

TRACTATUS	Exemples d'Irlande et d'ailleurs
G. Vincent	

CHAPITRE I HIBERNICA

Que faire de certaines parties de la littérature, surtout si elles sont anciennes et confuses, comme impures et maladroitement, de prime abord immorales ou monotones. Certaines littératures ont pu s'affirmer essentielles et universelles, même dans des balbutiements et des fragments d'oeuvres perdues, et l'on en est venu à tirer de ces derniers, plus d'une réflexion encourageante pour fonder une validité générale. La situation de la littérature irlandaise nous semble bien différente - au moins en trois périodes de son histoire où elle dut survivre dans des "moules" qui lui étaient étrangers. Certes, certaines de ses oeuvres ont atteint une célébrité mondiale, surtout dans la période moderne, ce qui rendrait notre jugement injuste si nous établissions que l'Irlande n'a engendré que des oeuvres circonstancielles, conjoncturelles, bref imparfaites et régionales. Mais dans l'ensemble, la pensée ne saurait immédiatement trouver dans les oeuvres irlandaises de quoi alimenter sa réflexion, et constituer archétypes ou structures, qui seraient valables ailleurs, plus tard, en d'autres domaines. Tout au moins, en apparence.

Précisons et serrons la question. D'abord, auelles sont ces trois périodes qui donnent à la littérature irlandaise un cachet tout particulier ? En fait, c'est d'une situation de malaise ou d'inadéquation qu'il s'agit. Les premiers textes écrits sont liés à la christianisation de l'Ile : ce sont des textes religieux allant de la Drière au sermon en passant par la vie d'un saint. Mais si les manuscrits qui les conservent et qui nous sont parvenus sont les plus anciens témoignages écrits (si l'on accepte d'éliminer l'épigraphie ogamique, en soi peu littéraire), il empêche qu'ils traduisent (dès l'aube de cette littérature) une première "inadaptation". Ils sont écrits en un latin appris dans les livres, qui reproduit souvent les structures du gaélique, qui recopie des tournures glanées ici et là, assemblées parfois sous forme de glossaires aussi étranges que déraisonnables pour le latiniste, etc. Dès l'origine, parce que l'Irlande ne fut jamais conquise par Rome et dut à sa conversion au christianisme d'adopter l'écriture, il ressort ce premier décalage dont nous

grossirons ainsi les traits pour dégager un paradoxe : c'est dans une langue étrangère, au début mal maîtrisée, que s'élabore une littérature nationale dont le but est d'être conforme à des modèles européens et de se fondre dans cette identité culturelle. Le résultat fut souvent éloigné du terme escompté ; il fut souvent inattendu, à mi-chemin peut-être.

Evidemment, ce n'était point la première forme de littérature qui aermât en Irlande. Il en existait une très ancienne, retenue par coeur et récitée, datant des époques précédant le christianisme, et qui aurait totalement disparu si ces mêmes clercs affairés à s'exprimer en latin, n'avaient pris la peine de nous en transcrire l'essentiel dans la langue du cru, laissant un témoignage irremplaçable tant d'une langue que de croyances et de mentalités. Cet effort pour conserver des textes antérieurs à la christanisation des esprits et que l'on aurait pu à tout jamais vouloir faire disparaître, s'est accompagné d'une volonté de les associer, de les intégrer dans la tradition biblique et évangélique, comme pour la greffe d'un corps étranger, moins par malhonnêteté intellectuelle que pour unifier des créations différentes. Trop longtemps, les critiques se sont ri de ces juxtapositions et de ces rapports douteux, élaguant au sein des interpolations chrétiennes pour retrouver la pureté originelle du texte "païen", certains ont même craint des édulcorations, des suppressions, voire des destructions. En fait, au lieu de déplorer un état des textes, on pourrait tirer meilleur profit en étudiant justement le passage d'une littérature d'un cadre dans un autre, d'autant que cela se résout par un renforcement de la portée de cette même littérature. La voici distendue à toute une aire méditerranéenne à laquelle elle n'avait point droit, la voici autorisée à d'audacieux rapprochements (factices et illusoire, mais si prometteurs et féconds dans le vécu de la création). Situation à nouveau paradoxale si l'on veut : une authentique littérature nationale, sans résistance, se complait à se concilier à d'autres traditions étrangères dont elle s'estime rapidement une héritière privilégiée en raison de ses propres oeuvres. Ainsi, la domination étrangère loin d'aboutir à une destruction systématique de ce qui l'avait précédé, a permis une certaine sauvegarde. De plus, elle propose un rattachement à une origine (hypothèse fautive et contestable mais puissante). De toute façon, le champ de l'horizon était agrandi.

De ces deux périodes, historiquement superposées par moments, on pourrait crier à la malchance et se plaindre du sort que les destins accordèrent à l'Irlande, rétextant que son identité fut bafouée, qu'elle fut spoliée de son âme après avoir été victime d'une conaûte des esprits où elle perdit sa langue et ses croyances profondes. Vains regrets à notre sens car de certaines tensions surgissent des interrogations des plus fécondes, et de cette situation inconfortable, l'esprit irlandais a tiré plus d'une occasion de prouver son astuce et son éveil. La capacité d'intégrer et d'opérer une synthèse se développe ; le goût de la liberté grâce à plusieurs références y est plus vif ; l'agilité de l'esprit passant d'un plan à un autre ne peut qu'être accrue. Dans d'autres pays, il en fut de même. Nous citerons le cas de l'épopée persane de Firdousi Le Livre des Rois alliant le vieux fond indo-iranien, la réforme zoroastrienne, les cultes mésopotamiens, et le shiisme musulman, donnant à chacun ses lettres de noblesse et fondant ces apports divers dans un vaste dessein historique, celui de l'Iran, sans que l'on puisse suspecter la foi en l'Islam de son auteur. A un moindre degré, pensons aux Prairies d'or de Masoudi, à l'Abrégé des Merveilles d'un auteur anonyme, qui permettent de relier l'histoire des pharaons à la Bible et à Mahomet, de rassembler ce qui ne devait pas aller ensemble et qui aurait dû nécessiter l'ablation d'une partie. Les "coupures" sont excellentes dans la mesure où elles

permettent des accommodages et non des exclusions. Le disparate en est le risque majeur ; l'avantage, dans le cas d'un succès, revient à instaurer des points de vue originaux et nouveaux.

Si nous continuons à brosser ces tableaux de façon grossière, c'est pour comprendre la surprise intellectuelle de qui aborde pour la première fois la littérature irlandaise, en relevant une dernière période. A la différence du latin qui ne fut jamais parlé comme une langue vivante et qui ne détruisit pas le gaélique, l'anglais s'installe en Irlande en profondeur, devint une langue natale, par suite d'une colonisation durable. Acquérir cette langue devait assurer un statut social meilleur ou simplement une occasion de liberté. Bien des colons eux-mêmes firent cause avec le pays où ils vivaient et renforcèrent le nationalisme naissant. Et c'est ce passage d'une littérature nommée "anglo-anglaise" où l'apport anglais domine à une littérature "irlandoanglaise" représentant après fusion une nouvelle identité culturelle, c'est ce passage qui mérite la plus grande attention. Le plus délicat pour un pays colonisé, une fois que son indépendance est obtenue sur le plan politique, est d'acquérir une autonomie culturelle, surtout si ce nouvel état demeure modeste et n'atteint pas la taille de grande puissance.

L'indépendance des Etats-Unis ne ressemble pas à celle de la République irlandaise, en raison de la portée même de ces Etats dans les conflits historiques. Ressasser les idées, les animosités, se définir par rapport au pas colonisateur, soit en le niant, soit en le conspuant, sont le lot commun d'une littérature marquée par une période et tournée vers sa légitimité. L'handicap est majeur ; la "couleur locale" nuit à une respiration plus ample. Avec l'Irlande, la situation devient vite différente, littérairement parlant. La langue anglaise, à l'opposé du latin, ne véhiculait pas de religion particulière (même si le protestantisme put jouer parfois ce rôle en Irlande) à inculquer à tous et à faire partager. Une fois son rôle politique de domination matérielle mis entre parenthèses, il ne restait d'elle sur le plan culturel que la vague fascination de sa capitale, Londres. C'était donc un "espace vide" qui attendait d'être occupé par des créations artistiques plus riches parce qu'enracinées dans le vécu et le Passé d'un peuple. Si la revendication culturelle et nationale des Irlandais s'est faite dans la langue du maître, ce qui en soi est banal, ce qui l'est moins c'est d'observer la très rapide autonomie des lettres irlandaises moins soucieuses de rivaliser avec l'Angleterre que de s'exprimer en tout absolu, indépendamment de la dialectique du Maître et de l'Esclave où ce dernier peut circonvenir le Maître en l'insultant et en le remplaçant.

A une oppression politique féroce, ne correspondait pas un partage culturel puissant et attractif : une issue s'ouvrait où la langue anglaise comme instrument neutre et aisé, pouvait être utilisée sans renier ses idées d'indépendance, sans avoir trop à se justifier, sans culpabilité et surtout sans avoir à admirer ce que l'on devait politiquement ou idéologiquement rejeter, bannir, éliminer de sa conscience.

Ce que nous disons là, est une simplification, car l'on trouverait maints exemples de littérateurs irlandais, soit imitant leurs confrères anglais, soit s'opposant à ceux-là dans le seul but de se poser et de s'imposer, de nourrir une conscience nationale. Mais à la différence de la situation précédente où le latin fut introduit en Irlande, on notera que l'anglais correspond à un pouvoir politique seulement. Les gouvernements britanniques n'avaient visiblement aucun souhait à ce que les Irlandais adhèrent à la cause britannique, deviennent des sujets à part entières, se sentent membres de la Couronne au point de se sacrifier ou d'abjurer leur foi. Derrière le latin, avant le conflit entre Rom et l'Eglise

d'Irlande au XIIe siècle, ne se trouvait, en revanche, aucune puissance politique vu l'état d'anarchie douce qui régna en Europe entre le VIe et le VIIe siècle, mais une foi nouvelle, porteuse de valeurs à communiquer et à faire fructifier, prenait appui de cette langue. A observer donc ces deux situations, on tirera sans peine que l'une est l'inverse de l'autre, que la première ne s'accompagne pas d'oppression politique et économique comme la seconde, mais l'usage de la langue importée fut différent, et par là même la naissance de créations littéraires : un pouvoir politique va de pair avec une forme de culture ; cette dernière étant absente en Irlande, il se trouvait un espace culturel normalement afférent au politique, totalement désert (imaginons une langue servant à communiquer uniquement et non à exprimer des pensées et des émotions, soit une langue personnelle ou amputée de son autre versant), espace créé en attente, attirant en diable, attractif pour qui voulait échapper à la domination matérielle éhontée du pouvoir : ainsi la littérature irlandaise moderne naquit moins d'une volonté de délimiter un particularisme national que d'un dégagement de ce même particularisme étouffé et soudainement affronté à un espace étranger et vaste, de l'ordre de l'extension, qui symboliserait l'emploi de l'anglais. Le risque majeur encouru est alors de la dissolution tant au plan moral que culturel : il faut se soustraire à un modèle, en inventer un personnel de toutes pièces, le voir s'effondrer et s'arracher en fait à tout modèle. Encore une fois, cela ne va pas de soi pour un pays colonisé d'accéder à l'indépendance, de fonder de précieuses "idiosyncrasies", dans le flot universel de la culture humaine. La littérature irlandaise présente ce trait à nouveau paradoxal de créer l'espace culturel qui manquera à son adversaire politique, de compléter une domination et de les convertir en délivrance. Nouveau décalage, si l'on veut, entre une culture et un pouvoir, la première dissociée du second et utilisant la langue de l'adversaire non point pour faire passer une envie d'indépendance, mais pour une adéquation improbable entre une culture nouvelle et un pouvoir qui, pour être à la même hauteur, se devait d'être transformé.

Ces trois périodes aussi brièvement esquissées, de la littérature irlandaise, proposent une image curieuse, ne serait-ce que pour un observateur voulant se faire une idée générale et avoir quelques directions avant de s'intéresser davantage. Nous en donnerons ces trois formulations premières :

- a) La première littérature est le résultat du "mélange" du latin (symbole de la foi chrétienne) et du gaelique.
Compromis aux effets originaux et destination nouvelle de la langue et de la pensée irlandaise.
- b) La deuxième forme de littérature correspond au "passage" d'une culture païenne originelle dans une culture chrétienne.
Conciliation ou alliance nouvelle aux rapprochements modifiant les perspectives.
- c) La troisième forme est "l'invention" d'une domination des esprits faisant pendant à celle des êtres et des biens¹. Elle échappe à la situation politique oppressive en profitant de la faiblesse culturelle du pouvoir ; elle transmute une culture

¹ La sociologie actuelle distingue trois types d'échange (individus, biens, signes) auxquels correspondent trois pouvoirs (autorité politique, économique, idéologique). Des conflits et des inadéquations existent entre ces trois pôles constitutifs d'une société.

nationale moribonde et étouffée en une culture propulsée par le canal même du pouvoir qui voulut l'éteindre à jamais.

Conversion nécessaire donnant naissance à un foyer original et attractif.

Le lecteur attentif reconnaîtra dans ces concepts (compromis, conciliation, conversion) ceux que nous décrivions à propos des trois types de catastrophes. Nous montrerons que leur application est fort probable et traduit bien le mouvement et la spécificité de l'esprit irlandais : la littérature, qui l'exprime en partie, d'abord tète de s'adapter à une lanque importée (le latin) comme d'adapter cette dernière à d'anciens usages locaux, puis veut se concilier à des modèles étrangers, enfin se convertit à l'ennemi pour bénéficier de sa force et le circonvenir. Chaque fois nous envisageons la rencontre de deux "pôles d'attraction" que nous pouvons nommer "foyers" dans le cadre qui nous occupe, et le résultat culturel qui s'ensuit. D'un foyer à l'autre, la créativité se déplace ou se glisse entre, ou se déploie. De ces passages, elle se revêt d'une spécificité et cela explique par le biais de métamorphoses, la variété de l'inspiration irlandaise. On aurait alors une extension² de la Théorie des Catastrophes à l'histoire littéraire, et surtout un premier élément de réponse à notre question sur la portée universelle possible de cette littérature.

Nous ne sommes pas d'ailleurs les seuls à l'appeler de nos vœux et à en sentir la présence si l'on considère certains titres (pour autant qu'ils soient significatifs) d'ouvrages propres à l'Irlande : certains parlent d'un "miracle irlandais" (Daniel-Rops) comme l'on a parlé d'un "miracle grec" ; une traduction de l'épopée La geste de la Branche Rouge (Chauviré) est sous-titrée "ou l'Illiade irlandaise" ; le texte médiéval de la Navigation de St Brendan est affublé à son tour du titre "d'Odyssée monacale" ; un article de journal (Le Monde, 9 Novembre 1984) transforme l'appellation "d'Ile des Saints" par celle plus moderne "d'Ile des Surdoués dans le Domaine Littéraire" etc. Autant de cas à notre sens, symptomatiques d'un besoin de rattachement à une universalité, de compréhension maximale, où cette spécificité irlandaise produirait quelques lois ou considérations des plus générales, à moins qu'il ne s'agisse d'un malaise devant une littérature fascinante mais dont on ne saurait que faire, sinon l'aimer et tenter de l'expliquer. Et cela nous ramène à notre interrogation initiale, de parier sur une forme de pensée extraordinaire à l'oeuvre dans la créativité irlandaise, dont il faut éclairer les fondements, et rechercher la secrète conceptualisation.

a) Du monde irlandais ancien

Y a-t-il donc "un miracle irlandais" comme il y eut le "miracle grec" ? Peut-on parler d'une "celtitude" comme de la "romanité" ? En fait, la question n'est pas saugrenue si l'on veut bien s'attarder au responsable de l'expression "le miracle grec", devenue si courante qu'on la croirait dater de la renaissance ou de la philosophie romantique allemande. C'est à Ernest Renan que revient la paternité de cette si fameuse formule livrée dans ses Souvenirs d'enfance et de jeunesse (1876-1882) : "L'impression que me fit Athènes est de

² Quelques tentatives de modélisations mathématiques de l'Histoire ont été faites à partir de la T.C.

Voir l'article de PETITOT in Math. Sc. Hum. n°64, 1978, p.43-70 "Sur le modèle historique de Thom - Pomian".

beaucoup la plus forte que j'ai jamais ressentie. Il y a un lieu où la perfection existe ; il n'y en a pas deux : c'est celui-là. Je n'avais rien imaginé de pareil. C'est l'idéal cristallisé en marbre pantélique qui se montrait à moi. Jusque-là, j'avais cru que la perfection n'est pas de ce monde, une seule révélation me paraissait se rapprocher de l'absolu. Depuis longtemps, je ne croyais plus au miracle, dans le sens propre du mot ; cependant, la destinée unique du peuple juif, aboutissant à Jésus et au christianisme, m'apparaissait comme quelque chose de tout à fait à part. Or voici qu'à côté du miracle juif, venait se placer pour moi le miracle grec, une chose qui n'a existé qu'une fois, qui ne s'était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l'effet durera éternellement, je veux dire un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale"³.

Comme toutes les formules trop galvaudées elle peut agacer mais ce qui nous retient à elle, c'est l'idée qu'un certain art et une certaine littérature qu'ils soient juif ou grec ou autre, fondent l'universel, le découvrent et l'illustrent. Les rationalistes auxquels Renan finit par appartenir, dont l'influence si forte sous la III^{ème} République vint à s'éteindre avant la seconde Guerre Mondiale, apprécièrent fort peu le choix du terme en raison de son aura religieuse. Ainsi, Berr, dans son introduction à une collection intitulée "L'Evolution de l'humanité"⁴, écrivait : "il est bien évident que si l'on devait entendre par "miracle grec" l'apparition irrationnelle d'un phénomène historique de première grandeur la civilisation hellénique ; s'il s'agissait avec ce mot, de renouveler le genre d'interprétation historique dont Saint Augustin a donné le modèle dans sa Cité de Dieu et Bossuet dans son Discours sur l'Histoire Universelle, il faudrait rejeter un terme compromettant pour la science.

Mais le mot est parfaitement légitime si on lui maintient son sens propre et étymologique d'objet digne d'admiration. Il implique même quelque chose de plus : "l'inattendu, le surprenant... Le miracle implique la contingence. C'est un ensemble de contingences favorables..."

Voilà comment l'on a vu gloser l'expression alors que visiblement pour Renan, elle demeurait proche d'une réflexion religieuse, ou tout au moins très morale puisque c'est sur la morale, cette éducation de l'âme et de l'esprit par le biais de la critique rationnelle, qu'il comptait reconstituer une unité humaine en dépit de la pluralité des doctrines et des religions. Or, Renan, breton fidèle à ses origines, fasciné par la Grèce, tourmenté par la Judée (on connaît de lui sa Vie de Jésus qui fit scandale, mais on oublie ses travaux archéologiques et ceux linguistiques sur les langues sémitiques), tenta aussi, dans ses Essais de Morale et de Critique (1859)⁵, celui intitulé "la poésie des races celtiques", de dégager le propre d'une littérature celtique comme s'il recherchait là encore de quoi cerner un "miracle", une propension morale à unir les hommes (malgré un particularisme national), un effort de dépassement qui n'a pas encore dit son dernier mot. La poésie ne précède-telle pas la philosophie aux dires mêmes de Renan ? Ce qui nous importe donc, c'est de voir qu'un penseur, à l'origine même d'une expression qui accordait à une culture

³ "Prière sur l'Acropole" - p 74.

⁴ H. BERR, En marge de l'histoire universelle - p 155-156.

⁵ p 375-456.

d'accéder à une éternité remarquable, auparavant émettait à l'égard des littératures celtiques le même avis, le publiait et le professait, séparant même dans le sein de cette famille, le rameau irlandais, pour sa forte personnalité. Sa thèse mérite d'être exposée avant de` considérer d'autres critiques ayant une telle problématique.

Quels arguments servent à Renan dans la reconnaissance d'une littérature dépassant le cadre de son origine et digne d'être proposée à l'attention des hommes ? Ce qui le frappe au premier abord, c'est que "ce petit peuple" (où il intègre Bretons, Gallois, Irlandais) est en possession d'une littérature qui a exercé au Moyen-Age une immense influenc, changé l'imagination européenne et imposé ses motifs poétiques à presque toute la chrétienté⁶. Il faut donc trouver les raisons de cette fascination, et Renan les voit dans les caractères nationaux de ces races, selon un préjugé courant à l'époque quoiqu'il tempère cette idée par des considérations psychologiques : si cette race est pure par suite de son isolement, elle est surtout marquée par sa coutume et par la solitude "elle a tous les défauts et les qualités de l'homme solitaire : à la fois fière et timide, puissante par le sentiment et faible dans l'action"⁷. En fait pour Renan, il s'agit d'un type d'hommes qui se sont mis à l'écart de l'Histoire ou de la vie, ont référé la vie intérieure au détriment de toute vie politique, ont choisi la voie du rêve et négligé de réussir matériellement, indifférents à l'or ou à l'impérialisme. Portrait idéalisé du Celte, fortement teinté par les goûts même de Renan attaché à l'idée de Bonté diffuse, possible entre les hommes. Ainsi il soutient ces jugements sans trop les appuyer, comme la conséquence de la pureté du sang et d'une vie trop solitaire : "dénuée d'expansion, étrangère à toute idée d'agression et de conquête, peu soucieuse de faire prévaloir sa pensée au dehors, elle (la race) n'a su que reculer..."⁸; "l'infini délicatesse de sentiment qui caractérise la race celtique est étroitement liée à son besoin de concentration"⁹; "l'élément essentiel de la vie poétique du celte, c'est l'aventure, c'est-à-dire la poursuite de l'inconnu, une course sans fin après l'objet toujours fuyant du désir"¹⁰, etc.

Mais, au delà de ces qualités innées, inhérentes à un peuple, dont nous sentons qu'elles conviendraient aussi à d'autres peuples, il faut remarquer chez Renan une aut-e tentative de définition basée sur quelques thèmes subconscients de ces littératures. Ces dernières sont tant latines que gaéliques, britanniques, galloise et semblent s'achever dans l'effort des érudits folkloriques du XIXe siècle pour les rédiger (l'écriture comme forme terminale d'une tradition irréprochable). Renan ne traite donc pas la littérature anglo-irlandaise ou i landaise-anglaise, mais déjà, il couvre pour nous au moins deux des trois périodes relevées. Si l'imagination celtique lui paraît infinie ("comparée à

⁶ RENAN, op. cit. - p 376-377.

⁷ Ibid - p 381.

Dans sa conception du génie celtique, Renan semble tributaire selon Von Tieghen, du climat créé par les poèmes d'Ossian dus à la supercherie de acpherson : paysage âpre. et tourmenté, moralité primitive pure et délicate, mélancolie instinctive tournée vers le passé. VAN TIEGHEN, Ossian en France, t.2 - p 443-447.

⁸ Ibid - p 382.

⁹ Ibid - p 384.

¹⁰ Ibid - p 386.

l'imagination classique, l'imagination celtique est vraiment l'infini comparée au fini¹¹), le propre de cette littérature est d'avoir élaboré un nouvel idéal, en deux parties, pourrait-on dire, une nouvelle image de la femme et la croyance en un au-delà salvateur. Quoique vaincu, aïble, tourné sur lui-même, un peuple convaincu par son culte à la douceur et à l'espérance. Renan soutient alors : "presque tous les grands appels au surnaturel sont dus à des peuples espérant contre toute espérance... Israël humilié rêva la conquête spirituelle du monde, et y réussit"¹².

Là encore, arrêtons-nous sur la référence à Israël qui partageait à l'époque avec la Grèce les qualités d'universalité que nous voyons attribuées, comme en réserve ou en possibilités non exploitées, par Renan aux littératures celtiques. Certes, les documents littéraires dans l'exposé de Renan seront surtout gallois, par suite des traductions de l'époque et de l'esprit du temps plus préparé au climat romanesque des Mabinogion¹³, qu'à la virulence des textes épiques et mythologiques de l'Irlande. Renan même accentue les traits moraux et littéraires qui rendraient au lecteur de son temps ces ouvrages plus accessibles, insistant sur la douceur, la bienveillance qui en émane, la sympathie pour les êtres faibles, la mansuétude pour les animaux. Il remarque ces traits dans la littérature ecclésiastique illustrant cela par la navigation de Saint Brendan dont on sait le fondement irlandais : "ce sentiment (vive sympathie pour les êtres faibles) est un des plus profonds chez les peuples celtiques. Ils ont eu pitié même de Judas. Saint Brendan, le rencontra sur un rocher au milieu des mers polaires. Il passe là un jour par semaine pour se rafraîchir des "feux de l'enfer"¹⁴; "la littérature ecclésiastique elle-même présente des traits analogues: la mansuétude pour les animaux éclate dans toutes les légendes des Saints de Bretagne et d'Irlande"¹⁵. De ces tendances visibles ou littéraires, qui renvoient toujours à la situation d'un peuple vaincu, notre auteur en déduit une attitude face à la Nature qu'il considère aussi élevée que celle de la Grèce ou de l'Inde: si humainement, la littérature celtique est porteuse d'idéaux dignes de ceux de Judée, physiquement (et on aurait presque envie de dire "scientifiquement") elle ouvre une ère comme le fit à ce sujet la Grèce. A deux reprises, il le proclame, "leur mythologie n'est qu'un naturalisme transparent, non pas ce naturalisme anthropomorphe de la Grèce et de l'Inde¹⁶, où les forces de l'Univers érigées en êtres vivants et doués de conscience, tendent de plus en plus à se détacher des phénomènes physiques et à devenir des êtres moraux, mais un naturalisme réaliste en quelque sorte, l'amour de la nature pour elle-même, l'impression vive de sa magie, accompagnée du mouvement de tristesse que l'homme éprouve, quand face à face avec elle, il croit l'entendre lui parler de son origine et de sa destinée "¹⁷.

¹¹ Ibid - p 386.

¹² Ibid - p 388.

¹³ Trad. Loth, in Cours de littérature celtique de d Arbois de Jubainville. Tome III et IV.

¹⁴ Ibid. - p 394.

¹⁵ Ibid. - p 402

¹⁶ On sait que ce naturalisme anthropomorphe fut à l'origine d'une pensée abstraite . Cf . les ouvrages de Vernant (par ex. Mythe et pensée chez les Grecs) .

¹⁷ Ibid. - p 402-403 .

Plus loin, il réunit christianisme, hellénisme et hibernisme autour du mot de "miracle" qui lui servira plus tard à désigner la Grèce : "chez les Kymris (Celtes), le principe de la merveille est dans la nature elle-même, dans ses forces cachées dans son inépuisable fécondité... Rien de la conception monothéiste où le merveilleux n ' est qu'un miracle, une dérogation aux lois établies . Rien non plus de ces personnifications de la vie de la nature, qui forment le fond des mythologies de la Grèce et de l' Inde . Ici, c'est le naturalisme parfait, la foi indéfinie dans le possible, la croyance à l' existence d'êtres indépendants, et portant en eux-mêmes le principe de leur force: idée tout à fait contraire au christianisme qui dans de pareils êtres, voit nécessairement des anges ou des démons"¹⁸. Trois notions apparaissent: le "merveilleux naturaliste" des Celtes, le "miracle" judéo-chrétien, l'"anthromorphisme" gréco-indien. La nature y est soit aimée pour elle-même, soit transgressée, soit humanisée, et l'on peut alors supposer trois formes de pensée toutes aussi originales l'une que les autres. Renan, de plus, évite de tomber dans le piège d'une opposition entre le paganisme et le christianisme, entre un fond original et une "contamination" détestable, parce qu'il ne cherche pas un particularisme qu'il faudrait dépouiller de toute impureté, mais il veut montrer que "l'hibernisme" ou "poésie des races celtiques" a assimilé le christianisme pour lui ressembler dans son goût, sa vertu ou sa prétention (selon l'optique de chacun) à l'universalisme. Il décrit : "la douceur des moeurs et l'exquise sensibilité des races celtiques... les prédestinaient au christianisme"¹⁹. Mais cette douceur et cette sensibilité sont révélatrices d'une attitude face à la nature des plus générales, comme d'ailleurs l'hellénisme et le christianisme firent vite bon ménage. Même si Renan ne l'énonce pas comme nous venons de le faire, l'on devine le fondement secret de son raisonnement : ne vous étonnez pas, semble-t-il dire à ses lecteurs, si cette littérature a pu fasciner l'Europe et l'influencer, c'est qu'elle porte en elle des qualités qui l'apparentent aux littératures les plus nobles et lui donnent sa physionomie ; à titre d'exemple, voyez la légende de Saint Brendan qui "est sans contredit le produit le plus singulier de cette combinaison du naturalisme celtique avec le spiritualisme chrétien"²⁰. De la nommer, d'autre part, "Odyssée monacale"²¹ pour insister sur sa ressemblance avec la Grèce et de nous avertir du rôle privilégié que joua l'Irlande au VI et-IXe siècle, "théâtre d'un singulier mouvement religieux" (p 441) où fusionnèrent Rome, la Judée et peut-être la Grèce parce qu'ils retrouvaient le terrain de l'universalité.

La conclusion de Renan est alors des plus simples : cette littérature préfigure une philosophie à naître, si la race celtique "s'enhardissait à faire son entrée dans le monde et si elle assujettissait aux conditions de la pensée moderne sa riche et profonde nature". Plus loin, il remarque que son "enfance poétique" fut complète et n'admet pas que la réflexion lui manque : "l'Allemagne, qui avait commencé par la science et la critique, a fini par la poésie, pourquoi les races celtiques, qui ont commencé par la poésie, ne finiraient-elles pas par la critique ? ... Les races poétiques sont les races philosophiques, et la

¹⁸ Ibid. - p 415 .

¹⁹ Ibid. - p 435 .

²⁰ Ibid. - p 442 .

²¹ Ibid. - p 444 .

philosophie n'est au fond qu'une manière de poésie comme une autre²². De toute évidence, Renan, par de tels parallèles, nous invite à sentir une originalité féconde au sein d'une littérature qui exprime d'ailleurs mieux ses traits caractéristiques au moyen des oeuvres irlandaises. De plus, il y voit la promesse d'une universalité, quoiqu'il l'attribue surtout aux possibilités d'une race et un peu moins aux créations littéraires elles-mêmes. Ces dernières mettent sur la voie, sont une étape, un premier effort qui trouvera d'autres moules pour s'accompli

Renan n'est pas le seul critique qui ait postulé l'existence d'un "miracle celtique" à défaut d'irlandais, à considérer la littérature de ces pays. Il ne s'agit pas d'interprétations adaptées à des textes (comme la psychanalyse a pu servir par exemple à en comprendre certains), mais d'un mouvement qui part des oeuvres pour en "tirer" un système, faire venir au jour une série de concepts et d'enchaînements uniques quoique généraux. La méthode reste et demeure inductive ; celle de Renan était plutôt analogique et nous amenait à l'expression ennuyeuse de "miracle". L'analogie servira encore mais le contenu sera délimité. C'est à une étude de Clémence Ramnoux que nous pensons pour l'heure et qui porte sur "les légendes irlandaises du cycle des Rois"²³. Le sujet est plus resserré, correspond seulement à une partie de la littérature mythologique gaelique (là où Renan englobait épopée, littérature ecclésiastique, chants bardiques, etc., de toutes les nations celtiques), mais l'orientation de l'étude est conforme à notre intuition et s'ouvre par une interrogation identique à la nôtre.

En effet, Clémence Ramnoux, spécialiste du philosophe grec Héraclite, tentée par la psychanalyse, a retenu des leçons de Dumézil qu'elle suivit à une époque où ce mythologue avait peu de succès, la certitude que le moindre texte ancien, au premier abord sans intérêt, peut contenir des trésors si l'on réussit à le lire (et ce, grâce à une méthode comparative). Or, à l'évidence, "nulle part, la langue (irlandaise) n'a eu la fortune historique de devenir l'organe pour la transmission d'un trésor commun à l'humanité, ni une tradition religieuse, ni une philosophie ni seulement une oeuvre universellement lue"²⁴. Constat négatif, même si l'on veut bien retenir l'influence irlandaise sur le MoyenAge puisant à la "matière bretonne", ou l'ossianisme né d'une falsification (Macpherson) qui se répandit en Europe à l'époque romantique. Rien, en apparence, n'est solide et digne d'intérêt. Mais si l'on accepte de remettre en question le mode de lecture, il n'en serait pas de même : "on ne peut lire les récits mythiques, épiques, et annalistiques d'Irlande, rien que pour le pittoresque, ou pour le plaisir de sentir passer un air de merveille et de magie - c'est le mode de lecture des paresseux"²⁵. L'Irlande est trop associée à ce "merveilleux" facile - dont Renan ne sut pas toujours se défaire - , à ces évocations commodes qui interdisent la compréhension d'une spécificité. Que rechercher alors, quelle attitude avoir, si ce n'est avoir plus de considération pour ces oeuvres-là ? Une autre lecture est proposée, religieuse qui conçoit que "sous cet

²² Ibid. - p 445 .

²³ Cahiers du Sud, p 335-398.

²⁴ Ibid. - p 335.

²⁵ Ibid. - p 357.

habillage, des substructures se manifestent, avec des formes à définir, des fragments à intégrer dans une reconstitution²⁶. Autre regard, autre résultats.

Clémence Ramnoux en vient aussi à dégager quelques thèmes insistants, obsessionnels même, qui délimitent quelques concepts bien précis : la notion de temps, celle d'invasion, celle de la malédiction, celle de "l'autre" ou de "l'étranger". Prenons la première notion. De nombreux critiques ont été sensibles aux étranges déroulements du temps concus et exposés dans ces textes. Pour Ramnoux, cette vision du monde plus marquée par le Temps que par l'Espace est celle d'une île entourée par les étapes du temps (saisons, cycles) quoique ce dernier tourne autour de l'île à des vitesses différentes selon que l'on s'approche ou s'éloigne de son centre : "on y (à l'île) échappe rien qu'en traversant une surface d'eau, en pénétrant dans un brouillard, ou dans un fourré sauvage, sur place pourrait-on dire, en s'immergeant dans un monde enveloppant et compénétrant ; comme un temps de texture plus épaisse²⁷. Vision d'une temporalité épaisse, pleine de durée emboîtées s'écoulant à des rythmes différents (le héros humain, de séjour dans l'au-delà, croit demeurer un jour, et apprend à son retour qu'un siècle a passé, comme ce fut le cas pour Bran, le navigateur, ou Usheen, le héros de Yeats). La deuxième notion - celle d'invasion - est plus étrange encore : dans les rites (fêtes du "Samain", de couronnement royal), dans les mythes et épopées, on observe la répétition d'une narration qui veut l'invasion de démons, de brigands, d'éléments naturels, de peuples étrangers, etc. de façon cyclique. Mais c'est moins l'idée de cycles qui prédomine que celle d'invasions nécessaires, profitables quoique douloureuses, articulant un drame cosmique où alternent débarquement et retrait, victoire et catastrophe, bataille et fondation. Et Ramnoux de noter à juste titre que "l'histoire de l'Irlande a précisément été conçue dans le schéma d'une succession de conquêtes par des peuples nouveaux"²⁸, ce qui en soi est fort orignal puisque pu de mythologies nationales célèbrent l'invasion et l'estiment, malgré les menaces de fin et de destruction qu'elle suppose, apte à structurer le réel. Les récits mythologiques irlandais nomment quatre invasions principales et il serait vain, comme le concut d'Arbois de Jubainville²⁹ de repérer à quels peuples réels cela correspondait. Il s'agit d'archétypes dont on retrouve la trace dans bien des récits littéraires, comme d'un thème fécond et respectable. Par exemple, nous pensons le retrouver dans les navigations imaginaires ou "imrama", où les héros revoient d'anciens personnages ou amis retirés dans l'Autre-Monde, repoussés en périphérie, tandis que la Navigation de Saint Brendan annonce qu'une terre attend les chrétiens d'Irlande, là bas, à l'extérieur, lorsqu'ils seront persécutés par d'impies envahisseurs. De même, la notion d'invasion est porteuse de nostalgies, de rêveries, de présences obscures, de promesses et de compensations, comme elle indique qu'à son tour l'envahisseur subira le même sort, ou devra, pour survivre, se concilier les vaincus. De plus l'invasion est délivrance pour une terre d'Irlande accablée par le poids d'un peuple qui a accompli sa tâche et doit s'effacer.

²⁶ Ibid. - p 357.

²⁷ Ibid. - p 359.

²⁸ Ibid. - p 359.

²⁹ Op.cit. t.II.p 34-35.

L'Irlande se veut à nouveau légère, vierge, pure, et se déleste d'une pesanteur. On voit que le thème est d'une fertilité sans nom et a pu nourrir nombre d'imaginations.

Cela explique, selon Ramnoux, que bien des histoires anciennes soient semblables à "des séries noires, ... matière à tragédie". Puisqu'une catastrophe du type de l'invasion doit avoir lieu, certains héros et rois la provoquent, veulent la retarder, la reconduisent dans leurs descendance qui l'achèvent et l'épuisent. Et c'est là que le critique pressent que ces cycles forment "des sujets d'une qualité de arandeur eschylienne", mais qu' "un âge tragique n'y est pas né, ni la philosophie d'un âge tragique", ni même le sens de l'histoire malgré le "noyau d'une science historique archaïque fondée sur les généalogies"³⁰. Ramnoux suppose comme Renan une identité possible avec la Grèce, dans ce que cela signifie d'universalité mais pour désigner l'avortement, le germe sans fruit, ou l'esquisse inachevée. Pourtant des deux exemples données (la dynastie de Clothru-Lugaid-Tuathal ; Etain et Conaire³¹), incestes, adultères, meurtres de parents, trahisons de paroles, dilemme tragique, etc., ne manquent pas et seraient dignes d'inspirer les plus belles pages théâtrales, sans compter le poids d'une malédiction familiale précipitant à la catastrophe, comme dans les plus connues des légendes grecques. Une tension due à la rivalité entre le monde des hommes et l'Autre-Monde prêt à envahir la terre et à en reprendre possession, n'a rien à envier comme ressort dramatique au conflits des humains et des dieux des tragiques grecs si bien que Ramnoux constate que pour expliquer ce déchirement, "la façon la plus populaire était d'imaginer une guerre "autour d'une femme", transfugé, qui passe du camp des dieux dans celui des hommes, et du camp des hommes dans celui des dieux, allumant une guerre pire que la guerre de Troie, une guerre entre la partie humaine et la partie divine du monde"³².

A ce niveau de l'analyse, l'on pourrait estimer que Renan et Ramnoux et d'autres veulent tout juger à l'aune de la Grèce et dénaturent ainsi l'originalité irlandaise. Nous ne sommes pas de cet avis puisque leur but est le respect de ces textes étranges dont ils pressentent une validité étonnante de profondeur, digne d'un patrimoine à partager entre tous. Mais comme s'étonne Ramnoux, ici, nulle philosophie, nulle histoire, nulle tragédie ou plutôt tout est au stade du "pré-philosophique", du "pré-historique", du "prétragique". Là où Renan supposait une progression dans le développement intellectuel des peuples choisissant d'être d'abord poétiques puis philosophiques, ou bien d'abord philosophiques puis poétiques, là où il notait que des euples dominés comme le peuple juif avaient su conquérir les esprits, Ramnoux nous fait parcourir une autre étape où nous décrivions ces littératures anciennes comme des linéaments d'une pensée possible, originale, conceptualisable. Le monde grec n'y est pas la référence ultime, ce n'est qu'un repère commode pour mettre en valeur et "amorcer" un mouvement. De plus, il est loisible d'établir un type de héros reconnaissable dans la femme, l'exilé, l'excitateur de querelle (souvent un descendant adultérin). Chacun d'eux est à "michemin" sortant d'une

³⁰ Ibid. - p 361 et 362.

³¹ Ramnoux cite comme source la Revue celtique n° 43.

³² Ibid. - p 377.

société pour entrer dans une autre (comme c'est le cas d'une femme mariée dont les enfants sont souvent élevés dans son propre clan par le système du "fosterage" qui consiste à confier l'enfant à l'oncle maternel), quittant le groupe pour en avoir été banni mais prêt à trahir ces hôtes pour revenir chez lui (cas de l'exilé), et enfin soucieux d'allumer une querelle pour prendre une part d'héritage confisqué. On obtient alors une "théologie de l'être-entre" dont l'expression toute heideggerienne nous rappelle le "mitsein" ou le "dasein" de ce philosophe, preuve pour nous supplémentaire d'un effort d'universalité en cours et en acte. Ces héros repoussés, ne savent à quel monde appartenir, "recherchent ou précipitent les catastrophes où eux-mêmes trouveront occasion de revivre leur supplice"³³, dégagent par là-même une conception du mal due la malédiction d'être à mi-chemin, incapables de se fixer, accumulant le malheur et le voyant se répéter.

Ce concept "d'être-entre" des héros maudits éternellement n'est pas sans rappeler certains aspects de la philosophie d'Empédocle (homme et philosophe, voué à l'errance, se devant à la destruction) pour Ramnoux. Aussi, conclut-elle son étude par les mots de "théologie" et de "prémétaphysique" sans hésiter, certaine de la valeur de ces textes oubliés ou mal lus: "ce qui est intéressant humainement, c'est que le modèle enraciné dans la vie des tribus ait subi une élaboration apte à en faire un article de théologie ou de pré-métaphysique: ici (en Irlande), la figure d'un agent du destin mauvais, là (en Grèce), le prototype de la condition humaine et philosophique"³⁴. Il s'en est fallu de peu qu'un appareil conceptuel soit alors élaboré comme il le fut en Grèce.

De cet essai ancien, il serait possible de penser que son auteur s'en est éloigné ou a pris soin de l'oublier. Rien de tel en fait car l'on voit Ramnoux avouer qu'elle continue à cultiver ce domaine irlandais comme un jardin secret³⁵ et surtout continue à analyser les rapports que les textes mythiques tendent avec la pensée abstraite et philosophique, battant en brèche l'idée de Hegel que le concept naît de rien. La pensée, pour elle, s'appuie sur ces images littéraires, se laisse guider par ces dernières puis par un mécanisme de transfert, devient autonome et héritière des conflits ou conjonctions des dieux dont elle transpose la vie dans celle des idées. Les dieux s'éloignent, s'esthétisent afin que se constitue le nouveau "champ idéologique grec" tant et si bien que, lorsque l'abstraction est achevée, le besoin de revenir à des couples concrets devient décisif et pousse un Platon à inventer de nouveaux mythes. Sous les phrases se cachent les pensées et la tâche du critique est d'en redécouvrir l'allure, la démarche, l'origine ou la portée. Toutes ces opinions ne sont donc pas étrangères à la lecture précédemment faite des vieux textes irlandais, dont on voulait deviner les premiers pas d'une pensée prête à s'envoler mais encore encombrée d'exemples trop concrets. Mais ce qui est certain et proclamé, c'est l'affirmation donnée par Ramnoux que les conditions nécessaires à un éveil de la pensée sont réunies et n'attendaient qu'une chiquenaude pour éclater au grand jour.

³³ Ibid. - p 379.

³⁴ Ibid. - p 381.

³⁵ "Ce que je dois à G. Dumézil ou de la légende à la sagesse" - p 101-120 in Cahiers pour un temps (consacrés à G. Dumézil).

De même, nous souhalterions que cet essai pour particulariser l'apport irlandais ne porte point uniquement sur la littérature aélique (à cause de son ancienneté, la plus étrange et fascinante), mais s'aventure dans le domaine de la culture hibernique latine ou dans celui des créations irlando-anglaises parce que leurs oeuvres peuvent développer des thèmes archaïques jusque-là sans transcendance ou bien parce que leur élaboration pourrait faire comprendre quelque partie des oeuvres gaéliques anciennes. En fait, nous pensons que l'originalité tant décrite du vieux fond gaélique peut occulter des créations artistiques irlandaises et nous faire passer à côté d'une situation historique par trois fois étonnante et qui façonna en profondeur la créativité irlandaise. Mais l'essai de Ramnoux, outre l'étape qu'elle nous fit franchir, s'apparente à d'autres études sur cette même matière gaélique dont nous donnerons un bref aperçu avant de nous attaquer au latin hibernique. C'est à Guyonvarc'h, proche de la méthode dumézilienne, que nous pensons, tant elle nous permet d'achever un parcours et de répondre quelque peu à notre question première sur la signification des oeuvres irlandaises (que faire de ces oeuvres, que nous disent-elles qui soit universel ?). Dumézil, dans son effort pour reconstituer l'idéologie tri-fonctionnelle des IndoEuropéens, se servit plusieurs fois à titre de confirmation³⁶ des textes en vieil-irlandais et du fond celtique de façon plus générale dans le but de retrouver à travers les métamorphoses que la pensée fit subir au vieux canevas indoeuropéen, des éléments témoignant d'une structure trifonctionnelle. On sait que le rameau celte envisageait audépart le monde et la société, de la même manière que les autres peuples indo-européens, c'est-à-dire qu'il concevait une harmonisation de trois fonctions nécessaires à la fondation et à l'équilibre d'une société : des dieux spécifiques convenaient à chacune d'elles, exerçant leur pouvoir dans les limites du domaine qui leur était attribué. Rois et devins dirigeaient la société, arbitraient les rapports entre les hommes et les dieux ; des guerriers et des héros venaient à la défendre ; des paysans-artisans la nourrissaient. A chacun de ces groupes, des valeurs spécifiques, des fautes et des erreurs bien précises. Mais sans vouloir aller plus loin dans la présentation sommaire des découvertes de Dumézil, il nous revient de dire que l'Irlande ancienne est présente à titre de complément dans le registre d'"Epica minora", proposant des textes utiles certes, quoique périphériques. Le monde irlandais ne fait que confirmer un héritage indo-européen et ne l'éclaire que fort peu en fait. Nous sommes loin de la définition du "miracle grec" selon Dumézil lui-même qu'il voit comme une trahison bénéfique à l'égard de la tradition indo-européenne et comme le besoin urgent de raisonner en dehors de cadres établis et de conventions reçues³⁷. L'Irlande se voit destituée de ce qui nous avait

³⁶ Par exemple, Mithra-Varuna - Ch. VIII. Nuada et Bress p 159-162. ; Naissance de Rome. Introduction p 22-23. ; Le 3ème souverain - Essai sur le dieu indo-iranien aryanman et sur la formation de l'histoire mythique de l'Irlande. 187 p.

³⁷ Mythe et épopée I - p 584 :

"Les Grecs dont la langue a gardé tant d'archaïsmes renvoyant à la langue commune... présentent au contraire dans leur civilisation, dans leur religion, moins de survivances... que la plupart des peuples frères. Rançon du miracle grec, ai-je souvent dit, en ce coin du monde l'esprit critique et créateur s'est mis tôt à l'ouvrage, transformant même ce qu'il convenait".

"La Grèce a choisi comme toujours la meilleur part : aux réflexions toutes faites, aux relations pré-établies des hommes et des choses que lui proposait l'héritage de ses ancêtres du nord, elle a préféré les risques et les

paru précédemment être sien, à savoir une quasi ressemblance avec le monde grec. Toutefois, il existe un cas d'analyse où une légende irlandaise, - le puits de Nechtan³⁸.- ouvre un travail de Dumézil et se voit presque confier le rôle de "guide" au sein d'autres légendes (romaines, iraniennes). Le thème en est celui du "feu dans l'eau" prêt à déborder et à engloutir l'homme ou la femme non qualifié ou fautif qui veut s'en approcher, soit pour s'emparer du pouvoir magique que ce feu accorde, soit pour se purifier d'une faute particulièrement infamante. Boand, éponyme de la rivière Boyne, femme de roi, commet un adultère avec le dieu Dagda ; par ordalie ou par curiosité, elle s'approche du puits magique qui aussitôt déborde et la poursuit jusqu'à la mer. Et c'est cette brève légende³⁹ qui va permettre de comprendre un hymne du Rig-Véda, le débordement des lacs albains dont parlent des historiens latins, un épisode de l'Avesta, etc. La conformité au modèle indo-européen, l'archaïsme du thème ainsi conservé, sont alors retenus et servent à éclairer un ensemble plus vaste. Mais est-ce rendre service à cette vieille littérature dont nous cherchons à voir si elle n'aurait pas élaboré des concepts échappant à une trop grande historicité culturelle, susceptible d'être plus universels ? L'héritage indo-européen construit surtout des développements de cet ordre : conflits entre les fonctions (les deux premières contre la troisième), absorption d'une fonction par les autres, invention d'une quatrième fonction, ambiguïté des valeurs à l'intérieur d'une fonction, fautes disqualifiantes selon la morale d'une fonction, etc. Nous supposons une originalité d'allure plus forte, en ce qui concerne l'Irlande dont les textes anciens ont pour thèmes l'invasion de l'île remplaçant le fléau et la faute magique trop indo-européens) ou l'épaisseur du temps par exemple. Il y a donc lieu de mieux caractériser l'orientation qui marque cette littérature.

Le propre de cette pensée présente dans des mythes et des épopées, par rapport au monde indo-européen, paraît être une vision particulière de la souveraineté⁴⁰ qui conserve en Irlande une force sacrée, une aura magique, indiscutables. Une femme mythique et éternelle (Banba ou Cessair), paraissant sous une triple forme (le trio des Machas) une pierre (celle de Fâl) qui crie lorsqu'un roi est élu, un refus systématique de tout pouvoir central autre que religieux, voilà autant d'éléments qui caractériseraient déjà une pensée mythique. Mais l'intérêt de l'analyse de Guyonvarc'h revient à intégrer le problème de la christianisation de ces thèmes. Longtemps, il fut admis de dégager le

chances de la critique et de l'observation, elle a regardé l'homme, la société, le monde avec des yeux neufs" - p 633.

³⁸ Mythe et Epopée III (histoires romaines) - première partie de "La saison des rivières" p 21-89.

³⁹ On en retrouve la trace dans deux autres textes irlandais :

la Navigation de Bran où Nechtan, un des compagnons de Bran, saute à terre et tombe en poussière lorsque Bran tente de revenir en Irlande ;

la Courtise d'Étaine où l'héroïne se métamorphose en ver, en mouche, puis en simple mortelle, femme de roi, symbole d'une royauté aussi fugace et fluide que l'eau. La même histoire christianisée, La nourriture de la Maison des deux gobelets, propose une héroïne baptisée dans une rivière et choisissant le parti du christianisme.

⁴⁰ Voir Textes mythologiques irlandais I, Vol.I présentés, traduits et commentés par Guyonvarc'h. ("Extraits du Livre des Conquêtes" p 3-23 ; "Les batailles de Maq Tured" p 25104 ; La Fondation du Domaine de Tara p 157-188 ; La Courtise d'Étaine p 241-281).

"noyau pur" et païen des interprétations chrétiennes et de se gausser de la maladresse de ces rapprochements forcés. Or nous pourrions définir l'originalité irlandaise non plus seulement par un écart par rapport à la tradition indo-européenne, mais comme une conciliation et un déploiement. En effet, outre que l'introduction du christianisme sur l'île permit de fixer par écrit des récits qui auraient sinon disparu, et de conserver plus que de détruire, cela amena à une redéfinition des thèmes à l'intérieur d'autres cadres. Certes il fallait que les clercs à l'oeuvre aimassent ces légendes et récits païens pour autoriser de telles entorses à la foi chrétienne mais si l'on s'interroge sur leurs motivations, il est vrai que le jugement alterne entre l'envie de les accuser de mauvaise foi et le sentiment d'une très habile compréhension. De toute façon, cette manière de conserver par analogie c'est-à-dire par exemple de lier le Livre des Conquêtes (où l'on décrit les races successives s'installant en Irlande) à la Bible, mérite mieux que d'être estimée habile et doit arrêter l'attention. C'est un des mérites du travail de Guyonvarc'h⁴¹ que de nous le proposer à la réflexion. En effet, l'Irlande y gagne de se créer des origines plus étendues, de perdre en autochtonité mais de gagner une "aire" imaginaire ample, de se raccorder à la tradition européenne (culture judéo-chrétienne et gréco-latine). Bien loin de rechercher une "pureté", nous opterons pour étudier le travail de la pensée utilisant une "matière" culturelle car il ne s'agit pas d'un ravaudage commode, d'un déguisement ou artifice auquel personne n'aurait cru : cela serait propre à une conscience moderne analytique. Jusque chez des écrivains contemporains, la fusion est fécondante, et notre but n'étant pas l'archéologie des thèmes et structures, nous nous attacherons à ce que cette opération intellectuelle de "déplacement" peut avoir de valeur intrinsèque et universelle. L'étude des origines n'est pas négligeable mais l'activité créatrice "déforme", et il y a lieu de se demander si ces déformations sont infinies, voire anarchiques, ou si certaines règles président à ces métamorphoses. C'est ce dernier point qui amène notre recherche et nous verrions dans le fait que la culture gaélique doive s'installer au sein d'une autre vision du monde, effectuée donc un "déplacement", un intéressant problème portant sur la façon dont un mouvement intellectuel et culturel prospère et sur les résultats que cela donne. Ce serait, exposé au grand jour, le mécanisme qui préside au mouvement de notre pensée faisant passer ceci en cela. Les déviations dans ce que ce terme a de péjoratif, n'auraient plus cours, mais seraient perçues, certains cas, comme des déploiements réglés et asencés. Dans d'autres cas, déviations il y a.

Revenons au mythe des invasions tel que l'analyse Guyonvarc'h⁴² et donnons-en ici un bref aperçu pour illustrer les propos précédents et nous faire progresser. Le texte mythologique narre les cinq différentes invasions de l'Irlande ; on sent aussi que ce texte sert de fondement et s'il ne permet pas que tout soit développements à partir de lui-même, il autorise à penser qu'il est la référence la plus répandue : en effet, deux autres textes, La première et la seconde bataille de Mag Tured⁴³ lui sont afférents et bien d'autres encore. Le texte s'ouvre donc par une comparaison entre le Paradis d'Adam et l'Irlande, deux pays diamétralement opposés par leur situation mais semblables par leur

⁴¹ Guyonvarc'h et Leroux : Morrigan, Boadb, la souveraineté guerrière de l'Irlande.

⁴² Op.cit. "Extraits du Livre des conquêtes d Irlande" p 323.

⁴³ Ibid. p 25-104.

nature, puis rappelle que Japhet fils de Noé, est à l'origine de la race irlandaise. C'est à la petite fille de Noé, Cessair, qu'il revint de s'emparer pour la première fois de l'Irlande quarante jours avant le déluge, quoiqu'il soit possible qu'une autre femme Bomba, deux cent quarante ans auparavant, pour une durée de quarante ans ait eu cet honneur. De même des pêcheurs espagnols avant le déluge ont eu le même dessein que Cessair. Cette dernière partit de l'Ile de Meroë, des bords du Nil, fuyant le déluge, et naviguant de mer en mer, arriva en Irlande. Puis l'île resta longtemps déserte avant que ne vienne de Grèce Partholon qui fuyait son pays pour avoir tué père et mère : ce meurtre impuni et l'adultère de sa femme précipitèrent le déclin de sa race frappée par la peste. Cela à la manière d'un péché originel reproduit et nécessitant une expulsion sévère. Trente ans après, Nemed "le sacré" arriva de "Grèce de Scythie" mais après trois victoires sur les Fomoire - peuple invisible et maléfique lié indissolublement à la terre d'Irlande - sa race tomba sous l'oppression des Fomoire, se révolta, ne réussit pas à vaincre et dut s'exiler et se diviser en trois groupes. C'était à l'époque où les juifs sortirent d'Egypte. Le premier groupe retourne en Grèce où leurs descendants subirent à nouveau une oppression qui les mena- à la révolte et à revenir en Irlande : on les nomma les Fir Bolg. Le deuxième groupe, les Tuatha dë Danann ou gens de la déesse Dana, réfugiés du Nord du Monde réclamèrent leur part de souveraineté, s'en emparèrent de force et chassèrent les Fir Bolg. Le troisième groupe, le plus lent à se manifester, s'était emparé de l'Espagne quand l'un d'eux du sommet d'une tour proche de la mer eut de l'Irlande une vision. Les fils de Mil - ou hommes mortels - car tel était leur nom, firent une expédition et finirent par prendre l'Irlande et par chasser les Tuatha Dë Danann. Ainsi cinq conquêtes s'étaient succédées : celle de Partholon venu de Grèce ; celle de Nemed venu de Scythie, celle des Fir Bolg venus de Grèce aussi ; celle des Tuatha Dë Danann venus du Nord du Monde ; enfin celle des Fils de Mil ou Goidels d'Espagne (après un séjour sur le Nil). Une chronologie biblique est parfois précisée : déluge ; sortie d'Egypte ; l'Irlande joue ici le rôle que la terre de Canaa joue pour les Hébreux, rôle de Terre Promise. Guyonvarc'h écrit à ce propos : "Le principal souci des auteurs du Livre des Conquêtes, outre la justification biblique de leur tradition a été précisément de démontrer la continuité du peuplement de l'Irlande, Terre Promise des Goidels, comme la Palestine a été Terre Promise d'Israël"⁴⁴. Il pense même que "la chronologie et les généalogies bibliques ne sont qu'un rhabillage, spectaculaire certes, mais finalement très superficiel, légitimant la transmission et l'insertion dans un contexte religieux chrétien"⁴⁵. Guyonvarc'h tire de cette mythologie des remarques étonnantes qui nous aident à saisir une forme de pensée imagée mais originale : la première femme Bomba ou Cessair incarne l'éternelle souveraineté ("elle reparait dans le récit de la cinquième conquête comme une reine des Tuatha Dë Dänann, preuve de la continuité de sa présence et de son identification avec la terre d'Irlande"⁴⁶;

⁴⁴ Ibid. p 19.

⁴⁵ Ibid. p 18.

Mais ce rhabillage nous paraît être plus important qu'un moyen commode et peu coûteux pour concilier deux traditions car il est riche de possibilités, comme nous le montrerons sous peu.

