lit en filigrane), soit rester à l'état de graine (ce qui n'empêche pas d'autres lectures, d'imaginer une autre histoire). D'ailleurs, comme nous l'avons déjà évoqué, un doute subsiste quant à cet *ailleurs* où se trouve Gwen (voir par ex. *supra*, p. 113-114). Pour reprendre notre réflexion sur « le fantastique et la *fantasy* : quelle(s) déconstruction(s) de l'imagerie et de l'imaginaire bretons ? », nous ne savons toujours pas avec certitude le lieu des aventures de Gwen, même à la lecture des dernières lignes, ce qui fait d'ailleurs survivre l'imagination au-delà du livre. Là survient l'opposition entre le fantastique — littérature du doute — et le monde *fantasy* dans lequel évolue le club de l'Au-delà, qui ne quitte jamais leur Bretagne — au contraire, il la visite — pour rejoindre, avec le lecteur, un *autre* monde, celui du surnaturel, de l'*inexpliqué*<sup>526</sup>.

---

525. Gaston BACHELARD, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions Gallimard, 1942, p. 7.

526. L'*inexpliqué* réside dans le fait qu'à aucun moment nous ne sommes informés de la manière par laquelle le « monde réel » se transforme en « monde hanté ». Si les jeunes héros ne cherchent pas plus d'explications, acceptant — d'où la *fantasy* — que la Bretagne soit naturellement hantée, et qu'ils sont juste dotés d'un don (voir l'invisible), ils cherchent à expliquer pourquoi tel ou tel esprit ne réussit pas à quitter ces terres.

Il semble alors difficile de représenter la Bretagne d'une manière uniforme quand il est question d'imagination, grandement sollicitée dans les œuvres littéraires. La représentation d'une Bretagne réelle n'est sans doute pas à souhaiter si nous nous référons à BACHELARD. Dans l'acte de lecture, qui plus est quand il est question de littératures de l'imaginaire, l'imagination est bien incontournable, que ce soit de manière subtile ou affirmée. Si l'image de la Bretagne, ainsi déconstruite par l'imagination, permet la reconstruction d'infinis mondes bretons (celles de l'auteur, du lecteur, des narrateurs), nous pouvons à présent nous questionner sur la notion d'imaginaire, qui dans l'inconscient est l'incandescence de cette liberté.

### L'imaginaire, pour quelle infinitude ?

Si l'image et l'imagination semblent se répondre, au-delà de leur étymologie commune — chacune dans un rôle d'imitatrice, quelquefois de simulatrice —, la hiérarchisation entre ces deux entités n'est pas si évidente. Pour le dire trivialement, « qu'est-ce qui est arrivé en premier : l'image ou l'imagination ? » La création d'une image ne nécessite d'ailleurs pas forcément d'imagination (nous nous rappelons de ce *selfie* très humoristique pris en 2011 par Naruto, un macaque indonésien). Du point de vue de la réception, l'image apparaît pourtant comme un matériau indispensable, BACHELARD pensant à juste titre que l'imagination vient la déformer. Le philosophe prétend alors que « le vocable fondamental qui correspond à l'imagination [...] c'est *imaginaire*<sup>527</sup> » et ajoute que « grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*<sup>528</sup> ». Pourtant, certaines personnes n'ont pas cette faculté d'accéder à l'imaginaire, car leur imagination défaille<sup>529</sup>. *Imaginaire* n'apparaîtrait donc plus comme simple facilitateur dans l'acte d'imagination, ou comme se confondant avec cette dernière pour ne former qu'un, mais — dans le cycle image ↔ imagination → imaginaire — comme ce qui succède au sas qu'est l'imagination, sa créatrice. Cette double conception de l'imaginaire renvoie à l'analyse qu'en fait Jean-Jacques WUNENBURGER :

L'imaginaire tantôt désigne le produit, les œuvres de l'imagination en tant que faculté mentale, généralement associée à un jugement méfiant sur leur pseudo-consistance, tantôt

---

527. Gaston BACHELARD, *L'air et les songes*, *loc. cit.*

528. *Ibid.*

529. Il est ici question de cette faculté d'imaginer — de faire preuve d'imagination — qui semble presque naturelle. Or, quelques rares personnes sont médicalement dans l'impossibilité d'imaginer, atteintes de cécité mentale (l'afantaisie).

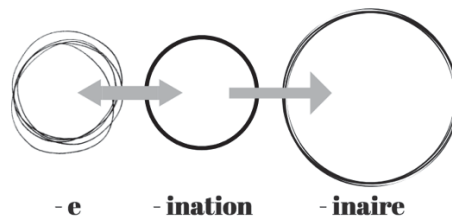
## Le fantastique et la *fantasy* : quelle(s) déconstruction(s) de l'imagerie et de l'imaginaire bretons ?

---

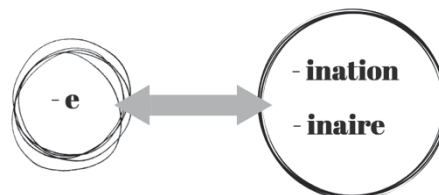
il confond les produits avec l'imagination elle-même en tant qu'il intègre de la faculté un dynamisme, une puissance poétique des images, symboles et mythes<sup>530</sup>.

Dans les deux hypothèses, nous admettons que l'image apparaît, à tort, comme un élément fini, emprisonné par l'objet qu'elle mime. Le fait que l'imagination le déforme dérigidifie sa fonction. Mais là s'opposent deux conceptions : 1) l'imagination et l'imaginaire seraient deux espaces distincts, le premier comme processus d'intellectualisation et le second comme résultat (le monde éthéré, du rêve, de l'évasion, etc.) ; 2) l'imaginaire et l'imagination partageraient un même espace, ce qui sous-entend qu'ils évoluent tous deux de manière simultanée, sans que l'un prévale sur l'autre. Ce que nous pouvons dessiner ainsi :

### Les phases de l'imag-



### Les phases de l'imag-



Les deux prototypes semblent imparfaits et la non-distinction d'imagination et d'imaginaire renvoie à l'une des critiques de PEREZ. La construction des mondes se ferait de manière simultanée, ce qui ne permettrait plus de distinguer l'esprit « créateur » de l'objet « créature<sup>531</sup> ». Au-delà du fait que l'imaginaire métonymique effacerait dans l'inconscient tout le processus préalable à la « fabrication » de l'objet final — même si WUNENBURGER semble estimer qu'il s'agit d'un faux procès —, le processus imagination ↔ imaginaire, qu'il soit simultanée ou consécutif, ne prend pas en compte les

---

530. Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'imaginaire*, coll. « Que sais-je ? », Paris, PUF, 2006, p. 15.

531. La non-distinction d'imaginaire et imagination — tous deux regroupés en le seul nom d'imaginaire — rappelle un terme comme « création » qui désigne à la fois l'acte de créer que la chose créée.



mondes imaginaires « externes ». Ces mondes que nous nommons « externes » sont d'une part tous ceux déjà créés précédemment — nourris d'inter-textualité et –iconicité<sup>532</sup> —, mais également l'imaginaire collectif, ainsi que la bibliothèque collective, qui viennent s'y greffer. Ainsi, le titre *La Fée de Brocéliande* convoque pour nombreux lecteurs le récit de Viviane et Merlin avant même d'en avoir entamé la lecture. Si nous pouvons nous poser la question de savoir si ces mondes préexistants ne sont pas un frein à la création, la *fantasy*, entre autres, qui s'ouvre sur d'autres mondes et leur multitude de « possibles », laisse le champ de l'invention et de l'imagination libre. Cette notion du *monde* possible pose d'ailleurs questions, et Anne DUPRAT « définit en creux les mondes possibles en les distinguant des mondes fictionnels, qui “ne sont pas des hypothèses, parce qu'ils ne sont pas des ramifications d'un monde de référence qui serait le monde actuel”<sup>533</sup> ». Lorsque l'imaginaire calque à notre monde, il ne peut pas s'échapper totalement des références, qu'elles soient textuelles (ce qui a déjà été écrit), iconiques, ou propres au réel.

### Les enjeux de l'imaginaire collectif

L'imaginaire collectif, qui n'est pas à confondre avec l'imagerie ou imagier collectifs<sup>534</sup>, renvoie à plusieurs notions, qui touchent à la construction identitaire, le préjugé, la sociologie. WUNENBURGER utilise un chapitre qu'il nomme « explorations d'imaginaires<sup>535</sup> » ; au-delà de l'intérêt du titre, qui renvoie à une notion de voyages, de découverte, d'univers, etc. — que nous reprendrons plus tard —, le philosophe renvoie aux travaux de l'historien Lucian BOIA qui liste plusieurs « structures archétypales » :

1/ la conscience d'une réalité transcendante, qui recoupe le sacré ; 2/ le double, la mort et l'au-delà ; 3/ l'altérité, ouvrant sur l'animal et le divin ; 4/ la quête de l'Unité (androgynie) ; 5/ l'actualisation des origines ; 6/ le déchiffrement de l'avenir ; 7/ l'évasion hors de la condition humaine (âge d'or, utopie) ; 8/ la lutte et complémentarité des contraires<sup>536</sup>.

---

532. Cela renvoie à des notions de bibliothèques — et photothèques — collectives et intimes.

533. Xavier GARNIER, *op. cit.*

534. Quand il est question de géographie, de tourisme, etc., l'imagerie ou imagier collectifs correspondent par exemple à toutes ses représentations mentales que nous nous faisons d'un paysage, d'un lieu. Si l'on parle de Paris, particulièrement à des étrangers, les images de la tour Eiffel feront certainement partie de celles qui apparaîtront naturellement.

535. Jean-Jacques WUNENBURGER, *L'imaginaire*, *op. cit.*, p. 89-120.

536. *Ibid.*, p. 89-90.

Cependant, WUNENBURGER précise qu'en 1990, des universitaires américains et européens ont difficilement proposé une autre liste des « imaginaires collectifs d'une part ou d'autre de l'Atlantique » :

1/ l'esprit des lieux (la nature, la frontière, le micro- et le macro-espace ; 2/ les métamorphoses du temps (de l'âge d'or aux paradis futurs) ; 3/ les rêveries du voyage et l'aventure du regard (errance et enracinement) ; 4/ usages et mésusages de l'abondance (l'or, le travail, le progrès) ; 5/ les âges de la vie (l'enfance, la jeunesse éternelle, le vieillissement) ; 6/ la frontière du corps (le pur, l'impur, le propre et le sale, l'innocence et le péché, etc.) ; 7/ l'identité sexuée (le masculin, le féminin, l'androgynie) ; 8/ le Moi et l'autre (l'autochtone, l'étranger, le Blanc, le Noir, l'Indien, le métis) ; 9/ géographies imaginaires (les images réciproques de l'Europe et de l'Amérique).<sup>537</sup>.

