

Transferts de songe

Pour un tombeau de Merlin. Du barde celte à la période moderne d'Yves Vadé. José Corti, 304 p.

Guillaume Asselin

Number 226, May–June 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17227ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Asselin, G. (2009). Transferts de songe / *Pour un tombeau de Merlin. Du barde celte à la période moderne* d'Yves Vadé. José Corti, 304 p. *Spirale*, (226), 42–44.

Transferts de songe

POUR UN TOMBEAU DE MERLIN. DU BARDE CELTE À LA PÉRIODE MODERNE

d'Yves Vadé

José Corti, 304 p.

par GUILLAUME ASSELIN

On connaît la fin de Merlin qui, par un curieux retournement du sort, est enfermé par Viviane dans une mystérieuse prison d'air — à moins que l'on opte pour la version voulant qu'il se soit retiré dans son fameux « esplumeroir » ; désignant à l'origine le lieu où les oiseaux vont renouveler leur « plumage », ce dernier s'assimile à une sorte de *scriptorium* grâce auquel le scribe-sorcier, à l'exemple de l'oiseau auquel il s'associe de façon privilégiée, peut assurer sa mue. Ce qui nous retient, dans un cas comme dans l'autre, c'est que la voix de l'enchanteur, ainsi que l'affirme le mythe, continue à nous parler depuis sa tombe, fût-elle voilée par l'épaisseur des pierres ou des siècles. Merlin écrit et fait écrire par-delà la mort et l'oubli, écrivains et critiques assurant sa survie en lui dressant un véritable *tombeau littéraire* dont le propre, comme on sait, est d'intégrer différentes formes poétiques en un même espace textuel où chaque voix gagne, dans sa singularité même, à être mise en relation avec les autres. Partagé entre les signes de l'absence et de la présence, le tombeau édifié au fil du temps en hommage au druide mythique se transforme ainsi en une véritable chambre d'échos qui, du XII^e siècle à nos jours, fait se perpétuer la figure ou le souvenir de l'enchanteur à travers les prophéties, les romans, les poèmes ou les drames dont il est souvent simultanément l'inspirateur et le rédacteur. Dictant à Blaise ou à d'autres secrétaires le récit de ses propres aventures ou celles des chevaliers placés sous l'autorité du roi Arthur, il apparaît comme l'auteur ou l'*actor* d'une partie au moins du *Livre du Graal*, où il tient un des principaux rôles. Compositeur fictif de sa propre histoire, il est si intimement engagé dans l'élaboration de sa légende

qu'on n'hésitera pas y voir « *la plus forte image de l'écrivain que le Moyen Âge ait produite* », selon l'expression d'Howard Bloch. Promu au titre de « *saint patron des lettres* » du monde arthurien, Merlin serait l'incarnation même du principe de l'écriture.

Merlin vs Orphée

Cet auto-engendrement de soi par l'écrit n'est pas pour déplaire aux modernes qui, séduits par ses métamorphoses et sa duplicité, ne manqueront pas de revendiquer, plus ou moins explicitement, le patronage de l'écrivain-magicien. L'œuvre révoltée et révolutionnaire des Rimbaud, Lautréamont, Breton, Artaud ou Michaux ne saurait, en effet, s'accommoder du schéma orphique. Aux valeurs d'ordre, de

maîtrise et d'harmonie qui caractérisent ce dernier, la « lignée merlinesque » oppose le désordre, la dépossession et la dissonance. Il ne s'agit nullement, pour Yves Vadé, de congédier la figure d'Orphée, sous prétexte qu'elle serait morte ou dépassée, mais bien plutôt d'observer qu'elle ne saurait suffire, depuis la fin du romantisme, à allégoriser la totalité des voix du lyrisme moderne, dont tout un pan se déploie à rebours du courant orphique. La confrontation des deux enchanteurs permet ainsi à l'auteur de dégager les trois principaux renversements structuraux autour desquels s'effectue le passage d'un régime poétique à un autre : 1) l'humanisation de la nature conquise à la puissance harmonique du chant le cède à l'ensauvagement des voix fêlées par les discordances du non-

