Motifs
ISSN : 2726-0399

5 | 2022
Normal, anormal, anomal

Quelques notes bleues dans un cantique : Xavier Grall sur la route de Jack Kerouac

Stéphanie Noirard

https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=620

DOI : test620

Electronic reference
Stéphanie Noirard, « Quelques notes bleues dans un cantique : Xavier Grall sur la route de Jack Kerouac », *Motifs* [Online], 5 | 2022, Online since 06 December 2022, connection on 21 April 2025. URL : https://lodelpreprod.univ-rennes2.fr/motifs/index.php?id=620

Quelques notes bleues dans un cantique : Xavier Grall sur la route de Jack Kerouac

Stéphanie Noirard

TEXT

1 Le lyrisme débordant de Xavier Grall, son franc-parler parfois peu amène, et ce que certains considèrent comme sa mauvaise foi, font de lui un poète controversé en Bretagne. Pas de compromis : « On aime ou on n'aime pas », commente Mikaela Kerdraon dans sa biographie de l'auteur, *Une sacrée gueule de Breton*[1], et cette phrase peut s'appliquer à l'homme autant qu'à son style. Déjà, lors de la publication de son premier roman, Alain Bosquet lui demande de « dompter davantage ses ressacs et ses raz de marée verbaux, [...] de faire l'économie de quelques cataclysmes de rhétorique[2] ». Quant à Pierre-Henri Simon, il l'accusait de « forcer l'effet » et lui conseillait « Une cure de Stendhal et, peut-être, de Robbe-Grillet[3] ». S'il ne l'avait pas déjà fait dans une lettre ouverte au secrétaire d'État à la jeunesse en 1954, Xavier Grall aurait pu leur répondre : « Diable ! Je ne suis pas fonctionnaire, moi. J'écris un peu avec mon sang. Et comme mon sang est encore jeune, ça crie un peu, ça écorche, ça fait un peu mal, mes histoires[4] ! » Ce dialogue fictionnel illustre la tension, qui interroge tant dans le style de l'auteur, entre exubérance et sang noir. Sang noir, allusion à l'ouvrage de Louis Guilloux empruntée à Yannick Pelletier, qui rapproche Cripure, protagoniste du roman de Guilloux, et Arzel, personnage principal de La Fête de nuit de Grall[5] ; mais aussi sang noir au sens de spleen et de mélancolie et surtout, sang noir en hommage au blues et au jazz. Car ce sont peut-être des influences américaines, mêlées à l'héritage breton, qui permettent de mieux éclairer et de mieux comprendre ces « cataclysmes rhétoriques ». Bretagne, Amérique : deux destinées qui, dans l'esprit de l'auteur de *La Sône des pluies et des tombes*, et au gré d'une mythologie personnelle parfois quelque peu essentialiste, fusionnent pour s'incarner dans la figure de Jack Kerouac. Jack, quintessence de l'idéal grallien dans ce qu'il imagine comme la quête folle, heureuse et libre des origines. Jack, dont Xavier refuse de voir le pessimisme et avec lequel il s'opposera sans vraiment s'en rendre compte dans sa redéfi-

nition de la religion catholique. Jack, enfin, dont il rejoint le style jazzy et paradoxal que Ben Giamo qualifie d'« *oscillation between the swells of excitement and the drain of despair*[6] », tant dans ses thématiques que dans son style poétique.

2 On aurait pu s'attendre à ce que Xavier Grall, qui décrivait les Celtes comme les Indiens d'Europe, s'empare des grands paysages de l'Ouest américain ou, au moins, des routes californiennes de Kerouac. Or, ceux-ci n'apparaissent ni dans son œuvre poétique ni dans ses romans. Même « Kérouac Song » ne décrit que les « grises villes », les « villes de verre », babylones modernes avec leurs « Néons frais aux bouches des magasins. [leurs] Putains sur la couverture des magazines... [les] Flics de la Treizième Avenue[7]... » Il faut que l'Amérique glisse phonétiquement vers l'Armorique, oserait-on dire que la mer devienne l'*ar mor*, pour que, comme par daguerréotypie, les paysages s'inscrivent dans le texte, construisant une antinomie ville, campagne maritime, finalement peu éloignée des oppositions de la légende de Duluoz[8]. Mais ce sont alors des paysages bretons qui apparaissent, dont les motifs hantent les textes de Grall au point d'en devenir des clichés : genêts, primevères, glaïeuls, peupliers, épagneuls, chapelles et calvaires. Très loin du rêve américain, c'est un rêve celte que Grall prône, un retour à l'Irlande et à la Bretagne, mais avec ce qu'il imagine de l'esprit de pionnier et de liberté américain. Ainsi, dans La Fête de Nuit, met-il en scène Kérouac (sic), revenu chercher ses origines en Bretagne, en le décrivant comme un conquérant breton :

> « Des pavés de New York, ce barde-là avait surgi, enchanté, portant le goût de la fête celtique jusque sur le béton de Brooklyn, beau prince de cette diaspora bretonne qui, aux quatre coins de l'univers, cuvait ordinairement de vaines nostalgies et d'incurables désespoirs[9] ».

