

Nouvelle série N° 153

2011

LA FRANCE LATINE

REVUE D'ÉTUDES D'OC



ÉTUDES MODERNES

CENTRE DE RECHERCHE CREDILIF-PREFics EA 3207
UNIVERSITE RENNES 2

(tranche)

LA FRANCE LATINE

N° 152

2011

LA FRANCE LATINE
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 (à l'attention de Philippe Blanchet)
Université Rennes 2
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 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 2011. Tous droits de reproduction, même partielle, réservés pour tous pays.

**ÉTUDES MODERNES
DE LITTÉRATURE PROVENÇALE**

TABLE

| | |
|--|-----------|
| Avant-propos | 5 |
| CLAUDE MAURON Les larmes d’Aubanel | 9 |
| EMMANUEL DESILES Mystique / poétique : sur un méta-poème de Joseph d’Arbaud | 22 |
| MICHEL COURTY Aix-en-Provence dans l’œuvre de Louis Malbos (1911-1984) | 33 |
| FRANCESCA CELLI Représentations littéraires de la farandole dans la littérature française de la deuxième moitié du XIX^e siècle | 37 |
| COMPTES RENDUS | 59 |

Avant-propos

Notre revue poursuit son alternance de numéros d'été consacrés au domaine médiéval si riche dans le domaine d'oc et de numéros d'hiver consacrés au domaine moderne tout aussi riche.

Nous nous réjouissons, en tenant à le faire partager à nos lecteurs, que la FLREO (le sigle commence à être connu) attire de plus en plus d'abonnements de bibliothèques universitaires. Cela signifie à n'en pas douter que nos efforts pour maintenir un équilibre entre une revue de bonne vulgarisation pour non spécialistes et une revue spécialisée de niveau universitaire ne sont pas sans résultats.

La thématisation des livraisons, comme il est aujourd'hui majoritairement d'usage dans les revues de Lettres, Langues, Sciences Humaines et Sociales, qui en fait de véritables ouvrages sur des points précis, attire de plus des lecteurs ponctuels de plus en plus nombreux.

Tout cela s'est réalisé au prix de la faible place occupée désormais dans nos pages par des textes en langues d'oc (autres que ceux cités), ce que nous déplorons bien sûr. Mais c'est là un des effets directs de la situation sociolinguistique de ces langues dans les rapports entretenus aux langues véhiculaires que sont l'anglais, et, dans notre domaine le français, pour l'expression académique. Nous souhaitons à l'avenir rééquilibrer la pluralité linguistique de notre revue et nous supposons que notre lectorat l'appréciera.

La présente livraison de la revue est centrée sur la littérature provençale, avec des études sur T. Aubanel, J. d'Arbaud, L. Malbos par de fidèles contributeurs (respectivement C. Mauron, E. Desiles et M. Courty) que nous remercions vivement de nous avoir confié leurs textes. S'y ajoute une étude originale sur la farandole dans la littérature provençale par F. Celli.

Une série de comptes rendus de lectures et d'annonces de parutions récente concernant notre domaine d'études clos, comme à l'accoutumée, ce numéro 153 de La France Latine dont nous vous souhaitons bonne lecture.

Je saisis l'occasion de cet avant-propos pour remercier publiquement Aude Etrillard, notre secrétaire de rédaction, pour son excellent suivi de la revue.

Philippe Blanchet
Université Rennes 2
Co-directeur de la FLREO

LES LARMES D'AUBANEL

Nous avons lu quelques-unes de ces pages mouillées de larmes, écrivait le fin critique Saint-René Taillandier, dans un article de 1859 où il annonçait la parution prochaine des *Amertumes – Lis Amaresso*, titre éphémère de la future *Miòugrano entre-duberto*¹. De fait, pour qui parcourt les œuvres provençales de Théodore Aubanel – recueils de poèmes, pièces de théâtre, textes divers² – il apparaît assez vite que les larmes constituent un motif dont la récurrence accentuée peut déconcerter, voire irriter. Ici doit donc intervenir l'explication, *stricto sensu*, afin de fournir au lecteur actuel des éléments de compréhension, ce qui ne veut pas dire de justification : le sentiment personnel comme l'appréciation esthétique demeurent libres et, en 2011 comme en 1880, chacun est en droit de goûter un peu, beaucoup, passionnément, à la folie... ou pas du tout, les épanchements lacrymaux. Encore convient-il de savoir les évaluer selon les modes littéraires et sociales du temps : nous y aidera, incidemment, l'ouvrage d'Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes (XVII^e-XIX^e siècles)*³.

Ainsi donc, chez Aubanel, on pleure souvent : les citations de la présente étude ne fournissent qu'un aperçu partiel de cette fréquence qui se manifeste, tous genres confondus, *grosso modo* toutes les trois pages et feuillette, naturellement, tout le catalogue lexical : *plour*, *ploura*, *plourun*, *lagremo*, *lagremeja*, *senglout*,

¹ *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1859.

² Nous les désignerons, en note par les abréviations suivantes : *La Miòugrano entre-duberto* = ME ; *Li Fiho d'Avignoun* = FA ; *Lou Rèire-Soulèu* = RS ; *Lou Pan dóu Pecat* = PP ; *Lou Raubatòri* = R ; *Lou Pastre* = P.

³ Aux éditions Rivages, Paris-Marseille, 1986.

senglouta, jusqu'aux *gemèntes-et-flèntes*⁴ et autres *lacrymae florum*⁵. On pleure longtemps, toute la nuit dans l'archi-célèbre poème du miroir :

*Ah ! qu'avien ploura si bèus iue :
Avien ploura touto la niue !*⁶.

Et même nuit et jour dans *Lou Raubatòri : Iéu ploure niuech e jour coume uno femo...*⁷. On pleure abondamment, à preuve l'image de *l'endoulible de plour* qui apparaît dans *Li Fianço d'Antounieto*⁸ comme dans *Lou Pan dóu Pecat*⁹: rappelons qu'un *endoulible* est un « déluge », un « orage terrible », selon la définition de Mistral dans son dictionnaire, où il cite d'ailleurs le vers des *Fianço*. On pleure en duo, en communiant dans la douleur par les larmes : *Mesclen nòsti lagremo... Ah ! plouren tóuti dous...*¹⁰ dit Aubanel (qui a perdu son père) à Jean Brunet (dont un jeune enfant vient de mourir). Bien entendu, la communion peut aussi être de l'ordre de l'émotion amoureuse,

⁴ *Lou Pan dóu Pecat*, I, 6. L'expression, employée en provençal avec le sens de « lamentations », a des connotations lacrymales renforcées encore par sa provenance – en l'occurrence le *Salve Regina : Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle* (« vers toi nous soupirons, gémissant et pleurant dans cette vallée de larmes »). Un *Salve Regina* dont Aubanel réalisa une traduction en vers provençaux (parution posthume à la fin du recueil *Li cantico prouvençau* de Xavier de Fourvières, en 1887, puis dans le dossier de textes divers d'Aubanel publié sous le titre de *Feuilles perdues* en 1983).

⁵ Titre d'un sonnet des *Fiho d'Avignoun*.

⁶ « Ah ! qu'ils avaient pleuré, ses beaux yeux : ils avaient pleuré toute la nuit ! » (*Ah ! vaqui pamens la chambreto... ME*).

⁷ « Nuit et jour, je pleure comme une femme » (*R*, IV, 2).

⁸ *E de plour toumbo un endoulible* (« Et c'est un déluge de pleurs ») (*FA*).

⁹ E dins un endoulible / De lagremo... (*PP*, II, 5).

¹⁰ Au Felibre Jan Brunet (*ME*).

par exemple dans ces vers adressés *A Dono Vióuleto d'Or* (Ludovine Gaussen) :

*Aquéu vèspre, avèn ploura 'nsèn.
Iéu countemplave en fernissènt
Tis iue se vela de lagremo ;
Aquéu vèspre, avèn ploura 'nsèn,
Ploura d'amour, o douço femo !¹¹.*

Par ailleurs, dramatiquement, il s'agit d'une dynamique. De même que le bâillement incite au bâillement, les larmes appellent les larmes. Prenons *Lou Pastre*, aux scènes 7 et 8 de l'acte II. La jeune Mélane ayant disparu, sa grand-mère, Done Viane, est au désespoir et déclare aux voisines : *Mi lagremo de maire / Vous parlon miés que iéu...*¹². Son autre petite-fille, Fabresse, tente d'arrêter le flot (*Ploures plus...*), mais ses propres yeux sont bien embués, d'où la réplique de Done Viane : *Dises acò, Fabresso, e tis iue messourguié / Soun nega de lagremo, en parlant*¹³. À quoi Fabresse répond : *Lagremeje, / De vous vèire ploura !¹⁴*. Et lorsque la vieille Oulaio ramènera le fichu et la robe de Mélane, Done Viane et Fabresse éclateront en sanglots, à l'unisson. Il en va pareillement, à plus grande échelle encore, dans *Lou Raubatòri*. L'acte III voit Cardeline, enlevée et séquestrée par les Gitans, pleurer à répétition ; dans l'acte IV, c'est son père, Rouqueirol, qui prend le relais. Quand ils se retrouvent, à la scène 6 de l'acte V, leur premier mouvement consiste à évoquer ces larmes passées : *Coume vous ai ploura !¹⁵* dit Cardeline ; *Que de*

¹¹ « Ce soir-là nous avons pleuré ensemble. Moi je contemplais en frémissant tes yeux se voiler de larmes ; ce soir-là nous avons pleuré ensemble, pleuré d'amour, ô douce femme ! » (FA).

¹² « Mes larmes de mère vous parlent mieux que moi... »

¹³ « Tu dis cela, Fabresse, et tes yeux menteurs sont noyés de larmes, quand tu parles... »

¹⁴ « Je pleure de vous voir pleurer. »

¹⁵ « Combien je vous ai pleurés ! »

lagremo, o ma poulido, / Avèn toumba peréu !¹⁶ reprend en écho Rouqueirol. Puis survient le fiancé Estève qui, lui, pleure *hic et nunc* : *E ploure en te mirant tant linjo...¹⁷*.

Magnifiques exemples de ces trois constantes que sont les pleurs « en famille », « en amitié », « en amour », traduisant la quête de solidarité affective ! Une très large partie de l'œuvre d'Aubanel exprime, souvent pathétiquement, cette recherche de sympathies émues, de réconforts protecteurs, reflet d'une psychologie personnelle restée largement puérile¹⁸ et volontiers portée à exacerber les émotions. Au demeurant, pleurer est un phénomène si chargé de valeur, de générosité, de sensibilité, que l'arrêt des larmes, un instant envisagé, est aussitôt refusé. À la scène 6 de l'acte III du *Pastre*, quand arrive Mélane (qui a été violée), sa grand-mère (ignorant encore le drame) s'écrie : *Que nous as fa ploura !¹⁹*. Fabresse, à nouveau, essaie d'interrompre l'épanchement : *Plourés plus, aro, ma grand !²⁰* Peine perdue, car l'aïeule tient à pleurer, fût-ce de joie : *Si ! si ! Mis enfant, leissas-me ploura de joio²¹*. Et, à plusieurs reprises, cette persistance dans les larmes se trouve justifiée *a posteriori*, par un regain de malheur. Toujours dans *Lou Pastre*, à la scène 7 de l'acte II, l'aïeule est en pleurs, parce que Mélane n'est pas rentrée ; l'on frappe à la porte et une voisine optimiste conseille : *Secas vòsti parpello !²²*. Hélas, l'arrivante assure que la jeune fille s'est

¹⁶ « Que de larmes, ô ma jolie, nous avons versées aussi ! ».

¹⁷ « Et je pleure en te voyant si maigre... ».

¹⁸ Cf. Charles Mauron, « L'expérience affective d'Aubanel », revue *FE*, n° 189 (printemps 1960), p. 46-56, et le chapitre VII (p. 71-83) du livre de René Dumas, *Etudes sur Théodore Aubanel, le poète ligoté, et Avignon au XIX^e siècle*, Centre de Recherches et d'Etudes Méridionales, Saint-Rémy-de-Provence, 1987.

¹⁹ « Que tu nous as fait pleurer ! ».

²⁰ « Ne pleurez plus maintenant, grand-mère ! ».

²¹ « Si, si, mes enfants, laissez-moi pleurer de joie ».

²² « Séchez vos larmes... » (littéralement : « Séchez vos paupières »).

noyée... Résultat logique : l'aïeule *estoufo de senglut*²³. Péripéties analogues à l'acte III du *Raubatòri*, mais sur le mode sadique : Cardeline, séquestrée, est en larmes ; survient le *capoulié di bóumian* qui commence par lui dire : *ti lagremo soun poulido* et, ensuite : *seco ti plour !*²⁴. Mais il lui apprend que son fiancé est mort – d'où *crid e senglout*²⁵ de Cardeline. Enfin, à la scène première de l'acte V du *Pan dóu Pecat*, s'entend *ploura lis enfant*²⁶ : leur père, en effet, est parti à la recherche de leur mère, qui a fait une escapade... Mian, la servante du mas, s'emploie à les rassurer : *Plourés pas ! Voste paire / Tournara lèu*²⁷. Or cette brave femme a tout faux, et les enfants bien raison de pleurer : lorsque le père revient, il est en état de démence et s'apprête à trucher sa progéniture ; la mère réapparaît à son tour, pour se suicider... Morale de l'affaire, lucidement tirée par les domestiques : *Plouras, pàuri pichot*...²⁸.

À cette casuistique, on joindra l'attention portée, minutieusement, au phénomène lacrymal lui-même. Les pleurs noient les yeux²⁹, ils inondent les joues³⁰, ils arrosent les mains de la femme adorée³¹ et ils baignent la barbe blanche d'un vieux seigneur russe qui a la nostalgie de son pays³². Quand un prêtre très âgé célèbre une messe de mort, « deux larmes mouillent en

²³ « Elle éclate en sanglots ».

²⁴ « Tes larmes sont jolies... », « Sèche tes pleurs ».

²⁵ « Cris et sanglots ».

²⁶ « On entend pleurer les enfants ».

²⁷ « Ne pleurez pas ! Votre père reviendra vite ».

²⁸ « Pleurez, pauvres enfants... ».

²⁹ Tis iue... soun nega de lagremo... (P, II, 7).

³⁰ De plour si gauto èron negado... (poème *Ah ! vaqui pamens la chambreto*..., ME).

³¹ Si man, de ti plour arrousado... (poème *De-que vos, moun cor*..., ME).

