
M É M O I R E S

DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE

BRETAGNE

TOME CI • 2023

CARHAIX ET LE POHER LANGUES DE BRETAGNE



ACTES DU CONGRÈS DE CARHAIX 8-10 SEPTEMBRE 2022

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES
CHRONIQUE DES SOCIÉTÉS HISTORIQUES

L'Orient à Pleubian.

Au XVIII^e siècle, la transposition en vers bretons d'un conte des *Mille et un jours*

« Et le théâtre breton prend son ultime forme : il reste ou devient archaïsant, désuet, naïf, simpliste, voire ridicule ou grossier, et il n'est plus que paysan tout en demeurant médiéval et d'inspiration française. Mais, paradoxe inattendu, il n'entre encore ni en agonie ni en décadence, bien au contraire. Contraint à une sorte de vie marginale, semi-clandestine, il survit et prospère¹. »

« Je suis de race inférieure de toute éternité². »

Dans l'histoire littéraire du breton, ce qui s'est écrit au XVIII^e siècle est au mieux oublié, au pire méprisé. Qu'on en juge par ces deux citations :

« Les œuvres du P. Maunoir et de ses successeurs n'eurent aucune influence sur le sort du breton écrit. Au XVIII^e siècle, celui-ci était devenu un misérable patois tout farci de mots français³. »

« Mis à part les nombreux ouvrages de grammaire et de lexicographie : *Sacré Collège de Jésus* (Père MAUNOIR, 1659), *Dictionnaires* de Grégoire de ROSTRENEN (1732), de Dom Le Pelletier (1752), dont le but avoué était de recueillir les éléments d'une langue sensément vouée à une prochaine disparition – déjà ! – plus que d'en favoriser la diffusion, la production littéraire bretonne du XVIII^e siècle a été sans éclat et de peu d'importance. Cette époque de prestige de la langue française en Europe fut pour le breton – méprisé de la bourgeoisie et de la noblesse, rayé de la carte linguistique (rapport Barrère [sic]) – une triste période de décadence. Aucune œuvre forte ou originale⁴. »

1. GUYONVARC'H, Christian-J., dans Jean BALCOU et Yves LE GALLO (dir.), *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*, 3 vol., Paris-Genève, Champion/Slatkine, 1987, t. 1, p. 226.

2. RIMBAUD, « Mauvais sang », *Une saison en enfer*, 1873.

3. BERNARD, Daniel, « Les prêtres et le breton aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Bulletin de la Société archéologique du Finistère*, t. LXII, 1935, p. XXVIII.

4. KENDALC'H, *Breiz hor bro (Bretagne notre Pays)*, Rennes, mai 1957, 2^e éd., p. 63.

L'impression en breton de la seconde moitié du ^{xvii}e siècle et du long ^{xviii}e siècle est très mal connue⁵, la production manuscrite l'est encore plus. Néanmoins, il existe de nombreuses traces d'une écriture du breton, conservées dans des collections privées ou dans des fonds publics : chansons, sermons, épigrammes, mais aussi pièces de théâtre qui témoignent de ce que l'on appelle communément le théâtre populaire⁶. Seules certaines de ces pièces ont fait l'objet de publications et d'analyse. Pour autant, il semble y avoir un large consensus sur le cadre de pensée et le cadre théorique dans lequel il faut les insérer. À ce titre, voici comment est défini le « théâtre populaire postmédiéval », dans l'*Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne* :

« À partir du ^{xvii}e siècle, donc, le théâtre breton se caractérise par :

- l'état manuscrit de la transmission écrite : *comme dans l'Irlande médiévale on emprunte et on recopie les manuscrits. Mais les manuscrits bretons n'ont pas la même finalité que les manuscrits irlandais : ils servent aux lectures paysannes collectives et ils permettent aux acteurs d'apprendre leurs rôles.*

- l'état dialectal de la langue. *Les acteurs paysans recopient leurs textes comme ils les entendent et surtout comme ils les prononcent. Les textes théâtraux prémodernes sont d'excellents témoins de la langue dialectale, de la fin du ^{xvi}e à la fin du ^{xviii}e siècle (même s'ils sont de transcription postérieure). Mais comme ils sont hérités d'un lointain passé, beaucoup contiennent des traces nettes de moyen-breton.*

- l'abandon de toute rythmique ou poétique complexe. *On se contente souvent de rimes finales faibles ou allitérées et toute rime interne est abandonnée. Délivrés de cette contrainte, les auteurs-transcripteurs deviennent plus prolixes et leurs textes sont, éventuellement, plus faciles à compléter ou à remanier.*

- une simplicité ou une rusticité qui, *n'ayant plus à se préoccuper du "bon goût", mais bien plutôt de la satisfaction d'un public assez rude, laisse passer une foule de détails crus, voire grossiers.*⁷ »

Par ailleurs, l'auteur ajoute

« que les sujets des pièces n'ont pas été exclusivement religieux mais que cette non-religiosité est exceptionnelle ou infinitésimale par rapport à l'ensemble dans ses manifestations écrites. »

5. Voir LE MENN, Gwennole, « À la recherche des anciens ouvrages imprimés en breton », *Société d'émulation des Côtes-du-Nord*, t. 107, 1979, p. 121-137.

6. Voir LE ROUX, Pierre, « Le théâtre breton populaire du ^{xvii}e au ^{xix}e siècle », dans *Conférences Universitaires de Bretagne*, Rennes, Plihon, 1944, p. 209-234 ; LE MENN, Gwennole, *Histoire du théâtre populaire breton. ^{xv}e-^{xix}e*, Saint-Brieuc, Skol/Dastum, 1983 ou LE DUC, Gwenaél, « Les aspects médiévaux du théâtre populaire breton », *Oihenart*, n° 16, 1999, p. 17-49 et notamment p. 19-20 pour une définition du caractère populaire.

7. GUYONVARCH, Christian-J., *Histoire littéraire...*, op. cit., p. 226-227. C'est l'auteur qui souligne.

Dans cette production, dont on ne possède pas de catalogue raisonné, je voudrais m'arrêter sur une pièce manuscrite conservée, sous la cote 41, dans le fonds celte et basque de la Bibliothèque nationale de France : le *Mystère du prince Fadlala*⁸. Pourquoi cette pièce ? Parce qu'elle est du XVIII^e siècle, profane, complète et lisible ; parce que la source dont l'auteur s'est inspiré est connue et que cet hypotexte est indiscutable.

Présenté de la sorte, ce manuscrit semble grandement original. Il l'est, sans doute. Mais il est surtout représentatif. Tout en transcrivant ce manuscrit, je me suis demandé comment et pourquoi ce qui a été copié a été copié.

Copie, copiste

Car de quel objet parle-t-on ?

La tragédie de Fadlala – « tragédie⁹ », c'est ainsi qu'elle est caractérisée plusieurs fois dans le corps de la pièce et c'est cette désignation qui est utilisée dans la majorité des autres pièces parvenues jusqu'à nous – constitue l'essentiel d'un volume manuscrit. Constitué de 95 feuillets, ce volume relié, peut-être lors de son entrée à la Bibliothèque alors impériale, comporte, en plus de la pièce, deux textes en français centrés sur la figure de Joseph le Patriarche et des bribes d'une chanson en breton, inscrites par une même main, ainsi qu'un « Caiez de navigation » contenant des notes scientifiques sur le nombre d'or et les marées, d'une autre main. Ce « caiez » est visiblement antérieur à la copie de la tragédie. La numérotation des folios a été faite par une main postérieure. Je n'ai pas les compétences pour détailler l'objet matériel, mais il a visiblement fait l'objet d'une réfection lors de son entrée à la bibliothèque.

Au folio 91 r° on lit, de la même main que celle qui copie la tragédie : « fait par moy Pierre Le Vacon ». On a également une date, le 17 novembre 1774. Pierre Le Vacon est né le 25 avril 1751 à Pleubian. Son père, Nicolas Le Vacon, signe le registre de baptême. En 1774, Pierre Le Vacon a 23 ans. Il se marie le 19 février 1778 avec Catherine Briand, âgée de 25 ans. Cette dernière met au monde un petit Yves, baptisé le 31 décembre 1778. Un Pierre Le Vacon participe en tant qu'aide-canonnier à la guerre d'Indépendance américaine, à bord de l'*Auguste*, au sein de l'escadre du comte de Grasse qui avait quitté Brest le 22 mars 1781. Il est « Officier-marinier de canonage¹⁰ ». Pour l'heure, je n'ai pas réussi à trouver plus d'informations : il n'y a

8. C'est le titre qui figure sur la notice accolée au volume. La version numérisée qui est en ligne sur Gallica est fort peu lisible : j'ai obtenu la permission de consulter et de photographier le manuscrit.

9. « *tragedy* » (f° 3 v° et f° 85 r°, par exemple) ou « *tragedien* » (f° 4 v° et f° 26 r°, par exemple).

10. *Les combattants français de la guerre américaine 1778-1783*, publié par le ministère des Affaires étrangères en 1903, p. 139. Je remercie Estelle Boudillet pour cette référence et pour ses *reflexionou profitabl*.

rien au Service historique de la Défense de Brest et il me faut aller consulter les rôles d'équipage de l'*Auguste*, conservés aux Archives nationales. Il semble que ce navire n'a pas été endommagé lors de la bataille des Saintes, le 12 avril 1782. Pour l'heure, je n'ai pas trouvé d'acte de décès de Pierre Le Vacon. La seule chose supplémentaire que je sais : le 12 février 1787, Catherine Briand, veuve de Pierre Le Vacon, épouse Jean Le Guern.

Le 20 mai 1864, François-Marie Luzel rend compte au ministre de l'Instruction publique de sa « mission littéraire dans le département des Côtes-du-Nord ». En effet, il a obtenu une subvention pour sillonner le Trégor afin de recueillir les manuscrits de théâtre conservés dans les chaumières. Voici ce qu'il écrit :

« À Pleubihan, on m'indiqua Fanch Vacon, au village de Saint Antoine, comme un ancien acteur breton devant posséder des manuscrits. J'y courus. Je trouvais un vieillard de soixante-dix ans environ, à figure fine et intelligente, pleine de douceur et de bonhomie, et respirant je ne sais quel parfum d'honnêteté. Ses longs cheveux blancs retombaient des deux côtés sur ses épaules. Il lisait un livre d'heures bretonnes, car c'était un dimanche, à l'heure des vêpres. Il ne possédait plus, en fait de manuscrits bretons, que *Fadlala* et *Saint Crépin et Saint Crépinien*. Il me céda facilement ces deux manuscrits par la raison qu'il ne peut plus les lire qu'avec beaucoup de peine et que, du reste, il les sait par cœur. *Saint Crépin et Saint Crépinien*, une journée et trois actes. Le manuscrit est complet, sauf une partie du premier prologue qui manque ; il est d'une lecture assez facile, bien qu'il soit en assez mauvais état de conservation. *Fadlala* aussi est complet ; deux journées et quatre actes. C'est une imitation des *Mille et un jours*, comme il est dit dans le dernier Épilogue¹¹. »

En plus de nous fournir de précieuses informations sur les modalités de collecte de Luzel, la description que l'on vient de lire plante, pour de nombreuses années, le décor de l'*invention* des pièces par le collecteur. Pierre Le Vacon était le grand-oncle de François Vacon, dont Fañch était le surnom, et ce dernier avait une sœur, Marie-Joseph, qui a copié les chants en français et la bribe de chanson en breton : sur le folio 2 v°, elle crypte son nom à l'aide d'un système d'encodage alphanumérique où certaines lettres sont remplacées par des chiffres. Elle meurt en 1850, son frère François meurt en 1869, cinq ans après la visite de Luzel. Le manuscrit est sans doute resté dans la famille, jusqu'à ce que Luzel le fasse entrer dans la Bibliothèque impériale, devenue nationale, où il se trouve toujours.