Ces notions d'« imaginaires collectifs » font écho aux réflexions de JUNG sur l'inconscient collectif. Le psychanalyste pense en effet que les Humains partagent un « bagage commun » composé de plusieurs archétypes<sup>538</sup> qui remontent à des temps suffisamment anciens pour qu'une communauté se les partage. Si nous voyons que les questions de l'imaginaire font débat, c'est qu'elles touchent au fonctionnement de l'humain, de manière ethnosociologique. Derrière la classification de l'imaginaire collectif, il apparaît comme nécessaire de comprendre comment est perçu *un* monde, perception qui, si elle est abstraite (« les rêveries du voyage » qui interprète le voyage comme une évasion, quelque chose de nécessairement positif par exemple ; « les métamorphoses du temps », et l'idéalisation d'époques anciennes le *c'était mieux avant*, etc.), n'est pas toujours totalement déconnectée d'une réalité (la notion de « Moi et l'autre » interpelle par exemple sur des problématiques de racisme, d'intégration). Cette multiplication des cultures apparaît comme autant de mondes qu'il est possible de visiter. Mais inversement, quand nous nous intéressons à un seul de ces mondes, nous pouvons penser qu'il est lacunaire (il n'intègre pas l'addition de tous les « mondes »), excluant, voire partial. Sans que nous puissions tendre vers une définition similaire à celle du nationalisme (« une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine<sup>539</sup>») — même si certains partisans espèrent une telle Bretagne —, nous pouvons penser qu'une image, qu'une imagination ou qu'un imaginaire limitent nécessairement la vision que le lecteur peut avoir du monde. Ce bornage contraint d'autant plus quand il structure un même lieu, une même histoire, une

---

537. *Ibid.*, p. 90.

538. URL : <https://www.lepsychologue.be/articles/inconscient-collectif-archetype.php> (consulté le 6 septembre 2018)

539. Benedict ANDERSON, Pierre-Emmanuel DAUZAT (trad.), *L'imaginaire national – Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme (imagined communities)*, Paris, Éditions La Découverte, 2017, p. 19.

même culture, etc. L'imaginaire macrocosmique se transforme ainsi en microcosme qui, plus il se plie à certaines conventions pour que l'identité d'une « nation » s'y reflète, plus il empêche une liberté totale, pourtant *a priori* maîtresse dans l'acte d'imagination, mais en fin de compte bridée par cette transmission (inconsciente ou non) de certaines images. D'ailleurs, pour paraphraser la traduction de l'ouvrage d'ANDERSON — *imagined communities* — nous pouvons croire que l'univers breton naviguerait entre un monde *imaginé* (celui de l'imagination, celui qui précéderait l'imaginaire, voir *supra*, p. 183) et un monde, tout de même imaginaire dans le sens où il s'offre quelques libertés. Si PLACE efface totalement la Bretagne dans un premier temps, avant qu'elle ne réapparaisse déconstruite puis que Gwen s'en affranchisse, c'est qu'il pointe justement cette nécessité de ne pas rester cloisonné à une culture, à un milieu social, etc. TATIBOUËT, quant à lui, s'il colle très fortement à la géographie ou au folklore breton, permet malgré tout au lecteur — qui n'a pas forcément connaissance des références intertextuelles — d'entrer dans un imaginaire relativement ouvert, inimaginé, pour un lecteur peu expérimenté. Le cycle arthurien, pour sa part, renvoie à ce qu'on pourrait presque nommer comme un « conscient collectif », régulièrement renouvelé. Au-delà de la féerie, de la bravoure, des trahisons, etc. qui permettent de nourrir — et de maintenir vivant<sup>540</sup> — l'imaginaire du *jeune* lecteur en quête d'aventures et de magie, le roi Arthur (et davantage Merlin sans doute) apparaît comme un même homme, ancêtre d'une Histoire partagée, héroïque.

---

540. Si le programme scolaire, dès le collège, permet de « maintenir en vie » le récit d'Arthur (par des extraits notamment), tous les autres médias (sériétélévisuels, cinématographiques, bédéesques, etc.) entretiennent une connaissance du héros, et donc sa transmission.

## Conclusion, la Bretagne comme imago

La Bretagne « réelle » semble un mythe tant les avis divergent à son sujet : que ce soit sur sa délimitation géographique — doit-on considérer ses frontières historiques ? administratives ? politiques ? — ou des éléments dont une ville doit se prévaloir pour justifier d'une appartenance plus ou moins lointaine, les panneaux de signalisation bretons entre autres. Ce flou le plus total reste d'ailleurs, au sein même de la « communauté bretonne », source de discussions ou de discordes. Si cette Bretagne aux frontières fluctuantes, éloignée d'un réel ancré, permet à TATIBOUËT d'imposer son point de vue, celui d'une Bretagne historique, d'où sont d'ailleurs issus de nombreux fantômes, cela ne permet pas de débrider l'imaginaire. Quand cette Histoire vient se combiner à une multitude d'images (représentation personnelle, collective, propagée...) mais également à des faits sociologiques, culturels, reflets d'une réalité, ils permettent certes à l'auteur de proposer sa lecture du monde, tout en restant figé dans un cadre qu'il ne peut pas dépasser. Ainsi, l'imaginaire existerait mais pas suffisamment pour qu'on puisse encore réussir à proposer par exemple une Bretagne totalement futuriste, science fictive, ce que peuvent déplorer certains (voir *supra*, p. 24-25), limitant le nombre de mondes auxquels elle peut accéder ? ou en limitant la forme des mondes, leur biodiversité, leur espace temps, etc. qui font que ces mondes sont autres ? La Bretagne n'aurait-elle donc pas ainsi atteint son imago ? C'est-à-dire, de manière métaphorique, dans sa définition biologique sa forme définitive<sup>541</sup> ?

---

541. « Forme définitive de l'insecte adulte sexué, à la fin de ses métamorphoses ».  
URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/imago> (consulté le 28 août 2018)

*Conclusion générale*

Regarder la Bretagne.  
Inventer les Bretagne.

Le programme de français du cycle 4 se compose de plusieurs entrées. Notre titre conclusif imite l'une d'entre elles : « Regarder le monde. Inventer les mondes. » Si le site Éduscol<sup>542</sup> en rappelle les grandes lignes (« Imaginer des univers nouveaux », « La fiction pour interroger le réel », « Visions poétiques du monde »), nous pouvons penser que l'irréel, l'imagination et le sensible, entre autres, sont autant d'outils qui permettent la création de nouveaux mondes, de nouvelles sociétés, etc.

Pour autant, cette multiplication des mondes abandonne pour un temps les pages fictionnelles quand, par exemple, certaines opinions deviennent des croyances et s'ouvrent sur des ailleurs « possibles » (croyances religieuses ou mystiques comme l'après-vie et croyances « scientifiques » comme la vie extraterrestre ou la théorie d'EVERETT<sup>543</sup> des mondes multiples [*many-worlds*]). Quand les druides voient en la nature un monde qui offre des ressources infinies et se différencie de l'Homme, tout en s'amalgamant, paradoxalement, avec chaque corps vivant, la plupart d'entre nous y voient au mieux un champ de liberté et de richesses (entre autres médicinales), des enjeux écologiques (la nature reste ici extrinsèque à l'Homme), etc. Un même objet modifie alors pleinement la lecture profonde qu'on a du monde qui est le nôtre.

Toutefois, si le terme « monde » se conjugue si facilement au pluriel — nous pourrions aussi bien « regarder les mondes, inventer le monde » —, c'est que le catalogue littéraire, cinématographique, et ses promesses d'infinitude nous habituent depuis longtemps à d'autres horizons futuristes et sciences-fictifs, appartenant à la *fantasy*, etc. De manière plus contemporaine, l'évolution des « cultures » (médiatique, cyberculture), des modes de diffusion (médias de masse) et des technologies (modélisation informatique, 3D, 4D) propose — également grâce à la popularisation de l'art série-télévisuel et vidéoludique, entre autres — la création de Nouveaux Mondes, de plus en plus réalistes et spectaculaires<sup>544</sup> (*blockbusters*). Ce regard qui transmue le fini en infini et l'invisible en visible, et vice-versa, permet à tout lecteur (« regardeur »), y compris les plus cartésiens, de se projeter vers un ailleurs, qui se confond quelquefois avec son « ici » et son « maintenant ». C'est ainsi que Gwen, dans *La Douane volante*, entreprend un voyage double : tout d'abord extérieur, car il (semble) quitte(r) sa Bretagne ; puis intérieur, par cette excursion

---

542. URL : <http://eduscol.education.fr/cid99194/ressources-francais-c4-regarder-le-monde-inventer-des-mondes.html> (consulté le 18 septembre 2018)

543. Dans sa théorie, Hugh EVERETT — qui n'est ni le 1<sup>er</sup> ni le dernier à avoir travaillé dessus — démontre l'existence d'univers multiples. Ces multivers sont d'ailleurs largement réutilisés dans diverses productions (sérietélévisuelles, littéraires, cinématographiques, etc.)

544. Il y aurait *a priori* beaucoup à dire sur le sujet, notamment sur cette américanisation de la culture, et ce goût pour la démesure (avec les superproductions par exemple, qui accentue le « réalisme » avec des décors modélisés par ordinateur) et la popularisation des séries télévisées à gros budgets. Les modes de diffusions (téléchargements légaux, mais également illégaux ; programmes à la demande ou abonnements télévisuels, etc.) ont permis de généraliser cette ouverture intellectuelle vers d'autres mondes.



psychanalytique du « moi » (son conscient) au « surmoi » (son inconscient), de la perception à l'aperception<sup>545</sup> de la Bretagne. Le lecteur, co-voyageur plus ou moins autonome, se voit alors offrir un billet aller-retour vers ces autres destinations ; le hublot semble agir comme une loupe qui permet d'apercevoir des géographies et légendes que, jusqu'à présent, il ne pouvait que percevoir.

Ne dit-on pas d'ailleurs que la littérature est cette fenêtre ouverte sur le monde ? Derrière ce lieu commun, nous prenons conscience que lire permet d'accéder à une multitude de pensées, de réflexions, de cultures, de géographies, etc. En nous ouvrant « sur le monde », une notion de finitude<sup>546</sup> s'inscrit, et les différents écrivains de notre corpus partagent cette volonté de décortiquer l'image de la Bretagne. Si les genres fantastique et *fantasy*, à priori affranchis du réalisme, offrent une pleine liberté, le voyage n'en reste pas moins biaisé car dirigé — pour reprendre la métaphore — par le pilote, cet auteur qui « décortique », certes, mais surtout véhicule une image, une vision, une critique...

