

Nouvelle série N° 155

2012/2

LA FRANCE LATINE

REVUE D'ÉTUDES D'OC



RECERCO MISTRALENCO DE VUEI
RECHERCHES CONTEMPORAINES SUR MISTRAL

UNITE DE RECHERCHE DYNADDILIF-PREFics
UNIVERSITÉ RENNES 2

(tranche)

LA FRANCE LATINE

N° 155

2012/2

LA FRANCE LATINE - FLREO
Revue de l'Union des Amis de la France Latine
Association régie par la loi de 1901

Pierre VERGNES
et Jean SASTRE
fondateurs

SIEGE SOCIAL

LA FRANCE LATINE - FLREO
à l'attention de Philippe Blanchet
Université Rennes 2 - UFR ALC
C.S 24307

35043 RENNES CEDEX

(Adresse e-mail : philippe.blanchet@univ-rennes2.fr)

*Prière d'envoyer à cette adresse toute correspondance
concernant les adhésions à l'association, la rédaction, les
manuscrits électroniques et services de presse*

***Les opinions soutenues dans les articles n'engagent que la
responsabilité de leurs auteurs.***

Adhésion à l'association

donnant droit à l'envoi de la revue : 25 € par an

Adhésion de soutien : à partir de 30 €

Rédiger les chèques à l'ordre de: *Union des Amis de la France
Latine* CCP Paris 10 136-33 F.

**© France Latine 2012. Tous droits de reproduction, même
partielle, réservés pour tous pays.**

Directeurs de la Publication

Philippe Blanchet (domaine moderne)
Suzanne Thiolier-Méjean (domaine médiéval)

Secrétaire de rédaction : Nolwenn Troël-Sauton

Comité de Rédaction

Mmes et MM.	
Armendares, C.	Saouma, Br.
Blanchet, Ph.	Thiolier, S.
Courty, M.	Thiolier, J.C.
Guimbard, C.	Vilhena, J. (de)
Manzano, Fr.	Wanono, A.

Comité scientifique

Philippe Blanchet (université Rennes 2)
Pilar Blanco (université Complutense, Madrid)
Maria A. Ciprés Palacín (université Complutense, Madrid)
Catherine Guimbard (université de Paris IV-Sorbonne)
Claire Kappler (CNRS, Paris, UMR 8092)
Francis Manzano (université Lyon III)
Claude Mauron (université d'Aix-Marseille)
Peter Ricketts (université de Birmingham)
Roy Rosenstein (université américaine de Paris)
Élisabeth Schulze-Busacker (université de Montréal)
Naohiko Seto (université Waseda, Tokyo)
Tullio Telmon (université de Turin)
Suzanne Thiolier-Méjean (université de Paris IV-Sorbonne)

Site internet de la revue :

http://www.prefics.org/credilif/la_france.html

Reprographie Université Rennes 2
Dépôt légal : 4^e trimestre 2012 - ISSN 0222.0326

RECERCO MISTRALENCO DE VUEI
RECHERCHES CONTEMPORAINES SUR MISTRAL

TABLE

Avant-propos	7
DOMINIQUE JAVEL <i>L'Imitation, une lecture du père de Frédéric Mistral</i>	9
ÉLODIE VARGAS <i>Hermann et Dorothée de Goethe et Mirèio de Mistral</i>	21
HENRI MOUCADEL <i>Les lutteurs de Mirèio</i>	33
CÉLINE BARNICHON-MAGRINI <i>De la corailleuse à l'orpailleuse : l'hommage à Lamartine dans Lou Pouèmo d'ou Rose</i>	47
CLAUDE MAURON <i>Mistral et le silence (donc Vigny)</i>	73
VIRGINIE BIGONNET-BALET <i>Les traductions espagnoles de Nerto</i>	93
COMPTES RENDUS <i>par Philippe Blanchet et Michel Courty</i>	107

AVANT-PROPOS

Grâce à l'hospitalité de *La France Latine*, on pourra lire enfin — *s'acò's pas vuei, sara deman...* — plusieurs des communications présentées par des enseignants de provençal au colloque organisé, les 12 et 13 novembre 2004, dans le cadre du Centenaire de l'attribution du Prix Nobel de Littérature à Frédéric Mistral, à Maillane et à Saint-Remy-de-Provence, sous le haut patronage de M. Jean-Paul de Gaudemar, alors Recteur de l'Académie d'Aix-Marseille, avec le soutien des mairies de Maillane et de Saint-Remy-de-Provence, ainsi que de la Bibliothèque Jousè Roumanille et de l'association *L'Escolo dis Aupiho*.

Le but proposé était d'étudier, de façon méthodique et documentée, certains aspects bien précis de l'œuvre littéraire de Frédéric Mistral, ce qui confère à cet ensemble, croyons-nous, une certaine originalité par rapport à la tendance aux généralités superficielles auxquelles se cantonnent trop souvent les textes inspirés par les rendez-vous commémoratifs en général, et mistraliens en particulier.

Précisons que la contribution d'Henri Moucadel avait porté, alors, sur la sollicitude manifestée par Frédéric Mistral à l'égard de son concitoyen maillanais Raphaël Daillan, dont le jardin-mausolée eut le privilège d'être visité par nombre d'hôtes du poète, ainsi qu'en témoigne un registre riche en autographes et en textes inédits : ces recherches ayant été reprises et développées ensuite dans une publication spécifique¹, on leur a substitué ici un

¹ Henri Moucadel, *Lou jardin de Rafèu – Frédéric Mistral et le jardin de Raphaël Daillan à Maillane – Épitaphes mistraliennes*, Centre de Recherches et d'Études Méridionales, Saint-Remy-de-Provence, 2009.

exposé présenté par le même chercheur, à Maillane, en 2009, à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de *Mirèio*.

Claude Mauron

*Professeur à l'Université d'Aix-Marseille,
Conseiller du Recteur de l'Académie d'Aix-Marseille
pour l'enseignement du provençal.*

L'IMITATION, UNE LECTURE DU PÈRE DE FREDÉRIC MISTRAL

Au chapitre II de ses *Memòri e raconte* Frédéric Mistral parle ainsi des lectures de son père : *N'avié jamai legi, moun paire, que tres libre, lou Nouvèu Testamen, l'Imitacioun, e Don Quichote*¹. De ces trois ouvrages, *L'Imitation* est celui sur lequel nous avons souhaité nous pencher afin de réfléchir à ce que ce texte a pu apporter à François Mistral.

L'Imitation, est-ce un texte couramment lu à la fin du XVIII^e siècle et au début du XX^e ou une étrangeté en terre provençale ? Est-ce un reflet d'une spiritualité particulière ou une particularité du « ménager » de Maillane ? Est-il possible de discerner à travers ce texte la foi et la dévotion du père de Frédéric Mistral ? Voilà quelques interrogations que pose la phrase des *Memòri* citée plus haut.

L'Imitation de Jésus-Christ est un ensemble de quatre petits traités dont le titre a été donné par le chapitre I du livre I, *De imitatione Christi et contemplum omnium vanitatum mundi*². L'auteur a posé et pose encore de très nombreux problèmes d'identification. La plupart des critiques semblent s'être mis d'accord sur le nom de Thomas Hemerken a Kempis (1379-1471), originaire du diocèse de Cologne, chanoine régulier de Saint-Augustin, longtemps maître des novices au monastère du Mont Sainte-Agnès à Zwolle (près d'Amsterdam)³. Mais

¹ « Mon père, dans sa vie, n'avait lu que trois livres : le *Nouveau Testament*, *l'Imitation* et *Don Quichotte* » (les traductions sont celles de Frédéric Mistral).

² Le livre de *l'Imitation* a été étudié par de nombreux auteurs. On peut se référer à l'article sur « Les thèmes de l'Imitation », *Revue d'histoire de l'Église de France*, XXXVI, 1940, p. 289-344.

³ Cf. Brian Mac Neil, *De l'Imitation de Jésus-Christ*, éd. du Cerf, 2002. L'auteur prend position pour attribuer l'ouvrage à Jean Gersen, abbé bénédictin de la première moitié du XIII^e siècle. Mistral, pour sa part, écrit dans son dictionnaire *Lou Tresor dóu Felibrige*, à l'article *Imitacioun* : « *L'Imitacioun de Jèsus-Crist*, ouvrage attribué à Gerson ou à A. Kempis par la plupart, attribué par Renan à Joan de Cabanac, et par Napoléon

quoi qu'il en soit de la polémique sur l'attribution du texte, le plus intéressant réside dans le fait qu'il s'agit d'un texte rédigé par un moine et que les laïcs se sont approprié : *la profondeur de ses vues spirituelles et sa richesse psychologique sont telles que les fidèles chrétiens dans leur ensemble ont pu y trouver leur aliment*⁴.

De la vie spirituelle intime de François Mistral, on connaît assez peu de chose. Il n'a pas laissé trace de journal ou de mémoires⁵. Les éléments nous intéressant sont apportés par son fils dans ses *Memòri e Raconte*. Né le 8 janvier 1771, François accomplit son premier pèlerinage « lointain » à Saint-Gens (paroisse du Beaucet, dans le Comtat Venaissin) alors qu'il avait environ dix ans : *Iéu, moun paire disié, ié siéu esta, à Sant-Gènt, avans la Revoulucioun. E i' anerian à pèd descaus emé ma pauro maire, qu'aviéu pas mai de dès an... Mai d'aquéu tèms i'avié mai de fe*⁶. L'appréciation de François Mistral sur la foi plus intense des années 1780 que de celle des années 1850 est sans doute à mettre au compte de l'idéalisation des années d'enfance. La décennie précédant la Révolution française, et on pourrait sans doute remonter aux alentours de 1760, est marquée par un faiblissement – une période de reflux, dirait Gérard Cholvy – du sentiment religieux qui se prolonge jusque vers 1815-1820. Mais il est certain que François Mistral a dû baigner dans un contexte religieux dans lequel l'unanimité des pratiques était la règle. A-t-il hérité de son

Peyrat à Raimond Trencavel, dernier vicomte de Béziers, qui se fit moine au couvent de Grandmont. »

⁴ Louis Cognet, *Encyclopaedia Universalis*, article « Imitation ».

⁵ *Après Vèspro, lou dimenche, segound l'us ecoustumo dis ancian paire de famiho, escrivié sis affaire, si comte e si despènso, emai si refleissioun, sus un grand casernet nouma lou Cartabèu* (« Et le dimanche, après les vêpres, selon l'us et coutume des anciens pères de famille, il écrivait ses affaires, ses comptes et dépenses, avec ses réflexions, sur un grand mémorial dénommé *Cartabèou* » - rapporte son fils dans les *Memòri e raconte*. On ignore ce qu'est devenu ce document.

⁶ « Moi, nous disait mon père, j'ai été à Saint-Gent avant la Révolution. Nous y allâmes, les pieds nus, avec ma pauvre mère [Marguerite Manson, née en 1743], je n'avais pas plus de dix ans. Mais, en ce temps, il y avait plus de foi. »

intérêt pour *l'Imitation* dès ses plus jeunes années ? Nul ne le sait, mais ce livre de dévotion a connu une telle diffusion que cela n'aurait rien d'étonnant.

Livre le plus diffusé après la Bible, on dénombre près de 800 manuscrits de *l'Imitation* de 1424 au XVI^e siècle. La première édition connue remonte à 1472. Les traductions étrangères sont légion et on en compte une trentaine en français entre 1494 et le XIX^e siècle⁷. Corneille en une adaptation en vers en 1656. Des éditions ont été faites à Avignon en 1763⁸, en 1788⁹, puis en 1821. La plus lue au XIX^e siècle est celle que nous citerons, c'est-à-dire la version de Félicité de Lamennais datant de 1824, qui est en réalité celle de son frère Jean.

La littérature religieuse populaire, à laquelle se rattache *l'Imitation*, connaît un essor considérable à partir de la Restauration. La correspondance de la maison Chambeau entre 1806 et 1847 en montre une très grande diffusion¹⁰. Le peuple y trouve une nourriture spirituelle certaine ainsi qu'en témoigne Reine Garde, la poétesse-couturière d'Aix-en-Provence dans une lettre adressée à Lamartine en 1847 : *exceptés les Evangiles et celui qui a écrit l'Imitation de Jésus-Christ, les autres [auteurs] n'ont pas pensé à nous [le peuple] en les écrivant*. L'Avignonnais Agricole Perdiguier, né en 1805, a appris à lire dans *l'Imitation*. En avait-il été de même pour François Mistral ? Nul ne le sait¹¹, mais de nombreux témoignages puisés dans d'autres

⁷ Cf. Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, Firmin Didot frères, t.III, 1^{ère} partie, 1862.

⁸ *Traduction nouvelle par le sieur Du Breuil, Prieur de Saint-Val*, Avignon, Offray, 1763.

⁹ *Traduction par le R P. de Gonnellieu*, Avignon, Offray, 1788.

¹⁰ René Moulinas, *L'imprimerie, la librairie et la presse à Avignon au XVIII^e siècle*, Grenoble, 1974. Cf. aussi les tirages des livres de piété imprimés par la maison Aubanel en 1845, relevés par René Dumas dans ses *Études sur Théodore Aubanel, le poète ligoté, et Avignon au XIX^e siècle*, Saint-Remy-de-Provence, 1987, p. 29.

¹¹ (*Memòri e raconte*, chap. II : *Es un paure, nous disié, qu'en passant pèr li mas uno fes pèr semano, m'avié après la Santo Crous* « C'est un pauvre,

régions françaises montrent la large diffusion de cet ouvrage et son utilisation fréquente dans l'éducation religieuse. Jocelyn, curé de campagne dans les Alpes, est censé écrire ces vers à sa sœur en 1798 :

Plus souvent desséché par mon affliction
 Je trempe un peu ma lèvre à l'Imitation ;
 Livre obscur et sans nom, humble vase d'argile,
 Mais rempli jusqu'au bord des suc de l'évangile,
 Où la sagesse humaine et divine à longs flots
 Dans le cœur altéré coulent en peu de mots ;
 Où chaque âme, à sa soif, vient, se penche et s'abreuve
 Des gouttes de sueur du Christ à son épreuve,
 Trouve, selon le temps, ou la peine ou l'effort,
 Le lait de la mamelle ou le pain fort du fort ;
 Et sous la croix où l'homme ingrat le crucifie
 Dans les larmes du Christ boit sa philosophie !...¹².

Lamartine écrit son œuvre de 1831 à 1835¹³ à l'époque même où François Mistral lit *l'Imitation*, c'est-à-dire une période où ce type de lecture, au même titre que les almanachs populaires se diffusent très largement dans les campagnes¹⁴.

*N'avié jamai legi, moun paire, que tres libre, lou Nouvèu Testamen, l'Imitacioun, e Don Quichote (qu'acò ié rapelavo sa campagno espagnenco e l'espaçavo quand plouvié)...*¹⁵. Dans cette citation déjà évoquée plus haut, on peut noter la place accordée à *Don Quichotte*,

nous disait-il, qui, passant par les fermes une fois par semaine, m'avait appris ma croix de par Dieu » - c'est-à-dire l'alphabet.

¹² Lamartine, *Jocelyn* (1836), *Sixième époque*.

¹³ Cf. Henri Guillemin, *Le Jocelyn de Lamartine*, Paris, 1936, p. 40-52.

¹⁴ Cf. Philippe Martin, *Une religion des livres (1640-1850)*, Editions du Cerf, Histoire religieuse de la France, 2003 ; et H.-J. Lusebrink, Y.-G. Mix, J.-Y. Mollier et P. Sorel (dir.), *Les lectures du peuples en Europe et dans les Amériques (XVII^{ème}-XX^{ème} siècle)*, Editions Complexe, 2003.

¹⁵ « Mon père, dans sa vie, n'avait lu que trois livres : le *Nouveau Testament*, *l'Imitation* et *Don Quichotte* (lequel lui rappelait sa campagne d'Espagne et le distrayait, quand venait la pluie) ».

ouvrage lu les jours de pluie pour un usage récréatif. Le *Nouveau Testament* et l'*Imitation* occupent une place différente : il ne s'agit pas là de se changer les idées, mais de trouver autre chose. Qu'a donc pu puiser François Mistral dans la lecture de l'*Imitation* ?

De très nombreuses personnes ont vu dans ce livre *l'expression idéale de leurs propres objectifs spirituels*¹⁶. Il est vrai que François Mistral, aux dires de son fils, avait une grande foi : *Moun paire, vous dirai, avié'no grando fe. De vèspre, l'estiéu coume l'ivèr, ageinouia sus sa cadiero, la tèsto descuberto, si man crousado sus lou front, emé, pecaire, sa couèto enviounado d'un vetoun, que ié penjavo sus l'esquino, fasié à-z-auto voues la preguiero pèr touti*¹⁷. Faire ainsi la prière à haute voix, à genoux et la tête découverte est un acte éminemment spirituel qui ne s'embarrasse pas de ce que le clergé dénonçait fréquemment au XIX^e siècle sous le nom de respect humain ou d'indifférence. Par son attitude de prière publique – même dans le cadre familial –, François Mistral montre une foi évidente, aussi bien devant ses enfants que devant ses serviteurs : *pièi, quand li vihado, à l'autouno, s'aloungavon, legissié l'Evangèli à sis enfant e servitour*¹⁸. Cette habitude de François Mistral fait écho à ce que l'*Imitation* propose pour entrer dans la vie intérieure : *On doit cependant toujours se proposer quelque chose de fixe, surtout à l'égard de ce qui forme le plus grand obstacle à notre avancement [...] Ne pouvez-vous continuellement vous recueillir, recueillez-vous au moins de temps en temps, au moins une fois par jour, le matin ou le soir*¹⁹.

Le texte de l'*Imitation* correspond sans aucun doute à une spiritualité populaire telle que pouvait essayer de la vivre François Mistral : *Recherchez les humbles, les simples, les personnes de piété et de bonnes mœurs, et ne vous entretenez que de choses édifiantes*²⁰.

¹⁶ Brian Mac Neil, *op. cit.* p. 114.

¹⁷ « Mon père, dois-je dire, avait une foi profonde. Le soir, en été comme en hiver, agenouillé sur sa chaise, la tête découverte, les mains croisées sur le front, avec sa cadenette, serrée d'un ruban de fil, qui lui pendait sur la nuque, il faisait, à voix haute, la prière pour tous. »

¹⁸ « Et puis, lorsqu'en automne, les veillées s'allongeaient, il lisait l'Evangile à ses enfants et domestiques. »

¹⁹ I, 1, 19.

²⁰ I, 1, 18.

Ce thème de l'humilité et de la simplicité parcourt de long en large l'*Imitation* et trouve un écho dans le portrait que dresse Frédéric Mistral de son père, un homme qui se contentait, pour son ordinaire, de légumes et de pain bis. Il était sobre et mettait toujours de l'eau dans son vin !

Le texte de l'*Imitation* a été écrit à l'intention des moines, mais il trouva un lectorat laïc parce que l'on n'est pas obligé de tout lire de façon continue. L'auteur *composa toute une collection de sententiae selon une technique permettant au lecteur de choisir des passages au hasard et de sauter d'autres morceaux, sans que le texte devienne incompréhensible*²¹. On peut ainsi ne pas lire les passages qui concernent explicitement la vie monastique. Il est probable que François Mistral a suivi cette méthode pour tirer pleinement profit de l'ouvrage, ce qui correspond au témoignage d'un nombre particulièrement important de lecteurs. Le père de Frédéric Mistral a trouvé dans l'*Imitation* un ouvrage de dévotion bien adapté à sa profession et à son état. Marié et père de famille, il n'était pas *a priori* le lecteur auquel avait pu penser Thomas à Kempis en écrivant son livre. Or il s'avère que la composition même de l'ouvrage est apte à séduire tous types de lecteurs. Il est difficile d'y trouver un plan rationnel et le texte est très composite. Mais il est une dominante qui n'échappe pas au lecteur : la suprématie accordée à la vie intérieure sur les œuvres extérieures, ce qui est un trait de la *Devotio moderna*. Un autre élément essentiel du texte est son caractère nettement christologique, appuyé sur une contemplation de l'humanité du Christ, ce qui donnait un aspect concret à la foi, propre à toucher les populations paysannes. Il ne s'agit en aucune façon d'une œuvre intellectuelle. Les spéculations des théologiens sont délaissées au profit d'expériences concrètes de la foi. La vie spirituelle est envisagée comme une suite d'états de conscience qui voient alterner moments difficiles et consolants.

La piété que peuvent vivre les laïcs au début du XIX^e siècle correspond en fait très bien à celle décrite par Thomas à Kempis. La *Devotio Moderna* a mis l'accent aux XIV^e et XV^e siècles sur la Passion et la Croix, dévotions que l'on retrouve au début du XIX^e siècle chez les prédicateurs, quitte à conduire à un certain dolorisme.

²¹ B. Mac Neil , *op. cit.* p. 122.

Un autre élément qui a pu séduire le lecteur François Mistral est la forme utilisée par l'auteur : quatre grandes parties (*Avis utiles pour entrer dans la vie intérieure, Instructions pour avancer dans la vie intérieure, De la vie intérieure, Du sacrement de l'Eucharistie*) divisées en de petits chapitres, eux-mêmes subdivisés en de courts paragraphes. Il est aisé de lire à sa guise, sans se préoccuper de lecture suivie. De plus, l'auteur emploie parfois la forme vivante d'un dialogue entre un moine, — un frère plus précisément — et Jésus-Christ. Tout contribue à favoriser une appropriation de *l'Imitation* par un lectorat populaire.

En outre, *l'Imitation* est un texte qui permet d'interpréter certains passages en termes directement applicables à la situation des lecteurs. Par exemple, ce conseil : *Si nous omettons quelquefois nos exercices ordinaires par quelque motif pieux, ou pour l'utilité de nos frères, il nous sera facile ensuite de réparer cette omission*²². Il s'agit là d'un principe monastique essentiel : on peut abandonner même l'office divin si la charité le requiert, étant donné que l'amour de son prochain est la loi suprême. Le lecteur du XIX^e siècle peut lire : *Je dois être prêt à abandonner la récitation de mon rosaire si le Christ frappe à ma porte sous l'apparence d'un mendiant qui a besoin de mon aide*. Autre citation de *l'Imitation* : *Un humble paysan qui sert Dieu est certainement fort au-dessus du philosophe superbe qui, se négligeant lui-même, considère le cours des astres*²³. Comment cette phrase n'aurait-elle pas pu s'appliquer à François Mistral ? Le travail de la terre prend toute sa valeur face à celui du philosophe ou du théologien. On trouve là un thème récurrent de *l'Imitation*, à savoir une quasi incompatibilité entre la piété populaire et les spéculations théologiques.

Enfin, l'auteur de *l'Imitation* recommande la lecture de l'Écriture sainte : Il faut chercher la vérité dans l'Écriture sainte et non l'éloquence. [...] Si vous voulez retirer du fruit [de l'Écriture sainte], lisez avec humilité, avec simplicité, avec foi, et ne cherchez jamais à passer pour habile²⁴. François Mistral, nous dit son fils, lisait le

²² I, 19, 3.

²³ I, I, 2.

²⁴ I, I, 5.

Nouveau Testament, appliquant ainsi scrupuleusement les conseils de l'Imitation. Était-ce rare à cette époque ? Contrairement à une idée reçue, c'était relativement courant. Quelques témoignages confirment la pratique de François Mistral. Le poète-boulangier de Nîmes Jean Reboul, né en 1796, lisait assidûment la Bible. Chez de modestes cultivateurs du Cantal — les Pouget — on lisait les histoires extraordinaires de la Bible dans les années 1855-1860. Agricol Perdiguier avait lu une édition populaire des Évangiles, publiée par Corbon en 1837²⁵. La prévention du clergé vis-à-vis de la Bible concernait plus l'Ancien Testament que le Nouveau en raison des offensives éditoriales vétéro-testamentaires des Évangélistes. Or François Mistral lisait bien le Nouveau Testament, se conformant en cela aux prescriptions de l'Imitation et du clergé de son époque.

La *Devotio Moderna*, dont l'Imitation est la parfaite illustration, ne met pas seulement l'accent sur la vie spirituelle. Elle n'oublie pas que la foi sans les œuvres est vaine. Dans cette optique, on s'aperçoit que Frédéric Mistral donna de son père l'image d'un homme qui avait le souci des plus pauvres : [moun paire] èro un grand vièi superbe, digne dins si prepaus, ferme dins soun gouvèr, amistadous au paure mounde, rude pèr éu soulet²⁶. Sa table était toujours ouverte. Le récit de la veillée de Noël, que l'on peut lire dans les *Memòri* au chapitre II, est à lui seul une véritable liturgie dénotant un réel sens du sacré. Mais ce qui nous intéresse davantage réside dans l'habitude d'offrir un morceau du pain « calendal » à un pauvre : au-dessus de tout, lou gros pan calendau — que noun s'entamenavo qu'après n'avé douna, religiousamen, un quart au proumié paure que passavo²⁷... Cette pratique peut être lue comme un nouvel écho de ce que dit l'auteur de l'Imitation au Livre I^{er}, chapitre 15, intitulé Des œuvres de charité :

²⁵ Cf. Gérard Cholvy, *Histoire religieuse de la France contemporaine*, Toulouse, Privat, 1985, t. I, p. 145.

²⁶ « Mon père était un beau et grand vieillard, digne dans son langage, ferme dans son commandement, bienveillant au pauvre monde, rude pour lui seul. »

²⁷ « Au-dessus de tout, le grand pain calendal, que l'on n'entamait jamais qu'après en avoir donné, religieusement, un quart au premier pauvre qui passait... »

Pour nulle chose au monde, ni pour l'amour d'aucun homme, on ne doit faire le moindre mal [...]. Aucune œuvre extérieure ne sert sans la charité ; mais tout ce qui est fait par la charité, quelque petit ou quelque vil qu'il soit, produit des fruits abondants. Donner un morceau de pain semble objectivement quelque chose de « petit », mais, dans le geste de François Mistral, peut-être faut-il voir, en fonction de ce que l'on sait du personnage, davantage qu'une action de pure bonne conscience. La charité, c'est-à-dire l'amour des autres en langage contemporain, y est présente. Quant à l'idée de « produire des fruits », on la retrouve dans ce qu'écrit Frédéric à propos de l'usage instauré par son père de distribuer pour le Nouvel An deux fournées de pain aux pauvres du village. Chacune de ses prières du soir était ainsi faite : Cènt an viéurai, / Cènt an couirai, / Cènt an i paure dounarai²⁸. Cette habitude ne fut pas oubliée par ceux qui en avaient bénéficié : E tambèn, à sis oussèqui, li pàuri gènt emé resoun pousquèron dire en lou plagnènt : — Tant de panoun nous a douna, tant d'ange dins lou cèu l'accompagnon ! Amen²⁹ ! Une telle attention aux pauvres est peut-être à rapprocher de ce qu'avait vécu François Mistral dans sa jeunesse, et du souvenir de ce « pauvre » qui lui avait donné ses premiers rudiments d'instruction³⁰.