Ce manuscrit comporte une tragédie, qui conte l'histoire du prince Fadlala. Dans l'épilogue de la pièce, la source est donnée de façon explicite :

11. LUZEL, François-Marie, « Mission littéraire dans le département des Côtes-du-Nord. Recherches pour servir à l'histoire du théâtre breton. Troisième lettre. Plouaret, le 20 mai 1864 », dans *Journal de route et lettres de mission*, texte établi et présenté par Françoise MORVAN, Rennes, Presses universitaires de Rennes/Terre de brume, 1994, p. 144-145. Voir le *Journal de route* (*ibid.*, p. 43) : la visite chez Le Vacon a lieu le dimanche 3 avril 1864.

« Ebars er segont tom dimes vn de a mil
 hon neus bet rancontret hon jstoar quer subtil
 quen non deus deurueset etrein en bresoneg
 ha laquat en rimo goellan mon neus gallet¹² »

(Dans le second tome des *Mille et un jours*
 nous avons trouvé cette histoire si subtile
 que nous avons voulu la traduire en breton
 et la mettre en vers du mieux que nous avons pu.)

Traduits en français par Pétis de La Croix¹³, les *Mille et un jours, contes persans* ont été publiés une première fois à Paris en 1710-1712, puis réédités en 1729 et en 1765¹⁴. L'« Histoire du prince Fadlallah, fils de Ben-Ortoc, roi de Moussel » figure dans le tome second de ces éditions, mais je ne connais pas celle que l'auteur breton a eu sous les yeux. Je ne sais pas non plus si Pierre Le Vacon est l'auteur de la pièce. Dans le dernier épilogue, on lit :

« Persuadet mat on echousoch otrone
 penos eo on jstoar reformet a neue
 allas hag on versiou ne dinquet releuu
 drema se eur paissant grosier en deusy groet¹⁵ »

(Je suis bien persuadé que vous savez, Messieurs,
 que notre histoire est nouvellement composée,
 hélas, et que nos vers ne sont pas élevés,
 parce que c'est un paysan grossier qui l'a faite.)

Qui est ce paysan grossier ? Si ce n'est pas Pierre Le Vacon lui-même, je ne sais pas la part qu'a pu prendre ce dernier comme auteur¹⁶. Par contre, je peux affirmer sans trop me tromper qu'il copie quelque chose qu'il a sous les yeux. Au verso du f° 80, Pierre Le Vacon a copié le texte du recto du f° 81, suivi du verso du même folio puis du verso du f° 80. Pierre Le Vacon a sans doute sauté une page de son modèle – ou d'un premier jet de sa propre main – : il se rend compte de sa méprise et il corrige, puis il note, en haut à gauche des copies mal placées, le dernier mot du recto qui correspond, ce qui est une pratique courante en imprimerie – le copiste

12. f° 85 r°. Sauf indication contraire, les traductions du breton sont de moi.

13. Voir BAHIER-PORTE, Christelle, « La mise en recueil des *Mille et un jours* », *Féeries. Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle*, « Le recueil », 2004/1, p. 93-106 [en ligne sur *OpenEdition Journals*, consulté le 8 septembre 2020].

14. Je ne cite ici que les éditions parisiennes, antérieures à 1774 : voir l'édition critique par BAHIER-PORTE, Christelle et BRUNEL, Pierre, *Les mille et un jours : contes persans*, Paris, Honoré Champion, col. « Champion classiques Littérature », 2011, p. 879.

15. f° 85 r°.

16. Voir CANFORA, Luciano, *Le copiste comme auteur*, traduit de l'italien par Laurent CALVIÉ et Gisèle COCCO, Toulouse, Anacharsis, 2012 [2002 pour l'édition originale], p. 25 sq.

a eu des livres entre les mains. Par ailleurs, au f° 83 r°, Pierre Le Vacon a sauté un vers et il a raturé le vers copié trop vite.

Puisque la source d'inspiration de cette tragédie est incontestable, c'est un peu de l'Orient qui est présent à Pleubian. Ce qui semble être une première originalité de cette pièce.

Transmodalisation, ajoutages

Quelle est cette histoire ? En voici un résumé :

« Le prince Fadlallah est fait prisonnier au cours d'un voyage par des brigands. Libéré [par la femme du chef des Bédouins, qui lui confie un vieux caftan], il erre dans la ville [de Bagdad] et s'éprend de la belle Zemroude [qu'il aperçoit derrière le rideau de la riche demeure de son père, Mouaffac]. Il est de nouveau la proie de brigands. Arrêté, il se confie au Cadi qui décide de se servir de lui pour se venger de Mouaffac, père de Zemroude. Le Cadi lui fait épouser Zemroude en le faisant passer pour le prince de Basra [alors qu'il croit avoir affaire à un mendiant puisque Fadlallah s'est bien gardé de dire qui il est]. Fadlallah révèle alors son identité princière à sa nouvelle épouse qui décide de se venger du Cadi. Elle lui fait épouser une jeune fille monstrueuse. De retour à Moussel, Fadlallah est sacré roi et vit paisiblement avec Zemroude. Il rencontre alors un derviche qui lui apprend à changer de corps. [Lors d'une chasse, le roi Fadlallah prend corps dans une biche.] Le derviche en profite pour prendre le corps de Fadlallah et sa place auprès de Zemroude. Le roi, tour à tour rossignol et chienne, parvient à confondre le derviche. Cependant, Zemroude meurt de douleur de s'être donnée à un autre homme. [Fadlallah confie le royaume à son cousin et quitte son pays pour vivre en solitaire.]¹⁷. »

Ces contes persans, qui s'inscrivent dans la lignée des contes des *Mille et une nuits*, ont connu un grand succès et ils sont l'expression d'une vague orientaliste puissante¹⁸. Certains de ces contes ont fait l'objet d'adaptation au Théâtre de la Foire, entre 1714 et 1731¹⁹, mais l'histoire de Fadlallah ne figure pas parmi les contes mis en scène²⁰. À ce titre, la pièce bretonne est originale, qui affiche clairement le caractère profane du récit :

17. Résumé de l'*Histoire du prince Fadlallah, fils de Ben-Ortoc, roi de Moussel*, dans BAHIER-PORTE, Christelle et BRUNEL, Pierre, *Les mille et un jours...*, op. cit., p. 871. J'ai ajouté entre crochets des éléments du récit qui serviront à ma démonstration.

18. WILLIAMS, Haydn, *Turquerie. Une fantaisie européenne du XVIII^e siècle*, traduit de l'anglais par Patrick HERSANT, Paris, Gallimard, 2015 [2014 pour l'édition originale].

19. Voir BAHIER-PORTE, Christelle, « *Les mille et un jours* au Théâtre de la Foire », en annexe de l'édition précitée, p. 853-865. Du même auteur, voir la « Liste chronologique des pièces citées » dans le numéro de la revue *Féeries* (2007/4) dont le thème était : « Le conte, la scène » [en ligne sur *OpenEdition Journals*, consulté le 15 septembre 2020].

20. Information confirmée par Christelle Bahier-Porte, que je remercie.

« *Suget hon tragedy otrone nen deou quet
tennet ves vn jstoar hag a ve aprouet
profan eou hon jstoar cals a dut a oar se
mes cals a so profan hag a so guiryone*²¹ »

(Le sujet de notre tragédie, Messieurs, n'est pas
tiré d'une histoire qui serait approuvée.
Notre histoire est profane, beaucoup de gens savent cela,
mais beaucoup, bien que profanes, sont véridiques.)

Elle n'est pas approuvée par l'Église, au contraire de ce que précise l'épilogueur d'une *Résurrection* datée de 1719²², dont l'histoire est « *guir hag aprouet mat* » (véritable et bien approuvée). Dans la tragédie, tout comme dans le conte, il n'y a pas d'édification, à la différence, par exemple, du *Mystère de saint Crépin et de saint Crépinien*, collecté par Luzel chez François Vacon en même temps que *Fadlala*²³. Dans le premier prologue de *Crépin*, on lit :

« *Nen d-eo quet un histoar profan audittoret
on n-eus da resittan, nag eur fars quen neubeut.
Eun ystoar eo memeus ag a so [ver] itabl,
ag a so bet tennet dimes ar scritur sacr*²⁴. »

(Ce n'est pas une histoire profane, auditeurs,
que nous avons à réciter, ni une farce non plus ;
c'est même une histoire qui est vraie,
et qui a été tirée de l'Écriture sainte.)

Dans les vers bretons de *La tragédie de Fadlala*, à défaut d'édification, on peut lire la même morale de résignation face au jeu du hasard que dans le conte. Par rapport à ce dernier, il y a pourtant une originalité bretonne à souligner. En effet, le conte est un récit à la première personne : pour consoler deux jeunes gens qui ont subi des mésaventures, le vieillard Fadlallah leur raconte sa propre histoire et les malheurs qui ont été les siens. La tragédie bretonne est une adaptation et une mise en alexandrins d'un texte en prose : *Fadlala* ressortit à la *transmodalisation*²⁵. La tragédie

21. f° 40 v°.

22. Conservée à la Bibliothèque des Champs libres de Rennes (ms. 1211), elle est accessible en ligne sur les Tablettes rennaises. L'extrait provient de la p. 137 du document numérisé.

23. J'adopte cette forme lorsque j'évoque la tragédie puisque c'est comme cela que le nom apparaît dans le manuscrit.

24. Ce manuscrit est conservé à la BnF sous la cote 20 du fonds celte et basque. Je cite les v. 5-10 de l'édition de TOURNEUR, Victor, *Le mystère breton de saint Crépin et de saint Crépinien*, Paris, Honoré Champion, 1906, p. 10, qui traduit.

25. Voir GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 395 sq.

est découpée en deux journées qui contiennent chacune trois actes²⁶. Au début de la pièce et au début de chaque acte, un prologue ; à la fin de la première journée et à la fin de la pièce, un épilogue.

