



La Passion de Pleudaniel : étude linguistique et sociolinguistique

The Passion of Pleudaniel: *linguistic and sociolinguistic study*

Jean-Paul Le Rol



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lbl/2516>

ISSN : 2727-9383

Éditeur

Université de Bretagne Occidentale – UBO

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 117-122

ISBN : 978-2-901737-88-9

ISSN : 1270-2412

Référence électronique

Jean-Paul Le Rol, « La Passion de Pleudaniel : étude linguistique et sociolinguistique », *La Bretagne Linguistique* [En ligne], 15 | 2010, mis en ligne le 01 octobre 2023, consulté le 15 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/lbl/2516> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lbl.2516>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Jean-Paul LE ROL*

La Passion de Pleudaniel : étude linguistique et sociolinguistique

Le fonds de l'abbaye de Landévennec contient un manuscrit comportant une *Passion du Christ* écrite en 1724 par un copiste, Yves Le Borgne, natif de Pleumeur-Gaultier et habitant Pleudaniel au moment de la rédaction de l'ouvrage. C'est une parmi tant d'autres de ces multiples tragédies dont raffolaient les Bretons de l'époque et dont il reste de nombreux manuscrits. Sans grand intérêt penseront beaucoup, sans doute et non sans raison, tant il vrai que cette littérature nous est devenue lointaine et indigeste. Cependant il s'agit ici de théâtre, donc de paroles, de voix humaines, de timbres.

Le manuscrit que nous a laissé Le Borgne recèle-t-il des traces de ces voix du dix-huitième siècle? Peut-on espérer y trouver trace du langage vivant qui était le sien à son époque? Son écriture – et à travers elle le jeu des acteurs – est-elle marquée par la société qui fut la sienne? Ou, au contraire, le copiste ne fit-il pas qu'un simple travail de transcription, une traduction «source» sans la moindre interprétation?

De nombreux indices laissent penser que non, car certains personnages ont un parlé particulièrement typé; quant au jeu des uns et

* Doctorant, CRBC, UBO/ueb

des autres, il apparaît au gré de leurs interventions respectives des éléments propres au copiste. Ceci en particulier si l'on compare son travail à d'autres *Passions*, antérieures ou contemporaines.

Ce sont ces éléments de recherche que je voudrais présenter ici à l'aide de quelques personnages, en l'occurrence, Caïphe et Marthe ainsi que le groupe des soldats. Des voix, des timbres, des langues qui diffèrent, qui parfois s'opposent, parfois se relient, c'est ce bruissement que je voudrais ici faire entendre.

Un tri s'impose avant toute tentative d'analyse des personnages. L'auteur utilise parfois des allitérations qui peuvent prêter à confusion. Ainsi ce passage au cours duquel Jésus répond à Marie qui tente de le dissuader de se rendre à Jérusalem :

*Pavez me mamam quer acomanté uoar sez
 Me cleffez ô comso hac àôbeissez
 Mes ari eo aneur mazé ret din meruel
 Daprennan an natur so enpoan hep seuel
 Ma mamm chuy azo erbet man nesantequet àpoan
 Àsouff an ineou zou et ues ar bet man
 Nos hadez enpeden mateugen da ueruel
 Euit pean o dlé da Douë eternal*

Le verbe SOUFF impose ici une modification aux autres éléments du vers, là où l'on s'attendrait à entendre ineO et zO, le copiste enrichit ce passage par la répétition du son OU, accentuant ainsi l'idée de souffrance.

Un second tri, plus délicat à effectuer sans doute, est la différenciation au sein de l'écriture elle-même entre les formes officielles, académiques, de l'écrit, et ce qui reste d'oralité dans l'écrit lui-même. Ceci demande une présence au texte assez particulière. Il faut en effet imaginer le contexte de l'époque, la valeur du papier, de l'encre, bref les matériaux qui permettent l'existence du manuscrit. Les pages sont remplies au maximum de leur capacité. Les vers se présentent parfois comme nés d'un mouvement unique de plume, comme une respiration, car c'est cela qui permet la vitesse de l'écriture et Le Borgne, en l'occurrence écrivait très vite. Nous sommes loin ici de l'écriture lourde et malhabile des paysans, travaillant tard le soir après les durs labeurs de la journée, tels que nous les décrit Anatole Le Braz dans le *Théâtre celtique*; du moins pour ce manuscrit. Pour