Dans une lettre que Frédéric Mistral écrit à Joseph Roumanille en septembre 1855, juste après la mort de son père, on trouve deux notations intéressantes. D'une part, Frédéric témoigne du fait que son père n'a cessé de prier et de se recommander à Dieu toute sa vie, ce qui est dans la lignée de la spiritualité de l'Imitation. Il suffit de citer l'exhortation suivante : Mettez en Dieu toute votre confiance [...] Que sans cesse votre pensée monte vers le Très-Haut, et votre prière vers Jésus-Christ³¹. Le second souvenir que cite Frédéric est plus en décalage par rapport l'Imitation. Son père, dit-il, a demandé de

²⁸ « Vivrais-je cent ans, / Cent ans, je cuirai, /Cent ans, je donnerai aux pauvres. » Mistral a cité cette prière dans l'article *Couire* de son dictionnaire.

²⁹ « Et aussi, à ses obsèques, les pauvres gens, avec raison, purent dire, en le plaignant : - Autant de pains il nous donna, autant d'anges dans le ciel l'accompagnent. Amen ! »

³⁰ Cf. *supra*, n. 11.

³¹ II, 1, 3 et 4.

nombreuses fois de mourir sans souffrir. Or ce qui marque la *Devotio moderna*, nous l'avons dit, c'est une propension très nette à valoriser la passion du Christ. On lit par exemple au livre II, chapitre 12 (De la sainte voie de la croix) : Plût à Dieu que vous fussiez digne de souffrir quelque chose pour le nom de Jésus ! Quelle gloire vous serait réservée ! Quelle joie parmi tous les saints ! Quelle édification pour le prochain ! Mais l'auteur de ces phrases est conscient de la faiblesse humaine telle qu'elle est révélée par l'attitude de François Mistral : car tous recommandent la patience, quoique peu cependant veuillent souffrir. Un peu plus loin, dans la troisième partie de l'*Imitation*, l'auteur fait dire au Christ : Vous ne serez pas longtemps ici dans le travail, ni toujours chargé de douleurs. Attendez un peu, et vous verrez promptement la fin de vos maux. Une heure viendra où le travail et le trouble cesseront³². Dans ces termes, rien d'extraordinaire pour un lecteur du début du XIX^e siècle où la « grande affaire » est celle du salut. C'est en fait ce qui anime au fond François Mistral, à l'image de ses contemporains.

Au terme de cette courte étude, on peut constater que la lecture de l'*Imitation* n'a pas été pour François Mistral un simple passe-temps. Elle lui a procuré un cadre dans sa vie spirituelle en lui offrant des temps de méditation et des *exempla* propres à le guider dans sa vie quotidienne. Était-il courant que, dans un mas assez vide, quelqu'un né en 1771 lise l'*Imitation* vers 1825-1850 ? Sans doute. Cela ne place pas François Mistral en décalage avec ses contemporains et l'on pourrait même dire qu'il est un témoin assez fidèle de son temps et des dévotions qu'ont pu observer les historiens.

De ce fait, Frédéric Mistral a-t-il bénéficié d'une quelconque imprégnation plus ou moins consciente dans sa vie spirituelle personnelle ? Il est difficile de trancher sur une telle question qui a alimenté déjà de nombreux débats. Dans une lettre qu'il adresse à Adolphe Dumas pour Pasco 1860, il laisse transparaître un indice : Il me semble que, sentant de plus en plus l'infinie beauté de la nature, c'est-à-dire de l'épopée de Dieu, je deviens de plus en plus contemplateur. Le monde factice, le siècle, comme dit l'*Imitation* de

³² III, 47, 1

Jésus-Christ, est si mauvais, si corrompu, si fourbe et si stupide, que le silence qui m'entoure m'est un vrai paradis³³. Au moins a-t-il lu quelques passages de cet ouvrage.

Plus fondamentalement, il semble que François Mistral apparaître dans ces passages des *Memòri* e raconte comme le *pontifex*, le pontife du culte familial, nom que l'on donnait parfois au père de famille romain, c'est-à-dire littéralement celui qui fait le pont entre le proche et le lointain, entre le visible et l'invisible. Que serait mon père s'il n'avait cru en rien ? aurait pu écrire Frédéric.

Dominique Javel

³³ *Correspondance de Frédéric Mistral et Adolphe Dumas*, Publication des Annales de la Faculté des Lettres, Aix-en-Provence, 1959, p. 70.

***Hermann et Dorothee de Goethe* et *Mirèio* de Mistral**

Le présent exposé réunit deux grands noms de la littérature : Mistral pour le provençal et Goethe pour l'allemand. Ces deux auteurs n'appartiennent pas à la même époque : Goethe naquit en Allemagne en 1749 et mourut en 1832 ; Mistral naquit en France en 1830 et mourut en 1914. Autrement dit, Mistral vint au monde deux ans avant la mort de Goethe, et connaissait évidemment son œuvre : nous savons qu'il lut *Faust* à vingt ans¹. Par ailleurs, comme l'a montré Pierre-Paul Sagave², en partant d'une réflexion de Mistral sur Goethe dans un article de 1888, le poète provençal devait penser que Goethe avait poursuivi la même entreprise que lui, c'est-à-dire faire vivre sa langue et rétablir — par un retour aux sources — une tradition poétique (allemande) authentique, délivrée de l'influence française (l'Allemagne, au début du XIX^e siècle, avait été l'objet des campagnes napoléoniennes). Même si, pour Goethe, il ne s'agissait pas exactement de cela, la remarque est intéressante.

Nous voudrions approfondir ici la question des rapports — ressemblances et différences — entre *Mirèio* et *Hermann et*

¹ « J'ai lu *Faust*, et je l'ai goûté comme un enfant à qui l'on raconte une histoire de loup-garou et de chauche-vieille, c'est-à-dire avec un frisson mêlé de charme » écrit-il à Roumanille en septembre 1850, tout en avouant « je ne comprends pas où veut en venir Goethe avec ses scènes désordonnées, sa réunion discordante du classique au romantique, son Faut, docteur en théologie, époux d'Hélène, la blonde fille de l'Eurotas ! »

² « Mistral et Goethe », *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines d'Aix*, t. XXXVIII (1964), p. 221-231. Né Prussien en 1913 à Berlin, P.-P. Sagave devint français, combattit dans la Résistance et fut une personnalité marquante des études germanistes, dans les universités d'Aix-Marseille puis de Paris-X Nanterre, entre 1950 et 1980. Il est décédé en 2006.

Dorothee (Hermann und Dorothea). Cette œuvre de Goethe est publiée pour la première fois en 1796 et la première traduction en français, faite par l'académicien Bitaubé, date de 1800 (Goethe en fut d'ailleurs très satisfait). *Mirèio* paraît plus d'un demi-siècle plus tard, en 1859. Il est donc vraisemblable que Mistral a eu connaissance de l'œuvre de Goethe, bien que l'on n'en ait pas de preuve absolue³.

La trame des ouvrages est simple, c'est, dans les deux cas, l'histoire d'amours contrariées, où deux jeunes héros sont amoureux, mais où, *a priori*, une issue heureuse, par mariage, est impossible, car les milieux sociaux ne sont pas les mêmes. Pour faire simple : l'un est riche, l'autre est pauvre...

Les deux histoires se déroulent à des époques totalement différentes, en ayant pourtant pour point commun une référence à un épisode important de l'histoire contemporaine : les guerres de la Révolution et de l'Empire. Chez Goethe, elles sont « d'actualité » : le conflit fait rage et le héros allemand Hermann est prêt à prendre les armes pour combattre l'envahisseur. Chez Mistral en revanche, ces guerres sont terminées depuis longtemps, et ne sont plus qu'un ancien souvenir. Elles sont évoquées, à ce titre, de manière incidente au chant VII par le père de Vincent, Maître Ambroise, lorsqu'il raconte ses campagnes avec Napoléon :

³ P.-P. Sagave (art. cit., p. 228) émet l'hypothèse que « Mistral a eu connaissance de *Hermann et Dorothee*, probablement par son ami Lamartine », ce qui n'est pas possible, Mistral n'ayant été en relations avec Lamartine qu'à dater de 1858, une fois son poème achevé. En revanche on retiendra comme pertinente l'observation, par le même critique, de réactions enthousiastes analogues et quasiment simultanées chez Lamartine, à l'égard de *Hermann et Dorothee* puis de *Mirèio* (dans les entretiens XXXIX et XL du *Cours familier de littérature*, 1859).

*Soudard peréu di gràndi guerro,
 Ai barrula touto la terro,
 Em'aquel aut guerrié que mountè dóu Miejour,
 E permenè sa man destrùssi
 De l'Espagno à l'ermas di Rùssi...*

(« Soldat aussi des grandes guerres, — j'ai parcouru tout l'univers, — avec ce haut guerrier qui monta du Midi, — et promena sa main destructrice — de l'Espagne aux steppes russes... »).

De la même façon, le père de Mireille, Maître Ramon, a participé, dans sa jeunesse, aux expéditions françaises en Italie et en Égypte, entre 1796 et 1801 :

*D'Arcolo ai vist lou pont que toumbo,
 E li sablas d'Egito embuga de sang vieú !*
 (D'Arcole j'ai vu le pont qui tombe, — et les sables d'Égypte
 combugés de sang vivant ! »).

Ces deux situations historiques différentes ont une influence décisive sur les cadres de vie dans lesquels se déroulent les deux intrigues : celle de *Mirèio*, qui se déroule par temps de paix, s'ouvre sur une magnifique description de la nature et d'un lieu d'habitation paradisiaque, riche, ensoleillé, calme, le mas des Micocoules situé entre les Alpilles et la Crau, tandis que l'histoire de *Hermann et Dorothee* commence par un tableau d'une ville chaude, poussiéreuse, sale, où règne une grande pauvreté, où les gens fuient (à cause de la guerre) et où l'industrie est en pleine expansion.

On pourrait alors penser que *Mirèio* est une œuvre gaie, et que *Hermann et Dorothee* est une œuvre triste à l'image de la description du pays, noir et sale. Ce n'est pas tout à fait le cas. En effet, malgré un premier tableau sombre et déprimant, on s'aperçoit que la nature n'est pas totalement absente dans *Hermann et Dorothee* : Hermann ne vit en effet pas seulement dans une ville grise, bien au contraire il a accès à la verdure, aux arbres, par l'intermédiaire du jardin auquel sont liés Hermann et

sa mère. Et c'est justement cet amour du jardin qui rend ces deux personnages particuliers, car marqués par un caractère humain, meilleur que celui des autres personnages. Cet aspect d'humanité, de générosité, d'amour, est encore accentué par la présence des bêtes et des chevaux que Hermann affectionne particulièrement. Or la nature, la présence des cultures et des bêtes jouent un rôle important pour Mireille et son mas : la végétation et les troupeaux apportent de manière générale, dans le poème de Mistral et chez l'héroïne en particulier, un bien-être, une richesse, un réconfort⁴. Un premier point commun se dégage donc entre les deux œuvres, que l'on pourrait résumer ainsi : les personnages qui sont « du bon côté », sont ceux qui aiment la nature pour elle-même, qui ne cherchent pas à lui faire violence⁵.

Dans cet esprit, les moissons sont également un élément commun aux deux histoires. Chez Mistral, les blés sont mentionnés dans la strophe inaugurale (*dins li blad*, « dans les blés ») et la première chose que Vincent et son père aperçoivent, en approchant du mas des Micocoules, est l'aire avec sa meule de paille. Dans *Hermann et Dorothee*, aussi, les blés apparaissent dès le début de l'œuvre : « Rarement on a vu pareil temps pour pareille moisson, nous rentrons la récolte sans une goutte d'eau, tout comme nous avons déjà rentré les foin ; le ciel est clair, on n'y voit pas le moindre nuage et il souffle un petit vent d'est qui rafraîchit agréablement. Le temps est au beau fixe, les blés sont archi-mûrs, et dès demain nous commencerons à couper l'abondante récolte. » Mais leur évocation, à côté de la description d'un milieu urbain industriel, d'une ville misérable, semble quelque peu incongrue. On peut supposer que la strophe

⁴ Cf. le chant II (la cueillette dans les mûriers), le début du chant V (les rendez-vous nocturnes avec Vincent) et le chant VIII (où les chiens du mas reconnaissent la jeune fugitive, puis où les lézards gris, les mantres religieuses et les papillons la mettent en garde contre les dangers d'une insolation en Crau).

⁵ Cf. le personnage « négatif » d'Ourrias, particulièrement brutal à l'égard des taureaux de Camargue (chant IV).

est là pour indiquer la saison ou pour préciser que le ciel est clair, sans orage, et que, par métaphore, il n'y a pas encore de conflits au début de l'histoire. D'autre part, les moissons permettent de situer la famille de Hermann comme une famille qui a du bien : le blé est synonyme d'or, de richesse, et de lui découle tout le statut social de ceux qui le possèdent. C'est-à-dire qu'en fait, à travers ces deux œuvres, on constate que le système de valeurs et les représentations sociales sont les mêmes à des décennies d'intervalle et dans ces deux pays différents, par leur histoire et leur développement, que sont la France et l'Allemagne.

Pourtant, par la suite, la représentation des moissons diverge. Mistral, au chant VII, décrit très longuement les blés mûrs, l'arrivée des moissonneurs, leur fête de la Saint-Jean, et on les retrouvera, longuement encore, au travail, avec les glaneuses, les lieuses de gerbes, dans le chant IX. Dans *Hermann et Dorothee*, la moisson ne fait l'objet que de mentions fugitives, elle est annoncée et non pas décrite : « [La mère de Hermann] prenait plaisir à voir sa moisson et le blé superbe inclinant la tête et balançant tout au long du champ l'or de ses vigoureux épis » (chant IV) ; « [Hermann et Dorothee] se réjouissaient de voir les grands blés se balançant sur leurs tiges et égalant presque la haute taille des jeunes gens qui les traversaient » (chant VIII) ; « Ces champs sont à nous ; la moisson toute prochaine y mûrit » (chant VIII).

En revanche, il est intéressant de noter que la notion d'argent est plus importante dans *Hermann et Dorothee* que dans *Mirèio* : chez Goethe, on parle en effet constamment d'argent et les discussions sont très matérielles : « Une fois sauvés mon argent et ma peau, j'ai sauvé tout ce qui importe » dit le voisin ; « [...] tout devient plus cher ; il faut s'ingénier à augmenter ses revenus. C'est pourquoi, mon cher Hermann [...] tu amèneras chez moi une fiancée avec une belle dot » dit le père de Hermann ; ou encore « je ne voudrais voir chez moi qu'une fiancée bien pourvue, car l'homme finit par mépriser une femme pauvre ». Chez Mistral, cet aspect « financier » n'apparaît presque

jamais, et la richesse se manifeste surtout par un étalage de possessions (champs, vergers, récoltes, troupeaux).

Venons-en aux personnages. D'une manière générale, on peut dire que Hermann correspond à Mireille, et Dorothée à Vincent. Les pères de Hermann et de Mireille sont assez semblables, et les mères sont présentes dans les deux cas. Les deux héros, Hermann et Mireille, sont tous deux riches et tous deux amoureux de quelqu'un de pauvre. Cependant, leurs caractères sont nettement différents :

- Hermann est très renfermé, toujours à part, il parle peu, il est timide, lourdaud et passe pour quelqu'un d'assez gauche auprès des jeunes filles. Même quand il tombe amoureux de Dorothée, il ne s'anime que le temps de raconter sa rencontre, puis il retombe dans la mélancolie, la tristesse et le doute.

- Mireille est exactement son contraire : elle est toujours en mouvement, pleine d'une joie de vivre constante, très active et entourée des gens du mas.

L'écart est encore accentué par le fait que, dans la vie, Hermann est celui qui a beaucoup voyagé — et pourtant il se détourne de la vie sociale, s'enferme ; Mireille, bien qu'elle n'ait jamais encore quitté le mas familial⁶, est ouverte à tout, curieuse de tout, énergique et vivante.

Ces caractères différents ont une importance décisive sur l'action, en particulier sur les relations amoureuses :

- la timidité extrême de Hermann va avoir pour conséquences de créer des complications tout au long de l'histoire, puisqu'il n'ose pas se déclarer, et laisse constamment Dorothée dans le doute ; ce n'est que grâce au pasteur qu'elle apprendra tout de l'amour que Hermann lui porte.

⁶ *Nautre, sourtèn jamai de noste pijounié* (« Nous, nous ne sortons jamais de notre colombier »), dit-elle à Vincent (chant I).

- Mireille, en revanche n'hésite pas et lève très vite toute ambiguïté lorsqu'elle fait, dès le chant II, sa déclaration à Vincent. Celui-ci ayant répondu avec flamme, le lecteur sait tout de suite, et les personnages aussi, où l'on en est au niveau des sentiments amoureux, qui ne connaîtront aucune altération au fil des événements.

En ce sens, les deux œuvres diffèrent sensiblement : dans *Hermann et Dorothee*, l'intrigue amoureuse constitue toute l'histoire, qui progresse grâce au suspense, à l'espionnage qu'on fait de la jeune fille pour savoir qui elle est, si son cœur est pris, les tentatives pour la faire venir, etc., alors que dans *Mirèio*, les sentiments sont clairs dès le début, on est sûr de l'amour des deux personnages et l'action se situe ailleurs, dans l'arrivée d'obstacles extérieurs de plus en plus inquiétants.

Ces différences de caractère vont avoir également une conséquence lors de la dispute que les héros ont avec leurs parents à propos du choix de l'élu(e) et qui, notons-le, a lieu au même moment dans les deux œuvres : le soir, après s'être mis à table. Les deux héros, suivant leur nature, réagissent différemment lors de cet épisode : Hermann reste faible et s'en va, pour fuir la dispute et la violence de son père, alors que Mireille, forte et pleine de vie comme d'habitude, affronte donc la dispute et son père, en faisant face, du moins dans un premier temps, puisqu'elle s'enfuira aussi du logis, un peu plus tard, dans la nuit qui suivra.

Justement, malgré leurs différences de caractère, les deux héros sont quand même comparables et semblables à un moment donné. Ils font le même chantage à leurs parents en affirmant que la famille est moins importante que l'être aimé et que, s'ils ne peuvent épouser celui (ou celle) qu'ils aiment, ils ne se marieront jamais ! Tous les deux finissent également par pleurer à chaudes larmes et décident de partir, de quitter la maison familiale. Leur but est cependant très différent, et on retrouve là leur caractère propre : Hermann, personnage mou et peu persévérant, abandonne l'amour et le conflit avec son père et veut partir à la guerre, alors que Mireille ne renonce pas du tout à son idée, reste combative et

s'en va vers les Saintes-Maries demander un miracle, afin de favoriser ses amours.

Passons aux personnages secondaires : Vincent et Dorothée. Leur premier trait commun est la pauvreté : Dorothée est étrangère, elle n'a plus de pays à cause de la guerre et va sur les chemins, seule ; en ce sens, Vincent se rapproche d'elle, car, bien qu'il ait encore son père et sa sœur, il n'a pas de vie fixe et est lui aussi toujours sur les chemins (mais de par sa profession de vannier itinérant). Tous deux mènent victorieusement un combat physique, Vincent contre Ourrias pour sauver son amour et sa fierté, Dorothée pour se sauver elle-même et ses compagnes, puisqu'elle tue un des cinq rôdeurs qui les ont attaquées et blesse les autres. Néanmoins, le plus grand trait commun à ces deux personnages reste leur simplicité, leur honnêteté et leur indignation face aux injustices. Dans les deux cas, leur condition sociale trace leur « destin » et les oblige à se résigner à l'injustice. La critique de Mistral et de Goethe, quant à une société inégalitaire qui opprime les pauvres, est donc la même dans les deux œuvres.

Face à ces deux « bons » personnages se trouvent les pères de Hermann et de Mireille, qui, peut-on dire, sont exactement le contraire de Vincent et Dorothée. Ils sont riches, fiers et s'attachent aux apparences. Étant partis de rien, en bas de l'échelle sociale, ils sont contents de ce qu'ils ont accompli et veulent que leurs enfants fassent fructifier le fruit de leur travail. Il existe toutefois une différence entre ces deux pères : le père de Hermann se laisse convaincre et, face à l'opposition générale, accepte Dorothée, alors que le père de Mireille ne fléchit jamais, même quand sa fille agonise. Notons cependant qu'un des « pères » du poème de Mistral (Maître Ambroise) favorise les amoureux, mais on sait que sa démarche n'est guère couronnée de succès.

Les pères ne sont d'ailleurs pas les seuls acteurs des décisions dans ces deux histoires. Les mères — il faut se souvenir que la mère est une figure très importante aussi bien pour Mistral que pour Goethe⁷⁷ — jouent également un rôle non négligeable, encore qu'elles soient radicalement différentes.

Jeanne-Marie, la mère de Mireille, laisse sa fille libre de partir du mas, c'est-à-dire qu'elle lui laisse la liberté, contrairement à son père qui l'enferme. Cette permission est essentielle aux yeux de Mistral pour qui la liberté est une des valeurs les plus importantes, si ce n'est la plus importante. Ce comportement accordant la liberté place donc Jeanne-Marie « du bon côté » pour Mistral ; mais il ne faut pas oublier qu'en laissant la liberté à sa fille, elle la chasse du domaine et la voue à une existence misérable, ce qui n'arrange pas vraiment les affaires de Mireille ! Et elle non plus, aux Saintes-Maries, ne fera pas le geste essentiel, qui aurait consisté à laisser Mireille épouser son amoureux.

La mère de Hermann, qui n'a pas de nom, est très proche de son fils. Elle se révèle beaucoup plus moderne et permissive que Jeanne-Marie, et se caractérise par un côté « psychologue » et, également, par une force de décision et d'action. Dans un premier temps, quand tout va mal, elle va retrouver son fils dans le jardin, elle l'encourage à parler, elle l'écoute, ils discutent ainsi sans tabou, sans colère, calmement, intelligemment, librement. Le rôle de parole libératrice est absent chez Mistral. Jeanne-Marie n'a pas la dimension psychologique de la mère de Hermann. Celle-ci se retrouverait plutôt en Taven, sorte de mère qui écoute et conseille.

⁷⁷ « La correspondance de Goethe avec sa mère révèle qu'il était non seulement son enfant préféré, mais qu'il la consultait, même dans les années de sa maturité, sur beaucoup de problèmes importants de sa vie, et notamment sur ses affaires de cœur. Goethe ne se marie qu'à l'âge de 57 ans. Il perd sa mère lorsqu'il est âgé de 59 ans. [...] La même sensibilité particulière se rencontre chez Mistral, homme resté, lui aussi, longtemps attaché à sa mère et marié sur le tard. » (P.-P. Sagave, *art. cit.*, p. 224).

La mère de Hermann se mêle également d'éducation face à son mari : « Nous ne pouvons en effet former les enfants à notre gré » ; « il nous faut les garder et les aimer tels que Dieu nous les a donnés, les élever de notre mieux et les laisser faire. [...] Chacun n'est bon et heureux qu'à sa façon » ; « avec tes gronderies et tes blâmes quotidiens, tu lui coupes bras et jambes. » Et c'est encore elle qui décide d'aller parler au père. Sa détermination et son aptitude à régler l'affaire sont saisissantes : « Elle fit lever son fils, et celui-ci la suivit sans résister » ; « la mère fit son entrée avec son fils et le menant par la main, elle le conduisit devant son époux : [...] donne-la-lui ». Jeanne-Marie, bien qu'elle agisse en envoyant Vincent blessé chez Taven, n'a pas la puissance d'intervention de la mère de Hermann, car la visite à Taven, si elle guérit magiquement Vincent, ne résout pas le fond du problème, et Jeanne-Marie ne prendra pas la défense de sa fille au moment le plus critique. Disons donc qu'à la dimension de la mère d'Hermann, correspondent en fait deux figures féminines dans le poème de Mistral : Jeanne-Marie et Taven.

Malgré les différences, ce qui est remarquable chez Mistral et chez Goethe est le beau rôle et le pouvoir conférés aux femmes. A ce propos, il est intéressant de noter que la mère de Hermann est toujours en mouvement, qu'elle évolue gracieusement et rapidement dans le jardin, ce qui la rapproche fortement de Mireille. Si Mireille correspond au personnage de Hermann, l'amoureux, il s'avère qu'elle a également les caractéristiques de sa mère et l'on retrouve là toute l'ambiguïté existant dans l'œuvre de Mistral : Mireille est amante et mère en même temps pour Vincent. Et ceci est assez normal chez les deux auteurs, si l'on considère leur attachement très fort pour leur mère, dont nous avons déjà fait état.

Taven, la sorcière des Baux, nous amène à considérer le thème de la religion. A ce personnage mistralien correspond, chez Goethe, un pasteur. Taven représente la religion populaire, à la limite de la sorcellerie, qui se distingue de la religion chrétienne « officielle » représentée par les Saintes Maries. Le pasteur, pour

sa part, incarne ces deux « religions » à la fois, dans la mesure où il connaît aussi bien les auteurs profanes que la Bible. Il ne prononce jamais le nom de Jésus ou de Dieu : on y verra l'indice que ce pasteur incarne moins la religion que la Sagesse, ce qui n'est pas étonnant pour une œuvre allemande du XVIII^e siècle où l'esprit des Lumières et le rationalisme sont maîtres. Le pasteur de Goethe croit donc en la bonté de la nature humaine et se place du côté des amoureux. Il rejoint en ce sens Taven, les deux permettant à l'amour humain d'exister.

En considérant les œuvres de Goethe et de Mistral sous cet angle, on pourrait donc dire qu'elles expriment toutes deux la même position face à la religion chrétienne « officielle » : là où celle-ci règne, étroitement liée à la hiérarchie sociale, la liberté d'aimer est impossible. A ce propos, il ne faut pas oublier que le discours des Saintes Maries, à la fin du chant X, tend à séparer Mireille de son amour terrestre pour Vincent.

En conclusion, nous pouvons dire que *Hermann et Dorothee* de Goethe et *Mireille* de Mistral ont beaucoup de traits communs, en ce qui concerne notamment les personnages, et que les critiques face à la société sont sensiblement les mêmes. Les différences majeures se trouvent donc dans le scénario : à la différence de Vincent et Mireille, Hermann et Dorothee finissent par se marier avec, de surcroît, le plein consentement des parents. Vus sous cet angle, les buts des deux auteurs sont totalement divergents. Cela dit, il reste à se demander ce qui est le plus important quand on compare les deux œuvres : si c'est la différence dans le scénario, ou au contraire la présence d'une multitude de petits détails qui créent des similitudes.

Élodie Vargas

Les lutteurs de *Mirèio*

À l'automne 1858, Roumanille – qui corrige les épreuves de *Mirèio* avec l'imprimeur Seguin – rédige le texte d'annonce du poème mistralien, pour le faire paraître dans l'*Armana prouvençau* de l'année 1859. Il y écrit :

Bono, bono nouvello ! Me fai grand gau e siéu urous, pèr que s'espandigue de la vilo au vilage, dóu vilage à l'amèu, dóu Ventour enjusqu'au fin-founs de la Camargo, siéu urous de la dire à la Prouvènço, à la Coumtat e au Lengadò : lou libre naciounau de la Prouvènço vèn d'espeli ; la rèino de la Crau, la bello Mirèio, vèn de metre à soun jougne la darriero espingolo, e pèr lou proumié cop vèn à la vilo. Podon, li calignaire, se metre sus si porto pèr la vèire passa ; li calignaire, vole dire aquéli qu'amon la grand pouësio, aquéli qu'amon li meissoun, lis óulivado, li ferrado e li lucho, li voto e li vihado, l'oumbro di pin e lou soulèu, la mar, lou Rose e la Durènço ! Aquéli qu'an la fe, aquéli qu'an l'amour, podon veni béure à la font !