Pour autant, l’auteur ne fait pas qu’adapter et versifier – la mise en vers d’ouvrages en prose est la norme dans ce théâtre²⁷ – : il ajoute des scènes, qui ne figurent pas dans le conte. Ainsi, dans un long monologue introductif, le roi Binortog nous apprend-il qu’il a repoussé les Bédouins qui terrorisaient le pays. Dans une scène qui suit, le chef des Bédouins et ses lieutenants rappellent cette défaite et en appellent à la vengeance. Ce sont ces mêmes Bédouins qui attaquent Fadlala et sa troupe : c’est l’occasion d’introduire de longs dialogues entre les Bédouins et les fidèles lieutenants de Fadlala, qui sont tués les uns après les autres – de nombreuses métaphores et de nombreuses images sont alors employées pour désigner la mort brutale. Le dialogue entre Fadlala, captif, et les Bédouins est également un ajout, dans lequel on peut lire une moquerie de la superbe perdue du fils du roi²⁸. La femme du chef des Bédouins libère Fadlala et l’auteur de la tragédie bretonne introduit une scène dans laquelle la femme ment effrontément à son mari pour justifier l’absence de Fadlala : une armée, sans doute transportée par des dragons, a surgi sur le camp et a libéré Fadlala, qui ne manquera pas de se venger, avertit-elle. Les Bédouins choisissent alors de fuir, ce qui accentue l’image de la puissance de Binortog et celle de Fadlala, et le chef se désespère de devoir quitter sa vallée, ce qui ne figure pas plus dans le conte²⁹. Lorsque le cadi met en place son stratagème et fait convoquer Mouafag pour qu’il marie sa fille à Fadlala, l’auteur compose un dialogue entre Mouafag et sa femme : cette dernière le presse de ne pas se rendre chez le cadi par crainte d’être trahi à nouveau³⁰. De même, lorsqu’un serviteur, au nom du cadi, vient rendre le caftan à Fadlala et récupérer le bel habit, ce dernier se met-il en colère et prononce-t-il des menaces, ce qui ne correspond pas du tout à l’attitude du prince dans le conte :

26. Et non pas quatre comme le dit Luzel dans son rapport au ministre.

27. Par exemple, voir la *Vie de saint Antoine*, conservée à la BnF sous la cote 31 du fonds celte et basque. Le manuscrit est daté de 1699.

28. « *Breman pan out dalchet e housout exelant / donet da choul pardon dre gomso patiant / mes paspoa liberte efoas quer sufisant / mas poa choant da lazan an oll antieramant / songeal a re guenet ne oa quet ar bet man / capap das surmonty na das hamolisan* » (Maintenant, puisque tu es retenu, tu sais fort bien / implorer le pardon par de douces paroles / mais quand tu étais libre, tu étais si suffisant / que tu voulais tuer tout le monde ; / tu pensais que ce monde n’était pas / capable de te dominer ou de te faire fléchir) [f° 15 r°].

29. « *Le cheff / a dieu dit gant glachar traouyen a gomplaisans* » (Adieu à toi, avec affliction, vallée de complaisance) [f° 2 r°].

30. « *La femme de Mouafag / parle / Chommet ebars er guer otro me o supply / ha na vet quet quer sot ha cridy ar chady / a so quen jnumen hag en deus eur galon / leun d dimes a valis carguet a drayson* » (Restez à la maison mon sieur, je vous en supplie / et ne soyez pas assez bête pour croire le cadi / qui est si cruel et qui a un cœur / plein de haine, empli de trahison) [f° 31 v°].

« *Fadlala*

*Meurbet out efrontet teribl out jnsolant
donet dam jnsultin ama e bars em chambr
terib eou poent dit enem den diousy
na ve re eng oarnout quent fin an disparty
rag na gouste man dy frottan dit da diou scoarn
paneuert men toue mastary ma daouarn
ya ha lar das vest pan ariuy ganta
me en recompansou dimes a guement ma³¹ »*

(Tu es très effronté, tu es fort insolent
de venir m'insulter ici, dans ma chambre.
Il est grand temps de t'éloigner de moi
avant que tu ne sois coincé d'ici ton départ,
car ça ne me coûterait rien de te frotter les oreilles
si je ne craignais, je le jure, de souiller mes mains.
Oui, et dis à ton maître que, quand je le croiserai,
je le récompenserai de tout ceci.)

Lorsque Zemroude a compris le mauvais tour qu'a voulu jouer le cadî, elle décide de se venger. Dans le conte, Zemroude dit à son mari qu'il lui suffit de savoir qu'elle médite « un projet de vengeance qui mettra le cadî au désespoir et le rendra la fable de la cour et de la ville³² » et Fadlala se plie (« Vous connaissez les femmes, je ne lui aurais pas fait plaisir de m'opposer à son dessein³³. »). Dans la tragédie, Zemroude demande la permission à son mari et use d'une ironie mordante : il faut récompenser le cadî qui a si grandement œuvré à ce mariage. De même, dans la bouche de Fadlala, la crainte d'une ruine de la lignée, si cette vengeance venait à mal tourner, est-elle introduite par l'auteur de la tragédie³⁴.

Ces ajouts sont semblables à des broderies que l'on ferait sur un tissu : elles embellissent, elles subliment, mais elles sont attendues ou, pour le dire autrement, prévisibles. Au monologue introductif du père de Fadlala répond celui du calife, le prince fidèle, qui conte ses exploits et son rôle déterminant dans la chasse aux Bédouins, aux côtés de Binortog³⁵ : c'est également un ajout, tout comme les répliques du gentilhomme et du page qui suivent – ce dernier doit être initié aux armes par le gentilhomme. Ces *ajoutages* ont sans doute une autre fonction : ils sont l'occasion de

31. f° 37 r°.

32. *Histoire du prince Fadlallah*, p. 266.

33. *Ibid.*

34. « *Qena vesou retorn eueset nan doue / na vech cos da rouin hiny ves o ligne* » (Jusqu'à ce que vous soyez revenue, prenez garde, au nom de Dieu, / de n'être point cause de la ruine d'aucun de votre lignée) [f° 39 v°].

35. f° 42 r°-f° 43 r°.

répéter et de résumer les épisodes précédents. Ainsi, le cadi redit-il à son lieutenant le bon tour qu'il a joué à Mouafag en faisant passer Fadlala, qu'il croit être un voleur, pour un prince. Ils permettent également de raconter autrement : dans la tragédie, le cadi ne déclare pas explicitement son amour à Zemroude, mais il l'exprime à ses gens, à qui il demande leur avis. Deux lui opposent qu'il est marié, et un lui rappelle qu'il peut répudier sa femme, ce dont il convient. Le cadi demande alors à son serviteur d'aller chercher le père et au lieutenant de prévenir sa femme.

Je crois que ces broderies permettent également d'introduire des couleurs qui n'apparaissent pas dans le conte. Par exemple, l'auteur de la tragédie ajoute un dialogue entre le cadi et la jeune fille monstrueuse du teinturier Omar, une fois le mariage confirmé : elle se moque ouvertement du cadi déchu, lui rappelant qu'il a voulu l'épouser et qu'il a répudié sa femme, pourtant de bonne famille.

*« ret oa dit ma chafet peotramant creuvin
rag se da viruiquen e renquy ma charet
ha commersy guene euel eur guir briet³⁶ »*

(Il te fallait m'avoir ou bien crever.
Ainsi donc, à jamais, tu devras m'aimer
et commercer avec moi, comme un vrai époux.)

Ce dialogue est empreint d'ironie et on peut aisément imaginer le ressort comique d'un tel échange. Dans la même veine, l'auteur ajoute un dialogue entre les deux valets d'Omar, qui espèrent que le prince fidèle obligera le cadi à conserver la fille de leur maître : l'un d'eux est même prêt à payer une chopine de bière³⁷. L'ironie semble bien être un ressort de l'écriture de la pièce, que l'on retrouve également dans la bouche de Zemroude lorsqu'elle explique aux siens qu'elle a bel et bien remercié le cadi de son honnêteté³⁸.

Parfois, certaines modifications faites au conte sont difficiles à comprendre : lorsque le derviche dérobe le corps du roi transporté lui-même dans la biche, il fait enterrer son propre corps « *bars en apartamant ma lequer ar brincer³⁹* » (dans un appartement où l'on met les princes), alors que le conte dit que le derviche « *laissa dans le bois son corps de derviche⁴⁰* ». Par ailleurs, certains passages du conte sont juste suggérés et au moins un épisode du conte est éliminé. En effet, il n'est guère question de la nuit où le prince Fadlala et la princesse Zemroude consomment le mariage : on ne voit pas Fadlala ôter ses habits et se mettre au lit auprès de sa jeune

36. f° 65 r°.

37. « *eur pintat bier* » [f° 62 v°].

38. f° 49 v°.

39. f° 69 r° ; f° 78 r°.

40. *Histoire du prince Fadlallah*, p. 286.

épouse nue⁴¹. Tout juste entend-on Mouafag inviter Fadlala et Zemroude, sa fille, à entrer dans le château afin de se rafraîchir, de prendre leurs aises et de se reposer⁴².

La transmodalisation effectuée par l'auteur a des implications : les traits de caractère et certaines actions doivent être introduits par des monologues prêtés aux personnages. La détresse et la misère de Fadlala, une fois arrivé à Bagdad, sont peintes par le prince lui-même. Lorsque le derviche magicien entre en scène, il explique d'où il vient, puis il annonce qu'il se rend à Moussel pour y rencontrer le roi Fadlala et se mettre à son service. Ensuite, il entre à nouveau en scène alors que Fadlala y est en compagnie des siens et il propose ses services à Fadlala⁴³. Ce dernier a entendu parler de lui et veut en faire son financier⁴⁴, là où le conte dit que Fadlala voulut « le mettre au nombre de [s]es ministres⁴⁵ ». Mais le derviche refuse car ces charges peuvent troubler l'esprit des gens. Fadlala propose d'en faire son premier favori⁴⁶, ce qu'il accepte.

Enfin, cette transmodalisation doit faire face à un ressort essentiel de ce conte, à savoir les métamorphoses, ou pour être plus précis, les métempsycoses⁴⁷. Elles sont rendues de deux façons différentes : dans les didascalies, d'une part, dans les tirades, d'autre part. À la chasse, le roi Fadlala tue la biche et le derviche dit qu'il va lui révéler un secret. Le roi n'a pas à insister et, autre différence avec le conte, c'est le derviche qui propose de lui montrer :

« Deruich

Remerquet ma roue car esa den ober

Deruich tombe mort

sur le teatre la biche ce ranime

avec legeretê apres q'elle auroit fait

vne tour sur le teatre elle tombe

mort Deruich ce ranime⁴⁸ »

Le roi prend alors la parole et veut apprendre le secret. Le derviche résiste un peu et il finit par confier au roi ce qu'il a appris du « *branchman*⁴⁹ ». Il n'y a que deux mots à dire et c'est une didascalie qui nous informe qu'ils sont confiés au

41. *Ibid.*, p. 264.

42. f° 35 r°.

43. f° 74 v°.

44. « *mo lacay finansier da dispos am mado* » (je vous ferai financier pour disposer de mes biens) [f° 75 r°].

45. *Histoire du prince Fadlallah*, p. 282.

46. « *ma chenta fauory* » [f° 75 r°].