⁴⁶ Ibid. p 17.

c'est l'axe central immuable autour duquel certains événements ont lieu. Ainsi toutes les conquêtes ont même structure : "errances (généralement maritimes) débarquement, lutte contre l'occupant précédent, installation et peuplement, disparition par maladie ou par massacre devant le conquérant suivant"⁴⁷; "la bataille contre les Fomoir est une constante à toutes les invasions. Mais les Fomoir échappent à la norme des vainqueurs et des vaincus. C'est une tâche toujours recommencée que de les vaincre et de les soumettre" (p 1). Nous n'insisterons pas sur l'importance de l'errance en mer telle qu'elle se présente à nos yeux, si l'on considère son pouvoir de formation et de création, mais sur la succession des conquérants - dont la conquête reproduit le schéma susdit - qui progressivement installent l'humanité en Irlande: d'abord Nemed ou l'ordre sacré, les Fir Bolg ou le pouvoir militaire, les Tuatha dè Dânnann ou le savoir, les Fils de Mil ou les hommes⁴⁸. La terre d'Irlande investie de tous ces rapports peut alors revenir aux hommes. Le sous-sol ira aux dieux vaincus et repoussés dans les tertres magiques ou sides. Guyonvarc'h insiste bien sur le double comat qui précède obligatoirement toute invasion ; un premier contre l'occupant, un second contre les Fomoir mais ces derniers portent parfois le nom de Grecs et jouent le même rôle d'oppression insupportable invitant à une délivrance. Ainsi, la pensée mythique irlandaise et l'on sait le poids des mythes sur toutes les autres pensées qui en découlent, s'articule autour d'une révolte contre une oppression injuste et déséquilibrée permettant un retour à la normale (retour d'exil, récupération d'une souveraineté perdue) si bien que ce n'est pas une invasion mais une "prise" de souveraineté par des processus légitimes (p 41). Et cela n'est possible, ajouterons-nous que par le biais de l'errance en mer pourvoyeuse de survies et d'éclatantes apophanies.

Reste alors le problème du passage de ce modèle mythique dans le cadre judéo-chrétien et de voir ce que cela suggère comme processus d'intensification. Le premier travail des moines et des clercs fut de rapprocher et de trouver entre la chronologie biblique et celles mythiques de l'Irlande, des points de repère. Mais le rapprochement ne fut pas mené n'importe comment, ou tout au moins, n'est pas insignifiant. Tel est notre point de vue - à regarder de près l'opération. D'abord, il fallait replacer les traditions irlandaises à l'intérieur du monde connu, les réintégrer dans l'histoire globale de l'époque. Pour cela, les différents possesseurs de l'Irlande doivent venir de Grèce, d'Égypte, d'Espagne, de Scythie, et peut-être même de Judée ou des Indes⁴⁹. Cela n'est pas négligeable et seulement artificiel : l'Irlandais cultivé, l'honnête homme aimerait dire, pouvait s'estimer alors l'héritier de civilisations brillantes dont il percevait l'importance par le biais de textes nouveaux qu'il avait à lire. Plus besoin de s'estimer étranger à ces productions intellectuelles, plus besoin de se croire inférieur ou exilé, mais une ouverture formidable à des origines lointaines. Il est bon pour un peuple qu'il fonde son origine au-delà de lui-même et qu'il la repousse sans cesse, s'il veut accéder à une universalité. Vouloir accaparer toutes les traditions, se considérer comme le fils fidèle ou le meilleur zéléteur, à la manière naive comme ici d'une généalogie improbable mais

⁴⁷ Ibid. p 17.

⁴⁸ Ibid. p 40.

⁴⁹ Guyonvarc'h, La nourriture de la Maison des deux gobelets. Actes du VIe Colloque International d'Etudes Gauloises - vol 1, p 229-315 (cette traduction est reprise dans Textes mythologiques irlandais I p 257-265).

tentée, n'est en rien mauvais, même si l'archéologue des croyances ou l'historien des religions se doit de dénouer l'écheveau et de rendre à chacun son bien⁵⁰. Mais si nous nous plaçons sur le plan du "vécu", l'argument des historiens s'estompe au regard des créations vivantes qui émanent de ces aimables ambitions et de luxe à s'inventer une origine. Les textes anciens irlandais sont toujours considérés comme un tout stable et immémorable que des scories, les interprétations, salissent. Nous soutiendrons l'idée suivante qu'ils ont été mis en oeuvre - aussi au contact des monastères : matériellement (par l'écriture) mais surtout intellectuellement (découverte dans toute la tradition, des quelques récits les plus prometteurs et renforcement des thèmes) -. Concevons-les non pas comme des créations achevées et dont on doit "camoufler" l'allure païenne, mais comme des "oeuvres en cours" lues soudain grâce à une interprétation⁵¹, effaçant certaines variantes inutiles, développant un thème au détriment d'un autre, etc. Un mythe est loin d'être immobile et "se nourrit" des grilles qui lui sont apposées.

D'avoir acquis de faire partie des peuples les plus illustres pour l'époque, revenait à se justifier, à s'anoblir, et surtout autorisait à aimer d'autres débuts et développements culturels, à s'intégrer à la culture européenne (jusque-là, l'Irlande avait peu eu de contacts, puisqu'elle n'avait pas été conquise par les Romains). Il était possible de basculer dans le foyer attractif de cette culture, et d'en devenir pour quelques siècles les meilleurs défenseurs et connaisseurs. Reprenons alors la topologie de Thom lorsqu'un objet passe d'un puits dans un autre ; la catastrophe du Pli représente d'abord une réduction spatiale du premier puits, une élévation de l'objet sur une crête, enfin sa chute dans le puits second. Donnons à cette description simplifiée une valeur plus vécue et intérieure : la réduction est sentie comme une oppression, l'élévation a tout de la révolte, la chute ressemble à un exil. Dans la catastrophe de la Fronce, l'objet est pris entre deux contraintes incompatibles à un certain degré, ce qui le place en un point élevé instable d'où il s'écroule vers un deuxième plan. Cela donne à peu près le même sentiment d'oppression à surmonter et la nécessité d'un lieu plus vaste. Soit ces deux dessins :

Figure page 407

réductions des parois a et b;
c monte puis s'écroule en 2

a et b placent c sur un pli
instable; c tombe en 2

⁵⁰ Guyonvarc'h a ces propos heureux concernant les interprétations chrétiennes à expurger :

"Quelle méthode adoptée pour ôter tant de kystes si profondément incrustés ? La chirurgie sanglante ou la médecine homéopathique ?" (op.cit. p 177).

Il souligne ainsi la difficulté du problème pour retrouver le mythe à l'état pur.

⁵¹ A noter que ces textes indigènes se présentent dans des recueils où indifféremment alternent prières, hymnes chrétiens, poèmes, fragments d'oeuvres non recopiées in extenso, etc. Le support matériel, le livre ou recueil est déjà en soi une "symbiose". Le fait qu'il y ait plusieurs versions parfois très différentes d'un même récit prouverait aussi une liberté d'élaboration fort large et confirmerait notre idée d'une "transcription-crétation".

Interprétons donc la situation irlandaise au vu de ces figures et imaginons le puits - 1- être la culture irlandaise et le puits -2- être la culture européenne. Le problème des artistes et savants d'alors fut d'opérer ce passage si bien que cela pourrait expliquer l'importance qu'ils ont donné à "l'oppression" dans les textes mythologiques qu'ils nous ont rapportés, puisqu'eux-mêmes vivaient en état comparable et cherchaient une conciliation possible.

N'est-on pas marqué par les conflits intellectuels qui se répètent d'époque en époque, tant qu'ils n'ont pas été évacués ou résolus ? Et pour confirmer notre propos, qui est plus qu'une intuition et une hypothèse, il nous semble remarquable de voir la préférence accordée du personnage de Noé. Le déluge a une grande place dans ces textes, la référence à Noé est implicite comme explicite⁵². r, nous savons que le mythe du déluge est à nos yeux fortement apparenté aux catastrophes du Pli et de la Fronce parce que les héros du déluge sont représentatifs d'une humanité changée et d'une nouvelle ère commencée. La coïncidence est étrange à considérer que parmi tous les personnages bibliques, celui de Noé l'a emporté dans la conscience ou l'inconscient des clercs irlandais au point de tirer de leurs traditions ce qui rappelait le mieux son histoire : des révoltes vagues exilantes et de nouvelles épousailles avec la Terre d'Irlande, des descendants séparés (les trois fils de Noé comme les trois races d'Irlande), des démons invisibles ruinant l'oeuvre première d'installation et d'équilibre, etc. C'est pourquoi les textes mythologiques irlandais sont un précieux témoignage non seulement de croyances anciennes, mais d'une opération intellectuelle. Ce n'est pas tant le christianisme qui a pu déformer ces traditions que leur nécessaire partage d un champ culturel à un autre par catastrophes convenantes. Les catastrophes donnent une autre forme : ici elles ont mis en évidence le mythe même qui pourrait leur servir de "saint patron", à savoir Noé, lorsqu'il s'agit de déplacer un objet de A en B.

Une hésitation dans le choix des catastrophes adéquates pour interpréter correctement la situation est possible et semble même indiquer un trouble des esprits qui a pu se manifester timidement en ces lointaines époques. En effet, la présence de la notion de "Terre Promise" est évidente d'un autre type de transformation ; la Terre d'Irlande abandonnée et retrouvée au cours de cinq conquêtes est apparentée à la Terre Promise des Hébreux, et tous ces chefs de peuples revenant en Irlande, après avoir quitté une domination étrangère, sont à deux doigts de ressembler à un Moïse traversant la Mer Rouge et le désert (au cours d'une errance de 40 ans). Cela indique un choc entre deux traditions, et la création à l'endroit de la rencontre d'une déchirure (catastrophe de la Queue d'Aronde) ou d'une poche (catastrophe du Papillon). Cependant, cette solution ne

⁵² Nous citerons quelques textes révélateurs, sans nous y attarder pour l'heure ; tous sont traduits par Guyonvarc'h, op.cit. La veillée de Fingen p 189-202 (§ 3 à 4 à propos de Fintan ; commentaire p 197-198). La fondation du domaine de Tara p 157-187 (§ 6 à 36 ; à propos des secrets de Fintan, cf. Annexe II-III-IV-V). L'histoire de Tuan p 145 à 156 ; Tuan a survécu sous différentes formes en Irlande, assistant à tous les événements. De plus, il faudrait pousser l'investigation dans les textes épiques, étant donné le rapport étroit liant souvent mythe et épopée, cf. infra.

s'est pas imposée parce que les conséquences auraient été trop grandes : les dogmes de la religion chrétienne auraient dû, inévitablement (puisque ces catastrophes désignent une zone intermédiaire, un compromis ou une déchirure pour y insérer une tierce position), être modifiés ; un tel gauchissement n'est à supposer que s'il y a affrontement ; or, la rédaction des textes mythologiques irlandais s'est faite bien après la complète christianisation de l'île, laquelle, d'ailleurs s'est effectuée sans grand heurt. Tout au plus, dirons-nous que cette possibilité d'affrontement n'a point pu être évitée totalement, comme si elle avait été sentie intuitivement mais immédiatement déjouée, ce qui explique la référence latente à la Terre Promise et à Moïse. De plus près encore, on s'aperçoit qu'aucun des chefs des différentes conquêtes, n'a l'aura sacré d'un Moïse, ce sens du destin supérieur à accomplir, ou cette volonté d'instaurer au cœur de l'Histoire un point de repère aussi solide qu'une Terre Promise. Bien plus, à la manière d'un Noé, ces chefs quittent une terre mauvaise et rétrécie, errent en mer, et surtout renouent avec leur tradition (thème de l'alliance) puisqu'ils s'installent sur une terre ancestrale (moins promise que purifiée), puis sombrent sous le poids de leurs crimes. C'est d'un voisinage superficiel avec Moïse qu'il s'agit tandis que nous avons identification avec Noé en arrière plan. Cela explique, enfin, l'importance accordée à l'origine : le clerc irlandais pouvait présenter à ces lecteurs et confrères de quoi remonter à la plus haute et belle Antiquité, il pouvait affirmer une communauté humaine unie où l'Irlande avait droit et faisait bonne figure. Or les catastrophes du Pli et de la Fronce sont liées aux concepts de la fin et du début, de la capture et de l'engendrement, et aux valeurs morales de la chute et du salut, de la déréliction et de la fusion absolvante. Ainsi, les textes mythologiques qui nous ont été transmis nous paraissent avoir subi une influence jusque-là peu remarquée (tant on se bornait à étudier le problème de la christianisation), à savoir la métamorphose conceptuelle qui s'inscrit pour passer par deux catastrophes précises. Le mythe n'est plus cette "chose" immuable et sujette à variations ; il ne redevient mythe, en tant que force dynamique, qu'en s'inscrivant ou en se réinstallant dans des catastrophes essentielles. Le christianisme n'a su que le renforcer en l'attirant dans sa sphère et en l'obligeant à sauter d'un plan dans un autre, même si les rapprochements proposés en surface sont parfois maladroits.

Concluons notre itinéraire sur l'apport possible de cette littérature gaélique ; Renan souhaitait un progrès où les Celtes passeraient de la poésie à la philosophie ; Ramnoux supposait l'existence d'une pré-métaphysique, d'un esprit pré-tragique, comme si tous les "ingrédients" étaient là prêts à l'éclosion d'une pensée ; Guyonvarc'h suggérait un respect total pour des textes à lire sans coupure fantaisie, afin d'y retrouver non seulement les conceptions indo-européennes sur le monde mais aussi le jeu subtil de la christianisation. Un esprit de tolérance, de souplesse étonnante apparaissait. Cela nous permet d'établir que le passage d'une culture dans une autre orientait les créations et pouvait avoir une valeur générale lorsque, par exemple, notre pensée opère dans d'autres domaines de cette façon. Cela donne aussi une idée des motifs de notre fascination pour ce corpus mythologique difficile d'accès.

Toutefois, l'Irlande ne saurait se résumer à ce seul apport littéraire. Il en existe d'autres qui, pour susciter moins d'études ou de gloire, n'en méritent pas moins notre attention. Nous traiterons de la production littéraire en langue latine de ce pays, qui nous renvoie en ces siècles où les moines irlandais, comme il fut dit⁵³, coururent l'Europe et furent les meilleurs maîtres et intellectuels de l'époque.

b) L'Irlande latine :

L'expression donnée par Daniel-Rops de "miracle irlandais" pour désigner une période de missions irlandaises sur le continent, renvoie moins à l'élaboration de concepts (comme on l'entend pour "miracle grec") qu'à une effervescence d'actions apostoliques. Extension territoriale d'une culture ou floraison intellectuelle ? La première nous paraît impossible si certains cadres de pensée ne guident pas les entreprises entamées et on a trop coutume de dire que les Irlandais, héritiers indirects de la tradition grégoromane et chrétienne en des siècles où toute transmission s'affaiblissait sur le continent, ont à leur tour livré ce qu'ils avaient appris en un mouvement d'aller et de retour continu. Ce qu'il faut savoir, c'est d'où provient ce dynamisme, comme si nous avions la cause (christianisation et les conséquences (expression, apostolat) et que nous devions voir la relation secrète de l'une aux autres.

Mais de toute la production en langue latine que faut-il garder ? Car nous pensons qu'au travers de ces textes, nous trouverons trace et raison de l'extraordinaire éclosion et effervescence intellectuelles d'alors. Les lettres irlandaises latines méritent d'être saisies comme telles, sans trop que nous y voyons un pur reflet du celtisme païen ou une pâle imitation des écrits chrétiens : d'autres motifs, indépendants de l'arrière plan possible sont à rechercher. Certes, la période est vaste puisqu'elle recoupe les V et VIe siècles jusqu'au IXe siècle, en tant qu'époque de création, mais se poursuit dans l'écriture ou la réécriture de manuscrits datant des XII - XV ème siècle⁵⁴. Comme précédemment, l'antériorité d'un texte sur un autre est délicate à cerner ; on ne saurait être fixé sur la date, le lieu de composition, l'auteur ; de plus, ces textes latins semblent avoir été copiés sur des manuscrits avant les textes épiques mythologiques précédents, ce qui leur accorde une primauté "graphique" à défaut d'être "conceptuelle", à moins que l'on choisisse prudemment une simultanéité des plus raisonnables : la tradition indo-européenne et la tradition biblique étant toutes deux aussi vénérables (l'une n'est antérieure à l'autre que sous l'angle de l'histoire irlandaise). Ce qui nous avait retenu à propos des mythes irlandais, c'était leur élaboration particulière (puisque un mythe se soumet à bien des forces) due à un cadre intellectuel nouveau nécessitant un transfert ou un déplacement.

⁵³ Cf. Les Moines d'Occident par DE MONTALEMBERT - t 3 (Histoire écrite dans une belle langue, un peu vieillie). "Grâce à cette émigration incessante, l'Irlande, du Ve au VIIIe siècle, devient l'un des principaux foyers du christianisme dans le monde ; et non seulement de la vertu et de la sainteté chrétiennes, mais encore de la science, de la littérature, de la civilisation intellectuelle dont la foi nouvelle allait doter l'Europe..." p 6.

⁵⁴ Et jusqu'au XVIIIe siècle même, on note une production littéraire en langue latine, souvent polémique. Les savants irlandais entretiennent ainsi avec l'Europe de fréquents contacts (collecte de mss. irlandais, compilation de légendes et de faits historiques, archivage, traités et discours). Domaine peu étudié et fort délaissé.

Ce déplacement orientait les créations, leurs thèmes ou leur message. Ici, il s'agit pour l'Irlandais de s'exprimer dans une autre langue, de s'y installer pour l'utiliser comme -il l'entend. On ne place plus un contenu dans un autre contenant, conciliant ce qui peut l'être, on assiste à la compétition de deux langues (ou cultures) et à leur mutuelle influence : il y aura échange, emprunt, modification réciproque, la où nous ne notions qu'adaptation. Ainsi, ces textes nous seront intéressants non point uniquement pour révéler un vieux fond celtique ou de chrétienté primitive (attitude historisante) mais pour désigner un mode de créativité dû à des circonstances conflictuelles. Rappelons toutefois que le latin introduit en Irlande ne s'accompagnait d'aucun pouvoir politique oppressant mais servait à une religion et à une culture. Par essence, ces textes latins ont donc une valeur exemplaire⁵⁵.

Lesquels? Enumérons cette production littéraire ; elle est faite de litanies et prières, de vie des saints, de catéchèses, pénitentiels et ordres monastiques, de "pérégrinations" ou voyages, de glossaires et textes d'études, de quelques ouvrages philosophiques ou encyclopédiques. On la juge en général à partir de deux critères : son écart plus ou moins grand par rapport à un latin "post-classique" ; son attache, plus ou moins forte par rapport à la tradition celtique. les commentaires alternent entre la louange des connaissances antiques conservées et celle d'une indéniable originalité ; ou bien ils notent que sous le "vernis" religieux latin, demeurent les vraies couleurs celtiques quelque peu pâlies et effacées, etc. Ce n'est pas à cette aune que nous estimerons cette création car il nous paraît évident d'admettre que la rencontre de deux cultures a provoqué des entorses à une pureté originelle difficile à définir. L'étudiant de souche gaële, écrivait en latin qui ressemblait parfois à sa langue natale. Des influences et des emprunts se sont exercés. des traditions folkloriques ont été conservées au sein des livres chrétiens. En fait, l'important revient à saisir s'il y a eu surgissement de formes nouvelles parce que le heurt de ces deux mouvements a créé une aire centrale commune, un lieu de partage équilibré entre les deux forces, au pire, un point à mi-chemin et moment. Tous ces textes se classeront alors en fonction de leur proximité par rapport à cette aire centrale. Ils y concourront ou l'illustreront.

Or, d'un accord presque général, la littérature irlandaise latine apporte à la littérature universelle, deux inventions: une d'ordre linguistique, à savoir l'utilisation, voire la naissance, de la rime en poésie ; la seconde étant le genre de la "navigation". Ces deux formes nouvelles au succès grandissant au cours des siècles, doivent être comprises comme le résultat d'une situation conflictuelle nécessitant moins la disparition de l'un des antagonistes que la percée d'une tierce solution. Par elles, nous abordons peut-être ce qui rendit si vigoureux intellectuellement les penseurs et missionnaires irlandais, pour posséder deux outils de conception et de propagation efficaces.

Nous traiterons d'abord la première invention qui a trait au problème de la langue. La naissance de la rime reste énigmatique bien que tout porte à penser que les Irlandais en soient la cause ; à défaut, ils en sont des utilisateurs systématiques et des propagateurs

⁵⁵ L'histoire donne plus d'exemples de pouvoir politique et économique imposé auquel s'adjoint une forme de culture que le cas rare d'une culture "déracinée" ou indépendante d'un pouvoir temporel.

certain. Or, tant dans la poésie latine classique et tardive que dans la poésie gaélique, il ne saurait être question de commettre rimes ou assonances. La métrique irlandaise ancienne est constituée de règles basées sur la répétition d'accents toniques, sur un jeu savant d'allitérations (de la finale d'un vers à l'initiale du vers suivant, dans la vieille poésie épique, ou d'un mot à un autre dans le même vers) si bien que Loth⁵⁶ estimait qu'il existait un courant indigène détectable malgré les influences latines où l'on "conservait trace d'une poésie rythmique fondée sur l'accent, avec la succession régulière d'unités de prononciation équivalentes en toniques sinon en atones, de durée égale, où la similitude ou l'identité de structures était recherchée par les lignes étroitement unies" (p 238). Certes, il est impossible de remonter au-delà du IXe siècle d'après les textes. Donnons ce vers proposé par Loth pour bien saisir le principe de cette métrique originelle : "Fochen labraid / Iuath - Iam ar - claided".

On notera les deux accents toniques dans le premier membre et deux autres dans le second, l'allitération en "i". Visiblement, l'accent tonique se confond avec un accent d'insistance placé en tête de chaque mot : vigueur de l'at-taque, laissant comme dans les langues allemandes et anglaises actuelles la fin du mot s'estomper ; l'accent tonique se déplace dans les mots de trois ou quatre syllabes d'une ou deux syllabes par rapport à l'accent d'insistance posé sur l'initiale. Au contact du vers latin, le vers gaélique ancien va devenir syllabique, rimé, a-rythmique. On observe alors la prédominance de quatrains de 7 syllabes où se placent en finales paires des mots d'un nombre supérieur de syllabes : "une des lois du moyen irlandais c'est que la 2ème et la 4ème ligne dans le quatrain doivent finir par un mot ayant une syllabe ou deux de plus que le mot final des lignes impaires" (Loth). L'on peut assez bien expliquer le passage d'un vers accentuel à un vers syllabique tant en gaélique qu'en latin ; il n'en est pas de même pour la rime qui permet plusieurs conjectures.

La poésie classique latine est fondée sur un système de longues et de brèves revenant régulièrement, disposées selon un ordre. Dès le Bas Empire et durant le Haut Moyen Âge, ce système disparut et fut remplacé⁵⁷ par celui d'accents en soi semblable à celui du vieil-irlandais, si bien que l'on peut se demander pour quelle raison les deux systèmes ne se sont pas superposés, et pour quel motif leur rencontre a provoqué tant de modifications et somme toute des innovations. Le vers latin le plus proche de la langue gaélique et le plus commun à l'époque, était le tétramètre trochaïque catalectique⁵⁸, soit :

- v - v - v - v	- v - v - v -
1 2 3 4 5 6 7 8	1 2 3 4 5 6 7

Au cas où l'on se serait souvenu des longues et des brèves, la structure des mots irlandais s'en approchait en partie : nombre de mots y sont des trochées (-v) mais aussi des dactyles (-vv) des iambes et trochées pour les verbes composés (v- ; vv-vv ; v-vv).

⁵⁶ Cours de Littérature Celtique t.XI, 1902, Ch.IV "La métrique irlandaise" p 216-269. Voir aussi : CARNEY, Medieval Irish Lyrics. 103 p ; et MURPHY, Early Irish Metrics- 315 p.

⁵⁷ Dag NORBERG, Introduction à l'étude de la versification latine médiévale.

⁵⁸ On indique aussi le septénaire trochaïque (soit 8 + 7) et l'hexamètre (8 + 8) comme source possible d'imitation en vue du vers syllabique.

Il s'ensuivait une distorsion de la langue (un allongement des sons, une distension des formes⁵⁹ qui, généralisée, aurait abouti à une réinvention linguistique, comme AuTRAN a pu soutenir qu'elle s'était effectuée dans l'oeuvre homérique⁶⁰. A ce sujet, AuTRAN voyait trois exemples historiques où, une langue se superposant à une autre d'origine très différente, cela provoquait pour les poètes la nécessité d'éliminer certaines formes, de recourir à des expédients (usage d'archaïsmes, de dialectes): l'hexamètre homérique (d'origine non indo-européenne mais pélasgique) où la présence de deux longues ou d'une longue suivie de deux brèves (- ou -vv) brutalise la langue grecque préférant la répartition d'une longue et d'une brève (v ou v-); le "mutaqûrib" ou mètre persan (langue indo-européenne) basé sur la structure du vers arabe (langue sémitique), fondé sur une proportion importante de brèves (v-v) pour une langue persane possédant plus de longues; le vers gaélique du moyen irlandais, imitation apparente du vers latin imposant que l'attention se porte non plus sur les accents mais sur les syllabes si bien que l'affaiblissement de l'accent grandit. Ces adaptations d'une langue à une structure externe ont des effets bénéfiques dans la mesure où une souplesse plus grande est demandée et où s'impose la création de formes (vocabulaire ou règles métriques).

Toutefois, cette explication vaut seulement en partie puisque le vers latin du Haut Moyen-Age n'était plus senti pour ses quantités et reposait sur des accents, surtout dans l'hymnologie chrétienne⁶¹. Le vers classique était peut-être encore enseigné dans les écoles, mais il avait disparu de la vie créative. On ne retenait plus du vers tétramètre trochaïque catalectique que le nombre de ses syllabes (8 et 7) que l'on égalisera (7 et 7) et qui fut à l'origine du grand vers gaélique (ou "seadna") de 7 + 7 syllabes. L'accentuation à l'initiale (comme en latin) du gaélique, tant qu'elle exista, renforça l'identification.

De son côté, le vers latin fut aussi "contaminé" car l'on note très vite la présence d'allitérations et de rimes enchaînées⁶², sorte de "revanche du vers indigène" aux dires même de Loth. Lors de la réforme carolingienne, soucieuse d'une latinité plus correcte,

⁵⁹ Imaginons cette séquence en vieil-irlandais :

- v v - v v - v
1 2 3 4 5 6 7 8

elle devra se couler dans le mode du tétramètre trochaïque. Il y aura allongement des sons à deux endroits (3 et 5) par exemple pour se conformer à :

- v - v - v - v
1 2 3 4 5 6 7 8

⁶⁰ Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque t I, p 21 : "Le mètre -vv ou -- dilate et donc violente le rythme naturel des langues indo-européennes" ;

"Les Celtes irlandais élaborent sur la métrique des hymnes latins les règles d'une nouvelle prosodie gaélique nullement faite pour cette langue".

⁶¹ On ne peut non plus oublier le rôle important de la musique pour l'élaboration du vers syllabique. La musique précède le texte qui sert à conserver les notes (Cf. Dag NORBERG. op.cit. ; Ch. VII. "Versification rythmique et musique" - p 136-160). "Séquences" et "tropes" en seront une illustration comme les hymnes irlandaises le sont plus tôt.

⁶² Cf. L'exemple donné par Dag NORBERG, op. cit. "Ave porta poli noli claudere mota / Vota.....mentem / Entem....." La division, d'autre part en quatrains pour former des strophes est visiblement tirée de la culture latine.

ces allitérations ont souvent été effacées par les moines chargés de recopier et d'établir les textes religieux, prières, hymnes, etc. En soi, ces deux phénomènes (le vers gaélique devient syllabique; le vers latin devient allitératif, tous deux se désaccentuent) montrent seulement des emprunts mutuels. Or, il n'en est pas de même pour l'invention et l'usage de la rime, car elle n'était pas en puissance ni dans le vers gaélique ni dans le vers latin. Il ne s'agit donc plus d'influences respectives mais d'une situation nouvelle qui correspondrait bien à la notion de "distorsion", donnée par Autran lorsque deux cultures se heurtent et ne peuvent s'harmoniser que par des artifices inconnus. Malaise et maladresse ont pour effet de relever un défi et de provoquer une solution. La rime est un exemple de "tierce solution", à la rencontre de forces antagonistes (culturelles), une sorte de "lieu" d'où l'on peut dominer le champ de bataille et adopter une attitude originale, indifférente aux compromissions, aux servilités ou aux écrasements.

Le latin irlandais présente un double aspect: à la fois très conservateur savant et fort barbare. Le premier courant renvoie à l'enseignement de cette langue étrangère dans le seul but de "permettre aux prêtres et aux moines l'accès de la littérature chrétienne", et non dans l'idée de "former des fonctionnaires ou des rhéteurs" utiles pour un empire Romain disparu⁶³.

Cet enseignement mené avec zèle et rigueur (l'ascétisme du monachisme irlandais est justement célèbre), a maintenu une prononciation scolaire souvent plus correcte que sur le continent où les sons étaient en pleine mutation (ainsi, le "c" est prononcé "k", évitant la confusion entre "ci" et "ti" des scribes continentaux) et la différence des voyelles finales (sur le continent i, u et e se sont souvent confondues). Dag Norberg, auquel nous prenons ces éléments d'analyse, soulignait combien l'attachement respectueux des Irlandais fut cause aussi de confusion et d'hésitation: il fallait sans cesse recourir à des glossaires sans savoir à quel champ sémantique appartenait un mot, s'il était d'un registre poétique, technique, commun, argotique, ou à des textes continentaux d'un latin tardif dont les formes étaient en concurrence ou en désaccord avec les formes de la Vulgate ou de textes plus classiques. Il a été donné à ce vocabulaire impropre et fort étrange le nom d'"hisperisme" du latin "hesper" désignant ici les terres occidentales, le couchant. Des textes entiers⁶⁴, les Hisperica Famina, ont souvent défié toute compréhension tant le choix des mots surprend. Les "hisperismes" naissent plus d'une volonté de bien faire et de perfectionnement que de l'influence exercée par la langue maternelle. En effet, l'ordre des mots dans la phrase gaélique (le verbe en tête de la phrase suivi du sujet; les pronoms personnels suivent le verbe; l'antéposition de l'adjectif) n'a rien de bien latin (ne serait-ce que le verbe placé plutôt à la fin); le genre des mots d'une langue diffère dans l'autre langue et de ce fait provoque une confusion compréhensible; certains désinences verbales ou nominales sont aussi trop proches et causent le trouble de l'esprit (subjonctifs en "a" en gaélique et en "e" en latin pour certains verbes), ou bien les graphies

⁶³ Dag NORBERG, Manuel pratique du latin médiéval (p 43-49 - "Le latin dans les îles britanniques avant l'époque carolingienne")

⁶⁴ Les glossaires semblent quelque peu antérieurs aux Hisperica Famina bien que l'on soit incertain si l'auteur des Hisperica Famina a bien consulté les glossaires.

diphthonguées du gaélique sont appliquées au latin ("staitim" au lieu de "statim", "diciabat" pour "dicebat"⁶⁵). Ce second mouvement s'explique sans problème par la superposition de deux langues et se reproduit dans chaque cas similaire. Quant aux particularités syntaxiques ou orthographiques, le nom proposé fut celui d'"hibernisme"⁶⁶, (du latin "hibernia" soit "l'île du nord"), quoique les critiques le distinguent parfois mal et à tort des "hispirismes" dont nous avons vu le caractère scolaire et savant. L'"hibernisme" est naturel, il dénote d'une influence du gaélique sur le latin, comme précédemment nous avons parlé de l'influence du vers latin sur le vers gaélique. Toutefois, les "hibernismes" sont contestables souvent car ils ressemblent par bien des aspects aux particularités du latin mérovingien tel qu'il existait sur le continent, si bien que certains sont en droit d'en réduire l'originalité et de les confondre avec l'évolution générale du latin de ces époques. Sans adopter une position si radicale, nous estimerons qu'il leur manque d'être élaborés consciemment et qu'ils représentent un phénomène somme toute courant, digne de tout étudiant apprenant quelque langue étrangère : l'habitude native déforme involontairement la langue apprise. Ce n'est donc pas là que se situe l'originalité de la littérature irlandaise. Le véritable écart stylistique revient au "hispirismes" dont les néologismes sont propres à quelque avant garde.

En outre, les "Hisperica Famina", qui ont donné leur nom pour désigner ces fabrications de mots, sont peut-être à l'origine de la rime selon l'éminent celtiste et bollandiste Grosjean⁶⁷. La thèse mérite d'être exposée en raison de l'argumentation. L'avis le plus courant concernant l'invention de la rime repose sur l'idée d'une décompositin du vers latin à la suite des invasions des Germains et sur celle de son remplacement par une structure proche de la prose. En effet, "l'idée même de cet écho sonore, instrument pour nous d'une musique enchanteresse, était à ce point étrangère aux Anciens qu'ils l'évitaient comme une imperfection" (Grosjean, p 80) ; il n'était autorisé d'user d'assonances qu'en prose, pour ponctuer quelques discours laborieux ou achever une période oratoire de façon à asséner un coup mortel à l'adversaire. La chose n'avait donc rien de noble tant l'effet en semblait grossier, quoique efficace. A la suite des invasions, le goût changea et surtout la connaissance du latin dont on ne percevait plus toujours les longues et les brèves⁶⁸. Ainsi trouve-t-on des poèmes rimés chez les Espagnols Wisigoths, en Gaule du Sud et en Irlande, mais c'est dans ce pays que l'emploi de la rime devient conscient : "Philologues et historiens de la littérature tombent généralement d'accord pour signaler la première apparition de la rime comme élément conscient de la diction poétique, en Irlande, au VIe siècle" (Grosjean p 80)⁶⁹.

Restait à savoir comment l'invention qui a pu être faite en plusieurs endroits de l'Europe, était devenue en ce pays générale et si formelle. Grosjean a eu alors l'idée

⁶⁵ Exemples tirés de D. NORBERT, Manuel...

⁶⁶ Ludwig BIELER, Four lives of St Patrick (Inst. for Adv. Studies. XII) - Edition accompagnée d'une étude sur les hibernismes des textes composés en Irlande.

⁶⁷ Art. paru dans Celtica III - 1956 - p 35-85 "Confusa Caligo. Remarques sur les Hisperica Famina".

⁶⁸ D. NORBERG, Introduction à l'étude... Ch.III - "Assonance, rime et allitération". p 38-53.

⁶⁹ Cf. James CARNEY, Early Irish Poetry - (chapitre de Francis BYRNE, "Latin Poetry in Ireland").

d'étudier la disposition des phrases des Hiserica Famina dont le caractère abscons avait suscité bien des hypothèses. S'agissait-il de quelque langage ésotérique, de quels secrets étaient-ils les dépositaires ? Le premier à avoir édité ces textes au début du XIX^e siècle⁷⁰, le cardinal Angel Mai, d'après les codices du Vatican, soustrait "sive latinitatis nusitatae. Vel arcanae opusculum" (ouvrage d'une latinité inusitée cachée), ce qui donne une idée des mystères que l'or. croyait pouvoir détecter dans ce petit ouvrage. L'édition de Migne comporte quelques remarques sur le mot même d'hisperica" qui semble choisi sans à propos sinon pour désigner toute terre à l'Ouest de l'Europe (les Grecs appelèrent l'Italie, Hisperie ; les Italiotes, l'Espagne, Hispérie et ainsi de suite) ; elle porte ce jugement sur le style de l'oeuvre: "tumidus, abnormis, exorbitans, obscurus ac saepe inextricabe" (- gonflé, anormal, exorbitant, obscur et souvent inextricable) et suspecte ce plan à l'ouvrage : exorde sur l'éloquence et la nécessité d'un vocabulaire varié ; activités de l'homme du matin au soir ; histoire naturelle du ciel et de la mer, du feu et des vents (les 4 éléments) ; propos sur les vêtements, les chapelles et la prière ; conclusion avec une description de chasse et de banquet, et d'un combat contre des larrons. Il n'est pas certain qu'un plan apparaisse vraiment, plusieurs sujets sont proposés pour une métamorphose stylistique qui pourrait donner le change et faire croire en quelque oeuvre littéraire originale. Pour Grosjean, le doute n'est plus permis car le propre de ce texte est d'être un manuel scolaire proposant aux étudiants les expressions latines "les plus rares, les plus inattendues, les plus renversantes, les plus biscornues, bref les plus distinguées"⁷¹. Jeu conscient de la part du maître d'école pour relever le style des rédactions de ses élèves en leur conseillant un vocabulaire recherché. A la façon des glossaires où étaient réunies des mots lus ici et là, le but est de donner des synonymes recherchés et d'agrémentation. C'est pourquoi, la syntaxe y est très pauvre, ce qui annule tout espoir d'y voir une création littéraire. Pourtant, des rapprochements avec l'oeuvre de James Joyce⁷² (dans Finnegans Wake, jeux de mots et distorsion de la langue créent un texte étrange, épais et confus) ou avec un passage de Rabelais, celui où un "escolier limousin" exprime des choses simples dans un charabia verbeux et pédant (Pantagruel Ch. VI), ont pu être faits, mais comme le signale Grosjean, responsable de ce dernier rapprochement, cela est fallacieux et ne correspond pas au but "pédagogique" (si l'on veut) des Hisperica Famina : "l'hispérique est un ornement du style, à utiliser avec discrétion pour montrer qu'on a des lettres ; et les Hisperica Famina ne sont pas des "oeuvres littéraires" (p 49). L'idée principale reste et demeure une réaction savante contre le latin populaire ou plat de jeunes étudiants⁷³.

La question du lieu d'origine et de la date de composition n'a pas grand intérêt pour nous : disons que de l'avis de la plupart, le lieu d'origine est l'Irlande, ou la Grande

⁷⁰ Classicum auctorum e vaticanis codicibus editorum tomus V (Romae 1833) p 479-500.

Voir Ed. Migne P.L., XC, 1188-1195. Vol. consacré aux oeuvres de Bède le Vénérable.

⁷¹ Art. cit.- p 37

⁷² Cf. R.A.S. MACALISTER, The secret language of Ireland X- 78 p (Cambridge 1937) - Cité par Grosjean, p 79 sq.

⁷³ "Bref, la "littérature" perverse des Hisperica Famina n'est que de la grammaire pour commencentants, une suite de modèle destinée à enrichir le vocabulaire, grammaire au sens ancien, mais tournée à l'état sauvage et, par dessus le marché, enragée : Pangur Ban en folie", P. Grosjean - p 53.

Bretagne (côté ouest subissant l'influence irlandaise, ou enfin le continent (dans quelque école tenue par des Scotti, c'est-à-dire les moines irlandais missionnaires), mais que la première solution est la plus répandue et la plus plausible. Quant à la date, en raison de certaines citations de la Vulgate (qui est introduite en Irlande vers le milieu du VI^e siècle ; auparavant, la Bible est lue dans une traduction que l'on nomme "la vieille latine"), il faut estimer que la composition se place entre le VI^e siècle (ou le Ve siècle si l'on estimait que l'oeuvre a été écrite sur le continent qui connut plus tôt la Vulgate) et le VIII^e siècle. L'orthographe et la graphie des plus anciens manuscrits⁷⁴ indiquent comme date le IX^e siècle et ont un aspect très insulaire. On observe même que le texte "latin" est glosé en vieux breton pour les endroits où le maître lui-même risque d'oublier le sens (cours préparé), ou bien la glose traduisait déjà une glose latine⁷⁵. C'était déjà une première utilisation de ces exercices, mais Jenkinson, l'auteur d'une édition complète de ces textes, livre de véritables productions littéraires (poèmes) usant de ce vocabulaire réellement, et l'on peut se demander si ces hymnes et poèmes n'étaient pas une manière de lutter contre la poésie gaélique dont la complexité est légendaire. Volonté d'égaliser et de rivaliser en latin, volonté de démonstration où le latin s'avérait apte à combler le goût des complexités savantes. Il est bon de noter toutefois que les Hisperica Famina paraissent dépourvue de tout intérêt thématique, ne traitent ni de religion ni de mystique, ni d'amour, ni de femme mais cette opinion émise par Macalister et Grosjean est peut-être sévère car les sujets traités ressemblent à des sujets de dissertation convenus et communs où l'on teste l'élève en lui proposant d'exercer ses connaissances sur une partie de chasse, sur les forces naturelles etc. Cela doit rentrer dans un cadre scolaire général, ce qui évite de rechercher des réflexions puissantes ou des considérations originales.

En fait, rien ne sauverait les Hisperica Famina si la disposition des mots n'avait pas eu pour vertu d'engendrer la rime ou d'en faciliter la diffusion. Toute l'argumentation de Grosjean se fonde sur une remarque stylistique importante : "la structure colométrique des Hisperica Famina repose sur la généralisation de l'entrecroisement des mots et notamment sur le procédé qui consiste à rapprocher les épithètes et leurs substantifs en deux groupes séparés. Toutes les tranches rythmiques des Hisperica Famina commencent par un adjectif et aucun substantif n'est accompagné de deux épithètes"⁷⁶. L'ordre des mots est le suivant : un adjectif épithète, un complément, un verbe et le substantif auquel se rapporte l'épithète placé en tête. Reprenons deux exemples de Grosjean : (A. 307) "Nocturnus gravat serpella nimbus" ; (B 131) "Multigenas animatium instaurat catervas". Séparer l'épithète du substantif est un procédé de la poésie classique qui prend ici l'aspect d'une tournure obligatoire et monotone, propre à déformer le génie même de la langue latine. "Ainsi qu'il arrive en biologie, cette prolifération de moisissures sur le cadavre décomposé de l'Antiquité a suscité un élément de vie nouveau, inattendu,

⁷⁴ En tout, recension d 4 mss. Cf P. Grosjean, *ibid.* p 37-39.

⁷⁵ P. Grosjean donne l'exemple curieux d'une glose en vieux breton "ancou" (la mort) d'un mot latin "samum" ("sommel" ou "sumum"). Une première glose latine remplace ce "samum" par "monte" qu'une erreur de lecture transforme en "morte" (soit mort). D'où la glose en vieux breton (p 72).

⁷⁶ *Op.cit.* p 50.

irremplaçable et fécond", écrit Grosjean⁷⁷, et au-delà de l'image quelque peu provocante, on notera l'idée qu'une nouveauté prend corps provenant de la disposition épithèteverbe-substantif qui "ne peut manquer d'amener un nombre considérable de rimes entre l'épithète qui précède le verbe et substantif qui termine la ligne"⁷⁸. Et de donner plus de soixante exemples de vers avec un ou deux épithètes, un ou deux substantifs ou plus. Conservons ces quelques vers à titre d'illustration :

B 153 "sevosque prohibuit rictus"
(il interdit les rires cruels);

A 563 "Tithico terrestrem obvallat limbo crepidinem"
(il entoure la terre d'une lisière marine),

ou si l'on veut conserver la préciosité "baroque" des vers :

"D'une frange à la Thétys, il ourle le terrestre môle".

D 113 "Spumatica oceani flectit tumultu frustra"
(le calme écumeux au tumulte de l'océan fléchit).

Ce qui est curieux c'est de penser que ces rimes n'ont pas été voulues car elles auraient présenté un moyen supplémentaire de complication comme le souhaiteraient les doctes créateurs de ces artifices. Or, visiblement, ils ne s'en sont pas souciés, comme le montrent certains vers sans rime⁷⁹. Mais leurs élèves qui devaient apprendre par cœur et réciter à haute voix ces inventions verbales rimées, conservèrent en mémoire cette structure et eurent plus tard, l'envie sinon l'habitude de l'imiter pour des œuvres ultérieures dont ils étaient les auteurs. Ainsi, le maître de classe "le journalier des lettres, auteur d'exemples et de modèles latins, a jeté à son insu le germe de la rime" dont on sait le succès sur toutes les littératures. Il restait à de vrais poètes de s'en emparer et de donner des preuves de sa qualité. Un processus était en cours.

Le caractère le plus intéressant de cette théorie, si on en accepte les arguments, revient à signaler un effort d'élévation. L'auteur des Hisperica Famina souhaitait améliorer le latin de ses élèves ou des clercs irlandais ; le monachisme irlandais s'empare du christianisme et en retire une invitation à l'ascétisme qu'aucun mépris du monde n'accompagne mais plutôt un vibrant hommage à la création. La disparition de l'accent d'insistance à l'initiale au profit d'une attention marquée pour la finale du mot dont on se sert pour créer une rime est significative d'un nouvel aristocratie recherché⁸⁰. Le mot se maintient dans la bouche d'un bout à l'autre, n'est pas soumis à la décomposition paresseuse de toute langue involuant. Autant de faits révélateurs d'une pensée intellectuelle en ces lointains temps se voulant droite, tournée vers l'excellence, dont on

⁷⁷ Ibid. p 80.

⁷⁸ Ibid. p 81.

⁷⁹ P. Grosjean reprend cette idée à Macalister et le cite comme tel (note 1, p 83).

⁸⁰ Il est à noter que ce phénomène a une durée limitée. Le vers irlandais devenu syllabique et rimé disparaît au XVIIe siècle et l'on voit resurgir des vers rythmés et allitératifs. Or le XVIIe siècle est le siècle où, après la rébellion irlandaise, succède la féroce répression de Cromwell détruisant les structures de la société gaélique.

voit l'existence au moyen d'un travail sur le langage (que de mots nouveau nouveaux entrent dans le gaélique ou se rechargent de sens dans le latin), sur la prononciation et sur l'usage de la rime. Cette dernière n'appartient ni à la tradition celtique ni à la culture latine qui venant à se rencontrer, "détéignent" l'une sur l'autre, mais elle s'impose d'un mouvement "ascentionnel" issu de maîtres maladroits quoique dévoués et d'étudiants frustrés mais bien disposés et avides de savoir. Ce n'est donc pas à une coloration mutuelle de deux cultures que nous avons affaire, aux mélanges qui peuvent donner le change de véritables créations, comme c'est si souvent le cas de par le monde et au cours de l'histoire, mais à un effort ou à une tension: celui de parler le mieux possible, celle d'écrire le mieux au monde, le tout dans l'optique d'obtenir "un bien-dire", une "bénédition" servant de louange à Dieu, que traduisent les vieilles hymnes et les litanies irlandaises comme nous le verrons sous peu. Cette tension a provoqué au sein des habitudes poétiques une déchirure où se sont retrouvés tous les esprits originaux et audacieux indépendamment de la langue qu'ils utilisaient (gaélique ou latin). La rime devenait le point de jonction commun aux poètes (gaélique ou à ceux écrivant en latin à l'égal du continen. Invention bi-face dont aucune des deux cultures n'avait la paternité et qui modifiait les langues en les faisant prononcer avec distinction et goût. Après quoi, s'ensuivaient des imitations respectives de versification (syllabisme, allitération, etc.) pour agrandir ce point et en faire un domaine.

L'intrusion du latin au coeur de la créativité irlandaise n'avait pas abouti à la disparition du gaël et à la traduction de toutes les productions jugées "traduisibles" ce qui ressemblerait à la situation des oeuvres mythologiques recentrées dans le cadre biblique, mais à la naissance de formes nouvelles devant s'épanouir à l'endroit des intersections, celles où la pensée veut s'améliorer et se dresser plus haut. La croyance religieuse visiblement en fut le moteur et des sacrifices qu'elle suscita, put se dessiner cette oeuvre commune, indigène et aliène.

Un autre procédé littéraire moins évident que l'invention de la rime est à mettre au crédit de l'Irlande. Il concerne la prose mais son influence est loin d'être négligeable. Il apparait dans les "litanies" dont la forme et l'expression renvoient peu à la culture latine chrétienne ou même païenne et semble-t-il encore moins à la tradition gaélique. Il s'agit d'une intervention stylistique que nous voyons naître ici, en Irlande, en raison d'un certain contexte de tension qui a déjà servi à la naissance de la rime. La litanie est à l'origine une prière énumérative des qualités de Dieu et des défauts d'un homme, d'une syntaxe simplifiée à l'extrême où le rapprochement des mots sous forme de liste se fait en fonction des sonorités. Certes, de nos jours, on ne conserve de la litanie qu'une idée négative, celle d'une oeuvre ennuyeuse, sans trop se soucier de son origine qui est supposée par la plupart comme étant irlandaise. Dans l'Encyclopédie du Catholicisme de Letouzey et Ané⁸¹, ce genre religieux particulier est ainsi présenté : "l'origine des litanies des saints demeure obscure. Il semble que cette forme de prière soit née en Irlande et ait été diffusée sur le continent par les moines missionnaires irlandais qui appréciaient les

⁸¹ T. 7, 1975 - cf. Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie de H. LECLERCQ (1930). Article "Litanie", Col. 1540 à 1571 (plus particulièrement 1554 à 1558).

invocations jaculatoires. Les plus anciens textes se trouvent dans des livres liturgiques du VIII^e siècle". Le plan adopté lors du développement de la litanie comporte deux parties : une suite d'invocations de saints qui sont secondées par un "ora-pro nobis" ("prie pour nous") et une autre suite de demandes pour être libéré des péchés, des maux, des tracasseries qui assaillent l'existence ("libera nos, Domine" ; "libère-nous, ô Seigneur"). Tel est l'ordre suivi en général quoique les litanies irlandaises les plus anciennes ne puissent toutes se résumer de cette manière.

Les premières litanies sont écrites en vieil irlandais, avant que le procédé inventé ne soit transposé en latin. Parmi les treize litanies publiées et traduites par Plummer d'après les manuscrits du XII^e au XV^e siècle, dont il est parfois possible de désigner l'auteur et la période de composition (IX à XI^e siècle), on en a relevé trois qui sont versifiées. Nous nous servons de cette édition pour établir l'origine de cette invention qui mérite un intérêt similaire à celui accordé à l'apparition de la rime. Comme dans ce dernier cas, il s'agit d'un nouveau procédé stylistique affectant le discours en prose, mais appliqué aussi à la poésie. Décrivons-le avant d'en analyser la raison. Les principaux traits que signale Plummer⁸² à propos des litanies nous renseignent déjà sur un "état d'esprit": il s'agit d'un discours privé à usage personnel ("dans huit à treize pièces, les demandes sont livrées à la première personne", p XV) qui n'a jamais été employé pour un service religieux public ; la tendance commune de ces prières est d'user des allitérations, ce qui est le propre de la rhétorique irlandaise ; ces énumérations de qualités et de demandes visent une protection et une libération totales qui n'est pas sans rappeler les "loricae" (ou prières de protection que pourrait jalouser n'importe quelle compagnie d'assurance de nos jours) ; l'expression d'une pratique ascétique nommée "Scuap Crabaidh" (ou en latin "Scopa Dévotionis"), i. e. "balai de dévotion", s'y révèle et s'observe au souci réel de se débarrasser de tout péché au moyen d'une prière ardente et envoûtante ; à cet ascétisme s'ajoute parfois un prophétisme latent, l'annonce d'un temps où il sera nécessaire de purifier l'Irlande.

Parmi tous ces traits, le plus marquant pour Plummer reste et demeure l'extraordinaire sincérité de ces textes si bien que la culture biblique de leurs auteurs n'est jamais étalée et s'accorde avec un sens de la nature qu'une litanie (n° 13) extériorise sans ambage ("je vous supplie par la trinité, le vent et le soleil et la lune ; je vous supplie par l'eau et l'air cruel, je vous supplie par le feu, je vous supplie par la terre..." (p 103).

Ces remarques ont ceci de bon qu'elles dégagent la litanie de la vision négative que les siècles lui ont apportée, à juste raison dans bien des cas, mais surtout nous conduisent à ne pas y voir un procédé mécanique ou une opération magique. C'est une forme de prière qui n'est pas à mettre en rapport non plus avec certains aspects de la religion païenne ancienne : dans les religions antiques, la stricte observance d'une formulation, l'exacte dénomination du dieu, l'attention accordée au rite permettent de contraindre le dieu à une réponse favorable ; la prière y est un échange ou une convention comme l'ascétisme s'apparente à une opération de mise en demeure pour la divinité d'accorder ce qui lui est demandé.

⁸² [Irish Litanies - Text and Translation.](#)

Si la répétition est envoûtante, il apparaît que l'efficacité de la litanie ne provient pas de sa pure et simple récitation mais de l'ardeur intérieure à l'évoquer. Plummer relève dans un colophon (indication portée à la fin d'un ms. par le copiste) cette phrase ambiguë qui traduit l'évolution de la litanie vers un système commode de délivrance, alors que sa composition procédait d'une autre éthique :

"Quicumque hanc orationem cantaverit, veram penitentiam et indulgentiam peccatorum habebit, et alias multas gratias".

p. XVIII : "Quiconque aura chanté cette prière, obtiendra une véritable pénitence et indulgence de ses péchés, ainsi que de nombreuses autres grâces".

Mais de toute façon, la tentation était trop forte de rétablir un échange là où il n'y avait que confession sincère et honnête pour que nous en soyons surpris⁸³.

Le fonctionnement et la composition des litanies méritent d'être étudiés avant de voir quel écart est effectué par rapport à un discours ordinaire. La présentation la plus immédiate que l'on puisse en faire est celle d'une formule d'introduction répétée. Cela peut être une suite de vocatifs :

"O saint Jésus, ô noble ami, ô étoile matutine, ô soleil à midi adoré..." comme dans la litanie n° 2 (p 41)⁸⁴; "ô Marie souveraine, ô la plus souveraine des Maries, ô parangon des femmes..." (Litanie n° 6, p 48-51)⁸⁵. Cela peut être un même verbe "je te conjure", "je te supplie" qui introduit toute une série de qualités "toi notre sauveur, notre roi,..." (Litanies n° 1, n° 13). Cela peut être enfin une expression du genre de "pour l'amour de" ("Ar ecnair"), "par", "au nom de" ("ar"), "contre", etc. (Litanies n° 2, n° 11, N° 12).

La conclusion qui survient soit à la fin de la litanie soit après chaque strophe, est un "pardonne-moi", ou un "aide-moi". Si l'on regarde maintenant l'état de la langue, on notera que quelques expressions latines sont enchassées dans le texte (exemple : "Hos omnes invoco in auxilium meum" (Litanie n° 2). On sait même qu'un de ces auteurs de litanie (Litanie n° 10 : "Litanie de St Michel"), Maclisu O'Brollaghan, mort en 1086, selon Plummer, écrivit un poème où un vers latin rimait avec un vers irlandais qui suivait l'ancienne métrique. La première litanie comporte cinq vers en latin rimés de quatorze syllabes, tandis que les litanies rimées en vieil irlandais adoptent sept syllabes comme canon dans la plupart des cas. On reconnaît là l'imitation syllabique de l'hexamètre de l'Antiquité, mais en y intégrant l'emploi de la rime. La langue irlandaise s'est chargée de mots latins provenant de l'Eglise directement qu'elle se contente de transcrire : "demn" (daimon : démon) ; "anm" (anima : âmes) ; "aingil" (angelus : ange) ; spirut (spiritus : esprit), etc. Mais elle a préservé comme caractéristique personnelle le goût pour les

⁸³ Cette résurgence de l'échange contraint - (le dieu est contraint à donner ; l'homme par ses mérites l'oblige ; c'est le "do ut des" latin (je donne pour que tu donnes) doit correspondre à une tendance universelle. On l'observe sans mal dans la littérature sanskrite des Upanishads ("Qui récitera même une seule fois cette Upanishad, obtiendra la Libération" est une formule courante).

⁸⁴ "A Isu noeb, A chara coem, A retlai maidinda, A grian lan-laithide cumdachdai" (p 40). Le texte irlandais est accompagné d'une traduction en langue anglaise.

⁸⁵ "A Muire mor, A Muire as mo dona Muirib, A romar na mban".

allitérations. Ce dernier trait nous renvoie au coeur du problème à savoir la méthode utilisée pour développer la litanie. L'invention nous parait se faire selon trois principes : par similitude sonore, par systématisation, par progression.

La similitude sonore est l'usage de mots commençant ou finissant par la même syllabe ; la litanie n° 1 nous en donne un excellent exemple : "A duilgenaig, a dilgedaig, dercaig, derrscaighi, dirrecra, dimoir, dirvin, Dilaig" (p 2). Il est bien difficile de traduire ; Plummer propose : "ô (god) the rewarder, forgiving, loving, preeminent, immense, vast, mysterious, Forgive" ; nous rendrions ainsi la phrase : "ô Dieu qui est protecteur, qui plait, qui est prééminent, puissant, imposant, impénétrable, qui pardonne" - puis le procédé s'amplifie pour exprimer le désordre que causent les péchés :

"Ram cansatar, ram cloénsatar, ram caechsatar, ram cuarsatar, dram crinsatar / Ram lensatar, ram lensatar, ram luaidhsatar, ram linsatar / Ram trunsitar, ram traigsitar, ram traethsitar, ram techtatar, ram toirrnetar / etc." (p 5-6)

Soit :

"They (sins) have bent me, perverted me, have blinded me, have twisted me and withered me / They have clung to me, have pained me, have moved me, have filled me / They have humbled me, exhausted me, they have subdued me, possessed me, cast me down" (p 6-7)

Ce serait une vraie prouesse verbale que de rendre ces sonorités en anglais ou en français, mais il suffit de voir comment l'auteur s'y est pris pour composer ce passage.

Ce n'est pas le seul exemple possible ni le seul moyen à sa disposition. Le deuxième moyen appartient au goût d'achever et de clore une liste, en choisissant des couples d'opposés, en englobant une totalité, d'où notre idée de nommer cela "systèmeatisation". En effet, si l'on évoque le noir, pourquoi ne pas évoquer le blanc, le mouvement n'que vat-il pas avec l'arrêt, le Nord et le Sud vec l'Est et l'Ouest, les 12 apôtres avec les 12 prophètes, etc. ? Cela crée l'impression que rien n'a été oublié ni ne peut l'être, que tout est pris en compte. Litanie n° 1 en offre une bonne illustration : "Cach suigi, cach sesamh, cach imthecht, cach tast, cach cotlud, cach nem-cotlud, cach dermat, cech nem-dermat..." Soit "Every sitting down, every standing up, every movement, every stillness, every sleep, every sleeplessness, every forgetfulness, every remembrance..." (p 14-15) ("Chaque position assise, chaque position debout, chaque mobilité, chaque immobilité, chaque sommeil, chaque veille, chaque oubli, chaque souvenir).

Le Saint Esprit a sept formes ("Spiritu sechtudelbaig", Litanie n° 5, p 40) ; la joie spirituelle dot remplacer le désespoir charnel, ou l'abstinence, la gloutonnerie, la chasteté, le lucre, etc. Les exemples seraient multiples et correspondent bien à cette envie propre à tout esprit de collectionneur de ne cesser la liste qu'une fois la collection complète.

L'énumération nominative ne va pas sans un certain ordre qui sera notre troisième règle de composition : la progression se fait, soit en suivant l'alphabet, soit selon une hiérarchie sociale et religieuse, soit selon la chronologie. Ce dernier point complète assez bien l'esprit évoqué ci-dessus.