³² De-fes, un plour sutiéu bagno sa barbo blanco (*Lou làngui de l'ivèr*, FA).

tombant la nappe de l'autel »³³ et il en va de même pour le livre que Charles de Tourtoulon est en train de lire, peu de temps après avoir perdu sa jeune épouse³⁴. Les sanglots peuvent étouffer³⁵, faire hoqueter³⁶ et même chanceler : dans *Li fianço d'Antounieto*, Aubanel montre l'aïeule *trantraiant, talamen plouro...*³⁷. L'eau des larmes, si abondante, éteindrait-elle au moins le feu des souffrances ? Fanette le croit, qui espère que ses pleurs vont *ennega si doulour et de soun cor amoussa la cremour*³⁸. Cependant il est aussi de *càudi lagremo*³⁹, des larmes qui, *dixit La Mióugrano*, « ne font qu'embraser un cœur brûlant »⁴⁰. On parvient, de la sorte, à tel sonnet où la Croix du Golgotha déclare qu'elle a « bu les larmes » de Jésus, ce qui ne l'empêche pas d'être, par ailleurs, « encore brûlante des pleurs de Jean et des saintes femmes »⁴¹.

Omniprésentes donc, avec leurs maladresses et leurs outrances, ces larmes manifestent à l'extérieur un sentiment profond – ce qui les rapproche du rire. Le poème sur la naissance du fils de Jean Brunet l'explique fort bien : *O pèr li plour, o pèr lou rire, / Lou cor s'escampo quand es plen*⁴². On retrouve en l'occurrence l'Aubanel « homme des contrastes » dont parlait

³³ Dos lagremo / Bagnèron en toumbant la napo de l'autar... (*La messo de mort*, FA).

³⁴ Lou libre qu'as dubert, lou bagnes de lagremo... (*Dòu*, FA).

³⁵ Pousquèsson t'estoufa, l'amarun, li senglout (R, III, 2).

³⁶ Entènde de senglut, entènde de chouquet (P, III, 2).

³⁷ « Chancelante, tellement elle pleure... » (FA).

³⁸ *PP*, II, 1.

³⁹ *Id.*, I, 5.

⁴⁰ Mi lagremo / Fan qu'abrasa moun cor que crèmo... (poème *Vole pas treboula ta vido...*, ME).

⁴¹ Ai begu li lagremo / Lou sang de Diéu... Di plour de Jan, di sànti femo, / Siéu encaro brulanto... (*La Crous*, FA).

⁴² « Ou par le rire, ou par les pleurs, quand il est plein, le cœur s'épanche » (*La neissènço dóu Felibrihoun de l'Arc-de-Sedo*, ME).

Frédéric Mistral dans son discours à l'Académie de Marseille⁴³. Les larmes, en outre, sont une thérapie – là encore, comme le rire : *Plouras, risès, que fai de bèn*, lit-on dans le même texte sur le fils Brunet, et, ailleurs, *plouren, que fai de bèn*⁴⁴. Pareille thérapie intègre, par force, la souffrance : *Fau paga, pèr forço lagremo, un pau de joio*⁴⁵, affirme l'auteur de *La Mióugrano*. Non sans risque : *lou grand plourun vous tuiara*⁴⁶, ni sans oublier le plaisir que prend le bourreau en voyant sangloter sa victime : *Plouro, plouro ,/ Rèn coume toun plourun fai ma felicita*, dit à Cardeline la cruelle Sarrasine⁴⁷.

Tant d'insistance mérite quelques éclaircissements (que l'on peut considérer, mais jusqu'à un certain point seulement, comme des circonstances atténuantes). Le premier relève d'un fait de société : au XIX^e siècle, l'émotion « visible » est pleinement assumée. Bien plus que de nos jours, on pleure donc en public, sans être gêné de le faire, ni de le rapporter ensuite. Feuilletons à ce propos les quelques pages du cahier intime d'Aubanel, relatant sa dernière entrevue avec Jenny Manivet, le 23 avril 1854, avant que celle-ci ne parte pour le couvent ;

Clarisse était muette : elle ne faisait que pleurer ; s'asseyait sur une chaise, puis faisait quelques pas, se tournait vers la fenêtre ou vers le mur, et pleurait encore... En entrant, Jenny tomba sur

⁴³ *Teodor Aubanèu es l'ome di countraste...* (*Discours e dicho*, éd. de 1906, p. 84). Reçu à l'Académie de Marseille, en 1887, Mistral y fit, en guise de discours de réception, l'éloge d'Aubanel ; disparu l'année précédente.

⁴⁴ « Pleurons, car cela fait du bien » (*Au Felibre Jan Brunet*, ME).

⁴⁵ « Il faut payer de beaucoup de larmes un peu de joie » (poème *Ah ! dis amour d'aqueste mounde...*, ME).

⁴⁶ « Le grand chagrin vous tuera... » (R, IV, 4) – traduction inexacte : *avé lou plourun*, c'est « pleurer longtemps » (*Tresor dóu Felibrige*).

⁴⁷ « Pleure, pleure, rien ne me rend heureuse comme tes larmes » (PP, III, 2).

un fauteuil, près de la cheminée. Joséphine s'assit sur une chaise, contre la fenêtre, Joséphine toute en larmes, Jenny éclatant en sanglots... Je trouvai dans le corridor Mlle Clarisse qui n'était pas entrée ; elle pleurait. Je m'assis sur le petit banc, contre la porte du salon, entendant les sanglots de Jenny et de Joséphine... Jenny pleura, Joséphine pleurait... Je ne pouvais parler, tellement j'étais ému ; les larmes me vinrent aux yeux, et nous pleurâmes tous trois... Jenny était plus calme, son mouchoir sur les genoux, mais la figure bouleversée, les yeux et le visage mouillé de larmes... En allant vers la porte de la rue, elle embrassa Clarisse qui ne disait rien, mais versait de grosses larmes... – Allons-nous à vêpres ? – Je n'en ai guère le courage, dis-je avec des larmes dans les yeux...⁴⁸.

Pourquoi cacherait-on ou réfrénerait-on ses larmes, dès lors qu'elles sont une valeur, et une valeur intangible ? Chez Aubanel, notons-le, ne se rencontrent pas ces fausses larmes, coquettes ou perfides, hypocrites ou intéressées, sur lesquelles jouent tellement les romans, au XVIII^e siècle surtout et jusqu'à Balzac inclus⁴⁹. Théodore est un tourmenté, mais pas un compliqué. Spontanément, face à tout pleur, il éprouve la même impression que la jeune Daïdha de Lamartine, quand elle voit « briller sur le gazon » les larmes du vieux prophète : « Puisqu'il pleure, il est bon. »⁵⁰.

⁴⁸ Document cité par Ludovic Legré, *Théodore Aubanel, récit d'un témoin de sa vie*, librairie Lecoffre, Paris, 1894, p. 62-68 (Joséphine et Clarisse étaient les sœurs de Paul Giéra). Même si l'on considère, classiquement, cette circonstance – l'entrée en religion – comme assimilable à une scène de deuil et donc se prêtant à des pleurs généralisés (cf. Anne Vincent-Buffault, *op. cit.*, p. 178 et s.), on conviendra que ceux-ci sont mentionnés avec une complaisance particulière.

⁴⁹ Cf. Anne Vincent-Buffault, *op. cit.*, p. 154-156.

⁵⁰ *La Chute d'un Ange*, Sixième Vision.

Intervient en outre, ici, la mode du dolorisme, en exergue de laquelle on pourrait inscrire la formule de Ballanche : *La douleur seule compte dans la vie, et il n'y a de réel que les larmes*⁵¹. Dans la première moitié du XIX^e siècle, et largement au delà, le dolorisme est une constante de la religion catholique, cette « religion démonstrative »⁵² qui exalte « les saints hommes larmoyants » tels que le curé d'Ars⁵³ et accorde une grande importance aux « signes sensibles »⁵⁴ de la piété (reposoirs, processions, illuminations) ainsi qu'aux attitudes ostentatoires de dévotion : il n'est pas inutile de rappeler que l'entreprise familiale (imprimerie et librairie) des Aubanel vit, pour une large part, de ces élans démonstratifs, encouragés par d'innombrables opuscules et ouvrages pieux⁵⁵. Prières et larmes vont de pair, comme l'illustre le poème où Aubanel évoque les langueurs de son épouse enceinte, qui passe ses nuits à *recita sis Ouro* (« ses prières ») et à lui parler en pleurant : *de-vers iéu se viro e plouro...*⁵⁶. Avec, comme figures tutélaires, Marie-Madeleine —

⁵¹ Cité par Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes*, *op. cit.*, p. 110.

⁵² Selon l'expression de Gérard Cholvy et Yves-Marie Hilaire, dans leur *Histoire religieuse de la France contemporaine*, t. I (1800-1880), éd. Privat, Toulouse, 1985, p. 186.

⁵³ Cf. le développement « Une religiosité larmoyante » dans l'*Histoire des larmes* d'Anne Vincent-Buffault, *op. cit.*, p. 146-147 ; et, sur « la grâce des larmes » dans la dévotion, cf. Piroska Nagy, *Le don des larmes au Moyen Âge*, éd. Albin Michel, Paris, 2000.

⁵⁴ G. Cholvy et Y.-M. Hilaire, *Histoire religieuse...*, *op. cit.*, p. 189. Un magnifique exemple en est fourni par les fêtes mariales d'Avignon, en octobre 1859, et par la relation détaillée et enthousiaste qu'en donne Aubanel dans l'*Armana provençau 1860*, p. 65-70.

⁵⁵ Cf. René Dumas, *Études sur Théodore Aubanel...*, *op. cit.*, chap. II (Une politique de l'édition), notamment les p. 98-102.

⁵⁶ *Preguiero pèr ma femo prens* (RS).

*Leissas-me ploura 'mé la Madaleno...*⁵⁷ — et Véronique essuyant les larmes du Christ⁵⁸.

Parallèlement, le dolorisme est aussi une composante non négligeable de ce Romantisme, dont Aubanel reste largement tributaire. Nul n'ignore, de Musset, *l'Impromptu, en réponse à cette question ; qu'est-ce que la Poésie ?*

*Faire une perle d'une larme,
Du poète ici-bas voilà la passion,
Voilà son bien, sa vie et son ambition...*

Ni, plus connus encore, les vers de *La Nuit de Mai* :

*Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.*

Théodore Aubanel illustre, à sa façon et à son niveau, ce double dolorisme, religieux et littéraire, persuadé qu'il est que *la douleur est l'épreuve de la vie, elle frappe sur tous, mais elle ne frappe fort que sur les puissantes et ardentes natures, et il n'y a que les grands cœurs qui ne soient pas écrasés de ses coups...*⁵⁹ ; et il le fait en exploitant les directions proposées par les genres qu'il pratique, le drame et le lyrisme. Dans ses drames, qui sont des pièces « domestiques », il joue à fond le jeu du mélodrame schématique, voire simpliste. Ses personnages d'hommes jeunes, figés dans leur rudesse (Malandran), leur force (Estève), ou leur méchanceté (Barban, Cabral), pleurent rarement, ou jamais. À l'opposé de ces cœurs secs, Aubanel fait pleurer, à flots, vieillards, femmes et enfants. Telle était la règle du mélodrame,

⁵⁷ « Laissez-moi pleurer avec la Magdeleine... » (*Lou poutoun de Judas*, RS).

⁵⁸ Dans le sonnet *Lou Cor sacra* (*Feuilles perdues*, librairie Aubanel, Avignon, 1983, p.64-66).

⁵⁹ Lettre citée par Ludovic Legré, *Théodore Aubanel...*, op. cit., p. 76.

« où Margot a pleuré », selon la formule de Musset⁶⁰, et où l'on demandait aux actrices de savoir pleurer avec facilité, naturel et abondance⁶¹. Quant à l'Aubanel lyrique, il suit les préceptes de ce que Boileau avait appelé *la plaintive Élégie* — cette élégie que Mistral traduit par *plourado*, précisément⁶². Les larmes constituent un élément majeur de la thématique élégiaque, en interférant même avec le langage du genre : *Coume ié parlon, mut, sis iue bagna de plour...*⁶³. Elles sont, mieux encore, le recours absolu, si le langage ou la poésie sont forcés d'avouer leur impuissance : *Plusieurs fois, la plume m'est tombée des mains, et je n'ai pu que pleurer...* écrit Aubanel dans une lettre de 1870⁶⁴. Il est remarquable, à ce propos que Mistral, en tête de son article annonçant la publication prochaine de *La Mióugrano entre-duberto*, dans *l'Armana prouvençau 1860*⁶⁵, ait mis une épigraphe empruntée à un sien poème, où figure la même idée :

*Coume fai la mióugrano au rai que l'amaduro,
Moun cor se durbiguè*

⁶⁰ Après une lecture (*Poésies nouvelles*).

⁶¹ « Une bonne héroïne pleurerait beaucoup et faisait surtout pleurer. On a dit de la plus expérimentée d'entre elles, Adèle Dupuis, *qu'elle fit couler tant de pleurs qu'en les réunissant tous, on aurait pu mettre un vaisseau de ligne à flot.* » (Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame sur les scènes parisiennes, de Coelina (1800) à L'Auberge des Adrets (1823)*, Service de reproduction des thèses, Lille, 1974, p. 446). Sur le développement du processus lacrymogène au théâtre, chez les acteurs comme chez les spectateurs, à partir du milieu du XVII^e siècle, cf. Jacques Roubine, « La stratégie des larmes au XVII^e siècle », revue *Littérature*, n° 9, février 1973, p. 56-73.

⁶² *Lou Tresor dóu Felibrige*, article *plourado*.

⁶³ « Comme leur [= aux jeunes filles] parlent, muets, ses yeux mouillés de pleurs ! » (*A-n-un pintre flouristo, FA*).

⁶⁴ Citée par Ludovic Legré, *Le poète Théodore Aubanel, op. cit.*, Paris, 1984, p. 198.

⁶⁵ Ce texte mistralien, daté du 24 octobre 1859, constitue une première version de la préface de *La Mióugrano*, datée du 16 mai 1860.

*E noun poudènt trouva plus tèndro parladuro
En plour s'esplandiguè.*

(« Comme fait la grenade au rayon qui la mûrit, — mon cœur s'ouvrit, — et, ne pouvant trouver un langage plus tendre, — se répandit en pleurs. »)⁶⁶.