3 La structure syntaxique qui rattache « surgi » et « enchanté » plutôt que de les séparer par le verbe, permet une double lecture. La plus évidente met en avant l'émerveillement de Kerouac : « enchanté » a une valeur adjectivale. La seconde est un zeugma syntaxique qui, en rendant à « enchanté » son caractère de participe passé actif, transforme le poète américain en enchanteur, ce que pourrait corroborer la fin de la phrase. Quoi qu'il en soit, le topos folklorique de la féérie

joue à plein ici, qui magnifie le contraste entre Bretagne ensorcelante et Bretagne endormie, et qui se prolonge dans la suite du texte. La vision de l'herbe folle poussant entre les pavés des villes, tant détestées par Grall, pourrait ainsi se lire comme l'allégorie d'une culture dominée et enfermée luttant contre la culture dominante. La nature reprendrait ses droits sur le béton, voire sur le Breton endormi, « cuv[ant] ses vaines nostalgies » à la manière des Dublinois de James Joyce. Arzel, personnage principal de La Fête de nuit et double fictionnel de Grall, confie d'ailleurs à Kerouac :

> « Je t'envie Jack ! Moi, je ne suis libre que lorsque je suis saoul ! C'est assez atroce, tout compte fait ! On m'a mis le grappin dessus. Et je stagne. Toi, tu nomadises, tu bourlingues, vagabond ! Tu vas toujours ailleurs. Ton œuvre, une quête ! Saint-Graal, sacré beatnik [10] ! »

4 Il convient de lire cette citation avec tout le sentiment hyperbolique et tout le soupçon autobiographique que Grall mettait dans ses textes. D'abord ectoplasme inscrit dans le mot « grappin », l'auteur transfère ses rêves nomades, empruntés au Maroc, et bourlingueurs, empruntés à la mer bretonne, au poète américain, avant de fusionner avec lui dans le jeu de miroir final : « Saint-gral, sacré beatnik » ou « saint beatnik, sacré Gral(l) ». Cette identification était proleptiquement annoncée dans l'allusion à l'alcool et à la liberté, et elle renvoie à la route au sens propre et métaphorique.

5 « Je suis celui qui fuit » « qui erre », « qui marche » est le leitmotiv de *Cantique à Melilla*, longue route à travers le Maroc, en quête de rédemption et de liberté. *La Fête de nuit* et *Barde imaginé* sont également des récits de marcheurs, artiste fêtard militant pour le premier, barde aveugle pour le second. « J'ai marché » est l'anaphore principale du poème « Solo » et l'expression revient dans de nombreux autres poèmes. Les hôtels, les bars, les bordels, les vieilles masures ponctuent les œuvres de Kerouac et de Grall, et chacun est une étape psychologique autant que physique. Il s'agit certes là d'une interprétation métaphorique et sans doute surannée de la littérature, qu'il convient cependant de remettre dans le contexte grallien, notamment dans l'inscription de son écriture dans un cadre médiéval ou légendaire. Yannick Pelletier décrit La Fête de nuit comme :

> « la geste magistrale et désespérée d'Arzel, un prince-chevalier du désenchantement, Lancelot paré de noir, ivre de vie et d'alcool, dont la mère, pauvre Dame du lac, est recluse aux H.L.M de la ville, que Mona, sa trop belle amante, ne sauvera pas de la déréliction [11] ».

6 Enrico, le lieutenant Simon, le narrateur aveugle de *Barde imaginé* sont autant d'avatars de ce chevalier errant dont le récit foisonne d'inversions syntaxiques et de termes médiévaux : demeurance, recouvrance, myrteux, clabaudeur. Comme dans les contes et les récits de chevalerie, la route est donc synonyme de vie, avec ses aller-retours, ses creux, ses bosses, et l'écriture énergique des deux auteurs la suit lorsqu'elle mêle lyrisme et oralité, exubérance et style lapidaire. Ben Giamo le définit ainsi pour Kerouac : « *Kerouac's original prose styles reflected the forms of his search for personal meaning and spiritual intensity. The styles varied from an exuberant brand of conventional narrative [...] to spontaneous bop prosody* [12] ». En outre, si Kerouac explique, dans son introduction au roman *Big Sur*, que chacun de ses ouvrages est un chapitre de la légende et du voyage autobiographique de Duluoz, on peut en dire de même des ouvrages de Grall qui, faute de chapitres, seraient des variations de thèmes similaires. Dans chacune des œuvres, les textes se recouvrent, se connectent, se réécrivent, reprennent les mêmes images clés. Matt Theado donne, pour Kerouac, l'exemple du sac de toile noir qui fait son apparition dans le poème « October in the Rail-road Earth », mais dont on apprend l'origine exacte dans le roman *Vanity of Duluoz*, et qui reparaît dans *The Road* et dans *Visions of Cody*. Un autre exemple serait la description de nuits pluvieuses [13]. Dans l'œuvre de Grall, Arzel prend la même route que le narrateur de *Barde imaginé*, la route bretonne décrite dans « Le Rituel breton », « Allez dire à la ville », et revisitée, entre autres, dans « Amour Kerne » ou « Solo ». Les épagneuls et les calvaires des pardons peuplent tous les textes et la mer est un motif récurrent.