Ce qu'a tan bèn canta noste brave Frederi, jamai res l'avié canta, e, de tout segur, res jamai lou cantara coume éu :

Desempièi Arle enjusqu'à Vènço,

Escoutas-lou, gènt de Prouvènço !¹

Poudèn pas tout dire eici. E pièi, tant richo e bello es la frucho que sarié veritablamen peca de la desfloura ! Sauprés soulamen que Mirèio es un pouèmo epique, voulounta-dire un mounde. Lou pouèmo es tout en couplet de sèt vers, e tóuti li couplet an la formo d'aqueste :

... Alor s'arrapon, se poutiron,

S'agroumoulisson e s'estiron,

Espalo contro espalo em' artèu contro artèu ;

Li bras se trosson, se fringuouion

Coume de serp que s'entourtouion ;

¹ Il s'agit des deux premiers vers de la première strophe du chant X. Roumanille a simplement changé le pronom du deuxième vers (*Escoutas-me*).

Souto la pèu li veno bouion ;

Lis esfors fan tibra li tento di boutèu...

*I'a nòu cènt coublet d'aquelo estampo, e se partisson en douge cant...*²

Ainsi donc, parmi les quelque neuf cents strophes du poème, celle qu'il choisit, comme illustration, est la trente-huitième du chant V, intitulé *La Batèsto*, "Le combat". Et on notera, dans la liste des « tableaux » mentionnés pour intéresser le futur lecteur, la présence des *lucho*...

² « Bonne, bonne nouvelle ! Je suis très content et heureux, pour qu'elle se répande de la ville au village, du village au hameau, du Ventoux jusqu'au fin fond de la Camargue, je suis heureux de la dire à la Provence, au Comtat et au Languedoc : le livre national de la Provence vient d'éclore ; la reine de la Crau, la belle Mireille, vient de mettre à son corsage la dernière épingle et se rend à la ville pour la première fois. Les amoureux peuvent se mettre sur leur porte pour la voir passer ; les amoureux, je veux dire ceux qui aiment la grande poésie, ceux qui aiment les moissons, la cueillette des olives, les ferrades et les luttas, les fêtes et les veillées, l'ombre des pins et le soleil, la mer, le Rhône et la Durance ! Ceux qui ont la foi, ceux qui ont l'amour, peuvent venir boire à la fontaine !

Ce qu'a si bien chanté notre bon Frédéric, jamais personne ne l'avait chanté, et, assurément, jamais personne ne le chantera aussi bien que lui : *Depuis Arles jusqu'à Vence, / écoutez-le, gens de Provence !*

Nous ne pouvons pas tout dire ici. Et puis le fruit est si riche et si beau que ce serait véritablement un péché de le déflorer ! Vous saurez seulement que *Mirèio* est un poème épique, c'est-à-dire un monde. Le poème est entièrement écrit en couplets de sept vers, et tous les couplets ont la forme de celui-ci :

Alors ils se saisissent, se houspillent, / s'accroupissent et s'allongent, / épaule contre épaule et orteil contre orteil ; / les bras se tordent, se frottent / comme des serpents qui s'entortillent ; / sous la peau les veines bouillent, / les efforts tendent les muscles des mollets.

Les luttes et les combats font partie des motifs littéraires majeurs, dans l'épopée au premier chef, et à la première strophe de son œuvre, on le sait, Mistral se proclame *Umble escoulan dóu grand Oumèro*. Or chez Homère, les luttes ne manquent pas : dans le chant XVIII de *L'Odyssée*, Ulysse, déguisé en mendiant, se bat contre Iros, devant les prétendants. Un peu plus loin, au chant XXI, c'est le concours du tir à l'arc que seul Ulysse pourra tendre. Dans *L'Iliade*, se déroulent de nombreux combats, parmi lesquels on peut retenir les combats singuliers, entre Paris et Ménélas, au chant III, Hector et Ajax au chant VII ; celui d'Achille et Enée, au chant XX, puis, au chant XXIII, la lutte entre Ajax et Ulysse, suivie de la course à pied. Enfin nous avons encore, au même chant, des épreuves sportives, comme le lancer du disque, le tir à l'arc, le lancer de la javeline. On retrouve sensiblement les mêmes thèmes chez Virgile, dans *L'Énéide*, avec au livre V, les jeux funèbres, joute, course... et différents combats singuliers, entre Pallas et Turnus, Opis et Arruns, Enée et Turnus, respectivement aux livres X, XI et XII. À cela, il convient d'ajouter, pour un auteur du milieu du XIX^e siècle, l'influence du roman, historique ou d'aventures.

De ce fait, comme on l'oublie trop souvent, il se rencontre un nombre conséquent de combats dans les œuvres de Mistral : batailles militaires historiques (le combat naval « du bailli de Suffren » dans *Mirèio*, I ; Guillaume d'Orange et les Sarrasins, *Calendau*, VI ; le siège du Palais des Papes d'Avignon, *Nerto*, II) ; combats mythologiques (les Géants contre Dieu, dans la Crau, *Mirèio*, VIII) ; affrontements entre humains et animaux (Ourrias et les taureaux lors de la *ferrado*, *Mirèio*, IV ; sainte Marthe et la Tarasque, *Mirèio*, XI ; Calendal et les abeilles de la Nesque, *Calendau*, VII ; Rodrigue et le lion d'Arles, *Nerto*, IV) ; bagarres rangées (Calendal contre Séveran et ses bandits, *Calendau*, XII ; Rodrigue et ses Catalans contre le guet d'Arles, *Nerto*, V ; les mariniers du Rhône contre les portefaix d'Avignon, *Lou Pouèmo dóu Rose*, XI). S'y ajoutent les rivalités sportives (la course de Nîmes, *Mirèio*, I ; les joutes, *Calendau*, VI) ou de métier (le concours de labour, *Mirèio*, IX) et les corps à corps –

cette dernière catégorie étant représentée par deux passages largement développés, la lutte entre Vincent et Ourrias au chant V de *Mirèio*, celle entre Calendal et Marco-mau au chant X de *Calendau*.

Venons-en maintenant aux luttes, comme élément contemporain de divertissement populaire en Provence, et particulièrement à Avignon³ et dans ses alentours – et donc à Maillane.

Dans sa lettre-réponse au questionnaire du préfet pour la *Statistique des Bouches-du-Rhône*, datée du 1^{er} août 1820, le maire de Maillane, Dumas, écrit à propos de la fête de Sainte Agathe :

Les divertissements ordinaires de cette fête sont la danse et les farandoles qui durent Bien souvent trois ou quatre jours consécutifs. Il se pratique, parfois, des jeux gymnastiques tels que la lutte, la course des hommes et celle des chevaux, le saut et autres pour tous lesquels on distribue différents prix. Et l'on se borne à faire revivre de temps à autre, les exercices de la lutte, de la course et du saut qui sont devenus, plutôt, l'objet d'une spéculation que d'un simple divertissement de la part des aubergistes qui ont pris la coutume d'en fournir les prix.

³ Cf. *Histoire d'Avignon*, Édisud, Aix-en-Provence, 1979, p. 579. Comme attestation de cette vogue, dans le domaine artistique, citons les cariatides du café Cœur, sur la place de l'Horloge à Avignon, qui représentaient des lutteurs (parmi lesquels Meissonier, dont il sera question plus loin) et furent réalisées, dit-on, dans les années 1860 ; et aussi le Comtadin Félix Charpentier, né à Bollène en 1858, qui avait un père lutteur et sculpta, sur sa suggestion, un groupe *Les Lutteurs* (dont une version orne la place de l'Hôtel de Ville de Bollène — son installation a inspiré le poème provençal *Li luchaire de Charpentié*, par Louis Ripert, paru dans la revue *La Mióugrano d'Avignoun*, en décembre 1907).

Les luttes sont encore bien présentes dans le calendrier des fêtes qui ouvre les premiers numéros de l'*Armana prouvençau*, dans les années 1855-1860 ; ainsi, au mois de février, à la mention des fêtes de Sainte-Agathe à Maillane, dans la colonne *Fiero, voto, roumavage*, on peut lire : *Lucho, curso d'ome, de miech-ome e de vièi, saut sus l'ouire, courre dins lou sa, estranglo-cat*⁴.

Dans son conte *L'ome poulari*, paru dans l'*Armana prouvençau* de 1883, et repris dans ses *Memòri e raconte* (chap. XIII), Mistral montre le dialogue, pendant une fête de village, entre le Maire et un vieux lutteur :

En travessant la Plaço, passerian contro un vièi qu'èro asseta davans sa porto.

- Eh ! bèn, mèste Guintrand, ié venguè Moussu Lassagno, aquest an luchan pèr ome o pèr miech-ome ?

- Ah ! moun paure Moussu, luchan pèr rèn de tout, respoundegù mèste Guintrand.

- Vous rapelas, mèste Guintrand, d'aquel an que sus lou prat se presentèron Meissounié, Quequino, Rabassoun, li tres plus fièr luchaire de Prouvènço, e que li faguerias peta d'esquino tóuti tres ?

- Voulès pas que me rappelle ? diguè lou vièi luchaire en s'alumant, es l'an que se prenguè la ciéutadello d'Anvers : i'avié cènt escut de joio, em'un moutoun pèr li miech-ome ! Lou prefèt d'Avignoun que me touquè la man ! li gènt de Bedarrido que cujèron se batre emé li Courtesounen, car quau tenié pèr iéu, quau èro contro... Ah ! que tèms ! noun pas aro, que si lucho, vau mai n'en pas parla, car se vèi plus ges d'ome, plus ges d'ome, moussu ! Pièi, s'entèndon entre éli.⁵

⁴ « Luttes, courses d'hommes, de demi-hommes [au-dessous de dix-huit ans] et d'anciens, sauts sur l'outre (cf. *Mirèio*, I, v. 519], courses dans le sac, *estranglo-cat* (« deux champions, enlacés au cou par une même corde, tirent en sens inverse, à qui mieux mieux » — *Tresor dóu Felibrige*) ».

⁵ « En traversant la place, nous passâmes près d'un vieillard qui était assis devant sa porte ».

Grâce à la référence au siège d'Anvers, nous pouvons préciser l'époque où Mistral situe ce combat mémorable : 1832.

Les trois lutteurs célèbres cités ici ont fait l'objet d'autres mentions par Mistral. Quéquine⁶ apparaît dans *Lou Pouèmo dóu Rose* (chant XI, laisse CII), à Avignon, où il cherche noise au marinier Jean Roche :

- Tu ? noum de Diéu ! bèn, vène eiça-deforo !
 Un porto-fais cridè bravejant. Èro
 Quequino lou luchaire : dins si lucho
 L'aguènt un Liounés vièuta d'esquino,
 I gènt dóu coustat d'aut pourtavo isagno.
 - Vène deforo, eiça ! piaïavo...⁷

- Eh ! bien, maître Guintrand, lui dit M. Lassagne, cette année-ci luttons-nous pour homme ou demi-homme ?

- Ah ! mon pauvre monsieur, nous ne luttons pour rien du tout, répondit maître Guintrand, cette année où, sur le pré, se présentèrent Meissonier, Quéquine, Rabasson, les trois plus fiers lutteurs de la Provence, e que vous les renversâtes sur les épaules tous les trois ?

- Vous ne voulez pas que je me rappelle ? fit le vieux lutteur en s'allumant : c'est l'année où l'on prit la citadelle d'Anvers. La *joie* était de cent écus, avec un mouton pour les demi-hommes. Le préfet d'Avignon qui me toucha la main ! Les gens de Bédarride qui pensèrent à se battre avec ceux de Courtezon, car qui était pour moi, qui était contre... Ah ! quel temps ! à côté d'à présent où leurs luttes... Mieux vaut n'en point parler, car on ne voit plus d'hommes, plus d'hommes, cher monsieur... D'ailleurs, ils s'entendent entre eux. »

⁶ Une publicité en vers provençaux, dans *Lou Bouil-Abaïsso* de Désanat, n° 9 (24 février 1844), annonce des luttes, à Marseille, sous la direction de « Boson, l'herculeen Quiquino ».

⁷ « Toi ? nom de Dieu ! viens-t'en ici dehors ! »/cria un portefaix bravache, le fameux/lutteur Quéquine : dans ses tournées de luttes,/l'ayant un Lyonnais vautre à plat de dos,/aux gens du haut fleuve il gardait rancune./Et il piaillait : « Viens ça dehors ! »

Rabasson, quant à lui, a mérité quelques lignes dans l'*Armana prouvençau* de 1855 (p. 101), sous le titre *Mort de Rabassoun* :

Avèn uno marrido nouvello à-n-aprene is amateur de lucho : lou famous Rabassoun, di l'Envincible, aquéu pichot ome tant gaiard e tant degaja, aquéu fin luchaire qu'a fa briha tant de fes nòsti voto e fa peta tant de cop d'esquino, es mort, pecaire ! sus la fin dóu mes de setembre 1854, à soun bon, à l'âge de 31 an. Es mort à Bourdèu mounte èro vengu lucha, e parèis qu'en luchant, faguè 'n tant grand esfors que se maquè lou fege, e n'en faguè pas soun proun ; ce que fai vèire qu'es bèn verai ce que ce dis, que « Noun i'a tant fort/Que posque fugi la mort ».⁸

Rabasson et Quéquine sont aussi évoqués dans un texte de l'*Armana prouvençau* de 1881, intitulé *De plus en plus fort*, signé *Lou Cascarelet* et dû à la plume de Joseph Roumanille⁹.

Enfin, Meissonier est cité au chapitre I^{er} des *Memòri e raconte*, quand Mistral parle de l'un de ses compatriotes, ancien lutteur, surnommé *Lou Pichot Maianen* :

Quand luchave – me disié lou Pichot Maianen, un vièi luchaire de l'endré, – iéu ai proun vanega, au Lengadò coume en Prouvènço...¹⁰.

⁸ « Nous avons une mauvaise nouvelle à apprendre aux amateurs de lutte : le célèbre Rabasson, dit *l'Invincible*, ce petit homme si solide et si agile, ce fin lutteur qui a donné de l'éclat si souvent à nos fêtes et renversé tant d'adversaires, est mort, hélas ! sur la fin du mois de septembre 1854, à la fleur de l'âge, à 31 ans. Il est mort à Bordeaux où il était venu lutter, et il paraît qu'en luttant il fit un si grand effort qu'il se blessa le foie et succomba ; ce qui montre qu'est bien vrai l'adage *Il n'y a pas si fort/qui puisse fuir la mort* ».

⁹ Qui l'a repris dans son volume de *Conte prouvençau*.

¹⁰ « Quand je luttai – me disait une fois le Petit Maillanais, un vieux lutteur de l'endroit — j'ai beaucoup voyagé, en Languedoc comme en Provence... ».

Celui-ci est encore mentionné au chapitre XII, à propos de la *voto de Santo Agueto*, aux environs de 1854 :

Anavian dins lou prat dóu moulin, vèire li lucho au tambour que batié : Quau voudra lucha, que se presènte,/ Quau voudra lucha/Que vèngue au prat, li lucho d'ome e de miech-ome, ounte mèste Jeseto qu'èro regardadou, viravo e reviravo à l'entour di luchaire, apouncheira l'un contro l'autre, nus, li jarret tiblant, ié rapelant de-fes à voues sevèro lou precète : estrassamen de car es defendu.

– O Jesèto ! vous souvèn de quand toumberias Quequino ?

- Emai de quand toumbère Bèl-Aubre d'Aramoun, nous respoundié lou vièi atleto, encanta de redire sis anciàni vitòri. M'apelavon, sabès coume ? lou Pichot Maianen o autramen l'Amarinous. Jamai res pousquè dire que m'avié fa peta d'esquino, e pamens nous arraperian emé lou famous Meissounié, l'Ercule avignounen qu'estramassavo tóuti, emé Rabassoun, Creste d'Ate... Mai noun pousquerian rèn faire.¹¹

Le passage qui va faire maintenant l'objet de notre attention est celui qui avait retenu celle de Roumanille, dans la rédaction de

¹¹ « Nous allions, dans le pré du moulin, voir les luttes s'ouvrir, au battement du tambour : *Qui voudra lutter, qu'il se présente.../Qui voudra lutter/Qu'il vienne au pré !* les luttes d'homme et d'éphèbes où l'ancien lutteur Jésette, qui était surveillant du jeu, tournait et retournait autour des lutteurs, butés l'un contre l'autre, nus, les jarrets tendus, et d'une voix sévère leur rappelait parfois le précepte : *défense de déchirer les chairs...*

- Ô Jésette... vous souvient-il de quand vous fîtes mordre la poussière à Quéquine ?

- Et de quand je terrassai Bel-Arbre d'Aramon, nous répondait le vieil athlète, enchanté de redire ses victoires d'antan. On m'appelait, savez-vous comme ? Le Petit Maillanais ou, autrement, le Flexible. Nul jamais ne put dire qu'il m'avait renversé et, pourtant, j'eus à lutter avec le fameux Meissonier, l'hercule avignonnais qui tombait tout le monde ; avec Rabasson, avec Creste d'Apt... Mais nous ne pûmes rien nous faire... ».

son texte d'annonce : il s'agit du combat entre Ourrias et Vincent, au chant V de *Mirèio*, intitulé *La Batèsto* (« Le Combat »).

Les chants précédents ont présenté les deux combattants. Vincent a été décrit comme habile (dans son travail de vannier – I, str. 19-20), agile (quand il escalade les arbres – II, str. 5, 29 et 30) et rapide (il est, à un moment, en tête de la course de Nîmes, racontée au ch. I). Ourrias, de son côté, a montré lors de la *ferrado* du chant IV, qu'il était rapide doté d'une force exceptionnelle grâce à laquelle il jette au sol les taureaux (str. 56 et 59). Tous deux, néanmoins, ne sont pas invincibles : Vincent a perdu à la course de Nîmes et Ourrias a été jeté à terre et blessé par un taureau.

Il convient ici de nous arrêter sur ce que l'on peut lire dans la *Statistique des Bouches-du-Rhône*, aux pages 239-240 du tome III, paru en 1826, à propos des lutteurs ; à la fin du passage concernant la lutte, deux lutteurs nous sont présentés de la façon suivante :

Nous avons vu à Marseille les deux grands lutteurs de la Provence, Peyroou de Meyrargues, et Garrinet de Pertuis. Depuis [de] longues années ils étaient vainqueurs à toutes les fêtes. Chacun d'eux avait sa maison tapissée de plats d'étain, et ses armoires remplies d'écharpes. Mais tant de couronnes gagnées avec trop de facilité n'avaient plus de prix à leurs yeux. Ils brûlaient de se rencontrer et de combattre devant un peuple nombreux. Marseille fut le lieu qu'ils choisirent. Peyroou, vrai colosse, se fiait à sa masse inébranlable, et son corps roide et sans souplesse semblait un tronc vigoureux enraciné profondément dans la terre. Garrinet, vif, agile, souple, voltigeait autour de cette masse et s'y enlaçait pour tâcher de l'ébranler. Le lutteur de Meyrargues roidissait ses bras comme deux massues et les laissait tomber sur son adversaire, qui aurait été écrasé s'il n'avait eu l'adresse de les éviter. Lassé de tant d'efforts inutiles, il le serre et l'étreint dans ses bras, il l'élève dans les airs et semble devoir l'étendre sans vie à ses pieds ; mais ce nouveau Protée courbe son corps et enlace ses membres autour des bras qui

le retiennent. Plus embarrassé qu'auparavant et ne sachant que faire de ce rival incommode, il dépense pour s'en délivrer plus de forces qu'il n'en a mis à s'en rendre maître. Enfin, cette terrible lutte dura trois heures, et les lutteurs se quittèrent persuadés de l'inutilité de la prolonger plus longtemps.

N'est-il pas vrai que chacun de ces deux lutteurs aurait pu servir de modèle à Mistral ? On trouve dans Garrinet de Pertuis le souple, le lesté, le rapide Vincent, et dans Peyroou de Meyrargues le massif et robuste Ourrias...

Peut-être n'est-il pas inutile, non plus, de rappeler les modalités de la lutte provençale, telle qu'elle se pratiquait encore au XIX^e siècle. Reportons-nous de nouveau à la *Statistique des Bouches-du-Rhône* :

Héritiers des Grecs et des Romains, les Provençaux se sont plus rapprochés des premiers en donnant la préférence aux exercices gymnastiques. Aucune fête publique ou locale qui ne porte ce caractère. À l'approche d'un Roumevage ou à l'annonce d'une Fête, les athlètes se rassemblent pour mesurer leurs forces. Dans un vaste espace sablonneux ou sur une vaste pelouse, on trace une enceinte, fermée avec des cordes tendues. Des sièges en gradins sont placés en dehors. Les Juges du camp ont une place distinguée. Deux athlètes se présentent nus avec un seul caleçon. Ils s'approchent, se touchent dans la main, s'embrassent et promettent devant les juges de lutter loyalement et sans colère. Alors, se mesurant de l'œil, ils tournoient à l'entour l'un de l'autre avant de hasarder une attaque imprudente. Enfin, ils se heurtent et se serrent ; leurs bras s'entrelacent, leurs jambes, leurs genoux buttent les uns contre les autres ; ils paraissent immobiles : on les prendrait pour deux statues groupées, si la tension des muscles, le gonflement des veines et la sueur qui ruisselle de leurs fronts, n'indiquaient la grandeur des efforts et la concentration des forces. Soudain le plus robuste soulève son adversaire et cherche à le renverser : mais celui-ci, plus souple, se fait un point d'appui du corps auquel il est cramponné. L'un ne peut tomber sans l'autre. Sur la terre le plus agile aurait plus d'avantage. Le premier se décide donc à lancer au loin son

adversaire. Les spectateurs applaudissent, et les lutteurs boivent un verre de vin pour réparer leurs forces.

Et un peu plus loin :

Dans la manière de lutter des Provençaux, il faut, pour vaincre, renverser son adversaire sur le dos et l'y tenir quelques instants en posant un genou sur sa poitrine. Toute autre manière de se culbuter est nulle. Les juges du camp décident souverainement tous les cas.

Dans le combat opposant Vincent et Ourrias, certaines de ces règles vont être respectées. Ainsi nous voyons les deux jeunes gens se dévêtir partiellement avant le combat :

Apereila li vèsto volon (« Au loin les vestes volent... » — str. 33), ensuite se "mesurer de l'œil", "tournoyer à l'entour l'un de l'autre avant de hasarder une attaque imprudente" : *Pièi arpatejon pièi alucon,/Prenon lou vanc...* (« Puis ils trépignent, puis que regardent, prennent élan... » — str. 35). Par moments, le silence, auquel les deux lutteurs sont tenus, est respecté : *Imbrandable, la lengo muto,/Un coutant l'autre dins sa buto...* (« Inébranlables, la langue muette, l'un l'autre s'accotant dans leur poussée » — str. 39). Certaines prises sont tout à fait orthodoxes : *Lou gaiard toucadou subran l'arrapo i flanc ;/A la maniero prouvençalo/Te lou bandis darrié l'espalo.* (« Le vigoureux bouvier soudain l'empoigne par les flancs ; à la manière provençale, il le lance derrière l'épaule » — str. 42). Mistral met dans la bouche de Vincent la formule consacrant la victoire : *I'a que li tres cop que fan lucho !* (« Les trois coups seuls achèvent une lutte » — str. 43), et, à la fin du combat, c'est précisément par trois fois que Vincent va décourager Ourrias d'un revers de main : *Tres cop vouguè jita de caire/Lou pèd ounghu dóu panieraire ;/Tres cop d'un tai de man lou fiéu de Mèste Ambroi/L'esterniguè mai sus la gravo.* (« Trois fois il voulut secouer le pied onglé de l'enfant aux corbeilles ; trois fois d'un tranchant de main le fils de Maître Ambroise le terrassa sur le gravier... » — str. 49).

Enfin, on se le rappelle, la *Statistique* affirme que "pour vaincre, il faut renverser son adversaire sur le dos et l'y tenir quelques instants en posant un genou sur sa poitrine", et c'est là précisément l'attitude de Vincent : *Lou panieraire, d'un pèd mèstre, / Esquichavo lou piès d'Ourrias amaluga. / Souto la cambo que lou sarro, / Lou toucadou luchavo encaro...* (« le vannier, d'un pied victorieux, pressait la poitrine d'Ourrias éreinté. Sous la jambe qui le serre, le toucheur luttait encore... » — str. 48).

À l'inverse, certains préceptes de la lutte « sportive » ne sont pas respectés dans ce combat, qui a lieu sur un terrain bien différent de « l'espace sablonneux » ou de la « vaste pelouse » que prévoit le règlement, puisqu'il se déroule sur les cailloux de la Crau. Les deux combattants s'adressent de nombreuses invectives, essentiellement avant le combat, mais aussi durant celui-ci. Quant à la règle *Estrassamen de car es defendu, entre luchaire*, « il est défendu de se déchirer les chairs, à la lutte »¹², elle est transgressée lorsque les lutteurs *ié van di dènt, ié van dis ounge* (« y vont des dents, y vont des ongles » — str. 40).

Ce rapide examen nous permet de constater que le combat entre Vincent et Ourrias n'est nullement un copier-coller de la lutte provençale¹³, mais une scène originale, prenant les canons de cette lutte pour référence, en les suivant parfois, comme, d'autres fois, en s'en éloignant – et Ourrias s'en éloignera encore plus lorsque, vaincu à la loyale, il frappera déloyalement Vincent de son trident. Le chant V de Mirèio s'appelle justement *La Batèsto*, ce qui marque une différence avec la lutte, comme l'indiquait le proverbe : *Lucho n'es pas batèsto*¹⁴.

¹² *TdF*, article *Estrassamen*.

¹³ On en trouvera un dans le chant V des *Carbounié* de Félix Gras (1876).

¹⁴ Relevé par Jean Brunet dans sa collection de proverbes et dictons (ceux sur la lutte ont paru dans la *Revue des Langues Romanes*, 1882, p. 128-135).

Il est remarquable aussi que, durant le combat, le poète désigne les deux hommes par leur terroir d'origine, Vincent étant *lou Valabregan* (str. 41) et Ourrias *lou Camarguen* (str. 44 et 45), conformément à un usage en vigueur dans les milieux de la lutte : nous en avons vu un exemple plus haut avec *Lou Pichot Maianen*. On peut même se demander si l'autre surnom de ce vieux lutteur maillanais, *L'Amarinous* (littéralement « Le Flexible comme l'osier ») n'est pas pour quelque chose quand Vincent, vannier de son état, déclare à Ourrias : *O, coume torse l'amarino, [...] / Vau torse toun galet !....*¹⁵. De la même façon, peut-être faut-il reconnaître dans le nom du bandit *Bèl-Aubre*, qui appartient à la bande de Séveran dans *Calendau*¹⁶, un souvenir du lutteur *Bèl-Aubre d'Aramoun*, que *Lou Pichot Maianen* se glorifiait d'avoir vaincu¹⁷.