Dans la Litanie n° 1, la partie "de Confessione/oratio" (p 8-9) comporte une première strophe où les verbes sont classés alphabétiquement : le sens est de demander à Dieu de détruire les péchés du pénitent :

"Airc me impo, à Dé
Bris, buail, baig iat
Crech, crom, crin iat
Digaib, dingaid, dileg iat
Eirg, esreig, esbadaig iat
Fech, faisc, fasaig iat

Despoil me of them, ô God
Break, smite, and war against them
Ravage, bend and wither them
Arise, scatter, defeat them
See, repress, waste them"

etc... (soit G, L, M, P, R, S, T)

Adaptation française :

"Arrache-les de moi, ô Dieu,
Brise, bats, baratte-les
Casse, courbe et cintre-les
Détache, délie, détruis-les
Enlève, évacue, écrase-les...
Vois, fracasse, flétris-les"

L'alphabet sert aussi dans le as où l'on énumère les noms des saints et saintes (Litanie n° 11, pp 92-93) mais est remplacé le plus souvent par une succession chronologique : les prophètes de l'Ancien Testament, du Nouveau Testament, les premiers missionnaires romains en Irlande, les premiers convertis, les premiers fondateurs de couvents, les premiers pèlerins... etc. dans la Litanie n° 6. On ajoute à ces listes le nombre exact de ceux qui accompagnèrent ces novateurs pour renforcer leur action et leur influence. Enfin, le dernier mode de classement est d'ordre hiérarchique en ce sens que l'on célébrera Dieu ou la Vierge en lui adjoignant les qualités d'éternité, d'immortalité et d'excellence, puis viendra en renfort une comparaison avec la Lumière, le Soleil, l'Etoile, l'Eclat et l'on terminera en désignant des vertus (bonté, vérité) ou des fonctions (justice, grâce, protection). La Litanie de la Trinité (n° 9) loue successivement Dieu, Jésus et le Saint Esprit en suivant respectivement assez bien ce plan. La Litanie de la Vierge Marie (n° 6) de même. On ne saurait oublier ces phrases où l'on invoque dans l'ordre, apôtres, archevêques, évêques, diacres, sous-diacres, etc. ou les différentes parties du corps en partant du haut vers le bas.

Ces trois moyens (voisinage sonore, goût de la liste close, ordre) s'entrecroisent et jouent l'un sur l'autre. Ils sont au service d'une thématique simple mais émouvante : l'inquiétude et la fragilité humaines, la puissance de Dieu, la confiance en son Pardon, son secours et son accueil futur, le charme factice du monde et de sa beauté, l'intervention divine dans la vie quotidienne, y sont exprimés. L'historien des religions relèvera que ces Litanies sont peut-être le premier témoignage occidental d'un culte rendu à la Vierge Marie. Au niveau littéraire, il nous reste à nous demander si la litanie importe plus comme genre nouveau ou comme procédé au niveau d'une influence ultérieure. La poésie rimée ne devint pas un genre particulier de poésie, mais la poésie elle-même, éclipsant toute autre forme. Or l'invention apportée par la litanie affecte la prose en éloignant le discours qu'elle forme des tournures habituelles en rhétorique ancienne. Les

discours du Bas-Empire latin, les sermons des prédicateurs chrétiens, les apologies diverses, connaissent parfaitement les ornements stylistiques nécessaires pour donner à la phrase une "suavitas", une grâce et harmonie qui excluent l'immédiateté et le témoignage. Métaphores et figures servent à rehausser un discours mais abouissent surtout à le clôturer sur lui-même et le rendre suffisant. L'artificialité et le déclamatoire guettent au nom d'une forme trop fleurie et aimée pour ne pas étouffer l'originalité. Le caractère intime, personnel, secret même de la prière litanique ne saurait s'accommoder de ce ton officiel commun, brisant l'émoi premier pour le couler dans le moule d'une culture mondaine, flatteuse. Mais la prose ici inaugurée ne tire pas non plus son origine d'une prose en vieilirlandais dont on aurait gardé des extraits : le discours des bardes demeurerait lié à la poésie pour répondre aux besoins des princes, et l'on connaît en revanche le caractère hautement précieux, purement technique de cette production : un formalisme aristocratique dénué de toute soumission au message.

C'est pourquoi, il est possible de séparer le "discours litanique" des autres discours en prose ou en vers visant à louer ou à décrire. En mettant l'accent sur un message direct et en utilisant les ressources maximales du vocabulaire sur un domaine précis, la litanie nous paraît ouvrir la voie à ce qui sera notre véritable prose moderne : fi des agencements précieux d'un art pour l'Art se mordant la queue, fi des phrases bien balancées et s'équilibrant en brillantes périodes. La prose à naître se veut efficace, compréhensible, elle intègre tous les aspects du monde ; certes, la litanie n'en est qu'une maigre ébauche, un premier pas timide ou allusif mais l'idée d'employer l'ensemble des verbes, des qualités, des attributs convenant à un objet ou à un domaine, est d'essence "prosaïque"; la poésie est un choix, une concentration, un resserrement ; la rhétorique antique païenne ou chrétienne est une construction tournée vers un public que l'on veut au moins convaincre. La litanie repose sur un autre postulat : une totalité est parcourue, la peinture du monde est possible, même si pour l'heure l'accumulation prime. Notre interprétation peut sembler risquée à moins que l'on ne songe à la fréquence et à la présence de "catalogue" dans le genre typique de la prose, à savoir le Roman. Chez Rabelais, Lesage, Balzac ou les adeptes du Nouveau Roman, qu'en est-il sinon le souci de couvrir, en additionnant, tout un champ du réel ?

Le dernier point à déterminer est de savoir si cette invention comme celle de la rime, est due au passage obligé qui se fit entre la culture gaélique et la culture latine. Puisque notre description et notre analyse nous ont montré qu'il ne s'agissait pas d'influences réciproques, d'imitations maladroitement, qui seraient responsables de ce nouveau procédé, il nous reste à comprendre son origine. Plusieurs solutions se présentent lors de la rencontre de deux cultures :

- Premier cas : l'une ne peut l'emporter sur l'autre, l'égalité et la coexistence sont à l'honneur ;
- Deuxième cas : l'une l'emporte sur l'autre ; la supériorité et le remplacement plus ou moins total dominant ;
- Troisième cas : l'une et l'autre s'autodétruisent, ou se côtoient avec indifférence, ce qui est plus courant ;
- Quatrième cas : l'une passe en l'autre, une unité se reforme en une autre, par une tension et catastrophe afférente.

Notre thèse étant de montrer que l'originalité de la créativité irlandaise provient par suite de circonstances historiques particulières, de la présence de "catastrophes", il s'avère

que c'est le quatrième cas qui est le plus convenant à notre analyse, d'autant que la culture gaélique s'est trouvée intégrée au monde chrétien, beaucoup plus qu'elle n'a été traitée comme égale ou réduite à néant. Rappelons que la christianisation de l'île n'a pas été imposée par violence ni n'a visé à concurrencer la tradition gaélique : elle a entraîné dans son sillage toute une société.

L'hypothèse est alors la suivante: une tension évidente entre la rhétorique latine, somme toute d'esprit égalitaire, liée à la vie citadine, et l'art aristocratique du monde irlandais s'est résolue par une cassure aboutissant à tourner le dos à ces deux types de formalisme. Quelques emprunts mutuels ne sauraient être comparés à ce qui serait une imitation malhabile donnant naissance involontaire à un nouveau style. Il n'y a pas eu "imitation" mais refus d'une forme et d'une destination : le discours né pour s'adresser aux hommes est tourné vers Dieu: la forme gaélique indifférente au message devient docile et soumise à l'évocation d'une confession ; la rhétorique latine destinée à plaire à tous s'effondre devant Un seul.

Le tracé des catastrophes "Queue d'Aronde" et "Papillon" se retrouve en ce sens qu'un lieu nouveau s'est créé où s'exprimer, qui ne tient ni d'un côté ni de l'autre vraiment. La tension a abouti à l'invention d'un nouveau procédé (qui a peu été évalué à sa juste valeur selon nous), de même que la rime était en soi un redressement éducatif qui se plaçait hors du domaine du vers syllabique latin t du vers gaélique allitératif.

On peut donc considérer la litanie et la rime comme une invention similaire, touchant le style, bien plus qu'à la source d'une véritable genre. Ce qui suit ne sera pas du même ordre.

La seconde grande invention de la littérature irlandaise correspond à la formation d'un "genre". Revenons à notre question première : quel est l'apport de l'Irlande aux lettres et ici plus particulièrement quels textes en latin définiraient cet apport ? Faut-il souscrire à ce jugement d'Olivier Loyer⁸⁶, englobant d'ailleurs Pays de Galles et Ecosse : "Les moines celtes étaient plus maîtres qu'écrivains" ; quant aux créateurs, ils compilent surtout, écrivent des règles monastiques et des pénitentiels, vrais livres de comptes des péchés possibles et de leurs "coûts" (c'est-à-dire des punitions afférentes), et transmettent des connaissances (seul Scot Erigène, maître à l'Ecole du Palais sous Charlemagne, inventera un système personnel). Aussi, Loyer en vient à dénier toute unité de pensée⁸⁷, "la cohésion particulière qu'on est en droit de chercher dans toute culture" ; des individualités apparaissent mais "au-delà d'un rôle d'enseignants" l'apport des moines celtes n'est pas à chercher dans leurs écrits latins. Bons continuateurs d'une tradition latine revue indirectement, les Irlandais n'ont pas su créer d'oeuvres marquant la pensée. Ce jugement à première vue, quoique sévère, a pour lui l'apparence du bon sens et surtout le mérite de poser la question d'un apport universel au-delà des habituelles

⁸⁶ Les Chrétientés celtiques (Coll. Mythes et Religions n° 56) - p 47-62.

⁸⁷ Le point de vue est trop rapide car, à étudier les poèmes en latin des Irlandais de l'époque, on retrouve selon Carney, des thèmes dont celui privilégié de l'exil, sorte de tourment intellectuel propre à une situation conflictuelle et incertaine.

exclamations d'enthousiasme sur la vitalité missionnaire irlandaise, plus soucieuses de forme que de fond.

Pour décider de cette créativité potentielle ou actuelle, il faudrait distinguer les périodes, mais il est parfois si difficile de les arrêter ou d'en commencer de nouvelles qu'il est préférable de considérer l'ensemble des textes latins : les hymnes méritent mieux que d'être cités comme des oeuvres sans portée européenne, par exemple.

Si nous leur ajoutons certains courts poèmes ressemblant à des prières et qui comportent un sens aiguë de la beauté de la Nature, ou ces "poèmes-cuirasses" ou "loricae"⁸⁸, qui servent à protéger le récitant contre les maux de l'existence, nous aurions déjà une production savoureuse, d'un beau lyrisme et digne de figurer en partie dans des anthologies poétiques latines. Mais nous comprenons bien que le critique aimerait davantage quelque oeuvre plus longue et structurée conçue en tant que telle, profondément littéraire. Il reste alors à voir du côté des vies de saints nombreuses, variées, qui présentent plusieurs réécritures successives⁸⁹ (une première période archaïque, est discernable au VIIe siècle, une deuxième, moyenne entre le VII et IXe siècle correspondant à l'essor maximal de l'Irlande ; une troisième, au XI-XIIIe siècle, voit ses productions reprises aux XIVe-XVe siècle). Ces réécritures ne sont en soi pas surprenantes puisque l'imitation était encouragée (variations sur quelques thèmes) et qu'aucun discrédit ne s'appliquait à cela : seule une conscience moderne souhaite une oeuvre originale en absolu. Toutefois, l'hagiographie irlandaise ne saura répondre à notre attente, car elle possède une tendance qui s'accroît au fil des ans, de vouloir s'aligner sur l'hagiographie continentale. Il fallut, non pas dégager un nouveau style et une nouvelle forme, mais amenuiser la vie au point de la faire ressembler au mieux aux modèles fournis par l'Eglise. En tant que récits romanesques, ces oeuvres avaient pour but ultime de disparaître au sein d'une unité monotone, gommant toute vérité, toute allure réelle, tout particularisme, toute réflexion inconnue. La réécriture n'a pas servi à livrer "une littérature au second degré" pour utiliser un mot moderne qui aurait bénéficié des apports de chacun et qui, sous le coup d'un génie, aurait mené à l'existence un type de sentiments enfouis et négligés ; elle s'est donnée pour tâche sans heureusement y arriver, d'être normalisée et conforme.

Retraçons par quelques exemples le travail hagiographique en précisant que si l'amoureux de la littérature ne peut trouver son compte dans les vies des Saints irlandais, l'historien, l'ethnologue, le paléographe ou le philologue⁹⁰ pourront y glaner ample

⁸⁸ Les loricae ont dans leur énumération un aspect très païen ou populaire, mais Dom Gougauud restait persuadé de leur fidélité à l'esprit religieux chrétien (humilité et fragilité humaine reconnues). Dom L. GOUGAUD, Les Saints irlandais hors d'Irlande - p 266-267. Et surtout "Etude sur les Loricae celtiques" in Bulletin d'Ancienne Littérature et d'Archéologie Chrétienne, 1911 - p 265-281 et 1912 - p 3341, p 101-127.

⁸⁹ Pour Sainte Brigitte, patronne de l'Irlande, il n'existe pas moins de six vies - chacune aux manuscrits nombreux.

⁹⁰ Prenons l'introduction de Ch. Plummer (Vitae Sanctorum Hiberniae) où son auteur voit dans ses textes des témoignages de la vie d'un peuple, des coutumes religieuses, un folklore, soit des éléments très précieux (ce qui est incontestable). La thèse de B. Merdrignac sur: Les Saints Bretons, Témoins de Dieu ou Témoins des

provision. Parmi les premiers textes, les Vies de St Patrick furent écrites au VII^e siècle par Tirechan et Muirchu qui avaient pris parti à propos du conflit sur la date de Pâques qui opposa l'Eglise celtique à Rome, pour cette dernière⁹¹. De la vie de St Patrick, il est difficile de séparer les faits des traits légendaires, mais l'on retient qu'il naquit en Grande-Bretagne, qu'enfant, il fut emmené en Irlande par des pirates, qu'il garda des moutons, que fugitif, il retrouva la liberté, parcourut la Gaule, revient chez lui mais y connut l'appel de Dieu l'invitant à évangéliser les Irlandais. La légende rajoute nombre d'épreuves que le Saint traversa grâce aux pouvoirs merveilleux que Dieu lui accorda en ces occasions.

Peu importe ; pour nous, ce qui est à signaler c'est la "lecture" de ces événements par les "biographes" du Saint. Sa vie correspond à la vie d'un personnage biblique qui servira de modèle et de "moule". Certes, le choix n'est pas neutre à notre sens ; comme dans le cas de Noé pour les textes mythologiques, il révélera l'opération intellectuelle en cours, celle qui occupe les esprits plus ou moins consciemment, opération qui aura besoin d'un "patron" pour trouver une issue à une situation intellectuelle tendue et délicate. Pour Saint Patrick, Moïse est retenu. Et cela nous apprend qu'une "sortie" est recherchée et qu'une Terre Promise nouvelle pour le peuple irlandais est à construire. Aussi, le voilà captif moralement et physiquement des druides et d'un roi barbare comme Moïse le fut des prêtres et du pharaon ; les voix qu'il entend en gardant les moutons sur le Mont Slemish rappellent l'épisode du Buisson Ardent ; sa fuite, son embarquement, sa traversée de la Gaule devenue désertique (!), ses miracles pour alimenter le groupe auquel il appartient, ses combats contre la tentation de Satan, sont trop proches de l'Exode pour sembler discutables. Seule sa mission en Irlande diffère de celle de Moïse qui se garde de revenir sur ses pas, mais une fois ce pays converti, il y aura tout lieu de penser à une Terre Promise accomplie⁹².

St Patrick mourra avant qu'il en soit ainsi. Cette similitude évidente avec la Bible n'aura point servi à approfondir la vie du Saint, elle ne l'aura que rendue conforme. Effort de psittacisme, en dépit du "bis repetita non placent". Tirechan, en bon hagiographe, conclut même que Patrick fut en quatre points semblable à Moïse :

- 1) il entendit un ange dans un buisson;
- 2) il jeûna 40 jours et 40 nuits;
- 3) il vécut 120 ans;
- 4) personne ne sait où il est enterré⁹³.

De toutes ces adaptations, on chercherait en vain quelque invention littéraire. Un passage tiré de la Vita Tripartita Patricii, souvent cité d'ailleurs, donne lieu à la rêverie: Patrick sur le mont Crochan Aigli (devenu Croagh Patrick dans le Connaught) jeûne et

Hommes? serait un autre exemple de la mine de renseignements que les vies des Saints livre pour une histoire des mentalités.

⁹¹ cf. Ch. DE MONTALEMBERT, op. cit., t III - p 394-411 ; p.485-488 (Appendice).

⁹² On retrouve une scène dans la vie de St Patrick qui renvoie à la lutte de Moïse contre les prêtres égyptiens. St Patrick s'oppose aux druides : tous font assaut de prouesses magiques. St Patrick l'emporte.

⁹³ G. et B. CERBELAUD Irlande, Ile des Saints, Ch. 1 : "Les origines de l'Irlande Chrétienne" - p 3-49.

prie durant 40 jours ; au bout de ce laps de temps, le ciel se couvre d'oiseaux noirs, le Saint lance contre eux sa cloche, fait une trouée dans ces ténèbres ; il pleure et des oiseaux blancs apparaissent: ce sont les âmes de pecheurs qu'il a sauvées de l'Enfer et d'autres suivront grâce à son mérite; un ange lui annonce que l'Irlande sera recouverte par la mer sept ans avant le Jugement Dernier. Mais si cette scène nous plaît pour ce qu'elle exprime visuellement comme ouverture de l'horizon, pour le ton prophétique final qui nous paraît bien convenir avec l'idée que le christianisme est vécu intellectuellement comme une intrusion dont la seule justification possible est dans la naissance d'un autre monde, elle est somme toute inopérante et sans effet sur le cours de ces oeuvres. Enfin, comme le remarque Loyer, le monachisme irlandais ne naquit pas des efforts de Patrick qui, sur le modèle continental, organisait l'Eglise d'Irlande autour de l'évêque, responsable juridique et religieux, représentant de l'ordre social. On vint à célébrer St Patrick et à en écrire la vie, lors des conflits entre Rome et les monastères irlandais (d'abord sur la date de Pâques VII-VIIIe siècle et sur la soumission des églises au siège épiscopal de Cantorbéry en pays anglo-saxon; puis sur la réforme clunisienne liée en Irlande à l'extension normande), pour mieux rappeler les Irlandais trop individualistes et amoureux de l'érémétisme à la tradition patricienne la plus ancienne. L'hommage rendu à St Patrick, loin de favoriser une oeuvre originale⁹⁴ et fondée sur des spécificités irlandaises, était déjà une invitation à se conformer à la norme. L'hagiographie est littérairement décevante dans ce premier cas.

Mais le conflit avec Rome se marque dans plusieurs vies de la même manière par une progressive édulcoration et moralisation des épisodes : le travail se fait dès la "Rénovation" carolingienne (qui doit tant aux Irlandais) par un souci d'une langue latine plus classique⁹⁵; on corrige donc les hibernismes. Cet effort se poursuit sur les thèmes avec une disparition ou un effacement des faits trop folkloriques ou "barbares". L'hagiographe veut donner de son Saint une certaine "image de marque", ce qui l'amène à décrire une naissance annoncée par des prodiges, une enfance remuante, une vie monastique ou missionnaire couverte de miracles, une mort édifiante. Cette composition vaut pour tous : elle tend à assimiler la vie du Saint à celle du Christ, ou plutôt aux vies apocryphes du Christ qui comblaient l'attente d'un public friand de merveilleux. Tout trait échappant à ces règles est éliminé ou n'apparaît qu'involontairement, par suite d'une inattention. Enfin, cet effort hagiographique s'est accompagné d'une retranscription des manuscrits, dans certains cas, où l'on est en droit de supposer que les rares faits véridiques qui pouvaient encore percer sous l'uniformité imposée, ont été une dernière fois atténués et rendus plus indistincts. Ainsi, l'avis de la critique est le suivant : ces vies diffèrent peu de la tradition commune européenne, dans l'écriture ; tout au plus, sont-

⁹⁴ Le même phénomène est observable à l'égard de Saint Colomba d'Iona (563-597) - autre patron de l'église irlandaise primitive - dont la vie est écrite au VIIe siècle, par Adamnan lorsque ce dernier en 688 accepte l'influence de Rome. St Colomba y est vu comme proche de St Patrick (et donc de Rome qui en a fait sa référence pour convaincre les Irlandais).

Ed. Reeves, The life of St Columba

⁹⁵ J. ORLANDI, Navigatio Sancti Brendani - p 141-169.

elles une mine de renseignements sur la chrétienté irlandaise à dégager d'une gangue monotone⁹⁶.

Heist, auteur d'une récente édition des Vitae sanctorum Hiberniae, a ces mots : "Un véritable trésor d'histoire sociale, de tradition séculaire et de folklore"⁹⁷.

A personne ne viendrait l'idée d'estimer cette production hagiographique sous l'angle littéraire. Elle mérite peu le titre de création, mais bien celui de production. Heist parlant de la transcription des mss. au XIVe siècle de ces vies écrites pour certaines d'être elles au XI-XIIIe siècles, note ce dernier trait :

"La tendance générale des censeurs du XIVe siècle semble avoir été d'éliminer les détails des vies qui leur donne une individualité de caractère ou une particularité d'époque et de lieu, pour ne leur conserver qu'une succession de miracles basés sur quelques modèles conventionnels. Ils avaient tendance à réduire les sujets de leurs écrits à une uniformité impersonnelle."⁹⁸

La seule chance pour le critique reste que ce travail ultime de révision n'a pas toujours été bien fait et que les négligences furent nombreuses. Le voilà réduit à célébrer l'erreur et l'oubli. On pourrait donc résumer l'hagiographie irlandaise à ces trois étapes :

- choisir dans les vies des saints celles qui sont les plus conformes à la politique de Rome ;
- transformer les faits vécus par ceux convenus des modèles continentaux ; le choix étant significatif ;
- détruire toute trace (stylistique, mentalités, etc.) d'hibernisme.

Le constat est sévère au niveau littéraire. Outre que les bons sentiments n'ont jamais fait de la bonne littérature, on est stupéfait de voir cette volonté d'uniformisation, et même si cette tendance ne réussit pas partout, heureusement, on peut comprendre que les conditions d'une création originale n'étaient pas réunies.

Corrigeons notre jugement : l'hagiographie n'est pas condamnable en fait et en bloc. Elle n'a que les défauts des œuvres trop bien adaptées à leur public, conformes à ses goûts, écrites en fonction d'un marché. Car, on ne saurait lui enlever ce mérite d'avoir répandu les vies de saints irlandais sur le continent, ce qui n'était possible qu'en les adaptant aux "publications" acceptées et bien admises. L'hagiographie irlandaise a ce souci de mettre à "niveau" les récits irlandais, de les inclure dans le mouvement européen, et si elle "s'aligne", c'est peut-être pour mieux participer.

⁹⁶ cf. Ch. PLUMMER, op. cit. ; James KENNEY, Sources for the Early History of Ireland - p 291-309.

⁹⁷ "A veritable treasury of social history, secular tradition, and folklore" (p XIII).

⁹⁸ "The whole tendency of the fourteenth century revisers seems to have been to eliminate the details of the lives that gave them any individuality of character or any particularity of time and place, leaving only a succession of miracles of a few conventional types... They tended only to reduce the subjects of their writing to a faceless anonymity." (p XI).

Mous ne pouvons passer en revue toutes ces vies⁹⁹ pour rendre compte d'une réécriture hagiographique par dessus une oeuvre originale que l'on veut diffuser mais aussi rendre conforme. Elles serviront sous peu de "faire-valoir" pour mieux saisir où se situe la véritable créativité irlandaise, celle où l'on invente un nouveau genre littéraire - la navigation -. Nous maintenons notre idée que la littérature irlandaise a pu donner à la Littérature universelle quelque invention. Elle ne peut avoir que répété, et retransmis, ou imité et appauvri. Cela n'expliquerait pas l'essor intellectuel des VI-VII-VIIIe siècles. Le latin n'a point servi uniquement à des querelles ou à des oeuvres "orientées" : il s'est fait le servent d'une spiritualité créatrice. Le fait le plus probant revient à la "peregrinatio" en mer dont le succès ne s'est jamais tari au cours des siècles ni même l'influence. Montrons que, semblable à la question de la rime, le problème du voyage en mer recoupe une situation intellectuelle particulière qui mène à l'invention d'une nouvelle forme.

Plusieurs problèmes se sont posés pour la critique, concernant le genre des voyages en mer de la littérature irlandaise. Il existe des "immrama" (pluriel d'imrama), dont le sens revient à dire "ramer de-ci de-là, errer" qui sont écrits en gaélique (moyen irlandais), sont d'inspiration mixte (laique et chrétienne) et racontent un voyage en mer plein de merveilleuses découvertes. Le nombre de ces textes est de trois (l'immram de Maél-Duin, le plus long et célèbre, celui des Hui'Corra, celui de Snedgus et MacRiagla), quoique, dans un catalogue du livre de Leinster, cinq titres de navigations perdues apparaissent : Murchertach mac Erca, Bri Leith, Breacan, Labraid, Fothad. Si l'on parle déjà d'un genre, c'est en raison de leur structure indifférente au motif et au but (accessoires ou absents) et tournée sur les seuls incidents du voyage.

Comme nous le disions tout au début de ce travail, le temps "perdu en mer" est le critère essentiel de reconnaissance. Mais, là dessus, se greffe l'existence d'un autre genre - l'echtra¹⁰⁰ ou "sortie" de ce monde, et aventure dans l'Autre Monde qui narre le départ d'un humain invité à rejoindre l'Au-Delà et à y séjourner. Il en existe trois : le voyage de Bran (appelé à tort "immram" car le texte tient évidemment de "l'echtra"), celui de Condlé, celui de Cormac.

La critique s'est donc appliquée à la question de l'antériorité de l'immram sur l'echtra, ou de l'inverse, des sources respectives et de l'origine religieuse ou sociale de ces deux genres. A ce premier groupe de problèmes, se sont ajoutés ceux concernant la Navigatio Sancti Brandani, texte latin existant presque en dépit de deux Vitae Sancti Brendani apparentées à l'hagiographie. Certains manuscrits (codex Dubliniensis) conservent la numérotation de la Navigatio indépendamment de la Vita, ce qui prouverait que les deux récits ont une origine différente et ont été réunis tardivement. On retrouvera donc les mêmes questions au sujet de l'immram et de l'echtra, à savoir si la Vita précède la Navigatio, ou l'inverse, etc. Puis, on fera de même entre Navigatio,

⁹⁹ Il faut compter une cinquantaine de vies principales écrites en latin. D'inégale longueur, elles ont été parfois traduites en moyen irlandais.

Ed. Ch. PLUMMER, Bethada naem nerenn. Lives of Irish Saints (2 vol.).

¹⁰⁰ Latin "extraneus" - R. THURNEYSSEN, A grammar of old Irish - p. 574

Immram, Vita, Echtra, dont on cherchera celui qui mérite la palme de l'antériorité et de l'originalité première.

Les difficultés sont grandes, vu que la rédaction de ces textes parait être de la même période et que les arguments avancés pour la dater respectivement sont subjectifs. Mais nous nous inscrivons en faux contre cette croyance de la critique que la valeur d'un texte par rapport aux autres provient de son antériorité. A quoi cela rime-t-il de prouver qu'un texte découle d'un autre pour estimer indifectement qu'il perd de son attrait ? Les critères littéraires se séparent de ceux de l'Histoire. L'antériorité n'est pas le gage de la qualité, systématiquement. La véritable question est de l'ordre de l'élaboration de ce genre littéraire spécifique dont les caractéristiques résident dans un voyage d'aller et de retour du héros d'ici à l'autre monde, dans le fait que le voyage a lieu en mer et a une durée, dans la croyance en un au-delà terrestre. A la différence des visions, des descentes aux Enfers ou des ascensions, le voyage en mer irlandais est un pèlerinage axé sur la diversité des formes et non sur le sens de l'existence et sur les mystères divins : la préférence est donnée aux "apparences" et cela suffit à combler l'attente et à favoriser l'admiration et la louange. C'est en ce sens que l'on peut déjà aborder ce "genre", et dissocier ces textes des autres navigations (grecques, romaines, égyptiennes) qui n'envisagent point de rechercher l'inattendu pour le donner en objet d'admiration aimante et éprouvent de l'effroi devant les "déformations" du réel. Esthétiquement, ces dernières sont insensibles à ce critère d'une réalité qui serait belle en raison de sa bizarrerie ou de son extravagance. Le spectacle de la stabilité symétrique leur conviendrait mieux. En tant que pèlerinages, les voyages en mer irlandais ont pu s'inspirer de certaines habitudes du pays.

Mgr. T.M. Charles Edwards¹⁰¹ s'est intéressé à cette question et a pu montrer que le droit celtique signalait une "peregrinatio" d'un peuple ou d'une tribu à l'autre comme un mode d'exil et de péril (l'individu-pèlerin, n'appartenant plus à aucune communauté, perdait tout appui, était élément négligeable et destructible) : une autre punition consista à la "peregrinatio" sur mer qui condamnait un criminel à naviguer, privé de rames et de gouvernail, là où le vent le porterait : comparé à un chien gris, jeté en mer, ce pèlerin forcé, ne pouvait compter que sur la Providence. Dans les deux cas, on note que l'homme est privé de sa communauté et que cela constitue la menace la plus grande qui puisse lui arriver. Le danger suprême, dans un autre contexte, est tenté au nom de Dieu par un pèlerin qui, se sentant pécheur, s'exile pour Dieu et volontairement rompt avec ses attaches¹⁰².

Il est évident que cette attitude était "révolutionnaire" pour une société fortement axée sur l'intégration de tous les individus (lesquels n'existent que par la force des règles sociales les définissant et les protégeant), et si l'on accepte cette filiation, le voyage en mer

¹⁰¹ Celtica XI - p 43-59; Compte rendu in Etudes celtiques XVII, 1979.

Voir aussi : Joseph DUNN, "The Brendan Problem" in Catholic Historical Review, 1921 (p 395-477, p 423-424). J. Dunn étudie les motifs juridiques des voyages en mer.

¹⁰² L'immram de Snedgus et MacRiagla est intéressé à ce propos. Les héros ont vu des criminels (assassins d'un roi cruel) condamnés à errer en mer. Ils décident de faire de même par curiosité (où donc se couche le soleil ?). Le passage d'une punition infligée à un exil volontaire est clairement exprimé.

retrace une violence faite envers un droit social, ainsi qu'un renversement de valeurs. Le pèlerin est l'égal du roi, il s'aventure face aux hommes, brave l'interdit et le danger, a le sort du criminel mais la gloire du souverain. Cela explique en partie que son regard sur le monde privilégie l'inaccessible et l'admirable (aucun épisode n'est concluant, n'achève un sens, mais laisse une impression d'inexplicable), puisque lui-même s'exile de la société¹⁰³, admet le rôle de banni, pour un temps. Aucune valeur humaine ne peut juger son acte ; et ce qu'il voit ne peut s'expliquer pour les hommes. D'une façon de rendre la justice, à une aventure religieuse, le chemin s'est fait pour une exploitation littéraire à le forcat devenu homme de Dieu, peut tenir de héros, où l'exil volontaire est la promesse d'aventures sortant du réseau d'ordres achevés propre à toute société. La navigation irlandaise nous permet d'énoncer ce concept qui nous a déjà tant servi, "d'acméité", puisqu'il repose sur l'idée que la pensée peut s'échapper de ses propres inventions raisonnables et imaginaires. L'immram puise sa source dans une double rupture (celle involontaire du criminel banni ; celle volontaire du pèlerin de Dieu dénonçant la cruauté du banissement en mer et acceptant d'être méprisé, au nom de Dieu), porte un regard sur le réel "ex-centrique" puisqu'il naît en dehors de la tradition des lettres irlandaises (gaéliques et latines).

En effet, après bien des discussions, la critique s'est stabilisée sur cette opinion que "l'immram" est un genre produit par l'apport du christianisme, qu'il n'est pas un genre indigène comme peut l'être "l'echtra"¹⁰⁴. Nous ne discuterons pas ici de la question des rapports entre ces deux genres ; il nous suffit de savoir que certains estiment que l'immram tire son origine de l'echtra, tandis que d'autres préfèrent leur donner une origine différente et autonome. L'important est de remarquer que l'"echtra" se rattache mieux à la littérature épique ou mythologique du vieil irlandais, en raison de sa façon de communiquer avec l'au-delà (une invitation faite par une femme et l'impossibilité pour le héros de résister à ce charme) et de la brièveté du passage d'un monde dans l'autre (aucune durée à ce voyage). En revanche, l'immram prendrait mieux ses attaches dans des textes d'inspiration chrétienne marqués par le thème du voyage et du pèlerinage, si bien que l'on peut conclure que l'immram est en dehors du courant principal de la littérature irlandaise ancienne.

La Navigatio Sancti Brendani est donc à mettre au nombre des immrama puisqu'elle procède du même désir de voyager pour Dieu et d'atteindre un "bienheureux autre monde" ouvert à tous¹⁰⁵ (l'Humanité entière est destinée à ce bonheur ; l'echtra le réserve à quelques-uns).

¹⁰³ Rappelons notre facteur "a-politisme" pour définir le genre de la parabase ou navigation.

¹⁰⁴ Voir le bilan établi sur les rapports entre Echtrae et Immrama par Davis N. Dumville in Eriu XXVII, 1976 - p 73-94 (Compte-rendu in Etudes Celtiques XV, 1978 - p 744).

Le problème est né au XIXe siècle, où la critique était à la recherche d'une authentique et pure culture païenne à retrouver sous le "vernis" chrétien. Kuno Meyer, Whitley Stokes, H. Zimmer, D'Arbois de Jubainville sont les principaux critiques de l'époque attachés à ce problème.

¹⁰⁵ Dans Celtica I - Myles Dillon Memorial Volume, 1975 - p 15-17, l'éminent celtiste "L. Bieler reprend les observations de J. Carney (Medium Aevum XXXII, 37 s.) selon lesquelles immrama et la Navigatio Sancti Brendani sont d'inspiration purement chrétienne" ; Compte-rendu d'Etudes celtiques XVI, 1979 - p 309.

De notre côté, nous aurions une preuve supplémentaire de cette différence de conception à regarder quelle figure spatiale soutend les images des echtrae et des immrama. Si les echtrae sont proches de la littérature mythologique, ces textes reproduisent le même mouvement que précédemment, celui où une culture se déplace d'un cadre dans un autre, sent l'étroitesse oppressante du premier cadre et l'ouverture conciliante du second, de sorte que l'esprit humain privilégie dans les récits les thèmes de l'oppression et de l'harmonisation (reflétant son partage intellectuel dû au climat intellectuel et historique). Nous en étions arrivé à cette idée que le corpus mythologique irlandais avait moins été modifié par l'empreinte du christianisme que par l'opération intellectuelle qui avait présidé à ce passage : le propre du mythique étant de se plier au choix des variantes possibles. Or, les echtrae ont des thèmes apparentés à ceux du corpus mythologique comme nous pouvons le voir dans le Voyage de Condlé¹⁰⁶, dont voici l'argument : le fils d'un roi voit une femme de l'au-delà s'approcher de lui et l'inviter à le suivre là-bas ; le roi demande à Coran le druide de prononcer une incantation contre cette femme que seul son fils Condlé voit ; ce dernier se morfond de tristesse, ne se nourrissant que d'une pomme merveilleuse offerte par la mystérieuse apparition ; la femme revient, vante son pays d'ol le malheur est absent et Condlé s'embarque avec elle, disparaissant à tout jamais. Le schéma de l'histoire fait paraître une forte attraction (celle du pays merveilleux : "Viens à moi, ô Condlé le Rouge, ...si tu consens, jamais on ne verra se flétrir de ta personne la jeunesse, la beauté...") que le roi dénonce à son druide par ces paroles : "un ordre m'est arrivé, plus fort que mes conseils, plus fort que ma puissance. Depuis que j'ai saisi le pouvoir, aucun ennemi supérieur à moi n'était venu me combattre. Aujourd'hui, un être invisible me fait violence. Contre mon fils, il a prononcé des incantations". Devant cette situation, à la suite de ce violent appel, Condlé dépérit, absent et oppressé : "le chagrin s'était emparé de lui. Il voulait revoir la femme". Le druide tend de rompre cette magie funeste, mais la femme est plus forte puisqu'elle remarque que Condlé est destiné à la mort, suprême oppression qui menace même un fils de roi : "ce n'est pas sur un trône qu'est assis Condlé. Quand du milieu des morts qui passent, il attend la mort terrible".

De même les druides devront disparaître devant l'arrivée d'un juste : "un juste avec des compagnons multiples, nombreux, merveilleux, viendra bientôt : par son droit, il détruira les enchantements des Druides". Le thème de l'oppression est donc clairement exprimé : la mort menace les humains ; le règne des Druides s'achève. Quant au passage de Condlé dans l'Autre Monde, le texte dans sa brièveté, est transparent : "aussitôt que la femme eut fait cette réponse, Condlé, par un saut¹⁰⁷ se sépare de son père et de ses compagnons, il entredans la barque de verre". L'on comprend mieux pourquoi l'echtra n'a pas de "navigation" ; convenant à la catastrophe du Pli, il s'agit d'opérer un saut aussi rapide que possible. Cela correspond parfaitement à l'intention et à la préoccupation intellectuelle du temps, de faire passer une ancienne littérature dans un nouveau moule, de la sauver de la disparition ; d'où le choix des textes et des variantes de ces textes les

¹⁰⁶ D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, op. cit., Vol. V - p 385-390.

¹⁰⁷ C'est nous qui soulignons.

plus adéquats à ce projet. La femme prophétise un autre monde et la disparition de l'ancien ; Condlé préfigure l'attitude à venir où un saut sera nécessaire et l'a été.

Ce type de preuves plus littéraires renforce l'idée que l'echtra n'appartient pas au genre nouveau de l'imram qui possède une autre série d'images comme nous l'étudierons plus tard. Dans le cycle épique de Cuchulainn, il existe un récit qui présente les mêmes traits que l'echtra de Condlé, ce qui accroitrait la parenté de l'echtra et du corpus mythologique et épique. Dans Cuchulainn malade et allité¹⁰⁸ nous lisons cette histoire : une fée, Fand, délaissée par son époux, le dieu de l'Autre-Monde Manannann, décide d'épouser le héros Cuchulainn ; elle prend l'aspect d'un oiseau qu le héros veut capturer en vain ; un sommeil magique se saisit de lui, puis un état de léthargie qui dure un an. Un inconnu lui promet la guérison s'il vient dans l'Autre-Monde épouser Fand ; Cuchulainn envoie d'abord son cocher en reconnaissance par deux fois, avant de rejoindre la fée Fand ; sa femme légitime Emer éprouve une violente jalousie et oblige son époux de retour avec la fée de choisir ; Cuchulainn de son côté éprouve des regrets mais, au départ de Fand, doit boire un breuvage des Druides pour oublier son amante de l'Autre-Monde. Le texte décrit une situation identique à celle de Condlé : beauté et puissance attractives de l'Autre-Monde ; sentiment d'oppression pour le héros qui ne supporte plus l'étroitesse de notre monde, lequel sentiment se traduit par une léthargie ou absence de tout mouvement (immobilisation à une charnière : "les fées t'ont vaincu, elles t'ont réduit en captivité" ; invitation à franchir ce seuil : "lève-toi, héros des Ulates, réveille-toi bien portant et gai" (p 192 et 195) ; aucune indication du voyage (le héros est immédiatement de l'autre côté ; sans aucun délai de trajet).

Le dernier récit à considérer est désigné sous le nom du Voyage de Bran¹⁰⁹, bien qu'il faille le ranger dans le genre de l'echtra, en raison de sa structure : une fée invite Bran à partir vers l'île de l'Eternelle Jeunesse, ce qu'il fait ; en cours de route, le dieu Manannan lui décrit à nouveau ce pays et annonce la venue d'un de ses fils en Irlande ; Bran atteint directement l'Île de la Joie où tout homme rit sans cesse, puis l'Île des Femmes où il demeure des siècles ; un de ses compagnons veut revenir en Irlande, mais tombe en poussière en touchant le rivage ; Bran repart.

Ainsi, par rapport aux autres echtrae, la seule différence est dans le fait de tenir compte quelque peu du temps nécessaire au voyage mais c'est juste une convention, car Bran n'erre pas et va directement là où on l'attend. La fascination exercée par la ménagère de l'Autre-Monde se traduit par une musique qui endort Bran (vague oppression) et par une branche en fleurs qui échappe des mains du héros. Bran n'hésite pas à faire le saut pour rejoindre cette fée, sans aucune résistance, contrairement à Condlé et à Cuchulainn. On retrouve la même expression d'un monde vaste qui remplacera le monde terrestre lorsqu'un fils divin viendra dans une Irlande qui se convertira à plus de grandeur. Une pelote de fil liée à la paume de Bran l'attire sur l'Île des Femmes et le retient là-bas, comme pour indiquer son nouvel enracinement, sa nouvelle naissance (sorte de cordon

¹⁰⁸ D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, op. cit. - p 170-216.

¹⁰⁹ Trad. ch. GUYONVAREC in Ogam-tradition celtique t IX fasc. 1, 1957 - p 304-309.

omhical restauré)¹¹⁰. On découvre donc la même série d'images (quoiqu'ici données avec un plus grand lyrisme et un art indéniable) que dans les textes épiques ou mythologiques axés sur une oppression insupportable à l'étranger et un retour à la terre mère, ou une oppression interne nécessitant l'exil ou la bataille. Une force puissante réduit la liberté d'un peuple ou d'un individu, il doit succomber si la force a des attraits ou résister si elle est nuisible. Le héros subit un changement de comportement au cours de cet itinéraire ; de même le peuple y gagnait de se sentir appartenir à de lointaines origines prestigieuses.

"Immram" et "Navigatio" sont d'une autre essence car structurés autour d'images et d'un espace signifiant la fissure ou la déchirure. Là encore, il conviendrait de discuter si "l'immram" précède ou non la "navigatio", mais lorsque l'on sait qu'en tout et pour tout, cela constitue quatre œuvres (trois immrama et la Navigation de St Brendan, il paraît, afin de parler d'un genre, de meilleur usage de les considérer ensemble. Les œuvres sont d'inspiration chrétienne et non pas seulement "christianisées" ; certes, elles ne sont pas écrites avec le même objectif : tantôt religieuses, tantôt romanesques. Le débat qui voudrait que les immrama soient païennes et aient eu à subir des interdictions chrétiennes (opinion défendue par Zimmer, D'Arbois de Jubainville, etc.), tandis que la Navigatio Sancti Brendani serait une imitation à portée monacale, ne mérite plus guère d'attention. L'inverse (voir Kenney, Bieler, Carney, etc.) aussi a été soutenu avec autant de sérieux du modèle chrétien recopié à des fins de divertissement pour former les immrama .

Toute une méthode critique héritée du XIXe siècle se faisait un point d'honneur de définir des influences, des sources, des dates et lieux de composition, mais aboutissait si vite à une telle infinité de cas possibles que plus rien de concluant n'apparaissait. Le résultat de ces efforts n'est pas vain pour autant : la date de rédaction de ces textes doit être identique à quelques dizaines d'années près (VII-VIII) ; ce sont des œuvres conçues par des Irlandais, à défaut d'avoir forcément été composées en Irlande ; la connaissance de textes classiques et des textes gaéliques est évidente ; le christianisme se charge d'images du folklore.

Le problème que nous posons, rappelons-le, concerne l'élaboration de ce genre. Comme pour l'invention de la rime, nous nous trouvons à la confluence de plusieurs influences dont aucune n'est déterminante pour s'arroger le mérite de l'invention. La tradition celtique de l'au-delà, la religion chrétienne, les œuvres gréco-latines sur les Terres Fortunées¹¹¹ n'ont jamais conduit à un type de récit portant sur une "visite du monde" dont nous ne verrions qu'une partie et surtout sur une atteinte de l'absolu (Dieu,

¹¹⁰ Voir les pages que consacrent Fr. Le Roux et Ch. Guyonvarc'h (Les Druides, Ch. 5 "L'Autre-Monde et le Sid" - p 271-288) à l'au-delà celtique : "Le Sid irlandais est un hâre de paix, de délices et de volupté..." ("Sid" signifie "Paix" avec toutes les conséquences de la signification : inexistence de toute guerre et de toute querelle, inexistence aussi de toute spéculation intellectuelle : l'Autre-Monde n'a ni Druides ni Guerriers... Toutes les distractions de classes et des fonctions sont abolies parce qu'elles ne sont plus nécessaires. L'abolition rejoint celle du temps et de l'espace, condition indispensable d'immortalité"(p 277).

¹¹¹ La tradition orientale (byzantine, musulmane) a aussi été proposée : Miguel ASIN, Islam and the Divine Comedy. Arturo GRAF, Miti, Leggende e Superstizioni del Medio Evo

ou la Vérité) par voie maritime. Le bonheur de l'Au-Delà est personnel dans les echtrae ; le pèlerinage chrétien est plus souffrance qu'admiration de la création ; l'arrière-monde gréco-latin est cruel, et menaçant, illusoire et connaissant la souffrance.

Littéralement, la conception gaélique peut engendrer le lyrisme, celle du christianisme l'autobiographie, celle gréco-latine, le drame. Mais leur rencontre fait naître le genre de la navigation où chacun se rejoint dans cette forme nouvelle. Dans le champ gaélique, s'introduit la culture chrétienne et romaine, elle en rompt l'enchantement, lui impose la durée et la difficulté, elle éloigne de plus en plus le point d'arrivée, distend l'espace marin précédant le lieu idéal, mais le long de ce partage, elle distribue les merveilles condensées en un seul endroit (l'Ile de Jeunesse), les charge d'une valeur humaine classique et les interroge

(1).

(2)

446

chrétiennement comme signes des temps futurs. Le voyage en mer n'est plus seulement simple passage, dur pèlerinage ou fatalité ; il devient temps de louange, d'incertitude métaphysique, d'étonnement et d'amour pour la nature. La "navigation" est née, possédant en son sein les éléments de son élaboration "transfigurés", orientés dans un autre sens.¹¹²

Ce travail intellectuel se traduit dans la fréquence de certaines images. Il répond à une exigence : l'Au-Delà celtique était une perfection, un lieu sans conflit, délicieux, mais comme le dira le héros Usheen (Ossian) du poème de Yeats, bien plus tard, c'est un endroit fort ennuyeux, livré aux apparences. A cette vision vite monotone qui rappelle la difficulté des théologiens et poètes chrétiens à décrire le Paradis (alors qu'il est si commode de représenter l'Enfer), le genre nouveau propose au contraire de visualiser comment la Création (Nature et Homme) en vient à se transformer comme nous l'avons montré à propos de la Navigatio Sancti Brendani décrivant à sa façon une "morphogénèse" ; par exemple, le saint parti par curiosité et vocation, revient porteur d'un message prophétique, annonciateur d'une vaste déchirure qui court sur la création et qui atteindra l'Irlande. Assistant aux métamorphoses de la création lui aussi s'est modifié ; attaché à une perfection personnelle, le voilà doté d'une information collective. L'errance en mer n'est pas à l'image des souffrances humaines ni l'occasion de se purifier par la peine¹¹³ comme le veut la littérature édifiante chrétienne : les navigateurs assistent à des spectacles, y participent peu, la Providence vient toujours à temps, ces épisodes sont semblables à des démonstrations "abstraites" au sens étymologique du terme (c'est-à-dire "retirées, extraites") réclamant somme toute des héros un faible degré de participation qui nuirait à l'objectivation des phénomènes, quoique le héros, par compréhension sympathique, soit mené à un changement personnel après avoir assisté aux multiples modifications de ses rencontres. Cela nous explique mieux l'originalité de ce genre: il s'éloigne autant de la représentation chrétienne (l'homme est un voyageur malheureux; tout voyage couvert de difficultés est à l'image de la vie) que de la vision celtique de l'Au-Delà. Tout le monde n'a pas noté cette transformation, ce double écart, persuadés que si le christianisme gagnait, le celtisme perdait; ou vice-versa.

L'idée d'une tierce solution est pourtant la meilleure car elle rend compte de leur originalité. Guyonvarc'h et Le Roux ont raison d'écrire que la navigation a fait disparaître les femmes et a remplacées délices de l'Au-Delà par un mélange sans séparation d'îles paradisiaques et infernales : "il n'est rien d'aussi peuchrétien que cette alternance ou cette succession d'îles paradisiaques ou infernales où les anges et les saints ermites côtoient les diables, les démons et les monstres. Rien non plus n'est devenu aussi étranger à l'ancienne Irlande mythique, mythologique ou épique que cette longue suite de prières,

112 Note sans appel de note. A quoi se rattache-t-elle?

Voir les justes remarques d'E. Panofsky sur l'Arcadie, lieu inventé par Virgile, où les bergers dans un décor enchanteur se consacrent d'amour, où la mort même existe (L'oeuvre d'Art et ses significations, Sixième partie : "Et in Arcadia ego : Poussin et la tradition élégiaque" - p 278304).

¹¹³ Les immrama ne font montre d'aucune souffrance subie par les voyageurs. La viatio Sancti Brendani en conserve une part : souvent, il s'agit d'une résistance naturelle s'opposant aux efforts des rameurs.

de pénitences, de messes, de miracles et de bonnes actions. L'Autre-Monde y perd sa raison d'être et la beauté évangélique de la Jérusalem céleste s'y tourne en fantasmagorie. Il fallait tout le pragmatisme et l'idéalisme des moines irlandais du haut Moyen Age pour sublimer la contradiction"¹¹⁴

Il s'agit bien d'une "sublimation", en effet, et non pas d'une mixtion. La pensée s'arrache à deux ou trois traditions s'interpénétrant, et s'impose de se situer au-delà, il fallait se tirer de la torpeur des Îles Fortunées celtiques et de la vallée des tourments du christianisme ; il fallait rompre le trop facile passage d'un monde à l'autre des *echtrae* comme la pesanteur morose du pèlerinage chrétien. A ces deux tendances négatives, s'oppose la confiance virile en des mystères dignes de l'homme, que la Création révèle. Le merveilleux envoûte, charme l'imagination, se juge à son degré de fantaisie et de brillant ; le miraculeux est un bouleversement des lois naturelles et sert à édifier et à défier l'homme. Avec l'admirable, nous n'aurons qu'une curiosité éveillée, un rapprochement inattendu, une hypothèse levée. L'admirable et l'inaccessible priment, et non le merveilleux ou le miraculeux, si ces termes suffisent à séparer ces trois représentations en concurrence. Les mentalités semblent avoir basculé vers un lieu plus délicat de conception, plus abstrait, plus exigeant en fait. En effet, rêver d'un paradis délicieux sans tourment est aisé ; s'appesantir sur les malheurs présents ou futurs des hommes, et sur le nombre de leurs péchés est commode ; mais inventer de quoi forcer l'admiration, de quoi faire aimer le temps et les êtres vivants (animaux, hommes), de quoi suggérer une attention respectueuse de la Nature, correspond à un ascétisme¹¹⁵ et une volonté de transcendance dont l'effort n'est pas sans nous rappeler l'invention ou l'usage de la rime ("mieux-dire" exalté et encouragé).

Nous avons déjà traité de la Navigation Sancti Brendai, si bien qu'il est inutile de redire comment le texte rivale les images agrandies, les étapes préparatives ainsi qu'une structure générale dessinant une coupure dans le plan du voyage. Au niveau de notre analyse actuelle, nous interpréterons cette figure globale sous l'angle de l'invention du genre de la "navigation" qui a correspondu à une déchirure dans les représentations celtiques et à une découpe nouvelle de l'univers imaginaire chrétien (réduction de certains aspects, changement du point de vue par l'ouverture de "rives" différentes à savoir celles de l'Elysée celtique morcelé et dramatisé). Le texte a, en lui, la trace de ce qui agite les esprits, il possède une série d'images et une composition qui dénonce une préoccupation intellectuelle. D'une "matière" (au sens que le Moyen Age donnait à ce mot, et qui correspondrait de nos jours à une substance culturelle véhiculée) celtique et chrétienne médiévale, dont la rencontre "déchira" l'une et "découpa" l'autre, surgit le genre de la navigation puisqu'il ne s'est pas agi de faire passer un corpus de traditions dans un autre cadre, mais de confronter deux conceptions sur l'au-delà : celle que nous donnent, d'une part, les *echtrae*; celle, d'autre part, qui se découvre dans les *Vitae*. Et si

¹¹⁴ Les Druides - 311.

¹¹⁵ Comme pour le poète Y. Bonnefoy, il existe une créance en la Beauté renouvelée du monde : il convient d'en trouver les signes en travaillant à leur apparition, en ayant la grâce de les recevoir (grâce d'y être sensible ce jour-là) etc. Et si ce bonheur n'était qu'invention personnelle, cela ne serait qu'une solitude supplémentaire. Le monde nous accorde d'être là même si nous lui tournons le dos...

nous ne Parlons pas de "mélange", d'assemblages d'éléments divers pris aux deux traditions, c'est pour reconnaître une déformation ortée à ces éléments, un chanaement d'aspect et de signification non négligeable .

Deux preuves supplémentaires sont à proposer : la première montrera que les trois immrama Partagent, de manière moins évidente, avec la Nav., la même structure basée sur une coupure spatiale, alors que jusqu'à présent quasiment seule la Nav., en tant qu'oeuvre latine, nous a servi pour illustrer au sein de la littérature irlandaise la naissance d'un genre (si l'on donne à ce terme moins le sens des règles strictes à observer que celui de susciter d'autres créations par disparition ou renforcement de principes) ; en effet, la Nav. est à l'origine d'amples développements et le type de récit qu'elle représente par ailleurs rejoint le genre des récits fondateurs comme nous l'avons montré. La seconde preuve concerne précisément comment les Vitae S. Brendani ont annexé et normalisé la Nav. (si l'on accepte qu'elles soient postérieures) ou se sont scindées de cette oeuvre en gestation et l'ont exclue (si l'on suppose qu'elles sont antérieures à la Nav.). Preuve a contrario, où l'écart entre l'hagiographie et la navigation doit être réduit. Prenons donc la preuve par les immrama. Dans la Navigation de Maél-Duin, le début de l'aventure nous occupera car il exprime la violence initiale d'une coupure. Maél-Duin est l'enfant d'un sacrilège (sa mère, soeur d'un couvent, est violée), le mettant dans la situation de n'avoir pas de cercle familial commun et d'être déjà "en dehors" ; élevé par des parents royaux qui l'adoptent avec ses trois frères de lait, par suite d'une provocation verbale, il cherche à savoir son origine, apprend que son père a été tué et que les coupables sont restés impunis.

Le désir de connaître, d'hériter d'une filiation, le contraint à briser le cercle de ses amis et des personnes chères pour voyager. Le voyage est une ouverture à l'intérieur de laquelle vont s'engouffrer les images d'un monde complexe, étonnant, rendant bientôt inutile la poursuite d'une fermeture (celle où il s'affirmerait l'héritier d'un père) puisqu'il pardonne aux meurtriers de son père. Il perd au cours du voyage ses trois frères de lait ce qui symboliserait assez bien la disparition de ce qu'il fut autrefois. Il aurait pu aussi se satisfaire de sa condition d'enfant adopté ou d'héritier d'un père sacrilège et décédé. L'enquête, le désir de consécration sociale l'emportent mais s'estompent une fois le voyage réalisé, et les merveilles du monde contemplées. La structure de l'oeuvre s'apparente bien à des images de rupture et d'ouverture : le réel se déchire, perd de son confort, demeure ouvert. La part de l'imaginaire est, cependant, plus grande que dans la Nav. et nuit, dans un certain sens, à la représentation d'une tension nécessitant la figure d'une catastrophe pour la résoudre. On la devine mais on évite de la détailler et on la discerne peu. La Nav. était plus radicale dans son désir de se dégager d'une réalité tissée par les activités humaines, et dans la manière de poser un espace intermédiaire d'où partent de nouveaux points de vue.

Les deux autres immrama conservent aussi une certaine structure basée sur la figure d'une déchirure. Le Voyage des Hui-Corra raconte comment trois garçons nes grace a l'intervention du diable, devenus adultes, pillent, tuent, s'attaquent aux églises jusqu'à ce que l'un d'eux ait la vision, en songe, de l'Enfer (1er épisode) et ne décide ses frères à faire amende honorable. Puis, à la vue du soleil qui se couche, ils se demandent si rien n'est plus merveilleux que ce spectacle (2ème coupure) et finissent par entreprendre de partir en mer pour en savoir davantage. Après maints spectacles de merveilles, ils reviennent, alors qu'un vieillard leur a prédit que leur renommée irait jusqu'à Rome et qu'ils feraient

bâtir une église (3ème coupure : leur célébrité grandira, image d'un monde ouvert à l'infini). Le Voyage de Snedgus et Mac Riagla conte comment deux moines envoyés pour influencer un jugement rendu contre des révoltés (meurtriers de leur tyran), décident de suivre l'exemple forcé de ces hommes que l'on a condamné à être bannis en mer. Poussés par la curiosité, le besoin d'absolu, ils s'embarquent, voient diverses îles aux spectacles surprenants, finissent sur une île où ils retrouvent les bannis heureux et accueillis, de plus, cette île est la demeure d'Enoch et d'Elie et ils apprennent que l'Irlande sera la proie de pilliers, en raison des péchés des Irlandais. Un bannissement injuste a rompu leurs certitudes; la fin indique que l'Irlande s'ouvre à l'invasion future, image d'une réalité brisée et d'un horizon agrandi par la violence.

Ces trois voyages conservent donc une représentation spatiale propre au genre de la navigation. A la différence de l'oeuvre latine (la Nav. S. Brendani) leur écart avec la tradition celtique et celle chrétienne, est moins grand : l'au-delà redevient monotone, fait d'une alternance régulière de scènes heureuses et d'autres effrayantes ; on retrouve le thème chrétien d'une pénitence à effectuer. Toutefois, l'écart existe, et se voit à l'économie de ces oeuvres glorifiant l'ouverture (morale avec le pardon de Maél-Duin ; historique avec le succès de la mission des Hui-Corra ; existentielle avec l'annonce de malheurs dus des coeurs trop endurcis). Nous sommes loin de la figure spatiale qui prime dans les épopées ou dans les corpus mythologique et épique dominés par l'idée d'un saut d'adaptation à effectuer et d'une harmonisation possible. Ici, point d'agencement ou d'adaptation, mais une extension de l'horizon obtenue par une déchirure, une violence découpante, un ailleurs intrus et modificateur. Cette différence de nature spatiale ne doit pas être atténuée. Centrale à notre propos, elle montre à nouveau combien ces textes reflètent des contextes culturels autres.