7 Ces cheminements, ces retours sur expérience, pourrait-on dire, évoquent la quête. Une quête identitaire personnelle chez Grall, qui affecte même ses biographies puisqu'il finit toujours par tendre à se confondre avec le personnage qu'il décrit, qu'il s'agisse de Mauriac ou de Rimbaud. Quête biographique et identitaire aussi chez Kerouac, à la recherche de son frère décédé, de ses origines bretonnes et de sa

voie propre. Mais la quête est aussi celle d'un peuple. Si les deux auteurs écrivaient dans des contextes différents, et si Grall voyait sans doute en Kerouac davantage une incarnation d'une forme de bohême, des rapprochements peuvent malgré tout se faire entre leurs œuvres. *La Route* de Kerouac a, par exemple, été décrite comme « *the pursuit of the American Dream in post–World War II society by several individuals seeking to be unfettered by conformism, materialism, and general social paranoia*[14] ». Sans doute plus circonscrite, la quête de Grall est celle d'hommes qui cherchent à se libérer d'un conformisme identitaire dans une Bretagne et un Maroc ou une Algérie postcoloniaux. Cependant, l'issue du voyage diffère assez sensiblement. Chez Grall l'arrivée est toujours la mer, et généralement la mort, mais elle est surtout une forme de rédemption. Et c'est sans doute là que les chemins de Grall et de Kerouac se séparent. Les personnages de Kerouac apparaissent souvent comme des picaros modernes, dont la rédemption n'est jamais véritablement acquise, et qui peuvent rechuter à tout moment. Ainsi ces lendemains de fête, véritables gueules de bois psychologiques et spirituelles qui, certes, ne sont pas absents des romans de Grall, mais qui, dans *Big Sur*, mènent à la dépression nerveuse et à la démence de Duluoz. Même le paysage romantique du canyon de Big Sur, désacralisé par l'alcool et la drogue, mis à mal par la modernité américaine et les culpabilités du personnage, ne le sauveront plus, et se parent de motifs macabres[15]. À l'inverse, la descente aux enfers du narrateur de *Barde imaginé* ou de Henrico, protagoniste de *Cantique à Melilla*, s'achève par une forme de rédemption, comme à la fin d'un pèlerinage ; la souffrance y est une forme d'expiation et le macabre se dissout dans la féérie. Ces divergences peuvent s'expliquer par un vécu opposé du catholicisme.

8 *Cantique à Melilla* s'achève sur ces termes :

> « Nous allons noyer ma faute dans la féerie de la Méditerranée...
> Nous allons noyer cette cruelle, insomniaque mémoire, dans la féerie de la Méditerranée. Prends la route de Fès. Puis rejoins Taza, Guercif, tu trouveras un gué sur la Moulouya, enfin par Saka, Afso, tu parviendras à Nador et au paradis de Mélilla... Le désert puis la mer, c'est ce qu'il faut à notre conjointe solitude...
> Là-bas seront morts nos pus. Là-bas disparaîtront nos frayeurs.
> Adieu, Zorha, adieu Karl, adieu Dolorès, adieu Tueur et Commissaire : je m'en vais vers la musique de la mer... inconscient, malade, les yeux

> clos, le cœur et la main corrompus, corrompus de douleur
> corrompus de bonheur.
> Et nous étions des dieux et vous ne le saviez pas[16]... »

9 Tandis que Big Sur se referme ainsi :

> *« I'll stay with Monsanto at his home a few days and he'll smile and show me how to be happy awhile, we'll drink dry wine instead of sweet and have quiet evenings in his home—Arthur Ma will come to quietly draw pictures at my side—Monsanto will say "That's all there is to it, take it easy, everything's okay, dont take things too serious, it's bad enough as it is without you going the deep end over imaginary conceptions just like you always said yourself"—I'll get my ticket and say goodbye on a flower day and leave all San Francisco behind and go back home across autumn America and it'll all be like it was in the beginning—Simple golden eternity blessing all—Nothing ever happened —Not even this—St. Carolyn by the Sea will go on being golden one way or the other—The little boy will grow up and be a great man—There'll be farewells and smiles—My mother'll be waiting for me glad—The corner of the yard where Tyke is buried will be a new and fragrant shrine making my home more homelike somehow—On soft Spring nights I'll stand in the yard under the stars—Something good will come out of all things yet—And it will be golden and eternal just like that—There's no need to say another word*[17]*. »*