Par ailleurs, une rupture avec le « monde réel » surgit quand l'auteur emmène le lecteur vers ce qui semble être un nouvel univers : voyage « fondateur » grâce au mythe arthurien ; voyage initiatique avec l'introspection quasi psychanalytique de Gwen, qui « rêve » d'un passé flamand dans *La Douane volante* (*autre lieu, autrefois, autres mœurs, autre moi, autre ça*, etc.) ; voyage « terrien » — c'est-à-dire au cœur des terres bretonnes — avec des récits folkloriques et légendaires dans *Le Club de l'au-delà*, par exemple. Tous ces thèmes et ces univers qui lient la réalité de notre monde au surnaturel, à l'onirisme, au légendaire... — de manière textuelle (*La Douane volante*), partiellement ou totalement iconique (respectivement dans *Le Club de l'au-delà* et *Arthur, une épopée celtique*) — sont au nombre des combinaisons qui confirment la force de l'imaginaire (et de la littérature, terre de fantaisie.

Pourtant, quand l'un des objets au cœur de l'œuvre a une dimension géographique et que nous quittons le macro- au profit du micro- (lieux que nous habitons, connaissons, etc.), il semble difficile de transformer l'objet sans en altérer la nature. Si le lecteur connaît le lieu, il rentre probablement dans une approche comparatiste entre son « réel » et le « réel

---

545. Les deux théories (freudienne et leibnizienne) s'opposent : la première conscient un changement de nature entre le conscient et l'inconscient (l'inconscient correspond à tout ce qu'on refoule) alors que pour LEIBNITZ, il s'opère un changement de degré (la perception est une donnée sensible que je vois mais dont je n'ai pas forcément conscience, alors que l'aperception est une conscience des choses). Ces deux modifications semblent s'opérer chez Gwen : d'abord par cette nécessité d'affronter l'emprise que les autres ont sur lui, ainsi de grandir, de devenir plus fort ; ensuite car ce qu'il ne voyait pas jusqu'à présent (cette Bretagne trop prégnante, qui étouffe son *surmoi*) lui apparaît comme une évidence à son « retour ».

546. C'est par « facilité » que nous décrivons ici notre monde comme « borné » alors qu'il cache certainement encore certains mystères et géographies, notamment sous-marines, à découvrir. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous ne parlons pas ici de « fermeture sur le monde », mais d'« ouverture ».

auctorial », comme avec ce passage flaubertien qui offre un véritable voyage temporel à tout Nantais :

Nous écrivions dans notre chambre fraîche, nous nous lavions dans de grandes cuvettes ; nous nous amusions dans la cour avec un petit singe qui déchiquetait de ses dents et de ses ongles nos vieux gants blancs d'une façon à faire croire que c'était pour lui qu'on les avait inventés, ou bien nous allions au passage Pommeraye acheter des stores de Chine, des sandales turques ou des paniers du Nil, afin d'examiner à l'aise et de toucher avec nos mains toutes les babioles venues d'au-delà des mers, dieux, chaussures, parasols et lanternes, futilités splendides en couleur qui font rêver à d'autres mondes, niaiseries sans usage qui pour nous sont des choses graves<sup>547</sup>.

S'il n'a pas vécu à l'époque de cet extrait (XIX<sup>e</sup> siècle), il est toutefois très facile pour le lecteur de se « remémorer » et d'imaginer ce qu'était ce lieu de rencontres pour la population bourgeoise d'antan, « mi-bohème » aujourd'hui. Bien que notre étude ne porte pas sur le courant réaliste, l'un de ses enjeux est sans doute de savoir comment la géographie — par essence « rationnelle » — et le folklore — qui peut, certes, relever des croyances, de la superstition, mais également offrir un regard scientifique, ethnologique — réagissent quand ils s'associent à une littérature de l'imaginaire.

Tout d'abord, nous pouvons partir de l'hypothèse que la géographie et le folklore ne font que reproduire, voire accentuer les propriétés du fantastique (l'instabilité, le doute) ou de la *fantasy* (lieu du « surnaturel naturalisé<sup>548</sup> »). Cela se justifie d'autant plus que les terres bretonnes apparaissent comme profondément — pour ne pas dire nativement — fantastiques et merveilleuses, d'une part parce que le mythe arthurien liant magie et combats héroïques est cette matière fondatrice ; d'autre part, parce que son folklore plus « récent » (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles) laisse une grande place aux superstitions et croyances surnaturelles (rebouteux, magnétiseurs, l'Ankou...). Si ce « surnaturel » rural n'a pas cette même vocation cosmogénique que dans le cycle arthurien, nous pouvons tout de même y voir une sorte de survivance de la transmission orale et du fantastique, sans doute

---

547. Gustave FLAUBERT, *Par les Champs et par les Grèves*, Arvensa Éditions, 2014, p. 44.

548. Pour mieux comprendre cette notion, nous pouvons citer plus largement le passage qui vient différencier la littérature fantastique de la *fantasy* :

« On comprend comment de telles approches définitionnelles excluent notre corpus de la *fantasy* : non seulement le « cadre de la vie réelle » n'y est présent qu'à titre optionnel, les « autres mondes » s'imposant davantage comme trait générique saillant, mais encore et surtout il ne saurait être question d'« ordre établi » ou des « lois naturelles » seules valables, où l'irrationnel ferait « intrusion », choc ou même trouble. Au contraire, la *fantasy* apparaît en majorité comme le domaine d'un « surnaturel naturalisé » : l'existence ou l'apparition de créatures ou d'événements inconnus de notre cadre cognitif s'y voient acceptées par le lecteur/spectateur au même titre qu'elles le sont au sein du monde fictionnel, sans prêter à la remise en question ou même à l'interrogation ».

Anne BESSON, *La Fantasy*, op. cit., p. 17.

dégradée puis effacée au fil de la « disparition<sup>549</sup> » des campagnes. La profondeur fantastique est ainsi double : d'une part, celle des mythes et légendes, qui s'enchâssent et dont — comme le démontre LERECULEY — nous ne réussissons pas à définir le point zéro ; d'autre part, celle des « terres » et légendes, dont la transmission de génération en génération favorise la rémanence de récits « d'outre-tombe ». La Bretagne et son terreau fantastique très riche entraînent aisément le lecteur vers d'autres lieux, sans que la géographie bretonne soit réellement dénaturée. Ainsi, dans *Les Portes de l'autre monde*, les aventures se déroulent dans une Bretagne somme toute banale (« Je vois des champs... et encore des champs... Ah oui ! il y a aussi une mouette dans le ciel. C'est beau une mouette dans le ciel...<sup>550</sup> »). Quand des êtres surnaturels (l'elfe, le korrigan) apparaissent pour la première fois, ils font déjà partie d'un imaginaire collectif qu'on ne peut réellement déconnecter de la Bretagne. Dans *Le Club de l'au-delà*, les jeunes enquêteurs choisissent comme seul lieu de « divertissements » la Bretagne historique, qui a vu naître de nombreux faits divers (dont la disparition de deux jeunes garçons), réécritures mythiques, événements notables de l'Histoire, etc. Pour TATIBOUËT, tout récit est propice au surnaturel. Le cycle arthurien, pour sa part, donne à voir les lieux d'une Bretagne originelle qu'on peut encore visiter, à l'instar de Stonehenge. Myrrdin, ce « sang-mêlé » thaumaturge, crée le miracle sans que le lecteur ni les personnages ne le voient en action. Le monument reste d'ailleurs aujourd'hui empreint de mystères entretenus par quelques druides.

D'autre part, nous pouvons penser que la géographie et le folklore agissent comme des contrepoids « réalistes » nécessaires pour que la balance « fantastique » ne soit pas déséquilibrée. Dans la *fantasy*, ils deviennent parfois des composantes « naturelles » d'un monde « surnaturel naturalisé », par exemple lorsque les enquêteurs du *Club de l'au-delà* côtoient et aident les défunts. Cet élément « naturel » est si important que, dans la série de TATIBOUËT, dès le paratexte éditorial (couverture, quatrième de couverture), l'horizon d'attente du lecteur — ou de l'acquéreur de l'œuvre, le médiateur adulte — est géographique : Gavrinis, Tévenec, Saint-Malo, Guérande, etc. La promesse de la série, au-delà de son caractère fantastique, devient quasiment touristique, et Loïc, le personnage « savant », apparaît comme ce guide culturel spécialiste de la géographie, de l'histoire, de l'inexpliqué, du légendaire...

---

549. Si les campagnes n'ont bien sûr pas disparu, la proximité des villes favorisent la mixité sociale et l'inclusion des ruraux à la culture, technologie, éducation, etc.

550. Yann TATIBOUËT, Stéphane HEURTEAU, *Gelfelinn – L'elfe aux trois griffes*, op. cit., p. 8.

Que la géographie et le folklore soient un prolongement inné du fantastique breton (première hypothèse) ou qu'ils le contrebalancent (seconde hypothèse), la transmission semble être au cœur des projets. Dans le premier cas, la littérature transmet la conception d'une Bretagne née sur des terres de légendes, de mythes, de superstitions, etc. Le genre de l'œuvre et son objet, tous deux fantastiques, sont réflexifs. Dans le second cas, la « photographie » d'une Bretagne passée (l'incipit de *La Douane volante*, la collection de Fanny CHEVAL) ou d'une Bretagne contemporaine (*Le Club de l'au-delà*) nourrit la curiosité du lecteur, qui découvre une ruralité prégnante, des conditions de vie misérabilistes, une mode vestimentaire aujourd'hui reléguée au titre de folklore... mais également des paysages « sépia » et une nature qui traverse les siècles.

Nous voyons alors que la géographie et le folklore revêtent le caractère intemporel d'un patrimoine, tantôt matériel (l'architecture), tantôt immatériel (le paysage et les légendes, entre autres), que les auteurs essayent de sauver. Cette protection passe pour TATIBOUET et CHEVAL par cette nécessité de transmettre aux nouvelles générations une sorte d'identité régionale. On oppose ici cette transmission à un chauvinisme partisan gratuit car elle est faite par des amoureux et connaisseurs de la Bretagne et de ses légendes, à l'instar du long travail d'Anatole LE BRAZ. Si le mythe arthurien, mythique, n'est pas menacé de disparition (la légende est « populaire », au sens large), il n'en va pas de même des « petites » légendes rurales. Pourquoi les auteurs ne réintroduisent-ils pas tout simplement une littérature régionaliste ? littérature de terroir ? Sans doute parce que le réalisme trop prégnant d'un temps *dépassé* — et non hors du temps, comme l'est tout mythe — ne permet plus à une jeune génération de s'y attacher. PLACE abandonne d'ailleurs rapidement le réel régional au profit d'un monde onirique dans *La Douane volante*.