47. Sur l'origine de ce « scénario de transmigration volontaire qui tourne mal », voir PERRIN, Jean-François, « Soi-même comme multitude : le cas du récit à métempsycose au 18^e siècle », *Dix-huitième siècle*, n° 41, 2009/1, p. 184.

48. Avant la didascalie, le derviche, qui dans la pièce est devenu nom propre, dit : « Remarquez mon roi car je vais le faire » [f° 77 r°].

49. f° 77 v°.

roi : « jl done le secret auroy⁵⁰ ». C'est également une didascalie qui nous explique comment le roi entre dans le corps de la biche et que le derviche en profite pour prendre le corps du roi :

« Le roy fait les preuue
du secret Deruich prend le corps du roy
et prend son flech pour tuer la biche
mais il la manca la biche s'enfuit⁵¹ »

Le derviche est désormais dans le corps du roi, ce dont Zemroude ne peut se douter. Dans une scène suivante, Zemroude demande au roi d'attraper le rossignol qui chante si joliment dans son jardin. Dans sa cage, ce rossignol égaie la vie de Zemroude mais, quelques temps après, elle le trouve mort et en est très chagrinée. Devant le chagrin de Zemroude, le roi propose de faire revivre le rossignol. Le passage du roi-derviche dans le corps du rossignol, la reprise de possession du corps du roi par Fadlala, puis la mort du rossignol-derviche sont décrits dans une didascalie⁵². Par contre, le passage de Fadlala du corps de la biche au rossignol et du rossignol à la chienne est raconté par Fadlala à Zemroude⁵³.

Un autre ressort important de la pièce, la vision qu'a Fadlala de la belle Zemroude, est racontée dans une didascalie :

« Vne vieille esclauue ouure la porte luy done
l'aumaune et au même temps le vand ouure
la fenestre quy laissa voir â Fadlala
vne belle damoiselle dont son esprit est
rauie apres auoir demeurê long temps
regarder la fenestre vne vieillard entre
adroit Fadlala parle⁵⁴ »

Même si, quelques folios après, cette image est mise en vers dans la bouche de Fadlala, qui confie au cadî son trouble devant une telle beauté⁵⁵, comment laisser entendre cette vision au public autrement qu'en lisant cette didascalie ? Cette pièce est-elle faite pour être lue ou bien pour être jouée⁵⁶ ? Matérialité troublante : sur

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*

52. « Le roy prend son cheze le rosignol / comance a chanter Fadlala prend / position en son corps et tortit le / rosignol » [f° 82 v°].

53. f° 83 r°.

54. f° 19 r°.

55. f° 29 r°.

56. Voir LE DUC, Gwenaël, « Le théâtre populaire breton : transmission écrite et orale. Problématique d'une symbiose », dans TRISTRAM, Hildegard L. C. (éd.), *Text und Zeittiefe*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993, p. 253-258.

de nombreux rectos de folios, on trouve le nom d'un personnage en bas, sa tirade ne commençant qu'au verso, ce qui laisse entendre que cette copie, pour le moins, n'est pas destinée à servir à des acteurs.

À première vue, à la lecture de cette tragédie, nous sommes bien loin des mystères religieux qui content par le menu la Passion du Christ ou les heurs et malheurs de tel ou tel personnage saint. Nous sommes loin également, semble-t-il, des pièces, inspirées des romans de chevalerie, qui narrent les exploits des quatre fils Aymon, de Charlemagne et les douze pairs ou de Robert le Diable.

Pourtant, toutes ces pièces semblent s'inscrire dans un même cadre.

Écriture, motifs

Ce qui ressort de la lecture de cette tragédie, et qui est difficile à caractériser, c'est l'impression d'être en présence d'une *écriture* – c'est le terme qui me semble, pour l'heure, le plus adéquat. Cette écriture se caractérise par plusieurs traits lexicologiques, syntaxiques et thématiques, qui ont de grands points communs avec d'autres pièces de ce théâtre dit populaire. Mais pas seulement.

Dans *La tragédie de Fadlala*, on est en présence de nombreuses collocations lexicales : les mots vont ensemble deux à deux. Ainsi, le nom « *monarg* » est-il associé à « *bras* », « *puissant*⁵⁷ », « *redoutet*⁵⁸ », moins souvent « *souueren*⁵⁹ », alors que les auditeurs (« *auditoiret* / *oditoiret* ») se voient accoler des qualificatifs de deux syllabes (« *christen*⁶⁰ », « *parfet*⁶¹ » ou, plus rarement, « *discret*⁶² »), ce qui présente l'avantage d'obtenir un hémistiché régulier. Ces collocations se lisent dans toutes les pièces qui mettent en scène un roi ou un prince⁶³ et qui conservent des prologues et des épilogues : c'est le cas de beaucoup d'entre elles. Le « *parfet* » est encore utilisé pour qualifier l'amour, dans deux formulations qui permettent également de former

57. Par exemple, « *Monarg bras puissant mar boe er bet biscoas* » (Grand monarque puissant qu'il n'y eut jamais dans le monde) [f° 6 v°].

58. Par exemple, « *me rent dech ma omach o monarg redoutet* » (Je vous rends mon hommage, oh monarque redouté) [f° 8 r°].

59. Par exemple, f° 4r°. Dans *Sainte Tryphine*, dans la première scène, le roi Arthur se présente comme « *an aotrou souverenn* » (le seigneur souverain) (voir LUZEL, François-Marie et HENRY, abbé, *Sainte Tryphine et le roi Arthur*, Quimperlé-Paris-Nantes, Clairret-Schultz/Thuillière-Forest/Grimaud, 1863, p. 6).

60. « *Chetu discleryet dech auditoiret christen* » (Voici représenté devant vous, auditeurs chrétiens) [f° 26 r°].

61. « *Guir eou me oar er fat auditoiret parfet* » (C'est vrai, je sais fort bien, auditeurs sérieux) [f° 40 r°].

62. « *Pa voelan a hanoch auditoiret discret* » (Quand je vous vois, auditeurs avisés) [f° 17 r°].

63. Dans *Crépin*, par exemple, on trouve « *monarg souueren* » (v. 228, p. 24 ou v. 1005, p. 76 de l'édition de Victor Tourneur, *op. cit.*), « *monarg redouttet* » (v. 1007, p. 76 ou v. 1679, p. 120, *ibid.*) et « *Monarg bras, puissant* » (v. 979, p. 74, *ibid.*).

un bel hémistiche⁶⁴. Lorsqu'il faut exprimer la violence et la rage, « *arach* » (rage) et « *fury* » (furie) sont associés⁶⁵, et l'on retrouve cette collocation ailleurs⁶⁶, parce que ces sentiments sont caractéristiques et qu'ils sont partagés⁶⁷. C'est la même chose lorsqu'il est question de promptitude – « *buan* » (vite) » et « *diligeant* » (diligent, diligemment) sont alors réunis⁶⁸ – ou de sagesse – « *fur* » (sage, sagement) est associé à « *prudant*⁶⁹ ». Dans ces trois derniers exemples, on remarque que sont liés deux mots dont l'un a une origine française plus transparente que l'autre. Ceci n'est pas étranger, je crois, à l'écriture de la tragédie, et se retrouve dans d'autres pièces⁷⁰. Ainsi, « *voleryen*⁷¹ » côtoie-t-il « *laeron*⁷² » : le mot « **voler* », du français « voleur », est bretonnisé par la désinence plurielle « – *yen* », tout comme la désinence plurielle « – *ed* » bretonnise « *bedouin* » – la mutation après l'article parachève la bretonnisation⁷³. De même, peut-on trouver, dans un même vers, un mot français, explicité ensuite en breton :

« *aus arm oll otrone commeret o charmou*⁷⁴ »
(Tous aux armes, Messieurs, prenez vos armes)

Dans *Fadlala*, on trouve également des mots français qui proviennent de l'hypotexte et qui sont intégrés par l'auteur de la tragédie. En voici quelques exemples avec, en note, l'extrait du conte :

64. Par exemple, « *dre vn amour parfet* » (par un amour sérieux) [f° 34 v°] ou « *dre garante parfet* » (par amour sérieux) [f° 16 v°].

65. Par exemple f° 8 v°.

66. Par exemple, dans *Crépin* (v. 472, p. 42, de l'édition de TOURNEUR, *op. cit.*) ou dans *Gwennoù* (LUZEL, François-Marie, *La vie de saint Gwennoù*, Cotonnec, Quimper, 1889, p. 80).

67. « La tragédie est l'imitation de la vie. Or la vie réside surtout dans les mœurs. Là où il n'y a pas vérité de mœurs, vérité de caractères, il n'y a pas de tragédie. » (LE GOFF, P., *Les écrivains bretons du pays de Vannes. Les mystères bretons* [extrait de la *Revue Morbihannaise*], Vannes, Imprimerie Lafolye frères, 1911, p. 37).

68. Par exemple, f° 23 r°. On retrouve cette collocation dans *Crépin*.

69. Par exemple, f° 8 r°. On retrouve cette collocation dans *Cognomerus et sainte Trefine* (prologue de l'acte 3 : LE BRAZ, Anatole, « Cognomerus et Sainte Tréfine, mystère breton en deux journées », *Annales de Bretagne*, t. 21, n° 1, 1905, p. 54).

70. Voir l'introduction à *Eunius* (DOTTIN, Georges, *Louis Eunius, ou le Purgatoire de Saint Patrice. Mystère breton en deux journées*, Paris, Honoré Champion, 1911, p. 115 sq.)

71. Voir f° 25 v°, par exemple.

72. Voir f° 18 r°, par exemple. Dans *Eunius*, au v. 1420 on lit : « *groed on lair a voler, hac eun jnpertinand* » (je suis fait larron, et voleur, et impertinent) (*op. cit.*, p. 240).

73. Par exemple : « *Bremachuy a oelou ar Vedouinet cry* » (Maintenant, vous verrez les Bédouins cruels) [f° 25 r°].

74. f° 13 r°.

« La dame

*Dal eur gos cafetan a so abandonet*⁷⁵ »

(Tiens, un vieux caftan qui est abandonné)

« La dame

Chans vat dech a bedan teulet play mar queret

*na neglichach an nent a meus dech anseignet*⁷⁶ »

(Je vous souhaite bonne chance ; prenez garde, si vous voulez bien,
de ne point négliger le chemin que je vous ai enseigné)

« Fadlala

A doue Zemroude brema ehon er fat

*penos ar gouarnner a so eur selerat*⁷⁷ »

(Ah Dieu, Zemroude, maintenant je sais fort bien
que le gouverneur est un scélérat)

Tous ceux qui se sont intéressés à ce théâtre n'ont jamais manqué de souligner la présence, massive à leurs yeux, de mots français⁷⁸. On a voulu voir dans ces mots français des éléments de distinction⁷⁹ et un agent de la francisation de la Basse-Bretagne⁸⁰. Peut-être. Pour autant, l'auteur de *La tragédie de Fadlala* n'a pas nécessairement cherché à obscurcir à dessein son propos : il faut bien que ce qu'il écrit soit compris. Ainsi, le derviche et l'aga – homme de confiance du cadî –, personnages importants du conte, deviennent-ils des noms propres, ce qui facilite la compréhension, mais ce qui peut également témoigner d'une incompréhension de l'hypotexte – le Tigre mentionné dans le conte est transformé en animal dans la tragédie⁸¹. Dans le conte, on lit que le cadî fait mener Fadlala au « hamman⁸² ». À ce mot, une note de Pétis de La Croix indique : « bains publics ». Dans la tragédie bretonne, il est question de « *bein puplic*⁸³ », ce qui semble être considéré par l'auteur – ou le copiste – comme

75. f° 16v°. « Cette femme m'ôta mes liens, me donna un vieux caftan de son mari avec deux ou trois pains » (*Histoire du prince Fadlallah*, p. 257).