Cela étant, on aurait du mal à contester, au vu des exemples produits ci-dessus, que le poète avignonnais, dans le traitement du motif des larmes, demeure très en deçà des grands Romantiques⁶⁷ et que sa naïveté répétitive l'expose à une ironie qui, déjà de son temps, brocardait ce genre de travers⁶⁸. *Si vous pleurez comme cela, vous allez assurément transformer notre lit en baignoire, en océan. Savez-vous nager, Rosanette ?* écrivait joliment Théophile Gautier dans *Mademoiselle de Maupin*. Pour lire Aubanel, et d'autres de son époque, il faut savoir nager.

Claude MAURON
Université de Provence

⁶⁶ Dernière strophe du poème exprimant à Lamartine la gratitude de l'auteur de *Mirèio* (paru dans l'*Armana prouvençau* 1860, puis recueilli dans *Lis Isclo d'Or*).

⁶⁷ Rien, chez lui, d'équivalent aux variations de Victor Hugo dans son poème *Oh ! pourquoi te cacher ? Tu pleurais seule ici...* (*Les Feuilles d'Automne*), ni à l'*Eloa* de Vigny, où l'Ange séduite par Satan est née d'une larme versée par le Christ devant le linceul de Lazare. (N.B. : curieusement, ces textes marquants ne sont pas mentionnés dans l'ouvrage d'Anne Vincent-Buffault).

⁶⁸ Sur la réaction contre le sentimentalisme et les pleurs romantiques, à partir du milieu du XIX^e siècle, cf. Anne Vincent-Buffault, *op. cit.*, p. 172 et s.

MYSTIQUE / POÉTIQUE : SUR UN MÉTA-POÈME DE JOSEPH D'ARBAUD

Au sujet du titre de son grand-œuvre, *Pouèmo*, en cinq volumes, Max-Philippe Delavouët disait qu'il n'avait pas choisi ce vocable par manque d'inspiration, ou par facilité. *Pouèmo* s'appelle *Pouèmo* parce que le héros central de cette vaste entreprise littéraire est le poème lui-même, en train de se faire, d'évoluer, de se présenter.

En bon auteur du XX^e siècle qu'il fut, Delavouët renvoyait par ce choix titrologique à une déjà vieille tradition poétique datant de la fin du XIX^e siècle où l'objet d'étude et d'esthétique de la poésie est la poésie elle-même. Certes, lors des siècles précédents, il y eut des textes se concentrant sur la question mais force est de constater que le XIX^e siècle - en particulier sa fin - donne l'élan à un mouvement artistique qui placera l'outil même du langage au cœur du propos. Si l'on songe seulement à Arthur Rimbaud, *Voyelles* n'est autre qu'une réflexion sur la poésie, *Le bateau ivre* n'est autre qu'une réflexion sur le poète et ses tentatives créatrices. Rimbaud, Tristan Corbière, Baudelaire, et d'autres encore sont les initiateurs d'un genre très justement qualifié de méta-poétique, où le cadre – au sens photographique ou cinématographique du terme – se pose sur le texte lui-même, non plus seulement en tant qu'outil de description d'un donné extérieur mais en tant qu'objet esthétique en soi.

Delavouët, qui a rencontré d'Arbaud, et grâce à qui on connaît aujourd'hui de nombreux textes de l'auteur de la *Bèstio dóu Vacarés*, était bien placé pour savoir que ce dernier réfléchissait à son acte d'écriture, aux formes qu'il pren(dr)ait, à son implication sociale et ses conséquences existentielles. Sur ce plan, le fameux *Esperit de la terro* représente un manifeste poétique d'utilisation et de la poésie et du provençal. Nul n'a oublié son quatrain conclusif :

Vaqui perqué dins lou reiaume de la sau,

*Vira de-vers la mar espère ta vengudo,
Pèr te miés apara, pèr te presta d'ajudo,
Me siéu fa gardo-bèstio e cante prouvençau.*

Si l'on ne prend que les deux premiers mots de ce quatrain ainsi que ses deux derniers, le texte sonne tel un C.Q.F.D. : *Vaqui perqué (...) cante prouvençau*. Nul doute que cette conclusion ne soit le fruit d'une longue réflexion sur le choix du provençal comme mode d'expression, sur le choix de la poésie comme genre littéraire, sur le choix de la Camargue aussi comme source d'inspiration...

Il va sans dire que tout choix formel trahit – soit discrètement, soit en fanfare comme le fait ici d'Arbaud – une réflexion préalable (qu'elle soit consciente ou inconsciente) sur le mode d'écriture adopté. Ce n'est qu'un degré de conscience de ce choix, et de mise à nu des critères de sélection, qui fait, au fond, la différence entre un poète volontairement méta-poète et un autre.

Cette fonction de méta-poète, d'Arbaud l'avait clairement indiquée au début de l'histoire de ses publications. Dès 1916, dans *Lou lausié d'Arle*, discret mais pourtant présent (et trop souvent négligé dans les études sur le poète), un poème donne le ton sur la question en portant le titre non équivoque de *Lou pouèmo*. Le voici :

LOU POUÈMO

*Faire un pouèmo ! Èstre la branco
De l'aubre, l'erbo dóu relarg,
Èstre la lus mouvènto e blanco,
Èstre la mar.*

*Emé d'oumbrino e de calamo,
faire un pouèmo ! Èstre la niue.
L'oustau s'endor ; barro toun amo,
Barro tis iue.*

*L'estiéu, pèr tu, meissouno. Raubo
 À la garbiero di long jour ;
 Abro toun cor au fiò de l'aubo
 E de miejour.*

*Fau, voulountous, maugrat li cimo
 Desfuiado e maugrat l'ivèr,
 Dins lou rounfle alarga li rimo
 Emai li vers.*

*E de la terro respelido
 Èstre l'oudour, li rai, lou cant,
 Faire un pouèmo emé ta vido,
 Emé toun sang.*

La portée générale (et non spécifique à ce poème en particulier) apparaît très nettement dès un petit procédé linguistique de glissement de nature de déterminant. Observons : le texte s'intitule *Lou pouèmo* (article défini) ; passons le titre, il s'agit de faire *un* poème (article indéfini), autrement dit la démarche et les propos qui suivront valent pour tout poème... D'Arbaud fait bien plus qu'évoquer un seul texte, mais met en perspective tout son procédé artistique. Il s'agit de la manière de *faire un poème*, une sorte de mode d'emploi, de fabrication, de recette.

L'exercice de cette recette, en tout cas, émeut d'Arbaud. Le point d'exclamation qui suit la brève phrase, au seul verbe à l'infinitif, en dit long et possède des valeurs polysémiques. Cette exclamation initiale « Faire un pouèmo ! » peut tout autant être le cri de joie d'un auteur qui s'égaie à la perspective d'une vaste et noble entreprise, qu'un soupir de crainte préalable à l'édification du texte (et les difficultés évoquées plus tard dans le poème conforteraient cette hypothèse), qu'un cri de « guerre » premier, sans affect mais qui indique, telle une figure de proue, la direction que doit prendre le bateau poétique de d'Arbaud (pour reprendre la métaphore de Rimbaud). Quoi qu'il en soit, enthousiasmant ou pas, redouté ou non, c'est bien de la fabrication d'un poème qu'il

importe de parler, et de la mettre à nu devant le lecteur.

D'Arbaud n'est pas le seul à présenter son travail en train de s'effectuer. C'est là également un procédé que XX^e siècle connaîtra chez d'autres écrivains. On se souvient des fameux brouillons que Francis Ponge publiera, dans lesquels apparaissent ratures, reprises et autres palimpsestes – et ce jusqu'à la recherche du titre du poème.

Comment donc faire un poème ? D'Arbaud dévoile ses techniques. La première de toutes, inaugurale, réside dans le rapport entre le monde et sa description subséquente. Nous sommes ici dans une problématique que les sémiologues connaissent bien, celle du lien qui unit signifiant et signifié. D'Arbaud se place en position d'Adam qui nomme les choses au jardin d'Éden dans le livre de la *Genèse*. Un monde a été constitué par Dieu et, dernière des créatures créées, l'homme fait face à une série d'objets variés qu'il a la charge de désigner, sous le regard aimant et attentif de l'Éternel. L'étiquetage langagier revient donc à l'homme dès le mythe de la Création ; création des choses et création du langage les nommant ne sont pas concomitantes : l'homme a affaire à un extérieur qu'il doit représenter verbalement le plus sagement et le plus justement possible.

Comment réaliser avec succès cette gageure ? D'Arbaud propose une fusion avec les éléments en présence (notons au passage que ces éléments dans cette première strophe sonnent terriblement génésiaques : la lumière, l'eau, l'herbe...). Comment se fondre dans les éléments, avant de les nommer ? - Il faut tout simplement *être* ceux-là. Nous frisons le paradoxe : le poète de d'Arbaud est en position on ne peut plus humaine (celle d'Adam, le premier homme, qui doit nommer les choses - fonction qui n'a été accordée qu'à lui seul dans la *Genèse*), et pourtant il doit, pour ce faire, perdre son statut ontologique et se réifier afin d'acquérir le statut de la chose à décrire, condition sans laquelle la description risque fort de ne pas être juste. Bref, pour d'Arbaud, il faut être humain dans la fonction nominalisatrice et non-humain pour mener à bien cette mission.

Rachetons d'Arbaud : notre auteur de Camargue n'est pas en

plein paradoxe, il tente de dépasser ce que les philosophes et les croyants appellent la dualité. C'est un fait bien connus des contemplatifs : arrivé à un stade avancé de méditation, le méditatif ne perçoit plus le monde comme une entité étrangère et extérieure à lui, mais fusionne avec elle. Un seul sentiment, une seule impression, une seule conscience englobe et l'homme et le monde. Les mystiques nomment souvent ce phénomène *l'oubli de soi*¹.

D'Arbaud, au moins dans le cadre d'une démarche poétique, invite le lecteur à s'oublier pour rejoindre, ontologiquement, les objets qui sont devant lui. Point de description d'un élément du monde, si l'on a pas éprouvé de l'intérieur ce que pouvait être cet élément lui-même. On pourrait affirmer, ici, que d'Arbaud a quelque chose de très méditatif dans sa démarche... Sur un plan autobiographique, le fait que d'Arbaud ait quitté les *vilo gourrino* (au moins dans une première partie de sa vie), *villes mauvaises* qu'il demande à Dieu de ne pas rejoindre dans sa *Preguiero dóu gardo-bèstio*², pour habiter en une vaste étendue dépouillée telle que la Camargue, corrobore notre propos. Le poète laisse dans un premier temps les hommes et les mots pour une fusion avec les seuls éléments du monde qu'il compte bien, dans une deuxième phase, honorer de son verbe.

Pour *faire* il importe donc d'abord d'*être*. Voici mis en relation chronologique et technique les deux verbes initiaux de notre poème. Le *travail* poétique (jouons sur les mots : il s'agit

¹ « C'est ici que nous entrons dans la terre promise, qui est l'accomplissement dans l'oubli de soi du silence de notre identité créée, passée de l'image à la ressemblance (Gn 1, 26), cachée en évidence « avec le Christ en Dieu » (Col 3,3) » Martin Laird, *Voyage au pays du silence – La pratique de la contemplation*, éditions du Carmel, coll. « Vie intérieure », Toulouse, 2011, p.94.

² *Pièi, moun Diéu, mando-me la fè de la bouvino*

Que mantèn lou gardaire alentour dóu cabau ;

Aparo-me toustèms de la fèbre e dóu mau

Que buto li masié vers li vilo gourrino.

(La preguiero dóu gardo-bèstio, in *Li Cant palustre*, strophe 5)

aussi d'accoucher d'un poème) peut commencer.

Comme dans toute bonne méditation qui se respecte, la phase première est d'abord quelque peu celle de l'agitation – signe de l'agitation de notre esprit lui-même. D'Arbaud choisit des éléments sans cesse en mouvement : la mer (*toujours recommencée* dirons-nous avec Paul Valéry³), la lumière *mouvènto*, l'herbe de la *plaine* en proie aux rafales du vent (d'Arbaud traduit *relarg* par *plaine*) herbe que l'on imagine, surtout en *terro d'Arle*, aisément balancée et ballotée.

Toujours dans le cadre d'une méditation réussie, une deuxième phase débute : celle du calme et de la nuit. De cette première à cette deuxième phase nous sommes passé, en ce qui concerne le poème lui-même, de la première à la deuxième strophe. Les éléments auxquels d'Arbaud a affaire désormais sont l'ombre, le calme, le silence de la maison qui s'endort. Il n'importe plus d'être lumière, herbe, mer, il faut être maintenant la nuit elle-même, avec tout ce qu'implique le terme. Symboliquement la nuit est la mise hors circuit des premiers éléments, des premières choses avec lesquelles il nous fallait compter. Un nouvel espace s'ouvre... Une mauvaise habitude, séculière et mondaine, pourrait nous faire croire que la nuit, le silence, l'absence d'objets, renvoient au néant, au rien, au *noun-rèn* comme le formule l'expression provençale, à la limite du paradoxe. Toutefois, un nouveau recours à la littérature contemplative pourra nous aider à considérer les choses différemment. L'acquisition de la *nuit*, de la paix, du silence, est le bien (et le but) le plus précieux pour le contemplatif. Saint Jean de la Croix a écrit sur le sujet de très belles pages. L'auteur de *La Nuit obscure* ne fait pas du vide, acquis par la méditation, une sorte de néant absolu et d'échec de la prière, mais bien au contraire un point sublime où l'âme et Dieu sont en relation car, pour le mystique espagnol, selon sa célèbre formule de *La montée du Carmel*, « la foi est une nuit ». Pour obtenir cet état parfait, encore faut-il avoir mis de côté toutes les

³ Paul Valéry, *Le cimetière marin*, vers 4.

pensées mondaines auxquelles l'âme est soumise au quotidien, s'être oublié soi-même. Dans cette perspective, nous comprenons mieux les injonctions données par d'Arbaud : *barro toun amo, barro tis iue*.

Nous n'affirmons pas, bien entendu, que d'Arbaud fut un lecteur assidu des grands mystiques contemplatifs, qu'il s'agisse de la mystique rhénane, de Maître Eckhart en particulier, ou de la mystique contemplative espagnole, avec Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix. Mais nous serions tenté d'admettre que les démarches et les techniques – les uns en quête de Dieu, l'autre en quête de vers – connaissent certaines similitudes.