10 Une première opposition réside dans l'utilisation du futur en français et du modal « will ». Ce dernier oscille entre sa valeur assertive et sa valeur pragmatique, faisant passer les énoncés de la probabilité d'un futur meilleur à la vision nostalgique d'un monde qui devrait retrouver ses habitudes et à la volonté du sujet d'accomplir ses bonnes résolutions. Cependant, le retour en arrière vers l'est et le sein maternel sont plutôt en faveur d'une régression, que viennent renforcer l'allusion à l'alcool et le modalisateur temporel « a while ». Ce dernier circonscrit le bonheur à un temps d'avant la rechute, rechute que l'on peut envisager dès lors que la maison natale est associée au tombeau de Tyke, le chat du protagoniste, qu'il ne sépare pas de son frère décédé. Or, cet idéal nostalgique du retour n'est qu'une reconstruction qui aplanit la vie et le monde dans une paix ou un état de grâce imaginaire. L'image d'éternité dorée que Matt Theado perçoit comme un mélange de catholicisme et

de bouddhisme[18] est peut-être déjà une trace de déstabilisation spirituelle. Le texte de Grall procède par inversion : il y est, au contraire, fait beaucoup plus appel au négatif, c'est-à-dire au péché, à la corruption, aux peurs et aux frayeurs qui, lors d'un chemin de croix plutôt que d'un retour en arrière, d'une traversée du désert, permettront le rachat. Ainsi la superposition douleur, bonheur, liée à la triple répétition du mot « corruption », comme une confession avant l'eucharistie et le retour final du corps mortel au temple de l'Esprit Saint : « nous étions des dieux et vous ne le saviez pas ». L'ancrage dans le présent signalé par le futur proche permet de mettre l'accent sur la confiance en un avenir de pardon et un « paradis ». Les futurs, quant à eux, prennent une tournure de commandement et de promesse biblique.

11 Cette promesse, Grall l'imagine selon sa propre appropriation du catholicisme qu'il attribue d'ailleurs à Kerouac, en mésinterprétant en partie les convictions de l'auteur américain. Le dialogue entre Arzel et Kerouac évoqué plus haut se poursuit en effet ainsi :

> « — Tu pries toujours ?
> Oh, yes !
> Le dernier catholique, c'est toi. Un chrétien radieux! Moi, ils me dégoûtent ces croyants à gueule de croque-morts ! Un chrétien, ça devrait tout le temps danser[19] ! »

12 Or, si la route de Kerouac cherche la joie dans l'instant, le pourquoi de la souffrance, ses visions de la croix sont entourées de démons, et sa culpabilité est sans doute née de son éducation catholique. Education que Grall, renvoyé de tous les lycées catholiques où il était inscrit, a toujours abhorrée. Sa culpabilité à lui est née dans le Djebel et peut-être dans son inaction physique pour la cause bretonne. Mais sa route à lui va vers l'amour de tous les plaisirs et l'allégresse du Christ d'une façon presque protestante ou peut-être est-ce de la chrétienté celtique, au sens où le dialogue avec Dieu n'accepte aucun intermédiaire. Le long poème « Solo » en témoigne, qui a un statut de messe d'enterrement que Grall a rédigée pour lui-même avant sa mort. Il s'ouvre sur une présentation que le mort fait lui-même : « seigneur me voici, c'est moi » et se déroule pour toute la cérémonie poétique à la première personne. Certes, les rites clefs que sont le *kyrie*, l'absoute, et le dernier adieu où est évoqué le regret de quitter

la terre aimée, ne sont pas dénués de complainte. Cependant la prière universelle est autant une union avec la souffrance d'autres poètes (Max Jacob, Verlaine, Rimbaud) qu'avec leur art et leur bohême. Contrairement aux messes de funérailles, on y entend des glorias à Dieu mais aussi à ses créatures et à la terre, comme dans le *postscriptum* :

> « Voilà, et puis encore ceci
> Par la dernière larme
> Par l'ultime halètement
> Par le dernier frémissement
> Par le moineau qui s'envole
> Par le geai sur la branche
> Par la dernière chanson
> Par la joie dans la grange
> Par le vent qui se lève
> Par le matin qui vient
> Tout simplement
> Je vous rends grâce
> D'avoir été dans le bondissement incroyable
> De votre création
> Un pauvre hère mortel divin
> Et misérable
> Oui
> Tout simplement
> Un être humain
> Parmi les milliards et les milliards
> De vos créatures
> À présent que les feuilles et les mains
> De douce Nature
> Me closent les yeux !
> Mais Seigneur Dieu
> Comme la vie était jolie
> En ma Bretagne bleue [20] ! »

13 On peut sans doute lire une référence à Kerouac dans l'évocation de la présence des geais sur la branche, qui rime avec la joie dans la grange, équivalent breton de la cabane où se retire Duluoz dans *Big Sur*. La différence avec la fin de *Big Sur*, quelque peu incongrue, paraît nette là encore : l'oxymore « mortel divin » redoublé par la rime divin humain, élève l'homme au rang Christique, d'autant qu'il