Henri Moucadel

¹⁵ « Oui ? comme je tords l'osier, je vais tordre ta gorge ! » (str. 27). On retrouve le qualificatif *amarinous* dans un proverbe relatif aux lutteurs (Jean Brunet, *art. cit.*, p.130) : *Luchaire amarinous, À lou vèire i'a de goust*, « il y a plaisir à voir un lutteur souple ».

¹⁶ Il est mentionné dans les chants III, V et XII.

¹⁷ Cela étofferait la composante « de proximité » dans certains noms des estafiers de *Calendau*, puisque *Trenco-Serp* est le celui d'un « moulin près de Châteaurenard » (*TdF* – remarqué par Léon Teissier, *Calendau, introduction au poème de Mistral*, Montpellier, 1959, p. 74).

De la corailleuse à l'orpailleuse : l'hommage à Lamartine dans *Lou Pouèmo dóu Rose*

L'importance de Lamartine comme modèle mistralien n'est plus à démontrer, tant sur le plan poétique que sur le plan politique. On connaît le rôle fondamental du *Quarantième entretien* du *Cours familial de littérature*, qui fit connaître Mirèio et son jeune auteur en 1859. Mais depuis 1848, dans l'enthousiasme républicain de sa jeunesse, Mistral faisait ses « gammes lamartiniennes », pour reprendre une expression de Claude Mauron¹, en traduisant les *Psaumes* en provençal, tout en essayant de rallier son père aux idées de Lamartine. Dans sa biographie de Frédéric Mistral, Claude Mauron a largement insisté sur la dimension de « figure paternelle »² que garda Lamartine pour Mistral tout au long de sa vie. Il semble que Mistral ait rencontré maintes fois l'occasion de s'identifier à son maître : dans ses orientations politiques³, dans l'échec de *Calendau*, en référence à l'insuccès de *La Chute d'un ange*⁴, dans son idylle à Uriage avec Valentine Rostand⁵, ou même dans son mariage avec une femme (« dénichée en terre lamartinienne ») beaucoup plus jeune que lui⁶ – Claude Mauron parle à ce propos

¹ *Frédéric Mistral*, Fayard, Paris, 1993, p. 73.

² *Frédéric Mistral*, *op. cit.*, en particulier les p. 73, 129, 133, 134, 140, 141, 192, 265 et 271. On retiendra, entre autres nombreux exemples, cet extrait d'une lettre de Mistral à Lamartine, le 1^{er} mai 1858 : « Oh ! Monsieur de Lamartine ! un seul nom me vient sur les lèvres en voulant vous écrire : mon père ! » (*id.*, p. 141). À la mort de Lamartine, le 28 février 1869, Mistral écrit à Valentine de Cessiat, le 3 mars 1869 : « Je viens pleurer avec vous Lamartine, comme j'ai pleuré mon père » (*id.*, p. 202).

³ *Op. cit.*, p. 212.

⁴ *Op. cit.*, p. 191.

⁵ *Op. cit.*, p. 198 : « Voudrait-on répéter l'idylle entre l'auteur du *Lac* et Julie Charles, à Aix-les-Bains, que l'on n'agirait pas autrement ».

⁶ *Op. cit.*, p. 234.

de « mimétisme lamartinien », et jusque dans ses prises de distance religieuses⁷. Sans compter que Mistral ne laisse pas de composer élégies et poésies d'inspiration religieuse, genres de prédilection de Lamartine. Notre propos n'est pas de revenir sur cette omniprésence tutélaire de Lamartine dans la vie et l'œuvre de Frédéric Mistral, mais simplement d'en donner une illustration, à travers une lecture du *Pouèmo dóu Rose* à la lumière de ce que l'on peut bien appeler le *best-seller* de Lamartine : *Graziella* (1849).

Témoignant d'une véritable obsession, nombreux sont les textes relatifs au souvenir de la jeune Napolitaine qui inspira le personnage de Graziella (ou Antoniella), Mariantonio Iacomino, avec qui Lamartine eut une aventure en 1812. Ce sont d'abord deux poèmes intitulés *Tristesse, Ischia*, dans les *Nouvelles Méditations poétiques*, en 1823, puis *Le Premier Regret*, écrit en 1830, dans l'édition de 1849 des *Harmonies poétiques* ; le souvenir de la jeune fille hante également sa *Correspondance*, ses *Mémoires*, les *Commentaires*...⁸ Mais, de tous ces textes, le roman de *Graziella* est incontestablement le plus populaire, et, au moment où Mistral débute en littérature avec *Mirèio*, c'est sans doute l'œuvre de Lamartine la plus vendue.

À première vue, *Graziella* et *Lou Pouèmo dóu Rose* ne semblent pas être des œuvres comparables. Pourtant, elles reposent sur un scénario commun : un jeune homme de haut rang, plus ou moins en rupture avec sa famille, voyage seul (ou quasiment, en ce qui concerne Lamartine) dans le Midi ; il se mêle au petit peuple, et devient amoureux un peu malgré lui d'une très jeune fille issue de la plus modeste classe sociale. L'idylle se termine plutôt mal – ce qui en soi n'est pas inattendu, mais avec une certaine tromperie de la part du jeune homme, plus ou moins délibérée et assumée. Même si le sujet paraît classique, nous

⁷ *Op. cit.*, p. 351.

⁸ Sur « La genèse de *Graziella* », cf. Gustave Charlier, *Aspects de Lamartine*, éd. Albert, 1937, p. 11-66.

verrons dans le détail qu'il existe d'intéressantes parentés entre les deux œuvres.

Les circonstances d'écriture

Notons tout d'abord quelques coïncidences dans les circonstances d'écriture. En premier lieu, ce sont deux œuvres de maturité, qui portent un regard sur des souvenirs de jeunesse, et qui célèbrent l'extrême jeunesse, « cet âge où il est permis de confondre rêve et réalité »⁹, et surtout la liberté qui lui est attribuée. Dans le récit de *Graziella*, Lamartine se rajeunit – puisqu'il se donne dix-huit ans alors qu'il en avait vingt et un¹⁰... et il rajeunit également son héroïne – lui donnant au plus seize ans au moment de sa mort¹¹, alors que Mariantonio mourut à vingt-deux ans¹². Quant à Mistral, au début de son *Pouèmo dóu Rose*, il évoque pour la première fois dans une de ses épopées ses propres souvenirs d'enfance, lorsqu'il venait au bord du Rhône admirer l'impressionnante carrure des mariniers¹³. Son personnage principal, l'Anglore, comme d'ailleurs toutes les jeunes filles de ses œuvres depuis *Mireille*, a l'âge de *Graziella* ou de l'héroïne de *Paul et Virginie*, si présente dans la romance des amants d'Ischia.

D'autre part, il est possible que Mistral se soit quelque peu identifié à son maître en se rendant avec sa femme dans cette terre mythique où le jeune Lamartine avait connu puis abandonné *Antoniella*, et où il était revenu également avec son épouse, en 1844, pour y composer son roman. En effet, tout commence par un voyage en Italie, qui mène jusqu'à Naples – c'est la première coïncidence dans les circonstances d'écriture de *Graziella* et du

⁹ *Graziella, Épisode*, III, édition de Jean-Michel Gardair, Collection Folio, Gallimard, Paris, 1979. p. 47.

¹⁰ Cf. la préface de l'édition de Jean-Michel Gardair, *op. cit.*, p. 11.

¹¹ *Id.*, p. 12.

¹² Cf. le *Premier Regret* : « Elle avait seize ans ! c'est bien tôt pour mourir ! ».

¹³ Chant I, laisse III, vers 20-24.

Pouèmo dóu Rose. Nous savons en effet que Lamartine a écrit son roman au cours d'un séjour à Naples – avec son épouse, en 1844. Quant à Mistral, au moment où il commence à travailler à son poème, en 1891, il fait le voyage d'Italie – avec son épouse : il y aura un peu d'Italie dans *Lou Pouèmo dóu Rose*... Dans sa préface de l'édition de l'*Excursion en Italie* de Frédéric et Marie Mistral, Claude Mauron a mentionné des « ingrédients italiens » du poème, comme le thème des Vénitiennes, ou celui de la *mau-parado* rencontrée sur le chemin du retour¹⁴. On peut aussi percevoir dans l'attitude de recul du prince d'Orange au bord du gouffre du rocher des Doms, à Avignon¹⁵, un souvenir de l'effroi des Mistral lors de la visite de l'Antre de la Sibylle – *la goulo de l'Infèr* 16–, à Cumès. En effet le conventionnel périple de ce tardif voyage de noces conduit naturellement les Mistral dans le golfe de Naples, au début du mois de mai 1891... Arrêtons-nous quelque peu sur leur description de Naples. L'impression produite semble plus positive qu'à Rome : Naples se présente comme *lou païs de l'alegrosso ; uno iluminacioun à perdo de visto, espetaclouso, enfioco touto la vilasso e touto la coustiero* (un qualificatif que Mistral réserve à l'*Empèri dóu soulèu*, salué par le prince d'Orange comme l'*Empèri dóu soulas, de l'alegrìo*¹⁷), où les gens sont plus gais qu'à Rome, *famihié, bounias, desbadarna*¹⁸. Les Mistral se montrent frappés par la « bonhomie » du peuple napolitain : *Tout es à brand, porto e*

¹⁴ *Escourregudo pèr l'Itàli* (1891), *Excursion en Italie, Un voyage à Venise*, traduction de Charles Maurras, avant-propos de Claude Mauron, Montfaucon, La Poterne, 1985, p. 21.

¹⁵ *Lou Pouèmo dóu Rose*, chant IX, laisse LXXVI.

¹⁶ « La gueule de l'Enfer ». Se reporter au récit angoissé de cet épisode dans l'*Excursion en Italie*, *op. cit.*, p. 76-80.

¹⁷ « Empire de plaisance et d'allégresse. » *Lou Pouèmo dóu Rose*, chant II, laisse XVIII, vers 5.

¹⁸ « Le pays de l'allégresse... Une illumination à perte de vue, miraculeuse enflamme toute la ville immense et toute la côte »... « Familiers, bons enfants et lâchés », *op. cit.*, p. 70-71.

*fenèstro*¹⁹ – tout comme dans l'heureux temps du Rhône, *que lis oustau avien ges de sarraio*²⁰... L'atmosphère des rues de Naples, joyeuse et grouillante de peuple pittoresque – *es uno mescladisso, un beluguié, un vermenié*²¹ –, même si elle n'a pas son pareil (pour une fois), n'est pas sans rappeler celle de la Foire de Beaucaire, et de ce temps où le Rhône *èro un grand brusc plen de vounvoun e d'obro*²². On y retrouve la même foule – *avès que noun-sai de gènt*...²³ – de badauds, de charretiers, de porte-faix et de marchands...²⁴ On peut ainsi imaginer que Mistral a donné à Mistral l'occasion de visualiser ce qu'avait pu être ce *revoulun de vido* qu'il allait chercher à ressusciter dans son poème. Mais dans leur relation de voyage Frédéric et Marie ne font aucune allusion à Ischia, l'île de Graziella, ni au souvenir littéraire de la fille du pêcheur²⁵ – c'est dans *Lou Pouèmo d'ou Rose* qu'il faudra le chercher.

Le prince d'Orange, voyageur lamartinien...

Mistral rapporte de son voyage en Italie des « ingrédients italiens » pour son *Pouèmo d'ou Rose*, mais aussi la thématique

¹⁹ « Tout est ouvert, portes et fenêtres ». *Ibid.*

²⁰ « Où les maisons n'avaient point de serrure ». *Lou Pouèmo d'ou Rose*, chant I, laisse III, vers 2.

²¹ « C'est une mêlée, étincelante et grouillante, comme l'on n'en voit point ailleurs ». *Ibid.*

²² [Le Rhône] « fut une ruche énorme, pleine de bruit et d'œuvre. » *Lou Pouèmo d'ou Rose*, chant I, laisse III, vers 25.

²³ *Excursion en Italie*, p. 72-73.

²⁴ D'une façon générale, Mistral semble avoir trouvé en terre napolitaine (qu'il appelle « ce Midi-ci ») de profondes correspondances (du climat à la politique, en passant par le tempérament du peuple) avec la Provence (cf. *op.cit.*, p. 74-77, et p. 88).

²⁵ Tout au plus évoque-t-elle une image qui peut rappeler à la fois Graziella et l'Anglore – les jeunes filles de Baïes dansant pieds nus la tarentelle (p. 80-81) –, mais elle appartient avant tout au pittoresque napolitain.

même du voyage. Du vrai voyage pour le voyage, d'un voyage qui ne serait pas une fuite... Si le prince d'Orange peut sembler atypique parmi les autres personnages mistraliens, c'est que, nonobstant ses divers modèles possibles²⁶, qui font sa complexité, il est un personnage romantique. Cela transparaît tout particulièrement dans sa façon de voyager, fort comparable à celle de Lamartine. Il faut noter tout d'abord un détail intéressant, surtout lorsqu'on connaît la réticence de Mistral à l'égard du voyage²⁷ : Guilhem est le seul personnage mistralien à voyager pour son plaisir, et sans but vraiment précis...

Comme dans *Corinne* de Madame de Staël, le jeune voyageur rejette les guides conventionnels, que, dans la Ville Éternelle, Lamartine appelle des « démonstrateurs gagés qui dissèquent aux voyageurs le cadavre de Rome » (*Graziella*, p. 33). Guilhem d'Orange ne prend pas de cicérone à Avignon ni à Beaucaire. Il se laisse guider par les Vénitiennes, ou par l'Anglore. Sur le fleuve, il feuillette son portulan²⁸ et interroge son seul véritable guide : Maître Apian, incarnation de l'homme du peuple, non pas érudit mais maître en son domaine – ce qui confirme également l'idée que Guilhem ne visite qu'un seul pays : le Rhône. Il ne manifeste pas le désir de s'arrêter à Orange, pourtant le berceau de ses ancêtres, ni de visiter Vaucluse, pourtant étape incontournable du grand Tour quand on descendait par le Rhône. Le « retour aux sources » n'est plus dans l'étude des ruines antiques ou

²⁶ Henri Moucadel a montré que le prince d'Orange peut correspondre au portrait du duc d'Aumale (« Contribution à l'étude des *Memòri e raconte* de Frédéric Mistral - Le passage du duc d'Aumale à Avignon », *Atti del Secondo Congresso Internazionale della A.I.E.O.*, Turin, 1987). Par ailleurs, Marie-Thérèse et René Jouveau ont signalé une analogie entre Guilhem et le personnage principal des *Rois en exil* d'Alphonse Daudet (« Un personnage commun à A. Daudet et F. Mistral : le prince d'Orange », dans *La France Latine*, nouvelle série, n° 110, 1990, p. 232-236).

²⁷ Cf. C. Mauron, « Mistral, voyageur inquiet », avant-propos de l'édition de l'*Excursion en Italie*, citée *supra*.

²⁸ *Lou Pouèmo dóu Rose*, chant II, laisse XVIII, vers 1.

médiévales. En bons voyageurs romantiques, Lamartine et le prince d'Orange manifestent leur volonté de laisser libre cours à leur subjectivité, à leurs émotions, mais la préparation du voyage demeure très documentée. Dans ses *Mémoires de Jeunesse*, Lamartine confie l'importance de la lecture dans sa préparation au voyage : « J'employai trois mois à apprendre l'italien avec un grand zèle dans l'Arioste, le Tasse, Alfieri et quelques ouvrages modernes. »²⁹ À Rome, le livre accompagne les promenades du voyageur : « J'emportai sous mon bras les historiens, les poètes, les descripteurs de Rome »³⁰, puis, lorsqu'il vit parmi les pauvres pêcheurs de la baie de Naples, la lecture demeure le seul lien tangible avec sa condition – et sa supériorité – de gentilhomme. Guilhem d'Orange voyage en emportant seulement son guide de voyage (*soun poutulan à la man que fuieto*³¹...). Mais « il a lu » (*Éu a legi*³²), et ce sont même ses lectures qui l'ont poussé sur le grand fleuve méridional, à la recherche de ses origines³³.

Le voyageur lamartinien goûte la volupté de se laisser porter, surtout, bien entendu, s'il se trouve sur l'eau... Dans le livre I^{er} des *Nouvelles Confidences* (1863), Lamartine évoque le souvenir d'une remontée de la Saône (son « fleuve natal ») en bateau, au retour de son séjour en Suisse pendant les Cent Jours (1815). Son récit semble annoncer l'atmosphère du *Pouèmo dóu Rose* de Mistral ; le poète ressemble alors au prince hollandais qui, allongé sur le pont, se laisse bercer par les cris des mariniers, par les noms des villes défilant sur la berge, par le charme d'un paysage qui lui rappelle son enfance – et, coïncidence singulière, la Hollande ! –

« Je revins par Lyon. Je m'embarquai là sur un de ces bateaux qui remontaient et qui descendaient alors le cours de la Saône, conduits

²⁹ *Mémoires de jeunesse (1790-1815)*, présentés par Marie-Renée Morin, éd. Tallandier, Paris, 1990, p. 116.

³⁰ *Graziella*, op. cit., p. 38.

³¹ *Lou Pouèmo dóu Rose*, chant II, laisse XVIII, vers 1.

³² *Lou Pouèmo dóu Rose*, chant II, laisse XVI, vers 19.

³³ Voir la première partie de la laisse XVI.

comme des traîneaux sur la glace du fleuve, par des chevaux qui galopaient dans les prairies dont il est bordé.

Couché à la renverse sur le pont, entre des ballots et des valises, je regardais la pointe du mât dessiner ses légères ondulations sur le ciel comme une aiguille noire s'avancant, par un mouvement insensible, comme sur le cadran de ma vie. De temps en temps, je me soulevais à la voix rauque du patron de barque qui nommait les petites villes et les villages de la rive et qui demandait aux voyageurs si quelqu'un voulait descendre au port devant lequel nous passions. Je reconnaissais les noms familiers à mon oreille de ces charmants villages qui bordent le cours de la Saône, mon fleuve natal, les îles couvertes de forêts de saules et d'osiers, les grands troupeaux de vaches qui les abordent à la nage pour aller paître leurs longues herbes, en ne laissant voir que leurs museaux blancs et leurs cornes noires au-dessus de l'eau, les belles montagnes du Beaujolais et du Mâconnais, qui, aux rayonnements du soleil couchant, semblent flotter comme une mer dont le rivage est caché par leur roulis ; et à droite ces immenses prairies vertes de la Bresse, parsemées çà et là de points blancs qui sont des troupeaux, et noyées à leurs confins dans une brume qui les fait ressembler aux paysages de la Hollande ou aux horizons de la Chine, sans autres bornes que la pensée »³⁴.

À cet état caractéristique se mêle quelque exaltation, un sentiment d'ivresse : « Je vécus dans un état constant d'ivresse pendant les longs jours qui précédèrent mon départ », écrit Lamartine, qui parle aussi de « délire » et de l'« imagination jeune »³⁵... L'exaltation – l'*estrambord*³⁶ – est également l'apanage du prince d'Orange. *I'a lou prince Guihèn qu'a lou cor ébri*...³⁷ Et tout au long de la navigation, on le voit qui exulte (es

³⁴ *Œuvres Complètes*, chez l'auteur, Paris, t. XXIX, 1863, p. 410-411.

³⁵ *Graziella*, *op. cit.*, p. 30.

³⁶ *Em' estrambord adounc cridè lou prince : / Salut, empèri d'ou s'oulèu... !* « Le prince transporté lors s'écria : / – « Salut, empire du soleil... ! » *chant II*, laisse XVIII, vers 2-3.

³⁷ « Guilhem a le cœur ivre. » *Lou Pouèmo d'ou Rose*, *chant III*, laisse XXVII, vers 6.

en dèstre... tandis que les mariniers embarquent des barriques de bière³⁸).

À travers cette exaltation s'exprime une notion lamartinienne du voyage comme conquête du monde. Lamartine écrit dans le *Nouveau Voyage en Orient*³⁹ : « L'homme s'approprie par le regard tout ce qu'il admire et tout ce qu'il retient. Voir, c'est posséder ». Ainsi, en dépit de son désir de reconquête – *Se taia libramen un bèu reiaume...* –, Guilhem s'initie à une reconquête esthétique et spirituelle : *Mai de que me vau plagne o traire peno*, se dit le prince, *S'ai perdu l'Empèri / Pèr deveni lou diéu de l'aigo masco !* (« Mais de quoi vais-je me plaindre ou m'attrister, / (...) si j'ai perdu l'Empire / pour devenir le dieu de l'eau magique ! »⁴⁰). Tout peut être reconquis, comprend-t-il, par le simple regard, par la contemplation, et par la mémoire fixée dans le chant - d'où la forme épique du poème – dont le Rhône est le réceptacle :

*Mai en que bon lou regrèt, se di rèire
Pòu recoubra la terro souleiouso
En l'embrassant de soun regard alabre !
Es-ti besoun d'espaso que fouguejon
Pèr s'empara de ço que l'iue nous mostro ?*⁴¹.

Mais pourquoi le regret, si des ancêtres
il pouvait recouvrer la terre ensoleillée
en l'embrassant de son regard avide ?
Qu'est-il besoin d'épées qui étincellent
pour s'emparer de ce que l'œil nous montre ?

³⁸ *Lou Pouèmo dóu Rose*, chant II, laisse XIX, vers 1 et s.

³⁹ (*In Nouveau voyage en Orient*, 79) cité par Pierre Michel, « Vivons, voyons, voyageons : Lamartine, du voyage à l'écriture », actes du colloque international de Mâcon (1990), *Relire Lamartine aujourd'hui*, librairie Nizet, Paris, 1993, p. 281.

⁴⁰ VIII, LXVIII, 24-26.

⁴¹ II, XVI, 24-28.

Notons que l'idée avait déjà inspiré à Mistral le thème du poème de *L'Amiradou* (en 1877), dans le recueil des *Iscolo d'Or* :

*Car aquéu que saup legi dins lou libre que dardaio,
Car aquéu que saup legi,
Subre tóuti dèu trachi.
E tout ço que soun iue tèn, sènso ges paga de taio,
O, tout ço que soun iue tèn,
A bel èime, i'apartèn⁴².*

Car celui qui sait lire dans le grand livre rayonnant, – car celui qui sait lire – doit croître au-dessus de tous.

Et tout ce que son œil tient, sans payer aucun impôt, – oui, tout ce que son œil tient, – lui appartient sans mesure.

Le prince d'Orange et le narrateur de *Graziella* présentent encore d'autres points communs intéressants. Leur situation est comparable : ils voyagent seuls, mais surtout en rupture avec leurs attaches sociales, et dans une certaine désobéissance à l'autorité paternelle – c'est en effet sans l'accord de ses parents que le jeune Lamartine prolonge son séjour en Italie ; quant au prince Guilhem, les mariniers conjecturent qu'il est *uno tèsto routo* / *E 'n se brouiant emé lou rèi soun paire, / Qu'eu es parti pèr courre l'aventuro⁴³* (détail qui ne peut être anodin sous la plume de Mistral pour qui l'image du père a tant d'importance). Les voilà donc tous deux « libres et sans avoir de compte à rendre de [leurs] actions et de [leurs] absences à personne... »⁴⁴, se croyant bien loin des soucis de leur caste :

« Philosophes par pressentiment et fatigués des agitations vaines de la vie avant de les avoir connues, nous portions souvent envie à ses heureux *lazzaroni* dont la plage et les quais de Naples étaient alors couverts... » (p. 47)

⁴² Vers 61-66.

⁴³ « Une tête fêlée, / qui, se brouillant avec le roi son père, / a dû partir pour courre l'aventure », chant II, laisse XI, vers 11-13.

⁴⁴ *Graziella*, op. cit., p. 48.

Quelle frappante similitude avec les dispositions de l'héritier des Nassau, fort peu pressé de ceindre la couronne rhénane :

*Mai risco rèn pèr vuei, que se languigue
De prene en cargo lou gouvèr dis ome,
Afastiga coume es, avans de i'èstre,
De tout lou tressimàci qu'acò meno,
Dóu magagnun de court, di ceremòni,
E dóu charpin que vous ié manjo l'amo*⁴⁵.

Mais il s'en faut, pour l'heure, qu'il lui tarde
de prendre en charge le gouvernail des hommes,
dégoûté comme il est, avant d'y être,
de toutes les intrigues qu'il comporte,
des manœuvres de cour, et des cérémonies,
et de l'ennui qui vous y mange l'âme.

Et pour fuir *lou gouvèr dis ome*, et *lou tressimàci*..., rien de tel que de se faire peuple parmi le peuple – une des principales thématiques de *Graziella* : « Nous résolûmes de lier connaissance avec ces pêcheurs et de nous embarquer avec eux pour mener quelques jours la même vie », écrit Lamartine. Plus loin : « Pendant deux mois, nous n'entrâmes pas dans une auberge. Nous vivions en plein air avec le peuple et de la vie frugale du peuple. Nous nous étions faits peuple nous-mêmes pour être plus près de la nature. Nous avions presque son costume. Nous parlions sa langue... »⁴⁶. Voilà un détail et une louable prétention auxquels Mistral ne pouvait qu'être sensible. Le narrateur affirme avoir traduit au pied levé Foscolo, Tacite, et surtout *Paul et Virginie* à Graziella et sa famille⁴⁷... (Jean-Michel Gardair émet des doutes dans sa préface⁴⁸... mais salue l'effort – les autres voyageurs de son temps n'en faisaient certes pas autant). D'autant plus que Lamartine développe en rappelant son enfance

⁴⁵ *Lou Pouèmo dóu Rose*, chant II, laisse XII, v. 5-10.

⁴⁶ *Graziella*, op. cit., p. 52-53.

⁴⁷ *Graziella*, op. cit., p. 94, 98.

⁴⁸ *Graziella*, op. cit., p. 24.

campagnarde, et en affirmant l'universalité du langage de l'homme proche de la nature : « La nature parle la même langue à ceux qui cohabitent avec elle sur la montagne ou sur la mer. » (p. 53). Le prince d'Orange adopte exactement la même attitude, et use des mêmes propos :

*Entre sauta, pelin sus lou Caburle,
A touca man au patroun, sènso croio ;
Parlo emé tóuti à la bono franqueto ;
I Coundriéulen ié pago de cigaro
De soun païs, que sènton qu'embausemon,
E, pas plus fièr qu'un fraire de la tasso,
A soun flasquet à-de-rèng li fai béure
Un aigo-ardènt que li nèblo n'en foundon.
— Aquéu, entre éli dison, es di nostre !
— Di vostre ? ié respond, lou poudès dire,
E, cambarado, se vous fau d'ajudo,
Sian d'un païs que i'an pas pòu de l'aigo...⁴⁹.*

À peine il a sauté, pâlot, sur le Caburle
et au patron touché la main, sans morgue,
il converse avec tous à la bonne franquette ;
aux Condrillots paye des cigares
de son pays — qui fleurent comme baume,
et, pas plus fier qu'un « frère de la tasse »,
il leur fait boire à son flacon, après l'un l'autre,
une eau-de-vie qui liquéfie les brumes.
Et entre eux ils se disent : — « Celui-là est des nôtres ! »
— « Des vôtres ? répond-il, oh ! vous pouvez le dire,
et s'il vous faut de l'aide, camarades,
nous sommes d'un pays où l'on ne craint pas l'eau... »

Et plus loin :

*S'es deja mes lou prince blound à l'obro,
Car l'a bèn di, vòu viéure en cambarado*

⁴⁹ Chant II, laisse XIII, vers 1-12.