Caractéristique est une nouvelle similitude, apparaissant à la troisième strophe : le lâcher-prise. En admettant que le grand agriculteur des moissons n'est pas un homme mais l'été lui-même, d'Arbaud invite son lecteur-apprenti poète (ce que d'Arbaud est aussi dans un petit jeu sympathique de mise en abyme) à ne pas maîtriser, à ne pas contrôler. Trop souvent, à l'instar de la *mouche du coche* de La Fontaine, l'homme social a trop tendance à croire qu'il est responsable ou acteur unique de l'allant du monde. Le contemplatif, et ici le poète également, laisse aller le train de la vie non en tentant d'agir sur lui mais en l'observant.

Cette observation, nous affirme l'auteur du *Lausie d'Arle*, est une sorte de vol, de larcin. Pour lui, le poète est un voleur (d'images, de sensations, d'autres choses encore...), et sa fonction essentielle est de dérober. L'emploi du verbe dans le sens intransitif (*raubo à la garbiero di long jour*) est lourd de sens à ce sujet : d'Arbaud s'intéresse davantage à l'action de l'artiste, à son mode opératoire, qu'aux fruits qu'il pourrait obtenir de son action.

Résumons : le poète doit s'oublier, devenir les éléments du monde eux-mêmes, fusionner avec ce dernier, et retirer de cet état spécifique un larcin que la poésie subséquente mettra à jour. Cette vision de l'écrivain, dans un état second, privilège du poète-prophète de Hugo, du voyant de Rimbaud, de la pythie décrite par

Paul Valéry⁴, souvent hors d'atteinte au commun des mortels, renvoie, quoi qu'il en soit, à un état extatique. Voilà encore de quoi rapprocher les propos de d'Arbaud avec les expériences décrites par les mystiques contemplatifs - quoique les méditatifs, en particulier bouddhistes, parlent autant d'enstase que d'extase, avec de notables différences. Toujours est-il que le « feu d'artifice » extatique auquel nous invite d'Arbaud atteint son apogée dans une mise à feu du cœur du poète avec le feu de l'*aube et de midi*. A ce moment du poème, à la fin de la troisième strophe, nous sommes à l'acmé de la démarche du poète et du poème lui-même. Structuellement, les strophes 1, 2 et 3 étaient la protase ; après l'acmé vient l'apodose constituée des strophes 4 et 5.

Les mystiques entrevoient (et ont souvent vécu eux-mêmes) les difficultés de leurs parcours ; parfois, la nuit si calme et pleine de liens avec Dieu peut se changer en une sécheresse spirituelle angoissante, difficulté de parcours souvent incontournable, nécessaire, et que les mystiques nomment justement *la nuit de la foi*. Mère Teresa et Saint Thérèse de Lisieux ont en amplement parlé⁵. Joseph d'Arbaud entrevoit (ou certainement a-t-il vécu lui-même) la même aridité, au moins sur le plan poétique. Dès la strophe 4, apparaissent les *cimes défeuillées*, l'*hiver*, les *rafales* du vent. Le chemin de l'écrivain, si enthousiasmant soit-il, n'est pas toujours une sinécure. Nous l'avons compris, le vent, l'hiver, les feuilles tombées, sont les symboles des travers et des difficultés

⁴ Voir Paul Valéry, *La pythie*, in *Charmes*.

⁵ On trouve ces confidences dans la correspondance de Mère Teresa, ainsi que dans l'*Histoire d'une âme* de Sainte Thérèse. Au sujet des difficultés que cette dernière a rencontrées, une fois entrée au Carmel, et qu'elle évoque en toute franchise, on retiendra cette phrase aux accents sincères : « Ah ! Que Jésus me pardonne si je Lui ai fait de la peine, mais Il sait bien que tout en n'ayant pas la jouissance de la Foi, je tâche au moins d'en faire les œuvres. » (Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus et de la Sainte-Face, *Histoire d'une âme – manuscrits autobiographiques*, Cerf – Desclée De Brouwer, Paris, 1998, p.211).

rencontrés (ou à prévoir) ; bon gré mal gré, le poète doit continuer. Le *Fau* initial (à la strophe 4) indique une très forte volonté (on retiendra l'adjectif *voulountous*) en dépit de la pénibilité qui l'accable. Il y a là, de nouveau transposé sur le mode poétique, un acte de foi de la part de d'Arbaud. Y croire en dépit de tout, et surtout en dépit des problèmes et des incitations à l'abandon. Persister jusqu'au bout, contre vents et marées, au nom d'une raison supérieure... topos éminemment judéo-chrétien, d'Abraham montant sacrifier son fils sur le commandement de l'Eternel, en passant par Job, souffrant sur son tas de fumier, jusqu'aux paroles du Christ indiquant que *celui qui persévérera jusqu'à la fin sera sauvé*⁶.

Mais la récompense est là : la terre refleurit. A l'hiver succède le printemps, à la mort la vie, à la traversée du désert la Terre Promise, aux difficultés le poème presque achevé. La strophe 5 surprend, surprend heureusement, dans cette phase entamée en apodose : de la descente on entrevoit la montée vers le résultat enfin acquis. On l'aura compris : symboliquement la *terro respelido* est le poème lui-même qui éclot en ce printemps du travail artistique de d'Arbaud.

Conséquemment, une sorte de mouvement est initié en fin de poème, à la manière d'un cycle qui prendrait vie. Observons la construction morphémique de *respelido* : c'est l'*espelido* de nouveau, la *respelido*, à l'aide du préfixe *re*. D'Arbaud évoque une re-naissance, une re-floraison. Le processus fonctionne autant pour la nature que pour le poème lui-même : il re-naît. La fin du texte ne ressemble-t-elle pas à son début ? *Èstre la branco...* disait le premier vers ; *èstre l'oudour, li rai, lou cant...* lit-on en dernière strophe. C'est comme si tout reprenait vie, dans l'élaboration d'un nouveau « tour » poétique.

Reconnaissons qu'il est facile de faire le lien une fois encore

⁶ *Matthieu*, 10, 22.

avec la mystique : la vie, la chute et la renaissance ; Adam, le péché et la rédemption ; la corruption des hommes, Noé et la nouvelle vie génésiaque ; l'ancienne alliance, le Christ, la rédemption et la nouvelle alliance. La dernière image de d'Arbaud, celle d'un don de la vie et du sang, ne possède-t-elle pas des couleurs christiques ? Donner son sang pour que les hommes soient sauvés, à condition que les hommes veuillent bien le boire en signe de communion... Le sang versé par d'Arbaud, dans une sorte de *passion* poétique a des allures du sang versé par l'agneau de Dieu. Nous sommes à la fin du poème comme à la fin de la messe. Messe catholique ou messe poétique ? Peut-être les deux à la fois.

Un mystique à l'état sauvage avait dit Paul Claudel d'Arthur Rimbaud. Tenterons-nous d'appliquer l'expression de Claudel à d'Arbaud ? Il faut avouer, en tout cas, que bien des démarches, des techniques, voire des impressions ressenties en chemin, présentent des similitudes entre ce que nous dit le poète-d'Arbaud et ce que nous a légué la littérature mystique ou biblique.

Il y a d'ailleurs quelque chose de très provençal dans cette *assimilation*, dans cette *appropriation*. Frédéric Mistral lui-même a changé le fameux psaume 115 en le « provençalisant » sur son tombeau. Le « Non nobis, Domine, non nobis ; sed nomini tuo da gloriam » des *Psaumes* est devenu « Non nobis, Domine, non nobis ; sed nomini tuo **et** *Provinciae nostrae* da gloriam ». Une certaine « confusion des zones » (pour emprunter une expression à la psychanalyse) existe chez bon nombre d'auteurs provençaux, comme si Foi en Dieu et foi en la Provence pouvaient s'assimiler sinon se joindre.

Pour le cas « d'Arbaud », et le cas de ce *pouèmo*, nous serions tenté de le croire...

On ne va pas, jeune homme, ainsi que d'Arbaud le fit, se retirer dans le désert de la Camargue, à l'ombre des Saintes-

Maries, sans raison, ni sans être touché, tant soit peu, par la Grâce
des lieux...

Emmanuel DESILES
Université de Provence

AIX-EN-PROVENCE DANS LA VIE ET L'ŒUVRE DE LOUIS MALBOS (1911-1984)

En 1929, Louis Malbos a dix-huit ans quand sa famille s'installe à Aix-en-Provence. Il obtient son baccalauréat puis une licence tout en découvrant Aix, qui devient aussitôt « sa » ville : « ma vilo », écrit-il dans « Li tourre », poème recueilli dans *Pèiro plantado*¹. Cette ville lui est si familière qu'il publie dès 1937 un *Guide Artistique et Historique d'Aix-en-Provence*. Il sera rapidement un acteur essentiel de la vie culturelle aixoise, d'abord comme adjoint au conservateur de la Bibliothèque Méjanès, puis — et surtout — pendant trente-trois ans (1947-1980) comme conservateur du Musée des Beaux-Arts auquel il fait donner le nom du peintre aixois François-Marius Granet ; c'est sous cette appellation de « Musée Granet » qu'il est largement et avantageusement connu aujourd'hui.

Cette ville, il est si soucieux d'en conserver le patrimoine — tous les aspects du patrimoine — qu'il n'hésite pas à ferrailler avec les municipalités successives. Par exemple, il presse les Aixois de se manifester pour que les pins que Cézanne a peints soient épargnés alors qu'on projetait de les abattre pour faciliter la circulation automobile. Ou encore, lorsque l'on démolit le vieil îlot des Cardeurs contigu à la mairie, il écrit d'une plume particulièrement aigüe :

« La chirurgie urbaine, dans ce cas, ne s'est pas encore avérée chirurgie esthétique. Dans une ville où la scénographie la plus intelligente a réglé, durant des siècles, les justes rapports de proportions entre les places et les rues, le jeu des perspectives attrayantes et imprévues, l'équilibre des espaces offerts à la lumière ou réservés à l'ombre, le vaste espace ainsi créé, jusqu'à présent informe, irrationnel, inesthétique, a conservé l'aspect

¹ *Pèiro plantado*. L'Astrado, éd., 1992. 168p.

d'un chantier de démolition. Sur le visage de la ville, c'est une cicatrice qui ne se referme pas »².

Cette ville, il songera, beaucoup plus tard, la retraite venue, à en devenir un administrateur : il se présente, en 1983, aux élections municipales. Il n'est pas élu ; s'il l'avait été, qu'aurait-il pu faire ? Nous ne pouvons naturellement pas répondre, mais nous pouvons assurer qu'il aurait consacré toutes ses forces à cette tâche.

Concluons sur ce point en reprenant ce qu'écrit si justement Emmanuel Desiles :

« ... l'aveugle de la mairie d'Aix, décrit dans *Pèiro plantado*, celui qui, les yeux fermés, sait tout d'Aix jusqu'à la moindre façade, jusqu'à la moindre boutique du coin de rue, est très certainement une image de Malbos lui-même. Même les yeux fermés, mais l'esprit plein de savoirs, le poète saurait encore se guider... » (*L'Astrado*, n° 46, 2011, p. 100).

Présente dans la vie de Louis Malbos, sa ville l'est aussi dans son œuvre poétique provençale. Réunie dans deux recueils : *Cansounié di dos man dóu Rose* (éd. Parlaren, 1984) et *Pèiro plantado* (éd. *L'Astrado*, 1992), cette œuvre est d'un écrivain marquant du XX^e siècle, « d'un autour qu'amerito proun d'èstre estudia », comme l'écrit Rémi Venture (*L'Astrado*, n° 46, p. 201).

Sur les cinquante et un poèmes que comptent les deux recueils, dix-sept sont consacrés à Aix, soit un tiers : douze dans *Pèiro plantado*, cinq dans *Cansounié di dos man dóu Rose*. Comme tous les poèmes sont datés, retenons que le plus ancien, « La danso de l'architèite davans lou porge », a été écrit en 1936, et le plus récent, « La farço dóu mounié », en 1983 ; quarante-sept années les séparent, preuve de la récurrence de ce thème.

² Projet d'aménagement du terrain des Cardeurs par Louis Malbos. Ronéot. 1971.

Deux monuments aixois inspirent particulièrement le poète : la cathédrale Saint-Sauveur (quatre poèmes) et le Palais de Malte (trois poèmes), où est installé le Musée Granet. Le porche de la cathédrale, qualifié deux fois de « porge sant » (*porche saint*), et le cloître se retrouvent dans trois brefs poèmes, alors que le quatrième, « Lou bastissèire », déploie huit strophes de neuf vers faisant alterner une rime masculine unique en *-ié* (*clouchié, avié, chantié...*) avec des rimes féminines. Le poète y imagine que, sous l'œil du bâtisseur, « lou mèstre de freirié », s'élève la cathédrale (début du XIV^e s. - début du XV^e s.). Ce poème est à rapprocher de « Cansoun de chantié dóu Museon Granet dins lou Palais de Malto reviéuda », consacré à la rénovation du Musée Granet. Cette fois, c'est lui, le Conservateur, qui, pendant sept ans (1973-1980), conduit le chantier. C'est le poète lui-même qui nous invite au parallèle :

« Coume d'uno catedralo

Siéu esta lou prefachié. »

(Comme d'une cathédrale / Nous avons été les tacherons. *Cansounié di dos man dóu Rose*, p. 208-209).

De plus, dans les derniers vers, l'assimilation est totale : si, dans « Lou Bastissèire », le chef de chantier est « Soul emé Diéu dins soun pensié » (*Seul avec Dieu dans sa pensée*), dans « Cansoun de chantié », le poète évoque le « jardin de mi pensié » (*jardin de mes pensées*). Enfin, les deux poèmes s'achèvent au sommet de l'édifice : «ubre li campano » (*au-dessus des cloches*) de la cathédrale, sur le « souleié » (*la haute terrasse, en plein soleil*) du musée. On notera cependant une différence entre les deux : le bâtisseur de la cathédrale garde l'espoir « De traire enfin la folo flècho » (*De lancer enfin la folle flèche*) alors que le Conservateur a terminé la tâche qu'il s'était assignée : son adjoint peut planter « A la cimo » un rameau de laurier pour qu'il « Marque e cante l'acabado » (*Annonce et chante la fin de cette étape*).