porte la misère. Les rimes non systématiques viennent, quant à elles, évoquer la transcendance divine et l'union homme, terre, Dieu. Douce nature est humanisée, et ses mains riment avec le substantif « humain », tandis que Dieu rime avec « yeux » et « Bretagne bleue ». Cette union avec la nature, l'anaphore qui rend grâce pour les joies simples, le lexique de la joie et du mouvement sont un retour aux grands pardons bretons, peut-être quelque peu mythifiés, mais qui, là aussi, expliquent ce paradoxe entre joie et douleur, cri et chant, lyrisme et prosaïsme. L'allusion à la prière collective et populaire des pardons peut se retrouver dans l'aspect litanique de l'anaphore qui appelle la réponse des fidèles, réponse que l'on trouve dans le monomètre « oui ». Ce rite n'est pas non plus sans rappeler les messes noires américaines, et leur gospel. Ainsi, le glissement vocalique qui fait rimer « branche » avec « grange » résonne comme un demi-ton jazzy, que l'on entend aussi dans la variation « geai » / « joie » et que complète le titre « Solo », à la fois sol et eau baptismale, et solo musical. Le tout dernier adjectif, « bleue », associé à « Dieu » par la rime, rappelle alors le blues. Or, cette note bleue, issue des demi-tons qu'utilise la gamme pentatonique pour se compléter, se retrouve aussi dans la gwerz et, plus généralement dans la musique bretonne, ce qui va permettre à Grall de fusionner les deux univers pour retrouver musicalement la route de Kerouac dont il s'était écarté.

14 Le terme « blues » revient souvent dans les titres-mêmes de Grall : *keltia blues*, *Africa Blues* pour la prose, le poème « Irish blues ». Quant aux descriptions de la Bretagne, elles sont toutes teintées de bleu. On trouve un paroxysme de cette couleur dans l'extrait suivant de *La Fête de nuit* :

15 « Il pensa au pays de Bretagne. Là-bas, tout était bleu. La Bretagne est bleue. Bleue l'ardoise sur les toits, bleue la mer, bleues les pupilles des femmes. Bleuets, blues. Blues et bleuets. Bleu le granit. Quand la lumière décline à la pente des jours. Bleus les costumes de Cornouaille, au bord de l'Odet, dans Kemper-Korentin la capitale. Bleu le mont Saint-Michel dans la réverbération des paluds de Brennilis, le Yeun Elez légendaire et hanté. Bleue la dégringolade des schistes dans les veines ouvertes de l'Arrée. Bleu le falunage des coquilles dans les chemins de la mer. Et bleues aussi, ces flammes dans les âtres. Bleues ces marinières sur le dos des marins concarnois. Bleue la bruyère qu'émeut un rayon de crépuscule. Bleus les

navires. Bleus les ciels pastellisés par le rêche pinceau des noroîts. Breizh in blues. Ya ! Bleus les villages sous la charpie des écobuages. Kéranglaz ! Glaz, bleu. Combien de hameaux portaient-ils ce nom sous leur chape de brouillards ? Car les hivers, eux aussi, étaient bleus sous le gel des vents du Nord. Et bleus les chiens errants qui s'en allaient dans les sentiers, pistant les lièvres fous dans les automnes clabaudeurs et mélancoliques [21]».

16 Plus qu'une peinture de la Bretagne et que la définition d'un marqueur social traditionnel, c'est une représentation du bleu sous toutes ses formes que l'on retrouve ici, au point que les noms qu'il devrait qualifier, le qualifient. De simple adjectif, il redevient, comme au Moyen Âge, véritable substance, matériau polymorphe même, que les échelles de mots bleues-bleuet, bleus-blues, parviennent, par synesthésie, à transformer de couleur en texture, puis en musique. La texture est végétale puis minérale et, métaphoriquement, humaine dans une fusion quasi sacrificielle entre l'homme et les monts d'Arrée. La musique, au rythme lancinant marqué par l'anaphore, atteint son apex dans le dernier hypallage : « chiens bleus », « automne clabaudeur », se faisant cri hors des voies, mais aussi hors des voix principales, comme l'atteste la défamiliarisation linguistique du mélange français, anglais, breton. Le bleu, enfin, dans sa visible immatérialité lumineuse, revêt un aspect chrétien lorsqu'il nimbe le Mont Saint-Michel, mais également païen lorsqu'il colore le marais hanté des enfers, Yeun Elez, dans un dualisme peut-être emprunté à Tristan Corbière. Or, cette articulation entre l'homme et sa terre d'origine, entre le monde profane et le monde religieux, la musique et le cri, s'apparente à la fois au blues et à la gwerz, dont il faut rappeler qu'elle est un chant transmis de génération en génération, fondé sur des éléments historiques violents dont on retrouve des traces dans les archives pénales. Ces événements acquièrent une valeur universelle et la gwerz possède une dimension sacrée. Sa structure, souvent octosyllabique et rimée, se caractérise par ses quarts de tons que Denez Prigent appelle notes lamentatives plutôt que notes bleues [22], que l'on retrouve aussi dans le blues. La superposition entre musiques bretonne et américaine débute dès le premier roman de Grall, *Africa Blues*, que Pierre Tanguy, dans sa préface, décrit comme « Blues [« aux intonations de cuivre heurté »] de l'enfant de onze ans tué dans une ratonnade, blues du fellagha pendu à un noyer, blues de

cette “douleur épaisse au creux du ventre[23]” ». De la gwerz, le roman retient le lyrisme, la rédemption, les événements historiques contemporains et une transposition esthétique des témoignages que l'auteur avait réunis dans l'essai *La Génération du Djebel*. En même temps, une universalité se dessine dans la fraternité des peuples colonisés, qu'ils soient esclaves de Louisiane, algériens ou bretons. Certes, cette comparaison n'est pas dénuée d'essentialisme, d'aucuns diront d'égocentrisme. Il n'en demeure pas moins que c'est au Maroc et en Algérie que Grall a appris à être breton.