humain ; 2) au sujet de l'énonciation orphique, dont le lyrisme se fonde sur la permanence d'une identité chargée d'immuniser le poète contre les forces de dissociation psychique, se substitue un *je* pluriel, éminemment instable qui, à l'image de Merlin, ne cesse de muer et de se vêtir des oripeaux de diverses personnalités, toujours plus ou moins près de la folie ; 3) le vieil idéal de transparence qui hante l'orphisme sous l'espèce d'une traductibilité infinie (des choses en mots, du cri en chant) s'opacifie en un langage volontiers hermétique, aux accents oraculaires : parlant du fond même de la mort, il se situe résolument du côté de l'immanence, devissant dans le secret du tombeau plutôt que de s'enlever publiquement sur les eaux de l'éternité, comme la tête d'Orphée.

Clément de Gaulejac, *L'eau tiède*, 2002
Enseigne lumineuse, Galerie du triangle, Bordeaux
Photo de Clément de Gaulejac



Du fantastique médiéval au merveilleux surréaliste

Après avoir éclairé le lecteur sur les origines obscures du personnage — cumulant les rôles de barde, de conseiller des princes, de stratège, de prophète, d'astronome et d'homme des bois, le mage sera successivement connu sous les noms gallois et latin de *Myrddin* et de *Merlinus*, avant que Robert de Boron, au tournant des XII^e et XIII^e siècles, ne consacre de façon décisive son alliance avec le roi Arthur, la Table Ronde et le Graal en en faisant le héros du volet central de sa trilogie *Joseph, Merlin, Perceval* —, puis mis au jour les liens qui l'unissent étroitement à la forêt et aux oiseaux (à tout ce qui est sauvage) et dégagé de sa confrontation avec Orphée le jeu d'oppositions selon lequel s'effectue le changement de paradigme que l'on a vu, l'essayiste s'attache à définir la place et le statut que le surréalisme attribue au merveilleux proprement dit. À l'idée d'un dépérissement du genre, qui aurait été relégué aux oubliettes au moment du triomphe de la pensée rationnelle et de

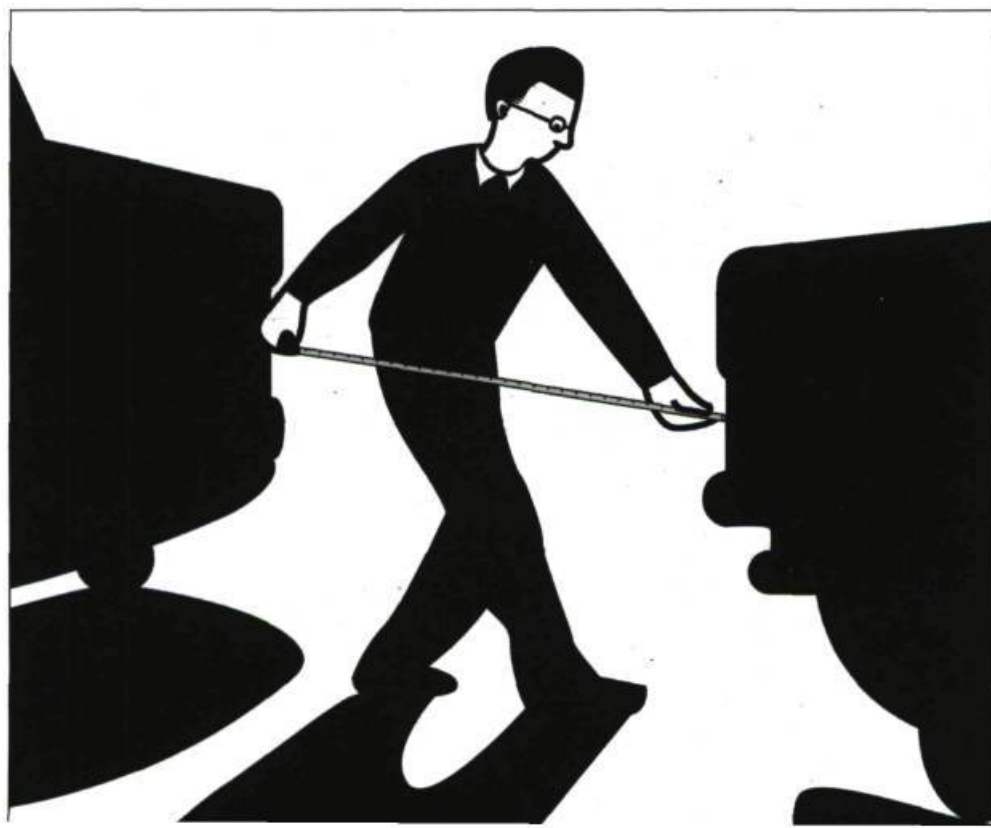
l'émergence concomitante d'un fantastique résolument moderne chargé de faire pendant au réalisme, Breton oppose la pérennité d'un merveilleux universel et transhistorique dont la principale fonction serait de subvertir le réel et d'ouvrir ainsi l'accès, par la voie de l'imagination transcendante, à la « *surréalité* » rêvée. L'opposition entre le merveilleux et le fantastique n'est d'ailleurs pas si tranchée que l'on est porté à le croire. Si les poètes ont pu reconnaître l'existence d'un « *merveilleux moderne* », les médiévistes parlent aujourd'hui réciproquement d'un « *fantastique médiéval* » qui s'exprimerait par l'intermédiaire de formes monstrueuses et d'êtres étranges ou suspects fluctuant de façon incertaine entre les règnes (animal, végétal ou minéral), à l'image du Merlin protéique qui fait ici figure d'idéal type. Les surréalistes joueront de cette oscillation entre merveilleux et fantastique de diverses façons en relativisant et en révisant le critère de plausibilité qui permettrait de différencier le plus sûrement les deux genres. Soit qu'ils le disqualifient purement et simplement, en se donnant pour