Nous entrevoyons alors les limites de la géographie et du folklore bretons. D'un côté, nous avons des objets très « cadrés », théorisés et, d'un autre côté, une littérature — intrinsèquement libre — de l'imaginaire, de l'imagination qui va au-delà de la liberté stylistique, narrative... car elle réaménage les frontières du réel. Si nous concevons que les littératures se nourrissent d'un passé intertextuel, architextuel et intericonique, entre autres, (références et genres que réinvestit l'auteur, comme c'est le cas dans nos différentes œuvres) la bulle extensible « imaginaire » (confinée à l'imagination du créateur) semble contrainte par cette « sous-bulle » plus rigide qui l'habite : la Bretagne.

Dans les œuvres iconiques, l'imagé devient par ailleurs un prolongement de l'imagination de l'auteur et semble ainsi limiter l'interprétatif possible chez le lecteur (durcir cette « sous-bulle » nommée « imaginaire »). À ce titre, l'œuvre de PLACE apparaît comme un contre-exemple — l'exception — qui vient confirmer cette règle. Il s'agit d'un roman purement textuel qui, en se restreignant à la description fidèle d'une Bretagne en guerre, permet au lecteur, soit de créer le paysage tel qu'il le lit, soit de convoquer d'autres images (archives documentaires vidéos ou photographiques, films, etc.) et ainsi d'agir avec force dans l'acte de création. Ne doit-on pas quitter la Bretagne pour mieux la voir ?

Et pour citer une fois de plus Thomas Wolfe : « Je me suis déjà rendu compte que pour connaître son pays natal il faut le quitter, que pour le trouver il faut le chercher en soi dans son cœur, son esprit, ses souvenirs, dans son propre psychisme, mais qu'il faut aussi aller le chercher dans un pays étranger. » Ces propos ont éveillé en moi une forte résonance — quand j'étais au pays, les paysages que j'avais devant mes yeux n'étaient que trop vus, ils ne pouvaient absolument pas révéler leur valeur intrinsèque leur différence, mais après m'être éloigné du pays natal, quand j'ai saisi ma plume pour écrire, j'ai éprouvé toute la souffrance de n'avoir pas de lieu où rentrer, s'est alors formé en moi le désir irrépressible du pays natal spirituel. Il faut toujours un lieu où l'âme puisse se poser, le pays natal est donc devenu pour moi une forme de providence, le dernier refuge pour l'écrivain du terroir installé en ville que j'étais<sup>551</sup>.

Nous pourrions alors interroger l'enfermement régional de certaines œuvres — en partie parce que le « fantastique » s'enferme dans des frontières régionales — et rappeler que les récits de TATIBOUËT et CHEVAL collaborent avec la même maison d'édition, Beluga, elle-même intégrée dans Coop Breizh, « première entreprise culturelle de Bretagne, entièrement dédiée aux produits culturels bretons », comme l'indique son site<sup>552</sup>. Sans remettre en cause le projet individuel louable et honnête de chaque auteur, et tout en regardant au-delà de Coop Breizh, il serait sans doute intéressant de nous interroger sur la place économique de tels transmetteurs, ainsi que sur leur pouvoir au sein des institutions bretonnes (par exemple quand il existe un lobby breton [*lobi breizh*], notamment culturel). Car si nous pouvons féliciter toute démarche de transmission, il serait inquiétant qu'elle soit exclusive et se fasse au détriment d'autres savoirs. Aussi, afin de prévenir cette éventualité, nous pourrions interroger le noyau familial et scolaire (notamment les écoles Diwan), tous deux dépositaires du savoir, concernant leur manière d'intégrer la bretonnité à la nationalité, l'euroanéité, la mondialité...

---

551. Mo YAN, Chantal CHEN-ANDRO (trad.), *Dépasser le pays natal* (超越故乡), Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 147-148.

552. URL : <http://www.coop-breizh.fr/> (consulté le 10 septembre 2018)

# Table des illustrations

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| <i>Illustration 1</i> .....  | 196 |
| <i>Illustration 2</i> .....  | 197 |
| <i>Illustration 3</i> .....  | 198 |
| <i>Illustration 4</i> .....  | 199 |
| <i>Illustration 5</i> .....  | 200 |
| <i>Illustration 6</i> .....  | 201 |
| <i>Illustration 7</i> .....  | 202 |
| <i>Illustration 8</i> .....  | 203 |
| <i>Illustration 9</i> .....  | 204 |
| <i>Illustration 10</i> ..... | 205 |
| <i>Illustration 11</i> ..... | 206 |