Notre seconde preuve revient à lire le récit des aventures en mer tel qu'il se présente dans les deux Vies de Saint Brendan. L'opinion courante est de dater la première et la seconde vie (que nous livrent quatre manuscrits différents¹¹⁶ comme postérieurs à la Navigation. Mais l'opinion contraire¹¹⁷ a été soutenue, s'appuyant sur l'idée que l'on découvrirait ainsi l'image de Saint avant que sa célébrité de navigateur l'emporte ; en outre, certains épisodes déformés et incompréhensibles dans la Nav. recevaient dans les Vitae une explication. Nous ne tiendrons pas compte non plus ici des nombreuses versions de la Nav., en vers, en prose, en latin ou en langues nationales, qui s'édifient à partir de ces deux groupes de textes : Nav. et Vitae. Ce qui nous importe, c'est de montrer que la figure spatiale d'une coupure s'estompe totalement dans les Vitae, ce qui prouvera l'écart de la Nav. par rapport aux voies moyennes de l'hagiographie. La Vita Prima comporte naissance, adolescence, navigation et autres oeuvres pieuses du Saint. Le voyage en soi subit ces transformations : Saint Brendan cherche une île où être anachorète (un songe l'avertit de son existence) ; il lui faut trois coracles et 90 hommes pour mener une expédition (au lieu de 17 et d'un seul coracle dans la Nav.) ; mais c'est un échec et il lui

¹¹⁶ cf. C. PLUMMER (op. cit.- p 98-151 et 270-292) et W.W. HEIST (op. cit.- p 56-78S et 324-321) ; cf. Edition de la Vita d'après le Codex de Dublin : P. GROSJEAN in *Analecta Bollandiana* n° 48, 1930 - p 99-123.

¹¹⁷ J. ORLANDI, op. cit. (Ch. II "La Vie et la Navigation") - p 50-73.

faut monter une nouvelle expédition sur son navire en bois (avec 60 compagnons, cette fois) ; les monstres disparaissent, les pierres précieuses poussent sous les pas du Saint ; enfin, son retour en Irlande n'achève pas sa carrière car il s'aperçoit que fonder des monastères a plus de vertu que vivre en ermite. Ce dernier trait nous rappelle le conflit de Rome avec l'Eglise irlandaise : Rome recommandait une organisation communautaire hiérarchisée autour de l'évêque, et plus de présence temporelle ; l'Eglise irlandaise restait attachée à sa vie érémitique, à ses modèles individualistes (confession secrète, prière privée, etc.).

Visiblement, l'hagiographie cherche dans la vie des saints irlandais de quoi consolider la thèse de Rome: la Vie de Saint Brendan le dit à sa façon. Cette navigation n'a de valeur que si elle sert à entreprendre d'autres aventures plus collectives. En outre, le voyage du Saint devient possible, réalisable techniquement, se charge de valeurs positives liées à l'effort et à la persévérance, tient de l'épreuve, bref, "se moralise" : les actes du Saint sont commentés, voire expliqués, ce que la Nav. ignore le plus souvent. La figure spatiale est indistincte : la coupure s'atténue puisque le Saint échoue, revient en Irlande, repart, se placant sur un plan plus uni et continu, où les épisodes les plus extraordinaires tendent à être rejetés du côté du songe ou de la leçon de morale. Mais il faut reconnaître que la Vita Prima reste très proche de la Nav. et que les différences se situent surtout avant et après le voyage. Le travail hagiographique s'est effectué autour de la Nav. si cette dernière est antérieure ; sinon, il faut estimer que la Nav. s'est désolidarisée de la Vie qui l'incluait par une opération de simplification et d'évacuation¹¹⁸ (l'épreuve mortifiante du voyage est devenue une aventure désirée).

La Vita Secunda est pour nous plus probante. Liée au poème anglo-normand de Benedeit (XIIe siècle)¹¹⁹, qu'elle précède ou imite selon des avis à nouveau divergents, cette vie se veut symbolique et dramatique¹²⁰. On insiste avec la psychologie des êtres et leur victoire remportée sur les difficultés, on utilise des orientations selon la valeur spirituelle des points cardinaux, ou la force des nombres symboliques. Une progression se fait jour au cours des épisodes et surtout la figure spatiale qui ressort est celle des cercles concentriques menant le voyageur de tour à tour vers le centre tant convoité. La répétition, le rappel des étapes sur les mêmes îles, donne à l'oeuvre une cohérence remarquable qui l'accorde parfaitement à des ouvrages édifiants, raffinés aussi. Par rapport à la Nav., l'écart est grand puisque l'on se situe sur un plan uni (imainaire et

¹¹⁸ Cette seconde solution, qui nous gêne pour des motifs liés au style et à la datation des mss, s'accommoderait pourtant fort bien de notre propos : la Nav. se détache de la Vita, s'arrache à son attraction et inaugure une voie nouvelle.

Toutefois, ce phénomène n'est pas fréquent dans la littérature hagiographique qui a tendance à assimiler et à attirer beaucoup plus qu'à engendrer d'autres oeuvres. La Légende Dorée de Jacob de Voragine est à cet égard significative : des aspects très différents et de sources variées y sont rassemblés ; l'exclusion y est rare ; l'auteur préfère l'unification et l'édulcoration.

¹¹⁹ Ed. Ian Short et Brian Merrilees

¹²⁰ Voir, à ce sujet, la thèse portant sur Benedeit de J. HILLIERS-CAULKINS, Le récit du voyage sur terre et sur mer dans la littérature française du XI-XIIe siècle, Caen 1959.

spirituel) là où la Nav. nous faisait assister à une déchirure de notre réalité soudain habitée par une Terre Promise de plus en plus proche.

Nous concluons ainsi :

Les "navigations" irlandaises sont lisibles à deux niveaux. Le premier niveau, interne à l'oeuvre, décrit une "déchirure" qui jette le héros d'un point de vue dans un autre et le conduit à penser l'univers comme ouvert (annonce historique, existentielle, morale, etc.). Le second niveau externe révèle un conflit idéologique¹²¹ de ces époques puisque la navigation se sépare de la littérature gaelique et de la littérature chrétienne telles qu'elles apparaissent dans d'autres genres ; la rencontre de ces deux traditions ne produit pas uniquement un "mélange" disparate, mais une déformation originale en vertu d'une sublimation essentielle ; en effet, un troisième facteur a joué, la créance en la Beauté du Monde. Croyance en un Créateur. Les deux niveaux se su'erosent l'un dénonçant l'autre. Comme dans le cas de la rime, l'invention intervient indirectement, par hasard, ou par la réunion de facteurs favorables (deux traditions riches, un ferment religieux pour faire lever la pâte). La littérature irlandaise riche de ces deux inventions qu'elle peut diffuser à autrui, l'est à nos yeux autrement encore : elle nous décrit certaines lois d'élaboration de formes nouvelles. Après avoir montré comment un passaae d'une ,ulture dans une autre n'était pas obligatoirement désastreux mais orientait une lecture de sa propre tradition (et pouvait la renforcer, la vitaliser), nous dirons maintenant que la rencontre de deux forces culturelles égales provoque à raison d'une troisième force, l'éclosion de solutions nouvelles¹²².

Quittons ces rives anciennes pour accéder à plus de modernité. Les oeuvres modernes ont hérité des traits précédents mais l'histoire irlandaise s'est amusée à augmenter la complexité des facteurs, et il nous faudrait comprendre là aussi, les raisons de son universalité. Une "petite nation" peut-elle être aussi ambitieuse ? Le domaine artistique estil totalement innocent par rapport à la puissance historique du peuple qui en diffuse et en impose les créations ? Nous le pensons en partie.

¹²¹ Si certains textes épiques et mythologiques traduisent le déplacement effectué d'une tradition gaelique à une tradition chrétienne, d'autres textes légendaires ou paiens peuvent très bien aussi traduire ce conflit et la naissance d'une "aire nouvelle". Cela expliquerait l'impression de Cl. Ramnoux exposée plus haut que les "héros" irlandais sont sur le mode du "Mit-Sein", de "l'être-entre" (exilés, exclus, femmes ou orphelins, étrangers).

Un autre "détournement" du sens, une autre modification conceptuelle est ainsi probable et alimenterait notre ensemble de preuves. Dans le Ch. II, nous verrons comment les légendes résuscitées à l'époque moderne subissent à nouveau une métamorphose.

¹²² Un aspect que nous avons négligé d'une tierce solution est à voir dans l'invention du "Purgatoire" : ce lieu entre Ciel et Enfer serait de l'invention des Irlandais bien qu'aucune preuve certaine ne l'affirme. Voir J. LE GOFF, La naissance du Purgatoire.

S'il en était ainsi, cela ne ferait que confirmer notre propos de formes nouvelles médianes et autres.

CHAPITRE II LA RENAISSANCE CELTIQUE

Porter une réflexion sur l'histoire littéraire irlandaise ne manquera pas d'augmenter le risque d'erreurs d'interprétation surtout si la proximité des faits historiques limite la licence de jugement, et leur abondance rend ce dernier plus délicat à rendre. Mais notre interrogation demeure inchangée : certaines situations culturelles particulières engendrent historiquement des formes nouvelles selon un processus universalisable qui donne à ces formes leur éclat et leur validité humaines. Le travail qui revient au critique, est de remonter de ces formes engendrées vers leur "matrice" structurelle par le biais des thèmes et des images qu'elles ont conservés de leur naissance. En soi la démarche est platonicienne et nous permet de dégager des essences là où d'ordinaire l'on se complait dans le chauvinisme, le particularisme ou la luxuriance. Dans le cas de la littérature irlandaise moderne qui nous doit occuper, la contradiction peut sembler insurmontable puisque nous la voyons se particulariser, affirmer son identité nationale et culturelle, selon le mode d'une décolonisation et aussi nous la voulons porteuse de valeurs universelles. Mais cela n'est qu'apparence contradictoire car il s'agit de deux niveaux d'analyse complémentaires : non seulement le processus de cette liberté personnelle retrouvée peut avoir des étapes des plus communes à tout peuple s'affranchissant d'une domination culturelle mais surtout les épreuves et les débats internes marquant la Renaissance celtique peuvent avoir de profondes résonances humaines que l'on soit ou non irlandais. Il restera seulement à montrer en quoi cette littérature a une "vertu" supérieure à celle d'autres pays décolonisés ou d'autres états de taille moyenne (ce qui leur interdit l'assurance du nombre ou de la puissance politico-financière). La situation historique est plus claire et marquée, les résultats culturels en seront plus nets à l'interprétation.

Il s'ensuit que nous ne pouvons pas entreprendre un cours d'histoire littéraire, notant, au fur et à mesure que le temps passe, l'émancipation intellectuelle et créatrice en Irlande. Que l'on parte de la fin du XVIIe siècle pour atteindre le XXe siècle afin de relever les efforts d'originalité, les avancées et les reculs, les hésitations et les fausses routes, cela n'est pas inutile, mais a déjà été fait. La situation historique irlandaise est commune à tous ces états du Tiers-Monde accédant après une lutte à l'indépendance : dans un premier temps, "l'image" culturelle du pays est défunte, dévalorisée, ridiculisée, exotique, etc., puis le bon goût prône l'imitation pure et simple du plus fort ; ensuite, devant le dédain affiché du Maître ou devant ses maladrotes, une rancune naît qui devient rejet, refus manichéen, exploration du passé culturel de son pays : en outre, les conflits ne manquent pas avec son cortège de trahisons, de meurtres inutiles et de massacres, une fièvre s'empare à narrer ces épisodes sanglants et à dénoncer l'opresseur ; enfin, le pays libéré, il ne reste qu'à ressasser cette histoire récente, à cultiver son passé ou bien de guerre lasse, à revenir à de meilleurs sentiments envers l'ennemi d'hier, à s'adjoindre à sa culture et à disparaître dans le courant universel ; parfois même après ces sursauts de créativité nés de la lutte, plus rien ne demeure, et l'exil est de rigueur pour tout artiste voulant se faire connaître si les moyens de diffusion du pays sont par trop insuffisants. Que de plaintes amères aussi pour l'artiste véritable qui, enfermé dans une

nation nouvelle, se doit de béatifier la lutte d'indépendance, de recourir à l'histoire sans cesse, de voir son esprit concerné par le seul horizon des frontières toutes proches!

Ce portrait commode, caricatural par moments, n'est donné que pour nous éloigner des traits qu'il trace car nous ne chercherons pas à dresser un tel bilan historique pour l'Irlande. Ce que nous voulons démontrer c'est comment la présence d'une "bifurcation" culturelle a influencé sur la créativité irlandaise et lui a donné ses thèmes, ses tendances profondes, ses préférences inconscientes. La littérature irlandaise s'inscrit dans un espace d'essence catastrophique qu'elle décrit, illustre, et dont elle prend les valeurs les plus marquantes. Voilà le but à atteindre, ce qui entraîne que nous serons moins attachés à dégager une délimitation ("l'irlandité" ou "irishry"), mais plutôt à observer une métamorphose (une transformation culturelle descriptible par une figure spatiale, qui lui donne son assise et sa viabilité). Peu importe le discours sur les qualités intrinsèques celtiques, sur une éventuelle essence irlandaise à nulle autre départie dans l'Humanité, intransmissible, sur les qualités et les défauts inhérents à la race. Nous postulons des qualités humaines communes et certaines d'entre elles renforcées par une situation historique précise que décrit et oriente une littérature. Entre les différents espaces catastrophiques permis, un choix plus ou moins conscient fut adopté par les hommes de lettres irlandais. Ce choix les conduisit à privilégier certains aspects de la nature humaine. Nous avons déjà que le passage d'une culture dans une autre, la rencontre de deux cultures, usant de deux figures spatiales différentes, ont déjà servi dans l'histoire littéraire ancienne. A l'époque moderne, nous verrons que ces deux espaces ont été côtoyés, auraient pu être choisis, ce qui explique certaines oeuvres, mais qu'un mouvement de complexification finit par établir le dernier type de catastrophes (à base d'ombilics). Cette présentation des faits ne manquera pas d'être prudente afin de ne jamais forcer l'interprétation quoiqu'elle puisse mettre certains aspects plus en évidence et surtout permettre de suivre une solution, d'en comprendre le déroulement. Le but à atteindre renforce aussi l'idée que la littérature irlandaise est fascinante parce que son histoire est marquée par des cassures, des déplacements, des heurts et éloignements, une série de catastrophes de bifurcations qui lui donne cet aspect si irrégulier, divers et excitant. D'autres littératures ont eu la chance de se développer de façon continue et régulière, de s'affirmer dans la profondeur d'une culture plus approfondie chaque fois, plus nuancée ou développée. Nous assistons ici à l'inverse à un déroulement commencé, arrêté, relancé, brisé, étouffé, repris et triomphal. Cela ordonne une variété de sentiments portés à leur expression majeure en peu de temps, puis relativement oubliés et transmués. Comment sinon rendre compte de cet assaut d'oeuvres si particulières quoique universelles ?

I) Méthode :

Il nous faut donc repérer un espace qui rendra le service de clarifier l'évolution en cours et d'en montrer les axes principaux. Nous proposons celui des "ombilics". Il nous faut aussi désigner les différents facteurs de contrôle qui vont tendre cet espace, lui donner sa configuration et jouer les uns contre les autres jusqu'à ce qu'une rupture et une élection se fassent.

Enfin, ce qui est en cause, c'est la créativité elle-même qui inspire de nombreuses oeuvres et qui, selon le stade de l'évolution, va accentuer sa différenciation ; il s'agit pour elle en effet de couper un cordon ombilical qui la rattache à l'Angleterre, et de naître à sa

solitude indépendante. En effet, nous n'avons plus affaire à la rencontre de deux traditions culturelles comme auparavant (gaélique/latin), ni au passage de l'une dans l'autre (des cultes païens vers le culte chrétien), bien que ces solutions se soient momentanément présentées - au XVIIIe et au XIXe siècle - aux irlandais, mais nous observons (et il ne faut pas être grand clerc pour cela! qu'une identité constamment est recherchée, par divers moyens, et qu'elle n'apparaît qu'en s'écartant du modèle anglais. Simplification qui nous met sur la voie des ombilics, parce qu'ils entretiennent des images de morphogénèse basées sur l'éjection, la délivrance, le dégagement, ou bien nourrissent ces autres images de réhabilitation du dominé entrevoyant une issue de dimension étroite et difficile à forcer. Par intuition, nous nous laisserons aussi guider sur le chemin constatant que la domination anglaise s'est faite sur les êtres et sur les biens, à l'exclusion d'un embrigadement des esprits : elle a préféré l'endormissement, l'ignorance de la paysannerie irlandaise. Mais ce vide, ce sous-développement intellectuel encouragé, seront donc l'issue où s'engouffrer pour le délester de l'opresseur et joueront en faveur de l'indépendance culturelle. Il y aura moins à se débattre avec une culture étrangère bien absente, demeurée superficielle, sauf pour l'usage de la langue, ce dont nous reparlerons plus tard.

L'avantage de repérer immédiatement la figure spatiale adéquate est grand. Cela nous amène à lire les faits d'une certaine manière, à entrevoir des signes, et surtout à leur trouver une coordination profonde au lieu d'une succession sans trop de lien. Il restera à apporter suffisamment de preuves pour éviter l'arbitraire.

2) Des facteurs en présence :

Les facteurs sont ces axes principaux qui vont d'un plus à un moins¹²³, ou l'inverse, expriment un accroissement ou une réduction d'une énergie quelconque qui rendra le système de plus en plus instable et le forcera à une rupture, à un choix après l'élaboration d'une bifurcation. Plus ils sont nombreux, plus la complexité de la catastrophe est grande. Leur nombre, donc, nous confirme déjà dans le choix de la figure spatiale retenue, celle des ombilics.

En effet, dans le cas de l'Irlande moderne (surtout le XIXe et XXe siècle et en moindre part le XVIIIe siècle), les tensions internes semblent en nombre supérieures à celles des époques précédemment étudiées. Si nous excluons le facteur racial, qui opposerait la souche celtique ancienne aux envahisseurs anglo-normands en raison d'une relative symbiose des communautés, bien que certains puissent contester ce désintérêt, il n'en demeure pas moins cinq autres facteurs à "l'oeuvre", allant chacun leur route, se superposant en de rares fois, et traçant une carte "idéologique" fort contradictoire sur laquelle va évoluer la créativité. A un certain point, cette dernière se modifiera et optera pour un autre comportement. Enumérons donc ces facteurs :

¹²³ Ces facteurs suivent une chronologie qui peut être précise dans ses dates mais que nous ne retracerons pas en raison de son caractère très proche plutôt du travail de l'historien.

a) Le premier à venir à l'esprit et sur lequel tout Irlandais buta en tant que question est le problème de la langue. A partir du moment où l'envie d'être indépendant s'affirme, se pose la question de la langue à utiliser. Dirigeants politiques, hommes d'Eglises, intellectuels ou autres se trouvent confrontés à un besoin contradictoire d'authenticité et d'égalité. Si l'on veut être authentique usqu'au bout, il faut user du gaélique, le remettre en honneur, le développer en l'écrivant, en vérifiant ses dialectes, en l'enseignant. Tout un courant gaélique exista dans ce sens, dont le représentant le plus éclairé et le plus attachant fut Douglas Hyde: ce fils de pasteur, qui étudia les langues classiques, eut le grade de Docteur ès Lettres en 1887, se passionna pour le gaélique, et muni de sa bicyclette, allait de chaumière en chaumière, recueillir légendes et expressions avant de fonder avec l'historien catholique Eoin MacNeill "la ligue gaélique", association promouvant la défense et l'illustration de la langue en question. Cette dernière connut un certain engouement dans les milieux urbains où ses adhérents étaient nombreux parce qu'ils étaient déjà au stade où ils avaient oublié en partie la langue de leurs aïeux, tandis que la ligue eut peu de succès en campagne où la pratique du gaélique était plus courante. Tous les celtisants n'avaient pas la largeur de vue de Hyde, lequel demeura un fidèle soutien pour Gregory and Yeats, fondateur de l'Abbey Theatre et usant de l'anglais. On ne peut que souscrire à l'avis de Patrick Rafroidi¹²⁴, qui, tout en connaissant la valeur de certaines oeuvres gaéliques, écrit : "c'est refuser la réalité de ne pas voir que le véhicule des penseurs présents et à venir et de toute création littéraire qui veut passer les bornes des paroisses est désormais l'anglais."

De toute évidence, la question linguistique agita les esprits parce qu'il s'agissait de "désangliciser l'Irlande" comme le dit Hyde dans un discours en 1892 ("the necessity for desanglicising Ireland"). Ce n'était pas l'avis d'autres nationalistes comme O'Connell (1775-1847) appelé le "libérateur de l'Irlande" quoiqu'il fût de famille catholique et gaèle et qu'il luttât, sa vie durant, pour plus de liberté pour le pays. Mais il pensait qu'une éducation en anglais de toute la population lui assurerait une égalité nécessaire à la reconnaissance par le pouvoir britannique d'un fait irlandais. En tant que défenseur des libertés, il n'avait point tort de promouvoir l'éducation (l'école élémentaire est instituée en 1831) que le pouvoir avait eu soin de négliger.

L'Eglise catholique prendra le relais en assurant cette formation scolaire en anglais, et en l'espace d'une génération, le gaélique eut tendance à fortement décliner. D'où la réaction de Douglas Hyde. Mais que l'on se place au début du XXe siècle, la question linguistique marque une tension entre le sentiment d'authenticité et le désir d'égalité.

On le voit aussi à un autre témoignage: la publication en 1865 de l'essai de Mathew Arnold : "The study of celtic literature"¹²⁵. Après les excès de l'ossianisme (la version faussée et déformée des vieilles légendes qu'avait donnée Macpherson, ne pouvait qu'inviter à une connaissance directe), Arnold se proposait de présenter à un public

¹²⁴ L'Irlande-Littérature - p 31.

¹²⁵ Lectures and essays in criticism.

Voir le compte rendu de cette publication par P. RAFROIDI, "M. Arnold et la littérature celtique" in Etudes Celtiques, XI - Fasc. 2, 1966-67 - p 501-506. Notre analyse est fondée sur ce compte-rendu.

curieux les textes de littérature celtique disponibles alors. Comme l'écrit Rafroidi, "il s'offre à être le Renan d'Albion" et, appliquant des critères de critique littéraire fort vieillis (race, milieu, moment), dégage ces traits principaux : sentimentalité, goût du style, "une réaction passionnée, turbulente, indomptable contre le despotisme du fait" ("a passionate, turbulent, indomitable reaction against the fact") - formule fameuse et souvent reprise -, mélancolie, sens de la magie de la nature. Comme le remarque Rafroidi, dont nous suivons ici l'analyse, les clichés sont nombreux, en particulier "la coriace épithète" mélancolique qui correspond plus à une lecture romantique des textes qu'à la vérité.

Les romantiques aimèrent à outrance les brumes ossianiques¹²⁶ et goûtèrent le charme d'une mythologie nouvelle par rapport à celle trop connue du monde greco-romain.

Mais le plus important est de voir ici que Mathew Arnold a surtout pour projet de fournir aux écrivains de son temps une nouvelle matière : "c'est la littérature de langue anglaise, écrite ou non par des Celtes, qu'il voulait vivifier par un pèlerinage aux sources" (p 505, P. Rafroidi). Il y a de quoi être surpris si l'on se place d'un point de vue étroitement nationaliste qui privilégierait le retour au passé afin de reconquérir une pureté perdue. Bien loin de cela, l'idée était neuve et originale : les vieux textes celtiques, objet d'études érudites, devenaient l'occasion de régénérer la littérature anglaise, comme il est possible de puiser dans les textes grecs ou latins de quoi alimenter sa pensée et sa rêverie sans avoir le souci de redevenir grecs ou romains pour autant, et de parler leurs langues.

C'est avec des arguments de cet ordre qu'une défense de l'anglais comme moyen d'expression sincère à la cause irlandaise s'organise autour du poète William B. Yeats et de Lady Gregory¹²⁷ pour ne garder que les noms des principaux partisans de cette solution. L'emploi de l'anglais ne doit en rien donner des complexes. Le malaise est plus à chercher chez ceux qui résuscitent le gaélique. De plus, rien n'empêche d'utiliser un anglais tellement teinté de tournures gaéliques qu'il a tout l'aspect d'une langue particulière et proprement irlandaise. On sait le colossal travail de Lady Gregory collectant formules, expressions, inventions verbales auprès des paysans du Kiltartan et le souci de Yeats d'intégrer cette précieuse moisson sur les conseils de son amie, dans son oeuvre dramatique. Lady Gregory, certes, s'efforcera d'apprendre le gaélique, pour être plus proche de ce peuple aimé, mais toute son oeuvre est construite sur cet anglais dialectal dont la saveur n'est pas moindre¹²⁸.

Douglas Ellyde, ce courageux partisan du gaélique, n'avait-il pas lui-même montré la voie en traduisant de manière très proche du texte des chants populaires (The love songs of Connacht. 1893), "trahissant" l'anglais pour conserver la structure du gaélique?

¹²⁶ P. Van Tieghem consacra deux tomes à Ossian en France. Voir aussi la traduction faite par Châteaubriand des Contes d'Ossian (1793). D'Arbois de Jubainville (Cours de littératures celtiques n° 5) inclut quelques pages sur la fascination de Goethe et d'autres, ainsi que sur les traductions en allemand et italien de l'oeuvre de Macpherson (p XVIII-XXVI).

¹²⁷ Michèle DALMASSO, Lady Gregory et la Renaissance irlandaise.

¹²⁸ Nous reviendrons sur ce point lorsque nous étudierons l'évolution de la langue en tant qu'élément modifié de la créativité.

Yeats, enthousiaste, avait vu là une façon nouvelle de parler et d'écrire qui alliait modernité et sincérité envers l'Irlande. Et Synge opéra de la même façon en étudiant le dialecte des îles d'Aran, ou en notant la conversation des servantes à la cuisine par une fente du plancher de la chambre où il logeait¹²⁹ à Wicklow.

On peut donc conclure que le facteur de la langue a pour origine - si on le représente par un vecteur¹³⁰ - le gaélique et va vers un anglais irlandisé. La créativité ne pourra que subir ce déplacement et en être affectée.

b) Le deuxième facteur renvoie à l'opposition entre Catholiques et Protestants. L'attachement à une de ces deux formes de la croyance chrétienne n'est pas au départ sans conséquence sur le désir d'une Irlande libre. Le catholicisme est resté la croyance de la paysannerie irlandaise comme une forme de résistance à la colonisation anglo-normande menée de main de fer par l'odieux Cromwell et porteuse du protestantisme. Le prosélytisme protestant ne fut pas bien grand, et la situation pourrait être bloquée comme suit : être catholique, c'est être pour l'Irlande dominée, être protestant équivaut à être du côté de l'oppresseur. La cause irlandaise s'identifierait à la croyance catholique. Hélas ! les faits sont tenaces et contredisent ce manichéisme. Les premières réactions contre la politique de Londres émanent des milieux aristocratiques protestants, que l'on pense au plus prestigieux, Jonathan Swift au XVIII^e siècle, dont Les Lettres du Drapier sont un violent réquisitoire contre la politique économique britannique à l'égard de sa colonie irlandaise, ou aux hommes politiques tels H. Grattan et Ch. Parnell, tous deux attachés à une reconnaissance de la parité des droits entre catholiques et protestants¹³¹.

On observe donc une évolution qui nous prive de -la simplicité première où les camps étaient nettement marqués L'Eglise catholique irlandaise s'est-elle toujours identifiée à la cause nationaliste ? Rien n'est moins sûr, à voir son opposition (explicable) à l'aide française (durant la Révolution Française), ses réticences lors du soulèvement de 1848 (obéissant encela aux consignes du pape Pie IX interdisant toute activité politique), sa condamnation des actes de terrorisme et des méfaits de la Guerre Civile (1922). Quant au protestantisme, il se divisa, laissant à chacun le soin de son parti puisque rien n'interdit à un protestant d'être favorable à l'Indépendance, comme à un violent attachement à l'Angleterre (comme en Ulster). Aussi, nous concluons par cette remarque que les croyances s'estompent devant l'affirmation de l'identité irlandaise, deviennent comme inutiles, inapplicables ou mieux inopérantes : les événements ne sont point commandés par elles, elles leur sont extérieures au fut et à mesure de l'évolution historique ; elles ne produisent point d'engagement ni de faits mais sont un "arrièreplan"

¹²⁹ cf. Introduction au Baladin du Monde occidental.

¹³⁰ Se servir ici du mot "vecteur n'est que justice rendue au mathématicien irlandais génial, Sir William Rowan Hamilton (1805-1865), qui le premier utilisa le mot "vector" ou "vecteur", non pas dans le sens traditionnel de "conducteur", mais pour désigner une évolution de quantités à l'intérieur de tableaux à n composantes (cf. Encyclopédie Bordas n° 11, Les nombres et l'espace par R. CARATINI - p 63-64). Ici, conformément au modélisme de la Théorie des Catastrophes, il ne saurait s'agir de quantités mais d'appréhender des qualités.

¹³¹ Il faudrait, bien sûr, ajouter les noms d'écrivains protestants comme L. Gregory et W.B. Yeats, qui en dépit de leur tradition familiale, se donnèrent totalement à la cause irlandaise.

à l'écart d'une réalité tourmentée et peu conforme aux préceptes de l'Évangile. Le facteur se décrit comme une origine marquée par une opposition de cultes et se dirige vers une confusion des rôles et enfin vers un effacement de l'importance religieuse sur l'Histoire¹³². Là encore, la créativité se verra amenée à une extrémité imprévue où elle n'aura plus d'aide spirituelle, d'assise sûre de la part d'une religion révélée (protestante ou catholique) qui cesse de tracer la limite entre le Bien et le Mal dans les événements modernes : tout au moins avec l'autorité solitaire et absolue d'antan.

c) Le troisième facteur a beaucoup de traits communs avec le précédent : il correspond aux classes de la société irlandaise.

L'on obtient au départ une séparation nette entre le paysan irlandais, pauvre en général, tenancier, fermier, brassier ou ouvrier saisonnier¹³³, et le propriétaire anglais (souvent absent et vivant en Angleterre) qu'un intendant rapace représente¹³⁴.

Mais dans les villes, se développe vite une classe moyenne d'origine irlandaise qui n'est pas sans fascination pour l'ordre anglais en tant que symbole d'une promotion espérée, tandis que l'aristocratie protestante, "l'Ascendancy", devant les empiètements du pouvoir central et en vertu de ses propres intérêts financiers (l'exploitation et la non-mise en valeur de l'Irlande ne peuvent que diminuer la valeur de ses biens), prend vite de l'audace pour protester contre Londres. Enfin, en période révolutionnaire, les intérêts personnels disparaissent ou deviennent confus aux yeux même des acteurs (ainsi que le montre l'épisode de la nuit du 4 août, lors de la Révolution Française, où certains nobles abolissent leurs droits de gaité de cœur, dans un élan généreux mais dangereux), si bien que le facteur des classes sociales peut être considéré comme le précédent, c'est-à-dire diminuant ses oppositions premières, les affaiblissant au point que dominés et dominateurs en Irlande dans leur conflit se rejoignent : d'autre part, la situation occasionne bien d'autres victimes (que prendra en charge la créativité, comme par exemple, les femmes, les enfants, les fous, les prostituées, etc.). Nous pourrions le représenter comme allant d'un + vers un -, pour visualiser selon les symboles convenus, le phénomène.

d) Le quatrième facteur a trait au nationalisme et se mesure aussi qualitativement par un changement d'orientation progressive. Le nationalisme est un sentiment qui s'empare peu à peu des esprits jusque-là peu conscients qu'une solution aux malheurs du pays se trouve dans l'affranchissement politique et la fondation d'une nation. Que de

¹³² Même, de nos jours, en Ulster, rien de la situation ne paraît être une guerre de religion. Le correspondant du Monde, Richard Deutsch, auteur de plusieurs ouvrages sur l'Ulster en guerre, écrit ces mots (Artus n° 15 - p 47-50) : "...il ne s'agit pas d'une guerre de religion au véritable sens du terme. A Belfast, on ne se tue pas par prosélytisme, pour faire valoir un dogme sur un autre. Le sexe des anges n'est pas en cause ! Il s'agit en réalité d'un antagonisme de culture...".

¹³³ Le vocabulaire gaélique livre deux mots à ce sujet couvrant une réalité précise: le "shaugraum" est la désignation du travailleur errant ; le "spailpin" est l'ouvrier agricole qui va aux foires pour se louer.

¹³⁴ Voir le programme politique de D. O'Connell réclamant une taxe de 20% pour les propriétés des landlords absents d'Irlande (1845). Les romans de l'époque verront la cause de nombre maux en Irlande dans cette délégation de pouvoirs entre des mains malhonnêtes.

tentatives manquées et sanglantes rythment le XIXe siècle irlandais ' Mais à la manière d'un tourbillon qui entraîne de plus en plus d'éléments dans son mouvement, le réveil nationaliste irlandais attire au fur et à mesure ce qu'il restait d'observateurs, de partisans d'une solution négociée, d'adversaires de toute violence (verbale, intellectuelle ou physique). A cette amplification du phénomène, s'ajoute un changement du regard des nationalistes : d'abord ils se tournent vers des modèles extérieurs, recherchent l'appui de l'Etranger, avant de finir par s'en remettre aux propres forces internes irlandaises. Les sympathies des Irlandais pour la Révolution Américaine amenèrent le gouvernement britannique à faire stationner des troupes, à recruter une milice protestante et catholique, et en remerciement, à concéder certains droits aux irlandais.

Ces derniers sentaient que les griefs des colons américains à l'égard de Londres ressemblaient beaucoup à leurs propres griefs ; la communauté américaine comportait de nombreux irlandais, montrait qu'une aide extérieure n'était pas négligeable. Toutefois, l'idée d'imiter la révolution américaine ne paraît pas avoir encore fait son chemin. Il suffisait d'en tirer des avantages immédiats. Avec la Révolution Française, quelques années plus tard, en vertu de l'idéal proposé, la situation se modifie : bien des Irlandais avaient des convictions révolutionnaires marquées, et concevaient une libération complète de l'Humanité du joug des despotismes. Les monarchies devaient disparaître, ainsi que les privilèges pour que soit promulguée une Déclaration des Droits de l'Homme. Aussitôt des contacts sont pris entre les révolutionnaires français et les sociétés secrètes irlandaises dont le membre principal, Wolf Tone, fomenta les deux malheureux débarquements français. L'échec de ces tentatives mal préparées tant militairement que moralement, ne fit pas disparaître immédiatement l'idée d'avoir à imiter des modèles extérieurs d'indépendance. On retrouvera le nationalisme irlandais fasciné par la naissance des nationalités dans l'Europe de cette époque, mais lorsque la Révolution de 1917 en Russie eut lieu, il n'y eut point d'attente d'une aide soviétique ou l'envie de suivre ce modèle.

Entre-temps, la prise de conscience nationaliste marquée par la Grande Famine, l'exil, la répression anglaise, avait évolué vers un centrage intérieur. L'urgence des conflits perçus quotidiennement ne conduisait guère à imiter qui que ce soit, mais à résoudre la tension, soit au plan parlementaire, soit par l'insurrection. La question agraire occupa les talents afin de rétablir une prospérité faisant cruellement défaut, en raison de la mauvaise gestion de grands domaines où aucun investissement n'était opéré et qui servaient à assurer à quelques-uns une rente. Le nom même de l'association la plus connue, le "Sinn Fein", c'est-à-dire "nous-mêmes", est en soi révélatrice d'un état d'esprit radical et vite révolutionnaire. Plus besoin n'était donc de regarder à l'extérieur. Les événements antérieurs étaient suffisamment attractifs et nombreux pour autoriser que chacun s'y reconnût et prit position. Le maximum de cette évolution se note à l'apparition d'une guerre civile (1922) d'autant plus odieuse qu'elle frappa des innocents.

Résumons cela par ces phrases de Jean Guiffan¹³⁵: "la guerre civile irlandaise fut atroce. Ni les uns ni les autres ne s'épargnèrent et l'on vit malheureusement renaître les

¹³⁵ "L'Histoire de l'Irlande" in Les Cahiers de l'Histoire n° 76, Mai 1968 - p 98.

procédés que l'on avait autrefois dénoncés lorsqu'ils avaient été employés par les Anglais. Les prisons se remplirent de suspects que les cours martiales jugeaient sommairement.

Exécutions et attentats se succédèrent. On s'entretenait entre parents, entre voisins, entre amis, entre anciens combattants autrefois unis dans la lutte contre l'Anglais". Le nationalisme irlandais subit là une dernière métamorphose: revendiqué par tous, il est cause de dissensions internes après avoir été un ferment d'unité. On comprend que les consciences les plus éveillées, laissées sur ces rivages d'anarchie et de discorde, aient eu souci de porter un jugement, à son égard, et de s'en dissocier finalement (en partie ou en totalité). L'apaisement revenu, le nationalisme semble plus conforme à ce que l'on attend d'un pays ayant des relations extérieures avec d'autres états et se devant de composer.

L'évolution du facteur est le suivant: une origine marquée par la fascination de modèles extérieurs puis une attitude toute autarcique, enfin un éclatement en multiples tendances ou sensibilités dont celle du refus d'être nationaliste. La créativité littéraire se verra donc amener vers un point où une influence décroît, où les actes du nationalisme le condamnent et imposent une nouvelle démarche intellectuelle.

e) Le cinquième facteur correspond à la Révolution industrielle naissante et à l'exode rural qui l'accompagne. Facteur économique d'ordre structurel agissant en profondeur et à long terme. Si l'Irlande au XVIII^e siècle connut une relative prospérité dans les affaires commerciales, lorsque l'union fut adoptée, faisant de l'Irlande une région à part entière du royaume, il s'ensuivit une déstabilisation économique : les produits manufacturés anglais concurrencèrent les produits irlandais qui n'étaient plus protégés par des taxes douanières ; la compétitivité anglaise renforcée par l'utilisation de la houille et d'une main-d'oeuvre abondante désorganisa la faible infrastructure industrielle de l'Irlande dépourvue de houille et n'ayant pas encore attiré à elle la masse paysanne ; enfin, l'accroissement démographique dû à la consommation de la pomme de terre, fragmenta les exploitations agricoles dont le ble servait à payer les taxes anglaises (fermage, impôt, dime au clergé anglican). La majeure partie de la population irlandaise est donc agricole et vit sous un régime quasi féodal. Ce qui va modifier cette proportion, ne sera point la naissance de la Révolution industrielle mais la Grande Famine (1845-1849), provoquée par une maladie de la pomme de terre¹³⁶ qui causa au minimum la mort d'un million d'hommes et l'exil d'autant en Amérique sur une population globale d'environ 9 millions.

La conséquence immédiate de ce dépeuplement fut la ruine de nombreux propriétaires de vieille souche anglaise qui vendirent leurs terres à des hommes d'affaires peu scrupuleux, spéculateurs indifférents à la population irlandaise qu'ils connaissaient encore moins que leurs prédécesseurs. Une conséquence plus lointaine fut l'abandon de la terre par des milliers d'émigrés qui, dans les villes d'Irlande et dans d'autres pays, cherchèrent à survivre puis à vivre. A la différence des phénomènes propres à une

¹³⁶ Le blé étant exporté vers l'Angleterre, la pomme de terre était le seul aliment de l'Irlande. Des tentatives d'approvisionnement tardives, se heurtèrent au problème de la distribution.

véritable révolution industrielle (formation d'un prolétariat ouvrier, accumulation de capital, naissance du machinisme), l'Irlande connaît un exode rural involontaire et une richesse à l'état latent formée par une "diaspora", fournit des groupes de pression dans des pays étrangers (qui, selon leur taille, peuvent agir sur le cours du monde), des préférences commerciales (lorsque les échanges s'instituent), des adhésions à une cause et des subsides financiers (au cas où les émigrés "réussissent" ; psychologiquement l'émigré se sentant plus fragile, redouble d'efforts pour-s'imposer et acquérir du bien), soit un ensemble de richesses non-matérielles immédiatement mais vite potentielles.

Enfin, après les périodes de destruction (voies ferrées, ports) de la Guerre d'Indépendance, l'économiste relèvera une orientation de l'industrielle irlandaise vers les secteurs du textile, de la construction navale ou du tourisme (de nos jours), ce qui n'en fait pas une économie d'avantgarde, mais conviendra un temps à assurer une certaine autonomie et un détachement d'avec l'économie anglaise. La décolonisation s'accompagne d'une industrialisation et d'une diversification des produits comme des débouchés.

Ces brèves notes d'économie suffisent pour rendre compte de notre facteur : au départ, un état "bucolique" d'asservissement rural, au milieu une famine favorisant l'exode rural et l'émigration, enfin le bénéfice éventuel d'une diaspora et la naissance d'une industrie. L'Irlandais type, d'abord paysan, se mue en moribond ou en émigré, enfin découvre les joies de l'ouvrier. Transformation accélérée et qui laisse rêveur, à regarder la somme de souffrances que cela suppose dans les faits. Cette mutation perçue par la littérature¹³⁷, affecte sa créativité, ne serait-ce qu'en considérant le public auquel elle s'adresse : au lieu d'une évolution continue qu'elle retracerait, elle est contrainte à un changement violent et forcé. Continuité y sera moins assurée que la prothèse, ou l'amputation, ou la mue (à la manière d'une larve). On s'étonnera donc moins de la voir privilégier finalement l'informel ou le désarticulé comme types humains.

Les cinq facteurs vont "bousculer" la créativité jusqu'à un point de sécession et d'éviction. Ils forment un noeud complexe que l'on voit mal à les présenter un par un mais dès qu'ils sont liés, ils structurent un espace de façon à en faire, rappelons-le, un cône effilé dont le rétrécissement provoque à l'intérieur un sentiment d'étouffement ou d'écrasement. La créativité représente le talent et le génie des écrivains irlandais visant un mode d'expression authentique ; c'est de façon abstraite la capacité à créer sujette à certaines influences du milieu mais visant à les dépasser et à conquérir une liberté suffisante. Comment arriver à démontrer que ces cinq facteurs (si l'on exclut toujours le facteur ethnique) découpent un espace ombilical ? Il suffit d'observer qu'entre eux existe une série de tensions qui réduisent l'espace social commun (le conduisent à la guerre civile) et ne cherchent qu'à le parcourir de leur énergie. Le résultat en est une diminution de la diversité de cet espace.

¹³⁷ P. Rafroidi (L'Irlande et le Romantisme) a ces mots justes : "La littérature qui, avec une passion et un nationalisme tout romantiques, présente les événements, les hommes, les problèmes et les tragédies de l'Irlande en gestation à sa nouveauté thématique, à la valeur intrinsèque qu'elle peut posséder, à l'efficacité pratique dont elle fit preuve pour inciter les citoyens à la lutte, ajoute à la qualité du témoignage..." (p 133).

Mais observons ces deux aspects : la tension et la domination. La tension est due à la différence d'orientation de ces facteurs ou vecteurs : le nationalisme vise une particularisation extrême d'un pays (qui ne doit plus rien avoir de commun avec les autres parce que d'une excellence et d'une élection folles) : le sentiment religieux tend au contraire à l'unité des hommes et ne divinise point une terre ; la hiérarchie sociale, de son côté, divise la société en possédants et en démunis, ce que ni la nation ni la religion ne peuvent vraiment, à ses yeux, éviter ; mais l'emploi d'une langue est un partage et un facteur commun ; toutefois, une mutation structurelle de la société entraîne de nouveaux clivages se superposant aux anciens.

Ces tensions ne marquent pas une simple succession de facteurs associatifs et d'autres dissociatifs : leurs buts sont trop divergents, mais ils emmènent dans leur sillage l'espace social vers des directions contradictoires ; confuses par recoupement où l'une emporte en partie et pour un temps sur l'autre et ce à l'infini.

De plus, ces facteurs tendent à une raréfaction de cet espace social dans le cas irlandais. Chacun d'eux aboutit à une "simplification". Le nationalisme qui se nourrissait de modèles extérieurs finit par n'avoir d'yeux que pour lui-même ; la division entre "Ascendancy" protestante riche et paysannerie catholique pauvre, s'estompe au profit d'une masse appauvrie, paupérisation en cours pour tous ; des deux religions principales ne restent au Sud qu'une majorité écrasante catholique et au Nord une autre majorité protestante, ce qui fonde une exclusion mutuelle ; de même pour les deux langues (gaélique, anglaise), où seule l'une l'emporte ; et que dire d'une démographie en croissance qu'une famine et l'émigration renversent. Bien sûr, cela n'a de sens que partiellement pour des durées précises et non valables pour tous les facteurs à la fois mais l'on ressent si l'on veut accepter cette image, que toutes ces tendances sont porteuses de mort, d'indifférenciation et indiquent un processus d'anéantissement et d'inceste. Si l'on se représente les oeuvres des artistes comme expression d'une vitalité, alors la créativité dans ce contexte ne visera qu'à s'arracher de cet encerclement et de ces dissensions afin d'atteindre quelque vaste "océan". Son comportement va se modifier au fur et à mesure. Une conversion s'opère où elle abandonne la sphère d'influence irlandais-anglaise après s'être extirpée de l'attraction purement anglaise pour s'élancer à l'assaut d'une reconnaissance européenne, voire mondiale, au risque de perdre sa force.

3) Les variations de la créativité littéraire :

Muni de cette analyse, nous allons pouvoir montrer combien les oeuvres littéraires irlandaises principales suivent des thèmes bien conformes à une situation d'ombilicage, dont elles rendent compte sans aucun doute. Les preuves ne manquent pas, mais au-delà de la quantité, nous préférons indiquer un fil directeur, une tendance qui va s'affermissant et s'amplifiant, des origines à ses fins.

L'observateur le plus neutre est frappé à étudier la littérature du XIXe-XXe siècle irlandais par l'importance qu'il lui faut accorder au théâtre. Romans, poésies, ballades viennent bien après, en degré d'importance. Pourquoi donc ce développement théâtral ? Le vœu du poète Yeats fut de doter l'Irlande d'un théâtre, mais il faut comprendre qu'il s'appuie et ne peut s'appuyer sur aucune tradition antérieure. Dublin, ville de province, ne reçoit que les tournées de troupes anglaises, et ne possède pas chez elle de troupes théâtrales, ni même d'école dramatique. La tradition gaélique n'a jamais connu non plus d'expression dans cet art. Quant aux auteurs ou acteurs irlandais, il leur est nécessaire de

partir à Londres s'ils veulent faire carrière. Ce vide "se résume" donc à l'absence d'acteurs (aucun cours dramatique), de répertoire (quelles pièces sont à susciter ?), et d'un public. Or, entre 1899 (16 janvier), date de la fondation d'un théâtre irlandais par Yeats, et l'après guerre (1960), vont se succéder des pièces dont le renom et le scandale ne peuvent être niés. La forme théâtrale, née de rien (création ex nihilo), est donc la forme la plus originale de la créativité irlandaise, celle qui exprime le mieux une "morphogénèse", à savoir la naissance d'une entité qui n'existait pas auparavant.

A nous d'en trouver les raisons et les thèmes qui l'animent parce que ces derniers révéleront à leur manière la figure ombilicale que nous supposons et voulons montrer.

C'est à la théorie du sociologue et philosophe Jules Monnerot¹³⁸ que nous emprunterons une première série de remarques. S'intéressant à la naissance de la tragédie grecque, à l'esprit et aux lois tragiques en soi, il en vient de façon tout existentialiste à postuler que l'homme - tel que les tragiques grecs le conceptualisèrent - est avant tout "en défaut" : la situation humaine suppose la perspective, la limite qui fait qu'une "action réelle exclut toutes les autres actions possibles qui "auraient pu être élues à sa place" (p 15), l'ignorance des conséquences de nos actes comme le caractère insuffisant de toute connaissance. Nous verrons que, par rapport à cette définition de la condition humaine, les tragédiens irlandais innovent, et sans tomber dans un théâtre de l'absurde ou du dogmatisme¹³⁹ ouvrent une réflexion sur la fragilité des références humaines et sur la nécessité d'espérer en leur dépassement. Mais le plus important dans l'opinion de Monnerot est dans le lien établi entre la naissance de la tragédie et la naissance de l'histoire. Naissance concomitante où Hérodote juxte Eschyle, où Sophocle et Euripide côtoient Thucydide. Faut-il penser que c'est l'oeuvre du hasard ou se demander si ces deux genres ne partagent pas une essence commune ?

Monnerot écrivant "le tragique et l'histoire sont coextensifs... Les Grecs ont inauguré, "inventé" et l'histoire et la tragédie", suggère que dans chacun des cas, on estime qu'une action est unique, libre, capable de déterminer l'avenir, aboutit à changer le monde, convient à une réalité. L'on ne saurait avoir eu partout et en tous temps cette même croyance en la positivité de l'acte. Il suffit, ajoute-t-il, de regarder le monde indien, par exemple, pour y découvrir que "le monde étant un torrent d'actes", qui s'engendrent par suite des désirs, lesquels sont souffrances, si l'on supprime le désir, la libération aura lieu : l'acte est alors identique à la souffrance à éliminer. Or, l'Inde n'aura ni tragiques ni historiens (tout au plus des chroniqueurs à la solde d'un roi, incapables de séparer le fait du légendaire et du mythique). Et il ne s'agit surtout pas de dire que l'Inde est d'une culture inférieure à la nôtre, mais toute sa pensée se développe autour de l'idée du renoncement aux bénéfices que l'on retire de ses actes. Rien n'est définitif ; le héros indien est toujours innocent, celui du monde grec toujours coupable ; un acte se perd entre les actes qui l'ont précédé et ceux qui suivent à la manière de la vie humaine qui se réincarne

¹³⁸ Les lois du tragique.

¹³⁹ Le héros tragique reste lucide même dans son aveuglement existentiel ; il tente jusqu'au bout de comprendre et d'agir. Le "fou", le "fanatique" sont dépourvus de leur liberté de choisir entre plusieurs actes et connaissances.

sans fin. La croyance en la métempsychose élimine toute idée de fait historique à nul autre pareil, tout acte individuel jusque-là jamais tenté. Ils ne sauraient être une rupture dans la chaîne du Devenir¹⁴⁰.

Si cette analyse est recevable, on retiendra dans le cas de l'Irlande que sa revendication à la fin du siècle dernier à devenir indépendante, est en soi historique, correspond à un désir marqué de "produire" de l'Histoire ou d'entrer dans l'Histoire, puisque les Irlandais estiment que leur appartenance à la Couronne britannique, au contraire, les privent de cette existence historique, les condamnent au "renoncement" et à l'effacement. Si vraiment Histoire et Tragédie vont de pair, alors la portée et la valeur du théâtre irlandais s'expliquent conjointement. Les drames irlandais joués sur les planches incarnent une manifestation historique, l'accompagnent en fait. Il restera à déterminer "l'esprit tragique" qui les anime.

Voilà déjà comment nous cernons la créativité irlandaise : elle inaugure une forme inexistante sur son territoire, le théâtre ; elle résulte d'une tension ; elle résulte d'une tension qui fait naître également l'engagement dans l'Histoire d'une nation européenne nouvelle.

Toutefois, nous ne nous arrêterons pas là, et ajouterons un regard sur la formation de cette tradition théâtrale qui polarise si vite les talents et sert d'exutoire à la créativité jusque-là contenue.

Les débuts du théâtre Irlandais tiennent du pari, et de la personnalité exceptionnelle d'une femme, Lady Gregory : lorsque le 23 février 1897, le poète Yeats s'ouvre à elle sur son projet de fonder un théâtre afin de promouvoir une littérature nationale et de la faire connaître à un public encore marqué par une culture plus orale qu'écrite, rien n'est décidé. C'est un rêve de poète, mais durant l'été 1897, Lady Gregory s'emploie à trouver les fonds en contactant amis et relations pour une souscription. En janvier 1899, une salle est trouvée, des acteurs ont pu répéter, la publicité est faite, mais dès la première saison une pièce de Yeats, The Countess Cathleen (mai 1899), provoque un vrai scandale. De cette date jusqu'à sa mort en 1932, rien n'arrêtera le dévouement et l'ardeur de cette femme¹⁴¹ qui dut encourager les acteurs les soirs de premières ratées, résoudre les conflits inévitables entre acteurs, auteurs, directeurs, répondre aux critiques de la pièce, affronter un public enthousiaste ou haineux, préparer deux tournées aux Etats-Unis, écrire des pièces pour combler les manques ou à titre d'intermèdes entre des oeuvres trop ardues, jouer même des rôles lors des défections d'acteurs, traduire des pièces françaises, lire les multiples productions théâtrales que de jeunes auteurs lui envoyaient et choisir (presque sans erreur) les meilleures, assurer la gestion et l'administration d'une société théâtrale constamment agitée de querelles et non subventionnée. Et pourtant, rien ne préparait cette femme à la cause littéraire irlandaise. Isabelle Augusta Persse, née le 15 mars 1852, douzième enfant d'une famille protestante de l'"Ascendancy", installée à

¹⁴⁰ p. 77 : "Dans une culture à qui est familier le Samsara, et la métempsychose, il n'y a et il ne saurait y avoir, dans les limites des vies individuelles de dénouement à rien".

¹⁴¹ Nous suivons l'étude de M. Dalmaso (op. cit.) qui donne de cette femme des Lettres Irlandaises un portrait des plus attachants.

proximité de Galway, reçoit une éducation stricte, très religieuse (respect absolu du repos dominical, récitation des versets de la Bible), fort éloignée de la littérature (les oeuvres permises sont rares et surveillées). Seule sa gouvernante Mary Sheridan, catholique et irlandaise, apporte une note d'originalité dans ce paysage familial assez austère. Douée pour les langues étrangères, Isabella Augusta P. apprend le français, l'allemand, l'italien, mais se heurte au refus de ses parents lorsqu'elle leur soumet l'idée d'apprendre aussi le gaélique. Sa sympathie pour l'Irlande est toute sentimentale et trouve son origine dans son affection pour sa gouvernante et sa volonté d'appliquer les préceptes de la Bible en soulageant la misère des paysans irlandais qui bordent le domaine parental.

A 27 ans, au cours d'un voyage dans le Sud de la France, elle rencontre Sir William Gregory, de 35 ans son aîné, homme politique influent, veuf, qu'elle épouse. La voilà châtelaine de Cool (domaine irlandais, proche de Galway aussi), voyageant beaucoup (Egypte, Portugal, France, Londres...), recue dans les milieux mondains, recevant, brillant de plus en plus par sa conversation, aimée de son mari et l'aimant. Tout au plus, tient-elle un journal pour elle. A la mort de Sir Gregory en 1892, Lady Gregory entreprend de publier les mémoires de son mari défunt, ce qui l'occupe quatre ans. En 189, désœuvrée, elle a la chance de rencontrer chez son voisin, un poète de 31 ans, malade, désargenté, souffrant de la vue, qui a pour préoccupation les légendes irlandaises car elles lui paraissent être une "expérience du surnaturel". Il s'agit bien sûr de Yeats. Une extraordinaire amitié va naître entre eux, au sens le plus intellectuel et platonique du terme. Elle aidera financièrement Yeats, écoutera ses confessions concernant son amour malheureux pour la belle révolutionnaire Maud Gonne, l'admire et le protège de tout engagement politique, partageant avec lui le culte pour le Beau et le Passé irlandais. Tous deux enquêtent dans les chaumières de l'endroit à la recherche d'expressions originales et de légendes si bien que le domaine de Cool devient vite un foyer intellectuel où toute l'intelligentsia créatrice se retrouve.

La vie de Lady Gregory dénote bien de ce que nous notions précédemment dans l'analyse des facteurs : protestante convaincue, appartenant à la classe dirigeante et oppressive, tenante malgré elle d'un système féodal, ne parlant pas le gaélique, nationaliste par conviction progressive et largeur de vue, Lady Gregory fut pour la Renaissance irlandaise, oeuvra pour elle de toutes ses forces. Nous sommes loin du manichéisme primitif que certains voudraient imposer. Yeats lui doit d'avoir fondé "l'Abbey Theatre" à l'histoire si mouvementée. Lui-même était de famille protestante, ignorait le gaélique, et s'intéressait à la théosophie, mais il donne à l'Irlande la chance d'une littérature reconnue dans le monde en son temps.

L'histoire de "l'Abbey Theatre", si l'on s'en tient aux épisodes littéraires, voit la succession de trois générations de dramaturges dont l'évolution nous intéresse au premier chef.

La première période va de 1899 et regroupe outre Lady Gregory et Yeats, le romancier Moore, le catholique Martyn, le celtisant Hyde, le mystique A.E. (ou G. Russel) et le prestigieux Synge (dont la mort en 1909 nous paraît marquer un tournant). Si Yeats et A.E. sont influencés par le drame symboliste français (Villiers de l'Isle Adam), Moore et Martyn préfèrent le psychologisme d'Ibsen. Lady Gregory et Synge regardent vers un art paysan aux portraits bien campés d'un Molière ou d'un Cervantès. L'unité n'est pas de mise, mais, face à un public qui n'a pour seuls critères que le nationalisme, la religion et la langue, le décalage demeure grand. Ces drames sont d'inspiration poétique,

psychologique, héroïque, là où les spectateurs attendraient des pièces de distraction ou engagées politiquement de façon simple. Cette première vague d'écrivains n'en assure pas moins une critique des images stéréotypées de l'irlandais dans les pièces de théâtre anglais : image d'un idiot ou d'un grand buveur plutôt infidèle et voleur.

A ce premier effort de revalorisation s'ajoute le fait que plus n'est besoin de s'expatrier pour pouvoir s'exprimer comme le firent Sheridan, Goldsmith, Wilde, et Shaw, dont on remarque un goût commun pour la satire, en raison de leur position à mi-chemin entre deux cultures. Avec l'Abbey Theatre, la "satire" est d'abord évincée au profit d'un élan vers l'idéal, l'intime ou l'exemplaire. Mais l'écart est trop manifeste par rapport à un public peu préparé à ces envolés subtils et à ces finesses d'analyse : aussi 1899, c'est le scandale de Countess Cathleen de Yeats et 1907 celui de Play-Boy de Synge. La première paraît irrévérencieuse à l'Eglise catholique qui ne vit dans cette oeuvre qu'une hérésie et un blasphème (la comtesse identifiée à la Vierge Marie) ; la seconde déclenche une émeute de la part des nationalistes (le Baladin, criminel en puissance peut-il figurer l'Irlandais moyen ?).