Mais, la lecture des notes qui accompagnent les poèmes révèle un point commun, négatif : les siècles ayant passé, on crut devoir ajouter au clocher une « balustrade flamboyante hérissée de pinacles », considérée par le poète comme « un arrangement — disons plutôt une falsification des architectes de 1880 — conçu, au nom de l'uniformité, par référence aux modèles nordiques. » Quant au musée, il faut lire dans un autre poème, « Cansoun de l'aut-recate au Palais de Malto de-z-Ais », que, le conservateur ayant pris sa retraite, « à la barro estènt de manco » (*n'étant plus au gouvernail*), des travaux ont été engagés, « attendant gravement aux parties originales du bâtiment tant au sous-sol que dans les combles, et au caractère propre de cet édifice historique, comme plus généralement à la tradition architecturale aixoise. » La conclusion trahit une profonde amertume : « Il n'est pas outré de parler de saccage sur le plan architectural et muséologique. »

On ne peut comprendre cette amertume que relativement à l'amour porté au musée pour lequel Louis Malbos ne ménagea ni son temps ni ses forces. Il faut relire le beau poème « Lou palais di milo fenèstro »³ où il multiplie les tournures affectives : « moun Palais », « mi couidiero », « moun enfanço », « moun ort ». Les mille fenêtres sont les tableaux, autant d'ouvertures sur des mondes qui viennent jusqu'à lui dans ce jardinier intérieur du musée dont il a si passionnément ordonné tous les éléments et qu'il contemplait depuis les fenêtres de son bureau.

Si Louis Malbos aime à prendre de la hauteur dans « Cansoun de chantié » et, métaphoriquement, dans « Lou bastissèire », il en prend plus encore au sommet de la montagne Sainte Victoire, la montagne « sacrée », selon son mot, qui domine la ville, à la fois géographiquement et spirituellement. De là-haut, il distingue les tours et les clochers qui émergent d'une agglomération dont l'expansion est encore contenue. C'est à son

³ In *Pèiro plantado*.

sommet, qui s'éclaire aux premiers rayons de « l'aubo novo », et s'éteint aux derniers, que le feu de la Saint-Jean vaine la nuit la plus courte de l'année. Il a, pour Sainte-Victoire, ce cri du cœur :

« Vitòri bloundo, que siés bello ! »
(Victoire blonde, comme tu es belle !)

Cette montagne, lumineuse jusque dans la nuit : « Vese dins l'oumbro ta clarta » (*Je vois dans l'ombre ta clarté*), est dispensatrice de beauté : c'est à partir d'elle que se déroule jusqu'à la ville la floraison dorée des giroflées.

Nous avons rappelé la publication par le jeune Louis Malbos d'un *Guide Artistique et Historique d'Aix-en-Provence*. Toute sa vie, il poursuivit une réflexion sur l'Histoire. Les murs eux-mêmes de la Bibliothèque Méjanès, où il travaillait, dans l'enceinte de la mairie, ne l'invitaient-ils pas à cette méditation, à cette plongée dans le passé ? Le poème « Lis archiéu »⁴ est, à cet égard, révélateur ; il s'y écrit :

« Arquiero claro de l'Istòri
Dins lou sourne di tèms catiéu ! »
(Lucarne claire de l'Histoire / Dans l'obscurité des temps mauvais !)

Il lui suffit d'ouvrir le « Libre Rouge » pour que surgissent « li dòu » (*les deuils*) et « li fèsto » (*les fêtes*), symboles des bons et des mauvais jours. On imagine aisément Louis Malbos tournant les feuillets pour apprendre, comme il apprenait auprès des bustes de l'opidum d'Entremont, faisant parler le livre et la sculpture. Sortant de la mairie d'Aix, il rencontrait l'Histoire à chaque pas. Suivons-le dans le vieux quartier des Cardeurs dont il connaissait le moindre recoin, la moindre margelle d'un puits dans une cour intérieure. Suivons-le dans l'église Saint-Jean de Malte,

⁴ In *Pèiro plantado*.

mitoyenne de son musée : il nous conduit auprès du tombeau de Raimond-Bérenger V, « lou mai grand di comte nostre » (R. Venture, *L'Astrado* n° 46, p. 185), et de celui du comte Ramounet, son fils, dont la mort prématurée a creusé « Lou toumbèu de la nacioun » (*Le tombeau de la nation*).

La connaissance et le goût de l'Histoire lui inspirent un de ses plus beaux poèmes : « La bandiero ». Il décrit là le drapeau provençal, élaboré au cours des siècles, qui, à lui seul, permet « lou pus bèu viage » dans l'Histoire. Écrit en vers décasyllabes aux assonances féminines, il semble suivre les ondulations de l'étoffe.

S'il existe une « école d'Aix » regroupant des poètes d'expression française, il est clair que Louis Malbos est le chantre d'Aix-en-Provence dans la langue du pays, « bello e rebello », comme il l'écrit dans « La Bandiero ».

En cette année du centenaire de Louis Malbos, on pouvait penser que « sa » ville rendrait hommage à sa mémoire. L'Association culturelle « L'Astrado prouvençalo » l'a fait, en lui consacrant le n°46 de sa revue annuelle *L'Astrado* (204 pages). Max Juvénal y écrit — et ce sera notre conclusion — : « Quand les Aixois passent par la belle place en esplanade devant Saint-Jean de Malte et le musée Granet, ils remarquent qu'elle n'a pas de nom. Tous ceux qui, comme nous, savent la place qu'il occupa à Aix se demandent s'il ne serait pas justifié de l'appeler place Louis-Malbos. »

Michel COURTY

REPRÉSENTATIONS LITTÉRAIRES DE LA FARANDOLE DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU XIX^E SIÈCLE

Introduction

« *Farandoulo – Farandonne ou férandoule*, sorte de danse qui se fait en Provence par les gens du peuple. Ils se prennent par la main et sautent dans les rues au son du fifre et du tambour ... »¹.

Telle est la définition que l'on retrouve dans le *Dictionnaire de la Provence et du Comtat Venaissin* alors que *Le Trésor dou Félibrige* de Mistral reconnaît à cette danse typiquement méridionale des liens avec les danses d'origines grecques comme l'affirme aussi *Le Trésor des danses provençales* :

« La *farandoulo* se danse en Provence, en Dauphiné, en Languedoc, en Roussillon, et dans les pays Basques. Dans les Alpes-Maritimes les danseurs vont à la file sans se donner la main. La farandole, qui se danse entre hommes seuls aussi bien et même mieux avec des femmes, a beaucoup de *rappports avec les danses grecques modernes et antiques* »².

De son côté, le *Traité pratique de danses et d'évolutions rythmées* dans *Danses des Provinces de France*, établit une différence bien nette entre les pas ordinaires, les pas de la farandole niçoise et les pas de la farandole arlésienne.

En effet, tandis que les pas ordinaires et les pas niçois se déroulent en quatre temps, à Arles la farandole se compose en six temps : 1° sursauter sur le pied gauche en pointant le pied droit en

¹ Jean Achard, *Dictionnaire de la Provence et du Comtat Venaissin*, t. II : Vocabulaire provençal-français, p.330, Marseille, 1785-87, dans *Les sociétés de farandole en Provence et en Languedoc*, Thèse, EPHE, 1973.

² Frédéric Mistral, *Lou Tresor dou Félibrige*, t. I, Édisud, 1979, p. 1097-8.

avant et légèrement à droite ; 2° sursauter sur le pied gauche en croisant la jambe droite devant la gauche, pointe au sol ; 3° comme le premier temps ; 4°, 5°, 6° temps : comme le premier, le second, le troisième, pieds inversés.

Il est donc intéressant de rendre compte des représentations littéraires que certains auteurs de la deuxième moitié du XIX^e siècle ont donné de cette danse si prisée dans le Midi.

Jean Aicard, Frédéric Mistral, Emile Zola, Alphonse Daudet et Félix Gras sont parmi ceux qui en ont donné un bref aperçu dans leurs œuvres respectives et qui est intéressant d'étudier ici.

Nous nous proposons pour cela d'analyser la farandole sous trois perspectives différentes que l'on pourrait définir comme populaire, savante et politique.

1. Farandole populaire

Expression la plus vive de la gaieté provençale, d'après *Le trésor des danses provençales*, la farandole est une danse populaire qui consiste en une longue chaîne formée spontanément par les personnes de deux sexes se tenant par la main avec les bras fléchis. Le dernier danseur mettant la main libre à la hanche. On se déplace toujours sur les côtés, vers la gauche, en exécutant un simple sautillé sur un temps comme dans une ronde. On entrecoupe les évolutions sautillées de marches cadencées avec le balancement des bras.

Jean Aicard est celui qui, dans *Miette et Noré*, donne de la farandole la vision la plus populaire :

« Or ces gens qui, le jour, sous le pas des chevaux,
Fourche en main, rejetaient les épis par monceaux,
Ou, - ce travail fini, - lançaient en l'air la paille
Pour que le grain demeure et qu'elle – au vent s'en aille,
Les travailleurs et tous, enfants, jeunes et vieux,
Viennent, et l'aire éclate alors en bruits joyeux.
On se pousse, on s'appelle, on se poursuit, on lutte ;
La fille et le garçon roulent dans une chute ;
Se cherchent par la fuite au milieu des grands cris ;

Les mains pressent la taille, et que de baisers pris ! (...)
Farandole !
Et, la main dans la main, toute une bande folle
Se forme en long ruban qui serpente.... En avant !
On saute aux sons du bal apportés par le vent »³.

La simplicité de ces vers entraîne le lecteur au milieu de la gaité des paysans qu'une fois terminé leur travail dansent ensemble une farandole aussi populaire que spontanée.

Une spontanéité que l'on retrouve aussi dans les souvenirs d'un temps à jamais révolu, des regrets d'une époque qui ne reviendra pas pour le jeune Emile Zola qui se remémore les fêtes paysannes dans les campagnes d'Aix-en-Provence, alors qu'il était enfant, dans sa *Confession* :

« O mes souvenirs, compagnons fidèles, je ne puis faire un pas en ce monde sans que vous vous dressiez devant moi ! [...] J'ai revu, dans une vision soudaine et douloureuse, l'aire pavée de cailloux où *les filles de Provence dansent, le soir, au son du fifre et du tambourin. Comme nous nous moquions alors ! Les paysannes*, non pas celles de nos songes, celles qui avaient des visages et des cœurs de reines, mais les *pauvres créatures que la terre ardente flétrit avant le temps*, nous paraissaient sauter avec lourdeur, nous jetant un rire niais au passage »⁴.

L'image des filles de Provence qui dansent le soir au son du fifre et du tambourin, ces pauvres créatures que la terre ardente du Midi vieillit avant le temps, celles dont l'écrivain déraciné à Paris représente en rêvant dans ses confessions intimes non sans une certaine nostalgie.

De la même manière, Frédéric Mistral se rappelle, avec nostalgie, vers la fin de ses *Mémoires des noces arlésiennes*

³ Jean Aicard, *Miette et Noré*, Charpentier, 1880, p. 212-6.

⁴ Émile Zola, *Confession de Claude*, *Œuvres Complètes*, t. I, Cercle du Livre Précieux, 1966, p. 38.

rencontrées lorsqu'il parcourrait la campagne près du pont de Trinquetaille en compagnie de son ami Alphonse Daudet :

« Et en avant ! au clair limpide de la lune de septembre, qui se mirait dans l'eau, nous voilà faisant le branle sur le pont en chantant :

La farandole de Trinquetaille,
Tous les danseurs sont des canailles !

La farandole de Saint-Rémy,
Une salade de pissenlits !

Tout à coup, - nous arrivons sur le milieu du Rhône, - voici que, dans la pénombre, au-devant de nous autres, nous voyons s'avancer une rangée d'Arlésiennes, de délicieuses Arlésiennes, chacune avec son cavalier, qui lentement cheminaient, tout en baillant et riant... Le frôlement des jupes, le frou-frou de la soie, le gazouillis des couples qui se parlaient à voix basse dans la nuitée pacifique, dans le tressaillement du Rhône qui se glissait entre les barques, c'était vraiment chose suave.

-Une noce, dit le gros patron Gafet, qui ne nous avait pas quittés.

-Une noce ? fit Daudet, qui, avec sa myopie, ne se rendait pas bien compte de cette agitation, une noce arlésienne ! Une noce à la lune ! Une noce en plein Rhône ! »⁵

Joyeuse inauguration de la fête, la farandole devient une sorte de course effrénée, folle, terrible qui se déroule en mille replis sur elle-même. Ce type de farandole qui a lieu dans l'ensemble des villages du Midi s'exécute en quatre temps : 1° sursauter sur le pied droit, en croisant la jambe gauche devant la droite, pointe au sol ; 2° ramener le pied gauche en arrière et à gauche ; 3° croiser la jambe droite en avant du pied gauche ; 4° ressembler le pied gauche au pied droit.

⁵ Frédéric Mistral, *Mémoires et récit*, Plon, 1906, p. 287-8.

Les champs, les rues ou encore les arènes peuvent offrir un cadre privilégié où les danseurs donnent libre cour à cette danse traditionnelle dont Alphonse Daudet devient, à son tour, le spectateur émerveillé dans *Numa Roumestan* :

« Sur un roulement de tambourin, cette cohue s’aligna, se défila en bandes, le jarret tendu, les mains unies. Une trille de galoubet fit onduler tout le cirque, et la *farandole* menée par un gars de Barbetane, le pays de danseurs fameux, se mit en marche lentement, déroulant ses annaux, battant ses entrechats presque sur place, remplissant d’un bruit confus, d’un froissement d’étoffes et d’haleines, l’énorme baie du vomitoire où peu à peu elle s’engouffrait. Valmajour suivait d’un pas égal, solennel, repoussait en marchant son gros tambourin du genou, et jouait plus fort à mesure que le compact entassement de l’arène, à demi noyée déjà dans la cendre bleue du crépuscule, se dévidait comme une bobine d’or et de soie.

‘Regardez là-haut !’ dit Roumestan tout à coup.

C’était la tête de la *danse* surgissant entre les arcs de voûte du premier étage, pendant que le tambourinaire et les derniers farandoleurs piétinaient encore dans le cirque. En route, la *ronde* s’allongeait de tous ceux que le rythme entraînait de force à la suite. Qui donc parmi ces Provençaux aurait pu résister au flûtet magique de Valmajour ? Porté, lancé par les rebondissements du tambourin, on l’entendait à la fois à tous les étages, passant les grilles et les soupiraux descellés, dominant les exclamations de la foule. *Et la farandole montait, montait, arrivait aux galeries supérieures que le soleil bordait encore d’une lumière fauve. L’immense défilé des danseurs bondissants et grave découpait alors sur les hautes baies cintrées du pourtour, dans la chaude vibration de cette fin d’après-midi de juillet, une suite de fines silhouettes, animait sur la pierre antique un de ces bas-reliefs comme il en court au fronton dégradé des temples.* »⁶

L’absence de figures, laisse celui qui est placé à la tête de la farandole libre de choisir, à sa guise, toutes sortes d’arabesques et

⁶ Alphonse Daudet, *Numa Roumestan*, Lemerre, 1925, p. 19-20.

de serpentines au pas léger et rythmé. Significative cette description de l'écrivain de Nîmes d'une arène totalement emportée dans le son d'une musique et par le mouvement des silhouettes tel un tourbillon des couleurs dont seul le Midi en connaît le secret.