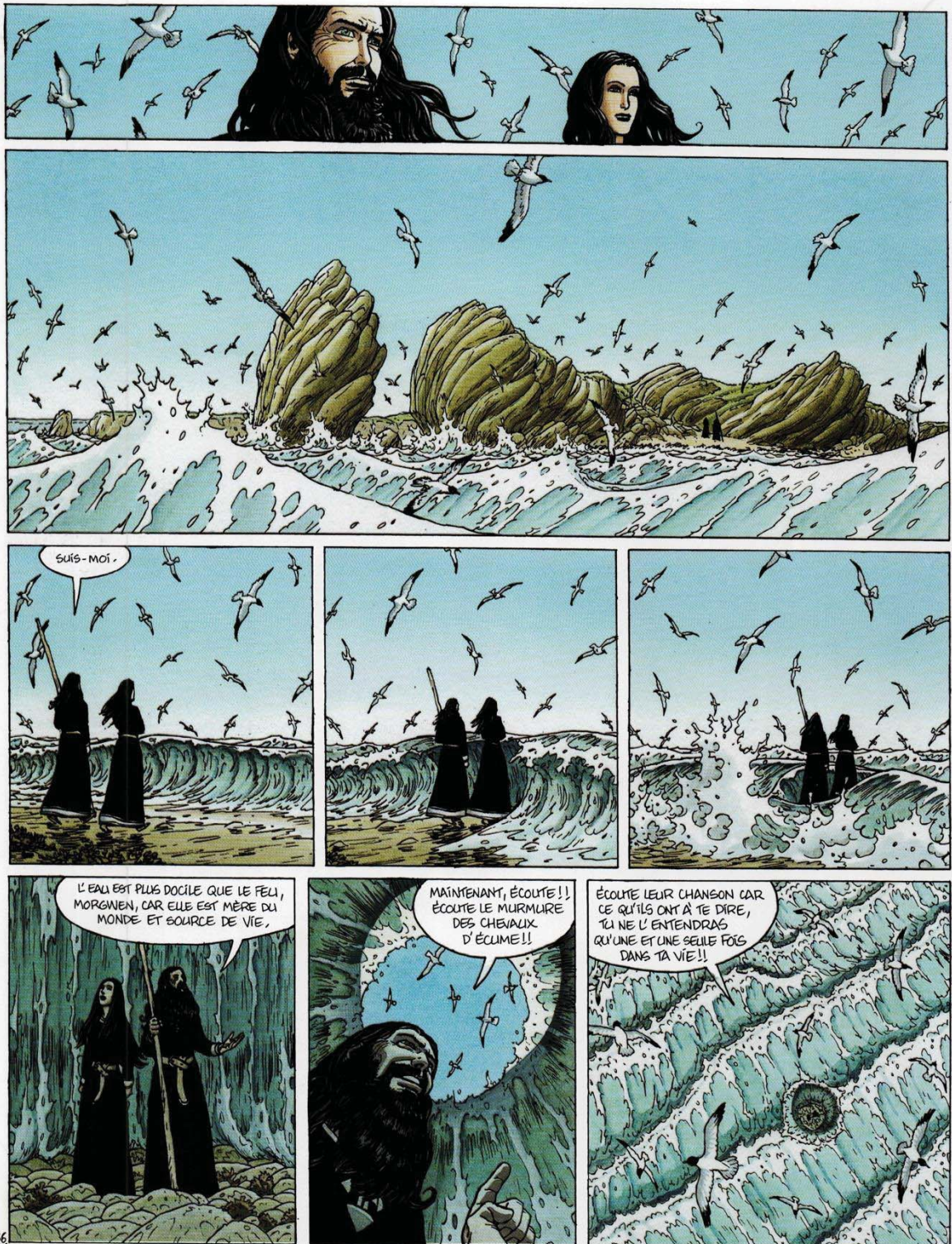


Illustration 1



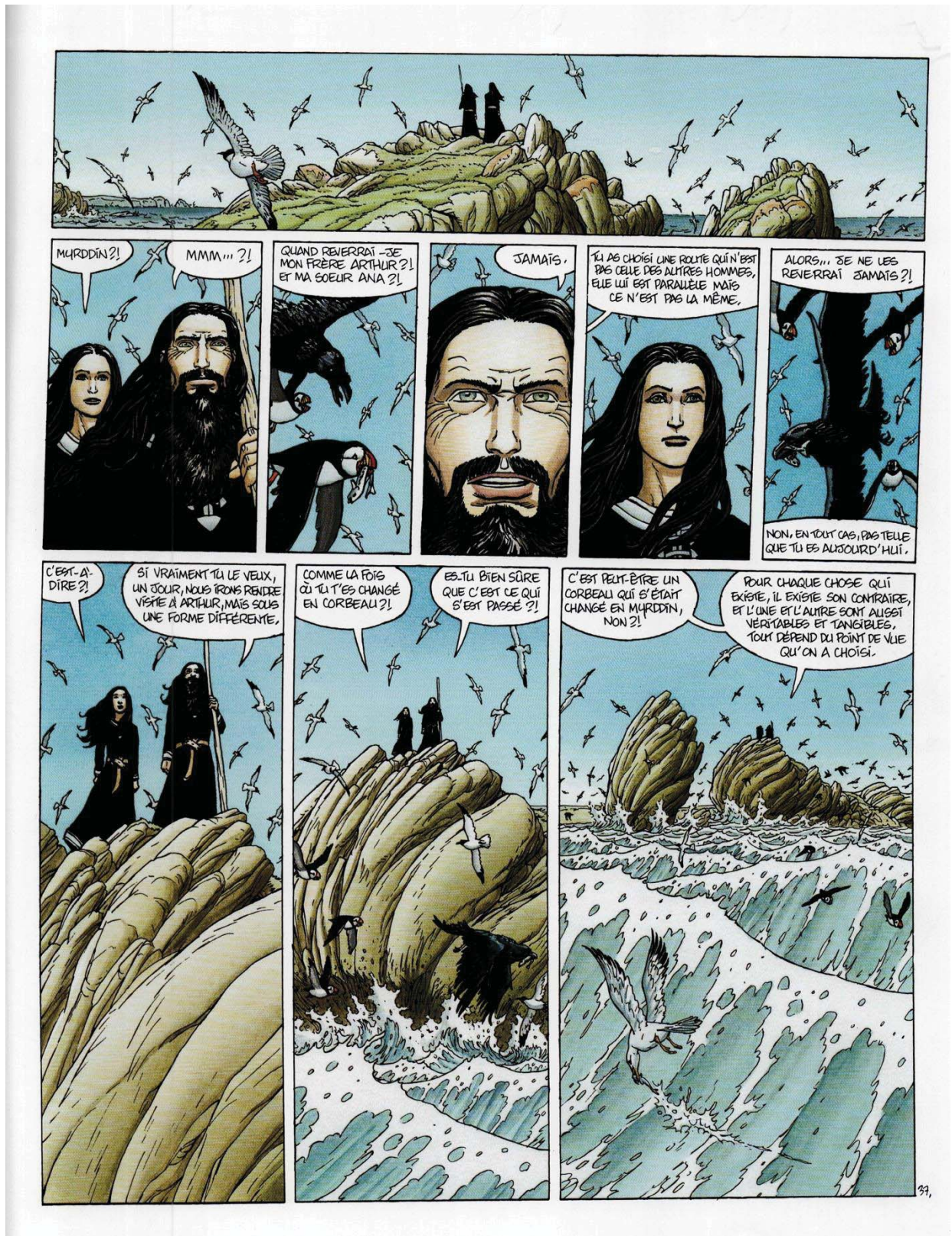


Illustration 2

Arthur, intégrale T1 à 3 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2012, p. 149.  
© Éditions DELCOURT, 2012.





Illustration 3

Arthur, intégrale T1 à 3 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2012, p. 90.  
 © Éditions DELCOURT, 2012.





Illustration 4

*Histoires de Bretagne*, intégrale T.1 à 4, de F. DEBOIS et J. SANDRO, p. 101.  
© Éditions Soleil, 2015.





Illustration 5

Arthur, intégrale T4 à 6 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2013, p. 128.  
© Éditions DELCOURT, 2013.





32.

Illustration 6

Arthur, intégrale T4 à 6 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2013, p. 130.  
© Éditions DELCOURT, 2013.





Illustration 7

Arthur, intégrale T1 à 3 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2012, p. 23.  
 © Éditions DELCOURT, 2012.



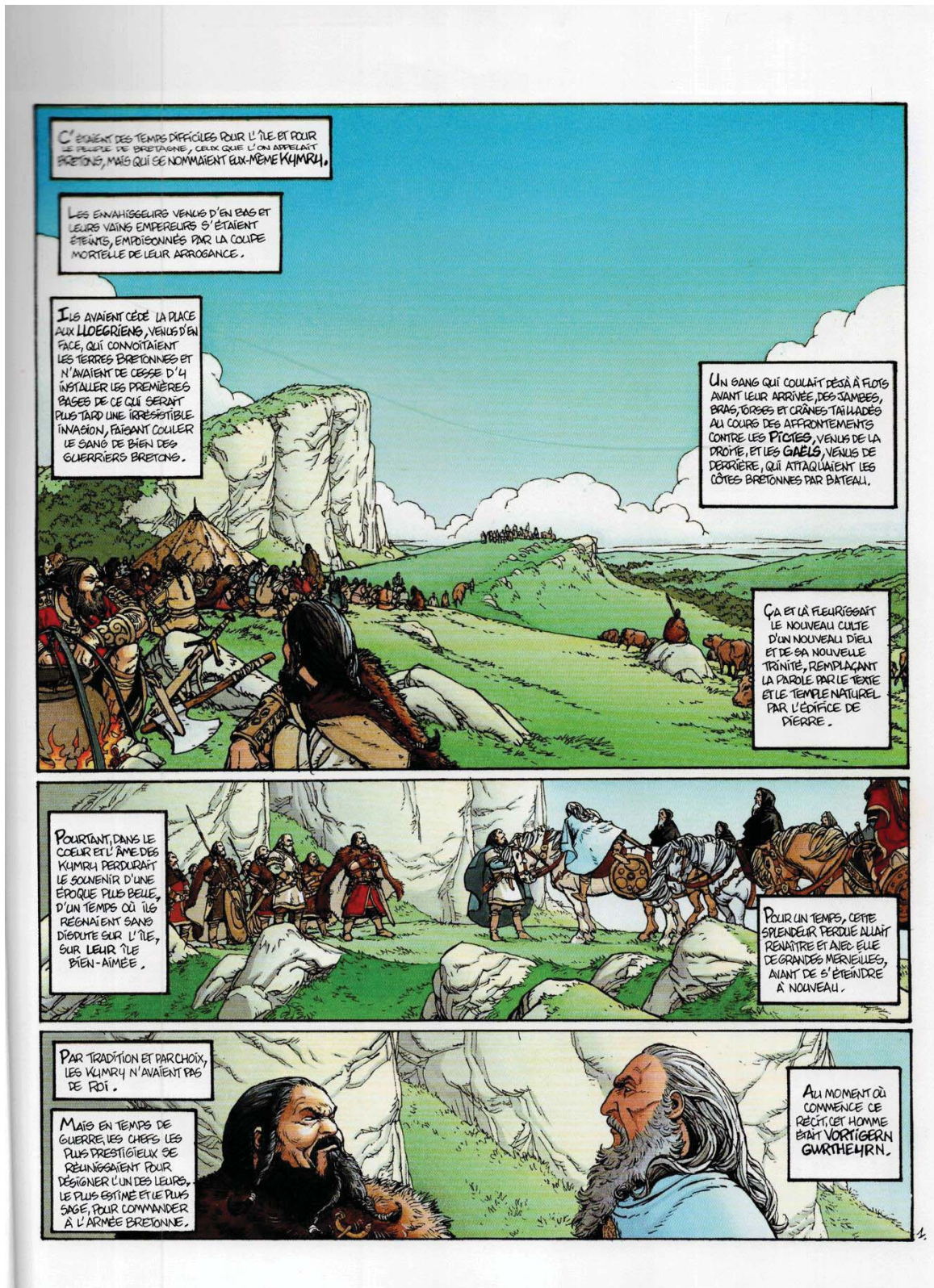


Illustration 8

Arthur, intégrale T1 à 3 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2012, p. 5.  
 © Éditions DELCOURT, 2012.





6.

Illustration 9

Arthur, intégrale T1 à 3 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2012, p. 10.  
© Éditions DELCOURT, 2012.



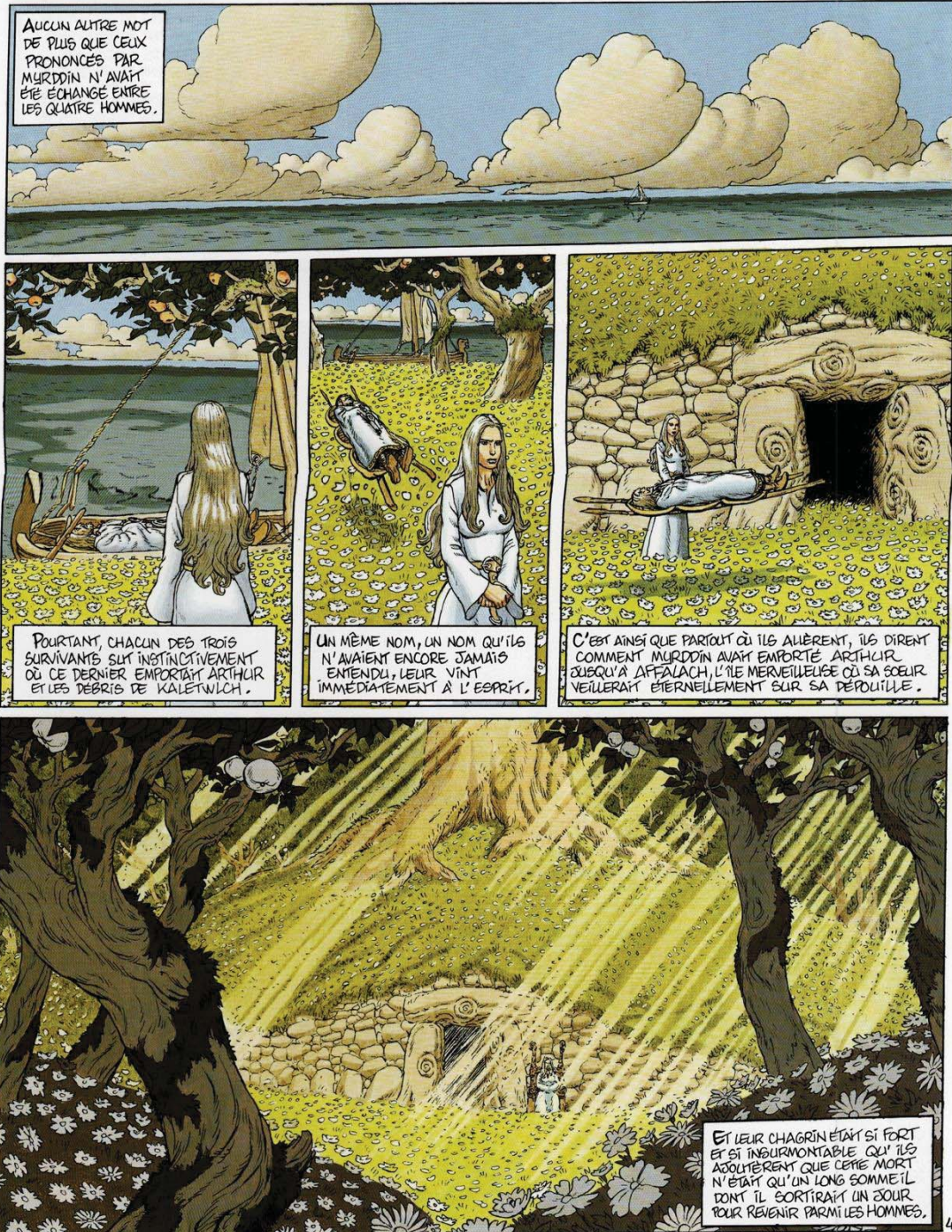


Illustration 10

Arthur, intégrale T7 à 9 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2013, p. 151.  
© Éditions DELCOURT, 2013.