76. f° 16 v°. « Je remerciai ma libératrice et marchai toute la nuit sans m'écarter du chemin qu'elle m'avait enseigné. » (*ibid.*, p. 258).

77. f° 37 r°. « – Ma princesse, lui répondis-je, le cadî est un grand scélérat ; mais il est la dupe de sa malignité. » (*ibid.*, p. 265).

78. Voir DOTTIN, Georges, *Louis Eunius...*, *op. cit.*, p. 115.

79. « Que penser des mots français qui émaillent le breton des mystères ? M. Le Braz fait remarquer avec raison que, si les auteurs affectent d'employer des mots français, c'est surtout pour donner à leur style cette noblesse qu'il [*sic*] croyait essentielle à la tragédie. Le principe en lui-même n'était pas si mauvais. » (LE GOFF, P., *Les écrivains...*, *op. cit.*, p. 45). Voir LE ROUX, Pierre, « Le théâtre breton populaire... », art. cité, p. 229.

80. Voir LE BRAZ, Anatole, *Le théâtre celtique*, Paris, Calmann-Lévy, 1905 (réédité par Slatkine en 1981, avec une préface d'Yves Le Berre).

81. f° 49 r°.

82. *Histoire du prince Fadlallah*, p. 261.

83. f° 30 r°. On trouve « *beign puplic* » au f° 32 r°.

plus compréhensible. De même, Omar, le père de la fille monstrueuse, se vante devant le cadi de savoir « par cœur plus de quatre mille hadits ». À ce dernier mot, une autre note de Pétis : « Ce sont les sentences de Mahomet⁸⁴. » Dans la tragédie, Omar dit :

« *ouspen da guementse ehallan lauaret
e hon dre an euor setansou Mahomet*⁸⁵ »

(En plus de cela, je peux dire
que je connais par cœur les sentences de Mahomet)

Le terme « *setans* », au pluriel « *setansou* », est attesté en moyen breton⁸⁶ et on le retrouve, par exemple, dans le *Mystère de saint Laurent*, lorsque l'empereur demande au prévôt de prononcer la sentence à l'encontre du martyr⁸⁷ ou bien dans *Sainte Tryphine* lorsque le greffier annonce les tourments qui attendent cette dernière⁸⁸. Cette présence de mots français est attestée également dans la littérature religieuse, qui n'est certainement pas sans influence sur la production théâtrale, puisqu'elle est un modèle de ce qui s'écrit et s'imprime en breton, et qu'elle met en œuvre des procédés éprouvés⁸⁹.

Un autre trait remarquable est la présence de calques du français, difficilement compréhensibles sans connaissance du français. J'ai appelé ce tour une métaphorisation française et j'ai voulu y voir un trait du breton mondain⁹⁰. Pourtant, il semble être partagé par ce théâtre. En effet, dans *Fadlala*, apparaissent des expressions ou des mots qui empruntent la valeur sémantique du mot français correspondant, ce qui nécessite une connaissance du mot ou de l'expression français qui correspondent. Ainsi, le prologueur laisse-t-il entendre à ses auditeurs avisés combien Fadlala était effrayé d'entrer dans une tombe en compagnie de celui qui menaçait de lui ravir

84. *Histoire du prince Fadlallah*, p. 272.

85. f° 51 v°.

86. Par exemple, dans *Le Mirouer de la Mort*, imprimé en 1575 (réédité et traduit par ERNAULT, Émile, *Le Mirouer de la Mort. Poème breton du xvr^e siècle*, Paris, Champion, 1914) ou *Le Mystère de sainte Barbe* de 1557 (cette *Vie* a été rééditée en 1608 et en 1647 : voir LE BERRE, Yves (texte établi, traduit et présenté par), *La Vie bretonne de sainte Barbe*, Brest, Centre de recherche bretonne et celtique, 2018 ; voir également *Buhez sante Barba*, « Vie de sainte Barbe » de 1608, édité par PAUL WIDMER, en collaboration avec CHRISTINA FISCHER et RICARDA SCHERSCHEL, Rennes, TIR, 2013).

87. f° 81 v°. *Le Mystère de saint Laurent* est conservé à la BnF sous la cote 21 du fonds celte et basque. Il porte la date de 1773.

88. LUZEL, François-Marie et HENRY, abbé, *Sainte Tryphine...*, *op. cit.*, p. 416.

89. Voir CALVEZ, Ronan, « Le mystère du mystique. La langue bretonne de Le Nobletz », Yann CELTON (dir.), dans *Michel Le Nobletz. Mystique et société en Bretagne au xvii^e siècle*, Brest, Centre de recherche bretonne et celtique, 2018, p. 73-84.

90. Voir CALVEZ, Ronan, « La métaphore mondaine. Kerenveyer et les littératures du breton », *La Bretagne linguistique*, vol. 14, 2009, p. 25-40.

la vie⁹¹ : une telle tirade semble difficile à entendre sans connaissance du français – « Je laisse à penser la vie / que firent ces deux amis⁹² » –, mais elle sied à la solennité que mérite d'avoir celui qui annonce aux auditeurs attentifs ce qui doit survenir. Dans un long monologue intérieur parsemé de mots d'origine française et de métaphorisations françaises, Fadlala peint son désespoir⁹³ : le pathétique s'exprime peut-être par le biais de ce procédé.

Par ailleurs, l'auteur a intégré à son texte des proverbes et des expressions imagées qui témoignent bien d'une maîtrise de différents registres et d'une grande habileté dans l'exploitation des ressources esthétiques à sa disposition. Par exemple, un des lieutenants du chef des Bédouins presse ce dernier de fuir sous peine de se retrouver à faire une danse, « *en pign ous eur potans*⁹⁴ » (suspendu à une potence). Le chef répond alors qu'il sent à plein nez « *choes ar chrochen poultron*⁹⁵ » (l'odeur de la peau de poltron). Le cadi, une fois qu'il a répudié sa femme, se moque d'elle auprès de ses amis en leur expliquant qu'elle est « *choeset vel eur bip*⁹⁶ » (gonflée comme un tonneau). Dans les prologues et les épilogues, l'auteur a introduit des proverbes qui ne peuvent manquer de frapper, eux aussi, l'esprit des auditeurs, notamment parce qu'ils servent à moquer les médisants :

« *Eur prouerp a lerer comun dre ar vroma,
quentan a ouigour er char eo an jbil fallan
me lar ar memeustra compaignones meulab
quentan oelo hon mang vo vn asen benag*⁹⁷. »

(On dit communément un proverbe à travers ce pays :
ce qui grince en premier dans une charrette, c'est la plus mauvaise cheville.
Je dis la même chose, louable compagnie :
le premier qui verra nos défauts, ce sera un âne)

La tragédie de Fadlala témoigne enfin de la capacité de l'auteur à user de différentes formes dialectales du Goëlo, du Trégor et du Léon⁹⁸. Ce qui commande ces

91. « *Me o les da songeal auditoiret parfet / gant peguer bras freyeur na oe quet seziset / o vezan obliget da antren en eur be / gant an nep a chourdrous rauissan e vue* » (Je vous laisse à penser, auditeurs avisés, / avec quelle grande frayeur ne fut-il pas saisi / en étant obligé d'entrer dans une tombe / avec celui qui menace de ravir sa vie.) [f° 17 v°]. On trouve la même formulation, dans la bouche de Fadlala, au f° 37 v°.

92. LA FONTAINE, Jean de, « Le rat de ville et le rat des champs », I, fable IX, v. 7-8.

93. f° 18 v°-f° 19r °.

94. f° 27 r°.

95. f° 28 r°. Au f° 67 v°, le troisième soldat qui va accompagner Fadlala à Moussel dit : « *biscoas na meus douguet ar chrochen a boultron* » (Jamais je n'ai porté de la peau de poltron).

96. f° 59 v°.

97. f° 85 v°. Voir aussi f° 40 v° : « *Eur prouerp a lerer partout dre ar vroma / pa ve neue vn dra ema en e goella* » (On dit partout un proverbe dans ce pays : / quand une chose est neuve, elle est au mieux).

98. Voir LE DUC, Gwënael, « Le théâtre populaire breton... », art. cité, p. 260.

variations, c'est bien évidemment la mesure et la rime. Ainsi trouve-t-on « *pesort*⁹⁹ » et « *petore*¹⁰⁰ », qui disent la même chose¹⁰¹ mais n'ont pas le même nombre de syllabes. De même, l'auteur utilise-t-il la forme léonarde « *eur veach*¹⁰² », qui comporte trois syllabes, là où « *ar oes*¹⁰³ » en fait deux, ou bien la forme « *goulenn*¹⁰⁴ » ou « *goull*¹⁰⁵ » pour le français « demander ». Enfin, le < z > caduc, que l'on trouve dans « *buez* » (vie) ou « *nevez* » (nouveau, neuf) et qui n'est ordinairement prononcé qu'en Léon, est parfois introduit, pour le besoin de la rime¹⁰⁶.

Il y a du breton et du français bretonnisé, du trégorrois et du léonais, une alternance de registres, au service du tragique et, dans une moindre mesure, du comique. Cette écriture *interlectale*¹⁰⁷ est une manifestation particulière de colinguisme¹⁰⁸, qui ne choque que des esprits marqués par la grammatisation¹⁰⁹ du breton menée, au XIX^e siècle, par les bretonistes et, d'une manière quelque peu différente, par l'Église catholique. Car la syntaxe, hors ce qui apparaît à nos yeux comme étant de la métaphorisation française, est parfaitement originale¹¹⁰ et ne doit rien au français. Mais cette écriture n'est pas qu'interlecte. Je vois aussi dans *Fadlala* des motifs.

Ce terme désigne pour moi un élément constituant du récit, qui peut dans le même temps être une forme de microrécit autonome, un exercice de style (les prologues, l'épilogue, le bouquet, le découpage en journées, en actes et en scènes), un passage obligé, un attendu. Ainsi trouve-t-on des topoï qui figurent dans beaucoup d'autres pièces parvenues jusqu'à nous. En voici quelques-uns :

99. Voir f° 18 r°, par exemple.

100. Voir f° 60 r°, par exemple.

101. « *Pesort* et *petore* s'emploient couramment dans le sens de 'quel'en haut-trégorrois et goello.' » (Georges Dottin dans son introduction à *Louis Eunius*, *op. cit.*, p. 89).