17 Son sentiment identitaire et rebelle s'écrit lui-même dans un style jazzy. Ici encore, invoquer la musique pour décrire l'écriture reste fondamentalement métaphorique. Il est cependant nécessaire de souligner que le rapprochement est acté et assumé par l'auteur, lui-même amateur de jazz, et qui ne pouvait écrire qu'en écoutant de la musique. La rédaction de *Cantique à Melilla* sur la structure du *Concerto d'Aranjuez* en témoigne, de même que l'écriture de poèmes-sônes. Le mot jazz, synonyme de « délirant et furieux[24] » pour Grall, revient fréquemment dans les textes, où il évoque l'impétuosité, la fulgurance, la musique des éléments. L'écriture est, pour lui, « un grand jazz de verbes et de couleurs [...] qui [est] cri et danse[25] ». Non seulement cette définition permet de comprendre les « raz de marée et ressacs » décrits par Alain Bosquet, mais la synesthésie qu'elle évoque autorise l'interprétation de l'œuvre de Grall comme ayant un caractère intersémiotique et hybride. L'auteur se décrit lui-même comme un « clavecin mal tempéré[26] ». On peut, dès lors, retrouver cette non-tempérance des instruments à vent dans les rimes et les rythmes de ses écrits, qui sont toujours à la frontière de l'irrégularité. *Rires et Pleurs de l'Aven*[27], par exemple, exploite la rime par demi-tons pour créer les dissonances « aube » / « fauve », « Gauguin » / « Pékin », « goguette » / « liquette », « fête » / « trompette », « moi » / « minois », « pensées » / « reposée ». Ces rimes se retrouvent parfois dans le poème « Requiem pour un jet[28] », que l'on pourrait comparer à une variation jazzistique sur le thème du « Bateau ivre » de Rimbaud, à qui la syncope des déplacements de césures est utilement empruntée. Si le parallélisme avion-bateau offre déjà une part d'hybridité au texte, celle-ci se renforce à mesure que les alexandrins perdent ou gagnent des syllabes et que les rimes se perdent. Jusqu'aux quatrains finaux, dont il faut souligner l'alternance entre

glissements mélodiques, assurés par les allitérations et les assonances internes, et les effets bop induits par des plosives cumulées et surtout par l'enjambement à l'antépénultième vers, suivi par la juxtaposition des adjectifs « âpres, blêmes » au vers suivant :

> « Et les goélands clameront la malemort
> Ce sera plus triste que romance bretonne
> Ys dans mes flancs, le cerveau en remord
> Dans le varech en fleur et l'effluve d'ozone
>
> Perdant mémoire de ma gloire ancienne
> Je me dissoudrai dans le jazz clabaudeur
> De la mer. Et, musique âpre, blême,
> J'infuserai ma plainte aux longs goémons vogueurs ».

18 La synesthésie « musique âpre et blême » rappelle l'intersémioticité chère à Grall et la rime « bretonne » / « ozone », fait entendre le terme *brezhon*, actant l'hybridité d'une intrusion bretonne dans le poème rimbaldien. Mais c'est dans le poème « Kerdruc September [29] » que grall poussera l'hybridité linguistique et, partant, rythmique à son comble, non seulement en mélangeant breton, anglais et français, mais aussi néologismes (« touristiquée », « caravaninguée », « enzoomé »), onomatopées, jeux de mots et intertextualité, notamment avec Verlaine et Corbière, dans un mélange mi-prose, mi-poésie de termes juxtaposés, en une parataxe qui rappelle *Mexico Blues* de Kerouac. Il convient de le citer un peu longuement pour en entendre tout l'aspect syncopé :

> « Les choses de la vie, cher Guimard. sont les choses de la mort
> Piccoli dans les hautes tiges, fauché, broyé, foudroyé. comme ça,
> virgule de sang dans l'exclamation du talus, l'idiote bétaillère béant et
> cette paysannerie mancelle, gourde, sourde, lourde, avec ses grosses
> mains bouchères et les flics, la poisse, flash-back, qu'ai-je fait, où
> suis-je, le temps brisé, fauché, noyé. bruine crachine, pluie. glao,
> pluie, pluie mousson, mousson, nuages comme phoques errants,
> plaques, flaches, flash, zoom, boum, phoques, phoques, phoques...
> pluie, GLAO, pluie, pluie
> septembre, septembre, september
> GWENGOLO, gwengolo, gwen...
> Golo, pas rigolo, mais pas du tout, ce ratage. Il pleut sur le film