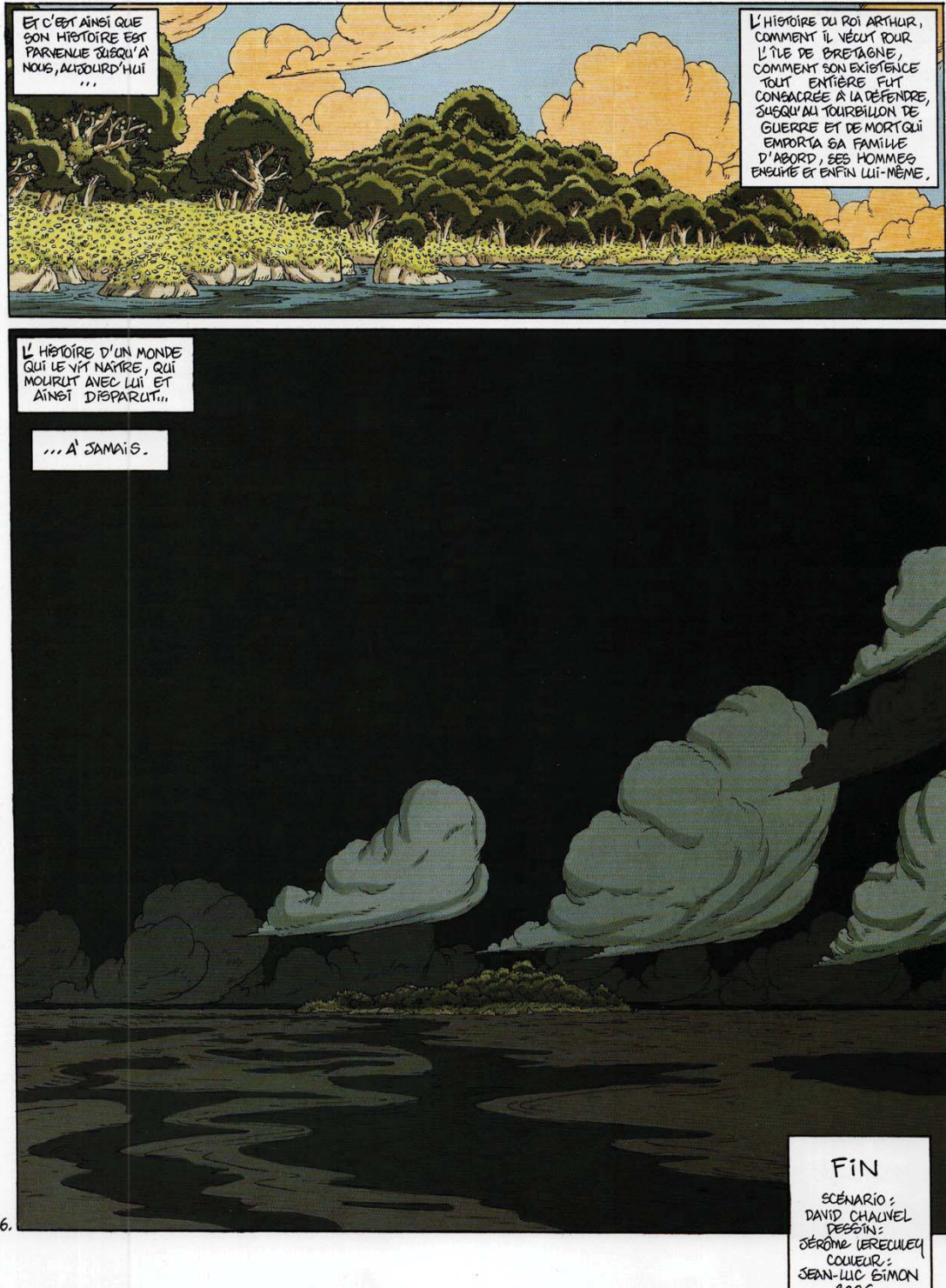


Illustration 11

Arthur, intégrale T7 à 9 de D. CHAUVEL et J. LERECULEY, 2013, p. 152.  
© Éditions DELCOURT, 2013.



# Bibliographie

## Œuvre du corpus principal

CHAUVEL, D., LERECULEY, J., et SIMON, J.-L. *Arthur, une épopée celtique*. L'intégrale-Tomes 1 à 3. Vol. 1. 3 vol. Paris : Delcourt, 2012.

———. *Arthur, une épopée celtique*. L'intégrale-Tomes 4 à 6. Vol. 2. 3 vol. Paris : Delcourt, 2013.

———. *Arthur, une épopée celtique*. L'intégrale-Tomes 7 à 9. Vol. 3. 3 vol. Paris : Delcourt, 2013.

PLACE, F. *La Douane volante*. Paris : Gallimard Jeunesse, 2010.

TATIBOUËT, Y., et MAHOAS, H. *Le Club de l'Au-delà - Les Naufragés de Gavrinis*. Vol. 1. Spézet : Beluga, 2014.

———. *Le Club de l'Au-delà - Le Chevalier de Suscinio*. Vol. 2. Spézet : Beluga, 2014.

———. *Le Club de l'Au-delà - Le Gardien du phare de Tévenec*. Vol. 3. Spézet : Beluga, 2014.

———. *Le Club de l'Au-delà - Le Bagnard de Belle-Île*. Vol. 4. Spézet : Beluga, 2014.

———. *Le Club de l'Au-delà - Le Corsaire de Saint-Malo*. Vol. 5. Spézet : Beluga, 2014.

———. *Le Club de l'Au-delà - La Fée de Brocéliande*. Vol. 6. Spézet : Beluga, 2014.

———. *Le Club de l'Au-delà - Le Druide des Monts d'Arrée*. Vol. 7. Spézet : Beluga, 2015.

———. *Le Club de l'Au-delà - Le Naufrageur d'Ouessant*. Vol. 8. Spézet : Beluga, 2015.

———. *Le Club de l'Au-delà - Le Paludier de Guérande*. Vol. 9. Spézet : Beluga, 2016.

———. *Le Club de l'Au-delà - Le Dragon du Mont-Saint-Michel*. Vol. 10. Spézet : Beluga, 2016.

———. *Le Club de l'Au-delà - Le Sous-marinier de Lorient*. Vol. 11. Spézet : Beluga, 2017.

———. *Le Club de l'Au-delà - La Sorcière de Guerlédan*. Vol. 12. Spézet : Beluga, 2018.

## Œuvre du corpus secondaire

CHEVAL, F. *L'Ankou et le forgeron : une légende de Ploumilliau*. Pays de légendes. Spézet : Beluga, 2017.

———. *Le Loup-Garou : une légende des monts d'Arrée*. Pays de légendes. Spézet : Beluga, 2015.

———. *Le Troc avec le Diable : une légende de Lanleff*. Pays de légendes. Spézet : Beluga, 2017.

———. *Marie Gouriou : une légende de Paimpol*. Pays de légendes. Spézet : Beluga, 2017.

DEBOIS, F., et MASIN, S. *Histoires de Bretagne*. L'intégrale-Tomes 1 à 4. Vol. 1. 2 vol. Soleil Celtic. Toulon : Soleil Productions, 2015.

———. *Histoires de Bretagne*. L'intégrale-Tomes 5 à 8. Vol. 2. 2 vol. Toulon : Soleil Productions, 2015.

ISTIN, J.-L., LE BRETON, R., DEBOIS, F. et LIBERGE É. *Les Contes de l'Ankou*. L'intégrale. Soleil Celtic. Toulon : Soleil Productions, 2015.

POGAM, J.-L. Le. *Les Mange-Rêve*. Quimper : Palémon, 2008.

TATIBOUËT, Y. *Les Mémoires du dernier barde breton*. Spézet : Keltia Graphic, 2009.

TATIBOUËT, Y., et HEURTEAU, S. *Gelfelinn - L'elfe aux trois griffes*. Les Portes de l'Autre monde 1. Spézet : Beluga, 2017.

———. *Arkatan - Le Korrigan aux crocs d'argent*. Les Portes de l'Autre monde 2. Spézet : Beluga, 2017.

———. *Wenedel, la Sirène sans mémoire*. Les Portes de l'Autre monde 3. Spézet : Beluga, 2017.

## Corpus d'œuvres théoriques

### Ouvrages

ANDERSON, B. *L'imaginaire national - Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Traduit par DAUZAT, P.-E. Paris : La Découverte, 2017.

AURAY, C. *Magie et sorcellerie*. Rennes : Ouest-France, 2007.

BACHELARD, G. *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Gallimard, 1942.

BARTHES, R. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.

BAYARD, J.-P. *Histoire des légendes*. Que sais-je ? Paris : PUF, 1961.

BESSON, A. *D'Asimov à Tolkien - Cycles et séries dans la littérature de genre*. Paris : CNRS Éditions, 2004.

———. *La fantasy*. 50 questions. Paris : Klincksieck, 2007.

BORDAS, É. « Imaginaire ». *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2014.

BRAZ, A. Le. *Magies de la Bretagne*. Vol. 1. 2 vol. Paris : Robert Laffont, 1994.

BROSSEAU, M. *Des romans-géographes*. Paris : L'Harmattan, 1996.

CAMIRET, M., et HENNOT, A. *Vision à Stonehenge*. Paris : Lanore, 2004.

CASSARD, J.-C., CROIS, A., LE QUEAU, J.-R., et VEILLARD, J.-Y. *Dictionnaire d'histoire de Bretagne*. Morlaix : Skol Vreizh, 2008.

CHAUOU, A. *Le Roi Arthur*. Paris : Seuil, 2009.

CUISENIER, J. *La Tradition populaire*. Que sais-je ? Paris : PUF, 1995.

DUFAYS, J.-L. « Stéréotype et Littérature : L'inéluctable va-et-vient ». In *Le Stéréotype : Crise et transformation*, par GOULET, A. 77-89. Caen : Presses universitaires de Caen, 1994.  
<https://books.openedition.org/puc/9702>.