Certes, s'intercalent les pièces à succès qui ont la faveur du public (Yeats : Cathleen ni Houlihan (1902) ; Lady Gregory: The Rising Moon (1907)), pièces patriotiques mais trop datées, elles n'ont eu aucune postérité et sont vite tombées dans l'oubli. C'est bien avec les pièces à scandale ou les pièces maladroites que s'appréhende l'originalité de cette première période. Historiquement, il y a eu surprise, désaveu de la part du public, et volonté vive et marquée de réprimer ce non conformisme, de le réduire à de justes mesures.

La deuxième période (1909-1924) voit l'arrivée des "réalistes de Cork", selon l'expression de Yeats : Lennox Robinson, Ray, Murray. Le Sud de l'Irlande remplace les terres occidentales d'où venaient Synge, Yeats et Lady Gregory par exemple. Leur vision de la réalité irlandaise est sans indulgence. Pour Yeats, qui rêvait d'une vision poétique et légendaire exprimée au théâtre, c'est un échec. Peinture sombre, naturaliste, du monde paysan, des êtres humains embourbés dans leurs dissensions, leur crasse ou leurs intérêts sordides. Les grandes oeuvres manquent et l'on ne note aucun scandale, ce qui nous permet de penser que cette époque subit l'attraction du milieu, se situe dans le sens des facteurs au lieu de souhaiter leur échapper. Mais elle apporte un regard cru sur le contemporain dont elle souligne l'âpreté et peut-être estime et espère qu'un changement est à commettre.

La troisième période (1924-1960) voit réapparaître le caractère scandaleux de la production théâtrale avec les pièces d'O'Casey (Juno and the Paycock (1924) ; The Plough and the Stars (1926) ; The Silver Tassie (1928)), dont la vision des milieux nationalistes et de la guerre n'a rien d'officiel et casse l'imagerie en cours de fabrication d'une guerre d'indépendance pure et parfaite. Une vibrante volonté d'échapper au cercle étroit de certains lieux goûtant aux stéréotypes anime O'Casey qui, devant l'incompréhension de Dublin, finit par s'exiler à Londres.

A l'autre bout de cette période où un refus d'une conscience nationaliste se fait jour, nous aurons l'oeuvre de Beckett (autre émigré, en France), dont la pièce si célèbre En attendant Godot (1953), nous servira de repère d'un dégagement total à la question irlandaise pour verser dans le drame métaphysique ou existentiel. Bien d'autres pièces

(celles de Brendan Behan, Keane, Denis Johnston) seraient à étudier mais contentons-nous seulement de peindre un état d'esprit.

Ces trois générations du théâtre irlandais sont bien différentes : préférence apportée au mythe d'abord, réalisme en contre-poids ensuite, évasion vers l'anarchisme et l'absurde enfin. La constante éminente est un refus des contraintes¹⁴²: celle des faits par le mythe et la légende dans le cas d'une Irlande asservie ; celle de l'idéal sclérosé ou factice dans le cas d'un pays en lutte et près de la victoire (le regard porté sur soi est cruel) ; celle du dogmatisme politique au profit d'un retour à l'homme brisé et marginal dans le dernier cas.

L'évolution n'est pas continue ; elle est heurtée, brusque mais ce désir de dégagement et de désenclavement des deux premières périodes se retrouve et aboutit dans une liberté si grande que l'homme décrit dans les dernières pièces n'a plus aucune référence où se raccrocher. Il suffirait de comparer le mouvement théâtral irlandais à d'autres traditions du même genre artistique pour comprendre que ce refus de la contrainte le spécifie. L'invention théâtrale n'est pas dans la forme (le rapport entre le public et les acteurs n'est point modifié comme dans le théâtre d'avant-garde polonais par exemple) ni dans le jeu des acteurs (de nos jours si souvent proche du mime ou de l'acrobatie : ici la parole continue à dominer), ni dans le lieu architectural, ni dans le retour à des sources primitives ou extrêmes orientales (le théâtre dansé et rituel de l'Inde du Sud, le "nô" japonais)¹⁴³, ni dans l'utilisation pamphlétaire ou philosophique (pensons à Brecht ou à Sartre).

Toutes les modifications qu'a subi le théâtre contemporain étaient déjà en formation dans l'Europe à l'époque où le théâtre irlandais s'exprimait, mais on ne le voit point beaucoup emboîter le pas à ces mutations. Son apport le plus sensible où chacun peut se reconnaître au-delà de ces jeux, plus ou moins intellectuels, est dans la recherche d'une authenticité pure, sans entrave, sans implication du milieu. Si l'histoire enseigne les déterminismes qui agissent sur l'homme, le théâtre irlandais (quoique renaissant en sa compagnie) est "anti-historique", rend un culte à la liberté la plus extrême, à l'atemporalité.

L'étude des thèmes préférés par ce théâtre va nous permettre une approximation meilleure et plus probante. Au milieu de tant d'oeuvres, la reconnaissance de certains thèmes est hasardeuse. Il faudrait trouver quelque chose comme une révolte contre toutes les conventions, toutes les traditions, tout le passé, toute institution. Dans le cas du théâtre de la première période où tout avait trait au passé légendaire, au merveilleux païen et chrétien, cela peut paraître difficile. Il faudrait de même trouver une adhésion à toute forme insurrectionnelle, à un éclatement des structures sociales. Mais la deuxième période s'abstient de cela et semble vouer un culte au bon ordre que la

¹⁴² Que l'on se rappelle la phrase de Mathew Arnold, aimée de Yeats, sur le refus de l'âme celtique de se laisser dominer par les faits.

¹⁴³ Si l'on exclut la fascination de Yeats pour le "nô", rien de cette tradition théâtrale très figée et hiératique ne sera repris.

prospérité va rétablir, tandis que les auteurs de la troisième période adhèrent peu ou pas aux partis révolutionnaires et à une doctrine cohérente de la révolution.

En fait, au-delà de ce que l'évidence commettrait avec maladresse, les signes sont plus profonds et traduisent bien un "attachement-détachement", une ambivalence due au fait que tous les facteurs ne sont pas au même moment, au même point de rupture et de bifurcation où la créativité peut choisir une autre route. Nous avons vu que le passage de mythes païens au sein de la culture classique avait renforcé en eux certains thèmes (thème de l'oppression, de la délivrance avec alliance, semblable au Déluge de Noé). Regardons donc ce que deviennent ces mêmes mythes entre les mains de ceux qui s'en inspirent pour reconquérir une identité nationale au théâtre seulement. Premièrement, ils opèrent un choix révélateur: le héros mythique Cuchulainn et l'amoureuse malheureuse, Grania une autre héroïne à l'amour impossible, sont retenus. L'éviction du Livre des Conquêtes, où l'on narrait les arrivées et combats successifs des peuples d'Irlande (chassés et de retour chez eux), dont la portée aurait pu être modernisée pour symboliser le retour à une Irlande délivrée des démons Fomoir est significative d'un désintérêt pour une représentation d'une collectivité unie. Que sont devenus les razzias, les courtises à des héroïnes mi-divines, mi-humaines, les guerres intestines dont nous parlent la mythologie et l'épopée¹⁴⁴? Certes, ils n'ont point disparu des fables et des légendes dont ces auteurs publient la traduction ou les versions orales qu'ils ont recueillies mais ils ne les mettent point sous une forme dramatique, en dépit d'une "matière" qui s'y prêterait sans mal (destin malheureux, coups du sort, trahisons ou passions, interdits et transgressions, etc.). En fait, ce qui attire Yeats, Lady Gregory, A.E. ou Moore dans les figures de Cuchulainn, Deirdré et Grania c'est déjà leur solitude et leur désaccord avec l'autorité centrale. Leur élection provient aux yeux de ces dramaturges, de leur façon de se débattre contre une attirance sournoise et fascinante.

Le traitement que Yeats fait subir au héros épique Cuchulainn est dans deux pièces révélateur de ce goût prononcé pour voir en lui une victime malheureuse d'un ordre cruel auquel sa droiture rend hommage malgré bien des marques d'insoumission tue ou avouée. Sur le rivage de Baile (On Baile's Strand, 1905), Cuchulainn se soumet malgré lui au roi Conchobar et lui promet¹⁴⁵ plus de règle d'obéissance dans sa façon de vivre ; le roi le lui demande d'ailleurs au nom de son peuple souvent menacé par des ennemis aux frontières, alors que Cuchulainn le héros est absent, court à son envie, ne protège pas le royaume.

Après ce serment, on vient annoncer qu'un étranger a débarqué justement et veut affronter Cuchulainn. Le manque de descendance mâle du héros le préoccupe et l'avait

¹⁴⁴ Nous notons dans l'épopée un degré moindre du thème de l'oppression dû au passage d'une culture dans une autre. Il est vrai qu'il y avait moins concurrence entre ces textes et les récits bibliques. La mythologie qui raconte une création et une origine se heurtait de plein fouet à la version de la Bible.

¹⁴⁵ Trad. Yves de BAYSER (Théâtre Oblique):

"Je prêterai serment, je le tiendrai... ; j'avais cru que vous étiez de ceux qui disent / tout ce qui dans la vie, fait battre le pouls un peu plus vite, / si éphémère cela soit-il et que vous teniez. / Un libre don de préférence à la cor_trainte"(p 43) - Le dernier vers est significatif.

conduit à penser qu'une vie plus réglée le comblerait. Ce jeune étranger qui cache son nom et sa famille incarne tout ce que loue Cuchulainn, d'autant qu'il vient d'un pays dont il aima autrefois la reine. Il lui propose alliance, amitié, mais le roi Conchobar, et les sages du conseil le rappellent à sa promesse de défendre le royaume, et accusent ce jeune homme de troubler par sortilège le cœur du héros. Cuchulainn, à contre-cœur, lutte et tue le jeune étranger. Il découvre qu'il a tué son fils¹⁴⁶. Fou de désespoir, il reprend ses armes pour affronter les vagues de l'Océan. Les seuls qui connaissaient l'identité de l'étranger étaient un fou et un aveugle, qui ont assisté au drame sans pouvoir intervenir.

Image de l'irréremédiable.

Cuchulainn a même osé porter la main contre le roi Conchobar avant de combattre ; une fois l'identité de l'étranger connue, il s'écrie à l'égard de Conchobar : "C'est toi qui as fait cela, toi qui étais assis là / avec ton vieux bâton de roi comme une pie, / veillant sur une cuillère volée, non pas une pie ; / un ver se nourrissant de ce qui traîne sur la terre. Où s'est-il envolé ?"¹⁴⁷. Et de le menacer de son épée.

Le meurtre d'un innocent est dû au respect d'un serment, à une contrainte juridique d'autant plus insupportable qu'elle est récente et à sa première application provoque une erreur dramatique. L'insoumission antérieure était donc meilleure et aurait évité le pire. Le deuxième point à souligner est la liberté prise par Yeats par rapport à la légende ancienne¹⁴⁸ qui non seulement ne comporte aucun serment d'allégeance du héros envers son roi dont les conséquences seraient désastreuses (le roi est entouré de ses champions dont le plus noble est Cuchulainn), mais tourne autour de la notion d'un honneur bafoué : un jeune enfant de sept ans, venu d'une île lointaine sur "une barque de bronze aux rames dorées" défie par son adresse insolente tous les guerriers de Conchobar. Le roi est donc bafoué et seul Cuchulainn est apte à relever son honneur déchu. L'enfant inconnu et Cuchulainn ont eu la même "éducatrice" ; pour le premier ce fut sa mère, pour le second son amante. Mais Cuchulainn a appris un tour supplémentaire et tue dans la mer son fils dont il rapporte le corps. La lamentation funèbre est collective et n'affecte pas le père seul puisque l'enfant a déclaré en mourant : "Si j'avais été parmi vous en cinq ans, j'aurais vaincu les hommes de la terre en votre présence de chaque côté et vous auriez eu l'empire jusqu'à Rome"¹⁴⁹.

La perte est grande pour tous. Les divergences d'avec la pièce de Yeats sont donc claires : là où Yeats peint un héros solitaire, victime de l'ordre social imposé contre lequel il n'ose plus se révolter, le texte épique décrit un guerrier profondément inclus dans une cour royale de guerriers, commettant une erreur collective d'appréciation (le meurtre est regrettable moins parce qu'il s'agit de son fils qu'en raison de la perte d'un tel bras pour la

¹⁴⁶ Ce thème épique se retrouve dans d'autres épopées indoeuropéennes. Ainsi, dans le Livre des Rois de Ferdousi, le héros iranien Rostam tue son fils Sohrâb dans les mêmes circonstances. op. cit. - p 105-117.

Plusieurs auteurs irlandais furent tentés par le motif (entre 1882 et 1918) - R. POPOT in Aspects of the Irish theatre en donne la liste - p 207 : de Vere, MacCarthy, Ferguson, Milligan, Todhunter.

¹⁴⁷ Trad. Yves de BAYSER, op. cit. - p 59.

¹⁴⁸ cf. G. DOTTIN, L'épopée celtique d'Irlande - p 142-148.

¹⁴⁹ op. cit. - p 146.

collectivité). Puisqu'il y a processus "d'ombilicage", il n'est point anormal de voir se détacher la figure émouvante et malheureuse d'un héros écrasé par le social (son combat final contre la "masse marine" ne fait que souligner la chose, la légende s'abstient de cet épisode).

Une deuxième pièce de Yeats, La seule Jalousie d'Emer (The only Jealousy of Emer, 1916)¹⁵⁰, quoiqu'elle soit déjà tardive par rapport à notre délimitation de la première période (1899-1909), et marque l'intérêt de Yeats pour le "nô" japonais, continue à préserver ce caractère essentiel du refus de contraintes. Mais le plan y est moins réel, et s'enfonce dans les zones inconscientes avec un art maîtrisé remarquable. Cuchulainn, dans la légende tombé en léthargie pour avoir blessé des oiseaux des sidhes, envoyait son cocher visiter l'Autre Monde, avant lui-même de rencontrer Fand, la fée responsable de sa maladie et amoureuse du héros. De retour en Ulster, Emer, sa femme légitime, l'obligeait à choisir. Fand repartait dans un univers plus conforme à sa beauté. Nous avons déjà signalé que l'image spatiale soutendant l'épisode se rapprochait de la catastrophe du Pli, nécessitant un "saut" : Cuchulainn, attiré par l'Autre Monde, sent l'étroitesse du nôtre, passe de l'autreôté ; son retour est marqué par l'acceptation de contraintes. La morale de la pièce de Yeats ne risque pas d'avoir cette invite comme conclusion. Emer, femme légitime, et Eithne Ingiba, maîtresse autorisée, veillent le corps de Cuchulainn dans le coma ; un fantôme du héros négocie son retour à la vie auprès d'Emer : il lui faudra renoncer à l'espoir d'être à nouveau chère au héros. A cette condition, il revivra. Emer le voit dans l'Autre Monde victime d'un rêve ou d'une folie de l'ensorcelante Fand. Mais Cuchulainn se souvient encore et découvre que "l'homme tient à ceux qu'il a aimés par la peine : peine donnée, peine reçue, infinité de peine"¹⁵¹. Cuchulainn est "plein d'une humaine impureté" d'une pesanteur réelle. Emer accepte de renoncer à l'amour du héros au profit de la première femme qu'il verra à son réveil (ce sera la belle Eithne Ingiba). Pièce amère qu'un cœur de musiciens conclut par : "J'ai vu dans la maison d'un homme / La statue de la solitude / Marcher à tristes pas"¹⁵². Pièce d'une finesse de sentiments et d'expression fascinante où le héros est coupé tant de l'Autre Monde que de son épouse renonçant à son vœu le plus cher, au profit d'une maîtresse aimante au statut incertain. Le double jeu des contraintes du rêve et de la norme sociale est brisé : Cuchulainn échappe à ces deux univers légitimes pour un amour illégitime.

L'autre figure qui fascina les dramaturges de cette époque est celle de Deirdré : Russel en 1902, Yeats en 1907, Synge en 1908 (jouée en 1910) écrivirent tous trois une Deirdré¹⁵³. Il n'est pas certain que ces pièces soient les meilleures de leur répertoire mais au-delà des divergences personnelles des auteurs, ce personnage féminin les fascine

¹⁵⁰ Trad. Yves de BAYSER - 65-80, ou L'Unique Rivale d'Emer, trad. de Madeleine GIBERT (Coll. Prix Nobel de Littérature) - p 193-214.

¹⁵¹ M. GIBERT, op. cit. - p 210.

¹⁵² Ibid. - p 212.

¹⁵³ D'autres dramaturges comme W.M. Crofton composant un opéra, ou P. Fallon ont continué à être inspirés par cette figure.

parce qu'elle préfère mourir au nom de son amour plutôt que de subir une autorité infamante et déloyale. En effet, Deirdré élevée à l'écart en raison d'une beauté qui serait cause de nombreux maux, s'enfuit avec celui qu'elle aime, Noisé. Le roi Conchobar promet aux exilés l'impunité et le pardon s'ils rentrent en Irlande. Par trahison, il fait assassiner Noisé et impose à Deirdré de vivre avec le meurtrier de son amour ou avec lui-même. Deirdré opte pour le suicide, elle se précipite par un saut contre des rochers. Le texte épique¹⁵⁴ insiste davantage sur l'oppression grandissante qui cerne les amants : à l'étranger, le roi qui les a accueillis en vient à les menacer ; en Irlande, le héros meurt attaqué de toutes parts ; à la cour, Deirdré se tait; assise dans un coin comme un remords vivant. Les versions modernes ne retiendront pas cet aspect mais bien plutôt la faute du roi, sa malhonnêteté (ce n'est plus le roi qui, par souci de son peuple, invitait Cuchulainn à se ranger, c'est un roi qui agit par intérêt personnel et concupiscence et use de mensonge) par opposition à la pureté des amants. L'héroïne se retrouve seule, désemparée, à l'écart du monde si bien qu'elle figure, par son chagrin, l'être exclu, arraché à toute structure sociale.

La dernière figure prise à l'épopée est celle de Grania, héroïne elle aussi dévorée par l'amour et dont l'aventure est certainement l'archétype de notre Tristan et Yseult¹⁵⁵. Il revient à Lady Gregory de l'avoir proposée comme modèle d'une autre représentation de la femme. Moore et Yeats avaient en 1908 produit une pièce commune sur ce personnage et sur son amour Diarmiud (Diarmiud and Grania fut jouée sans succès en 1901). Le travail de ces deux artistes si différents n'alla pas sans heurts, que Lady Gregory ramenait à leur juste mesure dans le parc de Cool, quoiqu'intimement elle estimât que Yeats ne retirerait rien de bon de l'apport de Moore (qui d'ailleurs réussit mieux dans le roman). Le texte épique s'apparente au cycle de Leinster dont la figure principale est celle du vieux roi Finn entouré de guerriers louant leurs services aux différents rois, les Fianna. L'épopée glisse déjà dans le romanesque en raison de l'importance accrue de la magie par rapport à l'héroïsme. Finn a pour fils adoptif Ossian (si fameux) et pour petit fils Oscar (deux noms que Macpherson avait remis à la mode) et pour héraut le sage Caoilte.

Le groupe d'hommes nomadisant défend le bon droit et symbolisera vite les valeurs d'une société guerrière devant laisser sa place aux nouvelles valeurs monastiques. Il faudrait étudier les traces de ce passage. Dans le cas de Diarmiud et Grania (ou Grainné), le texte épique (Dottin, op. cit. p 162-167 extraits) raconte comment Grania doit être mariée malgré elle au vieux roi Finn ; grâce à une parole magique (un "geis"), elle oblige le beau guerrier Diarmiud à l'enlever ; sept ans, ils errent dans les bois sans relation sexuelle car Diarmiud veut rester fidèle à son roi ; le roi finit par les retrouver, accorde un pardon factice, et murit de fait sa vengeance ; il oblige Diarmiud à participer à une chasse au sanglier, utilisant le présage qui annonce la mort de Diarmiud par cet animal ; blessé à mort, Diarmiud pourrait être sauvé par Finn si ce dernier acceptait d'apporter de l'eau

¹⁵⁴ D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, op. cit. "L'exil des fils d'Usnech" - p 217-319.

¹⁵⁵ J. LOTH, "Un parallèle au Roman de Tristan en irlandais au Xe siècle" in Compte-rendu des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1924 (Bulletin Mars-AvrilMai) ; R.S. LOOMIS, "Problem of the Tristan Legend - The Diarmiud Parallel" in Romania n° 53 - p 82-324.

d'une source qu'il connaît seul et dont les vertus curatives sont étonnantes. Mais Finn tarde à aller chercher cette eau, la perd en route, retourne sur ses pas, laisse agoniser Diarmiud. Grania, éplorée par la mort de son amant, n'en demeurera pas moins auprès de son royal époux jusqu'à la fin de ses jours. Comme dans Tristan et Yseult, l'amour est partagé entre deux pôles ; le Désir et l'Institution ; entre une vie sauvage et une vie sociale ; le conflit se résout par une victoire momentanée de l'institution (Yseult, comme Grania en ont un jour assez de leur vie errante dans les bois, et songent à regagner la cour). Mesure de sagesse et de progrès raisonné. Pour Yeats et Moore, Grania représente bien l'héroïne-type très romantique, femme fatale à vrai dire qui abandonne son vieil époux pour un jeune homme¹⁵⁶ et préfère un amour illégal et sincère (symbole d'une vraie passion) au confort matériel. Toutefois, s'ils respectent assez bien, aux dires de Schodet¹⁵⁷, la couleur locale, l'atmosphère de sauvagerie, l'ambiance peuplée de tempêtes et de fantômes, ils ont cette idée que Grania est tentatrice, et responsable de la perte de Diarmiud. La femme provoque la mort ou la destruction morale de l'homme, elle l'entraîne vers le péché ou vers l'anéantissement. Et Diarmiud, bien loin de s'y opposer, est une victime consentante, livrée à sa solitude. En outre, une fois de plus se sont liguées contre le héros, les forces sociales répressives. Grania n'a pu l'amener à s'en délivrer. C'est un échec. Mais, même si vivre sans contrainte aboutit au malheur, on retrouvera chez ces auteurs ce thème préférentiel qui, d'après nous, court dans la littérature irlandaise de cette époque.

Grania entre les mains de Lady Gregory est réhabilitée. Elle représente - nous reprenons l'analyse de Schodet la condition féminine en Irlande : la femme y est victime de l'égoïsme masculin, elle se voit reprochée de priver l'homme de ses amitiés et de ses combats, elle est obligée de demeurer chez elle, etc. Son dévouement désintéressé en fait la cible première du malheur, annonçant en cela ce que Synge et O'Casey penseront et diront, Lady Gregory fait progresser singulièrement le personnage vers cette zone où l'être marginal, repoussé de tous, ou leur souffre-douleur, possède une richesse intérieure exemplaire¹⁵⁸.

La femme, être a-social, là où la légende ignore ce genre de considération, et où Yeats et Moore n'ont vu en elle qu'un instrument du destin pour exclure le héros de ses semblables ' Lady Gregory estime aussi que Grania représente l'Irlande responsable de son malheur parce que divisée et orgueilleuse. L'orgueil insensé de Finn et celui de Grania mène à la mort de Diarmiud. Ce thème moralisateur en efface les traits caractéristiques que nous recherchons, à savoir un refus des contraintes. Grania n'est vraiment l'héroïne de la révolte qu'aux moments où elle ose refuser le destin réserve aux femmes et préférer celui qu'elle se forge. En cela, il y a bien refus des contraintes, et il s'avère normal que ce soit une femme comme Lady Gregory qui prône une telle vision de la femme, si l'on se rappelle la force de son caractère et le rôle exceptionnel qu'elle joua pour le théâtre irlandais.

¹⁵⁶ Cf. La pièce de Synge sur ce thème, The Thinker's Wedding (1929).

¹⁵⁷ Mireille SCHODET, "The theme of Diarmiud and Grainne" in Aspects of the Irish theatre - p 213-223.

¹⁵⁸ Les héros de Synge sont dès le départ souvent des exclus : aveugles, veuves, fugitifs, femmes mal mariées.

Une autre héroïne avait été peinte par Yeats au théâtre, dans cette pièce qui provoqua le scandale, la Countess Cathleen¹⁵⁹. Là, l'héroïne livre tous ses biens pour sauver son peuple prêt à vendre son âme au diable pour une poignée d'or, tant la famine les terrasse. Mais le marchandage va plus vite que l'arrivée des ressources promises par la Comtesse Cathleen. Dans une atmosphère très féérique, l'héroïne abandonne les chants et les poèmes que lui offre son entourage, pour prendre en charge le malheur collectif. Elle vend elle-même son âme au Diable, en échange de toutes les âmes de son peuple déjà achetées afin qu'elles reviennent à leur propriétaire .

Son sacrifice n'est pas vain : un ange apparaît pour rassurer l'assistance du sort fait par Dieu à cette âme d'élite. A lire la pièce de nos jours, on voit mal ce que l'Eglise et le public purent lui reprocher, vu que l'héroïne s'identifie à son peuple et ne ressemble en rien aux héros ou héroïnes précédents qui, tous, s'excluaient, et condamnaient l'autorité, et le conformisme qu'elle impose. En fait, La Comtesse Cathleen apparut comme une version modernisée et réaliste de certains épisodes de la vie du Christ qui ne pouvaient être sujet à modification et licence poétiques. Cette Vierge descendue au milieu des paysans, des marchands et des serviteurs choquait, parce que la distance historique et sacrée n'était plus assurée. Horizon lointain devenue trop proche et présent! Peut-être, dans l'esprit de Yeats, "diviniser" un être féminin, revenait à une révolte contre le statut qui pèse sur chacun, déterminé par des besoins naturels et le goût de l'or, victime du "qu'en dira-ton". Ainsi l'entendent les deux marchands diaboliques qui achètent les âmes ; Cathleen s'étonnant de ce que l'on puisse vendre son âme pour de l'or, ils lui disent : "Il y en a qui vendent parce que l'or brille. D'autres parce que la mort leur fait horreur, et d'autres parce que leurs voisins ont vendu avant eux, et d'autres parce qu'il ya une sorte de joie à rejeter toute espérance, à perdre la joie, à cesser toute résistance, et à ouvrir enfin des bras aux flammes éternelles en se jetant au vent, toutes voiles dehors..."¹⁶⁰. La comtesse Cathleen est d'une humanité supérieure ; en la divinisant, Yeats blasphémait ; en cette apothéose, y a-t-il refus des contraintes humaines ? Cela est possible mais nous nous demandons si vraiment cette pièce sert notre argumentation. Il manquerait à l'héroïne d'être plus destructrice.

Une gradation dans le thème du refus des contraintes s'observe avec l'oeuvre théâtrale de Synge. L'oeuvre la plus célèbre, le Baladin du Monde Occidental, nous en donne la désignation exacte . le parricide. Rien au niveau psychologique n'a autant été étudié et ne présente pour le lecteur moderne moins de mystère. Mais comment mieux marquer dans la situation de la créativité irlandaise, qu'une rupture est en cours, qu'un détachement s'effectue ? Figure littéraire de l'ombilic, le thème du parricide traduit le violent désir d'échapper au cadre étouffant que décrivaient nos cinq facteurs: raréfaction des diversités, voire des motifs politiques, accaparement tendancieux et annihilant. Synge concrétise une étape dans un processus que nous cherchons à mettre en évidence. A noter enfin que ce thème va se développer et s'amplifier. Nous n'indiquerons que la

¹⁵⁹ Trad. de M. GIBERT, op. cit. - p 65-131.

¹⁶⁰ Trad. de M. GIBERT, op. cit. - p 109.

traduction faite en 1925 par Yeats des pièces de Sophocle, consacrées justement à Oedipe¹⁶¹.

Lady Gregory et Yeats soutirent avec un acharnement exemplaire l'oeuvre de leur ami qui déclencha une émeute à Dublin. Comment pouvait-on représenter sur les planches des irlandais avec aussi peu de respect et de convenance ? Indifférent à la verve, aux répliques colorées, à la célébration du pouvoir de la parole, à la solidarité de ces villageois hébergeant un criminel plutôt que de le livrer à la police abhorrée, le public ne vit dans l'histoire de ce jeune homme assommant son père tyrannique d'un coup de bêche, qu'une caricature portant atteinte à leur honneur. Fallait-il, après des années où l'Anglais avait bafoué la dignité de l'Irlandais, peindre ce dernier comme un ivrogne, un vantard, un demeuré et un criminel (si l'on reprend les principaux personnages de la pièce) ? Yeats conut que la pièce, quoique ne puisant pas au fonds ancien, avait pour elle une étude soigneuse du parler des paysans de l'Ouest, et surtout une atmosphère mythique. Lady Gregory qui supporta la violence du public lors des premières représentations, menaçant de faire intervenir la police (ce qui était un risque accru, celui de sembler pactiser avec l'ordre répressif) n'aimait pas la pièce, peut-être par intuition qu'une étape supplémentaire s'amorçait d'un détachement de conscience : son appartenance familiale à l'Ascendancy devait jouer un rôle dans cette réticence face à un processus de rupture. Le plus étrange est de voir que si le peuple aspire politiquement à rompre avec l'Angleterre et à être indépendant, intellectuellement ou culturellement la forme même de "meurtre" du père lui fait peur et l'indigne. On en tirerait au moins cette conséquence que les mouvements historiques et culturels empruntent leur propre voie séparée ; leurs lois ou tendances sont peut-être les mêmes mais l'inadéquation préside à leurs mouvements. La politique ici suppose un blocage des consciences, une fermeture des convictions, un durcissement d'opposition radicale ; le culturel, devant cette paralysie, propose une créativité "libérée", dynamique, se débarrassant des entraves et des pétrifications. Pour en revenir à Lady Gregory, disons aussi qu'elle mènera le combat pour la pièce aux Etats-Unis en dépit d'une tournée mouvementée (en raison même du sujet de la pièce). Largeur d'esprit admirable, somme toute.

Le plus remarquable dans cette pièce pourrait être dans la modernisation d'un complexe qui, à en croire certains, a valeur de dénominateur commun aux hommes. The Playboy serait de l'Oedipe nouvelle formule. Son intérêt est autre car il retrace comment se forme un mythe et comment il meurt : à partir d'un fait divers sordide (un adolescent assomme son père), le récit du fait s'amplifie, couvre de gloire ambiguë le jeune Cristy, puis vient à s'éteindre lorsque le vieux père réapparaît, pour devenir condamnation, quand le héros amoureux d'une gloire disparue entreprend d'assommer à nouveau son père. Nous concluons ces remarques par le résumé très juste que donne Patrick Rafroidi des différents niveaux de rupture où se place l'oeuvre en question : "Le Baladin est une oeuvre mythique à plusieurs niveaux en fait. C'est une étude de la façon dont un mythe prend source, à travers l'éloignement, l'exagération, l'engourdissement de la méfiance et la valeur exemplaire du récit. C'est un mythe subjectif, une étude de la façon dont un

¹⁶¹ "Oedipus" in The Collected Plays.

mythe cesse de soutenir l'intérêt, et dont décroît la curiosité du public lorsque son ressort est cassé. C'est un mythe sociologique qui incarne le besoin humain de divertissement, d'échapper à la monotonie du quotidien, d'être transporté vers des îles enchantées. C'est un mythe inversé, une sorte de vision négative de la vie du Christ, avec Epiphanie, Dimanche des Rameaux et Passion..."¹⁶².

Le meurtre du père se dévoile à plusieurs niveaux : linguistique, sociologique et religieux. Prenons le premier niveau et voyons-en quelques conséquences : si le langage produit les mythes, l'on peut augurer que tous les textes religieux, philosophiques, ne sont qu'invention du langage, mauvaise utilisation des mots, et que les hommes se laissent mener par leurs propres productions fantomatiques, de vains leurres sans transcendance. La métaphysique, si nous continuons, est une erreur du langage, etc. On voit la portée du message. Au niveau personnel, les croyances meurent et s'éteignent, elles aiment le drame et l'inattendu, et sont prêtes à ressusciter. La conséquence majeure en est notre dégoût de la Vérité et de la réalité, ou notre impuissance à les atteindre. Quant à rapprocher l'oeuvre de la vie du Christ, il est exact que le message du Christ est d'aimer le Père, et non de nous inviter à l'éliminer de notre conscience. Synge n'a peut-être pas entrevu toutes ces conséquences, mais le thème qu'il abordait ne pouvait qu'entraîner ses successeurs sur une voie de détachement de plus en plus grand, de "déconstruction" ou d'abandon de toute référence. Redonnons la parole à Patrick Rafroidi qui concluait l'article en signalant que le Baladin n'avait rien à voir avec une reproduction des façons de vivre et de parler des paysans de l'Ouest de l'Irlande, mais annonait "un précurseur direct d'En attendant Godot de Beckett, dont les héros en creux, comme la plupart des figures du drame irlandais "sont condamnés à initier éternellement le lecteur à la connaissance secrète de la création"¹⁶³.

Il est évident que, pour que l'argumentation soit complète, il faudrait analyser toutes les pièces de Synge mais tel n'est pas notre propos. Nous visons à savoir- en quoi cette littérature a une portée universelle, en quoi elle concerne l'humain en général. Nous devons alors nous appuyer sur les oeuvres-clefs qui désignent l'évolution théâtrale. Peut-on dégager un degré supérieur au "parricide" ? Le parricide est un révolté qui tente de profiter d'une faiblesse de son "adversaire" et de mettre à profit un avantage pour s'affirmer. Il s'oppose par la ruse et la surprise pour mieux se poser et triompher. Il possède encore des valeurs positives, un goût de l'action et de la lutte. Certes, la réprobation peut accompagner ses actes dont la violence est proche de l'immoralité. Et s'il affronte des institutions "paternelles", c'est qu'il partage encore avec elles certaines

¹⁶² "Nation of Myth-makers" in Aspect of the Irish Theatre, op. cit. - p 159.

"The Play-Boy is a mythical work on several levels at once. It is a story of how a myth originates, through remoteness, exaggeration, suspension of disbelief and the exemplary value of the tale. It is a personal myth, a study of how a myth leases to hold interest, how the public entertainer is discarded, the moment he was broken his staff. It is a sociological myth which embodies that human need to be entertained, removed from dreariness of daily life, transported to the enchanted isles. It is an inverted myth, a kind of negative vision of Christ's life, complete with Epiphany, Palm Sunday and Passion."

¹⁶³ Art. cit. "The direct forerunner of Beckett's Waiting for Godot whose heroes in eclipse, like ost modern Irish dramatis personae, are condemned eternally to initiate the spectator to the secrets of the univers"(p 43).

valeurs. Peut-on s'affronter sans un espace commun (lieu de souvenirs, des rancœurs, des croyances ou des représentations du monde) à redécouper et à remodeler ?

Les oeuvres dramatiques suivantes, d'abord naturalistes puis très anarchiques, vont proposer un renoncement du thème qui nous occupe (ce refus des contraintes, des références, et l'ouverture d'un espace a-temporel et infini). Le naturalisme est un refus de l'idéalisme de la première période et doit être vu comme une descente au sein d'une matière sociale pesante et désespérante. Qui peut alors de l'intérieur de cette pesanteur, chercher à s'en échapper ? Aucun de ceux qui ont une place déjà établie qu'ils soient en bas ou en haut de l'échelle sociale, car ils partagent entre eux un désir d'amélioration de leur condition, et quoiqu'ils suivent pour cela des voies différentes et sources de conflits, ils édifient par leurs désirs et leurs actes ce champ social asphyxiant. Et même chacun d'eux, atteint d'un prométhéisme protéiforme se trouve déjà dans la situation où le meurtre du père a été commis puisqu'ils rêvent tous de la place de l'autre, d'un renversement triomphal qui justifierait leur "crime", et qu'ils se débattent entre eux inaugurant la guerre civile. Lorsque tous sont "parricides" en puissance, l'innocent sera l'exclu, la victime, le laissé-pour-compte. Il ne peut espérer d'autre place que la sienne, donc souhaitera un autre plan aux valeurs différentes d'appréciation où sa liberté sera reconnue. Il va oeuvrer pour un remplacement des valeurs là où le parricide ne cherchait qu'à s'opposer à elles.

C'est au théâtre d'O'Casey, de Becket, et de Behan que nous prendrons les preuves de ce processus de délivrance. Le scandale de certaines pièces d'O'Casey est un révélateur de cette rupture opérée ou de renforcement du motif de la révolte. Les pièces ont pour personnage des nationalistes insensibles et démodés, des soldats incohérents, des prostituées et des enfants. Rien de bien noble dans la vision de la guerre d'indépendance, mais le règne du hasard sanglant, de l'erreur fatale, de l'idiotie de toute guerre. Les véritables héros, ou anti-héros, sont des femmes de mauvaise vie et des enfants, lesquels sont les victimes désignées de la furie patriotique.

Le titre même des pièces est parfois significatif d'une déchirure entre l'idéal annoncé et la vérité désastreuse: Junon et le Paon (1924) ou La Fin du Commencement (1926) par exemple. Enfin, l'attitude même d'O'Casey nous apprend son ressentiment contre les "parricides" dont l'action produit d'innocentes victimes, les seules à échapper au délire collectif et à exprimer une liberté humaine potentielle plus vaste. D'origine modeste, ayant connu la misère des rues, accrue par les ravages de la guerre et souvent indifférente aux mouvements nationalistes (le nationalisme, disons-nous dans l'analyse de ce facteur, broie les différences sociales ou rend les gens aveugles de leur existence), Sean O'Casey découvre le socialisme internationaliste, condamne la violence et prône d'autres formes d'actions plus pacifiques, conçoit une conscience sociale commune à tous les peuples. Toutefois, il se refusera à tout dogmatisme malgré un communisme avoué qui lui procurait ce cadre de pensée universel qu'il recherchait. Mais cela dit bien les traits essentiels de ce nouveau personnage théâtral proposé comme modèle au public : aucune révolte, aucune surenchère dans le cadre révolutionnaire, mais appel à d'autres valeurs, volonté de se situer sur un autre plan (socialiste, pacifiste, internationaliste), refus de conflit idéologique ou de toute confrontation des idéaux, préférence pour un remplacement de la vision du monde des acteurs du drame. Et lorsque rien n'évolue dans ce sens, alors il est conseillé de s'exiler, ce que fit O'Casey après sa brouille avec "l'Abbey Theatre" qui voulut lui faire modifier deux actes de sa pièce The Silver Tassie (1928).

Affaire regrettable quand on sait à quel point Lady Gregory et Yeats avaient lutté pour imposer à un public scandalisé les premières pièces d'O'Casey : Yeats, face à l'assistance, ne s'était-il pas écrié "vous vous êtes encore couverts de honte" ? Lady Gregory, âgée de 71 ans, éprouvait une sympathie naturelle pour O'Casey qui lui rappelait son propre fils mort récemment à la guerre. Mais elle crut qu'au nom de cette amitié, il accepterait de modifier les deux derniers actes qui effrayaient les directeurs. O'Casey ne cherche pas à imposer sa vue, il se retire et s'installe à Londres. Cette attitude est en conformité avec le modèle humain proposé dans son théâtre : lutter, c'est participer à un jeu condamnable, ce qu'il faut c'est remplacer ce jeu, agrandir l'horizon, se situer "ailleurs". Une expression d'un article de Patrick Rafroidi nous paraît extraordinairement convenir à notre analyse (et peut-être l'affirmer aussi) : "trop d'écrivains irlandais ont pris partie contre le type incestueux de littérature qui prévaut dans leur tradition" et d'ajouter à propos d'autres auteurs comme Keane ou Behan : "Aujourd'hui le théâtre irlandais peut bien être un miroir de réalités autres qu'irlandaises"¹⁶⁴. C'est bien la relation "incestueuse" qui est en cause avec O'Casey : l'écrivain irlandais a pu aimer et haïr son pays, le servir et le bafouer, croire s'en éloigner et inconsciemment y revenir, selon une dialectique incessante traduisant un reste d'attache au cordon ombilical et des débats "foetaux" pour trancher (imagerie proche du thème du "parricide"). O'Casey inaugure une complète indifférence à ce type de situation et préfère l'invention d'une appartenance à un nouvel espace social, à un ensemble englobant l'Irlande et compagnie. Le thème du parricide était de l'ordre de l'inceste ; l'exilé ou l'étranger porteur de nouvelles valeurs réhabilite les victimes du système précédent. Une issue se présente à eux s'ils s'engagent dans un autre contexte, plus vaste. La figure mythique et biblique de Jonas jeté sur le rivage peut encore servir à illustrer symboliquement ce nouvel état. Au milieu des marins brutalisés par la tempête et essayant le pouvoir de leurs dieux, Jonas dort ou accepte d'être jeté aux flots ; dans la ville pervertie, Jonas prône le repentir, est écouté en ce lieu nouveau et à sa mesure ; enfin, seul dans le désert, il remet sa vie à la force de l'Universel.

Il faudrait étudier toutes les pièces de Sean O'Casey afin d'établir la fréquence des images où l'on passe dans un lieu brutal et étroit à celui plus grand naissant avec l'exil, l'obsession de ce thème chez certains de ses héros ou la rêverie même d'O'Casey d'un monde amélioré. Une ambivalence dans ses personnages apparaît vite : d'un côté, la victime d'un processus lui échappant et qui la broie, de l'autre le fugitif en puissance ou en acte qui tente d'entraîner dans son sillage celui ou celle qu'il aime. Sean O'Casey a peu décrit "l'après-coup", la situation où le héros sauvé s'affirme comme Jonas, au milieu d'un contexte plus ample. Son oeuvre se situe à la frontière, comme pour nous indiquer que le saut à effectuer est douloureux, rend infirme, brise et laisse pantois. L'éviction hors d'un lieu étouffant, qui se produit toujours avec une vivacité et une verve étonnantes, comme s'il y avait bien à ce moment - là une accélération du mouvement digne d'une morphogénèse, modifie l'être s'il en est vainqueur, ou sinon l'anéantit. Deux pièces nous

¹⁶⁴ "Plays for Ireland" in *Aspects of I. T.*, op. cit. - 6973 : "Too many Irish writers have decided against the incestuous type of literature that prevails in their tradition ... Tomorrow, the Irish theatre may well mirror realities other than Irish".

serviront de preuve minimale, à défaut de tout étudier. La charrue et les étoiles¹⁶⁵, présenté à Dublin en 1926, cause d'un nouveau scandale, distribue de cette manière les rôles, alors que nous sommes à la veille de l'insurrection des Pâques dites sanglantes (1916): un groupe de révoltés dont le héros Jack Clitheroe, maçon de son état, attaché à la cause irlandaise d'autant qu'il a été nommé Commandant ; un groupe de femmes, Nora l'épouse de Jack (volontaire, aimante, positive), une marchande ambulante (alcoolique, protestante, bougon mais bon coeur), une femme de ménage dont la fille est phthisique ; un dernier groupe d'hommes buveurs, querelleurs, discuteurs, dont l'un croit au socialisme, l'autre au passé irlandais, le troisième aux bons moments de la vie. La pièce alors raconte la destruction irrémédiable des révoltés, ce qui a pour conséquence de détruire les femmes aussi : Nora perd un enfant mort-né et sombre dans la folie, la marchande ambulante meurt d'une balle perdue alors qu'elle soignait Nora ; la femme de ménage ne peut aller chercher un médecin pour sauver sa fille de la mort dans une ville sens dessus dessous. Les deux premiers groupes sont donc victimes du processus d'écrasement d'une révolte dans le sang. Les moins héroïques auront donc survécu : le socialiste considère que la cause des travailleurs est plus importante que celle des citoyens irlandais (il rêve d'une révolte générale du Prolétariat, espace agrandi de lutte) ; avec les deux autres, il pillera les magasins délaissés, jouera aux cartes près du cercueil ; ses deux comparses partagent avec lui le goût d'un espace libéré, anarchique, fût-il momentané. Ce sont eux qui réussissent tout compte fait.

Dans une pièce représentée plus tard (en 1956) mais écrite durant cette période, On attend un évêque¹⁶⁶, le lieu a même vertu réductrice : un village conduit par son plus riche propriétaire, prépare la visite d'un ancien enfant du village devenu évêque. Toutes les activités sont subordonnées à cette célébration. De plus, pensées, propos, émotions doivent être regentés à des vues édifiantes, religieuses pour se hisser à une hauteur épiscopale. Cela ne va pas sans railleries ni révoltes de la part de jeunes gens amoureux (être amoureux est-ce permis à considérer le péché d'Adam et Eve ?), d'un vieux paysan aimant la nature (peut-on l'imiter?), d'un maçon porté sur la bouteille (doit-on toujours se priver?), etc... Trois prêtres se partagent les points de vue: pour l'un tout doit être sacrifié à Dieu et surtout son évêque ; pour l'autre, aimer c'est aller dans le sens de Dieu car la religion n'est pas interdiction mais amour ; pour le troisième, ancien séminariste ayant rompu ses études, l'Eglise détruit les êtres humains et les empêche de se réaliser. Ce dernier, incapable d'entraîner avec lui celle qu'il aime et dont il est secrètement aimé (parce qu'elle n'ose l'avouer en raison de vœux de chasteté), s'enfuit après avoir involontairement tué son aimée. Le même processus qu'auparavant de resserrement et d'éviction est observable. Rien n'interdit de le repérer dans les autres pièces d'O'Casey. La fatalité tragique s'exprime dans une douloureuse décomposition.

Keane et Bechan renforcent cette problématique nouvelle instaurée par O'Casey dans des pièces où le fanatisme, l'héroïsme démodé, l'inanité de la guerre sont dénoncés, tandis que leurs héros maintiennent cette fois-ci, expriment à haute voix, leur appel d'une

¹⁶⁵ Sean O'CASEY, Theatre II - Trad. A. Soulat.

¹⁶⁶ op. cit., Trad. M. Steinberg - Titre original Bishop s Bonfire.

autre vision du monde. Brendan Behan¹⁶⁷ connut les centres de détention, en raison de ses activités révolutionnaires, mais au cours de sa vie agitée, il découvrit l'impasse du nationalisme parricide et la nécessité d'un lieu de pensée différent. Moins optimiste que O'Casey qui croyait en une nature humaine toujours renaissante, Behan en vient à célébrer le suicide dernière métamorphose ou avant dernière de la créativité irlandaise. L'espace conquis le plus large n'approche-t-il pas du vide ? Quant à Keane¹⁶⁸ (né en 1928 dans le Kerry), ses drames que nous connaissons assez mal relatent surtout la dureté de la vie paysanne commandée par la nécessité de survivre (ce qui entraîne une violence sourde ou meurtrière) ainsi que l'inévitable exode rural qui frappe les jeunes. Mais Keane parait être un contre-exemple total de ce besoin universel il se cantonne dans un contexte rural, refuse toute généralisation qui rendrait son oeuvre recevable à l'étranger. L'espace est volontairement clos comme une résistance forcenée à la dilution dans l'universel qui hante la créativité irlandaise, en fin de course, en fin d'ombilicage en fait. Sa force et son intérêt proviennent de cette réaction totale, de ce durcissement, de ce culte du microcosme et du présent. Nous le retiendrons donc à titre d'antithèse, comme le cas d'un dramaturge ayant conscience de l'évolution en marche et s'y refusant (ce qui est son droit, et ne manque pas de valeur en soi). Ecrivain à contre-courant, preuve a contrario.

Le dernier écrivain à utiliser pour notre thèse a un statut mi-irlandais, mi-français : il s'agit de Samuel Beckett. Il est déjà en dehors de la tradition irlandaise, vivant en France, écrivant en français certaines de ses oeuvres. On notera combien cela est symbolique d'un processus finissant : l'exclusion est telle que le créateur est plongé dans un contexte franchement étranger à son origine. Beckett porte en lui de quoi bien sûr l'apparenter au monde irlandais¹⁶⁹, mais sa vie d'exilé volontaire n'en est pas moins symptomatique. Il est possible, certes, de relever dans son oeuvre théâtrale ou romanesque des traces de sa culture anglo-saxonne, voire irlandaise (ne serait-ce qu'en les refusant ou par des références irrévérrencieuses), de le situer même par rapport à d'autres écrivains irlandais qui, comme lui, ont choisi de s'éloigner de leur patrie et de montrer, ainsi, que Wilde, Yeats, Shaw, Joyce lui ont préparé le chemin, mais ce qui nous retiendra plus particulièrement, au-delà des délicates approches d'influences et de ressemblances, est le processus "d'évasion" que sa vie et son oeuvre exposent. En effet, la critique fait remarquer qu'à vingt-deux ans, Beckett quitte l'Irlande pour Paris et malgré quelques séjours à Dublin, s'installera définitivement en France, participant à la Résistance durant la dernière guerre ; l'on sait qu'il écrira en français certaines de ces oeuvres, se privant volontairement de toutes les images et associations d'idées dont il aurait pu bénéficier en écrivant dans sa langue maternelle. L'on sait enfin que Beckett se méfie de l'Art, de la littérature comme moyens d'affirmation ou comme expédients d'une nouvelle religion rendue à la créativité imaginaire.

¹⁶⁷ Sa pièce la plus célèbre est The Hostage, 1958.

¹⁶⁸ Nous reprenons l'argumentation de J.M. Pannecoucke, "John Brendan Keane and the New Irish Rural Drama" in Aspects of the I. Th. (op. cit. - p 137-148).

¹⁶⁹ cf. Article de Bernard HIBON "Samuel Beckett : Irish Tradition and Irish Creation" in Aspects of I. Theatre (op. cit. - p 225-241). B. Hibon y analyse dette de Beckett à l'Irlande. Voir aussi l'article de R. ELLMAN, "Personne de nulle part" in Magazine Littéraire n° 231, Juin 1986 - p 1826.

Alors, la question qui nous vient est de nous interroger sur la raison d'une telle "fuite" : fuite géographique, refus de la langue natale, dédain pour l'Art. Comment se fait-il qu'un tel besoin d'évasion se développe en lui ? Il ne suffit pas de le décrire et de le nommer comme élément de la modernité pour satisfaire nos vœux mais de revenir au point de départ. Quelle crainte anime Beckett dont nous reconnaitrions l'empreinte dans son oeuvre ? C'est par l'intermédiaire de la fascination que Descartes exerça sur lui que nous pouvons entrevoir une solution probable. Proust et Dante, qu'il aimait, sont aussi des points de repère (à un degré moindre peut-être). Pourquoi s'évader sinon parce que l'on se sent prisonnier et menacé d'étouffement ? Mais de quel étouffement s'agit-il, quelles contraintes pèsent, quels moyens utiliser pour se délivrer de cela ? L'intérêt de Beckett pour Descartes est significatif. La première oeuvre, The Whoroscope (1930), est un poème qui met en scène Descartes dont Beckett plus tard vint à imiter la phrase centrale des Méditations, le "je pense, donc je suis" par un "je souffre donc peut-être je suis".

Même si une première oeuvre nous parait décrypter souvent un écrivain d'importance, cette seule référence à Descartes ne saurait suffire mais un véritable parallélisme est à tenter pour aussi curieux que cela soit. L'on imagine mal le fondateur du rationalisme avoir une quelconque ressemblance avec un témoin du désespoir moderne, une sorte de nihiliste affligé. La philosophie cartésienne prend son origine dans le doute méthodique institué comme une méthode de discernement. Dans le Discours de la Méthode (1637), qui forme une biographie intellectuelle, Descartes nous rapporte comment il est passé de la connaissance qu'apportent les livres à celle que procure le monde, pour les mettre toutes les deux en cause et rechercher au fond de lui les principes d'une nouvelle philosophie. Les voyages qu'il avait entrepris l'avaient aussi confirmé dans l'idée d'une diversité des opinions telle que bien des idées supposées universelles et transcendantes ne lui apparaissaient plus que comme le reflet de coutumes et d'une forme de culture. Mais à la différence du sceptique qui tire la conclusion de cette expérience variée du monde que tout est relatif et qu'il faut s'accommoder de cet état de choses, Descartes reste inlassablement en quête d'une vérité : "et j'avais toujours un extrême désir d'apprendre à distinguer le vrai d'avec le faux, pour voir clair en mes actions et marcher avec assurance en cette vie" (Discours de la Méthode, 1ère partie).

Cette attitude n'est pas éloignée de celle de Beckett puisque lui aussi conçoit l'incertitude comme moyen de découvrir la vérité et comme essence même de la vie. Beckett n'est pas un sceptique, il veut radicalement extraire toutes les apparences de vrai, toutes les illusions dont l'homme se sert pour mener sa vie. La perte de croyances, de dogmes, le sentiment de n'affronter que le vide, en font un adepte de Descartes, faisant table rase des idées apprises et s'imposant, par le doute, à remonter à des fondements certains.

Ces deux penseurs ont connu, chacun, brutalement une nuit ou une journée de révélation qui oriente définitivement leur vie. Pour Descartes, la nuit du 10 novembre 1619 est restée fameuse : dans un petit village d'Allemagne, en plein hiver, enfermé dans une chambre, il découvre qu'au milieu de tant de doutes l'assaillant, une science est cependant possible à l'exemple de la géométrie. Le doute devient positif et permet

l'affirmation d'une construction. Pour Beckett, il en sera de même. Ellmann¹⁷⁰ décrit ainsi ce qui eut lieu : "peu après la guerre, il fit l'expérience de ce qu'il identifierait plus tard, avec une certaine gêne non dénuée d'obstination, comme une "révélation", ce fut lors d'une visite de sa mère, en Irlande, pendant l'été 1945. Dans sa maison "New Place", en face de "Cooldrinagh", de l'autre côté de la rue où il avait grandi, il comprit soudain ce que devaient être ses futurs écrits. Contrairement à la plupart des révélations, celle-ci n'offrait ni ciel ni terre nouveaux, mais quelque chose qui ressemblait plutôt à un enfer présent. Nous savons en partie que ce fut cette révélation parce que lui-même en fit la satire dans Krapp's last Tape (La dernière bande de Krapp)... Krapp s'entend prétendre avoir eu autrefois une expérience aussi capitale que celle de Beckett : "Année de profonde détresse et indigence spirituelle jusqu'à cette nuit mémorable, en mars, à l'extrémité de la jetée, battue par la tempête, nuit inoubliable où je vis soudain tout : la vision enfin... Ce que je vis soudain c'est que la croyance qui avait soutenu toute ma vie, c'est-à-dire (il fait avancer la bande du magnétophone), que l'obscurité que j'ai toujours essayé de surmonter est en réalité ma plus..." ...le magnétophone doit continuer ainsi : "que l'obscurité que j'ai toujours essayé de surmonter est en réalité, mon allié le plus efficace (ou mon complice le plus précieux)". Ellmann conclut en disant que "ce choix conduisit l'écrivain à privilégier les vieillards, les infirmes, les veules parce qu'il approchait à travers eux le dessous de l'expérience, au-delà des poses et des attitudes". Comme pour Descartes, c'est l'expérience du vide, la défaillance dans les certitudes qui serviront à retrouver les fondements du vrai. Roudaut¹⁷¹ avait cette formule : "toute l'oeuvre semble vouloir creuser l'idée d'une absence fondamentale de sens, faire de l'incertitude la seule assurance".

Cette position commune au philosophe et à l'écrivain, nourrie d'une même expérience déterminante, s'accompagne d'une double similitude soit pour décrire l'écroulement de toutes les opinions dont l'homme se leurre pour exister, soit pour amener l'être humain par raréfaction de ses croyances à une pureté des plus absolues. Un processus d'effilement est à l'oeuvre. Il est très révélateur de considérer les images qu'emploie Descartes aussi bien dans les Méditations métaphysiques que dans le Discours de la méthode; le poids des fausses opinions nécessite la délivrance. Ainsi notera-t-on dans la première ces phrases: "j'ai eu quantité¹⁷² de fausses opinions pour véritables...il me fallait entreprendre sérieusement une fois dans ma vie de me défaire de toutes les opinions... j'ai délivré mon esprit de toutes sortes de soins ; je m'appliquerai... à détruire toutes mes anciennes opinions..., ce me sera assez de les rejeter toutes..." (lère méditation). C'est l'occasion pour Descartes d'envisager que ses sens sont trompeurs, que toute la réalité n'est qu'un rêve, que rien ne prouve qu'il n'est pas insensé, que Dieu s'il

¹⁷⁰ Art. cit., "Personne de nulle part" - p 19.

¹⁷¹ Art. cit. - p 15.

Rappelons aussi l'épiphanie joycienne qui a même valeur de révélation brutale qui s'obtient par la brusque arrivée d'une signification au sein d'un événement anodin et frappé au départ de disparition. Ce que l'on n'ose nommer, ce que l'on estime négligeable ou vil, traversé par une brusque révélation, prend une valeur digne d'être manifestée.

¹⁷² C'est nous qui soulignons.

existe, cherche à l'égarer, thèmes que l'on retrouverait aisément dans le théâtre de Beckett, si bien qu'il envie le repos de l'homme que ces questions ne travaillent pas : "et tout de même qu'un esclave qui jouissait dans le sommeil d'une liberté imaginaire lorsqu'il commence à soupçonner que sa liberté est un songe, craint de se réveiller et conspire avec ces illusions agréables pour en être plus longtemps abusé, ainsi, j'appréhende de me réveiller de cet assoupissement..." (lère méditation). A ces images de pesanteur, de torpeur, d'un effort pour se débarrasser de tout, pour s'alléger, s'ajoute celle d'un infini vertigineux : "et comme si tout à coup j'étais tombé dans une eau très profonde, je suis tellement surpris que je ne puis ni assurer mes pieds dans le fond, ni nager pour me soutenir au-dessus".

Nous retrouverons ici une figure spatiale sousjacente, celle de l'ombilic, en raison de la problématique qui apparait ici : un englobement qui cerne l'individu (ses opinions, ses sens, son existence sont fausses), un encerclement vague, infini, une douce torpeur qui vous dilue ou vous écrase. L'épisode où Ulysse luttait contre le Cyclope nous revient en mémoire, en particulier le moment où le héros se sert d'un pieu pour crever l'oeil ou cette poche emprisonnante. Même souci chez Descartes de réclamer comme "Archimède", pour tirer le globe terrestre de sa place et le transporter en un autre lieu... "un point qui fut ferme immobile". Dans le Discours de la Méthode, l'image d'encerclement est rendu dans la seconde partie par le développement désordonné d'une ville construite à la va-vite dont "les grands corps sont trop malaisés à relever, étant abattus, ou même à retenir, étant ébranlés, et leurs chutes ne peuvent être que très rudes", de sorte que le seul salut réside dans une table rase pour plus de solidité dans la nouvelle construction. Toutes ces expressions ne sont pas étrangères au décor que plante Beckett dans ses pièces : la légendaire sobriété du décor beckettien ne doit pas nous faire oublier que l'horizon désert, éteint, en plein déclin traduit nettement l'effondrement général des formes et des couleurs, et s'il n'y a plus encombrement, demeure la menace d'une totale dilution : l'espace n'est pas grandiose de vastitude mais désespérant de grandeur.