modèle la féerie des « *contes encore presque bleus* » qu'évoque le *Manifeste*, pour lesquels le problème de la créance ne se pose pas. Soit, au contraire, qu'ils affirment de façon plus ou moins ambiguë leur croyance en des phénomènes (spiritisme, médiumnisme, apparition de fantômes, alchimie) qui, aux yeux mêmes du public de l'époque, relevaient déjà depuis longtemps du domaine de la superstition. Mais au-delà de ces croyances feintes ou sincères, fantastique médiéval et merveilleux surréaliste s'accordent sur un point fondamental : le refus de cantonner le merveilleux dans un ailleurs mythique radicalement coupé de la réalité, où la banalité règnerait sans partage. Le surréalisme ne pose pas plus de clôture ou de frontière infranchissable entre le réel et le merveilleux que la littérature arthurienne, où les prodiges attribués aux forces de l'au-delà s'intègrent pleinement dans le continuum et l'expérience d'ici-bas. Le passé et les terres de légende trouvent, dans un cas comme dans l'autre, à s'insérer au moins partiellement dans l'histoire et la géographie réelles par le biais de

ces fameux « *transferts de songe* » qui définissaient, aux yeux de Mallarmé, l'essence même de la « *magie* ». Une bonne part du merveilleux consiste dans cette facilité avec laquelle s'opère les passages entre les lieux insituables et utopiques qui ne figurent que sur la carte des contes et les endroits connus de la topographie contemporaine. Les zones de transition que la littérature médiévale ménageait entre les espaces familiers et les terrains de plus en plus éloignés du quotidien recouvrent, sous une géographie symbolique, les différents *états d'esprit* qui, dans l'optique du surréalisme, sont capables d'imposer le rêve comme réel par le biais de transports imaginaires vers d'autres temps et d'autres espaces relevant d'une surréalité visionnaire.

La différence entre la vision médiévale et l'optique surréaliste n'est donc pas à chercher dans l'alliance du réel et du merveilleux, mais dans la nature du désir qui sous-tend et ordonne leur rapport. Là où le merveilleux médiéval a essentiellement pour fonction d'élargir le réel sans nécessairement s'opposer à lui, le merveilleux surréaliste vise explicitement à le bouleverser, à le ravager, quitte à l'annihiler. L'horreur de la guerre conduira tout naturellement à déprécier la réalité, commandant de faire du merveilleux une arme offensive. L'œuvre de Lautréamont est tout entière empreinte de ce désir de destruction : révolte contre le Créateur, contre la condition humaine et l'humanité elle-même, jugée criminelle par Maldoror qui se donne des airs de « *dynamiteur archangélique* », pour reprendre les termes que Julien Gracq emploie à propos de l'auteur des *Chants*. Éminemment instable, le merveilleux y obéit à un régime oxymorique : oscillant entre l'humour noir et une âcre douceur, il est lui-même subverti par l'usage qui en est fait à titre de simple matériau mis au service du pastiche et de la parodie. Les images de catastrophes, d'explosions et de naufrages pulluleront, de même, chez les poètes surréalistes ; soumis aux fulgurances des visions prophétiques et apocalyptiques, eux aussi connaîtront la tentation de la fin du monde.