102. Voir f° 32 v°, par exemple.

103. Voir f° 13 r°, par exemple.

104. Voir f° 19 v°, par exemple.

105. Voir f° 10 v°, par exemple.

106. « *comeret o repos rag biruiquen james / na gretten na ve choas Fadlala en buez* » (Reposez-vous car jamais au grand jamais / je pourrais croire que Fadlala ne serait encore en vie) [f° 24 r°] : « *buez* » est prononcé /by :es/ pour rimer avec « *james* ». Voir le f° 45 v° pour un autre exemple. Pour un exemple de « *neves* », qui rime avec « *leuenigues* », voir le f° 49 v°.

107. Gwenaél Le Duc parle de « *lingua franca* » (« Le théâtre populaire breton... », art. cité, p. 260), mais je préfère le terme d'interlecte, qui introduit l'idée d'un *continuum* entre deux pôles ne possédant pas le même prestige.

108. Voir BALIBAR, René, *L'institution du français. Essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.

109. Voir AURoux, Sylvain, *Histoire des idées linguistiques*, t. II : *Le développement de la grammaire occidentale*, Paris, Mardaga, 1992, p. 12-64.

110. Voir LE ROUX, Pierre, « Le théâtre breton populaire... », art. cité, p. 229.

- le monologue de puissance du roi¹¹¹ ;
- la convocation des princes par le roi ou la visite du roi aux princes, et la flatterie des sujets envers le monarque¹¹² – le calife est le plus grand et le plus puissant que l'on ait vu commander « *oar douar na mor glas*¹¹³ » (sur la terre ou sur la mer bleue) ;
- les scènes de combat¹¹⁴ ;
- les monologues intérieurs¹¹⁵ ;
- les salutations et les adieux entre gens de bonne compagnie – on remercie, on prend congé avec permission, on est l'humble serviteur etc.¹¹⁶ ;
- la *captatio benevolentiae* des prologues et, surtout, de l'épilogue¹¹⁷ : dans *Fadlala*, l'épilogueur se présente humblement devant le public, reconnaît la maladresse de l'auteur et des acteurs, mais il fustige les médisants, comparables à des ânes qui ne savent rien et qui ne seraient pas capables de faire mieux.

À cela s'ajoute l'absence de limite à la durée de l'action et à la multiplicité des lieux¹¹⁸, commune aux autres pièces. Cependant, un *topos* au moins ne figure pas dans *Fadlala* : la diablerie¹¹⁹, qui met en scène les diables maltraitant les âmes des pécheurs¹²⁰ ou tentant les saints¹²¹. Néanmoins, l'auteur introduit des dialogues entre les Bédouins qui promettent, dans un registre vulgaire, les pires tortures à ceux qu'ils ne manqueront pas d'attraper¹²² et qui font alors penser aux diables.

De même, l'adaptation repose-t-elle sur deux ressorts, qu'elle partage avec d'autres pièces : la peinture des mœurs du temps associée à l'exotisme¹²³. Dans le monologue initial du roi, qui vante sa grandeur, il dit que ne sont pas plus grands que lui « *na sultant na basra na timurtasq yue*¹²⁴ » (ni sultan, ni basra, ni timustasq aussi). Ce vers ne s'explique pas nécessairement par le caractère oriental de la tragédie de

111. Voir f° 6 r°. Voir, au début du troisième acte de *Gwennolé*, le monologue du roi Barbari, qui se présente comme « *terrubl, corpulant, redoutet* » (*op. cit.*, p. 76).

112. Voir f° 7 r°.

113. f° 66 v°.

114. Voir le f° 34 v° et suivants de la *Vie de saint Antoine*.

115. Par exemple, voir le monologue de tristesse du roi qui a perdu son fils [f° 23 v°-f° 24 r°] ou celui du derviche, déjà cité, que l'on peut mettre en lien avec le monologue de la sorcière dans *Sainte Tryphine*.

116. Par exemple, voir f° 36 v°, f° 61 v° ou f° 67 v°.

117. Voir la *Vie de saint Antoine* ou *La Résurrection*, où l'on craint le caquet des médisants.

118. Voir LE ROUX, Pierre, « Le théâtre breton populaire... », art. cité, p. 217-218.

119. Voir la note 19 de Luzel dans son édition de *Gwennolé* (*op. cit.*, p. 219).

120. Voir LE ROUX, Pierre, « Le théâtre breton populaire... », art. cité, p. 227.

121. Par exemple, voir *Saint Laurent* ou *Saint Antoine*.

122. Voir le f° 12 r°, par exemple.

123. Voir LE GOFF, P., *Les écrivains...*, *op. cit.*, p. 37.

124. f° 6 r°.

Fadlala, puisqu'on le retrouve presque à l'identique dans *Crépin*¹²⁵. Même chose pour Mahomet, qui apparaît régulièrement dans les vers de *Fadlala*¹²⁶ et qui est élevé au rang de Dieu : dans son monologue initial, le roi Binortog affirme qu'il en est le premier favori¹²⁷. Pour autant, le prophète n'est pas étranger au théâtre breton : il apparaît dans *Robert Le Diable*¹²⁸ et dans *Saint Laurent*, où le « 3^e tirant » qui doit torturer Laurent annonce : « *Par Mahom chetu me pressant*¹²⁹ » (Par Mahom, me voici présent). Le livre sacré des musulmans est cité dans *Fadlala*, sous la forme « *alcaron*¹³⁰ », mais le terme apparaît déjà dans *Robert Le Diable*¹³¹. Dans *Fadlala*, il est également question de « *Pluton* », qui règne visiblement sur les enfers¹³², mais aussi de « *Neron* », du subtil « *Maugy* » – le magicien qui figure dans les *Quatre fils Aymon*¹³³ –, de « *Titus* » ou du géant « *Gauliat*¹³⁴ », qui n'égale pas le calife, selon le page qui les prend comme élément de comparaison pour vanter les mérites de son maître¹³⁵, ou encore « *Hector* », « *Pompe* » et « *Alexandr* »¹³⁶. À ces noms de personnes, nous pouvons ajouter les noms de lieux – « *Mousel* » ou « *Bagtat* », qui figurent dans le conte –, notamment ceux qui sont débités par le derviche dans

125. « *na sultant, na basra, na timuttasg yue* » (*op. cit.*, v. 139, p. 20). En note, Victor Tourneur écrit : « *basra*, corruption du français *baschatz* (RABELAIS, *Pantagruel*, II, 14), *bassa* (LA FONTAINE, *Fables*, VIII, 18), variante de *pacha*. » (*ibid.*) ; « *timuttasg* ou *timultasg*. Je n'ai pas trouvé le sens de ce mot. Peut-être est-ce une corruption de *Timour-lenk*, *Tamerlan*. » (*ibid.*).

126. f° 3 v° ; f° 6 v° ; f° 16 v° ; f° 19 v° etc.

127. « *me dreist ar brinset all a so expres choaset / ar chenta fauory dam doue Mahomet [...] me gret parfettamant ezon fauoriset / dreist an oll rouane gant doue Mahomet* » [f° 6 r°].

128. f° 111 r°. Ce manuscrit est conservé à la BnF, sous la cote 51 du fonds celte et basque. Il est daté de 1741.

129. f° 72 v°.

130. f° 51 v°. Dans le conte, on lit : « Outre cela, je sais que vous ne mangez point de porc, que vous ne buvez ni vin, ni eau-de-vie de dattes, et qu'enfin, pendant que vous travaillez, un de vos garçons lit l'Alcoran. » (*Histoire du prince Fadlallah*, p. 272).

131. « *O Doué éternel Caluin hac Alcoran* » (O Dieu éternel Calvin et Alcoran) [f° 111 r°].

132. Au f° 50 v°, la femme de Mouafag maudit le cadî et lui promet de brûler dans la marmite la plus ardente sous l'égide de Pluton.

133. Il existe plusieurs manuscrits de cette tragédie, qui a visiblement connu un grand succès. Grâce aux pièces d'un procès suite à des arrêts non respectés, on sait qu'elle est jouée à La Roche-Derrien en juin 1717 : voir LE MENN, Gwennole « Le théâtre populaire breton et la non-observance des arrêts : procès dans le Trégor (1717) », *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne*, t. LXIX, 1991, p. 247-269. À partir de certains manuscrits de cette tragédie, l'imprimeur morlaisien Lédan a fait une édition en 1818, passablement normalisée et modifiée, et plusieurs fois rééditée.

134. Voir « *Goliath an anquelezh bras* » dans *Cantiquou spirituel*, Quimper, 1642, p. 64. Gwennole Le Menn a réédité et traduit ce recueil de cantiques « composé par un Père de la Compagnie de Jésus » (Saint-Brieuc, Skol, 1997).

135. f° 43 v°.

136. f° 67 r°.

son monologue introductif¹³⁷ – « *Gogent* », « *Samarcant* », « *Astracan* » ou encore le pays de « *Jaig* ». Ces noms sont peut-être exotiques, tout comme peut l'être cet ajout qui ne figure pas dans le conte : lorsque Fadlala retourne à Bagdad avec les siens, il voit une armée arriver, mais il ne sait pas que c'est celle de son cousin Amadadein. Il craint pour sa vie avec des accents qui sont ceux d'un martyr – on est là dans un topos familial¹³⁸. Son gentilhomme le rassure alors qu'il voit arriver Fidias, l'ambassadeur d'Amadadein :

*« Dileset o chagrin ma roue me o pet
chetu vnan a ne o tonet don chafet
eur brang palm ene dorn euit o saludy
nen deint quet a greda en sonch da gombaty¹³⁹ »*

Délaissez votre chagrin, mon roi, je vous prie.
Voici l'un d'entre eux qui vient nous trouver,
Une branche de palme à la main pour vous saluer.
Ils n'ont pas, je crois, l'intention de combattre.

Cette branche de palme, que l'on trouve associée au martyr dans toutes les églises et les chapelles bas-bretonnes, en dit beaucoup sur la représentation que se fait l'auteur de l'Orient. Pourtant, la recherche d'exotisme a parfois des limites. Dans le conte, Fadlallah est conduit dans le tombeau où se terrent les voleurs et il découvre quatre d'entre eux qui « mangeaient de grosses raves et des dattes, et vidaient de grandes cruches d'eau-de-vie.¹⁴⁰ ». Dans la tragédie, Fadlala est invité par « le premier voleur » à manger des raves et à boire de l'eau-de-vie¹⁴¹ : les dattes ont disparu. Par contre, plus loin, ils boivent du « *guin cleret* » (vin clair), que l'on retrouve dans *Eunius*¹⁴², par exemple, mais qui ne figure pas dans le conte. Dans ce dernier, Omar exige mille sequins pour donner sa fille au cadî ; dans la pièce, il demande « *mil louis aour melen*¹⁴³ » (mille louis d'or jaune), puis « *mil siquin*¹⁴⁴ ». De même, à Moussel, lorsque l'on chasse entre gens de qualité, on peut croiser « *ar charo ar*

137. f° 72 v°.