Le héros cartésien échappe à cet environnement lorsqu'il s'enfonce en lui-même; le héros beckettien se tourne aussi sur lui-même, ayant réduit ou raturé le monde, mais la délivrance est le calme de la mort: aucun projet de reconstruction n'existe, la seule fermeté à obtenir au sein d la vanité des vies, est dans la conviction que rien n'est ferme. Il n'empêche que tous deux ont la même attitude de renoncement face à la réalité immédiate, à savoir une commune solitude et concentration. Ils résistent à l'effondrement et à l'omniprésence du monde par un déploiement exacerbé de leur "moi", de leur individualité pure et dégagée des apports étrangers. On trouve alors ces images chez Descartes :

"Comme un homme qui marche seul et dans les ténèbres" (Dis- cours).

"Je fermerai maintenant les yeux, je boucherai mes oreilles, je détournerai tous mes sens, j'effacerai même de ma pensée toutes les images des choses corporelles, ou du moins, parce qu'à peine cela se peut-il faire, je les réputerai" comme vaines et comme fausses, et ainsi m'entretenant seulement moi-même et considérant mon intérieur..." (Méditation troisième)

"Je me suis procuré un repos assuré dans une paisible solitude" (Première Méditation)

"Ne trouvant aucune conversation qui me divertit, et n'ayant d'ailleurs par bonheur, aucuns soins ni passions qui me troublent, je demeurerais tout le jour enfermé seul dans un poêle, où j'avais tout le loisir de m'entretenir de mes pensées" (Discours deuxième partie), etc.

L'on ne peut que convenir que ces expressions ne détonneraient pas dans la bouche de Beckett : le personnage qui a compris l'illusion du monde et combien il en était prisonnier, songe à s'en sortir par lui-même, en se retractant pour découvrir l'issue.

La différence entre Descartes et Beckett est dans la solution proposée : le doute a fait surgir le "cogito ergo sum" et s'ouvrent à l'auteur l'immense territoire des sciences, la certitude d'une relation entre Raison et Religion, une unité des savoirs prodigieux ; le désarroi beckettien conduit à l'appauvrissement, à la désagrégation (à l'intérieur des illusions, le héros sombre dans sa vanité ; durant son refus des valeurs imposées pour exister, il se marginalise, devient infirme, incapable ; après la découverte de l'enfer humain il souhaite n'être rien, se fondre dans le néant). Il y a même ampleur finale mais les domaines sont inversés : l'un autorise une conquête de la réalité, l'autre une négation finale. La comparaison à cet égard, entre Joyce et Beckett, portant sur leur conception respective de la littérature, est des plus significatives. Ellmann¹⁷³ remarque à juste titre ceci : "Finnegan's Wake fut la réalisation d'un souhait que Joyce avait exprimé longtemps auparavant d'un langage dépassant les frontières nationales et dont seraient tributaires tous les langages connus.

Beckett ne pouvait pas célébrer ainsi les mots. Puisque la littérature ne lui paraissait pas, comme à Joyce et à Stephan Dedalus, être l'éternelle affirmation de l'esprit humain, elle devait souffrir aussi d'un appauvrissement. Le but des paroles, chez Beckett, n'est pas d'être accumulées. La Bouche s'ouvre parce que c'est obligatoire, en attendant d'être définitivement fermée ; les mots, dit Beckett à Laurence Harvey "sont une forme de contentement de soi". La littérature n'est guère salvatrice aux yeux du dramaturge, à la différence de son compatriote et ami, Joyce dont nous parlerons sous peu, tant ce dernier traduit romanesquement une étape très proche de celle que nous analysons ici pour le théâtre. Renoncer à dire, désinventer ou détisser la toile des rêves et opinions humaines, aboutit certes à se délivrer mais l'horizon dégagé alors est vide et neutre ou moribond. On retrouvera alors le goût que Beckett avait pour Proust et Dante, outre celui pour Descartes. En peu de mots, il y a chez Proust le même renfermement dans une chambre, une fois les diverses illusions de la vie testées, pour lutter contre la disparition et, désespérément, par le souvenir soudain resurgi, croire en une salvation offerte. Etre et choses ont fui, le monde se dilue ; la mémoire les restitue par fragments ou par pans entiers que l'on croyait irrémédiablement perdus. C'est la même quête d'une certitude après un temps de concentration sur soi, dans une chambre, contre la menace de l'englobement indistinct. L'espace gagné et livré est celui du passé réexposé et totalement libéré de la nostalgie et de l'oubli. Dante procède de même lorsqu'il peuple ses cercles infernaux ou du Purgatoire, d'amis de parents et de relations qu'il a connus autrefois. Il y a chez lui la volonté de tout cerner et situer pour que rien des hommes célèbres anciens et

¹⁷³ Art. cit. - p 26.

modernes n'échappent, ne s'évadent d'une unité sacrée. Cela suppose fortement qu'il ressentait qu'il pouvait ne pas en être ainsi, qu'il fallait que le poète concentrât son effort sur l'organisation d'un monde complet.

Nous établirons donc que les formes de pensées qui effectuent un saut dont le cours de l'histoire des idées rend compte, empruntent de manière latente les figures catastrophiques. Descartes est bien un homme de rupture de son propre aveu, mais il l'est aussi parce que s'opère une discontinuité entre la philosophie scolastique et la sienne. On retrouve alors dans son oeuvre des traces d'images catastrophiques proches des ombilics : il a fallu une chambre¹⁷⁴ où s'enfermer afin de résister à l'englobement du monde ; le résultat de cette "sortie" hors de la prison des illusions est l'affirmation du sujet pensant. L'ombilic traduit une discontinuité mais permet un nouveau dégagement, la réhabilitation de l'homme menacé, la naissance d'un espace plus vaste d'un potentiel supérieur aux potentiels précédents. Il en est strictement de même dans le cas de Beckett qui joue sur une rupture dans la tradition théâtrale dont il condamne les poses, les sentiments affectés, le goût prononcé pour la parole. Il cherche à s'évincer de cet univers où s'exprimer est une joie et une nécessité, à privilégier l'hésitation, le fragmentaire, le bredouillement. Le saut est effectué en peignant des êtres tassés sur eux-mêmes, se réduisant, doutant du monde extérieur. Puis, une fois la description achevée, il peut les libérer totalement du poids du monde en les vouant au sein généreux du pur et absolu Néant. L'on peut s'en donner une idée à étudier brièvement ses deux pièces les plus célèbres.

La pièce qui rendit célèbre Beckett, En attendant Godot (1953), est trop connue et étudiée pour que nous puissions penser ajouter quelque considération nouvelle. Disons seulement que les deux protagonistes sont des clochards, et perdus dans une attente d'on ne sait quoi, se tiennent dans un endroit vide (un bord de route) qui est la négation de tout espace social ou historique : sont-ils dans une campagne en été ou en hiver ? A l'Est, à l'Ouest ? Quel âge ont-ils, quel pays habitent-ils ? Toutes ces questions demeurent sans réponse et n'ont plus aucun intérêt. Tout s'est dissous, décomposé et aboutit à un espace infini, universel où l'être humain, quel qu'il soit, débarrassé de toute détermination historique ou sociale, passe son temps à la recherche d'une limite bien incertaine (Godot, par exemple). Fin de partie a même vertu de "catharsis", d'épuration de l'histoire et d'espace dénudé. Tous cherchent dans cette pièce le moment où il n'y aura même plus rien à dire ; les deux vieux infirmes se taisent et s'enferment dans leur poubelle et domicile ; le maître malade et son domestique affirment que tout a été joué (le rêve et le désespoir, le suicide, l'incommunication, la différence de classes et la nature humaine,

¹⁷⁴ Il ne saurait, par exemple, en être de même pour Leibniz à la recherche d'un terrain d'entente entre les différentes croyances chrétiennes, entre mathématiques et éthique (figure du papillon) ou pour Nietzsche désirant une origine (généalogie) et la fin de l'homme (catastrophe de la France) ou pour un Hegel promenant l'Esprit au sein de l'Histoire humaine (catastrophe de la Queue d'Aronde), etc. La pensée, rappelons-le, outre les chemins que lui offrent la Raison et l'Imagination se sert des catastrophes pour résoudre des tensions imposant une discontinuité : déplacement d'un ordre d'explications dans un autre plan ; intrusion d'une nouvelle représentation des faits ; dégagement d'une solution jusque-là oubliée, sont les résultats obtenus par les catastrophes adéquates.

etc.) et qu'il ne reste rien. Les autres pièces disent la même chose, mais au-delà des commentaires sur l'absurdité et la dérision que célèbrent ces oeuvres, nous retiendrons quant à nous l'idée que la dissolution finale proposée comme modèle au public, correspond au dernier avatar du processus d'une créativité engagée dans le refus des contraintes. A ces métamorphoses, il nous semble possible d'y voir une "logique" et non le désordre des contradictions et de tissements incertains.

Dalmasso, qui étudia le théâtre de Lady Gregory, paraît d'ailleurs avoir perçu cette unité souterraine à considérer ces phrases: "au lieu de présenter au monde l'image d'une nation idéale, gémissant sous le joug de l'opresseur, et dont tous les fils rivaliseraient de sainteté et s'uniraient pour mener le combat de leur libération, certaines scènes semblent ridiculiser le clergé, glorifier le parricide, bafouer allègrement toutes les règles de la morale et des bonnes manières, et montrent les Irlandais avides, des familles désunies, et des femmes de mauvaise vie"¹⁷⁵. On notera qu'elle retrace assez bien les différents scandales (et leurs significations culturelles) qui rythment la vie du théâtre irlandais : l'hérésie de Countess Cathleen de Yeats, le thème du parricide dans le Baladin de Synge, le naturalisme et le socialisme d'O'Casey, ou des dramaturges du monde rural. Il manquerait la dernière étape, celle de Beckett, mais le processus dans son ensemble est saisi sans doute.

Nous le résumerons de notre côté en le mettant en rapport avec les cinq facteurs précédents qui conduisaient à une diminution de l'espace social et imaginaire, rétrécissement mal ressenti par la créativité qui choisit, chaque fois et par étapes successives, de s'arracher à cette ambiance. Elle choisit donc de mettre à l'écart ses héros, de les dissocier du monde de différentes manières, comme le firent Yeats et Lady Gregory, en un premier moment ; puis, elle les amena au refus, au renversement de l'autorité, au "meurtre du père", à l'instar du héros le plus célèbre de Synge ; après quoi, elle leur refusa le soin de s'opposer et les obligea à se définir selon des critères extérieurs de plus en plus universels, comme on l'observe chez O'Casey ; enfin elle les fonda au sein de l'universalité sans limite, au point de les priver de toute caractéristique ou au risque de les dissoudre dans le néant, si l'on suit Beckett. Entre chaque étape, il est loisible à chacun d'inclure pièces et auteurs oubliés et d'établir de plus subtiles gradations et même (pourquoi pas) des contre-exemples ou des résistances à ce processus.

Mais l'essentiel étant cerné, le reste est à gagner en nuances. Pour nous, l'important à retenir est l'image même que porte ce processus de la créativité. Il s'apparente à la catastrophe de l'ombilic que Thom désigne souvent comme un jet d'eau à la forme conique élancée jusqu'au point limite où l'extrémité se brise et rejoint après cette extrême tension la surface ample et unie du bassin où se recueillent les gouttes ainsi libérées. La créativité sera cette goutte que cinq paramètres "coincident", réduisent, jusqu'à sa complète délivrance. Elle désire l'expulsion et vise à sortir de ce cône: elle ne peut le faire qu'en un seul endroit, le plus "extrémiste" dira-t-on. Maintenant que cette image d'un espace est présent à l'esprit, appliquons-le à certaines caractéristiques des thèmes et des messages

¹⁷⁵ op. cit. - p 293.

du théâtre irlandais: constitution d'une entité (Yeats) à l'écart de la puissante attraction du social qui, par le jeu de ses facteurs commence à faire naître le cône ; mise en accusation du "tissu" social, soit révolte et désir de crever cette enveloppe (Synge) ; regard accusateur et dominateur du jeu social et politique (les naturalistes, O'Casey), soit situation en équilibre à l'extrémité du cône ; enfin, dissolution, sentiment de chute et d'abandon, absence de références, dégradation et effondrement généralisés à l'univers (Behan, Beckett), soit fusion dans le réceptacle ou la surface du plan d'eau

L'image peut sembler moins poétique que celle du jet d'eau qu'aimait tant Breton (Nadja)¹⁷⁶ et qu'un philosophe irlandais, Berkeley, avait inventée dans ses Dialogues entre Hylas et de Philonous, où il exprimait sa conviction en un idéalisme total. Chaque gouttelette est sous le regard constitutif du monde que pose sur elles Dieu. Reconnaissons lui au moins une efficacité explicative et une clarté agréable. Aux différentes formes que prenait l'espace social mu par des facteurs internes, a répondu une créativité précise. Peut-on mieux cerner les rapports entre l'histoire qui agit sur les facteurs et les modifie, et la créativité, en particulier, le Théâtre ? L'histoire livre une forme spatiale (une indépendance ne peut s'assimiler qu'à l'acte de se dresser, à l'image d'un cône) ; la créativité l'utilise et la dépasse. Bien loin d'une antinomie, il y a en réalité un mouvement de transcendance, un élan vers l'au-delà de la forme momentanée, qu'accompagne rapidement aussi une chute dans l'informel.

L'événement servirait l'humanité en la ramenant sans cesse à se reformer et à se détacher de ses modelages. A la différence des autres genres littéraires, le théâtre est plus sensible à ces périodes complexes où l'histoire "accouche" d'une entité nouvelle, réhabilitant "l'enfoui" et le "tu", parce qu'il expose la condition humaine soumise à la disparition et à la défaillance : le philosophe Monnerot la voyait "en limitation" et malheureuse de l'être, se débattant contre.

Si l'histoire lui apporte une situation où une réduction des possibles se fait, vu que naître c'est obligatoirement abandonner l'infini des formes possibles et en choisir une, le théâtre raconterait nos limitations et nos nostalgies, la détresse de la limitation humaine. L'esprit tragique irlandais rejoindrait celui des tragiques grecs. Ce dernier racontait comment la fatalité contraignante détruit l'homme ; celui-là expose comment présence et absence des contraintes sont une nouvelle image du destin auquel les hommes sont livrés. Mais ces suggestions ne demeurent que solutions entrevues, et nous ne n'y attarderons guère plus.

4) Appendice éventuel :

Un dernier point d'analyse reviendrait à une étude des ballades populaires, de la poésie et du roman en Irlande pour que notre idée de la créativité soit complète. Leurs genres semblent moins bien s'accorder avec la figure de l'ombilic, mais auparavant nous

¹⁷⁶ p 99 : "Devant nous fuse un jet d'eau dont elle paraît suivre la courbe. Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est encore plus joli quand elles retombent... Je m'écrie : "Mais Nadja, comme c'est étrange !" Et je suis amené à lui expliquer qu'elle fait l'objet d'une vignette, entête du 3ème des Dialogues entre Hylas et Philonous de Berkeley, dans l'édition de 1750".

avons estimé ces genres à l'oeuvre dans les autres figures catastrophiques : invention de la rime dans le contexte de la rencontre de deux traditions ; développement du mythe - en tant qu'archétype des romans à venir dans le cadre d'un passage d'une culture à une autre. Toutefois, il serait invraisemblable que roman et poésie en Irlande n'aient pas subi l'influence de la figure spatiale ombilicale. L'activité théâtrale de Yeats ne va pas sans son activité poétique par exemple. Outre l'influence du romantisme européen sur la poésie irlandaise, et sa propre influence sur les romantiques continentaux, la poésie et le roman évoluent beaucoup. Les ballades populaires où s'exprime le génie poétique, les appels à la mythologie, à l'introspection ou au rêve, nécessiteraient une autre étude. De même pour le roman. Nous n'en rendrons compte modestement qu'en apportant quelques remarques sur la langue anglo-irlandaise, car son évolution retrace certainement le même processus de "décomposition". Nous entendons par cela une rupture des contraintes à nouveau rythmée par l'usage de formes dialectales, l'outrance verbale considérée comme un des beaux arts, et l'abandon de toute syntaxe. Le but ici avoué n'est point de convaincre mais d'avancer une hypothèse. Cela sous-entend qu'elle soit confirmée, nuancée et améliorée .

A) Moore, Gregory, Hyde, Synge, Ferguson¹⁷⁷ et tant d'autres, sont fascinés par le parler dialectal teinté de gaélique qu'ils entendent chez les paysans. Ils en recensent les formes et les annexent à leurs propres oeuvres, que ce soit la traduction de légendes ou des dialogues ou des créations personnelles. Une liste¹⁷⁸ de ces "particularismes" peut-être établie et interprétée comme suit : quelques aspects linguistiques renvoient à la présence du gaélique (absence de présent perfect et de pluperfect dans cette langue) mais l'ensemble correspond aux défauts et qualités de toute langue parlée (goût de la coordination aux dépens de la subordination, redoublement des formes et répétition, présence simultanée du mot et de son référent, mise en relief du mot principal par une place centrale ou initiale, usage préférentiel du verbe à l'infinitif réduit à sa plus simple expression, développement du verbe "être" au détriment de tout autre auxiliaire) si bien que l'articulation logique est floue, à compléter, tandis que l'on gagne en vitesse et expressivité. Aussi, au risque de nous inscrire en faux contre d'éminents avis, nous voyons dans cet état de la langue moins l'annonce d'une nouvelle forme, une fois la surprise et l'amusement passés, que la décomposition et du gaélique et de l'anglais. Bien sûr, entre les mains d'artistes, ces traits défigurés sont à nouveau retravaillés et comme reforcés dans certains cas.

B) La langue poétique et romanesque s'est complue dans le lyrisme, les soupirs et les envolées châtiées. On connaît la réaction violente de certains écrivains comme O'Casey s'écriant : "nous en eumes assez de l' (= Irlande) entendre soupirer et gémir, si

¹⁷⁷ Samuel Ferguson (1810-1886) effectue d'abondantes recherches dans la vieille littérature épique, en donne des traductions originales que célèbre Yeats, compose un poème Congal (1872) aux accents homériques. Son travail sur la langue est capital.

¹⁷⁸ M. DALMASSO, op.cit. 2ème partie. Ch. IX ; le dialecte de Kilartan, p 577 et sq ; P. RAFROIDI : "L Irlande et le Romantisme" p 344-346 (l'influence du gaélique). MAC HUGH et HARMON, Short history of anglo-irish literature. Appendice p 327-329.

seulement elle avait pu se mettre à brailler des ordures¹⁷⁹. Il doit sans aucun doute exister un courant poétique et romancier de cet ordre, ce qui traduirait une révolte contre la bienséance affichée et voulue par les nationalistes. Même Yeats, si discret et soigneux de sa forme, n'est pas à éloigner de cet éventuel courant : la violence de certaines images par leur pouvoir sexuel, la rupture du vers et l'inclusion d'éléments très familiers, forment une partie de son univers poétique. Quant au romancier, pensons à Joyce des Dubliners¹⁸⁰ et surtout d'Ulysse: la langue y est devenue l'expression de tout ce que l'on n'ose pas dire, de toutes les associations fortuites et incongrues, de tous les refoulements inconscients. Sa forme même ignore point et virgule, délie et lie sans règle codifiée et sociale. C'est pour notre interprétation en fin de compte peu étonnant que ce choix du personnage d'Ulysse comme héros de son roman. La structure de l'OdYssée, sa thématique servent le projet de Joyce narrant les "aventures" en une journée de L. Bloom "Juif errant" dans les rues de Dublin tandis que les monstres odysseens se réincarnent dans le paysage quotidien et urbain. Qu'est donc Ulysse à nos yeux ? Comme Jonas, il représente la révolte contre toutes les formes d'oppression, ces monstres aux moeurs incestueux et n'aimant pas l'étranger ou cherchant à le digérer pour qu'il devienne leur bien. Si Oedipe épouse sa mère, Ulysse est un anti-Oedipe en tant que défenseur de l'altérité. Toutefois à la différence du parricide, il préfère la ruse qui aboutit à l'éviction ou à l'effacement du père. Là où Oedipe ne fait que réoccuper la même place vacante du père, Ulysse en invente une autre. Les deux personnages sont liés. On ne peut que sentir combien il était probable que sa figure apparût dans une oeuvre, à partir du moment où un ombilicage est en cours.

C) Le registre de la langue s'étend encore et devient symbole d'une "destruction" généralisée. Le meilleur exemple revient à l'oeuvre finale de Joyce : Finnegans Wake. Chaque mot se télescope avec les autres, se détruit à l'intérieur, dit plus qu'il ne veut, s'affirme comme une entité vivante au détriment de toute syntaxe. La langue n'est plus vraiment anglaise ; elle se charge d'emprunter à nombre de langues européennes ; le mélange polyphonique est avoué ; le lecteur doit accepter de se perdre dans cet univers infini¹⁸¹.

En poésie, il faudrait considérer le cas de Stephens que Joyce estimait le seul apte à finir Finnegans Wake, ou un Américain, secrétaire de Yeats, Ezra Pound, dont on a jusqu'ici peu eu l'idée d'étudier les rapports qu'il a eu avec l'Irlande¹⁸².

¹⁷⁹ Cité par P. RAFROIDI : "L'Irlande et le Romantisme", op.cit.- p 3-5 :

"We got tired of her sighing and weeping, longing to hear her roar out vulgar words". Autobiographie II, 617.

¹⁸⁰ Le refus de servir l'Irlande apparaît nettement aussi dans le "Portrait de l'artiste en jeune homme" et dans "Les Exilés" (Cf. Acte I : "Si l'Irlande doit devenir une nouvelle Irlande, elle doit devenir européenne").

¹⁸¹ Même impression avec l'oeuvre de Flan O'Brian (1612 - 1966)

Rafroidi dans "L'Irlande Littérature"écrit (page 140) :

"At swim two birds est un chef d'oeuvre qui reprend jusqu'au cauchemar les procédés de Joyce... mêle la chronologie, les points de vues, les allusions, les citations, les traditions, et se rit merveilleusement de tout..."

¹⁸² Comme pour Joyce, Ulysse est un personnage central dans les Cantos de Pound : le premier chant est d'ailleurs une traduction de l'Odyssée à partir d'une traduction latine. Pound rêve d'une expression usant de toutes les formes connues, - Les Cantos.

Le lecteur aura compris que ces trois divisions reprennent celles que nous notions pour le théâtre : mise à l'écart par le dialectal; révolte ouverte, mépris supérieur et affiché pour les conventions ; fusion dans l'infini des langues européennes.

Toutefois, ce chapitre ne saurait retracer tous les aspects de la créativité irlandaise¹⁸³. Nous n'en avons choisi qu'un seul (est-ce le meilleur?) parce qu'il représentait un appel à l'universel. Il nous a permis de retrouver les thèmes et expressions convenus, pour décrire une catastrophe du type des ombilics, non plus par le biais d'une navigation mais par celui de tout un courant artistique.

Les concepts élaborés lors de l'analyse des navigations servent ainsi à une lecture particulière de certaines périodes. Mais la différence essentielle entre ces navigations et les autres oeuvres, reste à nos yeux importante : les premiers "théorisent" un phénomène d'évolution, mettent en valeur un espace particulier, les secondes le vivent, le ressentent ou l'utilisent pour leur richesse et leur problématique.

¹⁸³ On notera comment, de façon inconsciente, les critiques et les journalistes sont prédisposés à surestimer les oeuvres irlandaises contemporaines qui restent attachées à ce modèle de "destruction".
cf. Comptes-rendus sur O'Flaherty, O'Brien, MacGahers, etc.

CHAPITRE III TIR-NA-N-OG

L'esprit critique contemporain n'a eu de repos qu'une fois éradiée de nos consciences toute référence à l'au-delà. Ne s'était-il pas glissé dans toutes les conceptions de nos prédécesseurs, moins peut-être au niveau d'une croyance populaire en des lieux de rétribution post mortem, qu'au sein des représentations données du monde ?

Sous la forme d'Archétypes, d'Idées, de Centre Absolu, de divinité transcendente ou de vérité éternelle il est possible d'en reconnaître la trace : la différence serait dans la plus ou moins grande étendue spatiale accordée à l'au-delà, qui peut aller du point infime aux cieux infinis, du cadre architectural ou de l'armature diaphane à la Totalité illimitée. Face à ces abstractions, la croyance populaire, seule, a maintenu longtemps un enracinement spatial, mais la destruction intellectuelle des représentations complexes a entraîné aussi celle de l'homme commun, même si quelques ruines de paradis et d'enfers demeurent. Les "arrière-mondes" ne sauraient avoir d'avenir devant eux, qu'à titre de curiosités archéologiques dont la réalité s'éloignerait peu à peu. La répartition des rôles à Denser revient soit à déplorer cet état, soit à participer à cette éradication dont les vertus purificatrices ne sont peut-être pas négligeables. Reste-t-il encore la place pour reconstruire cette notion, est-ce vraiment la peine ? En fait nous postulons qu'une nécessité se fera jour et que les temps pourraient venir pour l'oeuvre à entreprendre.

Le confort voudrait que l'on restât sur les positions jugées vaines par la critique, et que, tant bien que mal on les consolidât par esprit de résistance sourde, si d'aventure il nous venait à l'esprit de regretter cette référence à l'au-delà. L'on aurait, sinon, meilleur compte à se joindre au haro général qui rendit célèbre plus d'un, et à laisser de côté ces illusions qu'une partie de nos navigations nous a données à voir. Pourtant, il y a un dernier point que l'histoire de la littérature irlandaise nous invite à considérer, à savoir cette "Terre de la Jeunesse" ou "Tir-na-n-Og" qui revient comme un thème lancinant et en fait une des particularités. "L'au-delà" y est bien résent, sous sa forme la plus immédiate, la plus banale presque, la moins intellectuelle qui soit. Si les navigations nous ont permis de mettre en évidence des concepts d'analyse propres à une lecture orientée de la créativité irlandaise (harmonisation de deux cultures; affrontement et invention ; réduction et quête d'une salvation ; soit trois moments structurels), il faut maintenant revenir à l'étude de l'espace imaginée comme ailleurs utile à l'apparition de formes nouvelles. L'au-delà nous importe à nouveau comme élément d'une réponse probable au fondement d'une réflexion constructive.

Après avoir découvert qu'en certaines navigations se théorisent des phénomènes observables dans la réalité, et que ces concepts permettent une lecture des événements littéraires irlandais, nous devons tenter de dégager un autre apport de l'Irlande à nos consciences : quelle vert universelle porte en soi la conception d'une "Terre de la Jeunesse" ? Nous ne pourrons répondre à cela que progressivement, après analyse des caractéristiques de ce lieu inventé, après recherche sur la validité d'une telle représentation.

Mais tout revient à dire au départ que l'absence d'une référence ultime chez l'homme moderne est inquiétante, et ce, non parce que le risque et l'inconfort tant moral qu'intellectuel qui en résultent, sont à l'origine de notre réflexion. Non plus, comme nous le disions, en raison d'un vif regret et d'une volonté de ressusciter ce qui est moribond. C'est au niveau des conséquences qu'il y a lieu d'être inquiet et de considérer que la joie première qui accompagnait ce mouvement critique de libération, disparaîtra et fera place à un désenchantement profond lorsque l'on en aura fini de défaire les constructions du passé, sans s'intéresser au problème de leur remplacement, au risque, cette fois-ci à nouveau, de paraître produire des illusions. Semblable à une troisième sophistique, ruinant les certitudes anciennes et célébrant ce jeu par une danse, magnifiant l'activité ludique et la proposant comme finalité, la critique moderne a, pour elle, d'avoir été audacieuse et d'avoir agrandi le monde à nos perceptions.

Mais si le métaphysique, l'inné, l'a priori, le centre, le transcendantal se meurent, s'il n'est plus de saison de rechercher chez l'enfant sauvage comme Gaspard Hauser, s'il existait en lui, avant tout commerce avec les hommes, la claire notion de Dieu, la crise qui s'ouvre est celle d'un dénominateur commun entre les hommes qui les relie dans leurs activités intellectuelles et imaginaires, alors que rien ne peut être édifié dans un contexte d'évacuation des références ultimes. Si aucune conceptualisation d'un "champ moyen" n'est faite, une dilution à l'infini s'ensuivra, qu'accompagne une uniformisation sans frein, indomptable, puisque la dilution autorise l'effacement des différences et la victoire du plus quantitatif.

Cela ne saurait être la seule conséquence à retenir si l'on songe qu'il existe une relation entre certaines découvertes et la ferme conviction d'un "au-delà"¹⁸⁴. Ce dernier a valeur minimale d'hypothèse dans certains cas, mais valeur maximale d'incitation vérificatrice, de théorie ordonnatrice, d'apprentissage de l'inconnu, etc, dans d'autres occasions. Il faudra peut-être poser ce constat que la croyance populaire et intellectuelle en l'au-delà (envisagé sous de multiples aspects) a permis l'essor scientifique européen pour plusieurs raisons, dont celle primordiale d'une habitude à créer une solution extérieure (abstraite) à l'agencement opaque et réglé des faits et des choses. Il s'agissait d'effectuer un saut qualitatif dans la description du monde, comme il s'agit de la même opération coutumière au métaphysicien enclin à définir l'Être, Dieu, l'Intellect. Donc, si l'on venait à oublier toute référence, l'on risquerait de perdre ce mouvement créatif qui nous a jusqu'à présent désignés. Car, à un niveau très humble et commun à tous les peuples, il est possible de remarquer, de l'avis des psychologues, que seul l'enfant par rapport aux autres petits du monde animal (et en dépit d'une ressemblance première) possède l'aptitude à spéculer à partir d'une information à moitié comprise, en suspens, pourrait-on dire, ou en pointillés. Par ces manques qui laissent dans la conscience une représentation ouverte (qui pourra se combler bien plus tard, au fur et à mesure que d'autres ouvertures se feront), l'esprit humain se constitue, selon un processus encore mal connu, basé sur une défaillance ou l'incomplétude première de la conscience. L'usage de

¹⁸⁴ N'a-t-on pas soutenu qu'une civilisation sans un art du jardin et sans un au-delà n'était pas une civilisation ?

cette aptitude demeure assez longtemps chez l'adulte pour lequel une image poétique, un résultat ambigu, ou une remarque incidente, réveilleront sa capacité spéculative, la réactiveront à bon escient.

Or, l'on peut se demander si justement la vertu d'un quelconque "au-delà" ne serait pas dans cette donnée d'informations contradictoires, faussées ou hasardeuses, dont le pouvoir évident appartiendrait à un éveil de la conscience brusquement privée, laissée en suspens, se devant finalement à une représentation ouverte qu'elle aurait pour tâche de développer. La disparition de cette notion présente des conséquences imprévues d'affaiblissement de notre effort spéculatif, là où nous croyions nous libérer d'un poids, d'un étouffement général.

Certes, ce serait une solution peu glorieuse pour "l'au-delà" de terminer sa carrière sous l'aspect d'une métaphore mal comprise mais pleine de charme vague, et d'en estimer la présence nécessaire à titre de moyen propédeutique, quand nous le connaissions sous les traits d'une solide construction d'où s'écoulaient les formes et les êtres. Néanmoins, son déclin ne peut entraîner qu'une somnolence; qu'une habitude à aller vers le connu, puisque rien n'invitera à supposer qu'il y a plus que raison et imagination confondues.

La dernière conséquence observable immédiatement est dans les efforts de remplacement opérés pour limiter le vide laissé comme si un besoin primordial demeurait et venait à s'exprimer autrement. Dans l'esprit du temps, au niveau de la croyance populaire, une oeuvre imaginative, de enefiction ou de parapsychologie, sont d'excellents équivalents des anciens "au-delà", puisque leurs créations reproduisent des désirs et des rêveries où l'imaginaire humain est enraciné. A un niveau plus intellectuel, on retrouvera cette idée que l'imaginaire est la zone que les hommes se partagent, si bien que leur activité symbolique (celle du langage, des arts, des techniques, des cultures, etc.) possède un référent ultime quoique protéiforme, dans l'imaginaire. Il est exact, d'ailleurs, que les conceptions de l'au-delà ont été, au cours des siècles, marquées tantôt par les influences rationnelles, tantôt par l'imaginaire, car elles ont bénéficié des systèmes qui naissaient, au point de devoir subir les outrages du temps que ces mêmes systèmes connaissent lors d'une modification de la vision du monde.

Mais la différence entre ces représentations actuelles de l'au-delà et celles d'autrefois pourrait résider dans le fait que les premières proposent un domaine illusoire comme tel, le proclament illusoire, paranormal et irréel, propre à nourrir le rêve, tandis que les secondes le voulaient véridique, ferme, le présentaient sous les auspices du vrai et du réel. Cela, au niveau des croyances populaires, car d'un point de vue intellectuel, l'on retirera que l'au-delà ancien était la référence ultime primitive, totale, et que, de nos jours, le remplace à cet effet l'ensemble (l'encyclopédique, structurel, relationnel)des produits intellectuels de l'homme. A une coupure extérieure, a succédé la glorification de l'objet fabriqué et construit par l'humain, soit un retour nombrilique vers "l'en-deçà". Vidé de son essence, l'au-delà devient matière à broderies imaginatives, au risque de laisser supposer qu'il ne peut en être autrement. De même qu'il perdait sa puissance à proximité de la Raison, de même il est détourné de son sens par l'influence de l'imagination. Un modèle était mis en évidence là où ne reste qu'un jeu brillant de formes et de modes ; l'un était "vraisemblable-impossible", l'autre sera "invraisemblable-possible".

Mais ce remplacement n'est pas en soi détestable, qui veut que l'au-delà, après avoir privilégié une dominante rationnelle se charge à nouveau davantage des charmes de

l'imagination. Notre réserve provient d'une autre problématique où nous craignons de voir s'évanouir tout dépassement hors des systèmes dualistes ou monistes. La pensée humaine, en effet, (par suite de la composition génétique du cerveau, peut-être) a pour limites courantes de diviser en deux pôles, d'établir des relations entre deux oppositions, de classer selon des principes antinomiques si bien qu'une première représentation du monde, nommée "dualisme" s'élabore ainsi; l'autre représentation, "moniste", est déjà un refus de subir cette polarisation et un désir de la dépasser grâce à un effort de compréhension plus vaste des phénomènes. Sans avoir l'audace de rentrer plus avant dans ces théories philosophiques, extérieures à notre ambition, nous signalerons que "l'au-delà" ne saurait logiquement avoir de place à l'intérieur de tels systèmes : le dualisme tend à le situer dans une optique dialectique où le positif appelle un négatif à titre de faire-valoir ou d'erreur¹⁸⁵; le monisme l'intègre à l'intérieur de son englobement totalisant.

Or, poser que l'au-delà est remplacé avantageusement par des visions futuristes ou imaginaires, c'est avouer qu'il n'appartient plus au mouvement central d'oppositions propres au dualisme ou à l'oeuvre de transcendance permanente du monisme. Pourtant un dualisme a pu être agrandi par un autre à chaque fois qu'une hypothèse tierce, un "au-delà" conceptuel, a été proposée (pensons, par exemple, au Ciel des Idées de Platon transcendant le dilemme de l'Etre immobile de Parménide et 11 Devenir flatteur des sophistes) ; de même, le monisme n'a pu s'affirmer que par un saut perpétuel pour englober ce qui devait lui échapper, s'extraire de son magnétisme. De sorte que nous pouvons alléguer que "l'au-delà", outre une fonction propédeutique, est la cause d'une construction toujours en cours, en vue d'une objectivité plus grande, et que son évincement aurait pour conséquence d'aménager tous les efforts conceptuels de compréhension du monde, qu'ils s'attachent à une dualité ou à une unité. La présence de l'au-delà correspond à l'espérance renaissante d'un dépassement des systèmes les plus complexes, les plus vastes, et ce, pour leur plus grand bien puisque cela les oblige à une redéfinition plus généreuse et magnifique. Toute ce qui vient d'être dit doit se comprendre comme la permanence d'une solution nouvelle, la possibilité de son existence, l'engagement fortuit de son apophanie ; tant au moyen d'images populaires du miraculeux qu'au plan de la réflexion de l'inattendu, l'au-delà se reconnaît certes à ces critères qui traduisent un besoin de compléter la réalité, et d'achever une pensée vers son opposé ou sa limite mais il établira une nouvelle objectivité, un domaine solide où se redéfinir, et regarder le monde. Ciel des Idées de Platon, ou Terre Promise, peuvent servir d'illustration à ce qu'il faut saisir par "au-delà".

Des trois conséquences que nous relevons provenant de l'effacement de la notion d'au-delà, c'est cette dernière qui est la plus prometteuse, quoique difficile à formuler. appelons les deux premières : le risque d'une dilution et de perte de tout dénominateur commun entre les hommes si rien d'ultime n'est posé ; le risque d'une torpeur intellectuelle si aucune spéculation n'est engagée par un éveil de la curiosité la plus

¹⁸⁵ Dans cette perspective, l'au-delà peut être identifié à l'Etre, par rapport au mouvant Devenir, à l'Ame par rapport au corps, au sujet par rapport à l'objet, etc.

extrême. La dernière conséquence serait l'impossibilité de créer de nouvelles objectivités. Ces trois effets se tiennent intimement et se réduisent à la possibilité de fonder une "métaphysique" et à une secrète necessite ressentie par plus d'un, moins dans le sens du "surnaturel" que d'une avancée signifiante. Reste alors à définir le matériau utilisable à cet effet et d'en tester l'éventuelle solidité. L'écho des diverses propositions mérite une brève réflexion, car c'est de cet échec que l'on tire, dans les Sciences Humaines, la conclusion qu'il faut abandonner la notion "d'au-delà" (conçue comme centre opérateur, cohérence, signifiant suprême, unité, par exemple) et se débarrasser de toute nostalgie. Comme dans d'autres sciences, l'échelle produit le phénomène, l'instrument d'analyse crée la loi, l'infinité des approches tisse un réseau relationnel suffisant pour s'alimenter lui-même et n'avoir plus de rapport avec quelque objet que ce soit. C'est ce refus d'un référent unique et stable, d'une "substance" au sens propre, qui caractérise au mieux toute cette démarche en linguistique, en mythologie, en ethnologie, etc.

Or, dans notre cas, notre "matériau" ne peut être qu'un ensemble de textes auxquels l'application radicale de la critique précédente apportera une double destruction: la première - la plus générale - parce que tout texte se suffit à lui-même et ne renvoie à rien d'autre, à aucun signifié réel et véridique; la seconde, plus particulière, parce que ces navigations traitant de l'au-delà avouent sans pudeur leur rattachement à une notion référentielle inexistante et cachée plus adroitement par les autres oeuvres. Il conviendrait, ici, de reprendre les analyse d'un Derrida pour jeter aux enfers ("scotomiser", diraient d'aucuns) ce qui est le propre d'une illusion occidentale, où l'écrit a toujours été le reflet de quelque chose d'autre, que ce soit le Verbe, le Vrai, le Réel, etc. La position moderne excellente est dans l'affirmation d'une écriture fondée en soi, autoimmune, aimerait-on dire, ne cessant de dire que la Vérité n'existe pas (et ce Vide, à chaque oeuvre, s'agrandit, malgré le projet de l'oeuvre de le combler une fois pour toutes), retrouvant cette innocence originelle de l'exprimé qui n'est ni vrai, ni faux, qui précède toute qualification d'une essence, qui est, avant tout, une forme nouvelle. Derrida, dont la critique est la plus cruelle envers nos reflexes les plus anciens, aime à souligner comment l'absence de centrage dilue l'objet analysé, le modèle à nos instruments de mesure, lui donne une infinité de directions vertigineuses¹⁸⁶.

Que dire alors de cette "Terre de Jeunesse" qui hante la littérature irlandaise, sinon qu'elle est à l'antipode de la modernité ' Non seulement, cette terre tient de l'au-delà fugitif, mais condamne littéralement ses auteurs à se réfugier dans une référence

¹⁸⁶ Dans *l'Écriture et la Différence* : Une citation proposée par Jacques Derrida peut bien éclairer l'attitude moderniste (p 15 note 1). G.Picon parlant de l'oeuvre d'art écrit: "Avant l'art moderne, l'oeuvre semble l'expression d'une expérience antérieure, l'oeuvre dit ce qui a été conçu ou vu ; si bien que de l'expérience à l'oeuvre, il n'y a que le passage à une technique d'exécution. Pour l'art moderne, l'oeuvre n'est pas expression mais création : elle donne à voir ce qui n'a pas été vu avant elle,- elle forme au lieu de refléter." Ou bien : "le langage doit maintenant produire le monde qu'il ne peut plus exprimer". (*Introduction à une esthétique de la littérature* - I - "L'écrivain et son ombre" 1953).

De même, à propos de Levi-Strauss et de la mythologie, Jacques Derrida célèbre dans cette démarche "l'abandon déclaré de toute référence à un centre, à un sujet, à une référence privilégiée, à une origine ou à une arché absolue" (p 419).

commode à un sens caché, total, central. Il existerait un lieu conçu par l'imagination Dopulaire qui permettrait d'immobiliser le Temps - c'est-à-dire que conceptuellement cela revient à proposer qu'il existe un point stable auquel il est possible de s'accrocher pour réduire la diversité changeante des phénomènes réels. Que cela vienne à être contesté comme suprême illusion, d'un espoir aussi inutile que plat, et toute réflexion à ce sujet s'effondre. Le problème est insoluble, à moins que nous rejetions cette critique contemporaine et reprenions l'argumentation ancienne, ou bien à moins que, profitant des secousses que cette même critique arrange, nous revoyions la manière dont l'au-delà irlandais se présente. Il n'est peut-être pas certain que ces caractéristiques le rendent démodé ni à la mode. Ce que nous soulignons là, c'est le danger possible si la notion d'au-delà disparaît, c'est aussi qu'il est impossible de lui redonner la place qu'il occupait parce que son évidence s'est estompée. En conséquence, nous dirons que ces navigations vers l'au-delà, et plus précisément les textes irlandais, auront pour vertu de répondre à une question à nos yeux importante : n'y a-t-il aucune solution entre l'assurance d'antan à un Référent Ultime (recherché, trouvé, quel qu'il soit) et l'affirmation contemporaine d'une liberté formelle infinie ? Doit-on prendre parti pour la certitude dont les qualités d'ordre et de construction sont louables, ou pour l'Artifice aux qualités non moins grandes d'audace et de délivrance ?

Cette question, aussi naïve qu'elle paraisse en sa première formulation oriente notre compréhension des "Terres de Jeunesse": leurs récits exposent une notion intime aux oeuvres littéraires, autrefois ; ils montrent clairement ce qui doit disparaître, selon la modernité en marche. Il reste à supposer qu'ils délimitent un champ permettant une problématique nouvelle ou l'alliance des systèmes anciens et modernes. Les voici dynamisés en vue d'une élaboration intellectuelle, transformés peu à peu de matériaux bruts en énergie, si cela est possible et digne d'être souhaité. L'avantage d'utiliser la littérature comme base d'une recherche et projet théorique, réside dans un alignement parallèle aux oeuvres elles-mêmes dont la vertu nous a été montrée par les navigations traitées que nous avons nommées, pour cette raison, lparabasesll. Il ne s'agit pas d'appliquer une théorie à des faits littéraires ni même d'en tirer une conclusion car ce serait avilir les textes que de les vouloir illustrationll dlun système de pensée ou étapes inférieures et préliminaires à un clair exposé scientifique et philosophique. La navigation vers l'au-delà est une forme de pensée, un trajet intellectuel et un exposé, en soi, et notre rôle est d'en suivre ls méandres et d'en poursuivre la logique.

Cela nous conduit à reposer les rapports de ces navigations avec la Théorie des Catastrophes qui nous a tant servi, mais nous n'avons jamais voulu en appliquer les résultats à nos textes qui, de droit, étaient prioritaires et à partir d'images spatiales identiques, conduisent à une réflexion morale sur l'existence et à une interrogation sur les mécanismes de la pensée, sur les déroulements historiques et les formes de création, là où la Théorie des Catastrophes préfère jusqu'à présent plus de prudence et de recul. Il y a, à ce sujet, plus dlune remarque à faire et qui convienne à notre idée dlassimiler certaines descriptions de l'au-delà aux catastrophes proprement dites. Pour tenter de résoudre le délicat problème des rapports entre les catégories de la pensée et celles qui structurent le réel, cette théorie en vient à supposer très fortement une équivalence qui aurait pour effet de faire coïncider nos spéculations et les faits existants, dlune manière d'autant plus surprenante que rien n'autorise à en être certain. Que l'abstraction des mathématiques puisse trouver un répondant dans le domaine physique tient du miracle,

aux dires même de R. Thom. Le langage, de même, véhicule certains concepts et images, une certaine structuration dont l'origine est de l'ordre des catastrophes, si bien qu'il est adapté, sinon adéquat, à la réalité elle-même structurée par les catastrophes. Ce "doublage" permet l'équivalence, mais la commune identité de ces deux plans s'est progressivement atténuée et a été oubliée. Le penseur tire sa gloire de retrouver la structuration identique, alors que surgit une difficulté nouvelle : si tel est le cas, il convient alors d'estimer que le développement du langage (et par là de la culture humaine) doit être assimilé à un oubli, ou à une déviation, ou à un décalage, selon le terme que l'on privilégie. Les catastrophes essentielles ont fini par disparaître englouties, voilées, atténuées¹⁸⁷ et toute une prolifération moins enracinée s'est propagée en tous sens. Après tout, rien d'anormal en cela, si l'on ne se souvenait que la Théorie des Catastrophes se pique d'expliquer surtout la naissance des formes, s'il ne s'agissait de morphogénèse. Tout le développement ultérieur, celui qui efface peu à peu les catastrophes primitives, ne peut être qu'une dégradation, mais à aucun titre une apparition de formes. La création se serait comme arrêtée ; toutes les langues créées, tout le vocabulaire accumulé, appartiendraient à une perspective de voilement.

Si nous transposons ces remarques, comme nos textes nous l'ont conseillé, au domaine de la culture et du connaître, nous pourrions trouver visiblement une meilleure solution qui laissera à la théorie sa puissance à tous moments et ne la renverra pas à un commencement mythique et achevé. Or, les tenants de cette pensée ont souvent opéré une critique négative du formalisme outrancier de notre époque dans tous les secteurs de la science, où s'entasse une multitude de statistiques¹⁸⁸, où le culte de l'expérimentation remplace tout raisonnement global, où la récursivité infinie de certains modèles et la complexité combinatoire sont suffisants pour combler le chercheur. R. Thom en vint même à parler d'idolâtrie à l'égard de la vertu générative de n'importe quelle structure formelle repérée et dont la validité s'arrête à ce pouvoir de développement et de transformation illimité. Et de proposer de revenir à une intuition spatiale où les positions sont marquées pour délimiter géométriquement des interactions, et pour aboutir à "réduire l'arbitraire", c'est-à-dire à retenir des contraintes. L'essentiel de cette critique réside dans un refus de sacrifier à la démarche moderne qui veut, comme nous le disions, qu'un système formel ne soit pas l'image d'autre chose que de lui-même, ne renvoie à aucun centre ou à aucune essence, la vérité ou réalité¹⁸⁹. Pour le théoricien des

¹⁸⁷ On retrouve une thématique excessivement platonicienne: c'est par la mémoire que l'on revient à la connaissance des idées contemplées par notre âme. L'oubli et le Léthé nous font vivre dans l'illusion d'un faux mouvement que l'on croit origine de formes nouvelles et variées.

¹⁸⁸ R. THOM (Modèles mathématiques de la morphogénèse):

"Le but ultime de la science n'est pas d'amasser indistinctement les données empiriques, mais d'organiser ces données en structures plus ou moins formalisées qui les subsument et les expliquent. Dans ce but, il faut avoir des idées "a priori" sur la manière dont se passent les choses, il faut avoir des modèles... J'ajouterai, à l'usage des esprits soucieux de philosophie que notre modèle offre d'intéressantes perspectives sur le psychisme et, sur le mécanisme lui-même de la connaissance" (p 88-89).

¹⁸⁹ Que l'on pense à cet égard à la révolution linguistique opérée par F. de Saussure quant à l'arbitraire du signe. Le signifiant est sans rapport avec le signifié. La langue est un système formel indépendant de

Catastrophes, le problème des rapports entre les diverses créations humaines (le langage, la science, essentiellement) et la structuration du monde ne peut être délaissé, car le souci d'une objectivité¹⁹⁰ est primordial pour l'être humain. D'où provient alors que tant de systèmes philosophiques n'aient pas ce souci, visent à la gommer ? Ne sont-ils pas aussi inventifs de formes d'analyse dont l'apparition est à justifier ? Nous retrouvons le même constat que précédemment, à savoir que la Théorie des Catastrophes suppose qu'une bonne partie des productions humaines est un lent détournement, un oubli progressif des archétypes irréductibles que sont les catastrophes. Pourtant, il serait préférable de penser que ces travers sont des tendances innées de notre esprit, au même titre que celles de donner une assise spatiale à nos réalisations intellectuelles. Mettons-les au même plan et désignons-les, de façon à ce que chaque tendance trouve place et jette un regard sur sa voisine ou opposée. Si par commodité, nous reprenons l'idée que l'une se nomme Raison, l'autre Imagination, et la troisième - celle la plus proche des catastrophes - l'Acméité, nous pourrions proposer à cette dernière le soin de juger les deux autres et d'évaluer leurs créations. En effet, la critique de la Théorie des Catastrophes à l'égard d'aspects formalistes et expérimentaux de la recherche contemporaine (mais qui ont toujours existé de fait), doit être plus générale et s'engager dans une analyse des modes de la pensée, relationnels et imaginaires, auxquels elle n'appartient pas totalement. C'est sa propre situation à l'intérieur des systèmes de pensée qu'elle définit ainsi, et une fois repérée sa place extérieure, de comprendre qu'elle n'est pas unique mais simultanée à d'autres possibilités intellectuelles.

Nous nous en étions rendu compte grâce aux navigations qui, en vertu de l'au-delà décrit, invitent à cette exclusion momentanée, à cette élaboration d'un troisième pôle, et cela permet d'expliquer les réticences profondes envers le rationnel ou l'imaginaire, comme la Théorie des Catastrophes vitupère contre un rationalisme formaliste, expérimental, purement prédictif (ce qui recoupe assez bien les trois niveaux de la raison) et pourrait de même s'attaquer aux efforts de l'imagination, si elle était née dans le domaine des sciences humaines. Ainsi, le principal grief lancé par l'Acméité, envers la Raison et l'Imagination, reste et demeure leur auto-suffisance, leur développement soumis à aucun début et à aucune fin, leur réductionnisme, etc., et l'on comprendra aisément que leur vision de l'au-delà, victime de ces défauts, se trouve peu à peu déformante. L'au-delà finit par disparaître des projets rationnels et imaginaires actuels puisque les systèmes tout puissants qu'ils font naître, privilégient le formel résultant des inventions humaines (sous l'aspect de liaisons, d'unités directrices, de mesures englobantes), au détriment d'une objectivité préétablie extérieure (que l'on peut toujours saisir par approches successives) et de sauts qualitatifs. Si l'on veut aborder un au-delà proprement conceptuel et riche de promesses, cela ne pourra se faire qu'en adoptant l'existence d'une démarche particulière, acméenne, à l'oeuvre parallèlement aux menées

contraintes qu'elle ne s'est pas donnée. cette révolution intellectuelle a été étendue à bien d'autres domaines. L'auto-référence prime.

¹⁹⁰ La certitude que le Tout est plus que la somme de ses parties mène à des analyses très différentes de celles conduites à partir de la vision inverse (recherche du "simple" pour reconstruire le "complexe")

Imposantes de la raison et de l'imagination, qui ne peuvent d'ailleurs, comme on le pressent, se passer de cet apport conceptuel pour le progrès même de leurs efforts.

a) La tradition irlandaise de la "Tir-na-n-Og" :

Ces préliminaires ont pu paraître longs et, comme il se doit, affirmer une prééminence irlandaise non prouvée. Mais il s'agit de retirer ce thème de la "Terre de Jeunesse" de l'évidence et de l'aura facile qui l'entoure, voire folklorique. Un questionnement replaçant cet espace fabuleux au sein d'efforts intellectuels contemporains et universels s'avèrait obligatoire. Nous avons dit que le "Tir-na-n-Og" est un thème irlandais très fréquent dans la littérature de cette nation. Nous le montrerons, mais sans oublier notre recherche principale qui est de savoir s'il n'existe pas de quoi construire sans nostalgie un lieu-délà actuel, ne serait-ce qu'en postulant une faculté intellectuelle d'intensification (serait-elle proche de ce que l'on nommait inspiration ?) face aux facultés rationnelles et imaginatives qui optimisent des données et se réfèrent à ce seul travail. Et s'il en est ainsi, une métaphysique peut s'élaborer en fonction du regard apporté par cette tierce faculté.

La première apparition de la "Tir-na-n-Og" se trouve dans les textes mythologiques de l'Irlande médiévale, et plus particulièrement dans deux types de récits dont nous avons parlé, "l'échtra" ou enlèvement, et "l'imram" ou navigation. On se souvient que dans le premier cas, un héros est invité à visiter l'au-delà par une fée qui l'aime et le tient en son charme ; et que dans le second, le héros, accompagné d'amis, voyage par mer pour enfin accoster en cette Terre de Jeunesse tant désirée. Nous avons vu que cette conception naissait surtout au moment où la rencontre de deux cultures (chrétienne et païenne) possédant chacune leur idée de l'au-delà (surnaturel et terrestre) finit par faire naître un genre d'abord mixte, puis original, de voyage en mer se détachant progressivement de l'idée que seul compte le lieu d'arrivée, et insistant sur la durée et le déroulement du voyage. Des images d'agrandissement des formes en étaient les caractéristiques.

Mais s'il convient de voir maintenant quels aspects prennent ces terres merveilleuses, une fois atteintes, nous le ferons dans le but d'avoir un modèle à partir duquel des modifications vont s'élaborer. Ce changement d'aspects, pour nous, capital, doit permettre une meilleure approximation, et affirmer la permanence du thème dans les lettres irlandaises.

Au départ, donc, l'au-delà, que l'on désigne sous plusieurs vocables, "Tir-na-m-Beo" (Terre des vivants), "Tir-na-m-Ban" (Terre des femmes), "Mag Mor" (Grande Plaine), est localisée soit sous les tertres, les collines et les lacs, soit sur les îles occidentales où règne Manannan le dieu des Morts. Pour Le Roux et Guyonvarc'h¹⁹¹, cette localisation est conventionnelle afin de permettre aux hommes de saisir le monde des dieux qui échappent de droit au temps et à l'espace. Et ils ont raison de bien poser que ces lieux ne sont pas dûs à des esprits naïfs; ils relèvent alors comme traits marquants du paradis celtique (à partir de textes comme la Navigation de Bran, la Maladie de Cuchulainn et

¹⁹¹ Les Druides - op.cit.p.271 et sq.

l'Unique jalousie d'Emer, la Courtise d'Etain, la Bataille de Mag Tured, - que nous avons traités), outre une ressemblance avec celui de l'Islam, d'abord le thème de la félicité éternelle (absence de maladies, de travail, de soucis quotidiens, de solitude), ensuite l'abolition du Temps (une heure là-bas vaut un siècle ici), enfin le bonheur dû à l'amour, à la consommation de mets succulents et de boissons enivrantes, et à l'audition de musiques divines. Le paradis celtique qui porte aussi le nom de *llesidll*, c'est-à-dire *llepaxll*, est cependant le résultat d'une réflexion théologique de la part des druides qui croyaient à l'immortalité de l'âme et peut-être à une rétribution des mérites, à moins que l'on inverse les données et que l'on suppose que ce paradis est nécessaire pour édifier une théorie sur les âmes et la justice, l'explique en somme.

En effet, la conception irlandaise de l'âme, malgré le peu de renseignements disponibles, affecte cette notion d'une forte valeur individuelle, sans rapport avec la vie sociale du clan, ne conduisant à aucune fusion avec la divinité, mais l'âme y est seule, et tout tourne autour de chacune d'elle. Nous sommes loin des idées grecques ou hindoues sur l'âme, ce souffle chez les premiers qui s'épuise (comme chez Homère) aux enfers ou qui affronte la réincarnation après contemplation du ciel (comme chez Platon), et cette parcelle divine qui chez les Hindous doit rejoindre le Tout. Ici, l'âme est une affirmation souveraine du Moi pouvant enfin s'épanouir sans contrainte. Du moins, c'est ce que l'on pourrait théoriser au regard de la vie des héros dans l'au-delà qui consacre et différencie alors que l'au-delà grec et hindou, par exemple, assimile et décompose. L'au-delà chrétien répartit et classe des âmes empreintes du péché, si bien que la notion communautaire y est plus forte que l'aspect individuel. La démarche est donc, peut-être, bonne de partir de l'au-delà pour comprendre les théories sur l'âme et mieux les préciser (au lieu de l'inverse).