*Emé li ribeirié, patroun e chouro,
E barreja, rema, trima coume éli,
Tau que faguè Peiroun, lou zar di Rùssi,
A Zaardam, quand jouve s'embauchavo
Pèr coumpagnoun fustié, voulènt aprene⁵⁰.*

Le prince blond s'est déjà mis à l'œuvre,
car il a bien promis de vivre en camarade
avec les marinières, patron et gens du bord,
et manœuvrer, ramer, trimer comme eux,
ainsi que fit Pierron, le czar des Russes, lorsque
à Zaardam, dans sa jeunesse, il s'embaucha
compagnon charpentier, voulant apprendre.

Nos deux jeunes voyageurs viennent d'un pays qui les a rendus familiers de la nature ; néanmoins, tous deux rencontrent le sourire dubitatif de l'homme du peuple devant les mains trop blanches des aspirants marinières : « Vous n'avez pas les mains calleuses qu'il faut pour toucher le manche de la rame », dit le vieux batelier de *Graziella*⁵¹ de même que les marinières du Caburle regardent les « mains fines » (*ié regardon / Sa barbo roussinello, si man fino*⁵²) de Guilhem...

L'important réside surtout dans l'idéalisation de la pauvreté et du petit peuple, d'une vie proche de la nature, synonyme de liberté.

*Sènt l'infini bonur d'èstre delièure
Di causo vano e mèco de la vido⁵³.*

Et il sent le bonheur infini d'être libre
Des vanités, des inepties de l'existence.

⁵⁰ Chant II, laisse XV, vers 17-23.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 48.

⁵² Chant II, laisse XIII, vers 16.

⁵³ Chant IV, laisse XLI, vers 16-17.

Nonobstant leur effort pour participer aux travaux de la barque ou aux « mille petits travaux rustiques de la maison et du jardin » (*Graziella*, *op. cit.*, p. 79), nos deux personnages ne laissent pas de jouir en hédonistes d'une douceur de vivre (« Nous fîmes la route lentement, nous asseyant sous tous les arbres, à l'ombre de toutes les treilles, causant, rêvant [...] et donnant aux heures le temps de couler », *Graziella*, *op. cit.*, 76) qui confine chez Guilhem à une espèce de torpeur délicieuse :

Napo d'arcié, li lònquis aigo morno
Menon la som e l'embriagadisso.
Souto lou tibanèu de la grand barco
Lou prince fai miejour. Oh ! vido bello !⁵⁴.

Nappe d'acier, les eaux longues et mornes
 Amènent le sommeil, presque l'ivresse.
 De la barque majeure sous la tente
 Le prince fait la sieste. Oh ! belle vie !

La fusion avec la nature

D'une façon générale, le voyage à Naples, à l'opposé de celui de Rome, fut pour la plupart des voyageurs une sorte de retour sensuel à la nature. « Au lieu de passer mes journées à errer parmi les débris de l'Antiquité, je les passais à errer ou sur les bords ou sur les flots du golfe », écrit Lamartine⁵⁵. Dans *Graziella*, le cadre naturel revêt une importance prédominante⁵⁶. Le narrateur se laisse aller à un délicieux abandon à la douceur du climat, et surtout au plaisir de se sentir si proche de la nature. « Ces nuits tièdes et lumineuses passées sous la voile, dans ce berceau ondoyant des lames et sous le ciel profond et étoilé, nous semblaient une des plus mystérieuses voluptés de la nature, qu'il

⁵⁴ Chant IV, laisse XLI, vers 1-4.

⁵⁵ *Graziella*, I. Episode 1, 13

⁵⁶ Sur ce sujet, voir Marie-Madeleine Martinet, « Naples et le passé du moi » dans *Le Voyage d'Italie dans les littératures européennes*, P.U.F., Paris, 1966, p. 166-171.

fallait surprendre et connaître, ne fût-ce que pour la raconter. » (I, *Episode*, III, p. 48). Lamartine trouve dans cet état de langueur mêlée d'ivresse une source d'inspiration poétique : « C'était pour regarder le ciel et la mer, pour évaporer notre âme au soleil, pour sentir fermenter en nous notre jeunesse et pour recueillir des impressions, des sentiments, des idées, que nous écririons peut-être ensuite en vers... »⁵⁷.

Dans son voyage sur le Rhône, le prince d'Orange s'enivre du bonheur de se sentir glisser sur le grand fleuve, tandis que l'Anglore, elle, vit la fusion totale avec les éléments, quand nuitamment elle s'offre aux caresses sensuelles du fleuve⁵⁸...

Si Mistral a lui-même éprouvé une parenté de climat et d'atmosphère entre le pays napolitain et son « Empire du Soleil », on peut s'attendre à rencontrer dans *Lou Pouèmo dóu Rose* un cadre en correspondance avec celui du roman napolitain de Lamartine. Celles-ci résident principalement dans la luminosité de l'air et de l'eau, dans ces jeux de reflets qui font les plus jolies pages de *Graziella*, mais qui sont également une « spécialité » du *Pouèmo dóu Rose*. Le narrateur de *Graziella* et le prince d'Orange dans *Lou Pouèmo dóu Rose* sont isolés au milieu de l'eau « fascinatrice » et inspiratrice. Tous deux sont pris au charme des jeux de reflets et lumières sur les eaux, qui sont une caractéristique des deux œuvres. Dans la barque des pêcheurs du Pausilippe, Lamartine admire les jeux de lumières des torches parmi les vagues :

« Ces feux, rouges comme des foyers de fournaise, se reflètent en longs sillons ondoyants sur la nappe de la mer, comme les longues traînées de lueurs qu'y projette le globe de la lune. L'ondoiement des vagues les fait osciller et en prolonge l'éblouissement de lame en lame aussi loin que la première vague les reflète aux vagues qui la suivent »⁵⁹.

⁵⁷ *Graziella*, op. cit., II, p. 93. Cf. *Le Golfe de Baya* dans les *Méditations poétiques*, 1820.

⁵⁸ Cf. *Lou Pouèmo dóu Rose*, chant VI, laisses LII à LIV.

⁵⁹ *Graziella*, I, Episode, II, op. cit., p. 46

Plus loin, ce sont les feux de la ville – Naples – associés aux torches, aux phares, et même au feu du Vésuve, qui illuminent la mer dans la nuit⁶⁰. Enfin, « sous un soleil étincelant [moirant] la mer de rubans de feu », Ischia apparaît, émergeant d'une mer de lumière, « nageant dans la lumière, sortant de la mer, se perdant dans le bleu du ciel, et éclore comme d'un rêve de poète pendant le léger sommeil d'une nuit d'été... »⁶¹. Dans *Lou Pouèmo d'ou Rose*, les miroitements sur l'eau sont plus souvent solaires, et plus symboliques aussi. Dans la laisse XXVII (au chant III) Mistral file une belle métaphore, où sont associés le scintillement de « l'air lumineux » (*l'èr que luminejo*), de « l'onde fuyante au gai soleil qui tourne » (*L'oundo fugènto au gai soulèu que viro*), et le miroitement abstrait et onirique des « vieux châteaux emmantelés de gloire » (*Di vièi castèu enmantela de glòri*), ou de l'« apparition illustre » (*Ié miraiejo amount l'oumbrino ilustro*) de Diane de Poitiers, « la comtesse d'Etoile clarissime » (*La coumtesso d'Estello clarissimo*), et surtout les « papillotements » du désir de l'Anglore, la naïade encore inconnue, « qui semble papilloter sur tout le Rhône ! » (*Sèmblo farfantela sus tout lou Rose !*)...

La corailleuse de Naples et l'orpailleuse du Malatra

De part et d'autre, l'élément aquatique⁶² domine un décor où se prépare la rencontre avec une figure féminine idéalisée ; une fille des eaux, naïade, sirène ou Aphrodite.

*La Ninfo bello e puro e lindo e vaigo
Que l'esperit councéu e que desiro,
Que lou pincèu retrais, que lou pouèto
Dins si vesioun eternamen evoco...*⁶³.

⁶⁰ *Graziella*, I, Episode, IV, *op. cit.*, p. 49.

⁶¹ *Ibid.*, p. 50.

⁶² Sur Lamartine comme poète de l'eau, on pourra consulter l'article de Paul Viallaneix, « Les eaux lamartiniennes », dans le recueil *Lamartine. Le livre du centenaire*, Flammarion, Paris, 1971, p. 11-29.

La Nymphe belle et pure et claire et vague
 que l'esprit conçoit et désire,
 que le pinceau retrace, que le poète
 dans ses visions éternellement évoque...

Toutes deux vivent avec leur famille dans une pauvre cabane au bord de l'eau (noter que ce n'était pas le cas de Mariantonia, la jeune fille qui inspira le personnage de Graziella). Elles règnent sur leur famille au sein de laquelle elles semblent avoir toute liberté (à l'opposé des riches héritiers), entourées d'une nichée de petits enfants (*la ninèio*) anonymes et au nombre indéfini.

Elles incarnent le thème de la pauvreté heureuse et libre, symbolisé par la grâce de leurs jolis pieds nus... Graziella, surprise dans son sommeil par le retour catastrophique de son grand-père naufragé, apparaît pour la première fois pieds nus, en chemise de nuit, les cheveux défaits⁶⁴. Lamartine s'attarde ensuite plusieurs fois à évoquer l'agilité de ses pieds nus dansant la tarentelle⁶⁵... L'Anglore, encore moins vêtue à sa première apparition, sa chemise retroussée à mi-cuisses laissant entrevoir sa poitrine⁶⁶, aura la même allure, peut-être davantage encore sensuellement sauvageonne, toujours pieds nus dans les graviers (*li pèd descaus sus la sableto*⁶⁷ ; *la pichouno / que bòulo à pèd*

⁶³ *Lou Pouèmo dóu Rose*, chant II, laisse XII, vers 17-20.

⁶⁴ *Graziella* I, XII, p. 63.

⁶⁵ *Graziella*, p. 91, p. 168.

⁶⁶ *Lou Pouèmo dóu Rose*, chant V, laisse XLVI, vers 15-17 :

La gownello estroupado à miejo-cueisso

E lou jougne badiéu coume uno roso

D'agoulencié que béu la souleiado...

La jupe retroussée à moitié cuisse

et le corsage ouvert comme une rose

d'églantier qui boit le soleil...

⁶⁷ « Nu-pieds sur le sable fin », *Lou Pouèmo dóu Rose*, chant II, laisse XIV, vers 33.

*descaus l'areno molo*⁶⁸) Sans doute Mistral met-il moins de réticence que Lamartine à peindre avec érotisme la quasi nudité de son personnage : ... *toujour sus li graviero / Grapaudejavo nuso, à la rajolo / Dôu souleias, coume uno reguindoulo...* « toujours sur les graviers / elle se traînait nue sous les rayons / du grand soleil... ».

Graziella et l'Anglore se ressemblent comme deux sœurs : le teint bruni par le soleil (comme Mireille, d'ailleurs : c'est le signe distinctif de la fille du peuple) que nos auteurs opposent à la « pâleur malade du Nord » (c'est ainsi qu'apparaît le prince de Hollande – *pelin* – sur le Caburle⁶⁹) :

Voici Graziella :

« Les joues étaient pleines, arrondies, d'un contour ferme, mais d'un teint un peu pâle et un peu bruni par le climat, non de cette pâleur malade du Nord, mais de cette blancheur saine du Midi... »
(I, *Épisode*, XII, p. 64)

Et l'Anglore :

.... *Èro que bruno ;*
Mai uno bruno claro o, pèr miès dire,
*Lou rebat dôu soulèu l'avié daurado*⁷⁰.

.... Elle n'était que brune,
mais une brune claire, ou, pour mieux dire,
le reflet du soleil l'avait dorée.

Leur psychologie les rapproche : comme nous l'avons dit, ce sont deux très jeunes filles, pures et naïves, mais innocemment sensuelles et séductrices ; elles sont espiègles, joyeuses, vives et lestes, aimant à « folâtrer », à « badiner »⁷¹, alliant une naïve

⁶⁸ « La petite/ dont les pieds nus foulent l'arène molle... », *Lou Pouèmo dôu Rose*, chant III, laisse XXVII, vers 36-37.

⁶⁹ *Lou Pouèmo dôu Rose*, chant II, laisse XIII, vers 1.

⁷⁰ *Lou Pouèmo dôu Rose*, chant V, laisse XLIV, vers 26-28.

⁷¹ *Lou Pouèmo dôu Rose*, chant V, laisse XLIV, vers 26-28.

innocence à l'« énergie de la passion »⁷². Elles sont insouciantes et gaies, mais capables d'accès de bouderie ou de colère aussi violents qu'éphémères⁷³. Nos auteurs insistent sur la simplicité de leurs héroïnes, et surtout sur une familiarité non entravée par la « bonne éducation » : (*Car em' aquéli gènt dis equipage / S'èro à cha pau rendudo famihiero, / Fantaumejant e fadejant em' éli ...* elle s'était rendue peu à peu familière, folichonnant, badinant avec eux ») ; Graziella reste souvent seule dans sa chambre avec le jeune étranger⁷⁴ : « Elle n'avait pour moi aucune de ces craintes, de ces réserves, de ces pudeurs, qui s'interposent dans les relations d'une jeune fille et d'un jeune homme... » écrit Lamartine.

Mais elles se ressemblent surtout par leur activité : une corailleuse et une orpailleuse... la parenté n'est-elle pas frappante ? La fille de la mer travaille le corail, la fille du Rhône récolte des paillettes d'or dans le fleuve. On sait que la jeune Napolitaine qui inspira Lamartine tenait d'avantage de Carmen, puisqu'elle était ouvrière dans une manufacture de tabac : le poète a souhaité ainsi rapprocher son personnage de la nature, de la mer. Ce travail « de fourmi », comme dit Mistral à propos de l'orpaillage, souligne la consubstantialité de la jeune fille à l'élément aquatique. « N'est-ce pas, dit Graziella, que c'est un bel

Emé d'iue de perdris, qu'èro de peno

De saupre se risien d'enfantoulige

O d'alegresso folo o bèn pèr trufo.

Et des yeux de perdrix, où difficilement
on pouvait deviner s'ils riaient enfantins
ou d'allégresse folle ou bien par gausserie.

Et *Graziella*, p. 118, p. 133, p. 189 : « Tout folâtrait en elle »... *Le Premier Regret*, vers 53-68.

⁷² *Graziella*, I, *Épisode*, XII, p. 64.

⁷³ Cf. *Lou Pouèmo dóu Rose*, chant IX, laisse LXXX, vers 25-41 ; cf. *Graziella*, p. 100 : « Elle se retira en boudant éteignit la lampe avec colère ».

⁷⁴ *Graziella*, III, X, p. 117, p. 132, p. 135.

état pour une fille de la mer comme moi ? Nous lui devons tout, à la mer : depuis la barque de mon grand-père et le pain que nous mangeons jusqu'à ces colliers et ces pendants d'oreilles dont je me parerai peut-être un jour, quand j'en aurai tant poli et tant façonné pour de plus riches et de plus belles que moi »⁷⁵. Le même paradoxe régit ces deux activités, qui, malgré le contact physique avec des matières précieuses, ne permettent pas de s'enrichir⁷⁶ – ...*e bèn countènto*, dit le poète de l'Anglore, / *Pecaire, quand gagnavo sa peceto / De douge o quinge sòu, un jour dins l'autre* ; « et bien contente, / la pauvre, de gagner à cela sa piécette / de douze ou quinze sous, un jour dans l'autre »⁷⁷.

Il faut noter un détail d'onomastique intéressant. En effet, le terme de corailleuse a été créé par Lamartine. « Elle était corailleuse⁷⁸, écrit-il, c'est-à-dire qu'elle apprenait à travailler le corail » Dans une note de son édition de *Graziella*, Jean-Michel Gardair précise que « le féminin de corailleur est une création de Lamartine, dans la mesure même où le terme désignait les pêcheurs de corail et non les ouvriers (pour la plupart des femmes) qui le travaillent : ce dernier sens ne sera attesté qu'à partir de 1907. Par corailleuse, Lamartine traduit le féminin du napolitain *curallaro*, signifiant « qui travaille ou vend le corail ». De son côté, pour ce qui est de façonner des mots nouveaux, Mistral n'est pas en reste. Les termes provençaux *arpaia*, *arpaire* et *arpaiairello* – représentés une seule fois chacun dans le

⁷⁵ *Graziella*, III, X, p. 118.

⁷⁶ Selon les auteurs du XIX^e siècle, notamment Albin Mazon (*Voyage dans le Midi de l'Ardèche*, Privas, 1884, p. 199-200), ou encore l'abbé Moutier (*Lou Rose*, Valence, 1896, vers 25 et s.), l'orpaillage était synonyme de grande pauvreté.

⁷⁷ Chant V, laisse XLV, vers 9-11.

⁷⁸ Le terme est typographié en italique.

poème⁷⁹ – font partie de ces mots absents du *Tresor dóu Felibrige*, mais que Mistral consigne dans *Lou Pouèmo dóu Rose*.

Sur le plan symbolique, ce sont donc des personnages aquatiques...« Fille[s] des vagues... coiffée[s] par les rayons »⁸⁰ – qui se désignent elles-mêmes comme telles – lorsque Graziella parle de son métier de corailleuse (« N'est-ce pas, dit-elle, que c'est un bel état pour une fille de la mer comme moi ? »⁸¹), et lorsque la « fleur du Rhône »⁸² s'identifie à Galatée, dont le prince d'Orange vient de lui faire le conte (*Iéu siéu flourido / Pèr la vertu de l'aigo...* « Moi, je suis fleurie / par la vertu de l'eau... »⁸³). L'Anglore et Graziella, jeunes filles écloses comme la vision d'Ischia d'un « rêve de poète »⁸⁴, concrétisent à peine le fantasme vague qu'elles alimentent, ou, comme dit Lamartine, « la passion du vague et de l'inconnu, cette perspective aérienne des jeunes imaginations... »⁸⁵. D'une œuvre à l'autre, l'enfant pauvre de la mer ou du fleuve représente le désir et l'amour pur, ainsi qu'une pauvreté idéalisée, poétisée, pour laquelle un prince tel que Guilhem peut abandonner un royaume. Elles incarnent principalement une pauvreté heureuse et sublimée, qui s'épanouit au sein de la nature, loin des contraintes sociales.

⁷⁹ On trouve *arpaia* au chant III, laisse XXVIII, vers 23, *arpaire* au chant V, laisse XLVI, vers 23, et *arpaiairello* au chant XI, laisse XCV, vers 30.

⁸⁰ *Graziella*, IV, XXXI, p. 177.

⁸¹ Graziella parle de son métier de corailleuse : « N'est-ce pas, dit-elle, que c'est un bel état pour une fille de la mer comme moi ? » *Graziella*, III, X, p. 118.

⁸² *Lou Pouèmo dóu Rose*, chant III, laisse XXX, vers 8. ...*dins l'aigo / Fai soun sejour emai soun expandido*, « dans l'eau / elle fait son séjour et s'y épanouit ». (II, XIV, 11-12) ; *O flour de Rose espelido sus l'aigo !* « ô fleur de Rhône épanouie sur l'eau ! » (VII, LVI, 33).

⁸³ VIII, LXVI, 43-44.

⁸⁴ *Graziella*, III, IV, p. 50 : « [Ischia] sortant de la mer... éclore comme d'un rêve de poète... »

⁸⁵ *Graziella*, III, II, *op. cit.*, p. 66.

Mais ici intervient une différence notable entre les deux personnages. Pour le narrateur de *Graziella*, l'état de « fille de la mer » marque tout de même l'infranchissable distance qui sépare de son rang cette enfant de pêcheurs : « Tu auras beau faire, va ! tu ne seras jamais qu'une fille des vagues au pied marin et coiffée par les rayons de ton beau ciel. Il faut t'y résigner et en remercier Dieu »⁸⁶, lui dit-il. Or, si *Graziella* a prosaïquement le « pied marin », l'Anglore est « fleurie par la vertu de l'eau »... Voici ce que lui dit son prince :

*Siés pas la flour d'amour, tu que, nascudo
Coume elo au sen de l'aigo, simboulises
La dileicioun unenco e proumierenco
D'un mounde nòu e bléuge de jouvènço ?*⁸⁷.

N'es-tu pas la fleur d'amour, toi qui, née
comme elle au sein de l'eau, symbolises
la dilection unique et primitive
d'un monde neuf et brillant de jeunesse ! ».

L'héroïne de Mistral – qui n'est pas un souvenir, mais une vision poétique⁸⁸, une *farfantello*⁸⁹ (« une lubie »), un mythe – appartient à une autre dimension poétique, beaucoup plus riche de symboles⁹⁰. Elle est un personnage clef du symbolisme du *Pouèmo dóu Rose*. Elle n'est pas seulement une jeune fille en fleur, victime de ses illusions, elle aussi muse, sorcière et sirène, elle a part au fantastique et au mystère, elle découvre un Rhône

⁸⁶ *Graziella*, IV, XXXI, p. 177.

⁸⁷ VIII, LXVI, 8-11.

⁸⁸ II, XII, 17-24.

⁸⁹ II, XII, 12.

⁹⁰ Nous renvoyons à notre étude sur le personnage de l'Anglore, « Création d'un mythe rhodanien : l'Anglore du Malatra », *La France Latine*, n° 139, 2/2004, p. 7-69.

des profondeurs que les hommes du Caburle devinent à peine, et où règne le Drac...

Il va de soi que ces quelques rapprochements, réunis dans le but de souligner la prégnance de l'œuvre de Lamartine dans l'écriture mistralienne, ne doivent permettre en aucun cas de réduire l'Anglore à une Graziella rhodanienne. Si *Lou Pouèmo dóu Rose* prend parfois quelques accents lamartiniens, Mistral sait se démarquer de son modèle. En l'occurrence, il n'est d'ailleurs pas le seul. Comme dans toute œuvre de grande envergure, l'intertextualité contribue à la richesse du *Pouèmo dóu Rose*, et l'on y trouve d'autres réminiscences, allusions ou références aux grands modèles romantiques. Nous nous sommes demandé, par exemple, si, en pensant à l'Anglore, Mistral avait eu en tête cette phrase des *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand : « Dans la vallée du Rhône, je rencontraï une garçonnette presque nue qui dansait avec sa chèvre »⁹¹. Plus certainement, dans la scène où Maître Apian, rencontrant des forçats en amont d'Orange, au chant VIII (laisse LXVII), en tire une leçon sur les revers de la destinée⁹², il semble y avoir une allusion précise à une lettre du *Rhin* (1842) de Victor Hugo (que Mistral avait vraisemblablement

⁹¹ *Mémoires d'Outre-Tombe*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1951, tome 2, p. 765. Chateaubriand passa en Suisse par la vallée du Rhône en 1833, pour se rendre à Venise.

⁹² *Lou Pouèmo dóu Rose*, chant VIII, laisse LXVII, vers 16-20 :

*E que d'eisèmples en tóuti acò vous fugue !
 Van à Touloun, ai ! las ! manja de favo...
 E i'a de tout aqui : de gènt de glèiso,
 De sacamand, de noble, de noutàri,
 Enjusquo d'innoucènt !*

Et que d'exemple à vous tous cela serve !
 Ils vont manger des fèves à Toulon, malheureux !...
 Il y a là de tout : des gens d'église,
 des chenapans, des nobles, des notaires,
 voire des innocents !

lu), où la présence d'un galérien⁹³, près de la chute de Lauffhen, lui donne à méditer...⁹⁴. Et puisqu'il est question du Rhin, auquel nous pensons que Mistral a voulu opposer le Rhône, il nous semble évident que le Rhin wagnérien affleure en particulier dans le thème de « l'or du Rhône », en référence au *Rheingold* de Wagner (1869), où le fleuve symbolise la Nature dans son état primitif, ainsi que le berceau de la civilisation germanique⁹⁵. Si l'or de *Nibelungen* est gardé par les Filles du Rhin, celui du Rhône appartient à l'Anglore, la nymphe et la Fleur du Rhône. Ajoutons que la quête de cette dernière, la *flour de Rose*, n'est pas sans rappeler d'une certaine manière la « Fleur Bleue », symbole de l'éternel féminin romantique, dans *Henri d'Ofterdingen* (1802) de Novalis, où le personnage d'Henri d'Ofterdingen est pris d'une « passion pour une fleur », et s'adonne à une quête tellement proche d'une *farfantello de prince pantaiaire*, « lubie de prince imaginaire, rêveur »⁹⁶.

Le personnage de l'Anglore étant, comme nous l'avons dit, au cœur de la poétique du *Pouèmo dóu Rose*, il nous paraît en outre bénéficier d'autres influences. La scène du bain la rapproche des « baigneuses » chères à la peinture impressionniste de cette deuxième partie du XIX^e siècle, et lorsqu'elle s'abandonne à la

⁹³ C'est le terme employé par Hugo, dans le sens de « condamné à la peine des travaux forcés » (d'après le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, t. VIII, 1866-1879, Slatkine reprint, Genève Paris, 1982).

⁹⁴ « À quelques pas de la chute, on exploite la roche calcaire, qui est fort belle. Du milieu d'une des carrières qui sont là, un galérien rayé de gris et de noir, la pioche à la main, la double chaîne au pied, regardait la cataracte. Le hasard semble se complaire parfois à confronter dans des antithèses, tantôt mélancoliques, tantôt effrayantes, l'œuvre de la nature et l'œuvre de la société. » *Le Rhin, Lettres à un ami* [1842], *Voyages*, coll. Bouquins, Laffont, Paris, 1987, lettre XXXVIII, p. 355.

⁹⁵ Sur ce thème, nous renvoyons notamment à Jean Markale, *Siegfried ou l'or du Rhin. La légende des Nibelungen*, Édition Retz, Paris, 1984.

⁹⁶ *Lou Pouèmo dóu Rose*, chant I, laisse XII, vers 12.

renverse dans le fleuve où elle laisse flotter sa chevelure, elle a quelque chose des Ophélie des Préraphaélites... Mais, plus particulièrement, la rencontre amoureuse de l'Anglore et du Drac rappelle le thème du corps à corps érotique entre une femme et un serpent devenu une véritable mode dans la peinture symboliste, entre 1880 et 1900 (c'est-à-dire à peu près entre la période de « gestation » et la publication du *Pouèmo d'ou Rose*).

En ce qui concerne l'Anglore, les réminiscences littéraires ou artistiques sont donc nombreuses, mais de toutes ces rencontres, il appert que Frédéric Mistral intègre les influences sans jamais en devenir tributaire. Qu'elles soient romantiques ou symbolistes, ces références interviennent le plus souvent en contrepoint, en faire-valoir. Comme le Rhône est un fleuve solaire s'opposant au Rhin « brumeux »⁹⁷ des Romantiques, l'Anglore est une Ophélie moins exsangue que les pauvres victimes de la peinture symboliste, une Lorelei moins tragique que celle de Brentano, une femme-serpent qui dégage un érotisme plus subtil que celui des étreintes flaubertiennes de Salammbô et du Python de Baal, une Graziella plus mystérieuse et plus onirique.