Clément de Gaulejac, *Chercher une place*, 2007
Dessin extrait du blog *L'eau tiède*



Seconde différence notable avec le merveilleux médiéval : le merveilleux surréaliste est foncièrement subjectif, ne se révélant qu'à travers une voix et une sensibilité singulières telles que peut les exprimer un langage de type lyrique. Ce jeu de rapprochements et d'écarts conduit Yves Vadé à conclure que le surréalisme fait office de « pont-levis » — c'est le titre que Breton choisit de donner à l'avant-propos composé pour *Le miroir du merveilleux* de Pierre Mabille — entre la poésie moderne et le merveilleux médiéval.

Une figure médiatrice

Les deux derniers chapitres de l'essai sont consacrés respectivement à André Breton et à Henri Michaux. Si l'intérêt passionné porté par le premier à la culture celtique — le poète ira jusqu'à y reconnaître, dans le « Présent des Gaules » composé à l'occasion d'une exposition sur la *Pérennité de l'art gaulois* (1955), la source du courant de l'art moderne qui, dans la veine de « l'art magique », conduira au surréalisme — plaide en faveur de la thèse de l'essayiste, le cas de Michaux est beaucoup plus problématique. L'auteur d'*Épreuves, exorcismes* semble, en effet, s'être intéressé bien plus aux philosophies orientales (taoïsme, hindouisme, tantrisme) qu'à la tradition celtique. C'est l'occasion, pour Vadé, d'insister sur le fait qu'il ne cherche pas à établir des sources ou des jeux d'influences, mais à saisir les traits communs à une famille de poètes relevant d'une même lignée merlinesque, dont l'œuvre de Michaux affiche clairement les caractéristiques ; rejetant avec violence l'esprit orphique, le créateur de *Plume* n'a de cesse de multiplier, à l'égal du magicien, les métamorphoses et les passages entre les divers états de l'être. Au-delà de l'élégance du style, de la clarté de l'argumentation et du bonheur d'érudition, la plus grande qualité de l'essai de Vadé tient peut-être à cette volonté de ne pas laisser la pensée s'enfermer dans les catégories toutes faites de la critique traditionnelle. Contre l'hyper-spécialisation et le cantonnement de l'histoire, l'essayiste, dès

l'incipit, milite en faveur d'un décloisonnement général — du savoir aussi bien que de la mémoire. Tout se passe comme si l'esprit transgressif du mage se communiquait au critique par un nouveau « transfert de songe », l'invitant lui-même à franchir les frontières géographiques, ontologiques aussi bien que disciplinaires, de manière à ce que la recherche puisse ainsi renouer avec l'esprit aventureux de la quête.

L'opposition d'Orphée et de Merlin constitue, par ailleurs, une alternative intéressante à l'antinomie établie par Nietzsche entre Apollon et Dionysos — qui, curieusement, ne sera jamais évoquée par l'auteur. Elle permet de mettre en lumière une face cachée de la culture occidentale : détournant le regard du monde gréco-romain vers l'univers celtique, elle élargit le temps et le regard en permettant de « nouveaux jeux avec le passé », qui n'est jamais clos : plutôt en dormance ou en hibernation, comme en attente du baiser qui le tirera de son demi-sommeil enchanté et le fera s'éveiller au présent, comme la Belle au bois dormant sous son cercueil de verre. Poursuivant ses réflexions dans la veine inaugurée par *L'enchantement littéraire*, où il interrogeait les rapports de l'écriture et de la magie (de Chateaubriand à Rimbaud), Yves Vadé témoigne encore ici du souci de faire le pont entre les avancées de la modernité et le « retour de l'archaïque » — c'est le titre du septième numéro de la revue *Modernités*, placé sous sa direction. Cette pérennité allégorique de Merlin, qui s'étend du plus ancien fond chamanique à la période contemporaine — où le personnage ressurgit aussi bien sous les atours énigmatiques de *L'enchantement pourrissant* d'Apollinaire que sous les guises du magicien Gandalf dans *Le seigneur des anneaux*, en passant par le Nilrem de Franz Hellens qui, dans son roman *Mélusine ou la robe de saphir* (1921), l'imagine sous l'habit d'un ingénieur aux yeux « froids comme le fer » qu'on dirait tout droit sorti d'un roman de Jules Verne — appelle, du coup, à réviser notre conception évolutive de l'histoire