2. Farandole savante

En tant que danse nationale, la farandole acquiert une signification particulière surtout dans le courant félibréen qui lui octroie une valeur presque patriotique dans le cadre du programme *de réveil de sève et de joie populaire*.

La farandole devient ainsi l'un des trois éléments caractéristiques des fêtes félibréennes avec le tambourin et le costume arlésien voulus par les fondateurs du mouvement comme il apparaît dès le huitième couplet du *Chant des Félibres* : « Nous conduisons les farandoles »⁷.



On peut comparer cette chaîne vivante au serpent qui déroule ses anneaux, s'enroule, se tord tel Condrieu, le règne de l'Anglore :

« C'était le règne, là, des *farandoles*,
La *danse nationale rhodanienne*

⁷ Frédéric Mistral, *Mémoires et récits*, op. cit., p. 183.

Et du royaume ancien des Bosonides,
Qui d'Arles à Condrieu, aux jours de fête,
Imitatrices du Rhône et ses détours,
Ondoie, serpente le long de ses berges »⁸.

Ces vers du poète de Maillane montrent à quel point la farandole a toute sa place dans le Musée Arlaten en tant que danse légendaire représentant un Midi aussi bien poétique que mythique. Elle est à elle seule un trait caractéristique d'un monde en voie de disparition que les défenseurs des valeurs provençales n'hésitent pas à mettre en avant pour défendre leur identité méridionale. C'est pourquoi, le livre et le musée sont indissociables dans l'esprit mistralien. Or, la farandole a toute sa place dans le *Muséon Arlaten* où des nombreux objets retracent l'histoire d'une danse qui a pris une connotation de plus en plus politique étant souvent à l'origine des grands bouleversements d'un XIX^e siècle en constante évolution.

3. Farandole politique

Pierre Larousse se demande à juste titre dans son *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* pourquoi faut-il que cette danse capiteuse se soit toujours bornée à l'expression de sentiments purement joyeux car il y eut des farandoles marquées de boue et de sang.

Félix Gras voit de son côté dans la farandole l'expression de la race méridionale, le symbole le plus artistique et le plus poétique de la solidarité entre les hommes comme il apparaît dans Les Rouges du Midi où pendant la révolution de 1789 à Avignon un flot de monde extraordinaire laissa éclater sa joie en dépit des émeutes :

« Ah ! mes amis ! que vois-je ? un flot de monde extraordinaire :
il y a (combien dirais-je ?) peut-être dix mille âmes ! le sais-je ?
Les gens sautent, dansent, rient, battent des mains,

⁸ *Id.*, *Le poème du Rhône*, Marcel Petit, 1993, p. 9.

s'embrassent ; on dirait, par ma foi, qu'ils sont tous fous. Je me trouve, je ne sais comment, mêlé à cette foule qui s'étend tout le long des remparts ; elle entre, elle sort, à plein portail. Tout à coup un cri s'élève : la *farandole* ! des tam-tam de tambourins, des fli-fli de fifres. Je tourne les yeux de ce côté et je vois une farandole qui n'en finit plus. Et quelle *farandole* qui n'en finit plus. Et quelle *farandole* ! Il y a toutes sortes de gens : des déguenillés, sans bas, des bourgeois cossus qui ont des montres ! des soldats, des femmes à la coiffe de piquère, des lessiveuses, des poissardes, des freluquets avec catogans de soie, des portefaix, des dames en robe de dentelles ; j'y vois encore un capucin rouge comme un poivron, deux prêtres, trois nonnes ! qui sautent et qui montrent leur mollets ; il y a aussi une séquelle de filles, d'enfants, de tout ! Et tout cela sautille, danse, chante au son des fifres et des tambourins qui se tiennent dispersés tout au long de la farandole. Quand il n'y en a plus, il en vient encore ! Et la foule applaudit, et à chaque instant s'élève un grand cri : '*Vive la nation !*' »⁹.

Vive la nation est aussi le cri que l'on retrouve dans le VI chant de *Calendal* où, par le biais de son héros, Mistral s'élance de nouveau dans la farandole comme un véritable *rouge du Midi* :

« Partent par bandes : la *Farandole* – s'élance, bondit et tournoie, - et d'ici, et de là, vagabonde pour fuir ; - et tantôt en spirale se noue, - rempart de chair enveloppant – les vierges ; tantôt la troupe entière, - sous les bras relevés des meneurs, immobiles

Comme un portail de citadelle, - entre bouillante d'allégresse...
- La famille est sauvée ; et les hommes du bourg – contre le More fanfaron – accourent : on croise les épées, - le fer frappe le fer, - au son retentissant des fifres et du tambour.

Les hommes d'épée se séparent ; - alors s'appellent en combat singulier – le Consul provençal et le Roi sarrasin ; - le sarrasin mord la poussière et hurle, - reniant l'âme de Mahom ; - tous les

⁹ Félix Gras, *Les Rouges du Midi*, Marcel Petit, 1989, p. 40.

guerriers joignent leurs lames – en toiture luisante, et soulevant ainsi

Le capitaine triomphant, - de mille cris font bruire l'air...- O gloire de ce monde ! un méchant arlequin – vous l'accompagne de ses arlequinades, - se carre à califourchon – sur la rapière, ou fait le moulinet – en se gaussant et du consul et de ses drilles.

Mais tout cela n'est rien : la Joute – ouvre aux combattants une arène plus large. Le port, et le rivage, - et la jetée courbée en arc, - sont pleins de pavillons et de barques – noires de monde ; on y distingue – celle des Prud'hommes, arbitres et teneurs du camp »¹⁰.

Nombreuses furent d'ailleurs les événements publics lors de quels Frédéric Mistral participa à ce genre de manifestations comme l'atteste un compte-rendu paru dans *Le Républicain du Vaucluse* publié à Avignon le 22 juillet 1874 :

« Mais rien ne rappelait plus les vieilles mœurs provençales que les *farandoles* dansées par les jeunes gens d'Eyragues. Une vingtaine de jeunes filles costumées à la mode d'Arles et autant de jeunes garçons, précédés des tambourinaires, parcouraient par couples les rues de la ville. Lorsque dans leur marche joyeuse, ils rencontraient une place , ou un endroit propice, ils exécutaient cette danse toute locale, si pleine d'attraits et de charmes pour ceux qui sont vraiment méridionaux et pour les amoureux de couleur vive et piquante que le soleil de la Provence donne à tout ce qu'il touche. Il fallait voir ces jeunes gens courant, sautant, s'entrelaçant au son du tambourin. Pour certains cœurs toute la fête était là. *M. Mistral était l'organisateur de la farandole*. C'est grâce à ses démarches que les jeunes filles d'Eyragues ont consenti à nous montrer leurs frais et gracieux divertissements. »¹¹

¹⁰ Frédéric Mistral, *Calendal*, Éd. Marcel Petit, 1990, p. 232-3.

¹¹ Lancelot, *Les sociétés de farandole en Provence et en Languedoc*, Thèse, EPHE, 1973, p. 29.

Quelques années plus tard, en 1887, lors des fêtes d'Arles, Mistral se laissa de nouveau emporter dans une farandole au côté du premier représentant de la ville et d'autres magistrats :

« Après le déjeuner sur l'herbe qu'anime le bon vin, les gais propos et les cris de joie, les tambourins ont donné le signal de la farandole. A ce moment les mains se cherchent, les groupes se forment, et a lieu une sauterie générale à laquelle prennent part jeunes et vieux. Les hommes les plus sérieux se laissent entraîner par cet élan de gaité, et l'on voit à la suite de Frédéric Mistral le maire d'Arles, malgré son embonpoint donner la main à deux jeunes Arlésiennes pour un anneau de farandole, le procureur lui-même oubliant la gravité des fonctions pour faire comme nous tous »¹².

C'est dans la vitrine ministérielle, cadre privilégié de la défense de la langue française, que Daudet inscrit sa farandole au milieu d'un public blasé qui se laisse emporter par les senteurs de romarin et les chansons de la vieille France, symboles d'une race et d'une langue menacées, oubliant toutes sortes de querelles linguistiques. Le Ministère de l'Instruction Publique devient de cette manière, l'espace d'un soir, un véritable roman en action dans lequel la langue provençale ainsi que ses traditions ancestrales retrouvent toute leur place non comme un accessoire au principal mais comme un principal à un autre principal.

« La farandole !... La farandole !....

Une surprise du ministre à ses invités. La farandole pour finir le cotillon, *le Midi à outrance*, et zou... ! Mais comment cela se danse-t-il ? Les mains s'attirent et se joignent, les salons se mêlent, cette fois. (...) La farandole se déroule à travers la longue enfilade des salons »¹³.

¹² *Ibid.*

¹³ Alphonse Daudet, *Numa Roumestan*, *op. cit.*, p. 180.

Conclusion

En définitive, populaire, savante ou politique, la farandole doit être regardée comme l'expression de la race du Midi. Symbole du terroir, elle a été dansée et chantée par ceux qui l'ont décrite dans leurs œuvres telle une représentation littéraire à part entière.

Sa place de choix dans la littérature française de la deuxième moitié du XIX^e siècle s'explique par l'importance que chaque auteur a voulu lui réserver dans ses récits ainsi que dans ses mémoires.

La farandole fait en cela partie du folklore et par là même de la mémoire collective d'une époque riche en bouleversements politiques et historiques majeurs qui ont contribué à définir l'identité régionale du peuple occitan.

Francesca CELLI

Bibliographie

Études sur la Farandole

- Achard (Jean), *Dictionnaire de la Provence et du Comtat Venaissin*, t. II : Vocabulaire provençal-français, p. 330, Marseille, 1785-87, dans *Les sociétés de farandole en Provence et en Languedoc*, Thèse, EPHE, 1973.
- Bouche (Pierre), Gest (R.), Simbron (E.), *Danses des provinces de France*, Traité pratique de danses et d'évolutions rythmées, t. IV, éd. Jacques Vautrin, Paris, 1946.
- Dubrana-Lafargue (Cécile), *Le trésor des danses provençales*, coll. Des cultures méridionales, Librairie Roumanille, Avignon, sd.
- Lancelot (Francine), *Les sociétés de farandole en Provence et en Languedoc*, Thèse, EPHE, 1973.

Œuvres étudiées

- Aicard (Jean), *Miette et Noré*, Paris, éd. Charpentier, 1880.
- Daudet (Alphonse), *Numa Roumestan*, Paris, éd. Lemerre, 1925.

Gras (Félix), *Les Rouges du Midi*, Arles, éd. Marcel Petit, 1989.

Mistral (Frédéric), *Calendal*, Arles, éd. Marcel Petit, 1990 ; *Id.*, *Le poème du Rhône*, Arles, éd. Marcel Petit, 1993 ; *Id.*, *Lou Tresor dou Félibrige*, Aix-en-Provence, éd. Edisud, 1979 ; *Id.*, *Mémoires et récits*, Paris, éd. Plon, 1906.

Zola (Émile), *Confession de Claude*, *Œuvres Complètes*, t. I, Paris, éd. ; cercle du livre Précieux, 1966.

Illustrations

« Farandole », Bibliothèque nationale de France, Opéra, Paris.

Comptes Rendus de Lectures

Lectures

Mas-Felipe Delavouët, *Lou Cor d'Amour amourousi*, Grans, Centre Mas-Felipe Delavouët, 112 p., 2011.

Au printemps 1965 parut dans la revue *FE* (n° 209) un texte de Max-Philippe Delavouët intitulé « Situation du théâtre provençal » où il passait en revue « les différents éléments du phénomène théâtral » : public, « intermédiaires » (metteurs en scène, comédiens) et auteurs. S'agissant de ces derniers, et de la perspective qu'ils devaient adopter dans la conception et l'écriture de leurs pièces, il prenait explicitement et vigoureusement le contre-pied d'un article de Jean-Calendal Vianès (« La porte étroite du théâtre provençal », *Marsyas*, n° 343, janvier 1958) : *Pour Vianès, le théâtre n'est pas une fin en soi, mais un moyen. Un moyen parmi d'autres, « pour maintenir la langue dans le peuple ». Au fond, c'est un peu comme di Cézanne avait dû peindre des aquarelles pour maintenir le commerce des couleurs sans danger. L'un n'empêche pas l'autre, comme on dit, mais il y a une primauté, une hiérarchie à observer en toute chose. Et la fin du théâtre, ce nous semble, doit être primordialement le théâtre. Que le théâtre provençal triomphe, et la langue n'en sera que mieux maintenue dans le peuple. Que l'on pense à maintenir la langue en fabriquant un théâtre à cette seule mesure, eh bien, ce théâtre particulier ne s'élèvera vers rien et la langue pâtira de cette médiocrité.* » S'ensuivait un refus catégorique de l'opinion selon laquelle le théâtre provençal devrait avoir, pour idéal, *une certaine comédie de mœurs où le public pourrait se reconnaître – et s'émouvoir de cette image*. Tout au contraire, Delavouët appelait les auteurs à se persuader que *la condition nécessaire et suffisante pour qu'un théâtre soit provençal, c'est qu'il soit de langue provençale, sans plus*, et, pour le reste, à se sentir pleinement libres, l'unique but étant de contribuer à créer un répertoire de qualité. Lui-même s'y était employé, durant la décennie précédente, avec trois pièces en un acte, *Ercule e lou roussignòu*, *Benounin e li capitani* et le spirituel impromptu *Lis escalié de Buous* : publiées isolément en 1957, 1958 et 1961 dans la collection du *Groupamen d'Estudi Prouvençau*, ces textes ont été réunis, avec traduction française, en 2000, dans le volume *Teatre* (Centre de Recherches et d'Études Méridionales, Saint-Remy-de-Provence, 208 p.), parution

prolongée par un colloque dont les contributions furent recueillies dans un numéro spécial de la revue *Lou Prouvençau à l'Escolo* (n°11, décembre 2000 : *Estudi sus lou teatre de Mas-Felipe Delavouët*). S'y ajoutent – outre une adaptation en prose provençale moderne, sous le titre *La Farço dis Escut*, d'une comédie de Claude Brueys, auteur aixois du XVII^e siècle (éd. du *Groupamen d'Estudi Prouvençau*, 1956) – deux œuvres de plus grande ampleur, la comédie *Tistet-la-Roso, o lou quiéu dóu pastre sènt toujours la ferigoulo* et le « ballet parlé » *Lou Cor d'Amour amourousi*. Toutes deux furent représentées en version française : la première (qui est toujours inédite) par le Théâtre Quotidien de Marseille en 1957 ; la seconde au Théâtre Pitoëff de Genève en 1968, comme indiqué à la fin de la présente publication.