Céline Barnichon-Magrini

⁹⁷ Cf. *Lou Pouèmo d'ou Rose*, chant I, laisse XII, vers 1-2 :
De soun reiaume ubagous e palustre
Ounte lou Ren dins li brumo se nègo...

De son royaume ombreux, paludéen,
 où le Rhin se noie dans les brumes...

Mistral et le silence (et donc Vigny)

Nous présentons ici les résultats d'une enquête sur le silence dans les quatre grands poèmes suivis de Mistral – *Mirèio* (1859), *Calendau* (1866), *Nerto* (1884) et *Lou Pouèmo dóu Rose* (1897) – avec, accessoirement, des considérations sur les deux recueils *Lis Isclo d'Or* et *Lis Óulivado*, ainsi que sur les *Memòri e raconte*. Naturellement, des omissions ont pu être commises à la marge de nos dépouillements¹, mais il nous étonnerait qu'elles affectent le dessin des trajectoires d'ensemble, dont on constatera qu'elles sont assez nettes.

Ont donc été retenus :

- les mots et expressions marquant le silence : *silènci*, *silencious*, *mut*, *à la mudo*, *amudi*, *amudimen*, *desparaula*...
- les mots et expressions qui instaurent le silence : *se teisa*, *muto pas*, *quinco pas*, *chut*...
- certains emplois particuliers de termes dont la traduction (par Mistral lui-même, rappelons-le) indique explicitement le silence : *cala*, *ista* ou *esta siau*, *mè*, *d'aise* ; *li serre tranquilas* (« les pics silencieux » dans *Roumanin*, *Isclo d'Or*)...
- des expressions telles que *sènso rèn dire*, *sènso mai dire*, *n'en disès pas uno*, *noun poudiéu parla*, *sènso mai de resoun*, *sènso muta*, *degun n'en parlo*, *se n'en parlo plus*, *de parla s'arrèsto*...
- des phrases qui impliquent le silence : *res bessai l'avié visto parla*, *faire calamo* (ou *calaumo* ou *calanço*) ; *s'entendié rèn* ; *em'un det sus la bouco*...².

¹ Nous avons contrôlé et complété nos relevés grâce au Glossaire général de l'œuvre poétique de Frédéric Mistral qui constitue le t. II de la thèse de Jean-Claude Rivière (Sens et poésie – Étude poétique de l'œuvre lexicale de Frédéric Mistral, Nantes, 1985), d'une grande utilité même s'il appelle parfois de petits addenda (par exemple les emplois de *teisa* dans *Mirèio*, II, 59 et 311 ; III, 503 ; X, 420).

² En revanche, bien que les nuances fussent parfois ténues, nous n'avons pas intégré les mots signifiant « taciturne » (= « qui est

Observons, en préambule, que les notations de silence sont le fait du Mistral poète, beaucoup plus que du Mistral prosateur. Dans les 360 pages des *Memòri e raconte*³, on en relève une quinzaine, dont trois se situent d'ailleurs dans des citations de poèmes. *Grosso modo*, cela fait une mention toutes les 30 pages, ce que confirme la lecture de l'*Escourregudo pèr l'Itàli*, qui n'en procure qu'une en 35 pages⁴. Proportionnellement, il y en a bien davantage dans *Calendau* (36 pour 260 pages, donc environ une toutes les 8 pages) ou dans *Nerto* (15 pour 180 pages, donc une toutes les 12 pages), d'autant qu'en volume de texte, les pages de vers sont inférieures à celles de prose.

Considérons à présent les quatre grands poèmes. On rencontre 42 notations de silence dans *Mirèio* ; 36 dans *Calendau*, 15 dans *Nerto* et 22 dans le *Pouèmo dóu Rose*. Donc diminution progressive de *Mirèio* à *Calendau*, puis de *Calendau* à *Nerto*, avec une très légère remontée dans *Lou Pouèmo dóu Rose*. Cela étant, si l'on raisonne en nombre de vers, il y a une notation tous les 166 vers dans *Mirèio*, tous les 194 dans *Calendau*, tous les 266 dans *Nerto* et tous les 272 dans *Lou Pouèmo dóu Rose* autrement dit la raréfaction est constante du premier au dernier poème. Il en va de même quand on considère le volume de texte (autrement dit le nombre de syllabes, induit par le type de vers) : une notation toutes les 1642 syllabes dans *Mirèio*, toutes les 1916 dans *Calendau*, toutes les 2666 dans *Nerto* et toutes les 3000 dans *Lou Pouèmo dóu Rose*. Bien entendu, on pourra juger éminemment rébarbative pareille comptabilité, au regard des infinies beautés de l'écriture poétique ; mais dès lors que le critique refuse d'en rester aux vagues « impressions », et qu'il

d'humeur à parler peu », Littré), à savoir *soutourniéu*, *amachouti*, *pau-parlo*..., ni l'expression à *la chut-chut* (« en chuchotant »).

³ Dans l'édition originale, Plon, Paris, 1906.

⁴ Dans l'édition La Poterne, Montfaucon, 1985.

entreprend de mesurer avec exactitude les réalités et les évolutions sous-jacentes, dispose-t-il d'une autre méthode fiable ?

L'évolution ainsi mise au jour, justement, ne manque pas d'intérêt : plus Mistral avance en âge, moins il introduit des notations de silence. C'est d'ailleurs aussi pour cette raison que nous en avons compté si peu dans les *Memòri* et dans l'*Escourregudo pèr l'Itàli*, textes rédigés respectivement de 1880 à 1904 et en 1891, soit dans la seconde partie de sa vie. Une confirmation supplémentaire est apportée par la comparaison des *Is clo d'Or* (recueil édité en 1876, repris avec modifications en 1889) et des *Oulivado* (1912) : dans le premier, 30 notations de silence pour 290 pages ; dans le second, 5 pour 110 pages.

On peut même parler de décrochage net, entre le groupe *Mirèio-Calendau* (et *Is clo d'Or*) et le groupe *Nerto-Pouèmo d'ou Rose* (et *Oulivado*) – ce qui rappelle évidemment la césure qui se produit, dans l'évolution mistralienne, lors de la période dépressive de 1870-1875 : quand le poète retrouve les voies de la création, autour de 1880, nombre d'aspects se modifient, et on le constate encore ici, à propos d'une thématique précise.

Considérons à présent les grands poèmes suivis, un par un. *Mirèio* présente donc 42 notations de silence : aucun chant n'en est exempt, et ce trait concerne tous les personnages, ou presque.

Mireille, Vincent, les parents (Jeanne-Marie, Maître Ramon, Maître Ambroise), Alàri, Ourrias, tous ont leur instant de silence – sauf Taven⁵ : à la fin de ses strophes visionnaires, Mistral écrit simplement *acò di* (« cela dit » — VI, 640) alors que, pour les Saintes Maries, il indiquera *E se teisèron li tres Santo* (« Et les trois Saintes se turent » — X, 420). La Sorcière des Baux est détentrice d'une parole prophétique, magique, et dans un contexte magique, précisément, il y a réticence à souligner son

⁵ Il en va de même pour Vincenette et pour Andreoun, aux apparitions limitées, certes, mais dont on remarquera que, comme Taven, ils sont bienveillants à l'égard de l'héroïne et de son amoureux.

interruption. D'ailleurs, c'est Taven elle-même qui brandit la menace d'une parole figée, à l'égard de jeunes filles trop ironiques : *Que la Roumèco / Vous rendeguèsse tóuti mèco !* (III, 299-300), l'adjectif *mè* impliquant un mutisme subit⁶.

Maints « petits » personnages sont présentés, à un moment ou un autre, comme silencieux : les valets du mas (I, 300), les magnanarelles et Nore (III, 503), le pilote de la barque des Trèves (V, 434 et 505), les âmes mortes du Rhône (V, 507), les porchers qui trouvent Vincent blessé (VI, 15), le berger qui traite dans la nuit (VIII, 129), les passagers de la barque des Saintes (XI, 132), la femme aveugle qui attend un miracle (XII, 200).

Il en va de même pour certains animaux, les rossignols (I, 530), les taureaux d'Ourrias (IV, 359), les chiens du berger Antelme (IX, 366) ; pour des éléments tels que les zéphirs (II, 309-312), la forêt de la Sainte-Baume (XI, 464), la terre (VII, 307), la mer (XI, 103), et bien sûr la Crau dans le célèbre leit-motiv du chant V, *La Crau èro tranquilo e mudo...* ainsi que dans deux autres passages (V, 330 et VIII, 194). Même avec ce dernier cas, cela ne donne qu'une faible « projection affective » sur la nature⁷.

On remarquera par ailleurs qu'il s'agit, la plupart du temps, de notations fort simples : le silence est demandé (*chut !*), indiqué (*mut, silènci*) et avec de très rares raffinements dans son instauration (*li brut pau à pau moulavon*, « les bruits peu à peu s'éteignaient » — VI, 408) ou dans sa qualification (*un silènci mourtau*, « un silence de mort » — VII, 406). A retenir, toutefois, la belle image du berger *mut coume la niue* (« muet comme la

⁶ Cf. *Mirèio*, II, 401, quand Vincent *restè mè*, « resta interdit » (= « qui ne peut répondre », Littré) et *Pouèmo dóu Rose*, XII, CIV, 25 : *Mèste Apian, devengu pale, / Arregardavo mè la nau magico* (« Maître Apian, devenu pâle, regardait muet la barque magique »). La traduction de *Mirèio* ne rend pas cette nuance (« La Roumèque puisse-t-elle, toutes, vous stupéfier ! »).

⁷ Ce qui rejoint les analyses – également chiffrées – fournies par Charles Mauron dans son étude « Le vocabulaire affectif dans *Mirèio* » (1955, reprise dans le volume *Études mistraliennes*, Saint-Remy-de-Provence, 1989, p. 276-279).

nuît » — VIII, 409) — mais Mistral est loin des subtilités lamartiniennes : *Rendez les ténèbres plus sombres et le silence plus épais*⁸, ou *ces concerts muets qui s'élèvent en moi*⁹. En revanche, il s'essaie à certains effets, par exemple à celui du silence rétrospectif, avec Maître Ramon : *Santo Ano d'At ! pièi fau rèn dire* (« et il faut se taire » — VII, 519) où est impliquée une parole refoulée, ou celui de « fond de silence », illustré par Lamartine dans une strophe du *Lac*¹⁰ et affectionné par Vigny¹¹ : *E dins lis oundro e la calaumo / Entendien degouta sus lou sòu cristalin, / Degouta lou trespìr di vòuto, / E rèn qu'acò, de vòuto en vòuto...* (« Et dans les ombres et le silence, on entendait dégoutter sur le sol cristallin, dégoutter la filtration des voûtes, et cela seul, d'intervalle en intervalle... » — VI, 335-338).

Passons à *Calendau*. Le nombre de notations (36) est assez proche et, là aussi, elles sont présentes dans tous les chants. Comme dans *Mirèio*, encore, le silence est attribué aux personnages principaux et aux « petits » personnages : les convives du mariage (II, 372), le berger qui voit fuir Estérelle (II, 462), les pêcheurs durant leur veille (III, 483), les tambourinaires (VI, 45), les chanteuses de cantiques (VI, 305), la foule de Cassis (VI, 373), les compagnons VIII, 506), les fillettes enlevées par Marco-mau (IX, 314), les Rois Mages de la Fête-Dieu X, 268)

En revanche, le silence prêté au décor a diminué. Ne restent que les bateaux *amudi* (III, 350), le *pople mut* des poissons III, 546),

⁸ Hymne du soir dans les temples (Harmonies poétiques et religieuses).

⁹ Invocation (Harmonies poétiques et religieuses).

¹⁰ Un soir, t'en souvient-il ? nous voguions en silence ; / On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux, / Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence / Tes flots harmonieux. (Méditations poétiques).

¹¹ « Sur un fond de silence, il détache un cri, un grondement, un soupir qui prend, par contraste, une intensité souvent anormale » (François Germain, *L'imagination d'Alfred de Vigny*, Paris, 1961, p. 118).

« les rames dans l'onde se plantant silencieuses » (*li palo / Dins l'oundo se plantant en silènci* – V, 212-213), *lou silènci di mountagno* (VI, 396) : pareille raréfaction correspond à la courbe décroissante de « projection affective » constatée entre *Mirèio* et *Calendau*¹².

Inversement, la palette lexicale s'est élargie : par rapport à *Mirèio*, *Calendau* ajoute *desparaula*, *amudi*, *cala*, *faire calanço* et aussi le geste *em'un det sus la bouco*. L'effet de « fond de silence » est repris, en double exemplaire : *s'entendié rèn, que la piccolo / De quauque bastidan fousènt soun adrechoun* (« On n'entendait rien, si ce n'est la pioche - de quelque paysan qui cultivait son coin de terre » — IV, 160-161) et *touto voues calo ; / Lou fifre canto soul...* (« toute voix cesse ; - le fifre chante seul... » X, 321-322). En outre, dans cette seconde épopée, Mistral implique le silence dans des jeux de contraste : le premier se situe au chant II : Estérelle, après s'être évanouie, se réveille, tandis que *grand vioulènci / Avié fa plaço à grand silènci* (« le violent tumulte - avait fait place à un profond silence » — 407-408) ; on en a un autre au chant VI : *Oh ! lou silènci di mountagno, / Coume èro bon ! vau, la lagno, / Lou brut...* (« Oh ! le silence des montagnes, qu'il était bon ! là-bas l'inquiétude, le bruit » — 396-398), et encore un au chant VII, quand Calendal gravit le mont Ventoux : *Quauco esmarrado bedouvido / Sus iéu, de liuen en liuen, s'envoulavo d'un piue : / Après, tout mut !* (« Quelque mauviette, égarée de sa route, sur moi, de loin en loin, s'envolait d'un piton : après, vaste silence ! » — 114-116). Si l'on s'arrête un instant sur ce dernier passage, on s'aperçoit que Mistral, au départ, n'a pas indiqué par quel sens son personnage percevait l'envol des oiseaux : de prime abord, on pourrait penser à la vue ; or la clause, *tout mut !* révèle, avec effet rétroactif, qu'il s'agissait de l'ouïe, et que les oiseaux criaient : jolie finesse !

¹² Cf. la communication de Charles Mauron, « Le vocabulaire affectif de Mistral » (1958 – reprise dans le volume *Études mistraliennes*, op. cit., p. 284-285).

Ces jeux de contraste donnent lieu, aussi, à des utilisations dramatiques : réclamer le silence, ce n'est plus solliciter l'attention, c'est faire barrage à une parole sentie comme dangereuse, que l'on refuse d'entendre. Estérelle tente d'interrompre l'hymne à l'amour que déploie Calendal – en vain, puisque le jeune homme poursuit, jusqu'à sa proposition de mariage : *Taiso-te ! – Noun ! la terro e l'oundo / Parlon...* (« Tais-toi ! – Non ! la terre et l'onde — parlent... » — I, 92-93).

De même, quand un vieillard racontait les dangers représentés par Estérelle, Calendal lui disait *Teisas-vous !* (« Taisez-vous ! » — IV, 344), et quand le brigand Bel-Arbre commençait à dévoiler les liens entre la dame d'Aiglun et Séveran, celui-ci l'interrompait sèchement : *Silènci !* (« Silence ! » - V, 447). Tout cela est à rattacher au fait qu'il existe, dans *Calendau*, une tension, une dynamique du discours : non seulement l'éloquence persuasive du héros s'avère plus forte que les violences armées des Compagnons (chant VIII), mais la stratégie de Calendal (expliquée clairement dans les str. 14 et 15 du chant III) consiste à *tout escudela* (« tout divulguer ») de ses exploits afin de remporter sur son rival une victoire psychologique et morale. En outre, contrairement à *Mirèio*, *Calendau* comporte des mensonges, des non-dit, des secrets, que la parole éclaire au fil de son déroulement : grâce au discours de son beau-père, Estérelle a appris qu'elle avait en réalité épousé un chef de brigands ; elle finit, plus tard, par avouer à Calendal qu'elle est déjà mariée ; enfin l'immense récit de Calendal révèle à Séveran le lieu où se cache son épouse. On comprend, dans un tel contexte, l'importance que peut revêtir le silence, ou sa rupture.

Bref, dans *Calendau*, Mistral a donné au silence une densité qu'il ne possédait pas dans *Mirèio*. On en a une attestation supplémentaire dans le traitement d'un motif, celui du personnage, réel ou représenté (en statue, en allégorie), qui a encore la possibilité de se mouvoir et/ou de voir, mais qui est confiné dans le silence. Il apparaît furtivement dans *Mirèio*, avec les âmes des noyés du Rhône qui « suivent, silencieuses et lentes,

le rivage » (*seguien à la mudo, e plan, lou ribeirés* – V, 507). *Calendau* en fournit trois exemples, dans le même chant X, d'abord dans les strophes initiales :

*Lou tèms es clar e l'ouro bono ;
Mai li cassaire, mai li dono,
Segrenous, atentiéu, pale d'estounamen,
Veson veni la mau-parado,
Sènso rèn dire : talo, en rado,
Aquéli figuro daurado
Qu'à la pro di navire espèron fissamen*

*L'oundo esfraiouso que s'avanço
Pereilalin...*

« Le temps est clair et l'heure bonne ; — mais les chasseurs, mais les donzelles, — ténébreux, attentifs, pâles d'étonnement, — voient arriver la catastrophe, — sans dire mot : telles, en rade, — ces figures dorées — qui, aux proues des navires attendent fixement - l'onde effroyable qui s'avance — à l'horizon... » — X, 1-9).

Puis dans le défilé de la Fête-Dieu aixoise : *La Niue qu'aparèis / E qu'amudido s'emmantello / Dins soun caban clafi d'estello* (« la Nuit qui apparaît — et se drape, silencieuse, — dans son manteau semé d'étoiles » — X, 206-208) et *Un davans l'autre, li Rèi Mage, / Ufanous, mut coume d'image, / Varaion pèr la vilo* (« Un devant l'autre, les Rois Mages, — pompeux, muets comme statues, — vont errant par la ville » — X, 267-269).

Pointe enfin, dans *Calendau*, dans les ultimes strophes du chant VI et donc au centre même du poème, le silence de la pierre, de la pétrification douloureuse, avec *aquelo grand figuro muto* (« cette grande figure muette »), ce rocher appelé la Tête du Puget qui

aurait été sculpté, disait-on, par Puget lui-même dans un moment d'amertume¹³.

Par rapport à ce qui précède, *Nerto* marque un net rétrécissement. Il s'y rencontre beaucoup moins de silence (15 notations), et une palette lexicale réduite : *lou vièi s'arrèsto*, *lou pople que fai chut*, *lou silènci*, *se teisa* (3 occurrences), avec surtout *mut* (7 occurrences), *amudi*, à *la mudo*. Cette concentration sur *mut* (et ses composés) va de pair avec une répartition significative des notations. Dans la ligne de ce que *Calendau* nous apprenait, la parole est un pouvoir, et dans *Nerto* la maîtrise des événements (excepté au dénouement) appartient au Diable : de fait, celui-ci n'est jamais touché par le silence, et Rodrigue de Lune, qui doit tant au Malin, n'est arrêté dans sa parole qu'une fois (*Oh ! teisas-vous, Nerto ié fai...* — « Oh ! taisez-vous ! Nerte s'écrie... » — III, 299). *A contrario*, l'impuissance du monde religieux s'évalue à ses silences, qu'il s'agisse du pape Benoît XIII (*Es demoura mut sus soun trone, / Mut tout de long...* — « Et sur son trône il est demeuré muet, - muet tout le temps » — IV, 12-13), du couvent de Montmajour (*Quand me rapelle toun silènci...* — « lorsqu'en mémoire me revient ton silence » — III, 449), du « prie-Dieu » [= mante religieuse] *amudi* (« silencieux » — Ep., 142) et, bien sûr, de la petite Nerte : muette dans l'épisode des Alyscamps (*mudo* – V, 430), comme à l'arrivée de Satan (*mudo* – VII, 425), elle est pétrifiée dans la statue de *la Mourgo*, que Mistral, dans l'Épilogue, qualifie de *mudo* à deux reprises et à quelques vers de distance (v. 97 et 106), répétition qui n'est guère dans ses habitudes d'écriture. Pour la première fois dans son évolution, le poète provençal montre l'une de ses héroïnes plongée dans un mutisme mortel :

¹³ Sur ce passage, cf. notre étude « Mistral et Puget » dans le volume *Correspondances – Mélanges offerts à Roger Duchêne*, Tübingen-Aix-en-Provence, 1992, p. 93-106.

*E l'oumbro ié viro à l'entour,
E li sesoun fan soun retour,
E tout se mudo e se remudo :
La Mourgo rèsto, negro e mudo...*

(« Et autour d'elle l'ombre tourne, — et les saisons suivent leur cours, — et tout change et tout se remue : — la Mourgue reste, noire et muette. » — Ep., 103-106)...

Sur ce point encore, on rejoint l'analyse globale du « vocabulaire affectif », qui montre que « l'héroïne porte une énorme charge de douleur », dans le cadre d'un « schéma de persécution »¹⁴. Et justement, exorcisant le caractère absolu et trop douloureux de ce mutisme pétrifié¹⁵, Mistral lui apporte un correctif rompant épisodiquement (et hypothétiquement) le silence :

*Mai, en de tèms que i'a, tant-lèu
Que la rajolo dóu soulèu
Mounto à soun aut, dison que canto :
Emé l'auriho aqui toucanto
Se pos sesi lou cantadis,
Vers li miejour, parèis que dis
La Saludacioun angelico.*

(« Mais, à certaines dates, dit-on, — sitôt que le soleil ardent – monte à son apogée, elle chante : — l'oreille appliquée à la pierre, — si tu

¹⁴ Charles Mauron, « Le vocabulaire affectif de Mistral » in *Études mistraliennes*, op. cit., p. 289.

¹⁵ Cette dualité — une *Mourgo* qui se tait, une *Mourgo* qui parle – s'ajoute à la dualité majeure de l'Epilogue – Nerte pétrifiée, Nerte entrant triomphante au paradis – selon un système de dissociation et de compensation qui a pu être suggéré à Mistral par le double dénouement de *Jocelyn* — un *Epilogue*, puis une *Variante* – comme nous l'avons montré dans notre thèse *Recherches sur la création poétique de Frédéric Mistral : l'exemple de « Nerto »*, Paris IV-Sorbonne, 1988, dactyl., p. 1115-1116.

peux percevoir le chant, — vers midi, paraît-il, elle dit — la Salutation angélique. » — Ep., 107-113).

Pour la première fois aussi, Mistral prête ainsi à l'une de ses héroïnes une voix d'outre-tombe : il ne l'avait fait, précédemment, que pour les « saints de pierre » du portail de Saint-Trophime d'Arles, dans *La Coumunioun di Sant*¹⁶.

Achevons par *Lou Pouèmo dóu Rose*. Peu de notations, là encore, et une répartition inégale (aucune dans les chants II, III et V). De même, l'éventail lexical reste étroit : *chut*, *se teisa*, *mè*, *sènso mai dire*, avec une prédilection pour *mut*, *amudi*, *à la mudo*, *silènci*, *silencious*.

À signaler un passage où le poète montre des bruits en train de décliner, tandis que le silence s'installe : *Di mandorro/Alin moron li son, la niue vèn mudo* (« Des mandores – au loin meurent les sons, la nuit devient muette » — chant X, laisse LXXXVIII, 38-39). Mistral aura attendu d'avoir soixante-cinq ans pour faire – et bien sobrement – un *decrecendo* tel que Lamartine en avait dessiné un, majestueux, à trente ans, dans *Le Vallon* :

*Mon cœur est en repos, mon âme est en silence !
Le bruit lointain du monde expire en arrivant,
Comme un son éloigné qu'affaiblit la distance,
À l'oreille incertaine apporté par le vent*¹⁷.

Cela étant, *Lou Pouèmo dóu Rose* est l'œuvre dans laquelle le thème du silence acquiert une intensité particulière. Non par la quantité des notations – nous avons vu qu'elles se raréfient – mais par leur mise en réseau, dans une quête de cohérence allant de pair, justement, avec certains élagages. Pour préciser, disons que, dans *Mirèio* puis dans *Calendau*, on trouvait des notations de silence en nombre conséquent, avec des progressions sur certaines

¹⁶ Le poème, recueilli dans *Lis Isclo d'Or*, est de 1858.

¹⁷ Méditations poétiques.

prises en œuvre, d'un poème à l'autre – mais point de stratégie globale, le tableau d'ensemble relevant plutôt de la mosaïque. *Nerto* marque un resserrement, avec une focalisation du thème sur une héroïne menacée et frappée de mutisme (par le couvent, la mort, la pétrification), ce qui correspond, évidemment, à la tonalité plus sombre, plus pessimiste, des œuvres de la seconde période mistralienne. Dans *Lou Pouèmo dóu Rose*, comme l'a écrit Philippe Gardy, « le silence va s'emparer du fleuve » et « la parole va s'abîmer dans le silence »¹⁸. Nous reprendrons ici l'analyse du point de vue qui est le nôtre ici, à la lumière de notre collecte de notations.

Partons de la célèbre laisse III (*O tèms di vièi, d'antico bounoumìo...*) où Mistral oppose ce temps révolu au temps actuel. Dans le *tèms di vièi*, dit-il, le Rhône *èro un grand brusc plen de vounvoun e d'obro* (« fut une ruche énorme, pleine de bruit et d'œuvre » — v.25), tandis que *tout acò vuei es mort e mut e vaste* (« tout cela aujourd'hui est mort, muet et vaste... »). On peut s'en tenir là, à cette antithèse forte entre temps passé bruyant et temps présent silencieux. L'examen du texte, néanmoins, révèle que le problème, tel que le poète en articule les éléments, est plus complexe.

En effet, dans le récit du « passé » (qui constitue le corps de l'œuvre), dans le tableau de ces environs de 1830 que brosse Mistral, figure déjà un Rhône silencieux :

*Entre li bord amudi, soulitàri,
 Pacifico descènd la longo floto
 Qu'à soun entour est talo l'avalido
 E talamen es vaste lou silènci
 Qu'à milo lègo sèmblo liuen dóu mounde...*

(« Entre les bords amuïs, solitaires, — pacifique descend la longue flotte, — et autour d'elle s'épand la vue si loin – et tellement est vaste

¹⁸ « La *maio*, le *traçan* et la *rousigaduro* : l'écriture mistralienne au fil du Rhône », actes du colloque *Frédéric Mistral et « Lou Pouèmo dóu Rose »*, 1997, p. 35.

le silence – qu'elle semble être à mille lieues du monde » — IV, XL, 24-28).

L'Anglore va se baigner

*... dins lou prefound silènci
De la naturo inmènso e dourmihouso,
Leissant aussi lou rouncadis dóu Rose...*

(« dans le profond silence – de la nature immense et endormie – laissant ouïr le ronflement du Rhône » — VII, LII, 22-24).

Les barques descendent le fleuve *emé de long silènci* (« avec de longs silences » — VIII, LXV, 12), la remontée, entre Tarascon et Avignon, s'effectue *dins lou silènci de la vau de Rose* (« dans le silence de la vallée du Rhône » — XI, XCIII, 25) et, à Pont-Saint-Esprit, *dins l'amudimen dóu vaste Rose* (« dans le silence du vaste Rhône » — XII, CIX, 3)¹⁹.