au profit d'un modèle fantomatique, anachronique, où le temps, comme l'a montré Georges Didi-Huberman dans ses travaux consacrés à Aby Warburg (*L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, 2002), ne se déroule pas comme un fil mais se déploie simultanément sur de multiples lignes temporelles, suivant les bifurcations et les résurgences qui régulent le pouls intempéstif de la durée. La littérature n'assure pas seulement la survie de Merlin, à côté d'Orphée et des autres personnages mythiques : elle perpétue leur fonction de

et de leurs lecteurs pour que l'analyste se refuse à ouvrir l'angle de son compas, afin de prendre la mesure des nouveaux enjeux qu'induit cette mobilisation sans précédent de tout l'espace historique et culturel. On pourra, enfin, se convaincre encore plus profondément de la justesse et de la pertinence des travaux d'Yves Vadé en observant qu'ils permettent aussi bien de repenser les rapports entre la mythocritique et l'analyse littéraire que de réévaluer les propositions formulées par Louis Vax ou Tzvetan Todorov sur le fantastique et le merveilleux. Insistons bien,

Partagé entre les signes de l'absence et de la présence, le tombeau édifié au fil du temps en hommage au druide mythique se transforme ainsi en une véritable chambre d'échos qui, du xii^e siècle à nos jours, fait se perpétuer la figure ou le souvenir de l'enchanteur à travers les prophéties, les romans, les poèmes ou les drames [...].

médiation en contribuant à leur métamorphose. Jetant des ponts entre passé et présent, profane et sacré, types et archétypes, morts et vivants, réalité et surréalité, croyance et invention, ces personnages que rien ne permet d'enfermer dans une œuvre, une époque ou un genre, constituent autant de modèles allégoriques potentiels en qui les principes et les voies de la transmission culturelle sont susceptibles de s'incarner ou de se réincarner. Il ne faut donc pas s'étonner, affirme Yves Vadé, qu'une figure archaïque puisse ainsi anticiper quelques-uns des traits les plus aigus de notre modernité et leur faire écho, puisque cette parenté retrouvée avec le plus lointain passé et cette aisance à sauter les clôtures à l'intérieur desquelles on a coutume d'enfermer les cultures répondent à un aspect essentiel de la sensibilité contemporaine. L'ethnologie, les études comparatistes et l'histoire des religions imprègnent trop fortement l'imaginaire de nos écrivains

pour finir, sur le fait que le corpus choisi par l'essayiste n'est, par ailleurs, nullement limitatif, ses propositions s'appliquant aussi bien aux écrivains les plus contemporains qu'aux auteurs plus « canoniques ». J'en veux pour seul exemple l'œuvre d'Antoine Volodine, où le merveilleux et la magie chamanique s'allient explicitement sur fond de rêverie surréaliste dans le cadre d'une littérature dite « post-exotique », qui présente plusieurs des caractères propres à la lignée merlinesque. Ainsi l'espace et les êtres y sont-ils à l'image de la forêt sous laquelle les sorciers ont juré d'engloutir ce qui subsiste de la civilisation grâce à un obscur « sortilège de tropicalité » (Antoine Volodine, *Un navire de nulle part*, Denoël, 2003) : buissonnants, inextricables, étrangement composites, ils constituent autant de ramifications virtuelles de l'ombre de Merlin qui plane au-dessus de notre imaginaire, faisant subrepticement se toucher les ailes du passé et du présent dans le même battement. ●