> comme il pleut sur Ouessant. Navrantes, les mers au large d'Occident, il pleut, il pleut. c'est la fête à la grenouille
> S'envasent les chemins, les brennes, les brêmes, les stang, les ker, les ti. Ford, Jaguar, Morris, pneus glissent, dérapent. mettez un tigre dans votre motor, jungle d'eau, Shell que j'aime et l'Ankou qui se ramène avec sa gueule chromée, avec ses quatre roues en l'air, la mort gazolinée, la mort huilée, la détergente mort, avec ses pompistes, ses nègres, ses négriers, ses pétroliers, ses caïds, ses cheiks, la mort pétrolière, pétroleuse. la gluante mort à molle gueule de foetus, l'Ankou, le port, la pluie, la mort, la pluie, la pluie... »

19 Les rythmes jazz, cependant ne caractérisent pas que les poèmes. Ils s'inscrivent également dans les romans, que l'on pourrait qualifier de lyriques. On le constate de façon frappante dans l'extrait suivant de La Fête de nuit, réécrit en vers pour le besoins de l'article :

> « Nann ! nann ! nann !
> Arzel eût préféré // l'envahissement de la ronce et de l'ortie, // la destruction du lierre.
> Figé, glacé, / il ne peut faire un pas. / Cloué !
> Nann! Nann! Nann !
> Mais pourquoi // cette flamme dans le trou // de la cheminée.
> Qui est là ? // Arzel pressent / dans l'ombre puante, / une présence.
> Il ferme les poings dans ses poches. // Il veut fuir, il ne peut pas fuir.
> Nann, nann, nann !

> Mais le feu dans l'âtre !
> Tan ! Tan ! Tan !
> La voici sa thébaïde,
> voici le patrimoine du barde.
> Ils ont tout laissé // à l'abandon de la nuit.
> La voici la demeure bardique
> dans sa réalité // myrteuse et dérisoire.
> Mouches ! mouches ! mouches !
> Sa bouche est sèche.
> Ils ont souillé / la demeure.
> Ils ont violé le temple !
> Ils ont crevé la maison.
> Viendront les rats.
> Les vitres aux fenêtres sont brisées.
> La brise agite les rideaux de Maria Gloanec.

> Nann ! nann ! nann !
> Ils ont profané son jour.
> Et c'est pour eux, pour ce peuple,
> qu'il a souffert et aimé.
> Pour lui qu'il a chanté ! // Pour lui qu'il s'est damné !
> Ruines, demeure ruinée, // mines, poisse, crasse.
> Nann ! nann ! nann ![30] »

20 La thématique christique et la complainte y résonnent, ainsi que la rage et la fureur lyrique, comme c'est le cas dans le jazz. Le texte se compose de ce qu'on pourrait appeler un riff, thème à la basse qui vient ponctuer le morceau, « nann, nann, nann », avec sa variation, « tan, tan, tan », puis « mouche, mouche, mouche ». Des effets de paronomase, comme « présent » / « présence », et de polyptote (« brise », « briser »), offrent de nouvelles variations minimales ou demi-tons, auxquels viennent s'ajouter des jeux allitérés de mutations consonantiques bretonnes dans l'alternance |p| |f| |v| |b| |m| en début de substantif. La prose se divise ensuite parfaitement en vers, ce qui permet, grâce au discours direct libre, une double lecture. La prononciation des e muets entraîne une régularisation classique en alexandrins et une lecture scandée, quelque peu emphatique. Dans le cas contraire, les décasyllabes reflètent une lecture plus prosaïque et orale. Les octosyllabes, quant à eux, pourraient rappeler la gwerz dont les notes bleues, ainsi que celles du blues, s'incarnent dans le dérapage rythmique. La syncope programmée se retrouve d'abord à l'intérieur des vers pairs, soit lorsqu'ils se divisent en hémistiches impairs, soit lorsque la césure y est déplacée et provoque une rupture syntaxique. Elle se prolonge dans l'utilisation franche du vers impair, puis dans l'évocation arythmique de Maria (à la fois mère et Marie), sorte d'apex religieux, qui retombe ensuite et se régularise plus ou moins en évoquant la catabase christique. Les sixième et septième vers sont particulièrement éloquents. « Qui est là ? » représente l'appel de vers, suivi par un parfait décasyllabe où se joue la paronomase : « Arzel pressent dans l'ombre une présence. » Mais l'intercalation du terme « puante », nouvelle synesthésie qui, parce qu'elle est procédé rhétorique, devrait régulariser le vers, vient syncoper le rythme. C'est un vers de treize syllabes et deux césures qui se fait alors entendre. Le vers suivant se compose de deux octosyllabes. Le premier est régulier, et son découpage accentuel lui donne un rythme

anapestique : « Il ferme les poings dans ses poches. » (nous soulignons). Le second se syncope en se divisant en deux hémistiches impairs où se succèdent les mutations consonantiques : « Il veut fuir, / il ne peut pas (/) fuir. » La paralysie évoquée thématiquement est donc endiguée par l'élan, la marche en avant du rythme qui, comme dans le jazz, vient exprimer la puissance de l'émotion intérieure.