Ainsi que les médiévistes l'auront deviné d'emblée, *Lou Cor d'Amour amourousi* se réfère à un roman allégorique composé en 1457 par René d'Anjou, le « Roi René » souverain de Provence, que l'on peut lire fort commodément, depuis peu, en « ancien français » comme en traduction moderne, avec présentation et notes, dans l'édition de Florence Bouchet (*Le Livre du Cœur d'amour épris*, collection « Lettres gothiques », Le Livre de Poche, 2003). Pareille facilité n'existait pas lorsque Delavouët commença à s'intéresser à cette œuvre (entre 1955 et 1957) et, de toute façon, ayant été fasciné par les seize miniatures qui l'ornent dans le célèbre « manuscrit de Vienne » (attribuées parfois à René lui-même, plus vraisemblablement à Barthélemy Van Eyck, et reproduites dans l'album constituant le n° 23 de la revue *Verve*, en 1949, avec couverture d'Henri Matisse et commentaire d'André Chamson), il prit le parti de s'en tenir à elles pour échafauder des projets personnels d'écriture, poétique initialement, théâtrale finalement. Au sujet du détail de cette genèse et pour divers éclairages suggestifs sur la pièce, on se reportera à la communication qu'a faite Céline Magrini à Aix-en-Provence, en novembre 2009, au colloque international *Les arts et les lettres en Provence au temps de René d'Anjou* (actes à paraître au premier trimestre 2012, aux Presses de l'Université de Provence).

De *Cor d'amour amourousi*, le présent volume offre le texte provençal complet, accompagné en regard de sa traduction française (par Delavouët lui-même) et daté *in fine* du 15 août 1964. Il se compose d'un prologue – où « l'Auteur, en quête de personnages » (à l'inverse des *Six personnages en quête d'auteur*, de Pirandello) expose son dessein, dans un style plaisamment grandiloquent – et de quatre tableaux correspondant aux

huit premières miniatures, sans qu'il y ait corrélation étroite avec leur agencement originel. Le tableau I montre Amour confiant à Vif-Désir le cœur du Roi endormi (miniature 1), lequel devient, par métamorphose, le personnage de Cœur d'Amour, en quête de Douce Merci. Après quoi le tableau II présente les rencontres avec Espérance, Mélancolie, Jalousie et le Chevalier des Soucis (respectivement, miniatures 2, 6, 3 et 7), jusqu'au moment où ce dernier, gardien d'un pont, précipite Cœur d'Amour dans le fleuve, d'où il ressort avec l'aide d'Espérance (miniature 8). Le tableau III s'inspire d'abord de la miniature 4, en ce qu'il montre Cœur d'Amour sommeillant dans un verger, puis de la miniature 5, où le soleil se lève à l'horizon ; mais le poète provençal anime ces deux illustrations statiques en introduisant Mélancolie dans le « nocturne », puis Espérance dans le paysage matinal, et surtout en personnifiant l'astre (ce que René d'Anjou ne faisait pas dans ses images ni dans son roman) : à ce Soleil-du-Jour sont d'ailleurs prêtés des propos qui rappellent, sur le mode enjoué caractéristique de la pièce, le discours du Soleil à la « pauvre Ensoleillée » dans le deuxième livre des *Pouèmo* de Delavouët (*Danso de la pauro Ensouleiado*). Quant au tableau IV, il montre Cœur d'Amour redevenant le cœur physique du Roi (scène non illustrée dans le manuscrit de Vienne), et le réveil du souverain.

Tel apparaît, selon des termes de Delavouët lui-même, le *camin* (« un chemin ») tracé dans *l'entrevau separant lis image* (« l'intervalle séparant les images »), selon un angle de vue rappelant celui adopté dans deux de ses poèmes, également à « substrats » médiévaux, *Ço que Tristan se disié sus la mar* (où il imagine les rêveries de Tristan abandonné dans sa barque) et *Balado d'aquéu que fasié Rouland* (où il imagine les confidences amoureuses de la reine sarrazine à Roland, absentes du *Rollan a Saragossa* originel). Bref, avec ce travail sur « les intervalles », on retrouve le sentiment qu'il avait souvent, face à une œuvre d'art, littéraire ou picturale, d'une lacune nécessitant un complément (interview dans la revue *Fountains*, en 1978).

Un autre intérêt de ce *Cor d'amour amourosi* tient à son écriture en décasyllabes, mètre au prestige éminent dans la littérature du Moyen Âge et dont il est superflu de rappeler, aussi, l'usage dans *Lou Pouèmo dóu Rose* de Mistral, mais qui s'avère d'un emploi fort rare dans la littérature d'Oc contemporaine (hormis les recueils *Fenèstro* de Fernand Moutet et *Sonets* de Bernard Manciet) et plus encore dans le répertoire dramatique :

une attestation de plus, s'il en était besoin, de cette aisance « technique » – mais aussi musicale – qui caractérise l'ensemble de l'œuvre de Delavouët.

On se souviendra enfin que René d'Anjou a suscité, depuis bientôt deux siècles, en provençal, abondance d'écrits mineurs qui se limitent à reproduire (hormis un poème égrillard du *Romancero* de Félix Gras) l'image du « bon roi », telle que Noël Coulet en a exposé les avatars dans l'ouvrage de synthèse *Le roi René : le prince, le mécène, l'écrivain, le mythe* (Édisud, Aix-en-Provence, 1982). Par rapport à cette production, l'œuvre de Delavouët tranche par son ampleur, par ses subtilités de forme et de fond (« le rêve dans le rêve », par exemple, au tableau III), par son décalage humoristique, sa fantaisie référentielle qui peut aussi bien mentionner incidemment la danseuse américaine Ginger Rogers que terminer sur la vision d'un monarque mélancolique, clin d'œil ironique à la célèbre réplique de Cromwell « rêveur », concluant le drame de Victor Hugo : *Quand donc serai-je roi ?* Roi, le René de Delavouët l'est, mais vieux, las et désabusé : c'est par le songe déployé, d'une miniature à l'autre, de tableau en tableau, qu'il a retrouvé, le temps d'une nuit, jeunesse, goût de l'aventure et de l'amour. L'un des pages le dit, *pèr óublida sa rouino e soun vieiounge, / noun rèsto au Rèi qu'un vergié 'mé de sounge* (« pour oublier sa ruine et sa vieillesse, il ne reste au Roi qu'un verger et des songes »). Il n'est pas interdit de voir là une représentation des analyses que Delavouët faisait, à la même époque, sur la situation du théâtre provençal, et des espoirs qu'il mettait dans l'avènement de pièces nouvelles, ambitieuses, originales, nourries de la libre imagination de leurs auteurs.

Claude Mauron

Jean-Calendal Vianès, *Au Mirau de l'Eternita* (« Au Miroir de l'Éternité »), éd. Terriciaë, Mouriès, 2011, 236 p.

Né en 1913 à Mouriès (Bouches-du-Rhône), Jean-Calendal Vianès fit de solides études secondaires, classiques, à Marseille, puis s'en revint dans son village où il exerça, jusqu'à sa mort (1990), le même métier de paysan que son père – lequel, sous le pseudonyme d'Alàri Sivanet, s'était engagé dans le militantisme provençal en co-dirigeant, avec Sully-André Peyre, le journal *La Regalido* (1909). Après la Seconde Guerre Mondiale, Jean-

Calendal fut l'une des personnalités marquantes des *Pouèto prouvençau de vuei* (pour adopter le titre du florilège publié en 1956), participant aux activités du *Groupamen d'Estudi Prouvençau* et se tenant obstinément à l'écart des tentations de dignités félibréennes, comme le firent aussi Peyre, Delavouët, Bonnel, Moutet *et alii*. Les périodiques marquants de cette époque, *Marsyas* et *Fe*, témoignent de ses réflexions sur le devenir de la langue et de la civilisation provençales, mais c'est par la qualité et la tonalité très personnelle de son œuvre poétique (à laquelle on joindra une production théâtrale de moindre portée) qu'il s'inscrit dans l'histoire de la littérature d'Oc. Un volume particulier de la revue *L'Astrado* (n° 33) lui a été consacré, en 1998, où l'on pourra trouver, à son sujet, maintes indications biographiques et bibliographiques, ainsi que des analyses et témoignages sur sa personnalité et ses écrits.

On ne saurait donc trop se féliciter de la parution du présent volume, consacré tout entier à la réédition de ses poèmes provençaux (avec, en regard, les traductions françaises qu'il en avait faites), dû à la piété filiale de Jean-Pierre Vianès, illustré par des aquarelles de Marie-Josée Vianès-Sellier et préfacé par Louis Scotto. Il mérite de figurer dans les bibliothèques provençales, d'autant que, sauf heureuse exception, elles risquent fort de ne pas posséder l'intégralité des publications antérieures. Son titre, *Au Mirau de l'Eternita*, correspond-il à une dénomination attribuée par Jean-Calendal Vianès lui-même à l'ensemble de son œuvre, dans un dossier manuscrit ou une correspondance ? L'absence d'indication, à ce sujet, n'empêche pas de juger, intrinsèquement, ce choix plutôt judicieux : il reprend en effet l'ultime vers du poème *D'abord que lou mounde es redoun* (dans le recueil *Dins lou tèms que trantraio*), l'association miroir-éternité revenant dans *Image de l'aubo* (recueil *Lou mirau mouvènt*) où apparaît *uno mueio blavo/que miraio l'eternita* (« une mare blême/que reflète l'éternité »).

Cela étant, la présentation des textes, dans ce livre, peut surprendre, de par son caractère non conventionnel. Voici donc quelques observations, destinées à éclairer le lecteur qui serait accoutumé à des réalisations « traditionnelles » ou qui envisagerait d'intégrer ces poèmes à un enseignement « classique ».

Réglons d'emblée le problème de l'exhaustivité : l'on se méprendrait en croyant que l'on dispose ici de « l'ensemble de l'œuvre poétique » (comme l'affirme la quatrième de couverture) ou de « la publication des

œuvres poétiques complètes » (comme l'écrit Louis Scotto dans la Préface), de Vianès, puisque ne sont pas donnés, notamment, divers poèmes parus uniquement dans des périodiques (sans parler d'éventuels inédits, demeurés manuscrits). Plus restrictive et moins inexacte donc apparaît une formule de l'avant-propos, « l'essentiel de sa poésie s'exprime dans quatre recueils... » — car c'est bien de cela qu'il s'agit, d'une republication des quatre recueils parus du vivant de Vianès, et dûment énumérés à la p. 7 :

- *Se soubro un pau de iéu* (« S'il reste un peu de moi »), éditions du Bayle-Vert, Grans, 1966 ;

- *La terro e lou soungé* (« La terre et le songe »), éditions L'Astrado Prouvençalo, 1973 ;

- *Dins lou tèms que trantraio*, « Dans le temps qui hésite », id., 1975 ;

- *Lou mirau mouvènt*, « Le miroir mouvant », id., 1988.

Encore est-on forcé de noter, sur ce dernier point, des particularités susceptibles d'étonner le familier des éditions récapitulatives. Dans l'avant-propos, le fils de l'auteur indique : « nous avons reproduit les recueils dans l'ordre de leur parution, sans séparation particulière, car les liens apparaissant entre eux font souvent écho, au hasard des poèmes, comme si chacun d'eux était une suite logique du précédent ». Pareil effacement des « césures » entre les recueils est une rareté dans les usages éditoriaux. Correspond-il à une intention formulée par l'auteur, par écrit ou lors de quelque confidence ? En tout cas, il a, parmi d'autres effets, celui d'ôter leur relief aux textes ouvrant ou achevant chaque recueil, avec le poids éminent que cette place leur confère : tel est le cas, notamment, du superbe et très émouvant poème *S'un cop m'an gibla li malandro...* (« Lorsque m'auront vaincu les maladies... » p.66-67) sur lequel se clôt *Se soubro un pau de iéu*. Il conduit également, par exemple, à la disparition du titre de « section » *Li dedicàci* qui, selon la volonté de Jean-Calendal Vianès (rapportée par l'éditeur, Michel Courty, dans *Li fascicle de l'Astrado prouvençalo*, n° 123, été 2011), coiffait les derniers poèmes du recueil *Dins lou tèms que trantraio*. En outre, si le lecteur ne distingue plus, désormais, où commençait et où finissait tel recueil, il lui est aussi, parfois, difficile de déterminer où s'achève tel poème et où débute le suivant, certaines marques de séparation (cul-de-lampe, astérisque) ayant été omises (ainsi en bas des p. 28-29, 56-57, 58-59, 64-65).

Il convient par ailleurs d'envisager la succession des textes elle-même. Relève-t-elle, selon l'expression de Louis Scotto, d'un « respect de la chronologie de leur création » ? À l'évidence, nullement, et l'on n'en veut que pour preuve les positions relatives des deux poèmes comportant une date, *Es pamens un vèspre de Novèmbre...* et *Tres jouvènt se soun rescountra...* : le premier, évocation immédiate du 4 novembre 1956 (jour de l'entrée des chars soviétiques dans Budapest), est aux p. 82-84 ; le second, antérieur d'une décennie comme l'atteste sa dédicace (à Charles Galtier et à Max-Philippe Delavouët) de 1945 (date exacte dans la traduction française, entachée d'une coquille – 1975 – dans le texte provençal), est à la p. 226. Le dernier recueil publié par Vianès de son vivant, *Lou mirau mouvènt*, contient en effet des poèmes datant de trente années en arrière au moins, comme *D'un vòu de vanèu...* (p.172) ou *Encaro uno clarour...* (p. 198) qui parurent en mars 1950 dans le n° 275 de *Marsyas*. En fait de « chronologie », donc, la seule qui ait été suivie, dans ce volume, est celle des parutions des recueils : en tête (p. 16-67) sont donnés les poèmes de *Se soubro un pau de iéu* (1966), puis (p. 68-143) viennent ceux de *Dins lou tèms que trantraio* (1975) et en dernier lieu (p. 144-235) ceux du *Mirau mouvènt* (1988). Et ceux du mince recueil *La terro e lou sounge* (1973), nous dira-t-on ? Reconnaissons qu'ils posaient des problèmes particuliers et indiquons les solutions retenues (mais non explicitées) par la présente édition : sur six textes, quatre étaient repris de *Se soubro un pau de iéu*, et l'on peut les lire donc, fort logiquement, à leur place initiale, dans cet ensemble antérieur ; quant aux deux autres, *Ai tourna dins l'estiéu...* et *Viro-lèi, ti molo...*, le premier nommé se retrouve curieusement à la p. 130, dans l'ensemble *Dins lou tèms que trantraio* (dont il n'a jamais été une composante) et le second, plus étonnamment encore, est absent du volume de 2011.