Le Rhône silencieux est moins celui d'un temps, présent ou passé, que celui d'un état originel du fleuve et du pays qui le borde. Il constitue un immense arrière-fond, devant lequel auront passé successivement, avec leurs bruits respectifs²⁰, la batellerie traditionnelle puis la batellerie à vapeur (la première le troublant moins et moins brutalement que la seconde), exactement comme, dans le « sirventès » *Espouscado* (de novembre 1888, donc très proche chronologiquement de la mise en chantier du *Pouèmo dóu Rose*), les paysans travaillent *envirouna de l'amplitudo e dóu silènci di gara* (« environnés de l'amplitude et du silence des guérets »), toile de fond du passage « des barbaries et des civilisations »²¹.

¹⁹ Ajoutons les barques de forçats naviguant à *la mudo* (VIII, LXVII, 3), ce qui conduit Maître Apian à exiger le silence de son équipage (*Chut !* — VIII, LXVII, 10), et la comparaison avec le *Grand Canau silencious* de Venise (IV, XLII, 51).

²⁰ Qui ont d'ailleurs des traits communs — cf. le terme de *vounvoun* (littéralement « bourdonnement ») employé dans les laisses III et CIX.

²¹ Dernière strophe de ce texte, recueilli dans la seconde édition des *Is clo d'Or*.

Dans le détail, il est remarquable que, pour la première et seule fois, nous semble-t-il, Mistral ait distribué ses notations de silence : au début, et jusqu'à la fin du *Pouèmo dóu Rose*, elles concernent l'équipage, considéré dans sa globalité et anonymement. Puis, mais seulement à partir de la seconde moitié de l'œuvre, elles affectent les personnages secondaires : le prouvier Jean Roche (*fougno en silènci* – « il boude en silence » — VII, LVI, 1 ; *èro mut* – « il ne disait mot » — IX, LXXIX, 16) et les Vénitiennes (*li tres femeto mudo* – « les trois femmes muettes » — IX, LXXVI, 8). Enfin, dans le dernier chant, Mistral en a attribué une à chacun des trois personnages majeurs : Guilhem (*Guihèn d'Aurenjo uno bono passado / Se teisë...* – « Guilhem d'Orange un bon moment se tut » — XII, CIV, 27), Maître Apian (*mè* – « muet » — XII, CIX, 25) et l'Anglore (*mudo* – « muette » — XII, CXI, 39). Il est difficile de voir là l'effet d'un pur hasard de plume...

Reste le fameux *sènso mai dire* de l'ultime vers, qui a suscité moult commentaires. À notre sens, non seulement il exprime la soumission absolue à un ordre supérieur²², mais il se rattache à un type de silence bien particulier, celui de personnages qui se taisent dans l'attente de cet arrêt suprême qu'est la mort : Maître Apian ne vient-il pas de dire *Adièu la bello vido* (« Adieu la belle vie » - XII, CXIV, 11) ? Ce silence, nous le rencontrons, chez Mistral, dans trois écrits relatifs à un père, réel, « de substitution » ou figuré :

²² Nous ne savons s'il a déjà été remarqué que l'expression *sènso mai dire* figure dans le conte *Lou bon Roumiéu* (*Armana prouvençau* 1879, repris dans le chapitre XIII des *Memòri e raconte*) où Maître Archimbaud, centenaire et alité, demande à son fils d'aller faire, pour lui, un pèlerinage à Rome ; le fils dit : *La voulounta d'un paire es un ordre de Diéu* (« La volonté d'un père est un ordre de Dieu ») et se met en chemin *sènso mai dire* (« sans dire plus »).

a/ son propre père, décédé en 1855 – les *Memòri e raconte* (chap. XV) relatent ainsi le dernier Noël : *s'èro asseta sènso muta* (« il s'était assis sans mot dire »), *lou paure vièi avié soupa, pensamentous, dins lou silènci* (« le pauvre vieux, pensif, avait soupé dans le silence »)²³ ;

b/ Lamartine, mort en 1869 – dans son *Soulòmi* d'hommage, Mistral écrit : *dins un silènci grèu alor éu s'amaguè* (« dans un silence grave, il s'enveloppa donc ») et *sènso rèn dire mouriguè* (« sans dire mot il expira ») ;

c/ Le poème *Lou Lioun d'Arle* (composé en 1877 – 2^e éd. des *Iscolo d'Or*) : *E lou grand lioun de roco, [...] / Acò di, noun quinquè plus* (« Et le grand lion de roche, [...] cela dit, rentra dans le silence »).

Dans les trois cas, l'on a affaire à des silences de recueillement, visant à taire toute doléance, toute récrimination, dans un mouvement de dignité et de fierté, à l'approche de la mort, et Mistral pense forcément à ces silences-là quand il écrit *sènso mai dire* au bas de la dernière page de son dernier grand poème. Mais on imagine mal comment il ne penserait pas, aussi, à l'auteur qui a véritablement « haussé en gloire » ce silence-là, et qui, plus généralement, est le poète du silence²⁴, Alfred de Vigny.

Sur les relations de Mistral avec Vigny, il n'est pas inutile de faire brièvement le point. Au printemps de 1859, lorsque le Maillanais « monte » à Paris pour le lancement de *Mirèio*, dont l'édition vient de paraître, Adolphe Dumas – qui était lié de longue date avec le poète français²⁵ – sollicite un rendez-vous que

²³ Rappelons que le père de Mistral lisait l'*Imitation de Jésus-Christ* (cf. l'étude de Dominique Javel, dans le présent volume) et que cet ouvrage contient un chapitre recommandant la solitude et le silence (livre I, chap. XX).

²⁴ *Le silence est la Poésie même pour moi* — cette phrase de Vigny figure en épigraphe de l'essai de Paul Viallaneix, *Vigny par lui-même* (Paris, 1964), dont la thématique du silence constitue le fil conducteur.

²⁵ Cf. Frédéric Mistral neveu, *Un poète bilingue : Adolphe Dumas (1806-1861), ses relations avec les Romantiques et avec les Félibres*, Paris, 1927, p. 105-133, et la Correspondance d'Alfred de Vigny

Vigny accorde, dans une réponse datée du 21 avril 1859²⁶, par amitié et aussi en raison de son intérêt pour les langues, y compris « régionales »²⁷. A la suite de cette rencontre, Mistral écrit une lettre, le 4 mai 1859, où il remercie « du cordial accueil » et « du ravissant volume » — en l'occurrence un exemplaire des *Poèmes antiques et modernes*. « A vous parler franchement, je n'avais encore lu de vous que des fragmen [t] s épars », avoue-t-il, en indiquant que, maintenant, il lit « avec délices, avidement » les *Poèmes antiques et modernes* et, ajoute-t-il, « l'image d'Eloa me poursuit, me fascine »²⁸. Retenons surtout qu'il gardera l'impression d'avoir été « accueilli comme un fils »²⁹. Deux ans plus tard, en juillet 1861, Vigny est au nombre des académiciens qui insistent pour que Mistral obtienne une médaille de 2000 francs au palmarès du prix Montyon de l'Académie Française³⁰ : le poète provençal lui exprime sa gratitude dans une lettre, du 24 août 1861, où il lui donne aussi des détails sur les derniers jours de leur ami commun, Adolphe Dumas, mort quelques jours

actuellement en cours de publication, dans laquelle Adolphe Dumas est présent depuis l'année 1835 (t.2).

²⁶ Reproduite dans quelques ouvrages ou périodiques, cette lettre peut être lue *in extenso*, commodément, dans l'intéressante recension réalisée par Henri Moucadel, *Dans la boîte aux lettres de l'auteur de « Mirèio » : lettres reçues en 1859 par Frédéric Mistral*, Maillane, 2009, p. 110-111.

²⁷ Cf. Jacques-Philippe Saint-Gérard, « Le poète, le râteau et la pierre ponce : de quelques intérêts marginaux d'Alfred de Vigny », *Romantisme*, n° 59 (1988), p. 91-105.

²⁸ Cette « fascination » pour *Eloa* commence-t-elle avec le livre offert par Vigny en 1859, ou remonte-t-elle plus avant, à la lecture des « fragments épars » ? Dans la seconde hypothèse, on pourrait rapprocher du poème de Vigny la strophe 67 du chant XI de *Mirèio*, sur les anges recueillant dans un calice une larme de Marie-Madeleine.

²⁹ Lettre du 28 décembre 1907 à Ernest Dupuy.

³⁰ Cf. Lise Sabourin, *Alfred de Vigny et l'Académie Française*, Paris, 1998, p. 740-742.

auparavant. Tels sont les enseignements que l'on peut déduire des correspondances. En 1863, Vigny meurt à son tour. Son décès privera Mistral d'un appui prestigieux quand *Calendau* paraîtra en 1867, d'autant qu'à cette époque Lamartine ne pourra intervenir, étant dans un état de santé très diminué.

Toutefois les attachements psychologiques et littéraires demeurent par-delà les disparitions, et renforcés encore par celles-ci. Quand Lamartine meurt, en 1869, Mistral écrit son *Soulòmi sus la mort de Lamartine*, où il exprime, avec émotion et sincérité, son attachement filial à l'auteur du *Quarantième Entretien*. Cela étant, pour qui a fréquenté les œuvres des grands Romantiques français, il est clair que la thématique du poème renvoie non seulement à Lamartine (pour le début) mais aussi à Vigny, avec les deux strophes finales, l'assimilation au Christ mourant et la glorification du silence, qui évoquent irrésistiblement le poème *Le Mont des Oliviers* et sa strophe terminale :

Le Silence

*S'il est vrai qu'au jardin sacré des Écritures,
Le fils de l'Homme ait dit ce qu'on voit rapporté ;
Muet, aveugle et sourd au cri des Créatures,
Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le Juste opposera le dédain à l'absence
Et ne répondra plus que par un froid Silence
Au Silence éternel de la Divinité.*

Détail significatif, Mistral adresse et dédie cette pièce à Louis Ratisbonne, qui la publie dans le *Journal des Débats* accompagnée d'une traduction en vers français, de son cru : or, si Ratisbonne avait écrit dix ans plus tôt un article flatteur sur *Mirèio*, il était surtout devenu, dans l'intervalle, l'exécuteur testamentaire de Vigny, et, comme tel, l'éditeur de ses œuvres posthumes, *Les Destinées* (1864) et le *Journal d'un poète* (1867). En somme, Mistral a eu le sentiment de bénéficier, du côté de Vigny, d'une bienveillance paternelle analogue à celle que

Lamartine lui dispensait, bien que cette dernière fût, naturellement, plus chaleureuse et plus démonstrative³¹.

Une certaine présence, en filigrane, d'*Eloa* est probable dans *Nerto*, notamment pour les tirades de Rodrigue aux chants II, III et V, assez proches des discours de l'Ange séducteur de Vigny³², et cette veine se prolonge, plus nettement même, croyons-nous, dans *Lou Pouèmo dóu Rose*, où c'est alors le personnage du Drac qui reprend, parfois en des termes très proches, ce rôle de l'Ange tentateur³³. À noter que la rédaction du *Pouèmo dóu Rose* se situe à une période où, depuis 1885, Vigny recommence à être prisé et étudié³⁴, entre autres raisons pour son agnosticisme qui intéresse la pensée laïque – et cet aspect peut être rapproché du dégagement manifesté, dans le poème mistralien, à l'égard de la religion³⁵.

³¹ Même si les relations entre les deux poètes français furent fluctuantes, elles ne devinrent jamais conflictuelles et donnèrent lieu, au contraire, à certains rapprochements, notamment en 1848 (cf. Marie-Renée Morin, « Vigny et Lamartine : un face à face ? » *Bulletin de l'Associations des Amis d'Alfred de Vigny*, n° 37, 2008, p. 52-69) : on se méprendrait donc en supposant que le soutien lamartinien aurait pu défavoriser Mistral auprès de Vigny.

³² Cf. notre thèse *Recherches sur la création poétique*, op. cit., p. 1099-1113.

³³ *Id.*, p. 1126-1132.

³⁴ Cf. Pierre Flottes, *Vigny et sa fortune littéraire*, Saint-Médard-en-Jalles, 1970, p. 77-83, qui cite notamment les ouvrages de Paléologue, *Alfred de Vigny* (1891) et de Dorison, *Alfred de Vigny, poète philosophe* (1892) où l'on trouve une vingtaine de pages sur la strophe *Le Silence*.

³⁵ Cf. XII, CV, 22-28 : Mai pèr nous benesi i'aura lou prèire ? / Venguè subitamen la bono chato. / — Ah : i'a'n bèu tèms qu'es mort, faguè lou prince, / Lou prèire de l'autar ounte t'aduse ! / Mai pèr nous benesi, nous canta messo, / Auren-ti pas, de qu'as pòu ? li tourtouro / Que si murmur d'amour jamai noun moron ! (« Mais pour nous y bénir y aura-t-il le prêtre » — dit subitement la jeune ingénue. — « Ah ! il y a beau temps qu'il est mort, fit le prince, — le prêtre de l'autel où je t'amène ! — Mais pour nous bénir et nous chanter messe,

Curieuse coïncidence enfin, l'édition originale du *Pouèmo d'ou Rose* voit le jour en 1897, l'année même du centenaire de la naissance de l'auteur des *Destinées*.

À tout cela vient s'adjoindre, naturellement, la parenté du *sènso mai dire* (traduit par « sans autre plainte » — expression de tonalité assez « Vigny ») avec la strophe du *Silence* citée plus haut, ou avec *La Mort du Loup*, texte dans lequel le Loup meurt, sans jeter un cri, d'où la conclusion : *Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse...* et le message final :

*Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le Sort a voulu t'appeler,
Puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler.*

À ce sujet, une anecdote : en 1907, Ernest Dupuy, alors Inspecteur Général de l'Enseignement Secondaire, en visite à Arles, fit demander à Mistral, par l'intermédiaire du principal du collège et de Marius Jouveau qui y enseignait, s'il possédait des lettres de Vigny³⁶. Le Maillanais répondit en envoyant copie de la seule missive qu'il possédait, celle adressée en 1859 à Adolphe Dumas, pour le prier de venir le voir en compagnie de l'auteur de *Mirèio*. Et quelques jours plus tard, il fit tenir à Jouveau un complément, relatif au don et à la dédicace de l'exemplaire des *Poèmes antiques et modernes*, en concluant ainsi :

— n'aurons-nous pas, que crains-tu ? les palombes — dont les roucoulements d'amour sont immortels ! »

³⁶ Cf. la *Correspondance Frédéric Mistral-Marius Jouveau*, Aix-en-Provence, 1993, p. 88-92. Ernest Dupuy préparait alors son ouvrage *Alfred de Vigny, ses amitiés, son rôle littéraire*, dans lequel les p. 222-228 du t. II (qu'il envoya à Maillane en décembre 1911) traitent des relations entre Vigny et Mistral. Dans une lettre du 26 décembre 1907, il confie au poète provençal qu'il lisait *Mirèio* quand il était élève à l'École Normale de la rue d'Ulm, et dans le texte car « sachant bien le patois gascon ».

« Bèu Vigny ! a escri li dous vers li mai sublime de la Pouèsio franceso :

À voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse. (La mort du Loup) »³⁷.

S'il fallait résumer sommairement ce qui précède, on pourrait dire que Frédéric Mistral, à l'égard du silence, passe progressivement de la mosaïque de notations, en majorité banales, à une concentration et à des recherches d'effet ou de sens. Dans la seconde partie de sa vie et de sa trajectoire littéraire, au sortir de la dépression des années 1870-1875, il creuse le silence, lui confère une dimension intérieure de prière (à la fin de *Nerto*), finalement de stoïcisme hautain « à la Vigny » (dans *Lou Pouèmo dóu Rose*). Composante de « l'humilité orgueilleuse » fondamentale dans le mythe de Mistral³⁸, le silence en reflète l'ambiguïté, oscillant entre pénitence et fierté. À ce titre aussi, chez le poète provençal, *le silence est grand*.

Claude Mauron

³⁷ « Beau Vigny ! il a écrit les deux vers les plus sublimes de la Poésie française... »

³⁸ Cf. Charles Mauron, « L'humilité orgueilleuse dans le mythe de Mistral » (1964 – dans *Études mistraliennes*, op. cit., p.328-335).

Les traductions espagnoles de *Nerto*

Le centenaire du prix Nobel de Frédéric Mistral est avant tout l'occasion de commémorer la renommée internationale de notre poète provençal. Les traductions en langues étrangères sont à ce titre révélatrices de la diffusion qu'a pu avoir l'œuvre de Frédéric Mistral à travers le monde : nous savons ainsi que *Mirèio* a été traduite dans des dizaines de langues (parmi elles, bien sûr, l'allemand, l'anglais, l'italien et l'espagnol, mais aussi le croate, l'espéranto, le basque ou le latin...). Nous nous sommes intéressée, en ce qui nous concerne, aux traductions de *Nerto* en espagnol¹. Paru en 1884 en France, à la librairie Hachette, ce poème a connu une rapide diffusion dans la péninsule ibérique grâce aux traductions catalanes et castillanes qui en ont été faites. Dès 1885, en effet, Jacint Verdaguer² publie la première version en catalan. Ensuite, au cours du XX^e siècle, paraîtront ensuite quatre traductions en castillan, objet de la présente étude.

La première est éditée par la maison *L. Gonzalez y C^a*, à Barcelone, en 1903, et comporte, en outre, la préface biographique que Mistral écrit pour l'édition originale des *Is clo d'Or* en 1875³, ainsi que la traduction de deux poèmes publiés dans *Lis Is clo d'Or*.

Nous savons très peu de choses sur cette traduction de *Nerto*. Sur le traducteur, aucun renseignement, rien qui puisse nous donner une quelconque information. La page de titre indique

¹ Nous donnons ici, en résumé, les résultats de notre mémoire de maîtrise, *Étude comparée des traductions espagnoles du poème provençal Nerto de Frédéric Mistral*, effectué sous la direction de MM. Gérard Dufour et Claude Mauron, professeurs à l'Université de Provence (Aix-Marseille I) durant l'année universitaire 1998-1999.

² *Nerto*, impr. Verdaguer, Barcelone, 1885, réédition en 1909.

³ Le seul texte autobiographique de Mistral existant à l'époque, puisque les *Memòri e raconte* ne paraîtront qu'en 1906.

simplement : *NERTO/poema de/FEDERICO MISTRAL/traducido al castellano*⁴.

Le copyright confirme cet anonymat : *Reservada la propiedad de la traducción castellana á los editores*⁵.

La collection, dénommée *Biblioteca Blanca*, est en préparation en 1901. Elle est présentée de la façon suivante : *Lecturas inéditas de los mejores autores nacionales y extranjeros, formando una preciosa colección de volúmenes ilustrados que aprederán mensualmente*⁶. En 1903, sept titres sont déjà parus, et un huitième est annoncé. Une chose est sûre, en tout cas, c'est que notre maison éditoriale n'est pas florissante, à n'en juger que par ses ambitions, qui se restreignent considérablement : les prix ne cessent de diminuer ainsi que la taille des livres. Le tirage de *Nerto*, quant à lui, est très faible.

Le traducteur de 1903 ne donne pas d'informations sur ce qui a pu motiver le choix de *Nerto*. Nous savons que Mistral, à cette époque, avait déjà un prestige international et qu'il était, dès 1901, un Prix Nobel potentiel⁷. Par ailleurs, si nous regardons la plupart des autres ouvrages publiés, nous nous rendons compte que la maison d'édition semble chercher à publier des ouvrages d'inspiration religieuse. De fait, dans l'adresse au lecteur située avant la traduction de *Nerto*, on peut lire : *Nerto ocupa lugar preeminente entre las obras maestras de la poesía cristiana del siglo XIX*⁸. Il faut en effet noter que l'éditeur de la Bibliothèque *L. González y C^a* a le titre d'*editores pontificios*. Cette façon de considérer *Nerto* comme une œuvre profondément religieuse correspondrait au caractère religieux du sujet (qui évoque la lutte entre Dieu et le Diable pour la possession d'un être pur, en

⁴ « *Nerto*, poème de Frédéric Mistral, traduit en castillan ».

⁵ « La propriété de la traduction castillane est réservée aux éditeurs ».

⁶ « Lectures inédites des meilleurs auteurs nationaux et étrangers, formant une superbe collection de volumes illustrés qui paraîtront tous les mois ».

⁷ Cf. Claude Mauron, *Frédéric Mistral*, Paris, Fayard, 1993, p. 334.

⁸ « *Nerto* occupe une place prééminente dans la poésie chrétienne du XIX^e siècle ».

l'occurrence la jeune Nerte) et à certaines intentions de l'auteur. La volonté de présenter *Nerto* sous couvert de la religion est renforcée par la publication de *algunos cuentos del mismo autor*⁹ qui suivent la traduction de *Nerto*. Ces « contes » — en fait des poèmes — qui sont au nombre de deux, ne sont bien évidemment pas choisis au hasard : il s'agit de *La Comunión de los Santos*¹⁰ et de *A Nuestra Señora de Montserrat*¹¹.

Le second traducteur, Bernardo Morales San Martín, est un écrivain valencien. Sa production est essentiellement romanesque. Morales San Martín écrit tout d'abord en valencien pour traduire ensuite en castillan, ayant, par là même, une démarche similaire à celle de Mistral. Morales San Martín a certainement été touché par le combat du poète provençal, amoureux comme lui de sa région, de sa culture latine, défendant sa langue par le moyen de la littérature. De plus, lorsque nous considérons les œuvres publiées par Morales San Martín, nous remarquons une grande quantité de « légendes ». Ce goût pour le légendaire pourrait contribuer à expliquer l'intérêt de Morales San Martín pour *Nerto*, œuvre ancrée dans le légendaire provençal¹².

Publiée en 1911 à Barcelone, la traduction a été établie à la demande de l'éditeur E. Domenech. Cette « Bibliothèque », qui apparaît en mars 1910, connaît aussitôt un grand succès à en juger les réactions enthousiastes de la presse. L'atout essentiel de la nouvelle collection semble tout d'abord résider dans le prix très attractif des volumes publiés : *Su coste de una exepcional*

⁹ « Quelques contes du même auteur ».

¹⁰ *La Coumunioun di Sant*, poème de 1858 qui évoque la piété d'une jeune Arlésienne, recueilli dans *Lis Isclo d'Or*.

¹¹ *Pèr Nosto-Damo de Mount-Serrat*, texte de 1868 (*Lis Isclo d'Or*).

¹² Cf. les légendes des Palets du Diable, à Robion, et du lièvre du Pont du Gard, mentionnées dans le Prologue.

*economía permitirá una vasta difusión de sus volúmenes por todas las clases sociales de los países hispano americanos*¹³.

Le succès de la « Bibliothèque Domenech » nous donne un aperçu de la diffusion qu'a pu avoir la seconde traduction castillane de *Nerte*, et le contraste avec celle de 1903, quasiment confidentielle, n'en apparaît que plus grand.

La troisième traduction de *Nerto* paraît en 1955 aux éditions Aguilar, à Madrid. Elle fait partie de la *Biblioteca PREMIOS NOBEL* qui publie les œuvres des auteurs ayant obtenu le Prix Nobel de littérature. Une introduction, rédigée par le traducteur lui-même, présente d'ailleurs les circonstances dans lesquelles le prix Nobel de 1904 fut attribué au poète provençal. Le volume s'intitule *Obras escogidas*, c'est-à-dire *œuvres choisies*, mais la fin de la table des matières nous montre que seuls quelques poèmes ont été écartés.

Le traducteur, José Miguel Velloso, s'il ne semble pas avoir eu de liens privilégiés avec la Provence ou le provençal, connaissait un grand nombre de langues : il traduisait aussi bien de l'italien à l'allemand que du catalan à l'anglais, ou encore du français au russe. Cette abondance, qui peut surprendre, nous permet aussi de comprendre pourquoi l'éditeur de la *Biblioteca PREMIOS NOBEL* a pu s'adresser à lui lorsqu'il a fallu trouver un traducteur pour Mistral.

À en juger par les nombreuses rééditions du volume concernant Mistral, nous pouvons déduire que la collection a connu un franc succès. Le livre paraît en effet pour la première fois en 1955, puis est réédité tel quel en 1960, toujours par la maison d'éditions Aguilar. En 1982, puis en 1989, sont publiés *Mirèio*, *Nerto* et *La Reina Juana* par le « Club internacional del Libro » de Madrid, les droits d'annotation, de traduction et de composition

¹³ « Son prix, exceptionnellement économique, permettra une vaste diffusion de ses volumes dans toutes les classes sociales des pays hispano-américains ».

appartenant toujours à Aguilar. Enfin, entre 1984 et 1989, le cinquième volume de la collection *Los premios Nobel de literatura* est édité quatre fois. Ce volume de presque 2000 pages en consacre plus de trois cents à Frédéric Mistral. Les traductions de *Mirèio*, *Nerto* et *Calendau*, établies presque trente ans auparavant par Velloso, y sont reprises.

Madame Pilar Blanco est à cette date, la dernière traductrice de *Nerto* en espagnol. Sa traduction a été faite en 1982 dans le cadre d'une *tesis doctoral*, qui correspondrait, dans notre cursus universitaire français, à un intermédiaire entre la maîtrise (ou le D.E.A.) et la thèse. Ce travail, reproduit par l'*Editorial Complutense*, est depuis longtemps épuisé. Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un livre à diffusion commerciale, mais plutôt d'une reproduction de thèse.

Madame Pilar Blanco a d'abord rédigé une introduction dans laquelle elle explique ce qui l'a amenée à s'intéresser à *Nerto*. Elle expose ensuite la façon dont elle a travaillé, puis présente les différentes parties de son travail : elle consacre quelques pages à étudier l'origine du nom de Nerte ; vient ensuite la traduction qu'elle propose de cette œuvre ; la troisième partie est une étude linguistique et sémantique qui comprend une brève histoire de la Renaissance provençale, une réflexion sur la présence l'eau dans *Nerto* ainsi qu'une analyse menée au travers de deux mots : le *Démon* et le *Pape* ; la quatrième partie traite du contexte historique de l'œuvre avec une analyse des personnages historiques, du Palais des Papes, ainsi que des documents sur l'identification de Rodrigue de Luna ; enfin, la cinquième partie porte sur les personnages principaux de l'œuvre, à savoir Nerte et Rodrigue de Luna.

C'est le professeur Jesús Cantera y Ortiz de Urbina, féru de littérature provençale¹⁴, qui avait décidé Mme Pilar Blanco à entreprendre une *tesis doctoral* sur le provençal sous sa direction. Elle avait en effet suivi des cours de provençal lorsqu'elle était étudiante et avait lu beaucoup de livres provençaux en français. *Mirèio* lui fit découvrir le provençal, *Nerto* la captiva encore plus, et la détermina à entreprendre un travail sur cette œuvre. A ce sujet, elle nous écrivait :

Je suis une personne amoureuse de l'œuvre de F. Mistral et de la Provence, et je pourrais vous dire que je l'ai fait par amour et c'est vrai. Mais surtout je l'ai fait parce que personne ne connaissait cette œuvre et mon étude devait être jugée par des personnes qui ne la connaissaient pas sauf un, et alors je me suis dit : il vaut mieux une mauvaise traduction que rien.