L'opinion de Le Roux et Guyonvarc'h d'estimer qu'une réflexion philosophique transperce sous ses simples descriptions du paradis, est à nos yeux convaincante, quel que soit le peu de preuves à avancer. Ainsi écrivent-ils "Si le Walhala germanique est un paradis de guerriers, le "Sid" irlandais est un havre de paix, de délices et de volupté. On y trouve certes à l'occasion des descriptions de guerres et de batailles, mais c'est par transposition ou extension abusive d'habitudes humaines. Les morts et les blessés ne s'en formalisent pas et continuent à festoyer éternellement. Sid signifie "paix", avec toutes les conséquences de la signification : inexistence de toute guerre et de toute querelle, inexistence aussi de toute spéculation intellectuelle : l'Autre Monde n a ni druides ni guerriers. On s'est demandé pourquoi tous ses aspects sont de "troisième fonction"¹⁹². La raison est claire ; le sid étant, en principe et en fait, l'expression, l'accomplissement d'une perfection, toutes les distinctions de classes et de fonctions sont abolies, parce qu'elles ne sont plus nécessaires". (p 276-277). Et les auteurs soulignent que ces descriptions illustrent les doctrines druidiques, elles orientent et déterminent ces mêmes doctrines. Aussi sont-ils contraints de tenter de les justifier : "Peut-être estimera-t-on que toutes ces belles descriptions sont incomplètes ou maladroitement parce qu'elles ne sont pas présentées

¹⁹² La troisième fonction est dans les sociétés indoeuropéennes la fonction de l'agriculture, de la richesse, de la prospérité des troupeaux et des personnes.

en termes de théologie. Mais l'Irlande n'avait pas d'autre possibilité de rendre ou de traduire l'infini. Elle l'exprime en termes finis par un raccourcissement ou un allongement du temps humain, car c'est bien la seule mesure qu'une intelligence humaine soit capable de saisir" (p 227). Tout cela ne serait qu'un moyen de faire voir l'invisible, alors que si nous mettions ces récits au rang des mythes, momentanément certes, nous les définirions comme pouvant instaurer une réflexion qui n'a pu s'affirmer pour des raisons historiques ou qui a été détruite pour d'autres motifs. A l'honneur de Le Roux, de Guyonvarc'h, il faut reconnaître qu'ils sont parmi les premiers à leur donner cette place de réflexion intellectuelle. Mais pourrait-on, à partir de ces textes retrouver les théories émises ou élaborer celles qui n'ont pu advenir ? Cela n'est pas bien sûr. Demeurent ces idées-forces d'un monde où la jeunesse et la joie sont éternelles et omniprésentes, sans que l'on se soucie du sort des méchants, de juger les hommes, d'établir des cloisonnements à l'intérieur de l'au-delà : la vision grecque, hindoue, et chrétienne, possèdent une diversité en comparaison qui surprend. Est-ce à dire que la notion d'âme était moins complexe chez les Irlandais ? De toute évidence, leur au-delà possède une puissance inférieure d'organisation, mais une saveur poétique appréciable, provenant sans doute de cette indifférenciation.

Toutefois, le caractère majeur de "l'au-delà" irlandais ne paraît pas avoir été remarqué : il semble n'avoir aucun rapport avec la mort. Son éloignement en est d'autant plus net qu'il n'est pas nécessaire de trépasser pour le visiter. Aucune expérience de la mort ne l'affecte. Aussi sera-t-il difficile de le justifier, comme dans les autres religions et croyances, par un besoin humain d'affirmer anxieusement que cette existence-ci a un prolongement, ne peut s'achever définitivement, doit aboutir à quelque port. L'au-delà irlandais ne naît pas d'un désir, d'un manque, de préoccupations morbides, il s'installe à côté de la vie, et non à sa suite. C'est pourquoi, cette place spéciale ne peut être négligée, pour définir ce qui s'élabore par ce biais. Mais le critique est gêné pour reconnaître ce fait par un phénomène d'une autre ampleur que nous résumerions ainsi: l'au-delà placé au-devant, après l'existence humaine, se métamorphose en un au-delà placé derrière, avant l'époque présente. Devenu historique, antérieur, il ouvre les portes du rêve nostalgique ; c'est à cette transformation que nous nous attacherons laissant pour l'heure de côté le problème du "lieu" de l'au-delà comme indice d'une métaphysique.

Le personnage-clé qui ouvre les serrures d'une mémoire collective est le fameux Ossian dont on suivra le double chemin : le personnage national ressuscité par Macpherson, et celui plus individuel qui atteint la Terre de Jeunesse. La légende elle-même prête à cette ambivalence, du héros guerrier obéissant à Finn, son roi et père adoptif, et du voyageur d'outre-monde rejoignant la belle Niamh. Ces deux aspects d'OSSIAN ont trait à l'au-delà, d'une façon toute nostalgique, mais surtout influencent profondément la littérature irlandaise. A l'origine, Ossian fait partie d'un cycle de légendes où le caractère épique disparaît au profit du romanesque, appelé "cycle de Leinster" qui rassemble de nombreuses pièces datant du VIII^e au XVIII^e siècle, soit un

total d'environ 80.000 vers¹⁹³. A cette permanence et à cette importance, se greffe la peinture d'un âge d'or idéal, autour d'un roi représentant toutes les qualités que l'on peut imaginer de l'époque de la chevalerie médiévale dès que la rêverie l'emporte sur le possible humain : le roi Finn est brave, mais aussi cultivé, en général droit et honnête (sauf dans le cas de l'histoire de Diarmuid et Grania, amants malheureux comme Tristan et Yseult dont ils sont peut être les prototypes). Toute une cour de preux l'entoure dont les plus glorieux sont Ossian son fils adoptif, Oscar son petit fils, son héraut Caoilte, son bouffon Conan. Leur vie se déroule à la chasse, à livrer bataille (sa troupe prête et loue ses services), à festoyer, à une époque où le christianisme est encore inconnu en Irlande. Dans l'ensemble des pièces composant ce cycle, il serait difficile de ne pas noter des différences d'inspiration mais il s'en dégage une certaine atmosphère de tristesse et de regret, et ce bien avant que le faussaire James Macpherson s'en soit emparé. Car, le plus étrange réside dans ce fait souvent relevé: l'oeuvre de Macpherson, quoique mystification littéraire, a provoqué l'intérêt porté aux légendes irlandaises dot celles du Cycle de Leinster de toute évidence. Travaux érudits, vulgarisations, traductions et imitations, oeuvres inspirées vont se multiplier, connaîtront les faveurs d'un public enfin devenu nombreux. L'ossianisme était né, il s'étendit à toute l'Europe de 1760 à 1860 environ, où l'oubli se saisit de lui. Sous une forme multiple, il maintient constante cette idée qu'autrefois fut un temps de sentiments extrêmes et puissants, de grandeurs oubliées, de destins tragiques, qu'une cassure irrémédiable s'est produite avec cette époque, et qu'il ne reste qu'à regretter et pleurer ces moments, à moins que, mus par les mêmes douleurs que ces héros d'antan, nous retrouvions cette force originelle. Revenir est peut-être possible mais le plaisir éprouvé à cette tristesse nostalgique est suffisant pour laisser à autrefois ce charme dangereux d'un au-delà irrévocable.

Il y eut donc un mouvement artistique qui réussit à propulser vers les temps mythiques ce qui était un au-delà à venir ou juxtaposé. Comment cela put se produire ? Le XVIIIe siècle européen est marqué par le besoin de revenir à un "état de nature", à une primitivité idéale qui rendrait à l'homme ses vrais sentiments, avant le conditionnement opéré par la civilisation, et qui le ferait se conformer à une droiture morale et politique essentielle au renversement des tyrannies. Que l'on soit classique ou tenant des Lumières cela se traduit littérairement par une recherche de documents extra-européens (les "sauvages" d'Amérique ou du Pacifique) ou d'une noble antiquité : le critique classique y recherchera la preuve que les règles artistiques sont instinctivement appliquées, se retrouvent partout, même si l'on n'a pas été lecteur d'Aristote et de sa Poétique par exemple ; le moderne y verra l'indice d'une pureté originelle, d'une vérité première, et savourera les traits archaïques et exotiques comme d'augustes prémisses de beautés nouvelles et édifiantes. Dans ce contexte, on comprendra que James Macpherson, ossian en quête d'une fortune et d'une gloire, précepteur de son état peu rémunéré, soumis à la pression d'hommes de lettres dont il attendait tout, alors qu'il s'était vanté d'avoir connaissance de textes épiques de l'ancienne Ecosse, se trouva contraint de fabriquer lui-même des récits pour ne pas se dédire, de faire passer sa traduction pour une traduction

¹⁹³ Voir le tableau que trace E. WINDISCH de "L'ancienne légende irlandaise et les poésies ossianiques" in Revue Celtique V.1881 p.70-93.

d'originaux, et devant le succès, de refuser d'avouer sa mystification et de préférer multiplier les défenses. De plus en plus intransigeant et méprisant à l'égard de ses détracteurs, il terminera d'ailleurs sa carrière dans des affaires boursières avec les Indes dont il tira de fructueux bénéfices. Mais Macpherson n'avait pas inventé à partir de rien : il se fondait sur des ballades gaéliques et écossaises, possédait des sources souvent difficiles à déterminer, des traditions orales pour la plupart. Son génie vint de les adapter au goût de l'époque, aux caractères que l'on attendait d'une littérature épique ancienne, de fabriquer des faux qui sonnaient vrais parce que le public avait cette idée de la vérité première. Van Tieghen¹⁹⁴ qui étudia tant l'influence d'Ossian en France en vint même à supposer que James Macpherson avait dû s'inspirer d'un pseudo-Ossian en gaélique déjà composé par son cousin Laclan et par lui-même, ce qui expliquerait la rapidité de composition de son Ossian anglais. Mais outre ce fond celtique, comme le remarque ce critique, il faut observer chez Macpherson, une connaissance remarquable des procédés homériques (il entreprend en 1773 une traduction de l'Iliade dans le même style qu'Ossian) et bibliques¹⁹⁵ (le protestantisme écossais se retrouve là). Aussi, pour définir son talent, il propose ce jugement : "il est un de ces talents à demi-originaux qui, incapables de créer des formes à leur rêve et à leurs sentiments, ont besoin de trouver déjà préparés, dans des modèles qu'ils feront revivre, des types, des thèmes, et des passions... On le lirait encore s'il avait évité cette supercherie"¹⁹⁶. Mesurer le succès de ses poèmes sur Ossian montrerait l'extraordinaire accueil de l'oeuvre auprès d'esprits aussi éminents que Goethe, Châteaubriand, Musset, Renan, Matthew Arnold, etc., auxquels Macpherson lègue le maître mot du romantisme, à savoir la "mélancolie". Car il est, sans doute, le pourvoyeur d'une nouvelle forme, d'un nouveau style, au service de sentiments emphatiques. Comme le conclut Patrick Rafroidi¹⁹⁷, "l'ossianisme n'est pas la forme d'un celtisme intemporel, mais celle que la littérature des pays celtes a choisi de prendre en anglais à un moment de son histoire, aux époques préromantique et romantique".

Au-delà des imitations que des auteurs irlandais firent de l'oeuvre de Macpherson, méritant le titre "d'ossianides" irlandais, par Rafroidi¹⁹⁸, le plus important de cette mystification fut l'intérêt soudain porté par le public aux légendes irlandaises. Loin d'être écossais, Ossian s'enracine dans le monde irlandais, et ce patrimoine extorqué, oublié, se trouve ainsi réévalué, nécessitant une réhabilitation, des études, des traditions, etc. Rafroidi cite à ce propos, Desmond Ryan pour résumer les conséquences de l'ossianisme en terre irlandaise: "Les Irlandais ont d'excellentes raisons d'éprouver de la gratitude à l'endroit de Macpherson. C'est lui, en effet, qui, le premier, a contribué à ramener la tradition gaélique dans la littérature européenne. De plus, malgré ses mystifications, ses confusions entre le premier et le troisième siècle, il possédait une authentique étincelle

¹⁹⁴ OSSIAN en France.

¹⁹⁵ Ibid - p 97.

¹⁹⁶ Pas de note!!!

¹⁹⁷ L'Irlande et le romantisme - p 220

¹⁹⁸ Ibid - p 220-225.

de feu poétique¹⁹⁹. Toute une génération d'érudits, de poètes et d'artistes découvrait le trésor englouti d'une tradition ossianique au même moment où l'Europe lassée des idées révolutionnaires françaises vouées au culte de la raison, cultivait un ressourcement dans les récits nationaux antiques. L'Irlande apportait sa quote-part dans l'élaboration d'un romantisme amoureux de l'histoire, de l'étrange et du rêve. La mode d'Ossian lui fournissait la première pierre d'un nouveau littéraire national qui devait affirmer son identité face à l'Angleterre. Comme dans tous les mouvements nationalistes, le premier effort d'une prise de conscience se constitua autour d'un passé que l'on tente de récupérer, de retrouver et de défendre. Ossian, en tant qu'oeuvre, participe à ce processus comme la chiquenaude qui permet une audience et que rien ne saurait arrêter.

Ces notes historiques sur l'évolution des idées nous éloignent de notre notion de "l'au-delà". Mais le travail opéré est le suivant : la légende du roi Finn et de son héros Ossian tient, à l'origine, d'une épopée romancée où se conserve assez bien la façon de vivre païenne ; elle est déjà empreinte d'un sentiment de fin d'un monde inévitable mais devant un contexte historique en déclin, le comportement des héros est de se raidir avec orgueil dans un présent menacé. Leur "au-delà" demeure celui de sidhes, des magiciens et des incantations funestes, des geassa²⁰⁰ ou interdits que nul ne doit transgresser. Finn et ses compagnons ne sont pas encore mûrs pour devenir de nouveaux hommes adeptes du christianisme; ils sentent vaguement qu'historiquement ils sont condamnés, mais les auteurs de ces récits ne visent pas à les concilier avec la tradition chrétienne ; il n'y aura pas symbiose comme dans le cas des textes mythologiques ou d'autres textes épiques. Quel est le résultat de l'évocation macphersonienne ? Partageant les préjugés de son époque, Macpherson prive ses héros de tout sentiment religieux, de toute référence de cet ordre ; selon un athéisme lairement énoncé. Il est évident que l'on chercherait en vain un "au-delà" religieux, dans ce cas. De même, l'espace où ont lieu ces joutes oratoires, ces lamentations héroïques, ces longues douleurs, est on ne peut plus neutre, privé de tous détails locaux reconnaissables, de qualités particulières comme de précisions matérielles. Il n'a qu'un faible degré d'existence en dehors de ces landes désolées, battues par les vents, hérissées de lourds rochers ou bombées de tertres mortuaires. On découvre alors que cet espace infini, indéfini, situé nulle part, où les êtres humains sont de purs esprits (certes malheureux), à peine éclairé sauf par la clarté des étoiles ou d'une lune hâtive, a toutes les spécificités d'un lieu pour "au-delà". Ce qui était perçu comme havre après la mort, ou ile enchanteresse pour les vivants, et formait l'au-delà, a été transféré au cadre des poèmes d'Ossian. C'est pourquoi il ne saurait y avoir un au-delà de l'au-delà. De plus, Macpherson a conçu le même projet d'affaiblissement des traits historiques, d'anéantissement du Temps, comme il se doit pour l'au-delà. Cela se passe autrefois, sans que l'on avance une date, tandis que la vie des personnages n'est faite que de tourments éternels, de tristesses sans fin, d'abandons sans mesure, de souvenirs ressassés, etc. Que l'on considère un moment son oeuvre comme la peinture assez orthodoxe de l'au-delà

¹⁹⁹ Ibid - p 225 (D. RYAN, The sword of light).

²⁰⁰ Pluriel de "geis": injonction, interdit, "le sens spirituel est celui d'une incantation magique basée sur le pouvoir de la parole vivante, inscrit dans l'étymologie de "guidid", "il prie" et de "guth", "voix".
Ch. GUYONVARCH et Fr.LE ROUX, op. cit. (Les Druides), p 392.

conventionnel, où le temps n'existe plus, où le lieu n'a plus de limite, et l'on comprendra le succès de cette création qui proposait et renouvelait une image traditionnelle, culturellement enracinée, humainement préoccupante, et dans une Europe prérévolutionnaire. Mais, à nos yeux, l'importance de Macpherson revient dans cette laïcisation de l'au-delà qu'il opère en le renvoyant dans le passé. Plus n'est besoin d'espérer l'atteindre par une vie exemplaire, d'avoir la fortune d'y être enlevé ; il ne reste que la nostalgie de son évocation, sentiment tout aussi savoureux permettant les effusions lyriques, les reconstitutions historiques, les défis nationaux, l'ardeur collective pour un modèle de vie qui respectait la liberté et bien d'autres vertus.

Or la nostalgie - et ce sera notre dernier point est, pour l'Irlande cette "nation of Myth-makers" comme la nomme Rafroidi²⁰¹, un sentiment qu'elle pouvait parfaitement surévaluer, qui lui conviendrait au mieux, si l'on se souvient de notre précédente analyse où nous notions la figure de l'ombilic pour définir le processus créatif avec pour personnage emblème le voyageur Ulysse atteint lui aussi d'un vif désir de retour, d'une vraie "nostalgie". Dire qu'"autrefois" était idéal, permettait la liberté, c'est finir par avouer qu'"aujourd'hui" est détestable, étouffant et soumis à la tyrannie devenant de plus en plus odieuse.

C'est aussi rêver d'une restauration heureuse et prendre conscience des contraintes qui pèsent sur cette rêverie et gênent aux retrouvailles. Le mythe d'Ossian laïque et historique a une puissance émotive trop forte pour qu'il soit oublié, même si sa période de gloire est limitée (environ un siècle). On notera, cependant, que "l'au-delà" est au centre, en tant que notion, d'une renaissance de la littérature irlandaise. Notre seule réserve viendrait du fait que rien n'en assure pour autant la modernité, en dépit de son éloignement de la sphère religieuse et de son service rendu à l'histoire (surtout nationaliste). Cet au-delà né d'une supercherie, ne résiste pas à l'étude historique dont il a promu le mouvement ; il est tourné sur lui-même, comme la patrie de sentiments égocentriques, excessifs, appréciant la souffrance, voués au culte des êtres disparus. Un tel centrage auto-référent, se célébrant avec lyrisme, s'il s'affirmait détaché de tout, sans support avec un Sens ou un Absolu, serait moderne mais il se pose comme un mythe d'origine (celui d'une humanité donnée à la seule vérité de ses sentiments et victime de fatalités propres à leur épanchement). Son plus beau fleuron est dans cette mode commune, l'ossianisme, que se partage l'Europe, et qui provoque un regard d'intérêt pour les littératures anciennes, populaires, marginales.

En fait, puisque malgré une laïcisation qui le met à la mode, l'au-delà s'inscrit peu comme la marque d'une modernité, que l'on définirait par l'absence acceptée et célébrée, il convient d'étudier en quoi Ossian, cette fois-ci considéré comme un voyageur du "sid", possède les traits du héros moderne. A l'intérieur du corpus ossianique, il est des textes où, comme le navigateur Bran, Ossian voyage vers l'au-delà, y séjourne et en revient ; comme Nechtan, le compagnon de Bran, qui descendit sur le rivage et tombait en poussière, après un séjour dans l'Ile Fortunée qui avait duré des siècles sans qu'il s'en rende compte, Ossian revient en Irlande, descend de son cheval, et sent le poids de l'âge

²⁰¹ Aspects of the Irish Theater, art. cit. - p 151-162.

s'abattre sur ses épaules. Cela lui permet d'avoir un jugement très critique à l'égard de cette époque nouvelle et de rencontrer Saint Patrick dont il approuve mal l'oeuvre d'évangélisation.

Dans "The Colloquy of the old Men", Caoilte et Oisín (= Ossian) rencontraient St Patrick et quoique la recension soit du XVIII^e siècle, il faut estimer que ce thème était ancien et permettrait un rapprochement de points de vue fort différents ; toujours au XVIII^e siècle, un poète, Michaël Comyn (1688-1760), composait un long poème en gaélique sur le voyage d'Ossian dans l'Autre-Monde et son retour en Irlande ; enfin, à la fin du XIX^e siècle, rappelons que la première oeuvre importante dans la carrière de Yeats fut les Errances d'Ossian dont on a peut-être mal évalué l'impact. En bref, Ossian, en tant qu'archétype, ou en tant que voyageur de l'au-delà, peut-il s'inscrire dans une perspective contemporaine ? Le personnage peut-il éclairer sur le "Lieu", sur la place du Lieu, au sein de nos représentations, a-t-il une chance de survivre ?

Il a souvent été dit, d'un point de vue littéraire, que les deux figures majeures du roman moderne étaient Don Quichotte et Robinson Crusoë. Annonceurs tous deux du vide que la philosophie et les sciences humaines traitent sur un autre plan (refus de l'Être, de l'Absolu, du Centre...), ces héros ou anti-héros sont "des hommes de l'errance, de la solitude, du dégoût du monde"²⁰², et leur modernité provient non du fait qu'ils vivent ailleurs (dans un espace utopique chez Robinson, dans un espace anachronique pour Don Quichotte, comme le remarque Raimond), mais parce qu'ils ne partagent point cet au-delà avec autrui. Cette notion, en tant que croyance collective, devient avec eux épreuve de solipsisme, reconstruction personnelle, mise en doute de la réalité des autres, affirmation autoréférentielle. On sait que ces deux personnages de la littérature ont eu une fortune considérable auprès d'autres écrivains inspirés par la nouveauté qu'ils représentaient, même si l'un, Don Quichotte, n'a pas la chance de réussir comme le fait Robinson Crusoë, mais tous deux, à l'écart des hommes, placés dans une utopie qui les force à faire oeuvre de Créateur, à remplacer Dieu pour que leurs rêves façonnent le monde et parce que la réalité doit se conformer à leur projet, ouvrent un domaine de l'ailleurs fascinant pour nos consciences modernes hypercritiques : l'au-delà n'est plus seulement l'antique et le barbare comme dans l'ossianisme, il devient aussi folie, désintégration du monde, aliénation, jeu infini, une illustration obsédante de "l'homme, mesure de toutes choses" sans aucun échappatoire. Il est exact que nombre de romanciers ont promu cette image d'une objectivité défunte, d'un connaître illusoire, d'une absurdité d'existence. Il suffit de constater, ne serait-ce que dans la littérature irlandaise contemporaine, combien les héros tels ceux de Joyce, d'O'Casey ou de Beckett, aboutissent à une solitude totale, à son exploration par renversement des tabous, des oeillères, de tout ce qui fait croire en une solitude commune, en une mondanité possible. Cette tendance due à des circonstances historiques a peut-être été la cause du succès des lettres irlandaises convenant à une "crise" plus générale.

²⁰² Jean RAIMOND, "Jim et Axel Heyst ou les mirages de l'ailleurs - deux avatars conradiens de Don Quichotte et de Robinson" in Images de l'ailleurs dans la littérature anglo-américaine - p 77-96.

Il n'empêche que son héros national "Ossian" ne semble pas porteur d'un pouvoir mythique digne d'un Robinson. Ou bien, il nous resterait à rêver qu'il soit le nouveau Perceval dont le poète Bonnefoy attend la venue, lorsqu'il définit que "Eliot, dans Wasteland a formulé le vrai mythe de la culture moderne"²⁰³, à savoir que cette terre désolée représente le réel au charme tari, aux essences en fuite, un "réel réalisé et abouti". Comme le poète le suppose, il y a crainte que ce désenchantement ne nuise à l'homme et ne l'étouffe. Aussi, "Le Perceval en nous d'une conscience à venir n'aurait pas à se demander ce que sont les choses ou les êtres, mais pourquoi ils sont dans ce lieu"²⁰⁴ que nous tenons pour le notre et quelle obscure réponse ils réservent à notre voix. Il aurait à s'étonner du hasard qui les supporte, il aurait soudain à les voir". C'est à un "cortège du Graal" que le héros-poète est convié, nommant les objets, "transmutant l'abouti en possible", le souvenir en attente, "l'espace désert en cheminement" (p 132) car "il en va de tout notre espoir" (p 126). Une nouvelle demeure, un vrai lieu nous attendent dans ce réel enfin ouvert. Cela signifierait qu'après une période, où la modernité s'est définie comme une table rase, une destruction, elle pourrait inaugurer une nouvelle interrogation du monde, non pas pour le restaurer comme il était, mais pour lui rendre une présence, l'annonce permanente d'un arrière-pays proche et insaisissable, ou bien pour le définir comme propre à nous aider au surgissement de l'inattendu. En tant que Perceval nouveau, Ossian a-t-il des chances plus grandes de dépasser le conflit du classicisme et du modernisme, de fonder une "surmodernité" ? C'est le biais à utiliser pour le sauver.

Qui est donc Ossian ? Mythologiquement, c'est un héros dont le nom orthographié Oisín, Úisín, ou Uisín, pourrait renvoyer à quelque divinité du panthéon indoeuropéen. C'est ainsi que Zimmer²⁰⁵, à la fin du siècle dernier, proposait de la rapprocher du nom des jumeaux divins indous, les Asvins. Était-ce hypothèse étymologique ou propos comparatiste ? On ne sait car la science n'avait point assez progressé en ces domaines. Ce que l'on peut affirmer de nos jours, c'est que les Asvins sont des dieux de la troisième fonction, celle tournée vers l'agriculture, la richesse, la fécondité, celle qui est la plus ample et confuse par rapport aux deux autres plus définies (juridico-religieuse et guerrière). Gonda²⁰⁶ les décrit comme ce qui suit : "Les "propriétaires de chevaux" (...) sont des dieux jumeaux beaux et toujours jeunes, "petits fils du Ciel" ayant à voir avec les phénomènes lumineux de l'aube... Sûryâ, fille du soleil, leur épouse, les accompagne sur leur char doré, lumineux, attelé d'oiseaux ou de chevaux, sur lequel ils font chaque jour le tour du ciel pour le bien de l'humanité ; ailleurs toutefois, elle est la femme du Pûsan (= le soleil), ou bien les Asvins font les demandes en mariage... ils sauvent et libèrent de la détresse et des tribulations de toutes sortes" (p 115-116). On sait d'eux qu'ils sont thaumaturges (rajeunissant les vieillards, revigorant les malades...), médecins, dispensateurs de biens, accoucheurs, etc. De prime abord, les rapports avec Ossian semblent faibles, mais dans le cas de son voyage vers le sid, certains traits pourraient concorder : Niamh, comme fille du soleil, l'accompagne ;

²⁰³ L'improbable et autres essais. ("L'acte et le Lieu de la poésie" - p 123).

²⁰⁴ C'est nous qui soulignons.

²⁰⁵ "Keltische Beiträge" in Zeits. - für - Deutsche Alterthum - 1891 t. XXXV - p.1-172.

²⁰⁶ Les religions de l'Inde - Védisme et Hindouisme ancien Payot/Paris 1979.

leur cheval magique fend la mer; au fur et à mesure de leur progression, l'univers s'éclaire, se coure de richesse et de bonheur ; enfin, la chute finale d'Ossian n'est pas sans rappeler la légende grecque, autre avatar du même thème, celle des Dioscures ou l'un des deux jumeaux est mortel. Reste, cependant, la difficulté majeure, c'est qu'Ossian est seul, et les Asvins sont deux. Cela oblige à imaginer un processus où le mythe s'est perdu, où le dieu est devenu un héros ignorant de son destin habité de deux tendances en lui, l'une vers l'Autre Monde, l'autre vers l'ici-bas alors qu'à l'origine deux personnages figuraient cela. L'hypothèse est gratuite et de toute façon, ce n'est pas en abordant ainsi le problème, que l'on définira son éventuelle modernité. Ossian peut-il être un archétype nouveau?

Au XVIII^e siècle, le poète Michaël Coimin (orthographié parfois Comyn), prend un aspect bien particulier de la légende ossianique - que Macpherson ignore pour des raisons exprimées plus haut - celui où le héros abandonne son roi pour rejoindre une femme très belle, fille du roi de l'Autre Monde, qui l'invite par amour à l'épouser, là-bas, dans son royaume. Le thème ressemblait fort à un conte de fée s'il n'y avait une fin plus curieuse : Ossian désire rentrer chez lui, ne serait-ce qu'un bref moment ; mais son retour s'accompagne d'un vieillissement soudain et de la rencontre avec Saint Patrick. Le temps a passé irrémédiablement. Le poème de Comyn comporte 159 quatrains de vers de neuf syllabes en langue galèique ; sa première traduction en langue anglaise est faite en 1859 par O'Luanaigh²⁰⁷, reprise sans date apparente au début de ce siècle par O'Daly²⁰⁸: nous utiliserons cette dernière proposant le titre de "The lay of Oisín on the land of youth" (Laoid Oisín ar tír na nóg).

L'on ne saurait donc oublier cet autre versant de la figure d'Ossian : outre le guerrier mythique ou macphersonien, il y a cette image du navigateur aimé et malchanceux, et le lien entre les deux semble s'établir dans les consciences au niveau d'un type héroïque disparu mais immortel, si bien qu'une explication pour la "sortie" du guerrier de la scène historique se fonde sur un séjour dans les Iles Fortunées. C'est un mécanisme observable ailleurs où tel roi portugais battu par les Mores se réfugie légendairement sur l'Île aux Sept Cités en Atlantique, où le roi Arthur lui-même disparaît pour régner sur un pays invisible, etc., chacun de ces héros pouvant un jour revenir pour rétablir un nouvel âge d'or. Ossian en revenant suit donc un tracé mythique courant quoique tout aille bien à l'envers du processus normal ; plus personne ne l'attend ; à peine se souvient-on de lui ; les valeurs guerrières qu'il incarne sont en voie d'extinction ; le héros est seul, sans personne pour l'admirer, méprisé dans sa morale, promu à l'Enfer s'il ne se convertit... Bref, un retour non triomphal qui s'accompagne d'une double perte que rend bien le poème de Comyn ; il ne peut plus revenir sur la Terre de Jeunesse où vivent sa femme et ses deux enfants (c'est un monde à jamais fermé et inaccessible) ; il ne peut non plus vivre comme autrefois, glorieux et puissant, à la cour de son roi mort et enterré. Ce destin malheureux où prime l'idée d'écroulement, a de quoi charmer une conscience moderne, relativiste ou nostalgique. Mais visiblement, il a peu attiré les créateurs (en dehors de Yeats) comme si cet aspect n'était pas suffisant. Serait-ce en raison de son conflit avec

²⁰⁷ Transactions of the Ossianic Society - Vol.IV.

²⁰⁸ The Educational Company of Ireland.

Saint Patrick qui tient de l'opposition gratuite, de la rhétorique ou bien d'une conception de l'au-delà non renouvelée, d'une croyance en son existence difficilement soutenable ? Pourtant entre l'image stéréotypée donnée par Macpherson et l'image attendue pour un goût moderne, cette manière de voir Ossian ne manque pas d'intérêt. En effet, Macpherson recrée un centre mythique (laïc, historisé) qui attire et influence les artistes et le public, - ce qui est le propre de tout "audelà", conçu comme une objectivité proposée à nos consciences -; d'un autre côté, la négation de tout centre conduit chaque oeuvre à combler ce vide créé, à tenter de donner du sens à un monde qui en est dépourvu, selon la critique moderne, si bien que chaque oeuvre est un "au-delà" tenté et factice. Mais l'on pourrait soutenir que la démarche d'Ossian souffre d'une autre originalité : son désarroi provient d'un passage d'un centre mythique qui n'est plus à un autre qui se crée, d'un monde devenu insignifiant à une rêverie en cours dont il se méfie. Il serait bien plus moderne si l'on assistait avec lui (avec un certain regret) à la fin d'une représentation et surtout si l'on ne cherche pas à en édifier une autre aussi glorieuse et stable que dans la figure passéiste d'un Macpherson. Comyn nous accorde là de quoi comprendre ce qui a pu attirer un grand poète comme Yeats à l'égard d'Ossian, - et ce malgré Macpherson pourrait-on dire.

Il n'est pas certain que Yeats ait lu Comyn ou son traducteur avant de composer "Les errances d'Ossian"²⁰⁹, long poème divisé en trois parties, où il posait les prémisses d'un art encore novice et non reconnu. Mais, comme Comyn, Yeats paraît scruter un "au-delà" intérieur, fait de rêves et de désirs dans sa description des Iles de la Jeunesse, auquel on peut attribuer la valeur cette fois-ci très moderne d'inconscient. Le héros Ossian se détache du "Sur Moi" pour explorer les zones de sa libido personnelle et ancestrale! La psychanalyse n'a-t-elle pas participé à la destruction de nos croyances en l'ailleurs divin, en refusant au "Je" conscient sa souveraineté objectivante ?

Mais là encore, l'au-delà irlandais se coule mal dans cette nouvelle forme d'objectivité contemporaine. Rappelons que dans les textes mythologiques, il révélait mal les théories sur l'âme des druides, que dans l'ossianisme, il était peu fiable ou du moins contestable. Pourtant, sa permanence au sein des Lettres irlandaises est évidente, non par une influence qui se traduirait par des imitations, transpositions, suites ou autres genres annexes, mais par sa résurgence aux moments critiques de tension: époque de christianisation, de missions lointaines, de révolte nationale. Moments critiques au sens propre où un jeu nouveau doit être construit face à des faits contraires et des tendances opposées.

L'oeuvre de Yeats affirme les traits d'Ossian que le poème de Comyn annonçait. Il en accentue la part du rêve et le refus final de toute conversion, mais ces deux aspects ne sont pas par la critique mis sur un pied d'égalité. Plus la critique est ancienne, plus la fidélité d'Ossian au paganisme est relevée, comme le gage d'une recherche de la pureté

²⁰⁹ Sa dette envers Thomas Crofton Croker (Popular Songs of Ireland, 1839) est évidente. L'on peut citer aussi les Mélodies Irlandaises de Thomas Moore (parues de 1808 à 1834) ou la référence à l'au-delà païen est donnée, et Charlotte Brooke (Select Irish Poems Translated into English - 1772). Voir P. RAFROIDI, op.cit. - p.231-247.

première menée par le poète. Cela nous renvoie certainement à l'accueil et à la compréhension qu'eut le public de cette oeuvre lors de sa parution. Ainsi, Rivoallan, dans son agréable Littérature irlandaise contemporaine²¹⁰, définit ce long poème : "Ni les exortations, ni les menaces de St Patrick, le grand évangéliste, ne détournent Ossian vieilli de sa fidélité à l'ordre païen ; malgré le tableau le plus affreux de l'enfer et des tortures qui l'attendent, il renonce au paradis que lui promet le saint, puisqu'il n'y trouvera ni Finn, son père, ni Oscar, son fils bien aimé, ni Caolte, ni Conan, ni les beaux lévriers Bran, Sgeolan, Lomair. La richesse des rythmes et la splendeur verbale sont ici au service d'une exubérance d'imagination qui tantôt galope sur les mers laiteuses, tantôt s'attarde aux Iles de l'Eternelle Jeunesse, suivant de près les données légendaires, mais leur ajoutant une somptueuse délicatesse de détails, brochant autour d'elles mille inventions exquises"

Outre cette dernière phrase qui mérite d'être citée pour sa justesse concernant l'invention verbale de Yeats, il demeure le portrait d'un Ossian devenu Usheen (plus archaïque) "rétrograde" ou "récalcitrant", peu porté à aimer son temps, somme toute réactionnaire. S'il fallait s'en tenir là, nous dirions que le héros de l'au-delà, bien loin d'être à l'intersection des problèmes d'une époque, se réfugie ailleurs, - ce qui condamnerait notre thèse, laquelle suppose et espère que la notion d'au-delà soit le début d'une tierce solution, d'une invention produisant une issue hors des ornières dialectiques.

Heureusement le rapport qu'Oisín entretient avec Niam, princesse féérique d'un univers où l'Eau domine comme élément symbolique primaire, a tenté plus d'un pour une interprétation psychanalytique : à la fois amante, dame inspiratrice et mère, Niam représente un danger pour Usheen, selon l'interprétation de Christiane Joseph²¹¹ dont nous nous servons à titre d'exemple. C'est à une "plongée dans les profondeurs subjectives" que nous sommes conviés, grâce au thème de l'eau dont la plasticité, la sphéricité (englobant majeur), le changement de formes et la répulsion qu'elle exerce, sont fort semblables à une description des désirs exotiques et glorieux, des rêveries imaginaires, des inquiétudes de l'adolescent devant la Femme. Oisín - ou Ossian - a pour "au-delà" la projection immédiate de son inconscient, des interdits transgressés et des pulsions naturelles cherchant à s'extérioriser. Plus actuelle encore est la figure qui se dessine du héros en fin d'aventures : "la quête du héros se termine donc sur un échec, et qui plus est sur une déchéance, concrétisée du reste par sa condition physique... Chacune des tentatives que fait Usheen pour trouver le bonheur auprès des immortels s'est soldée par une plus grande désillusion - au sens étymologique du terme - sans aucune compensation car le rappel de la réalité terrestre a été fui aussitôt que perçu. Usheen n'a tenté à aucun moment d'en approfondir le sens. En toutes circonstances, il est resté passif"²¹². Cette absence de volonté, cette abdication devant la réalité, ce côté féminin aux

²¹⁰ Publiée en 1939 - p 50.

²¹¹ "Les voyages d'Usheen" in L'Herne - p 129-145.

"S'abandonner aux eaux, c'est effectuer une plongée dans l'inconscient" (p 139).

²¹² Ibid - p 138.

dières de notre critique, le rendent proche du type tant apprécié du "anti-héros" proprement insuffisant, poussé par les événements, quoiqu'il manque à Usheen un dernier point pour achever le portrait, à savoir une complète immersion dans le quotidien qu'il refuse. Il ressort que le conflit entre christianisme et paganisme s'estompe aux yeux du critique et du lecteur contemporain pour que surgisse une autre problématique basée sur le rôle et l'importance de l'inconscient, sur la place que l'on doit lui laisser, pour réussir correctement sa vie et éviter quelques frustrations et complexes mal engagés. Il est exact que dans l'oeuvre de Yeats, le "père" est absent radicalement. Enfin, l'au-delà irlandais, imaginaire et inconscient, accéderait à un statut de modernité par le biais d'un héros freudien!

Mais cette interprétation, possible en soi, gêne en ce sens qu'un système extérieur est appliqué à un processus interne. A quoi bon retenir un héros légendaire pour illustrer une théorie possédant déjà à sa solde de nombreux autres personnages mythiques ? Le symbolisme de Yeats est trop prononcé et conscient pour que son poème soit totalement du côté du rêve et de l'inconscient. La symbolique est une partie très élaborée de l'imaginaire, et tient de l'ordre hiérarchisé et progressif, de sorte que l'allure fantasque et décousu du rêve, même porteur de symboles sexuels, ne saurait se comparer à ce travail formel, qu'un Corbin définit comme "imaginal" en raison d'une structuration codifiée et universelle (de l'ordre de la perception de l'âme).

Or ce traditionalisme ésotérique et théosophique que Yeats connaissait et éprouvait, dont il lisait les livres qui l'illustrent, est - en dépit de certaines modes - à l'écart de la modernité tournée par exemple vers les rapports entre l'écrivain et le pouvoir, la production, la société, ou bien la sexualité, la technique, la communication... Le crépuscule celtique avec son peuple d'esprits invisibles, et ses aventures qui sont des initiations et des gradations vers l'accomplissement suprême ont peu à voir avec cela, sans aucun doute. Serait-ce alors aux dépens de l'auteur, que l'on pourrait fonder une défense de la modernité de son au-delà, de son héros, et dire au moins que le germe y était à défaut de la pousse ? Certes, mais le mérite en serait maigre pour l'auteur d'avoir été impuissant à dégager ce que sa profonde intuition lui apportait. De plus, nous nous retrouvons dans le cas où l'oeuvre est inférieure à la science, ne vise qu'à illustrer cette dernière, au lieu de notre projet qui veut que l'oeuvre soit une forme de pensée conceptuelle, une théorie au sens propre de procession et de démarche, que nous avons pour tâche de suivre pas à pas.

En conclusion première, nous soutiendrons que cette Terre de Jeunesse, certes présente au sein de la littérature irlandaise, est décevante parce qu'elle n'exprime rien de capital et de décisif, retombe sans cesse dans le domaine du folklore facile, ne permet pas de s'aventurer bien loin au centre de ces idées qui font avancer le monde et le modèlent. L'au-delà irlandais est du ressort du passé, de l'illusion historique, de l'imaginaire bienséant. Le constat est brutal et il reste à vérifier cette appartenance aux croyances anciennes auxquelles nous le renvoyons. Le lecteur se doute que là aussi la satisfaction risque d'être faible.

b) Avec les autres "au-delà" :

Pour parodier Pareto, nous dirons que l'Histoire est un cimetière de croyances dont les avatars suivent une courbe déclinante précise : d'abord ce qui est cru a une existence réelle, puis est l'objet d'une interprétation symbolique, puis s'intériorise, enfin s'oublie.

Vision pessimiste, commode, que nous devons corriger, en nous souvenant que l'espace imaginé peut servir à "passer à la limite" d'un système, et n'est pas sans rapport avec un état des projets et des désirs humains à un moment donné, jouant un rôle de témoignage sur le développement des mentalités et des systèmes intellectuels. La référence à l'espace n'est pas un handicap mais au contraire une nécessité conceptuelle. Posons qu'il en est ainsi, momentanément, à titre de défi et d'épreuve. Etudions comment se présente l'espace de l'au-delà, ici et ailleurs. Dans quels contextes historiques peut se situer l'au-delà irlandais ? Pour mener à bien ce travail comparatif, nous utiliserons le travail récent de Michel Hulin²¹³, professeur de philosophie qui passe en revue les conceptions que les différentes civilisations ont eues de l'au-delà ainsi que la crise contemporaine dans la civilisation occidentale qui voit la mort de cet imaginaire. L'on se souviendra sans doute de la lente disparition de la conception de l'au-delà que nous avons nous-mêmes observée au début de notre étude : l'au-delà, lieu réel et d'accès difficile devenait au cours de l'histoire européenne un lieu hypothétique, purement psychique. Cette évolution mériterait d'être expliquée, et l'on aimerait savoir s'il s'agit d'un processus normal, ce que l'analyse de Hulin peut nous apporter. En effet, bien que ce ne soit pas le cas de l'au-delà irlandais, cette notion est en général liée au phénomène de la mort et aux différents mouvements psychiques qui l'accompagnent. Pour l'auteur, l'au-delà est une réponse à l'angoisse de mourir, et chaque au-delà est en soi une réponse différente tentée par l'homme²¹⁴. Autant de caractéristiques qui peuvent nous aider à cerner l'originalité irlandaise, avant même d'avoir compris pour quelle raison son au-delà n'est pas ancré dans l'expérience de la mort.

Le propos de Hulin est le suivant : il constate que c'est la première fois dans l'histoire qu'une civilisation "renonce sciemment à toute perspective eschatologique" (p 13), tant la critique de l'au-delà a réussi à le faire disparaître de nos réflexes et réflexions, à le condamner comme une fuite hors du monde, à l'éviter comme une faute de goût, à le ravalier au rang de naïveté pour gens simples. Toutefois le refus de disparaître totalement reste un instinct toujours aussi fort en l'homme désespéré d'être devenu immortel, souhaite retrouver une chance d'inconnu radical, et dans ces témoignages d'hommes ayant frolé la mort ou revenus du coma, qui se prononcent pour un double de l'être assistant en témoin objectif et froid à la disparition de l'autre. C'est donc de cette expérience existentielle qu'il faut partir si l'on veut redonner vie à l'au-delà rendu à l'immanence et au présent. Cela s'avère nécessaire car l'au-delà est un lieu imaginaire qui permet l'initiation : il faut avoir subi une mort initiatique (dépouillement spirituel intense, vide de conscience, etc.) pour acclimater la vraie mort et l'intégrer à nos existences, dans le but de redonner au présent sa vertu de plénitude. "Il est indispensable de ne pas perdre de vue la finalité de cet exercice qui est de traverser vivant l'expérience

²¹³ [La face cachée du temps - L'imaginaire de l'au-delà.](#)

²¹⁴ On a ce point de vue classique dans bien des ouvrages. Ainsi, Jacques Chevalier dans [La vie morale et l'au-delà](#) exprime cette réflexion commune : "les faits le ramènent ainsi à la conscience de cet appel vers l'au-delà qui existe chez tout homme, à cette répulsion pour le néant..., au sentiment que nous avons de la nécessité de la justice qui nous inclinent avec une force invincible à conclure à l'existence d'un au-delà où l'équilibre sera rétablie, où régnera la justice..." (p 192).

de la mort, comme on passe à travers le feu, de manière à l'avoir derrière soi, chose désormais reconnue inoffensive et incapable d'inspirer la crainte", écrit-il²¹⁵. L'on pourrait imaginer que l'au-delà irlandais répond à ce type d'expérience et d'initiation puisque le héros souvent y épouse la fille du roi des morts, y découvre l'éternelle jeunesse née d'une issue favorable à ses épreuves et s'il revient pour mourir en Irlande, cela ne saurait l'affecter puisqu'il a déjà vécu la mort en un jeu subtil. Ces textes pourraient correspondre à toute une philosophie éducative visant à promouvoir une morale apprivoisant la mort.

Toutefois, tous les "au-delà" ne se ressemblent pas et laissent entendre différents scénarii d'initiation. Il sera donc juste de voir à quelle catégorie appartient le nôtre. Hulin en énumère trois (quatre, selon la présentation).

Le premier type d'au-delà propre aux religions africaines et au chamanisme est marqué par une identité entre ce monde et l'autre (où règne l'abondance) et surtout par leur proximité. Un "incessant va-et-vient" s'établit entre ces mondes pour y rencontrer des ancêtres se réincarnant en partie chez les vivants, si bien que l'au-delà est valorisé positivement.

Le deuxième type correspond à la Mésopotamie et à l'Égypte, et à l'invention d'une civilisation de la ville, laquelle, par un rapport mystérieux, éloigne l'au-delà et le dévalue. Ce monde-ci est coloré, attirant ; l'autre est gris, au point que l'on essaye de recréer dans la tombe du mort tous les agréments de sa vie terrestre qu'il a quittés (figurines humaines, mobilier miniature, décor d'une maison). Tout au plus, l'on voit naître un au-delà des purs qui auront la chance de rejoindre le dieu après avoir été autorisés à "recoudre" leur âme et leur corps (séparés, donc dans le malheur à l'inverse de la vie terrestre où ils sont unis). La notion de "terre d'abondance" disparaît conceptuellement au profit d'une opération intellectuelle plus complexe qui privilégie alors une participation à l'Essence.

Le troisième type s'établit avec les religions du livre qui opèrent une autre coupure conceptuelle : le temps n'est plus cyclique court, mais un temps orienté qui a une Fin et une Apocalypse. En attendant, l'au-delà est un lieu intermédiaire en suspension, ou un lieu final. Ce qui caractérise cet au-delà, ce n'est ni sa proximité, ni son éloignement, mais son dépassement du temps, sa victoire sur lui, l'espoir de se soustraire à son déroulement inéluctable. On retrouvera dans cette catégorie, l'Iran zoroastrien et mazdéen, l'islam, le judaïsme, avec l'élaboration ultérieure de théories particularisant davantage cette relation au temps, à savoir le christianisme et l'hindouisme.

Cela pourrait constituer un quatrième type d'au-delà qui est posé dans le cas du christianisme comme le lieu où l'âme se réincarne et demeure unique et personnelle, et dans le cas de l'hindouisme comme un endroit de désindividualisation absolue pour rejoindre l'Être. L'au-delà de ces religions se mérite, d'où une forte connotation du Bien et du Mal, des récompenses et des peines, de la justice divine réparant les injustices d'ici-bas, toutes notions moins développées auparavant. L'auteur, après cette revue synthétique des "au-delà", en vient à penser que sa disparition est due à des

²¹⁵ op. cit. - p 36.

contradictions trop fortes pour qu'un seul type d'au-delà puisse les résoudre : on souhaite un au-delà que l'on puisse imaginer, voir, approcher, mais on le veut aussi révélateur d'une altérité absolue; on le veut éternel mais on craint que l'ennui soit synonyme de son bonheur ; on le suppose réservé aux meilleurs, sans pour autant éliminer notre liberté, etc. Nous citerons sa conclusion parce qu'elle reprend cette position de la modernité se dégageant de tout centre (l'au-delà n'en est qu'une figure, en tant que référence ultime) pour tenter de la dépasser : "De tout ceia, il ressort avec évidence que l'imagination eschatologique est tout à fait incapable de résoudre de telles contradictions. Elles en est le jouet, et aussi le révélateur, mais elle ne peut en aucune manière les dominer. La solution, si elle existe, doit être cherchée ailleurs... Il s'agirait en somme, moins d'éliminer l'au-delà que de le rapatrier dans l'ici-bas, en réintégrant sa fonction réparatrice et pacificatrice dans l'horizon même de cette vie brève, confuse et incohérente qui d'ordinaire la nôtre. L'au-delà pourrait bien représenter l'envers ordinaire : la face cachée du temps. Notre existence quotidienne devrait pouvoir eposer sur elle-même, se suffire à elle-même, ne plus être tendue vers le mirage d'un achèvement à venir"²¹⁶. On peut douter de l'efficacité de cette morale qui enclôt l'homme dans le produit de ses créations momentanées, le rend philosophe de l'instant, amateur judicieux de sa vie, épicurien en fait, alors qu'on a pu le définir comme l'être des lointains.

Mais cette étude nous convient en trois points : elle doit permettre de situer l'au-delà irlandais ; elle sent que la perte de l'au-delà est dommageable ; elle affirme enfin que les représentations de l'au-delà ont permis l'élaboration de plus en plus épurée de théories sur la survie probable après la mort ; que ces représentations sont premières et précèdent les théories, et non l'inverse (ce qui justifie, en fin de parcours, au regard de l'amincissement de l'au-delà dans nos croyances, qu'il soit identifié avec le présent vécu). Le dernier point que nous constaterons parce qu'il suppose une progression, a le mérite de faire voir quelle immense production de textes, de nuances et d'inventions subtiles nous devons aux "au-delà".

Au sein de ces quatre types d'au-delà, celui qui conviendrait le mieux à "l'au-delà" des textes irlandais, est le premier, proche des conceptions africaines ou chamaniques, parce que le passage d'un monde dans l'autre n'est pas irréversible mais peut se faire dans les deux sens. Il est bien à proximité du monde humain, à l'intérieur des tertres ou sur une Ile occidentale, dans le cas des légendes anciennes. Comme le remarquent Guyonvarc'h et Le Roux²¹⁷:

"L'au-delà (allemand: Jenseits) est celui des morts ou le monde à venir (anglais: "The world to come") par opposition à celui des vivants et le terme implique une notion de nonretour définitif qui n'est pas exactement celle du sid irlandais. Ce n'est pas l'Autre Monde celtique, lequel n'est vraiment "autre" que parce que nous sommes incapables de le concevoir réellement : les langues celtiques ignorent tout mot rendant l'idée d'un Au-delà des Morts". Le fait que la société celtique ancienne n'ait pas connu le phénomène de la Cité, confirme l'opinion : ce n'est qu'avec les sociétés citadines que l'au-delà s'éloigne et

²¹⁶ op. cit. - p 404.

²¹⁷ Les Druides - op. cit. - p 365.

se dévalue, et ce n'est qu'avec les grands empires centralisés ou les royaumes nationaux que l'au-delà s'accompagne d'une vision historique orientée et d'une philosophie du livre sacré.

Mais la typologie de Hulin peut s'appliquer aux deux autres au-delà que nous avons distingués par la suite : l'ossianisme aboutit à un éloignement historique et à une certaine dépréciation (puisque ce n'est au'un monde de douleurs qui est évoqué par Macpherson) tandis que l'au-delà proche de l'inconscient, renvoyé aux zones subjectives et troubles du rêve, est une manière de vaincre le tems, de la dominer en le niant et en se réfugiant dans un modèle modelable aux désirs. Le symbolisme aimé par Yeats pourrait s'interpréter dans le sens d'épreuves à franchir comme on l'observe dans les compositions mystiques des reliqions du Livre où le néophyte se purifie et gravit peu à peu les gradins de la connaissance. L'au-delà irlandais aurait suivi une évolution conceptuelle conforme au mouvement de l'histoire. Et en soi, il est intéressant de le situer ainsi par rapport à un cursus universel. A le suivre, on pourrait Drédire u'il lui reste une dernière métamorphose à accomplir, celle où il s'enracine dans le présent et le vécu s'il veut continuer à exister, selon Hulin.

Dans la première partie de notre chapitre, nous obtenons que l'au-delà irlandais est aux antipodes de la modernité ou au mieux, s'y adapte, sans jamais l'annoncer et le conceptualiser, se fabriquant après coup. Il demeure davantage dans la sphère des croyances anciennes dont l'humanité a du mal à se débarrasser que dans une zone productrice et inventive pour nos jours. Mais son appartenance aux croyances anciennes et à leur modernisation progressive mérite d'être étudiée de façon plus approfondie. En effet, à comparer ces textes irlandais avec les récites abondants et luxuriants des descentes en Enfer, des visites des cieus, à comparer aussi l'ossianisme et la renaissance celtique avec un courant littéraire tel que le romantisme allemand ou anglais, à faire de même entre les Errances d'Oisín et l'aventure d'un Merval dans Aurélia, on ne peut que laisser pencher la balance en défaveur de l'imaginaire irlandais dont le charme devient limité, voire épicientrique. Le sentiment de "passer à côté" d'un particularisme jusque-là mal défini l'emporte et nous convie à nous arrêter. Une série de différences apparaît ; la première concerne le fait que l'au-delà irlandais n'est pas lié à une expérience de la mort, dans sa forme primitive légendaire. Tous ces héros qui ont accointance avec l'au-delà, Ossian, Bran, Cuchulainn, St Brendan, etc., ne meurent pas, ne sont pas dans un état similaire de la mort, mais en pleine jeunesse et force. Reste à savoir si leur aventure est assimilable à une initiation où, comme le disait Hulin, le héros apprend à mourir afin de vaincre sa peur. Mais dans leur voyage et relation de ce voyage, on ne voit jamais qu'ils subissent un dépouillement ascétique, qu'ils abandonnent leurs désirs et leurs représentations mentales, qu'ils se privent et souffrent : bien au contraire, l'abondance et la joie les accompagnent, et leurs "épreuves" servent à magnifier leur individualité. L'au-delà irlandais des légendes et mythes n'appartient pas au besoin humain de conclure la vie, de deviner ce qu'il y a "après", etc. Il est, rappelons-le, à côté de l'existence humaine, et non à sa suite. A quoi peut-il bien servir ? Telle est la véritable question.

Une autre différence réside dans la représentation spatiale de ces lieux. L'au-delà en se compliquant par suite du progrès des civilisations, se hiérarchise, se précise, a des étages variés, possède une géographie souvent labyrinthique - où s'entrecroisent les niveaux et les formes - Ce qu'inaugurent Macpherson et les tenants du celtisme, c'est à l'inverse un espace transhistorique, uniforme, une variante de la place publique où

chacun est au même niveau et où tous se retrouvent. Tout est noyé dans une globale indifférenciation, une ambiance charmeuse, à la manière de la buée qui encombre les images de nos souvenirs d'enfance. Les critères d'une particularisation manquent et cela gêne pour identifier cet au-delà même lalcisé et modernisé avec d'autres formes imaainaires. Cela ne tient ni de la science historique (ou de sa pratique sous l'aspect d'images d'Epinal) ni de sentiments religieux qui, tous deux, donneraient un contour spatial précis à leurs créations. L'évocation de lieux désolés, de landes battues par les vents, de lacs éclairés par la lune, pour originale qu'elle fût en son temps, ne reflète aucun concept solide. C'est une steppe où courent des ombres là où l'on attendrait un lieu quadrillé et organisé par une forte cohérence. L'au-delà irlandais n'est donc pas un espace construit pour imaginer le passé ou l'avenir, mais un lieu qui se vide, s'éteint, comme une parenthèse se rétrécissant. On peut bien se demander quelle en est la raison. Il ne permet pas de fonder une eschatologie ni un Devenir, il vise à réduire la réalité et à l'éroder, à l'abstraire de ses formes et contenus, au lieu de l'achever ou de l'affirmer dans un sens. Cela se voit à la représentation de son espace uniformisant le réel. A titre d'illustration, prenons le romantisme européen qui crut en la peinture originale de moeurs barbares par Macpherson, puis s'en détourna pour lui préférer le drame national, le pittoresque oriental, l'insurrection, le tourment amoureux, le culte du progrès. La couleur et le réalisme auront raison des monotonies : un au-delà lyrique, historique marqué par le relief des figures et l'idée de progrès, remplacera l'au-delà macphersonien figé et hermétique aux humains. Cet espace laïc se refuse aux hommes, il échappe à leur besoin de prospective, d'intentionnalité, de visées sur le monde pour une mainmise sur l'histoire, et il ne permet pas d'établir une durée ou épaisseur temporelle comme on le voit avec les "au-delà" qui servent à un éloignement, à définir une distance nonimmédiate, un déploiement et une succession. Pensons aux croyances égyptiennes qui, en éloignant l'au-delà, donnent à l'existence le sentiment d'une plénitude éphémère et en consolidant la réalité par rapport à l'incertitude future. D'où des notations précises d'espaces à traverser, à parcourir, dans le but de définir un déroulement possible transposable au monde. L'au-delà irlandais ne servant pas à cela, on peut s'interroger sur sa fonction.

Ni expérience d'une survie après la mort, ni élaboration d'une perspective historique (ce seront des réactions à la superchérie de Macpherson qui bâtiront une sensibilité historique, mais l'oeuvre en soi ne permet de concevoir aucune philosophie de l'histoire), l'au-delà irlandais ne permet pas non plus de réparer un déséquilibre dans la vie éveillée, si on le rapproche de son dernier avatar dû à Yeats, où il s'assimilerait à la notion d'inconscient et de désirs refoulés. Dans ce dernier type d'au-delà, l'on assiste à une redéfinition des rôles après la mort, à une Justice transcendante, à la Révélation des Secrets de l'univers. L'inconscient négligé par le Moi conscient qui impose sa censure aux désirs interdits, par un renversement, affirmerait un domaine où le moi obéirait aux injonctions de l'âme comme des instincts. Mais pour arriver à ce stade, il faudrait se priver de toute linéarité, de tout assemblage minutieux, éviter les liaisons proressives et ordonnées pour que, dans le heurt et la confusion des pensées et des mots, une forme fragmentaire faite de mélanges quotidiens, de notations ordinaires, d'erreurs imprévues s'installe. Rien ne doit venir justifier ce long épanchement désordonné et se suffisant, replie sur son propre cours parce que le Moi conscient doit battre en retraite et laisser la place à ce qu'il obture avec force. De cette délivrance soudaine, on peut espérer un rééquilibrage des forces et la découverte de mécanismes profonds et jusque-là voilés dans l'être humain. Cette fonction cathartique et réparatrice, digne d'une cure, n'est pas

présente dans l'au-delà proposé par Yeats parce que l'activité consciente, symbolique, prime sur l'écoute fidèle de l'inconscient. Certes, comme on l'a vu, de nombreuses images sont en rapport avec les désirs et les interdits refoulés (circularité des îles, l'eau laiteuse de la mer, la femme épouse et mère, etc.), mais cette "matière" n'est pas brute, elle est utilisée à des fins conscientes pour enrichir une thématique et une composition très régulière. Cet au-delà n'est pas un reflet exact de ce qui s'agite en nous, nous privant d'un témoignage ou d'être aux sources de nos fantasmes, mais il reconstitue une aventure au milieu du désordre existant, impose un cheminement au sein du foisonnement des formes. Les associations étranges et fortuites, le danger de la folie, l'afflux de souvenirs enfouis que l'on trouve dans Aurélia de Nerval, par exemple, sont totalement absents de l'oeuvre de Yeats, ce qui explique peut-être la célébrité moindre dont jouit ce poème de nos jours - l'au-delà décrit ne joue pas le rôle que l'on pourrait attendre d'une oeuvre effectuant une exploration de terres inconnues. Dans ce genre de situations, qui valent pour le quatrième type d'au-delà, la promesse d'une révélation ultime est assurée ou annoncée. On chercherait en vain, ce message dans les Errances d'Oïssin parce que l'aventure ne s'accompagne d'aucune purification mais d'un constat d'inadéquation. L'au-delà décrit ne vise pas à réhabiliter un mode de l'être humain, il ne s'inscrit pas dans une volonté de dire ce que l'on n'ose, il permet la localisation d'un récit romanesque comme un support docile au lyrisme poétique. C'est un lieu malléable, n'offrant point de résistance, de heurts et de sauts, proprement continu. Il n'autorise que peu à parler d'une "plongée dans l'inconscient" ou d'un regard porté sur les mystères de l'univers. Tout au plus, l'on aurait en lui l'inscription d'une expérience psychique.