Passons à l'ordonnance des poèmes à l'intérieur de chaque recueil, qui a toujours un intérêt, en ce qu'elle suggère des continuités thématiques, musicales (voire des dissonances), et c'est avec raison qu'est affirmée, sur la quatrième de couverture, l'intention « que le lecteur puisse suivre, pas à pas, au fil des poèmes, le chemin tracé par le poète ». Encore faut-il pour cela que soit reproduite la disposition originelle des textes ; or force est de constater qu'il n'en va pas toujours de la sorte. Dans *Se soubro un pau de iéu*, les positions des deuxième et troisième poèmes ont été inversées, et un bouleversement analogue affecte les places de *Niéu, veissèu dóu vènt...*, *Rèn qu'un pau de cèndre...* *Quàuqui flour...* et *Uno man...*, aux p. 52-57. Dans la partie correspondant à *Dins lou tèms que trantraio*, décalages

encore pour *Li vièi camin qu'avèn trepa...*, *D'uno oumbro...*, *Segur la sereno...* et *D'abord qu'es resoun...* A-t-on affaire à des agencements voulus tardivement par Jean-Calendal Vianès, ou faut-il imputer ces réorganisations à des initiatives de l'éditeur actuel ? À nouveau, nous avouons notre perplexité, qui vaut également pour le poème *Es un vèspre d'autouno e de lagno...* (*Dins lou tèms que trantraio*, p. 62), lequel devrait être reproduit entre *Aquéli routo...* (p. 100) e *Quau es que vendra...* (p. 102) mais que l'on ne rencontre, sauf erreur de notre part, ni là ni ailleurs.

Enfin, à l'intention des enseignants (et en ne traitant ici que du texte provençal), signalons quelques coquilles méritant correction, avant que les poèmes ne soient proposés à l'étude des lycéens ou étudiants (ci-après, successivement, la page concernée, la forme erronée et la forme exacte). Certaines – très rares – figuraient déjà dans les recueils antérieurs : 34, *fuiun* — *fuiun* ; 202, *bèu* — *béu* (« boit ») ; 216 *cors* — *cor* (« cœur »)... D'autres relèvent de la « saisie » informatique contemporaine, dont on mesure à quel point elle ne dispense pas, bien au contraire, de minutieuses vérifications : 22 *mais l'ome* — *mai l'ome* ; 36, 48 (*bis*) et 66 *monde* — *mounde* ; 40 *escoudon* — *escoundon* ; 62 *le tenesoun* — *la tenesoun* ; 62 *carro* — *caro* ; 92 *li roucas* — *di roucas* ; 110 *dons lou bartas* — *dins lou bartas* ; 120 *penso* — *peno* ; 122 *mais founs* — *mai founs* ; 124 *travenço* — *trevanço* ; 132 *pouchejon* — *pounchejon* ; 132 *estentudo* — *estendudo* ; 140 *lit platano* — *li platano* ; 144 *muraia* — *miraia* ; 168 *Botticilli* — *Botticelli* ; 182 *naustre* — *nautre* ; 194 *fudèu* — *fidèu* ; 196 *maraiio* — *muraio* ; 196 *veussèu* — *veissèu* ; 204 *les dóuci paraulo* — *li dóuci paraulo* ; 206 *miriaion* — *miraion* ; 210 *mount amanto* — *moun amanto* ; 212 *remoula* — *tremoula* ; 212 *trevares* — *trevaves* ; 214 *et de terro* — *e de terro* ; 218 *soulumbrouso* — *souloumbrouso* ; 220 *astello* — *estello* ; 222 *fare* — *faren* ; 224 *nòstri* — *nòsti* ; 226 *trava* — *trevà* ; 232 *qu'cò* — *qu'acò*.

In fine, on ne peut qu'émettre le vœu d'un prompt épuisement de cette édition, qui attestera l'attachement des Provençaux (et autres férus de poésie) à l'œuvre de Jean-Calendal Vianès, en ouvrant du même coup le champ à un nouveau livre, lequel pourrait intégrer quelques-unes des retouches formelles ici suggérées et, surtout, s'enrichir de recherches complémentaires. Les publications en revues, notamment, recèlent bien des renseignements éclairants : pour ne feuilleter que quelques exemplaires de *Marsyas*, on y rencontre, par exemple, dans le n° 241 (janvier 1946), le poème *Uno man, un simbèu...* (p. 56) doté là du titre *Man de glòri* ; dans le

n° 291 (janvier-février 1952), le dernier poème de *Se soubro un pau de iéu, S'un cop m'an gibla li malandro...* (p. 66), est intitulé *Saume dóu rebroundaire* (« Psaume du tailleur d'oliviers ») ; dans le n° 244 (avril 1946), un sonnet *Pèr la memòri de G. de Nerval* mérite de ne pas être oublié, d'autant qu'*Au Mirau de l'Eternita* contient un poème, *D'aquéli que touto la niue passèron...* (p. 116), évoquant la fin douloureuse de l'auteur d'*Aurélia*. Signalons encore qu'entre 1970 et 1980, Jean-Calendal Vianès eut en chantier un poème de quelque ampleur sur Orphée : de cet *Ourfiéu*, il donna trois passages à l'*Armana di felibre*, en 1976, 1977 et 1978, et un quatrième à la revue *Lou Prouvençau à l'Escolo* (n° 76, automne 1977) pour laquelle nous étions allé l'interroger. « Je finirai peut-être », disait-il alors ; il serait passionnant de savoir si, *pèr cop d'astre*, des manuscrits témoignent d'avancements ultérieurs de ce projet, qui aurait constitué le seul ensemble « suivi » dans l'œuvre du poète de Mouriès et qui, même inabouti, prouve assez la hauteur de ses ambitions.

Claude Mauron.

Henri Moucadel, *La Muso Maianenco : deux siècles de musique au village de Frédéric Mistral*, 158 p., Maillane, 2011.

Cet ouvrage clair et précis, pourvu d'une trentaine d'illustrations, intéressera évidemment, au premier chef, ceux qui étudient l'histoire des sociétés populaires de musique : que l'on sache, il n'en existe pas tellement qui, comme celle de Maillane, ont été fondées en 1811 à l'occasion de la naissance de « l'Aiglon » et sont demeurées assez dynamiques pour fêter, en 1911, un premier centenaire, puis, en 2011, un second – à l'occasion duquel est intervenue la présente publication. Elle abonde en renseignements sur les exécutants, les responsables (présidents, chefs de musique), les programmes des concerts, en envisageant aussi bien la vie interne de la société (répétitions, banquets, excursions) que sa participation aux manifestations locales, prioritairement religieuses (en février, la Sainte-Agathe ; en août, les cérémonies rappelant le miracle de Notre-Dame-de-Grâce qui interrompit l'épidémie de choléra en 1854 ; en novembre la rituelle Sainte-Cécile), mais aussi profanes (commémorations, inaugurations), sans oublier les prestations extérieures, dans le cadre de concours musicaux, de fêtes provençales ou de représentations (ainsi celle

du drame de Charloun Rieu, *Margarido dóu Destet*, à Châteaurenard, en 1924).

Cependant cette enquête, fondée sur une collecte assidue de documents dans les archives publiques comme dans les fonds privés, sur une attention de bon aloi prêtée aux détails transmis par la tradition orale, retiendra aussi l'attention des provençalisans, par les liens entre la *Muso* et Frédéric Mistral, liens qui remontent fort loin puisque, durant des décennies, *grosso modo* de 1830 à 1880, l'oncle maternel du poète, ce Benòni Poullinet auquel les *Memòri e raconte* consacrent des pages émues (et dont on pourra voir ici un billet manuscrit), fut un pilier de la société musicale maillanaise. Celle-ci se manifesta en de multiples occasions, du vivant de l'auteur de *Mirèio*, quand il revenait de ses (rares) voyages, lors de certaines visites d'*escolo* félibréennes, pour l'interprétation du tout récent *Inne Gregau* (1897), et les musiciens vinrent même offrir une aubade mémorable, le 1^{er} janvier 1905, par 14° au-dessous de zéro, au lauréat du prix Nobel ! Seul raté, mais de taille, dans les relations entre la *Muso* et son président d'honneur (à partir de 1909), la visite du Président de la République, Raymond Poincaré, à Maillane, le 14 octobre 1913, qui vit la société de musique s'aligner sur le boycott décidé par la municipalité royaliste : ce nonobstant, *Marseillaise* il y eut bien, mais interprétée par un orchestre formé, de raccroc, avec quelques musiciens républicains du village et des localités voisines (dont le jeune Camille Dourguin, né en 1894, qui a laissé de cet épisode une relation détaillée dans le numéro spécial « Mistral » de la revue *Lou Prouvençau à l'Escolo*, en 1980).

Ajoutons qu'ont été mis à profit, de façon fructueuse, et sont dûment cités, divers périodiques provençaux (l'*Armana prouvençau*, *L'Aiòli*, *Lou Felibrige*) et que sont fournis, *in extenso*, des documents en (fort bonne) *lengo nostro*, difficiles d'accès ou quasiment confidentiels : le long sermon provençal prononcé à Maillane, en 1897, par Xavier de Fourvières, à l'occasion de la bénédiction de la nouvelle bannière (aux motifs brodés minutieusement dessinés par Mistral lui-même) ; quelques couplets de l'altiste François Mourrin, sur l'air de l'hymne mistralien *Bèu Soulèu* ; enfin deux chansons composées par René Moucadet en 1994-1995, l'une (sur *Bèu Soulèu*, encore) en hommage au chef Fernand Lillamand, et l'autre évoquant la convivialité enjouée des répétitions hebdomadaires, avec cette conclusion, digne du *Brèu de Sagesso* des *Óulivado* : *Sian pas tóuti de roussignòu, / E pamens fasèn de musico, / De bello musico classico... / Es balin-balant, / Sènso marrit sang, / Que sian musician...*

Claude Mauron

VIENT DE PARAÎTRE — A SIGNALER

Blanchet, Ph., 2011, *Le provençal pour les nuls*, Paris, First éditions, 213 p.

Brèthes, J.-P. et Puyau, J.-M., 2011, *Comprendre, parler, lire, écrire le gascon de Chalosse et du Tursan*, Princi Nege / Institut Béarnais et Gascon, + CD.

Chabaud, S., (éd.), 2011, *Obros e Rimos* de Louis Bellaud de la Bellaudière (édition critique), Publications de l'Université de Montpellier, 576 p.

Dunoyer, C., 2010, *Les nouveaux patoisants en Vallée d'Aoste*, Aoste, Région Vallée d'Aoste, 59 p. + CD.

Gièly, B., 2011, *Engano en galèro*, rouman, Marsiho, Prouvènço d'Aro, 313 p.

[collectif], 2010, *Jousè d'Arbaud*, pedagougio e estùdi, Lou Prouvençau à l'Escolo n° 29, 213 p.

[collectif], 2011, *Pastriho*, Lou Prouvençau à l'Escolo n° 30, 158 p.¹

[collectif], 2011, *Louis Malbos (1911-1984)*, L'Astrado Prouvençalo n° 46, 203 p.²

¹ Mme Seisson, 54 rue Notre-Dame, -13910 Maillane.

² 7, les Fauvettes, F-13130 Berre l'Etang.

Un évènement....

Publié pour la première fois en 1929, aux éditions Grasset, dans *La Sôuvagino* (La Sauvagine), recueil de sept contes de Joseph D'Arbaud, la nouvelle *Bouah-Hou*, première du recueil, conte l'indéfectible amitié liant Ziri un petit étourneau et Bouah-Hou, un fier taureau camarguais, devenu vieux et promis à la boucherie

Si le roman chef d'œuvre de D'Arbaud, *La Bête du Vaccarès*, fut sans cesse, depuis sans parution en 1926, réimprimé et illustré par plusieurs dessinateurs ou peintres (Guerrier, Hermann-Paul, Brayer) *La Sôuvagino* n'avait jamais véritablement été illustrée (hormis quelques dessins de Marchand dans la première édition) et ne se trouvait plus depuis longtemps en librairie.

Lou Prouvençau à l'Escolo a donc voulu remettre à l'honneur un texte trop méconnu et que beaucoup apprécieront de découvrir ou redécouvrir, en provençal et en français ; une histoire sensible et pleine d'humour racontée par l'un des plus grands écrivains de la littérature provençale moderne.

On trouvera, en outre, accompagnant le récit original, un livret pédagogique d'explications et de commentaires comprenant :

- **Un dossier documentaire** en rapport avec la thématique de *Bouah-Hou*, à ses liens avec le genre de la fable ou des contes d'animaux, à la vie en Camargue au temps de d'Arbaud (dossier préparé par Claude Mauron)
- **Un dossier pédagogique d'exercices ludiques** (élaboré par N.Guigue, A.Lambert, C.Marteau-Imbert et N.Seisson ; avec corrigés joints)
- **Des études sur *la Sôuvagino*** (par Claude Mauron et J.P Tennevin)

A commander aux *Editions du Prouvençau à l'Escolo*, 54 rue Notre dame, 13910 Maillane (publication illustrée par Christophe LAZE)

Bouah-Hou, récit seul (format 23x23 cartonné BD) : 14,5 €

ISBN : 2-905116-42-0

Livret pédagogique seul : 9,5 €

ISBN : 2-905116- 43-9

Directeurs de la Publication

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

Secrétaire de rédaction : Aude Etrillard

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 de Provence - Aix-Marseille I)
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 2011 - ISSN 0222.0326