- DUPUY, L. « Géographie et imaginaire géographique dans les Voyages Extraordinaires de Jules Verne : Le Superbe Orénoque (1898) ». Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2009. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00437934v2>.
- DURAND-LE-GUERN, I. « Moyen Âge et âge d'or ». In *Le Moyen Âge des romantiques*, 259-86. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2001. <https://books.openedition.org/pur/29639>.
- ELIADE, M. *Mythes, rêves et mystères*. Folio essais. Paris : Folio, 2016.
- FALIGOT, R., et BERNICOT, A. *Ils ont des chapeaux ronds...* Spézet : Coop Breizh, 2012.
- FERLAMPIN-ACHER, C., et HÜE, D. *Mythes et réalités : histoire du Roi Arthur*. Rennes : Ouest-France, 2009.
- FILLAUT, T. *Tous en piste ? Les jeunes Bretons et l'alcool de 1950 à nos jours*. Rennes : Presses de l'EHESP, 2013.
- GALLO, M. *Le Réalisme magique*. Lausanne, Suisse : L'Âge d'homme, 1987.
- GARNOT, B. *La culture matérielle en France au XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle*. Paris : Ophrys, 2000.
- GAUVARD, C., DE LIBERA, A., et ZINK, M. *Dictionnaire du Moyen Âge*. Paris : PUF, 2012.
- GENETTE, G. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- GIRAUDON, D. *Sur les chemins de l'Ankou*. Fouesnant : Yorann Embanner, 2012.
- GONTARD, M. *La langue muette - Littérature bretonne de langue française*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2008.
- GROENSTEEN, T. *Bande dessinée et narration - Système de la bande dessinée 2*. Paris : PUF, 2011.
- . *Système de la bande dessinée*. Paris : PUF, 2011.
- GUADALUPI, G., et MANGUEL, A. *Guide de nulle part & d'ailleurs à l'usage du voyageur intrépide en maints lieux imaginaires de la littérature universelle*. Traduit par REUMAUX, P. Paris : Fanal, 1981.
- Hansen-Løve, L. *La philosophie de A à Z*. Paris : Hatier, 2012.
- ISER, W. *L'acte de lecture*. Traduit par SZNYCER, E. Bruxelles : Mardaga, 1985.
- Jauss, H.-R. *Pour une esthétique de la réception*. Traduit par MAILLARD, C. Tel. Paris : Gallimard, 1990.
- JOUVE, V. *Poétique du roman*. Malakoff : Armand Colin, 2015.

- JUNG, C.G. *L'Homme à la découverte de son âme*. Traduit par CAHEN, R. Paris : Albin Michel, 1987.
- MILLET, R. *La Déchristianisation de la littérature*. Paris : Léo Scheer, 2018.
- MONNEYRON, F., et THOMAS, J. *Mythes et littératures*. Que sais-je ? Paris : PUF, 2002.
- NAIL, J. Le, et LE NAIL, B. *Dictionnaire des auteurs de jeunesse en Bretagne*. Gourin : Montagnes noires, 2001.
- PANCHAUD, É. *Le druidisme ou religion des anciens Gaulois*. L'arbre d'or, 2009. <https://arbredor.com/ebooks/Druidisme.pdf>.
- PEREZ, C.-P. *Les infortunes de l'imagination*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2010.
- PERNOUD, R. *Pour en finir avec le Moyen Âge*. Paris : Points, 2001.
- POIRION, D. *Le Merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*. Que sais-je ? Paris : PUF, 1982.
- POUTINGON, G. M. « La note marginale au xv<sup>e</sup> siècle : une expérience de l'espace ». In *Notes. Études sur l'annotation en littérature*, par POULOUIN, C. et ARNOULT, J.-C. 45-61. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen, 2008.
- . « Les notes marginales de Geoffroy Tory : des auxiliaires de lisibilité ». In *L'Espace de la note*, par J. Dürrenmatt, 67-82. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004.
- PRINCE, N. *La littérature de jeunesse*. Paris : Armand Colin, 2015.
- . *La littérature fantastique*. Paris : Armand Colin, 2015.
- RAIMOND, A.-C. « Lectures de la littérature pour la jeunesse dans l'enseignement secondaire français et québécois : diversité des corpus, des finalités et des pratiques pédagogiques ». Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01342653>.
- RANNOU, F. « Une littérature de refondation ». *Europe* 913 (mai 2005) : 3-7.
- RIEGEL, M., PELLAT, J.-C. et RIOUL, R. *Grammaire méthodique du français*. Paris : PUF, 2013.
- RIO, B. *Voyage dans l'au-delà - Les Bretons et la mort*. Rennes : Ouest-France, 2013.
- RIO, J. *Mythes fondateurs de la Bretagne*. Rennes : Ouest-France, 2000.
- ROLLAND, M. *Le Roi Arthur*. Paris : Gisserot, 2007.
- SALLENAVE, D. *Le Don des morts. Sur la littérature*. Paris : Gallimard, 1991.
- SCHNIEWIN, A. *La Mort*. Que sais-je ? Paris : PUF, 2016.
- SEBILLOT, P. *La terre et le monde souterrain*. Le Folklore de France. Paris : Imago, 1983.

- SIMON, P.-J. *La Bretonnité - Une ethnicité problématique*. Rennes : Terre de Brume - PUR, 1999.
- SKZINILK, M. « L'Arthur médiéval : Rex quondam rexque futurus ». In *Le Roi Arthur - au miroir du temps*, par BESSON, A. 33-54. Dinan : Terre de Brume, 2007.
- SOUËZEC, G. Le. *Histoires et légendes de la Bretagne mystérieuse*. Paris : Sand, 1986.
- THIESSE, A.-M. « Régionalisme ». *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2014.
- TUSSEAU, J.-P. « Traduire et abrégé les textes du Moyen Âge à l'intention des jeunes lecteurs : contraintes et limites de l'exercice ». In *Médiévalités enfantines, du passé défini au passé indéfini*, par CAZANAVE, C. et HOUSSAIS, Y. 27-37. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté, 2011.
- VARAGNAC, A. *Définition du folklore*. Paris : Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, 1938.
- WUNENBURGER, J.-J. *L'imagination, mode d'emploi ? — Une science de l'imaginaire au service de la créativité*. Modélisations des imaginaires. Paris : Manucius, 2011.

### Articles

- BOURDIEU, P. « L'identité et la représentation (Éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région) ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 35 (1980) : 63-72. <https://doi.org/10.3406/arss.1980.2100>.
- BRETON, J. « Entre histoire et littérature : la translation de l'Historia Regum Britanniae en Roman de Brut ». *Questes*, 2017, 43-57. <https://doi.org/10.4000/questes.4434>.
- CASSARD, J.-C. « La mort et les hommes en Bretagne au haut Moyen Âge ». *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* 95-2 (s. d.) : 141-64. <https://doi.org/10.3406/abpo.1988.3286>.
- COLLAS, G. « Discours prononcé à l'inauguration du monument d'Anatole LE BRAZ, au lycée de Saint-Brieuc, le 13 juin 1932 ». *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, n° 40-2 (1932) : 348-59. <https://doi.org/10.3406/abpo.1932.1698>.
- CROCE, C., et OSTERMAN, G. « Imagination, imaginaire, imaginal ». *Psycho Média*, 2014.
- GIRARD, A. « Philippe Ariès, L'homme devant la mort ». *Population* 33-2 (1978) : 471-72.
- GUILLOREL, É. « Une proposition d'analyse culturelle des gwerzioù ». *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, n° 113-1 (2006) : 25-52.
- GUISSARD, L. « Littérature et régionalité », 1994. <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/guissard080194.pdf>.



- JABLONKA, I. « Cultes et coutumes religieuses dans la France rurale du XIXe siècle ». L'Histoire par l'image, 2006. <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/cultes-coutumes-religieuses-france-rurale-xixe-siecle>.
- MENES, M. « L'inquiétante étrangeté ». *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 56 (2004) : 21-24. <https://doi.org/10.3917/lett.056.0021>.
- MERCIER, G. « Les vertiges de la filiation : transmettre au-delà du doute ». In *Transmission de la culture, petites sociétés, mondialisation*, par BAILLARGEON, J.-P. 273-82. Québec : IQRC, 2002.
- PAUPERT-BOUCHEZ, A. « Blanc, rouge, or et vert : les couleurs de la merveille dans Les Lais ». In *Les couleurs au Moyen Âge*, 301-28. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1988. <https://books.openedition.org/pup/3663>.
- PERON, G. « Le matériau arthurien dans la chronique d'Anjou de Jean de Bourdigne ». In *Arthur après Arthur. La matière arthurienne tardive en dehors du roman arthurien (1270-1530)*, par FERLAMPIN-ACHER, C., 235-48. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2017. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01700409/document>.
- PIERREVILLE, C. « Le dragon dans la littérature et les arts médiévaux ». Lyon, 2011. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01570988/document>.
- ROBERT, G. « Li conte de Brétagne sont si vain et si plaisant ». *Romania* 349 (1967) : 1-12. <https://doi.org/10.3406/roma.1967.2594>.
- SAMINADAYAR-PERRIN, C. « Un merveilleux réaliste ? » *Romantisme, littératures - arts - sciences - histoire*, n° 170 (2015) : 49-61. <https://doi.org/10.3917/rom.170.0049>.
- SHERMAN LOOMIS, R. « Le folklore breton et les romans arthuriens ». *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* 56-2 (1949) : 203-27.
- VINCENSINI, J.-J. « De la fondation de Carthage à celle de Lusignan : “engin” de femmes vs prouesse des hommes ». In *Magie et illusion au Moyen Âge*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 1999. <https://books.openedition.org/pup/3409>.

### **Autres sources**

- BLAY, F. Le. *La bande dessinée, est-ce un genre ?* Conférence, 2014. <https://www.franceculture.fr/conferences/nantes/la-bande-dessinee-est-ce-un-genre-litteraire>.
- FREEMAN, J. “Visualising Stonehenge”. *Medieval manuscripts blog* (blog), 16 septembre 2014. <http://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2014/09/visualising-stonehenge.html>.
- OBOD. « Croyances druidiques ». *Ordre des Bardes, Ovates et Druides*, s. d. <https://obod.fr/la-tradition-druidique/croyances-druidiques>.
- STUM, P. Le. « Le néo-druidisme en Bretagne ». *BCD Sevenadurioù*, décembre 2016. <http://bcd.bzh/becedia/fr/le-neo-druidisme-en-bretagne>.

# Annexes

|   |     |
|---|-----|
| <i>Annexe A Résumé de La Douane volante</i> .....           | 213 |
| <i>Annexe B Résumé du Club de l'Au-delà</i> .....           | 214 |
| <i>Annexe B Résumé d'Arthur - une épopée celtique</i> ..... | 215 |

## Annexe A : *La Douane volante* (résumé du roman)

Gwen, orphelin de père, est « né avec le siècle <sup>553</sup> » en 1900. Jeune homme décrit comme assez fragile, il échappe à la mort par noyade grâce aux soins magiques du vieux Braz, un rebouteux marginal. Ce dernier accueille le jeune miraculé et décide de lui transmettre son pouvoir. Alors qu'il est âgé de quatorze ans, deux événements viennent bouleverser la vie de notre héros : la Grande Guerre et la mort de son maître « sorcier ». Deux garçons du village assènent des coups au jeune homme qui a par malheur hérité de la mauvaise réputation du vieux Braz. Affaibli par les coups reçus, il s'endort pour finalement être réveillé par l'Ankou, ouvrier de la mort, qui le conduit dans un monde inconnu. Il rejoint l'« Ailleurs » (titre du quatrième chapitre) où tout lui est étranger : la langue (une langue froide, légèrement gutturale, une langue étrangère en tout cas <sup>554</sup>), les vêtements (« Ils étaient vêtus de sombre, portaient des souliers à boucle... <sup>555</sup>»), la géographie (« je ne savais pas où j'étais, sinon dans un pays plat comme la main <sup>556</sup>»), les coutumes (par exemple par la fête autour d'une tortue géante — Mère-Grand — que les villageois regardent agoniser<sup>557</sup>), etc.