Cette déclaration nous amène à constater un fait curieux : les traductions successives de *Nerto* ne marquent pas un désir de réactualisation ou de perfectionnement les unes par rapport aux autres. Elles semblent être plutôt la preuve que les différents traducteurs n'avaient pas connaissance des traductions précédentes ; Morales San Martin n'a eu connaissance de la traduction de 1903 qu'une fois que la sienne a été achevée, ignorance qu'il explique par le petit tirage qui en avait été fait. Le cas de Velloso est, quant à lui, bien différent puisqu'il traduit à la demande d'une maison d'édition qui souhaite publier la totalité de l'œuvre de Mistral : il n'est donc probablement pas question, pour la collection de *Los Premios Nobel*, de chercher à racheter les droits des traductions qui ont déjà été faites ; elle préfère confier l'énorme tâche à un traducteur contemporain. Quant à la dernière traduction en date, elle nous surprend quelque peu dans la mesure où Mme Pilar Blanco a le sentiment de traduire pour la première fois, en espagnol, un texte qui avait l'a déjà été à trois reprises.

¹⁴ On lui doit notamment une étude : « Federico Mistral y Cataluña » in *Homenage a Pedre Sàinz Rodríguez*, t. III : *Estudios históricos*, Madrid, 1986.

Une simple consultation des fichiers à la Bibliothèque Nationale aurait peut-être pu lui épargner le lourd travail de traducteur qui s'est ajouté à la rédaction de son mémoire ; mais, finalement, le poème de Mistral y a gagné une traduction supplémentaire, qui a aussi ses mérites.

Signalons par ailleurs qu'en 1998, Madame Pilar Blanco a procuré une nouvelle traduction espagnole de *Mirèio*. Publiée par les *Ediciones Cátedra* à Madrid, elle est donc accessible au grand public.

Par la comparaison, vers à vers, des versions espagnoles de *Nerto*, nous avons tenté d'établir quelles étaient les divergences ou les points communs qui existent entre ces quatre traductions. Nous avons constaté très vite qu'elles sont, en effet, fort différentes les unes des autres. Aucun traducteur ne s'inspire d'une version précédente, et leurs choix de traduction sont révélateurs du contexte dans lequel ils se trouvent.

Il faut par ailleurs noter que nos traducteurs travaillent dans une situation bien particulière. Ils n'ont à leur disposition aucun dictionnaire bilingue provençal-espagnol¹⁵ et doivent donc partir des dictionnaires provençal-français puis français-espagnol existants. Notons cependant qu'ils ont aussi accès aux traductions catalanes de *Nerto* : celle de Jacint Verdaguer déjà mentionnée, puis, en 1928, celle Guillem Colom, en vers cette fois¹⁶ — cette seconde traduction n'étant bien évidemment pas à la disposition des deux traducteurs de 1903 et 1911.

¹⁵ Le seul dictionnaire bilingue qui existe est, en réalité, un court lexique espagnol-provençal établi par un linguiste marseillais de XVIII^e siècle, l'abbé Féraud ; resté manuscrit, il a été décrit et publié par Charles Rostaing dans son étude *Le dictionnaire provençal de l'abbé Féraud*, *Revue de linguistique romane*, 1976, t. 40, p. 321-348.

¹⁶ *Nerto*, traducció en vers català, Barcelone, 1928.

La traduction française de Frédéric Mistral constitue également une aide précieuse, voire indispensable pour certains de nos traducteurs.

Étudions tout d'abord le texte établi par cet anonyme qui fut le tout premier traducteur castillan de *Nerto*. C'est lui qui, pour la première fois, offrit cette oeuvre à un public espagnol qui connaissait déjà *Mirèio*, traduite en 1881 par D. Celestino Barallat y Falguera¹⁷. Si cette première traduction de *Nerto* n'a pas été tirée à beaucoup d'exemplaires et n'a pas eu un franc succès, ce n'est probablement pas sa qualité qui en est la cause. Le traducteur — que nous ne sommes pas parvenue à identifier — a en effet fourni un travail tout à fait honorable. Son niveau de connaissance du provençal est plus que correct, nous en avons pour preuve qu'il ne semble pratiquement pas avoir besoin de la traduction française de Mistral pour comprendre le texte, ou du moins, s'il s'en sert, cela ne transparaît pas dans la traduction, à tel point que l'on a le sentiment qu'il part presque toujours du texte provençal.

Une caractéristique de cette version est aussi la grande liberté que s'accorde le traducteur. Il n'hésite pas à omettre des mots, à en ajouter ou à transformer une phrase, à tel point que nous avons parfois l'impression que le traducteur réécrit, en quelque sorte, des vers entiers à son goût. Ces adaptations sont encore plus accentuées que chez Morales San Martín : il contourne les difficultés rencontrées en s'autorisant des interprétations qui peuvent parfois surprendre, mais qui sont rarement dénuées de poésie...

Prenons par exemple le vers 443 du chant I, où Mistral présente Benoît XIII assiégé dans son palais d'Avignon et qui se défend, dit-il,

¹⁷ D. Celestino Barallat y Falguera, *Mireya*, Barcelona, Biblioteca Artes y letras, Casa editorial Maucci, 1881.

En fasènt plòure pèiro e dard

vers qu'il traduit littéralement par : « En faisant pleuvoir pierres et dards »...

Que les traducteurs partent de l'original provençal ou de la traduction, ils aboutissent invariablement à la même traduction : *haciendo llover piedras y dardos*. Nous remarquons que seul le traducteur de 1903 fait exception, puisqu'il traduit, comme il a coutume de le faire, en prenant plus de libertés par rapport au texte provençal : *descargando una lluvia de piedras y de saetas*¹⁸.

Considérons à présent la deuxième traduction. Comme nous l'avons dit, Morales San Martín est un traducteur occasionnel : écrivain avant tout, il accepte d'entreprendre la traduction de *Nerto* à la demande de l'éditeur Domenech de Barcelone. Si sa traduction est en prose, l'homme de lettres transparaît à l'occasion derrière le modeste traducteur. Il déclare d'ailleurs dans sa préface qu'il n'a pas pu conserver complètement le caractère poétique de l'œuvre originale, puisqu'il passe des vers à la prose. Morales San Martín s'emploie à ce que sa traduction soit agréable à lire. Il ne veut pas que le lecteur espagnol sente qu'il s'agit d'une traduction et, pour atteindre ce but, il transpose, adapte, reformule les vers de Mistral. Le résultat est appréciable, et le lecteur peut avoir le sentiment d'entrer directement en contact avec l'œuvre de Mistral, en oubliant l'intervention du traducteur. Ainsi, au vers 124 du chant I, pour traduire l'expression provençale *siés nus e crus*¹⁹, notre traducteur cherche à passer par une autre expression signifiant au fond la même chose : *no posees ni la camisa que llevas*²⁰ ! Notons que le traducteur de 1903 avait une attitude similaire, en proposant une autre expression : *has*

¹⁸ « Déchargeant une pluie de pierres e de flèches... ».

¹⁹ « Baron ruiné, tu es nu et cru », dit le texte français de Mistral.

²⁰ « Tu ne possèdes même pas la chemise que tu portes ».

*quedado en cueros vivos*²¹ ! Les deux traducteurs ultérieurs resteront plus près des termes choisis par Mistral.

Morales San Martín travaille, lui, à partir du texte original. D'origine catalane, il n'a pas de difficulté pour comprendre le provençal, et s'il suit parfois la traduction française, c'est qu'il estime que la solution trouvée par Mistral pour traduire en français s'adapte très bien à l'espagnol. Ainsi, il profite des avantages de la traduction française sans en être esclave.

Nous nous référerons à ce sujet au vers 9 du chant I, qui parle du *limbert que varaio*, traduit en français par « le lézard vert qui rôde ». Le mot *limbert* désigne, en Provence, le lézard vert, un grand lézard. En français, nous ne possédons que le mot « lézard » et Mistral, dans sa traduction, apporte donc une précision sur la sorte de lézard dont il s'agit en employant un adjectif supplémentaire qui correspond à une de ses caractéristiques principales : sa couleur verte. La situation de l'espagnol est identique à celle du français. Morales San Martín opte pour la solution trouvée par Mistral en parlant de *verdes lagartos*. Notons cependant qu'il met l'expression au pluriel.

La traduction de Morales San Martín est réalisée dans des circonstances bien particulières, puisque *Nerto* a été sélectionnée par la maison d'édition Domenech qui connaît un grand succès. Cette traduction va être accessible à un public très large, pas forcément érudit, compte tenu du prix modeste des publications Domenech. Il faut donc que la traduction corresponde aux exigences de ce vaste public, et une fidélité excessive ou un mot à mot abusif ne seraient pas les bienvenus. La traduction de Morales San Martín offre une lecture divertissante et facile, dans un style agréable. Tout était réuni pour que *Nerto* s'insère dans la collection à succès des éditions Domenech.

²¹ L'expression signifie : « nu comme un ver ».

José Miguel Velloso ne peut pas être présenté exclusivement comme un « traducteur de *Nerto* » dans la mesure où il s'est attaqué à la traduction de l'œuvre de Mistral dans sa quasi-totalité. Cependant, notre analyse a démontré que Velloso s'appuyait presque systématiquement sur la traduction française. La seule raison qui pourrait nous expliquer ce choix serait un manque de temps. Il était probablement plus facile, et plus rapide, pour lui, de partir d'une langue connue comme le français, que de tâtonner sur un texte provençal, d'ouvrir sans cesse le dictionnaire ou de « faire la navette » avec le texte français. Ce travail, qui est envisageable lorsqu'il s'agit de traduire quelques centaines de pages, peut devenir trop contraignant pour un traducteur qui se retrouve devant des milliers de pages. C'est donc probablement pressé par le temps, et devant se soumettre aux exigences de l'éditeur, que Velloso a fait ce choix regrettable de traduire à partir du français.

Prenons seulement l'exemple du vers 89, où Mistral écrit :

Quand la fourtuno vòu pas rire !

et donne l'équivalent français : « Quand la fortune est d'une humeur maussade ! » Velloso reprend le terme français *humeur* dans sa traduction : *¡Cuando la fortuna está de mal humor !* alors que les autres traducteurs cherchent d'autres façons de formuler la même idée. Celui de 1903 écrit : *Mas ¡Ay ! Cuando la fortuna quiere mostrarse adversa* ; Morales San Martín : *Cuando la fortuna no quiere sonreírle á uno* ; et Pilar Blanco : *¡Ay cuando la fortuna nos es adversa !*

Des coups d'œil ont cependant été donnés du côté du texte provençal, comme en témoignent par exemple les noms propres qui conservent presque toujours leur forme provençale. Cette traduction, qui aurait parfois pu être plus fidèle à l'original, n'est cependant pas « mauvaise ». Les erreurs et les contresens n'y sont pas nombreux. Les imprécisions sont certes plus abondantes dans la mesure où il s'agit de la traduction d'une traduction, encore que Velloso reste relativement fidèle au texte français, et ne s'autorise

pas de gros écarts. Le fait que cette traduction soit de l'auteur lui a certainement ôté quelques scrupules ; il traduisait en effet bien Mistral, à défaut de traduire du provençal !

La politique de Mme Pilar Blanco, dernière traductrice, est celle d'une fidélité maximale à l'original. Désir de fidélité qui s'est illustré dans les choix lexicaux qui ont été les siens — elle a toujours essayé de trouver, dans la mesure du possible, des termes morphologiquement proches des mots provençaux.

La traduction qu'elle propose du vers 47 du chant I est, à ce titre, significative. Le texte provençal dit que le baron Pons *bouto deforo* ses valets, ce que Mistral rend par « il met à la porte ». Seule Pilar Blanco, dans sa volonté de privilégier les correspondances existantes entre les deux langues latines, écrit : *bota fuera*. Or, le verbe *botar*, s'il est l'équivalent parfait du *bouta* provençal, est très peu utilisé en Espagne, ce qui contraint Pilar Blanco à ajouter la note suivante : *bota : poco frecuente en España, echar fuera a las personas, se conserva en León*²².

Nous comprenons très bien que Pilar Blanco, elle-même originaire de cette région de León, n'ait pas pu résister ici à l'envie de recourir à un terme local. Lorsque notre traductrice renonce malgré tout à employer le mot espagnol le plus proche du provençal, elle n'hésite pas à mentionner, en note de bas de page, une racine commune entre un terme employé par Mistral et un mot espagnol, et, pour établir ces parallèles, Pilar Blanco s'appuie exclusivement sur *Lou Tresor dóu Felibrige*. Au vers 206 du chant I, Mistral écrit que Nerte *s'estrasso la gounello*, qu'il traduit par « déchire sa cotte », c'est-à-dire sa tunique ou sa robe. Il existe un verbe *estrazar* en espagnol, et Mistral le note dans son article du *Tresor dóu Felibrige*. Le dictionnaire unilingue *María Moliner* donne comme synonymes de ce terme *despedazar, destrozar algo*, c'est-à-dire, *mettre en pièces, déchirer, déchiqueter*. Pilar Blanco choisit de ne pas traduire *estrassa* par le

²² « *Bota* : peu fréquent en Espagne, mettre dehors les personnes, se conserve dans la région de León ».

verbe espagnol *estrazar* (peut-être parce que ce verbe n'est pas très courant, contrairement au verbe provençal²³) mais elle ajoute la note suivante :

estrassa : T.F. esp. Estrazar, trad. por rasgar, hacer pedazos²⁴.

La traduction de Pilar Blanco, qui serre de très près le texte provençal s'explique par l'importance qu'elle attache au mot à mot. Ce qui pourrait passer, aux yeux de certains, pour une traduction quelque peu maladroite, à cause de l'emploi de tournures avec lesquelles les Espagnols ne sont pas forcément familiers, est le résultat d'un choix de traduction absolument délibéré. Cette volonté de « coller » au texte original se comprend tout à fait lorsque l'on considère que cette traduction est un travail universitaire qui s'adresse à un jury, et non pas au grand public. Le style n'a pas une grande importance ; ce que veut Pilar Blanco en traduisant *Nerto*, c'est que les professeurs qui composent son jury puissent juger son travail en connaissant l'œuvre sur laquelle il porte. Faute de pouvoir prendre connaissance du texte provençal sur lequel Madame Pilar Blanco a travaillé, il était souhaitable qu'ils aient une version espagnole de l'œuvre trahissant le moins possible l'original. C'est ainsi que l'on aboutit à une traduction qui respecte au maximum l'ordre des mots ; qui, la plupart du temps, ne traduit pas les noms propres ; qui n'adapte généralement pas les expressions et essaie de traduire tous les termes. Prenons par exemple l'interjection *an* qui apparaît au vers 94 du chant I :

Jouguère à mort, e perdeguère,
An ! tout ço qu'escoumeteguère.

²³ Notre dictionnaire bilingue *Larousse* ne fait pas état de ce verbe, mais du substantif : « *estrazza*, chiffon de grosse toile. »

²⁴ « *Estrassa* : *Tresor dóu Felibrige*, esp. *estrazar*, trad. par déchirer, mettre en pièces ».

Mistral propose une traduction de l'interjection en français : « Je jouais effrénément, et je perdis,/Bref, tout ce que je mis en gage. »

Pilar Blanco, contrairement aux autres traducteurs qui omettent tous de traduire l'interjection propose : *Jugué a muerte y perdí ¡Vamos ! todo lo que en juego puse*²⁵.

Cette traduction de *an* par « *allons* » [*vamos*, en espagnol] est donnée par Mistral dans son dictionnaire, où il indique : » *An*, interj. Allons, courage, debout. »

Le travail de Madame Pilar Blanco, remarquable pour sa minutie, son désir de rendre compte du moindre détail, est d'autant plus louable qu'elle a entrepris cette tâche considérable alors que sa maîtrise de la langue provençale était plus que limitée. Il lui a donc fallu recourir sans cesse aux dictionnaires, et en particulier au *Tresor dóu Felibrige*, qui, comme on vient de le voir, lui a apporté de précieuses suggestions.

D'une façon plus générale, ce travail aura permis de mesurer, sur un exemple précis, les lacunes et difficultés de l'entreprise de traduction provençal-castillan : absence de dictionnaires, œuvres disponibles par intermittence (actuellement, aucune version de *Nerto* n'est à la vente en librairie)... Nous espérons que le développement des échanges linguistiques internationaux, et des outils modernes au service de la lexicologie et de l'édition, permettra de combler ce retard, au profit d'une plus grande diffusion de l'œuvre du poète provençal dans la péninsule ibérique.

Virginie Bigonnet-Balet

²⁵ « Je jouai à mort et je perdis, allons ! tout ce que j'avais mis en jeu ».

Comptes rendus

[Collectif] **Proso Prouvençalo**, *L'Astrado, Revisto bilengo de Prouvènço* / revue bilingue de Provence¹, n° 47 – 2012, 184 pages.

Chaque année depuis 47 ans, l'*Astrado Prouvençalo*, principal éditeur de littérature en langue provençale et seul organisme d'enseignement du provençal par correspondance, publie, outre ses *fascicle* (« carnets ») trimestriels, un volume annuel consacré à un thème de réflexion et d'actualité sur la culture provençale, notamment littéraire. La livraison 2012 est consacrée à la prose provençale, thématique importante quand on observe à quel point le passage de la poésie et du théâtre à la prose a souvent été pour les littératures européennes et surtout pour les littératures en langues minoritaires un signe de maturité et d'affirmation.

Pour ses choix éditoriaux et sa revue annuelle, l'*Astrado* jouit d'une réputation de sérieux et de qualité, établie sur le long terme. Ce volume ne dépare pas la collection. Six études sur des prosateurs et de leurs textes en prose (G. Laforêt, B. Durand, G. Bernard, P. Ruat, C. Galtier, F. Maritan) en composent la première partie. La seconde est constituée de créations en prose provençale dix auteurs actuels, et non des moindres. L'ensemble est à la fois instructif et divertissant, alliant rigueur et accessibilité.

Gasquet-Cyrus, Médéric, *Le Marseillais pour les Nuls*, Paris, First, 2012, 247 pages.

La série « Pour les Nuls » s'intéresse donc de près à la Provence : après *Le Provençal pour les nuls* (2011) et *La*

¹ 7, Les Fauvettes, 13130 Berre.

Provence pour les nuls (2012), voici le marseillais... Dû à l'un des meilleurs connaisseurs actuels du marseillais, cet ouvrage est une belle réussite. Mais qu'est-ce que le *marseillais* ? Aujourd'hui, au XIX^e siècle, ce n'est plus, ou presque plus, le provençal parlé (écrit, chanté...) à Marseille. C'est surtout, proportionnellement, ce français bourré de provençal, d'un peu d'italien et de corse, et de quelques autres épices, qu'on y parle depuis bientôt un siècle et qui a largement remplacé le provençal lui-même. Non pas que le provençal ait entièrement disparu de la parole marseillaise (on compte à Marseille quelques dizaines de milliers de gens qui le parlent et beaucoup plus qui le comprennent), mais enfin, il faut bien reconnaître que Marseille, les Marseillais et les Marseillaises se sont finalement appropriés le français, se le sont pastissés à leur manière et en ont fait leur langue. Une langue qui n'est plus tout à fait du provençal mais qui n'est plus non plus la français qu'on y a exporté et imposé au cours des XIX^e et XX^e siècles.

L'introduction de l'auteur ne fait d'ailleurs pas d'impasse sur la question et la traite dans tous ses aspects, même si on peut regretter ici et là que l'origine provençale de telle ou telle prononciation, tournure grammaticale ou particularité lexicale ne soit pas mentionnée. Il y en aurait sans doute trop à dire et le volume est limité. Après cette introduction sociolinguistique vient une description linguistique des principales caractéristiques du français de Marseille par rapport à celui dit « standard » qui vit surtout dans les pages poussiéreuses des grammaires et des dictionnaires et qui s'est bien acclimaté sous les latitudes septentrionales du Val de Loire jusqu'à certains milieux parisiens. On retrouvera dans ce français la plupart des formes linguistiques typiques du français de Provence et quelques unes des français de France méridionale en général.

Après cela, l'auteur invite à rencontrer les usages marseillais, linguistiques, sociaux et culturels, à travers les thèmes de la vie quotidienne, mais aussi la vie dans l'environnement marseillais et

les pratiques culturelles (littérature, chansons, théâtre...). Un chapitre est consacré aux dictionnaires, car le français de Marseille est celui qui a été le plus étudié, décrit, commenté de France (et d'outre-mer, dont il fait déjà un peu partie !), et ceci précocement : le premier ouvrage y a été consacré en 1931, au moment même de son émergence. Son auteur était un certain M. Brun... C'est que le français de Marseille est vécu massivement avec une certaine fierté, qui lui procure une certaine légitimité face aux pressions uniformisatrices de la tradition française et malgré ces pressions qui durent depuis deux siècles. On vous le dit p. 26 : *Marseille, c'est pas la France !* Ce langage est, du reste, un joli signe d'hospitalité, car il est aujourd'hui largement utilisé par les Marseillais d'origine italienne, arménienne, maghrébine, comorienne...

L'ensemble est écrit avec beaucoup de clarté et d'humour, de façon attractive, conformément à l'esprit de la collection « pour les Nuls » qui s'adressent bien sûr surtout aux esprits vifs !

Bernat Gièly, *Engano en Galèro*, Marsiho, Prouvènço d'Aro, 2012, 314 p.²

Es pas tóuti lei jou qu'un rouman parèisse escri en prouvençau en plen e sènso màncou uno viraduro au francés. Acò s'amerito puei d'èstre saluda. D'autant mai quouro si capito un libre bèu, bèu escri e sena.

D'efèt, dins aquelo istòri bèu countado e proun doucumentado, l'autour meno sei legèire à Marsiho, au tèms dei galèro, sus lei piado de Jan Coumbaud, que l'es embarra pèr engano souto un noum qu'es pas siéu. D'engàmbi en desfèci, d'auvèri en esluci, l'erò si n'en va poutira (ouf !) en nous aguènt fa resseni l'èime

² Prouvènço d'Aro, 64 traverso Paul, F-13008 Marsiho : http://www.prouvenco-aro.com/catalogue_libre.html

d'uno pountannado e lou simbela d'uno aventuro raro.

Philippe Blanchet

À signaler

- Bec, Serge, *Obra poetica 1954-1960*, édition bilingue, Montpeyrroux, Jorn Edicion Occitan, 216 pages.
- Bizà Neirà, revue auvergnate bilingue, n° 149, juin 2012, 64 pages³ (études d'anthroponymie auvergnate et d'usages de l'auvergnat).
- Bouvène-Chantriaux, Mirèio, *La Gàbi, roman en provençal avec traduction française*, Berre, L'Astrado, 232 pages, Prix Mistral 2012.
- Dumas, Marc, *Musico pèr uno orto imaginàri / Musique pour une jardin imaginaire*, Paris, L'Aucèu Libre⁴, 67 pages, (poèmes provençaux avec traduction française).
- Dupuy, Patricia, *Le Parler provençal*, Sayat, De Borée, 191 pages (introduction au provençal).

Ph. B.

La Pastorale Maurel. Reedicioun dóu tèste de 1856 pèr lou 115en aniversàri de sa publicacioun. Edicioun dóu Grihet dóu Plan dei Cuco (B.P. 19. 13712 Plan de Cuques cedex), 2011. 118 pajo. 12€.

En Prouvènço, lou tèms de la quaranteno de Nouvè es lou di pastouralo. Chasco annado, dempièi lou 26 de desèmbre enjusco la Candelouso, 2 de febríe, se jogo d'en pertout la pastouralo.

La mai anciano, la proumiero, aquelo d'Antòni Maurel, es tambèn la mai poulàri ; pamens n'i'a d'autro, e forço.

Antòni Maurel nasquè à Marsiho en 1815. Es un prèire, l'abat Jan-Batisto Julien, que ié demandè d'escrèure uno pastouralo que

³ 11 rue des Saulées, 63400 Chamalières.

⁴ <http://www.lauceulibre.fr/>

sarié jougado au proufié de sis obro de bèn-fasènço. La pastouralo fuguè creado en 1844.

A-n-aquesto epoco, Mounseigne de Mazenod⁵, evesque de Marsiho, presicavo en prouvençau e demandavo à si prèire de faire parié pèr que lou mounde poscon miés counèisse l'Evangèli.

Es lou tèste lou mai ancian counserva de la Pastouralo, aquéu de 1856, que vèn de reedita lou Grihet dóu Plan dei Cuco. Dins lou debana dóu tèms, d'apoundoun soun esta fa : basto de coumpara aquelo edicioun emé d'autro.

L'edicioun dóu Grihet se duerb sus un Avertimen de Jan-Michèu Turc, proufessour de prouvençau, presidènt dóu Grihet, e éu-meme pastouralié. J.-M. Turc ié marco la plaço óuriginalo de la pastouralo dins lou gènre dramati : a ges d'equivalènt dins soun enterpretacioun e dins sa recepcioun. Acò vòu dire, d'uno, que li role se passon bèn souvènt d'uno generacioun l'autro dins li famiho, e, de dos, que lis espetatour soun d'abitua que mancarien pas « sa » pastouralo pèr cènt cebo. Pastouralo eternalo cavihado au cor di Prouvençau !

Après l'Avertimen, i'a la Prefàci de l'abat A. Bayle counsacrado pèr l'essenciau à-n-uno biougrafio de l'abat Julien. Avertimen e Prefàci soun precious pèr la couneissènço de l'istòri literàri prouvençalo. I'a enfin lou tèste en vers prouvençau, dins la varianto marsiheso, de Maurel pèr lis ate I, II, IV ; l'ate tresen, que vèi aparèisse Erodo e li Rèi Mage, estènt escri en vers francès pèr Gastoun de Flotte.

Aro, la pastouralo presènto cinq ate en vers prouvençau (sèmpe dins la varianto marsiheso) ; recampo de persounage populàri : l'Avugle, lou Bóumian, Jourdan, Margarido, Roustido, Giget, Pistachié... e comto noun-sai quant de moucèu famous : lou « Vèni d'ausi » de Flouret, « Sian vengu tóuteis

⁵ Eugèni de Mazenod (1782-1861). Foundadou de l'ordre di « Missionnaires Oblats de Marie-Immaculée ». Evesque de Marsiho ounte faguè basti la catedralo, dicho « La Majour », e Nosto-Damo de la Gàrdi », la « Bono Maire » pèr li Marsihés. Lou papo Jan-Pau II lou prouclamè sant en 1995.

ensèn », « O rèi de glòri », « Canten vitòri »..., èr tant famous que lis espetatour li canton en meme tèms que lis atour !

Es de nouta encaro que, se lou teatre francés fai gaire jouga lis enfant (pèr eisèmples, lou role de Louisoun dins lou *Malade imaginaire* de Molière), dins la pastouralo, d'enfant n'i'a, e soun naturau sus li post fai plesi : l'enfant dóu Móunié, aquéu dóu Bóumian, aquéu de l'Avugle...

La pastouralo, vivènto que-noun-sai en Prouvènço, es, coume l'escrèu Jan-Michèu Turc dins soun Avertimen, « la pièce du théâtre traditionnel et régional la plus jouée d'Europe. » Es-ti pas un bèu titre pèr la literaturo prouvençalo ?

Vèngue Calèndo e que se duerbe lou ridèu sus la Pastouralo !

Michèu Courty