C'est pourquoi, vu l'écart qui sépare ces différentes conceptions de l'au-delà irlandais, de ce que l'on serait en mesure d'escompter avec des représentations classiques, il nous faut conclure que loin d'être moderniste, loin d'être passéiste, cette notion a une autre raison d'être. Décevante dans le cas où on le supposerait moderne, inadaptée dans le cas où on l'estimerait ancienne, elle échappe à ces déterminations. Sa fonction n'est point de proposer une référence stable et centrale que l'homme se plaît à imaginer après la mort, une explication du devenir, une exploration de sa vie psychique, mais ce n'est pas non plus un refus du centre, une destruction de tout point ultime, une apologie de la liberté réservée à l'homme pour édifier ses tables de valeur et admettre ce relativisme, une défense de l'apparence et de l'informel, qui caractérisent l'au-delà irlandais. Ce qui frappe, c'est la différence qui existe entre cet espace-là et ceux qui étaient décrits dans les navigations traitées. Dans ces dernières, des centres attracteurs s'opposaient jusqu'à un point de rupture nécessitant l'apparition d'une figure spatiale précise (catastrophique) et la transformation des êtres et des choses. Une création de formes en résultait. Ici, l'au-delà est sans distorsion ni violence, profondément continu, sans les conflits que nous avons rencontrés. C'est de cette différence qu'il faut partir pour déterminer la fonction de l'au-delà en question.

c) Un lieu de stabilité maximale :

Pour cela, en prenant le support du poème de Comyn Le lai d'Ossian sur la Terre de Jeunesse, écrit au XVIII^e siècle, nous corrigeons un plus ou moins grand oubli dans l'étude de la culture irlandaise : nous avons traité de l'Irlande païenne, chrétienne et nationaliste dont la créativité montre la particularité de devoir se métamorphoser par suite de conflits idéologiques. Cela ne saurait recouvrir tous les aspects de son histoire

littéraire. Le poème de Comyn a cependant une sorte de position équidistante entre les trois périodes étudiées (d'un point de vue abstrait et non chronologique) : il puise au fond celtique soumis au passage d'une culture dans une autre : il s'enracine dans l'expérience chrétienne à l'origine des voyages en mers vers l'au-delà ; il annonce la magistrale reprise du thème par Yeats fondateur de la renaissance celtique. La traduction anglaise que nous en avons, donne un état du texte galique (placé en face) que nous pouvons juger comme suit : une langue soignée, maniant les répétitions à la manière d'échos bien menés, un sens du récit dû au suspense menacé, peu de métaphores, peu de détails descriptifs, une dramatisation progressive de l'histoire. À défaut de pouvoir évaluer les connotations des mots gaeliques, les rythmes et les sonorités des phrases, il nous reste l'impression d'une importance apportée aux verbes d'action conjugués, rarement à l'infinitif (ce qui aurait pour résultat de les abstraire), se succédant sans beaucoup de compléments ni liaisons subordonnantes. Le trajet, le mouvement sont privilégiés comme dans un récit d'aventures assez rapide, s'enchaînant sans discontinuité ni retours ni arrêts. Ce serait comme une trame attendant d'être enrichie des rêveries qu'elle indique et prépare, et d'une cohérence supérieure qu'elle n'ose avancer. Mais cette transparence classique de l'écriture ne doit pas nous faire méjuger l'œuvre qui offre une fascination à nos consciences, et nous nous devons de savoir si cette dernière est suffisante et utile.

Supposons que la fonction de l'au-delà soit de nous retirer d'un centre attractif stabilisé, auto-référentiel, plénitude pour soi. Pour cela, il faudrait exercer une force attirante, produire un mirage coloré et envôûtant, agir sur nos sens et notre esprit. Lorsque la modernité se refuse à envisager un centre transcendant, à être une pensée du centre, elle effectue de fait une insularité identique à l'objet critiqué puisqu'elle s'installe dans le jeu de miroirs des apparences infinies auquel elle prête la valeur d'éternité suffisante, d'illimité foisonnant, de rapprochement sans fin. C'est à une stabilité négative qu'elle convie, niant toute force et forme contraires, définissant le mouvement comme le reflet changeant des points de vue et non comme une instabilité soudaine et extrême. Lorsque la philosophie classique, de son côté, privilégiait l'organisation en plans hiérarchisés et enchaînés l'un à l'autre, des êtres et des choses, le tout tributaire d'un Dieu englobant l'ensemble et l'animant, elle pratiquait la même politique de stabilité (positive cette fois-ci) fermée sur elle-même. L'au-delà, dans les deux cas, conviendrait à une tentative de déstabilisation se refusant à poursuivre et conclure l'œuvre d'annexion de tout système. Reste à savoir comment fasciner, provoquer un sursaut d'attraction, une voie nouvelle. Les recettes imagées seront celles qu'illustre le poème de Comyn. Il suffira de les conceptualiser, si telle est la fonction de l'au-delà.

Ossian, le héros, est une fois de plus en train de participer à une chasse : tous ses compagnons, les Fianna, forment un groupe serré autour du roi Finn ("Un jour, nous, les Fianna, étions tous rassemblés : il y avait le valeureux Finn et ceux qui vivaient là"²¹⁸). Les arbres sont en fleurs, un daim court devant la meute, la scène a lieu près d'un lac. La seule ombre au tableau est le rappel de la mort de compagnons et d'Oscar, fils d'Ossian.

²¹⁸ Voir op. cit. - p 166.

Sinon, rien d'anormal ne semble affecter ces existences. Une grande stabilité règne : un roi, des guerriers, une activité habituelle (la chasse). Rien d'autre ne pourrait être inventé comme mode de vie. Ce qui est, suffit, quand surgit de l'Ouest une cavalière au port royal sur un coursier éblouissant. La fascination la plus efficace que l'on puisse exercer, se résume par l'image d'une femme : venue d'ailleurs, très belle, des cheveux blonds bouclés, des yeux bleux, richement vêtue, montant un cheval ferré d'or. L'effet de surprise est immédiat.

Nous noterons seulement combien "l'appât" est banal, et correspond parfaitement aux désirs les plus immédiats d'une société de guerriers et chasseurs (indépendance, monture splendide, aspect formel, - soit de quoi susciter l'envie de posséder. Cette femme se présente : Niamh, fille du Roi de la Jeunesse :

"is mé inghean cailce Riah na -Og", soit mot à mot "je suis fille noble du Roi de la Jeunesse",

désireuse d'épouser Ossian en raison des prouesses qu'il accomplit et dont elle a entendu parler. Ce brin de flatterie même sincère, qui fait naître le sentiment d'être désiré et attendu, ne peut qu'accroître la fascination. Un deuxième niveau de fascination apparaît peu après ; grâce à la peinture du royaume de l'au-delà que retracent les quatrains 27 à 36. Chaque strophe débute par un "Tu obtiendras" ("Do gheabhair...") suivi des cadeaux et merveilles qui attendent Ossian. C'est à une véritable fête des sens qu'il est convié : printemps éternel, musique mélodieuse, or et argent, etc. Son goût de la possession de richesse bien adaptées à ses désirs est entretenu : Ossian aura une épée, une cote de maille, des centaines de vaches, une suite de domestiques et de compagnons de sa valeur. Cela constitue un ensemble bien conforme aux rêveries qu'un guerrier peut s'accorder. Aucun élément externe ne vient heurter cette douce harmonie promise et complète. Nous sommes dans l'univers du Même.²¹⁹

Après le moment douloureux de la séparation, d'autant plus douloureux que rétrospectivement plus aucun espoir de retrouver le monde de Finn apparaît à Ossian, notre héros voyage à travers la mer.

strophe 48 : "La mer calme reflueait devant Nous,
et se refermait en lames derrière nous";

"do thraigh an mhin - mhuir romhain,
's do lion 'na broinntibh iona'r n-diagh"),

219 Note sans appel de note. A quoi se rattache-t-elle?

v. 9-10:

"One day we, the Fianna, were all assembled,
generous Fionn and all of us that lived were there"

La d'a rabhamairne vile an Fhiann
Un jour nous étions ensemble tous les Fianna

Fionn fial' sar mhair dinn ann
Finn le valeureux et ceux qui demeuraient là".

au milieu de spectacles étranges (des cités et des châteaux, un chien aux oreilles rouges poursuivant un faon, une jeune femme tenant à la main une pomme d'or, une autre vêtue d'un manteau de pourpre tenant une épée au pommeau d'or) qui demeurent pour Ossian sans signification bien qu'il questionne Niamh à leur sujet. C'est d'ailleurs un des passages les plus réussis du poème : ces brèves images aux couleurs chatoyantes ont un pouvoir évocateur manifeste (strophes 48 à 54). Fascination du mystérieux : un événement a lieu dont on ne connaît ni la cause ni l'origine, mais on peut supposer qu'elles sont lointaines, antiques ou d'une essence supérieure. De même, en cours de route, Ossian et Niamh s'arrêtent en un château dont la princesse, fille du Roi de Vie, est prisonnière d'un géant Fomoiré qui lui interdit de rentrer chez elle. La scène a quelque chose de fantomatique et d'irréel parce qu'Ossian se sent élu pour la délivrer de son oppression en affrontant le géant. Cette jeune reine est "égale en splendeur au soleil", son désespoir navrant appelle une réparation de ses droits. Tout en elle a l'air diaphane, fin, insaisissable, et s'oppose à la brutalité sauvage du géant. C'est une source de fascination non négligeable et nouvelle pour notre héros : la gloire d'une action valeureuse et juste. Le nouveau "piège" fonctionne pour l'amener à "s'enfoncer" davantage dans l'au-delà. Après la victoire, la fête et un sommeil réparateur, Ossian et Niamh repartent mais sans savoir "si la jeune reine retourne dans la Terre de Vie" (strophe 80 - "no an fñill fein go tir na m-bed"). L'inconnu d'un destin laisse une impression d'inaccompli propre à la rêverie. Le séjour sur la Terre de Jeunesse fait appel à un autre moyen de séduction : richesse, douceur de vivre, sentiment d'accueil et de convivialité, abondance de couleurs et de bâtiments, etc., sont supplantés par la naissance d'une descendance. Ossian a de Niamh, son épouse, deux fils et une fille auxquels il donne les noms de Finn, d'Oscar (en souvenir de son père et de son fils sur terre) et de Plurnambam ("Fleur des femmes"). Visiblement, Ossian éprouve un grand attachement pour ses enfants (strophes 103 à 107). Tels sont les différents niveaux d'une conduite de la séduction : beauté féminine, gloire, vie facile dans l'abondance des biens, affection paternelle. À les regarder, on est partagé entre l'idée que ce sont des traits conformes à un idéal commun à une époque, et aussi que ce sont des tendances générales en l'homme dont l'existence réelle n'est pas toujours aussi comble et généreuse.

Le premier repère temporel apparaît lorsque le héros est animé du désir de revoir Finn et ses compagnons comme si seul le désir amenait à prendre conscience du temps et comme si son absence dû à un bonheur complet niait le temps : citons donc la strophe 107 que nous traduirons au plus près

"Je consumais une période étirée dans le temps
(do chaithear treimhse fada cian),
trois cent années et bien plus
(tri chead bliadain agar nior mo)
jusqu'au jour où je pensais que mon désir était
(gur shmaonigh me go mba d'e md mhian)
de voir Finn et les Fianna vivants."
(Fionn 'san Fhiann d'fhaicsin bed.).

Mais rien dans cette déclaration n'indique la raison secrète de ce désir. Sa soudaineté surprend et provoque un certain malaise. Yeats, dans son poème, nous préparera davantage à cet instant fatidique parce que Niam ne réussira pas, malgré les

trois îles qu'elle fera visiter à Usheen, à lui faire oublier ses compagnons de jadis : chaque aventure dans une île sera scandée par le regret exprimé d'Usheen de ne plus être avec les Fianna. Ici, la coupure est plus sèche et semble se justifier moins par la nostalgie que par l'intrépidité du héros persuadé qu'il reviendra sans encombre :

Strophe 114 : "Que pouvons-nous craindre, ô reine éclatante
Le blanc coursier à mon service
M'apprendra la route sans mal
et me ramènera sain et sauf à toi²²⁰.

Dans ce désir, Ossian montre que la leçon essentielle d'une existence lui a échappé, à savoir la nécessité de choisir et l'impossibilité de tout maintenir dans le même plan de virtualités offertes. A un espace unifié, non conflictuel, d'où les choix irrémédiables semblent absents, succède la découverte finale d'une cassure dramatique. Niamh, par trois fois, lui recommande de "ne pas quitter son cheval", "de ne pas poser pied sur le sol", "de ne pas alléger la monture du poids du cavalier" (strophes 115-116-117), de crainte de vieillir sur le champ. Le foyer en bordure de l'île de Jeunesse (autre foyer stable et unifié) est d'une autre nature.

Le récit s'aventure vers la rencontre de ces deux régimes et le passage de l'un en l'autre modifiera celui qui le franchira, comme nous le savons par ailleurs. Nous n'en aurons pas ici une approche théorique mais se découvre la logique ou la fonction de ces "au-delà" : à forte dose rationnelle ou imaginaire, ils décrivent un état de stabilité inconnu dans la vie mais espéré que la raison et l'imagination tentent de construire, par une optimisation de leur données (combinaison et emboitements des faits de façon la plus efficace). L'au-delà est une surface imaginaire lisse, a-temporelle, immortelle que le penseur ou le poète bâtissent comme le support idéal à leurs projets qui ne doivent rencontrer qu'une opposition et une contrainte minimales. Loin de nous retirer, comme nous le supposons, immédiatement et par fascination des stabilités imaginaires et rationnelles, il sert en premier lieu à renforcer ces dernières, à les augmenter à l'extrême.

La suite du récit aboutit inmanquablement à la chute d'Ossian qui supporte mal de voir l'Irlande modifiée, devenue chrétienne (strophe 127 : "Si j'étais resté, ô Patrick, ce que j'étais, en ce seul jour, je pousserais tous les prêtres à la mort, et aucune tête ne resterait sur leur cou après moi") parce que la construction d'une stabilité parfaite est chose pénible et qu'il est difficile de la voir détruite, dès que l'on a "le dos tourné", que l'on s'abstrait de la réalité en fait. Ossian découvre qu'il est un objet de légende pour les Irlandais d'alors qu'il trouve affaiblis et sans force. Il refuse aussi l'intercession de St Patrick de prier pour ses compagnons poursuivis par les démons en Enfer, ce qu'il estime impossible vu qu'aucun ennemi n'a pu vaincre Finn son roi. Deux logiques s'affrontent et sont incompatibles dans leurs créations respectives, dans leur cohérence stabilisante, aimerait-on dire (strophes 139 à 147). Le jugement dépréciatif d'Ossian sur le manque de

²²⁰ "Cread ish eagal duinn, a rioghain blaith,
'san t-each ban do bheith fa'm réir;
mu'infid an t-eolush duinn go shamh,
a's fillfid slán tar n'air choghad fein".

vigueur des hommes chrétiens, provient du fait que tout centre stable s'estime certitude totale et envisage de classer le reste dans l'incertain et l'illusoire. Aussi, Ossian soutient que plus de trois cents hommes assemblés étaient incapables de soulever une large dalle de marbre, que certains même défailaient sous le poids, que l'un deux l'appelle au secours pour les sauver d'une mort prochaine. D'une seule main il se saisit de la dalle mais une sangle casse sous le cheval et cela le fait tomber au sol. La prédiction de Niamh s'accomplit et tandis que le coursier s'enfuit, l'âge s'abat sur Ossian, le terrasse:

strophe 158 je perdis la vue (de mes yeux),
 Ma forme, mon maintien, ma yigneur,
 J'étais un vieilhomme, pauvre et aveugle
 Sans raison, ni sens, ni destination"²²¹.

L'explication que nous en donnerons est conforme à nos analyses précédentes où l'on montrait que le passage d'un foyer à un autre s'accompagne d'une métamorphose. L'au-delà conçu autour d'Ossian comme forme stable a vieilli et doit laisser place à une autre construction.

Diverses remarques sont maintenant possibles concernant le rôle de l'au-delà en général. Le poème de Comyn n'a pas la luxuriance verbale et imaginative de l'oeuvre de Yeats Les Errances d'Oisín, mais il présentait pour nous une structure plus facile à appréhender et une "nervuration" plus évidente, moins cachée par le grand art de Yeats. Il n'empêche que le résultat acquis ici, s'applique à cette seconde version du voyage d'Ossian, plus moderne et féconde.

En outre, il s'agit de savoir si cette interprétation peut être vraiment généralisée aux autres "au-delà" (celui du sid, celui de l'ossianisme) que nous avons relevés dans la littérature irlandaise. Or, placé à l'intérieur de cette problématique (description d'un état de stabilité maximale et projection d'intentions rationnelles et imaginaires sur un espace indifférencié), l'au-delà se comprend mieux qu'auparavant où nous cherchions à savoir s'il était moderne ou non. Le "sid", première forme d'au-delà rencontré, n'apportait ni une théorie de l'âme bien précise ni une vision très évoluée de l'expérience de la mort : ce n'était ni une idée actuelle ni une illustration heureuse des croyances anciennes. Il apparaît maintenant bien comme un espace parallèle, à l'écart de toute relation avec une rupture (modernité oblige) ou avec un passage (de la vie à la mort, selon l'antiquité),

²²¹ La traduction anglaise de ces derniers vers ("without strength, understanding, or esteem") nous paraît inférieure au texte en cet endroit précis. En voici le texte en gaélique :

"Do chailleas amhane mo shal,
Mo dhealbh mo ghnuis 's mo sgail,
Do bhios am 'sheandir bhucht dhall,
Gan bhrigh, gan mheabhair, gan aird "".

On notera combien l'aspect "formel" est soigneusement exprimé par l'auteur.

Ainsi : "dealbh : forme" ; "gnuis : aspect, contenance" ; "gal" : valeur, force.

De même, on a l'impression qu'Ossian "se vide" à l'intérieur:

"bri" : énergie, signification" ;

"meabhair : mémoire, esprit, sens ;

"air" : direction, attention, estime, signe".

parce que sa nature est d'établir une stabilité totale et donc d'éliminer tout élément instable comme une séparation de l'âme et du corps, un transfert d'un centre à un autre, un assage de vie à trépas, du sommeil à l'éveil, etc. L'au-delà se prête à nos désirs, il est le lieu de leur jonction, si bien qu'il suffit de se laisser porter pour l'atteindre selon un voyage lisse, facile, sans durée.

L'autre au-delà, celui de l'ossianisme, né d'un rapt et d'une supercherie, proposait un état de société originelle sous une forme mythique, qui, fonctionnant comme référence (à la manière de l'état de nature selon Rousseau), lui interdit la modernité. D'autre part, il illustre mal le besoin d'un sens que donnent à l'histoire les "au-delà" plus élaborés des religions anciennes, déjà en mesure de construire une eschatologie. Mais à l'étudier autrement, on s'aperçoit que cet espace neutre, décoloré et monotone, d'où de vrais repères temporels sont exclus, est aussi une formulation d'une forte stabilité qui correspondait clairement aux goûts esthétiques de l'époque, à leurs préoccupations morales et philosophiques. Il allait dans le sens de l'attente d'un public amoureux d'une primitivité édénique, voué à l'expression des passions funestes, célébrant la joie d'être triste et la lamentation. Il ne saurait alors être question de conflits aux causes détaillées, de changements de croyances, de conquêtes ou de révoltes, qui traduiraient toute une instabilité.

Le dernier au-delà choisi, celui des Errances d'Oisín, est très proche de celui que nous avons étudié dans le poème de Comyn, de sorte que nous y reviendrons à peine si ce n'est pour dire que cette zone malléable aux désirs du héros, d'une grande plasticité à ses impulsions, ne pouvait, en effet, faire figure d'inconscient dont on sait qu'il subit les interdits et les pressions du Surmoi conscient, d'où des tensions et des lésions profondes. La régularité proressive des images laisse au lecteur une impression d'unité constante, de déroulement sans heurt, d'évolution permise et contrôlée. Il était nécessaire qu'une continuité soit retrouvée entre l'Irlande ancienne et moderne, ne serait-ce qu'en empruntant un trajet rêvé.

Ces formes "d'au-delà" - car il en existe d'autres comme le montre Hulin - ont donc une fonction précise : décrire une stabilité parfaite. Reste à savoir les motifs, quels buts et quelles utilités ils possèdent. L'articulation que nous proposons est la suivante : puisqu'ils forment le prolongement continu des constructions imaginaires et rationnelles, ils offrent un espace parfait (car sans résistance) à leur développement total et infini, mais cela aboutit à une mise entre parenthèses de la réalité, à une éduction des différences, à une ataraxie mortelle. Toutefois ce travail n'est pas négatif, il permet non seulement de s'arracher d'un domaine dont on découvre les limites, mais aussi de construire les futurs états de tension, en provoquant destruction, confrontations, prise en compte de nouvelles contraintes, formation de nouveaux centres d'intérêts. L'au-delà qui a réduit le monde aux désirs que l'homme porte durant son existence, suscite des réactions, dont celle de repeupler la réalité. C'est une étape nécessaire pour qu'intervienne le besoin de repenser les rapports entre les faits, et de reconnaître "l'oublié et l'exilé", ce qui n'avait pas demeuré en nous, en notre conscience. La pensée acméenne peut alors se mettre en marche après avoir visité ces terres extrêmes d'abord ennemies puis offrant l'occasion de dépasser les systèmes qu'elles illustrent, et d'en dynamiser les valeurs. L'au-delà est un premier espace géométrique, simplifié, propose au regard critique pour une transmutation des "objets" qui sont placés sur lui. Il est comme l'apprentissage nécessaire à l'acméité pour

qu'elle exerce ses pouvoirs d'interrogation et de maitresse insurpassable à nouer les nouvelles problématiques. Le procès de la pensée devient alors vraiment une aventure.

Cette aventure n'est pas désordonnée puisque les formes de l'au-delà ne sont pas illimitées, mais que nous en avons ici reconnu trois. Elevons-les au rang de paradigmes ou d'archétypes : l'oubli du monde, l'intemporalité, l'illusion factice, soit trois perils qu'il nous incombe constamment de repousser mais qui, diffus, seraient invisibles, intraitables, et qui, condensés, deviennent l'objet d'un entendement fructueux. L'au-delà est moins un signe alarmant qu'une invite au sursaut. Il expose ce qu'il y a de commun dans nos croyances d'un moment, dans nos réponses en face de l'inconnu, non pour que nous nous y mirions, mais afin de nous en saisir et d'amener à faire naître ce qui est étouffé.

Aussi une époque qui se refuse à édifier un "au-delà" est une période qui craint le danger d'une saisie globale de ses idées-forces laquelle commanderait une remise en cause et un effort de tension douloureux. Peut-être lui est-il difficile de procéder ainsi parce qu'elle n'a pas encore achevé ses conflits antérieurs ? Mais il faudrait édifier toute une stratégie de la séduction où, comme Ossian, fascinée, elle s'enfoncerait et se reconnaîtrait, et se condamnerait. Cet au-delà serait en miroirs brisés, en ruines et fragments, en déconstruction diverses, jusqu'à former un nuage de poussières de sable chatoyantes ou une danse de particules en rupture de combinaisons. Sur cette surface nous poserions comme moyens de nous arracher à cette attraction fractionnante, et libératrice, le souci d'une harmonie des formes et de leur apparition-disparition jusque-là incessantes et considérées comme pur jeu sans raison d'être ni d'autre origine qu'une torsion conflictuelle. Et s'il fallait débattre ici du divin, qui ne saurait plus avoir une place centrale ni médiane, il suffirait de le poser comme un attracteur immatériel nous invitant à nous transformer, en effectuant continuellement un saut d'un de nos "au-delà" humains et achevés pour nous affirmer comme des êtres en chemin.

Ce chapitre a eu, dès le départ, pour but de replacer l'au-delà irlandais tel qu'il se présentait dans un contexte problématisé. Trop souvent, la description prime sur la réflexion dans ce domaine et si l'on est peu enclin à apprécier sans s'interroger, il fallait remettre cette notion sur "la table de travail".

L'au-delà s'inscrit dans une double perspective ; moderne, il disparaît ; ancien, il est lié à l'expérience de la mort. Nous espérons avoir montré que l'au-delà irlandais se pliait mal aux problématiques modernistes et classiques.

C'est, une nouvelle fois, lié aux possibilités rationnelles et imaginaires que l'au-delà irlandais exprime son apport. Il optimise des données, prolonge l'imagination (et, semble-t-il, la raison, quoique nous n'ayons pas avancé de preuve) en offrant une surface parfaite, non contraignante, a-temporelle, bref une stabilité totale.

Est-ce dû à l'activité imaginaire et rationnelle ? Dans un sens, certainement mais cela convient surtout à notre faculté intellectuelle acméenne, qui dramatise et problématisé ce qui est un aboutissement et une voie sans issue. Cela lui sert, en effet, de reflet simplifié des constructions imaginaires, et l'arme pour opérer une destabilisation ; en se plaçant juste à côté, comme St Patrick, à côté d'Ossian, un système chavire. Et si l'on ne savait que cette disparition s'accompagne de formes nouvelles en train de naître, on aurait lieu de

résister à l'entreprise acméenne. Mais il n'en est rien, comme les navigations nous l'ont appris (que l'on se souvienne aussi combien les notions d'au-delà étaient imbriquées à leur projet).

L'au-delà est bien une terre commune, menant à une interrogation et un renouvellement. S'il disparaît depuis un siècle en Europe, ne serait-ce pas en raison d'un refus ou d'une incapacité européenne à entreprendre un renouveau ?

Certainement, les périodes de ce genre ont dû exister dans son histoire ; l'au-delà irlandais nous rappellerait que, sans sa présence, l'invention et la liberté se perdent. L'histoire de l'Irlande le prouverait à contrario.

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE

Bâtir une interprétation des faits littéraires, afin de saisir les particularités et l'essence de la littérature irlandaise dont la critique n'a jusqu'à présent que décrit la fascination, présente plusieurs risques. Le principal est celui du dogmatisme de vouloir plier les faits à une certaine idée. Nous nous sommes défendu par la recherche constante de ce qui, dans certaines oeuvres irlandaises, pouvait renvoyer à une universalité. Ce n'est pas en détaillant un ensemble de différences que l'on définit l'apport d'une littérature à l'humanité. La contribution irlandaise est dans la résolution de situations conflictuelles qui ont valeur de modèles généraux. Bien sûr, l'élaboration ne s'est pas faite intellectuellement, mais elle a lieu dans le vécu et le créatif : l'analyse souvent bloque l'invention : ici, la "pratique du conflit" a été intégrée comme un moyen de créer. La théorie a cédé le pas à la création, se soumettant ainsi à l'urgence et à la diversité de la vie au dépens de la vacuité des traités et des discours. De toute façon, une forme de pensée se développe dans les oeuvres littéraires, au moyen de matériaux différents des instruments conceptuels toutefois.

Le résultat n'est pas de convier à célébrer un "miracle irlandais", une "celtitude", ou une "irlandité". La richesse est plus forte si l'on s'abstient de ce nationalisme commode. En effet, comment penser que le passage d'une culture dans une autre ne s'est produit qu'en Irlande ? Ce passage empruntait une figure catastrophique qui l'affectait et l'orientait. Nous n'avions plus à regretter la disparition d'une culture dans une autre, à rechercher les traces résiduelles encore pures, et à accabler la culture victorieuse de tous les péchés. Il suffit d'estimer qu'une transformation a bien eu lieu, au sens d'une naissance de formes que l'ancienne culture a prise pour exprimer, et qu'elle n'avait peut-être pas au départ. Sa proximité d'un centre attracteur, l'a donc vivifiée, agrandie, l'a rendue plus originale. Si nous posons par exemple, en départ, un modèle indo-européen, il suffit d'étudier la mythologie irlandaise pour comprendre combien elle en est éloignée et indépendante. Mais cette originalité emprunte une voie archétypale, mythique. Rien n'empêche de supposer qu'ailleurs le même phénomène s'est produit, et que la littérature irlandaise peut servir de modèles à de tels éclaircissements. ne problématique s'ouvre alors, exportable pourrait-on prétendre.

Et s'il n'y a pas passage, il peut y avoir conflit ouvert et naissance d'une forme intermédiaire, ou bien un processus de délivrance face à une entreprise tyrannique, réductionniste. Ces trois moments historiques ont été décrits dans les deux premiers chapitres comme trois structurations essentielles explicitant l'allure et la tendance des oeuvres de ces périodes : présence de mêmes thèmes, d'images ou de références mythiques en soi révélatrices. L'on sent donc combien certaines littératures qui, historiquement, ont connu ce genre de conflits culturels (les dernières en date pourraient être celles des pays colonisés et devenus indépendants) présenteraient des similitudes avec les phénomènes irlandais. Mais ce qui restera propre à l'Irlande, si une expérience était utilisée à d'autres lieux, c'est un constant effort de dépassement de l'immédiate réalité, non qu'elle soit jugée insatisfaisante en soi (elle est très souvent effroyable). L'insuffisance provient de nos méthodes pour en rendre compte et l'imaginer. Mais surgit un "au-delà" qui concrétise tout ce qu'il est possible de rêver et d'assembler pour un lieu

idéal à un moment historique donné. C'est une forme d'encyclopédie d'une réalité pleine et achevée. Mais il s'agit d'une première étape d'un mouvement insurrectionnel plus fort et dramatique : la réalité se recoloré et se nervure ainsi d'une vérité retrouvée. Le poème, Les Errances d'Oisín, de Yeats précède l'apparition du Théâtre de l'Abbaye, et la féerie du soliloque non-contredit se mut peu à peu en dialogues tragiques et en réparties où grandit la part de l'émotion et de la violence. "L'au-delà" ainsi conçu, il nous semble un trait spécifique de la littérature irlandaise. Est-il observable ailleurs ? Nous ne le croyons pas... car il faudrait trop de facteurs pour en réaliser le même fondement. Sa banalité et sa facilité sont un piège ; il entraîne une remise en cause, une déstabilisation, il suscite l'appel d'une tension du monde, d'un agrandissement de l'horizon dont rendra compte une navigation "imaginaire". Ossian se métamorphose en Ulysse dublinois ou en Balladin du Monde occidental.

CONCLUSION GENERALE

Mieux qu'un épilogue, c'est à un résumé des propositions émises que nous convions le lecteur. Cette opération de réduction, après l'inflation verbale qui permet de guetter l'issue entre différentes hypothèses, ne peut que servir à vérifier la cohérence et l'intérêt. Cela mesure aussi le chemin parcouru et réduit la désagréable impression qui résulte de la lecture des premières pages, une fois le travail terminé : à l'époque, rien n'avait le contour qu'il faudrait donner à l'heure actuelle, depuis que la recherche est effectuée. Que de phrases inutiles, incertaines, dont la seule utilité réside dans une description d'un lent processus!

Mais cela est aussi le gage pour le lecteur que, loin d'avoir une idée préconçue, c'est d'un domaine commun et approximatif que nous sommes partis. Enfin, nous privilégierons moins les résultats au moyen d'un effort de synthèse que l'enchaînement des réflexions afin d'en tester la solidité. C'est à un ensemble de propositions que nous parvenons, parce qu'à l'exemple de nos navigations, nous avons "erré" en des considérations parfois éloignées d'une pure étude littéraire. Refaire le tracé de tels détours autorise la revendication d'une unité profonde, retrouvée, malgré des apparences contraires. Voici donc l'allure générale qui nous a conduit.

Etape 1 : Délimitations successives

Nous avons d'abord raisonné ainsi :

1 a) La navigation "imaginaire" que nous entrevoyons, a une position intermédiaire entre l'oeuvre réaliste et l'oeuvre purement imaginaire.

1 b) L'opinion et son contraire - le paradoxe - font d'elle à la fois une oeuvre de référence primordiale (pour une civilisation, pour une créativité), et une oeuvre déficiente (absence de perfections : c'est un périple inachevé.

1 c) Trois principes tirés de ces déficiences permettent de rassembler les navigations adéquates : l'errance (perte de temps en mer), l'a-politisme (ou éloignement des contraintes sociales et historiques), l'insuffisance logico-imaginative (littérature "en deçà" des possibilités rationnelles et imaginatives à sa portée).

1 d) La méthode n'est pas de "comparer" pour vérifier et établir les variations de fidélité à ces trois règles. Application interne. Elle suppose que ces textes sont une méthode pour comprendre la réalité. Application externe.

1 e) Le premier trajet de regroupement des textes est historique : il recherche toutes les navigations qui ont scandé depuis son origine l'histoire de la culture européenne (de la Bible aux temps modernes). La navigation est chaque fois à un départ.

Le second trajet est géographique : il s'éloigne de l'Europe et va enquêter dans des civilisations extra-européennes (Islam, Perse, Inde).

La place originale de la littérature irlandaise est soulignée par le nombre de ses navigations.

Dans le premier cas, le résultat est une réflexion sur la disparition de "l'au-delà" en

Europe ; dans le second, le peu d'usage de la "navigation imaginaire" en dehors de l'Europe. Mais une présence universelle se dessine.

1 f) Cette présence a un double aspect : souvent à une partie d'errance involontaire fait pendant une partie d'errance volontaire. Le second aspect a été privilégié bien des fois, ruinant le premier qui nous intéresse plus.

L'errance volontaire est plus imaginative et plus rationnelle. Elle peut porter le nom de "navigation imaginaire". Elle complète et achève l'autre.

L'errance involontaire mérite un nom : celui de "parabase" pour indiquer un mouvement parallèle, une transgression, un écart.

1 g) L'on aboutit à redonner une place à la "parabase" jusque-là voilée par des récits proches mais d'une autre nature.

Il reste à s'interroger alors sur le regard qu'elle porte sur la réalité, si ce regard emprunte peu les canaux habituels de la raison et de l'imagination.

2 a) La parabase (ou navigation involontaire) partage avec d'autres récits l'accès à l'au-delà.

Nous distinguerons les voyages infernaux (katabases), les voyages célestes (anabases), les pèlerinages terrestres.

2 b) Chacun de ces voyages se subdivise en trois catégories, selon l'engagement du héros dans l'aventure et surtout selon la configuration spatiale,

- si le héros connaît le péril, si l'espace ressemble à un labyrinthe ;

- si le héros est guidé, si l'espace ressemble à une suite de cercles concentriques ;

- si le héros est un témoin, si l'espace ressemble à un plan délimité (un écran par exemple).

2 c) Toute une série d'oeuvres illustre et vérifie cette classification ternaire valable à toutes les périodes, en tous lieux.

De plus,

- cela permet de distinguer combien varient les motifs du voyage, les moyens utilisés, les découvertes opérées, selon le choix d'une des 3 configurations spatiales possibles ;

- cela autorise à sortir ces textes de certains commentaires uniformisant, vaguement symboliques ou psychologiques, et met en valeur certains aspects oubliés ;

- cela rapproche enfin des oeuvres anciennes d'oeuvres contemporaines qui recréent un "au-delà" dans leur démarche.

2 d) La construction de ces trois espaces différents, fait apparaître trois types d'imaginaire.

A aucun d'eux, l'on ne peut identifier la parabase qui reste en retrait ou s'en détache.

2 e) Ces trois types d'imaginaire s'apparentent à des tendances :

- morales,

- symboliques,

- utopistes,

si bien que l'oeuvre a des vertus diverses selon la tendance qui l'emporte en elle.

2 f) Par analogie, l'on établira à titre méthodologique l'existence de trois types de rationnels enracinés dans trois préférences d'espace ou d'images spatiales qui servent à les distinguer :

- la raison expérimentale et l'image d'une jetée (règle mesurant le flot des faits) : Quantification.

- la raison transcendantale et l'image d'une route (éclaircie posant une origine, une unité) : Idéalisation.

- la raison formelle et l'image du pont (l'interrelation, le rapprochement priment) : Connection, Taxinomie.

La parabase ne correspond pas, non plus, à l'un de ces trois espaces.

3 a) Une comparaison terme à terme des figures spatiales propres à l'imaginaire et au rationnel donne ces rapprochements :

Figure spatiales :

Labyrinthe	Jetée
Miroir	Route
Cercle	Pont

Interprétations :

Morale	Expérimentation
Utopie	Transcendance
Symbolique	Formalisation

On en conclura qu'un mode de connaissance s'accompagne d'une certaine représentation spatiale privilégiée. On estime que l'on acceptera de voir dans l'imaginaire un domaine où s'exerce une activité intellectuelle apte à saisir, à sa façon, la réalité.

3 b) A l'inverse, à supposer que l'on ait l'espace, est-il possible de découvrir le mode de connaissance adéquat ?

Jusqu'à présent, ce dernier était connu avant que l'on ne découvre son enracinement dans un type d'espace, et le besoin qu'il en avait.

Cette problématique concerne les parabases qui ne s'accordent à aucune des 6 figures spatiales décrites (3 imaginaires et 3 rationnelles). Si une autre représentation spatiale les désigne, cela impliquera un autre mode de connaissance latent.

3 c) L'intérêt apporté à la représentation de l'espace dans les parabases fait apparaître la cohérence du vocabulaire et des images.

Ainsi dans l'Enéide, la mer se brise et se distend : les perceptions conduisent à un agrandissement et un évasement des formes.

Dans la Navigation de St Brendan, au vocabulaire et aux images s'ajoute le plan de l'oeuvre qui se comble et s'ouvre par l'intérieur : une déchirure est commise, qui fait saillir des bords élevés et un évasement identique.

Une première approximation du mode de connaissance sous-jacent à ces espaces, est de se prononcer pour l'irruption d'une délivrance et pour le fondement d'une origine (historialité).

3 d) D'autres parabases comme le Dit du Vieux Marin de Coleridge ont un espace traversé de lignes ne se croisant jamais, arrêtées, dissoutes. Ces trajectoires non croisées semblent décrire un espace qui se détruit, se putréfie plus qu'il ne se casse ou se déchire. C'est sa substance même qui est atteinte.

3 e) D'autres, enfin, comme l'Odyssée, l'épisode de Jonas, les Argonautiques, dénoncent un espace qui, à l'instar d'un plan incliné, se viderait vers quelque abîme des objets qui l'occupent.

Dans ces deux derniers cas, le mode de connaissance que révèlent ces espaces étranges, s'applique à des changements d'état.

3 f) Il reste donc à rapprocher ces trois nouvelles figures spatiales des six précédentes et de proposer un nom, "l'acméité", à cette nouvelle tendance de l'activité intellectuelle ni imaginaire ni rationnelle si l'on regarde son enracinement dans des espaces très particuliers.

"L'acméité" correspond à une position extrême, à un bout de..., à une horizontalité. On notera enfin cette division ternaire du rationnel, de l'imaginaire et de l'acméen.

Concernant l'imaginaire, d'autres penseurs sont arrivés au même résultat (cf. Durand, Corbin) de même pour le rationnel (Husserl, Lupasco). Notre analyse n'est donc point originale sur ce point si ce n'est par sa méthode : ce qui importe vraiment, c'est la présence d'un troisième pôle, ou acméité.

Fin de l'Etape 1

- La "Navigation imaginaire" est une parabase.
- Elle appartient à un domaine intellectuel nouveau : l'acméité.
- La description de l'espace est la clef d'une classification et d'un progrès de l'analyse.

Etape 2: La Théorie des Catastrophes de R. Thom.

1 a) Tout le travail va porter sur l'élaboration d'un domaine propre à l'acméité . Comme pour l'imagination et la raison, nous concevons pour elle, trois sortes d'espace . Ce dernier est toujours associé aux façons dont nous pensons.

Le premier espace rencontré traduit un bouleversement . Sans avoir la moindre idée de la théorie de Thom, nous lui avons donné le nom de "catastrophe" au sens commun du terme .

Les textes en cause sont le Déluge de Noé et le Vieux Marin de Coleridge. La problématique est alors la suivante : à espace particulier, mode de connaissance particulier ; à mode de connaissance particulier, objet de connaissance à déterminer; soit:

- que peut montrer de la réalité notre acméité nouvelle ?
- quelles implications extra-littéraires surgissent ?

1 b) Cette problématique n'est pas indifférente aux préoccupations de deux poètes:

Coleridge et Yeats. Tous deux font partir leurs réflexions de Platon et du néoplatonisme . L'espace marin choisi dans leur poème n'est pas gratuit . Il s'apparente au "Lieu" platonicien, réceptacle de ce qui apparaît, des formes en train de naître, du mélange entre le Même et l'Autre. Un caractère indéfinissable et sacré se montre.

1 c) Coleridge distingue outre la raison, deux facultés de compréhension: "Fancy" ou imagination fantasque et "Imagination", effort douloureux, déstabilisant. Cela se rapproche de notre "acméité" . L'Art est soumis au vrai, position platonicienne .

Platon lui-même, signalons-le, distingue trois facultés : imagination portée vers les Idées, imagination artistique imitant le modèle des Idées, imagination extatique où le voyant reçoit des images, dans une sorte de délire . Cela renforce notre idée d'un troisième pôle .

En revanche, Yeats sera néo-platonicien par son goût d'un espace hiérarchisé et d'une pensée symbolique . L'Art est accès et élévation, chez lui .

1 d) Assuré que les parabases nourrissent une réflexion sur l'espace, de l'aveu d'au moins un auteur (Coleridge), il fallait trouver si ce type d'espace correspondait à une quelconque géométrie.

Le plus significatif nous fut révélé, par hasard, dans la "Théorie des Catastrophes" ; "Catastrophe" a ici, le sens étymologique d'une transformation.

Nous avons exposé cette théorie mathématique : sept figures géométriques expliquent le passage d'un état dans un autre (c'est-à-dire : le déploie et l'expose sur un autre plan) à la suite d'un conflit entre deux ou plusieurs attracteurs (image du chasseur et de sa proie, l'un fait tomber l'autre dans son domaine). Ces sept catastrophes sont à l'oeuvre dans la réalité à la manière d'archétypes abstraits et idéaux.

Des études dans les domaines biologiques, linguistiques, imaginaires... ont été faites à ce propos. En littérature, l'on ne peut en dire autant.

1 e) L'hypothèse est d'identifier l'acméité et la Théorie des Catastrophes.

Il faut donc d'abord réduire les sept catastrophes à trois groupes, ensuite vérifier si les oeuvres en cause sont catastrophiques.

Les catastrophes se regroupent sans mal en trois groupes :

- le premier : Pli-Fronce ;
- le deuxième : Papillon - Queue d'Aronde ;
- le troisième : les Ombilics.

Leur interprétation linguistique sert à affecter à chaque groupe, les parabases adéquates, de façon intuitive. Mais d'autres considérations entrent en jeu : description d'un bouleversement à un point de rupture infime ; la présence de forces antagonistes mystérieuses ; etc. Divers repères seront donnés : images, graphiques...

1 f) La lecture du poème de Coleridge et du Déluge est certes une application de la Théorie, mais surtout fait apparaître un effort pour conceptualiser, comme la Théorie, les phénomènes de passage et de morphogenèse.

Cette découverte est capitale. Les mots, les images, la structure n'illustrent pas le bien-fondé d'une Théorie dont on se servirait pour lire les textes, à la manière d'une

interprétation. Ils élaborent à leurs façons la Théorie : dans un premier temps, ils s'assemblent aux espaces géométriques des catastrophes qu'ils décrivent (au lieu de les utiliser inconsciemment) ; dans un second, ils orientent la Théorie vers une réflexion méthaphysique (naissance d'un nouveau type d'homme ou d'Humanité).

Il se peut qu'à un espace de rupture propre à des chasseurs, s'ajoute l'espace marin hérissé de pointes dessinant en creux les "pièces" qui, quoique toujours changeantes, fondent une permanence du monde. Le complément dessiné revient, à dégager la place d'une intervention et, à suggérer un instrument pour s'allier à la réalité (sujette au désordre) ; ici l'Arche.

2 a) La certitude d'une correspondance entre la Théorie des Catastrophes et les parabases n'est pas donnée.

La complexité des catastrophes Papillon et Queue d'Aronde le prouverait : étant donné que ces dernières favorisent des processus de déchirure et de cloquage intermédiaire entre deux régimes opposés, nous les rapprocherons du concept de "terre promise".

Enée et St Brendan feront les frais de l'interprétation : désignation des antagonismes, positions des héros, message latent ou évident des oeuvres...

Les deux catastrophes ci-dessus, outre l'interprétation linguistique donnée par Thom, se chargent d'images, de réflexions, de désirs, s'entourent de valeurs humaines et historiques.

2 b) La nécessité de construire un graphique où les positions sont portées (afin de vérifier si l'espace décrit est celui de la géométrie catastrophique), impose de déterminer des "facteurs de contrôle" traduisant la tension en cours. Le héros - Enée, St Brendan ou Moïse - subit la métamorphose : il était, il devient.

Nouvelle difficulté imprévue : quels facteurs de contrôle sont donnés par l'oeuvre ? Or nous les connaissons depuis le début. Il s'agit des trois principes qui nous ont permis de définir une parabase :

errance, a-politisme, manquements logico-imaginatifs. Ils vont bien dans trois directions différentes et exercent une tension sur l'espace où évolue le héros. Ils ne sont pas quantifiables, comme le permet la Théorie (qui cherche à modéliser ce qui est d'ordre qualitatif). Nous les réutilisons.

Un graphique est donc possible. C'est un nouveau pas dans l'identification entre Théorie et Parabase : l'espace décrit dans les textes se construit de la même façon que dans la Théorie.

2 c) Reste alors à traiter comment se modifient les héros ? La morphogenèse est ici morale, intime, à l'instar d'une prise de conscience.

St Brendan revient porteur d'un message universel ; Enée devient responsable d'une dynastie à fonder ; Moïse impose de nouvelles lois.

Aucun doute n'est possible. De profondes modifications ont eu lieu.

2 d) Les parabases, seules, ont la particularité de donner une image aussi exacte d'un processus de transformation qui est celui de la réalité. La Théorie des Catastrophes se trouve enrichie d'analyses antérieures (Lettres de noblesse obligent) et s'attachant à des

phénomènes humains (mythiques, historiques : recherche d'un point de départ, d'une origine commune renouvelable en chaque instant...).

2 e) Les parabases étudiées ont aussi la particularité de fasciner de nombreux imitateurs. Sa fascination s'explique par les figures essentielles qu'elles décrivent et qui sont à l'oeuvre dans toute la réalité. Mais aucune logique n'apparaît dans les oeuvres qu'elles suscitent, aucun déploiement dont on aurait découvert les lois. La catastrophe reste apte à l'exploration de discontinuités, et non à la représentation de déroulements continus. Preuve, si l'on veut à contrario.

3 a) Le troisième groupe de parabases - Odyssée, Argonautiques, Histoire de Jonas - s'apparente aux catastrophes nommées "ombilics".

Elles sont gouvernées par un plus grand nombre de facteurs de contrôle (5 ou 6) : nous serons obligés d'ajouter de nouveaux principes à l'errance, à l'a-politisme, à l'insuffisance rationnelle et imaginaire (que nous séparerons) : la présence d'une création antérieure (soit "reliquat"), la dislocation du groupe autour du héros (soit "démembrement").

3 b) Les ombilics sont au nombre de trois : hyperbolique ; parabolique ; elliptique. Ils sont décrits dans les trois oeuvres. Leur thème commun est l'oppression : le héros est constamment menacé d'être englouti, étouffé, avalé. Il a trois moyens de s'en sortir (de sortir d'une attraction mortelle) :

- par fraude (découverte d'un point faible dans une étreinte) - hyperbole ;
- par pénétration (crevaisson d'une poche ou piège d'aspect agréable) - elliptique ;
- par vigilance (se maintenir sur une pointe pour éviter de tomber en arrière) - parabolique.

3 c) Ulysse, Jonas et Jason, les trois héros-types de ce genre de catastrophes, connaissent, eux aussi, une transformation de leur être : à la différence d'Enée, de Moïse ou de St Brendan, ils se modifient pour eux-mêmes.

C'est à des conversions particulières que nous avons affaire. Elles sont totales et correspondent à un revirement profond. La thématique de la Chute et du Salut y est très forte.

Fin de 1 Etape 2

- L'espace décrit dans les parabases est "catastrophique".
- Les parabases "théorisent" des figures spatiales archétypales à l'oeuvre s la réalité. Conformité d'une démarche littéraire et mathématique.
- Elles enrichissent la Théorie des Catastrophes de valeurs humaines :
- le Pli et la Fronce d'un besoin d'harmonie ;
- le Papillon et la Queue d'Aronde d'une fondation historique ;
- les Ombilics de conversions intérieures.

Etape 3 : Extensions

Il y a trois extensions :

- 1 - philosophique,
- 2 - historique,
- 3 - métaphysique.

1 a) La première renvoie à l'activité intellectuelle. Une description de la pensée est offerte grâce à la conjugaison des parabases et des catastrophes. Leurs espaces sont trop spécifiques pour pouvoir se mouler dans les figures spatiales qu'empruntent la Raison et l'Imagination. Nous conserverons le nom "d'acméité" à cette troisième faculté, telle qu'elle apparaît dans nos textes.

1 b) D'après ces textes, l'acméité ne naît pas d'un conflit entre raison et imagination; elle entreprend même une critique dans leurs tentatives (on le voit au caractère distant de nos oeuvres évitant les "chemins" de ces deux autres facultés de l'esprit humain). Elle leur reproche de s'absenter de l'origine, de l'Imprévu, de l'Altérité.

Elle les envisage comme des systèmes autarciques, se développant sans fin et étendant leurs grilles d'interprétation avec impérialisme.

1 c) Pour saisir le fonctionnement de l'acméité, il faut distinguer les modes qu'elle emprunte des résultats qu'elle envisage.

- ses modèles traduisent tous des processus d'intensification (dramatisation, tension) nécessitant d'urgence une résolution (dénouement, dépassement).

- Cette forme de la pensée prend l'aspect d'un "souffrir" qui correspond structurellement aux conflits de la réalité. Pour les résoudre, on postulera l'existence des catastrophes. Mais son activité propre est de faire surgir le problème, au travers des concepts et des opinions contraires, afin d'amener à l'évidence l'élément caché et inconnu. Elle justifiera son effort en parlant de délivrance, de proposition nouvelle (tierce solution), de salvation.

La pensée subit donc, elle aussi, une morphogenèse interne : les idées naissent selon des règles conflictuelles qui empruntent le tracé des catastrophes. On peut être autorisé à cette affirmation parce que les oeuvres littéraires gardent la marque de ces mouvements de l'esprit et de l'âme.

1 d) Dans l'économie générale de la pensée tant rationnelle qu'imaginaire, l'acméité propose la mise en valeur de l'élément oublié

- Soit - en déplaçant (d'un lieu d'explication à un autre);
- en brisant et intercalant (ouverture d'un système);
- en arrachant (éradication d'un fait).

Dans chaque cas, l'élément "se découvre". L'acméité est du côté de l'unique renouvelé, de la réhabilitation, de la délivrance. Sa créativité est donc importante.

2 a) La deuxième extension renvoie à de l'histoire littéraire, celle de l'Irlande exactement. La littérature de ce pays est énigmatique et, pour plus d'un, fascinante. Après avoir passé en revue les motifs avancés par certains critiques pour préciser l'essence de cette littérature, nous en venons personnellement à privilégier trois périodes aux dépens des autres :

- une période de mythologie et de légendes ;

- une période de christianisation effective et achevée ;
- une période de réveil national.

2 b) La première période est, de la part d'une certaine critique, considérée comme celle de témoignages incomplets et falsifiés de l'Irlande païenne. La falsification est due aux clercs chrétiens notant et interprétant les textes païens .

Cette problématique est dépassée si l'on considère qu'une culture (païenne) pour passer dans une autre culture (latine, c'est-à-dire chrétienne et européenne) emprunte le chemin d'une catastrophe (la Fronce).

Cette dernière, après une période de tension où un monde se clôt et s'achève, vise à une alliance ou une conciliation. Les légendes et les mythes irlandais seront affectés par le processus intellectuel en cours : crainte d'une disparition, effort pour se protéger globalement, sentiment d'oppression, etc. Ils prendront un aspect novateur de ce fait. Ce qui a "déformé" cette littérature, ce n'est donc pas le christianisme, mais le passage lui-même, le saut catastrophique. Les images retenues montrent ce moment douloureux et conflictuel. De nouvelles formes mythiques sont apparues. Ces déformations seront toujours les mêmes, indépendamment du fait du christianisme, dès qu'une culture doit se fondre dans une autre. Mythes, légendes, récits se recréent dans ce cas, témoignent des préoccupations intellectuelles d'une époque, se modifient de façon adéquate.

2 c) Un autre processus a affecté l'Irlande. Le changement de croyances n'avait rien à voir avec les formes culturelles goûtées par les lettrés irlandais (poétique, genres, thèmes).

Toutefois la rencontre des formes "latines" et des formes "gaéliques" a fini par nécessiter un choix. De ce conflit, que l'on identifie aux catastrophes du Papillon et de la Queue d'Aronde, vont naître de nouvelles formes intermédiaires dont le succès en Europe sera considérable :

- invention de la litanie (impact sur la prose) ;
- invention de la rime (impact sur la poésie) ;
- réinvention de la navigation vers l'au-delà.

Ni la tradition gaële ni la tradition latine ne connaissaient ces formes-là. Ce ne sont ni des imitations maladroites, ni des influences réciproques. Le résultat est entièrement neuf .

2 d) La troisième période est plus moderne et nous invite à considérer les chefs-d'oeuvre universels que la littérature irlandaise moderne a donnés.

Une unité de conception se fait jour, à savoir un processus de libération de toutes les contraintes exercées. C'est ce refus total qui assure la modernité et l'impact de ces oeuvres.

Une situation, nécessitant des ombilics pour résoudre une asphyxie culturelle et politique, met à jour de nouvelles formes:

- naissance d'un théâtre irlandais
- création de "pièces-symboles" de plus en plus "anarchiques "
- formation d'un esprit "tragique" irlandais (le social laisse la place à une réflexion

sur la misère humaine ; la Fatalité est due à l'absence et à la présence conjointes d'un sens supérieur)

- naissance du roman moderne.

2 e) L'on conclura que la littérature irlandaise fascine parce qu'elle a dû, au cours de son histoire, se développer par "sauts successifs", d'une discontinuité créatrice. Les situations conflictuelles étant propres à nos existences, ont permis l'élaboration d'oeuvres où nous pouvons nous retrouver .

3 a) La troisième et dernière extension s'ouvre sur la notion "d'au-delà" . Mise en cause par la modernité comme référence à Dieu, à un centre, ou à un Arrière-Monde, cette notion disparaît . Or toutes nos navigations l'ont émise comme le point ultime précédé d'un espace accidenté et catastrophique . Ces textes seraient-ils voués à l'oubli et au mépris ?

3 b) La tradition irlandaise de "l'au-delà" est variée :

- antique, elle le veut "à côté" de la vie des hommes et non après leur mort ;

- romantique, elle l'imagine "a-temporel" dans le cadre recomposé d'une histoire neutralisée et vague ;

- contemporaine, elle le veut proche d'un désarroi existentiel, d'une hésitation entre vie et rêve.

3 c) Ces différents "au-delà" ne sont pourtant ni proches d'une véritable modernité ni fidèles aux "au-delà" traditionnels.

Ces derniers sont, en général, liés à l'expérience de la mort. L'au-delà irlandais s'exclut de lui-même d'une telle appartenance.

3 d) Une autre problématique est à proposer :

"L'au-delà" irlandais s'oppose aux "parabases" irlandaises, en ce sens qu'il décrit un lieu d'une stabilité maximale (sans l'ombre d'un conflit) où tous les désirs (imaginaire) et tous les ordres (raison) sont réalisés parfaitement. C'est une oeuvre de réduction de la réalité à nos propensions, et sa forme varie selon nos besoins.

3 e) Sa fonction de "mise entre parenthèse" ou de "passage à la limite" vise à susciter une réaction, le besoin de repenser les rapports entre les faits, l'appel d'une tension.

L'au-delà est un premier espace géométrique précédant un travail acméen de morphogenèse ou de métamorphose (déstabilisation). Sa disparition traduisait en fait, un refus d'opérer une transformation, et s'accompagnerait, en réalité du déclin d'une véritable invention.

Enfin, "l'au-delà" à connotation religieuse, lieu après la mort conçu comme plaine morne, ne peut se concilier avec l'existence d'un Dieu, qui, semblable à un attracteur tout puissant, nous inviterait plutôt à la conversion, à rompre avec nos "au-delà humains, trop humains".

Fin de 1 Etape 3 :

- Les concepts clés des parabases peuvent concerner le mouvement de la pensée, celui de l'histoire, celui des croyances.

- La littérature irlandaise puise sa richesse dans l'obligation où elle fut de surmonter des conflits religieux, culturels, politiques.

- "L'au-delà" est une notion préparant ou annonçant une convulsion créatrice.

S'il reste une place pour exprimer des regrets, le plus obsédant de tous demeure d'avoir "malmené" trop de textes, pris en des terres lointaines, de n'avoir pas su respecter leur individualité ; ils ont été soumis à un seul et même questionnement, ils devaient répondre d'une représentation du monde. Et c'est toute une partie de la littérature qui se trouve engagée dans cette revendication. Moins un reflet qu'une restructuration identique à celle du réel, moins un divertissement et un jeu qu'une élaboration des situations archétypales essentielles. A la démarche mathématique, analytique et achevée, s'ajoute le processus littéraire, multiple et soucieux d'émouvoir : si l'analyse dénoue au sens propre, l'émotion est un désordre des parties et une dilution. Somme toute, une entreprise qui a en commun de transcrire les raisons de l'apparence et les règles de toute Apparition.

Les parabases, en conservant soigneusement l'image d'un espace, permettent mieux que d'autres oeuvres, l'étude des modifications fondamentales.