138. « *ya ma mignonet cridin a ra parfet / eson expresamant gant Doue deputed / da souffr quement maleur a zo oar ar bet ma / ne meus nemert glachar bete neur a vrema* » (Oui, mes amis, je crois bien / que je suis envoyé expressément par Dieu / pour souffrir tous les malheurs qu'il y a sur ce monde : / je n'ai que chagrin jusqu'à l'heure d'aujourd'hui) [f° 70 v°].

139. f° 71 v°.

140. *Histoire du prince Fadlallah*, p. 260.

141. f° 20 r°.

142. « *Chet (u) aman, otrone, eur pintad guin clered* » (Voici, messieurs, une pinte de vin clair) (*Eunius*..., *op. cit.*, v. 135, p. 144).

143. f° 52 v° et f° 53 v°.

144. « *miret ar mil siquin o poa bet receuet* » (gardez les mille sequins que vous aviez reçus) [f° 60 v°]. Voir aussi f° 62 v°.

*bich hag ar bleydy*¹⁴⁵ » (le cerf, la biche et les loups), mais aussi « *ours* », « *tigr* » et « *leon*¹⁴⁶ » et quand un brigand en appelle à l'attaque, il invite à fondre sur l'ennemi « *euel leopardet*¹⁴⁷ » (comme des léopards). C'est bel et bien à un balancement entre mœurs exotiques – ou pour le moins représentées comme tels – et mœurs du temps qu'opère l'auteur. Et ce syncrétisme trouve peut-être sa meilleure illustration dans un des ressorts du conte, la métempsycose. Car cette transmigration n'est pas si exotique que l'on pourrait penser. En effet, elle est présente dans des contes recueillis en Trégor au XIX^e siècle, qui étaient sans doute déjà connus au XVIII^e siècle. Ainsi, dans « Koadalan », publié par Luzel dans le premier numéro de la *Revue celtique*¹⁴⁸, est-il question de métempsycose, tout comme dans de nombreux contes collectés par lui¹⁴⁹ ou d'autres. D'une certaine façon, ces transmigrations volontaires ressortissent au merveilleux, présent dans la grande majorité de toutes les pièces¹⁵⁰.

Cette tension entre ici et là-bas joue pleinement dans d'autres scènes. Le roi Binortog fait battre le tambour et sonner les trompettes pour annoncer le couronnement de son neveu¹⁵¹, comme l'empereur, dans *Crépin*, pour annoncer sa première victoire sur les chrétiens¹⁵² ou comme l'empereur, dans *Saint Antoine*, qui ordonne la mobilisation générale au son des mêmes instruments¹⁵³. Lorsque le neveu rend le trône à Fadlala, il fait, lui, sonner les trompettes, le hautbois et le violon¹⁵⁴. Mais ce ne sont pas seulement des instruments qui sont introduits dans la ville de Bagdad, ce sont également des structures plus ou moins contemporaines du vécu de l'auteur et des auditeurs. Ainsi, le cadî en appelle-t-il à la maréchaussée¹⁵⁵ et ordonne-t-il

145. f° 76 r°.

146. *Ibid.*

147. f° 13 r°.

148. « Koadalan, conte populaire breton, recueilli et traduit par M. F.M. Luzel », *Revue celtique*, t. 1, 1870-1872, p. 106-131.

149. Voir les *Contes bretons recueillis et traduits par F.M. Luzel* (Quimperlé, Clairet, 1870) ou ses autres *Contes populaires de Basse-Bretagne* (Paris, Maisonneuve et C^{ie} Éditeurs, 1887). Voir aussi la réédition aux Presses universitaires de Rennes des contes, parfois inédits, du même Luzel, par Françoise Morvan.

150. Voir LE ROUX, Pierre, « Le théâtre breton populaire... », art. cité, p. 227.

151. f° 24 r°.

152. « *Heman an de quantan ma chonesan voarne / Sonet an taboulin ag an drompill yue* » (Voici le premier jour que je triomphe d'eux : / Battez le tambour et sonnez la trompette.) (v. 466-467, p. 40, de l'édition de Victor Tourneur (*op. cit.*), qui traduit).

153. f° 31 v°.

154. f° 73 v°.

155. « *rag se emeus songet mar deou guir quement se / ober recherch en quer gant ar mechause* [sic] » (ainsi donc ai-je pensé, si cela est vrai, / faire mener des recherches en ville par la maréchaussée) [f° 21 r°].

de pratiquer la question¹⁵⁶. Mandé par le calife, le page vient voir Omar pour lui ordonner de rendre sa fille au cadî, malgré la répudiation. Devant les inquiétudes d'Omar, celui-ci le rassure car il est porteur du « petit cachet¹⁵⁷ » au nom de son maître. Revenu à Bagdad, Fadlala nomme son cousin général et il lui donne « *an duche goella so em rouanteles*¹⁵⁸ » (le meilleur duché qu'il y a en mon royaume). Lorsqu'Omar doit donner sa fille au cadî, il exige des témoins pour signer le contrat et le premier à se présenter est un « docteur de l'Église¹⁵⁹ ». Enfin, si on a vu que Mahomet est élevé au rang de Dieu, il est frappant de voir que l'on s'adresse à lui comme on s'adresse à Dieu le père : « *men tou dre Mahomet pehiny so en eff*¹⁶⁰ » (Je le jure par Mahomet, qui est au ciel). Les adieux des personnages de la tragédie appartiennent également à la même culture, puisqu'elles promettent de se revoir « *er joyao eternel*¹⁶¹ » (dans les joies éternelles) ou « *en effo goude fin hon bue*¹⁶² » (dans les cieux après la fin de notre vie).

Après la dernière tirade de l'épilogueur, on lit une phrase qui résume assez bien cette alliance entre Pleubian et Orient, entre local et universel : « on chante le *te deum laudamus*¹⁶³ ». Puis vient le mot « fin ».

Comment finir, justement ?

Cette présentation de *La tragédie de Fadlala* n'est que l'amorce d'une réflexion, qui repose maintenant sur quelques certitudes acquises au fil de la lecture. Il est difficile de deviner ce qui a pu motiver notre auteur à transposer un conte oriental.

156. « *Ebien otronez me ro commandamant / dech oll en general ha dam lieutenant / euit ober ar fouill dre ar guer a Vagat / dreist pep tra er veret hoguen teulet play mat / mar quefet a nese do rentan er prison / da vout jnteroget ha soufr ar guistion* » (Eh bien messieurs je donne commandement / à vous tous en général et à mon lieutenant / de faire la fouille à travers la ville de Bagdad, / surtout dans le cimetière. Mais prenez bien soin, / si vous les trouvez, de les mener en prison / pour être interrogés et souffrir la question) [f° 22 r°].

157. « *rag ar pety quachet ameus da rein desa / a beurs ar prins fidel deut hardy dirasa* » (car j'ai le petit cachet à lui donner / de la part du prince fidèle. Venez sans crainte devant lui) [f° 63 r°].

158. f° 74 v°.

159. f° 53 v°.

160. f° 44 r°. Lorsque Mouafag vient annoncer aux siens qu'il est nommé gouverneur par la grâce du prince fidèle, il dit que lui et sa femme sont obligés, nuit et jour, « *da veullin vn doue pehiny so en neff* » (de louer un dieu qui est au ciel) [f° 62 r°]. Dans le *Sacré collège de Jésus* du père Maunoir (1659, p. 66), on lit : « Pa lauarer, *Hon tat pehini so en ên*, piou eo hennas : *an aotrou Doue*. » (Quand on dit : *Notre père qui êtes au ciel*, qui est-ce : *le seigneur Dieu*).

161. f° 68 r°.

162. *Ibid.*. Voir aussi f° 76 r°.

163. f° 86 r°.

Car c'est bien de *transposition* dont il faut parler, tant formelle que thématique¹⁶⁴. Le conte a été amplifié et dilaté, parce que cela répondait aux normes du théâtre breton que l'on composait – je veux dire, par ce mot, faute de mieux : créait, écrivait et copiait – au XVIII^e siècle. Cette tragédie s'inscrit certainement dans le sillon de la littérature religieuse du XVII^e siècle, qui adopta l'alexandrin¹⁶⁵, puis qui abandonna la versification complexe du moyen breton, sans doute sous l'impulsion des Jésuites¹⁶⁶ : ce *glissement* se traduit par l'introduction de vocables nouveaux, mais aussi de collocations lexicales et d'images nécessaires à la fabrication d'hémistiches plus longs – la mesure commande. À ce titre, la *Passion* et la *Résurrection* semblent être exemplaires : l'édition de 1530¹⁶⁷ est réécrite en alexandrins¹⁶⁸, sans rimes internes, et avec des *ajoutages*, conformes à la pédagogie ecclésiale nouvelle¹⁶⁹. On arrange, on brode, on ajoute. Et, au final, on réalise un *patchwork*.

Cela pourrait vouloir dire qu'il y a versification par nécessité générique plus que par vocation poétique¹⁷⁰, même si le compositeur de *Fadlala* a une certaine maîtrise – le fond et la forme sont construits – : ce n'est pas seulement la *routine* qui explique pourquoi ce qui a été composé l'a été. Pour le dire autrement et ne pas voir dans ce théâtre ce que l'on a envie d'y voir et que, malheureusement, on ne trouvera pas, à moins d'idéalisme forcené et performatif, il faut se poser la question suivante : quelles sont les conditions de possibilité de ce théâtre ?

164. Voir GENETTE, Gérard, *Palimpsestes...*, op. cit., p. 293.

165. Voir les *Cantiquou spirituel* de 1642 (op. cit.), et ceux de Bernard du Saint-Esprit, *Doctrinal ar christenien*, Quimper, 1680, rééd. Brest, 1688 (l'exemplaire de la BnF est disponible sur Gallica) et à Quimper en 1689. Les cantiques du *Doctrinal* ont été réédités par ERNAULT Émile, « Les cantiques bretons du *Doctrinal* », *Archiv für celtische Lexikographie* 1, 1900, p. 213-223, p. 359-393, p. 556-627, d'après une édition qu'il dit être morlaisienne et datée de 1628, ce qui est une erreur. Sur les différentes éditions et sur les difficultés d'attribution, voir LE MENN, Gwennole, « À la recherche des anciens ouvrages imprimés en breton... », art. cité, p. 122.

166. Sur le rôle des collèges jésuites, voir LEBÈGUE, Raymond, « Le théâtre breton. Mystères anciens et Essais récents », *Conférences universitaires de Bretagne*, Paris, Les belles-lettres, 1943, p. 54 et LE DUC, Gwenaél, « Le théâtre populaire breton... », art. cité, p. 290-292.

167. Il n'en reste qu'un exemplaire, conservé à la BnF. Cette œuvre est rééditée à Saint-Malo en 1609 et à Morlaix en 1622. Voir LE BERRE, Yves (texte traduit et commenté par), *La Passion et la Résurrection bretonnes de 1530, suivies de trois poèmes*, Brest, Centre de recherche bretonne et celtique, 2011.