plus de facilité, j'ai séparé les éléments. Cependant cela n'est pas toujours possible, car cette respiration qui animait la main du copiste nous donne à entendre la voix même des personnages et le rythme de celle-ci. Ainsi la phrase suivante – *Ma mamm chuy azo erbet man nesantequet àpoan àsouff an ineou zou et ues ar bet man* – reçoit sa cadence de «*nesantequet*» (mais aussi de «*àpoan*», «*àsouff*»); c'est-à-dire, d'autant d'éléments qui, sécables grammaticalement, ne le sont plus dans le contexte du rythme de la voix.

Quels critères prendre en compte dans l'étude des personnages ? La lecture du texte et la personnalité de l'auteur apportent quelques réponses à cette question. L'auteur lui-même est originaire de Pleumeur-Gaultier, il vit à Pleudaniel, une paroisse voisine, nous sommes ici dans le Trégor, à proximité de Tréguier, le siège de l'évêché. Nous pourrions nous attendre à un texte fortement marqué par le dialecte de cette région, mais ce n'est pas le cas. Le Borgne utilise tout autant les traits dialectaux de la région voisine, le Goëlo. Il semble même utiliser ces différences dialectales de manière réfléchie, apportant ainsi au texte une étrangeté baroque.

À la lecture de ce texte, la question qui se pose est sa restitution par les acteurs eux-mêmes. Je pense que Le Borgne écrivait en fonction de ces derniers et utilisait les particularités de chacun. La proximité du Goëlo rendait cela possible en matière de compréhension. Un classement des personnages me paraît ainsi possible en fonction des critères dialectaux opposant ou reliant les personnages entre eux.

Le second critère à prendre en considération me paraît être le capital linguistique de chacun en fonction de son lien à la culture française. Il n'est pas négligeable mais pour le mettre en lumière une comparaison à d'autres textes similaires est indispensable. Il semble bien que Le Borgne dresse des personnages particulièrement étoffés en la matière. Ce dernier point concerne surtout les aspects juridiques surgissant au cours du procès ; Le Borgne développe particulièrement cette séquence ce qui laisse supposer une connaissance réelle voire approfondie du fonctionnement judiciaire en Basse-Bretagne.

La mise en perspective de trois séquences permettra de mieux saisir les nuances apportées par Le Borgne dans l'écrit de sa pièce. Je commencerai par Marthe – Martha ou Marta sous la plume de Le Borgne – telle qu'elle intervient au tout début de la pièce lors du repas chez Simon.

Martha dit

*Dre cleuan aquelou e teu guenach jesus
 E antre em calon eur joa so merueillus
 Pa ra ar messias an enor dam guellet
 Choas ur goes em castel ezon rejouisset
 Eurus on hirie ma breur mar en guellan
 Pebes contantamant eo fete ma hiny
 Fet nos gant ma jesus efiomp consolet
 Ha ma breur pour lazar pan viges en bues
 Es pige alot uoelan ues ar queslo neuez
 Beagal pa cleuas coms eus ar messias
 Ezé dre ol dé heul gant ur joa auoa bras
 Ha pa cleuo iesus penos esout maro
 En do tristidigues ha glachar ha canuo*

Il semble difficile, bien sûr, de restituer le timbre et la voix du comédien de l'époque, tout au plus pouvons-nous tenter de nous en approcher. D'emblée, le personnage est ici dans une diction qui le situe plus en Trégor qu'en Goëlo : les terminaisons plurielles et verbales en O s'enchaînent – *so, queslo, cleuo, maro, en do, canuo* –, il est tout à fait vraisemblable que «*aquelou*» était prononcé de même, il s'agit plutôt ici d'une forme standard. La prononciation du Z final me paraît assez simple. Il disparaît à l'oral autant en Trégor qu'en Goëlo, cependant il ne fait aucun doute qu'il est ici maintenu dans un but allitératif.

Le Borgne utilise le terme «*eurus*» pour transcrire «heureux – heureuse», cependant, un des personnages (Pierre) dit à un moment : «*evurus vigen bet*». Il s'agit dans ce cas de la prononciation locale, alors qu'«*eurus*», à mon sens, est une forme standardisée apte à valoriser le personnage, en l'occurrence ici Marthe, qui se présente elle-même comme une châtelaine.