21 Les raz de marée gralliens prennent alors tout leur sens, dès lors que nostalgie et complainte pour les peuples blessés et déracinés se mêlent à la rébellion et à la rage, à la fureur de vivre, aussi. Grall n'aura jamais écrit la biographie de Kerouac, mais il se sera identifié à lui et lui écrira une élégie où l'on peut lire ces vers hybrides par leur mélange des langues, leur alternance prose/poésie et leur intertextualité :

> « Kénavo, good bye, Jack
> Il y a un blues qui chauffe dans le coeur des femmes, il y a un plinn qui endiable la fête de nuit, il y a un homme qui marche sur la route, il y a la Californie [31]... »

22 Celui qui marche aux côtés du poète, c'est le « grand aristocrate des chevaliers de la route [32] », c'est aussi l'ami du cantique « Écoute, écoute » qui va vers un pays « de lumière et de joie ». Mais Grall ne laissera pas ses « cris de guerre » et les introduira dans un cantique qui prendra des intonations de gwerz et de jazz. C'est sans doute « St James Infirmary », blues évoqué dans *Cantique à Melilla*, qu'il conviendrait alors d'écouter pour comprendre les dissonances et les élans du poète ; la version d'Armstrong, en particulier, lorsque le rire rocailleux du jazzman et les paroles burlesques se superposent aux grincements en mode mineur des instruments à vent, dans un mélange d'humour et de funérailles, d'émotions et de critique d'une société superficielle. Xavier Grall, c'est donc beaucoup d'excès, des envolées lyriques et folkloriques qui, peut-être, manquent parfois de crédibilité, mais qui sont issues d'un jaillissement d'émotions de bonne foi dans des éclats de vers ou de verres.

NOTES

1 Mikaela Kerdraon, *Xavier Grall, Une sacrée gueule de Breton*, Lannion, An Here, 2001, p. 163.

2 Yves Loisel, *Xavier Grall*, Brest, Editions Le Télégramme, p. 126.

3 Ibid.

4 Ibid., p. 71.

5 Yannick Pelletier, « Xavier Grall : la Bretagne du moyen-âge à l'Europe. L'homme contre l'histoire », dans I.C.B., *Rencontres avec Xavier Grall*, Moëlan-sur-mer, Blanc silex, 2001, p. 27.

6 Ben Giamo, *Jack Kerouac, the word and the way*, Carbondale et Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2000, p. 21.

7 M. Guillemot, Y. Le Men, J. Dau Melhau (dir.), *Xavier Grall. Œuvre poétique*, Mortemart, Rougerie, 2011, p 72.

8 Opposition soulignée dans Matt Theado, *Understanding Jack* Kerouac, Columbia, University of South Carolina Press, 2000, p. 160.

9 Xavier Grall, *La Fête de nuit*, Dinan, Terre de brume, 2010, p. 22.

10 Ibid., p. 24.

11 Y. Pelletier, art. cit., p. 27.

12 B. Giamo, op. cit., p. XIII.

13 M. Theado, op. cit., p. 31-32.

14 Ibid., p. 24.

15 Ibid., p. 164-166.

16 Xavier Grall, *Cantique à Melilla*, Dinan, terre de brume, 2011, p. 141.

17 Jack Kerouac, *Big Sur*, New York, Penguin Books, 1992,

18 M. Theado, art. cit., p. 169.

19 X. Grall, op. cit., 2010, p. 24-25.

20 M. Guillemot, et.al (dir.), op. cit., p. 148.

21 X. Grall, op. cit. 2010, p. 44.

22 Voir l'émission de France culture, « La Gwerz dans tous ses états », [https://www.franceculture.fr/emissions/poesie-et-ainsi-de-suite/la-gwerz-dans-tous-ses-etats].

23 X. Grall, *Africa* Blues, Dinan, Terre de Brume, p. 6.

24 Dans Y. Loisel, op. cit., p. 139.

25 Xavier Grall, *Barde imaginé*, Dinan, Terre de brume, 2010, p. 37.

26 Dans Y. Loisel, op. cit., p. 211.

27 M. Guillemot, et.al (dir.), op. cit., p. 39-62.

28 Ibid., p. 92-94.

29 Ibid., p. 109-114.

30 X. Grall, op. cit. 2010, p. 79-80.

31 M. Guillemot, et. al (dir.), op. cit., p. 73.

32 Ibid.

AUTHOR

Stéphanie Noirard
FoReLIS équipe B – Université de Poitiers
Stéphanie Noirard est maître de conférences en littérature anglaise et en traduction à l'université de Poitiers. Spécialiste de poésie écossaise, elle s'intéresse également aux cultures minoritaires et à la littérature de guerre. Elle a notamment dirigé la publication « Guerre en poésie, poésie en guerre », Miranda, n°18, 2019 et Transmettre les langues minorisées. Entre promotion et relégation, PUR, 2021.