168. Un manuscrit de la *Passion* daté de 1772 et conservé aux Archives départementales du Finistère (52 J 6) porte la mention d'un hypomanuscrit daté de 1678 et dû à Laurent Le Richou, recteur de Plounevez. Voir LE ROUX, Pierre, « Le théâtre breton populaire... », art. cité, p. 214 et HEMON, Roparz, « O klask hol lennegezh kozh », dans *Al Liamm. Tir na n-òg*, n° 37, Meurzh-Ebrel 1953, p. 56-62.

169. Voir DAINVILLE, François de, *L'éducation des Jésuites (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1978.

170. Voir GENETTE, Gérard, *Palimpsestes...*, op. cit., p. 301-302.

À ce titre, le caractère *populaire*, constamment mis en lumière et devenu assez largement idée reçue, occulte copies et copistes, textes et auteurs¹⁷¹ : pour ceux qui utilisent ce qualificatif, consciemment ou inconsciemment, volontairement ou involontairement, il représente ce qui est désigné comme différent et secondaire par une culture dominante¹⁷² – culture dominante à laquelle, de toute façon, ils appartiennent¹⁷³. Utiliser « populaire » veut dire que l'on fait comme si au sein de la classe des copistes il n'y avait pas de différences : ils ne font que copier, en le modifiant maladroitement, un hypotexte qu'ils ne comprennent pas, parce qu'il est ancien ou issu d'une caste supérieure – ou bien les deux. C'est cette assignation au populaire qui explique la condescendance ou le mépris que l'on trouve sous la plume de presque tous ceux qui se sont intéressés à ce théâtre¹⁷⁴, ce qui en dit plus sur eux, au final.

Pour montrer que cette production est bien plus complexe que ce que l'on veut croire, il me reste à citer le premier épilogue, qui synthétise ce que j'ai voulu mettre en lumière :

« Marche

*Phaeton beach all o pignal re vhel
a oe cos da ruin ar bet vniuersel
an eol a vouluersas ar steret ag ar loar
herue a remercomp scriuet en e jstoar*

Marche

*Gant cals ves a reson e hellet lauaret
dimes a hanome ha ves hon actoret
esomp oll bouluersset sauet oar vn teatr
eneur plas destinet euit actoret mat*

Marche

*Qementse a so guir men auou franchamant
dirag quemement hiny a so aman presant*

171. Voir GRIGNON, Claude, PASSERON, Jean-Claude, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil, 2015 [1989].

172. Voir LABOURIE, Raymond, « Avant-propos », dans Geneviève POUJOL et Raymond LABOURIE (dir.), *Les cultures populaires. Permanences et émergences des cultures minoritaires locales, ethniques, sociales et religieuses*, Toulouse, Privat, 1979, p. 8.

173. CERTEAU, Michel de, « Pratiques quotidiennes », dans Geneviève POUJOL et Raymond LABOURIE (dir.), *Les cultures populaires...*, op. cit., p. 25.

174. Pour des exemples de condescendance ou de mépris, voir LA VILLEMARQUÉ, Théodore Hersart de, « Étude sur le théâtre chez les nations celtiques », publié en tête de son édition du *Grand mystère de Jésus*, Paris, Didier & C^{ie}, 1865, p. CXXXII notamment ; Luzel dans la note 18 (« Quelle naïveté de mise en scène ! Le château se trouve terminé aussitôt qu'on nous dit qu'on vient de commencer à y travailler. ») de son édition de *Gwennoù* (op. cit., p. 219) ; LEBÈGUE, « Le théâtre breton... », art. cité, p. 52-59. Je m'arrête là, mais je rends justice à Christian Guyonvarc'h, précité, qui a aussi écrit : « Ce breton-là, sous son vêtement sans fioritures, mais avec l'emphase des gens qui ont beaucoup à dire, n'est méprisable que si l'on méprise ceux qui le parlent. » (art. cité, p. 230).

*nen domp netra allas nemert fragilitte
ha tut hep discamant carguet a follante*

Marche

*Mes espery a ran eteufet couls coude
entresoch tut prudent dre eur guir charittê
da gusin ar fottou ocheus bet remerquet
ganeme da guenta ha gant hon actoret*

Marche

*Rag mar domp bet pignet hirye oar an teat
credet en assurans assamble enorabl
Penos nendomp nemert en bolante
da rein contantamant dan eill ha de guile¹⁷⁵ »*

Une référence antique, des mots français bretonnés, des métaphorisations françaises, des variations dialectales, des figures de style, des motifs, Pleubian, l'Orient, un ici, un ailleurs, un rythme, un interlecte, un *patchwork* et, peut-être, une écriture pour retourner le stigmate : on se présente comme incompetent, de caste inférieure, mais on le fait quand même, envers et contre tout. C'est ce que dit Fadlala au moment de partir :

*« me ya da bartian eneur chlimat eloignet
me o recomant oll an eil da eguille
adieu a lara dech quena veso en eff »*

(Je vais partir dans un climat éloigné,
je vous recommande tous l'un à l'autre.
Je vous dis adieu, à se revoir au ciel.)

Ronan CALVEZ

Professeur de celtique

Université de Bretagne occidentale (UBO)

Centre de recherche bretonne et celtique (CRBC)

175. « Phaeton autrefois en s'élevant trop haut / fut la cause de la ruine de l'univers. / Il bouleversa le soleil, les étoiles et la lune, / d'après ce que nous voyons écrit dans son récit. // Avec raison vous pourriez dire / de moi-même et de nos acteurs / que nous sommes bouleversés, ainsi montés sur un théâtre / à une place destinée à de bons acteurs. // Cela est vrai, je l'avoue franchement / devant tous ceux qui sont ici présents : / nous ne sommes rien, hélas, si ce n'est fragilité / et gens sans instruction emplis de folie. // Mais j'espère que vous parviendrez cependant, / entre vous, gens sages animés d'une vraie charité, / à taire les fautes que vous avez remarquées, / les miennes, tout d'abord, et celles de nos acteurs. // Car si nous sommes montés aujourd'hui sur le théâtre, / croyez-le fermement, assemblée honorable, / ce n'est qu'avec la volonté / de vous donner contentement, à l'un et à l'autre. » [f° 40 r°-f° 40 v°].

RÉSUMÉ

Dans le fonds celtique et basque de la BnF se trouve un manuscrit qui détonne par rapport aux autres pièces conservées, principalement religieuses : *Mystère du prince Fadlala*. Dans l'épilogue, la source est explicitement donnée : cette « tragédie » est l'adaptation, en alexandrins, d'un conte en prose extrait du second tome des *Mille et un jours*, publiés en 1710-1712 par Pétis de La Croix. Pourquoi s'intéresser à cette pièce ? Parce qu'elle est du XVIII^e siècle, profane, complète et lisible ; parce que la source dont l'auteur s'est inspiré est connue et que cet hypotexte est indiscutable.

Présenté de la sorte, ce manuscrit semble grandement original. Il l'est, sans doute. Mais il est surtout représentatif. Cet article tente d'apporter quelques réponses à la question suivante : comment et pourquoi ce qui a été copié a-t-il été copié ?

Le congrès de Carhaix

Geneviève PLESSIX-LE LOUARN - *In memoriam* Christiane Plessix-Buisset (1943-2022), historienne du droit

Histoire de Carhaix et du Póher

Jean-Yves ÉVEILLARD - Carhaix antique

Joseph LE GALL - Les enceintes du premier Moyen Âge, des confins du Massif armoricain aux portes de Carhaix

Julien BACHELIER - Carhaix s'est-elle effacée au Moyen Âge ? Du chef-lieu de cité romain à la petite ville médiévale

Patrick KERNÉVEZ - Le paysage castral du Póher et de ses marges au Moyen Âge : demeurer, défendre et paraître

Georges PROVOST - Carhaix, cité religieuse aux XVII^e et XVIII^e siècles ?

Didier JUGAN - Les panneaux du retable de Carhaix. Une iconographie du Saint-Sacrement et de la transsubstantiation

Vincent DAUMAS - Les mines de plomb argentifère de Huelgoat-Poullaouen : une porte d'entrée à la technique industrielle (XVIII^e-XIX^e siècles)

Léandre MANDARD - Contester le remembrement rural en Bretagne dans les années 1970. Le cas de Trébrivan (Côtes-du-Nord)

Thierry GOYET - Le patrimoine du lycée Paul-Sérusier de Carhaix : architecture et sculptures

Patrimoine de Carhaix et du Póher

Gaétan LE CLOIREC - Les vestiges archéologiques du 5 rue du Docteur-Menguy à Carhaix-Plouguer (Finistère) : deux *domus* du III^e siècle
le long d'un axe majeur de *Vorgium*

Clément PERRICHOT - Vorgium, centre d'interprétation archéologique virtuel de l'antique Carhaix

Jean KERHERVÉ, Michael JONES, Shanny TURCK, Xavier de SAINT CHAMAS - Regards neufs sur le tabard et les hérauts de Carhaix (Finistère)

Garance GIRARD - La chapelle Notre-Dame-du-Crann en Spézet, un riche sanctuaire de pèlerinage dans les Montagnes noires

Yann CELTON, Xavier de SAINT CHAMAS - L'église Notre-Dame-de-l'Assomption de Cléden-Póher, enclos et calvaire

Jean-Jacques RIOULT - Plonévez-du-Faou (Finistère), chapelle Saint-Herbot. Nouvelles observations

Langues de Bretagne

Jean-Yves PLOURIN - Le Samedy et Bel Orient, des toponymes bretons ?

Antoine CHÂTELIER - Langues, diglossie et changements linguistiques à la fin de l'Antiquité et au début du Moyen Âge au sud-est de la Bretagne

Myrzinn BOUCHER-DURAND - À propos de Guynghlaff. *Claff, claf, clam* : le sens du mot malade en moyen breton, l'éclairage des autres langues
celtiques médiévales

Thierry HAMON - Les interprètes judiciaires en langue bretonne sous l'Ancien Régime

Ronan CALVEZ - L'Orient à Pleubian. Au XVIII^e siècle, la transposition en vers bretons d'un conte des *Mille et un jours*

Éva GUILLOREL - Parler breton en Nouvelle-France

Nelly BLANCHARD, Yves LE BERRE - L'art de conter en breton. Contribution par l'étude de cinq contes merveilleux recueillis par Luzel

Fañch BROUDIC - L'emploi officiel du breton de la Révolution au milieu du XX^e siècle

Michel CHALOPIN - Le gallo dans la presse de Haute-Bretagne avant la Seconde Guerre mondiale

Vincent MOREL - Chant de tradition orale en Haute-Bretagne : français ou gallo ?

Maïna SICARD-CRAS - Les obèses de Marc'harid Gourlaouen (1987)

Tanguy SOLLIEC - Les parlers contemporains du breton, une source pour l'histoire ancienne de la Bretagne ?

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Jean-Luc BLAISE - La vie des sociétés historiques de Bretagne

Publications des sociétés historiques de Bretagne en 2022

Droit de réponse de Skol Vreizh et réponse de Sébastien Carney



SHAB

FÉDÉRATION DES SOCIÉTÉS HISTORIQUES DE
SOCIÉTÉ D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE DE BRETAGNE