La séquence suivante concerne la scène de la flagellation et le dialogue qui s'instaure alors entre les soldats. Si tout à l'heure, le timbre «de fond» était le breton du Trégor, ici à l'inverse les intonations semblent provenir du Goëlo.

Dantard dit

*Enem destumomp ol en un dans uoar et trou
 De curunin dre ners neusez nin enorrou*

Bruiant dit
Daletu ou roue ar curun spern guen man
Azou lem hé begou ha aray a credan
Dachu col ar guellet me gret oper dallou
Hac aray en open nomp bras agouliou
 Dantard parle
Poues uoar ar penze creff ma me uoar ar pen aman
Hadre ners nin freuzou clopen al loudic man
 Gadiffer dit
Croc enta en ur pen
 Dragon dit
Avans haté uellou
Pouezan uoar et seruel megret et coainiou
Melcus ne ra netra na pris quet trauel
 Melcus dit
Mé et plantou quen don breman en et seruel
No pezet aon aze chuy auellou hep dallé
Et renquou meruel miq quittaat et vuhé
 Gadiffer dit
Ne scou tol losq erbet sco cref hep espern
Mafeou guiridic pistiguet biruiquen

Le dialogue est parsemé de marques dialectales qui sont à l'évidence celles du Goëlo : terminaisons verbales en OU, l'adjectif « fort » rendu par « *creff* » et « *cref* ». Nous pourrions penser qu'il s'agit dans ce dernier cas d'une forme écrite provenant du moyen-breton. Il existe sept autres occurrences analogues dans la pièce, et toutes sont le fait des soldats maltraitant Jésus.

Cependant, le personnage principal de la descente de croix, Nicodème, utilise la forme qui est celle du breton parlé à Pleudaniel jusqu'à récemment, à savoir « *creon* ». Ce sont des soldats, certes, dans le texte, mais leur langage est bien celui des paysans au travail – *pouezan*, *freuzan*, *creguin*, *plantan*, *scein* – et ces verbes sont révélateurs des corps en mouvement dans l'effort. Derrière ces soldats se profilent des paysans du Goëlo ou supposés tels.

La troisième séquence met en scène Caïphe, il est le second personnage de la pièce par ordre d'importance pour le temps de parole. C'est un personnage complexe, son « capital linguistique » est étendu. Je ne présente ici qu'une infime partie de son discours,

afin de soulever un peu plus le problème de l'intonation que laisse transparaitre l'écrit.

Caïphe parle
Parenquer concluin andiscour util man
Goude ho avzou chetu petra alaran
Caffet aran et fé unan vez asouffrez
Euit mafez an ol en malheur goudésez
Harac sez chuy hamé greomp guellan ellomp
Euit é quemer ret vezou besan pront
Huischerien chuy auoar androug areffez
Groet moien dequemer hep trouz groet andra sez
On interst aya ha memeus on repos

Il s'agit dans ce court passage de se poser une question importante lorsqu'on analyse ce genre de texte, à savoir les corrections, (question d'autant plus importante, que ces gens baignaient dans le breton et nous pas). Soit Le Borgne saute des voyelles, il écrit vite, c'est un travail qui peut s'avérer fatiguant et on « corrige » en rajoutant les lettres manquantes. On transformerait « *avzou* » en « *avizou* », « *interst* » en « *interest* » et le tour serait joué. Soit on observe ces coquilles sous l'angle de la tonalité en se disant que le copiste veut donner quelque chose à entendre à son public et dans ce cas « *avzou* » et « *interst* » ramènent à des prononciations bien réelles, à de l'oralité géographiquement située, en Goëlo en l'occurrence. On pourrait dire que « *avzou* » permet un vers de douze pieds et « *interst* » est une coquille car ne donnant que onze pieds au vers ; en matière de versification, Le Borgne n'est pas toujours très académique et nombre de vers dans la pièce ne répondent pas aux critères de l'alexandrin. Je pencherais donc, dans ce cas, pour une liberté prise par le copiste en fonction d'un public à même d'en déchiffrer le sens.