Nous assistons alors à une réelle progression du héros, *La Douane volante* (nom de cette milice qui contrôle toutes les allées et venues sur le territoire) apparaît comme un roman de formation où, si comme le *pícaro*, Gwen débute sans-le-sou, en marge de la société, il finit (à la différence du roman picaresque) par gravir les nombreuses marches (semées d'embûches) pour s'affranchir financièrement, mais, surtout, perdre sa fragilité enfantine. D'aventure en aventure, notre jeune héros réussira à s'échapper, après plusieurs tentatives, des griffes de Jorn (son tortionnaire) pour vivre sa propre quête : retrouver sa Bretagne. L'issue de cette quête, si elle est heureuse, laisse le lecteur dans le doute : toutes ces aventures — mêlant réalisme et imaginaire — ont elles réellement eu lieu ?

---

553. François PLACE, *op. cit.*, p. 7.

554. *Ibid.*, p. 26.

555. *Ibid.*, p. 31.

556. *Ibid.*, p. 34.

557. *Ibid.*, p. 45-47.

## Annexe B : *Le Club de l’Au-delà* (résumé de la série)

Dans le premier opus de la série, nous faisons la connaissance de trois enfants aux caractères affirmés : Loïc (« le plus jeune<sup>558</sup> » et le plus peureux), Youna qui « ador[e] les histoires qui font peur<sup>559</sup> » (l’intrépide) et Maël le cartésien qui « ne croi[t] que ce [qu’il] voit<sup>560</sup> ». Décidant d’emprunter une barque échouée — ayant appartenu d’après une légende à deux jeunes garçons perdus en mer — les trois amis tombent sur une carte qui le conduit sur une île déserte. Ils y rencontreront un fantôme égaré qui leur confie une mission : retrouver son frère, lui aussi âme perdue. Cette enquête réussie, les trois jeunes gens décident de créer le club de l’Au-delà puis de parcourir des lieux aussi insolites que mystérieux. Leurs missions : aider d’autres revenants...

Chaque livre situe l’histoire dans de nouveaux lieux bretons où chaque mystère, aux allures de légendes, inventé par l’auteur confronte le lecteur à des lieux gorgés d’histoires. Nos enquêteurs en herbe, doués du pouvoir de voir les fantômes, découvriront en même temps que le lecteur des paysages fabuleux et typiques.

À la manière d’un *Scoobi-Doo*, cette série amusera les jeunes lecteurs par des aventures et des énigmes. Elle leur fera découvrir la Bretagne : chaque livre se terminant par un dossier pédagogique (géographique, historique, mythologique...) se référant aux lieux où l’aventure (titre de chaque œuvre) se situe.

---

558. Yann TATIBOUËT, Hugues MAHOAS, *Les Naufragés de Gavrinis*, op. cit., p. 6.

559. *Ibid.*, p. 8.

560. *Ibid.*

## Annexe C : *Arthur, une épopée celtique* (résumé du cycle)

En guise de préambule, les auteurs confient l'ambition de leur œuvre : « retranscrire en bande dessinée le cycle arthurien dit primitif<sup>561</sup> ». Les différents albums réinvestissent alors, de manière documentée et quasi historique, les « textes et légendes galloises <sup>562</sup> ». Ainsi, le lecteur se retrouve d'emblée décontenancé, car confronté soit à des histoires qu'il croit connaître et qui lui sont contées différemment.

« Myrrdin le fou » est le premier opus de l'ennéalogie : d'emblée, nous découvrons une onomastique déroutante, là où nous le connaissons sous le nom de Merlin. Myrrdin deviendra le fil conducteur qui nous permettra de *redécouvrir* les aventures d'Arthur et Gwalchmei (Gauvain) dans les premiers tomes, pour lire et voir dans les trois suivants des histoires courtoises légendaires (Kulhwch et Olwen, Drystan et Eyllt — Tristan et Iseult —, Gereint et Enid – Érec et Énide) puis d'autres à conduisant à la mort d'Arthur, conduit par Myrrdin jusqu'à l'*Affach* (l'Avalon), à savoir Peredur le Naïf (Perceval), Gwenhwyfar la guerrière (Guenièvre) et Medrawt le traître (Mordred).

Si nombreuses histoires sont connues grâce aux écrits de Chrétien DE TROYES par exemple, l'intérêt de ce cycle réside grandement dans l'apport iconique et dans la violence (et beauté) de certains dessins.

Enfin, à plusieurs endroits, des personnages racontent eux-mêmes certaines légendes (dessinées par un trait plus grossier) et les auteurs semblent nous poser cette question : si les légendes arthuriennes se construisent grâce aux légendes, pouvons-nous imaginer que notre société (notre présent) s'est également construite à partir des légendes arthuriennes ? Quelle est la réelle matière (la source) de la Bretagne ?

---

561. David CHAUVEL, Jérôme LERECULEY, *Arthur – une épopée celtique*, L'intégrale – Tomes 1 à 3, *op. cit.*, p. 1.

562. *Ibid.*





# Table des matières

|   |     |
|---|-----|
| Avant Propos .....  | 4   |
| Remerciements.....  | 5   |
| <i>Introduction générale</i> Pourquoi s'intéresser aux enjeux de la géographie et folklore bretons dans les littératures de l'imaginaire? ..... | 7   |
| <i>Régionalisme et identité(s) : des termes à bannir ?</i> .....  | 9   |
| <i>Bretagne, géographie et folklore : inscrire leurs définitions dans le champ littéraire</i> .....   | 11  |
| <i>Problématique et corpus principal</i> .....  | 15  |
| <i>Des littératures de l'imaginaire : quel(s) imaginaire(s) ?</i> .....   | 21  |
| <i>Plan proposé</i> .....   | 25  |
| <i>Première partie</i> La Bretagne ou l'ancrage du fantastique .....  | 27  |
| Introduction .....  | 28  |
| <i>Chapitre premier</i> L'histoire de l'Armorique : un mythe fondateur prédominant ? .....  | 31  |
| <i>La matière de Bretagne</i> .....   | 31  |
| <i>Mythe géographique et géographie mystique</i> .....  | 36  |
| <i>Une légende bien ancrée</i> .....  | 46  |
| <i>Deuxième chapitre</i> Les mythes, légendes et folklores : la ruralité comme « révélateur » .....   | 48  |
| <i>La ruralité entre désolation et isolement</i> .....  | 49  |
| <i>De la croyance à l'hérésie</i> .....   | 55  |
| <i>Troisième chapitre</i> L'Ankou : du folklore à la figure mythique de la mort .....   | 61  |
| <i>L'Ankou : une croyance populaire</i> .....   | 63  |
| <i>De la croyance au mythe régional ?</i> .....   | 69  |
| Conclusion.....   | 72  |
| <i>Deuxième partie</i> Le régionalisme : une transmission culturelle forte.....   | 73  |
| Introduction .....  | 74  |
| <i>Chapitre premier</i> Une transmission généalogique : de la figure de l'ancien à celle de l'enfance .....                                     | 79  |
| <i>L'oralité : légendes immémoriales ou immortalité de la légende et du mythe populaire</i> .....   | 80  |
| <i>De l'oralité à l'écrit : preuves de l'autre monde</i> .....  | 87  |
| <i>La transmission intergénérationnelle</i> .....   | 89  |
| <i>Deuxième chapitre</i> Le dialogisme fantastique/réalisme : apprendre à connaître la Bretagne .   | 93  |
| <i>La quête du divertissement ?</i> .....   | 94  |
| <i>La quête de savoirs</i> .....  | 115 |
| <i>La pédagogie sans contrainte</i> .....   | 135 |
| Conclusion.....   | 146 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Troisième partie</i> <i>Le fantastique et la fantasy : quelle(s) déconstruction(s) de l'imagerie et de l'imaginaire bretons ?</i> ..... | 148 |
| Introduction : la Bretagne, monde réel ou monde fictif ? .....   | 149 |
| <i>Chapitre premier</i> La Bretagne fantastique et la Bretagne du lecteur : mêmes géographies ?  | 152 |
| <i>La Bretagne de CHAUVEL : les vestiges au cœur d'une Bretagne fantastique et historique</i> ..   | 153 |
| <i>La Bretagne du Club de l'Au-delà : indissociable de la Bretagne du lecteur</i> .....  | 155 |
| <i>Les Portes de l'Autre Monde : deux mondes distincts, reliés par certaines portes</i> .....  | 157 |
| <i>La Bretagne dans les contes de Fanny Cheval, l'espace-temps comme séparateur</i> .....  | 158 |
| <i>Deuxième chapitre</i> L'image de la Bretagne : une représentation collective ?.....   | 162 |
| <i>La Bretagne de Lereculey : transmettre le sacré</i> .....   | 163 |
| <i>L'image : un reflet déformé par la réalité</i> .....  | 166 |
| <i>De l'image au cliché</i> .....  | 171 |
| <i>Troisième chapitre</i> Reconstruire un monde par les multiples formes de l' <i>imago</i> .....  | 176 |
| <i>L'imagination comme sas créateur déconstructeur</i> .....   | 177 |
| <i>L'imaginaire, pour quelle infinitude ?</i> .....  | 182 |
| <i>Les enjeux de l'imaginaire collectif</i> .....  | 184 |
| Conclusion, la Bretagne comme <i>imago</i> .....   | 187 |
| <i>Conclusion générale</i> <i>Regarder la Bretagne.</i> .....  | 188 |
| <i>Inventer les Bretagne</i> .....   | 188 |
| <i>Table des illustrations</i> .....   | 195 |
| <i>Bibliographie</i> .....   | 207 |
| <i>Annexes</i> .....   | 213 |
| Annexe A : <i>La Douane volante</i> (résumé du roman) .....  | 214 |
| Annexe B : <i>Le Club de l'Au-delà</i> (résumé de la série).....   | 215 |
| Annexe C : <i>Arthur, une épopée celtique</i> (résumé du cycle) .....  | 216 |